

KULTURA WIZUALNA
W DOBIE TERRORYZMU

Jacek Zydorowicz

KULTURA WIZUALNA W DOBIE TERRORYZMU



Poznań 2018

KOMITET NAUKOWY
Jerzy Brzeziński, Zbigniew Drozdowicz (przewodniczący),
Rafał Drozdowski, Piotr Orlik, Jacek Sójka

RECENZENT
dr hab., prof. UMK Krzysztof Olechnicki

Wydanie I

REDAKCJA, KOREKTA, ŁAMANIE
Adriana Staniszevska

PROJEKT OKŁADKI
Jacek Zydorowicz

Praca na okładce
Image Fulgurator Julius von Bismarck
<http://juliusvonbismarck.com>

Zdjęcie autora na s. 4 okładki
Anna Robaszkiewicz

Publikacja finansowana z funduszy Instytutu Kulturoznawstwa
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ISBN 978-83-64902-58-1

WYDAWNICTWO NAUKOWE WYDZIAŁU NAUK SPOŁECZNYCH
UNIwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
60-569 Poznań, ul. Szamarzewskiego 89c

DRUK
Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE	7
1. Twarze terroru	7
2. Perspektywa	15
2.1. Sztuka i terroryzm – niebezpieczne sąsiedztwo?	19
2.2. Podstawowe pojęcia	22
2.2.1. Terroryzm	23
2.2.2. Kultura wizualna	34
1. ROTE ARMEE FRAKTION W MECHANIZMACH PAMIĘCI KULTUROWEJ	47
1.1. Krótko o kontrkulturowych kontekstach i historii Rote Armee Fraktion ..	49
1.2. Twórcy kina wobec RAF	55
1.3. Sztuka w zwierciadle archiwum	68
1.4. Sztuki wizualne wobec społecznego kryzysu	86
2. <i>THE TROUBLES</i> . IKONOGRAFIE KONFLIKTU ULSTERSKIEGO	89
2.1. Murale protestanckich lojalistów	92
2.2. Murale katolickich republikanów	97
2.3. Konflikt z perspektywy świata sztuki	107
2.3.1. Problemy artystycznych polityk upamiętniania	108
2.3.2. Pokonfliktowe archiwa sztuki i projekty kuratorskie	113
2.3.3. Performerski ikonoklazm jako odpowiedź na lokalny kryzys reprezentacji	116
2.3.4. Mocne i subtelne idiomy lokalne w sztuce instalacji i obiektów ..	119
2.3.5. Fotograficzne replikacje jako kontrolowane powroty do źródeł traumy	122
2.4. <i>Troubles</i> w dramatach kinowych i telewizyjnych	135
3. EKONOMIA POLITYCZNA OBRAZU. SZTUKA A SPRAWA PALESTYŃSKA	157
3.1. Siła Magnum. Fotoreporterzy wojenni jako twórcy obrazów kolektywnej świadomości	163
3.2. Sztuka palestyńska z perspektywy amerykańskiej	167
3.3. Sztuka palestyńska z perspektywy europejskiej	173
3.4. Sztuka palestyńska z perspektywy lokalnej	187

3.5. Perspektywa hybrydyczna: epizody lokalne o zasięgu globalnym i artystyczny nomadyzm	191
3.6. Sprawa palestyńska w sztuce izraelskiej	198
3.7. Kinowa „wiwisekcja” terrorysty	214
4. CZAS AL-KAIDY. ZAMACHY Z 11 WRZEŚNIA 2001 ROKU I ICH NASTĘPSTWA W OPTYCE KULTURY WIZUALNEJ	225
4.1. Sztuka wokół <i>ground zero</i>	231
4.2. W stronę nowej ikonografii terroru – kultura wizualna wobec następstw 11 września. Wybrane przykłady	249
4.2.1. Design i zbrodnia	249
4.2.2. Terror w sztuce czy terror sztuki? Kultura artystyczna jako społeczny alergen	253
4.2.3. Imaginarium okrucieństwa. Wojna, tortury i terroryzm w perspektywie sztuki zachodniej i irackiej	270
4.2.4. Niespektakularne detronizacje – Saddam Husajn – Osama bin Laden – Mu’ammar al-Kaddafi	300
4.3. Euro-dżihad Al-Kaidy: Madryt i Londyn vs. karykatury Mahometa	331
4.4. Dwa pytania zamiast konkluzji: Terroryzm zmienił świat, czy sztuka może powiedzieć to samo? Jak robić sztukę po 11 września?	343
5. CZAS PAŃSTWA ISLAMSKIEGO I JEGO NIEPAŃSTWOWY TERRORYZM	347
5.1. ISIS – infekowanie strachem i kulturowe reakcje immunologiczne	349
5.1.1. Globalizacja a terroryzm	350
5.1.2. Infekowanie strachem	352
5.1.3. Czym straszy ISIS?	353
5.1.4. Kto boi się ISIS? Racjonalizacja strachu i lęków	361
5.1.5. Sztuka	367
5.1.6. Potraumatyczny dysonans poznawczy i jego redukowanie	372
5.2. Satyra wobec tragedii. Świat obrazów po zamachu na „Charlie Hebdo”	374
5.2.1. Atak i jego przyczyny	375
5.2.2. Efekt <i>Je suis Charlie</i>	377
5.2.3. <i>Toonophilia</i> vs. <i>toonophobia</i> – napięcia wokół satyry obrazkowej	380
5.2.4. Militarно-ikoniczna osobowość naszych czasów	384
5.2.5. Radykalny zwrot w kulturze – fundamentalizm kontra populizm	386
PODSUMOWANIE, czyli z konieczności tymczasowe konkluzje dotyczące doby terroryzmu, która wciąż trwa	391
1. Strategie i taktyki komunikacji wizualnej terrorystów w ostatnich dekadach	392
2. Konsekwencje kulturowe tej komunikacji	393
3. Polityki obrazowania terroryzmu w mediach i w kulturze artystycznej	397
4. Rola sztuki we współtworzeniu archiwum terroryzmu	400
BIBLIOGRAFIA	403
PODZIĘKOWANIA	429

WPROWADZENIE

Wir sehen gegenwärtig Bilder, die Geschichte nicht abbilden, sondern sie erzeugen.

Horst Bredekamp¹

There is always another story, there is more than meets the eye.

W.H. Auden²

1. TWARZE TERRORU

Na okładce magazynu „Time” z 1 maja 1995 r. umieszczono znacznych rozmiarów napis: „The Face of Terror” (twarz terroru). Choć od tego momentu nie minęło wiele czasu, mało kto dziś rozpoznaje tożsamość osoby, której przypisano tak znaczący epitet. Na pierwszy rzut oka mógłby to być mało znany aktor, który właśnie zagrał brawurową rolę w jakimś sensacyjnym filmie. W istocie jest to jednak portret prawicowego ekstremisty, który jedenaście dni wcześniej wysadził budynek federalny w Oklahoma City, zabijając 168 osób i raniąc 680 innych. Timothy McVeigh był katolikiem o irlandzkich korzeniach, wielokrotnie odznaczanym weteranem wojny w Zatoce Perskiej, a także sympatykiem Ku Klux Klanu³. Niespełna rok później na okładkę tego samego magazynu trafił inny terrorysta, tym razem opatrzony podpisem

¹ Dostł. „Obrazy, które aktualnie postrzegamy, nie przedstawiają historii, lecz ją tworzą” - wywiad Ulricha Raulffa z Horstem Bredekampem, *Wir sind fremdete Komplizen*, „Süddeutsche Zeitung”, 28 maja 2004 r.

² Dostł. „Zawsze jest jakaś inna historia, coś więcej niż widać na pierwszy rzut oka”. Zob. W.H. Auden, *At Last the Secret Is Out*, w: idem, *Tell Me the Truth About Love: Ten Poems*, Faber & Faber, London 1994, s. 23.

³ *Interview with Timothy McVeigh. TIME's Patrick Cole talks to the defendant in prison*, <https://web.archive.org/web/20050329231516/https://www.time.com/time/nation/printout/0%2C8816%2C109478%2C00.html> [28.02.2018]. Zob. też autoryzowaną biografię: L. Michel,



Timothy McVeigh na okładce „Time’a” z 1 maja 1995 r.; Theodore Kaczynski na wydaniu z 15 kwietnia 1996 r.; Osama bin Laden na wydaniu z 1 października 2001 r.
<https://m-staging.timeline.com/stories/dzhokhar-tsarnaev-death-penalty-federal>; http://www.newseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Exhibits_FBI_Unabomber_G38005M.jpg [28.02.2018].

„Odyssey of a Mad Genius” (Odyseja szalonego geniusza). Na zdjęciu uwieczniono Theodore’a Kaczynskiego, znanego bardziej pod kryptonimem Unabomber, czyli niesławnego nadawcę przesyłek z bombami, przestępcę najdłużej wymykającego się organom ścigania USA (tj. w latach 1978–95). Na etykietę geniusza zapracował jednak wcześniej jako matematyk, czyli w czasach studiów na Harvardzie i docentury w Berkeley. Natomiast za szaleństwo uznano porzucenie kariery naukowej na rzecz na poły ekologicznej i neoluddystycznej prywatnej kampanii terroru wymierzonej w postęp techniczny. W którymś momencie obiecał zaniechać przemocy pod warunkiem opublikowania w prasie jego manifestu⁴. Pomimo zasady nienegocjowania z terrorystami postulat spełniono, co pośrednio przyczyniło się do jego zidentyfikowania i schwytania. W rok po jego aresztowaniu bostońska artystka Lydia Eccles wystartowała z kampanią „Unabomber na prezydenta”, zachęcając wyborców do dopisywania jego nazwiska do list wyborczych. Uzasadnieniem i zachętą miał być slogan „If elected, he will not serve”. Drugą część tego okresu warunkowego była celową wieloznaczną grą słów, oznajmiającą, że jeśli Kaczynski zostanie wybrany, nie obejmie urzędu, albo że nie będzie odsiadywał wyroku. Akcja ta

D. Herbeck, *American Terrorist: Timothy McVeigh & The Oklahoma City Bombing*, Harper, New York 2001.

⁴ T. Kaczynski, *Spółczesność przemysłowa i jego przyszłość*, Bractwo Trojka, Poznań 2003.

spontanicznie przerodziła się w ruch polityczny Unabomber Political Action Committee (UNAPACK)⁵.

W pięć lat później okładkami na całym świecie zawładnęło oblicze Osamy bin Ladena⁶. Dla odmiany wizerunek ten na znacznie dłużej utrwalił się w kolektywnej świadomości. Wystarczy zatem pobieżne spojrzenie na personifikację terroryzmu z okresu zaledwie sześciu lat, by przekonać się o dynamice przemian kultury wizualnej, którą z kolei napędza rzeczywistość dostarczająca coraz to nowych wytwórców obrazów terroru. Korzeni wizualnych taktyk terroryzmu można również poszukiwać w starożytnych chińskich przysłowiach typu „Zabij jednego, przeraź dziesięć tysięcy”. Entuzjazmu dla tych metod nie kryli wszak przedstawiciele bliższej nam formacji: „Terror jest niczym innym jak natychmiastową sprawiedliwością – surową i nieelastyczną; jest on w takim razie wynikiem cnoty, nie jest całkowicie szczegółową zasadą, lecz raczej konsekwencją ogólnej zasady demokracji, zastosowanej z powodu najbardziej palących potrzeb Ojczyzny” – pisał Maksymilian Robespierre w swej deklaracji z lutego 1794 r.⁷ Rok wcześniej rewolucyjny artysta Villeneuve wykonał m.in. grafikę *Ecce Custine* przedstawiającą właśnie zgilotynowaną głowę generała Adama Philippe de Custine’a⁸. Rycin z egzekucji Ludwika XVI powstało mnóstwo, co więcej, były to bodaj pierwsze obrazy terroru powielane na skalę masową. Nie trzeba było zatem być naocznym świadkiem przemocy, by ulec jej retorycznej sile. Dość powiedzieć, że nasz oświeceniowy paradygmat oprócz filozoficznego⁹ ma i swoje krwawe oblicze¹⁰.

⁵ *Interview with Unabomber for President Political Action Committee NYC*, <http://www.notbored.org/manley.html> [28.02.2018].

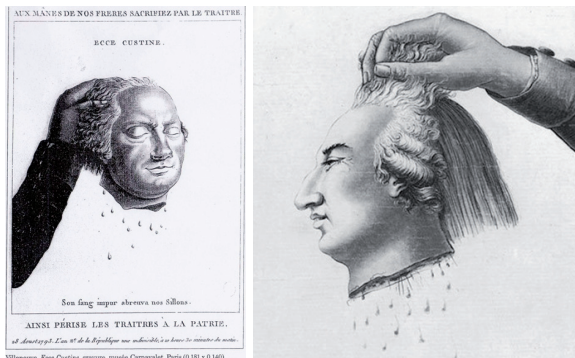
⁶ Poprawny zapis powinien brzmieć: Osama ibn Laden, gdzie ibn oznacza syna, jednak w większości światowych publikacji anglojęzycznych utrwalił się upraszczający wymowę zapis Osama bin Laden, pozostaje więc przy tej konwencji.

⁷ Przyt. za: *Encyklopedia terroryzmu*, Muza, Warszawa 2004, s. 21.

⁸ Więcej o historycznych związkach sztuki z polityczną przemocą: D. Janes, A. Houen (red.), *Martyrdom and Terrorism: Pre-Modern to Contemporary Perspectives*, Oxford University Press, Oxford 2014; R. Janes, *Losing Our Heads: Beheadings in Literature and Culture*, New York University Press, New York – London 2005.

⁹ Nie miejsce tu na drobiazgowo analizy filozoficznych i społecznych blasków i cieni tej formacji, w tym względnie odsyłam do przebogatej literatury przedmiotu, m.in. książek Zbigniewa Drozdowicza, np.: *Kartezjański racjonalizm. Zrozumieć Kartezjusza*, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 2014; *Comprendre les Lumières*, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 2016; *Filozofia Oświecenia*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2006.

¹⁰ H. Arendt, *O rewolucji*, Czytelnik, Warszawa 2003; Z. Bauman, *Europa, niedokończona przygoda*, Wyd. Literackie, Kraków 2005.



Villeneuve, *Ecce Custine*, 1793; *Louis XVI*, 1793

<https://blogthucydide.wordpress.com/2009/02/01/un-portrait-de-guillotine/>; <https://www.mrallsophistory.com/revision/a-brief-overview-of-the-execution-of-louis-xvi.html> [28.02.2018].

Trudno powiedzieć, czy XIX-wieczny terroryzm anarchistyczny zaowocował jakimiś ikonicznymi postaciami. Jeśli już, to byli raczej ideolodzy niż sami zamachowcy. Choć Michał Bakunin uważał, że nie każda rewolucja musi być oparta na przemoc, to Piotr Kropotkin podczas londyńskiego zjazdu (1881) sugerował wyjście poza sferę działań legalnych, studiowanie chemii i nauk technicznych jako przydatnych dziedzin w tworzeniu zarówno środków ataku, jak i obrony. W tej fali terroryzmu bardziej od charyzmatycznych postaci liczyła się popularność ruchu i jego dobre usieciwienie. Wrażenie natomiast mogą robić statystyki – sam rok 1891 przyniósł w Europie aż 1120 zamachów¹¹.

Do względnie słabo rozpoznawalnych należy również twarz terrorysty, który odmienił oblicze Europy początku XX wieku. 28 czerwca 1914 r. w Sarajewie Gavrilo Princip (rewolucjonista z grupy Młoda Bośnia) dokonał udanego zamachu na austriackiego następcę tronu, arcyksięcia Franciszka Ferdynanda. Dziś oblicze zamachowcy faworyzuje się dość lokalnie – w Belgradzie można je napotkać zarówno na ulicznym muralu, jak i na pomniku. Podczas jego odsłonięcia w 2015 r. ówczesny prezydent Serbii Tomislav Nikolic rzekł: „Dzisiaj nie boimy się prawdy. Gavrilo Princip był bohaterem, symbolem idei wolności, zabójcą tyranów i piewą europejskiej idei wyzwolenia z niewoli”¹².

¹¹ Więcej na ten temat: P. Laskowski, *Szkice z dziejów anarchizmu w Europie*, Muza, Warszawa 2007; D. Grinberg, *Ruch anarchistyczny w Europie Zachodniej 1870-1914*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1994.

¹² *Gavrilo Princip, assassin who sparked WWI, gets statue in Belgrade*, <http://www.dw.com/en/gavrilo-princip-assassin-who-sparked-wwi-gets-statue-in-belgrade/a-18546305> [28.02.2018].



Belgrad - mural oraz brązowy pomnik przedstawiające Gavrilę Principa
https://en.wikipedia.org/wiki/Gavrilo_Princip#/media/File:Princip_Gavrilo_grafit.JPG;
<https://blog.fabian-vendrig.eu/2015/07/oh-poor-lonely-gavrilo/> [28.02.2018].

Z okazji trzydziestolecia niepodległości Izraela wydany został znaczek pocztowy przedstawiający urodzonego w Suwałkach poetę Abrahama Sterna. Na jego cześć powstała również nazwa miejscowości Kochaw Ya'ir¹³, uhonorowano go jednak nie za poezję, lecz za działalność zbrojną. Założona przez niego syjonistyczna bojówka Lechi¹⁴ w latach 1940-48 uprawiała aktywną dywersję przeciwko Brytyjczykom na ich terytorium mandatowym. Po śmierci Sterna liderem grupy został Icchak Jaziernicki, czyli późniejszy premier Izraela Icchak Szamir. W poczet czynów o charakterze terrorystycznym należy zaliczyć „Gangowi Sterna” m.in. zabójstwo Folke Bernadotte. Wnuk króla Szwecji jako wysłannik ONZ i Czerwonego Krzyża miał negocjować pokojowe warunki rozwiązania konfliktu, jednak 17 września 1948 r. został zamordowany. Wcześniej Bernadotte zasłużył się ratowaniem Żydów z Holokaustu, więc czyn potępiono, a organizacja Lechi została zdelegalizowana.

Dla równowagi należy wspomnieć, że w podobny sposób Palestyńczycy uczcili Leilę Khaled. Jako członkini Ludowego Frontu Wyzwolenia Palestyny 29 sierpnia 1969 r. uczestniczyła ona w słynnym porwaniu izraelskiego sa-

¹³ Dostł. Gwiazda Yaira – nazwę miejscowości utworzono na podstawie pseudonimu Sterna; *stern* zaś to w języku niemieckim gwiazda.

¹⁴ Lohamei Herut Israel, z hebr. Bojownicy o Wolność Izraela. Niektórych jej członków szkolili instruktorzy Wojska Polskiego. Jak podobno wspominał jeden z uczestników szkolenia: „Polacy potraktowali kurs terroryzmu jako dyscyplinę naukową, poznaliśmy matematyczne formuły na demolowanie konstrukcji z cementu, żelaza, drewna, cegieł i ziemi”. Zob. J. Mielnik, *Jak Polacy stworzyli Izrael*, <http://www.focus.pl/arttykul/jak-polacy-stworzyli-izrael> [28.02.2018].



Znaczek poświęcony Abrahamowi Sternowi
wydany z okazji trzydziestolecia niepodległości Izraela
http://zakhor-online.com/?attachment_id=4885 [28.02.2018].

molotu. Nikt wówczas nie ucierpiał, gdyż samolot zdetonowano dopiero po opuszczeniu pokładu przez wszystkich pasażerów. W związku z tym epizodem fotograf wojenny Eddie Adams sfotografował Leilę Khaled uzbrojoną w karabin AK47, odzianą w mundur koloru khaki i palestyńską kefiję. To właśnie ujęcie uczyniło z niej ikonę oporu, które niczym Che Guevarra do dziś zdobi nie tylko murale, ale i T-shirty. W czasach późniejszych Khaled pozostała aktywną działaczką polityczną.



Leila Khaled na znaczku pocztowym (wraz z George'em Habashem),
obok: dzierżąca swój słynny portret wykonany przez Eddiego Adamsa
<https://www.tumblr.com/explore/trending>; <http://www.ism-france.org/temoignages/-mes-yeux-la-Palestine-est-le-paradis-Un-entretien-avec-Leila-Khaled-article-18816> [28.02.2018].

Czasy rozczarowania kontrkulturą lat 60. XX wieku również zaowocowały terroryzmem. W pewnych kręgach anarchizująco-lewicującej młodzieży wyłoniły się radykalne ugrupowania skłonne do zbrojnego realizowania

swoich wizji społeczeństwa. Toteż gdy mowa o twarzach terroryzmu, nie sposób pominąć sylwetek Andreasa Baadera i Ulriki Meinhof – celebrytów z pierwszej generacji Frakcji Czerwonej Armii, którzy odcisnęli się mocno w pamięci zarówno za sprawą mediów, jak i kina czy sztuki. Niewątpliwie był też okres w dziejach kultury wizualnej, kiedy oblicza terrorystów skrzętnie skrywały maski, kominiarki czy chusty. Mimo to powszechnie wiadomo było, do jakiej organizacji należą i o jaką sprawę walczą. Swoisty test na rozpoznawalność tych atrybutywnych kodów przeprowadził w 2000 r. niemiecki artysta Jürgen Klauke. W pracy *Antlitze* stworzył osobliwe *tableau* z kilkudziesięciu portretów zamaskowanych terrorystów, które zaczerpnął z gazet wydawanych na przestrzeni lat 1972–2000. Część zdjęć była wyraźna, na innych widać było wzór drukarskiego rastra, który uwidocznił się podczas kadrowania i powiększania. Jak się okazuje, w większości przypadków bez żadnych logotypów można rozpoznać afiliacje: biała maska i beret wskazują na baskijską organizację ETA, kefije na Ludowy Front Wyzwolenia Palestyny, bandany na kominiarkach na Hamas, kominiarki, militarne mundury oraz berety na IRA. Rozpoznawalna jest tam również głowa jednego z członków Czarnego Września podczas igrzysk w Monachium (1972). Artysta oczywiście nie miał prawa wiedzieć, że oto niechcący podsumowuje pewną kończąca się wówczas epokę. Z momentem wbicia się pierwszego samolotu w Twin Towers 11 września 2001 r. obrazowanie terroryzmu zmieniło się diametralnie.



Jürgen Klauke, *Antlitze*, 2000 (fot. J.Z.)

Przywołanie tych kilku zaledwie twarzy wybranych ze stosunkowo niedawnej historii dowodzi, jak wiele oblicz terror potrafi przyjmować i jak skrajnie różne uczucia mogą te wizerunki budzić. Części tych postaci dziś

nawet nie pamiętamy, więc czyjaś partykularna potrzeba ich upamiętniania nie robi na nikim większego wrażenia. Przyglądając się tej pokrętnej logice dziejów w zakresie waloryzacji terroryzmu, nieodgadnionych dialektyk potępienia lub uprawomocnienia przemocy, trudno nie nazwać historii ironistką (zarówno w sensie potocznym, jak i Rortiańskim). Zaś przy obecnym kursie świata na „konserwatywne rewolucje” nie można wykluczyć, że postawienie pomnika Andersa Breivika¹⁵ to jedynie kwestia czasu.

David Rapaport¹⁶, próbując uporządkować typologię terroryzmów pod względem historycznym, zaproponował wyodrębnienie czterech jego fal:

- fala anarchistyczna (inspiracje *Katechizmem rewolucjonisty* Siergieja Nieczajewa oraz pismami Michaiła Bakunina);

- fala nacjonalistyczna (ruchy antykolonialne, terroryzm niepodległościowy Algierczyków, Palestyńczyków, republikanów w Irlandii Północnej, baskijskiej ETA, syjonistów itd.);

- fala grup anarcho-lewicowych (powstałych głównie z rozczarowania efektami kontrkultury lat 60., np. niemiecka Rote Armee Fraktion, włoskie Brigate Rosse czy amerykańska formacja Weather Underground);

- fala terroryzmu religijnego (postępująca od lat 90., kiedy to np. nacjonalistyczna i lewicująca Organizacja Wyzwolenia Palestyny była stopniowo wypierana przez religijny Hamas; od czasów interwencji ZSRR w Afganistanie zaczęła formować się Al-Kaida; w 1995 r. sekta Aum Shinrikyō w tokijskim metrze rozpyliła sarin, od 2002 r. w Nigerii intensywnie działa Boko Haram, w czasach późniejszych Rapaport zapewne dodałby tu i Państwo Islamskie).

Oczywiście trzeba mieć na uwadze wzajemne przenikanie się i interferowanie tych poszczególnych fal: w Irlandii Północnej funkcjonowała z powodzeniem marksizująca INLA (Irish National Liberation Army), w innych przypadkach czynnik religijny często szedł w parze z narodowowyzwoleńczym (Irlandzka Armia Republikańska), zarówno IRA, jak i niemieckie grupy anarcho-lewicowe tworzyły alianse z Palestyńczykami z El-Fatah. Wbrew powszechnej opinii terroryzm międzynarodowy nie jest więc fenomenem wyłącznie ostatniej dekady. Można się również zastanawiać, na ile – skąd-

¹⁵ Nie wspomina się go zbyt często, więc można przypomnieć, że chodzi o prawnicowego ekstremistę, który w geście obrony Europy przed islamską kolonizacją 22 lipca 2011 r. dokonał bombowego zamachu na siedzibę premiera Norwegii i (w przebraniu policjanta) zastrzelił 69 uczestników młodzieżowego obozu lewicowej Partii Pracy na wyspie Utøya.

¹⁶ D.C. Rapaport, *The Four Waves of Rebel Terror and September 11th*, w: Ch.W. Kegley Jr. (red.), *The New Global Terrorism: Characteristics, Causes, Controls*, Prentice Hall, Upper Saddle River, NY 2003, ss. 36–52.

inąd atrakcyjne – sformułowanie „terroryzm ponowoczesny” (ang. *postmodern terrorism*)¹⁷ nie jest dziś stosowane nieco na wyrost. Obawiam się bowiem, że jego użyteczność może sprowadzać się wyłącznie do okolicznika czasu. Owszem, w nowym tysiącleciu znacząco zmieniły się środki komunikowania ułatwiające propagandę sprawy, ale jeśli przyjrzeć się taktykom zamachów, to wciąż dominują „tradycyjne” bomby i karabiny, zaś ciężarówką można było wjechać w tłum już sto lat temu. Szczęśliwie dostęp do broni chemicznej, biologicznej czy radioaktywnej wciąż nie jest łatwy, podobnie jak wiedza hakerska umożliwiająca sparaliżowanie świata przez cyberterrorystów. Pomimo zaawansowanych mediów wizualnych stosowanych przez Państwo Islamskie (ISIS) ich doktrynalne podejście do walki ma charakter na wskroś tradycyjny (np. w sensie terytorialnym).

Dynamika tych historycznych przemian terroryzmu wydała mi się najbardziej zasadnym argumentem do nadania niniejszej książce struktury opartej na linii czasu i pewnej roboczej typologii. Tym sposobem trzy pierwsze rozdziały zorientowane są na terroryzmy głównie lokalnych ambicji (acz o międzynarodowym zasięgu), takich jak niemiecka Rote Armee Fraktion, Irlandzka Armia Republikańska czy formacje walczące w sprawie palestyńskiej. Rozdział czwarty osnuty jest wokół wiodącej roli Al-Kaidy, której sukces medialny zapewniły ataki z 11 września 2001 r., oraz wokół problemu fotografii przedstawiających sceny tortur w więzieniu Abu Ghraib. Natomiast rozdział piąty traktuje o wpływie Państwa Islamskiego na kształtowanie kolektywnej wyobraźni poprzez dokonywane okrucieństwa, ale i bardzo wysoki poziom produkcji propagandowych (przekładalny na sukcesy rekrutacyjne).

2. PERSPEKTYWA

Przyjęta w tej książce perspektywa oglądu terroryzmu najbardziej zbliżona jest do kulturoznawczych z ducha studiów wizualnych. Nie pretenduje tym samym do politologicznych rozstrzygnięć na temat natury terroryzmu, odkrywania socjologicznych bądź psychologicznych mechanizmów nim rządzących ani też do uchwycenia antropologicznej prawdy o kondycji człowieka w dobie terroru. Rzecz jest raczej o obrazach, których źródłem bądź tematem jest terroryzm

¹⁷ W. Laqueur, *Postmodern Terrorism*, w: Ch.W. Kegley Jr. (red.), *The New Global Terrorism...*, ss. 151–159. Zob. również: R. Borkowski, *Terroryzm ponowoczesny. Studium z antropologii polityki*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2006.

(niewartościująco i szeroko pojmowany), a w szczególności o kulturowych reżimach produkcji i dekodowania tychże obrazów. Wizerunki te w myśl tradycji ikonologicznej są właśnie kulturowo ramowane, zatem ich interpretacje, nadawanie znaczeń i badanie oddziaływania wymagają uwrażliwienia na kulturowe konteksty, ciągłego prześlizgiwania się pomiędzy praktykami, dyskursami i dyscyplinami, patrzenia wprost, z ukosa, niekiedy z różnych perspektyw jednocześnie, co może przyprawiać o metodologicznego „zeza rozbieżnego”. Mimo wszystko istotne jest właśnie przyglądanie się obrazom, które terroryzm produkuje, ewokuje, zwalcza, zawłaszcza, przy jednoczesnej próbie uchwycenia kulturowych kontekstów tych procesów. Badania takie zawsze będą obciążone ryzykiem przyjętego kierunku patrzenia, pewnych optycznych niedoskonałości, iluzji bądź deformacji. Widzenie w pewien sposób ma charakter fragmentaryczny, nasz mózg dokonuje całościowania obrazów w oparciu o to, co wie lub podejrzewa albo mu się wydaje – gdyż również przesady i uprzedzenia mają tu swój głos. Metafora ciemnej strony księżyca wydaje się tu banalna – dlatego o wiele bardziej frapująca poznawczo byłaby tu metafora ciemnej strony słońca. To, co przyjmuje się jako jasne i oczywiste, przy bliższym poznaniu często bywa inne. Największym nadużyciem ostatnich czasów jest bowiem uznanie, że oczywiste jest znaczenie pojęcia „terroryzm”. Dziedzictwo oświeceniowe, myśl liberalna, postkolonialna, uniwersalizujące dyskursy świata zachodniego i wszelkie -izmy sprawiły, że w kontekście terroryzmu wydaje nam się, iż doskonale rozpoznajemy, kto jest dobry, a kto zły. Tyle ideologicznych racji i przekonań musiało się spiętrzyć, by dojść do banalnego westernowego rozróżnienia na *good guys* i *bad guys*? Kiedy po 11 września na forum ONZ doszło do głosowania nad rezolucją potępiającą międzynarodowy terroryzm, sprawa wszystkim wydawała się bezdyskusyjna. Toteż sekretarz generalny Kofi Annan nie omieszkął przypomnieć, że podczas poprzednich debat niektóre państwa zgłaszały zastrzeżenia co do interpretacji terminu, którego potępienie mają głosować¹⁸. Jak ujmuje to Giovanna Borradori: „terroryzm jest w sposób nieunikniony niewystawialny i enigmatyczny. Prawdę tę trudno zaakceptować, ale bardzo niebezpiecznie ją odrzucić”¹⁹.

Trudno dziś o jakiś głębszy wgląd bądź stworzenie spójnej akademickiej teorii na temat terroryzmu, skoro nie ma konsensusu w kwestii jego definicji (o czym szerzej w dalszej części). Inna będzie perspektywa reportera będącego

¹⁸ *Polityka ONZ wobec terroryzmu*, <http://www.unic.un.org.pl/terroryzm/polityka.php> [28.02.2018]. Zob. również: G. Borradori, *Filozofia w czasach terroru. Rozmowy z Jürgenem Habermasem i Jacques'em Derridą*, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 133.

¹⁹ *Ibidem*, s. 185.

bezpośrednim uczestnikiem/świadkiem omawianych w tej książce wydarzeń, inny wgląd będą mieli członkowie zwaśnionych społeczności, którzy stosują terrorizm jako radykalną formę komunikacji, tj. wzajemnego przekonywania się do swoich racji (np. w Belfaście). Odwiedzając osobiście Irlandię Północną, Bliski Wschód czy niektóre północnoafrykańskie kraje arabskie, byłem co najwyżej turystą, jednym z wielu łowców wrażeń, a więc nawet nie tymczasowym rezydentem. Wielokrotnie jednak, gdy podczas przygodnych rozmów niechcący wymykało mi się słowo „terrorizm” jako przedmiot moich zainteresowań, pojawiało się szczere oburzenie: „a jaki to ma z nami związek?”. „Nasi” tylko walczą o swoje prawa, to „tamci” są terrorystami (i tu następowały rozliczne wersje obiegowych definicji terrorizmu państwowego, a jeszcze częściej – chęć zmiany tematu)²⁰.

Choćby nie wiadomo, jak się starać, nigdy w ramach jednej książki nie da się uchwycić pełnego spektrum zjawisk. Terroryzm obejmuje bowiem tak wiele dyskursów, że jakakolwiek próba całościowego ujęcia mija się z celem – trudno bowiem jednocześnie metodycznie uchwycić jego religijne, polityczne czy ekonomiczne determinanty. Są one nierozzerwalnie połączone, lecz paradoksalnie przedstawiają odmienne perspektywy interpretacyjne i mają inne punkty ciężkości. Jediną możliwością jest zatem porzucenie ambicji teoretycznego uogólniania (czy, co gorsza, uniwersalizowania interpretacji) na rzecz partykularnych ikonologicznych dociekań. Można więc obserwować pewne powidoki terroryzmu, obrazowe komunikaty, ich trwanie, przemijanie, nagłe odżywanie i efekty, jakie niosą – tak chwilowe, jak i długoterminowe. Jedne obrazy prowokują do powstawania kolejnych, a inne prowokują do realnej przemocy i zabijania – by przywołać duńskie karykatury Mahometa (2005) czy zamach na redakcję „Charlie Hebdo” (2015).

Czynnik obrazowy sprzyja propagandzie sprawy, o którą walczą terroryści. Zatem przyglądanie się tym obrazom nie tyle pozwala pojąć czy

²⁰ Dlatego też uważam, że w badaniach kulturoznawczych nad terroryzmem nie należy pochopnie rezygnować z obserwacji poczynionych przez sprawnych reporterów i reportażyistów. Dla lepszego uchwycenia tła omawianych w niniejszej książce problemów wiele bowiem zawdzięczam lekturze książek Pawła Smoleńskiego (*Izrael już nie frunie*, Czarne, Wołowiec 2007; *Arab strzela, żyd się cieszy*, Świat Książki, Warszawa 2012; *Balagan. Alfabet izraelski*, Agora, Warszawa 2012; *Irak. Piekło w raju*, Czarne, Wołowiec 2012) oraz Aleksandry Łojek (*Belfast. 99 ścian pokoju*, Czarne, Wołowiec 2015). Również solidne rzemiosło Phila Reesa z BBC zawoocowało książką z wywiadami przeprowadzonymi z samymi przywódcami organizacji terrorystycznych (*Kolacja z terrorystą. Spotkania z najbardziej poszukiwanymi bojownikami na świecie*, Universitas, Kraków 2008).

usprawiedliwić²¹ akty terroru, ile zastanowić się nad niektórymi mechanizmami społecznego zrozumienia czy wręcz popularności idei i politycznych projektów stojących za tymi aktami. Po trosze są one widoczne w przypadku terroryzmów omawianych w pierwszych trzech rozdziałach, czyli anarcho-lewicowej RAF (grupie tej sprzyjała znaczna część postkontrkulturowej formacji czy intelektualistów, tacy jak Jean-Paul Sartre i Heinrich Böll), narodowowyzwoleńczej IRA (z którą sympatyzowali irlandzcy republikanie na całym świecie) i opartych na podobnym etosie ugrupowań palestyńskich (ze znacznym poparciem w Strefie Gazy, na Zachodnim Brzegu i w diasporze palestyńskiej). Znacznie trudniej było (przynajmniej na Zachodzie) o znalezienie choćby odrobiny zrozumienia dla ataków z 11 września 2001 r. – przysłonił je powszechny szok i niedowierzanie. Niemożność ubrania tego wydarzenia w odpowiednie słowa (podzyrowana nawet przez Jacques'a Derridę²²) zawoocowała hipnotyzującym strumieniem obrazów upadających wież WTC. Trudno utożsamiać się z organizacją o strukturze sieciowej, która – jak widzi to Jürgen Habermas – nie posiada politycznie realistycznych celów²³. Nieco inaczej natomiast sprawy wyglądają w przypadku Państwa Islamskiego. Choć dotąd organizacja ta nie wyprodukowała ikonicznego wydarzenia na miarę 9/11, to swoim okrucieństwem przewyższyła Al-Kaidę. Niestety trzeba przyznać, że ów samozwańczy kalifat, byt quasi-państwowy, ponadto stworzył coś w rodzaju ram dla realnego projektu społecznego. Działający w jego imieniu propagandziści w swych starannie wyreżyserowanych filmach oprócz spektakli okrucieństwa w postaci egzekucji zapowiadali swym rekrutom

²¹ Jakkolwiek nie interpretować doboru i retoryki przykładów wizualnych reprezentacji terroryzmu i wizualnych nań reakcji, trudno sobie wyobrazić jakąkolwiek instancję, która miałaby prawo do prób usprawiedliwiania terrorystycznej przemocy. Pod kątem etycznym nawet ofiary i ich rodziny są uprawnione do „wybaczenia” wyłącznie w swoim imieniu. Jednocześnie hipokryzją byłoby udawanie, że nie są podejmowane takie próby uprawomocnienia terroryzmu albo że nie istnieją żadne społeczne przeświadczenia w tej materii – fora internetowe dawno pozbawiły nas takich iluzji (wystarczy poczytać komentarze na temat czynu Andersa Breivika po jego zamachach w 2011 r.).

²² Według Derridy nie może być nazwane coś, co wydarza się poza językiem, czyli terror i trauma. Dlatego też upowszechnił się składający się z cyfr kryptonim wydarzenia, czyli 9/11 (dzięki czemu wydarzenie niejako samo się uhistorycznia i monumentalizuje). Zob. G. Borradori, *Filozofia w czasach terroru...*, ss. 115 nn., 179.

²³ Oczywiście stanowisko Habermasa wydaje się mocno dyskusyjne, jest raczej wypowiedzianą w afekcie prowokacją na potrzeby chwili, służącą głównie zdyskredytowaniu Al-Kaidy. Trudno bowiem serio przyjąć myśl, że ataki z 11 września nie miały politycznych celów, skoro przyniosły tak wyraziste polityczne efekty: realne ofiary w znacznej liczbie, straty materialne oraz symboliczne zniesienie mitu o nienaruszalności supermocarstwa. Ibidem, ss. 21, 62-63.

w bardzo konkretnych wymiarach państwowy ład oparty na prawie szariaty oraz dobrostan za tym idący. Trudno się więc dziwić, że wielu żyjących w Europie młodych muzułmanów bez perspektyw dostrzegło w tym dla siebie rodzaj emancypacyjnej okazji. Nieco bardziej zaskakujące okazały się liczne konwersje na islam przedstawicieli europejskiej białej klasy średniej oraz ich nagła potrzeba udania się do Syrii i zbrojnej walki o kalifat (którego to słowa przed rokiem nawet jeszcze nie znali).

Omawiana w tej książce kultura wizualna obejmuje zarówno obrazy tworzone przez terroryzm (działające w jego misji zasiewania strachu – głównie poprzez media), obrazy oficjalnej kontrpropagandy, jak i kulturę artystyczną krytycznie analizującą oba te reżimy wizualności.

2.1. Sztuka i terroryzm – niebezpieczne sąsiedztwo?

Awangardowi artyści, jak wielu agitatorów politycznych, propagandzistów i demagogów, już dawno zrozumieli to, co TERRORYZM wkrótce miał spopularyzować: jeśli chcesz mieć swoje miejsce w „rewolucyjnej historii”, nie ma nic łatwiejszego niż prowokowanie do buntu i gwałtu na przyzwoitości w przebraniu sztuki.

Paul Virilio²⁴

Czy współczesna sztuka wciąż bazuje na tych samych taktycznych modelach co awangarda bezlitośnie „wypunktowana” przez Paula Virilio? Współczesny terroryzm – czy nam się to podoba, czy nie – coraz skuteczniej projektuje kody kulturowe, niejako przejmując rolę dawnych autorytetów w tym względzie: wybitnych pisarzy, intelektualistów, polityków, artystów. W jednej z powieści Dona DeLillo pojawia się symptomatyczny dialog pomiędzy bohaterami dyskutującymi o konkurowaniu sztuki i terroryzmu:

- Co zyskują terroryści, pisarze tracą. Stopień, w jakim oni wpływają na świadomość zbiorową, jest poziomem naszego upadku jako ludzi kształtujących wrażliwość i myśli. Niebezpieczeństwo, jakie oni reprezentują, równa się naszej porażce w stwarzaniu niebezpieczeństwa.
- Im wyraźniej widzimy terroryzm, tym mniejszy wpływ ma na nas sztuka²⁵.

²⁴ P. Virilio, *Art and Fear*, Continuum, London – New York 2004, s. 31.

²⁵ D. DeLillo, *Mao II, Noir Sur Blanc*, Warszawa 2010, ss. 169–170.

Powieść *Mao II* została wydana w 1991 r., natomiast sytuacja ta wydaje się ciągle aktualna. Terrorysty poprzez media zarządzają dziś zbiorową wyobraźnią, zaś artyści bardzo chcieliby móc taki wpływ wywierać. Choć to dość oczywista konstatacja, na jej marginesie warto zasygnalizować, iż w obszarze refleksji nad terroryzmem głos sztuki okazuje się bardzo niedoceniany. Co więcej, często pojawiają się zarzuty o nieuprawnione zabieranie głosu lub prezentowanie stanowiska podejrzanie tendencyjnego. Tymczasem gdzie, jeśli nie w kulturze artystycznej, szukać doświadczenia w tak aktualnej dziś materii jak konflikt idolatrii i ikonoklazmu? Dlaczego jesteśmy w stanie zrozumieć gest wymazania rysunku Willema de Kooninga przez Roberta Rauschenberga, a wysadzenie posągów Buddy przez talibów (Bamyan 2001) traktujemy jako wyraz barbarzyństwa? Oba te przejawy ikonoklazmu były głośno i szeroko dyskutowane, lecz całkowicie osobne były ramy tych dysput. Perspektywa kulturoznawcza pozwala spojrzeć na oba te destrukcyjne akty z pewnego dystansu, ale i z wyczuleniem na kontekst – de Kooning znał zamiary kolegi, toteż sprzedając mu ów rysunek za butelkę whisky, był gotów na poniesienie takiej straty. Talibowie natomiast zaskoczyli świat nie tylko samym aktem zniszczenia, ale i umiejętnością przewidzenia skali reakcji opinii publicznej. Oprócz precyzyjnego doboru materiału wybuchowego wykazali się solidnym przygotowaniem do wizualnego udokumentowania całego zajścia. Wszak gdyby chodziło wyłącznie o ikonoklazm, filmowanie wysadzania miałyby się celem, gdyż posągowy wizerunek uznawany za *haram* (zakazany) został potem zmnożony w światowych mediach.

Czy zatem w polifonii kultury artystycznej można poszukiwać sensów trudno uchwytne go pojęcia terroryzmu? Zgromadzone w tej książce przykłady



Jeden z talibskich przywódców sfotografowany od dołu (w tzw. perspektywie heroicznej) na tle zniszczonego właśnie posągu Buddy (Bamyan 2001)
<https://www.nbcnews.com/storyline/isis-terror/isis-n315451> [28.02.2018].

sztuki komentującej zjawiska wokół zamachów terrorystycznych nie zawsze znajdowały zrozumienie, co gorsza – komentarz ten bywał traktowany jako niestosowny lub nieadekwatny. Kiedy artyści zajmowali się jakimś gorącym, aktualnym tematem, często pojawiały się m.in. zarzuty o sympatyzowanie z terrorystami poprzez chęć „uhonorowania” ich destrukcyjnego dzieła za pomocą sztuki. Rodziło to oczywiście kontrowersje, które prowadziły do odwoływania wystaw bądź częściowych interwencji cenzorskich. W społeczeństwie w jakiś sposób utrwaliło się przekonanie, iż w tym obszarze monopol na „produkcję symboliczną” (jakkolwiek fatalnie to brzmi) posiadają terroryści i media. Dotychczasowe oczekiwania wobec sztuki traktującej o konfliktach i wojnach były jasne – miała dostarczać wzniosłych wizji heroizacji bądź wiktyimizacji²⁶. Tymczasem w dobie terroryzmu minionego półwiecza sprawy jawią się całkiem inaczej. Dlatego w poszczególnych częściach tej książki usiłuję przyjrzeć się spektrum postaw artystycznych, w których wobec różnych terroryzmów mieszają się funkcje zaangażowane, krytyczne, analityczne, demontujące pewne oczywiste ramy oraz zastosowania klasycznie „pomnikowe” (tj. głównie dla upamiętniania ofiar, nie terrorystów). Specyfiką sztuki jest od wieków eksplorowanie i przekraczanie granic, toteż dzieła zorientowane na tematykę terrorystyczną niekiedy robią wrażenie fetyszyzowania przemocy (replikując jej obrazy w poetyce cytatu), a niekiedy w istocie ją fetyszyzują bądź estetyzują. Wielokrotnie podnoszone były też zarzuty o chęć współzawodniczenia artystów z terrorystami w polu radykalnych prób zawładnięcia kolektywną wyobraźnią. Dlatego niełatwe jest poddanie przywołanych w tej książce prac jakiejś waloryzacji artystycznej i estetycznej. Przytoczone zostały one bowiem przede wszystkim z uwagi na temat, który podejmują, a nie dlatego, że w każdym przypadku są arcydziełami godnymi podręczników historii sztuki. Bywają to nawet realizacje słabe, redundantne (tj. replikujące w nieskończoność ten sam motyw), ale nie można powiedzieć, że są trywialne bądź banalne. Porażka w mierzeniu się z dużym problemem to nie powód do wstydu czy stygmatyzacji. Z drugiej strony podejmowanie ważnych społecznie tematów związanych z terroryzmem nie przesądza o tym, że artystom tym należy się jakieś uprzywilejowane traktowanie czy gwarancja nietykalności ze strony krytyki.

Podobnie alergiczne typy reagowania pojawiały się w sytuacjach, kiedy ktokolwiek usiłował mówić o estetyce terroryzmu. Czynnikiem negatywnie uwrażliwiającym był tu ponownie pewien pakiet przekonań czy wręcz

²⁶ B. Groys, *Art at War*, „Brumaria” 12/2009: *Arte y terrorismo/Art and Terrorism*, s. 273.

językowy uzus. Gdy mowa o „estetyce krajobrazu”, „estetyce posiłku” czy „estetyce ubrania”, wiadomo, że powszechnie rozumie się przez to dbałość o wygląd, a nawet piękno danej rzeczy. Nic zatem dziwnego, że taki typ skojarzeń uruchamiał niezdrowe emocje, gdy kuratorka Manon Slome usiłowała zrealizować wystawę *The Aesthetics of Terror* (Nowy Jork 2008) lub kiedy György Fogarasi i Jon Roberts organizowali konferencję *Terror(ism) and Aesthetics* na uniwersytecie w Szegedzie (Węgry 2011). Pozornie zbytecznie byłoby nadmieniać, iż w świecie sztuki i dyskursie akademickim sformułowanie „estetyka terroru” powinno być traktowane dość neutralnie. Slome odwołuje się w tym względzie m.in. do przepracowanych po wielokroć teorii spektaklu²⁷, zaś Roberts i jemu podobni nawiązują do filozofów piszących o kategorii wzniosłości (jak Immanuel Kant czy Edmund Burke)²⁸. Mimo to okazuje się, że na obu tych polach (tj. sztuki i nauki) rozprawianie o „estetyce terroryzmu” napotyka opór: wystawę w Nowym Jorku odwołano, zaś Roberts nasłuchiwał się krytycznych uwag na temat swoich „niezdrowych” pomysłów²⁹.

2.2. Podstawowe pojęcia

Cała dotychczasowa retoryka wprowadzająca do tytułowej problematyki zmierzała do tego, że to, co pozornie oczywiste, kryje najwięcej pułapek i niedopowiedzeń. Najprościej chyba będzie zacząć od środka, gdyż słowo „doba” zostało użyte w jawnie metaforycznej funkcji – nikt nie ma wątpliwości, że nie chodzi o jakiś dwudziestoczterogodzinny wycinek z historycznej linii czasu. Na własne potrzeby, a zatem w całkowicie arbitralny sposób, pozwoliłem sobie wyznaczyć trwanie owej „doby”, dobierając przykłady różnych terroryzmów od lat 70. XX wieku do niemal końca drugiej dekady nowego milenium. Nie chodziło przy tym o jakąś zgodność z historią terroryzmu jako takiego, lecz o uchwycenie powrotu politycznie motywowanej przemy, która zaczęła

²⁷ H. Giroux, *Beyond the Spectacle of Terrorism: Global Uncertainty and the Challenge of the New Media*, Paradigm Publishers, Boulder 2006.

²⁸ J. Roberts, *Rethinking the Sublime: Is There an Aesthetics of Terrorism?*, <http://americanjournal.hu/vol10no1/roberts> [28.02.2018].

²⁹ O wystawie Slome piszę szerzej w rozdziale czwartym w paragrafie *Terror w sztuce czy terror sztuki? Kultura artystyczna jako społeczny alergen*. Roberts na marginesie swego konferencyjnego referatu nie omieszczał wspomnieć, że gdy oznajmił swemu amerykańskiemu koledze (również akademikowi), iż zajmuje się estetyką terroryzmu, usłyszał oburzoną i dość wulgarną odpowiedź: „Why don't you suck their cocks for them?” (chodziło o terrorystów). Ibidem.

być odczuwalna dla zachodnich społeczeństw po drugiej wojnie światowej, i która w rozmaity sposób znalazła odzwierciedlenie w kulturze wizualnej.

Pozostają zatem do przybliżenia dwa pojęcia: „terroryzm” ze swoją nie-definiowalnością oraz równie pojemna znaczeniowo „kultura wizualna” jako jednoczesny przedmiot i dziedzina badań.

2.2.1. Terroryzm

Stwierdzenie, że używa się terminu terroryzm w sposób neutralny i niewartościujący, jest dziś właściwie postrzegane jako równoważne z ustawieniem się po „ich” stronie. Automatycznie wiąże się to z pretensjami dotyczącymi umniejszania cierpień ofiar i ich rodzin bądź z zarzutami o próby usprawiedliwiania aktów terrorystycznych. Logiką retoryki typu „kto nie z nami, ten przeciwko nam” George W. Bush po 11 września 2001 r. sterroryzował cały świat. I choć do ogłoszonej przezeń wojny z terrorem postanowiło przystąpić wiele państw, to na dobrą sprawę stało się to pomimo definicyjnego nie-dookreślenia tego arcywroga. Paradoksalnie (a może i z założenia) okazało się to na dłuższą metę wygodne pod względem politycznym. Putinowskiej Rosji pozwoliło na uregulowanie chwiejnej opinii międzynarodowej na temat czeceńskiego oporu, Turcji – nadal nazywać terrorystami Kurdów, Serbom – Kosowian itd. O desygnacie każdorazowo samodzielnie decydował więc użytkownik epitetu „terrorysta”. Apogium nieporozumień osiągnięte zostało na kijowskim majdanie w 2013 r., kiedy to specjalne siły policji Berkut nazywały tak protestujących i *vice versa*. W dalszych fazach konfliktu, już pod nowymi władzami, epitet „terrorysta” znalazł zastosowanie do prorosyjskich separatystów z Donbasu, gdzie paradoksalnie przyczyniło się to do eufemizacji zjawiska, które miało charakter wojny (hybrydowej czy asymetrycznej – nie miejsce tu, aby to rozstrzygać). Rzeczownik „terrorysta” i przymiotnik „terrorystyczny” stały się równoprawnym orężem współczesnych konfliktów. Ich użycie w mediach czy debacie publicznej *de facto* implikuje przyznanie racji jednej ze stron. Dlatego – przynajmniej przed 11 września – w szanujących się mediach unikano takiego nazewnictwa, choćby przez wzgląd na asekuracyjną ostrożność – wszak Nelsona Mandelę też niegdyś nazywano terrorystą, a po latach wręczono mu Nagrodę Nobla. Podczas zintensyfikowanej kampanii bombowej IRA brytyjskie media mocno lawirowały pojęciowo, usiłując te akty raczej kryminalizować, niż nadawać im polityczny wymiar, a w tym samym czasie dziennikarze amerykańscy o członkach IRA mówili

tak jak oni sami o sobie, czyli *volunteers* (ochotnicy), co nie niosło żadnych negatywnych konotacji³⁰. Filtrując problem przez Orwellowską optykę z lat 40. XX wieku³¹, można stwierdzić, że asymetria współczesnych konfliktów tkwi głównie w języku – silniejsi mają prawo używać dla swoich zbrodni eufemizmów, w ten sposób bombardowanie bezbronných wieśniaków staje się „pacyfikacją”, skrytobójstwa dokonywane przez wywiad „eliminowaniem elementów niepożądanych”, zaś inne przypadki pokrywa terminologiczny parawan *collateral damage*, za którym kryją się skutki uboczne operacji militarnych w postaci przypadkowych cywilnych ofiar. Te zniekształcenia rzeczywistości poprzez operowanie językiem Orwell porównywał z sytuacją, w której ktoś zaczyna pić, gdyż czuje się nieudacznikiem, a potem w istocie nic mu nie wychodzi, ponieważ jest pijany. Podobnie rzecz się ma z językiem: poprzez błędy w myśleniu staje się on nieprecyzyjny i nieuczciwy, a potem już sam – poprzez złe nawyki – utwierdza nas w tych pomyłkach³². Epitet „terrorysta” po zamachach z 11 września zyskał tak performatywną władzę w stygmatyzowaniu, jak „komunista” w czasach makkartyzmu. Nastroje wokół tego wydarzenia udzieliły się nawet BBC i Reutersowi – oto dziennikarze, którzy uchodzili za bodaj najbardziej wstrzemięźliwych w bezpośrednim używaniu słowa „terroryzm” (wewnętrzne zalecenia agencji), nie szczędzili go w klasyfikowaniu tego zamachu³³. Orwell twierdził, iż złe językowe nawyki można i należy zwalczać, ale co począć z uzusami, które również zaświadczać o stanie kulturowych dyskursów? Języka nie da się zignorować nawet w dobie kultury wizualnej. Kto zatem, formalnie rzecz biorąc, będzie zbiorowym (anty)bohaterem tej książki? Partyzant? Bojownik o wolność? Terrorysta? Mudżahedin? Dżihadysta?

Wracając do utopijnego nawoływania o neutralność w stosunku do najbardziej emocjonującego pojęcia początku XXI wieku, pozostaje mi jedynie złożyć niezbędne deklaracje. Kiedy więc używam ma kartach niniejszej publikacji sformułowania „bojownik ISIS”, to zdecydowanie bez stojącej za tym chęci nobilitacji takiej idei kalifatu bądź próby umniejszenia którejkolwiek z jego niewinnych ofiar. Analogicznie, pisząc np. o „terrorystach z IRA” czy

³⁰ P. Rees, *Kolacja z terrorystą...*, s. 23.

³¹ Por. G. Orwell, *Politics and the English Language*, https://redactareacademica.files.wordpress.com/2016/10/george-orwell_-_politics-and-the-english-language.pdf [28.02.2018].

³² Ibidem.

³³ P. Rees, *Kolacja z terrorystą...*, ss. 16–17. Zob. również: J.-P. Marthoz, *Terrorism and the Media. A Handbook for Journalists*, <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002470/247074E.pdf> [28.02.2018].

„terroryzmie palestyńskim”, nie usiłuję ich retorycznie stygmatyzować ani też nie rozstrzygam o słuszności sprawy, za którą walczą. Jednocześnie nie można udawać, że nie istnieją etyczne różnice w „systemowym” podejściu różnych ugrupowań. Dalece „mniejszym złem” będzie zamach IRA przeprowadzony po uprzednim autoryzowanym³⁴ telefonie ostrzegawczym niż dokonana przez Państwo Islamskie niespodziewana rzeź w klubie Bataclan (2015). Jednak już samo takie zestawienie może napotkać zarzut o nostalgiczne wspomnianie „starych dobrych terroryzmów”. Warto dla porównania dodać, że tuż po 11 września 2001 r. Derrida prorokował, iż kiedyś będziemy z rozrzewnieniem wspominać upadające wieże WTC jako ostatni przejaw analogowego, klasycznego terroryzmu. Sądził wówczas, iż przyszłość należy do niewidzialnych (tj. mało widowiskowych) wirusowych ataków w cyberprzestrzeni lub inicjowania masowych biologicznych zakażeń, np. z użyciem węgla³⁵. Dziś wiemy już, że zamachy na Twin Towers i Pentagon nie były ostatnimi w przestrzeni „realnej”. Aktywność ISIS w cyberprzestrzeni i ich produkcje filmowe również służą tradycyjnej propagandzie wizerunkowej. Choć wiele obserwacji Derridy odnoszących się do międzynarodowego terroryzmu wciąż można uznawać za cenne, to w zakresie relatywistycznego definiowania zjawiska nie wniósł on wiele więcej niż Jaser Arafat trzy dekady wcześniej. Na forum Zgromadzenia Ogólnego ONZ w 1974 r. palestyński lider zwrócił uwagę, iż osoba, która dla jednych uchodzi za terrorystę, dla innych będzie bojownikiem o wolność:

Różnica między rewolucjonistą a terrorystą leży w sprawie, o którą walczy każdy z nich. Ktokolwiek w słusznej sprawie walczy o wolność i niepodległość swojej ziemi od najeźdźców, osadników i kolonizatorów nie może być nazwany terrorystą. W przeciwnym razie Amerykanie w swej walce o wyzwolenie od brytyjskich kolonizatorów byłiby terrorystami; europejski ruch oporu przeciwko nazistom byłby terroryzmem, walka narodów azjatyckich, afrykańskich i latynoamerykańskich byłaby również terroryzmem, podobnie jak wielu z was obecnych na tej sali uznano by za terrorystów. [...] Sprawiedliwość sprawy określa prawo do walki³⁶.

³⁴ Chodzi o specjalne kody, hasła, które były częścią niepisanych umów między IRA i mediami oraz Royal Ulster Constabulary – pozwalały one na odróżnienie faktycznych ostrzeżeń od telefonicznych żartów.

³⁵ G. Borradori, *Filozofia w czasach terroru...*, s. 131 nn.

³⁶ Według protokołu ze Zgromadzenia Ogólnego ONZ w 1974: AGENDA ITEM 108 Question of Palestine, <https://unispal.un.org/DPA/DPR/unispal.nsf/0/A238EC7A3E13EED18525624A007697EC> [28.02.2018].

Jakkolwiek szlachetnie wydają się brzmieć te słowa, rzecz nie jest pozbawiona wątpliwości. Według jakich kryteriów ocenić „słuszność sprawy”? A nawet gdyby udało się je wyznaczyć, to dla przypadkowych cywilnych, niewinnych ofiar terroryzmu nie ma znaczenia, w imię jakiej sprawy zginęli.

Stare porzekadło mówi, że człowiek przyparty do muru chwytą w końcu za cegły, stąd wiele koncepcji terroryzmu ujmuje go w kategoriach defensywnej walki przeciwko „prawdziwemu terrorowi” ze strony własnego państwa bądź obcego mocarstwa. W jednym z wywiadów z 1998 r. Osama bin Laden utrzymywał, że dżihad jest jedyną dostępną opcją wobec grabieży dóbr naturalnych (przez USA i Izrael) oraz zabijania i poniżania Arabów, których każde słowo czy gest oporu etykietowane jest jako terroryzm.

Poza tym – kontynuował bin Laden, już w bardziej relatywistycznej tonacji – terroryzm może być zarówno godny pochwały, jak i naganny. Przerazenie i terroryzowanie niewinnej osoby jest niepożądane i niesprawiedliwe, podobnie jak niesprawiedliwe terroryzowanie ludzi nie jest właściwe. Natomiast terroryzowanie ciemieńców, kryminalistów i złodziei jest konieczne dla bezpieczeństwa ludzi i dla ochrony ich własności. Co do tego nie ma wątpliwości. Każde państwo, każda cywilizacja i kultura musi uciekać się do terroryzmu w pewnych okolicznościach w celu zniesienia tyranii i korupcji. [...] Terroryzm, który praktykujemy, jest godny pochwały, ponieważ skierowany jest przeciwko tyranom, agresorom i wrogom Allaha. [...] Przez ponad pół wieku muzułmanie w Palestynie byli mordowani, atakowani i rabowani ze swego honoru i majątku. Ich domy zostały zburzone, a ich uprawy zniszczone. Dziwne jest to, że każdy ich czyn dla pomszczenia lub zniesienia niesprawiedliwości, która ich spotka, powoduje wielkie poruszenie w Organizacji Narodów Zjednoczonych, która spieszy się zwołać nadzwyczajne zebranie tylko po to, aby potępić pokrzywdzonych i tyranizowanych...³⁷

Pewną pomoc w rozstrzygnięciu, kto jest kim, powinno stanowić rozróżnienie zbyt często uznawanych za synonimy pojęć terroryzmu i terroru. Nie odbiegając retorycznie od przytoczonych wyżej ujęć, dość nieskomplikowane definicje obydwu zaproponował publicysta i były korespondent wojenny Krzysztof Mroziwicz. Jego zdaniem terroryzm to nieskuteczne wywoływanie cudzego lęku przez słabych, którzy dążą do zmian politycznych. Terror z kolei jest skutecznym trwożeniem ludzi przez silnych, którzy pragną zachowania

³⁷ Na podstawie wywiadu z 1998 r. dla stacji ABC skompilowanego z pytań zwolenników bin Ladena oraz transkryptu rozmowy z Johnem Millerem, por. <https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/binladen/who/interview.html> [28.02.2018].

politycznego *status quo*³⁸. Wiedzie to ku konstatacji, że nie każdy akt terroru jest aktem terrorystycznym, ale każdy akt terrorystyczny jest aktem terroru. Terror zawierałby więc w sobie intuicje, które na ogół towarzyszą użyciu sformułowania „terroryzm państwowy” bądź też wspomnieniom czasów Robespierre’a. Pobrzmiwiają tu również echa dawnych moralnych usprawiedliwień dla wyjątkowych przypadków politycznej przemocy. Hasło „każdy może zabić tyrana” można napotkać już u Platona i Arystotelesa, a także u Tomasza z Akwinu³⁹, zaś maksymę „przeciwko tyranii wszystkie środki są dozwolone” głosił francuski rewolucjonista François Babeuf (1760–97)⁴⁰. Czy w związku z tym ktokolwiek dziś ma jeszcze chęć, by używać słowa „terroryzm” do samoidentyfikacji czy choćby do szczerego określenia swoich taktyk? Jak widać, przeważa raczej tendencja do eksternalizacji, czyli przypisywania tego epitetu wrogom. Tymczasem XIX-wieczni anarchiści czynili z niego wręcz przedmiot chluby i przejaw romantycznego zrywu rewolucyjnego, natomiast Karola Marksa podobno rozbawił wyjątkowo nadany mu epitet „czerwony doktor terrorysta”⁴¹. Członkowie wspomnianej syjonistycznej formacji Lechi również otwarcie nazywali swe metody terrorystycznymi. Nie zmienia to jednak faktu, że mała która organizacja chciałaby wpisywać sobie „terror” w nazwę. W tym względzie preferowane są oczywiście sprawdzone wartości (wolnościowe, narodowe itp.), za którymi stoi zdecydowanie pozytywny etos (np. Ludowy Front Wyzwolenia Palestyny, Baskonia i Wolność, Al-Fatah – akronim od Harakat al-Tahrir al-Watani al-Filastini, czyli Palestyński Ruch Wyzwolenia Narodowego) lub nazywanie się wprost „armią” (Frakcja Czerwonej Armii, Irlandzka Armia Republikańska, Symbioniczna Armia Wyzwoleńcza). Również partyzantka i opór zakodowane w nazwach waloryzowane są dodatkowo (np. Hamas oznacza entuzjazm, a jednocześnie jest akronimem od Harakat al-Mukawamma al-Islamijja, czyli Muzułmański Ruch Oporu). Z kolei dla podkreślenia faktu bycia depozytariuszem boskiej misji stosowane są takie nazwy, jak Hezbollah (dosł. Armia Boga) czy chrześcijańska antyaborcyjna formacja Army of God. Co jednak ciekawe, w ramach identyfikacji wizualnej wiele z tych ugrupowań chętnie przyozdabia swe logotypy w karabiny lub białą broń.

³⁸ K. Mroziejewicz, *Moc, niemoc i przemoc*, Oficyna Wydawnicza Branta, Bydgoszcz - Warszawa 2005, s. 52.

³⁹ W. Laqueur, *A History of Terrorism*, Transaction Publishers, New Brunswick 2001, s. 21.

⁴⁰ Ibidem, s. 23; K. Karolczak, *Encyklopedia terroryzmu*, SPAR, Warszawa 1995, s. 9.

⁴¹ P. Rees, *Kolacja z terrorystą...*, s. 20.



Przykładowe logotypy grup terrorystycznych wykorzystujące broń jako „ornament”:
 Hamas, Hezbollah, Al-Fatah, RAF

Na marginesie warto dodać, że właśnie w oparciu o tego typu flagi powstała instalacja *New World Summit* (2012) pokazana na 7. Berlin Biennale. Holenderski artysta Jonas Staal zaprojektował ją jako coś w rodzaju parlamentu czy przestrzeni do „spotkania na szczycie” wiodących organizacji terrorystycznych. Jako swoiste *political fiction* praca ta ukazała pewne szczyliny i aporie obecne w demokracji, za którą stoją niekiedy nietransparentne polityki wykluczania różnych społecznych i politycznych inicjatyw (*co de facto* jest często pośrednim źródłem terroryzmu). W utopijnej wizji Staal'a tkwi jednak odniesienie do pewnych potencjalności czy wręcz precedensów – jeśli przyjrzeć się wieloletniemu konfliktowi IRA z rządem brytyjskim, okazuje się, że właśnie rozmowy (również o ekonomicznych aspektach tej walki), a nie bomby doprowadziły do porozumienia wielokopiętkowego (Good Friday Agreement, 1998).



Jonas Staal, *New World Summit*, 2012

<http://www.gallerialaveronica.it/artworks/jonas-staal-037-new-world-summit-berlin/> [28.02.2018].

Definityjne aberracje wokół pojęcia terroryzmu są skazane na nieskończone trwanie. Nawet Stany Zjednoczone, które ogłosiły wojnę z terrorem, nie

stosują jednolitej wykładni. Trzy najważniejsze agendy rządowe posługują się tam różnymi definicjami. I tak, w oparciu o art. 22 Kodeksu Stanów Zjednoczonych (sekcja 2656f) Departament Stanu za terroryzm uznaje „zaplanowaną, umotywowaną politycznie przemoc, wobec celów nieuczestniczących w walce, stosowaną przez subnarodowe grupy czy tajnych agentów, zwykle mającą na celu oddziaływanie na audytorium”⁴². Wedle Federalnego Biura Śledczego (FBI) terroryzm to „bezprawne użycie siły lub przemocy wobec osób lub mienia, aby zastraszyć lub wyrzucić nacisk na rząd, ludność cywilną albo części wyżej wymienionych, co zmierza do promocji celów politycznych lub społecznych”⁴³. Departament Obrony USA stwierdza natomiast, że „terroryzm to bezprawne użycie – lub groźba użycia – siły czy przemocy wobec osoby lub mienia, by wymuszać lub zastraszać rządy lub społeczeństwa, często dla osiągnięcia celów politycznych, religijnych czy ideologicznych”⁴⁴. Różnice pomiędzy nimi pozornie nie są znaczące, jednak zapisy te lawirują w taki sposób, aby pomieścić w nich wielu potencjalnych wrogów, wyłączając jednocześnie państwo i ucinając zarzuty o terroryzm państwowy. Co więcej, w związku z nowymi sytuacjami, które pojawiły się podczas wojennych interwencji nastąpiły drobne uszczegółowienia. Na przykład jeden z drażliwych elementów definicji Departamentu Stanu doprecyzowano: do „celów nieuczestniczących w walce” (ang. *noncombatant targets*) zalicza się: cywilów, dyplomatów, nieuzbrojonych żołnierzy, uzbrojonych żołnierzy (!) oraz instalacje wojskowe w strefach nieobjętych konfliktami zbrojnymi⁴⁵.

Akcenty w różnych definicjach padają na bardzo odmienne problemy, jedne bardziej skupiają się na celach ataków, inne na ich autorach, jeszcze inne na taktykach. W 1988 r. Alex P. Schmid oraz Albert J. Jongman zebrali 109 różnych definicji terroryzmu, aby „wydestylować” z nich definicję złożoną z elementów statystycznie najczęściej występujących. Wyodrębnili oni aż 22 kategorie słów, w tym: przemoc, strach, polityka, żądania, rozgłos,

⁴² <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/22/2656f> [28.02.2018]. Korzystam tu z polskiego przekładu tych przepisów na podstawie książki Bruce’a Hoffmana, *Oblicza terroryzmu*, Grupa Wydawnicza Bertelsmann Media, Warszawa 2001, s. 36.

⁴³ *Ibidem*, s. 36. Zob. również: <https://www.law.cornell.edu/cfr/text/28/0.85> [28.02.2018].

⁴⁴ *Ibidem*. Zob. również: <https://www.hsdl.org/?abstract&did=753152> [28.02.2018].

⁴⁵ Z podobnych względów, choć może to być postrzegane jako osobliwe, w rejonach swych baz na terenach interwencji US Army zatrudnia agencje ochroniarskie. Przypuszczalnie chodzi tu o rodzaj legislacyjnej pragmatyki, a raczej sposób obejścia prawa – prywatnych firm zatrudniających najemników nikt nie będzie rozliczał z ewentualnych zbrodni wojennych, tak jak rozlicza się państwa.

i odpowiednio uszeregowali je w tabeli⁴⁶. Na podstawie tych drobiazgowych badań zaproponowali, aby terroryzm definiować jako „atak sił wywrotowych na niewinne jednostki, mający wywołać strach i zabić bądź zranić ludzi, a przez to wymusić polityczne ustępstwa na osobie niebędącej bezpośrednią ofiarą ataku, lub na organizacji, do której należą zaatakowani”⁴⁷. To ujęcie z kolei wydaje się nazbyt szczegółowe, gdyż bardzo łatwo wyobrazić sobie *stricte* terrorystyczny akt, którego ta definicja nie obejmuje, np. atak na głowę państwa bądź prokuratora, którzy wcale nie są niewinni (choćby przez fakt skorumpowania), toteż ta śmierć nie wywołuje powszechnego strachu, nikt przy okazji nie poczuwa się adresatem jakiegokolwiek ultimatum (chyba że inni skorumpowani).

Już kilka dekad temu kalifornijski politolog Brian Jenkins przeniósł te rozważania na obszar widowiska, toteż jego ujęcie jawi się jako szczególnie przydatne w kontekście badań nad kulturą wizualną:

[...] terroryzm różni się od innych form przemocy tym, że obejmuje dramatyczne działania, które mają na celu zwrócić na siebie uwagę opinii publicznej i stworzyć atmosferę zagrożenia dla znacznie szerszej grupy ludzi niż tylko rzeczywistych ofiar. Tożsamość samych ofiar jest często drugorzędna lub całkowicie bez znaczenia dla terrorystów, którzy adresują swoją przemoc do ludzi siedzących przed telewizorami. Owa rozbieżność pomiędzy ofiarami ataku a rzeczywistymi adresatami przemocy jest najbardziej charakterystyczną cechą terroryzmu i właśnie ten element odróżnia go od innych form konfliktów militarnych. Terroryzm to w gruncie rzeczy teatr⁴⁸.

Jenkins zauważył przy tym, że terroryzmu nie powinno się definiować przez tożsamość sprawców czy ich ideologię, ale przez sam charakter czynu. Do podobnych wniosków doszedł też rodzimy ekspert, Krzysztof Liedel, który zastrzegł, że terroryzm to w istocie taktyka, a więc „metoda działania, która posłużyć może realizacji dowolnego celu politycznego. [...] Terroryzm nie

⁴⁶ Ibidem, s. 38. Oryg. zob. A.P. Schmid, A.I. Jongman, *Political Terrorism: A New Guide to Actors, Authors, Concepts, Data Bases, Theories, and Literature*, Transaction Books, New Brunswick 1988, ss. 5-6.

⁴⁷ S. Wudarski, *Trudności definicyjne jako główny problem metodologiczny badań nad terroryzmem*, 21.03.2005, <http://www.terroryzm.com/trudnosci-definicyjne-jako-glowny-problem-metodologiczny-badan-nad-terroryzmem/> [2.05.2014].

⁴⁸ Przyn. za: P. Rees, *Kolacja z terrorystą...*, s. 27. Zob. też: B.M. Jenkins, *International Terrorism. A New Kind of Warfare*, 1974, <https://www.rand.org/pubs/papers/2008/P5261.pdf> [28.02.2018]; *Statement of Brian Jenkins to the National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States*, 31.03.2003, https://www.globalsecurity.org/security/library/congress/9-11_commission/030331-jenkins.htm [28.02.2018].

jest samodzielnym, autonomicznym zjawiskiem, a jedynie metodą służącą realizacji różnorodnych celów⁴⁹.

Należy również odnotować, że na niejednoznaczność terminologiczną znaczący ma wpływ perspektywa oglądu zjawisk. Perspektywa władzy (jak widać na przykładzie urzędowych definicji obowiązujących w USA) będzie determinowana przez to, że najczęściej jest jeśli nie bezpośrednim celem, to adresatem przekazu terrorystów. Perspektywa społeczna może być z kolei bardzo chwiejna, zależna od lokalnych nastrojów i bieżących wydarzeń. Wprawdzie mało kto oficjalnie mówi, że popiera terrorystyczną przemoc, ale – jak wspomina Phil Rees – zdarzyło mu się trafić przed laty do irlandzkiego pubu, w którym celebrowano udany zamach IRA na hrabiego Louisa Mountbattena i jego 14-letniego wnuka (27 sierpnia 1979 r.). Choć trudno nazwać tę akcję defensywną partyzantką usprawiedliwioną okolicznościami „okupacyjnymi”, to przyjaźnie usposobieni mężczyźni, kobiety i dzieci śpiewali i wznosili toasty na cześć autorów zamachu⁵⁰. Po 11 września 2001 r. większość świata potępiała ataki, lecz niektóre telewizje pokazywały grupki wiwatujących z tej okazji Arabów⁵¹. Dlatego, choć nie musi to być regułą, na społeczne nastroje często wpływa perspektywa medialna. Szczególnie widoczne stało się to w dobie błyskawicznych globalnych przepływów informacji zarówno w stacjach głównego nurtu, jak i w portalach społecznościowych. Za tym spojrzeniem niestety bardzo często idą pewne niedoskonałości w postaci tendencji do sensacyjnego ujmowania zagadnienia. Poetyka *breaking news* i medialne maratony kryzysowe skłaniają nie tyle do poszukiwania przez widzów sensu wydarzeń, ile do wywołania w nich emocji. W tym sensie stają się sprzymierzeńcami terrorystów w sprawnym szerzeniu strachu. Jednak sama perspektywa terrorystów rzadko jest bezpośrednio przez media nagłaśniana, natomiast ich cel zostaje skutecznie wsparty. Na punkt widzenia autorów danego zamachu mają oczywiście wpływ konkretne pakiety przekonań (ideologicznych czy religijnych), które wyposażają ich w martyrologiczną misję lub w przeświadczenie o byciu heroicznymi wyrazicielami swej

⁴⁹ K. Liedel, *Dbałość o bezpieczeństwo narodowe Polski w kontekście zagrożenia terrorystycznego*, <http://www.terroryzm.com/articles.php?id=220> [2.05.2014].

⁵⁰ P. Rees, *Kolacja z terrorystą...*, s. 7.

⁵¹ Scott Atran przywołuje statystyki mówiące, że w latach 2001-07 ataki z 11 września gotowych jest usprawiedliwić 7% mużulmanów. Por. S. Atran, *The romance of terror*, <https://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2010/jul/19/terrorism-radical-religion> [4.03.2018]. Zob. również: J.L. Esposito, D. Mogahed, *Who Speaks For Islam?: What a Billion Muslims Really Think*, Gallup Press, New York 2007.

ciemieźonej społeczności. Czy zatem wobec powyższych sposobów patrzenia na terroryzm możliwa jest jakaś uprawniona, obiektywna i pozbawiona uprzedzeń perspektywa akademicka? Na zgłębienie wszystkich napisanych dotąd artykułów i książek naukowych o terroryzmie⁵² potrzeba by pewnie dekady, podczas której ich liczba zdążyłaby się podwoić. Ta wielość koncepcji niewątpliwie uwidacznia dynamikę zjawisk związanych z terroryzmem, którą należy pilnie śledzić. Z drugiej strony nieco deprymujący może być fakt, że niestrudzony badacz tej materii, Walter Laqueur, z perspektywy wielu lat analiz wyraził brak nadziei na ostateczne zdefiniowanie terroryzmu⁵³, uznając, że do studiów nad terroryzmem w istocie nie potrzeba zbyt wielu teorii⁵⁴. Terroryzm jest bowiem zjawiskiem tak ambiwalentnym, że często zdaje się wymykać nawet perspektywom filozoficznym. W latach 90. XX wieku Jean Baudrillard diagnozował, że terror jest formą przemocy typową dla hipernowoczesności, widząc w nim *simulacrum* wyłaniające się nie tyle z pasji, ile z ekranu: „media w istocie uprzedzają zwykle terrorystyczną przemoc”, a jej prawdziwą naturą jest obraz⁵⁵. Dlatego jego zdaniem lepiej nie bywać w publicznych miejscach, gdzie pojawia się telewizja. Tuż po 11 września 2001 r. filozof uznał, że zakończył się „strajk wydarzeń”, i jął na nowo przyglądać się duchowi terroryzmu⁵⁶. Wprawdzie wcześniejsze diagnozy na temat obrazu po części były słuszne, ale – jak się okazało – rzeczywistość dogoniła ekran. Gdy zaś emocje nieco opadły, francuski filozof ponownie zasiał zwątpienie w jakąkolwiek możliwość reprezentacji:

[...] terroryzm pod żadnym względem nie zmierza do tego, by zdemaskować represyjny charakter państwa (jest to porowokacyjna negatywność mikrogrup, które dopatrują się w tym ostatniej szansy na bycie reprezentatywnymi w oczach mas). Propaguje on – za sprawą własnej nieprzedstawialności i wskutek reakcji łańcuchowej (a nie poprzez wskazywanie i uświadamianie) – świadectwo nieprzed-

⁵² Do najczęściej cytowanych należą tu takie nazwiska, jak: Martha Crenshaw, Brian Jenkins, Walter Laqueur, David Rapaport, Bruce Hoffman, Alex Schmid i Paul Wilkinson. Na gruncie polskich opracowań związłego przeglądu i analizy definicji i przejawów terroryzmu dostarczają m.in. publikacje: B. Bolechów, *Terroryzm. Aktorzy, statystyci, widzowie*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2010; R. Borkowski, *Terroryzm ponowoczesny. Studium z antropologii polityki*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2006; J. Tomasiewicz, *Terroryzm na tle przemocy politycznej*, Apis, Katowice 2000; *Encyklopedia terroryzmu*, Muza, Warszawa 2004; S. Wojciechowski, *Why Is It So Difficult To Define Terrorism?*, „Polish Political Science Yearbook” XXXVIII/2009.

⁵³ W. Laqueur, *The Age of Terrorism*, Little, Brown, Boston 1987, s. 11.

⁵⁴ Za: A.P. Schmid, A.I. Jongman, *Political Terrorism...*, s. 3.

⁵⁵ J. Baudrillard, *Przejrzystość zła. Esej o zjawiskach skrajnych*, Sic!, Warszawa 2009, s. 86.

⁵⁶ J. Baudrillard, *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, Sic!, Warszawa 2005, s. 5.

stawialności i niereprezentatywności wszelkiej władzy. Tu właśnie kryje się jego siła wywrotowa: przyspiesza on nieprzedstawialność, aplikując ją w minimalnych, lecz nad wyraz skoncentrowanych dawkach. [...] Wszystkie środki są dobre, by wymusić sens, by nie przyjąć do wiadomości, do jakiego stopnia terroryzm jest pozbawiony społecznej legitymizacji, politycznej kontynuacji, jakiegokolwiek ciągłości historycznej. Jedyne jego „odbić” właśnie nie stanowi historycznej kontynuacji: to jego narracja, jego fala uderzeniowa w *mediach*⁵⁷.

Wszelkie esencjonalistyczne próby uchwycenia natury terroryzmu wydają się zatem skazane na porażkę, gdyż jedyne, co możemy, to być obserwatorami owych „odbić” – bardzo różnych, tak jak różne są kulturowe i historyczne konteksty rozmaitych terroryzmów. Możemy tworzyć ich zmienne metafory (pojęciowe i wizualne), lecz bez pretensji do ich trafności, a tym bardziej do ponadczasowej uniwersalności. Zachodzi tu bowiem rodzaj odwrotnej korelacji – im bardziej ktoś usiłuje uniwersalizować pojęcie terroryzmu za pomocą teorii, tym bardziej z pola jego widzenia znikają konkretne ofiary i konkretne przyczyny tej przemocy.

Dlatego na potrzeby niniejszej książki przyjąłem względnie neutralne definicje ujmujące terroryzm jako taktykę obliczoną na wizualny (a w konsekwencji psychologiczny) efekt, bez przesądzania o racjach skonfliktowanych stron i bez jednoczesnego pomijania ofiar. Niestety wiele definicji koncentruje się niejako „technicznie” na samym akcie terrorystycznym, co najwyżej na stojących w tle motywacjach sprawców czy traumach ofiar lub świadków. To po części tak, jakby w trakcie dynamicznej jazdy samochodem skupiać się wyłącznie na działaniu silnika (analizując spalanie paliwa, moc, spaliny), nie patrząc, dokąd ów pojazd zmierza. Tymczasem akt terrorystyczny (zamach, porwanie itd.) to dopiero początek procesu, bodziec spustowy, który inicjuje działanie potężnej maszyny do produkcji obrazów i emocji. Terroryzm postrzegam więc jako rodzaj radykalnej komunikacji czy też – jak wolałby to nazwać Habermas – komunikacji zakłóconej: „spirala przemocy zaczyna się jako zakłócona komunikacja, która prowadzi przez spiralę niekontrolowanego wzajemnego braku zaufania aż do załamania komunikacji”⁵⁸. Wobec skali poruszenia medialnego po atakach z 11 września równie dobrze można by jednak zapytać, gdzie tu „zakłócona komunikacja”? Toż to bezprecedensowy arcykomunikat. Kultura wizualna na ów patologiczny język terrorystycznej przemocy nakłada swoje matryce komunikacyjne – i właśnie spośród nich

⁵⁷ J. Baudrillard, *W cieniu milczącej większości*, Sic!, Warszawa 2006, ss. 72–73.

⁵⁸ G. Borradori, *Filozofia w czasach terroru...*, s. 46.

usiłuję bliżej przyjrzeć się głównie sztuce i kinu (w różnych proporcjach), a jedynie po części mediom⁵⁹. Determinuje to w znacznej mierze moje wybory w zakresie przytoczonych terroryzmów. Dlaczego postanowiłem omawiać wizualne reprezentacje akurat w odniesieniu do IRA, a nie ETA, dlaczego RAF, a nie Czerwone Brygady? Odpowiedź jest dość wymijająca – okazały się one „reprezentatywne w swojej klasie”, a żeby wyczerpująco napisać o wszystkich, prace nad książką musiałyby jeszcze długo potrwać, natomiast w warstwie wniosków niewiele więcej by to dało. Gdy zaś chodzi o dobór przykładów ze świata sztuki – jest ich dość sporo, aby zdać sprawę z różnorodności, a niekiedy podobieństw i konwergencyjnych podejść do tematu⁶⁰. Częściowo są to realizacje przywołane dlatego, że zostały użyte w jakichś konkretnych projektach kuratorskich traktujących o terroryzmie, innym razem wręcz przeciwnie – zostały wybrane przeze mnie *ad hoc*, spośród tysięcy prac podejmujących inne tematy współczesności. Czy to dobór adekwatny i wystarczający? Sądzę, że gdyby ktoś inny zajął się artystycznymi reprezentacjami poszczególnych obszarów terroryzmu, to być może w połowie przedstawiłby podobne przykłady i w połowie odwołałby się do całkiem innych nazwisk. Guy Debord oznajmił przed laty, iż „spektakl nie jest zbiorem obrazów, ale społecznym stosunkiem między ludźmi, nawiązywanym za pośrednictwem obrazów”⁶¹. Terroryzm ujmowany w swych wizualnych aspektach zdaje się doskonale wpisywać w tę tezę. Dlatego warto jeszcze kilka akapitów poświęcić na krótkie przybliżenie idei studiów wizualnych i ich ikonologicznych tradycji.

2.2.2. Kultura wizualna

Podczas interwencji USA i wojsk sprzymierzonych w Afganistanie (2001) i Iraku (2003) oczywista była asymetria w uzbrojeniu obu stron konfliktu. Nie przeszkadzało to jednak, aby wyobraźnię koalicjantów sparaliżować

⁵⁹ Nie chcę bowiem powtarzać licznych analiz już rzetelnie poczynionych w tym obszarze, odsyłam więc do kompleksowych opracowań, takich jak: T. Goban-Klas, *Media i terroryści. Czy zastraszą nas na śmierć?*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009; A. Kozieł, K. Gajlewicz (red.), *Media masowe wobec przemocy i terroryzmu*, Oficyna Wydawnicza Aspra-JR, Warszawa 2009; K. Liedel, S. Mocek (red.), *Terroryzm w medialnym obrazie świata*, Collegium Civitas, Instytut Studiów Politycznych PAN, TRIO, Warszawa 2010.

⁶⁰ Wprawdzie może się wydawać, że tych artystycznych przykładów znalazło się w książce wiele, jest to jednak tylko część materiału wizualnego dotyczącego tematu terroryzmu, który udało mi się zgromadzić na przestrzeni kilku lat.

⁶¹ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1998, s. 12.

za pomocą trzech liter: I.E.D. Ów stosowany w żargonie militarnym skrót oznacza *Improvised Explosive Device*, czyli różnego typu miny dziesiątkujące wojskowe patrole. Ich żniwem były przykryte flagami trumny wracające do kraju oraz ciężko okaleczeni żołnierze, którym akurat udało się przeżyć. Te aspekty wojny programowo wyłącza się z obszarów oficjalnej wizualności.



David Levinthal, fotografie z serii I.E.D, 2008
<http://www.davidlevinthal.com/> [28.02.2018].

Amerykański artysta David Levinthal na potrzeby swych fotografii wykonał sytuacyjne dioramy, w których za pomocą miniaturowych żołnierzyków i pojazdów opancerzonych zainscenizował sytuacje oparte na doświadczeniach *marines* z I.E.D.

Gdyby natomiast szukać kryptonimu dla współczesnej działalności terrorystycznej, to korzystając z tego samego skrótu, należałoby raczej mówić o *Image Explosive Device*. Detonacje materiałów wybuchowych w miastach, a nie na polach bitew, są bowiem faktycznym początkiem procesu terroryzowania, który bazuje już dalej nie na trotylu czy semteksie, lecz na medialnych wizerunkach. W.J.T Mitchell mówi wręcz o wojnie obrazów, jednak zastrzega:

Mówienie o wojnie obrazów w żaden sposób nie może zaprzeczać wojennej rzeczywistości lub minimalizować rzeczywistych fizycznych cierpień, jakie ona za sobą pociąga. Chodzi raczej o realistyczne postrzeganie terroryzmu jako formy wojny psychologicznej, a konkretnie wykorzystywanie obrazów, a zwłaszcza obrazów zniszczenia, aby traumatyzować kolektywny system nerwowy za pomocą środków masowego przekazu i skierować wyobraźnię przeciwko samej sobie. Jest to zarazem realistyczne spojrzenie, które „wojnę z terrorem” w sposób literalny widzi jako wojnę z emocją [czyli terrorem rozumianym jako strach – J.Z.] [...]. Jest to zatem wojna z pewną projekcją, widmem lub fantazmatem, wojna z nieuchwy-

nym, niewidzialnym, trudnym do zlokalizowania wrogiem. Wojna, która ciągle nie trafia w cel, ślepo uderza konwencjonalnymi środkami, doprowadzając do masowej eksterminacji niewinnych ludzi. Celem terroryzmu jest właśnie wywołanie takiej nadmiernej reakcji, sprowokowanie „układu odpornościowego” organizmu społecznego [...], którego odpowiedzią będzie „klonowanie terroru”, a więc zwiększanie siły terrorystów podczas usiłowań zmierzających do ich zniszczenia⁶².

Można by na marginesie zapytać, czy przesadna wiara w to, co widać, nie przesłania prawdy? Tak i nie, jak bowiem głosi stare porzekadło: „prawda jest pierwszą ofiarą wojny”. Poza tym – jak wynika z wcześniejszych refleksji dotyczących terroryzmu – „prawd” w tym obszarze jest co najmniej tyle, ile skonfliktowanych stron, a w praktyce znacznie więcej. Jedyne, co można w tej sytuacji zrobić, to przyglądać się tej mgławicy obrazów przemocy i zastanawiać, czy i jak wizualność określa świadomość. W wielu współczesnych ujęciach świat po „zwrocie piktoralnym” został zdominowany przez obrazy. Dzisiejsze cyfrowe technologie ułatwiają ich kreowanie i powielanie na niespotykaną dotąd skalę, co tworzy ciekawą, acz paradoksalną sytuację: oto umacnia się władza i hegemonia obrazów, przy postępującej jednocześnie demokracji w zakresie ich produkcji. Głównym przedsięwzięciem badawczym niniejszej publikacji będzie więc próba przyjrzenia się wybranym praktykom kulturowym związanym z wytwarzaniem, dystrybucją i rozumieniem obrazów, których źródłem (bądź punktem odniesienia) jest terroryzm w swoich różnych wcieleniach. Z tego wyłania się kilka pytań, na które warto poszukać odpowiedzi: Czy i jak zmieniały strategie i taktyki komunikacji wizualnej terrorystów w ostatnich dekadach? Jakie były kulturowe konsekwencje tej komunikacji? Jak wyglądały polityki obrazowania terroryzmu w mediach, a jak w kulturze artystycznej (amatorskiej, profesjonalnej, filmowej) omawianych okresów? Jaka rolę pełni sztuka we współtworzeniu archiwum terroryzmu?

Dlatego właśnie rozmaite metody wypracowane na gruncie dotychczasowych studiów wizualnych (*visual studies*) wydają się najbardziej adekwatne do kulturoznawczej analizy rzeczony problematyki⁶³.

⁶² W.J.T Mitchell, *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to Abu Ghraib*, „Brumaria” 12/2009: *Arte y terrorismo/Art and Terrorism*, s. 281.

⁶³ Szerzej pisałem o przydatności studiów wizualnych w refleksji nad kulturą w artykule: *Ikoniczne inspiracje w badaniu kultury współczesnej*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 4(16)/2016, ss. 13–25, http://humaniora.amu.edu.pl/sites/default/files/humaniora/Humaniora%2016/Zydorowicz_Hum_16_S.pdf [28.02.2018]. W tym miejscu ograniczam się wyłącznie do przytoczenia najważniejszych ustaleń.

Ktokolwiek więc spróbuje zbliżyć się do zdefiniowania zjawiska obrazowości – utrzymuje Mitchell – nieuchronnie dokona dwóch odkryć: po pierwsze, zobaczy niezwykle różnorodność przedmiotów określanych mianem obrazów (przedstawienia wizualne, pomniki, złudzenia optyczne, mapy, schematy, halucynacje, wspomnienia, myśli, spektakle, projekcje), po drugie, zrozumie, że nazywanie tych wszystkich zjawisk obrazami nie musi oznaczać, że cokolwiek je łączy⁶⁴. Nie sposób przy tym zadowolić się konstatacją o niemożności spójnego uchwycenia tych zjawisk. Stawką jest bowiem refleksja nad komunikowaniem i symbolizowaniem. Stąd pośród rozmaitych dyscyplin (i działań interdyscyplinarnych) na polu badań kultury można zauważyć pewne ożywienie. Ze wzajemnym zainteresowaniem krzyżują się tu perspektywy antropologów, kulturoznawców, medioznawców, socjologów, psychologów, kognitywistów i historyków sztuki. Analizy zjawisk kulturowych przeprowadzane tu są *de facto* za pomocą gotowych narzędzi, jakimi wyżej wymienieni dysponują. I – jak to w przypadku badań interdyscyplinarnych bywa – wcale nie musi chodzić o wypracowanie jakiegoś konsensusu. Ujmując rzecz w nieco Foucaultowskim duchu: pojawiają się również spory o reżimy produkcji wiedzy/władzy, dominację, kontrolę i legitymizację. Nie można się zatem łudzić, że badania wizualne przyniosą jakieś uzdrowienie, choćby w postaci zwiększenia transparentności. Kultura obrazu z definicji doskonale wpisuje się w ten *panopticon* relacji władzy/wiedzy. Jej możliwości manipulowania sferą światopoglądową są dość powszechnie znane. Rzecz w tym, by do badań podchodzić, mając te uwarunkowania na względzie.

Komunikacyjne funkcje obrazów próbowano systematyzować od najdawniejszych czasów. W 1593 r. wydana została *Ikonologia* Cesarego Ripy (*Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali*). Dla ścisłości, w rozprawie tej nie chodziło o ikonologię w znaczeniu nadanym później przez Erwina Panofsky'ego, gdyż była ona raczej rozbudowanym katalogiem alegorii, swoistym wizualnym słownikiem czy wręcz poradnikiem dla artystów⁶⁵. Poważniejszy krok od ikonografii ku ikonologii uczynił dopiero niemiecki historyk sztuki i teoretyk kultury Aby Warburg (1866–1929), a dalsze kroki należały już do jego ucznia, Panofsky'ego (1882–1968). W książce *Studies in Iconology* (1939)

⁶⁴ W.J.T. Mitchell, *Iconology, Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1986, s. 9.

⁶⁵ Pełna wersja tytułu sugeruje to bowiem dość jednoznacznie: *Ikonologia albo Opis Wizerunków uniwersalnych, wydobytych z zabytków starożytności i z innych miejsc [...] Dzieła tyleż przydatne, co i niezbędne Poetom, Malarzom i Rzeźbiarzom przy przedstawianiu cnót, przywar, afektów i namiętności ludzkich*.

wyłożył on swoją metodę trójstopniowej analizy dzieła sztuki. Upraszczając nieco, chodziło o wstępne (bazujące na zwykłym życiowym doświadczeniu) rozpoznanie, jakie obiekty i sytuacje widać na obrazie. W stadium drugim następować miała analiza ikonograficzna, czyli przypisanie owym obiektom i sytuacjom konwencjonalnych znaczeń po zidentyfikowaniu ich np. jako personifikacji czy alegorii. Ostatni etap, czyli analiza ikonologiczna, wymagał już pewnej erudycji – zarówno wizualnej, jak i pojęciowej. Panofsky określał ją mianem „intuicji syntetyzującej”, rozumianej jako „obyście z głównymi tendencjami ludzkiego ducha”. W tej fazie bowiem najmocniejszy akcent położono na kulturowy kontekst, czyli podłoże dzieła (filozoficzne, religijne, historyczne, regionalne, narodowe). Warburg mówił sporo o energii obrazu, jednak Ewa Kwiatkowska (idąc za myślą m.in. Gottfrieda Boehma⁶⁶) słusznie proponuje, aby w miejsce tej nadużywanej metafory energii czy mocy obrazu zastosować „pojęcie jego kulturowej i epistemicznej aktywności, której różne warianty prezentują współczesne koncepcje obrazoznawcze, między innymi koncepcja ikonicznych epistemów, długotrwałego antropologicznego oddziaływania obrazu, obrazu jako symptomu czy obrazów jako aktów działania”⁶⁷. Zdaniem autorki skupienie się na roli kulturowej aktywności obrazów pozwala przyjrzeć się lepiej konsekwencjom tego działania i – przy okazji – w pewien sposób zawiesić trapiące teoretyków (jak i tłumaczy) dystynkcje pomiędzy *images* i *pictures*⁶⁸.

Tak czy inaczej sztuka była wciąż traktowana jako uświęcony tradycjami kanon predestynowany do ustalania obowiązującego obrazu świata. Według Grzegorza Działmskiego właśnie badania kulturowe zdekonstruowały opozycję na kanoniczną i niekanoniczną praktykę artystyczną, dowodząc, że różnica między sztuką wysoką i niską nie jest aż tak zasadnicza, że sztuka wysoka realizuje także cele pozaartystyczne oraz że dzieła sztuki można oceniać, nie tylko odwołując się do kryteriów artystycznych, ale i do ich roli oraz miejsca w kulturze⁶⁹. Pozwoliło to wielu dziedzinom refleksji o sztuce (tj. historii sztuki, muzykologii, teatrologii czy literaturoznawstwu) wyjść poza swe

⁶⁶ G. Boehm, *Das Paradigma „Bild”. Die Tragweite der ikonischen Episteme*, w: H. Belting (red.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, Wilhelm Fink Verlag, München 2007.

⁶⁷ E. Kwiatkowska, *W poszukiwaniu kulturoznawczego kryterium iconic turn*, w: E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik (red.), *Więcej niż obraz. Przestrzenie wizualne*, Wyd. Naukowe Katedra, Gdańsk 2016, s. 84.

⁶⁸ Ibidem, s. 90.

⁶⁹ G. Działmski, *Kulturoznawstwo, czyli wprowadzenie do kultury ponowoczesnej*, Wyd. Naukowe Katedra, Gdańsk 2016, s. 12.

dotychczasowe ramy. Poznański badacz zauważa ponadto, iż faktycznym prekursorem myśli określanej po latach jako *visual studies* był John Berger, który w 1972 r. wydał książkę *Ways of Seeing*⁷⁰. Zdaniem Bergera historia sztuki powinna wyjść poza hermetyczne ujęcia oddzielające sztukę od reszty świata i zainteresować się również „widzeniem” obrazów codzienności. Na inną ważną postać torującą drogę ku studiom nad kulturą wizualną wskazuje Marianna Michałowska, przywołując Hala Fostera⁷¹. W 1988 r. dokonał on bowiem istotnego rozróżnienia pomiędzy widzeniem (czyli pewną biologiczną konstrukcją optyczną) a wizualnością (czyli kulturowymi uwarunkowaniami tegoż widzenia)⁷².

Przypuszczalnie, aby nie popaść w poznawczą stagnację, historię refleksji nad kulturą skłonni jesteśmy ujmować w kategorii rozmaitych zwrotów. Jak pisze Anna Zeidler-Janiszewska, zwroty te

[...] rekonfigurują pola badawcze, implikują nieoczekiwane zerwania i nowe sojusze, skłaniają do reinterpretacji tradycji myślowych. Dzieje się tak przynajmniej od czasu zwrotu lingwistycznego. Dwa ostatnie zwroty, krytyczne wobec dominacji perspektywy lingwistycznej w różnych dziedzinach badań nad kulturą (czy to w wersji strukturalno-semiotycznej, czy dekonstrukcyjnej), odwołują się zarazem do diagnoz kultury współczesnej, która z jednej strony eksponuje rysy performatywne (stąd zwrot performatywny), z drugiej natomiast – od dawna, tj. od czasów wynalezienia fotografii i technik masowej reprodukcji – nasycza się coraz bardziej obrazami różnego pochodzenia (stąd zwrot wizualny czy ikoniczny)⁷³.

Od zdiagnozowania symptomów takiego zwrotu do względnego utrwalenia niezależnej dyscypliny badawczej potrzeba jednak czasu. W marcu 1992 r. w czasopiśmie „ArtForum” ukazał się artykuł Mitchella pt. *The Pictorial Turn*⁷⁴. Postanowił on w nim zakwestionować dominację strategii i metod badawczych ukształtowanych wokół zwrotu lingwistycznego. Ostrze jego krytyki wymierzone było w „ikonoklastyczne” uprzywilejowanie tekstów

⁷⁰ J. Berger, *Sposoby widzenia*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997.

⁷¹ M. Michałowska, *Wykorzystanie metod wizualnych w badaniu mobilności*, w: M. Michałowska (red.), *Mobilność: media, praktyki miejskie i kultura studencka*, Wyd. Naukowe WNS UAM, Poznań 2017, s. 16.

⁷² H. Foster, *Preface*, w: H. Foster (red.), *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation, Bay Press, Seattle 1988, s. IX.

⁷³ A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, „Dyskurs” 4/2006, s. 151, <http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/AnnaZeidlerJaniszewska.pdf> [5.01.2017].

⁷⁴ W.J.T Mitchell, *The Pictorial Turn*, „ArtForum” marzec 1992, s. 89 nn.

względem obrazów. Ponowne odkrycie obrazu miało służyć m.in. przemysłowi na nowo jego statusu oraz poszukiwaniu nowych metod analizy i krytyki w obszarze wizualności. Tych ostatnich upatrywał właśnie w przepracowywanej przez siebie tradycji ikonologicznej. W późniejszej książce *Picture Theory*⁷⁵ koncentrował się na mechanizmach wytwarzania znaczeń przez obrazy, a także ich działaniu i cyrkulacji w kulturowych obiegach. W dotychczasowych logocentrycznych teoriach obrazy stanowiły co najwyżej ilustrację wyrażanej tekstem myśli. Tymczasem sięgając do greckiej etymologii, teoria znaczy tyle, co patrzeć, a idea – widzieć. Mitchell poszukiwał więc sposobów na zwiększenie autonomii tego, co wizualne, w zakresie nowych „gramatyk” dla filozoficznej refleksji. Tak pojęty obraz stałby się na nowo istotnym mediatorem pomiędzy podmiotem a światem.

Zwiastowanie zwrotu ikonicznego nie obyło się bez środowiskowej dyskusji, chwilami nawet burzliwej, by przywołać choćby *Visual Culture Questionnaire* opublikowany na łamach słynnego czasopisma „October”⁷⁶. W tym samym numerze polemiczny głos zabrała Rosalind Krauss⁷⁷, która nawiązując m.in. do Rolanda Barthes’a, stanęła w obronie intelektualnej spuścizny po zwrocie lingwistycznym. W duchu krytycznym odniosła się natomiast do powszechnej nadprodukcji obrazów przez media masowe, które zabijają w odbiorcy zmysł zdystansowanej, krytycznej oceny zjawisk. Zasugerowała również, że *visual studies* wcale nie muszą być tak radykalne i rewolucyjne (jak same chciałyby o sobie myśleć), gdyż w pewien sposób ideologicznie replikują konsumpcyjną logikę kapitalizmu⁷⁸.

Czy zatem faktycznie stoimy przed zagrożeniem, że ideologów zastąpią dziś sprytni (i równie żądni władzy) imagolodzy? Wszak od zawsze obrazowy język sztuki utrwalał lub wzmacniał określony dla danej kultury porządek symboliczny, dokonując tym samym waloryzacji panujących światopoglądów. Analizując te imagologiczne zagadnienia, Grzegorz Dziamski odsyła nas najpierw do diagnoz Milana Kundery zawartych w *Nieśmiertelności*, a dalej do Marka C. Taylora i Esy Saarineny. Ci ostatni postanowili stworzyć zarys imagologii jako filozofii mediów, która nie tylko diagnozowałaby świat, ale

⁷⁵ W.J.T Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.

⁷⁶ Por. *Visual Culture Questionnaire*, „October” 77/1996, ss. 25–70.

⁷⁷ R. Krauss, *Welcome to the Cultural Revolution*, „October” 77/1996, ss. 83–96.

⁷⁸ Por. F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

również aktywnie i krytycznie uczestniczyłaby w jego przekształcaniu. Taylor powiada:

[...] dostrzegamy radykalną zmianę i odnajdujemy w niej bogate możliwości [...]. Dlatego nasze zadanie jest podwójne: uświadamiać i przełamywać opory tych, którzy nie są świadomi zmiany lub jej się przeciwstawiają, a jednocześnie rozwijać krytyczną świadomość i wzmacniać twórczy sprzeciw tych, którzy są całkowicie zanurzeni w nowoczesnym świecie⁷⁹.

W tym ujęciu imagolog byłby figurą podwójną: badaczem obrazów i osobą wypowiadającą się za ich pomocą. Tak zaprojektowana filozofia mediów miałaby być z jednej strony krytyką myślenia „uwięzionego w abstrakcyjnych schematach”, z drugiej – dostosowaniem krytycznego dyskursu do komunikacyjnych praktyk nowych mediów. Tym samym filozof musi włączyć się w proces produkcji obrazowej i symbolicznej, wejść w krwiobieg kultury, zanurzając się w strumieniu mediów masowych i logikę rynku. Nie można jednak się zatracić, by po drodze nie utożsamić kultury wizualnej (jako przedmiotu badań) ze studiami wizualnymi. Jak powiada Mieke Bal: „Nie można wydobyć się samemu z bagna, ciągnąc za własne włosy”⁸⁰. W jej ujęciu pojęcie kultury jest zmienne, różnicowane, uwikłane w praktyki władzy i oporu, zaś termin „wizualny” siłą rzeczy musi być nieczysty, dyskursywny, synestetyczny. Zatem by zrozumieć „kulturę”, należy wyjść od „zrozumienia dyskursu, w którym używane jest to słowo lub jego derywaty, synonimy lub wyrazy pokrewne. W tej perspektywie izolowanie wizualności według przedmiotów, które są wizualne, samo uczestniczy w strategii dominacji”⁸¹.

Zarysowane wyżej wybrane aspekty zwrotu ikonicznego zainspirowały przedstawicieli rozmaitych dyscyplin usiłujących uchwycić fenomeny współczesności. Historykom sztuki pozwoliło to na rozprawienie się z ogłoszonym w międzyczasie zmierzchem dyscypliny⁸², badaczom społeczeństwa i czło-

⁷⁹ M.C. Taylor, E. Saarinen, *Imagologies. Media Philosophy*, Routledge, London 1994, przyt. za: G. Dziamski, *Lata dziewięćdziesiąte*, Wyd. Galerii Miejskiej Arsenał, Poznań 2000, ss. 183–184.

⁸⁰ M. Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, „Artium Quaestiones” XVII/2006, s. 295.

⁸¹ Ibidem, s. 318.

⁸² Zob. numer czasopisma „Artium Quaestiones” XVII/2006, gdzie oprócz dokonanych przez Mariusza Brylla przekładów klasyków studiów wizualnych (W.J.T Mitchell, Mieke Bal, Nicolas Mirzoeff) polski czytelnik miał okazję zapoznać się ze środowiskową dyskusją. Osobnych aplikacji metodologicznych dokonywali również historycy. Por. P. Witek, *Metodologiczne problemy historii wizualnej*, „Res Historica” 37/2014.

wieka na ukształtowanie/rewitalizację odpowiednio takich subdyscyplin, jak socjologia wizualna⁸³ czy antropologia wizualna⁸⁴. Kulturoznawcy natomiast „bezepitetowo” zajmowali się tą materią już od jakiegoś czasu⁸⁵. Ową fascynację poznawczymi aspektami obrazu zarówno humaniści, jak i badacze z obszaru nauk społecznych sprowadzili zatem do bardzo konkretnych problemów i metodologii. Nie mniej ważne jest to, że na tym gruncie wkrótce zaczęły pojawiać się publikacje o charakterze metodyczno-podręcznikowym. Autorką jednego z takich opracowań⁸⁶ jest Gillian Rose – feministycznie zorientowana geografka i socjolożka. Wyraża ona przekonanie, że obrazy oddziałują na odbiorcę odmiennie niż teksty i pozwalają dotrzeć do innego rodzaju doświadczeń. W swoim kompendium drobiazgowo omawia, w jaki sposób materiały wizualne mogą być wsparciem dla procesu badawczego, zarówno jako przedmiot, jak i metoda (np. fotowyywiady, dokumentacje fotograficzne i filmowe). Autorka (proklamująca z ducha krytyczne podejście) opowiada się za solidną oceną przydatności i dopasowania tych metod, bazując właśnie na ikonologicznych kryteriach. Chodzi więc o uwzględnienie kulturowych kontekstów, praktyk społecznych, określonych reżimów wytwarzania znaczeń przez obrazy (z uwzględnieniem stosunków władzy/wiedzy determinujących

⁸³ Por. m.in.: M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Znak, Kraków 2012; P. Sztompka, *Socjologia wizualna jako metoda badawcza*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2005; M. Krajewski, R. Drozdowski, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Wyd. Bęc Zmiana, Warszawa 2010; J. Kaczmarek (red.), *Do zobaczenia. Socjologia wizualna w praktyce badawczej*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2008; J. Kaczmarek (red.), *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2004.

⁸⁴ Por. w języku polskim: M. Banks, *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2009; K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003; idem, *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, Wyd. UMK, Toruń 2003.

⁸⁵ Na tym gruncie nie sposób pominąć zarówno osiągnięć polskich medioznawców z różnych ośrodków, jak i prac systematycznie popularyzujących studia wizualne, w szczególności zaś zespołów, które zredagowały takie opracowania, jak: E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik (red.), *Więcej niż obraz*, Wyd. Naukowe Katedra, Gdańsk 2016; E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik (red.), *Więcej niż obraz. Przestrzenie wizualne*, Wyd. Naukowe Katedra, Gdańsk 2016; I. Kurz, P. Kwiatkowska, M. Szcześniak, Ł. Zaremba (red.), *Kultura wizualna w Polsce*, t. 1: *Fragmenty*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2017; I. Kurz, P. Kwiatkowska, M. Szcześniak, Ł. Zaremba (red.), *Kultura wizualna w Polsce*, t. 2: *Spojrzenia*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2017.

⁸⁶ G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2010. Autorka prowadzi również bloga poświęconego studiowi wizualnym: <https://visualmethodculture.wordpress.com/> [5.01.2017].

te sposoby widzenia). Uchwycenie tychże kontekstów ma ułatwiać swoista sieć utkana z takich elementów, jak tworzenie obrazów i ich odbiór, na co z kolei nakładają się trzy modalności: technologiczna (narzędziowa), kompozycyjna (struktury wizualne) oraz społeczna (konkretne praktyki i relacje). Rose, projektując ów podręcznik, zadbała jednocześnie o ukazanie wielu pułapek: problemów z policzalnością niektórych zjawisk i trafnością procedur (w badaniach ilościowych), jak również z interpretacją, reprezentatywnością i powtarzalnością (w aspektach jakościowych). Dlatego w celu uniknięcia tych błędów i zakłóceń sugeruje gruntowne analizy dyskursów (pojmowanych w Foucaultowskim duchu).

Pod względem taktyczno-badawczym w pełni podzielam stanowisko Krzysztofa Olechnickiego, który utrzymuje, że kultura wizualna

[...] nie powinna być rozumiana statycznie, lecz dynamicznie, jako nieustający proces konstruowania ikonicznego środowiska, którego główną funkcją jest umożliwienie szeroko rozumianej symbolicznej aktywności komunikacyjnej, której artefakty i przedstawienia dostępne są dla badaczy. Kulturę obrazu badać należy, moim zdaniem, wieloparadygmatycznie i interdyscyplinarnie, w możliwie jak najszerszym spektrum wykorzystywanych orientacji teoretycznych, metod i inspiracji [...]. Kulturę wizualną należy też badać „pozainterdyscyplinarnie”, przez co rozumiem wychodzenie poza świat akademickiej nauki i otwarcie na inne dyskursy i doświadczenia, np. artystyczne. Myślę też, że *nolens volens* studia nad kulturą wizualną powinny mieć charakter krytyczny, a nawet demaskatorski. [...] Jeśli nie przerażają nas problemy i trudności osaczające kategorię kultury wizualnej, to jej badanie musi też być badaniem społecznego kontekstu powstawania obrazów i różnych sposobów ich widzenia⁸⁷.

Na marginesie pojawia się jeszcze pytanie o ukonstytuowanie się nowych form komunikowania wyników badań studiów wizualnych. Oprócz pradawnego dylematu przerostu formy nad treścią należy się zastanowić nad tym, czy badacze wizualni nie są zmuszeni do swoistego „wykradania języka” artystom bądź twórcom filmów dokumentalnych. Rodzi to kolejne dylematy natury etycznej, a w konsekwencji legislacyjnej, jak chociażby problem ochrony wizerunku czy własności intelektualnej. Wiadomo bowiem, że w podobnych kwestiach prawo zawsze jest opóźnione, będąc kilka kroków za kulturą wizualną. Pośród zagrożeń dla tego obszaru badań znajduje się także „rozleniwienie” badacza w zakresie opisów, szczególnie w sytuacjach, kiedy wydaje mu się,

⁸⁷ K. Olechnicki, *Uwagi o kulturze wizualnej w ujęciu socjologiczno-antropologicznym*, „Dyskurs” 16/2013, s. 14.

że obraz mówi sam za siebie. Paradoksalnie po części może to być efekt myślenia samego proroka zwrotu ikonicznego, czyli Mitchella. Dość konsekwentnie stosuje on bowiem mocno animistyczną retorykę polegającą na przypisywaniu obrazom cech ludzkich. Owo wyposażanie wizerunków w niezależną podmiotowość może być tyleż efektowne poznawczo, co – na dłuższą metę – nieco męczące. Nie umniejsza to jednak trafności wielu spostrzeżeń i metafor autora książki *Czego chcą obrazy?*⁸⁸. Tak antropomorfizowany obraz może być zarówno skutecznym mediatorem pomiędzy różnymi wymiarami wartości i rzeczywistości, jak i krytycznym obserwatorem współczesnych ikonoklazmów. Te ostatnie w sposób bardzo przekonujący Mitchell uchwycił w rozprawie *Cloning Terror*⁸⁹. Po ataku na World Trade Center z 11 września 2001 r. obrazy po raz kolejny zyskały quasi-biologiczny byt, medialnie „klonując się” na wielką skalę w wizerunkach upadających wież i równie ikonoklastycznych odpowiedziach George’a W. Busha (jak np. obalenie pomnika Saddama Husajna). Zestawienie dwóch rewolucyjnych faktorów, czyli politycznej przemocy przekształconej w terroryzm (i wojnę z terrorem) oraz technologicznych innowacji w naukach biologicznych, zaowocowało metaforą klonowania terroru. Według Mitchella oznacza to, po pierwsze, paradoksalny proces, w wyniku którego wojna z terrorem przynosi jeszcze więcej terrorystów; po drugie, strach przed klonowaniem jako takim, czyli biologicznym spektaklem reprodukcji uruchamiającym archaiczne fobie związane z tworzeniem wizerunków⁹⁰. Tym sposobem za sprawą obrazów terroryzm XXI wieku z taktyki walki przeobraził się w maszynę kształtującą stan kolektywnej świadomości.

Metodom wizualnym wytyka się niekiedy erudycyjną ubogość i niesamodzielność względem tekstu. Mitchell utrzymuje jednak, że „widzenie pełni tak samo ważną jak język rolę pośrednika w relacjach społecznych i nie daje się sprowadzić ani do języka, ani do znaku, ani do dyskursu. Obrazy chcą takich samych praw, jakie posiada język, a nie przekształcania w język”⁹¹. Dla bardziej wyrazistego ujęcia problemu dorzuca: „przedstawienie wizualne nie tyle jest twierdzeniem lub aktem mowy, ile mówcą zdolnym do nieskończonej liczby wypowiedzi. Obraz nie jest tekstem przeznaczonym do

⁸⁸ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.

⁸⁹ W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*, University of Chicago Press, Chicago 2011.

⁹⁰ W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to Abu Ghraib*, „Brumaria” 12/2009: *Arte y terrorismo/Art and Terrorism*, s. 280.

⁹¹ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, s. 80.

czytania, lecz żołądkiem brzuchomówcy, w który projektujemy własny głos”⁹². Jednakże owa radykalna „osobność” obrazów i tekstów w znacznym stopniu wydaje się nieporozumieniem, w dodatku nieco sztucznie i tendencyjnie podtrzymywanym przez obie strony sporu. Inauguracji nowego przedsięwzięcia zwanego studiami wizualnymi sekundowała bowiem ikonologia. Ta natomiast od swoich początków bazowała na języku, w nim formułując zarówno tezy, jak i wnioski. W tym kontekście poważnego zainteresowania wart jest projekt „kompromisowy” zaproponowany przez Mariannę Michałowską⁹³. Dlaczego zamiast mało konkluzywnych dyskusji o ontologiach obrazu i tekstu nie mielibyśmy uznać ich hybrydycznej natury jako foto-tekstów? To znaczy czytać obrazy jako teksty kultury, a słowu pisanemu nadal pozwalać na wyzwalanie naszej wyobraźni?

Czy istotnie na początku było słowo? A może zostało ono sprowokowane przez obraz?

⁹² Ibidem, s. 168.

⁹³ M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2012.

1. ROTE ARMEE FRAKTION W MECHANIZMACH PAMIĘCI KULTUROWEJ

Cztery dekady po tzw. Niemieckiej Jesieni i dwie dekady po samorozwiązaniu Frakcji Czerwonej Armii (Rote Armee Fraktion) dyskusje wokół lewicowego terroryzmu lat 70. wciąż odżywiają. Z jednej strony czynnikiem utrzymującym tę gęstą atmosferę jest swoisty mit narosły wokół grupy Baader-Meinhof¹, z drugiej – rozmaite wydarzenia i incydenty, które łatwo stają się medialnym paliwem do odnawiania nierozwiązanych sporów. Mitotwórczą ciągłość pamięci z pewnością współtworzy Internet, w którego zasobach można bez problemu trafić na wiele zdigitalizowanych archiwaliów na temat RAF. Co niezwykle istotne, są one często starannie zebrane i posegregowane pod konkretnymi adresami tematycznych witryn. Przyglądając się tym zasobom, trudno niekiedy oprzeć się wrażeniu, że mają one wręcz charakter „fanowski”. Często bowiem trudno oddzielić historyczną pasję odkrywania, archiwizowania i udostępniania źródeł od czystej (deklarowanej lub ukrytej) fascynacji ideologicznej. Autorów/administratorów tej drugiej grupy zdradzają czasem sposoby selekcji materiałów, osobiste komentarze lub banalnieszce sygnały, np. oferowanie do sprzedaży oryginałów i reprintów listów gończych z wizerunkami członków grupy (a tym samym czynienie z oryginalnych plakatów „z epoki” kolekcjonerskich obiektów quasi-kultowych)².

¹ Nazwy Baader-Meinhof Gang, Baader-Meinhof Gruppe czy Baader-Meinhof Bande nigdy nie używali jej członkowie, utrzymała się głównie dzięki mediom i wypowiedziom polityków.

² Witryny o nadmiernie fanowskim charakterze są jednak szybko delegalizowane, najczęściej pod pretekstem gloryfikacji terrorystów lub publikowania niepożądanych detali mogących stanowić *know-how* dla potencjalnych naśladowców. Ewenement stanowi(ła) strona www.baader-meinhof.com – obecnie pusty adres URL (dosłownie biała pusta strona, data dostępu: 29.06.2017), kilka lat wcześniej dość solidne archiwum online poświęcone RAF. Warto dodać, że wciąż rosnąca zawartość jeszcze przez jakiś czas migrowała po innych adresach i serwerach, por. <http://www.mustardayonnaise.com/baadermeinhof/> [29.06.2017]. To, co czyniło ten



List gończy w sprawie członków grupy Baader-Meinhof

<https://www.hdg.de/lemo/bestand/objekt/plakat-raf-fahndungsplakat.html> [29.07.2017].

Drugi czynnik stymulujący na nowo dyskusje o RAF to wspomniane wyżej incydentalne wydarzenia. Niewątpliwie należy do nich zaliczyć momenty wyjścia na wolność osadzonych bojowników Frakcji. Po atakach z 11 września 2001 r. media nie przepuszczają okazji do stosownego nagłaśniania takich wydarzeń. Jednak rzadko towarzyszy temu głębsza refleksja nad terroryzmem (-ami), a częściej służy to emocjonalnemu rozchwianiu opinii publicznej dla jakichś partykularnych politycznych i ideologicznych celów. Stało się to niemalże schematem przy kolejnych zwolnieniach, np. Brigitte Mohnhaupt (wypuszczonej na wolność w 2007 r. po 24 latach osadzenia), Christiana Klara (zwolnionego w 2008 r. po 26 latach pobytu w więzieniu) czy Birgit Hogefeld (zwolnionej w 2011 r. po 18 latach więzienia). Każdorazowo niemieckie (i nie tylko) tabloidy i tygodniki ilustrowane usiłowały docierać do

zbiór wyjątkowym, to biografia autora – Richard Huffman jest bowiem synem amerykańskiego sapersa stacjonującego w Berlinie w latach nasilonej kampanii bombowej RAF i Ruchu 2 Czerwca (Bewegung 2. Juni). W 1972 r. Chuck Huffman wraz z żoną i innymi żołnierzami stali się celem ataku terrorystycznego w berlińskim Harnack-Haus. Według relacji syna ojciec wraz z ekipą zdołali unieszkodliwić ładunek, zob. <http://www.mustardayonnaise.com/baader-meinhof/essays/BombDisposal.html> [29.06.2017]. Podobne materiały o RAF (lub ich tłumaczenia) można znaleźć na rodzimych portalach anarchistycznych w rodzaju nieistniejącej już <http://www.baader-meinhof.org.pl/> lub <http://cia.media.pl/> [29.06.2017].

rodzin ofiar, zestawiać aktualne zdjęcia terrorystów z tymi z młodości itd.³ W reakcji sympatycy RAF wytykali hipokryzję władzom i opinii publicznej, argumentując, że wyroki te były znacznie surowsze od tych, które zasądzano najbardziej zatwardziałym nazistom po drugiej wojnie światowej⁴. Do innej grupy wydarzeń ożywiających pamięć o RAF należą podejmowane co jakiś czas inicjatywy z obszarów kultury popularnej oraz artystycznej, szczególnie filmy fabularne i wystawy sztuki, o których więcej w dalszych częściach tego rozdziału.

1.1. KRÓTKO O KONTRKULTUROWYCH KONTEKSTACH I HISTORII ROTE ARMEE FRAKTION

Kontrkultura lat 60. przyniosła w skali globalnej repertuar postaw rozciągający się od radykalnie nonkonformistycznych i politycznie zaangażowanych po skrajnie hedonistyczne. W zależności od miejsca różniły się nie tylko taktyki, ale i cele młodych rewolucjonistów. Reflektując nad wydarzeniami z 1968 r., właściwie trudno zestawiać masakrę na placu Trzech Kultur w Meksyku z paryskim majem czy towarzyszącą kontrkulturze rewolucją seksualną. Tym samym nie sposób w tak krótkim paragrafie dokonać pogłębionych refleksji i podsumowań tego okresu. Można jednak zaryzykować tezę, że ta bardziej zaangażowana politycznie część formacji pod koniec dekady odnotowała pewne rozczarowanie z efektów swej rewolty. Jako główne źródło tego rozczarowania najczęściej wskazywano łatwość, z jaką bunt i rebelia zostały wchłonięte przez kulturę masową i przeformułowane przez rynek na banalne elementy *life-style'u*. Również bezpośrednia konfrontacja z autorami popularnych wówczas filozoficznych pism szkoły frankfurckiej nie wypadła najlepiej⁵. Frustracja z tego płynąca oraz kilka innych „bodźców

³ <http://www.spiegel.de/international/germany-divided-over-release-of-raf-terrorist-these-people-don-t-deserve-mercy-a-465856.html> [29.07.2017]; <http://www.spiegel.de/international/germany/raf-member-out-of-jail-prison-releases-german-terrorist-christian-klar-a-597511.html> [29.07.2017]; http://wyborcza.pl/1,76842,9826570,Niemiecka_terrorystka_na_wolnosc.html [29.07.2017].

⁴ http://cia.media.pl/sad_zwalnia_bojowniczkę_grupy_baader_meinhof [29.07.2017].

⁵ Mowa tu zwłaszcza o konfrontacji Jürgena Habermasa z Rudim Dutschke podczas kongresu w Hanowerze (1967), więcej na ten temat: K. Hanshaw, „*Sympathy for the Devil?*” *The West German Left and the Challenge of Terrorism*, „*Contemporary European History*” 21(4)/2012, ss. 511-532, <http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/history/students/modules/hi>

spustowych” sprawiły, że przedstawiciele ruchów studenckich skierowali się w stronę grup antyimperialistycznych, feministycznych, antynuklearnych, a ci najradzykalniejsi – w stronę taktyk terrorystycznych, które sami woleli nazywać miejską partyzantką (*urban guerrilla*)⁶. W ten sposób zaczęły powstawać takie podziemne organizacje, jak: Symbionese Liberation Army, Weather Underground (USA), Brigade Rosse (Włochy), Action Directe (Francja), Nihon Sekigun (Japońska Armia Czerwona, Japonia), Bewegung 2. Juni, Rote Armee Fraktion (RFN). Wiele społeczno-kulturowych i politycznych czynników wpłynęło na to, że to właśnie ta ostatnia grupa pozostawiła najwyraźniejsze ślady w archiwach kultury wizualnej. Do tego specyficznego kontekstu z pewnością należy zaliczyć lokalne trudne rozliczenia z doświadczeniem nazizmu, co nakładało się w praktyce na bunt przeciwko pokoleniu uwikłanych węg rodziców. Powszechny w czasach kontrkultury epitet „faszystowska świnia” służył dyskredytowaniu wszelkich przeciwników (od policjanta po portiera w akademiku), jednak w Niemczech uruchamiał oczywiste pokłady dodatkowych emocji.

Co się zaś tyczy wspomnianych bodźców spustowych sprzyjających radykalizacji nastrojów i powstaniu RAF, to najczęściej wskazuje się na krwawo stłumione zamieszki towarzyszące wizycie szacha Iranu Rezy Pahlawiego. Przy tej właśnie okazji 2 czerwca 1967 r. policjant Karl-Heinz Kurras zastrzelił Benno Ohnesorga – jednego z manifestujących studentów. Niespełna rok później Josef Bachmann⁷ usiłował zastrzelić Rudiego Dutschke – charyzmatycznego przywódcę studenckiej lewicy, co wywołało kolejną falę protestów. Jeszcze na kilka dni przed tą próbą zamachu (i dwa lata przed oficjalnym początkiem działalności pod szyldem RAF) Andreas Baader, Gudrun Ensslin (prawnuczka Georga Wilhelma Friedricha Hegla), Horst Söhnlein i Thorwald Proll podłożyli ogień w dwóch domach towarowych we Frankfurcie nad

136/seminars/reconstructioneast/hanshew_terrorism.pdf [29.07.2017]; eadem, *Terror and Democracy in West Germany*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 97 nn.

⁶ U. Meinhof, *Das Konzept Stadtguerilla, April 1971*, w: *Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF*, ID-Verlag, Westberlin 1997, ss. 27–48, <https://www.nadir.org/nadir/archiv/PolitischeStroemungen/Stadtguerilla+RAF/RAF/raf-texte+materialien.PDF> [29.07.2017]. Polskie tłumaczenie manifestu: <http://nazbolpolska.blogspot.com/2009/10/koncepcja-partyzantki-miejskiej-ulrike.html> [29.07.2017].

⁷ Środowiska studenckie powszechnie uznały wówczas, że inspiracją do tego zamachu był antylewicowy klimat stwarzany przez opiniotwórcze wydawnictwa koncernu Axel Springer. Dutschke korespondował z zamachowcem, kiedy ten odsiadywał swój wyrok, jednak w 1970 r. Bachmann popełnił samobójstwo. Dutschke natomiast zmarł w 1979 r. wskutek powikłań po porzale.

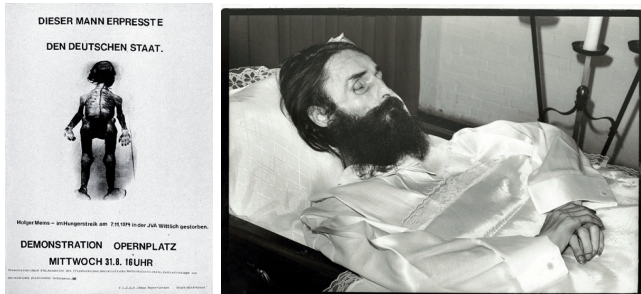
Menem. Trudno dziś jednoznacznie orzec, czy bezpośrednią inspiracją do tej akcji stała się słynna ulotka Komuny I⁸, czy raczej medialny szum wokół procesu sądowego wytoczonego jej autorom za „podżeganie do czynów kryminalnych”. Rzeczona ulotka przedstawiała zdjęcie z pożaru dużego domu towarowego w Brukseli (z 1967 r.), który pochłonął około 300 ofiar. Jej wymowa miała być z ducha antywojenna, gdyż tekst zachęcał do podpaleń takich sklepów na terenie Niemiec, aby „wywołać odczucie tego, co dzieje się obecnie w Wietnamie”⁹. Baader z przyjaciółmi postanowili odpowiedzieć na ów apel i przy okazji trwającego we Frankfurcie kongresu Socjalistycznego Związku Studentów Niemieckich (Sozialistischer Deutscher Studentenbund) podłożyli dwie bomby zapalające w domach towarowych. Bardzo szybko zostali aresztowani i skazani na trzy lata więzienia, z czego odsiedzieli jedynie rok (nie było bowiem ofiar w ludziach, gdyż zapalniki ustawiono na godziny nocne). Baadera jednak niebawem aresztowano ponownie (za sfałszowane prawo jazdy), a zbrojną akcję jego odbicia uważa się za faktyczny początek RAF. 14 maja 1970 r. lewicowa dziennikarka Ulrike Meinhof zaaranżowała spotkanie z Baaderem pod pretekstem wywiadu do wspólnie pisanej książki. W tym czasie do berlińskiego Deutsche Zentralinstitut für Soziale Fragen wtargnęły Ingrid Schubert, Irene Goergens oraz zamaskowana uzbrojona postać. W powstałym zamieszaniu postrzelony został bibliotekarz, po czym wszystkim udało się zbiec (łącznie z Ulriką Meinhof, która tym samym zeszała do podziemia).

Członkowie grupy odbyli wkrótce szkolenie bojowe w obozie palestyńskiej organizacji wyzwolenczej Al-Fatah na terenie Jordanii. Po powrocie do Niemiec postanowili działać jako antyfaszystowska i antyimperialistyczna miejska guerrilla, co w praktyce oznaczało napady na banki (dla pozyskania „funduszy rewolucyjnych”) i podkładanie bomb m.in. w komisariatach policji i obiektach wojsk amerykańskich na terenie RFN, każdorazowo wspierane stosownymi manifestami, które początkowo media chętnie publikowały. Wskutek zintensyfikowanych działań organów ścigania przedstawiciele tzw. pierwszej generacji RAF, czyli Baader, Meinhof, Ensslin, Holger Meins i Jan-Carl Raspe, zostali schwytani w czerwcu 1972 r. i osadzeni w więzieniu. Pozostali na wolności członkowie grupy usiłowali poprzez liczne akcje terrorystyczne wymusić na władzach uwolnienie liderów, jednak bez większego

⁸ Kommune I (K1) – politycznie zaangażowany kolektyw działający w Berlinie w latach 1967–69.

⁹ E. Blumenstein, *Politics of the Medium*, w: *Mad Marginal #3, Klau Mich*, Koenig Books, London 2012, ss. 40–49, <http://dieklaumichshow.org/pdfs/Blumensteinenglish.pdf> [29.07.2017].

skutku. Podczas olimpiady w Monachium w 1972 r. członkowie palestyńskiego komanda Czarny Wrzesień po uprowadzeniu izraelskich sportowców wysunęli m.in. postulat uwolnienia Baadera i Meinhof¹⁰. Tym samym działania RAF straciły nieco swój impet. Istotnymi momentami mobilizacji były śmierć Holgera Meinsa¹¹ (w wyniku strajku głodowego w 1974 r.) i samobójstwo Ulrilki Meinhof¹² (1976 r.).



Zdjęcia martwego Holgera Meinsa bardzo szybko posłużyły jako motyw ikonograficzny do rewolucyjnych ulotek

http://www.rafindo.de/archiv/plakate1.php_pic__105_06.jpg.html; [https://prezi.com/tuum_bqu1yf4/rote-armee-fraktion-/](https://prezi.com/tuum_bqu1yf4/rote-armee-fraktion/) [29.07.2017].

Zaowocowało to akcjami odwetowymi: w 1975 r. komando „Holger Meins” przeprowadziło atak na ambasadę RFN w Sztokholmie (gdzie zginęło dwóch dyplomatów i dwóch członków RAF), a w 1977 r. komando „Ulrike Meinhof” dokonało zamachów na prokuratora generalnego Siegfrieda Bubacka

¹⁰ Akcja Palestyńczyków wskutek nieudanego ataku antyterrorystów zakończyła się tragicznie. Zginęli wszyscy zakładnicy i większość napastników. Sytuacja ta stała się kanwą scenariuszy takich filmów fabularnych, jak *Miecz Gideona* (1986, reż. Michael Anderson) czy *Monachium* (2005, reż. Steven Spielberg).

¹¹ Holger Meins w czasach kontrkultury był twórcą filmów krótkometrażowych i dokumentalnych. W 1968 r. zrealizował m.in. krótką etiudę *Wie baue ich einen Molotow-Cocktail?* (*Jak robię koktajl Mołotowa*), w której instrukcję kończy ujęcie budynku wydawnictwa Springer (znienawidzonego za wypaczanie informacji o lewicowych ruchach młodzieżowych). Już jako członek RAF został schwytany po kampanii bombowej w 1972 r. Zmarł w więzieniu po kilku głodówkach, a zdjęcie jego wycięzonego ciała na stole prosekcyjnym wkrótce stało się ikoną wśród sympatyków grupy.

¹² 9 maja 1976 r. Meinhof znaleziono powieszoną w celi więziennej w Stuttgarcie. Biegli sądowi stwierdzili samobójstwo, jednak opinia publiczna była podzielona. Sugerowano nawet, że była to nieformalna egzekucja ze strony aparatu państwowego, toteż w literaturze przedmiotu często spotyka się asekuracyjne sformułowanie „rzekome samobójstwo”.

oraz prezesa Dresdner Bank Jürgena Ponto. Niemiecką Jesień naznaczyły też inne krwawe wydarzenia dokonane przez tzw. drugą generację RAF. W ramach Offensive 77 przeprowadzono około 130 zamachów bombowych, klika napadów na banki, a 5 września komando „Siegfried Hausner” po brauwrowej strzelaninie uprowadziło Hannsa Martina Schleyera – wpływowego przemysłowca i prezesa Niemieckiego Związku Pracodawców¹³. Ceną za jego uwolnienie miało być wypuszczenie z więzienia jedenastu członków Frakcji. Rząd nie uległ temu ultimatum, więc stawkę w negocjacjach miało podbić porwanie samolotu Lufthansy przez członków Ludowego Frontu Wyzwolenia Palestyny w dniu 13 października 1977 r. Ówczesny kanclerz Helmut Schmidt dał zezwolenie niemieckim antyterrorystom z GSG-9 (Grenzschutzgruppe 9) na podjęcie próby odbicia pasażerów na terenie lotniska w Mogadiszu w Somalii. Przeprowadzona w dniu 18 października akcja zakończyła się pełnym sukcesem, uwolniono 86 zakładników¹⁴, zabito 3 bojowników LFWP, a ich towarzyszkę raniono¹⁵. Wskutek tych wydarzeń liderzy Frakcji postanowili odebrać sobie życie. W specjalnym skrzydle więzienia w Stammheim znaleziono ciała Baadera, Ensslin i Jana-Carla Raspego¹⁶. Ich pogrzeb, jak nietrudno się domyślić, przerodził się w masową antypaństwową manifestację.

Od 1984 r. do samorozwiązania grupy w 1998 r. datuje się tzw. trzecią generację RAF, która kontynuowała misję poprzedników, z tą jedynie różnicą, że akcji było mniej, ale precyzyjniej je planowano. Wielu terrorystów nadal odsiadywało swe wyroki (stąd paląca potrzeba działań solidarnościowych), natomiast inna część znajdowała schronienie w NRD, często dzięki pomocy agentury Stasi. Tym sposobem cała działalność RAF z jednej strony doprowadziła do głębokiego kryzysu państwowości w RFN, a z drugiej – do bezprecedensowego

¹³ Cel był dobrany nieprzypadkowo – Schleyer oprócz bycia wpływowym i zamożnym biznesmenem miał nazistowską przeszłość (jako członek NSDAP i Waffen SS), a znaczna część jego fortuny powstała podczas drugiej wojny światowej.

¹⁴ Jeden z pilotów, Jürgen Schumann, został zastrzelony wcześniej (16 października 1977 r.) – prawdopodobnie w wyniku niefortunnego wycieku informacji radio niefrasobliwie zaczęło wychwalać jego bohaterską postawę (poinformował służby o liczbie i uzbrojeniu napastników). Terrorysty, usłyszawszy te rewelacje, niezwłocznie wykonali egzekucję.

¹⁵ Souhaila Sami Andrawes Sayeh ze względów zdrowotnych odbywała swe wyroki jedynie częściowo (w Somalii i RFN). Obecnie żyje wraz z rodziną w Oslo. Jej mąż, dr Ahmad Abu, Matar jest cenionym palestyńskim akademikiem, pisarzem i obrońcą praw człowieka.

¹⁶ Śmierć w Stammheim (okręg administracyjny Stuttgartu) – podobnie jak w przypadku Meinhof – zrodziła wiele teorii spiskowych, pojawiły się pytania, np. jak Baader (najpilniej wówczas strzeżony terrorysta w kraju) pozyskał pistolet, jak sam sobie strzelił w tył głowy. Wprawdzie Irmgard Möller została odratowana, ale jej zeznania jedynie wzmogły te wątpliwości.

udoskonalenia metod policyjnej inwigilacji. Kiedy na początku lat 70. lewicowi radykałowie zaczęli zwalczać „faszystowskie państwo policyjne”, paradoksalnie było ono o wiele mniej policyjne niż pod koniec tej dekady. Na nieznaną dotąd skalę zwiększono wydatki na sferę bezpieczeństwa, czy też uściślając – na doskonalenie narzędzi kontroli, technik śledczych i mechanizmów inwigilacyjnych. Miało to służyć głównie bacznej obserwacji środowisk lewicowych¹⁷. Jednocześnie – jak sugeruje Christopher James Homewood – wydarzenia Niemieckiej Jesieni pozwoliły władzom odnowić ideologiczny konsensus umacniający porządek polityczny RFN. Przemoc niesiona przez kampanię terrorystyczną RAF w znacznej mierze unieważniła bowiem potrzebę rozliczeń z nazistowską przeszłością bońskiego establishmentu oraz przyćmiła pewne deficyty w ówczesnej demokracji pozaparlamentarnej¹⁸.

Z perspektywy władzy niezwykle niebezpieczna i niepożądana była sympatia dla członków Frakcji, dość powszechna nie tylko wśród młodzieży. W 1974 r. Jean-Paul Sartre odwiedził Baadera w więzieniu, co ściągnęło na filozofa falę medialnej krytyki. Prawdopodobnie bardziej w związku z wydanym przezeń oświadczeniem niż z faktycznymi efektami tej godzinnej wizyty, którą obydwaj byli raczej rozczarowani. Wprawdzie Sartre rozpoczął rozmowę od zadeklarowania siebie jako sympatyka RAF, jednak w dalszych jej etapach usiłował głównie perswadować Baaderowi nieadekwatność użycia przemocy do kontekstu RFN. Zdaniem Sartre’a rewolucyjna walka Frakcji inspirowana taktykami partyzantki z Gwatemali czy Brazylii¹⁹ była trudna do usprawiedliwienia w Niemczech, gdyż proletariat znacznie różnił

¹⁷ Warto jednak nadmienić, iż w praktyce nie tylko sympatycy, lecz wszyscy obywatele RFN odczuwali wiele niedogodności, od permanentnych kontroli drogowych po atmosferę zaszczucia i podejrzliwości. Pośród właścicieli samochodów BMW zapanowała moda na ironiczną naklejkę na zderzaku komunikującą: *Ich gehöre nicht zur Baader-Meinhof Gruppe (Nie jestem członkiem grupy Baader-Meinhof)*. Skrót BMW nieformalnie rozwijano wówczas jako Baader Meinhof Wagen, jako że była to marka najczęściej kradziona przez członków grupy na potrzeby akcji.

¹⁸ Ch.J. Homewood, *From Baader to Prada. The Representation of Urban Terrorism in German-Language Film* (praca doktorska), University of Leeds, 2008, ss. 66-67, <http://etheses.whiterose.ac.uk/665/> [29.07.2017].

¹⁹ Jest to nawiązanie do podręcznika miejskiej partyzantki *Minimanual do Guerrilheiro Urbano* napisanego przez brazylijskiego rewolucjonistę Carlosa Marighellę, którym inspirowała się Ulrike Meinhof w tekście *Rote Armee Fraktion: Das Konzept Stadtguerilla (RAF: Koncepcja partyzantki miejskiej)*, opublikowanym jako broszura w 1971 r. Skan dostępny pod adresem: <https://www.hdg.de/lemo/bestand/objekt/dokument-das-konzept-stadtguerilla.html> [29.07.2017]. Zob. również: U. Meinhof, *Das Konzept Stadtguerilla, April 1971*, w: *Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF*, ID-Verlag, Westberlin 1997, <https://>

się od siebie w tych odległych częściach świata²⁰. W podobne wizerunkowe tarapaty popadł wcześniej inny noblista, Heinrich Böll. W styczniu 1972 r. na łamach „Der Spiegel” opublikował artykuł *Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?*²¹ (*Czy Ulrike chce łaski, czy bezpiecznej eskorty?*), w którym zarzucał niemieckim mediom (głównie „Bildowi”) „nagi faszizm, nagonkę, kłamstwo i brud”. Pisarz wytykał koncernowi Springera manipulację faktami w sprawie grupy Baader–Meinhof, potępiając w szczególności te publikacje, które niemal wzywały społeczeństwo do samosądów. Sytuację tę określił wymownie jako „wojnę sześciu przeciw sześćdziesięciu milionom”. Esej Bölla wywołał znaczny rezonans, w następnych tygodniach pojawiło się około 70 artykułów, w których szkalowano pisarza za niezdrowe sympatie z terrorystami oraz dyskutowano o roli mediów w tym konflikcie²². Doświadczenia te zaowocowały późniejszą książką *Utracona cześć Katarzyny Blum* (w 1975 r. przeniesioną na ekran przez duet Volker Schlöndorff i Margarethe von Trotta²³). O ile zatem władza była w stanie kontrolować dyskurs medialny, strasząc społeczeństwo „czerwonym terrorem”, o tyle z wytwórcami kultury popularnej i artystycznej bywało znacznie trudniej.

1.2. TWÓRCY KINA WOBEC RAF

Ekipa kanclerza Helmuta Schmidta przez lata skutecznie blokowała w mediach zarówno komunikaty Frakcji²⁴, jak i wszelkie debaty na temat politycznych przyczyn organizowanych przez nią aktów terrorystycznych. Konfronta-

www.nadir.org/nadir/archiv/PolitischeStroemungen/Stadtguerilla+RAF/RAF/raf-texte+materialien.PDF [29.07.2017].

²⁰ Fragment transkryptu tej rozmowy można odnaleźć m.in. w artykule: F. Bohr, K. Wiegreffe, *The Philosopher and the Terrorist. When Sartre Met RAF Leader Andreas Baader*, <http://www.spiegel.de/international/germany/transcript-released-of-sartre-visit-to-raf-leader-andreas-baader-a-881395.html> [29.07.2017]. Por. J.-P. Sartre, *The Slow Death of Andreas Baader*, <https://www.marxists.org/reference/archive/sartre/1974/baader.htm> [29.07.2017].

²¹ H. Böll, *Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?*, „Der Spiegel” 3/1972, s. 54 nn., <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/43019376> [29.07.2017].

²² K. Maniszewska, *Pionierzy terroryzmu europejskiego: Frakcja Czerwonej Armii*, Wyższa Szkoła Bezpieczeństwa Publicznego i Indywidualnego „Apeiron”, Kraków 2014, s. 67 nn.

²³ Tytuł w brzmieniu niemieckim: *Die Verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann*.

²⁴ Podobne taktyki podejmowała Margaret Thatcher w odniesieniu do oświadczeń wydawanych przez IRA, proponując cenzurę prewencyjną poprzez odcięcie „medialnego tlenu” (ang. *oxygen of publicity*).

cja rządu z RAF rychło przekształciła się w konflikt o polityczny monopol na historyczną prawdę. W analizach tych procesów Homewood, używając kategorii Jana Assmanna, zauważa, że pamięć komunikacyjna o grupie Baader-Meinhof została wyparta przez natychmiastową produkcję pamięci kulturowej²⁵. Poprzez sterowanie informacją rząd planował przezwyciężenie kryzysu, usiłując kontrolować tworzenie „wspólnoty wyobrażonej narodu”. W aspekcie wizualnym kulminacją tych procesów była telewizyjna transmisja z pogrzebu Schleyera z udziałem samego kanclerza. Dokonano tam jednocześnie symbolicznego wyparcia niechlubnej nazistowskiej przeszłości niemieckiego przemysłowca i „kanonizowania” go do rangi męczennika i bohatera narodowego.

Tymczasem społeczną recepcję działalności Frakcji Czerwonej Armii na przestrzeni dekad niewątpliwie współkształtowało kino. Jako medium dostarczające Benjaminowskich „obrazów dialektycznych” było zdolne oświetlać problem pod bardzo różnymi kątami i uruchamiać inne pokłady emocji i doświadczeń niż prasa, radio i telewizja. Kino zadziało obosiecznie: zestetyzowało sferę polityczną i silnie upolitycydziło sztukę. Niemałe znaczenie ma w tym względzie moment historyczny, gdyż kręcenie filmów o terrorze niejako „na bieżąco” zdecydowanie różniło się od spojrzenia z dystansu kilku dekad. Podobnie jak w oczywisty sposób różni się bezpośrednio przeżywanie traumatycznych wydarzeń od ich terapeutycznego przepracowywania lub polityk ich upamiętniania. Jakub Majmurek słusznie proponuje zatem wyodrębnienie trzech okresów zmagania kinematografii z fenomenem RAF²⁶.

Pierwszy z nich odnosiłby się do dzieł wywodzących się z tzw. kina kontestacji, czyli powstałych w czasie kumulacji działań terrorystycznych (tj. do początku lat 80.). W wymiarze retorycznym były to filmy nastawione na wytwarzanie swoistej „przeciw-wiedzy”, a więc stojące w kontrze do państwowej polityki pamięci kulturowej. Okres drugi obejmowałby lata 80. i 90., a zatem czas do oficjalnego samorozwiązania RAF w 1998 r. Rzeczywistość opowiadana przez te obrazy jawiła się w umysłach odbiorców wprawdzie jako

²⁵ W ujęciu Assmanna pamięć komunikacyjna ma charakter bezpośredni, kształtuje się w toku interakcji społecznych wokół danych wydarzeń, informacji przeżywanych i komunikowanych przez jednostki, natomiast pamięć kulturowa jest już zapośredniczoną, scentralizowaną „zinstytucjonalizowaną mnemotechniką”. Por. J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 66.

²⁶ J. Majmurek, *Terror i pamięć*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2/2013, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/66/76> [29.07.2017].

miniona, lecz ciągle żywa – i jako taka wymagająca pogłębionej indywidualnej refleksji o winie, karze, winowajcach i oskarżycielach. Stawką polityczną było zatem nie tylko „przepracowanie” traum, ale i namysł nad społecznymi podziałami powstałymi w trakcie i po Niemieckiej Jesieni. Wreszcie okres trzeci przyniósł filmy skierowane do publiczności w większości niebędącej bezpośrednimi świadkami lewicowego terroru. Z jednej strony dawało to twórcom dystans i w efekcie większą swobodę, z drugiej – natrafiło na zdecydowanie inne oczekiwania młodego widza względem kina, w których to oczekiwaniach więcej miejsca było dla komiksowo zarysowanych akcji i bohaterów niż dla politycznych rozliczeń.

W 1968 r. studenci berlińskiej szkoły filmowej podjęli decyzję o okupacji uczelni, proponując zmianę nazwy na Akademię Dżigi Wiertowa²⁷. Uczelnia ta, integrując środowisko radykalnych filmowców, stała się kolebką niemieckiego kina nurtu kontestacyjnego. Przelotny związek z tą szkołą miała również Gudrun Ensslin. Z kolei Ulrike Meinhof napisała w tym czasie scenariusz dla teatru telewizji. Powstały w 1970 r. spektakl pt. *Bambule*²⁸ opowiadał o buncie w żeńskim domu poprawczym, lecz z oczywistych względów długo zwlekano z jego upublicznieniem – emisja miała miejsce dopiero w 1994 r. Jednak właściwe kino traktujące o rodzimym terroryzmie datuje się właśnie od wspomnianej wcześniej ekranizacji *Utraconej czci Katarzyny Blum* (1975). Volker Schlöndorff i Margarethe von Trotta stworzyli w niej klaustrofobiczno-kafkowski klimat osaczenia młodej dziewczyny przez aparat państwowy i podległe mu media. Główna bohaterka (w tej roli Angela Winkler) angażuje się w związek z poszukiwanym przez policję rewolucjonistą, by wkrótce stać się ofiarą prześladowań ze strony władzy i manipulowanych przez nią mediów. Ów splot wydarzeń oczywiście popycha Katarzynę Blum do faktycznej radykalizacji postawy²⁹. Podczas festiwalu Berlinale w 1978 r. specjalną nagrodą wyróżniono z kolei obraz *Deutschland im Herbst (Niemcy jesienią)*, będący mozaikową zbiorową wypowiedzią kilku reżyserów³⁰ na temat mechanizmów

²⁷ W reakcji władze uczelni relegowały najaktywniejszych liderów protestów, m.in. Haruna Farockiego.

²⁸ Termin *bambule* wywodzi się od nazwy afrykańskiego tańca, natomiast zaadaptowany na potrzeby więziennego socjolektu oznacza nieoparty na przemocy bunt.

²⁹ Warto zaznaczyć, że na motywach tej samej powieści w Polsce powstał spektakl Teatru Telewizji (1985), w którym główną rolę stworzyła Dorota Stalińska. Fragmenty dostępne na youtubeowym kanale aktorki: <https://www.youtube.com/watch?v=oRCbuZ2AXjY> [29.07.2017].

³⁰ Poszczególne epizody tworzyli: Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Edgar Reitz, Alf Brustellin, Hans Peter Cloos, Beate Mainka-Jellinghaus, Bernhard Sinkel, Katja Rupé, Maximiliane Mainka i Peter Schubert.

budowania dyskursu wokół RAF. W tym filmowym kolażu znalazły się więc sekwencje z pogrzebu Schleyera, wywiad z Horstem Mahlerem³¹, fragmenty fabularne (np. etiuda Schlöndorffa o pracy telewizyjnych cenzorów nad *Antygoną* Sofoklesa, którzy obawiają się niebezpiecznych skojarzeń z pochówkami członków Frakcji) czy paradokumentalne rozmowy Rainera W. Fassbindera z własną matką zestawione z jego quasi-fabularnym autoportretem³². Według Jakuba Majmureka właśnie ów fragment najtrafniej oddaje próby przeciwstawiania się prywatnej pamięci komunikacyjnej wobec państwowej wersji pamięci kulturowej³³. Na plakacie jednego filmów Fassbindera widniał slogan: „Nie podkłada bomb, zamiast tego robi filmy”. Tym bardziej może zaskakiwać fakt, że reżyser obnaża własną bezradność wobec problemu RAF. Powątpiewa w samobójstwa Baadera, Ensslin i Raspego, by za moment pokłócić się z matką na temat demokracji i legitymizowania przemocy ze strony aparatów państwowych (demaskując tym samym jej wersję mieszczańskiego konserwatyizmu rodem z Frommowskiej *Ucieczki od wolności*).

Swoje rozczarowanie działaniami partyzantki miejskiej Fassbinder zamaniestował w 1979 r. filmem *Die Dritte Generation (Trzecia generacja)*. Reżyser w dość zaskakujący sposób zaczyna od planszy z napisem: „komedia w 6 odsłonach oparta na grach towarzyskich pełna napięcia, emocji, logiki, potworności i szaleństwa na podobieństwo bajek, które opowiada się dzieciom, by pomóc im znieść życie aż do śmierci”. Chwilę później pojawia się kolejna plansza, tym razem cytująca kanclerza Schmidta, który wyraża wdzięczność wobec niemieckich prawników, że nie rozpatrywali akcji w Mogadiszu w kategoriach prawa konstytucyjnego³⁴.

³¹ W swojej więziennej celi Horst Mahler w elokwentny sposób opowiada o ideowych kontekstach walki RAF oraz ukazuje etyczne różnice między zabójstwem kryminalnym i politycznym: pierwsze jest odrzuceniem norm moralnych, a drugie ich przekroczeniem. Wcześniej Mahler był obrońcą w procesie Baadera i Ensslin (oraz wielu innych radykalnych działaczy studenckiej lewicy), później dołączył do RAF, brał udział w szkoleniu w Jordanii; został aresztowany w 1970 r., w więzieniu napisał manifest, który został odrzucony przez resztę grupy. W latach późniejszych dokonał niespodziewanego ideologicznego zwrotu w stronę ultraprawicy i antysemityzmu.

³² Ciekawym zabiegiem formalnym jest w tym fragmencie warstwa sonorystyczna – reżyser nagrał dialogi wprost z planu, świadomie rejestrując w tle odgłos pracującej kamery. Tym samym dokonał swoistej deziluzji warsztatu filmowego, niejako dodatkowo uwiarygadniając cały przekaz.

³³ J. Majmurek, *Terror i pamięć*, s. 19 nn.

³⁴ Cytat pochodzi z wywiadu dla „Der Spiegel” nr 3 z 15.01.1979 r.

Zaklasyfikowanie filmu jako komedii lub bajki było dość przewrotne. Śmiesznie w nim raczej nie jest, acz poziom konspiracji, spisków oraz dziwnych układow istotnie osiąga tu poziom groteski. Oto producent komputerów ubolewa nad zmniejszoną aktywnością terrorystów, gdyż pociąga to za sobą spadek zamówień ze strony rządu. Tym samym konieczne stają się wzmiankowane knowania w kierunku eskalacji przemocy, co w efekcie w marnym świetle stawia służby specjalne, rząd, prawicę i lewicę. Członkowie komórki terrorystycznej wyglądają jak mieszczenie żywcem wyjęci z okładek żurnali modowych, a ich wyszkolony snajper to typ macho rodem z kina noir, który nie może się powstrzymać przed zgwałceniem swej towarzyszki feministki. Dla odmiany inny terrorysta w trakcie akcji moczy się w spodnie. Ów brak możliwości identyfikacji widza z kimkolwiek nieustannie wzmacniany jest charakterystyczną stylistyką „filmu brechtowskiego” – burzącą nawyki kina rozrywkowego, celowo zwiększającą dystans i minimalizującą przyjemność oglądania.

Drugi okres kinematografii podejmującej problematykę niemieckiego terroryzmu rozpoczyna *Die Bleierne Zeit (Czas ołowiu)*³⁵ Margarethy von Trotty z 1981 r. Gatunkowo przypomina on bardziej psychologiczny dramat rodzinny, gdyż brak w nim wyrazistych reprezentacji przemocy³⁶. Narracja oparta jest na złożonych relacjach dwóch sióstr: Marianny i Juliany Klein, a bazę tej fabuły stanowi po części biografia Gudrun Ensslin i jej siostry Christiane. Cała opowieść ukazana jest z perspektywy Juliane, która choć jest bardzo zaangażowaną działaczką feministyczną, odrzuca terroryzm jako metodę walki. Pojawiają się więc rozmowy sióstr podczas odwiedzin w więzieniu, retrospekcje z dzieciństwa, osobiste rozliczanie niemieckiej winy za Holocaust. W pamięć widza zapada niewątpliwie scena, w której Juliane z rodzicami udają się do więzienia w Stammheim zobaczyć zwłoki Marianne. Oczywiście nie ma tu żadnej emocjonalnej pornografii, wręcz przeciwnie: trumna, rodzina, ponura sala, ponurzy strażnicy i leniwie obserwujący wszystko owczarek niemiecki. Po odkryciu wieka matka zaczyna się modlić, ojciec (pastor) milczy, natomiast siostra usiłuje ich ominąć, by z bliska spojrzeć w twarz zmarłej. W obliczu tym trudno jej znaleźć jakieś ukojenie, nie ma w nim bowiem

³⁵ Tytuł filmu jest zaczerpnięty z wiersza *Der Gang aufs Land* Friedricha Hölderlina, który w ujęciu von Trotty ma powiązać czasy rozliczeń narodowych win i odpowiedzialności obecnych w latach 50. i 70. Zob. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/friedrich-h-262/146> [29.07.2017].

³⁶ Jakub Majmurek wskazuje tu na podobieństwa do kinematografii włoskiej tego okresu mierzącej się ze zbliżoną tematyką aktywności Czerwonych Brygad (Brigate Rosse), którą omawia szerzej w artykule *Terror i pamięć*, s. 5 nn.

niczego wzniosłego ani patetycznego. Brak tu filmowych estetyzujących klisz usiłujących narzucić jakiś majestat czy respekt dla śmierci: usta i powieki są niedomknięte, tworząc dość koszmarny grymas. W przewrotny sposób reżyserka nawiązała tu do faktycznego wyglądu pośmiertnego Gudrun Ensslin. Wprawdzie w ówczesnej prasie dominowało zdjęcie terrorystki powieszona na okiennych kratkach swej celi, jednak pojawiło się także ujęcie w trumnie. Reprodukacja ta rozpoczynała ostatnią sekwencję wzmiankowanego wcześniej filmu *Niemcy jesienią*, w której pokazano pogrzeb Ensslin, Baadera i Raspego. Podobny grymas twarzy uchwycił na pośmiertnej masce Gerhard Halbritter, który mając dostęp do stołu prosektoryjnego, wykonał odlewy całej trójki (można je było oglądać m.in. w ramach wystawy *Man Son 1969*, prezentowanej w Villa Merkel w Esslingen w 2010 r.³⁷). Taki typ przedstawienia zmarłej wywołał wśród sympatyków RAF swoisty dysonans – wszak nie tak pragnęli zapamiętać twarz osoby, która powszechnie uchodziła za najbardziej urodziwą w grupie. Ten pakiet emocji usiłowała oddać również von Trotta, pokazując w następnej scenie straumatyzowaną Julianę w ambulansie, która łkając, mówi do męża: „Nie zobaczysz już nigdy takiej twarzy jak ta. Jak długo trzeba by takiej szukać?”. Po czym usiłując zredukować ów poznawczy dysonans, przywołuje słowa ojca, że Marianne nie byłaby zdolna do samobójstwa. Film zestawia więc na zasadzie kontrapunktu prywatną traumę i żałobę rodziny z oficjalnym publicznym dyskursem, do którego nie mają one dostępu. Racja stanu z założenia wykluczała kwantyfikowanie na społeczeństwo takich emocji, jak żałoba po terrorystce. „*Czas ołowiu* – pisze Homewood – próbuje uzupełnić (w nadziei na przeciwdziałanie) oficjalną historiografię, która stanowi podstawę pamięci kulturowej państwa”. Czyni to „poprzez kontr-historiografię wspieraną przez przeciw-wspomnienia, które wykluczają się z państwowych ram nadawania znaczenia Niemieckiej Jesieni”³⁸.

Lata 80. przyniosły jeszcze jedną filmową reprezentację tematu, choć trudno właściwie zestawiać ją z *Czasem ołowiu*. Obraz Reinharda Hauffa *Stammheim – Die Baader-Meinhof-Gruppe vor Gericht* (1986) zdobył jednak Złotego Niedźwiedzia na 36. Berlinale, został zatem uznany za dzieło doniosłe. Pod względem gatunkowym przypomina on nieco hollywoodzką konwencję dramatu sądowego, jednak trudno w nim o identyfikację widza

³⁷ Użycie tych masek na wystawie wywołało niemałe kontrowersje, gdyż taki typ upamiętniania zarezerwowany był na ogół dla wybitnych postaci, jak Schiller czy Beethoven, oraz co zamożniejszych ludzi w XIX wieku. Por. H. Rauterberg, *Masken, die demaskieren*, <http://www.zeit.de/2010/15/Totenmasken> [29.07.2017].

³⁸ Ch.J. Homewood, *From Baader to Prada...*, ss. 127-128.



Kadr z filmu *Die Bleierne Zeit*; Gudrun Ensslin w kostnicy (kadr z filmu *Niemcy jesienią*)
i jej maska pośmiertna

<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article161262373/Wer-war-die-Pfarrerstochter-Gudrun-Ensslin.html> [29.07.2017].

z którąkolwiek ze stron. Tym samym zasadniczo replikuje on sceny z procesu, które odbiorcy zaangażowani w temat i tak już znali. Przeplatanie tych rekonstrukcji autentycznymi materiałami archiwalnymi niespecjalnie pomogło, co gorsza, stworzyło dodatkowy kontrast z grafomańską szamotaniną i wrzaskami aktorów.

Zjednoczenie Niemiec, a później milenijny przełom przynoszą całkowicie odmienną atmosferę – z jednej strony w rządzie zasiadają byli liderzy pokolenia '68 (Gerhard Schröder³⁹ i Joschka Fischer⁴⁰), z drugiej – neoliberalny kapitalizm jest w stanie zmienić wszystko w przedmiot konsumpcji. Nawet zakazane przez lata logo RAF uległo utowarowieniu, gdy np. w kwietniu 2001 r. kobiecy magazyn „Tussi DeLuxe” opublikował fotosesję modową jako ilustrację do artykułu *RAF Parade*. W 2002 r. na rynku pojawiła się odzież „obrandowana” jako Prada-Meinhof. Wprawdzie prasa zareagowała pytaniami, czy w obliczu wciąż świeżej tragedii po atakach na World Trade Center

³⁹ Schröder osobiście wstawiał się za wcześniejszym zwolnieniem z więzienia Hosta Mahlera. Zob. artykuł z „Junge Freiheit” z 8.05.1998 r.: T. Thaler, *Gerhard-Schröder-Biographie: Horst Mahler stellt das Buch eines Konservativen vor Hoffnung keimt im Verborgenen*, <http://www.jf-archiv.de/archiv98/208aa7.htm> [29.07.2017].

⁴⁰ Fischer w młodości współtworzył z Hansem-Joachimem Kleinem frankfurcką Sponti-Szene; Klein później wstąpił do grupy terrorystycznej Revolutionäre Zellen, co doprowadziło go do współpracy ze słynnym Carlosem przy zamachu na ministrów OPEC w 1975 r. Postać Fischera jako ministra spraw zagranicznych usiłowała niegdyś zdyskredytować Bettina Rohl (córka Ulriki Meinhof), dostarczając dziennikarzom „Sterna” fotografię, jak ten bije policjanta podczas zamieszek we Frankfurcie w 1973 r. Zob. artykuł w magazynie „Stern” z 11.04.2013 r.: A. Luik, *Joschka Fischer und das große Schweigen*, <http://www.stern.de/politik/deutschland/65-geburtstag-der-gruenen-ikone-joschka-fischer-und-das-grosse-schweigen-3018554.html> [29.07.2017].

i Pentagon wypada lansować nostalgiczną modę z emblematyką nawiązującą do swojskiego „vintage-terroru”, jednak szerszego wzburzenia ta kolekcja nie wywołała⁴¹. Być może dlatego, że fotografia modowa wyprzedziła ten pomysł aż o trzy dekady. Już bowiem w 1969 r. brytyjski fotografik Jim Lee stylizował swoje modowe sesje na niemiecką partyzantkę miejską.



Jim Lee, *Baader-Meinhof*, fotografia 152,4 × 101,6 cm, 1969
http://www.galleriacarlasozzani.org/files/mostre/f_g/f/fashion-photographs-1968-1978_389/opere/4.jpg [29.07.2017].

Z inspiracji prowokacyjną naturą przywołanej kolekcji odzieżowej powstał później zespół elektro-punkowy, który dla odróżnienia i „offowych” skojarzeń zastosował pisownię Prada-Meinhoff⁴². To zresztą nie jedyne nawiązanie do RAF w kulturze muzycznej – w 1990 r. brytyjska anarcho-popowa formacja Chumbawamba nagrała album *Slap!*, którego pierwszy utwór nosi tytuł *Ulrike*, a ostani *Meinhof*. Z kolei w 1996 r. Luke Haines pod pseudonimem Baader-Meinhof wydał album, w którym zaśpiewał piosenki o rozmaitych epizodach z działalności grupy. W tej samej dekadzie punkowa formacja Die Goldenen

⁴¹ Por. artykuły: *Die popkulturelle Adaption des politisch verpufften RAF-Mythos*, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/geschichte-der-raf/49326/raf-in-der-popkultur> [29.07.2017]; *Die Prada-Meinhof-Bande*, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/zeitgeist-die-prada-meinhof-bande-a-184222.html> [29.07.2017]; *Kolekcja Baader-Meinhof*, <https://www.wprost.pl/tygodnik/12748/Kolekcja-Baader-Meinhof.html> [29.07.2017].

⁴² <https://pradameinhoff.bandcamp.com/releases> [29.07.2017].

Zitronen w nawiązaniu do słów Heinricha Bölla wykonywała piosenkę *6 gegen 60 Millionen* (*Szóstka przeciwko sześćdziesięciu milionom*).

Czy podobna rynkowa reorientacja nastąpiła w kinie tego okresu? Wydaje się, że nie od razu, gdyż w 2000 r. do kin trafiły dwa docenione przez krytykę tytuły, które wydają się osadzone jeszcze w psychologicznym klimacie poprzednich dekad (tj. z historią RAF jako tłem dla osobistych i rodzinnych dramatów). Pierwszy z nich, czyli *Legenda Rity* (*Die Stille nach dem Schuß*) Volkera Schlöndorffa, opowiada historię dziewczyny, która wskutek ideowej fascynacji dołącza do komórki terrorystycznej, wkrótce jednak zmuszona jest uciekać do NRD, gdzie agentura Stasi tworzy dla niej fałszywą tożsamość i organizuje zatrudnienie w fabryce. Tytułowa Rita ma zatem okazję skonfrontować swoje młodzieńcze fantazje na temat komunizmu i proletariatu z dość ponurą wschodnioniemiecką rzeczywistością, w dodatku przy akompaniamencie nieustannych lęków przed zdemaskowaniem. Upadek muru berlińskiego paradoksalnie nie przynosi jej poczucia wyzwolenia, lecz powoduje pęknięcie owej „szaro-mydlanej bańki”. Dość podobny klimat stworzył Christian Petzold (we współpracy scenariuszowej z Harunem Farockim) w obrazie *Decyzja 43* (*Die Innere Sicherheit*). Film pokazuje perypetie małżeństwa byłych bojowników RAF, którzy wraz z nastoletnią córką ukrywają się w Portugalii, planując dalszą ucieczkę do Brazylii. Sprawy jednak komplikują się na tyle, że zmuszeni są do powrotu do już zjednoczonych Niemiec, by wieść widmowe życie, jeszcze pilniej ukrywając się przed służbami. Tym sposobem, na co wskazują liczne tego typu porównania⁴⁴, były terrorysta przeistacza się w figurę quasi-wampiryczną, kogoś nieprzystającego do tego świata – niby martwego, ale wciąż niebezpiecznego, budzącego zarazem lęk i niezdrową fascynację.

Swoistym kuriozum, które mimo wszystko warto odnotować, omawiając ten okres nawiązań kina do RAF, jest undergroundowa kanadyjsko-niemiecka produkcja *The Raspberry Reich* (2004) w reżyserii Bruce’a LaBruce’a. Tytuł nawiązuje do sformułowania „Das Himbeerreich” (czyli „malinowa rzesza”), które stosowała Gudrun Ensslin do dyskredytowania konsumpcyjnej kondycji niemieckiego społeczeństwa. Bohaterowie filmu tworzą małą grupkę terrorystyczną, przybierając imiona liderów pierwszej generacji Frakcji, by współcześnie kontynuować ich dzieło. Ich liderka Gudrun głosi jednak potrzebę nowych taktyk i uznając, że „heteroseksualizm to opium dla mas”,

⁴³ W Polsce ów film znany jest także pt. *Bezpieczeństwo wewnętrzne*, będącym bezpośrednim tłumaczeniem z oryginału.

⁴⁴ Ch.J. Homewood, *From Baader to Prada...*, s. 199 nn.

wszczyna homoseksualną rewolucję. Tym sposobem film szybko przeradza się w gejowską pornografię: jeden z bohaterów imituje seks oralny z lufą karabinu, po czym masturbuje się przed fototapetą z Ernesto Che Guevarą (w innych pokojach siedziby terrorystów znajdują się spore plakaty członków RAF). Do tego dochodzą „klasycznie” homoseksualne sceny „inkrustowane” bełkotliwymi dialogami na bazie sloganów zaczerpniętych z rewolucyjnych ulotek. Niestety aktorzy mają za sobą większe doświadczenie w pornografii niż w dramacie, toteż nie wypada to szczególnie przekonująco. Przypuszczalnie dlatego dla wzmocnienia przekazu hasła typu: „Join the homosexual intifada!” są dodatkowo są wmontowywane w obraz, tworząc agresywnie teledyskową estetykę. LaBruce dopytywany o osobiste motywacje do stworzenia takiego filmu oznajmia, że to część jego artystycznej drogi. Jako zdeklarowany gej w którymś momencie poczuł się rozczarowany wypaleniem emancypacyjnego ducha i „burżuazyjną” stagnacją swego środowiska. Zaczął więc eksplorację ruchów radykalnych typu punk, ale i ta subkultura okazała się dlań zbyt konserwatywna w obszarze seksualności. Zwrócił się więc w kierunku przestudiowania teorii marksowsko-psychoanalityczno-feministycznych będących paliwem dla działalności takich pokontrkulturowych formacji, jak Czarne Pantery, Symbioneese Liberation Army, Weather Underground czy właśnie RAF. Jak mówi LaBruce:

W *The Raspberry Reich* chciałem ponownie przyjrzeć się tym pomysłom i nastrojom w bardziej nowoczesnym kontekście. Po 11 września, szczególnie w Ameryce Północnej, lewica została wykastrowana i jest praktycznie milcząca. Chciałem zrobić film, który raz jeszcze przemówi głosem lewego skrzydła, używając antykorporacyjnej, antykapitalistycznej retoryki, będącej kiedyś częścią dyskursu publicznego, a która stała się praktycznie nieobecna⁴⁵.

W każdym razie trudno potraktować film LaBruce’a inaczej niż wyważanie drzwi otwartych już dawno przez Fassbindera, który osobiste homoseksualne akcenty wprowadzał do kina w dalece bardziej homofobicznych czasach.

Do sensacyjno-rozrywkowych produkcji bardziej głównego nurtu można zaliczyć filmy *Baader* (2002) Christophera Rotha oraz *Der Baader Meinhof Komplex* (2008) Ulego Edela. Obydwa zrealizowano według panujących wówczas standardów kina akcji, tyle że pierwszy luźno bazował na motywach z życiorysu tytułowego terrorysty, drugi zaś próbował ująć temat bardziej

⁴⁵ Por. wywiad Richarda Huffmana z Bruce’em LaBruce’em: <http://www.mustardayonnaise.com/baadermeinhof/essays/LaBruceInterview.html> [29.07.2017].

„kompleksowo”. Można przy tym odnieść wrażenie, że Roth zaplanował podwójną prowokację: podejmując wciąż kontrowersyjny temat i przekłamując istotne fakty. Tym sposobem oburzył zarówno zagorzałych przeciwników, jak i sympatyków Frakcji, pokazując obu stronom, jak łatwo jest manipulować historią i podporządkować ją własnym potrzebom. Toteż aby wpisać Baadera w filmową konwencję gangsterskiej ballady, reżyser stworzył postać awanturnika, bardziej beztroskiego buntownika-bandytę niż ideowca. Pierwsze lata RAF zyskują tu zatem charakter poszukiwania ekstremalnych doznań i przygód, a wyjazd na szkolenie do Jordanii przeradza się w egzotyczne wakacje. Natomiast finałowa akcja policyjnego oblężenia, choć początkowo naśladuje autentyczny (i z racji swej unikatowości – dość powszechnie znany) zapis telewizyjnych kamer, niespodziewanie zmienia się w „westernową” scenę rodem z filmu *Butch Cassidy i Sundance Kid* (1969), a Baader ginie niczym rewolwerowiec pod gradem kul. Roth paradoksalnie, będąc zanurzony zarówno w historii, jak i w popkulturze, zdaje się kpić z obydwu tych sfer. Ostentacyjnie i do bólu relatywizuje pojęcie prawdy na pohybel wszystkim, którzy usiłują ją instrumentalizować, wspominając RAF.

Uli Edel bazujący na książce⁴⁶ Stefana Austa (byłego redaktora naczelnego „Spiegla”) wzbudził o wiele szersze kontrowersje. Dynamika akcji i sposób przedstawienia bohaterów sprawiły, że reżyser często był oskarżany o ukrytą chęć wyniesienia terrorystów do rangi popkulturowych ikon (co znajduje częściowe potwierdzenie w tym, że aktorzy są znacznie atrakcyjniejsi od swych pierwowzorów). Tymczasem wydaje się, że problem tego filmu tkwi gdzie indziej – mianowicie w próbie stworzenia nazbyt uniwersalnego przekazu, który miałyby usatysfakcjonować wszystkich. Przepuszczalnie pod kątem młodego widza kierowany poczuciem dydaktycznej misji Edel usiłował w 136 minutach zawrzeć wszystkie ważne aspekty działania pierwszej generacji RAF. Co więcej, film drobiazgowo pokazuje też kulturowe i społeczne konteksty powstania grupy: zamieszki podczas wizyty Rezy Pahlaviego (z wyraźnym wskazaniem na ochronę szacha, która sprowokowała przemoc), śmierć Benno Ohnesorga, zamach na Rudiego Dutschke, odniesienia do masakry na Placu Trzech Kultur w Meksyku, inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację, są też nawiązania do Holokaustu, paryskiego maja i Wietnamu. Wplątane w fabułę zdjęcia archiwalne dopełniono starannie zrealizowanymi scenami, które w wielu wypadkach kręcono w tych samych co historyczne lokalizacjach (efekt tradycji *cinéma vérité*). Stojący za kamerą Rainer Klausmann w wielu ujęciach

⁴⁶ S. Aust, *Der Baader Meinhof Komplex*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1985.



Stop-klatka z ujęć telewizyjnych z dokumentu *Starbuck Holger Meins* (2002, reż. Gerd Conradt); obok: stop-klatka z filmu *Der Baader Meinhof Komplex* <https://www.youtube.com/watch?v=hIZN44NuwTw>; <http://www.filmweb.pl/film/Baader-Meinhof-2008-382973> [29.07.2017].

werystycznie replikował telewizyjne relacje, by przywołać choćby wspomnianą wcześniej scenę obławy i aresztowania Baadera i Meinsa we Frankfurcie nad Menem (1 czerwca 1972 r.) lub pogrzeb, na którym fotoreporterzy uchwycili zaciśniętą pięść Rudiego Dutschke w hołdzie nad trumną Meinsa.

Mankamentem filmu uwikłanym we wspomniany dydaktyzm są niestety dialogi (podobnie zresztą jak u Rotha). Bohaterowie niemal nie wypowiadają zwyczajnych „życiowych” kwestii, za to w nadmiarze z ich ust padają slogany z ideologicznych broszur i manifestów. W efekcie (przypuszczalnie niezamierzonym) ciekawsza i bardziej pogłębiona wydaje się rola Horsta Herolda (szefa Bundeskriminalamt, czyli Federalnego Urzędu Kryminalnego) zagrana przez Bruno Ganz’a. Warto również zwrócić uwagę na postać Ulriki Meinhof (w tej roli Martina Gedeck). Noah Soltau twierdzi, że stanowi ona w filmie „emocjonalny most pomiędzy RAF a widzem, zarazem łącznik, który może dać początek reintegrowaniu RAF z niemiecką przeszłością”⁴⁷. Trudno jednak powiedzieć, czy nie są to nieco zbyt wygórowane oczekiwania wobec tej postaci. Obciąża ją to bowiem nadmierną odpowiedzialnością w stosunku do retorycznych możliwości kina. Mamy wszak do czynienia z kolejnym spektaklem, a ten – jak głosił Guy Debord – „jako społeczna organizacja paraliżu historii i pamięci oraz jako odrzucenie historii wyrosłej na bazie czasu historycznego – jest fałszywą świadomością czasu”⁴⁸.

⁴⁷ N. Soltau, *The Aesthetics of Violence and Power in Uli Edel’s Der Baader Meinhof Komplex*, „Imaginations” 5(2)/2014, s. 40, http://imagination.csj.ualberta.ca/wp-content/uploads/2014/10/5.2.3_Pg_29-45_Soltau.pdf [29.07.2017].

⁴⁸ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, teza 158, s. 86.

Wartym odnotowania etapem kinowych zmagania z historią RAF jest jeszcze obraz *Wer wenn nicht wir* (*Jeśli nie my, to kto?*, 2011, reż. Andres Veiel). Wydaje się on udanym powrotem do bardziej psychologicznej stylistyki kina wcześniejszych dekad. Uwaga zostaje tu przekierowana na postać Bernwarda Vespera, z jednej strony dźwigającego brzemień pisarskiej aktywności ojca w służbie nazistom, a z drugiej – dość trudny związek z Gudrun Ensslin. Wprawdzie bohaterowie filmu nie szczędzą sobie gorzkich słów i wzajemnych oskarżeń, lecz w żaden sposób nie zmiernają one do emocjonalnych uproszczeń i prób ideologicznej manipulacji widzom. Dokonany przez Gudrun wybór zejścia do podziemia również wymyka się filmowym kliszom – została ona bowiem pokazana jako wykształcona i inteligentna idealistka, która z jednej strony potrafi chłodno uzasadnić konieczność wejścia na drogę przemocy, a z drugiej – targana jest matczynymi emocjami, kiedy musi porzucić swego małego syna, Felixa. Bez większych dylematów wikła się za to w namiętny romans z Baaderem. Te ludzkie aspekty wydobyte w filmie sprawiają, że właściwie po raz pierwszy historia RAF nie jawi się jako historyczna konieczność. Wprawdzie wszystkie ważne bodźce spustowe zostały zasygnalizowane (rozruchy przy wizycie Pahlaviego, śmierć Ohnesorga, napalm w wietnamskich wioskach), jednak zawiązanie grupy terrorystycznej i pierwsze akcje wydają się chaotycznym zbiorem koincydencji, spotkań i rozmów. W ten sposób film uniknął nadmiernego dydaktyzmu charakterystycznego dla poprzednich produkcji.

Na gruncie etyki i moralności kino zajęło więc raczej nonkonformistyczną pozycję wobec RAF: filmowcy generalnie nie godzili się na taktyki grupy oparte na zbrojnej przemocy (nawet jeśli zdradzali swe sympatie co do samych ideałów), ale jeszcze większy sprzeciw budziły w nich państwowe mechanizmy tworzenia kolektywnej amnezji. Kinu zawdzięczamy zatem wielogłosowy pakiet zniuansowanych wersji pamięci, gdyż jego retoryczny potencjał prowokował publiczną debatę skutecznie suplementującą medialną wersję wydarzeń. Filmy fabularne jako – bądź co bądź – produkt kultury popularnej mają też walor intersubiektywnej komunikowalności, a co za tym idzie – ich przekaz wnika w tkankę społeczną znacznie głębiej. Wielokrotnie bowiem podkreślano, że w rewolucji przygotowanej przez RAF zabrakło dobrej komunikacji z proletariatem, w imieniu którego podejmowano walkę. Wielu „prostych obywateli” nie rozumiało bowiem ani ulotek kolportowanych przez lewicowych intelektualistów, ani tym bardziej ich zbrojnych akcji.

1.3. SZTUKA W ZWIERCIADLE ARCHIWUM

Historia sztuki jako dyscyplina ukształtowała w odbiorcach nawyk, że dzieło sztuki można traktować jako pewne źródło wiedzy, a więc uprawnioną reprezentację dawnych wydarzeń czy epok. Jak się jednak okazuje, ten sam nawyk bywa zarzewiem wielu ideologicznych konfliktów w momentach, kiedy sztuka pragnie zająć się historią najnowszą. Ironią dziejów jest to, że dziś nawet najbardziej konserwatywny odbiorca sztuki nie będzie oburzać się na Jacques'a-Louisa Davida ani odmawiać mu miejsca w encyklopediach sztuki, dyskredytując jego dzieła mianem propagandy. Tymczasem dość powszechnie wiadomo, że artysta ten był jak najbardziej zaangażowany politycznie: oprócz malowania obrazów tworzył scenariusze i scenografie świąt rewolucji, projektował mundury, był aktywnym działaczem Comité de sûreté generale, czyli niestroniącej od przemocy kontrrewolucyjnej „bezpieki”. W tej sytuacji powinien raczej dziwić fakt, że wielu artystom przełomu XX i XXI wieku często stawiane są zarzuty o nadmierną publicystyczność czy polityczność ich prac. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy może być społecznie i kulturowo ukształtowane przekonanie, że tematem sztuki stać się może wyłącznie rzecz godna szacunku, ważna, o znacznej historycznej doniosłości itd. Utrwała to niestety częste nieporozumienie polegające na utożsamieniu funkcji sztuki i pomnika. Tym sposobem każdemu artyście, który dotyka tematyki RAF, natychmiast i automatycznie przypisywana jest chęć gloryfikacji terrorystów bądź też bardziej banalne intencje, jak wzbudzanie sensacji przez odwołania do społecznych czy indywidualnych traum. Tymczasem bazowanie współczesnej sztuki na archiwach jest o wiele szerszą tendencją, diagnozowaną m.in. przez Okwui Enwezora:

Archiwa reprezentują sceny o nieznośnej wadze historycznej, stwarzając tym samym produktywną przestrzeń do zagospodarowania przez artystów w formach spekulacji estetycznych, politycznych, społecznych i kulturowych⁴⁹.

Hal Foster mówi wręcz o „archiwalnym impulsie” współczesnych praktyk artystycznych. Artyści zatem chętnie przeszukują nawet powszechnie znane i przystępne źródła kultury masowej, aby je delikatnie zakłócać, wydobywać

⁴⁹ O. Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, International Center of Photography, Steidl Verlag, New York – Göttinge 2008, s. 33.

niejasności „w geście tworzenia alternatywnej wersji wiedzy lub kontrapamięci”⁵⁰.

Czynnikiem niewątpliwie sprzyjającym sztuce jest w tym względzie pewien czasowy dystans. Przekonał się o tym norweski artysta Odd Nerdrum, który tuż po śmierci Andreasa Baadera namalował monumentalny obraz olejny *Mordet på Andreas Baader (Zamordowanie Andreasa Baadera, 1977/78)*. Uwieczniona na płótnie scena przedstawia ciemne wnętrze więziennej celi, półnągą ofiarę i czterech oprawców. Choć rzecz odmalowana jest bardzo umiejętnie w konwencji zbliżonej do Caravaggiowskiego *Ukrzyżowania św. Piotra (1601)*, to w intencji autora miała być programowym kiczem. Sprawa wydaje się jednak bardziej złożona, gdyż Nerdrum przyznaje się do swych ówczesnych anarchistycznych poglądów i fascynacji grupą Baader-Meinhof⁵¹. Ostentacyjnie postanowił wpisać się w nastroje spiskowych teorii podających w wątpliwość samobójstwa w Stammheim. Zdawał sobie zatem sprawę, że obraz będzie odebrany jako prowokacja, dlatego jego samodefiniowanie w kategoriach kiczu można odebrać dwojako: jako strategię ironiczną i zdystansowaną lub wykalkulowaną i asekuracyjną.

Jedenaście lat po śmierci liderów RAF w Stammheim spod pędzla najbardziej w świecie sztuki cenionego niemieckiego malarza wyszedł cykl obrazów poświęconych tym wydarzeniom. W ramach serii *October 18, 1977 (1988)* Gerhard Richter namalował piętnaście płócien opartych na fotografiach prasowych i policyjnych ilustrujących więzienne życie, śmierć i pochówki terrorystów⁵². Od samego początku ich eksponowaniu w galeriach towarzyszyły kontrowersje i oskarżenia o gloryfikację terrorystów. Dresdener Bank wycofał swą dotację na wystawę *Portikus* we Frankfurcie, argumentując, że w tym projekcie całkowicie pominięte są ofiary terroru. Należy dodać, że jedną

⁵⁰ H. Foster, *An Archival Impulse*, „October” 110/2004, s. 4, <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic837293.files/FosterArchivallmpulse.pdf> [29.07.2017].

⁵¹ Zob. praca magisterska Barbary Vetland, *Den tidløse omsorgen. Mor og barn motivet i Odd Nerdrums maleri*, Universitetet i Oslo, 2010, s. 27, <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/24803/MasteroppgaveDUO.pdf> [29.07.2017].

⁵² Gerhard Richter zarchiwizował ponadto liczne fotoreprodukcje prasowych zdjęć członków RAF (m.in. będących pierwowzorami obrazów) w ramach swojego monumentalnego projektu *Atlas* (plansze 470–479, 1989). Ów quasi-archiwalny projekt powstaje od lat 60. Tworzą go numerowane plansze, na które Richter nakleja fotografie, szkice, wycinki w jakiś sposób dlań ważne, znajdujące się między „sztuką a śmietnikiem”, tematycznie rozciągające się między rolką papieru toaletowego a Auschwitz.



Odd Nerdrum, *Mordet på Andreas Baader (The Murder of Andreas Baader)*,
1977/78, 324 × 262 cm

<https://theartstack.com/artist/odd-nerdrum/the-murder-of-andreas-baader-1977> [29.07.2017].

z ofiar RAF był Jürgen Ponto – były prezes zarządu tegoż banku⁵³. Wszystkie obrazy cyklu namalowane zostały w skali szarości, a różni je jedynie rozmiar i stopień rozmycia konturów. Od tytułu cyklu odstają jedynie portret młodej Ulriki Meinhof oraz kontrastujące z nim trzy wersje jej pośmiertnego oblicza (wykonane na podstawie zdjęcia z 1976 r.). Te trzy ostatnie płótna pt. *Tote (Martwa)* przedstawiają to samo profilowe ujęcie martwej Meinhof, z zamkniętymi oczami i widoczną wisielczą bruzdą na szyi. Widz (a wcześniej czytelnik prasy) zostaje „dopuszczony” ekstremalnie blisko do zmarłej. Przekroczone tu zostają wszelkie granice intymności śmierci, odbiorca jest skonfrontowany w widoku dostępnym dotąd jedynie pracownikom prosektoriów. Powstaje więc dziwna mieszanina „abjektu”, wzniosłości i pornograficzno-tabloidowej logiki podnieć i sensacji. Kolejny obraz pt. *Erhängte (Powieszona)* przywołuje moment odkrycia przez strażników zwłok Gudrun Ennslin powieszanej na kratkach okiennych. Dwie wersje *Erschossener (Zastrzelony)* bazują na fotografii, którą zamieścił na rozkładówce niemiecki magazyn „Stern” (z 30 października 1980 r.). Zdjęcie przedstawiało ciało Baadera znalezione w celi w kałuży krwi. Podczas późniejszej autopsji stwierdzono u niego postrzałową ranę wlotową z tyłu głowy, poniżej linii włosów, co powinno sugerować egzekucję, jednak oficjalne raporty mówią

⁵³ Ponto został zastrzelony 30 lipca 1977 r. przez komando złożone z Brigitte Mohnhaupt, Christiana Klara, Petera-Jürgena Boocka.

o samobójstwie połączonym z przewrotną chęcią zmylenia tropów. Samo pomieszczenie będące niemyym świadkiem tej śmierci stało się tematem kolejnego obrazu pt. *Zelle (Cela)*, który znakomicie uzupełnia *Plattenspieler (Gramofon)*. Obydwa wprowadzie milczą na temat okoliczności śmierci, za to mówią wiele o poprzedzającym ją więziennym życiu. Cela Baadera swym wyglądem odbiegała bowiem od powszechnych wyobrażeń na ten temat. Na jej wyposażeniu znajdował się regał z licznymi książkami, maszyna do pisania, gramofon z kolekcją płyt itd. Fotograficzne pierwowzory opublikowane w niemieckiej prasie miały zatem swój retoryczny wymiar – ich celem było m.in. przekonać opinię publiczną o tym, że terroryści mieli w więzieniu lepsze warunki, niż na to zasługiwali. Gramofon zaś został potraktowany przez media nie tylko jako dostarciciel (niezasłużonej) rozrywki, ale i jako domniemany „wehikuł” do przemytu pistoletu do celi. Dla Richtera książki i maszyna do pisania odsyłały do czegoś zdecydowanie istotniejszego: były atrybutami intelektualisty-radykała i stojącej za nim ideologii. W jednym z wywiadów Richter zdecydowanie odcina się od tych marksowskich idei. Zastanawia się natomiast, dlaczego ludziom potrzebne są jakiegokolwiek ideologie, które tworzą zbędne iluzje, bywają kłopotliwe lub wręcz zagrażają życiu. W tym sensie – zdaniem Richtera – liderzy RAF stali się ofiarami własnych przekonań „ale nie ofiarami konkretnej ideologii lewicy czy prawicy, lecz samej postawy ideologicznej. Odnosi się to do odwiecznego ludzkiego dylematu: zrobić rewolucję i przegrać...”⁵⁴. Po widoku celi następuje tryptyk *Gegenüberstellung (Konfrontacja)* portretujący Gudrun Ensslin. Fotograficzne pierwowzory wykonano prawdopodobnie w 1972 r. podczas procedury identyfikacyjnej w postępowaniu prokuratorskim w Essen. Na własne potrzeby Richter wykadrował te całopostaciowe zdjęcia do formy portretowej, by móc skupić się na twarzy: beztrąsko uśmiechniętej, manifestującej witalność i poczucie niewinności. Efekt ten wzmacniany jest tym, że w dwóch przypadkach kobieta patrzy wprost na widza, a w trzecim widzimy ją z profilu, niejako w trakcie opuszczania planu. Tym sposobem odbiorca zostaje wciągnięty w emocjonalną grę – następuje tu podwójna konfrontacja: ta historyczna oraz teraźniejsza, nakazująca patrzącemu identyfikować się z rolą świadka oskarżenia. Przychodzi to tym trudniej, że musimy to dodatkowo skonfrontować z brzemieniem własnej wiedzy, że oto

⁵⁴ Wywiad z Gerhardem Richterem przeprowadził Jan Thorn Prikker dla magazynu „Parket” 19/1989, przyt. za: K. Theweleit, *Comments on the Ghost of the RAF*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2/2013, s. 4, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/71/69> [29.07.2017].

spoglądamy w oczy kobiety, mając świadomość, kim jest i jak umrze. W ten sposób malarz wytwarza pełen napięcia dysonans między tym, co przedstawione, a tym, co dopowiedziane przez odbiorcę: z jednej strony uśmiechnięta twarz, z drugiej niepokój. *Beerdigung (Pogrzeb)*, czyli trzymetrowej szerokości płótno nieco tonuje te emocje, choć paradoksalnie scena powinna przytłaczać i rozmiarem, i tematem. Jednak stopień rozmycia i spory dystans od widza sprawia, że obraz staje się niemal abstrakcyjny. W ten sposób jedynie osoby pamiętające zdjęcia z pogrzebu lub ostatniej części filmu *Niemiecka jesień* są w stanie rozpoznać w trzech jasnych plamach trumny Baadera, Enslin i Raspego. Po raz kolejny Richter wystawia widza na próbę: im mniej wyraźne jest przedstawienie, tym większe pole dla umysłowego wysiłku. Za każdym razem, gdy pogrzeb gromadzi tylu żałobników, mediów i sił porządkowych, ceremonia zyskuje *stricte* polityczny wymiar. Jako taki siłą rzeczy obrasta w doniosłość historyczną i doraźne konsekwencje: u jednych rodzi namysł nad sensem zbrojnej rewolucji, innych radykalizuje jeszcze bardziej. Cykl zamykają dwa podobnie zdystansowane i rozmyte obrazy pt. *Festnahme (Aresztowanie)*, które odsyłają do momentu aresztowania Baadera i Meinsa. Odbiorca ponownie zmuszony jest do wysiłku rozpoznawania w niewyraźnych plamach kształtów garaży, transportera opancerzonego i postaci, które telewizja filmowała z bliska we Frankfurcie w 1972 r.

Leith Passmore słusznie zauważył, że cykl *18 Oktober 1977* stworzył istotny wyłom w murze zaprogramowanej amnezji. Amnezji pojmowanej nie jako nieobecność, lecz jako dominująca narracja⁵⁵. Richter wytworzył więc nowy rodzaj wizualnego rekodowania kulturowej pamięci o terroryzmie RAF. Benjamin Buchloh podkreślał wręcz, że policyjno-prasowe fotografie, będące pierwowzorami obrazów Richtera, zaplanowano jako rytualne potwierdzenie ostatecznego zlikwidowania wrogów państwa⁵⁶. Gdy za sprawą artysty wizerunki te stały się obrazami olejnymi, niespodziewanie uwidocznił się konflikt idei reprezentacji wydarzenia historycznego: autoreferencyjność

⁵⁵ L. Passmore, *Another New Illustrated History: The visual turns in the memory of West German terrorism*, „EDGE – A Graduate Journal for German and Scandinavian Studies” 1(1)/2009, article 2, s. 5, <http://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=edge> [29.07.2017].

⁵⁶ B. Buchloh, *A Note on Gerhard Richter's October 18, 1977*, „October” 48/1989, s. 93, http://www.jstor.org/stable/778953?origin=JSTOR-pdf&seq=1#page_scan_tab_contents [29.07.2017]; http://amper.ped.muni.cz/~jonas/knihy/18_klasicka_media_v_soucasnem_ume_ni/Benjamin%20Buchloh,%20Notes%20on%20Richters%20October%2018%201977.pdf [29.07.2017].



Gerhard Richter, *Erschossener 1, Man Shot Down 1*,
z cyklu *18 Oktober 1977*, 1988, 100 x 140 cm
<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/inescapable-truths> [29.07.2017].



Gerhard Richter, *Tote (Dead)*, z cyklu *18 Oktober 1977*, 1988, 35 x 40 cm
<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/dead-7689/?&categoryid=56&p=1&sp=32> [29.07.2017].

obrazu vs. „transparentność” fotografii⁵⁷. Paradoks tkwi oczywiście w tym, że tak jak cykl Richtera nie odnosi się sam do siebie, tak i jego fotograficznych pierwowzorów nie użyto w imię przejrzystości. Tak się jednak złożyło, że zainicjowana przez państwo niemieckie „kolektywna represja” pamięci o RAF bywała również kontrefektywna. Polityczna cenzura wytworzyła oporowy klimat dla krzewienia alternatywnych wersji śmierci w Stammheim, których wyraźne echa pobrzmiwają także w eseju Buchloha. W swej interpretacji cyklu *18 Oktober 1977* jest on jeszcze bardziej radykalny:

Richter próbuje zainicjować refleksyjne upamiętnienie tych osób, których domniemane przestępstwa pozostają w dużym stopniu niepotwierdzone (wieloletni proces nigdy nie doprowadził do oskarżenia). [...] Obrazy te są sprzeczne z obec-

⁵⁷ Ibidem, s. 97.

nym momentem historycznym, który zabrania refleksji nad działalnością jednej z najważniejszych lewicowych dziennikarek i pacyfistek powojennych Niemiec Ulrike Meinhof, młodej historyczki literatury Gudrun Ensslin i młodego reżysera Holgera Meinsa⁵⁸.

Jest to oczywiście stworzona *ad hoc* retoryka, trudno bowiem posądzić Buchloha o aż taki stopień wyparcia – toteż dla ścisłości trzeba dodać, iż określenie „terrorystów” w odniesieniu do członków Frakcji pojawia się w jego tekście dwukrotnie.

Następny tak znaczący moment, w którym sztuka zabrała głos na temat RAF, nastąpił w 2005 r. za sprawą projektu *Zur Vorstellung des Terrors: die RAF-Ausstellung (Przedstawianie terroru: wystawa o RAF)*. Warto na marginesie dodać, że Klaus Biesenbach⁵⁹ na pomysł wystawy (pod pierwotnym tytułem *Mythos RAF*) wpadł już w 2003 r., jednak wzbudził on tak silne kontrowersje, że wernisaż opóźnił się aż o dwa lata. Opór wynikał głównie z przesłanek moralno-finansowych – rodziny ofiar poprzez media zaprotestowały przeciwko próbom mitologizowania terrorystów za publiczne pieniądze⁶⁰. Organizator, czyli berlińska Kunstwerke (KW), był zatem zmuszony do zwrotu 100 tysięcy euro dotacji. Ostatecznie projekt sfinansowano ze środków uzyskanych z internetowej aukcji dzieł sztuki podarowanych na ten cel m.in. przez zaprzyjaźnionych z galerią artystów (jak Marina Abramović, Doug Aitken, Francis Alÿs, Monica Bonvicini, Thomas Demand, Andreas Gursky, Carsten Höller, Paul Pfeiffer, Ugo Rondinone, Lawrence Weiner czy Jake i Dinos Chapmanowie). Do zespołu kuratorskiego zaproszono również Ellen Blumenstein i Felixa Ensslina (filozofa, dramaturga, reżysera teatralnego, a prywatnie syna Gudrun). Przestrzeń KW została podzielona na część przywołującą medialne relacje o RAF⁶¹ oraz część *stricto* artystyczną. Konfrontacja ta miała na celu nie tyle uruchomienie mechanizmów identyfikacji i emocji, ile raczej stworzenie

⁵⁸ Ibidem, s. 105.

⁵⁹ Kurator sztuki w nowojorskim MOMA, założyciel i były dyrektor berlińskiej galerii KW (Kunstwerke) oraz Berlin Biennale.

⁶⁰ W 2003 r. w niemieckiej prasie pojawiły się oskarżenia: „Za pieniądze podatników robi się z terrorystów celebrytów”, „Ostatnie słowo należy do terrorystów” itp. Jednym z przeciwników wystawy był też minister spraw wewnętrznych Otto Schily, który w latach 70. był obrońcą członków RAF w jednym z procesów. Przyt. za: J. Winder, *Art and Terror*, w: *ICWA Letters*, <http://www.icwa.org/wp-content/uploads/2015/09/JW-6.pdf> [29.07.2017].

⁶¹ W tym celu kuratorzy skupili się na wyborze 29 dat wyznaczanych przez rozmaite aktywności RAF i w bogaty sposób opracowali ich medialny rezonans w tak opiniotwórczych periodykach, jak: „Bild”, „Spiegel”, „Stern”, „Süddeutsche Zeitung”, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, oraz w stacjach telewizyjnych ARD i ZDF.

pewnego dystansu – przestrzeni dla indywidualnych interpretacji złożonych relacji terroryzmu, mediów i sztuki. Tytułowe *Vorstellung* oznacza również wyobrażenie – obrazowanie (ang. *imagination*), co po części definiuje ten stosunek sztuki i historii. W obszernym katalogu do wystawy Biesenbach zauważa, że zaangażowana politycznie sztuka dość dobrze diagnozuje społeczne traumy, jednak nie powinna być politycznie instrumentalizowana ani tym bardziej traktowana jako ilustratorka historii. Artysta „wybiera doniośle społecznie temat, filtruje go przez własną wrażliwość i otwiera tym samym nowe możliwości indywidualnej refleksji dla odbiorcy”⁶². Optyczna metaforyka kuratorów zdaje się podążać jeszcze dalej – Felix Ensslin zaznacza, że zgromadzone na wystawie dzieła sztuki są rodzajem zwierciadła oświecającego odbiorców światłem odbitym od historycznych wydarzeń⁶³.

Generalnie wystawa nie pokazała nowych realizacji, była raczej próbą przekrojowego pokazania, jak sztuka na przestrzeni lat reagowała na RAF⁶⁴. Najbardziej rozpoznawalną i bodaj najstarszą na wystawie pracą była instalacja Josepha Beuysa z 1972 r. pt. *Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Dokumenta V (Dürer, osobiście oprowadzę Baadera i Meinhof po Documenta V)*. Są to nieskomplikowane obiekty: dwie tablice z ręcznie wypisanym tytułem, na drewnianych trzonkach osadzonych w znoszonych chodakach. Zdaniem Fabiana Winklera praca ta zawsze była zbyt łatwo postrzegana jako artystyczna afirmacja ideałów RAF, a jeszcze większe nieporozumienia wynikały z użycia nazwiska najśłynniejszego malarza niemieckiego renesansu obok dwójga terrorystów. Tymczasem Beuys, pomimo

⁶² K. Biesenbach, *Vorstellung: der Zwischenraum und die Schnittstelle zwischen Historie und Kunst*, w: K. Biesenbach, E. Blumenstein, F. Ensslin (red.), *Zur Vorstellung des Terrors: die RAF Ausstellung*, t. 2, Steidl Verlag, Göttingen 2005, s. 13.

⁶³ J. Heiser, *RAF-Ausstellung Der lange Marsch durch die Individuationen*, „Süddeutsche Zeitung”, 19.01.2005, <http://www.sueddeutsche.de/kultur-raf-ausstellung-der-lange-marsch-durch-die-Individuationen-1.247575> [29.07.2017].

⁶⁴ Udział wzięli następujący artyści: Franz Ackermann, Dennis Adams, Bettina Allamoda, Eleanor Antin, Thomas Bayrle, Sue de Beer, Ulrich Bernhardt, Joseph Beuys, Dara Birnbaum, Klaus vom Bruch, Erin Cosgrove, Lutz Dammbeck, Christoph Draeger, Felix Droese, Heinz Emigholz, Hans-Peter Feldmann, Peter Friedl, Johan Grimont, Rudolf Herz, Jörg Immendorff, Johannes Kahrs, Scott King, Scott King i Matt Worley, Martin Kippenberger, Rainer Kirberg, Astrid Klein, Andree Korpys i Markus Löffler, Bruce LaBruce, Claude Lévêque, Theo Ligthart, Jonathan Meese, Michaela Meise, Michaela Melián, Klaus Mettig, Olaf Metzler, Rob Moonen i Olaf Arndt, Hans Niehus, Marcel Odenbach, Sigmar Polke, Yvonne Rainer, Gerhard Richter, Thomas Ruff, Thomas Schütte, Katharina Sieverding, K.R.H. Sonderborg, Klaus Staech, Stih i Schnock, Frank Thiel, Wolf Vostell, Peter Weibel, Willem (Bernhard Holtrop), Johannes Wohnseifer.

swych lewicowych poglądów, pragnął osiągnąć zdecydowanie przeciwny efekt. Miał to być ludzki gest przeciwko nieludzkim aktom grupy Baader-Meinhof.

Warto zatem krótko nakreślić kontekst powstania tego dzieła. Na rok zintensyfikowanych działań policyjnych przeciwko Frakcji przypadła również piąta edycja festiwalu sztuki Documenta w Kassel, gdzie Beuys prowadził Büro für Direkte Demokratie (Biuro na rzecz Bezpośredniej Demokracji). W tym czasie w budynku Fridericianum artysta Fluxusu, Thomas Peiter, wykonywał performans przebrany za Albrechta Dürera. Wówczas właśnie miały ze strony Beuysa paść słowa: „Dürer, ich führe Baader und Meinhof über die Documenta V, dann sind sie resozialisiert!” (Dürer, osobiście oprowadzę Baadera i Meinhof po Documenta V, wtedy będą zresocjalizowani)⁶⁵. Beuys, jak powszechnie wiadomo, był artystą niezwykle zaangażowanym, żywił głęboką wiarę w realną możliwość zmiany świata poprzez sztukę. Rewolucyjne idee członków RAF nie były mu zatem obce, lecz zdecydowanie nie podzielał ich metod. Stąd pomysł, by zasugerować im rezygnację z przemocy na rzecz taktyk opartych na kreatywności w tworzeniu „rzeźby społecznej”⁶⁶. W podobny sposób widział sprawy historyk filmu Thomas Elsaesser, który proponował spojrzenie na RAF nie przez pryzmat terroryzmu, lecz sztuki:

Jeśli chodzi o przemoc symboliczną, to pojawia się pytanie: czy członkowie RAF na pewnym poziomie nie postrzegali siebie jako „artystów” zaangażowanych w uczynienie z Zachodnich Niemiec miejsca dla „edukacyjnego spektaklu” w tradycji brechtowskiej? [...] Spektaklu nowej „polityki medialnej”, która rozpala się na scenie? Być może RAF próbowała stworzyć zupełnie inną „sztukę”: nie spektakularną, ale „konceptualną”, przez uwidacznianie głębszych, niedających się pogodzić sprzeczności, wyrażających serię „zakleszczeń” w polityce i w strukturze demokracji? Zakleszczenia te jednak rozpadły się same – ani ich wrogowie, ani sympatycy nie odnieśli sukcesu. Udało im się co najwyżej uchwycić pewien moment kultury: „estetyzację polityki” w formie (niebezpiecznego) stylu życia, uzupełniając i ułatwiając zmianę (wyobrażonej) autoprezentacji. Oznaczałoby to, że ich sukces w tworzeniu sympatyków faktycznie oznaczał porażkę ich interwencji, zarówno jako „artystów” ulicznych, jak i „politycznych” bohaterów⁶⁷.

⁶⁵ F. Winkler, *Regarding Terror: The German Autumn and Contemporary Art*, <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1039&context=revisoning> [29.07.2017].

⁶⁶ Więcej o koncepcjach Beuysa: J. Kaczmarek, *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2001.

⁶⁷ T. Elsaesser, *Antigone Agonistes: Urban Guerrilla or Guerrilla Urbanism? The Red Army Faction, Germany in Autumn and Death Game*, <http://www.rouge.com.au/4/antigone.html> [29.07.2017].

Do pierwszej generacji RAF nawiązuje obraz Sigmara Polkego⁶⁸ *Dr. Bonn* (1978). Na kraciastej wełnie w manierze prasowych *cartoons* artysta namalował urzędnika, który przy swoim biurku usiłuje zastrzelić się za pomocą procy. Ścianę nad biurkiem zdobią duże portrety Baadera i Raspego. Tropy interpretacyjne mogą wieść w różne strony – może to być lewicowy intelektualista rozczarowany śmiercią swoich idoli w Stammheim, jak również mający obsesję na ich punkcie oficer bezpieczeństwa. Odnoszący się do ówczesnej stolicy tytuł pracy i garniturowa tkanina użyta jako podobrazie wskazywałyby raczej na tę drugą opcję. Tak czy inaczej z właściwym sobie poczuciem humoru Polke odniósł się do kontrowersji wokół rzekomych samobójstw terrorystów.



Christoph Draeger, *Black and White Room. Memories of Terror from Safe Perspective*, 1999–2003

<http://imagination.csj.ualberta.ca/?p=6045> [29.07.2017].

Do wydarzeń w Stammheim nawiązuje też szwajcarski artysta młodszego pokolenia Christoph Draeger. Jego nietypowa wideoinstalacja *Memories of Terror from a Safe Distance* (*Wspomnienia terroru z bezpiecznego dystansu*, 2003) każe widzowi wejść w rolę więziennego strażnika, który przez „juda-sza” w drzwiach podgląda sceny w celi. Projekcje wnętrza pomieszczenia są dziwną mieszaniną archiwaliów, hipotetycznych inscenizacji, montażem niewyraźnych i spowolnionych sekwencji, tym samym odbiorca zamiast wyjaśnień czy voyeurystycznej satysfakcji raczej pogłębia swą frustrację płynącą z niewiedzy. Takie zatarcie granic między fikcją a rzeczywistością pomaga

⁶⁸ S. Polke był przez moment uczniem Beuysa, ale niezbyt wiernym – wybrał artystyczną drogę tzw. kapitalistycznego realizmu, sytuującego się ironicznie zarówno wobec pop-artu, jak i realizmu socjalistycznego.

jednak w kształtowaniu krytycznej postawy wobec wizualnych komunikatów dostarczanych przez media.

Warto dodać, że wizualna polityka niemieckich mediów pod koniec lat 70. zmierzała nie tylko do demonizacji lewicowych bojówek czy wiktylizacji ich ofiar, ale i dowiedzenia gotowości państwa skutecznego do poradzenia sobie z problemem. Udany szturm oddziałów antyterrorystycznych GSG-9 w Mogadiszu nie tylko na lata trafił do podręczników policyjnych, ale i stworzył nowy typ narodowego bohatera. Miał on skutecznie równoważyć popularność i „celebryckość” RAF w społeczeństwie. Było to o tyle istotne, że policji i służbom bezpieczeństwa zarzucano nieudolność w czasie akcji Czarnego Września podczas olimpiady w 1972 r. Zginęli wówczas i palestyńscy terroryści, i ich zakładnicy – izraelscy sportowcy⁶⁹. Sytuacja ta dała pretekst do wykonania sporych rozmiarów powiększenia prasowej fotografii niemieckich antyterrorystów podczas ćwiczeń taktycznych. Na potrzeby pracy *Schlachtfeld Deutschland XI/78 (Pole bitwy Niemcy XI/78, 1978)* Katharina Sieverding wykorzystwała fotografię policyjnego speckomanda w pozie westernowych bohaterów, przerobiła je na negatyw i poddała posteryzacji nawiązującej do Warholowskiej wersji pop-artu (szczególnie do zmultiplikowanego Elvisa Presleya w podobnej pozie rewolwerowca). Powstał w ten sposób ironiczny i oksymoroniczny wizerunek: dekoracyjna lekkość kontrapunktowana przez

⁶⁹ Więcej o tych wydarzeniach w rozdziale poświęconym sprawie palestyńskiej. W tym miejscu warto jednak zaznaczyć, że członek komanda Czarny Wrzesień (Ludowy Front Wyzwolenia Palestyny), Ali Hassan Salameh, organizował wspomniane wcześniej szkolenie bojowników RAF w Jordanii. Podczas igrzysk olimpijskich na terenie Niemiec Palestyńczycy uzyskali wsparcie ze strony organizacji Revolutionäre Zellen (Komórek Rewolucyjnych, czyli formacji terrorystycznej zbliżonej w charakterze do RAF). Akcja Czarnego Września zyskała solidarność i wsparcie ze strony osadzonej w więzieniu Ulrike Meinhof. Napisała ona specjalne oświadczenie (sformułowane w dość pokrętną logikę, by retorycznie zaadaptować temat dla własnej sprawy): „Towarzysze z Czarnego Września przenieśli swój własny czarny wrzesień 1970, kiedy to jordańska armia zmasakrowała ponad 20000 Palestyńczyków, w to miejsce, gdzie pierwotnie masakra ta miała swój początek: do Niemiec Zachodnich, wcześniej Niemiec faszystowskich, teraz imperialistycznego centrum. W to miejsce, gdzie Żydzi z Europy Zachodniej i Wschodniej zostali zmuszeni do emigracji do Izraela, w to miejsce, z którego Izrael uzyskiwał swój kapitał z odszkodowań, a do 1965 oficjalnie broń. W to miejsce, w którym koncern Springera błyskawiczną wojnę Izraela w czerwcu 67 świętował jako antykomunistyczną ogrygę. Akcja Czarnego Września jest wzorem dla rewolucyjnych strategii antyimperialistycznej walki, w której zachodnioniemiecka lewica może odnaleźć własną tożsamość”. Przyt. za: V. Grotowicz, *Terroryzm w Europie Zachodniej. W imię narodu i lepszej sprawy*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa – Wrocław 2000, s. 84; por. M. Crenshaw (red.), *Terrorism in Context*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1995.



Hans Niehus, *Hollywood Boulevard*, 2001, akwreła na papierze 48 x 36 cm, obok: logo RAF
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/ausstellung-kommunikation-pur-prophets-of-boom-in-baden-baden-160624/hans-niehus-hollywood-blvd-164065.html>;
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RAF-Logo.svg> [29.07.2017].

negatyw, który oprócz swych „negatywnych” konotacji symbolizuje fotograficzny pierwowzór – medialną matrycę do powielania obrazu w dowolnej ilości.

W tym kontekście również ironiczny, acz znacznie bardziej powierzchowny wydźwięk miała akwreła Hansa Niehusa *Hollywood Boulevard* (2001) przedstawiająca nazwisko Holgera Meinsa wpisane w jedną ze słynnych gwiazd wmurowanych w chodnik tytułowego bulwaru. Nawiązanie było tu podwójne: Meins studiował rzemiosło filmowe, kręcił własne krótkometrażówki i reżysero asystował przy licznych większych produkcjach. Jak wspominałem,



Johannes Kahrs, *Meinhof*, 2001
<http://www.tique.art/paper/artists/johannes-kahrs/> [29.07.2017].

wybrał ostatecznie drogę terroru, a w więzieniu stał się męczennikiem sprawy w wyniku śmierci głodowej w 1974 r. Drugim symbolicznym wektorem sygnalizowanym przez obraz Niehusa jest oczywiście emblematyczne podobieństwo chodnikowej pięcioramiennej czerwonej gwiazdy do logotypu RAF.

Na podobnym poziomie powierzchowności utrzymany jest wykonany węglem i pastelą portret pt. *Meinhof* (2001) Johannesesa Kahrsa. Artysta ikonograficznie połączył tu niejako dwa porządki wizualne: newsowy i popkulturowy. Znana prasowa fotografia Meinhof w drodze do więzienia z rękami zaplecionymi nad głową przywołuje hollywoodzkie klisze rodem z *Taksówkarza* (1976) Martina Scorsese. Zbyt wiele jest tu również formalnych podobieństw do omawianego wcześniej cyklu Richtera⁷⁰, co niestety czyni tę pracę dość wtórną.

Znacznie bardziej pogłębioną analizę społecznych efektów antyterrorystycznych działań państwa przyniosła instalacja artystycznego tandemu, czyli Renaty Sith i Friedera Schnocka *Wir müssen von den Bürgern Opfer verlangen* (*Musimy żądać poświęceń od obywateli*, 2001, praca znana jest też pt. *Schleyer-Konsorten*). Były to dwa kineskopowe telewizory ustawione na tandetnych serwetach i kredensach. Na jednym wyświetlane były nazwy technik śledczych, np. „automatyczny system rozpoznawania odcisków palców” czy „podśluch telefoniczny”, natomiast na drugim – sekwencje jakby wyjęte z donosów zatroskanych obywateli: „On chyba nosi perukę”, „Dzwoniłem do drzwi, ale nikt nie otwierał”, „Wygłądał jak człowiek z plakatu”, „Oni nie mają dzieci”, „Nie mają żadnych roślin doniczkowych”, „Wracają późno w nocy”⁷¹. Jedną stroną medalu jest więc oczekiwanie społecznego przyzwolenia na ograniczenie prywatności i swobód obywatelskich, permanentne rewizje, podśluchy i inwigilacja w imię wyższej konieczności – bezpieczeństwa. Tymczasem druga strona okazuje się znacznie bardziej dotkliwa: ów podtrzymywany stan zagrożenia powoduje efekt uboczny. W jednostkach rodzi się granicząca z paranoją podejrzliwość: kompulsywne podglądanie nowych sąsiadów, separowanie się od rodziny i znajomych o bardziej lewicowych poglądach, prewencyjne donosicielstwo. Znakomicie zdiagnozował ów stan rzeczy Michel Foucault, pisząc o władzy na poziomie kapilarnym, kiedy to podmioty już na tyle zinternalizowały system nakazów

⁷⁰ Obecność Gerharda Richtera w projekcie *Zur Vorstellung des Terrors: die RAF-Ausstellung* była dość skromna, pokazano bowiem jedynie odnoszące się do tematyki RAF panele *Atlasu* (1989).

⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?v=YJQZGYVLbRM> [29.07.2017].

i zakazów, że ujarzmiają się same (franc. *assujettissement*)⁷². W zręcznym zapisie zaproponowanym w przekładzie Tadeusza Komendanta w jednym wyrazie zawarte zostały podmiotowość i subordynacja, czyli upodmiotowiające uprzedmiotowienie. Kontrolujący siebie i innych obywatel stał się tym samym ochotniczym narzędziem inwigilacyjnym w służbie państwa. Okazało się przy tym, jak bardzo Niemcy Zachodnie zbliżyły się w tym względzie do Wschodnich, gdzie nasycenie społeczeństwa agentami i informatorami Stasi było bardzo duże. W jednym punkcie praca Sith i Schnocka wskazuje na coś jeszcze – obywatelskiej podejrzliwości towarzyszy również zagubienie, czy wręcz ignorancja. W którymś momencie na ekranie pośród dziesiątek innych cytatów z donosów czytamy: „Oni są z gangu Schleyera”. Stopień przesycenia medialnej tkanki zagrożeniem, nazwiskami i wizerunkami mógł w istocie sprawić, że ktoś skonfundowany pomylił najbardziej prominentną ofiarę RAF z terrorystą.

Hans-Peter Feldmann już nie omyłkowo, a programowo dokonał takiego zrównania. W cyklu portretów *Die Toten (Martwi, 1998)* zestawiał bowiem oblicza 90 osób zabitych w latach 1967–93. Są to głównie reprodukcje fotografii prasowych, którym towarzyszą jedynie skromne podpisy – imię, nazwisko, data urodzenia i śmierci. Niekiedy są to portrety za życia, innym razem policyjne fotografie dokumentujące sceny zbrodni. Obyłoby się bez kontrowersji, gdyby nie fakt, że powieszono obok siebie członków RAF i ich ofiary. Byłoby to zatem współczesne ujęcie popularnego w sztuce średnio-wieczna i baroku ikonograficznego motywu *danse macabre* (taniec śmierci). Feldmann tymczasem poddaje refleksji odwieczny truizm głoszący, że w obliczu śmierci wszyscy są równi. Do podobnych emocji nawiązuje praca Wolfa Vostella *The Blurring of Victims and Offenders (Rozmycie ofiar i przestępców, 1972)*. Artysta wykorzystał tu rozkładówkę ze „Sterna” (z 11 maja 1972 r.), która przedstawiała prosektoryjne zdjęcie zabitej przez policję Petry Schelm (21-letniej urodziwej członkini RAF) oraz wciąż żywą ofiarę zamachu podłączoną do szpitalnej aparatury. Zarówno treść zdjęć, jak i samo zestawienie były na tyle makabryczne, że Vostell w quasi-rytualnym geście postanowił własnoręcznie zmyć te rany. W tym celu tak długo traktował gazetę wodą z mydłem, że widoczne były jedynie rozmyte kontury pierwotnych fotografii i napisów.

⁷² Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998.

Zdecydowanie odmienną taktykę angażowania odbiorcy zastosował artystyczny duet Andree Korpys i Markus Löffler. W realizacji *Konspiratives Wohnkonzept* (*Koncepcja mieszkań konspiracyjnych*, 1998–2001) z obsesyjną wręcz dokładnością przeprowadzili śledztwa, bazując na policyjnych fotografiach siedzib rozmaitych komórek RAF. Szczegółowo zbadali każdy detal wystroju wnętrza i znajdujących się w nich przedmiotów, skatalogowali poszczególne marki, numery seryjne, daty produkcji. Połączyli tym sposobem metodologię historyków, antropologów i detektywów śledczych. Zdjęcia, szkice, schematy, dokumentacja korespondencji z producentami tych przedmiotów zostały zebrane do artystycznej książki, która zyskała kształt krzyżówki designerskiego żurnala i policyjnych akt. Tym sposobem niemi świadkowie wydarzeń: meble, tapety, domowe akcesoria itp. teraz miały zacząć mówić. Efektem jest wiedza o ówczesnej kulturze materialnej: gdzie terroryści robili zakupy, jaki mieli gust, co oprócz pragmatyki kierowało ich estetycznymi wyborami. Jednocześnie nie mamy żadnej pewności, czy odzwierciedla to faktyczne preferencje miejskiej guerrilli, czy też raczej jest efektem mimikry, a więc taktycznym kamuflażem. Sigrid Sternebeck (była członkini RAF) wspomina:

Polowaliśmy na mieszkania, biorąc pod uwagę podstawowe kryterium: bezpieczeństwo. Musieliśmy być pewni, że wynajmujemy mieszkanie, do którego różni ludzie mogą wpadać i wychodzić niezauważeni. Dobrosąsiedzka anonimowość była koniecznością. Kolejne punkty na naszej liście kontrolnej to: dobre połączenia komunikacyjne i najbliższe otoczenie⁷³.

W ramach tego projektu artyści poprosili zawodowych dekoratorów wnętrza o dokonanie „translacji” tych badanych pomieszczeń na mody i konwencje obowiązujące w latach 90., po czym zbudowali je w skali 1:1. Nie weszły one jednak jako takie w skład pracy, gdyż zostały celowo zdemolowane i obfotografowane. Właśnie powiększenia tych zdjęć stały się częścią instalacji, po części abstrakcyjne w formie, a jednak zawierające wyraźne oznaki zaistniałej przemocy. Widz jednak nie wie, czy to efekt burzliwej sceny aresztowania, czy może tylko przeszukiwania tych mieszkań. Zaczynają więc pobrzmiwać echa spiskowych teorii, łączy się różne tropy, wzory zachowań, w maniackim „zanurzeniu w sprawę” poszlaki i wrażenia mieszają się z faktami. W ten sposób odbiorca ma co najmniej dwie ścieżki identyfikacji: albo wejdzie w rolę

⁷³ Przyt. za: S. Bräunert, *An Archival Impulse: The Return of 1970s Leftwing Terrorism in Contemporary German Art*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2/2013, <http://pismo-widok.org/index.php/one/article/view/43/75> [29.07.2017].

policjanta (lub dziennikarza śledczego), albo poprzez stopień zbliżenia do materii ulegnie fascynacji i zacznie utożsamiać się z członkiem zbrojnego podziemia. Pracujący na zapomnianych archiwaliach artyści stworzyli więc swoisty teatr mnemoniczny, którego każdy, nawet najbardziej niepozorny element może stać się bodźcem do przypominania ciągów wydarzeń, ich rekreowania i wypełniania znaczeniami i emocjami.

Podczas konferencji prasowej Biesenbach kilkakrotnie zapewniał, że to wystawa sztuki, a nie wystawa o RAF⁷⁴. Było to poniekąd zrozumiałe stanowisko w świetle wcześniejszych ataków na ów projekt. Głównym zamierzeniem było pokazanie pośredniego lub bezpośredniego wpływu, jaki miał na sztukę niemiecki lewicowy terroryzm. W perspektywie tego, co pokazano, można jednak odnieść wrażenie, że zbiorowym bohaterem stały się tu media, a nie terroryści. To one, jak się okazuje, miały największy wpływ zarówno na kształtowanie publicznej opinii, jak i na ikoniczną pamięć społeczeństwa i artystów. Można bowiem zadać pytanie, czy sztuka pokazała coś więcej niż to, że właściwie cały dyskurs wokół RAF jest medialnie zapośredniczony? Większość artystów bądź bazowała na materiale wizualnym zaczerpniętym z gazet i telewizji, bądź się nim inspirowała. Trudno się zatem dopatrzeć jakichś „flirtów” artystów z terrorystami, prób ich wybielania, a tym bardziej gloryfikacji czy mitologizacji. Tym samym niejako „wywołani do odpowiedzi” dziennikarze „Spiegla” poczuli się nieco zagubieni, przyznając, że wystawa nie tyle gloryfikowała terroryzm (jak się wcześniej obawiano), ile go banalizowała lub „uromantyczniała”, kiedy młodzi artyści wynosili terrorystów do rangi celebrytów⁷⁵. Dziennikarze oczekiwali więc od artystów postawy afirmacyjnej albo arbitralnej i radykalnej krytyki, a nie jakichś ironii czy mglistych insynuacji. Tymczasem sztuka, zajmując stanowisko w sprawach społecznych, istotnie bywa publicystyczna w wyrazie, lecz dysponuje takim marginesem retorycznej swobody, który wprawdzie pozwala poza tę publicystykę wykroczać, lecz z pełną świadomością konieczności oddzielania wiedzy od opinii. Gdyby zatem szukać jakichś esencjonalnych konkluzji dla berlińskiej wystawy, można by stwierdzić, że terroryści zmieniają świat, media kształtują dyskurs, a artyści stojąc z boku (niekiedy nieco zazdrośnie) obserwują i komentują te procesy. Choć nie zostało to sformułowane *explicite* jako teza, to gdzieś w tle

⁷⁴ Za: J. Winder, *Art and Terror*, s. 3.

⁷⁵ H.M. Broder, *RAF-Ausstellung in Berlin Wer nix zu sagen hat, sagt es möglichst kompliziert*, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/raf-ausstellung-in-berlin-wer-nix-zu-sagen-hat-sagt-es-moeglichst-kompliziert-a-339338.html> [29.07.2017].

pobrzmiwa u odbiorcy refleksja porównawcza o nastrojach wokół terroryzmu przed i po 11 września 2001 r. Być może właśnie te przemyślenia skutkują zarzutami o romantyczno-nostalgiczne traktowanie „rodzimego” terroryzmu względem cywilizacyjnie nam odległej i niezrozumiałej idei dżihadu. Oczywiście to tylko jedno z wcieleń ducha tej „nostalgii”, gdyż nie sposób tu pominąć zachodnioeuropejskiej estymy dla ideałów kontrkultury, podzielanych zarówno przez pokolenie jej uczestników, jak i następne generacje. Stąd w wielu wypowiedziach tzw. sympatyków RAF przejawiały się poglądy typu: zgoda co do celów, potępienie co do środków, czyli przemocy. Trudno więc dopatrywać się u artystów jedynie chęci romantycznego uznania tych terrorystów za niewinne ofiary tak faszystwu, jak i kapitalizmu⁷⁶.

Nie sposób jednak nie dostrzec, że postać Ulriki Meinhof od lat jest obiektem fascynacji, i to nie tylko w środowiskach radykalnych. Jej dramatyczny życiorys inspiruje literatów⁷⁷, twórców teatru⁷⁸, feministki, badaczy różnych dyscyplin⁷⁹ czy dziennikarzy. Patologicznym przypadkiem tej fascynacji, a właściwie anatomopatologicznym, były studia nad mózgiem Meinhof przeprowadzone przez psychiatrę Bernharda Bogertsa (z Uniwersytetu w Magdeburgu). Postawił on tezę, że jej zwrot w kierunku terroryzmu miał somatyczne źródło, jakim był guz mózgu usunięty w 1962 r. Jedną z jej córek, Bettina Röhl, oznajmiła, że mózg został pobrany bez zgody rodziny i postanowiła na drodze sądowej ubiegać się o zwrot i możliwość pochówku (co ostatecznie się udało i 19 grudnia 2002 r. mózg złożono w grobie na berlińskim cmentarzu Mariendorf)⁸⁰. Rodzajem artystycznej nekromancji stała się również wideoinstalacja Silvii Kolbowski pt. *A Few Howls Again? (Jeszcze kilka skowytów?)* (2009). Argentynsko-amerykańska artystka zestawiła nawiązujące do obrazów Richtera trzy czarno-białe wydruki z pośmiertnym

⁷⁶ Por. J. Nowak, *Regarding Terror: On Art and Politics*, „Emaj. Online journal of art” 3/2008, s. 5, <https://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/nowak.pdf> [29.07.2017].

⁷⁷ Na przykład S. Sem-Sandberg, *Teresa*, Czarne, Wołowiec 2009.

⁷⁸ Na przykład M. Sikorska-Miszczuk, *Śmierć Człowieka-Wiewiórki*, „Dialog” 5/2007, <http://www.encyklopediateatru.pl/ksiazka/466/smierc-czlowieka-wiewiorki> [29.07.2017].

⁷⁹ W ostatnich latach zdarzyło mi się być promotorem dwóch bardzo udanych prac magisterskich obronionych w Instytucie Kulturoznawstwa UAM: Magdalena Adamczyk, *Kobiety wobec terroryzmu – od biernego do czynnego uczestnictwa*, Poznań 2011; Marta Mantaj, *Manipulacja obrazem Niemieckiej Jesieni w kontekście działalności RAF-u i Ulrike Meinhof oraz jej wpływ na kulturę*, Poznań 2012.

⁸⁰ *Meinhof brain study yields clues*, <http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/europe/2455647.stm> [29.07.2017].



Silvia Kolbowski, *A Few Howls Again?*, 2009

<https://vanessagravenorblog.wordpress.com/2015/01/28/whose-a-friend-pt-2-on-silvia-kolbowskis-con-division-of-ulrike-meinhof/> [29.07.2017].

obliczem Meinhof z filmem wideo. Na ekranie w identycznym profilu, z charakterystyczną bruzdą wisielczą pojawia się aktorski sobowtór terrorystki. Obraz jest równie niemy jak wydruki, lecz tym razem kolorowy i składa się ze stopklatkowej animacji oraz napisów w stylu: „She was unrealistic in the face of police brutality” (Nie była realistką wobec brutalności policji). Niespodziewanie jednak postać otwiera oczy i odwraca się do widza, czemu towarzyszy sentencja: „Mention of my name is always accompanied by the word terrorist” (Wspominaniu mojego imienia zawsze towarzyszy słowo terrorysta). Pojawiające się na ekranie słowa są kompilacją tekstów Meinhof oraz rozmaitych komentarzy na jej temat (również samej Kolbowski). Niekiedy są pisane w pierwszej osobie, innym razem w trzeciej, co tworzy osobliwy narracyjny kolaż testamentu i jego społecznych interpretacji. Efekt tych zabiegów jest jednak co najmniej dziwny. Choć retorycznie wyczuwalna jest tu (nieco feministyczna) sympatia do bohaterki filmu, to *de facto* mamy do czynienia z kiczowatą figurą zombie. Nie pomagają tu nawet całe łańcuchy powtórzeń i nawiązań: Richter cytujący fotografię prasową powielił prosekto-ryjny wizerunek do trzech odsłón. Kolbowski dokonała replikacji tego gestu, co przypuszczalnie miało być punktem wyjścia do reinterpretacji po dwudziestu latach. Można również przypuszczać, że w tytule pracy znajduje się odwołanie do poematu *Howl* Allena Ginsberga⁸¹, który był swoistym manifestem Beat Generation, torującym drogę do kontrkultury. Postmodernistyczne recepty na artystyczne „gry resztkami” nie zawsze dają dobry rezultat – zwłaszcza kiedy tematyczny ciężar historycznego bagażu dawno przekroczył swą masę krytyczną.

⁸¹ <https://www.poetryfoundation.org/poems/49303/howl> [29.07.2017].

1.4. SZTUKI WIZUALNE WOBEC SPOŁECZNEGO KRYZYSU

Przez wiele dekad kino i sztuka były regularnie atakowane za to, że zabierają głos, nie wnosząc żadnego nowego spojrzenia na problem RAF. Skąd w ogóle biorą się takie oczekiwania i płynące z nich niekiedy rozczarowania? Po części można szukać odpowiedzi w obszarze różnych podejść do rozumienia polityczności sztuki. Jedni uważają, że artyści – jak inni obywatele – mają prawo zajmować zdecydowane stanowisko, inni natomiast woleliby ich uwolnić lub odizolować od sfery polityki. Jako dość dobrze utrwalone jawi się również nieporozumienie polegające na tym, że sztukę zaangażowaną utożsamia się z propagandową. W innych z kolei przypadkach nie odróżnia się sztuki krytycznej od zaangażowanej⁸². Jak w tej pełnej pułapek sytuacji artysta ma rzucić nowe światło na złożoną problematykę najnowszej historii? Oczywiście nie zrobi wiele w pojedynkę, gdyż – ujmując świat sztuki w optyce Artura Danto i George’a Dickiego⁸³ – systemowo zadziałać tu muszą instytucje, kuratorzy, krytycy, odbiorcy. Świat sztuki byłby tym samym alternatywną platformą kulturowej pamięci, która formułowana jest na gruncie komunikacyjnej polifonii indywidualnych wypowiedzi. Jako taka przestrzeń ta mogła napotykać (i napotkała) na opór zwolenników oficjalnych narracji utrwalanych przez masowe media. Niemieckie społeczeństwo osiągnęło bowiem znaczny stopień skonfundowania i kryzysu tożsamości – oto nazistowską przeszłość pokoleniu swych rodziców zaczęli wypominać lewicowi radykałowie. Niedawny język pogardy i przemocy napędzany nacjonalistycznym paliwem rychło doczekał się swego zaprzeczenia. Niestety nie tylko w postaci pacyfistycznej kontrkultury, ale i terroryzmu, a ten – choć z antyfaszystowskim przesłaniem – również bazuje na mowie nienawiści i przemocy. O ironio, państwo w imię bezpieczeństwa skorzystało ze swych aparatów przemocy i wzmoczonej kontroli, jednocześnie wzmacniając poczucie zagrożenia i wzajemnej podejrzliwości. Z jednej strony autorytety i nobliści sprzyjający radykalnej lewicy,

⁸² Ujmując rzecz skrótowo, sztuka krytyczna jedynie tropi i wskazuje pewne kulturowe problemy, aporie, szczeliny w dyskursach, natomiast sztuka zaangażowana idzie nieco dalej, szuka również ich rozwiązań bądź alternatyw. Szerzej pisałem o tym w książce *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2005.

⁸³ G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 1996, ss. 55-81.

z drugiej – blokowanie informacji, zachowawczość mediów w niuansowaniu komentarzy i ocen wzmocniły podziały na sympatyków i przeciwników RAF. W efekcie trudno dziwić się skali dysonansu poznawczego i związanej z nim społecznej dezorientacji. Choć kino i sztuka nie mówiły zaangażowanym językiem Sartre’a czy Bölla, to i tak obywatele Niemiec nie zawsze byli gotowi do dekodowania tych komunikatów. Trudno bowiem o zdystansowaną postawę wobec świeżości takich kulturowych doświadczeń, jak faszyzm, sprawstwo Holocaustu, idealizm lat 60. i terroryzm. Łatwo natomiast zaobserwować, że w ciągu kilku zaledwie dekad niemal każda ideologicznie motywowana próba zmiany świata kończyła się użyciem przemocy. Jedni nieśli brzemień jej nadużycia, inni – bycia jej ofiarami. Nie można w tej sytuacji obwiniać o ignorancję tych, którzy w artystach dopatrywali się nostalgicznej chęci stawiania pomników terrorystom. Nawoływanie sztuk wizualnych o polifonię znaczeń w sytuacji kryzysu wspólnotowej tożsamości można zatem postrzegać dwojako: jako moment historycznie niefortunny lub wręcz przeciwnie – jako okazję na „włożenie buta w zatraskujące się drzwi”. Dlaczego artyści mieliby się zawahać, aby właśnie aktywnie wykorzystać ów szczególnie wrażliwy (i być może niepowtarzalny) moment przesytu społeczeństwa ideologiami i przemocą dla prób kreowania nowych wizji obywatela. Wszak kryzys (tak w pierwotnie greckim, jak i medycznym znaczeniu) oznacza trudny okres, ale i przełom – decydujący zwrot. W tym celu kino taktycznie użyło perswazyjnej mocy narracyjnych obrazów, natomiast sztuka w wielu przypadkach spenetrowała wizualne archiwa, żeby zakłócić jednowymiarową ikonografię Niemieckiej Jesieni.

2. THE TROUBLES. IKONOGRAFIE KONFLIKTU ULSTERSKIEGO

Choć współczesne dyskusje koncentrują się głównie na fenomenie globalizacji i jej ciemnych stronach (takich jak terroryzm międzynarodowy), to w lokalnych praktykach prewencyjnych wciąż stosuje się bardzo tradycyjne środki, np. w postaci murów dzielących społeczności poróżnione na tle religijnym (by przywołać choćby Strefę Gazy i Zachodni Brzeg). Mocno krytykujący te strategie europejscy humaniści i aktywiści zdają się przy tym zapominać o swoich podwórkach, na których mury wciąż stoją i pełnią swoją funkcję, by przywołać tzw. Peace Line w Belfaście. O ile mur w Gazie oddziela żydów od muzułmanów, o tyle w Irlandii Północnej separuje chrześcijan od chrześcijan (których poróżniła niegdyś reformacja i jej polityczno-narodowe instrumentalizacje). Od 1969 r. w robotniczych dzielnicach zachodniego Belfastu zaczęto stawiać Linie Pokoju, która podlegając ciągłej rozbudowie, w latach 90. osiągnęła długość około 21 km. W założeniach była to tymczasowa konstrukcja na okres tzw. *Troubles*¹, by w razie zamieszek oddzielić protestanckich unionistów od katolickich republikanów. Historia tego konfliktu wykracza jednak poza ten okres, jest bowiem tak długa i złożona jak niepodległościowe dążenia

¹ Termin *The Troubles* jest w gruncie rzeczy eufemizmem, którym posługują się głównie mieszkańcy Irlandii Północnej w odniesieniu do konfliktu między lojalistami wyznania protestanckiego a katolickimi republikanami. W latach 1969–98 konflikt ów pochłonął ponad trzy tysiące osób, kilkadziesiąt tysięcy odniosło rany. Punktem sporu był status Irlandii Północnej jako części Wielkiej Brytanii (tj. od kiedy sześć hrabstw prowincji Ulster w 1921 r. przyłączono do Korony). Wzajemna niechęć obu narodów ma jednak o wiele głębsze podłoże, gdyż co najmniej od czasów średniowiecznych Irlandia była kolonizowana przez brytyjskich władców. W dalszej części rozdziału posługuję się terminem *Troubles* w wersji nietłumaczonej, po części dlatego, że polskie słowo „kłopoty” czy „problemy” mogłoby wprowadzać zbędny zamęt, po części zaś z szacunku dla samych uczestników tych wydarzeń, którzy wytworzyli ów językowy uzus.

Irlandii. Wprawdzie od najkrwawszych momentów upłynęło już kilka dekad i pojawiło się wiele inicjatyw pojednawczych² (powstał m.in. The Institute for Conflict Research³), jednak problem wciąż istnieje. Wzajemna wrogość nadal jest obecna, co obrazują choćby reportaże (w mediach głównego nurtu i społecznościowych) z dorocznych marszów oranżystów przez katolickie dzielnice Belfastu⁴. Bomby i ostra amunicja należą już do rzadkości, ustąpiły miejsca manifestacjom, transparentom, prowokacyjnej odzieży⁵, oraz towarzyszącym im koktajlom Mołotowa, kamieniom i gumowym kulom. Problem tkwi jednak głębiej, istnieje w mentalnym „krwiobiegu” Irlandii Północnej⁶. Historyczny bagaż doświadczeń konfrontacyjnych ewokuje tam silniejszą niż w innych częściach Europy potrzebę legitymizowania tożsamości w oparciu o religie i nacjonalizmy. Arsenalem tych ostatnich niemal od zawsze była również sztuka, którą – w zależności od punktu widzenia – określano jako

² Przykładem może być chęć brytyjskiego rządu do wypłaty odszkodowań ofiarom tzw. Krwawej niedzieli (Derry 1972). Okazuje się jednak, że i takie inicjatywy są konfliktogenne, ponieważ ma wówczas miejsce przepychanka o prawo do uzyskania statusu ofiary po obu stronach – kto miałby wypłacać odszkodowania ofiarom bomb IRA? Więcej na temat dyskusji o wiktyimizacji: S. McDowell, „Remembering”: *Victims, Survivors and Commemoration Who are the victims? Debates, concepts and contestation in „post-conflict” Northern Ireland*, <http://cain.ulst.ac.uk/victims/introduction/smdc07whoarethevictims.html> [13.09.2011].

³ <http://conflictresearch.org.uk/> [3.01.2018].

⁴ Incydenty takie wciąż mają miejsce – w wyniku walk ulicznych wiele osób zostaje rannych, płoną samochody. Choć początek bywa pokojowym protestem i pasywnym oporem katolików (poprzez organizowanie blokad), to działania policji ochraniającej marsz prowadzą do eskalacji przemocy. Dziesiątki amatorskich nagrań uczestników tych wydarzeń można znaleźć w serwisach typu YouTube.

⁵ Mowa tu nie tylko o charakterystycznych strojach oranżystów podczas parad, ale i np. T-shirtach gloryfikujących formacje paramilitarne. Na początku 2018 r. „Belfast Telegraph” opisał kulisy sytuacji oburzenia, jakie wywołała sprzedaż koszulek z napisem „IRA Undefeated Army” na oficjalnej witrynie partii Sinn Féin. Kiedy zaś przeciwnicy tego pomysłu zaalarmowali Google, aby Konzern usunął tego typu wyniki wyszukiwania, padła wymijająca odpowiedź, że IRA nie figuruje na amerykańskiej liście organizacji terrorystycznych, więc cenzura nie jest zasadna. Zob. <https://www.belfasttelegraph.co.uk/news/republic-of-ireland/anger-over-ira-undefeated-army-tshirt-for-sale-on-sinn-fein-website-36455561.html> [3.01.2018]; strona Sinn Féin z rzeczonym T-shirtem: <http://www.sinnfeinbookshop.com/historical-ira-undefeated-army-t-shirt/> [3.01.2018]. Dla uzupełnienia należy dodać, że np. koszulki z logo UVF (Ulster Volunteer Force) również są dostępne w sprzedaży internetowej, bez problemu widoczne w wyszukiwarkach.

⁶ Nikogo dziś w Irlandii Północnej nie dziwi, że podczas oficjalnych rozmów kwalifikacyjnych osobie aplikującej o pracę zadawane są nielegalne pytania o wyznawaną religię.

zaangażowaną bądź propagandową. Czy tym samym zasadom podlega spontaniczna sztuka uliczna północnoirlandzkich miast? Intencją pierwszego i drugiego paragrafu jest oddanie głosu właśnie ścianom i murom – tym razem w funkcji artystycznego medium, a nie separatora przestrzeni. W kolejnych częściach zostaną omówione wybrane przykłady odzwierciedlenia problematyki *Troubles* przez oficjalny świat sztuki i kino.

Badacze współczesnego terroryzmu są na ogół zgodni co do tego, że jego nieodłącznym elementem jest czynnik propagandowy w postaci bardzo sugestywnych obrazów medialnych. Im lepiej sfilmowany/sfotografowany akt terrorystyczny, tym większy globalny zasięg przekazu jego autorów. Jako taktykę obronną w latach 80. XX wieku Margaret Thatcher zaproponowała odcięcie „medialnego tlenu” (ang. *oxygen of publicity*) rzecznikom Irlandzkiej Armii Republikańskiej⁷. Wywołało to m.in. erupcję obrazów na poziomie lokalnym. Katolicycy i protestanci artyści w takich miastach, jak Belfast czy Derry/Londonderry⁸, zintensyfikowali rywalizację na murach. Warto zastanowić się, na ile religijne tło ulsterskiego konfliktu odzwierciedla się w ikonografii północnoirlandzkich murali. Mowa tu oczywiście o początkach rywalizacji, a nie istnienia murali jako takich, gdyż pierwsze ideologiczne malowidła w Belfaście datuje się na początek XX wieku (około 1908 r.). Co ciekawe, stały się one na lata domeną skądinąd ikonoklastycznie usposobionych protestantów. Wzmoczona potrzeba naznaczania budynków pojawiła się około 1921 r., czyli w momencie wydzielenia z prowincji Ulsteru sześciu spośród dziewięciu hrabstw i utworzenia Irlandii Północnej podległej Brytyjskiej Koronie. Owe sześć hrabstw zamieszkiwali w większości protestanci osadnicy z Anglii i Szkocji, członkowie odpowiednio Kościoła Irlandzkiego i Prezbiteriańskiego Kościoła w Irlandii.

Aby przybliżyć naturę konfliktu poprzez jego ikonografię, warto przyjrzeć się motywom i symbolikom najczęściej wykorzystywanym w muralach i kine-matografii.

⁷ Chodzi o okres 1988-94, kiedy to zadekretowano zakaz medialnych występów, trzeba jednak nadmienić, że choć wymierzony był on w IRA i Sinn Féin, dotyczył także protestanckich organizacji paramilitarnych. Zob. M. Foley, *Dubbing SF voices becomes the stuff of history*, „The Irish Times”, The Irish Times Trust, 17 września 1994 r., s. 5.

⁸ Warto nadmienić, że nazwa miasta ma tu także polityczne znaczenie – lojaliści wolą nazywać je Londonderry, republikanie – Derry. Obecnie polityczna poprawność nakazuje używanie obu nazw jednocześnie z ukośnikiem między nimi. Stąd upowszechniła się również nazwa Stroke City (czyli miasto ukośnik).

2.1. MURALE PROTESTANCKICH LOJALISTÓW

Nietrudno się domyślić, że pierwsze obrazy na ścianach zdominowała tematyka historyczna, szczególnie motyw znany jako King Billy, czyli upamiętnianie zwycięstwa Wilhelma Orańskiego nad katolickim Jakubem II nad rzeką Boyne w 1690 r. Właśnie to wzniosłe wydarzenie jest przedmiotem szczególnej celebracji w postaci dorocznych marszów oranżystów i palenia ognisk w dniu 12 lipca (co jest przez społeczność katolicką odczytywane jako prowokacja, zwłaszcza paradowanie przez ich dzielnice)⁹. Na murach utrwalił się nawet swoisty kanon tych przedstawień: postać Wilhelma na koniu, rzeka i leżący na brzegu pokonany Jakub II. Specyfika ulicznego medium i różny stopień sprawności malarzy sprawiają, że postacie te są oddawane niezbyt werystycznie, niekiedy nawet nieudolnie (kwestii waloryzacji artystycznej poświęcam więcej miejsca nieco dalej). Dla mieszkańców w sąsiedztwie muralu istotniejsza jest bowiem identyfikacja ze zwycięstwem protestantyzmu nad katolicyzmem podniesionym do rangi mitu założycielskiego.

Ów motyw ikonograficzny utrwalił się na tyle, że zaczęły powstawać jego trawestacje. Przykładem może być mural z Derry/Londonderry (Fountain Area). Oto Wilhelma zastępuje na koniu Michael Stone – członek UDA (Ulster Defence Association). Dla społeczności protestanckiej był bohaterem, uwięzionym za zabicie trzech katolików (i zranienie ponad 60) podczas pamiętnego pogrzebu członków IRA zabitych na Gibraltarze przez brytyjskich komandosów z SAS w 1988 r.¹⁰ Po amnestii Stone został artystą i pisarzem.

Tematyka historyczna nie kończy się na zwycięstwie nad rzeką Boyne. Postacią równie chętnie malowaną przez lojalistów był Oliver Cromwell. W poczet zasług zaliczają mu oni masakry na irlandzkich katolikach wiernych Stuartom z 1649 r. Na muralu w Belfaście (przy Shankill Parade) oprócz

⁹ W istocie bitwa miała miejsce wcześniej, lecz nastąpiła reforma kalendarza – w ten sposób 12 lipca oranżyci organizują doroczne marsze i palenie ognisk. Także na tym polu dochodzi do napięć – w imię tradycji buduje się coraz większe i zagrażające okolicy ogniska. Co ciekawe, angażuje się w to wszystko kultura korporacyjna. Jedno z ognisk sponsorował koncern Carlsberg, a stos opatrzone tablicą: „Carlsberg nie zajmuje się budową ognisk, a jeżeli już, to robi największe”. Duch konfliktu przenika więc także zachowania konsumenckie – powszechnie wiadomo, że ze względu na wyznanie producentów żaden irlandzki katolik nie zamówi w pubie whiskey marki Bushmills, a protestant – Jamesona.

¹⁰ Trzeba nadmienić, że akcja SAS została powszechnie uznana za egzekucję nieuzbrojonych członków IRA, co sprawiło, że ich pogrzeb stał się okazją do masowej manifestacji katolickiej społeczności Belfastu, a ta z kolei łatwym celem dla Stone'a.

portretu i sceny ze wzmiankowanego najazdu na południowo-wschodnią Irlandię widnieje cytat z Cromwella: „Katolicyzm to więcej niż religia, to siła polityczna. Dlatego wierzę, że w Irlandii nie będzie pokoju, dopóki Kościół katolicki nie zostanie zmiążdżony”¹¹.



Belfast, Shankill Parade, *Oliver Cromwell* (fot. J.Z.)

Do cementowania tożsamości grupowej użyteczna okazała się też tematyka legend, dlatego często na ścianach pojawia się motyw Czerwonej Ręki Ulsteru (*Red Hand of Ulster*). Jest to symbol na tyle istotny, że najtrwalej zapisał się w lojalistycznej heraldyce. Jedna z legend głosi, że wodzowie dwóch rywalizujących plemion, dopływając statkami do brzegów tej ziemi, ustalili, że czyja ręka pierwsza dotknie łądu, temu prawowicie będzie on się należał. Determinacja jednego z nich była tak wielka, że odciawszy sobie mieczem dłoń, rzucił ją na brzeg, zanim dobiły łodzie. Dlatego oprócz dosłownych ilustracji tej legendy założycielskiej na murach pojawia się czerwona dłoń w logotypach, czy w tym przypadku raczej herbach protestanckich organizacji paramilitarnych: UFF (Ulster Freedom Fighters), UVF (Ulster Volunteer Force), UYM (Ulster Young Militants), YCV (Young Citizen Volunteers). Obok nazwy bojówki na ogół występuje kilka uzbrojonych postaci odmalowanych w kominiarkach. Całej tej heraldyce towarzyszą stosowne flagi: angielska z krzyżem św. Jerzego, szkocka z krzyżem św. Andrzeja, irlandzka z krzyżem św. Patryka oraz tzw. Union Jack, czyli flaga Zjednoczonego Królestwa. Ostentacja i wszechobecność tych narodowych symboli na murach zaczęła

¹¹ Oryg.: *Catholicism is more than a religion, it is a political power. Therefore I'm led to believe there will be no peace in Ireland until the Catholic Church is crushed.*

nawet w oficjalnych mediach wzbudzać niepokój. James Hawthorne, redaktor BBC Northern Ireland w latach 1978-87, zauważył, że im bardziej większość lojalistyczna wymachuje flagami, tym bardziej usiłuje ukryć swój problem z tożsamością. Protestanty mieszkańcy Ulsteru rzeczywiście nie do końca potrafią pogodzić w sobie irlandzką dumę z probrytyjskim kursem i często szkodliwymi korzeniami. Czują się patriotycznie usposobionymi Irlandczykami, ale nie nacjonalistami – jak mówią o katolickich sąsiadach. Wyrażają to hasłami na murach, takimi jak: „There is no such thing as a nationalist area of Northern Ireland, only areas temporarily occupied by nationalists” (Nie istnieje coś takiego jak nacjonalistyczne dzielnice w Irlandii Północnej, istnieją tylko tereny tymczasowo okupowane przez nacjonalistów). Warto dodać, że wskutek aberracji tożsamościowych dochodzi czasem do konfliktogennych przejęć motywów ikonograficznych, jak wtedy, gdy lojaliści użyli wizerunku Cuchulainna – legendarnego celtyckiego wojownika, bohatera, na którego „monopol” mieli dotąd malarze republikańscy.

Kolejny obszar tematyczny murali to upamiętnianie osób i wydarzeń związanych z *Troubles*. Oprócz omawianych wcześniej herbów bojówek najczęściej pojawia się portret jakiegoś lokalnego bohatera o statusie „męczennika dla sprawy”. W takim kontekście oblicze jest na ogół werystycznie oddane, bez kominiarki, z obowiązkową datą urodzin i śmierci oraz budującym epitafium w rodzaju „Killed by enemies. Gone but not forgotten” (Zabity przez wrogów. Poległy, lecz nie zapomniany). Nie unika się przy tym upamiętniania bardzo kontrowersyjnych postaci, jak Stevie „Top Gun” McKeag. Zaczynał on jako skinhead, później już jako członek UDA i UFF był człowiekiem od tzw. brudnej roboty, znanym z wyjątkowego zaangażowania: na zlecenie zabił co najmniej dwunastu katolików, m.in. małą dziewczynkę, oddając w jej twarz pięć strzałów. Zmarł w niewyjaśnionych okolicznościach, prawdopodobnie z przedawkowania kokainy, którą handlował. Jednak na potrzeby legendy krąży opinia, jakoby było to morderstwo, dokonane i zatuszowane przez IRA¹².

Ewenementem w tej grupie tematycznej jest mural przy Shankill Parade w Belfaście, którego bohaterem jest Jackie Coulter (alias „Lieutenant”), dowódca UDA zabity w swoim samochodzie przez bojownika UVF (21 sierpnia 2000 r.). Co ciekawe, ów przykład wewnętrznych napięć pomiędzy bojówkami

¹² Fakt rzekomej chęci zatuszowania sprawy IRA potraktowała jako coś dalece nielogicznego – po cóż mieliby ukrywać swe zasługi. Członkowie organizacji są bowiem do dziś znani ze swej skrajnej niechęci do narkotyków. Nie wynika to jednak wyjątkowo z katolickiej etyki, gdyż głównym powodem jest to, że handel narkotykami w Irlandii Północnej jest zdominowany przez lojalistów (co przekłada się na sponsorowanie i dozbrajanie ich organizacji bojowych).



Belfast, Hopewell Crescent/Shankill Road, Stevie „Top Gun” McKeag (fot. J.Z.)

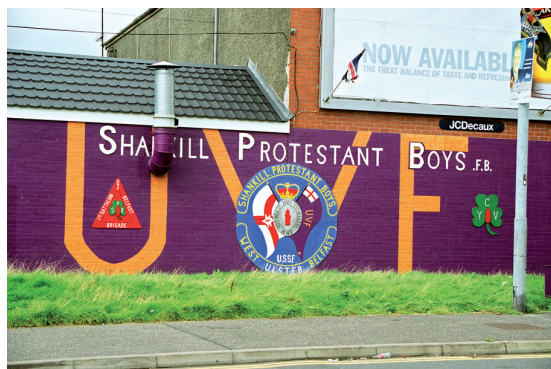
lojalistów paradoksalnie nie tyle usiłuje się z historii wymazać, ile właśnie upamiętnić.

Wiele spośród protestanckich murali przybierało na potrzeby chwili charakter czysto propagandowy, mniej lub bardziej wyrafinowany. Do tej grupy można zaliczyć takie tematy, jak: nawoływanie do uwolnienia z więzień osadzonych paramilitarnych, upamiętnianie roli kobiet w walce z katolikami, wyliczanie zbrodni dokonanych przez IRA na cywilach, manifestowanie lojalności względem Korony przez portretowanie Królowej i hasła typu „God Save the Queen” (Boże, chroń Królową).



Belfast, Shankill Parade, Jackie Coulter (fot. J.Z.)

Z czasem zaczęto bardziej precyzyjnie segmentować docelowe grupy odbiorców, np. pod kątem młodzieży w Derry/Londonderry (na rogu Bonds i Pine Street) powstał mural nawiązujący do okładki płyty *The Trooper* brytyjskiej formacji heavymetalowej Iron Maiden. Wraca tu motyw pola bitwy, tym razem z charakterystyczną zombie-maskotką zespołu w historycznym brytyjskim mundurze, dzierżącą szablę i flagę Union Jacka, z mottem u góry: „With our backs to the wall and believing in the justice of our cause, each one of us must fight on to the end. We determine the guilty, we decide the punishment” (Przyparci do muru, z wiarą w sprawiedliwość naszej sprawy, każdy z nas musi walczyć do końca. Ustalamy winnych, decydujemy o karze)¹³.



Mural poświęcony Shankill Protestant Boys – marszowej formacji fletowo-bębnowej wykorzystywanej głównie do parad oranżystów (fot. J.Z.)

W propagandzie na fasadach i murach nie pominięto nawet najmłodszych, do których adresowane są obrazki z bohaterami kreskówek typu *Tom i Jerry* ze stosownymi atrybutami i kolorami. W podobnej tonacji na muralu występuje też Bart Simpson (z treści popularnego serialu wiadomo, że to protestant, choć niezbyt pobożny), który depta szczura z głową Gerry'ego Adamsa (lidera partii Sinn Féin, który oficjalnie nie przyznaje się do członkostwa w strukturach IRA).

¹³ Cytat ów pochodzi z rozkazu specjalnego z 11 kwietnia 1918 r. wydanego przez sir Douglasa Haiga (marszałka polowego Armii Brytyjskiej), <http://www.firstworldwar.com/source/backstothewall.htm> [4.11.2017].

2.2. MURALE KATOLICKICH REPUBLIKANÓW

Pierwsze republikańskie murale pojawiły się o wiele później niż lojalistyczne. Nie jest tajemnicą, że wszelkie katolicko-nacjonalistyczne formy ekspresji w przestrzeni publicznej przez lata były ściśle ograniczane, szczególnie trójkolorowa flaga Irlandii. W 1970 r. skazano mężczyznę malującego irlandzką flagę na sześć miesięcy więzienia, w 1980 r. policjant zastrzelił szesnastolatka wypisującego na murze republikańskie slogany. Funkcjonariusz w zeznaniach stwierdził, że pędzel przypominał mu pistolet – co przypadkiem funduje całkiem udaną metaforę charakteru działalności twórców murali. Aktywność artystyczna i kulturalna katolików (z powodów politycznych, ale także ekonomicznych) ograniczała się do muzyki, tańca i uprawiania narodowych sportów. Społeczność republikańska jako uboga mniejszość była stale prześladowana, jednak czarę goryczy przelało odebranie uwięzionym członkom IRA statusu jeńców wojennych (1976). Konsekwencją tego aktu był zakaz noszenia własnych ubrań, zawieszenie hierarchii i stopni organizacyjnych oraz nakaz prac przymusowych. Zapoczątkowało to tzw. brudny strajk: więźniowie odmówili noszenia przydzielonej odzieży (takiej jak osadzeni kryminaliści), okrywali się wyłącznie kocami, odmawiali dbania o higienę, co więcej – smarowali ekskrementami wnętrza cel. Wobec nieugiętej postawy Margaret Thatcher ostatecznie przystąpili do strajku głodowego. Znalazło to odzwierciedlenie w kampanii poparcia na murach i fasadach domów katolickiej społeczności. Na mury trafił niebawem Bobby Sands – pierwsza ofiara strajku głodowego. Do dziś jego podobizna zdobi fasadę siedziby partii Sinn Féin na Falls Road.



Belfast, Falls Road, siedziba Sinn Féin, na fasadzie Bobby Sands (fot. J.Z.)

Równoległe rozgorzała dyskusja na temat używanych na muralach motywów, pojawiła się m.in. wątpliwość, czy malowanie uzbrojonych członków IRA nie osłabi sympatii dla sprawy. Dla wzmocnienia ducha oporu nie zrezygnowano z nich jednak, co więcej, republikańscy artyści – podobnie jak lojaliści – chętnie i często stosowali odniesienia historyczne. Nadrabiając lata braku aktywności na tym polu, robotnicze dzielnice katolickie wkrótce zalały murale o wyższej jakości artystycznej (względem obrazów antagonistów), większej rozpiętości technik, tematów i strategii komunikacyjnych.

Spośród tematów historycznych należy w pierwszej kolejności wymienić Powstanie Wielkanocne z 1916 r. Na ściany trafiły zatem formacje Irish Volunteers pod dowództwem nauczyciela Patricka Pearse'a oraz Irish Citizen Army pod dowództwem Jamesa Connolly'ego. Co ciekawe, raczej nie spotyka się obu tych przywódców w ramach jednego przedstawienia.



Belfast, Beechmount Avenue – od czasów *Troubles* nazywana RPG Avenue (od nazwy rosyjskiego ręcznego granatnika przeciwpancernego), mural upamiętniający Powstanie Wielkanocne z 1916 r. (fot. J.Z.)

Innym ważnym dla republikańców motywem był Wielki Głód (*Great Famine*, gael. *an Gorta Mór*). W latach 1845–49 wskutek tzw. zarazy ziemniaczanej z głodu zmarło półtora miliona Irlandczyków. Sytuację pogorszyła jeszcze



Manchester Martyrs, mural powstający w Belfaście przy Lower Falls Road (fot. J.Z.)

przeprowadzona po Wielkim Głodzie reforma agrarna, w ramach której konfiskowano zadłużone grunty.

Na Falls Road w Belfaście można napotkać stosunkowo świeży mural upamiętniający tzw. Męczenników z Manchesteru (*Manchester Martyrs*). Przedstawieni na nim William O'Mera Allen, Michael Larkin i William O'Brien to trzech irlandzcy nacjonalści skazani na karę śmierci za zabójstwo policjanta w czasie ucieczki z więzienia. Zostali publicznie powieszani w 1867 r. w Manchesterze.

Podobnie jak u lojalistów, również w dzielnicach republikańskich ważne było upamiętnianie poległych bojowników, z tą różnicą, że nie portretowano



Belfast, Ballymurphy Road (fot. J.Z.)

ich w stylu nagrobnych porcelanowych fotografii, tylko w akcji – podczas ulicznych potyczek.

W dzielnicach katolickich namalowano też znacznie więcej memoriałów dla poległych cywilów, szczególnie w Derry/Londonderry, gdzie przypomina się takie tragiczne epizody, jak Krwawa niedziela (Bloody Sunday 1972) czy Bitwa o Bogside (Battle of Bogside 1969). Na ścianach pojawiają się więc również anonimowi nieuzbrojeni cywile, kobiety, dzieci jako ofiary pacyfikacji demonstracji przez angielskich komandosów i policję. Lokalni artyści z grupy Bogside Artists preferują jednak konkretne, rozpoznawalne osoby. W ten sposób, na podstawie fotografii prasowej z Krwawej niedzieli, zostali zobrazowani martwy Jackie Duddy (niesiony przez demonstrantów) oraz ojciec Edward Daly, późniejszy biskup Derry/Londonderry.



Derry/Londonderry, *Bloody Sunday*, mural autorstwa grupy Bogside Artists (fot. J.Z.)

Przez tych samych artystów, acz w zupełnie innej manierze została sportretowana czternastolatka Annette McGavigan. Stała się ona swoistą ikoną jako setna ofiara *Troubles* (zginęła 7 września 1971 r. podczas wymiany ognia między IRA a żołnierzami brytyjskimi).

W katolickich dzielnicach w niektórych miejscach może nieco zaskakiwać twarz Che Guevary czy motyw czerwonej gwiazdy, są to jednak pozostałości

poparcia dla z ducha marksistowskiej formacji o nazwie Irlandzka Narodowa Armia Wyzwoleńcza. INLA powstała w 1974 r., oddzielając się od Official IRA, a na przyczynę tej separacji złożyły się zarówno różnice ideologiczne, jak i taktyczne (tj. zbyt mało radykalne działania tej drugiej).

Inna grupa murali świadczy dobitnie o potrzebie solidaryzowania się z podobnymi do IRA paramilitarnymi grupami narodowowyzwoleńczymi w rodzaju baskijskiej ETA. Zatem gdziekolwiek na świecie pojawiają się antyimperialistyczne czy emancypacyjne zamieszki, staje się to inspiracją dla republikańskich murali – stąd m.in. flagi Palestyny czy Katalonii. Prowokuje to natychmiastowy odzew protestantów, np. w postaci wywieszania flagi Izraela, co rodzi niebezpieczny dialog na symbole poparcia dla terroryzmu narodowowyzwoleńczego i państwowego.

Mural jako bardzo nośne i skuteczne medium został wkrótce zaprzęgnięty do kampanii wyborczych Sinn Féin. Oprócz wskazywania kandydatów na murach prostowano również medialne przekłamania, oskarżano o łamanie praw obywatelskich, szkalowano oranżystów itp. Z czasem motywy militarystyczne i konfrontacyjne zaczęła wypierać tematyka społeczna: pacyfistyczna, kulturalna i sportowa. Choć na ulicach wciąż bywa agresywnie, to zaczęły pojawiać się działania koalicyjne artystów protestanckich i katolickich. Danny Devenny i Mark Ervine w ramach akcji *Paint for Peace* wspólnie malują dziś chętniej to, co może łączyć, niż to, co dzieliło zwaśnione społeczności, np. portrety Beatlesów. Nie oznacza to jednak ich naiwnej wiary w to, że podmienianie trudnej przeszłości przez popkulturę jest genialnym i uniwersalnym remedium. Obaj mają bogate biografie: Danny doskonalił sztukę rysunku, odsiadując wyrok za napad na bank, który miał być wsparciem dla IRA (dokonał go jako nastolatek w 1973 r.)¹⁴, zaś Mark jest synem Davida Ervine’a – byłego członka bojówek UVF (osadzonego za posiadanie materiałów do produkcji bomb), późniejszego lidera Progressive Unionist Party. Syna stać jednak na refleksję na temat społecznej odpowiedzialności twórców murali przedstawiających członków organizacji paramilitarnych. W jednym z wywiadów stwierdza wręcz, że mogą one inspirować niebezpieczne postawy u dzieci¹⁵.

Artyści wspólnie malują więc również zaangażowane murale o tematyce historycznej, lecz pacyfistycznej wymowie, jak np. *Guernica* Picassa (Lower

¹⁴ Na podstawie wywiadu dla „Financial Times”: <https://www.ft.com/content/4b98599e-cfc5-11dd-abf9-000077b07658> [7.11.2017].

¹⁵ Komentując zdjęcie dzieci groźnie pozujących do zdjęcia pod militarystycznym murem, używa nawet mocniejszych słów o kształtowaniu potworów (dosł. *shape monsters*). Por. film dokumentalny *Art of Conflict*, 2012, reż. Vince Vaughn.



Danny Devenny i Mark Ervine, *Painting from the Same Palette*, 2008
<https://www.umass.edu/peacepsychology/special-events/painting-same-palette> [7.11.2017].

Falls Road) czy *Painting from the Same Palette*, namalowany z okazji dziesiątej rocznicy porozumienia wielkopiątkowego.

Oficjalne zwieńczenie *Troubles*, czyli porozumienie wielkopiątkowe (10 kwietnia 1998 r.), zostało przyjęte entuzjastycznie po obu stronach – w referendum 71,1% obywateli opowiedziało się za jego postulatami (przy frekwencji 81%)¹⁶. Zostało to powszechnie zinterpretowane jako efekt zmęczenia konfliktem¹⁷. Warto jednak zaznaczyć, iż od tamtego czasu po stronie lojalistów wciąż powstawały militarystyczne murale przedstawiające uzbrojonych mężczyzn w kominiarkach, np. opatrzone sloganem: „Prepared for Peace – Ready for War”¹⁸. Hasło to jest oczywiście przewrotną parafrazą starego przysłowia Liwiusza: *Si vis pacem, para bellum* (Chcesz pokoju, gotuj się do wojny).

* * *

Gdyby chcieć dokonać jakichś generalizacji w zakresie porównań retoryki przedstawień, to po stronie protestanckiej przeważają obrazy i slogany

¹⁶ <http://www.ark.ac.uk/elections/fref98.htm> [7.11.2017].

¹⁷ Do ważniejszych ustaleń należy zaliczyć punkty o rozbrojeniu organizacji paramilitarnych, amnestii dla ich uwięzionych członków oraz możliwość decyzji o politycznym statusie Irlandii Północnej w drodze przyszłego referendum.

¹⁸ Mural ów wprawdzie pochodzi sprzed porozumienia wielkopiątkowego, ale w 2004 r. został przeniesiony w bardziej widoczne miejsce. Zob. <http://thetroubles.omeka.net/items/show/14> [7.11.2017].

podtrzymujące i utrwalające *status quo*, a po katolickiej – tendencje emancypacyjne. Gdy zaś idzie o elementy tej retoryki, to tematyka *stricte* religijna w republikańskich muralach nie była tak obecna, jak można by się spodziewać. Jeśli pojawiały się nawiązania, to raczej subtelne, jeśli krzyż, to celtycki z ornamentami, zwany również krzyżem św. Patryka. Przemawia to za tym, że podłoże ulsterskiego sporu katolików z protestantami ma charakter bardziej społeczno-polityczny niż doktrynalny. Murale opowiadają więc chętnie historię konfliktu ideologii lojalizmu i republikanizmu, a czytać je trzeba, nie unikając lokalnych niuansów natury socjoekonomicznej – niemal zawsze bowiem w tle pobrzmiewa napięcie na linii bogaci vs. biedni. Idąc chociażby za myślą Maxa Webera¹⁹, kapitał bardziej sprzyjał protestantom, którzy dyktowali warunki na rynku pracy. Kolejny niuans to walki zdominowanych katolików o prawa człowieka z jednej strony i stosowanie radykalnych metod terrorystycznych w imię patriotyzmu – z drugiej. Oprócz omówionych wyżej funkcji murale pełnią oczywistą rolę oznaczania terenu, czyli definiowania przestrzeni miejskiej, i to wcale nie tak spontanicznie, jak ma to miejsce w przypadku street artu w innych częściach świata. Murale to nie to samo co graffiti wykonywane pod osłoną nocy, nie mają bowiem nic wspólnego z wandalizmem ani też z etosem indywidualisty, artysty-partyzanta. Twórcy murali, pomimo statusu lokalnych bohaterów (na równi z bojownikami IRA czy UVF), nie przemawiają w swoim imieniu, lecz w imieniu społeczności. Na marginesie warto zaznaczyć, że bogate dzielnice Belfastu czy Derry/Londonderry raczej nie wykorzystują murali do autoidentyfikacji. Mało kto bowiem decyduje się malować na własnej willi – co najwyżej z pobudek patriotycznych wywiesi flagę. Natomiast budynki przy Falls Road czy Shankill Road mają przeważnie status podobny do naszych mieszkań komunalnych. Ich właścicielem jest Northern Ireland Housing Executive (NIHE), zatem powstanie muralu poprzedzają konsultacje społeczne i zgłoszenie do administracji tematyki obrazu. NIHE może ewentualnie odradzać zbyt militarystyczne projekty, ale nie ma w zwyczaju ich zakazywać, w sytuacji gdy zaistniał już konsensus wśród mieszkańców.

Mamy zatem do czynienia z bardzo lokalnie osadzonym fenomenem. Obrazy te powstają dla konkretnej społeczności i w jej imieniu upamiętniają ludzi i wydarzenia. Neil Jarman, dyrektor Institute for Conflict Research w Belfaście, jest w związku z tym pełen obaw co do postępującej dekontek-

¹⁹ M. Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

stualizacji murali poprzez ich masową reprodukcję w mediach, Internecie czy na pocztówkach. Twierdzi, że murale to bardziej artefakty niż sztuka („they are more artefact than art”²⁰) – zostały namalowane, by być oglądanymi właśnie w tych, a nie innych miejscach, przez tych, a nie innych ludzi. Trzeba je rozpatrywać nie tyle jako obrazy, ile jako obiekty kulturowe – łącznie z budynkiem, mieszkańcami i otoczeniem. Jeśli mamy zatem do czynienia ze sztuką, to z przypisem *site-specific art*. Obrazy nabierają znaczenia poprzez miejsce, i odwrotnie – miejsce staje się bardziej znaczące dzięki obrazom. Jest to oczywiste dopiero na miejscu, bo cóż nam po fotografii muralu Madonny z Dzieciątkiem wielkości trzech pięter, jeśli nie wiemy, że naprzeciw stoi dwudziestometrowa panoptyczna wieża – posterunek policji na granicy pomiędzy zwaśnionymi dzielnicami.

Te społeczno-artystyczne sytuacje można dość precyzyjnie opisać, posiłkując się teoriami Jerzego Kmity²¹, który w rozważaniach o kulturze symbolicznej mówił o funkcji integrująco-różnicującej. Jak bowiem widać z retoryk zastosowanych w muralach, z jednej strony służą one wzmacnianiu więzi lokalnej społeczności poprzez wizualne uspojnianie światopoglądu, z drugiej – uwypuklają różnice wobec sąsiedniej dzielnicy i nasilają antagonizmy. Pojawia się zatem pytanie, czy mural to istotnie komunikat perswazyjny w funkcji reklamy jakichś wzorców tożsamości? Gdy spaceruje się po tych osiedlach, można odnieść wrażenie, że obrazy te są malowane dla określonych społeczności, a rzadziej przeciwko innym. Dlatego jeśli pojawia się mural zbyt widoczny z wrogiej dzielnicy, np. z karabinem wymierzonym w widza²², budzi to kontrowersje, stwarza też pokusę do aktów wandalizmu (za pomocą tzw. *paint bombs*). Odnotowano również przypadek zaskarżenia zbyt ofensywnego muralu lojalistycznego przy Hawkin Street w Derry/Londonderry. Katolicy zgłosili go do Wydziału Środowiska (Department of Environment), który zlecił zamalowanie obrazu²³.

²⁰ N. Jarman, *Painting Landscapes: The Place of Murals in the Symbolic Construction of Urban Space*, <http://cain.ulst.ac.uk/bibdb/murals/jarman.htm> [13.09.2011].

²¹ G. Banaszak, J. Kmita, *Społeczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Wyd. Instytutu Kultury, Warszawa 1994.

²² Jak np. mural znany jako *The Shankill Mona Lisa*, który przedstawia m.in. zamaskowanego członka UFF z karabinem i wzrokiem wymierzonym tak, że pod jakimkolwiek kątem nie oglądać malowidła, zawsze spojrzenie i lufa będą wycelowane w widza.

²³ Ze względów bezpieczeństwa zlecono to zadanie firmie z zewnątrz. Por. O. Woods, *Seeing Is Believing? Murals in Derry*, <http://cain.ulst.ac.uk/bibdb/murals/woods.htm> [13.09.2011].

W miejsce terroryzmu na ulice północnoirlandzkich miast wdarł się gdzieś terror politycznej poprawności, co wywołało dyskusję pośród władz, czy nie powinno się w ogóle zastąpić militarystycznych tematów innymi, np. o wymowie bardziej afirmującej kulturowe dziedzictwo. Choć przemalowywanie murali i zastępowanie starych nowymi jest powszechną praktyką²⁴, to zarówno lokalni artyści, jak i społeczności obu wyznań gorąco zaprotestowali przeciwko próbom zadekretowania takich działań.



Falls Road, Taxi Association (fot. J.Z.)

Jeszcze goręcej zaoponowali taksówkarze z Black Cabs, dla których murale stanowią i historyczne świadectwo, i „miejsce pracy” jako przewodników wycieczek²⁵. Trzeba jednak dodać, że nie jest to podyktowane jedynie chęcią „sprostytuowania” obrazów i zrobienia żywego skansenu z zachodniego Belfastu na potrzeby przemysłu turystycznego. Taksówkarze reprezentują „ocalałych” (*survivors*), jako tacy cieszą się również szczególnym lokalnym respektem. W okresie *Troubles* właśnie pojazdy West Belfast Taxi Association

²⁴ Nie wszystkie malowidła traktowane są jak historyczne relikwie, gdyż często mają odzwierciedlać nastroje panujące w danym miejscu i czasie. Nie wszyscy bohaterowie tych obrazów wytrzymują próbę czasu, zdarza się również, że temat się zdezaktualizuje lub wizerunek zwyczajnie się opatrzy.

²⁵ Jako ciekawostkę warto przywołać obecny w Belfaście metapoziom – od niedawna zaczęły bowiem powstawać murale o muralach – reklamujące inicjatywy przedsiębiorstw taksówkowych organizujących „miejskie safari”. Wybierając się na taką wycieczkę, warto się zastanowić, czy chce się zwiedzać głównie katolickie, czy protestanckie dzielnice, następnie kierując się naklejkami na taksówkach, wybrać kierowcę – narratora sprzyjającego określonej opcji światopoglądowej. Istnieje też opcja neutralna, oferująca zwiedzanie okolic po obu stronach muru.

(WBTA) były dla cywilów najbezpieczniejszym środkiem lokomocji, zwłaszcza gdy codzienną koniecznością było przechodzenie przez wrogie dzielnice. Z kolei pracę taksówkarza można było wówczas nazywać zawodem podwyższonego ryzyka, często wręcz heroicznym – zdarzały się bowiem egzekucje ze względu na wyznanie i poglądy kierowcy.

W konkluzjach warto dotknąć kwestii waloryzacji artystycznej czy estetycznej omawianych murali, zaliczania bądź wykluczania tego zjawiska z pola sztuki. Sprawa jest jednak na tyle złożona, że dokonywanie takich ocen z perspektywy akademickiej wydaje się nieodpowiednie. Twórcy murali jako przedstawiciele środowisk robotniczych dyskredytują takie zapędy jako „burżuazyjne”. Jeśli bowiem brać pod uwagę warsztat, to mamy do czynienia z bardzo dużą rozpiętością umiejętności – jedni twórcy są zwykłymi malarzami pokojowymi z większymi ambicjami, inni mają profesjonalne przygotowanie artystyczne lub utrwalony doświadczeniem talent. Powołując się na znane już kategorie, nie da się zatem nadać im wspólnej etykiety, np. „malarzy naiwnych”. Określenia, takie jak sztuka publiczna czy street art, również nie do końca znajdują tu zastosowanie. Gdyby z kolei wyjść poza sztywne terminy historii sztuki ku koncepcjom bardziej socjologicznym czy politologicznym, okazuje się, że muraliści nie są także najemnymi rzemieślnikami na potrzeby propagandy, gdyż stoi za nimi pasja, zaangażowanie i niekwestionowany szacunek społeczności (powiada się, że dorównujący bojownikom). Dopiero z ikonologicznej perspektywy studiów nad kulturą wizualną, z uwzględnieniem możliwie szerokiego kontekstu lokalno-historycznego, można pokusić się o próbę sklasyfikowania zjawiska jako *site-specific art* – i to z kilkoma koniecznymi przypisami co do usytuowania północnoirlandzkich murali w lub poza ramami artworldu²⁶. Można również z powodzeniem zastosować określenie *community art* (dosł. sztuka społeczności), które pojawia się w opracowaniach dotyczących *Troubles*²⁷.

Na poziomie lokalnym nikogo takie etykietowanie szczególnie nie zajmuje. Istotniejsze są tam inne problemy, jak wskazana przez Jordana dekontekstualizacja obrazów²⁸. Wiadomo bowiem, że w dobie medialnej reprodukcji

²⁶ Używam tego terminu w sensie, jaki nadał mu Arthur Danto (*The Artworld*, „Journal of Philosophy” LXI/1964).

²⁷ Por. L. Henry, *Troubles Exhibition*, <http://www.culturenorthernireland.org/features/visual-arts/troubles-exhibition> [10.11.2017].

²⁸ Warto jednak zaznaczyć, że dzięki Internetowi możliwe jest osadzenie murali w bardzo konkretnym kontekście, na co pozwala np. umożliwiająca wirtualny spacer witryna www.bel-fast-murals.co.uk w połączeniu z Google Maps.

obrazów nie sposób kontrolować wszystkich użyć murali. Koncerny newsowe od kilku dekad wykorzystują je jako tło do wywiadów z politykami; niegdyś używano ich jako *pars pro toto* – rodzaj obejścia Thatcherowskiego zakazu pokazywania bojowników IRA. Normą jest też traktowanie murali jako wsparcia kampanii wyborczych – ostatecznie służy to światopoglądowej sprawie, jednak wykorzystanie ich w reklamie piwa wywołało już kontrowersje i niesmak.

Przewartościowania ostatniej dekady przyniosły w świecie zachodnim podejrzliwość i niechęć względem każdego przejawu gloryfikowania terroryzmu. Trudno tu jednak nie poczynić pewnych zastrzeżeń, skoro sami mieszkańcy Irlandii Północnej pragną chronić murale jako lokalne dziedzictwo²⁹ i świadectwo pewnej – jak się okazuje, nie do końca minionej – epoki. Współczesnej kulturze artystycznej nie wypada popadać w moralny daltonizm. Jak powiadał Albert Einstein, każdy, komu drogie są wartości kultury, nie może nie być pacyfistą. Z drugiej strony podstawowym paliwem wielu konfliktów (zarówno współczesnych, jak i historycznych) jest właśnie chęć obrony bądź narzucenia jakichś wartości kultury... Dewiza Einsteina, choć szlachetna, nie wytrzymuje niestety konfrontacji z sytuacjami realnego zagrożenia bądź silnie nakręconej spirali przemocy.

2.3. KONFLIKT Z PERSPEKTYWY ŚWIATA SZTUKI³⁰

Jak konflikt północnoirlandzki postrzegany jest przez świat sztuki „oficjalnej”? Jak sztuka ta sytuje się wobec (przeważnie jednostronnego) zaangażowania artystów z nakreślonego powyżej obszaru *community arts*? Czy możliwe jest artystyczno-krytyczne spojrzenie na problem bez przyjmowania bądź faworyzowania perspektywy którejś ze stron? Jakże może mieć funkcje taka sztuka i komu/czemu może służyć? Wobec tego typu niełatwych wyzwani artyści nie mogli pozostać obojętni.

²⁹ To także różni północnoirlandzkie murale od większości dzieł street artu – jako że tamtejszy wilgotny klimat niespecjalnie im służy, konieczne jest dokonywanie regularnych renowacji (niekiedy nawet co sześć miesięcy), czego koszty przeważnie pokrywają lokalne społeczności.

³⁰ Przykłady zawarte w tym paragrafie omawiam także w artykule: *Trzecia droga w dwubiegunowym konflikcie. Północnoirlandzkie Troubles z perspektywy świata sztuki*, „Przegląd Religjoznawczy” 2(264)/2017, ss. 95-126.

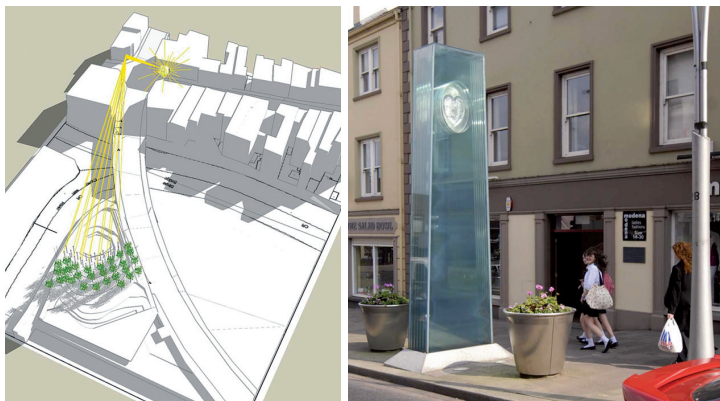
2.3.1. Problemy artystycznych polityk upamiętniania

Położone na zachód od Belfastu miasto Omagh historia naznaczyła co najmniej dwoma wyrazistymi tragediami: zwolennicy Wilhelma III Orańskiego spalili je w 1768 r., zaś w sierpniu 1998 r. Real IRA przeprowadziła tam jeden z największych zamachów bombowych okresu *Troubles*. Zginęło wówczas 29 osób, a ponad 220 zostało rannych³¹. Był to najbardziej krwawy wyraz dezaprobaty tzw. dysydentów republikańskich wobec ustaleń porozumienia wielkopiątkowego.

W miejscu wybuchu w 2008 r. artysta Seán Hillen wraz z architektem krajobrazu Desmondem Fitzgeraldem umiejscowili 6-tonowy, wysoki na 4,5 m szklany obelisk z połyskującym wewnątrz emblematem serca. Jest on jedynie częścią znacznie większej instalacji, gdyż w leżącym nieopodal Memorial Park znajduje się heliostat (sterowane komputerowo lustro) kierujący promienie słoneczne na 31 mniejszych zwierciadeł z nazwiskami ofiar zamachu (uwzględniono bowiem nienarodzone bliźnięta jednej z ofiar). Ich zadaniem z kolei jest przekierowanie tej wiązki światła w stronę serca szklanego obelisku, którego szlifowana struktura przyczynia się do rozświetlania obiektu (który za dnia znajduje się głównie w cieniu, co potęguje niecodzienny efekt). Rozetowy wzór tego szlif jest inspirowany logarytmiczną spiralą Fibonacciego, której kształt rozpoznać można m.in. w układzie ziaren słonecznika, w muszlach ślimaków, huraganach czy kosmicznych galaktykach. Na przestrzeni dziejów wzór ten zyskał spory symboliczny багаż – w starożytności spirala ta oznaczała zstąpienie boskości i drogę powrotną, zaś w czasach

³¹ Samochód wypełniony ponad 200 kg materiałów wybuchowych miał zostać zdetonowany pod budynkiem sądu, jednak zaparkowanie go tam okazało się niemożliwe. W efekcie pozostawiono go około 360 m dalej, przed sklepem odzieżowym przy Lower Market Street. Eksplozję wprawdzie poprzedziły telefony ostrzegawcze (były to ostrzeżenia autoryzowane – w porozumieniu z IRA media dysponowały specjalnymi hasłami pozwalającymi wykluczyć fałszywe zgłoszenia), jednak wywołały one poważne nieporozumienie: w jednym z nich wskazano sąd jako cel zamachu, w drugim padło sformułowanie „main street”. Dla policji priorytetem stał się gmach sądu, czego skutki były fatalne – ewakuowano go, kierując ludzi właśnie w stronę samochodu pułapki. Za: L.-A. Henry, *Omagh bomb legal victory: The men behind worst atrocity of the Troubles*, tekst ukazał się pierwotnie na belfasttelegraph.co.uk 9 czerwca 2009 r.; obecnie dostępny jest pod adresem: <http://www.independent.co.uk/news/uk/crime/omagh-bomb-legal-victory-the-men-behind-worst-atrocity-of-the-troubles-1700547.html> [25.11.2017]. W 2004 r. Peter Travis nakręcił poświęcony tym wydarzeniom film *Omagh* (w oparciu o scenariusz Paula Greengrassa i Guya Hibberta).

późniejszych reprezentowała sytuacje, w których konflikt został zażegnany, a wszelkie opozycje zniesione³². Interpretacyjnym kluczem staje się tu również słowo *reflexion*, oznaczające zarówno fizyczne odbicie światła, jak i mentalną potrzebę refleksji niesioną przez ów monument.



Seán Hillen, Desmond Fitzgerald, *The Omagh Bomb Memorial „Garden of Light”*
<http://www.omaghbombmemorial.com/> [25.11.2017].

Seán Hillen należy ponadto do grona tych fotoreporterów, których dokumentacje najbardziej przenikliwie oddają ducha *Troubles*³³. Jak wspomina sam artysta, był moment, kiedy część tych fotografii była nielegalna, szczególnie seria *Security forces*, portretująca brytyjskie wojsko i funkcjonariuszy RUC. Wkrótce jednak jego zdjęcia trafiły na okładki ważnych magazynów fotograficznych, a znaczną część zakupiło brytyjskie Imperial War Museum, włączając je w skład stałej kolekcji³⁴. Jednocześnie Hillen doznał czegoś na kształt prywatnego kryzysu reprezentacji, uznał bowiem, iż nie chce występować w roli „wiedzącego lepiej” ani z tych dydaktycznych pozycji mówić

³² Projekt został wyłoniony w ramach konkursu, którego komisja składała się z przedstawicieli obu stron konfliktu. Por. <http://www.omaghbombmemorial.com/> [25.11.2017].

³³ Wybrane fotografie zebrano w album *Melancholy Witness: Images of the Troubles*, The History Press, Stroud 2014, podgląd zdjęć dostępny jest na stronie domowej artysty: http://www.seanhillen.com/NLI/index_2.html#63 [25.11.2017]. Innym znakomitym dokumentalistą *Troubles* był Bobbie Hanvey, oprócz ulicznych zająć i efektów eksplozji fotografował na życie codzienne, portretował dowódców organizacji paramilitarnych (republikańskich i lojalistycznych); <http://www.bc.edu/sites/libraries/hanvey/series.html> [25.11.2017].

³⁴ <http://www.seanhillen.com/about.html> [25.11.2017].

odbiorcom, jak się rzeczy miały³⁵. Postanowił więc nadać tym fotografiom nieco inny wymiar. W dadaistycznym duchu Johna Heartfielda za pomocą skalpela i kleju stworzył serię fotokolaży *The Troubles era collages* (1983–93), które miały prowokować zarazem do namysłu i do śmiechu. Powoływał się w tym kontekście na słowa Waltera Benjamina: „konwulsje przepony często dają większe możliwości refleksji niż konwulsje duszy”³⁶. Przy czym wobec licznych tragicznych historii tego czasu jest to raczej śmiech nerwowy, nieporadnie przykrywający niezaleczone traumy. W ponure czarno-białe zdjęcie spalonego wraku cywilnego samochodu z wojskowym landroverem w tle artysta wkomponował idyllicznie niebieskie niebo i postać uzbrojonego szerefa wyciętą z jakiegoś westernowego komiksu. Ta metafora wcale nie wydawała mu się niestosowna, gdyż – jak wspomina – w dzieciństwie z kolegami równie często bawili się w kowbojów i Indian, co w żołnierzy IRA i Brytyjczyków³⁷. Inna praca bazuje na fotografii starych garaży pokrytych politycznymi graffiti (z rodzinnej miejscowości Newry). Obok bawiącego się chłopca artysta wkleił figurę Chrystusa (w pozie z wizji świętej Faustyny), zaś na froncie postać brytyjskiego komandosa w masce gazowej mierzącego z pistoletu do widza (wyciętą z jednej z reklam rekrutacyjnych Special Air Service). Hillen odwołuje się w tym względzie do swych dwóch sprzecznych wyobrażeń dotyczących charakteru Jezusa. Wersję miłosierną, idącą za kultem Faustyny, wpajała mu babcia, podczas gdy on sam zafascynowany był obrazami El Greco przedstawiającymi Chrystusa w gniewie przeganiającego kupców ze świątyni. Artysta wspomina, jak w czasach szkolnych nauczyciel zagadnął go, co by się stało, gdyby Jezus nagle pojawił się w mieście. Dziesięć lat później z dużym wyczuciem lokalnych realiów odparł, że przypuszczalnie by go aresztowano³⁸. Siostra Faustyna pojawia się również w pracy *Sr. Faustina Appears in LondoNewry, Miraculously Preventing the Illegal Photography of Members of the Security Forces...* (1993). Wizerunek świętej został tu zestawiony z checkpointem w Newry. Artysta miał bowiem świadomość, że publikując zdjęcie z wyraźnymi twarzami żołnierzy, naraża ich na wyrok ze strony IRA. Faustyna jako depozytariuszka wiedzy o boskim miłosierdziu

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem. Oryg.: [...] *there is no better start for thinking than laughter. Convulsion of the diaphragm usually provides better opportunities for thought than convulsions of the soul.* Cytat pochodzi z eseju Waltera Benjamina *Author as Producer*, w: idem, *Reflections*, Random House, New York 1995.

³⁷ http://www.seanhillen.com/pictures/4_ideas_for_a_new_town_3.html [25.11.2017].

³⁸ http://www.seanhillen.com/pictures/jesus_appears_in_the_city.html [25.11.2017].



Seán Hillen, *Four Ideas for a New Town #3*, 1987, 26 × 21 cm

zyskała tu funkcję prewencyjną – swoim obliczem skutecznie zamaskowała bowiem tożsamość mundurowych.

W przypadku innej pracy rytuały religijne zostały połączone z wymiarom kosmicznym. Zdjęcie nielegalnej „mszy na skale” zostało doposażone w dryfujące po niebie postacie anioła i Jurija Gagarina. Oryginalna fotografia powstała na początku lat 80., kiedy to na skutek lokalnych restrykcji ksiądz, aby odprawić nabożeństwo, wraz z wiernymi wspinał się na wysoką górę (by móc z wyprzedzeniem zareagować, widząc z daleka zbliżające wojsko). Msza ta stworzyła podwaliny nowej tradycji corocznego upamiętniania jej w tym samym miejscu. Artysta dostrzegł tu wzniosłą zbieżność z dawnymi celtycko-pogańskimi rytuałami, toteż postanowił uzupełnić rzecz o perspektywę kosmiczną. W okresie młodości postać Gagarina pobudzała wyobraźnię

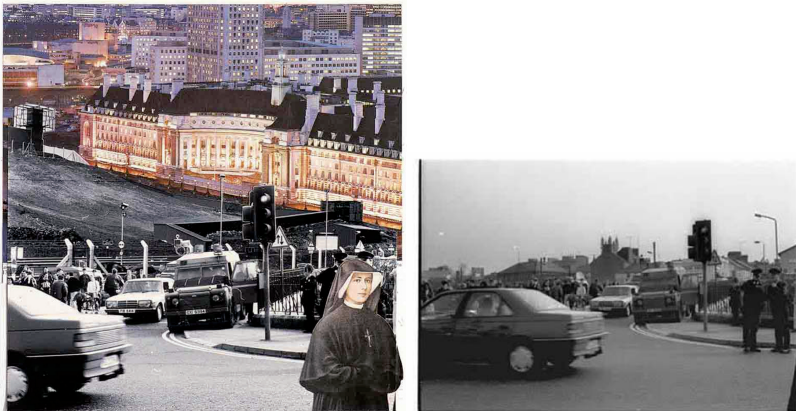


Seán Hillen, *Jesus Appears in Newry*, 1992, 30 × 35 cm

artysty równie mocno jak postaci z westernów, stąd radziecki kosmonauta niejednokrotnie pojawiał się w jego kolażach. Z jednej strony był idealnym, choć na poły ironicznym materiałem na superbohatera, z drugiej – pozwalał wyrazić tęsknotę za inną niż lokalna perspektywą oglądu zjawisk.



Seán Hillen, *Newry Gagarin #12*, 1992, 46 × 30 cm



Seán Hillen, *Sr. Faustina Appears in LondoNewry, Miraculously Preventing the Illegal Photography of Members of the Security Forces...*, 1993, 34 × 36 cm
<http://www.seanhillen.com> [25.11.2017].

Sens tych wizualnych żartów Hillen tłumaczy w postmodernistycznej tonacji: „są to dowcipy o tym, jak konstruowana jest rzeczywistość oraz o możliwości naszej na to niezgody, gdyż istnieje wiele interpretacji rzeczywistości niekoniecznie negujących się nawzajem”³⁹. Odkrył więc sposób, aby sobie i odbiorcom zafundować sporą dawkę poznawczego dysonansu, który sam określał specyficznie irlandzką metaforą jako „popychanie sytuacji w kierunku klifu”⁴⁰.

2.3.2. Pokonfliktowe archiwa sztuki i projekty kuratorskie

Od 2006 r. Arts Council of Northern Ireland (ACNI) sukcesywnie gromadzi sztukę oraz dokumentację aktualnych i archiwalnych wystaw poświęconych 30-letniej historii *Troubles*⁴¹. Korzystając z tych zbiorów, Liam Kelly i Feargal O'Malley⁴² zrealizowali wystawę w Ormeau Baths Gallery (Belfast, 2009). Kuratorzy otwarcie przyznali, że projekt ów nie rościł sobie pretensji do bycia reprezentatywnym względem całości kolekcji, miał jedynie ukazać wybrane perspektywy artystyczne⁴³. Warto zaznaczyć, iż nie ograniczono się wyłącznie do prezentacji prac historycznych, gdyż jedną z najbardziej frapujących okazała się instalacja *Surveiller* z 2004 r. Una Walker połączyła w niej kompetencje artystyczne z akademicko-badawczymi. Na transparentnych akrylowych panelach przytwierdzonych do ściany metalowymi rotulami zamieściła tabelaryczne zestawienia aktywności artystycznej w Belfaście w okresie *Troubles*. Każda tafla odpowiadała kolejnym latom od 1968 do 2001. Tym sposobem galeryjne ściany stały się czytelnym wykresem, który oprócz chronologii pozwala na pierwszy rzut oka ocenić znaczące różnice w ramach tejże aktywności. Praca ta jest ostentacyjnie chłodna, pozbawiona wszelkich elementów mogących budzić emocje, konfrontuje widza jedynie z suchymi danymi: kiedy, gdzie, co i kto. Walker spędziła 128 dni (1280

³⁹ <http://www.seanhillen.com/about.html> [25.11.2017].

⁴⁰ Tym sposobem z dokumentalisty stał się orędownikiem takiego typu obrazowania rzeczywistości, który w kilka dekad późniejszej dobie Internetu na nowo odkryli twórcy memów. Zob. wywiad z Hillenem: <http://www.nvtv.co.uk/shows/collapse-the-box-sean-hillen/> [25.11.2017].

⁴¹ Zbiory te są digitalizowane i zamieszczane na stronie: <http://www.troublesarchive.com/> [25.11.2017].

⁴² Obaj są profesorami Uniwersytetu Ulsterskiego i zajmują się kulturą wizualną.

⁴³ Za: L. Henry, *Troubles Exhibition*, <http://www.culturenorthernireland.org/features/visual-arts/troubles-exhibition> [25.11.2017].

Start Date	End Date	Type	Artist/Group	Title of Exhibition	Venue	Size
13/03/68	20/04/68	Group	NA	Main Station London Group	St. James	8.61m x 4.1m
01/04/68	30/04/68	One person	Fairfax, Brian	On Paper One	St. James	8.61m x 4.1m
01/04/68	30/04/68	One person	Osborne, Dennis	On Paper One	St. James	8.61m x 4.1m
01/05/68	25/05/68	Three person	Le Parc, Judd	Soit, Manly Judd	St. James	8.61m x 4.1m
01/05/68	25/05/68	Three person	Manly, Victor	Soit, Manly Victor	St. James	8.61m x 4.1m
01/05/68	25/05/68	Three person	Scott, Jill	On Paper One	St. James	8.61m x 4.1m
01/05/68	31/05/68	One person	Hemmings, David	Johns, Richard 1968	St. James	8.61m x 4.1m
01/05/68	29/05/68	One person	McEvoy, Andrew	One Paper One	St. James	8.61m x 4.1m
08/05/68	30/05/68	Group	Miller Society of Women Artists	On Paper One	St. James	8.61m x 4.1m
01/06/68	30/06/68	One person	Collins, Patrick	On Paper One	St. James	8.61m x 4.1m
01/06/68	30/06/68	One person	All Council of Ireland	On Paper One	St. James	8.61m x 4.1m

Una Walker, *Surveiller*, 2004

www.goldenthreadgallery.co.uk [25.11.2017].

godzin)⁴⁴, inwentaryzując wystawy, jednak postanowiła w konceptualnej manierze „oczyścić” te dane z wszelkich informacji o treściach, jakości, wyglądzie tych przedsięwzięć (a zatem z wszystkiego, czego zwykle oczekuje się od komentarzy dotyczących sztuki). Jak podpowiada tytuł, odbiorca staje się tu podmiotem nadzorującym archiwa. Dostaje do dyspozycji również komputer, gdzie samodzielnie może te dane przeszukiwać, jednak wtedy sam staje się obiektem nadzoru, gdyż obserwuje go kamera monitoringu transmitująca obraz na ekran w innej części instalacji. Tak czy inaczej, zostaje zmuszony do samodzielnego konfrontowania danych z historycznymi uwarunkowaniami społecznymi, ekonomicznymi i politycznymi. I tak, rok 1974 wypadł słabo pod kątem tzw. produkcji artystycznej, gdyż wiele ówczesnych galerii zamknięto z obaw przed bombami. Artyści oczywiście wtedy nie próżnowali, jednak z politycznych przyczyn ograniczone zostały instytucjonalne przestrzenie publicznej komunikacji. Dla porównania rok 1994 wypadł znacznie lepiej pod względem liczby inicjatyw wystawienniczych, gdyż przypada nań podpisanie zawieszenia broni pomiędzy zwaśnionymi stronami. Kolejne lata wyglądały równie dobrze, gdyż powszechną stała się wiara w rolę kultury artystycznej jako skutecznego katalizatora społecznych napięć, a co za tym idzie – przekonanie, że sztuka może przysłużyć się gospodarczej regeneracji.

⁴⁴ http://www.unawalker.com/gallery_325081.html [25.11.2017]. Zob. też wywiad Slavki Sverakovej z Uną Walker: *Elliptical Narratives: A Conversation with Una Walker*, http://www.sculpture.org/documents/scmag05/JanFeb_05/una-walker/una-walker.shtml [25.11.2017].

Na marginesie warto dodać, iż nie samą „wiarą” żyły te przedsięwzięcia, gdyż wszelkie inicjatywy pokojowe mogły liczyć na znaczne wsparcie ze strony państwowych i unijnych grantów.

W medialnych komentarzach do wystawy bardzo często reprodukowano obraz Dermota Seymoura o trudnym do rozszyfrowania tytule *Arise O Great Zimbabwe* (1984). W fotorealistycznej konwencji artysta przedstawił na nim krowę, nad którą unosi się wojskowy helikopter. Stanowi to właściwie drugi plan, gdyż na pierwszym znajduje się zamyślony mężczyzna na tle politycznego muralu dzierzący spory kubek z charakterystycznym logiem Kentucky Fried Chicken. Krowa jako niemy świadek rozmaitych wydarzeń stała się swoistym lejtmotywnym prac Seymoura, toteż jej spojrzenie w rzeczonym obrazie wydaje się o wiele bardziej „obecne” niż u przedstawionego obok człowieka. Powszechnie znane przysłowie głosi, że tylko krowa nie zmienia poglądów, toteż bohater obrazu wydaje się mentalnie zawieszony między lokalną mroczną rzeczywistością *Troubles* a globalną kulturą konsumpcyjną. Artysta stworzył więc dość ironiczny rebus, nie dając odbiorcy odpowiedzi co do poglądów przedstawionego mężczyzny. Być może te właśnie są w trakcie zmiany? Kurator O'Malley stwierdza wymijająco, że 50% daje artysta, zaś całą resztę ma samodzielnie wypełnić odbiorca⁴⁵. Zdarza się, że tym odbiorcą jest poeta, wówczas efekt jest następujący:

Now let us talk of slaughter and the slain,
the helicopter gunship, the mighty Kalashnikov:
let's rest for a while in a place where a cow has lain⁴⁶.

O ile u Seymoura przemoc istniała jedynie gdzieś w domyśle, o tyle w instalacji *Disclaimer* (1997) została dość dosadnie zasygnalizowana. Connor McFreely na podłodze galerii ustawił w sześciu rzędach po jedenaście cylindrycznych obiektów wielkości ludzkiej głowy nakrytych zużytymi tekstylnymi workami. Na ścianie natomiast zawiesił dwadzieścia sześć kijów bejsbolowych oraz niemal monochromatyczny obraz w typie Franka Stelli. Tytuł pracy w języku prawniczym oznacza zrzeczenie się odpowiedzialności,

⁴⁵ <http://www.culturenorthernireland.org/features/visual-arts/troubles-exhibition> [25.11.2017].

⁴⁶ Paul Muldoon zadedykował Seymourowi wiersz pt. *Cow*, przyt. za: C. Carson, *A fusillade of question-marks. Some reflections on the art of the Troubles*, <http://www.troublesarchive.com/essays> [25.11.2017]. W nieco okaleczonym poetycko tłumaczeniu wiersz mógłby brzmieć: „Porozmawiajmy teraz o rzezi i zabitych, / Śmigłowcu szturmowym, potężnym Kałasznikowie: / odpocznijmy chwilę w miejscu, gdzie leżała krowa”.

zaś bardziej potocznie – wyjaśnienie w celu uniknięcia nieporozumień. Praca odnosi się do nieformalnego kodeksu przewinień i kar, których arbitrami i egzekutorami byli⁴⁷ członkowie organizacji paramilitarnych. Regulacje te na poziomie lokalnym są dość oczywiste i traktowane dalece poważniej niż prawo oficjalne. Warto dodać, iż w karze nie chodziło wyłącznie o uszkodzenie ciała winowajcy, ale o zrobienie tego w taki sposób, aby wystać czytelny znak do obu społeczności. Repertuar tych znaków był uzależniony od stopnia przewinienia bądź niełojalności. Za lżejsze przypadki zdrady sprawy IRA przestrzeliwała mężczyznom rzepki kolanowe (tzw. *knee job* lub *kneecapping*), zaś kobietom golono głowy, polewano smołą i obsypywano pierzem. W przypadkach poważniejszych win wykonywano wyroki strzałem w głowę (*head job*). To zwyczajowe prawo karni jednak wymknęło się spod kontroli, gdyż w latach 1975–82 lojalistyczna grupa zwana Shankill Butchers uczyniła z niego sadystyczne hobby. Za pomocą rzeźnickich narzędzi torturowali i mordowali oni przypadkowo wybranych katolików, choć pomyłkowo zabili również dwóch protestantów, a sześciu innych w ramach porachunków wewnętrznych w UVF⁴⁸.

2.3.3. Performerski ikonoklazm jako odpowiedź na lokalny kryzys reprezentacji

Do północnoirlandzkiej semiotyki okrucieństwa odwoływał się także André Stitt zarówno w swoich akcjach, jak i obiektach. W 1980 r. oprawił w ramki fotografie noży wspomnianych wyżej Rzeźników z Shankill (seria *Knives*), nadając im dziwny status: pomiędzy dziełem sztuki a sądowym dowodem rzeczowym. W akcji *Romper Room* przywoływał z kolei realia miejsc tych sadystycznych egzekucji. W performansie *Conviction* (*Wyrok*, 2000) z głową wysmarowaną smołą i obsypaną pierzem postanowił przeczołgać się z Donegall Pass (czyli ulicy w południowym Belfaście zamieszkałej głównie przez lojalistów) do pubu Duke of York, pokonując w ten sposób jednomilowy dystans.

⁴⁷ Można się tu zastanawiać nad zasadnością zastosowania czasu przeszłego, gdyż w ramach lokalnych metod „zarządzania konfliktem” kary te wciąż są wymierzane zarówno w społecznościach, jak i pomiędzy nimi (zwłaszcza gdy chodzi np. o handel narkotykami czy zdradę sprawy). Zob. A. Łojek, *Belfast. 99 ścian pokoju*, Czarne, Wołowiec 2015.

⁴⁸ M. Dillon, *The Shankill Butchers: The Real Story of Cold-blooded Mass Murder*, Routledge, New York 1999 (pierwsze wydanie: Hutchinson, London 1989); V. Grotowicz, *Terroryzm w Europie Zachodniej. W imię narodu i lepszej sprawy*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa – Wrocław 2000, s. 323. O Rzeźnikach z Shankill pisze również A. Łojek, *Belfast...*, s. 132 nn.

Artysta, replikując dawne religijne akty pokutne i zapamiętane z młodości upokarzające rytuały karni, chciał zmierzyć się z osobistą psychogeografią Belfastu. W ramach społeczności, z której się wywodzi, karano w ten sposób na ogół kobiety, które uwikłały się w romans z katolikami.



André Stitt, *Conviction (Wyrok)*, performans z 2000 r.

<http://www.troublesarchive.com/artforms/performance-arts/piece/conviction> [25.11.2017].

Stitt wybrał drogę działań performatywnych, gdyż irytowało go wszystko to, co komunikowały wokół politycznie zaangażowane murale oraz ich uprzywilejowana pozycja w budowaniu lokalnych narracji. Nie był jednak w najmniejszym stopniu rzecznikiem apolityczności sztuki, lecz co najwyżej umiarkowanym ikonoklastą. Swój stosunek do tej problematyki najdobitniej wyraził jeszcze w młodości w ramach akcji *Art Is Not A Mirror It's A Fucking Hammer* (*Sztuka nie jest zwierciadłem, jest pierdolonym młotem*, 1978). Hasło to wypisywał na ścianach w różnych częściach Belfastu, zaś na dziedzińcu swej szkoły artystycznej poleił benzyną swoje obrazy i dokonał ich rytualnego spalenia. Slogan Stitta był jednocześnie minimanifestem, a jego artystyczna postawa miała odzwierciedlać „szereg obaw dotyczących terytorium, władzy politycznej i możliwości rytuału jako środka pozwalającego umacniać i odzyskiwać lub przekształcać tożsamość”⁴⁹. Na lokalnym gruncie bowiem właśnie tożsamość jawi się jako problem, gdyż jeśli nie jest określona przez przynależność do wspólnoty katolickiej lub protestanckiej, trafia niejako

⁴⁹ Cyt. za: <http://www.troublesarchive.com/artforms/performance-arts/piece/art-is-not-a-mirror-its-a-fucking-hammer> [25.11.2017].

w próżnię wobec społecznego imperatywu samookreślenia. Opowiadając się po którejkolwiek ze stron, ma się jednego wroga, natomiast brak deklaracji przynależności gwarantuje już dwóch przeciwników.

Do podobnych dylematów niepewności odsyłają performansy Rainera Pagela. W 1977 r. w centrum Belfastu przeprowadził on akcję *Take Certain Steps in Absolute Safety* (*Podejmij pewne kroki w sytuacji bezwzględnego bezpieczeństwa*). Ubrany w spadochroniarski hełm, maskę gazową, wojskowe buty i kamizelkę ratunkową wykonywał rozmaite czynności w asyście czterech elegancko ubranych ochroniarzy w ciemnych okularach. Przygotował również dwie przenośne platformy, które umożliwiały mu przemieszczanie się bez dotykania podłoża. W normalnych warunkach te minimalizujące wszelkie ryzyko gesty można by z powodzeniem uznać za przesadzone, wręcz komiczne. W ówczesnym Belfaście mogła co najwyżej zastanawiać ich nadmierna teatralizacja. Rzeczywistość ta dostarczała bowiem z nawiązką codziennych spektakli kontroli na checkpointach, wytworzyła też kompulsywny odruch zagłądania pod własny samochód w poszukiwaniu ładunku wybuchowego. Taki kontekst sprawiał, że normalny pakiet zachowań i banalne, codzienne ludzkie interakcje zaczęły jawić się jako udawane. Na straży tego udawania miały natomiast stać formacje, które eufemistycznie, czy wręcz oksymoronicznie, nazwano „siłami bezpieczeństwa” (The Security Forces). W tak niestabilnym społeczeństwie Pagel usiłował swoimi akcjami eksplorować dychotomie w rodzaju kreacja – zniszczenie, kruchość – siła, pewność – niepewność, spokój – zagrożenie. W dłuższej perspektywie artysta zwraca też uwagę na społeczno-kulturowe efekty tego poczucia niepewności. Zauważa np., że ochrona wartości religijnych zmarginalizowała troskę o prawa człowieka, co sprzyja rosnącej bigoterii i ksenofobii, a w skrajnych przypadkach tworzy również coś na kształt „instytucjonalnego parasola” nad zjawiskiem molestowania dzieci⁵⁰. Jednocześnie artysta nie łądzi się nadzieją, że zaangażowanie sztuki może przynieść radykalne zmiany. Chciałby jednak, aby choć u części odbiorców udało mu się wywołać zmianę dotychczasowej perspektywy czy nastawienia wobec poruszanych przez sztukę problemów⁵¹.

W tym samym czasie i w nie mniej prowokacyjnej retoryce odbywały się performansy Alastaira MacLennana. W 1977 r. założył on na siebie tarczę do darta, by zamaskowawszy się foliową „woalką” przemaszerować z Moorgate

⁵⁰ <http://www.troublesarchive.com/artforms/performance-arts/piece/take-certain-steps-in-absolute-safety> [25.11.2017].

⁵¹ Ibidem.



Alastair MacLennan, *Healing Wounds*, Belfast 1983

<http://www.troublesarchive.com/artforms/performance-arts/piece/healing-wounds> [25.11.2017].

Street do York Street i z powrotem (*Target, Cel*, Belfast 1977). Ostentacyjnie wystawił się więc jako potencjalny cel, przyszłą ofiarę politycznej czy religijnej przemocy. O ile wśród niektórych przechodniów budził zdziwienie, o tyle wojsko w ramach prewencji postanowiło go kilkakrotnie wylegitymować i zrewidować. Przy okazji innej akcji pt. *Healing Wounds* (1983) MacLennan okleił się katolickimi i protestanckimi gazetami i w okolicach Lombard Street oznajmiał przechodniom swe stanowisko na temat konieczności bardziej holistycznego spojrzenia na sprawy. Tytuł akcji (i rozdawanej ulotki) można tu rozumieć dwojako: jako „gojenie ran” lub jako „rany lecznicze”.

2.3.4. Mocne i subtelne idiomy lokalne w sztuce instalacji i obiektów

Do bardziej konkretnych traum MacLennan sięgnął, tworząc w Glasgow instalację oddziałującą na wiele zmysłów (*Mael*, 1996). W ciemnej przestrzeni ustawił kilka niedawno spalonych samochodów, z wnętrza których dobywały się męskie i kobiece głosy wymieniające z imienia i nazwiska ofiary *Troubles*. Wciąż cuchnące spaleniźną wraki były wydobywane z mroku delikatnym światłem, które miarowo przygasało w rytm oddechu osób odczytujących listę zabitych. O ile w Irlandii Północnej samo brzmienie nazwiska na ogół wystarcza do określenia tożsamości religijnej danej osoby, o tyle już w Szkocji nie jest to aż tak oczywiste. Można jednak założyć, że instalacja nieprzypadkowo zaistniała właśnie w Glasgow, gdzie wzajemna niechęć katolików i protestantów również stanowi problem, a dodatkowym czynnikiem wyzwalającym nienawiść jest rywalizacja kibiców piłkarskich klubów Celtic i Rangers (których drużyny dobrano właśnie z klucza wyznaniowego).

Na dużo mniejszym poziomie dosłowności bazują instalacje, które tworzył Locky Morris. Nie oznacza to jednak słabszej wymowy tych prac, gdyż jest ona zdecydowanie antyokupacyjna. Wyglądająca jak zgeometryzowany kwiat rzeźba *Dawn Raid* (*Nalot*, 1988) w bliższym oglądzie okazuje się być makietą domu oblężonego przez kilkadziesiąt wojskowych landroverów. Jest to więc oczywista krytyka wymierzona w nadmiarową i opresyjną przemoc ze strony sił bezpieczeństwa. Za to wielką estymą artysta obdarza nawet najdrobniejsze taktyki oporu. Na monumentalną instalację *Comm* (1992) składa się spora liczba pozornie amorficznych rzeźb w stylu Henry'ego Moore'a. Są to jednak przeskalowane do sporych rozmiarów języki w trakcie namiętego pocałunku. W okresie *Troubles* była to sekretna metoda komunikowania się internowanych ze światem poza murami więzienia oraz pomiędzy sobą. Podczas pocałunku przekazywano bowiem miniaturowe listy skrywane pod językiem. Było to szczególnie ważne dla obiegu informacji w kryzysowym momencie, kiedy odebrano uwięzionym członkom IRA status jeńców wojennych (ang. *prisoners of war*).

Jeszcze bardziej subtelne komentarze zakodowane zostały w obiektach wykonanych przez Ursulę Burke. Są to naturalnej wielkości kobiece głowy z delikatnej białej porcelany wykonane na wzór marmurowych rzeźb antycznych i renesansowych. Artystka inspirowała się również stosunkowo rzadkimi wizerunkami zawołowanych dziewic, jakie wyszły spod dłut klasycystów Giovanniego Strazzy czy Raffaella Montiego. Burke postanowiła woalki przerobić na kominiarki (*Balaclava Bust*, 2014) oraz chusty i kaptury maskujące tożsamość (*Rioter*, 2014), czyli elementy garderoby bardziej odpowiadające współczesnym czasom i miejscu. Tym razem nie są to jednak złowrogie postacie z kałasznikowami, charakterystyczne dla murali sprzed kilku dekad. Artystka poprzez aluzje do estetycznych wzorców piękna przewrotnie usiłuje zrekontekstualizować społeczną funkcję tych masek. Prace te mają bowiem upamiętniać bardziej współczesne przejawy społecznych niepokojów. Przykładem tychże może być *Flag Protest*, czyli najpoważniejsze zamieszki w Irlandii Północnej od czasu porozumienia wielkopiątkowego. Rada Miasta Belfast 3 grudnia 2012 r. przegłosowała wniosek, aby flaga Union Jacka powiewała nad budynkiem ratusza nie więcej niż 18 dni w roku, czyli przy okazji świąt państwowych - wzorem pozostałych budynków rządowych w Wielkiej Brytanii. Dotychczas flaga wisała tam przez okrągły rok, więc środowiska lojalistyczne natychmiast rozpoczęły uliczne zamieszki, które podżegane przez działaczy UVF i UDA trwały przez kilka miesięcy. Tym razem jednak paradoks dziejowy polegał na tym, że po jednej stronie barykady

stanęli probrytyjscy protestujący, a po drugiej – równie probrytyjska policja. Oczywiście nie obeszło się w tym „patriotycznym rozpędzie” bez incydentów antyrepublikańskich, gdyż w kilka katolickich domów i kościołów skutecznie trafiły koktajle Mołotowa⁵².

W swojej serii porcelanowych rzeźb Burke usiłuje zatem ukazać rozdźwięk między idealizacyjnymi projektami społeczeństwa doby Oświecenia a postkonfliktową rzeczywistością ulsterską. Stabilizacja często przechodzi tam w stan zawieszenia, a trwały pokój wciąż jest „znikającym punktem” w bliżej nieokreślonej przyszłości. Artystka nie daje tu jednak prostych odpowiedzi, wręcz przeciwnie – prowokuje do namysłu nad tym, co właściwie jest dziś bardziej atrakcyjne dla mieszkańców Irlandii Północnej: obrona procesu pokojowego czy ideologiczno-religijne cementowanie *status quo ante*. Z jednej strony bowiem wszyscy są już zmęczeni konfliktem, z drugiej – wielu uważa, że pewnych krzywd nie da się naprawić, a tym bardziej zapomnieć. Polityka grubej kreski stojąca za porozumieniem wielkopiątkowym sprawiła, że amnestią objęto nawet niesławnych Rzeźników z Shankill, których rodziny ofiar mogą dziś spotkać w pubie czy na ulicy⁵³. Napięcia są więc nieuniknione, a jako bodziec spustowy do rozruchów wystarczy byle incydent z flagą. Nie oznacza to jednak, że pokojowe inicjatywy wielu organizacji są nieskuteczne. Niestety tajemnicą poliszynela jest to, iż lokalne społeczności w pewnej mierze uzależniły się od finansowych dotacji postkonfliktowych, toteż nauczyły się dbać o zachowanie pozorów. Dlatego właśnie młodzieżowe zamieszki uliczne tylko częściowo można uznać za spontaniczne⁵⁴. Długo bowiem panowało przekonanie, że zjawisko zwane *recreational rioting* (zamieszki rekreacyjne) wynika głównie z nudy, frustracji i braku perspektyw. Stopień zorganizowania i rozmach protestu flagowego oraz nieoficjalne wypowiedzi byłych paramilitarnych zdradzają, że pielęgnowanie dawnych radykalizmów zwyczajnie się opłaca. Osobiście czuwają oni nad tym jako *community activists*, m.in.

⁵² Obliczono, że Flag Protest przyniósł straty w wysokości 50 milionów funtów. Zob. J. O'Neill, *Loyalist flag protests „factor” in 50m economic losses*, <http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-24144378> [25.11.2017].

⁵³ W 2013 r. część mieszkańców zaproponowała nawet, aby imieniem zamordowanego (prawdopodobnie przez IRA wspólnie z lojalistami) szefa Shankill Butchers nazwać park dla dzieci, jednak pomysł skutecznie oprotestowano.

⁵⁴ <https://archive.is/20130420010945/http://www.belfasttelegraph.co.uk/news/local-national/northern-ireland/kids-are-enjoying-the-riots-too-much-to-stop-says-cleric-16260244.html> [25.11.2017].



Ursula Burke, *Balaclava Bust*, 2014; *Rioter*, 2014
<http://ursulaburke.com> [25.11.2017].

w ramach kółek historycznych⁵⁵, przy okazji pilnując porządku w swoich dzielnicach (głównie jednak starego porządku).

2.3.5. Fotograficzne replikacje jako kontrolowane powroty do źródeł traumy

Inspirowany teoriami Lacana Hal Foster zauważa, że sformułowanie „straumatyzowany podmiot” jest samo w sobie oksymoroniczne, gdyż osoba taka nie tyle wyraża siebie, ile stan szoku i jego następstwa. Podmiotowość taka bazuje na kompulsywnych powtórzeniach wydarzenia traumatycznego (w działaniu, snach i obrazach) w celu zintegrowania go z własną ekonomią psychiczną i symbolicznym porządkiem⁵⁶. Przenosząc te rozważania w obszar sztuki, Foster mówi o strategiach „traumatycznego realizmu” i „traumatycznego iluzjonizmu”, a zatem ciągów repetycji (powtórzenia, seryjność) i replikacji (odtworzenie zapraszające do przemyślenia spraw na nowo). Mają one właśnie służyć kontrolowanym powrotom do Realnego, z którym możliwość spotkania została utracona w traumie (a następnie pokryta grubą warstwą lęków) i jako takie nie może być reprezentowane, lecz powtarzane lub odtwarzane⁵⁷. To dotykanie traumatycznych ran niewątpliwie służy pogłębionej

⁵⁵ Na podstawie wywiadów przeprowadzonych przez Aleksandrę Łojek w kilku reportażach: A. Łojek, *Belfast...*

⁵⁶ H. Foster, *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. An *OCTOBER Book*, The MIT Press, Cambridge, Mass. – London 1996, s. 131.

⁵⁷ Ibidem, s. 130 nn.

refleksji, lecz powinno się dokonywać wyłącznie na prawach określonych przez ów podmiot. Spowodowane przeżyciem szoku nieciągłości między percepcją a świadomością mogą być zatem maskowane lub odkrywane, a to, co Realne, może być oddalane lub przybliżane.

Niewyrównane rachunki krzywd to nie jedyny problem spuścizny ulsterskiego konfliktu. Nieczęsto bowiem wspomina się o skali trwałych problemów psychicznych w obu społecznościach. Od czasu porozumienia wielkopiątkowego do końca 2013 r. liczba samobójców niemal zrównała się z liczbą ofiar *Troubles*, przekraczając liczbę trzech tysięcy. Skala zjawiska jest jeszcze bardziej przynębiająca, gdy uwzględni się statystykę mówiącą, iż na jedno udane samobójstwo przypada dwadzieścia pięć prób⁵⁸. Życie naznaczone licznymi traumami nie należy do łatwych, a pomoc psychologiczna nie jest w stanie sprostać zapotrzebowaniu. Były funkcjonariusz RUC, Malcolm Craig Gilbert, przez lata zmagał się z symptomami zespołu stresu pourazowego (PTSD – *posttraumatic stress disorder*). Nękania ciągłymi lękami, depresjami i myślami rezygnacyjnymi ostatecznie postanowił poddać się terapii. Jedną z metod desensytyzacji (odwrażliwienia) jest technika przedłużonej ekspozycji, czyli kontrolowane powroty do źródeł traumy. Gilbert postanowił w tym celu użyć fotografii jako narzędzia wizualizacji tych intruzywnych wspomnień. Zaowocowało to powstaniem dwóch odmiennych cyklów: *Post Traumatic Exorcism (Egzorcyzm potraumatyczny, 2008-10)* oraz *Flashbacks: Irrational Fears of the Ordinary (Wspomnienia: irracjonalne lęki przed zwyczajnością, 2011-)*. Na pierwszą serię składa się 29 inscenizowanych fotografii przedstawiających drastyczne sceny tortur i egzekucji, osoby uchwycone w trakcie samobójstw lub w niepokoju oczekujące na nieuniknioną *vendettę*. Kadry te w niczym nie przypominają fotografii prasowej z czasów konfliktu ani nawet ujęć z filmów poświęconych tej tematyce. Mogą za to przypominać niedostępne publicznie oglądowi fotodokumentacje śledztw, do których Gilbert miał przez lata pełny wgląd. Skojarzenia te wzmacniają niektóre tytuły: *The Body From the Hedgerow, The Patsy, Discussion at a Clandestine Meeting* czy *For the Sins of the Father*. Jednak w wyniku komputerowej obróbki kolorystyka i napiętość tonalna tych zdjęć zostały znacznie „podkręcone”, zbliżając je do konwencji malarstwa hiperrealistycznego. Z jednej strony przykuwa to uwagę odbiorcy, z drugiej – daje dziwny efekt odrealnienia i balansowania na granicy kiczu. Sam autor przyznaje się do inspiracji sposobami obrazowania przemocy

⁵⁸ A. Łojek, *Belfast...*, s. 126.



Malcolm Craig Gilbert, *Proof of Contract, High Plains Drifter*,
z cyklu *Post Traumatic Exorcism*, 2008-10
<http://www.malcolmcraiggilbert.co.uk> [25.11.2017].

przez Quentina Tarantino oraz do „parafilmowych” technik inscenizowanych fotografii stosowanych przez Gregory’ego Crewdsona⁵⁹.

Po mentalnym przepracowaniu tych obrazów Gilbert zainicjował kolejną serię *Flashbacks: Irrational Fears of the Ordinary*. Tym razem są to zdjęcia samych miejsc, bardzo zwyczajnych i na pozór niemających żadnego związku ze sobą: jakieś pustostany, zarośla, schody, tory, opustoszały przystanek autobusowy, uliczny zaułek. W autorze te krajobrazy przywołują jednak uporczywe wspomnienia, wyzwalając na nowo osobiste lęki i paranoje. Jak sam to ujmuje:

[...] co jakiś czas pojawia się przytłaczające uczucie, że w bezruchu każdej normalnej codziennej scenerii kryje się ukryty ładunek wybuchowy lub potencjalna zasadzka. Budzą one niepokojące wspomnienia sytuacji, kiedy pod jakimś pretekstem telefonicznie wzywano do pomocy policję, a na miejscu funkcjonariuszyszy czekała jedynie śmierć – te same metody, które są w użyciu do dziś⁶⁰.

Jednak tytuły poszczególnych prac są już całkiem pozbawione emocji: *A Report of a Woman Crying for Help on the Steps; A Report of Glue Sniffers under the Footbridge; A Report of a Man Shooting at Ducks with an*

⁵⁹ Por. wywiad pt. *Thinking Photography with Malcolm Craig Gilbert*, <https://vimeo.com/134946491> [25.11.2017].

⁶⁰ Przyt. za: http://www.malcolmcraiggilbert.co.uk/gallery_533820.html [25.11.2017].

*Air Rifle; A Report of a Flasher at the Edge of the Woods*⁶¹. Sugerują wręcz powszednie, typowe nagłówki codziennych raportów policyjnego patrolu, zaś podobne fotografie równie dobrze mogły być załącznikiem do takich sprawozdań. Dlatego „cywilny” odbiorca zestawionych przez Gilberta obrazów jest tu pozostawiony sam sobie, z własnymi domysłami i przypuszczalnie całkowicie odmiennymi skojarzeniami. Choć autor był wielokrotnie nagradzany za oba cykle przez międzynarodowe gremia, to na poziomie lokalnym bywa pomijany w zestawieniach artystów zmagających się z *Troubles*. Wprawdzie nikt w Irlandii Północnej oficjalnie nie zastrzegł monopolu na artystyczne narracje wiktyimizacyjne, jednak byli funkcjonariusze zdecydowanie nie mają w nich uprzywilejowanych pozycji (w odróżnieniu od, nie przymierzając, byłych terrorystów, którym chętniej kibicuje się w procesie resocjalizacji poprzez prozę, poezję czy sztukę⁶²).

W podobnym duchu są fotografie dekadę wcześniej zrobione przez Paula Seawrighta. Tym razem z pozycji obserwatora artysta wykonał quasi-antropologiczną pracę, spędzając z funkcjonariuszami RUC (Royal Ulster Constabulary) kilka miesięcy. Na serię *Police Force* (1995) złożyły się mroczne zdjęcia wykonane zarówno w zapomnianych zakątkach policyjnych koszar, jak i na strzelnicy. Podziurawiona tarcza ma kształt uzbrojonego terrorysty, a specyficzne oświetlenie sprawia, że kolory na zdjęciu pokrywają się z barwami flagi Republiki Irlandii. Artysta zdecydował się również na wydobycie takich detali, jak zakurzona półka ze zmiętym mundurem obok starannie złożonej flagi, gumowa proteza dłoni czy obskurna pościel w celi. Obrazy były więc dalekie od medialnej propagandy wychwalającej najbardziej elitarne jednostki policji w Wielkiej Brytanii. Mniej więcej w tym samym czasie Seawright przeprowadził w okolicy fotograficzne śledztwo, dokumentując lokalizacje, w których we wczesnych latach 70. popełniono morderstwa na tle religijnym. Ofiarami byli przeważnie przypadkowi ludzie, którzy znaleźli się w nieodpowiednim miejscu i czasie. Jak wynika z powstałej dokumentacji

⁶¹ *Raport dotyczący kobiety krzyczącej o pomoc na schodach, Raport dotyczący wączący kleju pod mostem, Raport dotyczący człowieka strzelającego z wiatrówki do kaczek, Raport dotyczący ekshibicjonisty na skraju lasu.*

⁶² Roli sztuki więziennej w Irlandii Północnej nie można nie doceniać, lecz daleki byłbym od przeceniania jej wartości. Stanowi bowiem dość „osobne” zjawisko zarówno względem murali (*community art*), jak i świata sztuki – podobnie waloryzacja artystyczna i estetyczna ma charakter wybitnie środowiskowy, toteż wyżej oceniane są tradycyjne „rzemieślnicze” wartości, takie jak zręczność, zdolności odwzorowywania, niż artyzm czy wizja. W oparciu o swe doświadczenia szerzej omawia ten temat dyrektor Prison Art Foundation: M. Moloney, *Prison Art*, www.troublesarchive.com/resources/Prison_Art.pdf [25.11.2017].

Sectarian Murder (1988)⁶³, dobór miejsc egzekucji był bardzo szeroki: od nasyconych symbolicznie (jak prehistoryczny dolmen) po wysypisko śmieci. Każdemu zdjęciu towarzyszy lapidarny tekst (zaczepnięty z archiwalnych gazet) informujący o dacie i okolicznościach śmierci, artysta jednak celowo pominął to, co mogłoby się wydawać najważniejsze w tym kontekście, a mianowicie religię wyznawaną przez ofiarę. Choć akt zbrodni od aktu artystycznej kreacji dzielił dystans około 15 lat, to miejsce pozostało miejscem. Chciałoby się zapytać, czy jakoś upamiętnianym, czy też wypartym lub zapomnianym. Przez nieobecność znaków indeksujących jakąkolwiek politykę pamięci Seawright zdaje się sugerować te ostatnie. W ramach tego cyklu uchwycił jednocześnie dwie wizualne perspektywy. Jedną z nich stanowi domniemany widok obserwowany przez ofiarę tuż przed śmiercią, natomiast drugą sugeruje doświetlenie tych miejsc snopem światła lampy błyskowej, co jest charakterystyczne dla fotografii śledczo-sądowej. Retoryczną strategią wiodącą jest tu pewien wizualny paradoks, czyli „wymowne niedopowiedzenie”, podobnie zresztą jak w przypadku późniejszej serii pt. *Belfast* (1997).



Paul Seawright, *Police Force*, 1995; *Belfast*, 1997
<http://www.paulseawright.com/> [25.11.2017].

Tym razem artysta tropił nietypowe dla innych miast interwencje w porządek architektoniczny. O ile pewne elementy Linii Pokoju jawią się tu jako oczywiste, o tyle osobliwe klatki montowane przy wejściach do rozmaitych budynków już mniej. Okazuje się, że w publicznych budynkach spełniały

⁶³ Tytuł cyklu został nadany *post factum* przez recenzentów.

one funkcję prewencyjną: pozwalały na wcześniejszą identyfikację osoby wchodzącej np. do pubu czy na posterunek policji, a ponadto były w stanie odbijać granaty lub bomby zapalające, powodując ich wcześniejszą detonację, tym samym minimalizując szkody. W ten sposób liczne historyczne budynki Belfastu *ad hoc* przekształcano w architekturę defensywną.

* * *

Dla przedstawionych wyżej artystycznych postaw dość trudno szukać wspólnego mianownika. Prace jednych artystów skłaniają się ku reprezentacjom *Troubles*, w innych wypadkach mamy do czynienia z replikacjami pewnych gestów, symboli czy wydarzeń, w jeszcze innych – autoterapeutyczne próby radzenia sobie z przeżyтыми traumami. Jednocześnie trzeba zauważyć, że choć stosowane są tu mocne, wyraziste obrazy, to zdecydowanie nie służą wzmacnianiu czy radykalizowaniu jakichkolwiek postaw – stawiają raczej na promowanie wątplenia, słabego myślenia (w sensie Gianniiego Vattimo⁶⁴) i demaskowanie iluzji utrwalonych tożsamości. Krytyczne ostrze sztuki jest tu zatem wymierzone przeciwko fundamentalizmom. Lokalni artyści i badacze sztuki wskazują, że pionierskie kroki w tej materii umożliwiła otwarta atmosfera panująca w Belfast Art College w latach 70.⁶⁵ Kształcili się tam młodzi ludzie pochodzący z obu społeczności, którzy coraz chętniej wybierali działania performerskie jako adekwatne narzędzie do mierzenia się z bieżącymi wydarzeniami. Sprzyjała temu intensywna wymiana międzynarodowa, w szczególności zaś wizyta Josepha Beuysa w Belfaście w 1974 r.⁶⁶ Jego idea rzeźby społecznej zapłodniła środowisko na tyle, że kilka lat później Alastair MacLennan i Rainer Pagel wespół z innymi artystami powołali Art and Research Exchange⁶⁷, która to inicjatywa stworzyła alternatywę dla bardzo konserwatywnej wówczas organizacji Art Council of Northern Ireland. Od 1993 r. instytucjonalnie praktyki te wsparło (w równej mierze oparte na

⁶⁴ G. Vattimo, P. Paterlini, *Nie być bogiem. Autobiografia na cztery ręce*, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

⁶⁵ Ch.-M. Lerm Hayes, K. Talec, *Performance Art and the Conflict in Northern Ireland*, http://www.troublesarchive.com/resources/performanceartessay_acni.pdf [25.11.2017].

⁶⁶ Na grunt Irlandii Północnej przeszczepiano przy okazji przedsięwzięcia zainicjowane w Edynburgu przez Richarda Demarco, czyli spotkania artystów z Europy Środkowej ze „światem celtyckim”; <http://www.demarco-archive.ac.uk> [25.11.2017].

⁶⁷ Ch. Coppock, A.R.E. – *Acronyms, Community Arts and Stiff Little Fingers*, <http://www.thevacuum.org.uk/issues/issues0120/issue11/is11artartres.html> [25.11.2017].

artystach) środowisko wokół galerii Catalyst Arts i czasopisma „CIRCA”⁶⁸. Ulsterscy performerzy stali się więc „zarówno barometrem, jak i narzędziem analizy sytuacji społecznej w regionie, ujawniając – jeśli to nie nazbyt ambiwalentne sformułowanie – pozytywny, symbiotyczny związek z kontekstem *Troubles* oraz [...] tego, co można nazwać aktywnym świadectwem procesu pokojowego”⁶⁹. Profesorowie i ich uczniowie oraz właściciele galerii wytworzyli więc coś w rodzaju trzeciej społeczności, co bynajmniej nie oznaczało jej inercji. Jak wspomina MacLennan:

[...] pamiętam, jak podczas zajęć dobiegały nas dźwięki eksplozji na zewnątrz, które wprawiały nasze okna w drżenie. Po chwili słychać było również helikoptery. W tych okolicznościach nie mogło nam chodzić tylko o estetykę i przestrzeń [galeryjną – J.Z.] z białymi ścianami⁷⁰.

Artysta dodaje, że ówczesny Belfast tworzył swoisty mikrokosmos, gdzie rezultaty wszelkich akcji były natychmiast obserwowalne i namacalne. Dlatego sztuka musiała poszukiwać własnych kodów, często używając złożonego języka pełnego ambiwalencji, aporii i niedopowiedzeń. Była to jedyna właściwa droga komunikacji w sytuacji spolaryzowanego społeczeństwa, którego każdy biegun bazował na własnych nienaruszalnych dogmatach i fundamentach. Artyści wybierali więc często własne ciało (lub osobiste doświadczenie) jako nośnik znaczeń, jako takie było bowiem idiosynkratycznym punktem przecięcia sfery prywatnej i publicznej. Tak skonstruowany komunikat nigdy nie rościł sobie triumfalistycznego prawa do jakiegokolwiek racji. Dlatego m.in. liczni artyści w Irlandii Północnej mieli zdystansowany stosunek do fotografii dokumentującej *Troubles*. Była ona bowiem instrumentalnie używana bardziej jako wehikuł jakiejś „prawdy” niż okazja do zmiany stanu świadomości. Jako taka była uznawana za praktykę hegemoniczną, która służy jedynie utrwalaniu *status quo*. W jakimś stopniu tłumaczy to, dlaczego Seán Hillen przerabiał własne fotografie w krotochwilne fotomontaże, a Malcolm Craig Gilbert czy Paul Seawright wybrali taktyki zbliżone do tzw. *mockumentary*).

Przywołani artyści podejmujący problematykę *Troubles* w niewielkiej mierze funkcjonowali również w światowym obiegu, szczególnie gdy zagraniczni kuratorzy zapraszali ich do zabierania głosu na międzynarodowych

⁶⁸ <http://www.catalystarts.org.uk/about/> [25.11.2017].

⁶⁹ Ch.-M. Lerm Hayes, K. Talec, *Performance Art and the Conflict...*

⁷⁰ *Ibidem*.

wystawach poświęconych konfliktom. Z całą pewnością byli więc na zewnątrz widoczni, acz pojawia się pytanie: czy zawsze rozumiani? Północnoirlandzki artystyczny idiom wydaje się bardzo trudny do uniwersalizowania. Głównym problemem jest bowiem trudność w zdefiniowaniu tamtejszego konfliktu – czy ujmować go w kategoriach religijnych, politycznych, rywalizacji terroryzmu separatystycznego (narodowowyzwoleńczego) z terroryzmem państwowym, miejskiej partyzantki, walki o prawa człowieka, wojny asymetrycznej? Sztuka z pewnością nie chce udzielać takich odpowiedzi, a jej wartość leży raczej w umiejętności zadawania (bądź prowokowania) właściwych pytań. Amerykańska artystka Lucy Lippard w 1986 r. zorganizowała wspólną wystawę sztuki obydwu Irlandii pt. *Divisions, Crossroads, Turns of Mind (Podziały, rozdroża, zwroty umysłu)*⁷¹. Aktywistycznie usposobiona kuratorka dobrała prace w ten sposób, aby skutecznie uwypuklić niepokoje, niesprawiedliwość społeczną i okrucieństwo w Irlandii Północnej. Zadbła jednak o to, by sztuka ta unikała uproszczeń i odzwierciedlała złożoność i wielowarstwowość konfliktu. Irlandzka diaspora w USA i Kanadzie jest bardzo liczna, więc Lippard mogła tam liczyć na zaangażowany odbiór.

O wiele więcej kontrowersji pojawia się natomiast, gdy głos na temat *Troubles* zabiera artysta z zewnątrz, szczególnie jeśli jest to londyńczyk. Richard Hamilton (niekwestionowana gwiazda pop-artu) postanowił wykonać serię obrazów poświęconych konfliktowi północnoirlandzkiemu. Być może przeszłoby to bez większego echa, ale w ramach tej serii obok portretów maszerującego oranżysty (*The Subject*, 1988-90) i żołnierza gotowego do pacyfikacji zamieszek (*The State*, 1993) znalazł się wizerunek więźnia IRA w trakcie „brudnego protestu” (*The Citizen*, 1981-83). W 1983 r. ów ostatni obraz pokazano w Orchard Gallery w Derry/Londonderry, podczas gdy republikański Belfast żył już wyłącznie „kanonizacją” ofiar strajku głodowego, w który ów „brudny protest” się przeistoczył⁷². Dlatego w kręgach tych uznano dzieło Hamiltona za raczej nieuprawnioną (lub co najmniej niefortunną) próbę przejścia ikonografii, której wyłącznymi dysponentami czuli się twórcy murali czy propagandziści Sinn Féin. Bohaterem dyptyku *The Citizen* jest Hugh Rooney (skazany za podłożenie bomby w sklepie na Albertbridge Road w Belfaście w 1976 r.) w więziennej celi, której ściany wymazane są ekskrementami. Jest on okryty kocem, ma długie włosy, zarost, a jego spojrzenie

⁷¹ Organizatorzy: Ireland America Arts Exchange Inc., The Williams College Museum of Art, Musée du Québec.

⁷² Okoliczności „brudnego protestu” i strajku głodowego szerzej przedstawiam w paragrafach poświęconych muralom i filmom.

spotyka się ze wzrokiem odbiorcy. Samoistnie narzucają się więc skojarzenia z wizerunkiem Chrystusa utrwalonym w ikonografii chrześcijańskiej. Hamilton nie odżegnuje się od tej religijnej otoczki, gdyż do namalowania obrazu zainspirował go telewizyjny dokument⁷³ poświęcony więźniom osadzonym w Long Kesh w niestawnych H-blocks. Jak wspomina artysta, film ów ukazywał inne oblicze skazańców niż dotychczasowa propaganda Sinn Féin (lansująca członków IRA na bohaterów) czy widzące w nich pospolitych kryminalistów pro-Thatcherowskie media. W filmie tym najbardziej uderzające stało się dlań zharmonizowanie fekalnego tła z honorem i godnością więźniów napędzanymi martyrologiczno-religijnymi motywacjami⁷⁴. Naścienne wzory tworzone przez osadzonych z własnego kału przypominały Hamiltonowi celtyckie ornamenty z *Book of Kells* i prehistoryczne spirale rodem z grobowca New Grange, co miało w oczach malarza akcentować tyleż religijne, co artystyczne inklinacje więźniów. Z kolei tytuł obrazu miał nawiązywać do *Ulissesa* Jamesa Joyce'a, aby jeszcze silniej zakotwiczyć go w kulturowym dziedzictwie Fenian⁷⁵. Dla odmiany publicysta „Guardiana”, Johnatan Jones (choć mylnie rozpoznaje w obrazie Bobby'ego Sandsa) zauważa, że za oczywistymi chrystologicznymi skojarzeniami Hamilton w spojrzeniu bohatera zakodował również bardziej „fałszywe nuty”, mianowicie samoświadomą, racjonalną kalkulację dotyczącą polityki męczeństwa⁷⁶. Dla pełniejszego obrazu reakcji warto przytoczyć jeszcze komentarz, który wygłosił dr Laurence McKeown, również były więzień bloków „H” i były bojownik IRA:

Wbrew ówczesnej medialnej propagandzie Hamilton przedstawił Hugh w pozie sugerującej otwartość więźnia na rozmowę, dociekliwego, a nie wyłączonego, jak mogłoby sugerować środowisko jego celi. Rozumiem, że sposób „dekorowania” ścian ekskrementami przypominał Hamiltonowi starożytną irlandzką sztukę. Naprawdę nie mogę tego komentować, poza tym, że jako więźniowie znajdowa-

⁷³ Mowa o jednym z epizodów publicystycznego cyklu *World in Action* produkowanego przez brytyjską Granada television.

⁷⁴ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-the-citizen-t03980> [25.11.2017]. Nawiasem mówiąc, w innych scenach wspomnianego filmu pojawiają się ujęcia, w których zaakcentowano, że umazane ekskrementami ściany dodatkowo przyozdobiono wizerunkiem otaczanego kultem włoskiego stygmatyka ojca Pio (mniej więcej w tym czasie wszczęto bowiem pierwsze dochodzenia w ramach jego procesu kanonizacyjnego).

⁷⁵ Chodzi o konflikt bohatera, Leopolda Blooma, z człowiekiem zwanym „obywatelem”: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-the-citizen-t03980> [25.11.2017].

⁷⁶ J. Jones, *Jesus in jail*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/aug/20/art-politicsandthearts> [7.12.2017].

liśmy różne artystyczne sposoby ucieczki od surowości więziennych warunków, takie jak pieśń, poezja, dyskusje i inne genialne sposoby przezwyciężenia naszej izolacji od świata zewnętrznego⁷⁷.



Richard Hamilton, *The Citizen*, 1981-83

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-the-citizen-t03980> [7.12.2017].



Pierwzór obrazu Hamiltona - kadr z programu *World in Action*,
na którym widnieją Hugh Rooney i Freddie Toal
http://www.bbc.co.uk/history/events/blanket_no-wash_protests_maze [7.12.2017].

Z pewnością do najprostszych nie należała praca nad przygotowaniem publicznej interwencji Krzysztofa Wodiczki – kolejnego artysty „z zewnątrz”. Zanim bowiem praca *Public Projection - Derry/Londonderry* zaistniała w ra-

⁷⁷ <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/richard-hamilton-citizen-laurence-mckeown> [7.12.2017].

mach Lumiere Festival 2013, artysta przeprowadził wiele rozmów z przedstawicielami obu społeczności, organizacji na rzecz inicjatyw pokojowych (np. Verbal Arts Centre), z obecnymi i byłymi policjantami czy kierownikami ambulansów. Jak nietrudno się domyślić, nieufność wobec „obcego” zabierającego się za lokalną problematykę rywalizowała na tym etapie z pewną „międzynarodową marką” Wodiczki jako artysty konsekwentnego w zaangażowaniu w sprawy, które bierze na swój warsztat. Z tych ambiwalencji dla jednych wynikały nadzieje, dla innych obawy związane z tym przedsięwzięciem. Otoczka festiwalu również nie była pozbawiona pewnych napięć: w tymże bowiem roku Derry/Londonderry zostało wybrane na kulturalną stolicę Zjednoczonego Królestwa, toteż niefortunny slogan „UK City of Culture” sprawił, że pod festiwalowe biuro podłożono bombę⁷⁸. Wodiczko zarejestrował rozmowy z różnymi weteranami *Troubles* (policjantami, paramilitarnymi, paramedykami i zwykłymi ludźmi), a wypowiedzi te jako napisy (z towarzyszącą im fonią) wyświetlał na różnych budynkach miasta, w tym na wieży ratusza oraz na „kultowym” muralu *Free Derry*. Ową mobilność gwarantowała specjalnie przysposobiona do tego celu karetka pogotowia, na której zamocowano sprzęt projekcyjny. Początkowo (pochodząca z Londynu) kuratorka festiwalu nalegała, aby dla wzmocnienia przekazu był to opancerzony policyjny landrover, jednak w trakcie rozmów środowiskowych przedstawiciele Sinn Féin stwierdzili, że może to być zbyt prowokacyjny gest, toteż nie będą mogli zagwarantować bezpieczeństwa. Ambulans okazał się nawet lepszym rozwiązaniem – jako bardziej bezstronny świadek *Troubles* nie budził w nikim negatywnych skojarzeń, gdyż jego przyjazd na ogół oznaczał chwilowe zawieszenie ulicznych potyczek. Jak wspomina Wodiczko, cała poruszana materia historyczna okazała się na tyle aktualna, że wszystkie nagrywane wypowiedzi były poprzedzane konsultacjami tych osób w ramach swoich społeczności⁷⁹. W sposób znaczący przesuwa to zatem pewne akcenty i rodzi pytanie: co w tej realizacji właściwie miałyby podlegać ocenie? Sztuka Wodiczki sprzyjała bowiem dotychczas osobom wykluczonym, marginalizowanym, oddając im wolny głos, nieskrępowany żadnymi okolicznościami. Tym razem wydaje się

⁷⁸ W efekcie usunięto ze sloganu problematyczne literki UK. Obawy związane z tą sytuacją wyrażali również lokalni artyści, por. Ch. Higgins, *Derry artists fear triumphal gains from City of Culture title will be squandered*, <https://www.theguardian.com/uk-news/2013/oct/21/derry-artists-fear-city-culture-gains-squandered> [7.12.2017].

⁷⁹ Rozmowa Adama Ostolskiego z Krzysztofem Wodiczką, *I tak co jakiś czas ktoś bombę rzuci*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6744-i-tak-co-jakis-czas-ktos-bombe-rzuci.html> [7.12.2017].



Krzysztof Wodiczko, *Public Projection – Derry/Londonderry, 2013*
<http://wearorlando.co.uk/img/42c.jpg>; <http://field-journal.com/wp-content/uploads/2015/04/Wodiczko-Illustration-3-710.jpg> [7.12.2017].

jednak, że punkt ciężkości został przeniesiony z dzieła gotowego na sam chwytliwy proces szukania kompromisów między tym, co wolno powiedzieć, a tym, co lepiej przemilczeć. Każdorazowo sekundowała temu konieczność aktualizacji zarówno historycznej, religijnej, politycznej, jak i sytuacyjnej. Tym razem jednak nie chodziło o zeznania, lecz o wyznania. Rzecz w tym, że w kontekście publicznych projekcji w niedużym mieście nad rzeką Foyle może to zostać utożsamione, a głosy łatwo przypisane konkretnym osobom⁸⁰. Choć projekcje te spotkały się głównie z przychylnymi opiniami, to publicystka „Guardiana”, Rachel Cooke, ubolewała, że nie gromadziły tłumów, niespecjalnie zatrzymując na dłużej przechodniów⁸¹. Oczywiście przyczyny tego mogą być rozmaite, dla jednych polityczne, dla innych wręcz banalne. Niektórzy przypadkowi widzowie mogli nie chcieć być kojarzeni (lub nawet sfotografowani) jako uczestnicy kolejnego „propagandowego” zgromadzenia (a takie lęki nie są irracjonalne w Irlandii Północnej), inni z kolei spieszyli oglądać bardziej widowiskowe artystyczne iluminacje, których sporo zapewniła miastu ówczesna edycja festiwalu⁸². Tym niemniej projekt Wodiczki okazał się dobrze pomyślany zarówno pod względem geografii politycznej, jak i weryfikacji jego programowych strategii. Jako zainspirowany myślą Michela

⁸⁰ Należy jednak nadmienić, że wielu uczestników projektu nie miało problemu z ujawnieniem tożsamości, chętnie udzielając wywiadów, <https://www.youtube.com/watch?v=YCDmjmS-dvxY> [7.12.2017].

⁸¹ R. Cooke, *Derry-Londonderry Lumiere 2013 – review*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/nov/30/derry-londonderry-lumiere-2013-troubles-lumiere> [7.12.2017].

⁸² <http://www.lumiere-festival.com/archive-home/?archive-year=2013> [7.12.2017].

Foucaulta⁸³ zwolennik parezjastycznych wypowiedzi nieustraszonych mówców (*fearless speakers*) musiał się bowiem skonfrontować również z emocjami i odwagą odbiorców (*fearless listeners*)⁸⁴.

Z przytoczonych przykładów artystycznych zmagania z dziedzictwem *Troubles* da się wyciągnąć wniosek, że ów temat, choć został dość głęboko przepracowany, to poza nielicznymi wyjątkami nie zaistniał mocno i wyraziście poza granicami Irlandii i Wielkiej Brytanii. W pewien sposób może to zaskakiwać, choćby w zestawieniu z ówczesnymi odpowiedziami międzynarodowej sztuki np. na problematykę niemieckiej Rote Armee Fraktion. Być może terroryzm grupy Baader-Meinhof był w jakimś sensie łatwiejszy do uniwersalizowania wobec globalnych doświadczeń z kontrkulturą, w kontekście czego konflikt ulsterski jawi się jako znacznie bardziej lokalny. Tym samym nacechowany religijnie etos narodowowyzwoleńczy czy separatystyczny nie do końca trafił na „podatny grunt” świata sztuki. Tymczasem na dziejowy paradoks zakrawa fakt, że międzynarodową świadomość istnienia i konsekwencji tego konfliktu w latach 70. nieoczekiwanie podniosła kultura popularna za sprawą grupy Boney M i dyskotekowego (sic!) przeboju *Belfast*⁸⁵.

⁸³ Por. M. Foucault, *Fearless Speech*, red. J. Pearson, Semiotext(e), Los Angeles 2001.

⁸⁴ K. Wodiczko, *The Inner Public*, <http://field-journal.com/issue-1/wodiczko> [7.12.2017].

⁸⁵ Utwór pochodzi z albumu Boney M pt. *Love for Sale* (1977), autorzy tekstu: Jimmy Bilsbury, Drafī Deutscher, Joe Menke (podobno w pierwotnej wersji piosenka miała nosić tytuł *Londonderry*, lecz ten układ sylab niespecjalnie pasował do rytmu; również zastosowanie tej wersji nazwy miasta niefortunnie oznaczałoby polityczną deklarację).

Belfast

Got to have a believin' / All the people / Cause the people are leavin' / When the people believin' / All the children cause the children / Are leavin' / Belfast / When the country rings the leaving / bell you're lost / Belfast / When the hate you have / For one another's past / You can try (You can try) / To tell the world the reason why / Belfast / It's the country that's changin' / All the people / Cause the people are leavin' / It's the world that's deceivin' / All the people / Cause the people believin' / When the children believin' / All the people / Cause the people are leavin' / When the people are leavin' (you) / All the children / Cause the children believin' / Belfast

Kolejny tak wpływowy utwór, czyli *Zombie*, pojawił się w muzyce popularnej dopiero za sprawą Dolores O'Riordan i zespołu Cranberries w 1994 r. Piosenka miała upamiętniać śmierć dwóch chłopców: Johnathana Balla (3) i Tima Parry'ego (12), którzy zginęli w 1993 r. w zamachu dokonanym przez Provisional IRA.

Zombie

Another head hangs lowly / Child is slowly taken / And the violence, caused such silence / Who are we mistaken? / But you see, it's not me / It's not my family / In your head, in your head, they are fighting / With their tanks, and their bombs / And their bombs, and their guns / In your head, in your head they are crying / In your head, in your head

To, co jednak warto podkreślić, to fakt, że sztuka podejmująca problematykę terroryzmu północnoirlandzkiego bardzo rzadko replikowała estetyki medialne (jak dzieje się to często w zbliżonej tematyce – by przywołać choćby przykład RAF i obrazów Gerharda Richtera). Spowodowany (i kontrolowany) przez premier Margaret Thatcher kryzys reprezentacji w zakresie tego konfliktu wywołał tak wielką nieufność społeczną wobec mediów informacyjnych, że artyści zaczęli poszukiwać innych ikonograficznych źródeł. Tym samym zmuszeni byli często do posługiwania się bardziej lokalnymi niż uniwersalnymi kodami komunikowania. Poeta z Belfastu Ciaran Carson słusznie zauważa, że sztuka ta chętniej wikłała się w „strzelaninę znaków zapytania” niż w jakikolwiek dydaktyzm. To z pewnością lepsze rozwiązanie dla miejsca, w którym sprawy przeszłości wciąż zarządzają polityką teraźniejszości (*Historical Present*). Tymczasowa teraźniejszość (*Provisional Present*) ma bowiem nieustanny problem z prawdą jako narracją w procesie. Zapytuje więc poeta, czy prawdę da się „popętnić” trwale, tak jak dokonuje się aktu przemocy lub przebaczenia?⁸⁶

2.4. TROUBLES W DRAMATACH KINOWYCH I TELEWIZYJNYCH

Stephen Rea, znany i charyzmatyczny aktor pochodzący z Belfastu, zaangażowany był w konflikt bardziej, niż można by się spodziewać. Choć sam pochodził z protestanckiej rodziny, poślubił Dolours Price, która jako członkini IRA brała czynny udział w zamachu na Old Bailey (Central Criminal Court of England and Wales) w Londynie w 1973 r. Trafiła za to do więzienia, w którym po kilku latach postanowiła się przyłączyć do strajku głodowego. Oficjalnym

/ Zombie, zombie, zombie-ie-ie / What's in your head, in your head / Zombie, zombie, zombie-ie-ie, oh / Another mother's breaking / Heart is taking over / When the violence causes silence / We must be mistaken / It's the same old theme / Since nineteen-sixteen / In your head, in your head, they're still fighting / With their tanks, and their bombs / And their bombs, and their guns / In your head, in your head, they are dying / In your head, in your head / Zombie, zombie, zombie-ie-ie / What's in your head, in your head / Zombie, zombie, zombie-ie-ie.

⁸⁶ C. Carson, *A fusillade of question-marks...* Carson raczej nieprzypadkowo użył w odniesieniu do teraźniejszości sformułowania *Provisional Present*, toteż można doszukiwać się tu aluzji do formacji Provisional IRA (czyli licznej organizacji bojowej powstałej w 1969 r. jako sukcesorki oryginalnej IRA, lecz o nieco bardziej socjalistycznym nachyleniu).

powodem jej przedwczesnego zwolnienia był stan zdrowia związany, o ironio, ze zdiagnozowaniem u niej *anorexia nervosa*⁸⁷. Aktorski potencjał Stephena Rea został wykorzystany dla republikańskiej sprawy, kiedy w latach 80. na potrzeby „obejścia” Thatcherowskiego zakazu⁸⁸ w mediach podkładał głosy członków IRA i Sinn Féin⁸⁹. Co może wydać się dziwne, zakaz ów obejmował publikowanie głosów terrorystów, nie zaś ich słów. Dlatego ci dziennikarze, którzy od początku byli przeciwni tym regulacjom, postanowili, że będą nadal pokazywać rzeczników IRA, lecz ich głosy będą dubbingowane. Jakkolwiek kuriozalne wydawałyby się dziś te działania, wówczas osiągnęły zamierzony efekt udaremniający cenzurę. Rea z kolei, już w kinowym wcieleniu, został nominowany do Oscara za rolę empatycznego członka IRA w *Grze pozorów* (*The Crying Game*, 1992, reż. Neil Jordan). Reżyser filmu zamiast dydaktycznego nakreślenia tła konfliktu postanowił działać „na dużym zbliżeniu”. Opowiedział więc historię porwanego przez IRA brytyjskiego żołnierza⁹⁰ (w tej roli Forest Whitaker) i Fergusa (Stephen Rea), którego zadaniem było pilnowanie i – w razie potrzeby – egzekucja zakładnika. W toku rozmów zawiązuje się pomiędzy nimi przyjacielska relacja, wykraczająca jednak poza schemat tzw. syndromu sztokholmskiego. Kiedy wskutek próby ucieczki więzień przypadkowo ginie pod kołami brytyjskiego wozu opancerzonego, Fergus w ramach zadośćuczynienia postanawia na własną rękę odnaleźć miłość ofiary imieniem Dil. Niespodziewanie rodzi się między nimi uczucie, którego nie rujnuje nawet fakt, że w którymś momencie Dil okazuje się być *drag queen*. Dlatego właśnie film Jordana wymyka się stereotypom i uproszczeniom charakterystycznym dla obrazowania konfliktów: widz jest bowiem

⁸⁷ Na wolności Price pozostawała radykalną aktywistką, krytykującą również porozumienie wielkopiątkowe.

⁸⁸ Zob. przypis 7, s. 91.

⁸⁹ Więcej na ten temat w filmie dokumentalnym zrealizowanym przez BBC pt. *Speak No Evil. The Story of the Sinn Féin Broadcast Ban*, <https://www.youtube.com/watch?v=-yqXe-lymtsc> [22.11.2017]. Pewnego rodzaju nawiązaniem do tych doświadczeń było odczytanie przez Stephena Rea tekstu *In Praise of the Empire* Jamesa Connollygo z 1915 r. (Connolly był jednym z liderów Powstania Wielkanocnego w 2016 r., głosił przy tym poglądy marksistowskie i syndykalistyczne). Odczyt aktora miał miejsce w ramach projektu *The People Speak* (Londyn, wrzesień 2012, akcja towarzyszyła promocji książki Colina Firtha i Anthony’ego Arnone’a pod tym samym tytułem), <https://www.youtube.com/watch?v=mHeAWz70Fd4> [22.11.2017].

⁹⁰ Scenariusz ten inspirowany jest częściowo o wiele starszym filmem Denisa Johnstona *Guests of the Nation* (1935), będącym adaptacją opowiadania Franka O’Connora pod tym samym tytułem. Por. H. O’Brien, *The identity of an Irish cinema*, <http://www.ifi.ie/downloads/history.pdf> [10.11.2017].

konfrontowany z nietypowymi sytuacjami, gdzie nieprzewidywalny „czynnik ludzki” zyskuje pozytywny wymiar, wychodzi na plan pierwszy, stając ponad ideologiami, narodowymi fanatyzmami czy religijną bigoterią.

Konflikt północnoirlandzki w obiektywie twórców filmowych zaistniał w dość osobiwy sposób. Z różnych względów temat stosunkowo długo nie był podejmowany przez kinematografię irlandzką i brytyjską⁹¹. Trudno bowiem podejść do tego zagadnienia bez stronniczości, jak wiadomo – za produkcją filmową muszą stać pieniądze, a za nimi wymagania co do pokazania spraw w określonym świetle. Z kolei liczna irlandzka diaspora w USA nie wahała się gromadzić funduszy na hollywoodzkie produkcje⁹². Tym sposobem sprawa republikańska zyskała międzynarodowy pozytywny rozgłos, a członkowie IRA – status bojowników o wolność i prawa człowieka. Trudno, aby odbiór był inny, skoro ich role obsadzane były przez gwiazdy kojarzone dotychczas głównie z przygodowym kinem akcji. I tak np. Mickey Rourke w *Modlitwie za konających* (*A Prayer for the Dying*, 1987, reż. Mike Hodges) zagrał Martina Fallona – żołnierza IRA zmagającego się z poczuciem winy za zamach, w którym zginęły dzieci, a na planie sekundował mu Bob Hoskins w roli krewkiego księdza. Harrison Ford i Brad Pitt brylowali z kolei w *Zdradzie* (*The Devil's Own*, 1997) Alana J. Pakuli. Pierwszy był nowojorskim policjantem o irlandzkich korzeniach, drugi wysłannikiem IRA kontraktującym dostawę broni z USA. Obaj w istocie wzbudzali sympatię widza, prześcigając się w udowadnianiu sobie nawzajem, czy cel uświęca środki. Podobne współzawodnictwo w ambiwalencjach płynących z bycia „dobrym bohaterem” Ford

⁹¹ Choć należy nadmienić, że kluczowym momentem było powstanie instytucji Irish Film Board. Częściowo dzięki jej nakładom finansowym Neil Jordan na dziesięć lat przed *Grą pozorów* nakręcił *Anioła* (1982). Również obsadził w nim w głównej roli Stephena Rea grającego beztróskiego muzyka, który widząc zamordowanie niewinnej dziewczyny przez zamaskowanych bandytów, wszczyna własne śledztwo. Wymierza też sprawiedliwość, zabijając kolejno sprawców, którzy (jak można się jedynie domyślać z filmowych dialogów) okazali się lojalistyczną bojówką ściągającą haracze za „ochronę” imprez muzycznych. Bohater jednak wyraźnie dystansuje się od konfliktu – w trakcie przesłuchania policjant Bloom zapewnia go, że nie musi się go obawiać, gdyż jest żydem, co zatrzymany kwituje cynicznie: „ale żydem protestanckim czy katolickim?”. Podczas premiery film wzbudził kontrowersje, zarzucano mu m.in., że nie do końca reprezentuje kino irlandzkie, bo współfinansowali go Brytyjczycy, a poza tym utrwała negatywny stereotyp kraju, w którym dochodzi do irracjonalnej apolitycznej przemocy. Por. H. O'Brien, *The identity of an Irish cinema*, s. 16.

⁹² Odgrywały w tym rolę zarówno oficjalne prorepublikańskie organizacje pomocowe, jak Northern Ireland Aid Committee czy The Irish Freedom Committee, jak i mniej legalne, np. Clan na Gael (wspierające nawet działania militarne). Por. A. Łojek, *Belfast...*, s. 32.

odegrał wraz z Seanem Beanem w *Czasie patriotów* (*Patriot Games*, 1992) Phillipa Noyce'a. Narracje te skrojone były jednak głównie pod widownię w Stanach Zjednoczonych, aby jej część (posiadająca irlandzkie korzenie) mogła z nich czerpać patriotyczne sentymenty. Natomiast w samej Irlandii Północnej produkcje te wywoływały mieszane odczucia. Udawany ulsterski akcent Mickeya Rourke wzbudzał powszechne drwiny, podobnie jak etap jego wczuwania się w rolę, rozmowy z bojownikami IRA czy beztrioskie paradowanie po Belfaście ze świeżo wytatuowanym na ramieniu emblematem tejże formacji. Również obie role Forda skrytykowano, szczególnie za wypracowany przezeń przewidywalny schemat „przyzwoitego gościa o łagodnym usposobieniu, który naprawdę nie chce walczyć, ale musi”⁹³. Widz ulsterski okazał się zatem o wiele trudniejszym odbiorcą, niż zakładano, wyczulonym na każdą fałszywą nutę, każde historyczne uproszczenie i każdy aspekt stronniczego ujęcia problemu.

Znany z zaangażowanego kina brytyjski reżyser Ken Loach postanowił wykorzystać północnoirlandzki konflikt do swej osobistej batalii przeciwko „thatcheryzmowi”. W filmie *Hidden Agenda* (1990) bardzo sugestywnie nakreślił bowiem instrumentalne działania brytyjskiego wywiadu, który poprzez szereg pokrętnych machinacji w ulsterskiej prowincji umacniał wyborczą pozycję torysów (konserwatystów) względem laburzystów. Scenariusz częściowo oparto na autentycznych wydarzeniach, czyli śledztwie Johna Stalkera dotyczącym niesławnych incydentów związanych z polityką *shot-to-kill* (strzelać, by zabić). Do takich morderstw na polityczne zlecenie służyły wówczas nieoficjalne oddziały RUC czy SAS⁹⁴. U Loacha obraz ten został ubarwiony opowieścią o wizycie amerykańskich obrońców praw człowieka w Belfaście. Kiedy w ich ręce trafiła taśma z nagraniem obciążającym prominentnych członków parlamentu, taki właśnie specjalny oddział wykonał egzekucję jednego z aktywistów, obciążając IRA za jego śmierć. Pod względem retorycznym film spina para cytatów: na początku pojawiają się słowa Margaret Thatcher zapewniającej, że Irlandia Północna niezaprzeczalnie jest częścią Wielkiej Brytanii, a na końcu wypowiedź byłego agenta brytyjskiego wywiadu: „There are two laws running this country: one for the security forces and the other

⁹³ J. Longlands, *The Trouble With the Troubles*, <http://www.culturenorthernireland.org/features/film/trouble-troubles> [13.11.2017].

⁹⁴ Informacje na podstawie opublikowanej przezeń książki, por. J. Stalker, *Stalker*, Harrap, London 1988. W 1990 r. powstał na ten temat również niemal czterogodzinny film telewizyjny z gatunku docu-drama, pt. *Shoot to Kill*. Reżyserował go Peter Kosminsky, który wiele lat później zrealizował solidny miniseriał poświęcony Państwu Islamskiemu, pt. *The State* (2017).

for the rest of us” (Istnieją dwa prawa obowiązujące w tym kraju: jedno dla sił bezpieczeństwa i drugie dla reszty z nas). Oceny tej produkcji były dość rozbieżne, z jednej strony obsypywano reżysera pochwałami za doskonałe oddanie złożoności problematyki⁹⁵, z drugiej krytykowano za upraszczającą perspektywę redukującą konflikt do walki antykolonialnej lub za sprowadzanie *Troubles* do problemu wyłącznie brytyjskiego⁹⁶. Być może dlatego właśnie Loach wrócił do niepodległościowej tematyki Irlandii dopiero w 2006 r., tym razem kręcąc historyczne widowisko o początkach IRA pt. *The Wind That Shakes the Barley* (*Wiatr buszujący w jęczmieniu*).

W kontekście kłopotów filmowców ze złożonością problematyki konfliktu należy koniecznie przywołać obraz *Bloody Sunday* (*Krwawa niedziela*, 2002) Paula Greengrassa. W surowej, niemal paradokumentalnej poetyce udało się reżyserowi nie tylko nakręcić wstrząsający film, ale i dowieść niemożności zredukowania problemu wyłącznie do sfery religijnej bądź politycznej. Treść filmu bazuje na autentycznych wydarzeniach z 30 stycznia 1972 r., kiedy to protestancki pastor Ivan Cooper⁹⁷ (w tej roli James Nesbitt) wyprowadził na ulice Derry/Londonderry tysiące osób (głównie katolików) w proteście przeciwko łamaniu praw człowieka. Choć w założeniu miał to być marsz pokojowy, to sytuacja wymknęła się spod kontroli, doszło do ulicznych zamieszek, w wyniku których od kul brytyjskich komandosów zginęło 28 nieuzbrojonych cywilów. Greengrass nie usiłuje tu forsować elegijnej wiktymizacji katolików ani też ferować innych historycznych wyroków. Pokazuje za to mieszaninę dobrych intencji, pozytywnych i negatywnych afektów uczestników marszu, zaś przedstawiciele policji i wojska portretuje niekoniecznie jako fanatycznych rzeźników w służbie Korony. Niespodziewanie nieosobowymi bohaterami stają się za to chaos i przypadek, którym jednak w jakiś sposób patronuje czynnik ludzki. Spośród tych scen wyłania się też odwieczny truizm, że przemoc rodzi przemoc. Pokojowy protest okazuje się utopią wobec opresji aparatu władzy, ktoś młodszy nie wytrzymuje napięcia i rzuca kamieniem w wóz opancerzony, pada jakiś strzał, być może ze strony IRA, być może ko-

⁹⁵ H. Hinson, *Hidden Agenda*, „The Washington Post”, 11 stycznia 1991 r., https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/hiddenagendarhinson_a0a9c9.htm [21.11.2017].

⁹⁶ B. McIlroy, *Shooting to Kill: Filmmaking and the „Troubles” in Northern Ireland*, Flicks Books, Trowbridge, Wiltshire 1998, ss. 93–98.

⁹⁷ Działacz polityczny, aktywista na rzecz praw człowieka, współtwórca Social Democratic and Labour Party.

mandosów (nie precyzuje tego ani film, ani historyczne źródła⁹⁸). Prowokuje to regularny ostrzał tłumy ze strony wojska. Ponad wszelką wątpliwość ów krwawy epizod przysłużył się znacząco sukcesom rekrutacyjnym Irlandzkiej Armii Republikańskiej.

W 2008 r. na ekrany kin wszedł *Hunger* Steve'a McQueena⁹⁹, któremu warto poświęcić nieco więcej uwagi, jako że obraz ten wzbudził skrajne emocje. Widzów, którzy znali historię Irlandii Północnej ostatnich dekad, zaskoczyła dosadność filmowego języka oraz sposób postawienia problemu. Z kolei młodszy odbiorcy, którzy oczekiwali komfortowej lekcji historii, utyskiwali, że właściwie niczego się nie dowiedzieli (niektórzy byli wręcz zakłopotani i dopytywali na forach, czy bohater przeżył...). Trzecią grupę poruszonych do głębi widzów stanowią strony wciąż żywego konfliktu, czyli ulsterscy katolicy i protestanci – generalizując nieco: dla pierwszych obraz był hagiograficzny, dla drugich – wiktyimizujący terrorystów, legitymizujący (czy wręcz propagujący) terroryzm.

Reżyser nie zamierzał bowiem odrabiać za nikogo lekcji historii, oczywiście wyjął z niej jeden epizod i jednego bohatera, by drobiazgowo i hiperrealistycznie rzecz przedstawić. Punktem wyjścia stał się tzw. brudny strajk członków IRA osadzonych w Maze Prison pod Belfastem, pokazany bardzo naturalistycznie, surowo, bez kinowych estetyzacji i upiększeń, ale i bez charakterystycznej dla kina przesady. Jako że McQueen dydaktyzmem nie grzeszy, z treści filmu w znikomym stopniu dowiadujemy się, że ów strajk wynikał z odebrania bojownikom IRA statusu jeńców wojennych w 1976 r. Jak wspominałem wcześniej, początkowo odmawiano więc noszenia odzieży, jaka przydzielana była pospolitym kryminalistom, toteż więźniowie chodzili nadzy lub w kocach; wkrótce zrezygnowali także z golenia się i higieny. Od 1978 do 1980 r. protest eskalował do sytuacji smarowania ekskrementami ścian w celach. Kolejną fazą protestu była akcja głodowa zainicjowana przez Bobby'ego Sandsa – głównego bohatera filmu. Reżyser konsekwentnie nie

⁹⁸ Z późniejszych śledztw wynika, że wojsko dostało ostrzeżenie, iż należy spodziewać się uzbrojonych członków IRA, z kolei organizatorzy marszu poczynili wcześniejsze uzgodnienia o nieużywaniu broni przez paramilitarnych (czyli Official IRA oraz Provisional IRA). Z perspektywy *insidera* pisze o tym brytyjski historyk i były żołnierz: T. Geraghty, *The Irish War: The Hidden Conflict Between the IRA and British Intelligence*, Harper, London 1998, s. 65 nn.

⁹⁹ Jak się rychło okazało, film często nagradzany na prestiżowych festiwalach (m.in. Złota Kamera w Cannes, BAFTA). Niniejsze analizy tego filmu bazują głównie na moim wcześniejszym artykule. Por. J. Zydorowicz, *Niebezpieczne związki terroryzmu i religii w optyce kinematograficznej*, „Przegląd Religioznawczy” 3(249)/2013, s. 163 nn.

rekonstruuje jego wcześniejszej aktywności społecznej i politycznej, przez co sprowadza film do trzech części. Pierwsza z nich to niemal pozbawione dialogów obrazy nieludzkiego traktowania więźniów i „brudny strajk”. Druga to kluczowa rozmowa Bobby’ego Sandsa z księdzem (jest to prawie dwudziestominutowa scena nakręcona z jednego ujęcia). W trzeciej części następują po sobie kolejne fazy wyniszczania ciała bohatera i agonii w wyniku głodówki – to również część prawie pozbawiona dialogów.

Steve McQueen zrezygnował z wszelkich retrospekcji dotyczących przeszłości Sandsa, toteż z samego filmu nie dowiemy się, że był już wcześniej skazywany za posiadanie broni ani że właśnie odbywa karę za udział w zamachu bombowym i strzelaninie. Nie dowiemy się również o sporym szacunku, jakim cieszył się wśród katolickiej społeczności, ani że podczas pobytu w więzieniu uzyskał mandat w wyborach parlamentarnych (i choć jako osadzony oczywiście nie uczestniczył w posiedzeniach Izby Gmin, to jego puste miejsce znaczyło bardzo wiele). Te wszystkie przemilczenia paradoksalnie pozwoliły reżyserowi uniknąć grafomańskich manipulacji emocjami widza, a jednocześnie to w nich dopatrywano się zabiegów propagandowych. Kontrowersyjna antydydaktyczna retoryka przyjęta przez McQueena wydaje się mimo wszystko trafiona. Można bowiem założyć, że żaden film i tak nie zdoła przekonać obu stron konfliktu do nowego spojrzenia. Reżyser ma świadomość, że nie można jednocześnie „wkładać kija w mrowisko” i pretendować do roli obiektywnego obserwatora, który chce nam objawić uniwersalne prawdy o kondycji ludzkiej wiary i gotowości do poświęceń. Ma też świadomość, że tendencyjnie dobierając konteksty, nie jest w stanie oddać złożoności ulsterskich napięć społeczno-polityczno-religijnych. Świadomie zatem „sterroryzował” odbiorcę, aby ten sam zmagał się z historią, szukając wyjaśnień, albo poprzestał na poziomie interpretowania wyłącznie cielesnych epizodów filmowych. Trudno przy tym zgodzić z krytykami filmowymi, którzy automatycznie dekodują takie dzieła jako próbę uniwersalizowania jakichś egzystencjalnych prawd o człowieku i triumfie ducha nad ciałem.

Jeszcze inaczej spojrzymy na autorską strategię, jeśli uwzględnimy, że film ten jest reżyserskim debiutem człowieka, który miał już dość ugruntowaną pozycję w świecie sztuki¹⁰⁰, szczególnie tzw. sztuki krytycznej czy społecznie zaangażowanej. Sztuka ta, często z inspiracji lekturą Michela Foucaulta, chętnie odwoływała się do problematyzowania politycznych uwikłań cielesności.

¹⁰⁰ W 1999 r. S. McQueen otrzymał prestiżową nagrodę Turnera – jedno z najważniejszych wyróżnień przyznawanych plastynom w Wielkiej Brytanii.

Poprzez swoistą wiwisekcję somatyczności człowieka balansowała na granicy tabu, prowokowała, wyciągała niełatwe problemy ze szczelin kulturowych dyskursów. McQueen, korzystając z tak wypracowanych taktyk artystycznych, nie chce wytyczać nowych granic instrumentalizowania ciała, nie chce uczyć historii, ale raczej nas z tych zagadnień odpytywać w odniesieniu do konkretnych wydarzeń. Ciało i głód nie dadzą się pozbawić kontekstu i uniwersalizować. Głód w Irlandii zawsze będzie miał znaczenie fundamentalne, głównie poprzez odniesienia do okresu Great Famine (wskutek zarazy ziemniaczanej w latach 1845–49 populacja wyspy zmniejszyła się o 20%), który w świadomości narodowej Irlandczyków funkcjonuje niemal jak mit założycielski.

Wobec pokazanej w filmie cielesności niejednokrotnie oskarżano reżysera o wręcz przemocową pornografię. Tymczasem jeśli sięgnąć do jednego z poradników dla bojowników pt. *Irish Republican Army Green Book*, dowiadujemy się, że ciało aresztowanego bywa jego ostatnim bastionem oporu – i jako takie powinno pozostać nieujarzmione przez śledczych i strażników. Do wszelkich typów tortur (fizycznych, psychicznych, poniżania itp.) członek IRA jest zatem przygotowywany już od momentu rekrutacji. *Green Book* opisuje z detalami, jak wyglądają przesłuchania, godzina po godzinie, jakie metody po kolei stosują przesłuchujący (np. znana i dość powszechna psychomanipulacyjna taktyka: śledczy sadyści vs. śledczy „przyjaciele”).

1. Tortury fizyczne: nastąpi bicie, kopanie, wykręcanie kończyn, nawet przypalanie papierosami [...].
2. Tortury psychiczne: przybiorą formy pogroźek względem rodziny, przyjaciół, jak i samego aresztowanego, łącznie z groźbą zabójstwa lub kastracji [...].
3. Poniżanie: przyjmie formę obnażania więźnia z odzieży i obelżywych uwag na temat organów seksualnych. Ta faza przesłuchania może trwać dwie godziny lub więcej i doprowadzić do faktycznego lub fikcyjnego przyznania się do winy. Gdy śledczy takowego nie uzyskują, zwykle opuszczają celę, oznajmiając, że kiedy wrócą, połamają podejrzanemu wszystkie kości. Ów proceder może trwać nieprzerwanie przez 7 dni, przy minimum lub całkowitym zakazie snu. Brak snu powoduje u więźnia dezorientację¹⁰¹.

Poradnik uczy również, jak można się na tortury uodpornić, nie tylko przez samą wiedzę, ale i skuteczne metody behawioralne, psychologiczne, m.in. wizualizacje:

¹⁰¹ Fragmenty z *Irish Republican Army Green Book*, pełna wersja: <http://tensmiths.files.wordpress.com/2012/08/15914572-ira-green-book-volumes-1-and-2.pdf> [18.11.2013].

Najlepszą techniką radzenia sobie podczas przesłuchań jest wyobrażenie sobie funkcjonariuszy policji jako ludzi prymitywnych, przyodzianych w głowę martwego zwierzęcia, liczących, że tym sposobem przejmą jego siłę i przebiegłość. Zatem wszyscy ochotnicy [*volunteers* = bojownicy IRA – J.Z.] powinni postrzegać takich krzyczących policjantów, jakby ci wykonywali jakiś prymitywny taniec wojenny¹⁰².

Niekiedy jednak dowody w procesach o terroryzm są na tyle mocne, że do skazania nie jest wymagane przyznanie się, a co za tym idzie – zbędne są i tortury. Tak czy owak, więzienny „mikroklimat” społeczny i warunki izolacji nie stwarzają wielu możliwości kontynuacji walki o sprawę. Czynny opór, strajki i protesty bojowników osadzonych w niesławnych H-blocks w Maze Prison nie dawały oczekiwanych rezultatów w postaci ustępstw Margaret Thatcher:

Nie ma czegoś takiego, jak polityczne morderstwo, polityczne bombardowanie czy polityczna przemoc. To tylko kryminalne morderstwo, kryminalne bombardowanie i kryminalna przemoc. Nie pójdziemy na kompromis. Nie nadamy statusu politycznego¹⁰³.

Z tego przypuszczalnie wzięło się przekonanie, że jedyna skuteczna w tych warunkach misja to zostanie męczennikiem. Filmowa rozmowa Sandsa z księdzem rekonstruuje wprawdzie, jak rodziła się ta decyzja, jednak wyzwaniem reżyserskim i aktorskim było przeprowadzenie jej tak, aby uniknąć zbędnej egzaltacji czy emocjonalnej pornografii.

- Dlaczego mnie tutaj wezwałeś?
 - Dlaczego miałem cię unikać?
 - Zasady księdza. Zaczynam od łatwej rozmowy.
 - Dużo nauczyłem się o kapłaństwie, Don.
 - Nie chciałbyś nim zostać?
 - Po co?
 - Dobry mówca, człowiek z zasadami, przywódca ludzi.
 - Terrorysta polityczny.
 - Kościół kocha nawróconych oszustów.
 - Tak.
- [...]
- To, co czyni ten protest odmiennym, jest to, że zgadzasz się na śmierć, Bobby?
 - Może do tego dojdzie.

¹⁰² Ibidem, s. 16.

¹⁰³ Autentyczna wypowiedź M. Thatcher, zacytowana przez McQueena w filmie *Hunger* (Głód, 2008).

- Zaczynasz strajk głodowy w obronie tego, w co wierzysz. Nie zaczynasz go pogodzony ze śmiercią, czy coś pominąłem?
- To leży w ich rękach. Nasze przesłanie jest proste. Oni stanowią dla nas determinację.
- Więc parę osób zginie, może pięć albo sześć, ale ty masz 75 innych?
- Tak, ale do tego nie dojdzie.
- W porządku, może Brytyjczycy ulegną po 20. Ale co ciebie to obchodzi? Już jesteś martwy, prawda? Zastanawiałeś się nad tym, na co prowadzisz tych chłopców? Znaczy, co się stanie z ich biednymi rodzinami. Będziesz negocjował z rządem brytyjskim, który gardzi republikanami, którzy są niezachwiani. Z ła-twością mogą żyć z trupami albo, jak to nazywają, terrorystami.
- Lecz tym razem stawka jest znacznie wyższa.
- Wiem o tym.
- [...]
- Wojna trwa. Myślałem, że to zrozumiesz. Mówisz jak obcy.
- Ty mówisz do mnie, jakbym był obcy. Myślisz, że ja nie znam Irlandii Północnej?
- Mieszkam tutaj, człowieku.
- To nas poprzyj.
- Poparłem pierwszy strajk głodowy, pod przykrywką, że był to protest, a nie jakieś planowanie śmierci i utrudnianie negocjacji, inne niż całkowite poddanie się Thatcher. To jest śmieszne, Bobby. To destrukcyjne.
- Co tu się działo przez ostatnie cztery lata? Przemoc, poniżanie. Podstawowe prawa ludzkie zostały nam odebrane.
- To wszystko musi się skończyć.
- [...]
- Chcę wiedzieć, czy twoje intencje nie skończą się tylko na samobójstwie.
- Chcesz ze mną dyskutować na temat moralności, tego, co chcę zrobić, i tego, czy to naprawdę samobójstwo, czy nie?
- Ty to nazywasz samobójstwem. A ja morderstwem.
- I to kolejna mała różnica między nami.
- Obaj jesteśmy katolikami. Obaj republikanami.
- [...]
- Czuję twoją nienawiść.
- Szukasz męczeństwa?
- Nie.
- Jesteś pewny?
- Tak.
- Bo słyszałem twój zarozumiały ton. Connolly, MacSwiney i im podobni. Nie myśl, że twoje nazwisko znajdzie się we wszystkich książkach historycznych.
- Myślisz, że to ma dla mnie jakieś znaczenie?
- Wiem, że tak.

- Więc się mylisz.
- Mówisz, że jesteście żołnierzami. Wszystko zależy od wolności. A nie masz szacunku do życia, Bobby. Już nie wiesz, czym jest życie, młody człowieku. Cztery lata w tych warunkach, nikt nie oczekuje od ciebie, abyś był normalny. Nie ma w tobie nic normalnego. Właśnie teraz ruch republikańców utknął w martwym punkcie. Wpatrujecie się w ten punkt. Historia pełna jest martwych mężczyzn i kobiet, a ty wciąż niczego nie dostrzegasz. Twoją odpowiedzią jest zabić wszystkich. Jesteś zbyt wystraszony, aby to zatrzymać. [...] Zamknięty 24 godziny na dobę, w szczytach i gównie... i podejmujesz decyzje o śmierci wielu ludzi? Budowanie posągu Bobby Sandsa. Rozśmieszasz mnie. Bojownik o wolność?
[...]
- Bóg mnie ukarze?
- Jeśli nie za samobójstwo, to powinien ukarać cię za twoją głupotę.
[...]
- Bo moje życie jest prawdziwe, to nie jakieś teologiczne dylematy czy religijne chywy niszczące całe życie.

Wprawdzie gotowość do udziału w głódówce zadeklarowało ponad 70 więźniów, lecz ostatecznie po śmierci dziesiątej osoby strajk przerwano. Margaret Thatcher nie ustąpiła, ale trudno było jej mówić o zwycięstwie. Skupiła na sobie nienawiść republikańców i nie tylko; wzmocniła się pozycja partii Sinn Féin, zaś IRA zyskała wielu nowych rekrutów. Ówczesna społeczność katolicka Irlandii Północnej potrzebowała takich integrujących wzniosłych figur, jak męczennik Bobby Sands, m.in. dla podtrzymania morale i propagandy republikańskiej sprawy. Można w tym dostrzec sporą zastęgę McQueena, który w scenie z księdzem dość rzetelnie wydobyl paradoks, z którym niechętnie mierzą się współcześni chrześcijanie: samobójstwo dla sprawy. Choć w *Żywotach świętych* figur męczenników nie brakuje, wciąż jednak problematyczne jest uchwycenie fenomenu samobójstwa altruistycznego. W analizach socjologicznych¹⁰⁴ często bywa ono skutkiem zbyt silnej integracji ze środowiskiem, zbyt silnej identyfikacji z celami, ideologią, religią, interesami i oczekiwaniami grupy, zbyt daleko posuniętej socjalizacji. Idzie to w parze z przeszacowaniem oczekiwań grupy wobec własnej osoby. Kategoria ta obejmuje wiele zjawisk, bardzo od siebie odmiennych. Trudno bowiem porównywać samospalenia buddyjskiego mnicha w Tybecie i Ryszarda Siwca podczas dożynek w 1968 r. (w proteście przeciw inwazji wojsk Układu

¹⁰⁴ Kategoria samobójstwa altruistycznego została szerzej opisana przez É. Durkheima w: *Samobójstwo: studium z socjologii*, Warszawa 2006; por. A. Czabański, *Samobójstwa altruistyczne*, Nomos, Kraków 2009.

Warszawskiego na Czechosłowację), zestawiać śmierć głodową Sandsa z postawą Maksymiliana Kolbe czy taktyczne zamachy japońskich kamikadze lub szahidów Hamasu bądź Al-Fatah.

Autentyczne biografie aktywnych bojowo uczestników *Troubles* wykorzystywane są w kinie w sposób bardzo różny, na ogół jednak są na tyle burzliwe, że obywają się bez wzbogacania ich fikcją. W 1975 r. 19-letni katolik Jim Griffin zginął z rąk 17-letniego Alistaira Little – członka UVF, a świadkiem tego wydarzenia był 8-letni brat ofiary, Joe. Ów tragiczny epizod posłużył za kanwę do pierwszej połowy filmu *Five Minutes of Heaven* (*Pięć minut nieba*, 2009, reż. Oliver Hirschbiegel). Natomiast druga połowa jest już całkiem zmyśloną historią przenoszącą widza o 33 lata do przodu, kiedy to na potrzeby telewizyjnego *talk-show* ma dojść do spotkania Alistaire’a i Joe. Były kat ma swą przeszłość „przepracowaną”: poczucie winy zastąpiło poczucie jej odkupienia – nie tylko poprzez pobyt w więzieniu, ale i misję zadośćuczynienia, poprzez społeczną pracę na rzecz umacniania pokoju, spotkania, pogadanki, wykłady. Kłopot jednak w tym, że brat ofiary był przez lata pozostawiony sam ze swoją traumą, więc na spotkanie potajemnie zabiera nóż. Ów kontrast opanowania i emocji wydaje się twórcom programu atrakcyjny pod kątem logiki tego typu widowisk, toteż zamiast tonować niepewne nastroje Joego, skupiają się na rutynowych czynnościach. Poprawiają makijaż, oświetlenie, wreszcie celowo dramatyzując emocje przed spotkaniem, nakazują mu powolne zejście po schodach na miejsce spotkania, po czym beztrzesko sugerują powtórkę ujęcia. Sprawia to, że Griffin nie wytrzymuje i nerwowo opuszcza plan. Do ich spotkania ma ostatecznie dojść, lecz na innych, niatelewizyjnych warunkach. Reżyser dość przewrotnie postanowił nie ułatwiać widzowi odbioru poprzez schematyczne identyfikacje z którymkolwiek z bohaterów. Dlatego m.in. w roli dorosłego Alistaira obsadził Liama Neesona, czyli twarz oswojoną w samych pozytywnych wcieleniach (w tym prorepublikańskich, jak np. Michael Collins). Z kolei w rolę Joego wcielił się James Nesbitt, który choć absolutnie nie jest zaszufładowany w świadomości widzów jako czarny charakter, to Hirschbiegel zrobił wiele, by grana przez niego postać nie budziła sympatii (pocenie, chaotyczne, nerwowe i nieprzewidywalne reakcje, zamiar dokonania zemsty).

Gramatyka języka filmowego niekoniecznie zatem musi sprzyjać konwencjonalizacjom i utrwałać uproszczone schematy dobra i zła. W Belfaście i innych ulsterskich miejscowościach wciąż istnieją strefy, które byli paramilitarni wolać omijać. Fakt, że niektórzy odsiedzieli wyroki, nie musi oznaczać, że wyrządzone krzywdy zostały wybaczone, a tym bardziej zapomniane.

ne¹⁰⁵. Trafnie więc w filmie zdiagnozowano społeczne i psychologiczne trudności związane z procesem pokojowym, jak również pewne medialne iluzje łatwego pojednania. Docenili ten fakt także północnoirlandzcy krytycy, podkreślając, iż w filmie pokazano prawdziwych ludzi z prawdziwymi emocjami zamiast politycznych karykatur (jak często bywało przy okazji kinowych konfrontacji z *Troubles*). Twórcom udało się „zmierzyć się z tym, jak my, jako rzekomo zrewitalizowane społeczeństwo, wciąż mamy obsesję na punkcie przeszłości, którą próbujemy desperacko zrozumieć, przez co jesteśmy niezdolni do posunięcia się naprzód”¹⁰⁶.

Wobec poniesionych kosztów w postaci ludzkich istnień i nakładów na antyterrorystyczną prewencję obie strony konfliktu w jakimś sensie zaczęły uznawać go za zbyt obciążający. Oprócz rozmaitych kompromisów, obustronnych zawiesznień broni nastąpiło też stopniowe przewartościowanie w różnych sferach życia. O części tych przemian we wdzięczny sposób opowiada film *Good Vibrations* (2012, reż. Lisa Barros D'Sa, Glenn Leyburn). Radosne i beztrudne dzieciństwo Terriego Hooleya przerywa incydent – dzieciaki z sąsiedztwa zaczynają mu dokuczać za rzekome sprzyjanie jego rodziny fenianom. Zanim zdążył on wyjaśnić, że jego ojciec jest w istocie socjalistą, został postrzelony z łuku w oko. Dalej już tylko w poklatkowych migawkach telewizyjnych newsów widzimy najważniejsze wydarzenia w Irlandii Północnej w latach 70. Już jako dorosły bohater spiera się przez chwilę z ojcem, czy można było to nazwać rewolucją, dla niego bowiem termin *Troubles* był równie bezużyteczny. W innej części zauważa, jak niefortunne może być pojęcie społeczności:

Kolejną rzeczą, której nienawidzę, jest słowo „społeczność”. Ilekroć ktoś w Irlandii Północnej mówi „społeczność”, w istocie mówi o stronie [konfliktu – J.Z.]¹⁰⁷.

Ponownie pojawia się tu wspomniana wcześniej funkcja integrująco-różnicująca, kiedy to wspólny wróg jednoczy w szczególnie skuteczny sposób. Dlatego pytanie o rewolucję wydaje się zasadne, gdyż bohater pragnie ją widzieć w osobliwy sposób – jako szukanie alternatywy dla walki.

¹⁰⁵ O tych problemach, m.in. w oparciu o rozmowy z Alistairem Little, pisze Aleksandra Łojek w swoim reportażu pt. *Jak morderca stał się terapeutą*, w: eadem, *Belfast...*, s. 99 nn.

¹⁰⁶ A. Johnston, *Film Review: Five Minutes of Heaven*, <http://www.culturenorthernireland.org/features/reviews/five-minutes-heaven> [21.11.2017].

¹⁰⁷ Oryg.: *Tell you another thing I hate, that word „communities”. Whenever anybody in Northern Ireland says „community”, what they’re really saying is „side”.*

Film ów jest o tyle wart przywołania, że opowiada historię autentycznej postaci promotora i animatora punkowej sceny muzycznej. Co więcej, w kontekście lokalnego konfliktu „radikalizm” anarchistów okazał się bardzo subtelną i na wskroś pozytywną alternatywą. Dawni koledzy z podwórka zarzucają Terriemu, że w klapie płaszcza nosi „pacyfę”, choć na ulicach pełno jest wojska. Wojsko z kolei nie może uwierzyć, że jadący w jednym wanie muzycy The Outcasts pochodzą z różnych dzielnic Belfastu, a menedżerowi dotychczas nie przyszło do głowy zapytać ich o wyznanie. Na dodatek Hooley, otwierając sklep z płytami, oznajmił, że nie zamierza gościć w nim osób zbierających datki na wsparcie więźniów IRA ani na wdowy po oranżystach. Było to dość ryzykowne oświadczenie, gdyż w tym czasie i miejscu opowiedzenie się po którejś ze stron automatycznie definiowało wroga, z kolei ostentacyjny brak zainteresowania dla konfliktu oznaczał dwóch wrogów. Film (i prawdziwe wydarzenia) pokazują jednak, że w lokalnych okolicznościach pewne radykalizmy mogą niekiedy współistnieć pod warunkiem życzliwego bądź nieżyczliwego zdrowego braku wzajemnego zainteresowania¹⁰⁸.



Kadr z filmu *I Am Belfast*, reż. Mark Cousins, 2015
<http://www.imdb.com/title/tt3847390/mediaviewer/rm738201600> [5.11.2017].

Można zaryzykować stwierdzenie, że w pewien sposób wyczerpała się dziś formuła filmów traktujących ulsterski konflikt jako okazję do tworzenia

¹⁰⁸ Warto dodać, że po premierze filmu ów brak zainteresowania się na moment „wyłączył”, kiedy to podczas jednego ze spacerów z psem jesienią 2012 r. niemłody już Hooley został agresywnie zaczepiony i okrzyknięty jako *fenian lover* (miłośnik republikanów) oraz jako *a disgrace to the Protestant community* (hańba dla wspólnoty protestanckiej). Przepuszczalnie wynikało to z tego, że rodzina jego matki należała do oranżystów, lecz – jak twierdzi Hooley – nigdy nie byli bigotami i mieli katolickich przyjaciół. Zob. <http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-20122457> [5.11.2017].

kina akcji lub rewizjonistycznych politycznych thrillerów. Dokumentalny esej wizualny pt. *I Am Belfast* (2015, reż. Mark Cousins) wydaje się tu odpowiednim przykładem. Miasto Belfast zostało spersonifikowane jako sędziwa kobieta (w tej roli Helena Bereen), która snuje opowieść o wybranych epizodach swojej historii. Narracji tej towarzyszą znakomite liryczne zdjęcia Christophera Doyle'a, przeplatane sporadycznie materiałami archiwalnymi. Kobieta zapewnia, że była niegdyś piękna, lecz zastanawia się, kiedy zaczęła brzydnąć. Stopniowo wyłania się to właśnie spomiędzy opowiadanych historii. I tak np. na malowniczych ujęciach górującego nad miastem wzniesienia Cave Hill narratorka przypomina, że 10 marca 1971 r. było to miejsce egzekucji trzech młodych szkockich żołnierzy. W kolejnych scenach filmu pojawia się ciemnoczerwona fasada pubu Paddy'ego McGurka. W jego drzwiach stoi właściciel, tyle że namalowany. Z komentarza słyszymy wyjaśnienie, że to: „A trompe l'oeil. A creative response to destruction” (Malarstwo iluzjonistyczne. Kreatywna odpowiedź na destrukcję). Okazuje się bowiem, że właściwie cały lokal jest jedynie malarską rekonstrukcją wykonaną na betonowej konstrukcji wiaduktu nieopodal miejsca, w którym 4 grudnia 1971 r. wysadzono republikański pub¹⁰⁹. Nietrudno się domyślić, że ta reakcja łańcuchowa w postaci kolejnych odwetów musiała jeszcze potrwać. Dlatego rok 1972 uznaje się za najbardziej krwawy w okresie *Troubles*. W filmie przywołany został Bloody Friday¹¹⁰, czyli 21 lipca, kiedy to w ciągu godziny wybuchło 26 bomb. Tym razem miał to być jednak zmasowany atak na infrastrukturę krytyczną (banki, dworce autobusowe, mosty), dlatego na pół godziny przed każdym wybuchem IRA dzwoniła z ostrzeżeniem. Tym niemniej 9 osób zginęło, a 130 zostało rannych. Tym

¹⁰⁹ Zginęło wówczas 15 osób (w tym dwoje dzieci), a 17 zostało ciężko rannych. W oficjalnym oświadczeniu policja (RUC) wysunęła wówczas przypuszczenie, że był to przypadkowy wybuch bomby, która była w posiadaniu przesiadujących w pubie bojowników IRA, jednak w 1977 r. skazano za ten czyn lojalistę z UVF Roberta Campbella. Z jego zeznań wynika, że właściwym celem był inny bar, The Gem, ale ponieważ stali przed nim strażnicy z Official IRA, postanowił, że zostawi 23-kilogramową bombę w najbliższym katolickim pubie. Paddy McGurk, który przeżył zamach, nawoływał w telewizji do zaniechania akcji odwetowych (choć stracił żonę i córkę). Mimo to w zamieszkach jeszcze tego wieczoru zginęli kolejni ludzie.

¹¹⁰ Bezpośrednim powodem Bloody Friday miało być zerwanie tajnych rozmów między brytyjskim rządem a szefostwem Provisional IRA. Co się zaś tyczy samej akcji, miała ona uderzyć w Wielką Brytanię głównie finansowo, IRA groziła bowiem wielokrotnie, że uczyni z Belfastu „komercyjną pustynię”. Koordynator operacji Brendan Hughes po latach przyznał, że była taktycznym błędem, gdyż należało przewidzieć, iż nieskuteczna ewakuacja tych miejsc i ofiary cywilne będą władzom na rękę. Zob. E. Moloney (red.), *Voices From The Grave*, Faber & Faber, London 2010, s. 105.

razem w filmie w miejsce subtelnej poetyki *pars pro toto* pojawiły się ujęcia archiwalne wybuchających budynków i płonących autobusów. Narratorka przypomniała z kolei, że widokiem, który najbardziej utkwił mieszkańcom w pamięci, były wszechobecne mewy zjadające ludzkie szczątki: „Byliśmy po prostu pożywieniem dla mew. Czy bylibyśmy dla siebie tylko mięsem? We wszystkich naszych walkach czy my się nawzajem na siebie rzuciliśmy?”.

Snute w filmie opowieści stronią od sensacji i emocjonalnej pornografii, nie wydają się też w żaden sposób faworyzować czy potępiać którejkolwiek ze stron. Drobny wyjątek od tej bezstronności stanowi opinia na temat Linii Pokoju, czyli muru oddzielającego katolików od protestantów:

Potrójna wysokość dla pełnego efektu: cegły, żelazo i siatka. Nad tym wszystkim powiewa flaga, którą uwielbiają unioniści. Wystarczająco wysoko, aby móc ją zobaczyć z drugiej strony. Dla maksymalnego rozdrażnienia i dumy.

W związku z tymi podziałami przestrzennymi w Belfaście nawet krawężniki muszą mieć narodową tożsamość, więc zyskują odpowiednią kolorystykę zaczerpniętą z flag. Zamiast burzenia murów wzorem sytuacji berlińskiej narratorka proponuje ich rozmywanie (ang. *blurring*). Jej zdaniem pomocna może tu się okazać katarakta, która zbawiennie pojawia się wtedy, kiedy „człowiek widział już zbyt wiele”. Dlatego w filmie zaistniał również inny, bardziej genderowy odcień tożsamości. Oto w starym skeczu pojawia się James Young, jeden z lokalnych komików, który chętnie wcielał się w rolę sędziwej i niezbyt urodziwej mieszcanki, dworując sobie z wielu aspektów ulsterskiego życia (jako jeden z pierwszych potrafił również obśmiać *Troubles*). Komediant został tu niespodziewanie zestawiony z Sammym Duddym, który jako *drag queen* o pseudonimie Samantha był jednocześnie członkiem bojówki Ulster Defence Association. Co ciekawe, zamach na jego życie nastąpił dopiero w 2002 r., a że udało mu się uciec – sprawcy postanowili zabić jego psa Bambi (rasy chihuahua)¹¹¹.

Celebrowanym symbolem Belfastu pozostaje do dziś Titanic zbudowany w tamtejszych dokach. Nakłada się nań także głębsze znaczenia – tego, co widoczne nad i pod powierzchnią. Statek, choć zatopiony, wciąż powraca w filmach, muralach, wspomnieniach, co może dawać nadzieję. Narratorka oznajmia, że nadzieja ta, owszem, ma moc uwalniania, lecz uwalnia zarówno

¹¹¹ Warto zaznaczyć, że wbrew pozorom problematyka transwestytyzmu nie była zupełnie marginalna w filmowych reprezentacjach *Troubles*. Neil Jordan poświęcił jej bowiem aż dwa filmy (docenione i nagradzane na międzynarodowych festiwalach): wspomniana wcześniej *Gra pozorów* (*The Crying Game*) z 1992 r. oraz *Śniadanie na Plutonie* (*Breakfast on Pluto*) z 2005 r.

marzenia, jak i koszmary. Przytacza więc wizję poety Alana Gillisa, w której niczym na cofanej taśmie filmowej rzeczy dzieją się wstecz: ambulans pozostawia umierającego człowieka pośród gruzów, by wyleczyła go eksplozja; z ruin powstaje budynek, a nieśmiały młodzieniec wynosi z niego bombę i odjeżdża do domu¹¹². Ma to być powrót do lepszej przeszłości, bez religijnego fanatyzmu. W tymże celu reżyser zaproponował symboliczne uśmiercenie ostatniego bigota. Widzimy go jako starszego mężczyznę ułożonego w odkrytej trumnie niesionej przez żałobny kondukt gdzieś na peryferyjnych ulicach Belfastu. Przez cały okres północnoirlandzkiego konfliktu taki widok był dość oswojoną normą. Pogrzeby często spontanicznie przeradzały się w polityczne demonstracje, mężczyźni w kominiarkach oddawali nielegalne salwy na cześć poległego towarzysza. Tym razem jednak ów rytuał wyglądał inaczej – żałobnicy kroczący za trumną nieśli transparenty głoszące hasła: „Thank God he’s Dead” (Dzięki Bogu zmarł), „Hate is Dead” (Nienawiść nie żyje), „RIP Bigot” (Bigot, niech spoczywa w pokoju) itp.

* * *

Twórcy filmowi doskonale opanowali sztukę zarządzania ludzkimi emocjami, toteż powszechnie oczekuje się od kina społecznej odpowiedzialności. Jednak wobec skali konfliktu sami nie są od tych emocji wolni, więc niekiedy ujawniali postawę zaangażowaną, wzbudzając liczne kontrowersje, napięcia i ingerencje cenzorskie¹¹³. Ich filmowe fikcje często zbliżały się do niewygodnych prawd, a filmowi bohaterowie do realnych postaci i ich złożonych biografii. Trudno

¹¹² Wiersz *Progress* (2004) Alana Gillisa w brzmieniu oryginalnym:

They say that for years Belfast was backwards / and it's great now to see some progress.
/ So I guess we can look forward to taking boxes / from the earth. I guess that ambulances / will leave the dying back amidst the rubble / to be explosively healed. Given time,
/ one hundred thousand particles of glass / will create impossible patterns in the air / before coalescing into the clarity / of a window. Through which, a reassembled head / will look out and admire the shy young man / taking his bomb from the building and driving home.

<https://www.lyrikline.org/en/poems/progress-10048#WgHVkHaDOUK> [7.11.2017].

¹¹³ Wyrazistym tego przykładem jest film *Hennesy* (1975, reż. Don Sharp) – jego fabuła nie pozostawia widzowi wątpliwości co do słuszności wyboru drogi terrorystycznej przez bohatera, któremu w trakcie zamieszek wojsko zabija żonę i córkę. W efekcie staje się on pozytywnym mścicielem w typie Guya Fawkesa, który zamierza wysadzić budynek parlamentu, czym przerażona jest nawet IRA. Jako że stwarzało to wówczas groźną retorycznie gloryfikację terroryzmu, skutecznie zablokowano dystrybucję filmu. Zob. M. McLoone, *Film, Television and The Troubles*, <http://www.troublesarchive.com/essays> [7.12.2017].

też oprzeć się wrażeniu, że życiorysy członków IRA oraz sprawa, za którą walczyli, bywały faworyzowane. Odpowiadać za to może wiele czynników. Filmowcy chcieli stworzyć przeciwwagę dla oficjalnej racji stanu, która dyktowała mediom dyskurs kryminalizacji działań IRA. Tymczasem kino różnych okresów chętniej wydobywało z ducha romantyczne ludzkie aspekty przemocy motywowanej czysto politycznie. Choć ich taktyki nie pozostawiają cienia wątpliwości, to bojownikom IRA ostrożnie nadawano etykietę terrorystów, gdyż, po pierwsze, stała za nimi długa tradycja jako armii, a po drugie, byli oni w istocie o wiele lepiej zorganizowani strukturalnie od bojówek lojalistycznych. Wreszcie sam przedmiot konfliktu często budził w odbiorcach filmów emocje niesione przez narodowowyzwoleńczy etos czy przeświadczenie co do słuszności każdej walki o prawa człowieka. Między innymi dlatego w 1993 r. władza zareagowała zmasowaną telewizyjną kampanią antyterrorystyczną. Jej nowość polegała na stworzeniu quasi-filmowej narracji: terrorystami nie byli już jacyś psychopaci w kominiarkach, lecz dobrze ubrani, przystojni młodzieńcy, którzy w imię politycznych pryncypiów, posiadając własne rodziny, usiłują zrujnować inne. Reklamom tym towarzyszył numer telefonu oraz apel, aby zgłaszać takie przypadki z sąsiedztwa¹¹⁴. Trudno powiedzieć, czy pomysł był udany, wobec lokalnych tradycji srogich kar za akty donosicielstwa.

Twórcy kina potrafili również wypowiadać się ze społecznie zaangażowanych pozycji, lecz z chłodnym dystansem do wszelkich uzasadnień przemocy. Do takich filmów należy *Outsider* (1979, reż. Tony Luraschi), którego bohater (Amerykanin irlandzkiego pochodzenia) jako weteran z Wietnamu wobec moralnych wątpliwości co do zasadności tej interwencji postanawia dołączyć do IRA. Towarzyszą mu w tym wspomnienia o zaangażowaniu dziadka, które miały mu teraz pomóc stanąć po właściwej stronie w walce dobra ze złem. Kiedy jednak znalazł się już w samym środku *Troubles*, rozwiały się jego patriotyczne iluzje, dostrzegł bowiem, że obie strony konfliktu wykorzystują naiwność maluczkich. Po jednej stronie tortury więźniów i cyniczne manipulacje brytyjskiej policji i armii, po drugiej to samo w wykonaniu IRA. Na domiar złego opowieści dziadka również okazały się zmyślane. Reżyser więc bezlitośnie, acz nie cynicznie pozbawia widza wszelkich punktów moralnego oparcia, na równi demaskując patriotyzm, religię i rodzinę jako kruche twierdze ontologicznego bezpieczeństwa.

Warto również w tym kontekście wskazać na punkt, w którym do katalizowania społecznych napięć zatrudniono humor. Pomijając istnienie oczywistych

¹¹⁴ Ibidem.

(acz niezbyt licznych) akcentów politycznej satyry w publicystyce czasów *Troubles*, przełom dało się zaobserwować w „odwilżowych” momentach zbliżonych do daty porozumienia wielkopiątkowego. Martin McLoone (badacz filmu i mediów z Uniwersytetu Ulsterskiego) wskazuje, że pierwszym obrazem, który wniósł w ten obszar humorystyczne nuty, była czarna komedia *Divorcing Jack* (1998) Davida Caffreya¹¹⁵. Rzecz dotyczyła perypetii zapijazonego dziennikarza (w tej roli znakomity David Thewlis), któremu zlecono relacjonowanie pierwszych postkonfliktowych wyborów. W pewnym momencie propokojowa terażniejszość i stosunkowo świeża paramilitarna przeszłość regionu gęstnieją na tyle, że rzeczywistość go przerasta, a on sam wikła się w coraz dziwniejsze sytuacje. Wymowa filmu wydaje się dość osobliwa, gdyż niejako wskazuje na potrzebę dystansu wobec poważnych zmian, a zarazem na pułapki związane z tym dystansem. Stawienie czoła nowej rzeczywistości może być trudne na trzeźwo, za to po pijanemu – tragiczne w skutkach. Widz ma się modlić o mądrość swego właściwego wyboru.

Inna w charakterze, choć nie pozbawiona pewnego wdzięku i swoistego poczucia humoru, była za to seria sitcomów pt. *Give My Head Peace* (1998–2008). Lokalni komicy, Tim McGarry, Damon Quinn i Michael McDowell, są zarówno twórcami, jak i odtwórcami głównych ról w serialu, który opowiadając różne epizody z życia rodzinnego lojalistów i republikanów, obnaża stereotypy i mity narosłe przez lata nienawiści. Niewybredne żarty padają więc gęsto zarówno pod adresem bojówek paramilitarnych, oranżystów, jak i takich martyrologicznych „świętości”, jak Maze Prison. Ów eksperyment, choć wydawał się ryzykowny, niespodziewanie trafił na podatny grunt, gdyż kolejne sezony produkowano przez całą kolejną dekadę¹¹⁶.

* * *

Spółeczna problematyka konfliktu północnoirlandzkiego zyskała w kulturze wizualnej niewątpliwego sprzymierzeńca. Każdy z omówionych w tym rozdziale obszarów artystycznej aktywności stanowi osobny wehikuł pamięci o *Troubles*. Murale początkowo stanowiły czynnik integrująco-różnicujący dla obu społeczności, by stopniowo przekształcić się w turystyczny żywy skansen i wizualny słownik lokalnych ikonografii. Świat bardziej oficjalnej sztuki przepracowywał ulsterskie traumy, stosując rozmaite taktyki, próbu-

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Szerszy opis i fragment sitcomu pod adresem: <http://www.troublesarchive.com/art-forms/film-and-television/piece/give-my-head-peace> [7.12.2017].

jąc raczej zadawać trudne pytania niż szukać prostych odpowiedzi. Twórcy filmowi z kolei wykorzystywali emocje własne i widzów w celu zwiększania skali odcieni szarości w czarno-białym, spolaryzowanym krajobrazie konfliktu. Choć wszyscy zmagali się z tą samą niełatwą materią, to jedynie dla garści wybranych twórczość ta stała się trampoliną do międzynarodowych sukcesów (by wymienić nazwiska kilku reżyserów, takich jak Neil Jordan, Jim Sheridan, Paul Greengrass, Michael Winterbottom czy Danny Boyle). Zdobyte nagrody i błyskotliwe kariery wydają się w pełni zasłużone, acz nie powinny być traktowane jako jedyny wymierny czynnik waloryzacji kultury artystycznej skupionej na złożonej problematyce konfliktu. Wszyscy ci artyści mają bowiem niezaprzeczalny wkład w budowanie świadomości wyrządzonych krzywd i kruchości pokojowego procesu. Jak bowiem mówi Milan Kundera:

Człowieka oddzielają od przeszłości (nawet przeszłości sprzed kilku chwil) dwie siły, które natychmiast biorą się do wspólnego dzieła: siła zapomnienia (która zaciera) i siła pamięci (która przeinacza). [...] Za wąską ścieżką tego, co stwierdzone [...] rozciąga się nieskończona przestrzeń, przestrzeń niedokładności, wymysłów, zniekształceń, uproszczeń, przesady, mylnego rozumienia, nieskończona przestrzeń nieprawd, które kopulują, mnożą się jak szczury i stają się nieśmiertelne¹¹⁷.

¹¹⁷ M. Kundera, *Zasłona. Esej w siedmiu częściach*, PIW, Warszawa 2006, s. 138.

ANEKS

WYBRANA FILMOGRAFIA TROUBLES

- '71 / W potrzasku. *Belfast '71* (2014), reżyseria: Yann Demange.
A Terrible Beauty / Bojownicy nocy (1960), reżyseria: Tay Garnett.
A War of Children (1972), reżyseria: George Schaefer.
An Everlasting Piece / Co za tupet! (2000), reżyseria: Barry Levinson.
Bloody Sunday / Krwawa niedziela (2002), reżyseria: Paul Greengrass.
Breakfast on Pluto / Śniadanie na Plutonie (2005), reżyseria: Neil Jordan.
Cal (1984), reżyseria: Pat O'Connor.
Dear Sarah (1989), reżyseria: Frank Cvitanovich.
Fifty Dead Men Walking / 50 ocalonych (2008), reżyseria: Kari Skogland.
Five Minutes of Heaven / Pięć minut nieba (2009), reżyseria: Oliver Hirschbiegel.
Four Days in July (1985), reżyseria: Mike Leigh.
H3 (2001), reżyseria: Les Blair.
Harry's Game (1982, serial), reżyseria: Lawrence Gordon Clark.
Hennessy (1975), reżyseria: Don Sharp.
Hidden Agenda / Tajna placówka (1990), reżyseria: Ken Loach.
Hunger / Głód (2008), reżyseria: Steve McQueen.
In the Name of the Father / W imię ojca (1993), reżyseria: Jim Sheridan.
Maze (2017), reżyseria: Stephen Burke.
Michael Collins (1996), reżyseria: Neil Jordan.
Omagh / Zamach w Omagh (2004), reżyseria: Pete Travis.
Patriot Games / Czas patriotów (1992), reżyseria: Phillip Noyce.
Prayer for the Dying / Modlitwa za konających (1987), reżyseria: Mike Hodges.
Resurrection Man / Morderca z Belfastu (1998), reżyseria: Marc Evans.
Shadow Dancer / Kryptonim: Shadow Dancer (2012), reżyseria: James Marsh.
Some Mother's Son / Spirala przemocy (1996), reżyseria: Terry George.
The Boxer / Bokser (1997), reżyseria: Jim Sheridan.
The Crying Game / Gra pozorów (1992), reżyseria: Neil Jordan.
The Devil's Own / Zdrada (1997), reżyseria: Alan J. Pakula.
The Grasscutter / Mściciel (1990), reżyseria: Roy Mitchell.
The Informant / Ostatni przyjaciel (1997), reżyseria: Jim McBride.
The Outsider (1979), reżyseria: Tony Luraschi.
The Violent Enemy (1968), reżyseria: Don Sharp.
Titanic Town (1998), reżyseria: Roger Michell.
Wind That Shakes the Barley / Wiatr buszujący w jęczmieniu (2006), reżyseria: Ken Loach.

3. EKONOMIA POLITYCZNA OBRAZU. SZTUKA A SPRAWA PALESTYŃSKA¹

Tak mówił Pan do Mojżesza na równinach Moabu, naprzeciw Jerycha: „To powiedz Izraelitom: Gdy przejdziecie przez Jordan do ziemi Kanaan, macie wypędzić wszystkich mieszkańców kraju przed sobą. Zniszczycie wszystkie wyobrażenia bogów, podobnie wszystkie posągi ulane z metalu, a wszystkie wyżyny spustoszycie. Weźmiecie następnie kraj w posiadanie i będziecie w nim mieszkali, albowiem Ja dałem wam tę ziemię w posiadanie. [...] Jeśli jednak mieszkańców kraju nie wypędzicie przed sobą, będą ci, którzy pozostaną, jakby cierniami dla waszych oczu i kolcami dla waszych boków; oni to będą was uciskać w kraju, gdzie zamieszkacie. Wtedy uczynię wam to, co im zamierzałem uczynić”.

Księga Liczb, rozdz. 33²

I'm often asked the same question: What in your work comes from your own culture? As if I have a recipe and I can actually isolate the Arab ingredient, the woman ingredient, the Palestinian ingredient. People often expect tidy definitions of otherness, as if identity is something fixed and easily definable.

Mona Hatoum³

¹ Liczne przykłady z niniejszego rozdziału omawiałem także w artykule pod tym samym tytułem opublikowanym w pracy: E. Jeliński, Z. Stachowski, S. Sztajer (red.), *Ratio, religio, humanitas. Miscellanea dedykowane Profesorowi Zbigniewowi Drozdowiczowi*, Wyd. Naukowe WNS UAM, Poznań 2015.

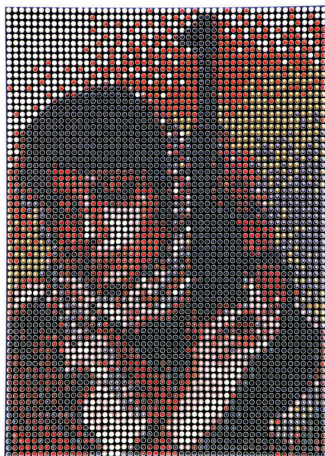
² Lb 33,50-53, 55-56, <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=172> [5.01.2018].

³ „Często słyszę to samo pytanie: Co w twojej pracy pochodzi z twojej własnej kultury? Tak jak gdybym miała jakiś przepis i rzeczywiście mogła wyizolować składnik arabski, składnik kobiecy, składnik palestyński. Ludzie często oczekują wąskich definicji inności, jakby tożsamość była czymś stałym i łatwym do zdefiniowania”. Przyt. za: wywiad Janine Antoni z Moną Hatoum, <http://bombmagazine.org/article/2130/> [31.01.2015].

Czy współcześnie wypada wciąż zadawać pytanie o narodowe aspekty kultury artystycznej? Z pewnością nieaktualne w refleksji nad sztuką wydają się zarówno narracje nacjonalistyczno-propagandowe, jak i narodowowyzwoleńcze w duchu romantycznym. Jak zatem odczytywać współczesną sztukę palestyńską, skoro nikt nie ma wątpliwości co do jej politycznego wymiaru? Trwający od 1948 r. konflikt z Izraelem⁴ oraz jego kulturowe konsekwencje tworzą bardzo wyrazistą ramę interpretacyjną. Sztuka w tym konflikcie być może nie jest najważniejszym z graczy, ale jeśli potraktować ją jako taktyczny element w arsenale strategii komunikacyjnych, jej rola niebagatelnie wzrasta. W ciągu ostatniego półwiecza coś bowiem w niepojęty sposób sprawiało, że w oczach międzynarodowej opinii publicznej sprawa palestyńska powoli, lecz konsekwentnie zyskiwała. Paradoksalnie na dłuższą metę nie zaszkodziło jej nawet tak krwawe wydarzenie, jak masakra izraelskich sportowców podczas olimpiady w Monachium w 1972 r. Moment i miejsce nie były przypadkowe – tydzień wcześniej na okładce magazynu „Spiegel” pojawił się tytuł: *Olympia – das totale Fernsehen*. Miały to być bowiem pierwsze igrzyska w całości transmitowane przez telewizję. Wprawdzie chodziło o światową uwagę, lecz ów zaprojektowany przez Czarny Wrzesień⁵ akt terroru w założeniach nie miał widowiskowej egzekucji, tylko porwanie i przedstawienie politycznych żądań. Władze niemieckie znalazły się jednak w bardzo niewygodnej pozycji – oto na ich terenie znowu krzywda miała spotkać Żydów. Presja na policję była

⁴ Oczywiście złożonej problematyki tego konfliktu nie da się tu krótko zrekonstruować, podobnie jak kwestii narodowych i terytorialnych. Obecnie Palestynę kojarzy się z obszarem brytyjskiego obszaru mandatowego z lat 1920-47. W starożytności kraina Kanaan obejmowała ogromny obszar, zaś nazwa Palestyna pochodzi z czasów rzymskich, od cesarza Hadriana, który po nieudanym powstaniu żydowskim Szymona Bar-Kohby zmienił nazwę tej krainy na Syrię Palestyńską (od ludu Filistynów zamieszkujących ją od XII wieku p.n.e.). Na potrzeby niniejszego rozdziału należy również wyjaśnić, że w historii tego konfliktu do metod terrorystycznych sięgali nie tylko Palestyńczycy. W latach 1940-48 działała na tych terenach radykalna formacja Lechi (Lohamei Herut Israel, z hebr. Bojownicy o Wolność Izraela) założona przez urodzonego w Suwałkach poetę Abrahama Sterna (od polskiego wojska grupa otrzymała solidne szkolenie taktyczne oraz broń). Aby storpedować proces pokojowy, 17 września 1948 r. grupa dokonała zamachu na życie Folke'a Bernadotte'a - wnuka króla Szwecji Oskara II, wysłannika ONZ i Czerwonego Krzyża. Było to posunięcie o tyle niefortunne, że wcześniej ów szwedzki polityk uratował wielu Żydów z Holocaustu. Choć przyczyniło się to do oficjalnego potępienia „bandy Sterna”, to nie przeszkodziło, aby w 1978 r. uhonorować jej lidera znacznym pocztowym, a dla upamiętnienia organizacji Lechi w izraelskiej miejscowości Petah Tikva wzniesić pomnik. Natomiast w 1981 r. w nawiązaniu do pseudonimu Sterna jedna z miejscowości zyskała nazwę Kochaw Ja'ir (Gwiazda Jaira).

⁵ Komórka Al-Fatah, czyli zbrojne ramię Organizacji Wyzwolenia Palestyny.



Amer Shomali, *The Icon*, 145 × 104 cm, 140 kg, 2011

<http://www.amershomali.info/the-icon/> [8.10.2017].

więc tak silna, że sprawy wymknęły się spod kontroli i w efekcie ostrzału terroryści wysadzili się w śmigłowcu wraz z zakładnikami. W mediach światowych potępienie dla zamachowców i oskarżenia kierowane w stronę Jasira Arafata⁶ przeplatały się z silną krytyką nieudolności niemieckich służb oraz zaostreniem agresji Izraela wobec Palestyńczyków. Jeszcze bardziej zaskakująca była kariera i popularność Leili Khaled – terrorystki Ludowego Frontu Wyzwolenia Palestyny mającej na koncie dwa uprowadzenia samolotów (1969 i 1979). Między innymi dzięki udanemu portretowi (z keffiją i kałasznikowem) wykonanemu przez reportera wojennego Eddiego Adamsa stała się ona ikoną również dla kontrkulturowo usposobionej młodzieży na Zachodzie, czyli żeńskim odpowiednikiem Che Guevary. Wizerunek ów reprodukowano nie tylko w prasie, ale i na koszulkach, muralach, ulotkach. Portret ten trafił także do sztuki bardziej oficjalnego nurtu – palestyński artysta Amer Shomali w 2011 r. stworzył niepowtarzalny assemblage pt. *The Icon*, wykorzystując trzy i pół tysiąca szminek. Powstała w ten sposób bardzo udana wizualna metafora

⁶ Kuzynem Arafata był rzekomo stojący za akcją Czarnego Września Wael Zuaiter (Zwai-ter, Zu'aiter), palestyński intelektualista, tłumacz (pracował nad przekładem na język włoski *Baśni z tysiąca i jednej nocy*); był pierwszą ofiarą odwetu Mossadu za Monachium. Trafił tym samym do panteonu męczenników sprawy palestyńskiej – do jego postaci nawiązała m.in. Emily Jacir w instalacji „*Material for a film*”: *Retracing Wael Zuaiter* pokazanej podczas weneckiego Biennale w 2007 r.

o sporej rozpiętości skojarzeń i znaczeń, która połączyła aspekty kobiece, narodowowyzwoleńcze, ale i komercyjno-popkulturowe. Malarska tradycja puentylistyczna przenika się tu z estetyką rękodzielniczych wyszywanek czy nawet ekranowych pikseli.



Leila Khaled dzierżąca swój najstojniejszy portret z czasów młodości
<http://sparwasserhq.de/Index/HTMLjan3/paper.htm> [8.10.2017].



Mural w Betlejem

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leila_Khaled_-_Bethlehem_wall_graffiti_2012-05-27.JPG [8.10.2017].

Bojownicze wystawiono swoisty pomnik za życia, dedykując jej wiersze i piosenki na tyle często, że z lewicowej kontrkultury jej sława przeniknęła do kultury popularnej. Trudno sobie dziś raczej wyobrazić, aby podobne

fenomeny proarabskich sympatii na światową skalę mogli stworzyć np. talibowie czy bojownicy Państwa Islamskiego. Jednym z wielu składników PR-owskiego sukcesu Palestyńczyków jest bowiem fakt, że w stronę Zachodu częściej stawali „świecką twarzą”, a mniej epatowali radykalnym islamem (nawet po wygraniu wyborów przez Hamas). Na marginesie warto dodać, że do dziś istnieje kilka innych (często dość zaskakujących) wektorów sympatii propalestyńskich w świecie zachodnim. Przechadzając się między Falls Road a Shankill Road w Belfaście, można napotkać odpowiednio: flagi Palestyny po katolickiej stronie i flagi Izraela po protestanckiej. Upraszczając nieco ów złożony lokalny kontekst, chodzi o wyrazy sympatii dla terroryzmu narodowowyzwoleńczego i państwowego. Jeszcze bardziej zdumiewające bywają manifestacje popierające Palestyńczyków w wykonaniu faszyzującej skrajnej prawicy w Europie. W tym jednak przypadku zdecydowanie mniej jest emocji solidarności, a więcej upustu dla żywiołu antysemitckiego⁷, gdyż po paryskim zamachu na redakcję „Charlie Hebdo” w styczniu 2015 r. neonaziści skoncentrowali się na wystąpieniach przeciwko imigrantom pochodzenia arabskiego.

Sprawa palestyńska w świadomości międzynarodowej zdecydowanie zatem różni się od innych o podobnym podłożu i niekoniecznie idzie to w parze z upowszechnieniem wiedzy na temat genezy i przebiegu konfliktu z Izraelem. Na skrzyżowaniu napiętych dyskursów etnicznych, narodowych, ekonomicznych, terytorialnych, politycznych, społecznych i religijnych dużo łatwiej o grę na emocjach niż na racjonalnych przesłankach. Znaczącą figurą staje się tu ofiara. Stąd wobec współczucia dla tragedii Shoah do początków osadnictwa w nowo powstałym państwie izraelskim świat zachodni odnosił się z entuzjazmem (co przy okazji pozwalało zamaskować postkolonialny bałagan pozostawiony przez Brytyjczyków w tym rejonie⁸). Wkrótce jednak, w efekcie coraz bardziej agresywnej ekspansji przestrzennej i wywłaszczeń, wyraźna dla świata stała się także Nakba (dosł. katastrofa), czyli palestyński exodus zapoczątkowany w 1948 r. Narracje wiktymizacyjne obydwu narodów coraz mniej służyły pamięci, a coraz bardziej legitymizacji przemocy w walce o terytoria. Na tym z kolei obszarze dość szybko ukształtował się w międzynarodowej opinii publicznej obraz konfliktu o wyraźnie asymetrycznym charakterze: kamienie i prymitywne pociski typu Kassam, zamachy samobójcze, przeciwko czołgom, lotnictwu i profesjonalnej armii. Izraelowi nie

⁷ Uściślając, chodzi o żywioł antyżydowski, bo Palestyńczycy to również lud semicki.

⁸ Początkowo nawet niektórzy Palestyńczycy wiązali z Żydami pewne nadzieje na ożywienie gospodarcze; wspólnym wrogiem zarówno palestyńskich, jak i syjonistycznych grup terrorystycznych byli brytyjscy żołnierze.

przysłużyły się również doniesienia Amnesty International czy Human Rights Watch o epizodach użycia przez IDF⁹ nielegalnych bomb fosforowych w Strefie Gazy. Kontrpropaganda rewanzowała się obrazami jerozolimskich autobusów z cywilami wysadzanych przez samobójczych zamachowców z Hamasu. Wobec takich wydarzeń trudno się dziwić, że na mediach przestały robić wrażenie bezprawne (z punktu widzenia prawa międzynarodowego) zasiedlenia coraz to nowych ziem zabieranych Palestyńczykom. Powtarzana tysiące razy fraza „palestyńskie terytoria okupowane” zaczęła dla wielu brzmieć wręcz neutralnie, niczym nazwa własna regionu.

W 2013 r. nominowano do Oscara (w kategorii pełnometrażowego dokumentu) film pt. *Pięć rozbitych kamer* (2011), który w bardzo wdzięczny sposób połączył sferę prywatną, polityczną z metarefleksją o kulturze wizualnej. Właścicielem tytułowych kamer jest rolnik Emad Burnat, mieszkaniec małej wioski Bil'in (nieopodal Ramallah na Zachodnim Brzegu). Swą pierwszą kamerę nabył, aby dokumentować dzieciństwo syna, Gibreela. Zbiegło się to jednak ze wzrostem napięć i protestów wobec rekwirowania ziemi uprawnej na potrzeby budowy muru oddzielającego Palestyńczyków od osiedla izraelskich osadników, toteż Burnat poświęcił się filmowaniu zarówno syna, jak i starć lokalnej społeczności z izraelskimi żołnierzami. Wkrótce protesty zyskały wsparcie m.in. International Solidarity Movement, a filmy Emada zaczęły trafiać na serwis YouTube, by wkrótce stać się materiałem dowodowym w sądzie (w 2007 r. izraelski sąd zarządził zmianę lokalizacji spornego muru). Groźny potencjał obecności kamery podczas protestów od samego początku był oczywisty dla wojska, toteż regularnie i metodycznie były one niszczone (niekiedy z dystansu przez kulę z karabinu, innym razem bezpośrednio przez osadników). W 2009 r. zaistniał więc nietypowy sojusz z profesjonalnym izraelskim dokumentalistą Guyem Davidim. Jego ideą było zmontowanie materiału w taki sposób, aby ramę narracyjną tworzyły właśnie owe kolejno niszczone kamery. Tym sposobem pięć rozdziałów narracyjnie przenosi historię w coraz to inne obszary problemowe, lawirując między intymnymi relacjami rodzinnymi a społeczno-kulturowymi konsekwencjami lokalnych napięć. W jednej ze scen obserwujemy aresztowanie brata Emada i rozpaczliwe zmagania rodziców usiłujących temu przeciwdziałać, własnym

⁹ Israel Defence Forces według różnych doniesień używały bomb fosforowych w latach 2008-12. Powodują one poważne oparzenia tkanki, również dotkliwe w skutkach jest wdychanie samego dymu powstałego przy eksplozjach. Prawo międzynarodowe zabrania używać tych bomb przeciwko obiektom cywilnym, zezwala natomiast na ich stosowanie do znakowania innych celów, a to już okazja do interpretacyjnej samowoli.

ciałem blokując wojskowy samochód. W tle słyszymy dograny do tego komentarz kamerzysty, który zastanawia się nad swoją rolą, czy kamera stwarza dystans, czy też jest innym sposobem zaangażowania – jako świadka. Sam sobie natychmiast odpowiada, że z pewnością nie zapewnia bezpieczeństwa, jak początkowo sądził (podczas kręcenia ucierpiał bowiem nie tylko kamery, ale i on sam). Film został bardzo dobrze przyjęty na całym świecie, nawet w konserwatywnych kręgach w samym Izraelu¹⁰. Rzecz jasna nie obyło się bez kontrowersji, np. kiedy izraelskie media ogłosiły, iż do nagród Akademii Filmowej nominowano ów film jako reprezentanta Izraela (mimo że formalnie w kategorii dokumentów taka afiliacja nie jest konieczna). Guy Davidi odciął się jednak od tego, oświadczając wraz z Burnatem, że film jest raczej palestyński, powątpiewając przy tym, czy twórczość filmowa w ogóle powinna mieć obywatelstwo¹¹. Pojawia się zatem pytanie, czy kultura wizualna przemawia uniwersalnym językiem? Od zarania dziejów każdy konflikt poza arsenałem militarnym musiał liczyć się z obrazami, jakie odciska w kolektywnej świadomości czy historii. Z rozwojem mediów masowych, zaangażowanych artystów, a dalej portali społecznościowych kontrola nad tymi obrazami staje się coraz trudniejsza. Nie sposób dokonać tu pełnej analizy tych procesów w odniesieniu do sprawy palestyńskiej, dlatego postaram się ograniczyć do studium kilku przypadków w takich sferach, jak fotoreportaż oraz sztuki wizualne z perspektywy USA, Europy, Palestyny i Izraela.

3.1. SIŁA MAGNUM. FOTOREPORTERZY WOJENNI JAKO TWÓRCY OBRAZÓW KOLEKTYWNEJ ŚWIADOMOŚCI

Po drugiej wojnie światowej techniki drukarskie rozwijały się bardzo dynamicznie, a jako że „jeden obraz wart jest tysiąca słów”, ekspansja opiniotwórczych magazynów ilustrowanych stała się procesem nieodwracalnym. Tym samym do masowego odbiorcy mogły trafiać obrazy rezerwowane dotychczas wyłącznie dla bezpośrednich uczestników wojennych potyczek. Zwiększyło to zapotrzebowanie agencji prasowych na profesjonalistów, którzy łączyliby

¹⁰ Szczególnie po tym, jak film zdobył nagrodę podczas Jerusalem Film Festival czy w Sundance.

¹¹ Pełne oświadczenie reżysera przytacza A. Winstanley, *Is Oscar-nominated 5 Broken Cameras an Israeli or a Palestinian film?*, <https://electronicintifada.net/blogs/asa-winstanley/oscar-nominated-5-broken-cameras-israeli-or-palestinian-film> [9.10.2017].

solidne rzemiosło fotoreporterskie (tj. zmysł obserwacji, refleks, wycucie kadru i sytuacji społeczno-politycznej, wizję i dystans zarazem) z dawką brawury i stalowych nerwów. Kuźnią takich talentów pozostaje do dziś agencja Magnum Photos¹². Wizualna kronika wydarzeń bliskowschodnich od początków państwa Izrael powstawała więc równoległe z rozwojem tej agencji oraz technik i stylów fotografii newsowej. Zarówno twórcy tych zdjęć, jak i wydawcy prasowi mieli pełną świadomość ich perswazyjnej siły i politycznego potencjału. W magazynach takich jak „Life” czy „Time” odmienne style fotonarracji stosowano kolejno wokół roku 1948 i powstania państwowości Izraela, w trakcie wojny sześciodniowej (1967), okupacji Zachodniego Brzegu i Gazy oraz dwóch kolejnych intifad (1987/1988 i 2000/2004). Michelle L. Woodward, w duchu Foucaulta analizując te obrazy, zastrzega, że w oczywisty sposób mamy do czynienia z fotografiami jako obiektami konstruowanymi kulturowo, estetycznymi wehikułami światopoglądów uwikłanymi w złożone relacje ideologii, wiedzy i władzy¹³.

Początkowo dominowały więc sceny wprawdzie dramatyczne, ale w pełnych planach, nieco zdystansowane, gdzie kontekst i tło były ważniejsze niż bohaterowie wydarzeń. Zbliżenia i portrety zarezerwowane były wówczas jedynie dla polityków i innych celebrytów. Wkrótce ten schemat zaczął się zmieniać, a w relacjach z wojny sześciodniowej dał się już dostrzec „klasyczny styl Magnum” indywidualizujący zarówno osoby fotografowane (aspekt heroiczno-humanistyczny: cywilne ofiary konfliktu), jak i samego fotoreportera (zaangażowanie, warsztat i umiejętności na rzecz ekspresji i jej walorów dokumentalnych zamiast taniej sensacji). Jednak ledwie ów klasyczny styl zdążył się odbiorcom utrwalić, nowi fotoreporterzy z agencji zaczęli wprowadzać pierwsze poetyki postmodernistyczne. Na zdjęciach wojennych zamiast uporządkowanej kompozycji i wyrazistego przekazu zaczęły się pojawiać chaos, niejednoznaczność i egzotyka. Miało to sugerować, że sceny te odzwierciedlają nie jedną, a wiele prawd, zaś rolą fotografa nie powinno być

¹² Spółdzielnia fotograficzna w całości posiadana, finansowana i kontrolowana przez jej członków – fotografów. Założona została w 1947 r. przez Roberta Capę (czyli Ernó Friedmana), Henriego Cartier-Bressona, George’a Rodgera, Davida Seymoura i Billa Vandiveta. Motto agencji to słowa H. Cartier-Bressona: „Magnum is a community of thought, a shared human quality, a curiosity about what is going on in the world, a respect for what is going on and a desire to transcribe it visually”. Przyt. za: <http://www.magnumphotos.com> [29.01.2015].

¹³ M.L. Woodward, *Photographic Style and the Depiction of Israeli-Palestinian Conflict since 1948*, „Jerusalem Quarterly” Summer 2007, ss. 6-20, <http://www.jerusalemquarterly.org/pdf/issues-pdf/31issue.pdf> [29.01.2015].

uprzywilejowywanie którejkolwiek z nich. Spora część fotoreporterów pozostała jednak przy klasycznym stylu – wydawcy byli bowiem wierni regule, że dziennikarstwo powinno bardziej wyjaśniać i upraszczać rozumienie świata, niż je odbiorcom komplikować. Niezależnie od stylu w prasie hołdowano jednak zasadzie, aby same fotografie nie były zbyt perswazyjne i nie ilustrowały osądów moralnych fotografa. Tym samym jedne fotografie danego autora trafiały do gazet i magazynów, a inne na konkursy i do obiegu galeryjnego.

Rewolucje w zakresie technologii fotograficznych mają niebagatelne znaczenie dla reporterów wojennych. Pierwszy taki przełom dał się zauważyć w latach 30. XX wieku, kiedy to Leica wprowadziła małe aparaty na błonę zwojową 35 mm. Dzięki temu fotokronikarze drugiej wojny światowej mogli być na froncie mobilniejsi, pokazać więcej i lepiej. Kolejnym przełomem było wprowadzenie koloru. Zbiegło się w to w czasie z wojną sześciodniową (1967), co z perspektywy magazynów ilustrowanych wzmocniło środki ekspresji: błękit palestyńskiego nieba i zieleń mundurów kontrastowały z czerwienią krwi. Budziło to oczywiście kontrowersje, nawet wśród samych fotoreporterów, toteż wielu z nich pozostało wiernymi kliszom czarno-białym. I tak podczas gdy np. „Life” relacjonował ten konflikt w kolorze, „Time” nie zrezygnował z czarno-białej estetyki. W tym samym czasie nowe długoogniskowe teleobiektywy pozwalały reporterom pozostawać w pewnej odległości (zwiększając własne bezpieczeństwo) oraz wydobywać często niewidoczne dotąd detale czy emocje. Paradoxem w pokazywaniu światu wojny sześciodniowej było to, że trwała ona zbyt krótko. Tym samym reporterzy nawet najzamożniejszych agencji docierali na miejsce już po walkach, dlatego światu utkwiły w pamięci głównie zdjęcia z obozów jenieckich. Co ciekawe, panowała wtedy tendencja do portretowych ujęć emocji malujących się na twarzach żołnierzy izraelskich, natomiast palestyńscy i egipscy jeńcy pozostawali anonimowi. Przypisuje się to dziś nie tyle radykalnym uprzedzeniom antyarabskim, ile osobistej idealizacji i romantyzowaniu ducha walki izraelskiej społeczności przez współzałożycieli Magnum, Roberta i Cornella Capów – Węgrów żydowskiego pochodzenia. Co więcej, ówczesna społeczność międzynarodowa wydawała się podzielać ów entuzjazm dla starań o utrwalenie państwowości niewielkiego demokratycznego prozachodniego społeczeństwa.

Największe jednak zmiany (zarówno dla jakości, jak i szybkości transferu obrazu do mediów) przyniosła era fotografii cyfrowej. Dla rzemiosła fotoreportera wojennego oprócz poprawy jakości zdjęć oznaczało to wyeliminowanie czasochłonnego procesu chemicznego oraz pozbycie się kłopotu z przemyca-
niem klisz przez wrogie punkty kontrolne. Technika cyfrowa znacznie uprościła

fotografowanie, w konsekwencji do światowych mediów spływają zdjęcia wykonane nie tylko przez profesjonalistów, ale i przez amatorów (zarówno przypadkowych świadków cywilnych, jak i żołnierzy), którzy znaleźli się pośrodku dramatycznych wydarzeń. Skutkiem tego była swoista rewaloryzacja praktyczno-estetyczna – natychmiastowość zamiast głębi zdjęć.

Podczas pierwszej i drugiej intifady w znacznym stopniu zmienił się sposób pokazywania Palestyńczyków w mediach. Na okładkach magazynów nie byli już oni bezimiennymi ofiarami z twarzami ukrytymi w dłoniach, lecz wyrazistą stroną asymetrycznego konfliktu. Zdjęcia młodych ludzi używających kamieni i proc przeciwko czołgom powoli zaczęły zmieniać nastawienie opinii publicznej. Wyłaniał się z nich bowiem obraz obywatelskiego nieposłuszeństwa, walki z represjami i nielegalnym konfiskowaniem ziem pod osadnictwo. Tym samym władze Izraela uświadomiły sobie, że utrata kontroli nad zdjęciami staje się brzemienna w polityczne skutki, co wiązało się z rosnącą niechęcią żołnierzy IDF do fotoreporterów. Z kolei dla Palestyńczyków była to cenna lekcja z zakresu *public relations*. Nic tak bowiem nie wspiera narracji wiktyimizacyjnych, jak zdjęcia pogrzebów, okaleczonych dzieci i innych ofiar agresji. Oglądając okładki magazynów czy kolejne edycje World Press Photo, warto zatem pamiętać, że fotografia to praktyka kulturowa, która zarówno odzwierciedla, jak i produkuje różne stany rzeczy w obszarze tożsamości, polityki, wiedzy i władzy.



Okładki magazynu „Life” z 16 czerwca 1967 r. i 23 czerwca 1967 r.

<https://pl.pinterest.com/pin/27162403979864419/>; <http://www.israellycool.com/2015/06/10/whatever-happened-to-israeli-soldier-on-the-cover-of-life-june-1967/> [9.10.2017].

3.2. SZTUKA PALESTYŃSKA Z PERSPEKTYWY AMERYKAŃSKIEJ

Tożsamość narodowa artysty/teki chyba w żadnym przypadku nie jest tak złożonym problemem jak u Palestyńczyków. Z jednej strony bowiem przejawiają oni (jak inni) chęć przekroczenia lokalnych tematów i ograniczeń, z drugiej – sprawy narodowej tożsamości nie są im obojętne. Co więcej, zachodni kuratorzy często oczekują dostarczenia im radykalnych politycznie wizji nasyconych lokalną lub diasporową perspektywą.

W ostatnich latach na terenie USA odbyło się kilka ciekawych wystaw poświęconych palestyńskiemu doświadczeniu. W 2005 r. w Ulrich Museum w Wichita (stan Kansas) kurator Kevin Mullins gościł projekt Emily Jacir *Where We Come From*. Jako że artystka dzieli swój czas pomiędzy Nowy Jork i Ramallah, w tej realizacji postanowiła zadać kilku Palestyńczykom pytanie: „Gdybym mogła coś dla ciebie zrobić gdziekolwiek w Palestynie, to co by to było?”. Respondenci, którzy ze względu na ograniczenia okupacyjne nie mogli sami tego dokonać, formułowali najróżniejsze prośby: „Zapłać mój rachunek telefoniczny”, „Złóż kwiaty na grobie matki”, „Czerp radość z przechadzania się swobodnie po Jerozolimie”. Produktem finalnym była fotodokumentacja tych działań z komentarzem w formie tekstu. I choć praca ta już wcześniej zebrała entuzjastyczne recenzje (po Whitney Biennial czy Istanbul Biennale), to w stanie Kansas wzbudziła wiele kontrowersji. Jeden z rabinów medialnie egzorcyzmował pracę Jacir, usiłując ją zdyskredytować jako propagandę i nazywając „rażąco antysemitycznym podsycaniem nienawiści”¹⁴. Protesty środowisk żydowskich i napięte dyskusje postawiły wystawę pod znakiem zapytania, jednak list otwarty artystki (wyrażający oburzenie wobec ograniczania wolności wypowiedzi) przesądził sprawę i wystawa się odbyła. Dyrektor muzeum David Butler skomentował, że unikanie przez instytucje muzealne tak trudnych i drażliwych tematów jest tożsame z zaniechaniem swej pracy¹⁵. Wystawa odniosła sukces, a jej ubocznym efektem było to, że muzeum podczas wernisażu odwiedziło wiele osób, które dotąd traktowały to miejsce obojętnie.

¹⁴ Przyn. za: J. Robertson Wright, *Contemporary Palestinian Art: Moving from the Margins*, s. 4, <http://www.thejerusalemfund.org/images/ContemporaryPalestinianArt.pdf> [30.01.2015].

¹⁵ Ibidem.

Również w 2005 r. w DePaul University Museum (Chicago, Illinois) miała miejsce zbiorowa wystawa szesnastu palestyńskich artystów pt. *The Subject of Palestine*. Dość nieoczekiwanie towarzyszące jej kontrowersje dotyczyły uniwersyteckiej kadry zaangażowanej w projekt. Jeden z profesorów został zawieszony po próbach namawiania studentów do podgrzewania atmosfery przed wystawą, ponadto w ekipie doradczej znalazł się Norman Finkelstein, który wcześniej okrył się niesławą za antysemityczne teksty i zaprzeczanie Holokaustowi¹⁶. Sytuacja ta uzmysławia, jak łatwo jest przyćmić samą wystawę i zaszkodzić sprawie palestyńskiej przez niefortunne lub nieprzemyślane sojusze. Tymczasem w założeniach kuratorki Samii Halaby i organizacji Students for Justice in Palestine projekt miał pokazać złożoną, napiętą sytuację społeczną w obliczu tożsamościowych zagrożeń oraz zestawić prace artystów palestyńskich żyjących w Strefie Gazy i na Zachodnim Brzegu z realizacjami artystów z diaspory. Gdy ostatecznie wystawa się odbyła, zyskała dobrą prasę, a recenzenci w swych analizach skupiali się bardziej na tym, co i jak pokazano, nie zaś na tym, kto za tym stał¹⁷. Zaraz po sukcesie w Chicago pokazano ów projekt również w Jerusalem Fund Gallery w Waszyngtonie. W komentarzach na temat wystawy podkreślano, że sposoby artystycznego komunikowania niekiedy różnią się w zależności od tego, gdzie artysta żyje i dla kogo tworzy. Lokalnie istnieje potrzeba jasnych przekazów dekodowalnych dla narodowyzwoleńczo usposobionej publiczności (co bynajmniej nie musi oznaczać twórczości naiwnej), których symbolika nie zawsze jest czytelna dla zachodniego odbiorcy. Z kolei artyści palestyńscy wykształceni w amerykańskich i europejskich akademiach sztuki doskonale potrafią wpisać się w nasze estetyczne oczekiwania i interpretacyjne nawyki – budują swe wizualne metafory, tworząc instalacje, sztukę wideo itp. I tak np. Alexan-

¹⁶ Finkelstein od 2007 r. nie jest już profesorem DePaul University, za swoje publikacje stał się *persona non grata* w Izraelu (dziesięcioletni zakaz wjazdu po zatrzymaniu go i deportowaniu z lotniska Ben Guriona przez służby Szin Bet). Dla zobrazowania charakteru zainteresowań profesora podaję polskie wydania jego książek: N.G. Finkelstein, *Przedsiębiorstwo Holokaust* (oryg. *The Holocaust Industry. Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering*), Volumen, Warszawa 2001; idem, *Gaza o jedną masakrę za daleko* (oryg. *This Time We Went Too Far. Truth and Consequences of the Gaza Invasion*), Książka i Prasa, Warszawa 2010; idem, *Wielka hucpa. O pozorowaniu antysemityzmu i fałszowaniu historii* (oryg. *Beyond Chutzpah. On the Misuse of Anti-Semitism and the Abuse of History*), Fijorr Publishing, Warszawa 2010.

¹⁷ Jedna z recenzji na łamach „Chicago Tribune”: A.G. Artner, *Palestine struggles are „The Subject”. Artists interpret themes differently depending on where they live, studied*, http://articles.chicagotribune.com/2005-04-14/features/0504130365_1_palestinian-artists-drawings [30.01.2015].

dra Handal¹⁸ zaproponowała prosty obiekt pt. *Sea Songs* – bezprzewodowe „słuchawki” zbudowane z autentycznych muszli morskich, które uczestnicy wystawy mogli zakładać, by wsłuchiwać się w ich szum. Polityczny wymiar praca ta zyskuje dopiero poprzez kontekst, sąsiadując np. z subtelnym obrazem przedstawiającym męczennika autorstwa Tayseera Barakata¹⁹. Takie zestawienia w ramach jednej wystawy prowokują do refleksji nad zaangażowaniem politycznym sztuki, a zarazem nad naszymi iluzjami dotyczącymi uniwersalności języka sztuki, jak i jego waloryzacji estetycznej i artystycznej.

Dla pełniejszego obrazu postaw amerykańskich galerii i muzeów wobec palestyńskiej sztuki warto wspomnieć o jeszcze jednej wystawie pt. *Made in Palestine*. Jej kurator, James Harithas, przygotowywał się do niej miesiącami, wraz z Samią Halaby podróżując po krajach Bliskiego Wschodu, spotykając się z artystami i dobierając prace. Ostatecznie zaproszono do udziału dwudziestu trzech artystów – zarówno z Gazy i Zachodniego Brzegu, jak i z diaspory. Pierwsza odsłona miała miejsce w Station Museum w Huston (2003) i odniosła ogromny sukces. Ekspozycję planowano na trzy miesiące, lecz wobec skali zainteresowania wydłużono ją o kolejne trzy, a stało się tak z pewnością nie tylko za sprawą tamtejszej dość pokażnej społeczności palestyńskiej. Uskrzydłony tym faktem kurator poczuł imperatyw zorganizowania „trasy” po USA. Dość szybko jednak ochłonał, ponieważ otrzymał ponad dziewięćdziesiąt odmów ze strony muzeów i galerii. W jednym z wywiadów Harithas ubolewał, że pomimo niemałej sieci kontaktów natrafił na nieoczekiwany opór nawet ze strony dyrektorów zaprzyjaźnionych instytucji. Ci ostatni nieoficjalnie przyznawali, że obawiali się odcięcia funduszy za zorganizowanie propalestyńskiej wystawy²⁰. Podobne odpowiedzi otrzymywała Samia Halaby, szukając miejsca w Nowym Jorku²¹. Po wydarzeniach z 11 września 2001 r. dla wielu taki projekt równał się nie tylko promocji postaw antysemitycznych, ale i szukaniu usprawiedliwień do terroryzmu. Rzecz jasna im więcej instytucji odmawiało wystawie gościny, tym bardziej rośło

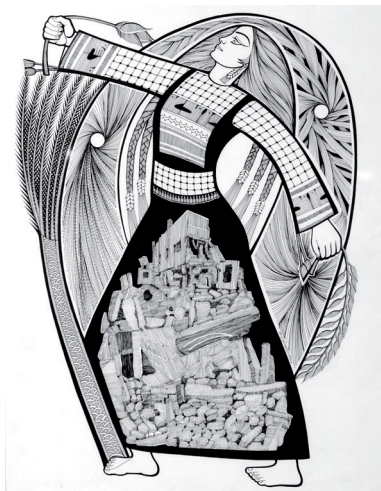
¹⁸ Alexandra Handal, urodzona w 1975 r. na Haiti w palestyńskiej rodzinie, kształciła się m.in. w Nowym Jorku i Londynie, obecnie żyje i pracuje pomiędzy Londynem a Jerozolimą.

¹⁹ Tayseer Barakat, urodzony w obozie uchodźców Jabaliye w Gazie w 1959 r. W 1983 r. ukończył College of Fine Arts w Alexandrii. Po studiach osiadł na Zachodnim Brzegu. W swoich obrazach często wykorzystuje nadpalone tkaniny, tworząc dziesiątki anonimowych postaci, czym nawiązuje do tragedii Nakby.

²⁰ Przyt. za: O. Roychoudhuri, *Made in Palestine*, www.motherjones.com/arts/feature/2005/05/palestinian_art.html [30.01.2015].

²¹ Przyt. za: R. Kanazi, *The Art of Politics*, <http://www.worldpress.org/Americas/2280.cfm> [30.01.2015].

grono oddanych wolontariuszy, którzy oprócz zbierania funduszy wyszukiwali alternatywne miejsca – tym sposobem jeszcze kilka pokazów doszło do skutku. Dzięki temu miała szansę zaistnieć kolejna interesująca artystyczna narracja o palestyńskim doświadczeniu. Czy w istocie obraźliwa dla Żydów? Z pewnością niestroniąca od krytyki. Spektrum poetyk poszczególnych artystów rozciągało się od twórczości więziennej po konceptualne instalacje. Obrazy Zuhdiego Al Adawiego powstają w manierze nieco surrealistycznej, ale są tak gęste od motywów patriotyczno-narodowych (flagi, drzewa oliwne, lufy kałasznikowów, zakrwawione gołębie), że można by je śmiało nazwać kiczem albo twórczością naiwną. Kiedy jednak towarzyszy temu informacja, że za te właśnie nawołujące do walki o autonomię motywy artysta był więziony w Ashkelan, wypada zawiesić zachodnie kategorie i osądy estetyczne. Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia, patrząc na nieco „sorealistyczny” styl rysunków, które tworzy (uznany skądinąd) Abdel Rahmen Al Muzayen (ur. w 1943 r.). Przedstawiają one kaananejską boginię Anat, której suknię zdobią ruiny palestyńskich miast. Warto nadmienić, że ich autor, zanim został artystą, był generałem Organizacji Wyzwolenia Palestyny.



Abdel Rahmen Al Muzayen, *Jenin*, 2002

<http://www.prweb.com/releases/2006/02/prweb348579.htm> [8.10.2017].

Rana Bishara w pracy *Blindfolded History* (2003) postanowiła stworzyć swoistą kronikę okupacji, nadrukowując jej fotograficzne obrazy na szkle za

pomocą czekolady. Tym sposobem półtransparentne tafle dały efekt przenikania się wizerunków, a specyficzna gra światła i tematyka sprawiały, że czekolada wyglądała na zaschniętą krew. Nieopodal swą militarną metaforę zaproponował Rajie Cook (*Ammo Box*, 2003), wystawiając wojskową skrzynię na amunicję wypełnioną po brzegi kamieniami. Jest to praca w stylu klasyka sztuki krytycznej Hansa Haackego – oto w jednym prostym obiekcie mamy aluzję do całego wsparcia militarnego USA dla Izraela. W efekcie jedną stronę konfliktu napędzają najnowsze technologie wojskowe, a drugiej stronie pozostają jedynie kamienie²².

Bardziej prywatna historia poruszyła z kolei Ashrafa Fawakhry'go (*I am Donkey*, 1998) do stworzenia serii plastycznych wariacji na temat stempla z osłem. Dla jednych to zwierzę komiczne, dla innych symbol niezłomnego uporu, zaś dla samego artysty inspiracją była książka Emile'a Habiebiego pt. *The Secret Life of Saeed: The Pessoptimist*. Autor (izraelski Arab z chrześcijańskiej rodziny, działacz lewicowy) opisuje tam wydarzenia z 1948 r., kiedy to cudem przeżył dzięki osłu, który przypadkowo wszedł na linię strzału.

W chłodny, dokumentalny sposób do rodzinnych traum odwołuje się także Noel Jabbour w serii fotografii *Vacant Seats*. Każda z nich przedstawia palestyńską rodzinę (podpisaną z nazwiska w tytule) we własnym domu pozującą do zdjęcia w towarzystwie portretu utraconego dziecka, ojca czy brata. Tym sposobem powstała spokojna, pozbawiona emocji, lecz jednocześnie bardzo wymowna seria „obrazów w obrazach”.

Z kolei wspomniana wcześniej Emily Jacir rozstawiła w galerii typowy namiot z obozów uchodźców z wyszytymi nań nazwami zlikwidowanych palestyńskich wsi (*Memorial to 418 Palestinian Villages which were Destroyed, Depopulated, and Occupied by Israel in 1948*, 2001). Równie istotny jak efekt finalny był dla artystki sam proces powstawania pracy – jej studio było otwarte dla wszystkich chętnych do pomocy w wyszywaniu, co siłą rzeczy sprzyjało politycznym dyskusjom i wspomnieniom. Druga jej instalacja (powstała we współpracy z Antonem Sinkewichem, *Untitled*, 2003) to upchany nad wejściem do jednej z sal plik około pięćdziesięciu książek poświęconych Palestynie. Ten nieskomplikowany pomysł najpierw wywołuje dość uzasadniony lęk u zwiedzającego, który musi pod tym dziwnym nawisem przejść, by po chwili wzbudzić metarefleksję, że oto zagrożenie stwarza właśnie (zawarta w owych książkach) wiedza na temat tego kraju.

²² Jeszcze bardziej radykalny artysta bywa w swoich plakatach, por. <http://www.rajie.org>.

Równie udaną pracą jest kolekcja kilku podwieszonych u sufitu sukien wykonanych z jednego długiego kawałka czarnego jedwabiu (*Homes for the Disembodied*, 2000). Mary Tuma podkreśla w ten wymownie żałobny sposób nieobecność ludzi, tożsamości i kultury, wskazując jednocześnie, że w tym procesie wykorzeniania zawsze, nawet jeśli w postaci ulotnych cieni, pozostanie jakaś ciągłość.



Mary Tuma, *Homes for the Disembodied*, instalacja, 2000
<http://www.prweb.com/releases/2006/02/prweb348579.htm> [8.10.2017].

Niemal wszystkie głosy sprzeciwu przeciwko tego typu projektom w Stanach Zjednoczonych dałyby się streścić w zarzucie, że to nie sztuka, tylko czysta polityczna propaganda. Mówiono, że skoro ktoś nawołuje do uznania krzywdy Palestyńczyków, to albo jest antysemitą, albo szuka usprawiedliwień dla terroryzmu (albo jedno i drugie). Rzecznicy tego typu wystaw z kolei zgodnie wyjaśniali, że to nie propaganda, tylko ekspresja kulturowej tożsamości w stanie zagrożenia, a tej nie da się wyrażać, pomijając polityczne aspekty konfliktu. Trudny to dylemat dla Amerykanów, kiedy przychodzi im wybierać między poprawnością polityczną a poszanowaniem wolności wypowiedzi.

3.3. SZTUKA PALESTYŃSKA Z PERSPEKTYWY EUROPEJSKIEJ

Wobec homogenizujących tendencji globalizacyjnych warto zadać pytanie: Czy w Europie sztuka Palestyńczyków uruchamia podobne napięcia jak w USA? Czy też raczej jako kolebka awangard nie lękamy się aż tak bardzo radykalnych postaw artystów? I czy w związku z tym nie oswoiliśmy sztuki politycznej do tego stopnia, że robi na nas coraz mniejsze wrażenie?

Jak powszechnie wiadomo, jedna z najbardziej prestiżowych imprez artystycznych na terenie Europy, czyli Biennale w Wenecji, wciąż podtrzymuje tradycję pawilonów narodowych. Choć geografia polityczna zdążyła się wielokrotnie zmienić (np. rozpad Jugosławii), polityka reprezentacji poszczególnych państw jest tam żywa. Znamienny w tym kontekście jest fakt, że z okazji jubileuszowej, 50. edycji Biennale w 2003 r. pojawił się m.in. temat palestyński. Ówczesny kurator główny, Francesco Bonami, działając w myśl przewodniego hasła *Dreams and Conflicts*, rozważał nawet stworzenie palestyńskiego pawilonu, lecz niespodziewanie spotkało się to z ostrą krytyką i zarzutami o antysemitkę prowokację. Z regulaminu imprezy wyłączono również paragraf mówiący, że pawilony nie przysługują bytom państwowym nieuznanym przez Rzym²³. Formalnie był to jednak wyłącznie problem gmachu, toteż zaproponowano projekt *Stateless Nation*, który był właściwie plenerową instalacją rozproszoną po Arsenale i Giardini. Jej autorzy, Sandi Hilal i Alessandro Petti (palestyńsko-włoskie małżeństwo architektów), postanowili przyjrzeć się najbardziej „biurokratycznej” formie narodowej tożsamości, jaką stanowią dokumenty osobiste Palestyńczyków. Zebrali więc i powiększyli kolekcję paszportów (amerykańskich, europejskich, izraelskich, libańskich, jordańskich, Autonomii Palestyńskiej) oraz innych dokumentów umożliwiających podróżowanie (np. specjalne karty identyfikacyjne dla mieszkańców Jerozolimy i Egiptu). Tak powstało kilkanaście dwumetrowych obiektów, dzięki którym zwiedzający mieli okazję poznawać nie tylko twarze, ale i obywatelstwa różnych osób, które łączył fakt urodzenia w palestyńskich rodzinach. Jak wyjaśnia Hilal:

²³ Ch. Hawthorne, *ART/ARCHITECTURE; The Venice Biennale's Palestine Problem*, <http://www.nytimes.com/2003/06/01/arts/art-architecture-the-venice-biennale-s-palestine-problem.html?pagewanted=1> [10.01.2018]. Zob. również: <http://www.artpalestine.org/2009/06/sandi-hilal-alessandro-petti-palestine-co-venice-artist-spotlight/> [10.01.2018].

Jeśli przyjąć, że ponad połowa Palestyńczyków mieszka poza Palestyną, to czym jest teraz Palestyna? Czy to po prostu ograniczony obszar geograficzny? Jeśli Palestyńczycy są rozproszeni po całym świecie i jeśli pomyślimy o Biennale jako metaforze świata, to Palestyńczycy powinni zostać rozproszeni po całym Biennale. Reprezentowałabym Palestyńczyków w ten sposób, nawet gdyby poproszono nas specjalnie o zaprojektowanie pawilonu. Dla nas jest to palestyński pawilon²⁴.

Uzupełnieniem tej instalacji jest książka, która zawiera wywiady przeprowadzone przez Pettiego i Hilal z 34 Palestyńczykami żyjącymi zarówno na Bliskim Wschodzie, jak i w diasporze. Znaleźli się wśród nich zarówno zwykli ludzie, jak i artyści, lekarze, naukowcy, politycy, studenci. W rozmowach poruszano się wokół trzech głównych kategorii: diaspora, okupacja i alienacja²⁵.



Sandi Hilal, Alessandro Petti, *Stateless Nation*, 50. Biennale w Wenecji, 2003 (fot. Heimo Aga) <https://heimo.photoshelter.com/image/I0000b2muto.JRIM> [10.01.2018].

Od kilku dekad o sprawie palestyńskiej stale przypomina nam Mona Hatoum²⁶. Zaczynała od prac utrzymanych w konwencji body artu, jak np. performance *Under Siege* (1982), kiedy to zamknęła się naga w czymś w rodzaju ciasnej, klaustrofobicznej szklanej celi, by cieleśnie i intelektualnie zmanifestować beznadziejną walkę o przetrwanie w ciągłym stanie oblężenia. Warto nadmienić, że Izrael nie był wówczas jedynym agresorem – w tym

²⁴ Przyt. za: Ch. Hawthorne, *ART/ARCHITECTURE...*

²⁵ Para powróciła na Biennale w 2009 r. z instalacją dźwiękową *Ramallah Syndrome*, która bazując na wywiadach z mieszkańcami, podejmowała kwestię spacjiacji władzy w realiach okupacyjnych.

²⁶ Urodzona w rodzinie palestyńskiej w Bejrucie w 1952 r., wykształcona w Londynie, obecnie artystka światowego formatu.

samym czasie miała bowiem miejsce masakra dokonana przez libańskich chrześcijańskich falangistów w obozach palestyńskich uchodźców Sabra i Shatila. Artystka zareagowała performensem *Negotiating Table* (1983), w którym przez kilka godzin leżała na stole związana, owinięta od stóp do głów zakrwawionymi bandażami i przezroczystą folią, a z głośników wokół dobywały się przemówienia zachodnich liderów na temat pokoju. Jak zauważa Mieke Bal, kiedy odbiorca obcuje z widzialnym/niewidzialnym żywym ciałem reprezentującym ciało martwe, w oczywisty sposób dopadają go złowrogie skojarzenia²⁷. Performance był na tyle mocny politycznie, że Okwui Enwezor w 2011 r. doprowadził do jego powtórki w ramach *Meeting Points Contemporary Art Festival from the Arab World* (Argos Arts Center, Bruksela).

Równie „somatyczne”, acz bardziej intymne było wideo *Measures of Distance* (1988), w którym na zdjęcia nagiej matki artystki nałożone zostały pisane przez nią listy z Bejrutu do Londynu. Ich treść była odczytywana przez Hatoum po angielsku i arabsku. Matka pisała zarówno o różnych aspektach swej zaszcutej seksualności, jak i o bolesnych odczuciach, zagubieniu i poczuciu straty w związku z ich rozstaniem spowodowanym przez wojnę. W połączeniu z tymi treściami arabskie pismo przesuwające się po ekranie stwarzało złudzenie drutu kolczastego oplatającego ciało.



Mona Hatoum, kadr z filmu *Measures of Distance*, 1988

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-measures-of-distance-t07538> [10.01.2018].

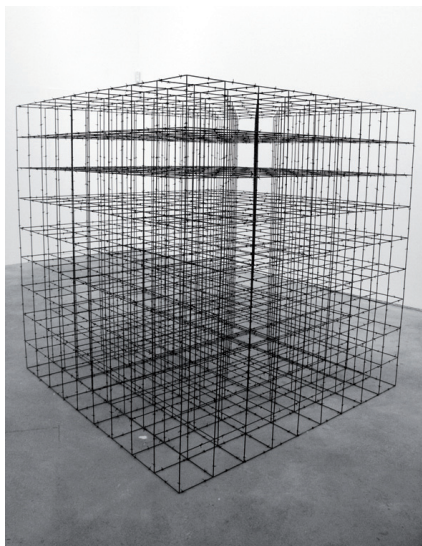
²⁷ M. Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago 2001, s. 138.



Mona Hatoum, kadr z filmu *Variation on Discord and Divisions*, 1984
<http://www.artperformance.org/article-variation-on-discord-and-divisions-mona-hatoum-1984-122404169.html> [10.01.2018].

W latach 90. Hatoum porzuciła swój dydaktyczny styl, dochodząc do wniosku, że język sztuk wizualnych nie zawsze pozwala przedstawić czytelne argumenty, przez co nie do końca nadaje się do perswazyjnych komunikatów. Poszła zatem w stronę sztuki instalacji i obiektów, dając odbiorcom więcej swobody doświadczenia. Oczywiście wybór tych subtelnych conceptualnych form nie oznaczał wyeliminowania politycznego potencjału tych prac, tyle że artystka, zamiast wzbudzać emocje widzów, postanowiła zaangażować ich umysły. Do takich prac należy zaliczyć *Cube (9 × 9 × 9)* (2008), wystawioną podczas wystawy *Political/minimal* (2008/09) w berlińskim Kunstwerke. Jest to prosta sześcienna konstrukcja zmontowana z drutu kolczastego. Jej idealna forma i wymiary (181 × 182 × 182 cm) narzucają „antropomorficzne” tropy rodem z ryciny Leonarda da Vinci przedstawiającej człowieka witruwiańskiego. W tym jednak przypadku człowiek nie ma być miarą wszechrzeczy – zamiast humanizmu renesansowego mamy raczej uważną lekturę Michela Foucaulta: druty kolczaste nie pozostawiają złudzeń co do ograniczeń i fragmentacji przestrzennych i urbanistycznych będących codziennym doświadczeniem Palestyńczyków. Skądinąd wiadomo, że dzięki temu Izrael stał się ekspertem i liderem w eksporcie wyrafinowanych technologii dotyczących kontroli, nadzoru i bezpieczeństwa (zasieki, bramki, skanery osobiste).

Podobny typ politycznego zaangażowania poprzez sztukę conceptualną reprezentuje Emily Jacir, wspomniana już wcześniej artystka nieco młodszego pokolenia (ur. w 1970 r. w Betlejem, obecnie mieszka głównie w Rzymie).



Mona Hatoum, *Cube (9 × 9 × 9)*, 2008 (fot. J.Z.)

Przywołuję ją ponownie, gdyż jedna z jej ważniejszych realizacji *Material for a film: Retracing Wael Zuaiter* (2005-) dotyczy właśnie kontekstu europejskiego. Projekt ów stanowi rodzaj historycznego rewizjonizmu, w ramach którego Jacir podejmuje „artystyczne śledztwo” w sprawie zastrzelenia przez agentów Mossadu Waela Zuaitera. W dniu 16 października 1972 r. tuż przed jego apartamentem na rzymskim Piazza Annibaliano oddano do niego trzynaście strzałów z bliskiej odległości z pistoletów kalibru .22. Była to pierwsza z wielu zatwierdzonych przez Goldę Meir²⁸ egzekucji odwetowych na architektach zamachu na izraelskich sportowców podczas olimpiady w Monachium w 1972 r. Do dziś jego rzekomy udział w zaplanowaniu akcji Czarne Wrzesień nie został rozstrzygnięty. Wprawdzie Zuaiter oficjalnie był członkiem OWP, jednak według jej szefów zawsze stanowczo sprzeciwiał się stosowaniu przemocy politycznej²⁹. Był intelektualistą, poetą, tłumaczem

²⁸ Golda Meir - premier Izraela w latach 1969-74. Operacja odwetowa przeszła do historii pod kryptonimem Gniew Boży lub Operacja Bagnet, stała się również pożywką dla kultury popularnej - na jej motywach powstały filmy fabularne, np. *Miecz Gideona* (1986) Michaela Andersona i *Monachium* (2005) Stevena Spielberga.

²⁹ K.B. Nasr, *Arab and Israeli Terrorism: The Causes and Effects of Political Violence, 1936-1993*. McFarland & Company, Jefferson, NC - London 1996, s. 68.

w ambasadzie Libii, pracował nad przekładem *Baśni z tysiąca i jednej nocy* na język włoski. Trzynasta kula Mossadu utknęła właśnie w drugim tomie tej książki. Emily Jacir natknęła się na ów motyw w książce *For a Palestinian: A Memorial to Wael Zuaiter* (1979), zredagowanej przez Janet Venn-Brown – ówczesną towarzyszkę Zuaitera. Był tam też rozdział *Material for a Film* zawierający wywiady z jego przyjaciółmi, których intencją było właśnie stworzenie filmu. Jednak wskutek rychłej śmierci jednego z nich realizacja filmowa nigdy nie doszła do skutku. Były to zatem dla Jacir wystraszające motywacje do rozpoczęcia artystycznego projektu. W jednym z pierwszych etapów osobiście przestrzeliła tysiąc pustych białych woluminów, używając identycznej broni jak izraelscy agenci w 1972 r. Złożyły się one na pierwszą część monumentalnej ekspozycji, drugą zaś stanowił przestrzelony egzemplarz *Baśni z tysiąca i jednej nocy* skopiowany strona po stronie. Artystka przez kilka miesięcy metodycznie docierała do znajomych i krewnych zarówno w Rzymie, jak i w Nablusie, dokumentując wszystko, co znalazła. W miarę trwania projektu dochodziły więc zebrane dokumenty, zdjęcia, elementy wideo, np. z wizyty artystki na miejscu egzekucji oraz – w charakterze swoistej ciekawostki – zapętlony fragment z komedii *Różowa pantera* Petera Sellersa, gdzie Zuaiter wystąpił jako statysta.

Praca ta odwiedziła już kilka znaczących miejsc, m.in. Biennale w Sydney (2006) oraz Biennale w Wenecji (2007), gdzie uhonorowano ją Złotym Lwem. Steve Sabella, komentując ów projekt, stwierdził, że artystka zaniechała swej dotychczasowej taktyki formułowania pytań i oczekiwania odpowiedzi. Ta realizacja nie tylko konfrontuje odbiorcę z postawionymi pytaniami, ale i niejako zmusza go do zajęcia stanowiska³⁰. W tak specyficznym i martyrologicznym i sensacyjnym zarazem kontekście niezwykle trudno przepracować artystycznie takie emocje, jak gniew czy nostalgia, i przeformułować je w konstruktywne pytania i chłodne racjonalne dociekania. Wartością strategiczno-estetyczną jest więc to, że widz nie jest tu szokowany czy prowokowany, a raczej zostaje zaintrygowany, wciągnięty w „śledztwo”.

Europa od wieków zafascynowana jest fenomenem murów, z których najświetniejsze to mur Hadriana i mur berliński, te mniej sławne wciąż stoją m.in. w Belfaście i na słowackich romskich osiedlach. Tym niemniej ośmiometrowa betonowa ściana powstająca między żydowskimi osadnikami

³⁰ S. Sabella, *Palestinian Conceptual Art. Emily Jacir, Shifting to an Art that Engages the Mind of the Viewer*, „Contemporary Art Practices Journal” III/2008, <http://stevesabella.com/Palestinian%20Conceptual%20Art.pdf> [1.02.2015].

prace takich undergroundowych celebrytów, jak Banksy czy JR. Jeśli zaś chodzi o oficjalne, instytucjonalne projekty inspirowane tym murem, należy przywołać haską wystawę zbiorową *No Man's Land. Contemporary Art From Palestine*, zorganizowaną w ramach cyklu pt. *Borders* (2007, Gemak³¹, kurator: Robert Kluijver). Warto nadmienić, że ów tryptykowy cykl otwierała wystawa *Green Zone/Red Zone* poświęcona współczesnej sztuce irackiej, a zamykała ekspozycja prac artystów izraelskich *Promised Land*. Intencją przyświecającą części palestyńskiej było przybliżenie Europejczykom artystycznych strategii oporu ilustrujących niemoc i stan zawieszenia wynikające z okupacji. Wszystkie prace w jakiś sposób były zrelatywizowane do przestrzeni, szczególnie zaś do mechanizmów jej kontroli. I tak np. mediolański kolektyw Multiplicity wprawdzie stworzył dość złożoną i atrakcyjną wizualnie instalację multimedialną pt. *Road Map* (2003), jednak wnioski z niej płynące były dość banalne: otóż eksperymentalnie dowiedziono, że Izraelczyk pokonuje samochodem dystans z miejsca A do B w niecałą godzinę, podczas gdy Palestyńczykowi ta sama trasa zabiera ponad pięć godzin. To akurat przykład naiwnego i zbędnego dydaktyzmu, bo należy się raczej spodziewać, że przeciętny bywalec europejskich galerii sztuki ma świadomość, że na Bliskim Wschodzie odległość nie jest wartością geograficzną, lecz polityczną, a dystansu nie określają kilometry, a rodzaj posiadanego paszportu. Dlatego doskonałym i paradoksalnie humorystycznym kontrapunktem okazało się wideo nazarejczyka Sharifa Wakeda pt. *Chic Point – fashion for Israeli Checkpoints* (2003). Odkąd nasiliły się samobójcze zamachy ze strony Hamasu czy Islamskiego Dżihadu, normą stały się drobiazgowo kontrole na checkpointach przy akompaniamencie komend typu: „Na kolana!”, „Podciągnij sweter!”, „Zdejmij kurtkę!”, „Dokumenty!”. Wszystko w celu wykrycia pasa szahida, broni czy innych nielegalnych artefaktów. Dlatego właśnie Waked postanowił zaprojektować specjalną kolekcję odzieży, która będąc przezroczystą w owych strategicznych miejscach, uczyni pracę żołnierzy znacznie łatwiejszą, a podejrzanym zaoszczędzi czasu i upokorzeń. Film jest pomyślany jako pastisz klasycznych pokazów mody, gdzie na wybiegu prezentują się modelki i modele. Tym samym przełamany został martyrologiczny stereotyp Palestyny jako miejsca śmierci, prześladowań, intifady, gdzie ostatnią rzeczą, jaka może przyjść komuś do głowy, jest żartowanie z tego stanu rzeczy. Takie właśnie „wentyle bezpieczeństwa” wydają się niezbędne do odreagowywania traum.

³¹ Gemak to akronim od dwóch kooperujących instytucji: Gemeentemuseum den Haag oraz Vrije Academie Den Haag.

Taysir Batniji z kolei zaproponował interesujący fotoesej pt. *Fathers* (2006). Cykl ten skupia się na specyficznej ikonografii przestrzeni palestyńskich dzielnic i miast. Wiadomo bowiem, że powszechną praktyką jest tam oklejanie parkanów, murów i fasad plakatami upamiętniającymi męczenników. Jeśli jednak przekroczy się próg sklepu czy innego rodzinnego biznesu, uwagę zwraca ozdabianie ich ścian fotografiami ojców. Artysta dokumentuje te fragmenty wewnątrz, starając się możliwie szeroko ukazać kontekst, by uwidocznic ich bardzo skromny status materialny, często wynikający z upośledzenia handlu poprzez izraelskie restrykcje graniczne. Kontrastuje to z misternie oprawionymi zdjęciami ojców, którzy mają nie tylko osobiście zaświadczać o wiarygodności, trwałości i kontynuacji rodzinnego biznesu, ale przede wszystkim być znakiem manifestującym i umacniającym prawo do tego właśnie miejsca.

Biorący udział w wystawie architekci Sandi Hilal, Allesandro Petti i Eyal Weizman zaproponowali zmierzenie się z „utopią” w projekcie *Decolonizing Architecture*. Jego bezpośrednią inspiracją były wydarzenia z 2005 r., kiedy to część izraelskich osadników musiała decyzją władz opuścić domy w Gazie. Oczywiście nie obyło się bez zamieszek i protestów, lecz gdy ostatecznie dokonana się ewikcja, wojsko zastosowało sprawdzoną taktykę spalonej ziemi, niszcząc, co tylko było można, i pozostawiając po sobie rumowiska gruzu. Architekci, biorąc sytuację w „racjonalny cudzysłów”, uznali, że sam fakt destrukcji jest nie dość, że bezsensowny, to również kosztochłonny. Zbudowali zatem makietę z własnymi propozycjami zmian, deparcelacji i innych „retuszy”. Do tych ostatnich można zaliczyć pomysł, aby niezbyt uzasadnione w tym klimacie spadziste dachy domów osadników poprzerać na tarasy do spędzania wolnego czasu czy suszenia owoców. Twórcy w specjalnym oświadczeniu zastrzegli, że nie chcą, by rzecz traktować w kategoriach uzdrowieńczego rozwiązania problemu czy pomysłu na zadośćuczynienie krzywdom Palestyńczyków. Chcieliby natomiast zmobilizować już dziś do twórczej dyskusji architektów i urbanistów nad realnymi taktykami przestrzennymi dla poszerzenia horyzontu przyszłych rozwiązań³².

Sprawa palestyńska zaistniała również w ramach wystawy *Seeing is believing*³³ w berlińskim Kunstwerke. Pomędzy innymi realizacjami poruszającymi problem obrazowania w czasach terroryzmu pojawiła się niepozorna wido-kówka *The Zebra Copy Card* (2009), którą wyprodukował hebrończyk Khaled

³² Przyt. za: R. Kluijver, *Borders. Contemporary Middle Eastern Art. And Discourse*, katalog wystawy, Gemak, Haga 2008.

³³ *Seeing is believing*, Kunstwerke, Berlin 2011, kuratorka: Susanne Pfeffer.

Hourani. Na pierwszy rzut oka przedstawia ona dwie pasące się w zagrodzie zebry, jednak kontekst wystawy wymusza na widzu pewną podejrzliwość, więc nieco dokładniejszy ogląd pozwala zidentyfikować zwierzęta jako zręcznie ucharakteryzowane osły. Okazuje się, że owej falsyfikacji podjął się właściciel małego prywatnego ogrodu zoologicznego w Gazie. W związku z polityczną i gospodarczą blokadą regionu sprowadzenie prawdziwej zebry wiązałoby się bowiem z ryzykownym przemytem egipskimi tunelami, którego koszty oszacowano na około 40 tysięcy dolarów³⁴. Warto nadmienić, iż wcześniej ZOO nabyło tym sposobem dwa lwy, by wkrótce stracić jednego z nich wskutek kradzieży. Do odzyskania zwierzęcia przyczynili się bojownicy Hamasu przy okazji innej akcji³⁵, co niestety nie umknęło uwadze służb izraelskich – ZOO zostało doszczętnie zniszczone podczas militarnych operacji w latach 2008–09³⁶. W ramach zwyczajnej kartki pocztowej artysta zakodował więc inny wymiar i kontekst kryzysu reprezentacji. W realiach tego asymetrycznego konfliktu polityczny wymiar zyskuje nawet skromny ogród zoologiczny, który musi odwoływać się do produkowania „fałszywych” zwierząt, by dać dzieciom w Strefie Gazy choć złudzenie normalności. Niespodziewanie jednak ów „slapstickowy” gest malowania osłów zyskał silnie propagandowy potencjał, gdyż szybko stał się dziennikarską ciekawostką pozwalającą światu w nietypowy sposób docierać do kolejnych warstw palestyńsko-izraelskiego problemu.

Rok później w tym samym miejscu odbyło się 7. Berlin Biennale³⁷, podczas którego Hourani, Toleen Touq (niezależna kuratorka z Ammanu) wspólnie z rezydentami obozu uchodźczego Aida³⁸ zaprezentowali gigantyczną rzeźbę *The Key of Return* (2008). Na co dzień ów dziewięciometrowy metalowy klucz zdobi bramę wejściową do obozu, a jego podróż do Berlina stała się widowiskowym wydarzeniem medialnym, kulturalnym, artystycznym, politycznym wiecem, ale też okazją do licznych spotkań, debat i warsztatów. Wydarzenie to pozwoliło nie tylko na zadanie historycznych pytań dotyczących Nakby, ale i na spojrzenie na teraźniejszość oraz potencjalną przyszłość Palestyńczyków.

³⁴ <https://www.reuters.com/article/oukoe-uk-gaza-zebras-idAFTRE5972P420091008> [26.12.2017].

³⁵ <http://www.nytimes.com/2007/07/09/world/africa/09iht-lion.4.6569945.html> [26.12.2017].

³⁶ http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/7897385.stm [26.12.2017].

³⁷ 7 Berlin Biennale „Forget Fear”, Kunstewerke, 2012, kuratorzy: Artur Żmijewski, Joanna Warszawa, Voina Group.

³⁸ Obóz Aida został założony nieopodal Betlejem w 1950 r. przez palestyńskich uchodźców z okolic Jerozolimy i Hebronu.



The Key of Return (2008) na dziedzińcu Kunstwerke w Berlinie (fot. J.Z.)



The Key of Return podczas załadunku przed Aida Refugee Camp w 2012 r.
<https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-7-berlin-biennale/1898> [26.12.2017].

W ramach 7. Biennale obiekt ów został ideologicznie wsparty przez projekt *State of Palestine* (2011). Khaled Jarrar pokazał tam zaprojektowany przez siebie nielegalny stempel paszportowy dla Palestyny oraz znaczek pocztowy (oficjalnie wydany przez Deutsche Post). Na obydwu przedstawiony był motyw roślinny, ptak (nektarnik palestyński) oraz napis „State of Palestine” (po angielsku i arabsku). W budynku Kunstwerke pokazano oba wzory oraz bogatą dokumentację fotograficzną z „terenowych” akcji Jarrara, który najpierw w okolicach izraelskich checkpointów, później również w europejskich miastach zachęcał przypadkowych ludzi do wbijania sobie tego stempla w paszporty. Należy jednak nadmienić, iż posiadanie takiej „pamiątki” może skutkować formalnymi nieprzyjemnościami przy próbie wjazdu do Izra-

ela³⁹. W praktyce artysta nakłaniał nie tylko do wsparcia sprawy, ale i do obywatelskiego nieposłuszeństwa, dlatego niezwykle istotna w tej akcji była właśnie świadomość potencjalnych konsekwencji. Idąc bowiem za myślą Henry'ego Davida Thoreau⁴⁰, do głównych założeń tej postawy należy czynna niezgoda na jawną niesprawiedliwość ze strony państwa, której elementami są zarówno złamanie prawa, jak i gotowość do poniesienia kary. Pomimo tego od początku trwania projektu dziesiątki tysięcy ludzi na całym świecie zdecydowały się go wesprzeć, stemplując paszport bądź zakupując arkusz znaczków pocztowych.



Khaled Jarrar, *State of Palestine*, 2011

<http://blog.berlinbiennale.de/en/projects/state-of-palestine-by-khaled-jarrar-2-20395> [26.12.2017].

W tym, że artyści chętnie mówią o terroryzmie również językiem kultury popularnej, utwierdza nas wystawa *Art in the Age of Terrorism*⁴¹. Wzięta w niej udział m.in. Amerykanka palestyńskiego pochodzenia Jacqueline Salloum. Jej najbardziej charakterystyczne realizacje to: *Caterrorpilar* (buldożer-zabawka z izraelską flagą, zaprojektowany wraz z pudełkiem, na którym widnieją fotografie z likwidacji palestyńskich osiedli), *Who's the terrorist?* (wymowny teledysk do arabskiego hip-hopu) oraz wideo *Planet of the Arabs*. Ów ostatni film jest w całości zmontowany z fragmentów hollywoodzkich produkcji utrwalających wyłącznie stereotyp Araba – fanatycznego mordercy. Tytuł i logotyp filmu parafrazują oczywiście słynną *Planetę małp* (reż.

³⁹ Jak się okazało, kontrowersje ów stempel może wzbudzić nie tylko na lotnisku Ben Guriona, gdyż sam byłem świadkiem nerwowej wymiany zdań pomiędzy widzami komentującymi te zdjęcia podczas 7. Biennale. Głównymi antagonistami w tej kłótni byli europejski aktywista i zaangażowany turysta z Izraela.

⁴⁰ H.D. Thoreau, *O obywatelskim nieposłuszeństwie*, Vis-a-Vis Etiuda, Kraków 2016.

⁴¹ *Art in the Age of Terrorism*, Southampton Solent University, Millais Gallery 11 November 2004 – 29 January 2005; kuratorzy: Maurice Owen i Graham Coulter-Smith.

Franklin J. Schaffner, 1968 oraz kilka remake'ów z początku XXI wieku)⁴². Artystka czerpała inspiracje przede wszystkim z tekstu Jacka Shaheena *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*⁴³. Ten zaś przeanalizował około tysiąca amerykańskich filmów i z jego obserwacji wynika, że wizerunek Araba ma w nich podobną wymowę jak karykatury Żydów w nazistowskiej propagandzie. Shaheen protestuje przeciw takim uogólnieniom i zbiorowej odpowiedzialności:

Wspominając tragiczne wydarzenia z 11 września, kiedy to 19 arabskich mu-
zułmańskich terrorystów było odpowiedzialnych za śmierć prawie 3000 osób,
nie mówimy, że to obłąkany margines. Mówimy za to nie, nie, nie, nie, ten akt
odzwierciedla działania 1,3 miliarda ludzi. To właśnie jest niebezpieczne. Nie
mówimy, że działania członków Ku Klux Klanu, którzy są chrześcijanami, repre-
zentują chrześcijaństwo, prawda?⁴⁴

Do projektu *Art in the Age of Terrorism* kuratorzy zaprosili również Khaleda Ramadana – Libańczyka zamieszkałego w Kopenhadze. W swych pracach (eseje, wideo, instalacje) analizuje on procesy globalizacyjne, w których komercyjny terrorizm ekonomiczny i destrukcyjny terrorizm fundamentalistów poszukują spektakularności i wzniosłości, czyli cech najczęściej przypisywanych sztuce i kulturze. Te same spektakle po jednej stronie świata interpretowane są jako terrorystyczne, a po drugiej jako heroiczne. Głównym medium jest dla nich taśma wideo – na niej rejestrowane są wypowiedzi samobójczych terrorystów, sam moment wybuchu i jego skutki. Poprzez katarską telewizję Al-Jazeera ogląda ją najpierw świat arabski, a chwilę później, z nieco odmiennym komentarzem, reszta świata. Efekt psychologiczny jest niewspółmiernie mocny w porównaniu z prostotą zastosowanych technologii. Ramadan wskazuje, że w środowisku zamachowców-samobójców te powielane taśmy zyskują status swoistego gatunku artystycznego, są „terrorystyczno-heroicznym produktem na potrzeby rozrywkowe wytwarzanym dla chwasty

⁴² Film *Planet of the Arabs* i inne prace artystki można obejrzeć na <http://jsalloum.com> [10.01.2018].

⁴³ J.G. Shaheen, *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*, „The Annals of the American Academy of Political and Social Science” 588/2003: *Islam: Enduring Myths and Changing Realities*, ss. 171–193. Tekst stał się również podstawą nakręconego w 2006 r. dokumentu pod tym samym tytułem, w którym rolę narratora odgrywa właśnie J. Shaheen (reż. Jeremy Earp, Sut Jhally), <https://vimeo.com/56687715> [10.01.2018].

⁴⁴ Cytat pochodzi z filmu *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*; transkrypt filmowych wypowiedzi Shaheena dostępny jest też pod adresem: https://www.democracynow.org/2007/10/19/reel_bad_arabs_how_hollywood_vilifies [10.01.2018].

i estetyzacji terroryzmu/heroizmu”⁴⁵. Dla islamskich terrorystów taśmy wideo z samobójczo-męczenniczych misji stanowią ponadto okazję do „penetracji realnego”. Tym samym nawet jako „rozrywka” wywołują znacznie lepszy efekt niż produkcje Hollywood czy telewizyjne *reality shows* świata zachodniego. Jak twierdzi Ramadan:

We współczesnym terroryzmie mniej chodzi o realną destrukcję, a bardziej o wizualną wzniosłość. Szybki i mobilny międzynarodowy terroryzm musi być na bieżąco z globalnym postępem digitalnych technologii medialnych⁴⁶.

Artysta proponuje ponadto termin „terroryzm kulturowy” (ang. *cultural terrorism*), który definiuje jako ofensywę przeciwko dominującym systemom znaczeń i lansowanym przez medialną propagandę wizjom rzeczywistości. Wywodzi go z kulturowego szowinizmu charakterystycznego dla retoryki mediów elektronicznych doby globalizacji (ang. *electronic terrorism*), które usiłują sprzedawać biednym produkty bogatych. Ci pierwsi w odpowiedzi uwznioślają swe narodowe dobra kultury, próbując tym samym podminować elementy obce. Tym sposobem terroryzm kulturowy wytwarza rozmaite napięcia i *de facto* utrzymuje hierarchiczny porządek świata podzielonego według schematu producenci – konsumenci.

Czy da się zatem wskazać jakieś różnice w sposobach prowadzenia artystycznych narracji palestyńskich w Europie i USA? Estetyki są zbliżone, w projektach często pojawiają się ci sami artyści, tematy przeważnie oscylują wokół zagrożonej tożsamości kulturowej, prowokowane są podobnie trudne pytania. Zarówno na podstawie strategii kuratorskich, instytucjonalnych, jak i atmosfery wokół tej sztuki po obu stronach oceanu można jednak wnioskować, że w kontekście europejskim nie ma aż takich napięć i skandali⁴⁷. Być może wynika to z faktu, że już dawno oswoiliśmy radykalną sztukę polityczną. Po-

⁴⁵ K. Ramadan, *Berlin seminar. Visual and electronic terrorism*, 2003, <http://www.sparwasserhq.de/Index/HTMLjan3/paper.htm> [10.01.2018]. Zob. również: idem, *Suicide-Bombers/Martyrs' Videos and Site-Specific Art*, w: G. Coulter-Smith, M. Owen (red.), *Art in the Age of Terrorism*, Paul Holberton Publishing, London 2005, s. 171 nn.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Właściwie to najbardziej głośny medialnie był szwedzki incydent z 2004 r., kiedy to Zvi Mazel (ambasador Izraela w Szwecji) podjął próbę zniszczenia instalacji Drora Feilera *Snow White and The Madness of Truth*. Autor (urodzony w Izraelu szwedzki muzyk i aktywista lewicowy) zbudował niewielki basen wypełniony krwiościaną czerwoną wodą, w której pływała mała łódka, a jej żagiel stanowił portret Hanadi Jaradat (palestyńskiej terrorystki z Islamskiego Dżihadu, która w 2003 r. wysadziła się w Haifie, zabijając 21 i raniąc 51 osób). Instalacji towarzyszyły dźwięki kantaty 199 J.S Bacha *Mein Herze schwimmt im Blut*, której tekst głosi:



Khaled Ramadan, *Pacifiers*, 2004

http://www.culturebase.net/culturebase.net/showimage7a07.html?file=artist_744_2438_pacifiers.jpg&id=744&artistname=Khaled.D%20Ramadan# [10.01.2018].

niekąd dlatego, goszcząc palestyńską sztukę, nie traktujemy jej jak mitycznego Innego. Tematycznych wystaw poświęconych Palestynie w Europie jest pewnie mniej, bo i mniejsza jest tu potrzeba takich artystyczno-narodowych gettoizacji. W wielu wypadkach te same nazwiska i tak można napotkać w katalogach ważnych przedsięwzięć świata sztuki, gdzie obok innych tematów ich przekaz jest bardzo dobrze słyszalny. Nie można jednak zbagatelizować faktu, że kiedy taka tematyczna wystawa dojdzie do skutku, to zawsze ma walor silnie integrujący dla palestyńskiej diaspory w danym regionie, co więcej, budzi potrzebę odwiedzenia galerii u tysięcy ludzi dotąd niezainteresowanych sztuką⁴⁸.

3.4. SZTUKA PALESTYŃSKA Z PERSPEKTYWY LOKALNEJ

Należałoby wyjść od tego, że tytułowe sformułowanie „lokalna perspektywa” jest samo w sobie dość karkołomne, bo punktów widzenia istnieje tam wiele.

„Me serce sptywa krwią, przez pomiot mych grzechów, co w najświętszych oczach boskich czyni ze mnie monstrum...”.

⁴⁸ Organizatorzy cyklu *Borders* sami podkreślali (raczej z dumą i bez rasistowskiego podtekstu), że w porównaniu z innymi wystawami radykalnie zwiększył się procent publiczności o ciemniejszych odcieniach skóry (patrz katalog z poprzedniego przypisu) – paradoksalnie tworzy się wtedy błędne koło, bo ów „nowo pozyskany” odbiorca – jakkolwiek tego politycznie poprawnie nie ujmować – jest traktowany jak Inny.

Nie zawsze jest bowiem tak, że wspólny wróg jednoczy – o władzę i „rząd dusz” rywalizują różne frakcje i ugrupowania. Zanim Hamas w 2006 r. wygrał wybory⁴⁹, dochodziło do licznych incydentów w konfrontacjach z Fatahem czy Islamskim Dżihadem. Jako że sama państwowość Palestyny znajduje się *in statu nascendi*, przestrzeń wciąż organizują tam głównie następstwa historycznych dat: Nakba – 1948 r., wojna sześciodniowa – 1967 r. i następująca po niej okupacja oraz postanowienia z Oslo⁵⁰ – 1993 r. Na morale i aspekty tożsamościowe w ostatnich latach szczególnie wpłynęły zaś uzyskanie statusu nieczłonkowskiego państwa obserwatora w ONZ w 2012 r. oraz uznanie państwowości przez Parlament Europejski w 2014 r. Pomimo tych wzmacniających bodźców Palestyńczyków dzielą nie tylko wspomniane wyżej opcje polityczne, ale i rozwarstwienie społeczne. Pomimo rozwoju szkolnictwa wyższego panuje nieufność najbiedniejszych do wykształconych⁵¹. Na wyjątki wszakże zasługują posiadacze dyplomów, takich jak – z oczywistych względów – lekarz oraz – z mniej oczywistych – archeolog. W tych ostatnich bowiem pokładana jest nadzieja w rywalizacji z archeologami izraelskimi: każde odkrycie dawnych ruin (szczególnie w okolicach Jerozolimy) jest natychmiast politycznie instrumentalizowane jako historyczne uprawomocnienie prawa do tej ziemi. Gdy zaś idzie o zaufanie do artystów, to zyskiwali oni tym bardziej, im częściej okazywało się, że za swe prace bywali aresztowani. Do takich można zaliczyć Slimana Mansoura (ur. w 1947 r.), który w latach 80. malował głównie sielskie sceny rolnicze, zbiory oliwek, pomarańczy, pszenicy. W kontekście omawianych dotychczas prac zaskoczony zachodni

⁴⁹ Wybory zostały uznane przez niezależnych obserwatorów za spełniające kryteria demokratyczności, co spowodowało zamęt na arenie międzynarodowej, np. Stany Zjednoczone wstrzymały pomoc humanitarną, zaś po częściowym złagodzeniu postaw Hamasu Parlament Europejski w 2014 r. wykreślił go ze swojej listy organizacji terrorystycznych.

⁵⁰ Na mocy tych porozumień terytoria Zachodniego Brzegu i Strefy Gazy podzielono na strefy o trojakim statusie: status A – tereny pod kontrolą Autonomii Palestyńskiej; Strefa Gazy, kilka większych populacji arabskich na Zachodnim Brzegu; status B – tereny pod kontrolą mieszaną: Autonomia Palestyńska sprawuje tam władzę, ale kontrolę wojskową ma IDF; status C – tereny pod kontrolą izraelską: obejmują tereny zasiedlone przez osadników żydowskich, drogi dojazdowe do nich, punkty strategiczne (np. ujęcia wodne).

⁵¹ Wzmacniają tę nieufność np. zawiść o ułatwioną drogę do emigracji, a nawet drobne incydenty: Sławek Rzewuski – zaprzyjaźniony niezależny fotoreporter okresowo rezydujący na Zachodnim Brzegu – relacjonował mi sytuację, w której do lokalnej grupy uczestników antyizraelskiej manifestacji w Nabi Saleh podłączyli się udekorowani w kelfie studenci aktywiści z Birzeit; jednak gdy doszło do zamieszek i w ruch poszły kamienie, niespodziewanie studenci okazali się być agentami służb specjalnych, dobyli pistoletów i aresztowali kilka osób;

odbiorca zapytałby: Gdzie tu sztuka oporu i walka o palestyńską sprawę? Za co tu artystę represjonować? Tymczasem lokalnie takie sceny niosą jasny przekaz: zostań na swojej ziemi, uprawiaj ją i w razie potrzeby broń. W trakcie pierwszej intifady w 1987 r. Mansour dołączył do bojkotu zakupów izraelskich produktów, przez co stracił możliwość kupowania farb. Spowodowało to radykalną zmianę jego stylu – zaczął tworzyć abstrakcje na bazie tego, co daje ziemia, przedmioty znalezione. Mimo to nie stracił ani swej publiczności, ani tym bardziej politycznego potencjału. Assemblage z wykopanymi przez siebie glinianymi skorupami tytułuje *Archeological site* (1995), innym razem wykorzystuje np. zardzewiałe klucze. Znów jest to idiom wybitnie lokalny – wszyscy wygnańcy wciąż noszą przy sobie klucze do swoich domostw i choć te już dawno nie istnieją, ów klucz ma być synonimem prawa do powrotu⁵². Stał się on zatem wyrazistym symbolem oporu, ostentacyjnie noszonym na rzymskich, zwłaszcza przez młodzież (ci pamiętający Nakbę pobłażliwie żartują, że gdyby istotnie było tyle domów, ile dziś nosi się kluczy, Palestyna byłaby nietykalną potęgą)⁵³.

Sztuka nie istnieje jednak w próżni i – jak wszędzie indziej – potrzebuje instytucjonalnej oprawy. Szczęśliwie wśród lokalnych konfliktów istnieje rodzaj konsensusu nie tylko co do kulturotwórczej roli wykopalisk archeologicznych, ale i co do ważności współczesnych instytucji odpowiedzialnych zarówno za pielęgnowanie dziedzictwa narodowego, jak również produkcję i dystrybucję kultury artystycznej. Spore nadzieje są zatem pokładane w nowo powstałym Palestinian Museum w Birzeit (Zachodni Brzeg), które ma na celu nie tylko ochronę dziedzictwa kulturowego, ale i tworzenie wystaw artystycznych negocjujących napięcia i wartości na rynku politycznych doktryn. Powstała około 1998 r. idea założycielska tej instytucji miała koncentrować się na upamiętnianiu Nakby. W 2008 r. Beshara Doumani rekonfigurował tę ideę: zamiast bolesnego pomnika przeszłości – muzeum afirmujące tętniącą życiem kulturę, mobilizowanie zamiast rozpamiętywania. Replikowanie tradycyjnych form i utrwalanie zuniformizowanej i jednowymiarowej narracji narodowej powinny ustąpić na rzecz eksperymentów i dialogu. Tym samym muzeum w Birzeit miałoby stać się „bezpiecznym miejscem dla niebezpiecznych

⁵² O międzynarodowej akcji *Key of Return* pisałem szerzej przy okazji omawiania 7. Berlin Biennale w artykule *Niebezpieczne związki terroryzmu i religii w optyce kultury wizualnej*, „Przeгляд Religioznawczy” 1/2014.

⁵³ By nie mnożyć przykładów, poprzestanę na tym jednym nazwisku, gdyż wcześniej omawiałem kilku artystów żyjących i tworzących w Strefie Gazy i na Zachodnim Brzegu, którzy uczestniczą już w międzynarodowym obiegu sztuki.

idei”⁵⁴. Warto też nadmienić, że profesor Doumani to wykształcony w USA Palestyńczyk, obecnie dyrektor Middle East Studies na Brown University. Koncepcja, choć budująca, jest wyraźnie „zainfekowana” zachodnim podejściem. Nasuwa się bowiem pytanie, czy wobec wciąż chwiejnej narodowej narracji Palestyńczycy „kupią” postmodernistyczne zachęty do nihilistycznej autoironii, dystansu i wielości perspektyw? Trzeba poczekać z ocenami na pierwsze wdrożenia idei Doumaniego w konfrontacji z realiami lokalnymi.

Drugim istotnym dla palestyńskiej sztuki instytucjonalnym projektem jest powstałe w 2012 r. biennale *Qalandiya International*⁵⁵. Dla odmiany nie ma ono stałej lokalizacji, co akurat stanowi atut w „patchworkowej” sytuacji geopolitycznej kraju. Przez dwa tygodnie różne miasta goszczą wystawy, sympozja, projekcje filmów, performanse i inne inicjatywy. Nazwa biennale stanowi rodzaj sarkazmu i ironii – pochodzi bowiem od wioski leżącej między Jerozolimą a Ramallah, gdzie niegdyś było lotnisko i obóz uchodźców, w związku z czym zlokalizowano tam bardzo uciążliwy punkt kontrolny (i co za tym idzie, częste zamieszki). Nie w tym jednak rzecz, aby takowym punktom oddawać hołd, ale raczej udowodniać, że takie fizyczne bariery nie ograniczą nigdy wymiany myśli i idei. Dotychczas odbyły się trzy udane edycje biennale: *Life and Art in Palestine* (2012), *Archives, Lived and Shared* (2014)⁵⁶ oraz *This Sea is Mine* (2016).

Obydwie przywołane instytucje mają przed sobą dość duże wyzwania: po pierwsze, przetrwać, po drugie, mówić o palestyńskim doświadczeniu językiem współczesnej sztuki zrozumiąmy i na miejscu, i w świecie. Lokalnie kultura artystyczna jak dotąd napędzana i podtrzymywana jest patriotyczną narracją na poły nostalgiczną, na poły oporową, dlatego przyswojono tam sobie nawet słownik języka sztuki konceptualnej czy abstrakcyjnej. Co więcej, słowniki te sprawdzają się w taktykach przeciwdziałania marginalizacji sztuki palestyńskiej w obiegu międzynarodowym, a jak wiadomo, każdy nagłos

⁵⁴ D. Abouali, *Art and culture under occupation: the Palestinian Museum and Qalandiya International*, „Contemporary visual art+culture broadsheet” 43(1)/2014, http://www.cacsa.org.au/Wordpress/yoo_bigeasy_demo_package_wp/wp-content/uploads/Broadsheet/2014/43_1/43_1_Abouali.pdf [2.02.2015].

⁵⁵ Biennale jest koprodukcją palestyńskich instytucji kulturalnych z Zachodniego Brzegu, Strefy Gazy, Wschodniej Jerozolimy i Izraela: Al-Ma'mal; the A.M. Qattan Foundation; Arab Culture Association in Haifa; International Academy of Art Palestine; Khalil Sakakini Cultural Centre; Palestinian Art Court – Al Hoash; Ramallah Municipality; Riwaq and the Palestinian Museum, MinRASY PROJECTS, Windows and Iltiq for Contemporary Art in Gaza, Al-Mashghal (the Factory) (Haifa).

⁵⁶ Więcej informacji na stronie: <http://www.qalandiyainternational.org>.

służy sprawie. Problem tkwi jednak gdzie indziej: wkrótce może pojawić się rozdźwięk między zwolennikami świeckiej narracji tożsamościowej instytucji kulturalnych a zwolennikami panislamskiego „umeblowania” Palestyny pod flagami Hamasu. Przychylność zachodniego świata zaskarbiana była dotychczas „świecką twarzą”, a zdecydowanie niskie notowania ma obecnie muzulmański radykalizm. Nie należy zapominać, że Hamas swój sukces wyborczy wypracował nie tyle szkoleniem szahidów i zamachami, ile oddolną działalnością na poziomie socjalnym. System zwany *dawa* to bardzo złożona sieć (apolityczna i niewojkowa) bazująca na charytatywnych inicjatywach: buduje się przedszkola, szkoły (tak świeckie, jak i religijne), przychodnie lekarskie, odbudowuje domy wygnańcom, dotuje żywność dla najbardziej potrzebujących. Uniwersalną zasadą jest to, że dar wymaga odwzajemnienia, z wdzięczności osoba obdarowana pragnie być lojalna względem swego darczyńcy. Bieda i gotowe na nią remedium to właśnie doskonałe „podglebie” dla politycznych i terrorystycznych aspektów działalności Hamasu. Stąd obawa, czy świeckie instytucje kultury bazujące na zachodnich wzorcach i standardach nie staną się wkrótce niewygodne. Może nie od razu jako cel zamachów samobójczych, ale np. poprzez reglamentowanie rozmaitych oficjalnych dotacji. Tym bardziej ich działalność musi cechować przemyślana ekonomia wizualna (gdyż artystyczne nawiązania do Nakby poniekąd zawsze mogą liczyć na nietykliwość).

3.5. PERSPEKTYWA HYBRYDYZNA: EPIZODY LOKALNE O ZASIĘGU GLOBALNYM I ARTYSTYCZNY NOMADYZM

Frapującym zagadnieniem jest dość osobliwa fuzja zachodniej wersji aktywizmu (czy też aktywizmu) z lokalną specyfiką bliskowschodnich napięć. Zaangażowany społecznie street artysta Banksy zdążył już trwale wpisać się w turystyczną mapę Betlejem, stając się atrakcją nawet dla pielgrzymów zmierzających do Bazyliki Narodzenia Pańskiego. Swymi antyokupacyjnymi szablonami nazaczył nie tylko mur, ale i wiele domów, bram czy parkanów. Początkowo zdarzało się nawet, że Palestyńczycy nieświadomi faktycznych rynkowych notowań artysty sprzedawali wymalowane przezeń drzwi za marne 700 dolarów. Świadom tych aberracji Banksy w 2017 r. (czyli w setną rocznicę ustanowienia brytyjskiej kontroli nad regionem⁵⁷) poszedł o krok

⁵⁷ Komunikuje to oficjalna strona internetowa hotelu: <http://walledoffhotel.com/questions.html> [7.10.2017]. Chodzi tu o Deklarację Alfreda Baulfoura z 2 listopada 1917 r., w której

dalej, inicjując projekt *The Walled Off Hotel*. Jest to w pełni funkcjonujący obiekt turystyczno-artystyczny. Hotel usytuowany jest w Betlejem, tuż przy murze – stąd jego nazwa, przy okazji przewrotnie parafrazująca ekskluzywną markę nowojorskiego Waldorf-Astoria. Jak głosi artysta, jest to hotel z najgorszym widokiem na świecie⁵⁸. Nie przeszkadza to jednak, aby ceny noclegów utrzymywać na dość wysokim poziomie – od 60 do niemal 1000 dolarów za dzień pobytu. Do współprojektowania wnętrza Banksy zaprosił Dominique Petrin (Montreal) oraz Samiego Musę (Ramallah), dzięki czemu ściany zostały pokryte obrazami nawiązującymi do izraelskiej okupacji oraz różnymi dziwnymi obiektami, jak np. kamery monitoringu eksponowane na drewnianych sztydach niczym myśliwskie trofea czy proce. Przy oknie, za którym widać tylko betonowy mur, ironicznie ustawiono retro lunetę, co wobec jego bezpośredniej bliskości właściwie czyni ją bezużyteczną. Wystrój stanowi niepowtarzalna mieszanina stylów rodem z *Alicji w krainie czarów* i *Rodziny Addamsów*⁵⁹. Ponad samogrającym fortepianem Banksy wymalował barokowe putta wyposażone w maski tlenowe, a obok powiesił grubą linę zakończoną krucyfiksem przerobionym na wspinaczkowy czekan. Jest to zarówno zachęta do nielegalnej wspinaczki po murze, jak i cicha aluzja do lokalnego przemysłu pamiątkarskiego. Rynek dewocjonaliów dla chrześcijańskich pielgrzymów w większości opanowany jest bowiem właśnie przez Palestyńczyków. Hotel posiada również swój gift-shop oferujący reprodukcje dzieł zgromadzonych w pokojach i foyer oraz inne gadżety, np. brelok do kluczy będący repliką segmentu betonowego muru, oczywiście z fragmentem jakiegoś graffiti. Nawet pieczywo podawane do posiłków wypiekane jest w tym kształcie i serwowane elegancko poutykane w humus. W ramach inicjatywy spod znaku DIY (Do It Yourself) pt. *Wall-Mart* goście mogą również nauczyć

nakreśla on baronowi Walterowi Rothschildowi (przywódca społeczności żydowskiej w Wielkiej Brytanii) projekt odtworzenia w Palestynie „żydowskiej siedziby narodowej” (co było odpowiedzią na oczekiwania i starania ruchu syjonistycznego). Jako terytorium mandatowe Palestyna podlegała wpływom Wielkiej Brytanii od 25 kwietnia 1920 r. do 14 maja 1948 r. Kukła przedstawiająca hrabiego Balfoura na tle ówczesnej mapy zdobi jedno z pomieszczeń hotelu Walled Off.

⁵⁸ H. Ellis-Petersen, *Banksy Walled Off Hotel in Palestine to sell new works by elusive artist*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/sep/07/banksy-walled-off-hotel-palestine-gift-shop> [7.10.2017].

⁵⁹ H. Matar, *Exit through the checkpoint: Inside Banksy's new Bethlehem hotel*, <https://972mag.com/exit-through-the-checkpoint-inside-banksys-new-bethlehem-hotel/125588/> [7.10.2017].

się samodzielnie wyciąć grafficiarski szablon i natychmiast wykonać jego odbitkę wprost na murze.

Opinie na temat projektu *Walled Off Hotel* są oczywiście podzielone – jedni zarzucają mu antysemityzm, inni burżuazyjno-artystyczne żerowanie na cudzej niedoli. Kontrowersje i prowokacje to jednak programowa strategia Banksy’ego. Trudno bowiem, aby tak nietypowa hybryda turystycznego biznesu, sztuki i aktywizmu nie budziła emocji. Hotel na swej stronie internetowej zdecydowanie odcina się od wszelkich politycznych stronnictw i organizacji, a jego palestyński *management* gorąco zaprasza do wizyt młodych Izraelczyków, gwarantując bezpieczeństwo. Oprócz działalności hotelarskiej w miejscu tym funkcjonuje niezależna galeria prezentująca sztukę palestyńską, którą kieruje dr Housni Alkhateeb Shehada. Instytucja przekazuje datki na rzecz regionalnych inicjatyw, a także aktywizuje społeczność lokalną. Dotyczy to nie tylko zatrudnienia kierownictwa i personelu, ale i całej okolicy, która znacząco zyskała na turystycznej atrakcyjności⁶⁰. Jednocześnie w świecie mediów zachodnich choć przez moment ponownie zaistniała sprawa palestyńska. Nawet jeśli informacje te znalazły się w mało znaczących, plotkarskich rubrykach różnych periodyków, to już zdjęcia wewnątrz hotelu w sposób viralowy szeroko obiegły media społecznościowe.

Zaangażowana perspektywa zachodniego outsidera przejawia się również wyraziście w streetartowym projekcie *Face 2 Face* (2007). Francuski fotograf o pseudonimie JR, przemierzając Zachodni Brzeg wraz z jakimś Marco, poczynili dość banalną obserwację, że oto ludzie po obu stronach muru, choć niespecjalnie różnią się od siebie pod względem urody i brzmienia języka, mimo wszystko się nienawidzą. Niezbyt to bowiem typowe dla europejskiej myśli, aby zakładać, że różnice rasowe w jakiś sposób usprawiedliwiają bądź tłumaczą wzajemną agresję. Jednak pomimo tych naiwnych konstatacji, a być może właśnie dzięki nim, narodził się pomysł, aby Żydów i Palestyńczyków tych samych profesji sportretować i takie zestawienia wyeksponować na murach miast. Aby nadać temu dodatkowy walor humorystyczny, JR postanowił używać wyłącznie szerokokątnego obiektywu (o ogniskowej 28 mm), który znacznie zniekształca obraz, czyniąc z twarzy gotowe karykatury. Widzący ów efekt na ekranie aparatu, bohaterowie zdjęć chętnie dawali się wciągnąć w zabawę, robiąc osobliwe miny. Tym sposobem wkrótce na betonowym

⁶⁰ Bazuję tu na informacjach własnych uzyskanych bezpośrednio od S. Rzewuskiego, który będąc dość sceptyczny wobec idei hotelu, przeprowadził miniwywiad środowiskowy z właścicielami okolicznych sklepików i straganów. Ci ostatni potwierdzili znaczący wzrost liczby turystów, którzy dotychczas nie czuli potrzeby zapuszczenia się w ten obszar Betlejem.



Banksy, *Walled Off Hotel*, 2017 (fot. S. Rzewuski)

murze, parkanach, fasadach, bramach budynków zaczęły się pojawiać wielkoformatowe wydruki z twarzami taksówkarzy, nauczycieli, rabinów, imamów, księży. Z filmu dokumentalnego poświęconego projektowi dowiadujemy się, że nielegalnemu przyklejaniu tych plakatów towarzyszyły różne incyden-

ty⁶¹. W niektórych dzielnicach arabskich nie do końca zrozumiano wymowę zdjęć i zerwano je, zanim klej zdążył wyschnąć, zaś po stronie izraelskiej doszło nawet do interwencji wojska i aresztowania aktywistów. W bardziej sprzyjających okolicznościach autorzy projektu zaczepiali przechodniów, by ci zgadywali narodowość osób przedstawionych na zdjęciach. Ów quasi-socjologiczny eksperyment w pewien sposób potwierdził, że w sytuacjach odwiecznego konfliktu właśnie najbardziej podstawowe i z pozoru naiwne pytania są w stanie wywołać cenną refleksję. Z kolei humorystyczna forma tych przedstawień spełniała funkcję katalizatora sąsiedzkich napięć.



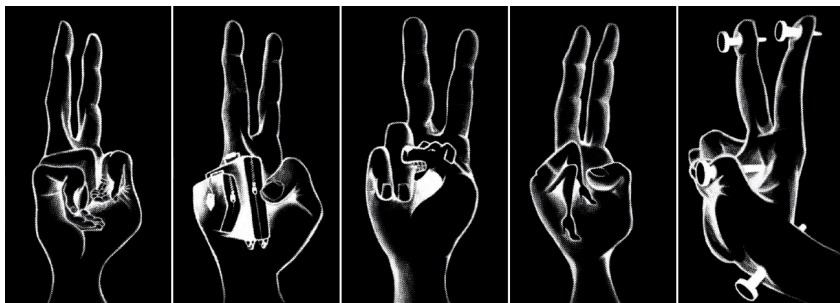
JR, *Face2Face*, 2007

<https://pl.pinterest.com/pin/191191946650799014/> [7.12.2017].

Wspomniany na początku tego rozdziału Amer Shomali przeprowadził również serię interwencji miejskich w Ramallah, które wykraczały zarówno poza zachodnią estetykę sztuki ulicy, jak i specyficzną lokalną patriotyczno-martyrologiczną ikonografię. Seria pięciu czarnych billboardów zatytułowana *X-ray* (2007) przedstawiała dłoń w charakterystycznym zwycięskim geście „V”. Subtelny ironiczny podtekst został jednak zakodowany w zagiętych palcach, które w tymże geście na ogół nie znaczą nic. Niejako wbrew palcom wyprostowanym wyszły one na narracyjny pierwszy plan: w jednym przypadku zmieniły się w spakowane walizki, innym razem w kłusującego psa, w kolejnym – w parę seksownych damskich nóg. Artysta, komentując genezę swego pomysłu, odwołał się do jednej z wielu demonstracji ulicznych, których był

⁶¹ Skróty tego materiału dostępne są na stronie artysty: <http://www.jr-art.net/projects/face-2-face> [7.12.2017].

świadcem w 2006 r. Ta jednak wydała mu się o tyle dziwna, że nie miała żadnego wyraźnego motywu w postaci takiej czy innej rocznicy. Gdy zapytał uczestników o powód zamieszek, usłyszał, że protest wymierzony jest przeciw wstrzymaniu dotacji dla Autonomii Palestyńskiej po wygraniu wyborów przez Hamas⁶². Poczł więc potrzebę stworzenia tych dysonansowych gestów, które niczym fotografie rentgenowskie prześwietlają materię, by pod powierzchnią narodowej dumy ujawnić niewidoczne podziały, wycofanie, społeczną anomię czy inne patologie.



Amer Shomali, *X-ray*, 200 × 525 cm, 2007

<http://www.amershomali.info/x-ray/> [7.10.2017].

Choć Shomali jest bezsprzecznie zaangażowany w palestyńską sprawę, to zdarza się, że w pewien sposób poza nią wykracza. W jednej z nowszych realizacji pt. *Black Holes* (2016) wykonał serię graficznych ingerencji w banknoty irackich dinarów. W ten sposób zyskały one ikoniczne dodatki, takie jak sceny tortur z Abu Ghraib i Guantanamo, egzekucja amerykańskiego dziennikarza Jamesa Foley'a dokonana przez ISIS czy portret „kalifa” Al Bagdadiego lub ciało małego Syryjczyka Alana Kurdiego wyrzucone przez morze. Artysta dostał te banknoty od zrozpaczonego znajomego, którego krewniak oszczędzał je, pracując i mieszkając w Iraku od czasu wojny w Zatoce Perskiej (1991). Gdy miał już uzbieraną równowartość około pół miliona dolarów amerykańskich, państwo irackie upadło, a tym samym nastąpiła znaczna denominacja dinara. W ten sposób oszczędności całego jego życia skurczyły się w jednej chwili do kwoty około 50 dolarów⁶³. Nastąpiła osobliwa odwrotność „efektu motyla”: czyjaś konkretna, indywidualna klęska finansowa została spowodowana przez procesy dziejowe i siły dalece potężniejsze od tegoż nieszczęśnika. Stąd

⁶² <http://www.amershomali.info/x-ray/> [7.10.2017].

⁶³ Ibidem.



Amer Shomali, *Black Holes*, 2016

<http://www.amershomali.info/black-holes> [7.10.2017]

narodziła się idea, że jedynie sztuka jest w stanie nadać tej pustej walucie nowy kurs (raczej symboliczny niż bankowy). Bohaterowie zwykle obecni na banknotach również się „zdenominowali”, więc artysta zamienił ich na bardziej aktualne i powszechnie rozpoznawalne figury ofiar i ich oprawców.

Jak powszechnie wiadomo, użyte w odpowiednich proporcjach przerażenie i fascynacja ewokują wzniosłość. Dlatego właśnie ta Kantowska kategoria tak często towarzyszy obrazom niesionym przez terroryzm. Doskonale zdawała sobie z tego sprawę Pia Lindman, tworząc wideoperformans *Lakonikon* (2004). Artystka przed przystąpieniem do jego realizacji uważnie studiowała semiotykę gestów rozpaczliwych uchwyconych przez fotoreporterów „New York Timesa” tuż po zamachach terrorystycznych i w trakcie pogrzebów ofiar. Lindman najpierw wykonała serię szkiców, a później samodzielnie odtwarzała te miny i gesty w niemym, pozbawionym kontekstu pantomimicznym spektaklu przerażenia i grozy. Praca ta stała się wymowną refleksją, a zarazem krytyką



Pia Lindman, *Lakonikon*, 2004

https://www.brooklynmuseum.org/eascaf/feminist_art_base/pia-lindman [7.10.2017].

krzykliwej retoryki mediów, które z aktów terroryzmu czynią sensacyjną pożywkę. W konfrontacji z tym wideoperformansem odbiorca całkowicie traci orientację, czy dla osławiania traum korzystniejsza jest estetyzacja terroru, czy raczej medialna anestezja.

3.6. SPRAWA PALESTYŃSKA W SZTUCIE IZRAELSKIEJ

Dla symetrii poznawczej warto zatrzymać się na moment nad perspektywą artystów izraelskich. Po pierwsze bowiem, reprezentują oni naród postrzegany jako okupanci i ciemnościści, po drugie – jako Izraelczycy sami mogą stać się przypadkowymi ofiarami zamachu ze strony radykalnych ugrupowań palestyńskich. Wyrazem tych lęków stała się m.in. brytyjska wystawa *Art in the Age of Terrorism*⁶⁴, w ramach której Doron Solomons pokazał wideo pt. *Father* (2002). Choć ów mieszkający w Tel Awiwie artysta sam jest przeciwny agresywnym zapędom militarnym swojego rządu, to nieobojętne są mu zamachy samobójcze i wynikające z nich zagrożenie. Jego film bazuje w znacznej mierze na materiałach zaczerpniętych z izraelskiej telewizji, pokazującej okoliczności rozbijania młodego Palestyńczyka, któremu nie udało się zdetonować umieszczonego na sobie ładunku. Solomons przy akompaniamencie patetycznej suity Jana Sebastiana Bacha (*Suite no. 3 in D major for orchestra, BWV 1068 – Air*) zaczął od niemal abstrakcyjnego, niewyraźnego zbliżenia twarzy zamachowcy. Gdy zaś zoom kamery zaczął stopniowo ukazywać szerszy kontekst, można było dostrzec, że jego bezwładne ciało jest wleczone po asfalcie przez antyterrorystycznego robota poruszającego się na gąsienicach. Po kilku sekundach niedoszły samobójca nieoczekiwanie podnosi głowę. Tu następuje przerywnik w postaci spowolnionych ujęć kobiet z ugrupowania Fatah szkolących się w sztukach walki oraz przedśmiertne oświadczenia szahidek. Gdzieś pomiędzy pojawia się również obraz palestyńskiego ojca rozpaczającego nad ciałem zabitego noworodka. W końcowych sekwencjach filmu artysta przewrotnie podłożył muzyczny

⁶⁴ *Art in the Age of Terrorism*, Southampton Solent University, Millais Gallery 11 November 2004 - 29 January 2005, kurator: Graham Coulter-Smith. Należy nadmienić, że omawiana praca Solomonsa zaistniała już nieco wcześniej - podczas 50. edycji Biennale w Wenecji w 2003 r.

motyw przewodni z serialu *MASH* pt. *Suicide is Painless*⁶⁵, na który wmontował początki kontaktu policyjnego robota z terrorystą. Jego mechaniczne ramię delikatnie próbowało uchwycić rękę leżącego bez ruchu zamachowcy, by sprawdzić jego funkcje życiowe. Gdy ten częściowo ocknął się z szoku, zaczął chwytać szczypcę robota, jak gdyby chciał z wdzięcznością ucisnąć dłoń ratującą mu życie. Spowodowało to wyraźne zawahanie maszyny, czy też raczej jej operatora (niewidocznego w kadrze). Wszak urządzenia tego typu zaprojektowano pierwotnie pod kątem rozbrajania ładunków w Irlandii Północnej, gdzie „żywe bomby” nie występowały.



Doron Solomons, *Father*, kadr z wideo, 2002

<https://www.youtube.com/watch?v=fvEz8YniJ24> [28.12.2017]

Ów czynnik ludzki, który w nieplanowany sposób zaistniał w wizualnej „choreografii” tej operacji antyterrorystycznej, sprawił, że wstrząsnęła ona opinią publiczną w sposób inny niż zazwyczaj. W towarzyszących zajściu komentarzach medialnych Palestyńczyk ze złego zamachowcy niespodziewanie stał się ofiarą, a przy okazji dostrzeżono postępującą dehumanizację po obu stronach konfliktu. Jednym jej obliczem są militarne interwencje wojskowe, a drugim – pranie mózgów wizjami honoru i chwały dla męczenników. Tytuł pracy współwinnym tego stanu rzeczy czyni panujący po obu stronach tradycyjny patriarchyzm, stanowiący jedną z głównych przyczyn agresji. Zostaje on tu ponadto boleśnie zestawiony z ojcostwem jako takim. W filmie występuje również córka artysty, która oglądając przerażające wiadomości

⁶⁵ Wymowny jest tu zarówno tekst utworu, jak i sam serial komediowy, który paradoksalnie poprzez humor oswajał dehumanizacyjne aspekty wojny.

telewizyjne, nadaje mu dodatkowy wymiar zagrożenia, pytając: „Daddy, if I die, will you make magic?” (Tato, czy odczarujesz mnie, gdybym umarła?).

Dla porównania figury męczenników sprawy palestyńskiej w czasie pierwszej intifady (1987–93) zyskały znacznie bardziej nieoczekiwany typ wizualnego ramowania. Izraelski fotoreporter Miki Kratsman zastąpił wówczas jako ten, który skadrował młodych uczestników rewolty w taki sposób, że nieodwołalne stały się skojarzenia z ikonografią chrześcijańską. Powstały w ten sposób „palestyńska pieta”, czyli matka trzymająca na kolanach martwe dziecko, „zdjęcie z krzyża”, czyli opuszczanie rannego z ulicznej barykady, oraz „niewierny Tomasz” wskazujący palcem ranę po kuli. Jak zauważa Joshua Simon, przy tego typu zdjęciach z ulicznych zamieszek nasuwa się słuszne pytanie o autorstwo. Sprawa jest o tyle złożona, że owszem, fotograf kadruje i naciska spust migawki, lecz Palestyńczycy aranżują całą „scenę”, oczywiście nie bez udziału izraelskiego wojska. Dzięki nim możliwe były takie, a nie inne obrazy, które zapisały się w kolektywnej pamięci: proce i kamienie przeciw czołgom czy kobiety przeciw żołnierzom⁶⁶. Dlatego właśnie w ostatnich latach pojawiły się odgórne dyrektywy, aby podczas manifestacji i innych ulicznych zajęć wojsko było możliwie mało widoczne, żeby nie dawać okazji międzynarodowym mediom do tworzenia typowo okupacyjnych ujęć⁶⁷.

Wykonanie fotografii to jedno, a uczynienie ich widzialnymi to całkiem osobna kwestia. Wyłania się tu bowiem kategoria archiwum i problem zarządzania jego dostępnością, która jak w żadnym innym przypadku nie jest na taką skalę upolityczniona. Kuratorka i badaczka kultury wizualnej Ariella Azoulay wspomina:

[...] urodziłam się w Izraelu i, podobnie jak w wypadku większości izraelskich Żydów, pełna historia państwa Izrael była przede mną ukrywana, choć żyliśmy wśród różnych śladów, które powinny były nas niepokoić i skłaniać do zadawania pytań. Kiedy je wreszcie zadaliśmy, marne odpowiedzi, które padły, oparte były

⁶⁶ J. Simon, *Thoughts of the Aesthetics of Terror in General and Suicide Bombers' Videos in Particular*, w: M. Slome (red.), *The Aesthetics of Terror*, Charta, Milano – New York 2009, s. 44.

⁶⁷ Informacja własna i na podstawie International Solidarity Movement, <https://palsolidarity.org/> [28.12.2017]. Zmiany te można było również zauważyć na trzech kolejnych wystawach fotografii reportażowych S. Rzewuskiego, które organizowałem w Galerii Akademickiej Wydziału Nauk Społecznych UAM: *Kulturowa Intifada* (2015), *Wolność zaczyna się tam, gdzie kończy się strach* (2016), *Life in Exile. Fixed, not accepted* (2017 – przy okazji III Zjazdu Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego i konferencji *Kultura w ruchu. Migracje – transfery – epistemologie*).



Turmusayya, 2014 (fot. S. Rzewuski)



Sheikh Jarrah, Wschodnia Jerozolima (fot. S. Rzewuski)

W ramach taktyki *protective presence* interwencje wojska i policji są często fotografowane przez dziennikarzy i niezależnych obserwatorów, co prowadzi do osobliwych konfrontacji, gdyż służby dla swoich celów również coraz chętniej używają aparatów i dronów z kamerami.

na założeniu, że Palestyńczycy to wrogowie zagrażający „naszemu” państwu. W tym kontekście wrogości zrujnowanie Palestyny stało się „niewidzialne”⁶⁸.

W swoich projektach naukowych i kuratorskich analizuje ona tysiące fotografii, które w sposób mniej lub bardziej bezpośredni uwidaczniają mechanizmy „przemocy państwowotwórczej”. Ze szczególną pieczołowitością odnosi się też do podpisów towarzyszącym zdjęciom. Tym sposobem tracą one pozorną „niewinność”, by przywołać choćby fotografię *Porzucona arabska wioska* Zoltana Klugera z 1949 r., która przedstawia uśmiechnięte dziewczynki w trakcie „czynu społecznego”, polegającego na sprzątaniu wioski. Dopiero znajomość historycznego kontekstu Nakby pozwala tytułowe słowo „porzucona” odczytać jako eufemistyczne określenie wypędzenia (o ile nie

⁶⁸ A. Azoulay, *Nie ma czegoś takiego jak archiwum państwowe*, w: K. Pijarski (red.), *Archiwum jako projekt*, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2011, s. 216.



Jerozolima, 2015; Beit El, 2018 (fot. S. Rzewuski)

masakry) poprzednich mieszkańców. Na innym zdjęciu (z 1969 r.) widoczne są natomiast ślady „cichej okupacji” Gazy. Jego autor, Avi Simchoni, uchwycił na nim kilku palestyńskich chłopców wracających ze szkoły oraz – gdzieś z boku kadru – wpatrującego się w nich obojętnie izraelskiego żołnierza. Azoulay zwraca jednak uwagę na niepozorny detal: oto między poszczególnymi dziećmi zauważalne są metrowe odstępstwa – raczej niezbyt „naturalne” dla tej sytuacji. Okazuje się, że i to był element „przemocą ustanawianego prawa” – czyli obowiązujący wówczas Palestyńczyków ścisły zakaz zgromadzeń⁶⁹.

Kuratorka dobiera jednak archiwalne fotografie nie tylko po to, by unaoocnić krzywdy wyrządzane przez własny naród, zbyt łatwo byłoby wtedy o etykietę *self-hating Jew*. Wydobywa z zapomnienia również ujęcia, na których nie da się zaprzeczyć istnieniu zażytych, przyjacielskich relacji członków obydwu społeczności: wspólnie prowadzone „geszefty”, bawiące się razem dzieci. Jak pisze Azoulay:

Żydzi stracili obywatelskie życie, które dzielili z Palestyńczykami, oraz doświadczenie niebycia oprawcą [...]. Nieuznawanie cierpienia innych skazuje nas na stanie się jeśli nie oprawcami, to co najmniej cichymi współpracownikami oprawców.

⁶⁹ Ibidem, s. 219.



Gaza, 1969 (fot. A. Simchoni)

<https://sarahirving.wordpress.com/2011/05/30/palestine-through-different-lenses/> [5.03.2018].

Uznając prawa tych, którzy byli ofiarami, sprawiamy, że przyszłość staje się niepełna, a zatem zło wyrządzone w przeszłości może zostać naprawione, odczynione, zrekomensowane. Tylko jeśli przeszłość jest niepełna w ten właśnie sposób, ofiara może domagać się swoich praw, a kat ma szansę dochodzić prawa tego, by nie być dłużej oprawcą⁷⁰.

Kuratorka wierzy więc głęboko w performatywną moc archiwów wizualnych i wskazuje na ich rolę i potencjał w społecznej zmianie. Nie jest jednak utopistką, gdyż sama wychowała się w państwie, które dokonywało nocnych „nalotów” na własnych obywateli w poszukiwaniu osób uchylających się od służby wojskowej. Część swojej krucjaty przeciwko niewidzialności zawarła w książce *Deportation: Unshowable Photographs*⁷¹, która po części jest również o „zdradzie” archiwum jako publicznej instytucji. Podczas kwerendy w zbiorach Międzynarodowego Komitetu Czerwonego Krzyża w Genewie okazało się, że w imię neutralności (tj. dla wykluczenia instrumentalizacji politycznej) niedozwolone jest użycie zgromadzonych tam zdjęć z Palestyny z lat 1948-50. Azoulay dokonała więc kreatywnego „obejścia” problemu i zwyczajnie przerysowała interesujące ją fotografie. W towarzyszących im w książce podpisach nie szczędziła stawiania trudnych pytań, komentarzy i cynicznych uwag zarówno w stosunku do izraelskich władz, jak również do nadzorujących i dokumentujących te deportacje urzędników z Czerwonego Krzyża.

⁷⁰ Ibidem, s. 223.

⁷¹ A. Azoulay, *Different Ways Not to Say Deportation: Unshowable Photographs*, Phillip Editions, Vancouver 2012. Inne projekty kuratorskie Azoulay: <http://cargocollective.com/ArielaAzoulay> [5.03.2018].



Ariella Azoulay, *Evacuation of their „own free will”*,

ryciny z projektu *Different Ways Not to Say Deportation: Unshowable Photographs*, 2012

<https://thefunambulist.net/arts/palestine-the-unshowable-photographs-of-the-nakba-deportation-turned-into-drawings-by-ariella-azoulay> [5.06.2018].

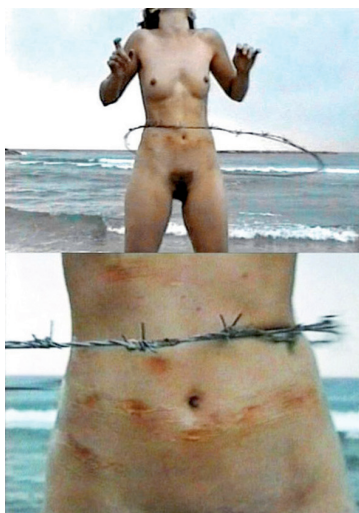
Wytyczanie granic zawsze generuje wiele poziomów sensu: od geodezyjnego, poprzez polityczny, mentalny, moralny, filozoficzny, aż po tożsamościowy. Jak utrzymuje Sigalit Landau:

Granica to przede wszystkim słowo, które może być używane na wiele sposobów, może być bolesne i esencjonalne, piękne lub katastroficzne, zdroworozsądkowe lub historyczne. Używam granic w moich pracach. Eksponuję je, kwestionuję i haftuję korzenie niewidzialnych granic. Chociaż myślę, że granice nie są dobre dla sztuki i zmysłów, to jednak są swoistym „polem minowym” tworzącym wybuchowe fundamenty moich prac... W pewnym sensie granice są „naskórkiem” miejsc, a także szorstką skórą dla większości idei... Granice są zbyt cienkie. Nie mają nic do zatrzymania, ponieważ nie widzimy odpowiednio tego, co po drugiej stronie⁷².

W kontekście Izraela jedyną granicą pozbawioną widoku murów, płotów i zasiek okazuje się morska linia brzegowa. Właśnie tam, na jednej z plaż

⁷² Cyt za: <http://artmuseum.princeton.edu/story/qa-sigalit-landau> [28.12.2017].

na południu Tel Awiwu Landau wykonała swój słynny wideoperformans *Barbed Hula* (2000), podczas którego gimnastykowała się nago, używając obręczy typu hula-hoop wykonanej z drutu kolczastego. Stworzyła tym samym oksymoroniczne zestawienie zabawy i tortury, czyli gimnastyczne ujarzmianie ciała pokazała z całą dosadnością tej Foucaultowskiej metafory⁷³. Jak sama przyznaje, na ów wizualny język niebagatelny wpływ miała jej obowiązkowa służba wojskowa w latach 1987-89. Tworzyła wówczas filmy na potrzeby Israel Defence Forces, które miały pomagać młodym żołnierzom radzić sobie z mrocznymi realiami okupacyjnymi podczas pierwszej intifady. Głównym zadaniem tych produkcji było chronienie morale armii wobec gwałtu i przemocy zadawanych przez nią samą palestyńskim dzieciom i kobietom. Niesmacznym paradoksem tej sytuacji było to, że w trakcie prac na tych filmach Landau była nieustannie molestowana seksualnie przez reżyserów – oficerów rezerwy IDF⁷⁴. Uosabiała w ten sposób jednocześnie ofiarę tego systemu i narzędzie jego propagandy (w niecodziennym utożsamieniu *victim-victimizer*).



Sigalit Landau, *Barbed Hula*, 2000

<https://pl.pinterest.com/pin/491385009319091613/> [28.12.2017].

⁷³ Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998.

⁷⁴ <http://artmuseum.princeton.edu/story/qa-sigalit-landau> [28.12.2017].



Yuda Braun, *White soldier* (2011), kadry z filmu dokumentalnego
<https://vimeo.com/73468755> [28.12.2017].

Osobisty pakiet doświadczeń militarnych może być przekładany na język sztuki na wiele sposobów, czego dowodzi inny rezerwista, Yuda Braun. Ów artysta wychowany wśród syjonistycznych osadników Zachodniego Brzegu od 2009 r. pojawia się na ulicach, dokonując osobliwych patroli. W tym celu wraz z Matanem Goldbergiem (lub innym współpracującym ochotnikiem) zakładają pełen żołnierski ekwipunek i dokonują rutynowych czynności, takich jak legitymowanie czy nieufna obserwacja terenu. Od „prawdziwego” wojska różni ich jedynie to, że niczym uliczni mimowie są wymalowani od stóp do głów na biało i noszą jedynie repliki karabinów. Jako tacy wchodzą w niecodzienny kontakt z otoczeniem, wywołując u przechodniów niespodziewany dysonans poznawczy. Znormalizowaną część miejskiego krajobrazu w Izraelu od lat stanowi wojsko, kiedy jednak zniemacka pojawia się biały żołnierz – rodzi się imperatyw rewaluacji tej normy. Coś bowiem nakazuje zrewidować sens i wymiar tej permanentnej wszechobecności, zapytać o cenę bezpieczeństwa i źródła jego deficytów. Oczywiście wiele z tych pytań będzie zależnych od dzielnic, w jakich pojawiali się biali żołnierze. Jak sugeruje Sylwia Wodzińska, podczas tych akcji budzą się rozmaite symboliczne skojarzenia: anioł śmierci

lub anioł stróż, biały rycerz lub duch, gorzkie wspomnienie przeszłości lub głośne nawoływanie do nowego⁷⁵. Braun podkreśla również poznawczy aspekt swojego przedsięwzięcia, gdyż dzięki temu uniformowi doświadcza rozmaitych miejsc na nowo oraz – co znacznie ważniejsze – może wejść w tyle interakcji, ile może dostarczyć jedynie performans. Nikt bowiem nie pozostaje obojętny – artyści ciągle bywają aresztowani przez wojsko czy policję, obśmiewani i zaczepiani zarówno przez młodych Palestyńczyków, jak i osadników, ale również zapraszani do wspólnego zdjęcia lub nawet do domów przez zupełnie obcych ludzi⁷⁶. W bogatej wideodokumentacji projektu znajduje się również scena, w której prawdziwy patrol usiłuje wylegitymować Brauna i przesłuchać na jednej z ulic, na co ten z całą powagą odpowiada: „Nie wydaje mi się, abyś był uprawniony do zadawania pytań”⁷⁷. Zdanie to zostało wypowiedziane na takim diapazone pewności, że skonfundowani żołnierze dali za wygraną. Tę mieszaninę respektu i zagubienia mogło wywołać jedynie to, że za takim tonem i znajomością protokołu może stać jedynie ktoś wyższy rangą. Performans stał się więc rodzajem krzywego zwierciadła, w którym miał okazję się przejrzeć izraelski system kontroli militarnej.

Dla odmiany emocje zasilane bardziej religijnym paliwem stały się tematem dla artystki wideo Niny Pereg. Pod względem taktycznym zajmuje ona jednak dalece mniej interwencyjne pozycje niż Braun, skupiając się za to na wnikliwej obserwacji. W swoich filmach chłodno analizuje złożone reguły rządzące zagospodarowaniem miejsc uznawanych przez różne wyznania za święte. Wskazuje tym samym nie tylko na konieczność konsensualnych rozwiązań, ale również na ich umowność i kruchość. Dobrym tego przykładem jest dwukanałowa praca wideo: *Abraham Abraham Sarah Sarah* (2012). Zdjęcia nakręcono w Grocie Patriarchów (hebr. Machpela, arab. Al-Haram al-Ibrahim) w Hebronie, która jako domniemany grobowiec Abrahama i Sary stanowi ważne sanktuarium zarówno dla islamu, jak i judaizmu. Około 80% tego miejsca stanowi meczet, a pozostała część to synagoga, co – jak nie trudno się domyślić – bywa powodem konfliktów. W 1976 r. w trakcie święta Jom Kippur islamscy fanatycy zniszczyli zwoje Tory, natomiast w 1994 r.

⁷⁵ S. Wodzińska, „*The white soldier*” performance. A study of an individual and the collective in the context of political conflict, „Tematy z Szewskiej” 1/2014, s. 13.

⁷⁶ G. Ostfield, *Yuda Braun - The White Soldier*, <http://www.pij.org/details.php?blog=1&id=140> [28.12.2017]. Zob. również wywiad: <http://artnectar.com/2011/08/artist-interview-yuda-braun-aka-white-soldier/> [28.12.2017].

⁷⁷ https://www.youtube.com/watch?v=S0zqBS_gkzg [28.12.2017].

izraelski osadnik Baruch Goldstein wtargnął do meczetu z karabinem M16, dokonując masakry wśród wiernych. Atak pochodzącego z Nowego Jorku lekarza przyniósł bilans 29 ofiar śmiertelnych i kilkudziesięciu rannych, on sam zaś został zlinczowany podczas kolejnej zmiany magazynka. Pośród syjonistycznej prawicy ma on do dziś status męczennika, dlatego w 1999 r. władze postanowiły usunąć jego nagrobek, by zlikwidować miejsce niezdrowego kultu. Wskutek obustronnych porozumień podczas ważniejszych świąt przez dziesięć dni w roku Grota w całości przechodzi pod kontrolę jednego z wyznań. Właśnie czynności związane z koniecznością rearanżacji przestrzeni stały się tematem pracy Niny Pereg. Na jednym ekranie widać zatem pieczołowite rozwijanie dywanów, na drugim wieszanie proporców maskujących arabskie inskrypcje na ścianach. Choć wygląda to na dość niewinne techniczne zabiegi, to muzulmanie nie wchodzi do synagogi, dopóki żydzi nie uprzątną własnych artefaktów związanych z kultem i *vice versa*. W ten sposób przez kilka chwil miejsce to pozbawione jest jakichkolwiek sakralnych symboli i utensyliów. Obydwa procesy są pilnie nadzorowane przez żołnierzy IDF. Te nadzorcze rytuały stały się zresztą tematem późniejszej realizacji pt. *Ishmael* (2015), która dla odmiany pokazuje codzienność tego miejsca. Okazuje się, że ów wrażliwy konsensus przestrzenny dla niezakłóconej pracy obu świątyń wymaga zaangażowania i współdziałania aż trzech służb mundurowych. Do eskorty muezzina, który musi codziennie przechodzić przez synagogę, oprócz żołnierza IDF zatrudnia się policjanta i pogranicznika, co w efekcie daje dość surrealistyczny efekt. Częścią tego kompromisu (wymuszoną przez osadników z sąsiedztwa) jest zakaz wieczornego śpiewu muezzina, który zostaje na ten czas zastąpiony przez kantora nawołującego do modlitwy przed zachodem słońca. Warto dodać, iż jest to jedyne miejsce na świecie, w którym żydów publicznie wzywa się do modlitwy⁷⁸.

Oczywiste jest, że skutki konfliktu próbuje odzwierciedlać nie tylko oficjalny świat sztuki. W Izraelu pojawiły się również inicjatywy bardziej oddolne i bezpośrednio, które można by klasyfikować w sposób zbliżony do *community arts*, omawianych w rozdziale poświęconym Irlandii Północnej. Dobrym przykładem jest tu działalność Yarona Boba pod hasłem „Turn terror into beauty” (Zmieniaj terror w piękno). Bob mieszka w Yated, niewielkiej miejscowości położonej tuż przy granicy ze Strefą Gazy, gdzie zajmuje się nauczaniem sztuki i kowalstwem. Jego społeczność jest na tyle często nękana alarmami

⁷⁸ <http://www.nirapereg.net/-ISHMAEL.html> [28.12.2017].

wynikającymi z hamasowskich ostrzałów raketami Kassam⁷⁹, że postanowił dać temu symboliczny odpór. Wydobyte z ruin metalowe resztki tych pocisków artysta-rzemieślnik z ręcznie przerabia na róże. Choć sam nie deklaruje się jako pacyfista, konsekwentnie transformuje „narzędzia śmierci w piękno”, aby zarówno Hamasowi, jak i swojej społeczności dać jasny sygnał, że rozmowy są lepsze niż wojna. Dlatego marzy o dniu, w którym zabraknie mu materiału do produkcji tych kwiatów⁸⁰. Tymczasem jednak asortyment wyrobów tego artystycznego rzemiosła rozszerzył się o biżuterię i stylizowane menory, zaś dochody z ich sprzedaży przeznaczone są na budowę schronów. Tych bowiem wciąż brakuje w wielu miejscach pogranicznych, a gdy z megafonów rozlegnie się alarm sygnalizujący „kod czerwony”, mieszkańcy mają jedynie 15 sekund na znalezienie względnie bezpiecznego miejsca.

Bardziej osobisty wymiar miała z kolei akcja *Healing Ink* (2016/17) zaproponowana przez środowisko artystów tatuażu. W ramach tego projektu już kilkadziesiąt osób zyskało permanentną ozdobę ciała, której zadaniem było „zatuszowanie” fizycznych i mentalnych blizn ofiar ataków samobójczych. Część z tych osób tatuowano w jerozolimskim Israel Museum, zaś pozostałych w telawiwskim kompleksie Mike's Place. Ta druga lokalizacja została wybrana nieprzypadkowo, gdyż w 2003 r. miał tam miejsce zamach bombowy, który udało się przeżyć Shiri Mirvis - jednej z uczestniczek projektu. Zginęły wówczas trzy bardzo jej bliskie osoby, wskutek czego od lat cierpi na PTSD (zespół stresu pourazowego). Z podobnymi problemami zmagali się pozostali uczestnicy, toteż wzory ich tatuaży każdorazowo były uzgadniane tak, by budziły w nich jak najbardziej pozytywne skojarzenia. Dla wielu z nich akcja okazała się ważnym punktem zwrotnym, bodźcem do radykalnej zmiany nastawienia wobec bolesnych doświadczeń. Wspomniana wyżej Shiri Mirvis przyznaje, że zaraz po wyjściu ze szpitala postanowiła zmierzyć się z traumą poprzez odwiedzenie miejsca wybuchu. Pomimo ponawiania tych wizyt jej terapia „przedłużonej ekspozycji” przynosiła niewielkie efekty, toteż z ochotą przystąpiła do akcji „leczenia atramentem”⁸¹.

⁷⁹ Mowa tu o prymitywnych raketach domowej produkcji o stosunkowo niewielkim zasięgu i niskiej celności stosowanych przez palestyńskich bojowników od 2001 r. Ich nazwa ma upamiętniać palestyńskiego przywódcę Izz ad-Dina al-Kassama, który wstąpił się w walce z Brytyjczykami w latach 30. XX wieku.

⁸⁰ <http://www.rocketsintoroses.com/artist.html> [28.12.2017].

⁸¹ Y. Laufer, *Israeli victims of war, terrorism turn scars into everlasting works of art*, <http://www.jpost.com/Israel-News/Culture/Israeli-victims-of-war-terrorism-turn-scars-into-everlasting-works-of-art-507608> [28.12.2017].

W obu przedstawionych przypadkach główną strategią okazują się estetyczne próby przepracowania zarówno osobistych, jak i wspólnotowych traum. Jako takie zasługują one na osobny typ waloryzacji, która oprócz czynników artystyczno-estetycznych uwzględnia lecznicze efekty indywidualne (bezpośrednie) oraz kulturowe i społeczne. Daje to okazję do przypominania, że akty terrorystyczne to nie abstrakcyjne ekspresje idei niepodległościowych czy ulotne wydarzenia medialne, lecz prawdziwa śmierć lub życie z jej piętnem i cierpienie indywidualnych ofiar. Z podobnych przesłanek powstała wystawa *Inside Terrorism – The X-ray project* wędrująca po świecie od 2006 r. Wprawdzie jej idea zrodziła się w USA, lecz jej autorka, Diane Covert, cały materiał pozyskała z jerozolimskich szpitali. Bezpośrednią inspirację stanowiła zaś tragiczna śmierć dwóch izraelskich lekarzy. Zastężeni doktorzy Shmuel Gilis i David Applebaum zginęli, będąc przypadkowymi celami ataków terrorystycznych. Stąd właśnie pomysł, aby dokonać „estetycznej” ekspozycji publicznej tego, co na co dzień jest szpitalnym materiałem diagnostycznym. Covert użyła więc klisz rentgenowskich i obrazów tomograficznych, dobierając je w taki sposób, aby jak najwyraźniej pokazać skutki samobójczych zamachów dokonywanych w izraelskich autobusach, przystankach czy restauracjach. Oprócz uszkodzonych kości i tkanek widz ma zatem okazję zobaczyć gwoździe, śruby i nakrętki, które w nich utkwiły. Nie jest bowiem zbyt powszechna wiedza, że dla zwiększenia skuteczności ataku pas szahida oprócz materiału wybuchowego (najczęściej jest to semtex) zawiera setki drobnych metalowych elementów. W momencie detonacji za sprawą energii wybuchu stają się one śmiertelnościami pociskami. Wystawa przynosi więc obraz skutków terroryzmu dalece odmienny od tego, do którego przyzwyczyli nas media, sztuka czy kino. Trudno bowiem o coś bardziej przenikliwego, bezpośredniego i transparentnego zarazem (dosłownie i w przenośni) niż prawdziwe zdjęcia rentgenowskie z uwiecznionymi w ich narożnikach nazwiskami konkretnych ofiar. Również i ten projekt nie zamierza stwarzać okazji do wielopoziomowych interpretacji – z założenia jest bowiem oskarżający, konfrontacyjny, nawołujący wprost: „There is no excuse for terrorism – ever” (Nie ma usprawiedliwienia dla terroryzmu – nigdy)⁸².

* * *

Palestyńscy artyści zapraszani do różnych międzynarodowych projektów niewątpliwie zyskują możliwość przekroczenia geopolitycznych ograniczeń

⁸² <http://www.x-rayproject.org/index.php/the-project> [28.12.2017].

i podłączenia się do światowego krwiobiegu sztuki. Często w trakcie tych podróży bywają niefortunnie indagowani, np. o to, czy zgodziliby się na współpracę z artystami izraelskimi. Pytanych stawia to w niezbyt komfortowej (pod względem światopoglądowym) pozycji retorycznej. Z kolei u pytających obnaża to ignorancję lub naiwną wiarę w moc sztuki w przełamywaniu barier i niesieniu pokoju. Ignorancją jest proponowanie takiego pomysłu z pozycji zewnętrznych, gdyż albo będzie za tym stał zamiar sensacyjnej konfrontacji, albo poczucie misji: oto my, zachodni kuratorzy, oświecimy was, jak budować pomosty nad przepaściami nienawiści. Takie kooperacje powinny powstawać wyłącznie oddolnie, co oczywiście niejednokrotnie miało już miejsce. Jakkolwiek szczytne są to inicjatywy, to asymetria tkwi w konsekwencjach: izraelski artysta zostanie co najwyżej poławiany przez jakąś ultrasjonyistyczną prasę, podczas gdy dla jego palestyńskiego kolegi takie kolaboracje mogą skończyć się egzekucją np. ze strony Brygad al-Kassama.

Izrael jako miejsce paradoksów, aporii i osobliwych iluzji objawił się artystycznemu tandemowi w osobach Adama Broomberga i Olivera Chanarina. W ramach fotograficznego cyklu *Chicago* (2006) udało im się uchwycić trzy grupy fantomowych obiektów. Paradoksalnie, choć żaden z nich nie jest tym, na co wygląda, ich funkcje są na wskroś praktyczno-użytkowe. Tytułowe *Chicago* to w istocie spore miasto widmo, wybudowane od podstaw gdzieś na pustyni Negev. Jak utrzymują artyści:

Wszystko, co się wydarzyło, najpierw wydarzyło się tutaj, podczas ćwiczeń. Inwazja na Bejrut, pierwsza i druga Intifada, wycofanie się z Gazy, bitwa pod Falludżą; prawie każda z głównych izraelskich taktyk wojskowych na Bliskim Wschodzie w ciągu ostatnich trzech dekad była przeprowadzana z wyprzedzeniem tutaj, w Chicago, sztucznym, ale realistycznym mieście arabskim zbudowanym przez Israeli Defence Forces, na potrzeby doskonalenia miejskich taktyk bojowych⁸³.

Na ulicach stoją więc wraki samochodów, na ścianach widnieją arabskie graffiti, a w zaułkach, oknach i na dachach czają się Palestyńczycy i Palestynki - wycięci z tektury, ale po zęby uzbrojeni⁸⁴. Oczywiście wrogie siły najprościej byłoby zbombardować, jednak miasto to powstało głównie po to, aby testować w nim inteligentną broń (ang. *smart weapons*). Ze względów „humanitarnych”, a *de facto* wizerunkowych strategię tę traktowane są jako „mniejsze zło”, bo obracanie miast i wiosek w ruinę jest dalece niepożąda-

⁸³ <http://www.broombergchanarin.com/#/chicago-1-1-1-2/> [28.12.2017].

⁸⁴ Oczywiście zależnie od sytuacji politycznej te same figury mogą równie dobrze reprezentować bojówki Libańczyków, Irańczyków czy Irakijczyków.

ne. Dlatego doktryna ta określana jest jako „przenikanie przez ściany” (ang. *walking through walls*), gdzie przemoc jest formą komunikowania, a miasto nie jest po prostu miejscem, lecz elastycznym medium wojny⁸⁵. Ta symulacyjna strefa permanentnego konfliktu została skontrastowana z fotografiami znacznych rozmiarów dioramy przedstawiającej mini-Izrael. Obiekt działa jako turystyczny park miniatur w miejscowości Latrun nieopodal Jerozolimy. Dla odmiany jest to wizja idyllicznej krainy, gdzie nie ma betonowych fortyfikacji, checkpointów ani drutów kolczastych. Religijni Żydzi modlą się pod ścianą płaczu, mniej ortodoksyjni wypoczywają na plażach, muzułmanie biją pokłony w kierunku Mekki, a Beduini beztrzesko wypasają swoje stada. Wiatraki i elektrownie wodne wytwarzają ekologiczną energię, dźwigi budują nowe osiedla, które niekoniecznie wyglądają jak kastet wbity w krajobraz.

Trzecia grupa artefaktów uwiecznionych przez Broomberga i Chanarina to terrorystyczne przykłady miejskiego kamuflażu. Pozornie są to zwykła gaśnica, puszka piwa, gitara czy klatka dla chomika, a faktycznie każde z nich wyposażone jest w detonator. Wobec nich tradycyjny pas szahida jawi się jako pozbawiony kreatywności banał. Okazuje się, że przy zewnętrznej perspektywie, gdy patrzy się na sprawy nieco z ukosa i bez artystycznego ingerowania w badaną rzeczywistość, da się stworzyć jej celną metaforę. Co ciekawe, jej tworzywem są same zaprzeczenia, utopia obok dystopii, wszystko jest grą pozorów, a do reguł tej gry na poziomie lokalnym wszyscy już przywykli.

Na marginesie różnych refleksji kuratorskich i krytycznych wokół projektów podejmujących sprawę palestyńską wielokrotnie pojawiała się obawa, czy aby w tej sztuce estetyka nie została poświęcona na rzecz polityki (choć paradoksalnie takie właśnie są oczekiwania organizatorów tych wystaw). Artykułowanie takowych lęków dość niefortunnie zdradza skryty wzroko-centryzm: bardziej pragniemy być zadziwiani, zachwycani obrazami, niż przejmować się ich przekazem i podejmować wysiłek uchwycenia złożoności politycznego tła. Takie dylematy poniekąd rozwiązywał już modernistyczny slogan Louisa Sullivana „form follows function”, który warto by *ad hoc* sparafrazować jako „form follows context”. Podobna lekcja płynie z eseju *Ornament i zbrodnia* Adolfa Loosa⁸⁶, który już sto lat temu odwoływał się do negatywnych aspektów moralnych, ekonomicznych i socjologicznych przeestetyzowania rzeczywistości. Rekontekstualizacji tych idei dokonał Hal

⁸⁵ E. Weizman, *Walking Through Walls*, <http://www.broombergchanarin.com/fontier-architectures-text> [28.12.2017].

⁸⁶ A. Loos, *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, Centrum Architektury, BWA Galeria Miejska w Tarnowie, Warszawa - Tarnów 2013.



Adam Broomberg i Oliver Chanarin, *Chicago, Ra'anana, 11 October 2001, Mini-Israel, 2006*
<http://www.broombergchanarin.com/#/chicago-1-1-1-2/> [28.12.2017].

Foster, który nazwał tendencje estetyzujące i współczesny design zemstą kapitalizmu na postmodernizmie⁸⁷. Dokonuje się ona poprzez pozbawianie sztuki znamion (a nawet iluzji) autonomii, szczególnie poprzez rutynizowanie jej transgresyjnego potencjału. Jacques Rancière z kolei odnosił się do estetyki jako zerwanego sojuszu między radykalizmem artystycznym i politycznym. Polityczny potencjał sztuki może być według niego wydobyty na nowo poprzez rekonfigurowanie przestrzeni materialnej z symboliczną zawieszającą zwykłe formy doświadczenia zmysłowego:

Sztuka nie jest polityką ze względu na komunikaty lub uczucia, jakie przekazuje na temat porządku świata. Nie jest nią również ze względu na sposób, w jaki przedstawia strukturę społeczną, konflikty oraz tożsamości grup społecznych.

⁸⁷ Por. H. Foster, *Design and Crime (And Other Diatribes)*, Verso Books, London - New York 2002.

Sztuka jest polityką przez sam dystans, jaki przybiera wobec swoich funkcji, przez typ czasu oraz przestrzeni, jaki wprowadza, przez sposób, w jaki dzieli ten czas i zaludnia tę przestrzeń⁸⁸.

Ekonomia polityczna obrazów dostarczanych przez sztukę ma tę wyższość nad obrazami płynącymi z mediów, że przekazy artystyczne trafiają w dłuższy „mentalny system trawienny” odbiorców, gdzie mają czas i szansę nabrać sensów i znaczeń. Prędkość, strumieniowość i migotliwość współczesnych mediów, choć ma swoje zalety, takiej możliwości nie daje. Sztuka z powodzeniem potrafi stronić od dosłowności, propagandy, pornografii emocjonalnej charakterystycznej dla tabloidów. Artystyczny dyskurs może tym samym skutecznie dokonywać rewizji różnych dominujących narracji politycznych, szukać w nich szczelin i aporii. Pośród różnych kulturowych funkcji sztuki warto szczególnie docenić zdolność jednoczesnego odzwierciedlenia społecznych realiów i rewolucjonizowania ludzkich myśli.

3.7. KINOWA „WIWISEKCJA” TERRORYSTY

Choć w *Żywotach świętych* figur męczenników nie brakuje, to dla człowieka Zachodu wciąż problematyczne wydaje się uchwycenie fenomenu samobójstwa altruistycznego⁸⁹. Według socjologów często bywa ono skutkiem zbyt silnej integracji ze środowiskiem, zbyt silnej identyfikacji z celami, ideologią, religią, interesami i oczekiwaniami grupy, zbyt daleko posuniętej socjalizacji. Idzie to w parze z pewnym przeszacowaniem oczekiwań grupy względem własnej osoby. Kategoria ta obejmuje wiele zjawisk, w dodatku bardzo od siebie odmiennych. Trudno bowiem porównywać samospalenie buddyjskiego mnicha w Tybecie i Ryszarda Siwca podczas dożynek w 1968 r. (w proteście przeciw inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację), zestawiać śmierć głodową Bobby’ego Sandsa (IRA) z postawą Maksymiliana Kolbe czy taktyczne zamachy japońskich kamikaze i szahidów Hamasu lub Al-Fatah. Wśród współczesnych badaczy zajmujących się samobójczym terroryzmem do najaktywniejszych należy niewątpliwie wychowanek Margaret Mead – Scott Atran. Potrafi on skutecznie odwrócić logikę współczesnych retoryk łączyących terroryzm z religią, pytając, czy jesteśmy sobie w stanie

⁸⁸ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 24.

⁸⁹ Por. przypis 104, s. 145.

wyobrazić walkę z terroryzmem całkowicie pozbawioną teologii⁹⁰. W swoich przenikliwych opracowaniach niuansuje on różne motywacyjne tła tego typu zamachów. Czynniki religijne, kulturowe i polityczne, choć wydają się nierozzerwalnie połączone, potrafią zaskoczyć różnymi aporiami. W świetle jego badań większość Palestyńczyków ceni amerykańską i izraelską kulturę, co nie stoi na przeszkodzie, aby jednocześnie 75% społeczeństwa popierało ideę samobójczych zamachów⁹¹. Sprawa jest o tyle poważna, że stanowi niebagatelne wyzwanie dla organów bezpieczeństwa. Na Bliskim Wschodzie powszechnie znany jest zabarwiony czarnym humorem szmonces głoszący, iż Izrael jest jedynym państwem posiadającym służby doskonale wyszkolone w tym, aby zastrzelić człowieka, zanim ten zdąży popełnić samobójstwo.

Przed 1994 r. dla Palestyńczyków nie była to dominująca taktyka walki – stosowano raczej uprowadzenia samolotów (1970, 1976) lub próby wzięcia zakładników (Monachium 1972). Wyraźna zmiana przyszła w połowie lat 90., kiedy to po wspomianej wcześniej masakrze w Grocie Patriarchów członek Brygady Al-Quassam Ra'id Zuquarna w ramach odwetu wysadził się w miejscowości Alufa (północny Izrael), zabijając osiem osób. Wtedy właśnie w kulturze wizualnej szerzej zaistniał ów nowy gatunek, czyli pożegnalne filmy męczenników. W mediach zachodnich przełamało to rutynę sterylnych obrazów wojny w Zatoce i w pewien sposób odebrało monopol na decydowanie o dominujących obrazach przemocy. Powszechna dostępność i łatwa obsługa amatorskich kamer wideo pozwalała wówczas nawet najmniejszym komórkom terrorystycznym tworzyć takie produkcje towarzyszące zamachom. Filmy te w symboliczny sposób pozwoliły męczennikom mentalnie przekroczyć dychotomię terrorysta – ofiara. Były makabryczną fuzją autoportretu, politycznego manifestu, pożegnalnego listu samobójcy i przyznaniem się do zbrodni⁹². Gdy zaś materiał ów trafiał do obiegu, było już po zamachu, zatem film przywracał go do świata żywych, co miało znaczenie nie tylko dla rodziny, ale i dla wspólnoty. Słowo „szahid” oznacza bowiem nie tylko

⁹⁰ S. Atran, *The romance of terror*, <https://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2010/jul/19/terrorism-radical-religion> [4.03.2018].

⁹¹ S. Atran, *Mishandling Suicide Terrorism*, „The Washington Quarterly” 27(3)/2004, ss. 73-74. Warto dodać, iż Atran nie tylko sygnalizuje problem, ale także poszukuje rozwiązań. Zob. S. Atran, *The Moral Logic and Growth of Suicide Terrorism*, „The Washington Quarterly” 29(2)/2006; idem, *Genesis of Suicide Terrorism*, „Science” 299/2003. Na gruncie polskim jego badania popularyzuje m.in. Konrad Szocik, por. *Samobójczy terroryzm i wartości święte. Scott Atran o genezie i walce z terroryzmem*, „Kultura Bezpieczeństwa. Nauka – Praktyka – Refleksje” 18/2015.

⁹² J. Simon, *Thoughts of the Aesthetics of Terror...*, ss. 42-43.

męczennika, lecz również świadka wiary i sprawy. Tym samym jego filmowy autoportret staje się integralną częścią walki.

Bardzo często w dyskusjach na temat samobójczych zamachów na plan pierwszy wysuwa się pytanie o to, czy dominującym czynnikiem decyzyjnym są motywacje polityczne, społeczne, czy religijne. Znakomitym studium tego zjawiska okazał się wielokrotnie nominowany i nagradzany obraz filmowy *Paradise Now* (2005) Hany'ego Abu-Assada⁹³. Reżyser jest Palestyńczykiem urodzonym w Nazarecie, który od 1980 r. przebywa i pracuje w Holandii. Film okazał się na tyle kontrowersyjny, że nawet narodowość nie uchroniła go przed pogrozkami ze strony islamskich ekstremistów. Na ironię zakrawa więc fakt, że w młodości musiał on unikać głównie zagrożeń ze strony izraelskich rakiet i min.

Film opowiada historię Khaleda i Saida - dwóch młodych Palestyńczyków, których wejście w dorosłość przypada na kolejną fazę zaognienia stosunków palestyńsko-izraelskich. Bohaterowie nie są religijnymi fanatykami, jednak życie codzienne, zwykłe sytuacje i czynności okazują się do tego stopnia przesycone politycznym konfliktem, że wymagają przyjmowania określonych postaw, deklaracji, opowiedzenia się po jakiejś stronie. Splot takich właśnie okoliczności i rozmaitych presji wpływa na ich decyzję o podjęciu samobójczej misji na terenie Tel Awiwu. Dopełniają więc wszystkich niezbędnych rytuałów, żegnają się z rodziną, kręcą propagandowe wideo dla lokalnej społeczności i przyszłych szahidów. Przy tej okazji reżyser oksymoronicznie zderza patos i napięcie wygłaszającego swe orędzie Khaleda z niemal ślapstickowymi problemami technicznymi kamerzysty z organizacji terrorystycznej; gdy zaś kamera zaczyna wreszcie rejestrować, przyszłego samobójcę opuszcza powaga i upiera się, że koniecznie musi w tym nagraniu odpowiedzieć matce, gdzie ma kupić tańsze filtry do uzdatniania wody, o czym zapomniał jej powiedzieć wcześniej... Motywy *stricte* religijne pojawiają się wkrótce po nagraniu: modlitwa, rytualna ablucja, a ujęcia te są sugestywnie przeplatane sceną konstruowania pasa szahida przez jednorękiego pirotechnika. Bohaterowie wzajemnie utwierdzają się w swej decyzji, jednak po drodze do Tel Awiwu coś idzie niezgodnie z planem, Khaled i Said muszą się rozdzielić, co daje każdemu z nich okazję do przemyślenia sensu swego działania. Okazuje się, że zdjęcie ładunków wybuchowych wiąże się zarówno z psychiczną rozterką, jak

⁹³ Film ten analizowałem wcześniej w zestawieniu z obrazem *Hunger* (Głód, reż. Steve McQueen, 2008) w artykule *Niebezpieczne związki terroryzmu i religii w optyce kinematograficznej*, „Przegląd Religioznawczy” 3(249)/2013.

i fizycznym bólem (szahidzi na ogół nie miewają potrzeby demontażu ładunku i odrywania taśmy klejącej wraz z owłosieniem klatki piersiowej). Sceny tego typu służą za pretekst do pokazania dylematów, walki bohaterów z własnymi myślami oraz napięcia wynikającego z konieczności ponownej konfrontacji podjętej heroicznej decyzji z banalnymi okolicznościami. Natomiast w zakresie ocen skuteczności określonych strategii palestyńskiego oporu niebagatelną rolę pełnią przygodne dialogi, np. ze sprzedawcą niewielkiego sklepu:

- Przepraszam, co to za kasetka? Pożegnanie męczennika?
- Tak.
- Mam również o bojownikach.
- Co?
- O tym, jak do nich strzelali.
- Musimy iść.
- Sprzedajesz czy wypożyczasz?
- I to, i to.
- Ile chcesz?
- Jeśli chcesz kupić, to każda kosztuje 15 szekli, wypożyczenie tylko 3 szekle.
- Dzięki, idziemy?
- Koszt jest ten sam? Niezależnie, czy jest to męczennik, czy bojownik?
- Prawdą jest, że mógłbym brać więcej za filmy o bojownikach. Jest większy popyt. Ale musiałbym przeprogramować kasę fiskalną.
- Dobrze, do widzenia⁹⁴.

⁹⁴ Wieloznaczny status takich amatorskich produkcji filmowych omawiałem szerzej w tekście pt. *Niebezpieczne związki religii i terroryzmu w optyce kultury wizualnej*, „Przegląd Religioznawczy” 1(251)/2014. Filmiki takie mają charakter wideoklipów opartych na utrwalonym schemacie: dokamerowe wyznanie męczennika zawierające przesłanie dla współwyznawców, rodziny i potencjalnych naśladowców (bohater kadrowany jest koniecznie na tle logotypów organizacji, opasany pasem z materiałem wybuchowym, często dodatkowo uzbrojony w kałasznikową); dalej drobnozłotowa wideodokumentacja samej misji, po której często następuje krótki wywiad z przepętnionym dumą rodzicem dzierżącym oprawiony w ramkę portret syna/córki; ten sam portret jako plakat zawiśnie na murach i parkanach w najbliższej okolicy i będzie wisiał, aż nie spłowieje albo nie przykryje go kolejny, podobny plakat z kolejnym wizerunkiem. Materiały tego typu mają z naszej perspektywy oczywisty wymiar propagandowy, szkoleniowy, ale i upamiętniający postaci szahidów i ich oddanie sprawie. Na gruncie lokalnym dochodzi do tego jeszcze inny – nieco zaskakujący dla nas – wymiar rozrywki. Wspomniały wcześniej Khaled Ramadan wyjaśnia, że nagrania takie „są terrorystyczno-heroicznym produktem na potrzeby rozrywkowe wytwarzanym dla chwały i estetyzacji terroryzmu/heroizmu”, <http://sparwasserhq.de/index/HTMLjan3/paper.htm> [8.10.2017]. Jako rozrywka właśnie stwarzają młodym muzufmanom okazję do „penetracji realnego”, wywołując dużo lepszy efekt niż telewizyjne programy typu *reality show*.

Choć pozornie rozmowa ta brzmi jak lokalny dowcip, to w istocie zawiera coś o wiele ważniejszego dla dylematów niedoszłego zamachowcy-samobójcy. Oto materiał wideo z jego wzniosłej misji męczennika wylądował na półkach tandetnego sklepiku, w dodatku przegrywając pod względem popularności z filmikami z akcji bojowych, a nie samobójczych. W innym dialogu – Khaleda i Suhy (córki znanego męczennika i sympatii Saida) – dokonuje się kolejna światopoglądowa wiwisekcja, gdzie argumenty świeckie przenikają się z religijnymi:

- Dlaczego to robisz? Powiedz mi!
- Żyjąc tutaj, nie jesteśmy równi, jesteśmy równi tylko w obliczu śmierci.
- Byłbyś zdolny zabijać i umrzeć dla tej równości, ale możesz znaleźć drogę.
- Tak, z twoimi prawami człowieka?
- Dlaczego nie? Przynajmniej Izraelczycy nie mieliby wytłumaczenia dla zabijania naszych.
- Nie bądź naiwna, nie będzie wolności bez walki.
- W chwilach niesprawiedliwości ktoś musi się poświęcić.
- To nie jest poświęcenie, to jest zemsta. Jeśli zabijasz, nie ma żadnej różnicy między ofiarami i napastnikami.
- Gdybyśmy mieli siły powietrzne, nie potrzebowalibyśmy męczenników, taka jest różnica.
- Różnicą jest to, że jest tak, jak jest, Izraelczycy kontynuują walkę za pomocą potężnych sił.
- Wobec śmierci jesteśmy równi. Raj czeka na nas.
- Raj nie istnieje! On istnieje tylko w twojej głowie! Allah ciebie nie chce!
- Miłosierny Allah ci wybaczy. Gdybyś nie była córką Abu Assama... Wolę wierzyć w raj niż w życie w piekle. Żyjąc tym życiem, jesteśmy już martwi. Wybieram śmierć, bo alternatywa jest dużo bardziej gorzka.
- A co stanie się z nami? Z tymi, którzy pozostają? Sądzisz, że czujemy się zwycięzcami? Nie widzisz, że ten typ działania nas niszczy? Dajesz Izraelowi doskonałe wytłumaczenie do kontynuowania okupacji.

Ostateczny pakiet motywacji Said wygłasza, zapewniając o swej lojalności i determinacji Abu-Karema – szefa lokalnej komórki bojowników:

Kiedy zostaje się sam na sam z napastnikiem, żaden inny środek nie pozostaje, żeby zatrzymać niesprawiedliwość. Oni muszą zrozumieć, że jeśli my nie będziemy bezpieczni, oni nie będą również. Muszą przekonać swoje władze, bo ta władza nie służy żadnemu celowi. Zamierzam dostarczyć im to przesłanie i tylko ta forma przychodzi mi do głowy. Dostarczę je. Najgorsze jest to, że oni nadal będą przekonywać świat o tym, że to oni są ofiarami. Czy to jest możliwe, aby być

napastnikiem i ofiarą równocześnie? Ale skoro oni już przyznali się sami do roli napastnika i ofiary, to nie ma żadnego innego sposobu, niż samemu być ofiarą, jak również zabójcą.

Nie znajdziemy w *Paradise Now* romantycznych uproszczeń (projektowanych często pod kątem zachodnich widzów i jurorów festiwalu filmowych) ani generalizujących tez typu: opór w słusznej sprawie to nie terroryzm. Film zatem dość zrećnie wymyka się stereotypowym ujęciom – nikt nie wykrzykuje *Allah Akbar* przy byle okazji, nie oferuje prostego schematu utożsamienia się widza z bohaterami i ich wyborami, bo ci sami miewają problem z ich uzasadnieniem. Jeśli odnajdujemy w treściach krytykę okupacyjnej polityki Izraela, terroryzmu państwowego, to jest ona doskonale równoważona raczej negatywnym wizerunkiem palestyńskiej organizacji bojowej, niestroniącej od prania mózgow i manipulacji ludźmi.

Patrząc na zjawisko z perspektywy socjologicznej, na Zachodnim Brzegu młodzi ludzie w wieku 16–22 lata znajdują się pomiędzy dwoma etapami życia: nie są już dziećmi, ale nie mają jeszcze własnych rodzin⁹⁵. Jeśli nałożyć na to czynnik ekonomiczny, wysiedlenia, upokorzenia czy śmierć najbliższych w wyniku okupacji, tworzy się przestrzeń dla nacjonalistyczno-religijnych radykałów i ich taktycznego marketingu gloryfikującego samobójcze ataki. Mamy zatem do czynienia z precyzyjnie zaprojektowanym i udanie wdrożonym kultem męczenników, z jednej strony wzmacnianym przez oficjalne instytucje, spektakle teatralne, produkcje filmowe, a z drugiej strony – oddolnie podtrzymywanym przez gloryfikację dżihadu w lokalnym hip-hopie czy podwórkowych zabawach najmłodszych. Dzięki temu wybór drogi męczennika wielu osobom jawi się jako jedyna szansa na wyjście z biedy, na poczucie indywidualności, sukces na miarę celebryty, a wszystko to w atmosferze szacunku wspólnoty i w przekonaniu o słuszności misji. Nie bez znaczenia w tym kontekście jest to, że organizacje takie jak Hamas to nie tylko komanda zamaskowanych i uzbrojonych fanatyków, ale i motywowana religijnie działalność prospołeczna, humanitarna, dobroczynna, edukacyjna czy medyczna. To zaś przekłada się na ułatwienia w rekrutowaniu szahidów⁹⁶, a ci – w tak

⁹⁵ Por. M. Juergensmayer, *Terror in the Mind of God: The Global Rise of Religious Violence*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2000.

⁹⁶ Według Georga Elwerta chętnych nie brakuje, a selekcja jest bardzo ostra: bierze się pod uwagę nie tylko stopień zaangażowania, ale i sprawność fizyczną, odporność psychiczną; osoby depresyjne i posiadające skłonności samobójcze są na wstępie wykluczane (!), podobnie nie angażuje się do misji samobójczych osób zbyt młodych czy jedynych żywicieli rodzin. Por. G. Elwert, *Charismatische Mobilisierung und Gewaltmärkte. Die Attentäter des 11. Septem-*



Kadry z filmu *Paradise Now*, reż. Hany Abu-Assad, 2005
<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/bomb-culture-hany-abu-assad-s-paradise-now-b-ruby-rich> [28.12.2017].

niesymetrycznym konflikcie – wciąż stanowią gwarancję dużych strat u wroga i uwagę mediów, przy minimalnych kosztach operacji.

Spoglądając natomiast na problem z perspektywy teologicznej, za wciąż nierozstrzygniętą uważa się debatę imamów nad tym, czy samobójstwa w imię dżihadu są zgodne z naukami Koranu. Rozstrzygnięcia w tej kwestii nie zależą wyłącznie od stopnia radykalizmu różnych gałęzi islamu, ale dadzą się również mierzyć geograficzną odległością od Izraela. Na przykład w sierpniu 2001 r. w meczecie Sheikh Ijlin w Gazie szejk Ibrahim Mahdi wygłosił przesłanie:

ber, w: D. Sack, G. Steffens (red.), *Gewalt statt Anerkennung? Aspekte des 11.09.2001*, Peter Lang, Frankfurt/Main 2003, s. 58; B. Hołyst, *Terrorystyci-samobójcy*, „Suicydologia” 1(1)/2005, ss. 98–108.

Koran mówi jasno: największymi wrogami nacji islamskiej są Żydzi, Allah może z nimi walczyć [...]. Ludzie, którzy są najbardziej wrogo nastawieni do wierzących, to Żydzi i politeiści [...]. Nic ich nie powstrzyma – jedynie nasze ochotnicze detonowanie się pośród nich⁹⁷.

Znacznie bardziej odmienną interpretację Koranu odnaleźć można w intelektualnych kręgach skupionych wokół idei tureckiego uczonego Fethullaha Güllena⁹⁸:

Muzułmanin nie może powiedzieć: zabiję kogoś, a potem pójdę do raju. Nie można zdobyć aprobaty Boga, zabijając ludzi. [...] Terrorysty wzrastali wśród nas. Są naszymi dziećmi. Dlaczego stali się „złymi facetami”? Czemu wyrosli na łotrów? Dlaczego zbuntowali się przeciw wartościom ludzkim? Czemu przybywają do własnego kraju i wysadzają się w powietrze jako samobójcy? Ich edukacja musiała być niewłaściwa. [...] Niezadowolona młodzież utraciła swoją duchowość. Pewni ludzie uzyskują nad nimi władzę, dając parę dolarów, lub zwyczajnie zmieniają młodych ludzi w roboty, manipulują nimi. Wykorzystano ich jako morderców pod pretekstem obłąkańczych idei lub celów i doprowadzono do tego, że zabijali⁹⁹.

Hamza Atkan również ubolewa nad utożsamianiem terroryzmu z islamem. Opierając się na Koranie i sunnie proroka Muhammada, wskazuje dla odmiany na takie militarne aspekty dżihadu, jak miłosierne traktowanie pokonanego wroga, szacunek do jego zwłok, zakaz atakowania cywilów i niewinnych. Z całym przekonaniem zatem wnioskuje, że:

[...] nie można uważać za dżihad działań tych, którzy zabijają cywilów, kobiety, dzieci i starców na zatłoczonych ulicach naszych miast, tych, którzy palą lub wysadzają w powietrze samochody i budynki, tych, którzy torturują i uśmiercają uprowadzonych przez siebie ludzi i zakładników. Nie mają również nic wspólnego z dżihadem działania samobójców wysadzających w powietrze za pomocą bomb przymocowanych do ciał lub samochodów-pułapek zarówno siebie, jak i wiele niewinnych osób. Akcje, które wykonują, nie mają żadnego oparcia ani w Koranie,

⁹⁷ A. Moghadam, *Suicide Bombings in the Israeli-Palestinian Conflict: A conceptual Framework*, 2002, <https://publikationen.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/year/2009/docId/17187> [28.12.2017]. Tłumaczenie przyt. za: A. Czabański, *Samobójstwa altruistyczne...*, s. 273.

⁹⁸ Po próbie zamachu stanu w 2016 r. prezydent Turcji Recep Tayip Erdoğan oskarżył emerytowanego kaznodzieję, że stał za tym spiskiem.

⁹⁹ N. Akman, *W prawdziwym islamie terroryzm nie istnieje. Wywiad z Fethullahem Güllenenem*, w: E. Capan (red.), *Terroryzm i zamachy samobójcze. Muzułmański punkt widzenia*, Dialog, Warszawa 2007, s. 18 nn.

ani w sunnie. [...] Terror nie mieści się w żadnym z aspektów autentycznego dżihadu¹⁰⁰.

Przytoczony przykład filmowy, metaforycznie mówiąc, bazował „na dużym zbliżeniu”, pozornie widząc problem w wąskiej perspektywie. Dzięki temu zabiegowi udało się uniknąć grafomańskiego efektu zbytniego dydaktyzmu czy propagandy. Pomimo zawężonego ujęcia kino takie nie izoluje związku religii i terroryzmu z kontekstu społeczno-kulturowego, ale też nie wyolbrzymia różnic kulturowych w imię politycznie poprawnego pseudorelatywizmu. Jednocześnie nie ma w nim pokus do estetyzacji przemocy, czy to z potrzeby jej rozwadniania, czy legitymizowania, czy w imię jakichś innych perwersyjnych przyjemności (nawet jeśli miałyby to być doznania spod znaku Kantowskiej wzniosłości). Tak uprawiane kino pokazuje za to wyraźnie, że religie stanowią często nie tyle bodziec spustowy dla terroryzmu, ile rodzaj atrakcyjnego „opakowania”. Religii nie da się tu oddzielić od polityki, ekonomii, nacjonalizmów, napięć kulturowych czy społecznych. Terroryzm, często pasożytując na religii czy duchowości, instrumentalizuje wiarę – zwłaszcza tam, gdzie w grę wchodzi śmierć. W sytuacjach konfliktów to, czego nie da się uzasadnić racjonalnymi argumentami politycznymi czy ekonomicznymi, uzasadnia się potencjalnymi korzyściami metafizycznymi. I tak dla szahidów z *Paradise Now* w aspekcie jednostkowym nagrodą za ich ofiarę miał być natychmiastowy raj, 72 czarnookie hurysy, odpuszczenie grzechów, ochrona przed piekłem, przywilej wstawiennictwa dla 70 krewnych i status męczennika (zaś ze spraw doczesnych: bytowy „parasol ochronny” dla rodziny), natomiast w aspekcie politycznym i taktycznym – uderzenie w infrastrukturę wroga, nagłośnienie sprawy, niekiedy nawet wymuszenie spełnienia postulatów. Męczennicy stwarzają ponadto okazje do spektakularnych pogrzebów. Liczba żałobników oraz hasła przez nich niesione i skandowane pozwalają dostrzec coraz większe zatarcie granic między *sacrum* religijnym i kulturowym. Konkuruje bowiem ze sobą żal po zmarłym i wzniosła potrzeba manifestacji kultu religijnego z doraźną potrzebą wytworzenia atrakcyjnego widowiska, które zapewni medialny rezonans politycznej sprawie (w imię której poległ dany męczennik).

Między innymi stąd właśnie mój opór wobec nierzadkiego przypisywania terrorystom duchowości jako katalizatora działań – dzieje się to niejako *ex post* (czy też *ad hoc*), jednak niespecjalnie słusznie. Duchowość jako praktyka

¹⁰⁰ H. Atkan, *Działania terrorystyczne i zamachy samobójcze w świetle Koranu i tradycji Proroka*, w: E. Capan (red.), *Terroryzm i zamachy samobójcze...*, s. 45 nn.

kulturowa wydaje się czymś odpowiednim na czas względnego (s)pokoju i harmonii, zaś w sytuacjach konfliktowych, wojennych to właśnie religijność z zestawem stosownych praktyk i obrzędów sprawdza się lepiej, np. jako czynnik integracyjny czy precyzyjniej: integracyjno-różnicujący. Właśnie ta sytuacja w największym stopniu przyczynia się do nagminnego w mediach obwiniania religii za wszystkie czyny jej wyznawców. Religia jest bowiem skutecznym parawanem, zza którego niechętnie dziś dostrzega się ludzkie emocje wywoływane przez czynniki ekonomiczne, narodowe czy polityczne.

4. CZAS AL-KAIDY. ZAMACHY Z 11 WRZEŚNIA 2001 ROKU I ICH NASTĘPSTWA W OPTYCE KULTURY WIZUALNEJ¹

Od 6 września 2001 r. w Postmasters Gallery w Chelsea niemiecki net artysta Wolfgang Staehle dokonywał synchronicznej projekcji panoram Manhattanu, benedyktyńskiego klasztoru Comburg i berlińskiej obrotowej wieży telewizyjnej. Obrazy pochodziły z kamer internetowych transmitujących je w czasie realnym. Artystycznym założeniem projektu było pokazanie panoram codzienności pozbawionej wydarzeń (ang. *panorama of eventlessness*)², co w pewnym sensie powtarza pomysł Andy'ego Warhola z jego filmu *Empire* (1964). Bez zbytnej emfazy można tu zatem mówić o dziejowej ironii losu, która sprawiła, iż całkowicie wbrew intencji artysty jedna z kamer zarejestrowała wybuchy, które uznano za faktyczne rozpoczęcie XXI wieku.

W książce *Duch terroryzmu* Jean Baudrillard mówi o latach 90. XX wieku jako o okresie „strajku wydarzeń”³. Jak doskonale wiemy – strajk ów zakończył się 11 września 2001 r. w momencie spektakularnego ataku na wieże WTC i Pentagon. Jak twierdzi francuski filozof:

¹ Projekt niniejszej książki powstawał na przestrzeni kilku lat, toteż niektóre przykłady z tego rozdziału były już przeze mnie omawiane w artykułach: *Sztuka w dobie terroru. W poszukiwaniu artystycznego Ground Zero*, w: K. Wilkoszewska (red.), *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Universitas, Kraków 2007; *Art and terrorism as catalysts of social tensions*, „Art Inquiry” 12/2010; *Invisible and in-visible. Performative images of terror*, „Art Inquiry” 14/2012; *Niebezpieczne związki terroryzmu i religii w optyce kultury wizualnej*, „Przeгляд Religioznawczy” 1/2014.

² <http://www.e-flux.com/announcements/35152/2001-an-installation-by-wolfgang-staehle/> [6.01.2018]. Zob. również: <http://www.postmastersart.com/archive/staehle01/staehle01.html> [6.01.2018].

³ J. Baudrillard, *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, Sic!, Warszawa 2005, s. 5. Koncepcję strajku wydarzeń autor przytacza za Macedonio Fernandezem.



Wolfgang Staehle, *2001*, kadry z dwukanałowego filmu, 2001
<https://staehle.wordpress.com/2010/10/03/hello-world/> [6.01.2018].

Dotychczas myśl wyprzedzała i antycypowała wydarzenie, gdy wydarzenia przyspieszają – myśl musi zwolnić, ale i nie dać się zakopać w ruinach dyskursu⁴.

Zaskakujący to postulat, aby wstrzymywać i spowalniać refleksję w czasie, gdy wszystko wokół nabiera rozpędu (w tym terroryzm). Refleks tejże refleksji wydaje się dziś bardziej potrzebny niż kiedykolwiek indziej. Atak z 11 września przyniósł zmianę geopolityki, a co za tym idzie – radykalne

⁴ Ibidem, s. 6.

przewartościowania w wielu dyskursach kulturowych. W efekcie tego wstrząsu nowa rzeczywistość ujawniła zarówno liczne stare rysy, jak i świeże pęknięcia. Pewne idee się wzmocniły, inne osłabiły, jeszcze inne uległy całkowitemu wykorzenieniu. Tak czy owak klimat zaczął sprzyjać niebezpiecznym radykalizmom w miejscach, gdzie takowych nastrojów dotąd nie było bądź pozostawały uśpione. Gęsta atmosfera wokół zjawiska terroryzmu sprawiła, że strach stał się wszechobecny, wypierając poczucie bezpieczeństwa oraz wolność i swobodę jednostek. Tym bardziej jako symboliczny jawi się fakt, że oprócz niemal trzech tysięcy ludzkich ofiar ruiny WTC pochłonęły również sztukę, w tym jeden z odlewów słynnego *Myśliciela* Augusta Rodina. Gdyby wydobyto z pogorzelniska tę rzeźbę, stanowiłaby ona chyba najbardziej adekwatny estetyczny komentarz do zaistniałej tragedii. Jednak potrzeba głęboko humanistycznej refleksji wyrażanej przez *Myśliciela* nie wytrzymałaby pewnie konfrontacji z doniosłością retoryczną doraźnych potrzeb, więc rzeźba przepadła w niejasnych okolicznościach⁵. Niewykluczone, że *Myśliciel* symbolicznie nie pasował do nowej koncepcji świata bazującej raczej na działaniu wojennym. Strategie politycznych instrumentalizacji ataku na WTC są powszechnie znane – zwłaszcza ufundowana metafizyczną retoryką George’a W. Busha nowa polaryzacja rzeczywistości w postaci „osi zła” i koalicji antyterrorystycznej. Dla odmiany warto więc przyjrzeć się próbom przejęcia tego wydarzenia przez estetykę. W tym celu chciałbym przywołać kilka znamienych (werbalnych) wypowiedzi artystów⁶.

Największym refleksem wykazał się Karlheinz Stockhausen, który już w kilka dni po zamachu na WTC określił go „największym dziełem sztuki, [...] o którym my, muzycy, możemy tylko marzyć”. Miał on na myśli dość wyrafinowaną i złożoną analogię do drobiazgowej, czasochłonnej pracy kompozytora, której efektem jest kilkuminutowe zaledwie, acz efektowne wykonanie utworu. Natomiast w dalszej części wypowiedzi uznał ów akt za oczywistą zbrodnię, gdyż „ludzie nie przyszli tam na koncert”. Oświadczenie

⁵ D. Barry, W.K. Rashbaum, *Born of Hell, Lost After Inferno; Rodin Work From Trade Center Survived, and Vanished*, <http://www.nytimes.com/2002/05/20/nyregion/born-hell-lost-after-inferno-rodin-work-trade-center-survived-vanished.html> [6.01.2018]. Zob. też: J. Keller, *Rescuing the Lost Art of 9/11*, <https://www.thedailybeast.com/rescuing-the-lost-art-of-911> [6.01.2018]. Bardziej szczegółowe raporty dotyczące artystycznych strat po atakach z 11 września można znaleźć na witrynie The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works (AIC): <http://www.conservation-us.org/> [6.01.2018].

⁶ Wypowiedzi Stockhausena, Hirsta i Haffern przyt. za: Ch.P. Freund, *The art of terror, „San Francisco Chronicle”*, <http://www.sfgate.com/opinion/article/The-art-of-terror-2764708.php> [6.01.2018].

to zostało medialnie zmultiplikowane już bez tego komentarza, dlatego też wywołało skandal i poruszenie. W efekcie odwołano najbliższe koncerty zaplanowane w Hamburgu (wycofali się sponsorzy) i niejako z rozpędu aresztowano innego kompozytora, Pierre'a Bouleza (wówczas 75-letniego), podejrzewając go o sprzyjanie terrorystom⁷.

W rok po ataku na nowojorskie wieże w wywiadzie dla BBC Damien Hirst, najbardziej prominentny przedstawiciel Young British Artists, uznał ów fakt za „wizualnie oszałamiający”, dodając, że architektom zamachu należą się gratulacje, bo osiągnęli coś, co nikomu nie wydawało się możliwe. W tym samym czasie nowozelandzka artystka Gail Haffern w wywiadzie prasowym określiła zburzenie wież jako „cudowne, gdyż było oryginalne jako idea”. W związku z powszechnym oburzeniem, udzielając kolejnych wyjaśnień, zapytała (nieco zaskakująco i jakby bezradnie): „A co, gdyby sam bin Laden określił się jako artysta? Jak zareagowałby świat?”. Nieodparcie pojawia się tu pytanie o sens stawiania takich pytań – po cóż właściwie miałyby to robić? Dla schlebiana estetycznym zachciankom Zachodu? Dla osłabienia swej pozycji mudżahedina w świecie arabskim?

Jak widać, zamach z 11 września okazał się dla wielu fascynujący (w sensie nadanym temu terminowi przez Baudrillarda⁸). Przytoczone wypowiedzi niejako „performatywnie” przenoszą ów akt w obszar estetyki. Wielokrotnie zarzucano im pozbawioną wrażliwości gloryfikację terroryzmu, toteż można je pod wieloma względami uznać za niefortunne akty mowy (tym razem w sensie Johna Austina⁹). Stąd ogromne poruszenie, zwłaszcza w szeregach zwolenników monopolu dyskursu moralnego wokół 11 września, mieniących się „rzecznikami ofiar”. Takie przeniesienie w obszar estetyki nastąpiło i tak w sposób naturalny i samoistny – wydarzenie to nie zaistniałoby w takim wymiarze bez kultury o b r a z u. W geście całkowicie niezamierzonym atak na WTC zarejestrował nie tylko artysta Wolfgang Staehle. Również przypadek sprawił, że jedno z najczęściej powtarzanych w mediach ujęć uderzenia drugiego samolotu zawdzięczamy australijskiemu artyście Chrisowi Hopewellowi, który ze swego balkonu na Williamsburgu obserwował całe wydarze-

⁷ Boulez trafił na listę podejrzanych znacznie wcześniej, gdyż rzekomo groził jednemu z mniej życzliwych recenzentów podłożeniem bomby. Por. J. Henley, *Swiss terror swoop discomposes Boulez, 75*, <https://www.theguardian.com/world/2001/dec/05/jonhenley> [6.01.2018].

⁸ Por. *Gra resztkami – wywiad z J. Baudrillardem*, w: S. Czerniak, A. Szahaj (red.), *Postmodernizm a filozofia*, IFiS PAN, Warszawa 1996.

⁹ Por. J.L. Austin, *Mówienie i poznawanie*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1993.

nie¹⁰. Oczywiście jego kamera nie była już wtedy jedyną skierowaną w to miejsce. Następujące po ataku relacje telewizyjne godzinami hipnotyzowały nas puszczanymi w pętli ujęciami samolotów wbijających się w budynki. Slavoy Žižek mówi o „kompulsywnych powtórkach”¹¹, a co za tym idzie – o przyjemności płynącej z odnajdywania wciąż nowych ujęć z amatorskich kamer. Kolejne sekwencje walących się bliźniaczych wież stawały się z minuty na minutę swoistymi hipostazami, symbolami już w trakcie upadania. Nadawały się do tego znacznie bardziej niż jakikolwiek sfilmowany dotąd akt terroru – od razu pozbawione były „zbędnych szczegółów”: przerażonych twarzy ofiar, widoku krwi i ludzkich szczątków indeksujących indywidualne tragedie. Byliśmy w bezpiecznym dystansie, horror został odrealniony. Žižek zauważa, że przy tak znacznej liczbie ofiar nie widzieliśmy żadnej rzezi, że relacjom w CNN nie towarzyszył żaden napis ostrzegawczy w stylu „uwaga, drastyczne sceny, które mogą mieć zły wpływ na dzieci” (jakie towarzyszyły na ogół relacjom z Trzeciego Świata czy z wojny w Bośni)¹². „Obraz wzmacnia wydarzenie, ale jednocześnie czyni je swym zakładnikiem – pisze Baudrillard – obraz konsumuje wydarzenie w tym sensie, że je pochłania i wydaje konsumpcji”. Można zatem przyjąć, że z jednej strony dokonuje się jego amplifikacja, z drugiej – neutralizacja. Na powrót więc „to, co rzeczywiste, zazdrości obrazowi”¹³.

O estetycznym uwikłaniu terroryzmu zaświadcza ponadto – w pewnym zakresie – sama definicja zjawiska. Choć obecnie nie ma zgody co do definiowania terroryzmu (aczkolwiek paradoksalnie istnieje koalicja antyterrorystyczna), to oczywisty jest fakt jego redefiniowania po 11 września 2001 r. Mimo to rdzeniem dziesiątek definicji pozostało widowisko oraz wywołany nim strach (czy ogólniej: poruszenie) jako środki niezbędne do osiągnięcia jakichś politycznych celów. Widowisko i wzbudzone nim afekty stanowią wszak „klasyczną” sytuację estetycznej komunikacji. Terrorysta ma przewagę już na początku – inicjuje „zakażenie” organizmu, resztę wykonuje zań

¹⁰ M. Lloyd, *The Australian artist who captured the horror of 9/11 on film*, <http://www.abc.net.au/news/2017-09-11/the-australian-artist-who-documented-9-11/8893758> [6.01.2018].

¹¹ <http://www.sparwasserhq.de/Index/HTMLjan3/paper.htm> [6.01.2018].

¹² Choć i CNN, i Al-Jazeera używają tego samego kodu wizualnego, tego samego softwaru do montażu, to ci drudzy zawsze koncentrują się na pokazywaniu arabskich ofiar. Z kolei byli bardziej niż CNN sceptyczni co do autentyczności taśmy wideo, na której Osama bin Laden rzekomo zapowiada atak. Redakcja Al-Jazeera wyemitowała ten film z adnotacją, że był narkęcony po ataku i adresowano go do zachodniej wiadomości publicznej.

¹³ J. Baudrillard, *Duch terroryzmu...*, ss. 31–32.

system odpornościowy, który narzuca wyjątkowy reżim, eliminuje własne podejrzane komórki, paraliżuje pozostałe. Również Lenin utrzymywał, że celem terroryzmu jest wywołanie strachu¹⁴. Terror osiąga sukces nie tyle tym, czego dokonuje, ile tym, co zapowiada – w atmosferze strachu wiarygodny będzie każdy sygnał o porwaniu samolotu, toteż już sama pogłoska wystarczy do poważnej dezorganizacji lotnictwa cywilnego. Tak czy inaczej terror jako widowisko byłby mało efektywny bez medialno-obrazowego zaplecza. Stare afrykańskie przysłowie mówi: „nie zburzysz domu Pana jego narzędziami”. Tymczasem oczywisty i nawet niezbyt paradoksalny okazał się fakt, że terroryzm islamski wygrał na całej linii za pomocą arsenału wroga, czyli infrastruktury lotnictwa cywilnego i mediów elektronicznych cywilizacji Zachodu. Pojawia się rażąca asymetria – śmierć szesnastu zamachowców uzbrojonych w nożyki do tektury wobec skali militarnych odwetów USA. Zachodnie media, chcąc nie chcąc, stały się sprzymierzeńcem terrorystów. Terrorysty wygrali również w sieci, gdzie w czasie realnym można było oglądać egzekucje na zakładnikach. Liczba wejść internautów znacznie przewyższała liczbę odwiedzin oficjalnych raportów wojennych na stronach Fox News czy CNN. W tym konflikcie fundamentaliści islamscy ów zachodni „idiom” komunikacyjny przyswoili sobie lepiej niż model zachodniej demokracji. Jeśli zaś chodzi o strategiczny dobór celu ataku z 11 września i jego dramaturgię, samoistnie narzuca się Guy Debord i jego teza 34: „Spektakl jest kapitałem o takim stopniu akumulacji, że staje się obrazem”¹⁵.

Terroryzm przyczynił się więc do rytualizacji telewizyjnych maratonów kryzysowych, którą za Stephanem Weichertem¹⁶ można podzielić na pięć faz:

- transmisja na żywo (*liveness*), dla której charakterystyczne są bezpośredniość relacji, powtarzanie w pętli tych samych ujęć, często w technice *slow-motion*, emocjonalne komentarze i spekulacje dziennikarzy oraz eksperckie wypowiedzi *ad hoc* (najczęściej telefoniczne);
- estetyzacja – kiedy owe obrazy zyskują specyficzną oprawę graficzną: powstają logotypy wydarzenia, nagrane wcześniej materiały montuje

¹⁴ Oczywiście w literaturze przedmiotu równolegle funkcjonuje wiele bardziej „technicznych” definicji, np. typu SPIIN (*Segmented Polycentric Ideologically Integrated Network*), skoncentruję się jednak na tych, które zawierają element widowiska.

¹⁵ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 20.

¹⁶ S.A. Weichert, *A Piece of the World has Exploded. Terror Images/Image Terror 2001: From the Live Catastrophe to the Staged Media Event*, w: A. Assmann, F. von Borries, C. Chéroux, M. Diers, F. Hoffmann (red.), *The Uncanny Familiar. Images of Terror*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2011, s. 227 nn. Zob. idem, *Die Krise als Medienereignis: über den 11. September im deutschen Fernsehen*, Herbert von Halem Verlag, Köln 2006, s. 258.

się, oczyszczając ze zbędnych elementów (lub zbyt drastycznych scen), ekran często dzielony jest na kilka części, pojawiają się komputerowe symulacje przebiegu ataku, czemu niekiedy towarzyszy patetyczny podkład muzyczny (w wyniku czego powstaje coś w rodzaju filmowego trailera); emocje widza są w tej fazie kontrapunktowane ukrytym przekazem: „jest źle, ale telewizja ma wszystko pod kontrolą”;

- dramatyzacja - dla podtrzymania uwagi widza przez kolejne dni wydarzenia są stosownie dramatyzowane, pojawia się metaforyczna nadbudowa interpretacyjna i waloryzacja normatywna, przeważnie w oparciu o dialektyczny układ dobro - zło, swoi - wrogowie, terroryści - bohaterowie itp.; jest to zatem faza polaryzowania emocji i światopoglądów - działania i biografie sprawców ataku zestawia się z postawą służb (strażacy, policja, wojsko), podkreśla się niewinność ofiar;

- rytualizacja - gdzie następują rytualne redundancje, kreowanie mitów, kolektywnych symbolizacji i kodów komunikacyjnych, co docelowo ma zaowocować wypracowaniem stosownych postaw (tj. patriotyzmu, solidarności z jednej strony i potępienia z drugiej);

- historycyzacja - czyli symboliczne domknięcie kryzysu - transmisje z pogrzebów ofiar, ceremonii i przemówień upamiętniających, wymowne minuty ciszy, flagi opuszczone do połowy masztów; w dalszych etapach pojawiają się obchody rocznicowe, akty erekcyjne dla budowy pomników, odsłanianie tych pomników itp.

Telewizja i inne media taktycznie dopasowały się zatem zarówno do emocjonalnych potrzeb widza, zaprezentowania racji stanu, jak i (niestety) do potrzeb terrorystów w nagłaśnianiu ich sprawy. Warto dla porównania przyjrzeć się, jak wobec wyżej nakreślonych faz rytualizacji sytuowała się kultura artystyczna.

4.1. SZTUKA WOKÓŁ GROUND ZERO¹⁷

Trudno jednoznacznie odpowiedzieć, dlaczego niniejszy paragraf miałby się ograniczać wyłącznie do strefy nowojorskich wież, skoro tego samego dnia zaatakowano również waszyngtoński Pentagon. Dlaczego ekonomiczne serce

¹⁷ Termin *ground zero* (lub strefa zero) oznacza miejsce przy powierzchni ziemi, które było najbliższe dużej eksplozji. Sformułowanie to stosuje się również do określenia epicentrum trzęsienia ziemi.

Ameryki okazało się lepszym i wznioślejszym nośnikiem treści symbolicznych niż jej serce militarne? Być może głęboko wstydliva dla dumy narodowej jest łatwość uderzenia w tak strategiczny punkt, jakim jest centrum militarnego zarządzania USA. Ponadto dużo prościej jest wywołać społeczne oburzenie, bardziej eksponując zniszczenie obiektu cywilnego (i cywilnych ofiar) niż wojskowego. Nie trzeba dodawać, że ataki na cele *stricte* militarne w myśl niejednej definicji wyłączają możliwość zakwalifikowania ich jako aktów terrorystycznych. Tymczasem upadające wieże WTC, tysiące niewinnych ofiar w ich gruzach, jak również polegli na służbie policjanci i strażacy nie pozostawiają wątpliwości co do natury afektów, które powinny wywołać.

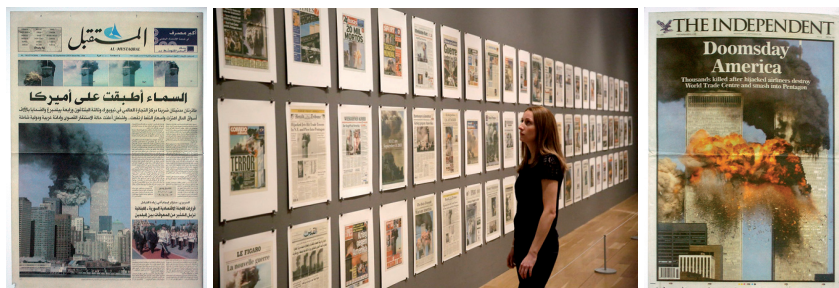
Na marginesie jednej z wystaw fotograficznych Okwui Enwezor, wpływowy kurator i krytyk sztuki, stwierdził:

[...] zniszczenie obu wież przez siłę eksplodujących samolotów stworzyło niezacieralną (*indelible*) ikonografię [...]. 11 września stworzył nową iconomię, ogromną ekonomię ikonicznego powiązania archiwum z traumatyczną pamięcią publiczną¹⁸.

Pojęcie ikonomii Enwezor zapożyczył od Terry'ego E. Smitha, dla którego jest ona ekonomią obrazu polegającą na „symbolicznej wymianie między ludźmi, rzeczami, ideami, grupami interesu i kulturami, które przyjmują głównie formę wizualną”¹⁹. Jednym z flagowych projektów tej wystawy okazał się w tym kontekście zbiór ponad setki okładek gazet z dnia 12 września zestawionych przez Hansa-Petera Feldmanna (twórcy pracy *Die Toten* omawianej w rozdziale poświęconym RAF). Po raz kolejny artysta świadomie „redukuje się” tu do roli milczącego archiwisty. Kolekcja tych pierwszych stron mówi sama za siebie, ukazując estetyczną konwergencję (bo przecież nie przypadek) doboru ikonicznych momentów ataku. Spośród setek dostępnych ujęć wydarzenia w prasie dominują właściwie dwa: kula ognia po eksplozji drugiego samolotu oraz zapadająca się pierwsza z wież. Instalacja *9/12 Frontpage* pozwala również zwrócić uwagę na retorykę tytułów towarzyszących tym zdjęciom, która bezradnie usiłuje „dorównać” sile tych bezprecedensowych obrazów – to esencja medialnej ikonomii: rynkowa wymiana różnych rejestrów etyki, estetyki i polityki. Stawką tej mediacyjnej transakcji słów i obrazów jest

¹⁸ O. Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Steidl Verlag, International Center of Photography, New York – Göttinge 2008, s. 29; publikacja ta towarzyszyła wystawie pod tym samym tytułem w nowojorskim International Center of Photography (2008).

¹⁹ T.E. Smith, *The Architecture of Aftermath*, University of Chicago Press, Chicago 2006, ss. 1-2.



Hans-Peter Feldmann, *9/12 Frontpage*, 2001

<http://www.news1130.com/2017/10/25/london-exhibition-age-of-terror-explores-art-since-9-11/>;

<https://www.designboom.com/art/hans-peter-feldmann-at-gwangju-art-biennale-2010/> [19.01.2018].

kolektywna pamięć. Co zatem kierowało wydawcami w wyborze tych, a nie innych ujęć? Profesjonalizm fotoreportera? Estetyka? Wznosłość? A może zwyczajnie skojarzenia ze skonwencjonalizowanymi obrazami z hollywoodzkich filmów katastroficznych? Francuski historyk fotografii Clément Chéroux mówi w tym wypadku o interikoniczności (ang. *intericonicity*, franc. *intericonicité*)²⁰, czyli wzajemnych relacjach obrazów – oczywiście poprzez analogię do pojęcia intertekstualności²¹. W tym ujęciu naturalnym odruchem odbiorcy obrazu będzie uruchamianie mnemonicznego teatru skojarzeń. Gdy tylko na okładki magazynów trafiło zdjęcie Thomasa Franklina przedstawiające strażaków w ruinach WTC wciągających na maszt amerykański sztandar, natychmiast zaczęto przywoływać niemal identyczną ikonyczną scenę amerykańskich *marines* po zdobyciu lwo Jimy (1945), sfotografowaną przez Joego Rosenthala²². Warto zaznaczyć, że interikoniczność nie bazuje wyłącznie na motywach wzniosłych czy też na oficjalnych i patriotycznych politykach pamięci. Z pełną swobodą przemieszcza się pomiędzy wszelkimi elementami kultury wizualnej – niekiedy nawet stając w poprzek różnym kulturowym obsesjom upamiętniania. Ma równie silny potencjał ikonizacji wydarzeń, jak i ich banalizacji czy fetyszyzacji tych obrazów. W którychś

²⁰ C. Chéroux, *The Déjà Vu of September 11: An Essay on Intericonicity*, w: A. Assmann, F. von Borries, C. Chéroux, M. Diers, F. Hoffmann (red.), *The Uncanny Familiar...*, s. 271.

²¹ Por. m.in.: J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, w: E. Czaplewicz, E. Kasperski (red.), *Bachtin. Dialog – język – literatura*, PWN, Warszawa 1983; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL, Warszawa 1995.

²² Na bazie tej fotografii Felix de Weldon stworzył pomnik *Marine Corps War Memorial*, który postawiono w Arlington w Wirginii w 1954 r.

bowiem momencie istotniejsze stają się relacje między wizerunkiem-matrycą, swoistym „metaobrazem”, a obrazami-klonami (Mitchell) niż pomiędzy pierwotną fotografią, a rzeczywistością samego wydarzenia.

Dlatego właśnie dla wielu niezwykle frapującym okazało się pytanie, czy i jak sztuka może dać adekwatny wyraz wydarzeniu oraz jego ikonicznym awatarom. Jedni pozostawali sceptyczni, inni zaś twierdzili, że skoro słowa nie są w stanie wyrazić rozmiarów tragedii, należy oddać głos komunikatom estetycznym. Tym bardziej interesujące były pytania, jak na traumę 11 września zareagują artyści nowojorscy, a jak cała reszta. Mieszkający kilka przecznic od WTC artysta wideo Tony Oursler zwyczajnie chwycił za kamerę i nagrywał. Powstał z tego niemal godzinny film *9/11* (2001), w którym oprócz znanych powszechnie scen ataku (nagranych przez niego z jego apartamentu), znalazła się perspektywa ulicy, reakcje mieszkańców i turystów, z których jedni zasłaniali oczy i usta, inni pieczołowicie dokumentowali. Wobec charakterystycznego stylu artysty (by przywołać choćby teledyski realizowane dla Davida Bowiego) trudno jednoznacznie zaklasyfikować ów film, gdyż nie jest to ani klasyczny reportaż, ani wyrafinowana sztuka, ani domowe wideo. Produkcja w sposób oczywisty powstawała *ad hoc*, toteż stanowi raczej prywatną relację poruszonego świadka, osobistą opowieść nowojorczyka.

W istocie niewiele pojawiło się realizacji głośnych czy wybitnych, które wywołałyby pogłębioną lub szerszą dyskusję. Na gorąco trudno było bowiem zdefiniować społeczne oczekiwania wobec takiej sztuki: Czy miała być bardzo zaangażowana emocjonalnie, czy wręcz przeciwnie – chłodna i analityczna? Pewnie dlatego bezpośrednio do emocji zwykłych przechodniów i służb bezpieczeństwa odwołał się młody artysta Clinton Boisvert. W pierwszą rocznicę zamachu na WTC porozkładał on na stacji metra czarne pudła (używane przez firmę kurierską FedEx) z białym napisem *FEAR* (strach). W efekcie dość nieoczekiwanie wybuchła panika, zatrzymano metro, wezwano na miejsce straż i antyterrorystów, zaś artystę pozwano do sądu za „spowodowanie ryzyka dla osób trzecich”²³. Skrajne nastroje i opinie przyniósł też występ Laurie Anderson pt. *Happiness* (2002). Jeden z bardziej patriotycznie usposobionych krytyków przebiegle wypomniał artystce, że w 1995 r. w performansie *Stories from the Nerve Bible*, zastanawiała się, czy przypadkiem terroryści nie są dziś jedyną prawdziwą awangardą artystyczną, gdyż „tylko oni są w stanie

²³ Przyn. za: J. Hilden, *Fear Factor: Is Art that can be Mistaken for Terrorism Protected by the First Amendment?*, <https://www.entsportslawjournal.com/articles/abstract/10.16997/eslj.132/> [10.01.2018].

wciąż zaskakiwać ludzi”²⁴. W tym sensie łatwo było mu nazwać artystów wrogami państwa, którzy „w atmosferze, gdy flaga jest wolnością, a nie tylko symbolem, muszą mieć poczucie winy, że dzielą z terrorystami pragnienie zmieniania świata”²⁵.

Artystyczne reakcje Amerykanów na ataki można by podzielić na te najbardziej spontanicznie (organizowane m.in. przy wsparciu mediów społecznościowych i niedużych galerii) oraz oficjalne polityki upamiętniania (reprezentowane przez komisje ds. pomników i instytucje). I tak do niewątpliwie widocznych inicjatyw z tej pierwszej grupy zaliczyć należy wystawę *911 SHOW: Artists Respond*, zorganizowaną już w listopadzie 2001 r. w brooklyńskiej galerii Kentler International Drawing Space. Jej kuratorki, Florence Neal i Mercedes Vicente, zebrały do tego przedsięwzięcia aż 76 artystów z całego świata. Projekt miał charakter otwarty, więc uczestnicy byli proszeni o nadsyłanie bądź bezpośrednie dostarczanie prac do galerii. Oprócz tytułu istotnym kryterium było ich powstanie w dniu 11 września 2001 r. lub później. Artystyczna jakość tych realizacji była oczywiście różna, ale nie to było wówczas najistotniejsze, gdyż waloryzacja moralna i zaangażowanie zdecydowanie wyszły na pierwszy plan²⁶. Galeryjne przestrzenie wypełniły więc obrazy, rysunki, obiekty, wiersze obfitujące w liczne motywy przywołujące kształt wież WTC, amerykańskiej flagi (w różnych wariantach), samolotów oraz kurzu i pyłu (których, jak wiadomo, Nowy Jork wcześniej nie doświadczył w takiej ilości).

W tym samym czasie w jednym ze sklepów w SoHo w podobnym duchu zorganizowano wystawę fotograficzną *Here is New York. Democracy of Photographs*. Zaproszono do niej wszystkich, którzy w jakikolwiek sposób uchwycili tragedię w obiektywie. Wkrótce zgłosiło się ponad tysiąc osób

²⁴ Andreson przywołała to pytanie za Donem DeLillo. Zob. J. Hannaham, *Disaster Areas*, <https://www.villagevoice.com/2002/07/30/disaster-areas/> [10.01.2018].

²⁵ Ibidem.

²⁶ Dowodzi to, że nie zawsze perspektywa krytyka sztuki (tj. jego kompetencje i „wrybiony smak”) ma monopol na ferowanie ocen czy dokonywanie selekcji. Trudno oceniać na chłodno traumatyczne emocje i potrzebę chwili, tym bardziej że artyści do dziś poszukują adekwatnego języka do wyrażenia niewyrażalnego i wyobrażenia niewyobrażalnego. Dlatego właśnie perspektywa kulturoznawcza znajduje tu zastosowanie – pozwala analizować rozmaite artefakty i wydarzenia jako praktyki kulturowe, bez jednoczesnych prób zaklasyfikowania ich jako wiekopomnych dzieł. Podobnie jak film *Rambo III* nie wejdzie do historii kina jako arcydzieło, co nie znaczy, że dziś nie warto go przywoływać jako znakomitego przykładu ironii dziejów (fabuła dotyczy wsparcia moralnego, taktycznego i militarnego USA dla talibów walczących z Sowietami w latach 80. XX wieku).

i od każdej z nich postanowiono przyjąć co najmniej jedno zdjęcie. Wystawiono je również na benefitową sprzedaż w niskiej cenie 25 dolarów, więc dopiero po uiszczeniu zapłaty kupujący dowiadywał się, czy nabył „zdjęcie Gilles’a Peressa (był on jednym z organizatorów wystawy) albo może Jamesa Nachtweya, czy też zdjęcie emerytowanej nauczycielki, która zwykłym kompaktem sfotografowała upadek północnego wieżowca WTC, wychylając się z okna swego czynszowego mieszkania w Village”²⁷. Pojawił się tu także kłopotliwy dysonans natury moralno-leksykalno-estetycznej. Czy o niektórych zdjęciach wypadało wówczas orzec, że są piękne? Jak powiada Susan Sontag:

Zauważanie piękna w zdjęciach ruin World Trade Center w miesiącach tuż po ataku miało posmak nieprzyzwoitości, świętokradztwa. Większość ludzi odważała się co najwyżej na stwierdzenie, że zdjęcia były *surrealistyczne* – szaleńczy eufemizm, za którym kryło się skompromitowane pojęcie piękna. Ale te zdjęcia faktycznie były piękne, wiele z nich zrobili doświadczeni fotografowie, tacy jak Gilles Peress, Susan Meiselas czy Joel Meyerowitz²⁸.

Oczywiście w przestrzeni Internetu rzeczy przybrały jeszcze szybszy obrót, co zaowocowało takimi inicjatywami, jak: *WHY Project*, *ARTprojectRhizome* czy *Arts Healing America*²⁹. Tysiące spontanicznie zgromadzonych prac dowiodły potrzeby poszukiwania komunikacyjnych kodów właśnie w obszarach kultury wizualnej, które wykraczały poza estetyki mediów głównego nurtu. Niestety witryny te w większości przestały istnieć, toteż trudno dziś oszacować, na ile stworzyły jakiś alternatywny dyskurs, a na ile uzupełniły inne, bardziej oficjalne narracje. Niewątpliwie jednak ich zawartość była moderowana, co odróżnia je np. od serwisu YouTube, na którym zaroilo się od nieartystycznych materiałów skoncentrowanych głównie na dowodzeniu rozmaitych teorii spiskowych³⁰.

Na drugim biegunie artystycznych inicjatyw znalazły się oficjalnie negocjowane polityki pamięci, by przywołać choćby publiczne debaty i komisje wyłonione w celu rozstrzygnięcia kwestii, co i przez kogo ma być odbudowane w miejscu WTC oraz jaki kształt nadać pomnikowi ofiar. W 2002 r. Lower Manhattan Development Corporation (LMDC) ogłosiła konkurs na plan za-

²⁷ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, Karakter, Kraków 2010, s. 37.

²⁸ Ibidem, s. 92.

²⁹ R. Bleiker, *Art After 9/11*, „Alternatives” 31/2006, ss. 77–99, <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/030437540603100104> [10.01.2018].

³⁰ Co oczywiście nie oznacza, że należy ignorować tę część dyskursu na temat 11 września, gdyż materiału jest tak dużo, iż jego analizy wystarczyłyby na osobną książkę.

gospodarowania 16 akrów *ground zero* na Dolnym Manhattanie. Zwycięski okazał się projekt *Memory Foundations* złożony przez studio Daniela Libeskinda. Obecnie tzw. Wieża Wolności osiągnęła wysokość 1776 stóp, co ma symbolizować rok, w którym w Filadelfii podpisano Deklarację Niepodległości. O ile nowa wieża miała udowodnić światu, że Ameryka potrafi dumnie zabiżniać zadane jej rany, o tyle inne były założenia stworzenia pomnika dla 2982 istnień pochłoniętych przez gruzy. Jurorzy tego konkursu składali się w znacznej mierze z ludzi kultury i sztuki. W skład komisji weszli m.in. Maya Lin, autorka minimalistycznego projektu *Vietnam War Memorial*, oraz Vatan Gregorian, prezes Carnegie Corporation. Głównym założeniem jury było „znalezienie projektu, który rozpocznie naprawianie zarówno zranionego pejzażu, jak i naszych zranionych dusz, aby zapewnić miejsce do kontemplacji tak straty, jak i nowego życia”³¹. Oprócz tego pomnik miał uwidocznic ślady pierwotnych wież World Trade Center oraz umożliwić rozpoznanie każdej z ofiar ataku. Po przeanalizowaniu łącznie 5201 zgłoszeń w listopadzie 2003 r. jury wyłoniło ośmiu finalistów. Co ciekawe, komisja oparła się ideom wyrażającym temat nazbyt dosłownie i figuratywnie, toteż wyróżniono głównie minimalistyczne i abstrakcyjne projekty. Początkowo wywołało to liczne kontrowersje, wielu uznało, że formy te nie są w stanie oddać dramatu całej tragedii, a główny architekt miejski uznał sytuację za klęskę na polu *public relations*³².



Michael Arad i Peter Walker, *Reflecting Absence*

<http://www.extravaganzi.com/reflecting-absence-the-september-11-memorial/> [10.01.2018].

³¹ <http://www.wtcsitememorial.org/> [10.01.2018].

³² Za: R. Bleiker, *Art After 9/11*, s. 86.

Jednak po ogłoszeniu zwycięskiego projektu Michaela Arada i Petera Walkera niezdrowe emocje nieco opadły. *Reflecting Absence* proponuje bowiem zwiedzającym pewien rodzaj odciążenia od miejskiego zgiełku, a tytułowe *reflecting* ma tu podwójne znaczenie – daje okazję do refleksji oraz obserwacji lustrzanej tafli wody. Pośród zieleni nasadzonych drzew, w obrysie byłych wież umieszczono dwa baseny zasilane kaskadami wody spływającej po ścianach. Zbliżanie się zwiedzających do pomnika sprawia, że dźwięk wody narasta, eliminując codzienną miejską sonorystykę i pozwalając skoncentrować się na niezliczonych nazwiskach ofiar³³. Te zaś zostały celowo umieszczone bez żadnego klucza porządkującego, tak by nie wyróżniając nikogo, odzwierciedlić „chaotyczną brutalność śmierci”³⁴. Drobnym odstępstwem od tej reguły (czy raczej jej braku) było wynegocjowane przez rodziny strażaków i policjantów dodanie symbolicznej tarczy do ich nazwisk. Jakkolwiek by nie oceniać tego projektu – oraz kontrowersji i kompromisów mu towarzyszących – udało mu się w jakiś sposób uniknąć odium związanego z polityką zarządzania emocjami, którą prowadzono w medialnym klimacie retoryk partiotyczno-narodowo-rasistowskich.

Wielu intelektualistów usiłuje dziś zgłębić fenomen samobójczych ataków, w swej fascynacji sytuując go często w kategoriach wymiany życia za idee, której to Zachód nie jest w stanie pojąć (motywację w rodzaju „życie za ropę” niestety uchwycić nam łatwiej). Tymczasem jeden z kluczy do tej zagadki podaje Slavoy Žižek, który przypomina, że Hollywood i społeczeństwo zachodnie od dawna skrycie fantazjują na temat katastrof, autodestrukcji czy sabotażu³⁵. Na przykład bohater filmu *Podziemny krąg* (*Fight Club*, 1999, reż. David Fincher) to klasyczny yuppie, który ma zwyczajne ludzkie dylematy związane z wyborem produktów z katalogu IKEI. Kiedy dostrzeża banalność swojej sytuacji, do głosu dochodzą fantazja i alter ego, co sprawia, że zostaje przywódcą siatki terrorystycznej. Zaczyna od niewinnych psot i subwersyjnych trików: ludzki tłuszcz wykradany z klinik chirurgii plastycznej przerabia na ekskluzywne mydło (by sprzedawać je zamożnym klientom tychże klinik), jako kinooperator wkleja pojedyncze pornograficzne klatki do filmów rodzinnych (fundując widzom podprogowe bodźce). Wkrótce wie, jak w prosty sposób zrobić bombę w samolocie, a w finalnych scenach wysadza korporacyjne

³³ <http://www.wtcsitememorial.org/fin7.html> [10.01.2018].

³⁴ M. Arad, *Reflecting Absence: A Memorial at the World Trade Center Site*, „New York Times”: Finalists’ Statements, 19 listopada 2003 r.

³⁵ S. Žižek, *Welcome to the desert of the real*, Verso Books, London – New York 2002, s. 16.

wieżowce i popełnia samobójstwo. Jako widzowie – nieoczekiwanie, ale jednak – rozumiemy jego motywacje, w romantycznym uwzniośnieniu wyczuwamy, że w obsesjach bohatera chodzi o realizację wyśniewonej, utopijnej wizji społeczeństwa. Wiemy jednak, że to tylko film i wydaje się nam, że jedynie Al-Kaida nie potrafi oddzielić tej fikcji od rzeczywistości, co gorsza – realizuje ją na Manhattanie. Wydarzyło się coś, co było nie do pomyślenia, co było obiektem fantazji, „Ameryka dostała to, o czym fantazjowała, i to było największym zaskoczeniem”³⁶ – konstatuje Žižek.

O ile jednak w przypadku fantazji mamy do czynienia z wyobraźniowymi projekcjami obrazów, o tyle realna destrukcja budynków dostarcza widoków dosłownych. Ową do/słownością obrazu zajął się afrykanerski artysta Kendell Geers, który na wizerunkach płonących wież WTC nadpisał słynny metaestetyczny komentarz zapożyczony z René Magritte’a: *Ceci n’est pas une pipe* (To nie jest fajka). Słynne surrealistyczne dzieło *La trahison des images* (Zdradliwość obrazów) podejmowało m.in. platońską problematykę *mimesis* oraz złożonych wzajemnych relacji pomiędzy obrazami, słowami i rzeczami. „Malarstwo to nie stwierdzanie” – powiada Michel Foucault³⁷, zatem Magritte dokonuje swoistej dysocjacji³⁸, słowo niweczy obraz, zasiewając zwątpienie tam, gdzie oczekujemy tautologii.



Kendell Geers, *After the Treason of Images*, 2001
<http://www.bamart.be/en/artists/creations/135> [10.01.2018].

³⁶ Ibidem. Por. K. Ramadan, *Berlin seminar. Visual and electronic terrorism*, <http://www.sparwasserhq.de/Index/HTMLjan3/paper.htm> [10.01.2018].

³⁷ M. Foucault, *To nie jest fajka, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1996, s. 59.

³⁸ Ibidem, s. 45.

Prace Geersa z serii *After the Treason of Images* (2001) posuwają się o krok dalej – ostentacyjnie manifestują rozbrat między obrazem i jego komentarzem. Narzuca się tu pytanie: obrazy czy słowa mają dziś większy potencjał w infiltrowaniu społecznej świadomości? Wobec widoku płonących wieżowców słowo może być już tylko manipulacją, spiskową teorią, spekulatywnie zabarwiać wizerunek różnymi skrajnymi emocjami. To już nie tylko kwestia *mimesis* czy kryzysu reprezentacji, to tak jakby wejść do jaskini platońskiej i na jej ścianie czerwoną farbą napisać słowo ZIELEŃ.

Podobnym kadrem płonących wież WTC posłużył się Gerhard Richter w obrazie *September* (2005). Ma on dość szczegółowy i osobisty stosunek do tematu, gdyż w momencie ataków był w samolocie, zmierzając do Nowego Jorku na otwarcie swojej wystawy w Marian Goodman Gallery³⁹. Pomimo tego doświadczenia jego artystyczne podejście do terroryzmu zdaje się „na chłódno” kontynuować linię obraną podczas tworzenia cyklu *Oktober 18, 1977* (omawianego w rozdziale poświęconym RAF). Charakterystycznym sfumato obdarzył kolejną przemalowaną przez siebie prasową fotografię⁴⁰, tym razem dokładając kolor oraz poziome smugi. Ów błękit nieba pojawiał się bowiem nad wyraz często w relacjach naocznych świadków wydarzenia, których poruszyła ta wzniosła niewspółmierność pięknego widoku i bezmiar tragedii. Kolor ten pozwolił ponadto na lepsze wydobycie skali szarości budynków oraz kłębow dymu i pyłu wywołanych przez dwie eksplozje. Z kolei namalowane przez Richtera horyzontalne linie mają na celu nie tylko kompozycyjne zrównoważenie wertykalności wieżowców, lecz wprowadzenie pewnego zakłócenia. Robert Storr wyjaśnia, że widz musi wstępnie mentalnie zrekonstruować podobieństwo do pierwowzoru, tylko po to, by na jego oczach zostało ono zdeintegrowane. Ma to na celu ponowne zaangażowanie pamięci odbiorcy w wydarzenie i jego konsekwencje, a nie poleganie wyłącznie na pamięci obrazów⁴¹. Z jednej strony zatem smugi te mają być czynnikiem zakłócającym odbiór, z drugiej – w jakiś sposób przypominają kierunek i dynamikę samolotów uderzających w swe cele, które każda osoba

³⁹ W. Hine, *The Politics of Representation: 9/11 and the Iraq War in the Work of Gerhard Richter*, s. 6, <https://www.bristol.ac.uk/media-library/sites/arhistory/documents/W%20Hine.pdf> [6.01.2018].

⁴⁰ Fotografia będąca pierwowzorem obrazu trafiła do projektu *Atlas*, czyli monumentalnego archiwum Richtera, jako karta 744 pt. *Stripes, WTC* (2006), <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas/stripes-wtc-12306?&p=1&sp=32&tab=associated-works-tabs> [6.01.2018].

⁴¹ R. Storr, *September: A History Painting by Gerhard Richter*, Tate Publishing, London 2010, s. 48.



Gerhard Richter, *September*, 2005

<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/september-13954> [6.01.2018].

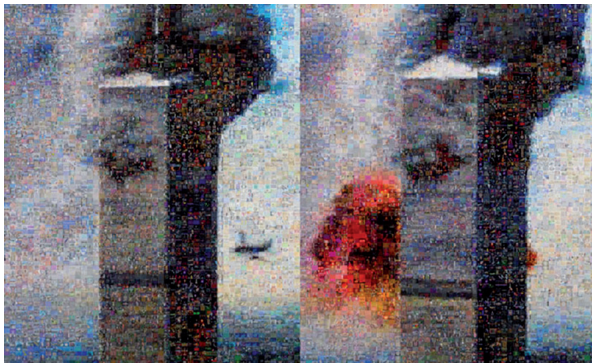
oglądająca ów obraz doskonale zna z filmowych relacji telewizyjnych. Rodzi się więc pytanie, czy współcześnie ruchome obrazy nie przejęły od fotografii jej dotychczasowej funkcji pamięci? Według Storra ataki z 11 września były bezprecedensową konfrontacją tego, co relatywnie słabe (kilku terrorystów uzbrojonych w nożyki do tapet), ze znacznie większą potęgą (USA jako mocarstwo militarne i ekonomiczne). Dało to okazję do nagłej i niespodziewanej semiotycznej „inwersji symboli” obserwowanej jednocześnie przez miliony ludzi na całym świecie⁴². Richter zdał sobie sprawę z ikonicznego potencjału tych scen, jednak wymknął się dwóm tendencjom: banalizacji i estetyzacji (a nawet fetyszacji) wynikającym z kompulsywnego powtarzania (w podwójnym sensie repetycji i kopiowania) oraz politycznej instrumentalizacji tych obrazów. Zamiast powielać „pamięć ekranową”, płótno *September* proponuje swoistą alternatywę: jednocześnie wyobrażenie sytuacji i zasygnalizowanie czegoś ukrytego. Poprzez dosłowne zgarnianie farby z obrazu i „mechaniczne” rozmazywanie Richter destabilizuje ikoniczność zafiksowaną w kolektywnej pamięci⁴³. Proponuje indeterminizm, nie tyle budzi zwątpienie w możliwość reprezentacji, ile każe przyglądać się kulturowym procesom medialno-politycznych ikonizacji wydarzeń i utrwalanym równolegle narracjom. Konsekwentnie przedkłada więc ambiwalencję ponad ostateczne znaczenia, ostentacyjnie uwypukla ograniczenia fotograficznych i filmowych obrazów

⁴² Ibidem, s. 32.

⁴³ W. Hine, *The Politics of Representation...*, s. 19.

jako jedynych nośników historycznej prawdy. Stosowane przezeń malarskie efekty sfumato, zamglenia i rozmazania podkreślają dodatkowo, że sztuka podlega tym samym ograniczeniom w politykach pamięci i reprezentacji.

Podobne kadry WTC potraktował jako punkt wyjścia swojej realizacji kataloński fotograf i konceptualista Joan Fontcuberta. W jego wydaniu płonące wieżowce są w istocie fotomozaiką utworzoną z ośmiu tysięcy obrazków. Ich dobór był jednak możliwy dzięki swoistej technosakralizacji – artysta postanowił zdać się na algorytmy wyszukiwarki Google i pobrał z sieci graficzne wyniki, jakie uzyskał, wpisując w różnych językach hasła: Bóg, Jehowa i Allah. Przypadek ten jest o tyle wart przywołania, że na gruncie sztuki komentującej ataki z 11 września stosunkowo rzadko odnoszono się do aspektów religijnych. Oficjalne narracje uporczywie mówiły wówczas językiem metafizycznym, używając sformułowań typu: „wojna dobra ze złem”, „oś zła”. Gdy zaś Al-Kaida wzięła na siebie odpowiedzialność za zamachy, dla jej popleczników stało się oczywiste hasło *maszallah* (Allah tak chciał). Fontcuberta postanowił sprawdzić, czy Jehowa i Bóg również tak chcieli, skoro na taką skalę odżyły religijne fundamentalizmy. Dokonał przy okazji ikonoklastycznego eksperymentu, sprawdzając, jakie obrazowe ekwiwalenty Boga/-ów zawiera współczesna zbiorowa pamięć wszechświata i jak je pozycjonuje.



Joan Fontcuberta, *Googlegrama 04:11-S NY*, 2005
<http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=473> [6.01.2018].

Estetyka mozaikowa bywa także wykorzystywana przez Thomasa Hirschhorna. Ów kontrowersyjny szwajcarski artysta dokonał odwrotnego zabiegu niż Fontcuberta, gdyż z medialnych fotografii zamachu stworzył wzór tkaniny dla długiej sukni, w którą ubrał manekina – alegorię katastrofy. Ufundował

tym samym nową, skrojoną na miarę czasów figurę *danse macabre*. Jest to alegoria tym bardziej ironiczna, że od zarania dziejów sztuki śmierć nie wyglądała tak pięknie. Owszem, stosownie estetyzowano ją na rozmaite doraźne potrzeby, jednak głównie na potrzeby „duszpasterstwa strachu”⁴⁴. Hirschhorn wykorzystał tu chaos i niezdecydowanie w zakresie programowych retoryk USA po 11 września. Zanim bowiem oficjalna propaganda zaczęła wykorzystywać strach do kontrolowania światopoglądów społeczeństwa, padły znamiennie słowa: „Show you are not afraid. Go to Restaurants. Go shopping!” (Pokażcie, że się nie boicie. Idźcie do restauracji, idźcie na zakupy!)⁴⁵. Na pohybel sprawcom ataku wypowiedział je w jednym z przemówień Rudolph Giuliani, ówczesny burmistrz Nowego Jorku. W założeniu miało być dobrze i ku pokrzepieniu serc, a wyszło po amerykańsku, w najpospolitszym rozumieniu tego epitetu.



Thomas Hirschhorn, *High Subjecter*, 2010

<https://nuala513668candn.wordpress.com/tag/steve-mccullin/> [6.01.2018].

⁴⁴ J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu XIV-XVIII w.*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986.

⁴⁵ D. Murdock, *Giuliani's Finest Hour*, <http://www.nationalreview.com/article/205017/giulianis-finest-hour-deroy-murdock> [6.01.2018].

Anestetyzacyjny efekt powtarzanych wszędzie ujęć był dość łatwy do przewidzenia, dlatego gdy tylko dla odmiany pojawiły się zdjęcia indeksujące osobiste tragedie, natychmiast były dostrzegane. Autorem jednego z bardziej ikonicznych jest Richard Drew – fotoreporter z Associated Press. Zdjęcie pt. *Falling Man*, choć ukazało się w „New York Timesie” już nazajutrz po zamachach, nie było zbyt często reprodukowane. Uznano je bowiem za tak drastyczne, niesmaczne, wręcz voyeurystyczne, że wywołało gwałtowne protesty. Fotografia przedstawia ostatnie chwile życia człowieka spadającego głową w dół na niemal abstrakcyjnym tle, jakie tworzyła fasada jednej z wież WTC. Na podstawie fotografii i filmów z dziesiątek kamer obliczono, że takich osób uciekających przed płomieniami lub wyrzuconych siłą eksplozji było łącznie około dwustu. W związku ze znaczną wysokością ich spadanie trwało nawet 10 sekund, toteż Drew wykonał nie jedno, ale całą serię zdjęć tejże osoby. Zrealizowano nawet film dokumentalny *9/11: The Falling Man* (2006, reż. Henry Singer), a dzięki dociekaniom jego twórców z pewną dozą prawdopodobieństwa udało się ustalić tożsamość spadającego. W jednej z rozmów rozpoznano w nim Jonathana Brileya, pracownika restauracji Windows on the World. Trudno jednak o stuprocentową pewność, gdyż w obliczu traumy wiele osób rozpoznawało w mężczyźnie właśnie swojego krewnego, co później weryfikowano i dementowano⁴⁶. Wisława Szymborska zadedykowała mu swój wiersz *Fotografia z 11 września*⁴⁷:

Skoczyli z płonących pięter w dół –
Jeden, dwóch, jeszcze kilku
Wyżej, niżej.
Fotografia powstrzymała ich
przy życiu
a teraz przechowuje
nad ziemią ku ziemi.
Każdy to jeszcze całość
z osobistą twarzą
i krwią dobrze ukrytą.
Jest dosyć czasu,
żeby rozwiąły się włosy,
a z kieszeni wypadły
klucze, drobne pieniądze.

⁴⁶ T. Junod, *The Falling Man. An unforgettable story*, <http://www.esquire.com/news-politics/a48031/the-falling-man-tom-junod/> [6.01.2018].

⁴⁷ W. Szymborska, *Fotografia z 11 września*, w: eadem, *Chwila, Znak*, Kraków 2002.

Są ciągle jeszcze
w zasięgu powietrza,
w obrębie miejsc
które się właśnie otwały.
Tylko dwie rzeczy mogą
dla nich zrobić -
opisać ten lot
i nie dodawać ostatniego zdania.



Richard Drew, *Falling Man*, 2001

<http://www.esquire.com/news-politics/a48031/the-falling-man-tom-junod/> [6.01.2018].

Wśród artystycznych odpowiedzi na tragiczne zamachy znalazły się także realizacje dość osobliwe, by wymienić np. serię niefortunnych fotomontaży *Altarpieces* wykonaną przez Andrew Campbella. Postanowił on z rozmaitych ujęć wyseparować sylwetki ludzi spadających z wieżowców i uczynić z nich swoisty ornament. W niektórych przypadkach dodatkowo pokolorował je w manierze Andy'ego Warhola. Gdyby Adolf Loos dożył tego momentu, z pewnością ze zgrozą dostrzegłby nowe możliwości relacji ornamentu i zbrodni. Ewentualnie uznałby, że jego antydekoracyjny esej całkowicie poszedł w zapomnienie⁴⁸. Równie dziwna praca pojawiła się na 50. edycji Biennale w Wenecji w 2003 r. Chen Shaoxiang zrealizował wideoinstalację

⁴⁸ A. Loos, *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, Centrum Architektury, BWA Galeria Miejska w Tarnowie, Warszawa - Tarnów 2013.

Antiterrorist Variety (2002–03), która w odpowiedzi na ataki z 11 września sugerowała krotkochwilno–utojijne rozwiązania dla architektury XXI wieku. Drapacze chmur z jego filmów wykazują bowiem zdolność robienia nagłych uników przed nadlatującymi samolotami. Nic dziwnego, że te animacje o wiele szerszym echem odbiły się nie tyle w świecie sztuki, ile w Internecie, gdzie wkrótce stały się memami (dołączając do setek innych mało wyrafinowanych żartów na temat 11 września).



Chen Shaoxiang, *Antiterrorist Variety*, 2002–03
<http://www.actingoutpolitics.com/chen/> [6.01.2018].

Do tego artystycznego gabinetu osobliwości wtargnęli również bracia Jake i Dinos Chapman, którzy od lat dość konsekwentnie przekładają problemy świata na swój autorski język makabry. Do pokazanej już kolekcji makiet dołączyli instalację *Nein! Eleven* (2014), która przedstawia dwa bliźniacze stosy utworzone (jak zazwyczaj) ze zmasakrowanych trupów żołnierzy SS. Choć w tym przypadku w niesmacznej prowokacji niewątpliwie tkwi jakaś metoda. Diorama powstawała około dwóch i pół roku⁴⁹, więc należy domniemywać, że mieli oni czas na taktyczno–semiotyczne przemyślenia. Zaprojektowali tu

⁴⁹ Zob. wywiad z artystami przeprowadzony przez Kathrine Børlit, *I do not think that we are interested in being artists because we like art*, <http://kopenhagen.dk/magasinet/magazine-single/article/i-do-not-think-that-we-are-interested-in-being-artists-because-we-like-art/> [6.01.2018]. Omawiana diorama była częścią wystawy Chapmanów pt. *Come, Hell or High Water* w kopenhaskiej David Risley Gallery (7.11–20.12.2014).

pewną pułapkę: widz przytłupa się bowiem na refleksji, że właściwie nie powinien go zasmucać widok gnijących ciał złych ludzi (bo za takich historia uznała esesmanów, a popkultura skutecznie nas w tym utwierdziła). A co, jeśli są dziś na świecie ludzie, których szczerze uradowała wieść o tysiącach istnień pochłoniętych przez gruzy WTC? Wszak ów zachwyty transmitowały telewizje na całym świecie, pokazując radosnych Arabów palących amerykańską flagę...



Jake i Dinos Chapman, *Nein! Eleven*, 2013

<http://kopenhagen.dk/magasin/magazine-single/article/i-do-not-think-that-we-are-interested-in-being-artists-because-we-like-art/> [6.01.2018].

Warto nadmienić, że już po licznych próbach przełożenia dramatycznych wydarzeń z 11 września na język sztuki świat kultury artystycznej przypominał sobie o pracach Josepha Beuysa poświęconych Twin Towers, ostrożnie uznając je profetycznymi. Podczas słynnej wizyty w USA w 1974 r. na swój sposób zafascynował się formą tych budynków (oddanych do użytku zaledwie kilka miesięcy wcześniej). Na bazie trójwymiarowej widokówki wykonał litografie, by dokonać na nich quasi-szamańskich zabiegów. W duchu alchemicznym ocieplił barwy (sulphur) oraz dopisał na fasadach imiona dwóch świętych: Kosmy i Damiana, nazywanych również arabskimi bliźniakami. Bracia w istocie urodzili się w III wieku w syryjskim Cyrze, lecz od matki odebrali wychowanie chrześcijańskie. Zastąpili jako znakomici lekarze, którzy za swe usługi nie przyjmowali zapłaty, a pomimo to za panowania cesarza Dioklecjana zginęli męczeńską śmiercią (w ramach prześladowań chrześcijan). W ikonografii wielokrotnie utrwalano motyw udanej transplantacji nogi – w opisach hagiograficznych wspomina się bowiem, że białemu chrześcijaninowi przeszczepili oni nogę ciemnoskórego mużułmanina. Obrazy, mozaiki



Joseph Beuys, *Cosmos und Damian*, 1974

<https://walkerart.org/magazine/joseph-beuys-in-minneapolis-chicago-new-york> [6.01.2018].

i ikony ukazują równie często ich kaźń, która była okazją do licznych cudów, początkowo nie miały się ich płomienie na stosie, gdy zaś usiłowano ich ukamieniować, kamienie odbijały się i raniły oprawców. Podobnie było przy próbach zastrzelenia ich z łuków, toteż dopiero ścięcie okazało się skuteczne. Ów uzdrawiający potencjał świętych oraz magia stojąca za fenomenem bliźniaków skłoniły Beuysa do próby egzorcyzmowania Twin Towers. Jako centrum światowego handlu miejsce to nie było raczej obliczone na krzewienie altruizmu, a jak twierdził Beuys: „cierpienie i okazywanie współczucia są faktycznymi przesłankami do stania się bytem społecznym”⁵⁰. Zabiegi artysty na wizerunku WTC miały więc funkcję apotropaiczną, miały uzdrawiać kapitalizm z jego niedoskonałości. Jak bowiem zwykł mawiać: „jeśli przetniesz sobie palec, zabandażuj nóż!”⁵¹.

⁵⁰ Na podstawie wywiadu, jaki przeprowadził Axel Hinrich Murken. Zob. A.H. Murken, *Joseph Beuys und die Medizen*, F. Coppenrath Verlag, Münster 1979, s. 149.

⁵¹ Przyn. za: D. Levi Strauss, *In case something different happens in the future: Joseph Beuys and 9/11*, <https://brooklynrail.org/2011/09/art/in-case-something-different-happens-in-the-futurejoseph-beuys-and-911> [6.01.2018].

4.2. W STRONĘ NOWEJ IKONOGRAFII TERRORU – KULTURA WIZUALNA WOBEC NASTĘPSTW 11 WRZEŚNIA. WYBRANE PRZYKŁADY

Po upadku Twin Towers świat nie zatrzymał się w miejscu, ale też z pewnością nie pozostał taki sam, jakim był wcześniej. Polityczne, ekonomiczne i etyczne konsekwencje nie kazały na siebie długo czekać. Spektrum reakcji na te wydarzenia jest tak szerokie, że ich typologie wystarczyłyby na kilka opracowań w rozmaitych dziedzinach wiedzy. Natomiast aby dokonać wglądu w wizualne aspekty kulturowych konsekwencji 9/11, warto przyjrzeć się medialnym i artystycznym sposobom ich obrazowania. Podobnie bowiem jak zmienił się terroryzm, znacząco zmieniły się wokół niego narracje, a wraz z nimi (a niekiedy wbrew) ikonografie terroru. Pojawiają się pytania: Czy i jak zmieniły się artystyczne taktyki opowiadania o przemoc, torturach, okrucieństwie niesionych zarówno przez terroryzm, jak i przez wojnę z terroryzmem? Czy społeczeństwo było/jest gotowe na sztukę stawiającą trudne pytania w tych kwestiach?

4.2.1. Design i zbrodnia⁵²

Po atakach na WTC i Pentagon prezydent Bush zagospodarował emocje Amerykanów i reszty świata na sposób militarny, przekonując o konieczności moralnej krucjaty na Afganistan jako kolebkę terroryzmu. Mainstreamowe media informacyjne wiernie sekundowały tym narracjom, również popkultura nie pozostawała w tyle w tym względzie. Już bowiem podczas pierwszej odwetowej operacji przeciwko talibom dał się zauważyć wyraźny flirt świata mody odzieżowej ze stylistyką militarną. Przykłady kolekcji Christiana Diora i Jean-Paula Gaultiera przemawiają za tym, że mamy do czynienia z inną sytuacją niż kontrkulturowe przyodziewanie się pacyfistycznych hipisów w wojskowe kurtki z demobilu. Współcześnie styl ów przychodzi odgórnie jako nowy cywilny kanon narzucany przez modowych – *nomen omen* – dyktatorów. Tym prostym sposobem medialne newsy z wojennych frontów są

⁵² Tytuł zapożyczam od Hala Fostera, który z kolei sparafrazował *Ornament i zbrodnię* Adolfa Loosa. Por. H. Foster, *Design and Crime and Other Diatribes*, Verso Books, London - New York 2002.

dla nas jakby bardziej „normalne” i swojskie, a i pełniący misje żołnierze mogą poczuć się bardziej „trendy”. Nienormalna i niehumanitarna sytuacja konfliktu została tym samym wizualnie „rozminowana”.

Ataki z 11 września 2001 r. przyczyniły się także do przerwania wielu transmisji z odbywającego się wtedy Fashion Week, zaś wiele wydarzeń modowych odwołano. Dało to jednak dyktatorom liczne okazje do ostentacyjnego zamanifestowania patriotyzmu: m.in. Ralph Lauren przyozdobił swój sweter amerykańską flagą, oznajmiając: „Zawsze inspirowała mnie Ameryka. Zawsze inspirowali mnie jej bohaterowie”. Również środowiskowa inicjatywa „Fashion for America” wykorzystała flagę USA jako motyw przewodni okładek „Vogue”, „Elle” i „Bazaar”. Można właściwie uznać to działanie za symbiotyczne względem apeli Busha i Rudolfa Gulianiego nawołujących obywateli, aby się nie bali i jak co dzień poszli na zakupy. Ów konsumpcyjny heroizm miał dowieść terrorystom niezłomności Amerykanów. Wkrótce jednak, niejako wbrew tym uspokajającym wystąpieniom, radykalnie wzmocniono procedury kontrolne na lotniskach i imprezach masowych.



Steven Meisel, *State of Emergency*, 2006

<https://trendland.com/state-of-emergency-by-steven-meisel/> [6.01.2018].

Wywołało to powszechną atmosferę niepokoju, która stała się inspiracją m.in. dla jednej z modowych sesji zdjęciowych Stevena Meisela pt. *State of Emergency* (2006). Kontrowersyjne zdjęcia ukazały się w piątą rocznicę

ataków w „Vogue Italia”⁵³. Niektóre przedstawiały modelki w sukienkach z głębokimi dekoltami, które poprzez swoją „transparentność” miały niejako wyręczać lotniskowe służby graniczne. Na innych fotografiach znalazły się równie atrakcyjnie odziane kobiety, lecz w trakcie brutalnych aresztowań dokonywanych przez uzbrojoną po zęby policję. Pełne przemocy sceny upokarzających rewizji osobistych, ujadające psy policyjne nieuchronnie przywołują nie tylko niesławne obrazy z obozów Guantanamo czy Abu Ghraib⁵⁴, ale i nierzadkie epizody z międzynarodowych terminali lotniczych.

Popkultura przetwarzająca beztrzesko społeczny niepokój natychmiast stała się inspiracją do ironicznym działań artystycznych. I tak podczas Biennale w Wenecji w 2003 r. Słoweniec Žiga Kariž pokazał swój projekt *Terror = dekor* na nowo podejmujący niemłody już problem estetyzacji przemocy poprzez jej przenikanie do kultury konsumpcyjnej. W tym samym czasie w innym pawilonie można było obejrzyć antyterrorystyczną kolekcję sukni balowych podszytych kuloodpornym kevlarem. Z kolei Antonio Riello podczas wiedeńskiej wystawy *ATTACK! Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien* (Kunsthalle 2003) zaprezentował różne modele ręcznej broni maszynowej obszyte modnymi tkaniami, ze złoceniami, atrakcyjnie pomalowane. Dodatkowo artysta powysadzał sztucznymi diamentami ręczne granaty, stylizując je na rodzaj kiczowatej damskiej biżuterii. Dla zwiększenia ich atrakcyjności nadał wszystkim żeńskie imiona – w ten sposób np. izraelski karabinek UZI stał się fioletowo-złotą *Mariq-Teresq* (2002).

Sztuka i rynek tworzą zatem rodzaj semiotycznej symbiozy (czy nawet wzajemnego pasożytnictwa), toteż popkulturowe strategie o designerskim rodowodzie są coraz powszechniej wykorzystywane przez artystów. Na rozmaitych wystawach pojawiają się zatem m.in. krasnale ogrodowe i klocki Lego w postaci talibów z kałasznikowami, Phillip Toledano w serii *America The Gift Shop* (2008) proponuje czekoladki *Shock and Awe* oraz meble na wzór Allena Jonesa, tyle że z manekinami nagich postaci zakapturzonych więźniów⁵⁵ Abu Ghraib. Gdy zaś Simon Tyszko pokazał w londyńskim Institute of Contemporary Art pracę *Suicide Bomber Barbie* (2002), jeden z publicystów

⁵³ <https://trendland.com/state-of-emergency-by-steven-meisel/> [6.01.2018].

⁵⁴ O fotografiach, które trafiły do mediów z Guantanamo i Abu Ghraib (właśc. Abu Ghurajb) w dalszych częściach tekstu.

⁵⁵ Używam tu potoczno i niezbyt poprawnego politycznie utożsamienia słów „więźniów” i „aresztant”, co w świetle prawa nie jest tym samym (kwestia postawienia zarzutów, postawienia w stan oskarżenia, wreszcie wyroku). W większości tekstów poświęconych Abu Ghraib używa się terminu *detainee* – czyli zatrzymani, aresztowani – co nie implikuje jego winy.



Phillip Toledano, *Abu Ghraib Coffee Table*, z serii *America The Gift Shop*, 2008
<http://www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/howaboutthat/3075207/America-the-Gift-Shop-Phillip-Toledano.html> [6.01.2018].



Simon Tyszko, *Suicide Bomber Barbie*, 2002
<http://www.theculture.net/barbie/> [6.01.2018].

„Guardiana” stwierdził: „od 11 września polityka i sztuka tworzą bardzo kontrowersyjny związek, czego jaskrawym przykładem jest Barbie-terrorystka”⁵⁶. Lalki umieszczone przez artystę w księgarni ICA zostały wyposażone w pasy szahidek i mechanizmy spustowe, a w ich przezroczystych torebkach

⁵⁶ B. Wazir, *Barbie's got her finger on the pulse - and the trigger*, <https://www.theguardian.com/theobserver/2002/aug/04/features.review37> [6.01.2018].

widać było metalowe śruby i gwoździe (których zadaniem jest zwiększenie liczby ofiar).

Oczywiście samo przedrzeźnianie popkultury w sztuce nie wystarcza, dlatego artyści ciągle poszukują nowych środków mówienia o wojnie i terrorze.

4.2.2. Terror w sztuce czy terror sztuki? Kultura artystyczna jako społeczny alergen

Zarówno terroryzm, jak i sztuka wywołują bardzo różne reakcje społeczne: od znieczulicy do nadwrażliwości. Wszystko zależy oczywiście od stymulacji i bodźców, jednak o ostatecznej diagnozie przesądza ich natężenie, jakość, (nie)powtarzalność. Znieczulica to inaczej ośpienie, odrętwienie, anomia. Również alergiczna nadwrażliwość jest stanem anormalnym, jednak o zdecydowanie odmiennym charakterze, gdyż powoduje wystąpienie reakcji immunologicznej, wywołanie stanu zapalnego. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z patologiczną biernością, w drugim – z patologiczną nadaktywnością. Można zaryzykować tezę, że choć wartościowa jest umiejętność kontrolowania społecznej bierności (np. z perspektywy władzy), to większym wyzwaniem zawsze była wiedza na temat różnych stanów zapalnych (zarówno w zakresie ich wywoływania, jak i przeciwdziałania). Tak czy inaczej na pierwszy plan wysuwa się sztuka kontrolowania reakcji. Jeśli trzymać się tej medycznej metaforyki, to sprawa okazuje się dość złożona: oto jakiś czynnik może być dla jednego obojętny, a dla innego okazać się alergenem. Liczy się kontekst, toteż obszarem działań i manipulacji może być jedynie „system odpornościowy”. Systematyczne zatrucie atmosfery społecznej, antagonizowanie, zarządzanie ryzykiem obniżają bądź podnoszą próg wrażliwości na bodziec spustowy. Może to być np. coś, co Ulrich Beck określił jako zwiększoną nieufność społeczną⁵⁷.

Wydarzenia z 11 września za sprawą emocjonalno-patriotycznej retoryki amerykańskich mediów stały się nietykalnym *sacrum*. Próg wrażliwości znacznie się obniżył, dlatego ilekroć sztuka próbowała dodać swój przypis do terroryzmu, pojawiały się reakcje alergiczne, a niekiedy wręcz „wstrząsy anafilaktyczne”⁵⁸. Postanowiono m.in. o odwołaniu jednej z wystaw organizo-

⁵⁷ Por. U. Beck, *Społeczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, Scholar, Warszawa 2002.

⁵⁸ Wstrząs anafilaktyczny to zagrażająca życiu ciężka systemowa lub uogólniona, natychmiastowa reakcja nadwrażliwości na alergen.

wanych przez nowojorskie Chelsea Art Museum. Kuratorski projekt *Dialectics of Terror* (wcześniej *The Aesthetics of Terror*) na krótko przed wernisażem w listopadzie 2008 r. uznano za niestosowny i nieartystyczny (sic!). W uzasadnieniu swej decyzji Dorothea Keeser, dyrektorka muzeum, zarzuciła wystawie gloryfikowanie terroryzmu i brak szacunku dla ofiar:

[...] nie sądzę, aby artysta powinien pokazywać ciała kobiet i dzieci rozerwane przez bomby. To nie jest zadanie dla artysty. Powinien on pójść krok dalej i dociekać przyczyn terroryzmu, szukać rewolucyjnych sposobów walki z terroryzmem, a nie tylko pokazywać banalne fotografie, które na co dzień oglądamy w telewizji. To nie jest sztuka⁵⁹.

Stanowisko dyrektorki wydaje się znamienne, zważywszy na to, że zupełnie inny charakter miał opis wystawy widniejący (do pewnego momentu) na oficjalnej stronie muzeum:

Terror sam w sobie jest maszyną produkującą obrazy. Napędzają ją spektakle bez końca odtwarzane w mediach. 11 września zginęły tysiące ludzi, a miliardy obserwowały ów atak i upadające wieże tak wiele razy, że obrazy te na globalną skalę odcisnęły piętno w ludzkiej psychice. Podczas gdy terroryzm i jego reprezentacje od tego momentu były szeroko dyskutowane, bardzo niewiele z tych rozważań podejmowało kwestię cech formalnych i obrazowych strategii terroryzmu. Wystawa *Dialektyka terroru* to właśnie próbuje zrobić; mianowicie zbadać pewne cechy wizualne terrorystycznych spektakli oraz ich echa we współczesnej sztuce. Wystawa wykorzystuje dokonane przez [izraelskiego - J.Z.] artystę Roee Rosena rozróżnienie między reprezentacjami produkowanymi przez grupy terrorystyczne a obrazami terroru państwowego. Jest to przepaść pomiędzy figuracją a abstrakcją. Aparatura reprezentacji terroryzmu państwowego, mówi Rosen, opiera się na zamazaniu lub usunięciu centralnych figur i zastępowaniu ich abstrakcją; na przykład satelitarne transmisje bombardowań inteligentnych bomb, gdzie obraz zaśmiecany jest przez różne podziały i siatki, które więcej zasłaniają, niż pokazują. Z kolei reprezentacje podziemnego terroryzmu dążą do pokazywania jakiejś centralnej, potężnej postaci lub symbolu - portret zamachowca-samobójcy, zapadających się drapaczy chmur i ikony bin Ladena. [...] Co takiego dzieje się, gdy obraz wojny lub terroryzmu przenika z gazet lub Internetu do galerii lub muzeum? Co powoduje przesunięcie znaczeń pomiędzy „dokumentalną” funkcją obrazu a jego funkcją estetyczną w obiegu świata sztuki?

⁵⁹ Więcej na temat konfliktu kuratorki Manon Slome z dyrekcją CAM: <http://www.artfag-city.com/2008/09/26/chelsea-art-museum-president-dorothea-keeser-and-curator-manom-slome-respond/> [6.01.2018].

Gdy artyści poruszają się w tych obszarach, czy to poprzez bezpośredni przekaz, czy poprzez przywłaszczenie obrazów, [można zapytać – J.Z.] czy przemoc ma nadal wzbudzać strach i przerażenie, czy też raczej ta kontekstualna transpozycja fetyszyzuje przemoc, rozbijając ją poprzez estetyzację? Wystawa *Dialektyka terroru* konfrontuje/integruje traumy obecne w codziennych wiadomościach ze sztuką, badając ich naturę i sensy. *Dialektyka terroru* mapuje związek abstrakcji i technologii, koloru i przemocy, cyfrowych obrazów i suwerenności, nasycenia i konturu, autentyczności i pewności. [...] [Wystawa – J.Z.] sugeruje pojawienie się artystycznej wrażliwości inspirowanej przez obrazy i polityki terroru obecne we współczesnej kulturze medialnej. Dzieła sztuki mogą naśladować lub odzwierciedlać te medialne retoryki, rozpoznawać jej mechanizmy, krytykować je lub kontestować⁶⁰.

Diagnozowany wyżej rozdźwięk między abstrakcją a figuracją stanowi echo wizualnej doktryny wypracowanej przez media jeszcze w czasie pierwszej wojny w Zatoce Perskiej (1991) i operacji Pustynna Burza. W kolektywnej pamięci z tej interwencji pozostały głównie obrazy bombardowań filmowane z wysoka, nocne naloty z atrakcyjnymi smugami od pocisków, podziałki i celowniki replikujące subiektywną perspektywę pilota. W widzu wzma-gało to z jednej strony poczucie identyfikacji oraz zadowolenia płynącego z technologiczno-cywilizacyjnych osiągnięć własnego narodu, z drugiej zaś – wykluczało dyskomfort obserwowania z bliska śmiertelnego żniwa tych operacji. Tymczasem takie „nieprzyjemne” nagrania oczywiście istniały, lecz zakazywano ich emisji. Koncern NBS pozyskał materiał uwidaczniający skutki nalotów na tysiące uciekających z Kuwejtu irackich rekrutów, których ostrzelano za pomocą bomb rozpryskowych, pocisków zawierających zubożony uran i napalm. W relacji jednego z oficerów US Army rzeź ta przypominała

⁶⁰ Przyt. za: <http://blogs.walkerart.org/offcenter/2008/09/25/chelsea-art-museum-pulls-plugin/> [16.01.2018]. Rozszerzona wersja tego tekstu znalazła się później w artykule, jaki kuratorka wystawy Manon Slome zawarła w książce *The Aesthetics of Terror*, którą postanowiono opublikować jako nieusuwalny ślad po nieodbytej wystawie. Zob. M. Slome (red.), *The Aesthetics of Terror*, Charta, Milan – New York 2009; zob. również tekst M. Slome: <http://www.on-curation.org/issue-22-43/aesthetics-of-terror-94.html#.Wmcf5HkiGUK> [16.01.2018]. Do udziału w wystawie *The Dialectics of Terror* zaproszono takich artystów, jak: Josh Azzarella, Daniel Bejar, William Betts, Blue Noses, Chris Burden, Zoya Cherkassky, Jake i Dinos Chapman, Jeanette Doyle, Harun Farocki, Johan Grimmonprez, Jenny Holzer, Coco Fusco, Kent Henricksen, Jon Kessler, Yitzik Livneh, Naoki Mohaiemen, Claude Moller, Richard Mosse, Yves Netzhammer, Miguel Palma, Cristi Pogacean, Roe Rosen, Martha Rosler, Ivana Spinelli, Stephen Shanabrook, Avdey Ter-Oganian, Jan Tichy, Sharif Waked i Catherine Yass.

„strzelanie do indyków”⁶¹. Stacja postanowiła jednak nie emitować tych niepokojących ujęć jako zbyt drastycznych i niezbyt politycznie słusznych.

Ostatecznie w 2009 r. *Dialektyka terroru* otrzymała wirtualny „azyl” w berlińskiej Akademii der Künste w ramach projektu *EMBEDDED ART*⁶². Niemcy bowiem już wcześniej zyskali doświadczenie, że cenzurowanie wystaw na temat terroryzmu przynosi więcej szkód niż korzyści – by przywołać choćby przykład *Zur Vorstellung des Terrors. Die RAF-Ausstellung* (omawiany w rozdziale 1). Należy przy tym podkreślić, że projekt kuratorski Manon Słome stanowił szerokie spojrzenie na problem terroryzmu. Zebrane prace nie unikały niewygodnych i kontrowersyjnych jego ujęć, niejako zmuszając odbiorcę do uznania pewnych relatywizmów, tak w zakresie geografii politycznej, jak i historii. Bodaj najbardziej w przeszłość zagłębiła się Zoya Cherkassky, która za pomocą porcelanowych figurek sportretowała dwoje żydowskich terrorystów (*Jewish Terrorists*, 2002). Pierwszą z nich była podobizna Fanny Kaplan (właśc. Feigi Chaimownej Rojtblat-Kapłan) – anarchistki, która w 1918 r. dokonała w Moskwie nieskutecznego zamachu na Lenina. Druga postać to pochodzący z Polski Herschel Grynszpan, który w 1938 r. planując zamach na niemieckiego ambasadora w Paryżu Joannesa von Welczka, omyłkowo postrzelił sekretarza ambasady Ernsta vom Ratha. Miał to być odwet za los jego najbliższych, którzy wraz z piętnastoma tysiącami innych polskich Żydów utknęli na granicy w Zbąszyniu. Gestapo deportowało ich wówczas z Niemiec, a władze Polski odmówiły im wjazdu. Liczni zdesperowani „bezpieśtwowcy” popadali wtedy w obłąd i odbierali sobie życie. Zamach 17-letniego Grynszpana okazał się nie tylko aktem desperacji, ale i bodźcem spustowym do pogromów w trakcie „kryształowej nocy”. Po raz pierwszy pracę Cherkassky pokazano w Tel Awiwie podczas drugiej intifady (tzw. Intifady Al-Aksa), gdzie zyskała polityczny ciężar. Jedna strona konfliktu w tym czasie wysyłała samobójczych zamachowców, druga zaś dokonywała planowych egzekucji w Strefie Gazy i na Zachodnim Brzegu. Trudny to zaiste moment dla przypomnienia, że istnieje zarówno terroryzm państwowy, jak i przezeń wygenerowany (a nawet usprawiedliwiany) terroryzm słabych⁶³.

⁶¹ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, ss. 80-81. Na temat wirtualizacji widoków wojny pisał również, niejako „na gorąco”, Jean Baudrillard. Zob. J. Baudrillard, *Wojny w Zatoce nie było*, Sic!, Warszawa 2006.

⁶² Prace te pokazywano w Berlinie przez trzy dni (w postaci wideoprojektacji): https://www.adk.de/de/presse/pressemitteilungen.htm?we_objectID=24596 [16.01.2018].

⁶³ Napięcia izraelsko-palestyńskie uobecniały w wystawie również inne realizacje, np. wideo Catherine Yass pt. *Wall* (2006) analizujące tekstury i struktury muru separacyjnego oraz

Echa dość odległego (tym razem geograficznie) konfliktu z właściwym sobie czarnym humorem przywołała grupa The Blue Noses (Wiaczesław Mizin i Aleksander Szaburow). W pracy *Chechen Marilyn* (2005) stworzyli oni hybrydę ikony amerykańskiej popkultury i czecheńskiej „czarnej wdowy”. Kreując terrorystyczny awatar Marilyn Monroe, połączyli figury Erosa i Thanatosa, lubieżnie „podwiewając” suknię zamaskowanej burką szahidki (ujawniając zgrabne nogi odziane w pończochy przyozdobione czaszkami). W oczach Czecenki widać więc mieszaninę wstydu, przerażenia i gotowości do męczeńskiej śmierci. Trudno o bardziej obrazoburczy wizerunek, który wobec stosunkowo świeżych doświadczeń zamachów na teatr na Dubrowce (2002) i szkołę w Bieśłanie (2004) mógł sprowokować zarówno Rosjan, jak i muzułmańskich mieszkańców Kaukazu⁶⁴. Zdjęcie to jest przy tym jednym z niewielu artystycznych sygnałów wskazujących na – raczej przemilczane w mediach i na salonach – zmiany zachodniego nastawienia do kwestii czecheńskiej, czego niewątpliwym beneficjentem stał się Władimir Putin.



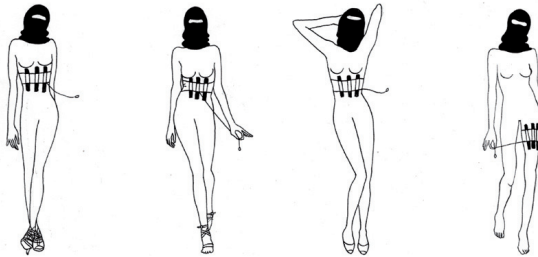
The Blue Noses, *Chechen Marilyn*, 2005

<http://www.insituparis.fr/en/artistes/presentation/5397/the#oeuv-4> [16.01.2018].

praca Sharifa Wakeda *Chic Point: Fashion for Israeli Checkpoints* (2003–2007) – omawiana już wcześniej w rozdziale poświęconym sztuce palestyńskiej.

⁶⁴ W jakiś sposób obawiali się tego zdjęcia również Amerykanie, gdyż – jak wspomina kuratorka – wywierano na nią presję, by usunąć je z katalogu wystawy. Zob. <http://www.on-curating.org/issue-22-43/aesthetics-of-terror-94.html#.Wmcf5HkiGUK> [16.01.2018].

Co ciekawe, z ponurym żartem grupy The Blue Noses znakomicie współgrają subtelne rysunki Ivany Spinelli. Przedstawiają one nagie kobiety o figurach modelek, których talie przepasane są materiałem wybuchowym, a twarze zakrywają burki. Połączone w jedną strategię uwodzenia i strachu obecne w serii *Global Pinup* (2008) nakładają się na logikę współczesnych mediów w zakresie wizualnych reprezentacji terroryzmu. Obrazy politycznie motywowanej przemocy (tak zamachowców, jak i państwa) stały się nie tylko orężem wojennej propagandy, ale i towarem na rynku informacji. Tabloidowa taktyka uwodzenia i fascynacji funduje swym odbiorcom quasi-pornograficzne emocje i doznania pozwalające zamaskować (bądź uczynić znośniejszymi) wszelkie niedogodności związane np. z coraz nowszymi ograniczeniami praw człowieka.



Ivana Spinelli, *Global Pinup*, 2008
<http://ivanaspinelli.net/global-sisters/> [16.01.2018].

Jeszcze bardziej konsumpcyjny wymiar figura samobójcy-mężczyznika zyskała za sprawą Stephen’a Shanabrooka, który zaproponował jadalne rzeźby i bombonierki z ciemnej czekolady. Zapach i smak tego typu słodczy w normalnych warunkach spowodowałyby uderzenie endorfin i przyjemność. Pułapka polega jednak na tym, że w kontraście z tymi doznaniem stoi zmysł wzroku, który sygnalizuje niesmak, rozpoznając w pralinach poszczególne szczątki zamachowcy. Resztę wykonuje już automatycznie pamięć, która monochromatyczną czekoladę wyposaża w krwawe „nakładki” filtrujące obraz.

Alergiczna reakcja na omawianą wystawę może mieć również źródła w antywojennej retoryce wielu prac. Kiedy bowiem władze USA postanowiły przekuć narodową traumę w potrzebę odwetu na państwach wspierających terroryzm, obowiązującą narrację tworzyły hasła: „Axis of Evil” oraz „War on Terror”. Ktokolwiek w tym czasie wypowiedział się krytycznie o potrzebie



Stephen Shanabrook, *American Morgue Chocolate*.
Evisceration of Waited Moments, 1994–2007
<https://www.artslant.com/ew/works/show/91135> [16.01.2018].



Stephen Shanabrook, *On the road to heaven the highway to hell*, 2008
<https://www.artslant.com/ew/works/show/91130> [16.01.2018].

interwencji w Afganistanie czy Iraku, podpadał pod formułę „kto nie z nami, ten z terrorystami”. Tymczasem o ile metafizyczne sformułowanie „osi zła” można jakoś zrozumieć, o tyle „wojna z terrorem” jawi się jako strategia bardzo osobliwa. Trudno bowiem za pomocą konwencjonalnych taktyk, czołgów i myśliwców uderzyć w terror, czyli w pojęcie abstrakcyjne, odnoszące się do powszechnego stanu strachu. Terror nie zajmuje konkretnego terytorium, gdyż jest stanem umysłu. Zastosowanie wobec niego sił militarnych zakrawa tu na strategiczną, ale i logiczną pomyłkę, co właściwie tylko wzmacnia pozycję terrorystów.

Amerykańska artystka Martha Rosler swój ogląd wojny rozciągnęła od Wietnamu po Irak. Stworzyła ona wizualne ekwiwalenty postkontrkulturowego postulatu „Bring the war home”. W końcu lat 60. była to programowa myśl terrorystycznej organizacji Weather Underground, czyli radykalizowanego odłamu SDS (Students for Democratic Society). W ich zamyśle podkładanie bomb na terenie USA miało uświadomić Amerykanom realia wojennego strachu. Rosler odwołuje się jednak do nieco subtelniejszych metod i stosuje techniki ironicznego fotomontażu. Skoro od czasów wojny wietnamskiej każdy ma okazję do „udomowienia” i „oswojenia” konfliktu przez dowolne dawkowanie go sobie z telewizji, artystka postanowiła ekran zamienić na okno. W wyniku



Martha Rosler, *Cleaning the Drapes*, z serii *Bringing the War Home*, 1967-72



Martha Rosler, *Photo Op*, z serii *House Beautiful: Bringing the War Home*, 2004
<http://2017.photomonth.com/en/portfolio/martha-rosler-house-beautiful-bringing-the-war-home/> [16.01.2018].

tej nieznacznej wizualnej subwersji powstały oksymoroniczne fuzje wnętrza z reklam i life-style'owych czasopism, za których oknami ma miejsce pożoga i przemoc. Artystka zdemaskowała tym samym rodzaj bezwstydnego hipokryzji tkwiącej w przekonaniach, że sfery publiczną i prywatną, narodową i domową można łatwo oddzielić.

W wideo Richarda Mosse'a pt. *Killcam* (2008) właściwie nie byłoby nic nadzwyczajnego, gdyby nie fakt, że odbiorca przytępuje się na podwójnym voyeuryzmie. Artysta nagrywał bowiem część scen w Walter Reed Veterans Hospital nieopodal Waszyngtonu. Zaobserwował tam ciężko okaleczonych żołnierzy piechoty, którzy spędzają całe godziny na komputerowych grach wojennych w stylu *Call for Duty IV*. Jedni wirtualnie przenoszą się na ulice Bagdadu i Faludży dla zabicia (sic!) czasu, innym być może pomaga to w terapii PTSD (zespołu stresu pourazowego). Mosse postanowił wzbogacić te ujęcia o autentyczne zdjęcia z wojskowych dronów dokonujących prawdziwych egzekucji osób podejrzewanych o terroryzm. Wiele tego typu tajnych materiałów dawno wyciekło do Internetu, co pozwala skonfrontować różne obrazy wojny z terrorem. Okazuje się, że o ile twórcy współczesnych gier troszczą się głównie o realizm renderowanych cyfrowo scen zabijania i maksymalną „mięśność” rozrywanych na ekranie ciał, o tyle media informacyjne preferują właśnie ujęcia z satelit, dronów i kamer termowizyjnych. Przyszłe ofiary pokazane są tam w bezpiecznym dystansie, odrealnione niczym ludziki w grach komputerowych sprzed kilku dekad. Impakt pocisku pozostawia jedynie obłok dymu i kurzu gdzieś w odległym Iraku, nie narażając na zbędne doznania operatora drona siedzącego w klimatyzowanym kontenerze na terenie Utah. W ten sposób wirtualność usiłuje dogonić to, co realne, zaś rzeczywistość najchętniej skryłaby się za sterylną abstrakcją.



Richard Mosse, *Killcam*, 2008

Film dostępny online: <https://vimeo.com/2166867> [16.01.2018].

W kierunku abstrakcji przesunął wojnę również Bjørn Melhus, który w instalacji *Still Men out There* (2003) sprowadził funkcję osiemnastu ekranów wyłącznie do emitowania czystych kolorów: zielonego, czerwonego, żółtego i niebieskiego. Monitory ułożone na podłodze w kilku koncentrycznych układach swoim migotaniem podkreślały jedynie rytm dźwiękowego krajobrazu pracy. Tym sposobem na pierwszy plan wysunęły się kanonady wojennych wybuchów, strzelanin, emocjonalnych nawoływań żołnierzy, które Melhus zmiksował, zaczerpnąwszy je z hollywoodzkich klasyków gatunku, takich jak: *Pluton* (1986, reż. Oliver Stone), *Cienka czerwona linia* (1998, reż. Terrence Malick), *Helikopter w ogniu* (2001, reż. Ridley Scott) czy *Byliśmy żołnierzami* (2002, reż. Randall Wallace). Ów podbudowany stosowną ścieżką muzyczną przekaz stworzył efekt na tyle patetyczny i odrealniony (przez stroboskopowe doznania z ekranów), że horror wojenny zmienił się w dyskotekowy kicz. Przez całe lata kolektywną pamięć wokół historycznych wojen kształtowało kino, które przy okazji wpłynęło na oczekiwania widza co do sposobu relacjonowania konfliktów i odpowiednich struktur narracyjnych. Tymczasem racja stanu wymagała, aby podczas inwazji na Afganistan czy Irak media ograniczały pokazywanie wojennych okrucieństw, zwłaszcza trumien z ciałami amerykańskich żołnierzy. Gdy zaś prawda o tych ofiarach gdzieś musiała paść, to oczywiście lepiej było to zrobić ustami prezentera wiadomości niż obrazami, które na znacznie dłużej zostają pod powiekami. Ironicznym komentarzem tego stanu rzeczy jest wideo *Deadly Storms* (2008). Tym razem Melhus stanął przed obiektywem, tworząc tryptyk ze swej sklonowanej twarzy. Wszedł tym sposobem w rolę telewizyjnego spikera, a za materiał dźwiękowy posłużyły mu autentyczne wypowiedzi dziennikarzy z Fox News, najbardziej opiniotwórczej (i probushowskiej) stacji w USA. Jako skuteczna machina propagandy podtrzymywała ona permanentny stan zagrożenia. Artysta wybrał najbardziej charakterystyczne frazy, które – często powtarzane – stworzyły całkowicie inny rytm wojny. Zapętlone komunikaty typu: „Insider terrorist attacks”, „It is incredible to watch it now”, na które co kilka chwil nałożony zostaje patetyczny dzینگiel, pozwalają uchwycić charakterystyczne, powtarzalne elementy melodyki głosu prezenterki odpowiedzialne za budzenie w odbiorcach poczucia ciągłego alertu. Oczywiście zmultiplikowana (męska) głowa Melhusa poruszająca ustami synchronicznie do słów (żeńskie) spikerki tworzy dość ślapstickowy efekt, całkowicie burząc atmosferę *breaking news*⁶⁵.

⁶⁵ Filmy i instalacje Bjørna Melhusa dostępne są na jego stronie: <http://melhus.de/deadly-storms/> [16.01.2018].

W odmienny sposób do przekładu medialnych obrazów podszedł rumuński artysta Cristi Pogacean. W 2005 r. większość jego rodaków żyła bowiem porwaniem trójki młodych dziennikarzy (Marie Jeanne Ion, Sorin Mișcoci i Ovidiu Ohanesian) na terenie Iraku. Porwanie zorganizował Mohammed Munaf – zatrudniony przez nich przewodnik i tłumacz. Przez pięćdziesiąt pięć dni niewoli kilkakrotnie odczytywali oni do kamery żądania porywaczy, a nagrania te za pośrednictwem telewizji Al-Jazeera transmitowano na cały świat. Wypracowana przez lata terrorystyczna konwencja przyzwyczaiła nas jednak, że takie świadectwa życia zakładników nagrywane są na ogół z określonym tłem – najczęściej są to banery z logo organizacji. Tym razem na ścianie wisiły jedynie brązowe koce z roślinnymi motywami. Skłoniło to Pogaceana do uwiecznienia tego wizerunku właśnie w postaci ręcznie tkanego dywanu, który od zawsze był dla zachodniego świata namiastką Orientu, kolonialnym towarem, a później turystyczną pamiątką. Tytuł pracy odsyła oczywiście do opery Mozarta *Uprowadzenie z Seraju* (1782), która choć powstała w okresie silnej fascynacji wiedeńców kulturą orientalną, to jej treść opowiada o potrzebie odbicia niewiasty z tureckiej niewoli.



Cristi Pogacean, *The Abduction from the Seraglio*, 2006,
 ręcznie tkany dywan wełniany oraz pierwowzór z telewizji Al-Jazeera
<http://www.plan-b.ro/index.php?cristi-pogacean/> [16.01.2018].

We wspomnianej wcześniej wystawie *ATTACK! Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien* pojawił się również Rainer Ganahl – austriacki artysta w szczególności zainteresowany dialogiem z kulturą arabską. Przedmiotem swych prac uczynił on ponawiane w różny sposób pytanie o zderzenie cywilizacji zachodniej i islamskiej. Postanowił np. w kontreuropocentrycznym geście nauczyć się języka arabskiego (wszystkie godziny swej nauki rejestrował kamerą – kasety VHS stanowią element instalacji *My first 500 Hours of*

Arabic 2005). W innych projektach zapraszał do udziału azylantów z krajów arabskich. Ich działania polegały głównie na wyszywaniu makat, koszulek, malowaniu ceramicznych kafli. Chodziło np. o wykaligrafowanie po arabsku komentarza do wziętych z telewizyjnych wiadomości hasła w rodzaju „Mission Accomplished” czy „Next target?”. Powstałe w ten sposób inskrypcje na ceramice miały stanowić nawiązanie do archeologicznej spuścizny starożytnych cywilizacji z obszarów pomiędzy Tygrysem i Eufratem, które pustoszone były właśnie przez koalicyjne czołgi. Do najbardziej rozpoznawalnych prac należą jednak okazałe płótna, na których ręcznie namalowano zawartość medialnych newsów. Ganahl postanowił użyć do tego celu „najemników” – dał ogłoszenie w prasie i wszystkim malarzom, którzy się zgłosili, rozdał do namalowania zrzuty ekranowe stron internetowych agencji informacyjnych typu Fox News i CNN oraz okładki wybranych egzemplarzy „New York Timesa”. W efekcie powstała seria *News Paintings* (2003–04), którą artysta określił jako współczesne malarstwo historyczne. W autorskich komentarzach do tych prac wskazywał na dynamiczne zmiany w zakresie używanego w mediach języka, np. prorządowy kanał Fox News zrezygnował ze stosowania określenia *suicide bombers* na rzecz *homicide bombers* – domniemywano bowiem,



Rainer Ganahl, *Fox News Channel, Homicide Bomber-Mom Kills Four in Gaza, 1/14/04*
<http://www.ganahl.info/morenews.html> [16.01.2018].

że w przypadku „samobójczych zamachowców” mogłyby pojawić się wśród odbiorców skojarzenia martyrologiczne i towarzysząca im przychylność lub współczucie. Wykluczenie takiej opcji definitywnie załatwiało użycie jednoznacznego epitetu: „mordercy”.



Critical Art Ensemble, *Body of Evidence*, 2004

<http://www.artnet.com/Images/magazine/features/quest/quest03-15-07-8.jpg> [16.01.2018].

W kontekście rozważań o społecznych alergenach i nadwrażliwych sferach kultury nie sposób pominąć feralnego incydentu z aresztowaniem prof. Stevena Kurtza przez FBI. W maju 2004 r. zadzwonił on pod numer 911 z informacją, że wskutek niewydolności krążenia zmarła jego żona. Gdy na miejscu zjawiała się policja, odkryła w domu minilaboratorium, co w kontekście zgonu wydało się na tyle podejrzane, że zaalarmowano FBI. Służby były szczególnie wyczulone na bioterroryzm, gdyż wciąż świeże były wtedy sprawy przesyłek zawierających węglik. Tymczasem domowe laboratorium Kurtzów służyło zdecydowanie innym celom, gdyż Steven intensywnie angażował się w działalność artystyczno-aktywistyczną. Był jednym z założycieli słynnej formacji Critical Art Ensemble, która zajmowała się m.in. problemem genetycznie modyfikowanej żywności. Tak czy inaczej nastąpił isticie kafkowski łańcuch wydarzeń: zarekwirowano zarówno laboratorium, notatki, jak i ciało zmarłej żony. Po tygodniu zwłoki zwrócono, gdyż anatomopatolodzy stwierdzili zgon z przyczyn naturalnych. Nie oznaczało to jednak końca kłopotów Kurtza, gdyż wprawdzie nie wniesiono zarzutów o bioterroryzm, ale oskarżono go o inne federalne przestępstwo. Współoskarżonym był dr Robert Ferrell (profesor genetyki z University of Pittsburgh Graduate School of Public Health), który był konsultantem naukowym w projektach Critical Art Ensemble. Zarzuty dotyczyły sposobu, w jaki Kurtz i Ferrell wysyłałi do muzeów niepatogen-

ne bakterie używane w kilku instalacjach artystycznych. Wokół incydentu kolektyw CAE wykonał cały szereg akcji bezpośrednich i publicznych happeningów⁶⁶, powstał także film dokumentalny *Strange Culture* (2007, reż. Lynn Hershman Leeson) i powieść Richarda Powersa pt. *Orfeo* (2014).

Do podobnych społecznych fobii odwoływały się też artystyczne interwencje, które w swym charakterze znacznie bardziej zbliżyły się do taktyk terrorystów. Frederic Eyl, Gunnar Green i Richard The w 2005 r. stworzyli projekt *Parasite*⁶⁷. Praca funkcjonuje jako instruktażowy filmik w stylistyce DIY (Do It Yourself). Aby stać się naśladowcą, wystarczy posiadać: walizkę, przysawki, lusterko, akumulator, przetwornicę napięcia, notebook i projektor.



Frederic Eyl, Gunnar Green, Richard The, *Parasite*, 2005
<https://pl.pinterest.com/pin/399764904402790887/> [16.01.2018].

Autorzy tak opisują działanie swego wynalazku:

Pasożyt jest autonomicznym systemem projekcyjnym, który można podczepiać do wagonów metra i innych pociągów za pomocą przysawek. Ruch pociągu wykorzystany jest tu jako istotny parametr dla wyświetlanych treści, toteż spektakl zaczyna się zaraz po wjeździe do tunelu. [...] Projekcja *Światów równoległych* niespodziewanie wytrąca z rutyny podróży i jej percepcyjnych nawyków – *Pasożyt* pozwala choć przelotnie dostrzec inny świat pełen surrealistycznych wizji⁶⁸.

W ten sposób berlińczycy podróżujący metrem zamiast czarnych ścian tunelu za oknami ujrzeni „płynące” równoległe rekiny albo komunikaty w stylu *Quo Vadis?* Mamy tu jednak do czynienia z podwójną publicznością. Autorzy

⁶⁶ <http://critical-art.net> [16.01.2018].

⁶⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=gwmyd94uv0U> [16.01.2018].

⁶⁸ <http://rhizome.org/editorial/2007/mar/09/parasite/> [16.01.2018].

sami nie wspominają o reakcjach pasażerów stojących na peronie metra podczas podejranej czynności montażu urządzenia. Komentarze internautów nie pozostawiają jednak wątpliwości: „Gdybym ujrzał kolesia przyczepiającego skrzynkę do ściany wagonu, natychmiast bym go pobił. Powinien nakleić na tym informację »To nie bomba!« oraz nosić T-shirt z napisem »Nie jestem terrorystą«. Wtedy dałbym mu spokój”⁶⁹.

Podobna pod względem taktycznym, choć już bez digitalnych trików, była akcja street artysty Banksy’ego w Disneylandzie (Anaheim, Kalifornia). 11 września 2006 r. nieopodal kolejki Rocky Mountain Railroad rodziny z dziećmi wypatrzyły postać skazańca z Guantanamo, czyli element zdecydowanie niepasujący do tego parku rozrywki. Figura z rękami w kajdankach, odziana w pomarańczowy kombinezon i czarny worek na głowie klęczała nieruchomo przez około półtorej godziny. Zważywszy na przypadającą w tym dniu piątą rocznicę zamachu na WTC, manekin Banksy’ego wzbudził powszechny niepokój i został usunięty przez ochronę.

Pozostaje zapytać: Jak długo takie akcje będą robiły wrażenie? Artystyczny „alergen” już zainicjował „reakcję immunologiczną”, toteż podobne subwersyjne chwytły zaczęła stosować reklama. W styczniu 2007 r. Boston został sparaliżowany przez doniesienia ludzi zaniepokojonych podejrzanymi paczkami z migającym rysunkiem i wystającymi kablami znajduwanymi na przystankach autobusowych i stacjach metra. Bo zbadaniu sprawy przez antyterrorystów okazało się, że to nietypowa kampania reklamowa nowej kreskówki koncernu Turner Broadcasting⁷⁰. Trudno jednak, aby w zdiagnozowanym przez Ulricha Becka społeczeństwie ryzyka⁷¹ obok takich lęków nie występowały również coraz liczniejsze przypadki zachowań ksenofobicznych. Przybierające na sile nieufność i podejrzliwość stały się inspiracją do portretu *Vorbild für Verdächtige (Modelowy podejrzany, 2005)* wykonanego przez niemieckiego artystę Michaela Schäfera⁷². Fotografia właściwie nie zawiera nic,

⁶⁹ http://37signals.com/svn/archives2/sharks_on_the_subway_walls.php [16.01.2018].

⁷⁰ T. Goban-Klas, *Media i terroryści. Czy zastraszą nas na śmierć?*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 64.

⁷¹ U. Beck, *Spółczesność ryzyka...*

⁷² Praca pokazywana była m.in. na wystawie *The Uncanny Familiar. Images of terror*, CO Berlin 2011, kurator: Felix Hoffmann. Projekt został zorganizowany z okazji dziesiątej rocznicy ataku na WTC i Pentagon. Pokazano na niej około 200 fotografii poświęconych terroryzmowi z archiwów „Spiegla” oraz prace około 30 artystów, wśród których znaleźli się: Thomas Hoepker, Dennis Adams, Michal Kosakowski, Coco Kühn, Fiorenza Menini, Thomas Galler, Thomas Ruff, Simon Menner, Peter Piller, Christoph Draeger, Thomas Hirschhorn, G.R.A.M., Walid Raad, Gael Peltier, Naeem Mohaiemen, Michael Schirner, Sarah Charlesworth, Mikael Mikael, Robert

co mogłoby budzić jakiegokolwiek emocje: brodaty mężczyzna o ciemnej karnacji wygląda zza firanki, na okiennym parapecie widać rząd doniczek z zadbaną roślinnością, może czeka na taksówkę, a może na powrót dziecka ze szkoły. Jeśli mu się jednak przyjrzeć dokładniej, to wygląda na nieco zirytowanego, ale nie wiemy, czy wynika to z banalnej zazdrości o nowy samochód sąsiada, czy może planuje jakiś zamach. Zdjęcie to znakomicie ukazuje zmiany, jakie zaszły w Europejczykach w wyniku działania projekcyjnych mechanizmów obecnych w coraz bardziej islamofobicznym dyskursie medialnym. Dla porządku należy dodać, że praca powstała ponad dekadę przed zamachami muzułmańskich fundamentalistów w Niemczech (Berlin, Ansbach, Würzburg 2016) i problemami z falą syryjskich uchodźców. Tymczasem do widoku sąsiadów o ciemniejszym kolorze skóry rodacy artyści zdążyli przywyknąć dzięki Turkom czy Albańczykom mieszkającym tam od co najmniej dwóch pokoleń. Schäfer uchwycił więc historyczny moment, w którym względnie dobrze zasymilowany Inny na nowo stał się Obcym.



Michael Schäfer, *Vorbild für Verdächtige*, 2005

<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/156504> [16.01.2018].

Nastroje te nie były oczywiście wyłącznie udziałem niemieckiego społeczeństwa, gdyż w tym samym czasie holenderska minister ds. imigracji Rita Verdonk zdecydowała o deportowaniu 26 tysięcy osób ubiegających

Boyd, Johan Grimonprez, Luuk Wilmering, Pascale Couvert, Natalie Czech, Reymond Depardon, Michael Schäfer, Marc Volk, Malte Wandel.

się o azyl. Wywołało to wiele ulicznych demonstracji, jednak uwagę fotoreporterów przykuł wówczas Irańczyk Mehdy Kavousi. Ów niedoszły azylant w geście protestu postanowił zaszyć sobie oczy i usta. Fotograf Reutersa Paul Vreeker sportretował go na tyle udanie, że zdobył drugą nagrodę na World Press Photo 2005 w kategorii „Ludzie”⁷³. Kavousi z wielką dbałością o szczegóły powtórzył rozpaczliwy spektakl samookaleczenia, który dwa lata wcześniej wykonał kurdyjski poeta z Iranu Abas Amini⁷⁴. Jego wniosek o azyl odrzuciły z kolei władze brytyjskie, a wizerunek utrwaliła okładka katalogu wystawy *Art in the Age of Terrorism*⁷⁵. W publikacji tej Mary Richards dokonała ciekawej historycznej rekonstrukcji powtórzeń tego samego gestu, który naprzemiennie bywał formą politycznego protestu lub artystyczną ekspresją performerów. Jak dowodzi autorka, te same samookaleczenia w polu sztuki i polityki można zestawiać zarówno na zasadzie kontrastu, jak i zbieżności celów. W kontekście niniejszej książki warto za Richards przywołać akcję *Talking about Similarity* (1974) Mariny Abramović i Ulaya, która miała być replikacją więziennego protestu członków grupy Baader-Meinhof⁷⁶. Symboliczne i dosłowne pozbawianie się możliwości mówienia bądź patrzenia jest wprawdzie rodzajem autoagresji, jednak poprzez operowanie na ostatnim bastionie autonomii, jakim jest ciało, niejako automatycznie staje się wymierzonym we władzę spektaklem. W ramach czysto politycznego protestu można by taką autoagresję sprowadzić do osobliwej formy terroryzowania (jako przemocowego działania zmierzającego do czyichś ustępstw), w której sprawca i zakładnik jest tą samą osobą. Natomiast kiedy dokładnie te same gesty wykonane zostaną na gruncie sztuki, wówczas utożsamienie terrorysta-zakładnik znika na rzecz (typowej dla performansu) jedności twórcy z tworzywem. W takim razie gdzie (w sensie ontologicznym) umieścić artystę politycznie zaangażowanego? Tak zwany artywizm byłby bodaj najbardziej zbliżony do kategorii obywatelskiego nieposłuszeństwa⁷⁷, którego głównym celem jest społeczny rezonans akcji.

⁷³ <https://nppa.org/news/275> [25.01.2018].

⁷⁴ C. Adams, T. Branigan, *Refugee sews up his lips, eyes and ears*, <https://www.theguardian.com/uk/2003/may/27/immigration.immigrationpolicy> [25.01.2018].

⁷⁵ *Art in the Age of Terrorism*, kuratorzy: Graham Coulter-Smith i Maurice Owen, Millais Gallery, Southampton Solent University, 11.11.2004–29.01.2005.

⁷⁶ M. Richards, *Sewing and Sealing: Speaking Silence*, w: G. Coulter-Smith, M. Owen (red.), *Art in the Age of Terrorism*, Paul Holberton Publishing, London 2005, s. 43 nn.

⁷⁷ Mowa o postawie nakreślonej m.in. przez Henry’ego Davida Thoreau, w której obywatel aktywista ma pełną świadomość łamania prawa, ale i wykazuje gotowość do poniesienia konsekwencji. H.D. Thoreau, *O obywatelskim nieposłuszeństwie*, Vis-a-Vis Etiuda, Kraków 2016.

Jeśli zaś chodzi o skalę społecznego odzewu wobec postaw zaangażowanych, to nie sposób pominąć dość zaskakującego poruszenia dokumentem *Fahrenheit 9/11* (2004) Michaela Moore'a. Film stylowo nie odbiega zbyt od innych produkcji reżysera, który nie kryje osobistej niechęci do Busha i wyznawanych przezeń wartości. Poprzez zręczne zestawienia faktów i wymowne niedopowiedzenia sugeruje totalną niekompetencję prezydenta oraz udowadnia jego biznesowe relacje z rodziną bin Ladenów. Po tym, jak przyznano mu Złotą Palmę w Cannes, film stał się kasowym przebojem, bijąc rekordy popularności w kinach, co nieczęsto zdarza się dokumentom. W środowiskach republikańskich dla odmiany zawrzało od potrzeby bojkotowania zarówno Moore'a, jak i wszystkich, którzy publicznie wyrazili dobre opinie o filmie. Nie powinno zatem dziwić, że kolejnym bestsellerem natychmiast stała się książka Davida T. Hardy'ego i Jasona Clarke'a *Michael Moore Is a Big Fat Stupid White Man* (2004)⁷⁸. Przynajmniej niewiele jest miejsc, gdzie wzajemna nienawiść okazuje się wielce symbiotyczna pod względem ekonomicznym.

4.2.3. Imaginarium okrucieństwa.

Wojna, tortury i terroryzm w perspektywie sztuki zachodniej i irackiej

Istotą współczesnych oczekiwań i współczesnego poczucia moralności jest przekonanie, że wojna jest nieuniknioną, ale jednak aberracją. Pokój zaś jest normą, choć nieosiągalną.

Susan Sontag⁷⁹

Jak doskonale pamiętamy, w 2004 r. fotografie wydarzeń z więzienia w Abu Ghraib obiegły światowe media, stając się wstępem do nowej ikonografii terrorku. Do tego momentu znane były głównie „niegroźne” zdjęcia i reportażowe migawki filmowe z Guantanamo Bay przedstawiające uwięzionych w klatkach Arabów w pomarańczowych drelichach. Społeczeństwo przyjęło wówczas milcząco do świadomości (i dla własnego bezpieczeństwa) istnienie czegoś takiego, jak „rozszerzone metody przesłuchań” (ang. *enhanced interrogation techniques*). W praktyce ów taktyczny eufemizm oznaczał wymuszanie zeznań poprzez: przetrzymywanie w stresującej pozycji, bicie (z naciskiem na

⁷⁸ <https://web.archive.org/web/20090815153054/http://archive.newsmax.com/archives/articles/2004/6/23/165945.shtml> [25.01.2018].

⁷⁹ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, s. 90.

upokarzanie, a nie zostawianie śladów), manipulacje temperaturą (ekspozycja na ekstremalnie zimno lub gorąco), *waterboarding* (podtapianie polegające na unieruchomieniu otwartych ust za pomocą ręcznika i zalewanie ich wodą, która dostając się do płuc, powodowała panikę przesłuchiwanego), groźby w stosunku do rodziny i bliskich, deprywacja senna, bombardowanie sensoryczne (hałas i ostre światło), deprywacja sensoryczna (długotrwała izolacja i odcięcie od bodźców), szarpanie, krzyk, zastraszanie (za pomocą psów) oraz seksualne poniżanie⁸⁰. Oficjalnie nie jest to katalog tortur, ale na wszelki wypadek Stany Zjednoczone postanowiły nie praktykować tego u siebie (z uwagi na prawny zakaz), lecz m.in. na terytorium kubańskim, w Iraku, być może także w Rumunii oraz w bazie w Starych Kiejkutach⁸¹. Za moralną legitymizację tych metod przez długi czas wystarczały zapewnienia, że stosowane są wyłącznie na terrorystach, a uzyskane w ten sposób zeznania mogą uratować tysiące niewinnych osób. Po raz kolejny jednak okazało się, że co innego wiedzieć, co innego widzieć. Kiedy bowiem niestawne zdjęcia wyciekły do mediów, wszyscy nadzwyczaj wyraźnie dostrzegli, że techniki przesłuchań rozszerzyły się na obszar niegodziwej rozrywki więziennych strażników. Nie sposób było bowiem ukryć, że działania te sprawiają im rodzaj sadystycznej przyjemności, do tego stopnia, że warto było to uwiecznić na prywatnych pamiątkowych zdjęciach. Dlaczego jednak świat oburzył się akurat na autorów tych fotografii, skoro pokazały one zaledwie część tego, co sugerują oficjalne procedury „rozszerzonych metod przesłuchań”? Wszak odnosząc te obrazy do odgórných instrukcji płynących ze sztabu CIA, nie powinno tu być mowy ani o torturach, ani nawet nadużyciach (choć w pewnych momentach działano wbrew podręcznikowi, zostawiając na ciałach ślady bicia). Skandal został przez media usytuowany niestety o kilka pięter hierarchii za nisko. W ramach medialnego linczu skwapliwie wzięto się za rozliczanie „zezwierzęconych” strażników i strażniczek, natomiast w cieniu pozostali ci, którzy dawali zielone światło dla takich praktyk⁸². Gdy zaś George W. Bush ujrzał te fotografie, uznał je za odrażające. Jest to dość znamienne, gdyż nie tyle się oburzył, ile zniesmaczył (przypuszczalnie najbardziej homoseksualnymi

⁸⁰ <https://www.humanrightsfirst.org/wp-content/uploads/pdf/07801-etn-leave-no-marks.pdf> [25.01.2018].

⁸¹ W odniesieniu do więzień CIA w Polsce ikonografia problemu pozostaje dość skromna, choć nie sposób pominąć brawurowego ujęcia tematu przez Jerzego Skolimowskiego w *Essential Killing* (2010).

⁸² Ówczesną komendant więzienia, Janis Karpinski, zdegradowano ze stopnia generała do pułkownika.

gwałtami, do których wzajemnie zmuszano więźniów)⁸³. Jeszcze bardziej kłopotliwą jawi się wątpliwa etycznie decyzja mediów – wielu dziennikarzy uznało, iż skoro więźniowie zostali upodleni i uprzedmiotowieni, to należy próbować przywrócić im godność i podmiotowość, upubliczniając ich imiona i nazwiska⁸⁴. Pozostaje pytanie, kto właściwie jest beneficjentem tego ujawnienia? Okryte hańbą rodziny? Skorzystali ponownie zachodni dziennikarze, publikując zdjęcie dziecka i wdowy dzierżących zdjęcie zwłok ojca/męża, nad którym więzienna strażniczka Sabrina Harman wyszczerza się w uśmiechu z kciukiem w górze⁸⁵. Oczywiście skorzystała również powszechnie antyame-rykańska propaganda⁸⁶.

Inne publikacje pozbawione były informacji o tożsamości torturowanych. Jak pisze Judith Butler:

[...] czy powinniśmy żałować tego braku imion? I tak, i nie. Powinniśmy zarówno chcieć je poznać, jak i umieć się bez nich obejść. Możemy sądzić, że nasze normy ucztowienia wymagają imion i twarzy, ale być może twarz oddziałuje na nas tym bardziej poprzez zasłonę lub też jako owa zasłona, właśnie dzięki tym samym środkom, które powinny były ją ukryć. W tym sensie poznanie twarzy i imion nie jest naszym zadaniem, a przyznanie, że istnieje taka granica poznawcza, pozwala zarazem potwierdzić czyjeś człowieczeństwo, choć umknęło ono wizualnej kontroli na fotografii. Dalsze eksponowanie ofiar byłoby powtarzaniem zbrodni⁸⁷.

⁸³ J. Butler, *Ramy wojny*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2011, s. 151 nn.

⁸⁴ Szczególnie niefortunna w tym względzie była pomyłka redakcji „New York Timesa” wynikająca z nadgorliwości i pośpiechu, która w zakapturzonej postaci na pudle mylnie zidentyfikowała Alego Shalala Qaissiego. Ktoś, kto przyjrzał się sprawie wnikliwiej, zauważył, iż wyraźna deformacja lewej dłoni Qaissiego nie pasuje do fotografii rzeźzonego więźnia. Por. artykuł i sprostowanie: <http://www.nytimes.com/2006/03/11/front%20page/world/symbol-of-abu-ghraib-seeks-to-spare-others-his-nightmare.html> [27.01.2018]; <http://www.nytimes.com/2006/03/26/opinion/the-wrong-man-deception-mistaken-identity-and-journalistic-lapses.html> [27.01.2018].

⁸⁵ Warto jednak zaznaczyć, że postać Sabriny Harman, zwłaszcza jako autorki wielu z tych zdjęć, z biegiem czasu zaczęła jawić się jako ambiwalentna. Wprawdzie skazano ją na sześć miesięcy aresztu, ale za fotografowanie, gdyż jak wykazało śledztwo, nie brała czynnego udziału w torturach. Podobno w trakcie kontraktu napisała do swojej dziewczyny list, w którym zapowiadała chęć sfotografowania i ujawnienia tego, co się dzieje w Abu Ghraib. Zob. W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 2011, s. 134; por. film dokumentalny *Standard Operating Procedure* (2008, reż. Errol Morris).

⁸⁶ <http://www.uruknet.info/?p=17790> [27.01.2018].

⁸⁷ J. Butler, *Ramy wojny*, ss. 161–162.



Zdjęciem z Abu Ghraib oklejono nagrobki wojskowego cmentarza w Gazie.

Opatrzono je napisem: ZEMŚCIMY SIĘ

<https://www.icp.org/browse/archive/objects/photographs-depicting-the-abuse-of-an-iraqi-prisoner-in-abu-ghraib-prison-are> [25.01.2018].

Zważywszy na liczbę materiałów z Abu Ghraib, które wyciekły z Komendy Dochodzeń Kryminalnych Armii USA (1325 zdjęć i 63 filmy), zarówno w obiegu mediów głównego nurtu i Internetu funkcjonowała jedynie garstka obrazów. Przyczyny tego nietypowego (dla specyfiki współczesnych mediów) samoograniczania były różne. Istnieją bowiem międzynarodowe przepisy dotyczące ochrony prywatności ofiar zbrodni wojennych, ponadto wewnętrzne regulacje agencji informacyjnych dość precyzyjnie określają, jaka zawartość przekracza próg wrażliwości odbiorców. Oprócz tego tekstowa i wizualna zawartość sieci (szczególnie mediów społecznościowych) jest nieustannie filtrowana pod kątem zbyt drastycznych lub nielegalnych treści. Na to wszystko rzecz jasna nakładają się kwestie waloryzacji estetycznej – publicyści wybierali bowiem zdjęcia najbardziej udane, jakkolwiek fatalnie to brzmi w kontekście tortur. Podobne kryterium – niejako z definicji – pojawiło się przy pomysłach zorganizowania wystawy *Inconvenient Evidence: Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib*. Pomiędzy wrześniem a listopadem 2004 r. ponad dwadzieścia wydruków pobranych z sieci zdjęć wyeksponowano w przestrzeniach nowojorskiego International Center of Photography (kurator Brian Wallis) oraz The Andy Warhol Museum w Pittsburgu (kuratorzy: Jessica Gogan, Thomas Sokolowski). Pokaz nie obył się bez kontrowersji, zestawiono bowiem obok siebie słynną fotografię Roberta Capy z lądowania sił alianckich na wybrzeżu Normandii oraz niemniej słynne zdjęcie zakapturzonego więźnia z elektrodami na dłoniach. Autora zdjęcia z drugiej wojny światowej podpisano, pozosta-

wijając bezimiennymi żołnierzami, zaś w przypadku wojny w Iraku uczyniono dokładnie na odwrót⁸⁸. Również tytuł wystawy okazał się mało niewinny, gdyż „mimoходом” pojawił się w nim znamienny lapsus: „fotografie z irackiego więzienia”⁸⁹. Tymczasem chodziło o budynki, które w latach 50. XX wieku stawiali Brytyjczycy, później wypełniał swoimi wrogami Saddam Husajn, lecz w latach 2003–06 zdecydowanie służyły Amerykanom.

Pośród opublikowanych fotografii ikoniczny okazał się wspomniany wyżej wizerunek stojącego na niedużym pudle zakapturzonego więźnia z rozpostartymi rękami, do których doprowadzone były przewody elektryczne⁹⁰. Motyw ten wykorzystano w setkach memowych trawestacji – od gorzko-ironicznych fotomontaży antywojennych aktywistów (gdzie postać ta zastępowała np. Statuę Wolności), poprzez obrazki satyryczne, aż po niefortunny pomysł halloweenowego kostiumu dla dziecka. W oczywisty sposób ikonizacji tej przysłużyła się katolicka tradycja ikonograficzna, w której w zbliżony sposób przedstawiana jest figura Matki Bożej Niepokalanej. Trudno dziś orzec, na ile był to celowy zabieg oprawców, jednak ewangeliczne słowa „Niech mi się stanie według słowa Twego” (Łk 1,38) oznaczają bezwarunkową subordynację, a o taką postawę ostatecznie strażnikom chodziło⁹¹. Natomiast w lipcu 2004 r. w „Chicago Tribune” pojawił się fotomontaż, na którym w emblematyczną postać z Abu Ghraib wpisano ukrzyżowanego Chrystusa. Nawiasem mówiąc, skojarzeniom tego typu mogła sprzyjać ówczesna atmosfera wokół kontrowersyjnej *Pasji* (2004) Mela Gibsona. Ukrzyżowanie niejako z definicji było narzędziem tortury i karni, a sama pozycja skazańca – jak nietrudno sobie wyobrazić – bolesna. Jako że jedną ze wspomnianych regulaminowych technik było przetrzymywanie w niewygodnej i stresującej pozycji, „pozycja Jezusa” jawiła się strażnikom jako skrojona na miarę. Oprócz cierpiących ramion fundowała bowiem muzulmanom upokarzającą ich lekcję chrześcijaństwa, co z pewnością było pomocne w łamaniu morale⁹².

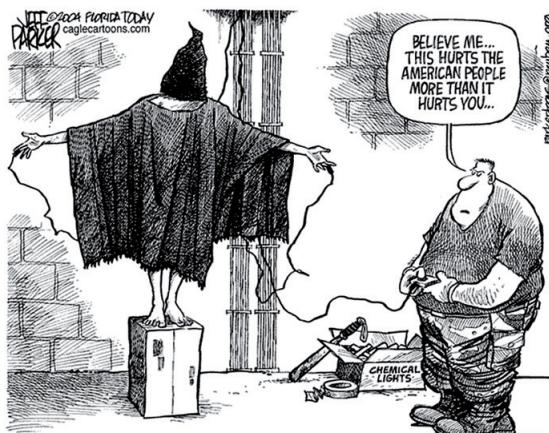
⁸⁸ <https://prisonphotography.org/2012/07/10/the-curious-case-of-abu-ghraib-photos-in-the-international-center-for-photography-collection/> [27.01.2018].

⁸⁹ R. Salti, *Inconvenient Evidence: Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib*, <http://bidoun.org/articles/shooting-elephants> [27.01.2018].

⁹⁰ Tortura ta miała zarówno fizyczny, jak i psychiczny charakter, gdyż powiedziano więźniowi, że jeśli przez godzinę nie utrzyma tej niewygodnej pozycji i spadnie z pudła, to uziemienie spowoduje porażenie prądem jego dłoni i genitaliów.

⁹¹ P. Manseau, *Our Lady of Minor Hostilities*, <http://killingthebuddha.com/mag/damnation/our-lady-of-minor-hostilities/> [27.01.2018].

⁹² Z bogatego archiwum fotografii z Abu Ghraib można wskazać jeszcze na kilka zdjęć w „pozycji Jezusa” – w szczególności utrwalano na nich postać określaną wulgarnie jako „Shit



Rys. Jeff Parker – oprócz przewodów elektrycznych widać tu i inne narzędzia stosowane w torturach w Abu Ghraib: pałka i chemiczne latarki (używane do gwałcenia osadzonych)
<http://caglecartoons.com> [27.01.2018].

Autorem bodaj najtrafniejszego ironicznego przekładu omawianej „ikony” na język amerykańskiej kultury okazał się David Rees. Stworzył on minikomiks *Bionic Abu Ghraib Man* (2004)⁹³, w którym figura ta staje się superbohaterem. W pierwszym kadrze pojawia się bliżej nieokreślony sztab decyzyjny, a jeden z jego członków oznajmia: „Bad news, Bionic Abu Ghraib Man is on the loose!”. Natomiast w ostatniej scenie ów superbohater zmienia się w samolot pędzący wprost w wykute w skale oblicza prezydentów USA, czyli Mount Rushmore National Memorial. Widząc go, George Washington alarmuje: „Oh Jesus! He’ headed right at us!”, na co Thomas Jefferson odpowiada: „Literally or metaphorically? I can’t turn my head!”⁹⁴. Ta krótka historyjka obrazuje bezmiar moralnej paniki, jaka ogarnęła USA na skutek utraty kontroli nad sektorem

Boy” (ponieważ osoba z rozpostartymi szeroko ramionami została wysmarowana ekskrementami).

⁹³ <http://docplayer.org/docs-images/54/34054563/images/15-0.png> [27.01.2018]. Pisze o nim również: W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror...*, ss. 99-104.

⁹⁴ Dialogi te można przełożyć następująco:

- „Złe wieści. Bionic Abu Graib Man jest na wolności”.
- „Jezu, zmierza wprost na nas” [*heading* jest tu nieprzetłumaczalną grą słów, której wieloznaczność buduje wiele ironicznych sensów, np. w kontekście samych głów (*heads*) przedstawionych w tym kadrze; *heading* jako rzeczownik to z kolei nagłówek informacji prasowej; m.in. dlatego właśnie Jefferson pyta:]
- „Dosłownie czy w przenośni? Bo nie mogę się odwrócić”.

public relations irackiej inwazji. Dlatego właśnie tak zdezorientowany jest Jefferson – nie wie, czy dosłownie spodziewać się terrorystycznego zamachu z zemsty, czy raczej obawia się, że zakapturzona głowa stanie się bardziej rozpoznawalnym symbolem Ameryki niż głowy ze słynnego pomnika w Południowej Dakocie.

Administracja Busha utrzymywała, że tortury na arabskich więźniach były przypadkiem odosobnionym, wynikłym z niedopatrzania: po prostu żołnierzy zapomniano przeszkolić z Konwencji Genewskiej. Z ripostą pospieszył Slavoy Žižek:

Tortury w Abu Ghraib nie były jedynie kwestią amerykańskiej arogancji w stosunku do ludzi Trzeciego Świata. Poprzez upokarzające tortury, iraccy więźniowie zostali skutecznie wprowadzeni w amerykańską kulturę: posmakowali obscenicznego spodu tej kultury, który tworzy niezbędny suplement dla powszechnie uznawanych wartości: godności osobistej, demokracji i wolności⁹⁵.

Na marginesie dodaje jednak, że jest podbudowany tym, iż w sytuacji irackiego konfliktu Amerykanie nie zatuszowali sprawy ani nie podrzucili Saddamowi Husajnowi broni masowego rażenia w trakcie inwazji. Zarówno w komentarzach internautów, jak i zbliżonych do nich narracjach płynących z amerykańskich kręgów konserwatywnych pojawiały się z kolei argumenty, że jątrzenie tematu tortur jest postawą niepatriotyczną. Ich zdaniem terroryści zasługują na dalece bardziej radykalne i przykładowe kary. Zarzucano również, że świat zachodni bardziej lamentuje nad okrucieństwem wobec terrorystów niż nad ich zbrodniami. Nie wikłając się zbyt w uzasadnianie tych przekonań, warto zaznaczyć, że ostatecznie wielu z tych więźniów okazało się niewinnych⁹⁶, czego nie da się już powiedzieć o oprawcach.

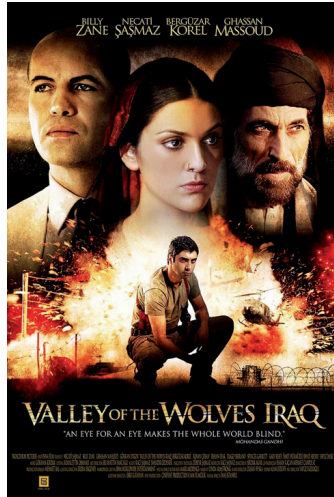
W sukurs nadwątlonemu przez te skandale wizerunkowi żołnierzy USA ruszyło hollywoodzkie kino. Kilka produkcji usiłowało ratować ich reputację, przekonując widzów, że pozory mylą. W filmie *Boys of Abu Ghraib* (2014, reż. Luke Moran) niektórzy strażnicy potrafili nawet zaprzyjaźnić się z co bardziej sympatycznymi osadzonymi. Uczucia żołnierzy zostały zranione, gdy tylko okazało się, że przyjaźń ta była rodzajem psychomanipulacji ze strony przebiegłego islamskiego terrorysty. Dla odmiany Kathryn Bigelow w obrazie *Zero Dark Thirty* (2012, tytuł polski *Wróg numer jeden*) zawarła przekaz

⁹⁵ S. Žižek, *To, czego Rumsfeld nie wie, że wie o Abu Ghraib*, <http://recyklingidei.pl/zizek-to-czego-rumsfeld-nie-wie-ze-wie-o-abu-ghraib> [25.01.2018].

⁹⁶ <https://www.theguardian.com/world/2014/mar/18/former-abu-ghraib-detainees-ask-appeals-court-to-reinstate-lawsuit> [25.01.2018].

jeszcze bardziej demagogiczny⁹⁷. Oto bowiem bohaterka filmu – ambitna funkcjonariuszka CIA – początkowo jest sceptyczna wobec stosowania tortur, jednak wkrótce właśnie dzięki tak niegodnie pozyskanym informacjom (i swej inteligencji) wpada na trop Osamy bin Ladena. Ta mało subtelna strategia reżyserki miała, po pierwsze, uspokoić Amerykanów, że istnieją prawdy wyższej rangi, które warto wydobyć nawet mało eleganckimi metodami, po drugie, upokorzyć islamskich fundamentalistów, że szanowanego przez nich szejka przechytrzyła kobieta. Kanały kultury popularnej wykorzystane w funkcji uprawomocniającej państwowe narracje okazały się równie skuteczne w domenie seriali telewizyjnych. W bijącej rekordy popularności produkcji *Lost (Zagubieni, 2004–10)* jednym z bohaterów był Sayid – były członek Gwardii Republikańskiej Saddama Husajna. W zamyśle miało to przypomnieć/uzmysłowić światu, że Irak już wcześniej był zagłębiem tortur, więc to nie Amerykanie je tam wprowadzili. Twórcy serialu poszli jednak dalej, przekonując widzów, że taki *know-how* sympatycznego Sayida, ale i „doświadczonego oprawcy” można wykorzystać w słusznej sprawie. Wprawdzie niezbyt ochoczo, ale dla dobra ogółu ostatecznie zgodził się pomajstrować obcęgami przy serialowym czarnym charakterze. Tak historycznie wstydliwe „czarne *sacrum*” jak więzienia z torturami potrzebuje niekiedy jeszcze mniej subtelnego wsparcia. Toteż gdy emocje wokół sprawy przygasają, do wyparcia ze świadomości poczucia winy i redukcji dysonansu poznawczego zatrudnia się również humor. Dość nieudanym tego przykładem jest głupawa komedia *Harold i Kumar uciekają z Guantanamo (2008)* w reżyserii Haydena Schlossberga i Jona Hurwitza. Niestety również filmowa kontrpropaganda nie dostarczyła zbyt wielu wartościowych produkcji. Turecki obraz *Dolina wilków: Irak (2006)* usiłował przedstawić jeszcze gorszy obraz Abu Ghraib niż zachodnie i arabskie media razem wzięte. Reżyser Serdar Akar ukazał armię USA nie tylko jako bandę bezwzględnych sadystów, ale i cyniczną, wyrachowaną mafię. Dowódca o (nieprzypadkowym) imieniu Sam (w tej roli Billy Zane – dla większej wiarygodności) zatrudnia żydowskiego lekarza, którego zadaniem jest pozyskiwanie organów więźniów, by móc sprzedawać je do Londynu, Tel Awiwu i Nowego Jorku. Gdyby istniała współcześnie jakaś nagroda im. Josepha Goebbelsa, wspomniane produkcje miałyby gwarantowane nominacje.

⁹⁷ Jak się okazuje, moja opinia nie jest odosobniona. Por. A. Gibney, „Zero Dark Thirty” is indefensible, https://www.salon.com/2012/12/22/zero_dark_thirty_is_indefensible/ [25.01.2018].



Plakat z filmu *Dolina wilków: Irak* (oryg. *Kurtlar vadisi - Irak*, 2006, reż. Serdar Akar)
<http://www.imeanit.com/portfolio/kurtlar-vadisi-irak/> [25.01.2018].

Temat cierpienia, tortur czy męczeństwa istniał w sztuce od zawsze, wydaje się więc, że dziś nie powinien budzić kontrowersji. Do ikonograficznego kanonu już dawno trafiły werystyczne przedstawienia ściętych głów (Holofernes, Jan Chrzciciel), sceny kaźni chrześcijańskich świętych, w których drobiazgowo odmalowano np. tortury wyszarpywania jelit (do obejrzenia m.in. w jednej z sal Muzeum Watykańskiego) czy wreszcie niezliczone wersje Męki Pańskiej. Jedne obrazy cierpienia mają więc budzić nabożny podziw, inne wręcz przeciwnie – trwożę lub obrzydzenie, a niekiedy i triumfalizm, gdy akurat przedstawione jest cierpienie wroga. Dlatego właśnie historia wojen doczekała się własnych drastycznych ujęć malarskich i graficznych (np. cykl *Okropności wojny* Francisco Goi). Repertuar przedstawianych okrucieństw był bardzo szeroki, podobnie jak różne bywały moralne i estetyczne reakcje na te obrazy. Jak pisała Susan Sontag:

Jest zadowolenie, że można patrzeć, nie wzdragając się. Jest przyjemność wzdragania się [...]. W każdym przypadku obrazy okropności proponują nam rolę widzów albo tchórzy niezdolnych do patrzenia. Ci, którzy zdobędą się na to, by patrzeć, odgrywają rolę uprawnioną wieloma wzniosłymi przedstawieniami cierpienia⁹⁸.

⁹⁸ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, ss. 52-53.

Artystyczne reakcje na skandal z Abu Ghraib dla wielu komentatorów same okazały się skandaliczne. Argumenty oponujących były rozmaite: że to w ogóle nie jest temat dla sztuki, że sztuka chce pasożytować na cudzym nieszczęściu, korzystając z zastanego odbioru społecznego. Jednym z pierwszych, którzy tego doświadczyli, był kolumbijski artysta Fernando Botero, który od razu zastrzegł, że jego obrazy nie są na sprzedaż. Zaoferował je więc instytucji, która zapewni ich stałą ekspozycję⁹⁹. Przyglądając się serii kilkudziesięciu obrazów i rysunkowo-akwarelowych szkiców, łatwo dostrzec, iż artyście nie chodziło wyłącznie o dosłowne skopiowanie krążących w mediach obrazów, toteż bazował głównie na raportach i medialnych doniesieniach¹⁰⁰. W charakterystycznej dla siebie manierze odmalował bowiem liczne sceny wymyślnego torturowania i upokarzania więźniów: bicie, oddawanie na nich moczu, „palestyńskie podwieszanie”¹⁰¹, *waterboarding*, szczucie psami, feminizowanie (poprzez zmuszanie do zakładania damskiej bielizny i odbywania stosunków oralnych ze współwięźniami), zmuszanie do wzajemnych gwałtów itd. Choć Rosalind Krauss opatrzyła wcześniejsze prace Botero etykietą *pathetic*¹⁰² (dosł. „żałosne”), to wobec serii *Abu Ghraib* krytycy ze świata sztuki (i poza nim) nie byli już tak srodzy w ocenach. Arthur C. Danto określił te obrazy jako

[...] arcydzieła tego, co nazywam sztuką niepokojącą, której celem jest wyjaskrawiać i obiektywizować najbardziej przerażające z naszych subiektywnych myśli. Niesamowite prace Botero uświadamiają nam, iż wiedzieliśmy, że więźniowie

⁹⁹ K. Baker, *Abu Ghraib's horrific images drove artist Fernando Botero into action*, <http://www.sfgate.com/entertainment/article/Abu-Ghraib-s-horrific-images-drove-artist-2620953.php> [25.01.2018].

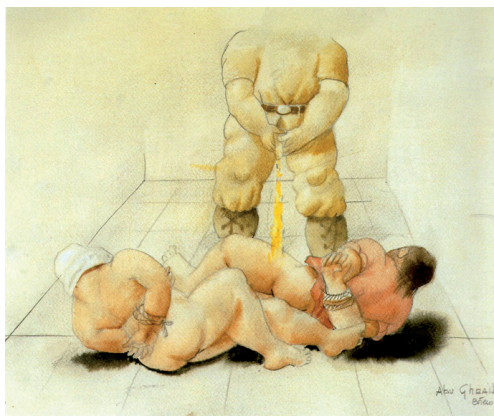
¹⁰⁰ Bardziej drobiazgowo analizy prac Botero: B. Łazarz, *Feminizowanie ciał „terrorystów”, czyli o cyklu Abu Ghraib Fernando Botero z nie-męskiej perspektywy*, http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/27815#footnote18_yt54528 [27.01.2018]; W.J.T. Mitchell, *Echoes of a Christian symbol. Photo reverberates with raw power of Christ on cross*, https://lucian.uchicago.edu/blogs/wjtmitchell/files/2014/11/wjtm_echoes-of-a-christian-symbol.pdf [27.01.2018]. Mitchell szerzej pisze o tych religijnych asocjacjach w: W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror...*

¹⁰¹ Upowszechnienie nazwy tej techniki tortur jako *palestinian hanging* odnosi się do Palestyńczyków jako częstych ofiar, a nie wynalazców tej metody. Była ona bowiem znana od bardzo dawna jako *strappado* (i stosowana m.in. przez inkwizytorów), a polega na powieszeniu skazańca za związane z tytu nadgarstki. Zależnie od wagi torturowanego może powodować różne skutki: trudności z oddychaniem, przemieszczenia stawów, jak również śmierć.

¹⁰² Ch. Picard, *Sotheby's Auction Preview Fernando Botero*, <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/botero-sothebys-auction-preview/> [27.01.2018].

Abu Ghraib cierpią, ale nie odczuwaliśmy tego cierpienia jako własnego. Kiedy ujawniono zdjęcia, moralne oburzenie Zachodu skupiło się na uśmiechniętych żołnierzach, dla których ten przerażający spektakl był formą rozrywki. Ale fotografie nie zbliżyły nas do agonii ofiar. W przeciwieństwie do tych zdjęć, obrazy Botero ustanawiają niemal somatyczną tożsamość z ofiarami, których cierpienia uwewnętrzniamy¹⁰³.

Równie entuzjastycznie o Boterowskim cyklu *Abu Ghraib* wypowiadał się W.J.T. Mitchell, uznając, iż odmalowane tam ciała są wprawdzie „nadmuchane”, lecz właśnie ta cecha pozwala uwydatnić „hiperwidoczność” stresu i bólu („as if pain and paint had merged”¹⁰⁴). Mitchell nie zgadza się jednak ze stanowiskiem Danto, który na tle Botero usiłował zbanalizować więzienne fotografie, uznając, iż nie są w stanie pokazać niewidzialnego. Nie bez racji autor *Cloning Terror* zauważa, że gdyby jesienią 2003 r. ich nie zrobiono, tortury pozostałyby do dziś niewidzialne¹⁰⁵.



Fernando Botero, *Abu Ghraib 10*, 2004

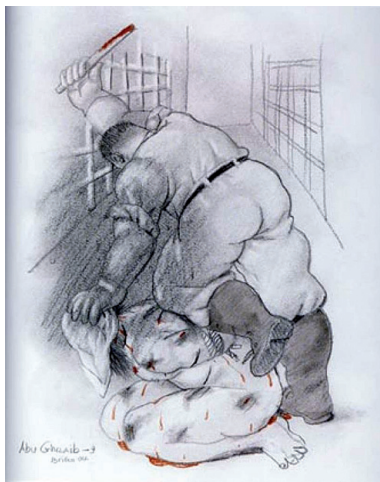
<http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=42024> [27.01.2018].

Na gruncie malarstwa o interwencyjnym charakterze warto także przedstawić prace *Stop Bush* (2004) Richarda Serry i *Abuse* (2004) Guya Colwella.

¹⁰³ A.C. Danto, *The Body in Pain*, <https://www.thenation.com/article/body-pain/> [27.01.2018].

¹⁰⁴ Czyli „jak gdyby ból i farba się połączyły” – niestety polski przekład nie oddaje fonetycznej zbieżności słów *pain* i *paint*. W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror...*, ss. 139-140.

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 140.



Fernando Botero, *Abu Ghraib 9*, 2004

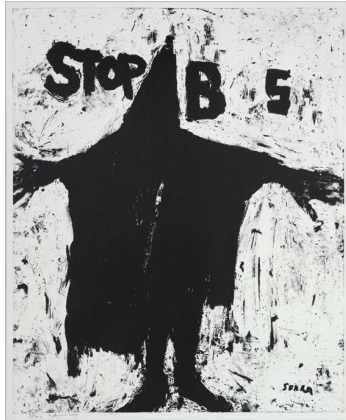
<http://www.sfgate.com/entertainment/article/Abu-Ghraib-s-horrific-images-drove-artist-2620953.php> [27.01.2018].



Fernando Botero, *Abu Ghraib 55*, 2005

<https://theartstack.com/artist/fernando-botero/abu-ghraib-55> [27.01.2018].

Oba obrazy przywołują wspomnianą już emblematyczną postać zakapturzonego człowieka. Pierwszy jest bardzo surowy, ale i ekspresyjny w formie – właściwie gdyby przymocować doń drzewiec, byłby gotowym transparentem na antyrządową demonstrację. Drugi za to odmalowano w nieco sur-



Richard Serra, *Stop Bush*, 2004

<https://www.harvardartmuseums.org/art/51545> [27.01.2018].

realistycznej manierze, niemalże w skali szarości – wyjątek stanowią tylko barwne flagi na mundurach strażników. Wbrew fotograficznemu pierwowzorowi Colwell potroił tę postać oraz pozbawił ją charakterystycznej szaty. Tym samym ustawione w rzędzie figury na postumentach ewidentnie rodzą skojarzenia z filmowymi statuetkami Oscara. Kontrolę nad nimi sprawują wyposażony w pałkę/paralizator żołnierz o prymitywnym obliczu oraz nie mniej szpetna strażniczka dzierżąca kable podłączone do więźniów. Na drugim



Guy Colwell, *Abuse*, 2004

<http://apertura.hu/2008/osz/mitchell2> [27.01.2018].

planie inni funkcjonariusze (których ciemne okulary indeksowałyby agentów CIA) wprowadzają skutą kajdankami kobietę z zawiązanymi oczami. Widz zyskuje więc niemal filmową narrację, staje się świadkiem mającego właśnie nastąpić przesłuchania. Wszystko wskazuje bowiem na to, że za moment kobieta zostanie zaszantażowana widokiem ludzi rażonych prądem – być może męża, braci, kuzynów?

Susan Crile postanowiła z kolei nie dodawać autorskiej wyobraźni artystycznej do scen zastanych w materii fotograficznej. W ramach dwóch cykli pastelowych rysunków *Abu Ghraib* (2005) i *Guantanamo & Blacksites: In Our Name* (2015) odwzorowała wszystkie postaci tak, jak wcześniej utrwaliła je matryca kompaktowego aparatu strażników, co najwyżej tu i ówdzie eliminując zbędne detale z tła. Zdjęcia te zdaniem artystki „są szczególnie niepokojące, ponieważ nie były wykonywane z empatycznych pobudek współcierpienia ani chęci ujawnienia całego tego horroru, lecz z zamiarem ukazania słabości w obliczu potęgi...”¹⁰⁶. Dlatego przekształcając w rysunki te manifestacje władzy i ideologii obecne na zdjęciach, usiłowała zdemaskować ich brutalność i okrucieństwo, by obiekty pogardy niejako wtórnie zaczęły budzić empatię odbiorców.



Susan Crile, *Shackled in Red Panties, Obscene Intimacy, Erotic Humiliation*
z cyklu *Abu Ghraib*, 2005

<http://susancrile.com/series/abu-ghraib/> [27.01.2018].

Miały się do tego przyczynić właśnie subtelne, pastelowe rysunki, które redukują obscurność miejsca i pornograficzność ujęć, pozwalają skupić się

¹⁰⁶ J.A. Ireland, *This Fragile Body: Susan Crile's „Abu Ghraib: Abuse of Power”*, http://susancrile.com/publications/this-fragile-body-susan-criles-abu-ghraib-abuse-of-power/#_ftn8 [27.01.2018].

na samym ludzkim cierpieniu. Trudno jednoznacznie orzec, czy w niektórych rysunkach nie przyniosło to odmiennego efektu, gdyż np. w *Erotic Humiliation* zamiast sceny poniżającego zmuszania osadzonych do homoseksualnych aktów seksu oralnego artystka uzyskała miękki efekt erotyczny, więc rycina ta mogłaby z powodzeniem zdobić okładkę tomiku poezji LGBT. Estetyzacja przemocy i cierpienia nie po raz pierwszy niezamierzenie staje się tu rodzajem różowych okularów, które przyczyniają się do rozwodnienia przekazu.

Śród malarskich odniesień do wydarzeń z Abu Ghraib warto przywołać także prace brytyjskiego popartysty Geralda Lainga. Jego obrazy wydają się dużo mniej elegijne względem wyżej omawianych, co więcej – wielu mogą wydawać się wręcz niestosowne czy nawet prześmiewcze. Artysta potraktował bowiem znane wszystkim więzienne ujęcia jako pretekst do swoistej prowokacji: szeroko uśmiechniętą Sabrinę Harman nad zwłokami więźnia brutalnie skojarzył z reklamą pasty do zębów (*Only One of Them Uses Colgate*, 2004). Natomiast motyw stosu nagich ciał przeniósł w sielską scenerię amerykańskiego przedmieścia (*American Gothic*, 2004), gdzie żołnierze pozują z nimi, jak gdyby byli małżeństwem chwającym się nowo nabytym samochodem. Laing dokonał tym samym konsekwentnej projekcji: skoro pierwotnie zdjęcia te miały być formą wojennego trofeum, to dlaczego nie pójść dalej i faktycznie nie ozdobić swojego przydomowego ogródka tak osobliwą „żywą rzeźbą”? Wobec pozornie kiczowatej i topornej metafory zostało tu zakodowane coś więcej – postaci Amerykanów są oddane w niemal komiksowej manierze, jako barwne i pozytywne, zaś torturowane ciała zostały pozbawione kolorów i wyglądają, jakby przemalowano je z pomocą lupy wprost ze stron brukowców, ujawniając charakterystyczny wzór rastra. Pod względem ontologicznym tworzy to zatem ostentacyjną wielopoziomą osobność: świata oprawców i ofiar, rzeczywistości i medialnych reprezentacji czy wreszcie sztuki i życia. Nie mamy tu zatem do czynienia wyłącznie z artystycznym przedrzeźnianiem mediów, ale i z krytyką ich voyeurystycznie nastawionych konsumentów. Laing nie oszczędził również świata sztuki – którego wszak sam jest częścią. Wspominane już wcześniej zdjęcie człowieka wysmarowanego kałem w swojej malarskiej wersji nazwał *L'Après-midi d'un faune* (2004). Tak sam uzasadnia swe skojarzenia:

Pełna wdzięku postać cała w ekskrementach, stojąca w baletowej pozie przed strażnikiem z pałką uderzyła mnie jako tak surrealistyczna i dziwaczna, że trudno mi było uwierzyć własnym oczom. To nie mogło pozostawiać obojętnym. Obraz musi przedstawiać coś innego. W końcu zdałem sobie sprawę, że w rzeczywi-

stości była to scena z próby nowej inscenizacji *Popołudnia fauna* Niżyńskiego. Najwyraźniej zamierzali to wystawić, by zabawić innych więźniów¹⁰⁷.

Całą serię spuentował obrazem *Capriccio* (2005). Znalazł się na nim zakapturzony człowiek z elektrodami na dłoniach, który zamiast na pudle z więziennym mydłem, stoi na słynnym warholowskim *Brillo Box*. Swoiste utowarowienie tortur i cierpienia dokonało się więc zarówno w obiegu informacyjnym, jak i artystycznym.



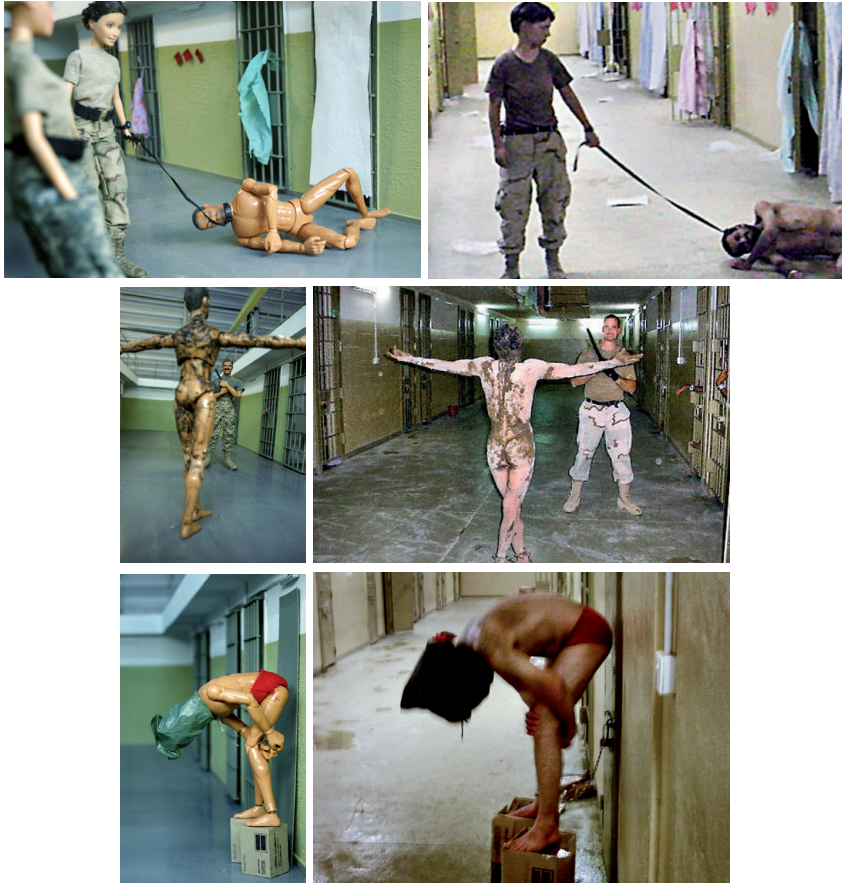
Gerald Laing, *Only One of Them Uses Colgate*, 2004; *American Gothic*, 2004

<https://theartstack.com/artist/gerald-laing/only-one-of-them-uses-colgate;>
<http://www.studiointernational.com/index.php/gerald-laing> [27.01.2018].

Język sztuki i kultury popularnej połączyła również Billie Grace Lynn. Stworzyła dioramy więziennych wnętrz w takiej skali, aby dopasować do nich postaci lalek Barbie i żołnierzy GI Joe. W tak makabrycznym domku dla lalek zainscenizowała najbardziej ikoniczne sceny. Tym sposobem makietta *Abu Ghraib Prison* (2006) do dotychczasowych rodzajów artystycznych wcieleń tego skandalu dodała pakiet znaczeń z pogranicza edukacji i zabawy. Choć praca ta jako taka nie jest adresowana do dzieci, to myśli odbiorców automatycznie odsyła właśnie do świata zabawek. Popularne figurki GI Joe niejako z założenia wyposażone są w cały arsenał broni, umundurowania i ekwipunku niezbędnego do realizowania w zabawie opartych na przemoc scenariuszy¹⁰⁸. Tych zaś dzieci nie czerpią raczej z anachronicznych filmów

¹⁰⁷ <http://www.pixelpete.com/laing/IraqComments.html> [27.01.2018].

¹⁰⁸ O artystycznym zastosowaniu zabawek pisałem obszernie, omawiając m.in. *Obóz koncentracyjny Lego* Zbigniewa Libery, w tym przypadku można by z powodzeniem zastosować



Billie Grace Lynn, *Abu Ghraib Prison*, 2006; obok fotograficzne pierwowzory
<http://www.billiegracelynn.com/#/abu-ghraib/> [27.01.2018].

o drugiej wojnie światowej (gdzie jeńcy wojenni mieli swoje prawa), tylko z mediów informacyjnych czy serwisów typu YouTube. Edukacyjny wymiar zabawy to z kolei skuteczne internalizowanie wzorów własnej kultury, czyli zachowań, symboli, zasad i wartości. Nie sposób orzec, czy i jak w takiej zabawie zderzenia Orientu z Okcydentem przebiegałyby procesy identyfika-

wiele z tych analiz; zob. rozdział *Toy Story* Zbigniewa Libery, w: J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2005.

cyjne, czy chłopcy utożsamiliby się ze strażnikami, a dziewczynki z Lynndie England trzymającą na smyczy sponiewierane ciało więźnia?

Człowieka w kapturze postanowili na swój sposób opracować również tacy klasycy sztuki krytycznej, jak Hans Haacke (*Star Gazing*, 2004) czy Andres Serrano (*Torture*, 2015). W obydwu wypadkach medium stanowi fotografia inscenizowana. Oszczędny w formie Haacke przyozdobił worek na głowie w gwiazdy wzięte wprost z amerykańskiej flagi. Tym samym prowokacyjnie dokonał ikonograficznego utożsamienia wzoru patriotyzmu spod znaku Ku Klux Klanu z ofiarą z Abu Ghraib. Tymczasem Serrano wykonał cały cykl wielkoformatowych fotografii. Wystawa tego projektu w politycznie zaangażowanym Station Museum of Contemporary Art w Houston rozpoczynała się od dwóch cytatów, ułożonych jakby w dialog:

- Andres Serrano: *It's easy to torture people, when you have power over them.*
- Donald Trump: *Don't tell me it doesn't work - torture works!*¹⁰⁹

Choć na galeryjnych ścianach można rozpoznać sceny z irackiego więzienia, okazuje się, że w kilku przypadkach artysta odsyła nas do podobnych okoliczności, lecz w innych czasach. Nieoczekiwanie kilka zakapturzonych postaci okazuje się „portretami” byłych członków IRA¹¹⁰, wobec których Brytyjscy funkcjonariusze stosowali niegdyś „pięć technik”: stanie pod ścianą, zakapturzanie, ekspozycję na hałas, deprywację senną i pokarmową. W ten sposób Serrano przewrotnie pozwolił Brytyjczykom i Amerykanom przyjrzeć się sobie wzajemnie w irackim zwierciadle. Artysta w projekcie *Tortures* balansuje między rzeczywistością a inscenizacją – z jednej strony fotografuje autentyczne miejsca, jak Dachau, Buchenwald czy berlińskie więzienie Stasi, z drugiej – poprzez mało charakterystyczny dobór scenerii swych zdjęć chce być jeszcze bardziej ahistoryczny:

Tortury są niemal częścią ludzkiej kondycji. Każda wojna torturowała ofiary; każde stulecie miało swój udział w okrucieństwach. Często przywołujemy czasy średniowiecza, procesy czarownic, Inkwizycję czy krucjaty, gdzie oprócz tortur powszechny jest wyzysk i poniżenie. [...] Tortury to rzecz specyficzna – tak pod

¹⁰⁹ A. Shivani, *Torture and silence: A shattering exhibit of photos by Andres Serrano confronts what we don't talk about*, <https://www.salon.com/2017/08/27/torture-and-silence-a-shattering-exhibit-of-photos-by-andres-serrano-confronts-what-we-dont-talk-about/> [27.01.2018].

¹¹⁰ *A legal challenge to the alleged torture of 14 men during internment set for UK's highest court*, <https://www.irishnews.com/news/2017/12/20/news/a-legal-challenge-to-the-alleged-torture-of-14-men-during-internment-set-for-uk-s-highest-court-1215147/> [27.01.2018].



Andres Serrano, *Untitled X-1, Untitled X-2, Untitled X-3*, z cyklu *Torture*, 2015
<http://andresserrano.org/series/torture> [27.01.2018].



Andres Serrano, *Kevin Hannaway, The Hooded Men*, z cyklu *Torture*, 2015
 Kevin Hannaway, prywatnie kuzyn Gerry'ego Adamsa, podejrzewany o aktywne wspieranie akcji IRA, jest jednym z czternastu tzw. Hooden Men, którzy wytoczyli przeciw Wielkiej Brytanii proces o tortury.
<http://andresserrano.org/series/torture> [27.01.2018].

względem fizycznym, jak i mentalnym. Jest jednak pewnego rodzaju konflikt, który zawsze będzie między nami, szczególnie gdy mamy klasę rządzącą oraz wszystkich innych¹¹¹.

Czarna ikona z irackiej wojny doczekała się również *stricte* rzeźbiarskich wcieleń – jej naturalnych rozmiarów postać odlał w brązie Marc Quinn (*Mirage*, 2009). Nieco wbrew użytej materii warto ją zestawić z serią zdjęć „wyko-

¹¹¹ W. Mallett, *An Interview with Andres Serrano, the Photographer Who Aestheticizes Violence*, https://www.vice.com/en_au/article/dpk85z/andres-serrano-torture-beautiful-and-disturbing [27.01.2018].

nanych” przez Josha Azarellę. Quinn wykonał bowiem gest upamiętniający, kładąc nacisk na mimetyczną wierność wobec pierwowzoru. Przewrotnie zrobił pomnik sytuacji, którą wielu wolałoby zapomnieć (być może również sam uwieczniony weń „bohater”). Tymczasem Azarella poddał niestawne zdjęcia starannej obróbce. Jego ingerencja polegała na wyretuszowaniu wszelkich tortur, udreńczonych ciał i innych niestosowności widocznych w tych obrazach. Coś jednak sprawia, że odbiorca wciąż rozpoznaje to miejsce i okoliczności. Postacie strażników nadal dumnie prężą się do zdjęć, lecz ich tłem są już tylko puste więzienne korytarze. Artysta stworzył więc swoisty psychotest sprawdzający mechanizmy obrazowej pamięci, która z upływem czasu potrafi rozmazać wszelkie kontury. Widza, który w końcu zorientuje się, kogo/czego na zdjęciu zabrakło, może również dopaść wątpliwość – skoro mimo „oczyszczających” zabiegów motyw jest wciąż rozpoznawalny, to być może wcale nie tortury były najważniejsze na tych fotografiach? A może teraz oglądamy oryginały, a wcześniejsze oburzające sceny były właśnie zręcznym fotomontażem? Może nie od razu kryzys reprezentacji, ale jakiś rodzaj dezorientacji i niepokoju względem własnych doznań wzrokowych z pewnością będzie efektem tej pracy.

Oprócz pamięci ikonicznej wokół działań wojennych USA w Iraku, która została odcisnięta pod naszymi powiekami, istnieje jeszcze pamięć archi-

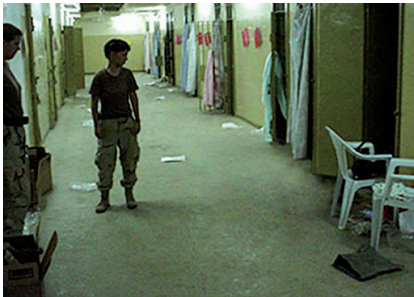


Marc Quinn, *Mirage*, 2009

<http://marcquinn.com/artworks/single/mirage1> [30.01.2018].



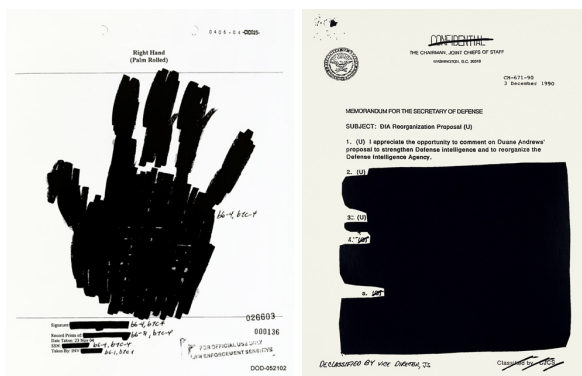
Josh Azzarella, *Untitled #23 (Lynddie)*, 2006; obok pierwowzór



Josh Azzarella, *Untitled #14 (Lynddie)*, 2006; obok pierwowzór
<http://joshazzarella.com> [30.01.2018].

wów. Tysiące stron dokumentacji nie mają jednak szans na przeniknięcie do powszechnej świadomości, a tym bardziej na utrwalenie się w niej. Na mocy federalnego prawa z 1966 r. obywatele powinni mieć dostęp do treści tych dokumentów, toteż zostały one zebrane i upowszechnione przez National Security Archive oraz American Civil Liberties Union. Tym samym protokoły przesłuchań podejrzanych o terroryzm, mapy, rządowe notatki, detale inwazji, protokoły sekcji zwłok z odciskami dłoni w imię transparentności zostały upublicznione, choć z licznymi ingerencjami cenzorskimi. Dlatego właśnie amerykańska neokonceptualistka Jenny Holzer postanowiła potraktować ów materiał jako tworzywo sztuki. Od 2004 r. datuje się bazujący na tych dokumentach cykl prac *Redaction Paintings*, na które składają się projekcje, instalacje LED oraz obrazy. Powiększone przez nią odciski dłoni o starannie zamazanych odciskach palców, ostemplowane dokumenty operacyjne, na których właściwie 80-90% powierzchni również wyłączono z jawności, mapy z inskrypcjami bez czytelnych odniesień stają się czymś w rodzaju pastiszu

deklarowanej transparentności. Taki sposób ujawniania kieruje bowiem uwagę widza nie na to, co widoczne, lecz na to, co skrzętnie zakryte i dłażczego. Na pierwszy rzut oka widać, że w cenzurowaniu tym nie chodzi wyłącznie o uzasadnioną ochronę danych osobowych ofiar, czy nazwiska informatorów bądź strażników z Guantanamo lub Abu Ghraib. Poza społeczną kontrolą musi pozostać znacznie więcej – zdiagnozowana przez Michela Foucalta relacja władzy i wiedzy aż nadto precyzuje te dyskursywne reżimy kontroli informacji. Dlatego Holzer operująca na dużo niższym poziomie dosłowności znakomicie dopełnia artystyczną perspektywę na chwilową utratę tej kontroli przy okazji wycieku zdjęć z Abu Ghraib¹¹².



Jenny Holzer, *Big Hands yellow white*, Colin Powell *Green White*, z cyklu *Redaction Paintings*, 2006

<https://d2mdqraew06hxz.cloudfront.net/194694586-07272016-jenny-holzer-bomb-1.jpg> https://video-images.vice.com/_uncategorized/1507126684302-JH_20110729_0067-Redaction.jpeg [30.01.2018].

W tym kontekście warto przyjrzeć się również perspektywie irackich artystów, ostatecznie to obok nich spadały bomby, to ich rodacy byli torturowani. Nie powinno więc dziwić, że będzie to postawa bardzo oskarżycielska bądź... brak wyraźnego stanowiska. Uważnie obserwujący zarówno wojnę, jak i sztukę na Bliskim Wschodzie Steve Mumford na swoim blogu zauważa bowiem, że właściwie głównie starsze pokolenie zareagowało radykalnie¹¹³.

¹¹² Aby zapoznać się z obszernymi i pogłębionymi analizami tego cyklu obrazów, zob. esej Magdaleny Adamskiej-Kijko, *Pamięć zredegowana. Redaction Paintings Jenny Holzer*, „Czas Kultury” 3/2017, ss. 161-175.

¹¹³ S. Mumford, *Baghdad Journal*, <http://www.artnet.com/Magazine/features/mumford/mumford10-5-04.asp> [30.01.2018].

Na przykład Abdel-Karim Khalil wyrzeźbił z marmuru słynnego człowieka w kapturze (*We are Living in an American Democracy*, 2004), jednak w jego ujęciu nie jest on do czegośkolwiek zmuszany, nie stoi, lecz siedzi, właściwie wygląda, jakby swobodnie odpoczywał. Khalil zarówno formą, jak i tworzywem odwołał się do antycznej tradycji. Irakijczyk celowo nawiązał do dziedzictwa kultury zachodniej, aby ów worek na głowie statuy wymownie „zakłócił” wizerunek rodem z greckiej kolebki demokracji. Artysta nie kryje zresztą swoich przekonań o roli współczesnej sztuki arabskiej:

Niektórzy na gruncie sztuki zwykli być neutralni, ale pojawiło się wielu artystów, poetów i pisarzy, którzy doszli do wniosku, że Amerykanie są niszczycielami. Dało im to nowe poczucie celu w sztuce¹¹⁴.

Wryta w bazie figury inskrypcja w języku arabskim jest jeszcze bardziej radykalna w wyrazie: „Żyjemy w amerykańskiej demokracji”¹¹⁵.



Abdel-Karim Khalil, *We are Living in an American Democracy*, 2004

<http://ellengallery.concordia.ca/wp-content/uploads/2015/06/Abdel-Karim-Khalil.jpg> [30.01.2018].

¹¹⁴ G.R. Denson, *Nomads Occupy the Global Village: Left Political Art Timeline, 2001-2012*, https://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/nomads-occupy-the-global-_b_1464387.html [30.01.2018].

¹¹⁵ Za: R. Stenberg, *Art Against Torture: Abu Ghraib and Artistic Depictions of Suffering*, http://www.sciencespo.fr/psia/sites/sciencespo.fr/psia/files/STENBERG_Robert.pdf [30.01.2018].

Jak podkreśla Robert Stenberg, dla Irakijczyków wydarzenia z Abu Ghraib nie reprezentują zdrady zachodnich wartości, gdyż nie rodzą u człowieka Zachodu ani poczucia odpowiedzialności, ani wstrętu wobec siebie. Stanowią za to agresywną obrazę irackości dokonaną przez obcą władzę¹¹⁶. Wiceprzewodniczący Irackiej Unii Artystów Qasim Sabti wspomina, że zanim zachodnie media nagłośniły skandal tortur, po Faludży krążył list jednej z aresztantek Abu Ghraib, która błagała w nim siły rebelianckie o zbombardowanie więzienia wraz z osadzonymi i strażnikami – byle tylko zakończyć panujące tam cierpienie¹¹⁷.



Instalacje Qasima Sabtiego i Iman Shaq na wystawie w Hewan Art Gallery
<http://www.artnet.com/Magazine/features/mumford/mumford10-5-19.asp> [30.01.2018].

W prowadzonej przez siebie Hewan Art Gallery w centrum Bagdadu zorganizował *Abu Ghraib Exhibition*, na której zgromadził prace 25 artystów, w tym kolejne wcielenie zakapturzonej postaci w wykonaniu Iman Shaq (żony Sabtiego). Oprócz worka na głowie i zwykłego sportowego T-shirtu na szyi manekina zawisł spory medalion, będący czymś pomiędzy tarczą do darta a słynną ryciną Leonarda da Vinci z człowiekiem wpisanym w koło i kwadrat. Człowieka witruwiańskiego zastąpiły jednak znane z mediów pozycje torturowanych. Natomiast Sabti tuż po bombardowaniach Bagdadu w 2003 r., pozbiarał z ulic mnóstwo zniszczonych książek, a że najlepiej zachowały się

¹¹⁶ Ibidem, s. 15.

¹¹⁷ Przyn. za: N. Blanford, *Iraqi artists depict anger over Abu Ghraib*, <https://www.csmomonitor.com/2004/0615/p07s01-woiq.html> [30.01.2018].

ich sztywne okładki, zrobił z nich serię niemal abstrakcyjnych asamblaży *Tale of the Phoenix* (2003). Natomiast w związku z przytaczanym wyżej listem postanowił wykonać rzeźbę leżącej kobiety, którą owinął całunem. Tkanina na wysokości łona miała wyraźnie krwawe zabarwienie, co było odniesieniem do regularnych gwałtów i innych form seksualnej przemocy za więziennymi murami.

Sztukę Irakijczyków z diaspory zgromadzono z kolei w ramach wystawy *Iraqi Artists in Exile w Alabamie*¹¹⁸, która prezentowała szeroki wachlarz tematów łączących mezopotamskie dziedzictwo z doświadczeniem ostatnich wojennych dekad. Nie zabrakło tam rzecz jasna wyraźnych odniesień do okrucieństw z Abu Ghraib, szczególnie w obrazie Ayada Alkadiego, *Price of a Barrel* (2008). Tym razem człowiek w kapturze zyskuje twarz, a wraz z nią tożsamość... samego artysty (podobnie jak w dziesiątkach innych obrazów). Jego szaty natomiast zaczynają przypominać rytualny ornat, na którym kształt krzyża przenika się z arabską kaligrafią. Gdzieś z tła wyłania się również tytuł pracy, aby odbiorcom nie pozostawiać złudzeń co do faktycznych celów tej wojny.



Ayad Alkadhi, *Price of a Barrel*, 2008

http://stationmuseum.com/blog/?page_id=2899 [30.01.2018].

Bezpośrednią inspiracją powstania obrazu były wyznania jednej z matek, która rozpoznawszy na zdjęciach swego syna, poczuła się niczym Dziewica

¹¹⁸ *Iraqi Artists in Exile*, Station Museum of Contemporary Art w Alabamie, 2009, kurator: Alan Schnitger, http://stationmuseum.com/?page_id=2869 [30.01.2018].

Maryja patrząca na ukrzyżowanie. Wojenne doświadczenie z powodzeniem daje się również zakodować w bardziej abstrakcyjnych formach, czego dowodzi Hanaa Malallah poprzez swoje *ruins techniques*. Jak utrzymuje artystka:

[...] pierwszą lekcją, której nauczyła nas wojna, jest to, że rujnowanie jest esencją całego istnienia: śmierć nie ma znaczenia, a wszystko, co stałe, może zostać zredukowane do niczego w ciągu kilku sekund. [...] Dla wielu z nas ta „technika ruin” stała się wizualnym znakiem naszego oporu kulturowego i nośnikiem naszej tożsamości jako artystów irackich¹¹⁹.

Od czasów wojny w Zatoce Perskiej wskutek sankcji mieli oni poważne problemy z zaopatrzeniem się w materiały malarskie, toteż zaczęli tworzyć kolaże z rzeczy znalezionych w zgliszczach – niczym dadaiści podczas pierwszej wojny światowej. Coś, co ma swą, wydawałoby się, trwałą formę, może zostać po jednym bombardowaniu obłokiem pyłu – stąd ciągłe przemieszczenia Malallah pomiędzy figuracją i abstrakcją, byciem i rozpadem rzeczy. Jak mówi artystka:

Jeśli jakikolwiek obraz (figuratywny lub abstrakcyjny) może zostać wydestylowany do jego podstawowych składników, wynikiem może być tylko abstrakcja. W związku z tym wszystkie przedstawienia należy ostatecznie uznać za zbiór abstrakcyjnych systemów symbolicznych. Systemy te wywodzą się z naszej pierwszej cywilizacji, Mezopotamii, i są konsekwentnie wbudowane we wszystkie późniejsze systemy globalne. Przez wiele lat negocjowałem swoją praktykę na przecięciu tych systemów. Zgadzam się również z moim filozoficznym mentorem Wittgensteinem, który w swojej teorii symboli stwierdza, że tworzymy obrazy faktów, które służą nam za nasze modele rzeczywistości i że reprezentacja musi dzielić logiczną formę z faktem¹²⁰.

Poprzez użycie nadpalonych gazet i tkanin Malallah uzyskała wprawdzie abstrakcyjne tekstury, ale ślady tych zniszczeń mimochodem stworzyły efekt nieuchronnie narzucający bardzo ukonkretniające skojarzenia. Dlatego praca *Map of Iraq* (2008) właściwie staje się mapą, ale niestety przypominającą wzór wojskowego kamuflażu używanego w mundurach wojsk koalicyjnych. Nazwy miast takich jak Bagdad czy Mosul ułożone są tam przypadkowo, bez związku z ich faktyczną lokalizacją względem siebie, natomiast jedyną dominantą tego obrazu jest kawałek krwawoczerwonej tkaniny. Zawiera on

¹¹⁹ H. Malallah, *My Signature with Number*, <http://hanaa-malallah.com/words/statement.html> [30.01.2018].

¹²⁰ Ibidem.

szkic fragmentu faktycznej mapy okolic bagdadzkiego dworca autobusowego, który przez większość działań na terenie Iraku był oznaczany jako Red Zone (czyli strefa szczególnie niebezpieczna).



Hanaa Malallah, *Map of Iraq*, 2008

<http://hanaa-malallah.com/archive/mycountrymap.html> [30.01.2018].

Artyści iraccy funkcjonujący w diasporze nie zawsze jednak spotykają się na Zachodzie ze zrozumieniem. Doświadczył tego w 2008 r. Wafaa Bilal, którego praca *Virtual Jihadi* (2008) została ocenzurowana w trakcie wystawy w Rensselaer Polytechnic Institute (Troy, Nowy Jork). Kod popularnej gry komputerowej typu FPS¹²¹ *Quest for Saddam* został w swoim czasie zhackowany przez Al-Kaidę – przez prostą nakładkę odwrócono role i przedmiotem polowania stał się G.W. Bush. Właśnie do tej wersji gry, czyli *The Night of Bush Capturing* wszedł artysta z misją samobójczego zamachowcy. Fakt, że w rzeczywistości stracił brata na wojnie, pozwoliło mu tylko lepiej utożsamić się ze swym awatarem. Nawiasem mówiąc, jego własna biografia mogłaby konkurować z niejedną tego typu grą – w czasach Husajna był aresztowany za artystyczne próby krytyki systemu, odmówił udziału w wojnie w Zatoce, więc jako uciekinier spędził dwa lata w saudyjskim obozie uchodźczym. Użycie przez niego gry faktycznie służącej indoktrynowaniu i rekrutacji dżihadystów było w pełni zaplanowane:

[...] postanowiłem użyć formatu gier wideo, aby rzucić światło na to, co działo się z irackimi cywilami pod okupacją USA. Siły amerykańskie nigdy nie chroniły

¹²¹ FPS (*first-person shooter*) – tzw. strzelanka pierwszoosobowa.

irackich cywili. Okupacja wytworzyła jedynie jeszcze więcej przemocy i nienawiści wobec Stanów Zjednoczonych. Chciałem pokazać, jak ta mieszanina wrażliwości i gniewu sprawia, że ludzie są podatni na rekrutację przez grupy ekstremistyczne¹²².

Rok wcześniej w ramach projektu *Domestic Tension* udało mu się połączyć doświadczenie strzelania wirtualnego z realnym bólem. Zaprojektował specjalne pomieszczenie oraz interfejs, który pozwalał internautom w czasie realnym ostrzeliwać go z pneumatycznego karabinka paintballowego (specjalny serwomechanizm pozwalał na ciągłe celowanie, gdy artysta się przemieszczał). Warto nadmienić, że przez cały miesiąc, dwadzieścia cztery godziny na dobę oprócz wyrządzania krzywdy (z wyjątkiem gogli Bilal nie miał na sobie prewencyjnej odzieży) była również możliwość porozmawiania z artystą za pomocą kamerki internetowej. Wystrzelono doń ponad sześć i pół tysiąca razy, co pozwala zakładać, że więcej padło pocisków niż słów rozmowy¹²³. Na język performansu skutecznie udało mu się również przełożyć funkcjonujące na Zachodzie podwójne standardy klasyfikowania i liczenia wojennych ofiar. Podczas dwudziestoczerogodzinnej akcji *and Counting...* (2010) na jego plecach tatuowana była mapa Iraku, na której wokół miast naniesiono pięć tysięcy czerwonych kropek odpowiadających miejscom śmierci amerykańskich żołnierzy. Natomiast sto tysięcy irackich istnień pochłoniętych przez ten konflikt zostało wytatuowanych za pomocą specjalnego zielonego barwnika widocznego tylko po oświetleniu światłem UV. W trakcie wydarzenia goście byli zapraszani do odczytywania listy poległych oraz przekazywanie jednego dolara za każde wyczytane nazwisko na rzecz stypendiów dla Amerykanów i Irakijczyków, którzy stracili rodziców podczas wojny. Akcja ta w wymowny sposób łączy więc mapowanie geopolityczne ze swoistym moralnym szantażem. Umowna wycena jednego życia na kwotę jednego dolara stawia osobę odczytującą w niewygodnej etycznie pozycji – im krócej odczytuje się ową listę, tym gorsze wrażenie robi się na pozostałych widzach/uczestnikach¹²⁴.

¹²² Zob. wywiad Clare Hurley z artystą: C. Hurley, *Censorship in Troy, New York: an interview with Iraqi-born artist Wafaa Bilal*, <https://www.wsws.org/en/articles/2008/04/bila-a21.html> [30.01.2018].

¹²³ Zapisy tego performansu można obejrzeć na stronie domowej artysty: <http://wafaabilal.com/domestic-tension/> [30.01.2018].

¹²⁴ Opis projektu oraz linki do filmów: <http://wafaabilal.com/and-counting/#&panel1-3> [30.01.2018].



Wafaa Bilal, *and Counting...*, 2010

<http://wafaabilal.com/and-counting/#&panel1-3> [30.01.2018].

Czy prace Irakijczyków formalnie różnią się od tych, które wykonano na Zachodzie? Z pewnością nie. Również ostrze ich krytyki jest zwrócone w tę samą stronę. Coś jednak sprawia, że motywacje tworzenia tych artystycznych przekazów napędzane są innym rodzajem emocji. Jedni po raz kolejny (czyli już po lekturze m.in. Georges'a Bataille'a, George'a Orwella, Michela Foucaulta) „odkryli” kłopotliwe/hegemoniczne aspekty własnej kultury, drudzy się w tym ponownie „utwierdzili” (i to niekoniecznie bazując na samym Koranie, ale i na wymienionych autorach oraz historii). Na dość podstawowym poziomie mamy tu więc konkurujące ze sobą emocje wstydu i wstrętu, a może również poczucia winy i gniewu?

Kultura artystyczna ma tę właściwość, że rządzi się inną dynamiką niż media, toteż w kontekście irackiej wojny nie poprzestała wyłącznie na analizowaniu najbardziej aktualnej sprawy Abu Ghraib. Adam Broomberg i Oliver Chanarin spojrzeli bowiem we wsteczne lustro nieodległej historii, by przyjrzeć się reżimowym zbrodniom na narodzie kurdyjskim. W ramach cyklu fotografii *The Red House* (2006) tropili oni nie tyle same tortury, ile pewne wizualne ślady pozostawione przez więźniów. Zestawili w tym celu jedenaście zdjęć ściennych rysunków i rytów wykonanych przez Kurdów osadzonych w niesławnym „Czerwonym Domu” nieopodal miasta As-Sulajmanijja. Była to kwatery główna Husajnowskiej partii Baas (dosł. Odrodzenie¹²⁵), natomiast później zmieniono jego funkcję na muzealną, stąd oficjalna nazwa to National Museum in Order Not to Forget (miejscowi i turyści jednak posługują się wciąż pierwotnym określeniem Amna Suraka). Budynek projektowali inży-

¹²⁵ Pełna nazwa: Hizb al-Baas al-Arabi al-Isztiraki – Partia Socjalistycznego Odrodzenia Arabskiego.

nierowie z NRD, a pomyślany był nie tyle jako więzienie w konwencjonalnym znaczeniu tego terminu, ile centrum przesłuchań, gdzie aresztanci przebywali maksymalnie po kilka miesięcy¹²⁶. Ci, którzy przeżyli tortury, raczej nie odzyskiwali wolności, tylko kierowani byli do Abu Ghraib i innych jednostek penitencjarnych. Jak zauważa David Company, Broomberg i Chanarin wykonali tam rodzaj konceptualnej etnografii: rejestrowali i gromadzili wizualne dane bez chęci dokonania na nich jakichś artystycznych ingerencji¹²⁷ (oczywiście poza kadrowaniem, czyli wyborem fragmentu ściany). Interesowały ich bowiem zachowania, motywacje i emocje tych, którzy wykonywali te rysunki. Co ciekawe, częściej były to figuratywne lub abstrakcyjne motywy niż napisy, jedne były dopracowane, innych nie zdążono dokończyć. Były to portrety ukochanych kobiet i substytutu kalendarza, czyli kreski odmierzające czas. Wiele z nich się nakłada, przenika, a że nie są malowane farbami, trudno dociec, które są starsze, a które nowsze. Jednego nie można jednak stwierdzić z całą pewnością – że na pewno są to już ostatnie więzienne rysunki w tym obiekcie...



Adam Broomberg i Oliver Chanarin, *Red House #2*, 2006
<http://www.broombergchanarin.com/red-house-3/> [30.01.2018].

¹²⁶ *Memories vivid at Iraq torture center turned museum*, wiadomość agencyjna AFP, <http://english.alarabiya.net/en/perspective/features/2013/07/11/Memories-vivid-at-Iraq-torture-center-turned-museum-.html> [30.01.2018].

¹²⁷ D. Company, *The Red House*, <http://davidcompany.com/broomberg-chanarins-the-red-house/> [30.01.2018].

Zamiast rozległych podsumowań niniejszego paragrafu (które i tak byłyby dalece niewystarczające), warto zestawić dwa cytaty:

Przebieg tego konfliktu nie jest jeszcze znany, lecz jego wynik jest pewny. Wolność i strach, sprawiedliwość i okrucieństwo zawsze były w stanie wojny i wiemy, że Bóg nie jest w tym względzie neutralny.

George W. Bush¹²⁸

Największą tragedią nie są ucisk i okrucieństwo ze strony złych ludzi, ale ich przemilczanie przez ludzi dobrych.

Martin Luther King, Jr.¹²⁹

4.2.4. Niespektakularne detronizacje: Saddam Husajn – Osama bin Laden – Mu'ammara al-Kaddafi

Na potrzeby inwazji na Afganistan i Irak administracja Busha zatrudniła sztab specjalistów od wizerunku, czy też ściślej: propagandy – by pozostać w zgodzie z wojenną nomenklaturą. Dopracowano więc każdy detal, telewizyjne relacje z frontu poprzedzały plansze ze specjalnie przygotowanymi logotypami, którym towarzyszyły patetyczne podkłady muzyczne. Retoryka prezydenckich orędzi odgrywała w tym względzie niebagatelną rolę, toteż każdy występ telewizyjny traktowano bardzo poważnie, poprzedzając go drobiazgowymi próbami i przygotowaniem. Aby obwieścić inwazję na Irak, zaplanowano transmisję na żywo do światowych mediów. Podczas gdy kilka chwil przed rozpoczęciem przemówienia kamery pracowały w trybie testowym (czyli dla kontroli satelitarnych łączności), stacja EuroNews niechętnie przedwcześnie wystartowała z emisją. Wprawdzie materiał ten miał wtedy nie mieć widownię, lecz za sprawą Gianniego Mottiego zyskał nowe życie w artystycznym obiegu. W kontekście berlińskiej wystawy *Seeing is Believing* (2011)¹³⁰ pokazał on tę scenę w nawiązaniu do ówczesnej doktryny, tytułując ją *Shock and Awe* (2003). Widzowie mieli więc okazję przyglądać się, jak przez

¹²⁸ G.W. Bush, fragment Przemówienia do Kongresu i Narodu Amerykańskiego z września 2001, <https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html> [30.01.2018].

¹²⁹ Według jednego z przemówień Martina Luthera Kinga Jr., przyt. za: N.N. Nfor, *Urgency of a New Dawn. Prison Thoughts and Reflections*, Langaa RPCIG, Mankon 2016, s. 19.

¹³⁰ *Seeing is Believing*, Kunstwerke, Berlin 2011, kuratorka: Susanne Pfeffer.



Gianni Motti, *Shock and Awe*, 2003

<http://kmcintosh1.workflow.arts.ac.uk/witness> [30.01.2018].

kilka długich minut Bush jest dopieszczany grzebieniem przez wizażystkę przed (właściwym) wejściem na antenę. Przez cały ten czas nic nie mówi, sporadycznie tylko robi dziwne miny, na przemian skupia się, ćwicząc groźne gesty, lub rozluźnia, śmiejąc się bądź drapiąc za uchem. Oprócz rozbawienia (względnie zażenowania) tym niemym „trwaniem” prezydenta otoczonego flagami i logotypami stacji TV galeryjny widz zyskuje dostęp na *backstage*, gdzie widzi stremowanego aktora przed życiową rolą. Oczywiście podąża za tym świadomość reżyserowanego spektaklu, co wprawdzie jawi się jako oczywiste, lecz po obejrzeniu tego materiału trudno poważnie traktować oratorskie wyczyny tego prezydenta. Motti przy wielu okazjach niejako programowo próbuje rozładowywać napiętą atmosferę, gdyż – jak sam twierdzi – „zagrożenie terroryzmem, fizyczne lub psychiczne, wywołało kolektywny niepokój w społeczeństwie. Nawet policja jest nim dotknięta, co przyczynia się do tzw. paradoksu policyjnego”¹³¹.

¹³¹ <https://frieze.com/fair-programme/gianni-motti> [30.01.2018]. Paradoks policyjny polega m.in. na tym, że im większe napięcie i strach w społeczeństwie, tym więcej sił bezpieczeństwa jest widocznych w przestrzeni publicznej, co zamiast zredukować ów niepokój – wzmacnia

Amerykanie potrzebowali sukcesu, który można by wykorzystać w charakterze wizualnego trofeum, czyli ikony, w rewanżu za widok upadających Twin Towers. Kiedy władzom afgańskim postawiono ultimatum w sprawie wydania Osamy bin Ladena, zostało ono odrzucone. Pojawiło się zatem zielone światło dla scenariusza dyktowanego doktryną *Shock and Awe*, czyli do inwazji. Jakkolwiek jej nie oceniać, w warstwie wizualnej nie przyniosła oczekiwanych sukcesów, w tym uderzeniu „terrorysty numer jeden” nie udało się spektakularnie wytropić. Z punktu widzenia propagandy bombardowanie skał i glinianych wiejskich domostw nie było specjalnie widowiskowe, toteż dość bezradnie¹³² przywoływano barbarzyński akt talibów, którzy wysadzili słynne posągi Buddy w Bamianie. Niestety o wiele silniej uwagę świata przykuło porwanie, przetrzymywanie i egzekucja Daniela Pearla – amerykańskiego dziennikarza (żydowskiego pochodzenia¹³³) z „Wall Street Journal”. Al-Kaida ponownie wykazała się lepszą znajomością logiki zachodnich mediów i oczekiwaniami światowej publiczności. Choć główne koncerty informacyjne solidarnie powstrzymały się od retransmitowania śmierci Pearla, to i tak zadziały jak filmowy *trailer* – internauci bez problemu znajdowali i udostępniali sobie ów drastyczny materiał propagandowy Al-Kaidy. Jeden z bostońskich tygodników na krótko zamieścił ów film na swojej witrynie, jednak wobec fali krytyki materiał usunięto. Rozgorzała wokół tego burzliwa dyskusja, w której argumentami były z jednej strony szacunek dla ofiary i jej najbliższych, z drugiej – prawo mediów do informowania i publiczności do oglądania, czego tylko chce. Według Susan Sontag zwolennikom oglądania tej egzekucji służyło to głównie utwierdzeniu się w przekonaniu, że wróg to dzikus¹³⁴ – taka dehumanizacja częściowo likwiduje bowiem poznawczy dysonans, a żołnierzom na bliskowschodnich misjach dodaje moralnej otuchy. Dopiero pięć lat później częściowym wizualnym antidotum na tę pornografię śmierci stał się film *Cena odwagi (A Mighty Heart, 2007)*. Reżyser Michael Winterbottom oparł się w nim na wspomnieniach Mariane Pearl odnoszących

go. Na temat kwestii bezpieczeństwa i sekurytyzacji zob. Z. Bauman, *Obcy u naszych drzwi*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2016.

¹³² Nie usprawiedliwiając w niczym tego barbarzyńskiego czynu, warto zaznaczyć, iż miał on miejsce pół roku przed 11 września.

¹³³ Jego dziadkowie byli polskimi Żydami. Zob. D.B. Green, *February 1, 2002 This Day in Jewish History/Journalist Daniel Pearl Murdered in Pakistan by Islamic Terrorists*, <https://www.haaretz.com/jewish/.premium-this-day-in-history-daniel-pearl-murdered-1.5367615> [30.01.2018].

¹³⁴ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, s. 85.

się do jej miesięcznego dramatu niepewności między porwaniem a wiadomością o śmierci męża. W niemal dokumentalnej konwencji film pokazał chaos, jaki ją wówczas otoczył wraz z dziesiątkami agentów, sprawnie wyławiając z tego zgiełku rosnący wewnętrzny niepokój i gasnącą nadzieję bohaterki. Daniela Pearla upamiętnia ponadto kilka murali, m.in. w Los Angeles (malowali studenci szkoły jego imienia) oraz w Jerozolimie (autorstwa Solomona Souzy). Należy nadmienić, że w obu wypadkach odmalowano portret uśmiechniętego dziennikarza, opierając się pokusom kolejnego klonowania drastycznej sceny dekapitacji.



Studentki Daniel Pearl Magnet High School malują mural patrona swojej szkoły w Los Angeles, 2017

<https://www.dailynews.com/2015/05/24/lake-balboa-mural-honors-slain-journalist-daniel-pearl/> [30.01.2018].



Solomon Souza, *Daniel Pearl*, mural w Jerozolimie (plac Mahane Yehuda), 2016

<https://www.timesofisrael.com/young-artist-turns-jerusalem-market-into-gallery-of-famous-faces/> [30.01.2018].

Wobec braku oszałamiających sukcesów w Afganistanie doktrynę *Shock and Awe* postanowiono kontynuować, atakując Irak w 2003 r. Pretekstem było przeciwdziałanie nielegalnej produkcji śmiertelnie niebezpiecznej broni chemicznej, która miała służyć nie tylko reżimowi Saddama Husajna, ale i potencjalnie terrorystom. W swoich przemówieniach ówczesny sekretarz stanu Collin Powell przekonywał świat o istnieniu w Iraku tajnych, mobilnych fabryk tej broni, dokumentując to nawet precyzyjnymi rysunkami, schematami, domniemanymi lokalizacjami na podstawie zdjęć satelitarnych¹³⁵. Jak się później okazało na miejscu – fabryk nie znaleziono. Za to ryciny Powella skutecznie wykorzystał Iñigo Manglano-Ovalle, który potraktował je jako schemat wykonawczy dla swojej pracy *Phantom Truck* (2007). Amerykańsko-hiszpański artysta odtworzył je w rzeczywistej skali, montując całą instalację na specjalnej naczepie ciężarówki. Obiekt można było oglądać m.in. w ramach wspomnianej wystawy *Seeing is Believing* (2011), choć słowo „oglądać” jest tu znaczącym nadużyciem. Niejako w kontrze do tytułu wystawy obiekt ów umieszczono w niemal całkowitych ciemnościach w największej z sal Kunstwerke.



Iñigo Manglano-Ovalle, *Phantom Truck*, 2007

<http://www.kunstkritikk.no/kritikk/the-transparent-exhibition/> [30.01.2018].

Tuż po wkroczeniu do Bagdadu w ramach irackiej inwazji 6 lipca 2003 r. przystąpiono do wizualno-heroicznej akcji obalenia pomnika Saddama Husajna. Używając dźwigu, amerykańscy żołnierze najpierw zakapturzyli oblicze

¹³⁵ Pełen tekst wystąpienia Powella: <https://www.theguardian.com/world/2003/feb/05/iraq.usa> [30.01.2018].

prezydenta amerykańską flagą, po czym przystąpili do przewracania statuy za pomocą czołgu. Fotografie i filmowe relacje z tego wydarzenia miały stać się ikonami lansowanego wówczas sloganu *Mission Accomplished* (misja wykonana). Trudno tu jednak mówić o sukcesie tej ikonizacji, gdyż lokalna publiczność nie stworzyła tłumu, jakiego się spodziewano, a internauci wśród kilkudziesięciu wiwatujących z tej okazji Irakijczyków rozpoznali m.in. pracowników ambasady USA i ich dzieci. Inny spontaniczny uczestnik burzenia pomnika, solidnie zbudowany iracki zapaśnik Kadhim al-Jabbouri, zapisał się w kolektywnej pamięci jako osoba krusząca go za pomocą ciężkiego młota. Z perspektywy następstw tej wojny po latach przyznał, że wstydzi się swojego ówczesnego zaangażowania i chętnie wzięłby udział w odbudowie monumentu¹³⁶.



Obalanie pomnika Saddama Husajna w Bagdadzie, 6 lipca 2003 r.

<http://www.newsweek.com/2017/06/23/iraq-saddam-hussein-us-military-death-624765.html> [30.01.2018].

O ile metonimiczne operowanie na spiszowym awatarze Husajna nie przyniosło oczekiwanych rezultatów w postaci ikonicznych ujęć, o tyle jego schwytywanie z pewnością nie pozostanie bez echa w pamięci kultury wizualnej. Przeprowadzona 13 grudnia 2003 r. operacja Red Dawn¹³⁷ zaowocowała zdjęciami zarośniętego i zaniedbanego byłego prezydenta wydobywanego przez żołnierzy US Army z niewielkiej ziemiarki nieopodal Tikritu. Dla politycznej poprawności i oddania dziejowej sprawiedliwości do triumfalnej fotografii z pojmanym zapozował ciemnolicy Samir – wojskowy tłumacz irackiego po-

¹³⁶ R. Iyengar, *The Iraqi Guy Who Toppled Saddam Hussein's Statue in 2003 Wants Saddam Back*, <http://time.com/4394274/iraq-kadhim-al-jabbouri-saddam-hussein-statue-toppled-baghdad/> [30.01.2018].

¹³⁷ Kryptonim operacyjny był celowym nawiązaniem do filmu z 1984 r. pod tymże tytułem, który przedstawia alternatywną historię Stanów Zjednoczonych podbitych przez Sowieców, gdzie organizuje się ruch oporu, por. film *Red Dawn* (1984, reż. John Milius).



Wojskowy tłumacz Samir pozujący do zdjęcia z pojmanym Saddamem Husajnem, 13 grudnia 2003 r.

<http://popularmilitary.com/cia-analyst-goes-public-revealing-testimony-saddam-hussein/> [30.01.2018].

chodzenia, w dodatku szyita, którego rodzina była prześladowana przez służbę bezpieczeństwa¹³⁸. Media światowe, oprócz rzeczonyj fotografii, pokazały dokładnie wnętrze kryjówek dyktatora, szyitów wiwatujących na ulicach oraz wraki dwóch samochodów-pułapek, które eksplodowały następnego dnia obok posterunków bagdadzkiej policji. Jednak prawdziwym wojennym trofeum wizualnym okazała się słynna scena identyfikacji tożsamości, kiedy to wojskowy lekarz w gumowych rękawiczkach najpierw przeczesuje włosy i brodę Husajna w poszukiwaniu pasożytów, po czym świeci latarką w jego usta, sprawdzając zgodność stanu uzębienia z dokumentacją dentyścianą. Jak zauważa W.J.T. Mitchell, była to inwersja wspomnianego aktu zakapturzenia pomnika, czyli dosłowna penetracja głowy (a zarazem byłej głowy państwa)¹³⁹. Sceny te dla podniesienia wiarygodności celowo nagrano niezbyt starannie, w chłodnym oświetleniu gabinetowych jarzeniówek, zaś były przywódca zachowuje się w sposób nienaturalnie spokojny wobec upokarzających go procedur, wpisując się w najbardziej pożądany, wręcz modelowy obraz pokonanego wroga. Dla odmiany podczas procesów przed Irackim Najwyższym Trybunałem w 2005 i 2006 r. Husajn został pokazany w nienagannym garniturze, ostrzyżony, żywo gestykulujący rękoma podczas wygłaszania swoich racji. Natomiast sama scena egzekucji – czy raczej poprzedzające ją chwile, które retransmitowały światowe stacje – wprowadziła jeszcze inne, dość sprzeczne komunikaty

¹³⁸ Ch. Garrison, *I Punched Saddam in the Mouth*, <https://www.riverfronttimes.com/stlo-uis/i-punched-saddam-in-the-mouth/Content?oid=2483821> [30.01.2018].

¹³⁹ W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror: War of Images, 9/11 to Abu Ghraib*, „Brumaria” 12/2009: *Arte y terrorismo/Art and Terrorism*, s. 284.



Procedura weryfikacji tożsamości Husajna na podstawie uzębienia;
stop-klatka z filmu udostępnionego mediom przez US Army
<https://www.stripes.com/news/general-saddam-s-capture-has-led-to-arrest-of-key-figures-in-insurgency-1.14556> [30.01.2018].



Wykonanie wyroku śmierci, kadr z transmisji telewizji Al-Iraqiya, 30 grudnia 2006 r.
<https://www.rferl.org/a/ten-years-since-saddam-husseins-execution/1830532.html> [30.01.2018].

wizualne. Były prezydent ponownie ubrany był we własną cywilną (tj. niewięzienną) odzież, lecz tym razem całkiem spokojnie poddawał się czynnościom zakładania pętli przez kilku funkcjonariuszy w kominiarkach na twarzach. Ci jednak, niejako wbrew pełnionej funkcji, odziani byli w codzienne ubrania, co w połączeniu z klaustrofobicznym miejscem kaźni bardziej sprawiało wrażenie spontanicznego linczu niż państwowego wyroku. Można więc przypuszczać, iż niechlujność tej sceny była w stu procentach programowa. Kiedy bowiem wiadomo, że moment jest historyczny, należy w warstwie wizualnej zrobić wszystko, aby odebrać skazańcowi jakiegokolwiek znamiona męczeństwa czy wzniosłości, uniemożliwiając tym samym ewentualną późniejszą heroizację lub wiktymizację.

Co ciekawe, świat sztuki nie zareagował jakoś szczególnie na te wydarzenia. Niewykluczone, że los dyktatora nie wzbudził aż takiego zainteresowania, jak powszechnie zakładano. W świecie zachodnim jego śmierć jawi się jako historyczna konsekwencja długiego etapu reżimu, z kolei dla samych Irakijczyków – jako nagły przeskok od totalitarnego porządku do niezbyt wyzwolicielskiego chaosu. Być może dlatego jedną z niewielu artystycznych prób uchwycenia tematu podjęła osoba funkcjonująca mentalnie na skrzyżowaniu kultur Orientu i Okcydentu. Daisy Rockwell jest bowiem artystką, ale i tłumaczką oraz znawczynią literatury południowoazjatyckiej. Jej pseudonim artystyczny – Lapata – w języku urdu oznacza zbiega, czyli tego, który uszedł sprawiedliwości.



Daisy Rockwell, *Rat in a Hole*, 2011; *The best of all possible care*, 2011
<https://www.flickr.com/photos/lapata/5882379192/in/album-72157629005698923/>;
<http://shreedaisy.tumblr.com/post/9363922794/the-best-of-all-possible-care-former-iraqi> [30.01.2018].

Pomimo tego jej obrazy, artystyczne książki i blogi nie wyglądają na „wyjęte spod prawa”. W bogato ilustrowanym zbiorze esejów *The Little Book of Terror* nikogo nie stygmatyzuje ani nadmiernie nie beatyfikuje – co najwyżej humorystycznie *beautyfikuje*. Jak charakteryzuje tę książkę pisarz i dziennikarz Mohammed Hanif:

[...] jest głęboka, czasami bluźniercza, ale zawsze praktyczna. Ta książka wyławia terror z terroryzmu i zastępuje go żywiołowymi drobiazgami, które wyglądają oszałamiająco¹⁴⁰.

¹⁴⁰ <http://www.twelvegatesarts.org/programs-and-events-1/2012/2/3/book-launch-daisy-rockwell-the-little-book-of-terror> [30.01.2018].

Z kolei indyjska artystka Kanishka Raja ostrzega przed mylącymi pozorami:

Te kiczowate obrazy na pierwszy rzut oka cię oszukają: wszystkie ironiczne pozy i kolory. Spójrz jeszcze raz i spójrz intensywniej: są jak małe inteligentne bomby empatii; porozmieszczane z czułością i kpiącym humorem – wyraźnie w celu zwalczania monochromatycznej mgły stereotypów i ignorancji¹⁴¹.

Jeszcze bardziej ironiczną tonację wykorzystał David Černý, który sportretował Husajna jako swoisty eksponat w gabinecie osobliwości. Cały medialny spektakl mający na celu wizualne zdyskredytowanie byłego dyktatora skomentował na swój sposób, z czeskim poczuciem humoru i horroru jednocześnie. W sporym akwarium zanurzył jego realistyczną rzeźbę, w samej bielźnie, z rękami związanymi na plecach, nogami skrępowanymi w kostkach i pętlą na szyi. Instalacja *Shark* (2006) nawiązuje oczywiście do słynnej pracy Damiena Hirsta *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), który w identycznym akwarium umieścił martwego rekina w formalinie. Skandal wywołany niegdyś przez Brytyjczyka skutecznie zapewnił nagłoś instalacji Czecha, co więcej – autentyczny preparat rekina automatycznie nadał obliczu Husajna cielesnej wiarygodności.



David Černý, *Shark*, 2006

<http://www.ilpost.it/2013/10/22/dito-praga-cerny-elezioni/belgium-saddam-sculpture/> [30.01.2018].

Przypuszczalnie dlatego są miejsca, gdzie instalacja wywołuje autentyczną panikę – w 2006 r. w belgijskiej miejscowości Middelkerke zrezygnowano

¹⁴¹ Ibidem.

z jej wystawienia z obaw przed reakcjami społeczności muzułmańskiej. Gdy zaś próbowano umieścić ją w galerii w Bielsku-Białej, oprotestował ją ówczesny wiceprezydent (z przyczyn estetycznych)¹⁴².

Częścią wojennej propagandy był również kontrolowany przeciek do mediów, którego bohaterami byli martwi synowie Saddama Husajna. Dzięki niemu świat ujrzał kilka niecodziennych portretów zrobionych w zaimprovizowanej kostnicy polowej. Ich głównym celem było udowodnienie pełnej kontroli USA nad sytuacją: możliwości zabicia, sfotografowania sponiewieranych zwłok, przeprowadzenie ich sekcji i... ponownego sfotografowania już umytych, ogolonych i pozszywanych. Ta sekwencja wydarzeń jest właściwie esencją biowładzy z teorii Michela Foucaulta. Uday i Qusay zginęli w lipcu 2003 r., odstrzeliwując się w jednym z domów w Mosulu, podczas gdy ich ojciec wciąż pozostawał na wolności. Wyjaśnia to pilną potrzebę opublikowania zdjęć ich ciał i to z dokładnością niepozostawiającą wątpliwości. Tymczasem były ambasador Peter Galbraith wyjaśnia: „Irakijczycy zwykli mi mówić, że naród iracki nigdy naprawdę nie uwierzy, że reżim się zmienił, dopóki nie zobaczy ciał. Cóż, tutaj są dwa ciała”¹⁴³. Tak czy inaczej widok ich zwłok miał osłabić również morale lojalnych zwolenników Husajna i uniemożliwić ewentualną sukcesję w ramach reżimowej dynastii¹⁴⁴. Natomiast świat zachodni przy okazji ich śmierci miał przypomnieć sobie (bądź dopiero uświadomić), iż 37-letni Qusay był szefem wywiadu i służb specjalnych, zaś o dwa lata starszy Uday miał opinię sadystycznego playboya¹⁴⁵. Ostentacja tej retoryki przekraczającej kulturowe tabu śmierci zainspirowała Gala Weinsteina do przeniesienia tych portretów w obszar sztuki. Izraelski artysta wykonał dwa pracochłonne wizerunki (*Uday and Qusay*, 2004) tkając je z filcowych włókien, co z jednej strony przywołuje bliskowschodnie tradycje rękodzielnicze, z drugiej – wskazuje na rozluźnione przez wojnę kulturowe normy dotyczące desakralizacji śmierci. Dość oczywistym znakiem czasów jest bowiem fakt, że tzw. netykieta nie bardzo liczy się z tego typu tabu, więc zaraz po publikacji tych drastycznych wizerunków ruszyła lawina memów. Internauci bez skrupo-

¹⁴² P. Piotrowski, *Pazurami i dziobem w obronie demokracji*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/1729> [30.01.2018].

¹⁴³ J. Berger, *Dead: the sons of Saddam*, <https://www.theguardian.com/world/2003/jul/23/iraq.garyyounge> [30.01.2018].

¹⁴⁴ W strzelaninie zginął też 14-letni syn Qusaya, którego ciała z oczywistych względów nie pokazano.

¹⁴⁵ W 2011 r. do kin wszedł film bazujący na biografii Udaya pt. *Sobowtór diabła (The Devil's Double)*, reż. Lee Tamahori.

wania wmontowali zmasakrowane twarze braci Husajnów w malarskie sceny znane z Kaplicy Sykstyńskiej, w liczne wersje ukrzyżowania, podmieniono również twarz Mona Lisy, postaci z *Gwiezdných Wojen* i *Ulicy Sezamkowej*¹⁴⁶. Nie trzeba dodawać, że niewiele to miało wspólnego z wyrafinowaną satyrą, a tym bardziej dobrym smakiem.



Gal Weinstein, *Uday and Qusay*, 2004

<http://gal-weinstein.com/gallery-category/wool-drawings/> [30.01.2018].

Wspominaną już wielokrotnie wystawę *Seeing is Believing* otwierały dwa ekrany LCD na ścianie: na jednym z nich czysta oślepiająca biel, na drugim utrwalona już w kolektywnej pamięci scena, w której prezydent USA Barack Obama siedzi na krześle w Centrum Dowodzenia (Situation Room) Białego Domu. Tuż obok widnieją wiceprezydent Joe Biden i gen. Marshall B. Webb oraz zasłaniająca dłonią usta Hillary Clinton. Obok niej zasiadają byli dyrektor CIA i sekretarz obrony Robert Gates, Denis McDonough – zastępca doradcy ds. bezpieczeństwa narodowego, nieco z tyłu Audrey Tomason – dyrektor ds. przeciwdziałania terroryzmowi, John O. Brennan – zastępca krajowego doradcy ds. bezpieczeństwa narodowego w dziedzinie bezpieczeństwa wewnętrznego i zwalczania terroryzmu, James R. Clapper – dyrektor Wywiadu Narodowego oraz kilka innych, nie mniej ważnych osób. Na stole przed nimi widać otwarte laptopy oraz dokumenty i zdjęcia (zamazane na życzenie Białego Domu). Każdy z widzów galerii wie, że oczy wszystkich skupione są

¹⁴⁶ <https://www.somethingawful.com/comedy-goldmine/uday-qusay-hussein/1/> [30.01.2018].

na znajdującym się poza kadrem ekranie transmitującym operację o kryptonimie *Neptune Spear*, czyli likwidację Osamy bin Ladena w pakistańskim Abbottabadzie nocą z 1 na 2 maja 2011 r.



Alfredo Jaar, *May 1, 2012* (fot. J.Z.)

Dwa ekrany Jaara to zwięzła metafora współczesnej wizualności z podziałem na obszary *invisible* i *in-visible* (czyli to, co niewidzialne, i zawartość widocznego). Artysta nie dokonał żadnych zmian w znanej z mediów (dostarczonej przez Biały Dom) fotografii Pete’a Souzy. Skontrastował ją jedynie ze sterylnie pustym ekranem, co dość istotne – wyświetlającym biel, a nie czarnym, czyli wyłączonym. Uwypuklił tym samym niewyrażone intencje specjalistów od wizerunku Obamy: tym razem nie będzie żadnych krwawych obrazów. W myśl zasady *pars pro toto* widzom na całym świecie musi wystarczyć perfekcyjnie wystudiowana (pod kątem światła i kompozycji) fotografia wiarygodnych świadków zdarzenia¹⁴⁷. Materiału nagranych przez komandosów w domu bin Ladena nie udostępniono, zaś *corpus delicti* w postaci ciała „terrorysty numer 1” nie dowieziono do USA. Wedle oficjalnych informacji zostało w obrządku islamskim¹⁴⁸ pochowane w oceanie (wprost z pokładu lotniskowca). Współczesna kultura wizualna nie lubi jednak tak wyrafinowanych retoryk, a wręcz nie znosi pustki przez nie wytwarzanych, toteż momentalnie ją zapełnia. Przestrzeń *invisible* za sprawą Internetu

¹⁴⁷ W wielu komentarzach pojawiało się nieuchronne skojarzenie z równie starannie za-inscenizowaną fotografią martwego Che Guevary, którą w 1967 r. wykonał Freddy Alborta.

¹⁴⁸ Opinie imamów są jednak podzielone: morski pochówek dozwolony jest w sytuacjach, gdy żaden inny nie jest możliwy. Zob. J. Leland, E. Bumiller, *Islamic Scholars Split Over Sea Burial for Bin Laden*, <http://www.nytimes.com/2011/05/03/world/asia/03burial.html> [30.01.2018].

natychmiast wypełnił kiepski fotomontaż złożony z dolnej części twarzy żywego Bin Ladena, ze zniekształconych od ran oczu oraz czoła trupa jakiegoś innego nieszczęśnika. Zanim ktokolwiek zdemaskował to fałszerstwo, obraz męczennika zdążył pokazać arabskie media.

Jednak znacznie ciekawsze perypetie stały się udziałem sfery *in-visible*, czyli samej fotografii Souzy. Zrobił on nieruchome zdjęcie, a mimo to spektakl na nim nadal trwał. Pierwsza ingerencja paradoksalnie miała podłoże religijne i polegała na wyretuszowaniu dwóch kobiet obecnych w Centrum Dowodzenia (tj. Hilary Clinton i Audrey Tomason). Chasydzka gazeta z Brooklynu „Di Tzeitung” tak wyjaśniała swoje motywacje:

Zgodnie z naszymi przekonaniami religijnymi nie publikujemy zdjęć kobiet, co absolutnie nie ma na celu degradowania ich do niższego statusu. Wydawanie gazety to duża odpowiedzialność, a nasze reguły wytyczone są przez Radę Rabbiniczną. Ze względu na prawa dotyczące skromności nie wolno nam publikować zdjęć kobiet i żałujemy, że sprawa to wrażenie lekceważenia kobiet, co oczywiście nie jest naszą intencją. Przepraszamy, jeśli zostało to odebrane jako obraźliwe¹⁴⁹.



Wyretuszowana fotografia Souzy w „Di Tzeitung”
<https://www.vosizneias.com/83341/2011/05/09/brooklyn-ny-hasidic-newspaper-issues-statement-on-situation-room-photo/> [30.01.2018].

Wywołało to natychmiast wizualną kontrreakcję: z rzeźzonego zdjęcia dla odmiany wymazano wszystkich mężczyzn, albo – dla większego ładunku

¹⁴⁹ Przyt. za: B. Montopoli, *Hasidic newspaper regrets editing Hillary Clinton out of photo*, <https://www.cbsnews.com/news/hasidic-newspaper-regrets-editing-hillary-clinton-out-of-photo/> [30.01.2018].

provokacji w stosunku do ortodoksyjnych środowisk – postać Hilary Clinton zastąpiono Jezusem.

Równoległe z medialnym zwielokrotnieniem fotografii Souzy lawinowo zaczęły pojawiać się inne internetowe memy, które – jak nietrudno się domyślić – totalnie ośmieszają obecny w niej patos. Najpierw pojawiły się zabawnej treści dymki komiksowe, wkrótce wirtuozi Photoshopa dorobili obecnym urzędnikom uniformy superbohaterów w typie Batmana, w ekrany laptopów wstawiono sceny z brutalnych gier komputerowych, pasjansów itp. W innym przypadku Situation Room załoczono postaciami popkultury – od Elvisa Presleya po postaci z *Ulicy Sezamkowej*, na kolejnym stół zapętnił się fast foodem i coca-colą, na jeszcze innym wszyscy mają zabawne karnawałowe nakrycia głowy, a obok Audrey Tomason wklejono postać samego Osamy bin Ladena. Krok dalej poszedł Alex Eylar¹⁵⁰, który drobiazgowo odtworzył kompozycję z klocków Lego (choć w jego ujęciu Hilary Clinton nie zastania ust w przerażeniu).



Alex Eylar, *Situation Room*, obok: nieco mniej ikoniczna scena, w której owinięty kocem podstarzały Osama bin Laden ogląda telewizję <https://www.flickr.com/photos/hoyvinmayvin/5873697252> [30.01.2018].

Brak wizualnych dowodów na śmierć bin Ladena zaowocował również innymi formami zastępczymi. Na ulicach i straganach nowojorskich (jak również w sklepach internetowych) wkrótce zaroilo się od pamiątkowych T-shirtów z obliczem Saudyjczyka w otoczeniu rozmaitych sentencji, najczęściej były to słowa Obamy „We got him” (Mamy go) lub bardziej wulgarne, typu „Rest in Piss”. O ile taki wybuch oddolnej obywatelskiej spontaniczności

¹⁵⁰ Ów młody (od)twórca zajmuje się głównie budowaniem z klocków Lego najbardziej rozpoznawalnych scen światowego kina, <https://www.flickr.com/people/hoyvinmayvin/> [30.01.2018].

można zrozumieć, o tyle trudniej przyjąć zjawisko podobnej fetyszycacji na poziomie instytucjonalnym. Jak podaje „Daily News”, jeden z komandosów biorących udział w operacji *Neptune Spear* ofiarował 9/11 Museum koszulkę, którą miał na sobie tej nocy. Z kolei osobisty karabin AK 47 należący do bin Ladena uświetnił kolekcję CIA Museum¹⁵¹.

Podobnie jak przy okazji śmierci Husajna, świat sztuki również w przypadku bin Ladena okazał się dość wstrzemięźliwy w reakcjach. Artystyczny aktywista Michael D’Antuono w wybitnie kampanijnej poetyce odmalował heroiczny wizerunek Obamy dzierżącego w prawej ręce gwiazdzisty sztandar, zaś w lewej – odciętą głowę bin Ladena. Olejny obraz *And Justice For All* (2011) nieco subwersyjnie miał trafić do obiegu poprzez charytatywną aukcję na rzecz zdrowotnej rehabilitacji amerykańskich weteranów, lecz uznano go za zbyt drastyczny na taką okazję¹⁵². Artysta zaprezentował więc swe dzieło na własnej stronie, prosząc o komentarze, gdzie okazało się, że pośród licznych zachwytów jedynym, który właściwie zdekodował retorykę D’Antuono, był człowiek kryjący się pod pseudonimem RetiredVeteran. Wnioskując z wyglądu (i innych bardzo konserwatywnych komentarzy) jest on faktycznym weteranem, a jego post brzmi: „They call this artwork? This is junk” (Nazywają to dziełem sztuki? To śmieć)¹⁵³.

Podobnie polityczną wymowę miało popartowe wcielenie portretu bin Ladena *Best Supporting Actor* (2011). Choć jego autor, kanadyjski artysta Justin Blayney, zastosował radykalną rasteryzację, to twarz pozostała rozpoznawalna. Trudno się dziwić, skoro przez lata zdjęcie będące pierwowzorem tej pracy było najczęściej powielanym przez media i listy gończe wizerunkiem terrorysty. Zarówno w tytule, jak i w komentarzu do tej pracy Blayney nie kryje swego sceptycyzmu wobec sukcesu zabicia bin Ladena:

Nie wierzę w to, co mówią media. Czyż wojna z terroryzmem i wojna w Iraku to nie taktyka korporacji, by zarobić więcej pieniędzy poprzez kradzież bliskowschodniej ropy, czy też USA naprawdę uratowały nas przed złymi terrorystami z Bliskiego Wschodu?¹⁵⁴

¹⁵¹ B. Hutchinson, *Shirt worn by SEAL Team Six on mission to kill Osama bin Laden going to 9/11 Museum*, <http://www.nydailynews.com/new-york/9-11-museum-seal-team-artifact-article-1.1926856> [3.02.2018].

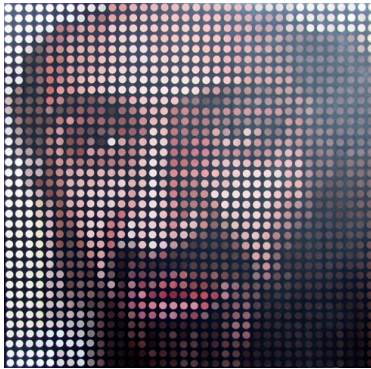
¹⁵² <http://www.prweb.com/releases/2012/5/prweb9461094.htm> [3.02.2018].

¹⁵³ <https://artandresponse.com/paintings/and-justice-for-all/> [3.02.2018].

¹⁵⁴ <https://www.justinblayney.com/art/best-supporting-actor-osama-bin-laden-new-painting/> [3.02.2018].



Michael D'Antuono, *And Justice For All (assassination of Osama Bin Laden)*, 2011
<https://artandresponse.com/paintings/and-justice-for-all/> [3.02.2018].



Justin Blayney, *Best Supporting Actor*, 2011
<http://sweptmedia.ca/2012/07/01/a-profile-on-toronto-artist-justin-blayney/> [3.02.2018].

Wydaje się, że również za życia bin Laden nie należał do ulubionych bohaterów świata sztuki. Być może wynika to z pewnego przesytu, przekroczonej przez media i polityków masy krytycznej. Ponadto ów terrorysta był na tyle charakterystyczny i rozpoznawalny, że stał się wdzięcznym obiektem tysięcy prasowych rysunków satyrycznych i memów internetowych. Tym niemniej kiedy dwie artystki zdecydowały się wprowadzić jego oblicze do galerii, nie obyło

się bez kontrowersji. W mediach zawrzało od komentarzy, kiedy Australijka Priscilla Bracks zgłosiła na konkurs sztuki religijnej¹⁵⁵ pracę *Bearded Orientals: Making the Empire Cross* (2006). Przedstawiała ona jednocześnie twarz bin Ladena i Chrystusa. Wykonana była w tej samej technice co pocztówki trójwymiarowe (i religijne dewocjalia), więc w zależności od kąta patrzenia stopniowo pojawiało się jedno bądź drugie oblicze. Skandal wietrzono nieco na wyrost, gdyż zarówno biskupi, jak i imamowie niekoniecznie widzieli w tym obrazie bluźnierstwo – Jezus jest bowiem uznawany przez islam za przedostatniego proroka¹⁵⁶.



Priscilla Bracks, *Bearded Orientals: Making the Empire Cross*, 2006

<http://metro.co.uk/2007/08/31/outrage-over-christ-like-bin-laden-art-93265/> [3.02.2018].

Artystka oprócz zbliżonych cech fizjonomicznych zauważa również inne podobieństwa Chrystusa i bin Ladena – obaj byli prześladowani przez największe mocarstwa swoich czasów. Co do pierwszego z nich historia już dowiodła jego znaczenia, można się jednak zastanawiać, jak potraktuje w przyszłości tego drugiego? Czy poprzez tak wyraźną obecność w politycznych i medialnych narracjach postać bin Ladena nie zyskuje przesadnej ważności? Czy nie doprowadza to w niektórych kręgach do jego niezasłużonej sakralizacji? Nazwisk zamachowców z Lockerby (1988) nikt dziś nie pamięta, gdyż nie ogłoszono przeciwko nim wojny, tylko zwyczajnie dokonano ekstradycji i skazano ich jak przestępców. Australijskiego mordercę Martina Bryanta również skazano na więzienne zapomnienie, aby media nie zrobiły zeń kultowej postaci na miarę

¹⁵⁵ Nagroda Blake Prize jest przyznawana w Australii co dwa lata, a ustanowiono ją w 1949 r.

¹⁵⁶ A. Ramachandran, *That's Osama art controversy*, <http://www.smh.com.au/news/national/virgin-mary-in-burqa-not-offensive/2007/08/30/1188067236971.html> [3.02.2018].

Charlesa Mansona. Dlatego Bracks ostrzega przed mimowolną kanonizacją bin Ladena poprzez „celebryzację” medialną¹⁵⁷.

Drugą ze wspomnianych artystek jest Brazylijka Marta Neves, która do stworzenia asamblażu *Mil Pelúcias para Bin Laden* (2008, dosł. Tysiąc pluszaków dla bin Ladena) w istocie użyła właśnie pluszowych zabawek jako „pikseli” składających się na oblicze terrorysty. Prace wystawiono na Międzynarodowych Targach Sztuki Współczesnej Arco 2008 w Madrycie w celu „wysłania światu przesłania pokoju”¹⁵⁸. Trudno powiedzieć, na ile ta misja się udała, gdyż zarzucono artystce m.in. gloryfikację terroryzmu, a nawet neonazizm. Tymczasem, jak Neves usiłuje rzecz sprostować, chodziło bardziej o stworzenie alegorii współczesnych sprzeczności, którymi targany jest każdy członek społeczeństwa¹⁵⁹.



Marta Neves, *Mil Pelúcias para Bin Laden*, 2008

https://elpais.com/diario/2008/02/14/cultura/1202943604_740215.html [3.02.2018].

W podobnym duchu – i poniekąd równie „puzzlowej” estetyce – został namalowany obraz *Nikt nie jest tak do końca zły* (2001-02). Jerzy Pohl

¹⁵⁷ http://priscillabracks.com/making_the_empire_cross/bearded_orientals.html [3.02.2018].

¹⁵⁸ <https://imagesvisions.blogspot.com/2008/02/obra-sobre-bin-laden-da-brasileira.html> [3.02.2018].

¹⁵⁹ Wywiad z artystką: http://www.descubraminas.com.br/Cultura/EntrevistaDetalhe.asp?cod_entrevista=1704 [3.02.2018].

jako elementów składających się na uśmiechnięte oblicze bin Ladena użył maleńkich portretów autora tytułowej sentencji, czyli papieża Jana Pawła II. Co zaskakujące, pomimo prowokacyjnego zestawienia *sacrum* i *profanum* obraz przeszedł bez większego echa. Być może nikt go nie zauważył, a być może trudno w tym względzie polemizować z człowiekiem, który wybaczył swojemu zamachowcy, Mehmetowi Alemu Ağcy.



Jerzy Pohl, *Nikt nie jest tak do końca zły*, 2001-02
<http://jerzypohl-art.pl/t/Obraz-1.htm> [3.02.2018].

O ile dwóch poprzednich przywódców wyraźnie i oficjalnie znalazło się „na celowniku” USA, o tyle libijski dyktator znalazł wrogów wewnętrznych (aczkolwiek skutecznie wspieranych przez NATO). Pułkownik Mu’ammara al-Kaddafiego, który niepodzielnie rządził w Libii od 1969 r., czyli od momentu kiedy dokonał zamachu stanu, obalając monarchię, stracił władzę i życie z nadejściem Arabskiej Wiosny. Rozruchy i antyrządowe protesty rozpoczęły się wprawdzie w 2010 r. w Tunezji, lecz szybko rozlały się na inne arabskie kraje o autorytarnych i skorumpowanych rządach. W Libii protest rychło przerodził się w krwawą wojnę domową, której obie strony nie stroniły od pogwałceń praw człowieka, tortur i linczów. 23 sierpnia 2011 r. rebelianci zdobyli siedzibę Kaddafiego w Trypolisie, zmuszając go do ucieczki, a we wrześniu stworzona przez nich Narodowa Rada Tymczasowa została uznana przez ONZ. Wcześniej

jednak Międzynarodowy Trybunał Karny wydał nakazy aresztowania Kaddafiego oraz jego syna i szefa wywiadu. Gdy 20 października 2011 r. samoloty NATO ostrzelały konwój samochodów, okazało się, że raniono przy okazji samego pułkownika. Wprawdzie początkowo udało mu się ukryć w tunelu pod drogą, jednak został odnaleziony przez wrogich mu bojowników i zawleczony na jednego z pickupów. Choć całe zajście filmowano za pomocą kilku telefonów komórkowych, okoliczności jego śmierci nie są jasne. Wydarzenie nosiło znamiona linczu z elementami gwałtu¹⁶⁰, mówiło się nawet, że został zastrzelony z własnego złotego pistoletu, inne źródła wspominały, że zginął w trakcie niespodziewanej wymiany ognia z ochroniarzami, jeszcze inne, że ochronę miała zapewniać brytyjska firma z 50 najemnikami¹⁶¹ (z których – wedle raportów Human Right Watch – większość zginęła w wyniku samosądów¹⁶²). Jeszcze przed procedurą sekcji ciało Kaddafiego zostało wystawione na czterodniowy pokaz publiczny w jednej z chłodni w Misracie (podobnie zostali wyeksponowani jego syn, Mutassim, oraz były minister obrony Abu-Bakr Yunis Jabr). Początkowo odkryte były tylko ich twarze, jednak wkrótce odsłonięto również zakrwawiony tors Kaddafiego. Zarówno mieszkańcy, jak i dziennikarze międzynarodowych mediów stali w wielogodzinnych kolejkach, aby korzystając z okazji, obejrzeć, sfilmować i sfotografować te zwłoki.

Tę współczesną wersję *danse macabre* jeszcze w tym samym roku opracował artystycznie Wilhelm Sasnal, który spośród licznych medialnych ujęć wybrał dwa wykonane z niskiej perspektywy i jedno z górnej. To ostatnie – jako obraz *Gaddafi 1* – otwiera ów tryptyk i właściwie jest malowidłem na poły figuralnym, na poły abstrakcyjnym. Wprawdzie rozpoznawalne pozostają

¹⁶⁰ Według dochodzeń i analiz Human Right Watch na filmach z telefonów komórkowych widać sceny, w których Kaddafi jest niemal nagi, a pomiędzy jego poślankami tkwi bagnet, zob. <https://www.hrw.org/report/2012/10/16/death-dictator/bloody-vengeance-sirte> [3.02.2018]; <https://www.cbsnews.com/news/globalpost-qaddafi-apparently-sodomized-after-capture/> [3.02.2018]; <http://www.bbc.com/news/world-africa-15390980> [3.02.2018].

¹⁶¹ <https://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiatea,2/brytyjscy-ochroniarze-mieli-wywiezc-kaddafiego-z-libii,189590.html> [3.02.2018]; <https://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiatea,2/kto-pociagnal-za-spust-jak-naprawde-zginal-kaddafi,213851.html> [3.02.2018].

¹⁶² W myśl prawa międzynarodowego egzekucje aresztantów/jeńców traktowane są jako zbrodnia wojenna, ale nowe władze libijskie nie odczuwały większej presji świata w tym względzie, toteż spektakularnych procesów nie odnotowano; <https://www.hrw.org/report/2012/10/16/death-dictator/bloody-vengeance-sirte> [3.02.2018]. Jeden z libijskich portali podaje, że poprzedzone zbiorowymi gwałtami lincze spotkały również słynące z urody osobiste ochroniarki Kaddafiego, zob. <https://libyaagainstsUPERPOWERMEDIA.org/2011/11/05/gaddafi%E2%80%99s-female-bodyguards-found-murdered-chinese-reactions/> [3.02.2018].

puste pomieszczenie i ułożony na jego podłodze materac, jednak samo ciało zostało zdekomponowane na kilka chaotycznych plam i smug barwnych. Na obrazie *Gaddafi 2* widać jedynie kilku anonimowo przedstawionych gapiów (jeden z nich to wojskowy), spośród których dwóch celuje w dół obiektywy swych komórek. Narrację cyklu dopełnia i puentuje największy z obrazów, *Gaddafi 3*, gdzie zwłoki Kaddafiego ułożone są w ikonograficznej pozie znanej z *Opłakiwania zmarłego Chrystusa* Andrei Mantegni (ok. 1480). Ironia polegała na tym, że kolejka osób do zwłok dyktatora nie miała na celu lamentacji, gdyż zgromadzonym zależało przede wszystkim na triumfalno-pamiątkowej fotografii wykonanej własnym telefonem komórkowym.

Ten kompulsywny akt spontanicznego rejestrowania nie umknął również uwadze Jenny Saville, malarce ze środowiska Young British Artists. Choć od lat skupia się ona głównie na cielesności, to dostrzegła, że „najbardziej niepokojące w tych [prasowych – J.Z.] obrazach okazało się nie tyle ciało Kaddafiego lub światło, ile telefony. Niesamowite ciało leżące w chłodni oraz setki rąk trzymających telefony”¹⁶³.

Dla odmiany na samych zwłokach skupili się w swoich pracach Yan Pei-Ming i Luca del Baldo. Chińczyk, nawiązując do późnych ciemnych obrazów Goi wykonał w równie ponurej skali szarości dość spory obraz olejny *Gaddafi's corpse, October 21, 2011*. W swoim „kadrze” postanowił wyeliminować gapiów:

[...] wszystkie źródłowe zdjęcia zawierały mnóstwo osób, wszędzie widać było nogi przechodniów. [...] Oddałem mu w jakiś sposób godność ludzką, aby został sam ze swoją śmiercią. Sam w swoim człowieczeństwie. Jako ofiara swoich własnych ofiar¹⁶⁴.

Włoch natomiast zwykł w pełnym kolorze portretować ludzi znanych (jak np. Slavoy Žižek, Joseph Beuys, Iggy Pop czy Madonna) oraz równie znanych, lecz martwych (Ernesto Che Guevara, Benito Mussolini, Matka Teresa z Kalkuty, Marilyn Monroe, JFK, Karol Wojtyła). W przypadku Kaddafiego było to aż poczwórne studium: *Ubu Roi/Gaddafi*, *Gaddafi's Head #1*, *Gaddafi's Head #2*, *Gaddafi's Corpse*. Gdy del Baldo zaczął otrzymywać e-maile z żądaniem usunięcia tych wizerunków ze swojej strony internetowej, oświadczył, iż nie

¹⁶³ *Gaddafi's corpse inspires artist trio*, wiadomość agencyjna SAPA-AFP, <https://www.timeslive.co.za/sunday-times/lifestyle/2012-10-19-gaddafis-corpse-inspires-artist-trio/> [3.02.2018].

¹⁶⁴ *In Conversation Yan Pei-Ming with Charles Schultz*, <https://brooklynrail.org/2012/06/art/yan-pei-ming-with-charles-schultz> [3.02.2018].



Wilhelm Sasnal, *Gaddafi 3*, 2011

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/sasnal-gaddafi-3-t14242> [3.02.2018].



Jenny Saville w swoim studio na tle obrazu *Gaddafi*, 2012 (fot. P. Hansen)

<http://artistandstudio.tumblr.com/post/37598214731/jenny-saville-photo-by-pal-hansen> [3.02.2018].

chodzi mu o wywołanie taniego skandalu ani tym bardziej o idealizowanie Kaddafiego. „Dla mnie – mówi – jest on niczym aktor odgrywający mafijnego bossa. Będąc dyktatorem, był jakby po trosze postacią z operetki”¹⁶⁵. Wobec

¹⁶⁵ *Gaddafi's corpse inspires...*

zarzutów o epatowanie przemocą odparł z kolei, że sztuka nie służy dekowaniu muzealnych i domowych ścian, dodając: „Goya również malował przemoc i śmierć”¹⁶⁶. Jak zatem widać, ów hiszpański malarz, jako uświęcony w podręcznikach historii sztuki klasyk, stał się rodzajem parawanu i uniwersalnym alibi dla współczesnych artystów zmagających się materią przemocy, okrucieństwa i wojny.

Zebrane w tym paragrafie przykłady być może nie stanowią arcydzieł sztuki, ale dowodzą artystycznej chęci „przepisywania” historii najnowszej. Tak się niestety składa, że od zawsze odmierzana jest ona głównie burzliwymi wydarzeniami, przemocą, torturami i śmiercią. Poprzez te drastyczne wizualne formy artyści skłaniają odbiorców do samodzielnej refleksji w poszukiwaniu źródeł i mechanizmów ludzkiego okrucieństwa. Przedstawiają same efekty przemocy, gdyż bezpośrednio wskazywanie przyczyn zakrawałoby na propagandę lub publicystyczno-tabloidowe spekulacje. Podczas gdy dziennikarze działają na potrzeby chwili i informacji doraźnej, artyści są selekcyonerami tych wiadomości i ich kronikarzami. Sztuka odnotowuje przy tym nie tylko same wydarzenia, ale i analizuje pewne modalności w zakresie polityk ich wizualnych reprezentacji. Uwypukla tym samym stereotypy, jawne i ukryte fobie społeczne, jak również kulturowe uprzedzenia. Stosowane przez artystów taktyki i strategie upamiętniania natrafiają jednak często na wiele zarzutów: o żerowanie na tragediach, chęć gloryfikowania terrorystów i złoczyńców – krótko mówiąc, mówi się o „krwi na ich rękach” czy wręcz o wizualnej nekrofilii. Obiegowy truizm głosi od wieków, że to zwycięzcy wojen piszą historię – toteż tym bardziej warto, aby artyści przynajmniej ją ilustrowali.

* * *

Przywoływany wcześniej Kendell Geers zaproponował, aby o artystach podejmujących tematykę terroryzmu mówić jako o *terroRealistach*:

[...] nie ma lepszego modelu dla współczesnego artysty, gdyż terrorysta z definicji zmuszony jest do analizowania i perfekcyjnego zrozumienia struktur władzy oraz socjalnej, politycznej i ekonomicznej logiki klasowego społeczeństwa i jego wrogów. Artyści, których chciałbym zdefiniować jako *terroRealistów*, byłiby z pewnością pełni obaw co do ewentualnych represyjnych następstw takiego zaklasyfikowania. Ich praca jest trudna do opisanego, gdyż koncentrują się bardziej na materii społecznej niż na przedmiotach obrazowania będących jedynie jej

¹⁶⁶ Ibidem.



Yan Pei-Ming, *Muammar Gaddafi's Corpse*, 2011
<http://withreferencetodeath.philippcock.net/blog/pei-ming-yan-gadhafis-corpse-october-20th-2011/> [3.02.2018]



Luca del Baldo, *Ubu Roi/Gaddafi, Gaddafi's Head #1, Gaddafi's Head #2, Gaddafi's Corpse*, 2012
<http://www.lucadelbaldo.com/works/todkammer> [3.02.2018].

zewnątrzną ekspresją. Ich praca jest performatywna i niszcząca, antyspołeczna, ale i niekiedy używająca mody jako wehikułu swoich idei. Co najważniejsze, terroRealista nie ufa władzy, czy to w formie języka, czy historii, logiki instytucji lub jednostki. Władza ta jest rozbrajana humorem, aporiami, wyparciem, a historii nakazuje się wracać tam, skąd przyszła. Być może najważniejszym aspektem

takiego artysty jest to, że zaczyna każdy projekt z osobistej perspektywy. [...] TerroRealista nie mówi w imieniu innych, nie tworzy ofiar, a podmiotowości odbiorcy nie usiłuje uczynić swym zakładnikiem¹⁶⁷.

Jak widać, swoją kategorię terroRealizmu Geers rozciągnął na wiele różnych taktyk artystycznych. W swoich realizacjach podejrzliwie przygląda się relacjom słów i obrazów wobec kryzysu reprezentacji (jak w omawianej wcześniej pracy *After the Treason of Images*). Są jednak i tacy artyści, co do których epitet „terroRealista” pasuje w sposób literalny. Współczesnym malarstwem historycznym można bowiem z powodzeniem nazwać prace Steve’a Mumforda. Jego obrazy nie są zapośredniczonymi cytatami z mediów, gdyż wielokrotnie był on m.in. w objętych konfliktem Afganistanie i Iraku. Akredytując się jako dziennikarz, miał możliwość przebywania w strefach operacji militarnych i szpitalach, gdzie sam nieraz bywał pod ostrzałem¹⁶⁸. Powstało dzięki temu wiele fotorealistycznych obrazów olejnych przedstawiających zarówno sceny z życia żołnierzy koalicji, jak i dżihadystów. Choć przyjęta konwencja ikonograficzna przypomina niekiedy malarstwo romantyczne, to trudno dopatrzeć się tam prób ewokowania jakichś tanich emocji czy prowokowania. Właściwie każda ze stron konfliktu mogłaby z powodzeniem uznać te obrazy za historycznie wzniosłe dzieła dokumentujące sprawę, za którą walczą. Na łamach magazynu artnet.com Mumford prowadził również rodzaj bloga pt. *Bagdad Journal*¹⁶⁹, gdzie nie tylko relacjonował doświadczenia wojenne, ale także prowadził obserwacje lokalnej sceny artystycznej i codziennego życia autochtonów. Trudno więc jednoznacznie zaklasyfikować jego działania, gdyż rozciągają się one pomiędzy sztuką, dziennikarstwem, krytyką artystyczną czy wręcz rodzajem wizualnej etnografii. W telewizyjnych wywiadach podpisywany jest jako *combat artist* (dosł. artysta bojowy) i tak też o sobie mówi¹⁷⁰. Na podstawie jego aktywności w Iraku można zaryzykować stwierdzenie, że bodaj żadna wojna w ostatnich latach nie doczekała się aż tak bogatej artystycznej kroniki. Jednocześnie zarzuca mu się apologetyczne przyjmowanie propagandowej optyki okupanta. Wedle lewicowej krytyczki Clare Hurley w pracach Mumforda

¹⁶⁷ K. Geers, *TerroRealist*, w: G. Coulter-Smith, M. Owen (red.), *Art in the Age of Terrorism*, s. 127.

¹⁶⁸ J. Jones, *Steve Mumford: The Artist Who Went to War*, <https://www.thedailybeast.com/steve-mumford-the-artist-who-went-to-war> [3.02.2018].

¹⁶⁹ <http://www.artnet.com/Magazine/features/baghdadjournal.asp> [3.02.2018].

¹⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=oKaXspY7C38> [3.02.2018].

[...] na pierwszy plan wysuwa się wojna w Iraku widziana przez zniekształconą soczewkę nowojorskiego świata sztuki – bogate i uprzywilejowane środowisko, w którym dominuje ignorancja i powierzchowny impresjonizm. To, co Mumford widzi lub nie widzi w Iraku, nie jest przypadkiem ani wynikiem nieporozumienia. To artysta, który, twierdząc, że jest „neutralny”, wyraźnie identyfikuje swoje osobiste interesy z interesami amerykańskiej elity rządzącej i jej geopolityczną strategią. Świadomie lub intuicyjnie rozumie, że armia amerykańska broni jego i jemu podobnych. [...] W jego relacjach wojennych nie ma śladu zniszczeń wojennych i cierpień doznanych przez naród iracki – w której na przykład licząca ponad 250 000 mieszkańców Falludża została w dużej mierze obrócona w zgłiszcza przez zmasowany ostrzał w listopadzie 2004 r. [...] Gdy zaś idzie o (rzekomy) głęboki wgląd w doświadczenia amerykańskiej armii, to żołnierze (w pracach) Mumforda mają tylko odrobinę więcej siły wyrazu niż żołnierze-lalki GI Joe lub komiksy¹⁷¹.

Jak zatem widać, w opiniach Hurley przeważa chęć skoncentrowania w jednej osobie wszystkich swoich antyimperialistycznych przekonań, co również dalekie jest od „neutralności”, o którą sama apeluje. Nie jest bowiem prawdą, że krzywda i przemoc są u Mumforda nieobecne – wiele z tych szkiców zawiera sceny tak drastyczne, że jako zdjęcia nie miałyby szans na opublikowanie. Dlatego lepiej w tym względzie poprzestać na uznaniu zarówno prawa intelektualistki do antypropagandowych opinii, jak i prawa artysty do subiektywizmu i sympatyzowania z dowolną stroną obserwowanego z bliska konfliktu. Trudno arbitralnie orzec, co lepsze w zestawieniu: szersza perspektywa oglądu zjawisk w zdystansowanej strefie komfortu vs. „węższy kadr” poznawczy, ale za to bezpośrednia percepcja w strefie wojny.

Spoglądając z perspektywy historii sztuki, można zauważyć podobieństwa taktyczne terrorystów i artystów awangardy (np. aktywny nihilizm). Wystarczy przywołać kluczowe dla ówczesnej sztuki kategorie innowacyjności i transgresyjności – podobne mechanizmy wykształcił później rynek medialny, a do jego logiki nadzwyczaj dobrze dostosowali się terroryści. Bomba w autobusie w tej perspektywie jawi się jako przeżytek o małym rezonansie. Dla zawładnięcia wyobraźnią społeczną na globalną skalę potrzeba wzniosłych (w sensie Kantowsko-Lyotardowskim) widowisk w rodzaju 11 września. Jeśli natomiast idzie o transgresję, to niekoniecznie musimy spodziewać się zorientowania terrorystów na eskalację krwawych widowisk. Wyprodukowali bowiem (współ z reporterami) tak wiele brutalnych obrazów, że przekraczają

¹⁷¹ C. Hurley, *New York art world's apology for the Iraq war*, <http://www.wsws.org/en/articles/2005/06/mumf-j13.html> [3.02.2018].

one próg wrażliwości widzów i jako takie nie mają szansy na transmisję. W swoim zamiarze widowiskowym i szokującym miał być np. zamach na kontrowersyjnego filmowca Theo van Gogha. W 2004 r. islamski fanatyk w biały dzień oddał doń osiem strzałów z pistoletu i poderżnął mu gardło maczetą. Na koniec tego teatru okrucieństwa do piersi ofiary nożem przybił swój kilkustronicowy przekaz dla świata. Przypadkowy świadek zdarzenia w pierwszym obywatelskim odruchu użył telefonu komórkowego do... sfotografowania zwłok na chodniku. Pomimo tak starannie zainscenizowanych okoliczności mordu, zdjęcie to nie stało się medialną ikoną. Przekroczyło pewną niepisaną granicę tego, co możliwe jest do pokazywania i powielania (biorąc pod uwagę zarówno kryterium legalności, jak i progę wrażliwości widzów). Podobnie rzeczy miały się w Londynie w 2013 r. podczas morderstwa żołnierza brytyjskiego. Dwaj młodzi muzułmańscy ekstremiści (Michael Adebolajo, Michael Adebowale) w chwilę po obcięciu głowy Lee Rigby'ego dopuszczali do miejsca swego czynu wyłącznie kobiety, które miały telefonami fotografować ciało – pomimo to fotografie nie trafiły w agencyjny obieg, nie stały się medialnymi ikonami¹⁷².

Pod względem strategicznym terrorystom lepiej zatem odwołać się do wzniosłości, pomieszania strachu z fascynacją, obierać cele nacechowane symbolicznie, ale i fotogeniczne. Gdy zaś zamachy przyniosą widoki zbyt mocne i krwawe, nie przedostaną się do mediów głównego nurtu i nie dadzą efektu w postaci odpowiedniego rezonansu. Nie oznacza to jednak całkowitego niebytu takich obrazów, gdyż i one mają swój „obieg”. Wydobył je z tej mniej widzialnej sfery Thomas Hirschhorn i umieścił na olbrzymim płótnie pt. *Incommensurable Banner* (2007). Praca ta stanowiła niejako centralny punkt berlińskiej wystawy *The Uncanny Familiar: Images of Terror*¹⁷³. Hirschhorn, „mierząc się z tym, co niemierzalne”, z uporem godnym fetysty z zakamarków Internetu wydobył dziesiątki przerażających fotografii ludzkich zwłok, w większości cywilów. Wszystkie były potwornie zniekształcone

¹⁷² Pomimo potępienia aktu przez brytyjskich imamów nie trzeba było długo czekać na akcje odwetowe, próby podpaleń meczetów itp., <http://www.telegraph.co.uk/news/picture-galleries/uknews/10076061/Woolwich-attack-in-pictures-British-soldier-killed-by-terrorists-in-south-London.html?frame=2571599> [3.02.2018]; <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2329089/Woolwich-attack-Two-men-hack-soldier-wearing-Help-Heroes-T-shirt-death-machetes-suspected-terror-attack.html> [3.02.2018].

¹⁷³ Mowa tu o wspomnianej już wystawie *The Uncanny Familiar: Images of Terror* (C/O Berlin, 2011), natomiast premierowy pokaz pracy *The Incommensurable Banner* miał miejsce podczas Brighton Photo Biennial, Fabrica 2008.



Steve Mumford, *Dying Soldier*, 2009; *The Dispute*, 2009;
The Great Good Friends (Suicide Bomber), 2010

<http://www.postmastersart.com/archive/mumf10/images/emergency.jpg>;

<http://www.postmastersart.com/archive/mumf10/suicidebomber.html>;

<http://www.postmastersart.com/archive/mumf10/dispute.html> [3.02.2018].

w wyniku wybuchów i innych akcji terrorystycznych. Pokazał obscenicznie to, co zostało wykluczone z przekazów medialnych, jednocześnie pytając o politykę tego wykluczania:

[...] z naszych niekończących się 24-godzinnych kanałów informacyjnych dowiadujemy się, że w różnych miejscach globu każdego dnia umiera 10 lub więcej osób. Chcemy to wiedzieć, ale nie chcemy widzieć. Ponieważ kiedy widzimy, jesteśmy bardziej zaangażowani. To jest właśnie moc sztuk wizualnych. Właśnie dlatego jestem artystą wizualnym i dlatego nalegam, aby to było widoczne¹⁷⁴.

Artysta każe się więc odbiorcy skonfrontować ze śmiertelnością w najbardziej gwałtownych z jej form, podkreślając, że odwracanie wzroku i stosowanie strategii wyparcia nie naprawi świata. Warto zaznaczyć, że zdjęcia okaleczonych ciał zostały naniesione na płótno, a nad nimi widnieje namalowany sprayem tytuł. Transparent ów wykonany jest więc w poetyce ulicznych zamieszek powodowanych np. izraelskimi nalotami w Strefie Gazy, kiedy to protestujący Palestyńczycy pokazują równie drastyczne zdjęcia ofiar opatrzone sloganami po arabsku i angielsku. Kluczowy jest zatem kontekst, czyli umieszczenie obrazu w odpowiednich ramach. Jak mówi Judith Butler:

[...] normy społeczne i polityczne działają (w tym względzie) na wiele różnych sposobów, a jeden z nich obejmuje zarządzanie tym, co postrzegalne, za pomocą ram, które funkcjonują, wytyczając rozgraniczenia, czy też które pozwalają skupić się na danym obrazie tylko pod warunkiem, że pominięty zostanie konkretny

¹⁷⁴ Za: A. Bambury, *Thomas Hirschhorn – The Incommensurable at Brighton’s Fabrica*, <http://www.culture24.org.uk/art/photography-and-film/art61501> [3.02.2018].

wycinek wizualnego pola. Reprezentowanie obrazu oznacza więc, że został on dopuszczony do sfery, gdzie reprezentacja jest możliwa, a jednocześnie wskazuje na rozgraniczającą funkcję jego ram – nawet, a może właśnie w przypadku, gdy obraz tych ram nie przedstawia¹⁷⁵.



Thomas Hirschhorn, *The Incommensurable Banner*, 2008 (fot. J.Z.)

Zarówno współczesny terrorysta, jak i artysta są silnie osadzeni w wizualności. Artysta jednak nie może tu współzawodniczyć w radykalizmie, nie może pójść o krok dalej. Między innymi dlatego entuzjazmu dla porównań terroryzmu i sztuki nie podziela Boris Groys. Drobiazgowo analizuje wcześniejsze relacje artysta – wojownik. Ten drugi potrzebował pierwszego dla upamiętniania heroiczych czynów na polu walki, ze szczególnym naciskiem na historyczną idealizację swego wizerunku. Dziś, z pominięciem artystów, wojna rejestrowana jest niemal w skali 1:1 przez reporterów zatrudnianych przez koncerty informacyjne, którzy dostarczają zarówno świeżych obrazów, jak i ich gotowych interpretacji. Jak pisze Groys:

Machina medialna działa niemal automatycznie. Obywa się bez artystycznej interwencji i decyzyjności. Współczesny wojownik czy terrorysta, naciskając spust, sam uruchamia medialny mechanizm¹⁷⁶.

Tu pojawia się pewien paradoks: oto zarówno artystyczna awangarda, jak i islam są z ducha ikonoklastyczne. Z kolei ani dzisiejszy artysta, ani terrorysta

¹⁷⁵ J. Butler, *Ramy wojny*, s. 135.

¹⁷⁶ B. Groys, *Art at War*, „Brumaria” 12/2009: *Arte y terrorismo/Art and Terrorism*, s. 273.

nie przejawiają tego typu alergii na obrazy – są zdecydowanie ikonofilami¹⁷⁷. Tradycyjna krytyka reprezentacji napędzana podejrzliwością wyrobiła w nas nawyki doszukiwania się w obrazach i konwencjach przedstawień jakiegoś „ukrytego” (w domyśle: oszustwa, fikcji, szpetoty czy świństwa). Współczesny wojownik wytrąca nas z tych nawyków – ostentacyjnie pokazuje szczegółowo i obscenicznie to, czego wcześniej musieliśmy się pożądliwie domyślać: brzydotę, okrucieństwo, całe zło wojennego rzemiosła. Co dzieje się dalej? Nasze najgorsze podejrzenia się potwierdzają: ukryta rzeczywistość okazuje się tak obrzydliwa, jak tego oczekiwaliśmy. Zyskujemy więc ponurą satysfakcję z poczucia ukończenia krytycznej czy dekonstrukcyjnej misji. I to – jak utrzymuje Groys – jest istotą współczesnej politycznej teologii: brak potrzeby, by iść dalej tą krytyczną drogą, dociekania tracą sens, gdy coś jawi się jako oczywiste¹⁷⁸. Jaką wartość ma mówienie o kryzysie reprezentacji wobec zdjęć z Abu Ghraib lub ujęć ludzi skaczących z Twin Towers? Co dałoby tu parafrazowanie Magritte’a w stylu „to nie jest cierpienie”? W tym sensie współczesny terrorysta nie jest konkurencyjny względem artysty. Owszem, jest o wiele bardziej radykalny w działaniu (czego być może wielu artystów mu cicho zazdrości), jednak odnosi się do kategorii prawdy obecnej w medialnych obrazach. Dlatego też coraz częściej mówi się o powrocie do Realnego. Specyfiką mediów jest jednak nastawienie na teraz, tymczasowość i migotliwość zarówno obrazów, jak i zawartych w nich sensów. W tym względzie artysta działa lepiej na dłuższy dystans (w historycznym sensie), ponadto (wraz z krytykami, kuratorami i instytucjami sztuki) tworzy trwalsze ramy krytycznego dyskursu, dostarcza bazy porównawczej i niezbędnych narzędzi interpretacyjnych. Tym samym sztuka staje się dobrym miejscem na zdystansowaną obserwację i krytykę medialnego ducha czasu. Jak zauważa Groys:

W latach 90. XX wieku miała miejsce masowa depolityzacja kategorii wzniosłości. Obecnie doświadczamy powrotu Realnego pod postacią repolityzacji wzniosłości. Współczesna polityka już nie usiłuje uchodzić za piękną – tak jak to robiły nawet państwa totalitarne w XX wieku. Dzisiejsza polityka znów przedstawia się jako wzniosła – to znaczy brzydka, odrzucająca, nie do zniesienia, przerażająca¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Oczywiście jeśli pominąć aferę wokół karykatur Mahometa opublikowanych 30 września 2005 r. w duńskim dzienniku „Jyllands-Posten”. Szerzej pisałem o tym w artykule *Euro-jihad i kultura wizualna*, „Przegląd Religioznawczy” 1/2009.

¹⁷⁸ B. Groys, *Art at War*, s. 276.

¹⁷⁹ Ibidem, ss. 274-278.

4.3. EURO-DŻIHAD AL-KAIDY: MADRYT I LONDYN VS. KARYKATURY MAHOMETA

Zaangażowanie koalicyjnych sił w konflikty afgański i iracki siłą rzeczy przyniosło odwetowe operacje terrorystyczne również na terenie Europy. Rankiem 11 marca 2004 r. w Madrycie wybuchło dziesięć spośród trzynastu przygotowanych bomb, dając żniwo w postaci 191 ofiar i wielu setek rannych. W zorganizowany sposób ładunki zdetonowano w podmiejskich pociągach w czerech lokalizacjach: na stacjach Santa Eugenia, El Pozo del Tío Raimundo, Atocha oraz około 800 m przed nią. Jako że miało to miejsce trzy dni przed wyborami parlamentarnymi, niejako automatycznie podejrzewania padły na separatystów z ETA¹⁸⁰. Jednak 14 marca europejski rzecznik Al-Kaidy, Abu Dujan al-Afghani, uciął te spekulacje, wydając oświadczenie: „Jest to odpowiedź na zbrodnie, które wyrządziliście na świecie, a konkretnie w Iraku i Afganistanie, i będzie takich więcej, jeśli Allah zechce. Wy kochacie życie, a my kochamy śmierć”¹⁸¹. Choć co do faktycznego sprawstwa Al-Kaidy wciąż nie ma pełnej jasności, to krwawy przekaz poszedł w świat. Okładki gazet i telewizyjne relacje skupiały się głównie na zdystansowanym widoku wraków wagonów i akcji ratunkowej, z kolei do Internetu szybko trafiły zdjęcia dziesiątek zdeformowanych ciał ofiar, które poukładano w rzędzie na peronie dworca El Pozo. Wobec skali tej wizualnej traumatyzacji sztuka okazała się zatem mocno powściągliwa. W miesiąc po tragedii amerykańska artystka Erika Knerr wykonała w Saragossie malarski performans *Duration's Wisdom II* (2004). Chodząc do granic wyczerpania po powierzchni leżącego na podłodze sporego płótna naniosła nań ciągłą linię tworzącą spiralny krąg, naprzemiennie maczając pędzel w czarnym i brązowym atramencie oraz w wodzie. Praca ta wpisała się w cykl abstrakcyjnych obrazów, które zapoczątkował *The Mourning After* (2003), namalowany w Nowym Jorku w trakcie przygotowań USA do inwazji na Irak. O ile więc malowidło nowojorskie było żałobą antycypowaną, o tyle w Saragossie Knerr rytualnie „przepracowywała” żałobę bardzo żywą. Dla madrytczyków (i nie tylko)

¹⁸⁰ ETA, czyli Euskadi Ta Askatasuna (Baskonia i Wolność) – organizacja terrorystyczna powstała jako partyzantka działająca przeciwko dyktaturze Franco, która po jego upadku kontynuowała swe akcje (tracąc tym samym wielu sympatyków za granicą); członkowie ETA w warstwie ideologicznej skłaniali się ku lewicowym ideom rewolucyjnym, ale mieli również znaczne wsparcie wśród baskijskiego katolickiego duchowieństwa.

¹⁸¹ <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3509556.stm> [3.02.2018].

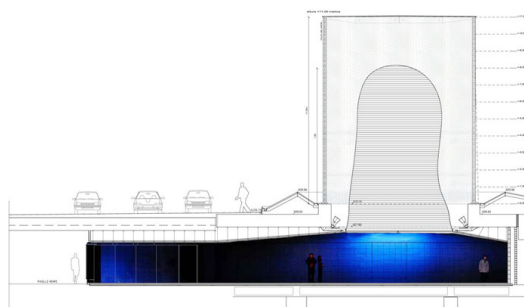
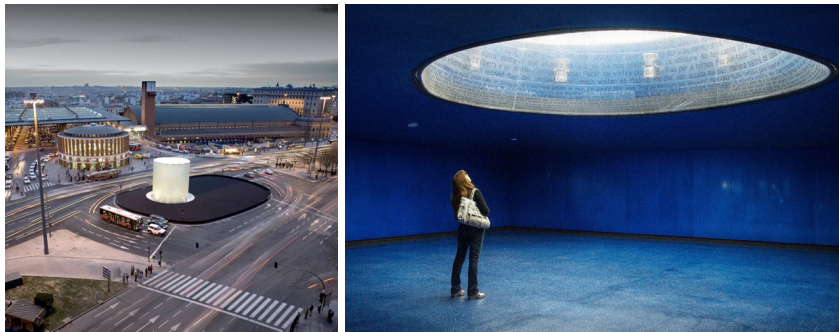
ważniejsza była jednak bardziej wyrazista potrzeba upamiętnienia ofiar 11-M. Adekwatny wymiar zyskało to w projekcie *Monumento a las víctimas del 11 de Marzo* opracowanym przez stosunkowo młodych twórców (wszyscy z rocznika 1978) z FAM Arquitectura y Urbanismo. Obiekt oddano do użytku w rocznicę zamachów 11 marca 2007 r., a w 2009 r. otrzymał on prestiżową nagrodę EUmiesaward¹⁸². Wybudowano go tuż przy stacji Atocha, a składa się nań podziemna niebieska komnata dla zwiedzających oraz górująca nad nią jedenastometrowa szklano-akrylowa cylindryczna wieża. Oprócz nazwisk ofiar zamieszczono tam setki zdań zaczerpniętych z kartek, które tuż po zamachach składano wraz z kwiatami i zniczami. Jest to mieszanina żalu, złości, protestów wobec okrucieństwa terrorystów, lecz gdzieś pomiędzy nimi w górnej części konstrukcji pojawia się również sentencja „potrzeba dużo wyobraźni, aby poradzić sobie z rzeczywistością”¹⁸³. Przymuszczenie dlatego jest to tak zaskakująco udane połączenie abstrakcyjnych form geometrycznych, światła i ludzkich emocji.

W 2005 r. w Londynie Al-Kaida ponownie obrała sobie za cel miejską komunikację w godzinach porannego szczytu. 7 lipca miastem wstrząsnęły cztery eksplozje: trzy w metrze i jedna w piętrowym autobusie. Zginęły wówczas 53 osoby (oraz 4 zamachowców), a setki odniosło rany. Stosunkowo szybko ustalono sprawców, z których trójka była urodzonymi w Wielkiej Brytanii Pakistańczykami, zaś czwarty okazał się jamajskim konwertytą. Katarska telewizja Al-Jazeera wyemitowała również pożegnalną taśmę wideo z wypowiedzią lidera grupy, Mohammada Sidique’a Khana, gdzie oprócz wskazania na udział wojsk brytyjskich w Bushowskiej koalicji powoływał się na takich inspiratorów swojej misji, jak Osama bin Laden, Ayman al-Zawahiri i Abu Musab al-Zarqawi. Co nietypowe, oprócz oficjalnej wersji zrealizowanej przez Al-Kaidę, Khan opublikował również całkowicie prywatny przekaz, w którym mówi o dżihadzie, trzymając na kolanach swoje dziewięciomiesięczne dziecko¹⁸⁴.

¹⁸² European Union Prize for Contemporary Architecture – Mies van der Rohe Award, zob. <http://miesarch.com/work/1221> [3.02.2018].

¹⁸³ Do listy ofiar z 11 marca dodano tam nazwisko jednego z antyterrorystów, który zginął 3 kwietnia w trakcie nalotu na siedzibę dżihadystów. Szerszy opis memoriału: I. Lomholt, *Monumento Madrid*, <https://www.e-architect.co.uk/madrid/atocha-monument-madrid> [3.02.2018].

¹⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=jHXLai08G3I> [3.02.2018]; https://www.youtube.com/watch?v=fGoL_e9jAe8 [3.02.2018].



Monumento a las víctimas del 11 de Marzo, 2007

<http://miesarch.com/work/1221>; <https://fair.org/home/commenting-on-orlando-npr-terrorism-reporter-reverses-political-lesson-of-madrid-blast/> [3.02.2018].



Mohammad Sidique Khan w swym pożegnalnym wideo

<https://www.youtube.com/watch?v=jHXLai08G3I> [3.02.2018].

Podobnie jak w przypadku Madrytu, londyńskie zamachy również nie przyniosły wzniosłych, symbolicznie nacechowanych obrazów, co pozwala sądzić, że zaplanowano je jako uderzenia taktycznie obliczone na śmiertelne żniwo, adresowane raczej do wyobraźni, niż dla spektaklu. Logika mediów sprawia jednak, że obrazowy ekwiwalent tragedii tej miary zawsze musi się znaleźć, toteż najczęściej reprodukowanym w prasie zdjęciem był wrak „piętrobusa”, który nieomylnie pozwalał wizualnie zaindeksować miejsce. Nie wiadomo, czy to ironia losu, czy raczej wybór zamachowcy, ale na boku autobusu po wybuchu wciąż tkwił slogan: „Outright terror, bold and brilliant!” (dosł. bezsporny terror, odważny i błyskotliwy), reklamujący horror *The Descent* (2005, reż. Neil Marshall). Drugi, równie ikoniczny motyw to zdjęcie prowadzonej ulicą kobiety (Davinia Turell), której twarz okryto specjalną maską stosowaną przy opatrywaniu poważnych oparzeń. Ku pokrzepieniu serc przydatni w takich momentach są również bohaterowie. Tak jak w przypadku 9/11 zbiorowo byli nimi strażacy, tak przy okazji 7/7 takim „dobrym Samarytaninem” stał się troskliwie prowadzący ową raną Paul Dadge – późniejszy kandydat na lidera labourzystów.



Najbardziej ikoniczne zdjęcia efektów londyńskich zamachów z 2005 r.
http://julyseventh.co.uk/images/bus_large.jpg; <https://www.thesun.co.uk/news/3966186/july-7-london-bombings-victims-terror-attack-bombers/> [3.02.2018].

Wspomniana fotografia z autobusem stała się punktem wyjścia pracy Marka Sincklera. Ów były artysta graffiti wykonał węglem rysunek, na którym ponad wrakiem unoszą się cztery anioły oraz wykonane w barokowej manierze nagie ciała ofiar ulatujące ku niebu. Praca *Age of Shiva* (2008) wystawiona w galerii Banksy’ego Marks & Stencils natychmiast wywołała skandal, gdyż

w tabloidach uznano ją za hołd oddany zamachowcom¹⁸⁵. W samym artyście dopatrzone się wyznawcy Allaha, w czterech aniołach – postaci zamachowców, zaś w nagich ciałach – ich nagrodę w postaci 72 dziewcz. Tymczasem tytuł pracy przewrotnie odnosi się nie do islamu, lecz do hinduizmu, gdzie Shiva symbolizuje unicestwiający i odnawiający aspekt boskości.

Artystyczne reakcje i nawiązania Brytyjczyków do zamachów 7/7 okazały się dość powściągliwe nawet w ramach oficjalnych polityk upamiętniania. Niewykluczone, że mając już za sobą doświadczenie z okresu terrorystycznej aktywności IRA, podchodzą do sprawy z o wiele większą rezerwą, bez nadmiernego zadęcia czy zamieszania. Na terenie Hyde Parku Kevin Carmody zaprojektował minimalistyczny monument składający się z 52 wolnostojących filarów wykonanych ze stali nierdzewnej, na których wygrawerowano datę oraz miejsce śmierci każdej z ofiar (nazwiska zamieszczono na osobnej tablicy). Według Charlotte Heath-Kelly (University of Warwick) ów pomnik i tak stanowi zwrot w kwestii brytyjskiego podejścia do upamiętniania ofiar terroryzmu, gdyż dotychczas posługiwano się jedynie skromnymi tabliczkami. Na przykład o potężnym wybuchu bomby podłożonej przez IRA w Manchesterze w 1996 r. przypomina wyłącznie mosiężna plakietka wielkości koperty przymocowana do skrzynki na listy. Ładunek, który w 1984 r. zniszczył Grand Hotel w Brighton, adresowany był do samej Margaret Thatcher, a o zdarzeniu informuje dziś również niepozorna tabliczka w hotelowym lobby. Nie planowano również pomnika dla ofiar z Lockerbie (1988), gdzie było aż 259 ofiar, jednak wskutek presji wywieranej przez rodziny zabitych z USA postanowiono usypać pamiątkowy kopiec na cmentarzu w Arlington¹⁸⁶. Kiedy jednak ogłoszono wojnę z terrorem, ofiary zamachów zyskały nową, hiperboliczną ważność, stając się heroldami zbrodni dokonanych przez „apokaliptycznych wrogów cywilizacji”. Zmieniała się kultura pamięci i jej retoryki. Jak pisze Heath-Kelly:

Tablice nie wystarczą już do upamiętnienia wydarzeń o znaczeniu globalnym, zamiast tego kosztowne projekty powstają dla obrazowania niekończącej się wojny z terrorem, w której śmierć osób dojeżdżających do pracy jest przekształcana w heroiczną ofiarę w odwiecznej walce dobra ze złem¹⁸⁷.

¹⁸⁵ *Muslim artist sparks outrage with angelic tribute to 7/7 suicide bombers*, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1333259/7-7-bombings-Muslim-artist-sparks-outrage-angelic-tribute-London-suicide-bombers.html> [3.02.2018].

¹⁸⁶ Ch. Heath-Kelly, *How 7/7 changed the way Britain mourns victims of terrorism*, <https://theconversation.com/how-7-7-changed-the-way-britain-mourns-victims-of-terrorism-43975> [3.02.2018].

¹⁸⁷ *Ibidem*.



Mark Sinckler, *Age of Shiva*, 2008

<http://www.marksinckler.com/artwork/age-of-shiva/> [3.02.2018].

Można się zastanawiać, czy tak ironiczne podejście badaczki mieści się w granicach poprawności politycznej, lecz kryje się za nim poważniejszy paradoks (choć niewyrażony wprost). Oto bowiem im okazalszy pomnik, tym większy szacunek społeczności dla ofiar zamachu, ale jednocześnie nad wyraz jasny komunikat o sukcesie terrorystów – tym samym nobilitowanie ich destrukcyjnego dzieła. Warto zaznaczyć, że istnieją również oddolne praktyki upamiętniania, dla których nie ma miejsca w oficjalnych inicjatywach. Krótko po zamachach ulice i publiczne obiekty Londynu znacząco się zmieniły. Nieuzbrojeni dotychczas angielscy policjanci wyruszyli na patrole z długą bronią, co przełożyło się natychmiast na ogólny wzrost napięcia „po obu stronach lufy”, a także na tragiczną śmierć młodego Brazylijczyka, w którego głowę nadgorliwy funkcjonariusz oddał aż siedem strzałów. Jak się wkrótce okazało, Jean Charles de Menezes zwyczajnie znalazł się w złym miejscu i czasie, w dodatku w „złym” odcieniu skóry. Siłą rzeczy rodzina nie mogła oczekiwać zaliczenia go w poczet pozostałych 52 ofiar, więc ufundowała skromną mozaikę z jego podobizną, którą wmurowano w miejscu, gdzie zginął (na stacji metra Stockwell).

Problem napięć społecznych wynikających z zaostrzonych norm bezpieczeństwa dał się również zauważyć podczas wystawy *Age of Terror: Art since 9/11* w londyńskim Imperial War Museum. Znany chiński dysydent Ai Weiwei wystawił tam marmurową rzeźbę przedstawiającą kamerę CCTV, nieopodal której znalazł się ogromny collage *Head of State* (2007) artystycznego duetu Peter Kennard i Cat Phillipps – również odnoszący się do

permanentnego monitoringu obywateli. Natomiast pochodzący z Bombaju Jitish Kallat wykonał rząd figurek (*Circadian Rhyme 1*, 2011) przedstawiających cywilów drobiazgowo przeszukiwanych przez różne służby mundurowe. Wszystkie te realizacje dotyczą więc ceny, jaką przyszło za terroryzm ponosić obywatelom, zadając pytanie o rachunek konkurujących wartości bezpieczeństwa i osobistych wolności czy praw człowieka w dobie USA PATRIOT Act¹⁸⁸ i innych regulacji. Jednak te fundamentalne kategorie jawią się jako burżuazyjne lamente nad niedogodnościami życia w zestawieniu z doświadczeniem opowiedzianym w wideo *216 Westbound* (2014) Shony Illingworth. Duńsko-szkocka artystka zawarła w nim głęboko intymne świadectwo Johna Tullocha¹⁸⁹ cierpiącego na zespół stresu pourazowego (PTSD). Nazajutrz po londyńskich zamachach zdjęcie jego zmasakrowanej twarzy pokazał na okładce tabloid „The Sun”. Jak wspomina sam Tulloch, jego lekarz poznał go wyłącznie po dłoniach. Artystce udało się jednak wydobyć te mniej widoczne rany i odtworzyć mentalną topografię lęków i zagrożeń. Wybuch spowodował uszkodzenie błon bębenkowych w uszach, co dramatycznie wpłynęło na jego percepcję czasu i przestrzeni. Co gorsza, władze postanowiły użyć wizerunku jego okaleczonej twarzy w kampanii promującej projekt antyterrorystycznej ustawy pozwalającej na dziewięćdziesięciodniowe areszty bez postawienia zarzutów. Tulloch osobiście był przeciwnikiem tej ustawy, co oczywiście pogłębiło jego poczucie frustracji wobec instrumentalnego potraktowania jego traumatycznych doświadczeń.

Do diagnozowania prywatnych i intymnych obszarów radzenia sobie z tak trudnym bagażem doświadczeń właściwie nie ma dobrych uniwersalnych narzędzi. Ruminacje (natarczywe myśli), zaburzenia obsesyjno-kompulsywne oraz przebłyski wspomnień stają się częścią codzienności pełnej leków i niepewności, która nigdy nie będzie już taka jak przed krytycznym wydarzeniem. Jeśli zaś chodzi o testowanie stanu przepracowania społecznych traum wynikających z terroryzmu, to zdarza się, że paradoksalnie pomocna bywa

¹⁸⁸ USA PATRIOT Act (skrót od Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism, dosł. zjednoczenie i wzmocnienie Ameryki poprzez zapewnienie odpowiednich narzędzi niezbędnych do tropienia i przeciwdziałania terroryzmowi) – ustawa, w myśl której wolno przetrzymywać przez nieokreślony czas bez sądu obywateli nieamerykańskich, którzy zostaną uznani za zagrożenie dla narodowego bezpieczeństwa. Z pewnymi wyjątkami działanie tego prawa miało się zakończyć 31 grudnia 2005 r.

¹⁸⁹ John Tulloch jest emerytowanym profesorem, byłym dyrektorem Cardiff University's School of Journalism, Media and Cultural Studies; fragmenty wideo Shony Illingworth: <https://vimeo.com/102631053> [3.02.2018].



Kevin Carmody, *7/7 memorial*, Hyde Park, Londyn 2009
<https://www.carmodygroarke.com/7-July-Memorial/> [3.02.2018].

komedia. Jakkolwiek zawsze będzie to przedsięwzięcie obciążone znacznym ryzykiem, w przypadku północnoirlandzkich *Troubles* się udało¹⁹⁰. Wyzwanie podjął Christopher Morris, który w pięć lat po zamachach zaproponował widzom błyskotliwy obraz *Four Lions* (2010). Film okazał się na tyle udany, że oprócz entuzjastycznego przyjęcia publiczności i krytyki¹⁹¹ zdobył nagrodę BAFTA za debiut oraz dziesiątki nominacji na innych festiwalach. Scenariusz napisany został na tyle sprytnie, że nie pozostawia wątpliwości co do tego, czy i kiedy wypada się śmiać w kontekście wprowadzanych w czyn idei dżihadu. Ślapstickowe sceny są tu bowiem kontrapunktowane nieoczekiwanymi dramatami, a humorystyczne dialogi brytyjskich mudżahedinów przytłacza osobiwa wykładnia świętej wojny – kiedy to przyszły szahid wyjaśnia swe pobudki kilkuletniemu synowi na przykładzie disneyowskiej kreskówki *Król Lew* (1994), zaś żonie żali się, jak trudno dziś zrobić sensowne pożegnalne wideo męczenników (gdyż jeden z nich uparł się trzymać w rękach zabawkowego kałasznikowa, zaś drugi postanowił wystąpić z kartonowym pudłem na głowie, gdyż pokazywanie ludzkiego oblicza jest *haram* – zakazane). Środowiska głęboko religijnych muzułmanów również nie miały podstaw do protestów, gdyż zostały w filmie ukazane jako te, które policja niesłusznie represjonuje za terroryzm. Publicysta „Time’a” Richard Corliss zauważa, że kino przyzwyczyło nas do pewnej kliszy, w której czarny charakter jest geniuszem,

¹⁹⁰ Nawiązuję tu do produkcji sitcomu *Give My Head Peace* omawianego w paragrafie 2.4.

¹⁹¹ Por. teksty recenzji: <http://www.metacritic.com/movie/four-lions> [3.02.2018].



Ai Weiwei, *Surveillance Camera with Plinth*, 2015,
w tle: Jitish Kallat, *Circadian Rhyme 1*, 2011
<https://www.iwm.org.uk/events/iwm-london/age-terror-art-911> [3.02.2018].



Shona Illingworth, *216 Westbound*, kadr z filmu, 2014;
obok: zdjęcie profesora Tullocha użyte w tabloidach
<http://shonaillingworth.net/216-westbound>; <https://www.mirror.co.uk/news/uk-news/77-survivor-we-brought-london-6011038> [3.02.2018].

podczas gdy rzeczywistość często dostarcza wręcz przeciwnych przykładów, np. samozwańczych szahidów amatorów jak Underwear Bomber, który usiłując w Boże Narodzenie 2009 r. wysadzić samolot, jedynie poparzył sobie genitalia, lub lyman Faris planujący za pomocą minipalnika zburzyć most brooklyński (2002)¹⁹². Zanim reżyser przystąpił do realizacji filmu, przeanalizował dziesiątki podobnych epizodów, spędzając długie miesiące nad protokołami prokuratorskich przesłuchań, oraz odbył setki rozmów z przedstawicielami brytyjskich

¹⁹² R. Corliss, *Four Lions: What's So Funny About Terrorists?*, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2030910,00.html> [3.02.2018].

muzułmanów. W wielu wywiadach wspomina m.in. o grupie Jemeńczyków, która planując wysadzenie tankowca w jednym z portów, załadowała na motorówkę taką ilość ładunków wybuchowych, że ta zatonała pod ich ciężarem. Przytacza również anegdotę o człowieku, który niechcący nawrócił się na islam. Z kolei od jednego ze swych rozmówców usłyszał, że całkowicie popiera on ideę kalifatu, lecz żona nie pozwoliłaby mu na wprowadzenie reguł szariatu w ich domu¹⁹³. Niewykluczone, że posłużyła ona za wzór dla filmowej postaci Sofii – wyemancypowanej żony lidera grupy, która drwi ze średniowiecznych dogmatów religijnych swego szwagra, a jednocześnie akceptuje decyzję męża o samobójczej misji. W rozmowach z Morrisem przewijał się również wątek muzulmańskiego poczucia humoru, czy ściślej: jego braku. Reżyser uznał, że istotnie w fatwach bin Ladena trudno doszukać się komizmu, czego nie da się już powiedzieć o arabskiej społeczności w Wielkiej Brytanii. Na dowód przytoczył anegdotę, kiedy na potrzeby jednej z finałowych scen wynajął bar z kebabem. Choć lokal spełniał wszelkie wymogi *halal*, musiał w którymś momencie usunąć właścicieli z planu filmowego, gdyż co chwila wybuchali gromkim śmiechem, zakłócając pracę ekipy¹⁹⁴. Pomiędzy zachwytaami nad filmem pojawiały się również wątpliwości, czy przypadkiem nie dokonuje on nadmiernej humanizacji terrorystów. Tymczasem zakłamywaniem rzeczywistości byłoby przedstawianie ich inaczej – wystarczy przyjrzeć się prywatnym filmom czy zdjęciom publikowanym przez nich na swoich profilach społecznościowych: śmieją się, jeżdżą z rodzinami na wakacje, grillują z sąsiadami. Ich znakiem rozpoznawczym wcale nie są kominiarki na głowach. Trzy lata po premierze rzeczywistość dogoniła fikcję, gdyż filmowy pomysł zdetonowania bomb podczas maratonu postanowili wdrożyć w Bostonie bracia Dżochar i Tamerlan Carnejew.

Satyra jednak nie zawsze działa kojąco i niekiedy zamiast rozładowywać społeczne napięcia, staje się ich źródłem. 30 września 2005 r. duński dziennik „Jyllands-Posten” jako ilustrację artykułu *Muhammeds ansigt* (*Twarz Mahometa*) wykorzystał dwanaście karykatur proroka¹⁹⁵. Miał to być

¹⁹³ X. Brooks, *Chris Morris: „Bin Laden doesn't really do jokes”*, <https://www.theguardian.com/culture/2010/may/01/chris-morris-four-lions-interview> [3.02.2018].

¹⁹⁴ B. Eberi, *Chris Morris Talks „Four Lions”*, <https://www.ifc.com/2010/11/chris-morris-talks-four-lions> [3.02.2018]; Ch. Bell, *Chris Morris, Director of „Four Lions” Talks the Truth about Absolute Evil*, „The Lion King”, <http://www.indiewire.com/2010/11/chris-morris-director-of-four-lions-talks-the-truth-about-absolute-evil-the-lion-king-121912/> [3.02.2018].

¹⁹⁵ Faktografię rekonstruuje tu głównie za: H. Henkel, *Fundamentally Danish? The Muhammad Cartoon Crisis as Transitional Drama*, „Human Architecture: Journal of the Sociolo-



Scena tresury kruka do funkcji szahida z filmu *Four Lions*, 2010, reż. Christopher Morris
<https://www.sportsalcohol.com/wp-content/uploads/2015/09/FourLions3.png> [3.02.2018].

komentarz do problemów duńskiego pisarza i dziennikarza Kåre Bluitgena, który bezskutecznie usiłował znaleźć ilustratora do książki dla dzieci poświęconej Koranowi i życiu proroka. Pełni obaw rysownicy odmawiali, jeden z nich powołał się nawet na przypadek holenderskiego reżysera Theo van Gogha (zamordowanego przez islamskiego fanatyka za film o uprzedmiotowieniu muzułmanek). Redakcji dziennika udało się jednak nakłonić kilku grafików, w efekcie czego publikacja karykatur uruchomiła lawinę wrogich reakcji. Część satyr ewidentnie utożsamiała islamistów z terrorystami, np. na przedrukowanym przez „Rzeczpospolitą”¹⁹⁶ obrazku prorok nawołuje zamachowców-samobójców, aby już przestali, bo w niebie zabrakło dla nich dziewcz. Źródłem niepokoju nie było jednak utrwalanie krzywdzącego stereotypu, ale oczywiście złamanie tabu przedstawiania oblicza Mahometa. Redakcja i rysownicy zaczęli dostawać telefony z pogrózkami o podłożonych bombach. Nagłośnienie sprawy w mediach sprawiło, że wkrótce demonstracje odbywały się nie tylko w Kopenhadze, ale i przed duńskimi ambasadami na całym świecie. W Londynie protestujący mieli na sobie imitacje ładunków wybuchowych, a na transparentach hasła w rodzaju: „Europo, twój 11 września nadejdzie”. Protesty nabrały ogólnie antyeuropejskiego charakteru, zwłaszcza po tym, jak włoski minister Roberto Calderoli wystąpił w T-shirtcie z nadrukowanymi karykaturami. W krajach arabskich w wyniku

gy of Self-knowledge” VIII, 2/2010, <http://www.okcir.com/Articles%20VIII%202/Henkel-FM.pdf> [3.02.2018]; P. Hervik, *The Danish Muhammad Cartoon Conflict*, w: *Current Themes in IMER Research*, nr 13, Malmö Institute for Studies of Migration, Diversity and Welfare, Malmö 2012, książka dostępna online: <http://www.mah.se/upload/Forskningssentrum/MIM/CT/CT%2013.pdf> [3.02.2018].

¹⁹⁶ Wydanie z dnia 4 lutego 2006 r.

starć z siłami porządkowymi były nawet ofiary śmiertelne. W arabskojęzycznych mediach i meczetach nawoływano do powszechnego bojkotu duńskich produktów i domagano się od redakcji przeprosin. Nawet władze Czeczenii zagroziły, że nie będą przyjmować duńskiej pomocy humanitarnej. Przeprosiny nastąpiły 30 stycznia 2006 r., co zamiast złagodzić nastroje, wywołało z kolei oburzenie dziennikarzy zachodnich mediów, którzy w niefortunnym geście solidarności oraz w obronie wolności wypowiedzi postanowili przedrukować karykatury. Jak nietrudno się domyślić, zmultiplikowane obrazy nasiliły antyeuropejskie nastroje po stronie wyznawców islamu. Natomiast po zachodniej stronie pojawiły się polityczno-ideologiczne próby instrumentalizacji powstałych konfliktów i dyskusji. Podnoszono dylematy w rodzaju: Co cenimy bardziej: wolność słowa czy religijną tolerancję (która teoretycznie powinna wykluczać wolność do wykpiwania uczuć religijnych)? Doprowadzało to do zaskakujących polaryzacji i depolaryzacji stanowisk: lewica raz broniła wolności słowa, innym razem opowiadała się po stronie obrażanych fundamentalistów – w obronie tożsamości kulturowej zagrożonej przez zachodni imperializm. Podobnie rozedrgana była prawica – raz występowała w obronie eurowartości przeciw islamskiej kolonizacji, innym razem wespół z Kościołem usiłowała na dyspucie wokół obrazy uczuć religijnych urobić grunt pod przyszłe wzmocnienie ochrony prawnej dla katolików. Arcybiskup Sławoj Leszek Głódź zaapelował: „Opamiętajcie się, uszanujcie przekonania religijne braci muzułmanów i nie przesłaniajcie się hasłami wolności słowa, obrażając uczucia religijne innych”¹⁹⁷. Za to skora do uproszczeń amerykańska prawica przyznała, że obrazki mogą być niekiedy skuteczniejsze od *marines*.

Przy okazji incydentu z karykaturami wiary w siłę obrazów nabrali również niektórzy imamowie. Szef komitetu duńskich muzułmanów, Ahmed Abu Laban (powiązany z terrorystami z Dżamaa Islamija), sporządził *dossier* zawierające karykatury opublikowane przez dziennik „Jyllands-Posten”, jednak wzbogacone o trzy inne niezwykle szokujące rysunki. Co istotne, niepublikowane, a rozpowszechniane jedynie przez koła muzułmańskie. Na jednym z nich prorok Mahomet zamiast nosa ma ryj świni. Drugi obrazek przedstawia Mahometa jako pedofila. Trzeci to fotografia, na której pies gwałci modlącego się muzułmanina. Spreparowanie owych fałszywek¹⁹⁸ było jednak krokiem za

¹⁹⁷ *Karykatury kontra muzułmanie*, <http://fakty.interia.pl/polska/news-karykatury-mahometa-w-prasie,nld,808278> [3.02.2018].

¹⁹⁸ Rozpoznano m.in. pierwowzór motywu ze świnią, który okazał się kserokopią fotografii człowieka w świńskiej masce przy okazji wydarzenia niemającego nic wspólnego ze sprawą, pozostałe były w tak złym guście, że trudno by z nich uczynić oręż w obronie wolności słowa.

daleko, nieco zbyt topornym „czarnym PR”, przez co architekt owej kampanii nienawiści stracił na wiarygodności. Jednak Abu Laban w wielu wywiadach dla telewizji Al-Dżazira i Al-Arabija konsekwentnie głośił, jakoby karykatur było aż sto dwadzieścia, aby dobitniej podkreślić fakt istnienia antyislamskich nastrojów w sercu Europy. W efekcie na licznych arabskich portalach internetowych pojawiły się wyzwania do żarliwej obrony wiary, protestów i bojkotów. Jak się okazuje, skuteczne – w dwa lata po publikacji karykatur duńska policja udaremniała zamach na jednego z rysowników. W spontanicznej reakcji jeden z brukowców ponownie opublikował karykatury, wywołując kolejną falę demonstracji. W cztery lata po pierwszej publikacji Erik Guldager (właściciel duńskiej galerii Draupner) postanowił wypuścić na rynek tysiąc kopii karykatury z Mahometem z turbanem w kształcie bomby, sygnowanych przez ich autora, Kurta Westergaarda¹⁹⁹. Prowokacyjny spektakl replikowania tych niefortunnych obrazów skutecznie więc podtrzymywano, podczas gdy ich satyryczny wymiar był od samego początku mocno wątpliwy. Noam Chomsky uznał, że to „zwykły rasizm pod przykrywką wolności ekspresji”²⁰⁰.

4.4. DWA PYTANIA ZAMIĄST KONKLUZJI: TERRORYZM ZMIENIŁ ŚWIAT, CZY SZTUKA MOŻE POWIEDZIEĆ TO SAMO? JAK ROBIĆ SZTUKĘ PO 11 WRZEŚNIA?

O ekonomicznych i politycznych korzyściach płynących z utrzymywania atmosfery strachu i ryzyka wielokrotnie pisali już (oprócz autorów przywołanych wcześniej) Benjamin Barber, Noam Chomsky i wielu innych. Baudrillard przedstawił lustrzaną metaforę: „spektakl terroryzmu narzuca terroryzm spektaklu”²⁰¹. Wprawdzie brzmi ona efektownie, lecz nie wydaje się być do końca trafną diagnozą sytuacji. Z oswojonej już lektury Antonina Artauda czy Guya Deborda wiemy, że równie dobrze można to hasło odwrócić. Warto mimo to powrócić do zasygnalizowanej na początku fascynacji artystów aktem terroru z 11 września 2001 r. Wydaje się ona podszyta czymś więcej

¹⁹⁹ H.M. Broder, *Muhammad Cartoonist Defiant After Attack*, <http://www.spiegel.de/international/europe/westergaard-s-life-sentence-muhammad-cartoonist-defiant-after-attack-a-672716.html> [3.02.2018].

²⁰⁰ *A View from the West. Noam Chomsky interviewed by Torgeir Norling*, https://chomsky.info/200606___/ [3.02.2018].

²⁰¹ J. Baudrillard, *Duch terroryzmu...*, s. 34.

niż tylko odruchową chęcią estetyzacji zła. Wyraża również lęk przed świadomością ubogiego arsenału symbolicznego, jakim sztuka (czy szerzej: kultura) dziś dysponuje. Także przed świadomością, że żadna symboliczna przemoc użyta przez sztukę nie wygeneruje wydarzenia na miarę 9/11. Jednocześnie artyści podejmujący tematykę terroryzmu nie mogą poprzestawać wyłącznie na replikowaniu wytworzonego przezeń spektaklu lub na przedrzeźnianiu medialnych doniesień. Muszą prowokować pytania, nawet takie, które często będą musiały pozostać bez odpowiedzi. Jak zauważa Caroline Jones, kampania medialna Busha po 9/11 obliczona była na produkcję strachu. Doktryna *Shock and Awe* adresowana była również do własnych obywateli. Niesione przez nią obrazy były narzędziem *stricte* politycznym sprzyjającym wytwarzaniu emocji adekwatnych do wsparcia militarnych interwencji. Jej zdaniem sztuka odwraca strach, tak by na jego rewersie ujawnić wrażliwości. Artystyczne pastiszowanie mediów miało zatem służyć taktycznej dezidentyfikacji i sceptycyzmowi²⁰².

Wbrew wielu przytoczonym wyżej przykładom temat terroryzmu z uwagi na swe niebezpieczne uwikłania wcale nie pojawia się we współczesnej sztuce często²⁰³. Poszukiwanie odcieni szarości w definiowaniu terroryzmu na tle aktualnego stanu kultury samo w sobie jest po trosze „majstrowaniem przy bombie”. Wymaga od sztuki wyostrzonego spojrzenia, przyjmowania często niewygodnych pozycji obserwacyjnych: „dystansu w sytuacji zanurzenia”, relegowania się w obszar niepewnej świadomości wykorzenionego i osaczonego azylanta. Wymaga wreszcie ciągłego poszukiwania adekwatnego języka wypowiedzi – propozycje rozciągają się od minimalistycznych po barokowe – i wcale nie jest oczywisty rozkład emocji ewokowanych przez te strategie obrazowania. Sztuka w takiej sytuacji sama wystawia się na ataki i oskarżenia: że w swej ignorancji czyni niezdatną szamotaninę będącą odpryskiem wyrzutu sumienia formacji zachodniej, że jest żałosnym wyrazem bezsilności, niemożności znalezienia odpowiednich słów, że wcale nie dostarcza alternatywnych perspektyw. Być może dlatego w geście wycofania milczą w tej

²⁰² C.A. Jones, *Doubt Fear*, „Art Papers” 29(1)/2005, ss. 25–26.

²⁰³ Zebrane w tym rozdziale przykłady występowały zarówno jako odosobnione prace w rozmaitych zbiorowych i indywidualnych wystawach, jak i w ramach problemowo skoncentrowanych projektów kuratorskich. Do tych, które w najbardziej systemowy i kompleksowy sposób podjęły temat terroryzmu po 11 września 2001 r. zaliczyłbym: *Art in the Age of Terrorism*, Southampton Solent University, Millais Gallery 11 November 2004 – 29 January 2005; *Seeing is Believing*, KW Berlin 2011; *The Uncanny Familiar. Images of terror*, CO Berlin 2011 oraz *Age of Terror: Art since 9/11*, IWM London 2017/18.

sprawie niektórzy wybitni artyści? Wtedy istnieje obawa, że przeceniamy ich milczenie – niczym w słynnej akcji Beuysa *Milczenie Marcela Duchampa jest przeceniane* (1964, oryg. *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*). Galerie w tak powstałą pustkę zasysają twórczość rozmaitych street artystów i aktywistów. I bardzo słuszna to strategia – daje bowiem nadzieję, że nie zostaną zarzucone poszukiwania artystycznego *ground zero*. W przeciwnym razie sztuka będzie działać jak lustro na balu wampirów – odbijać rzeczywistość wybiórczo. Stanie się świadkiem miejsc nieobecności na różnych poziomach – braku obrazów bądź braku rzeczywistości w obrazach.

5. CZAS PAŃSTWA ISLAMSKIEGO I JEGO NIEPAŃSTWOWY TERRORYZM

Słowo „islam” od 11 września 2001 r. przestało brzmieć neutralnie. Przestało być wyłącznie nazwą religii uniwersalistycznej, stając się wieloaspektowym i pełnym emocjonalnych napięć dyskursem. Paradoksalnie mamy tu bowiem do czynienia ze złożonością i redukcjonizmem zarazem. Z jednej strony islam jako ów dyskurs kulturowy jest dziś kompleksem zjawisk, miejscem przecięcia takich wektorów, jak religia, globalizacja, ekonomia, polityka, usieciowiona informacja, z drugiej zaś – medialnie i politycznie redukowany jest on do terroryzmu napędzanego paliwem fundamentalistycznym. W konsekwencji kolektywna świadomość społeczeństw zachodnich utożsamia islam najpierw z Al-Kaidą, później na moment z talibami, a wreszcie z Państwem Islamskim¹ (który to był Charles Krauthammer² określił jako „Al-Kaidę na sterydach”).

Zanim jednak organizacja ta zaczęła działać na wielką skalę, Zachód przez moment łudził się, że jego misja modernizacyjna w krajach arabskich wchodzi w fazę ostatecznego wdrożenia – w dodatku jako szlachetna rewolucja przeciw dyktatorom. Już bowiem niewielki dystans czasowy pozwala zauważyć, że Arabska Wiosna³, karmiona była w zachodnich mediach rozma-

¹ Państwo Islamskie – alternatywne nazwy: Islamic State of Iraq and the Levant (ISIL), Islamic State of Iraq and Syria lub Islamic State of Iraq and al-Sham (ISIS), Daesh (akronim od arabskiej nazwy, jednak przez bojowników ISIS nieakceptowany, gdyż *daesh* oznacza również „zdeptani”, „rozbitci”) – to dżihadystyczne quasi-państwo powstałe w wyniku wojennego chaosu na terenach Iraku i Syrii. W 2014 r. ta salaficka organizacja terrorystyczna ogłosiła się kalifatem.

² Charles Krauthammer – konserwatywny publicysta amerykański. Publikuje m.in. w „Washington Post”.

³ Arabska Wiosna – zwana też Arabską Wiosną Ludów lub Arabskim Przebudzeniem – przypadała głównie na lata 2010-13, a spowodowana była niezadowolaniem ludności zarówno z pogarszających się warunków życia, jak i z korupcji, nepotyzmu oraz prześladowań ze strony reżimowych władz. Masowe protesty i zrywy przetoczyły się przez większość państw

itymi wymiarami iluzji demokratycznych. Coraz to nowym ogniskom rewolty towarzyszył spory entuzjazm niemal całego świata. Szczególnie skupiano się na jej narzędziach, jakimi nieoczekiwanie stały się media społecznościowe. Obrazy czołgów na kairskim placu Tahrir zostały zdominowane przez specyficzny sposób portretowania tłumu. Przeważały w nim silnie zbliżone, spersonalizowane kadry, które pozwalały nie tylko na odczytanie transparentów (w języku arabskim i angielskim), ale i dostrzeżenie, że w protestach w dużej mierze uczestniczą kobiety. Wielokrotnie zamiast zwyczajowych pięści w górze można było dostrzec telefony komórkowe, a na transparentach twitterowe i facebookowe hasztagi. Tym sposobem maratony kryzysowe nadawane przez mainstreamowe kanały informacyjne (Al-Jazeera, BBC itp.) retransmitowały materiały wizualne, których nie dałoby się pozyskać tradycyjnymi metodami reporterskimi. Obywatelskie dziennikarstwo (ang. *citizen journalism*) stało się więc znakiem czasów, pozwalając na jednoczesne bycie uczestnikiem wydarzeń, reporterem i komentującym je publicystą. Jednak w przypadku ludzi okupujących plac Tahrir smartfony i media społecznościowe były także głównym taktycznym narzędziem koordynacji protestu⁴. Koncern Vodafone, chcąc z tego faktu czerpać wizerunkowe korzyści, wypuścił nawet klip reklamowy, w którym wykorzystano zdjęcia tłumu z placu Tahrir. W tekście towarzyszącym tym obrazom padają słowa: „Nie my wszczęliśmy rewolucję, my tylko przypomnieliśmy Egipcjanom, jak wielką mają siłę”. Reklama wzbudziła jednak niesmak, gdyż była to jedna z pierwszych sieci, które na polecenie Mubaraka odcięły swoim użytkownikom dostęp do Internetu⁵.

Choć zmiany polityczne w regionie w istocie się dokonały, to początkowy zachwył Zachodu przeszedł w rozczarowanie. Jak się okazało, garść elek-

arabskich Bliskiego Wschodu i Afryki Północnej, w wielu wypadkach przynosząc poważne zmiany polityczne (szczególnie w Egipcie i Libanie). Same wizualne aspekty Arabskiej Wiosny wystarczyłyby na osobne opracowanie, stąd w tym miejscu jedynie sygnalizuję te procesy jako jeden z elementów, które wpłynęły również na kształt późniejszego terroryzmu. Tymczasem odsyłam do zbiorowej publikacji: K. Górak-Sosnowska (red.), *Arabska wiosna. Kulturowy obraz przemian w świecie arabskim po 2010 roku*, Smak Słowa, Sopot 2016.

⁴ Por. M.J. Duffy, *Smartphones in the Arab spring. A revolution in gathering, reporting the news*, w: *International Press Institute 2011 Report*, https://www.academia.edu/1911044/Smartphones_in_the_Arab_Spring [12.12.2016].

⁵ J. Shenker, *Fury over advert claiming Egypt revolution as Vodafone's*, <https://www.theguardian.com/world/2011/jun/03/vodafone-egypt-advert-claims-revolution> [12.12.2017]. *Vodafone slammed for releasing advert taking credit for its role in Arab Spring revolution*, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1394303/Vodafone-slammed-releasing-advert-taking-credit-role-Arab-Spring-revolution.html> [12.12.2017].

tronicznych gadżetów w charakterze „protez wolności” nie była w stanie sprostać przeobrażeniom według oczekiwanego modelu. Europocentryczne iluzje kulturowego uniwersalizmu musiały ustąpić miejsca rzeczywistości bardziej kompleksowej, opartej na mieszance lokalnej obyczajowości, polityki i fundamentalistycznych odcieni religii. Najtragiczniejszych skutków procesów zapoczątkowanych przez Arabską Wiosnę doświadczyła Syria. Wojna domowa, która miała na celu obalenie Baszszara al-Asada, ujawniła tak wiele stron konfliktu, że media zachodnie się pogubiły. Westernowa logika podziału na „dobrych” i „złych” całkowicie zawiodła. Przeciwko wojsku Asada wystąpili zarówno rebelianci z Wolnej Armii Syrii (szkoleni przez CIA), jak i bojownicy Państwa Islamskiego. Ci ostatni zwalczali również Kurdów, czyli teoretycznie sojuszników NATO, ale paradoksalnie wrogów Turcji (członka NATO). Jeśli nałożyć na to bombardowania sprzyjających Asadowi rosyjskich myśliwców i siatkę polityczno-ekonomicznych interesów zamożnych państw Zatoki Perskiej, zyskujemy mozaikę nazbyt złożoną dla zachodniego konsumenta wiadomości.

5.1. ISIS – INFEKOWANIE STRACHEM I KULTUROWE REAKCJE IMMUNOLOGICZNE⁶

Powszechne utożsamienie islamu z terroryzmem indukuje społeczne napięcia, w których tle wybrzmiewają bardziej lub mniej otwarcie wyrażane lęki i strach. O ile w przypadku Al-Kaidy zogniskowane były one w wizerunkach (czy wręcz ikonach) Osamy bin Ladena lub upadających wież WTC, o tyle ISIS dystrybuuje strach innej natury: przemawia retoryką przestrzenną za pomocą projektu mapy nowego kalifatu, która w nieodległej przyszłości miałaby objąć Bliski Wschód, północną Afrykę i znaczną część Europy. W praktyce zatem społeczne obawy dotyczą nie tyle islamu, ile ekstremistycznej ideologii instrumentalizującej tę religię i związanych z tym politycznych i kulturowych konsekwencji obserwowanych na skalę globalną.

⁶ Część rozważań i przykładów z niniejszego paragrafu została opublikowana również w wersji angielskiej: J. Zydorowicz *Radical Islam – Infectious Fear and Cultural Immunological Reactions*, „Człowiek i Społeczeństwo” XLI/2016.

5.1.1. Globalizacja a terroryzm

Globalizacja jest często traktowana jako kategoria wytrych, czyli uniwersalny układ odniesienia w dyskursach humanistycznym, społecznym, ale również ekonomicznym, politycznym i wielu innych. W zależności od perspektywy jedni waloryzują ją pozytywnie, mówiąc o korzyściach, inni wręcz przeciwnie – wskazują na zagrożenia i niepożądane efekty uboczne. Tymczasem pośród wyznawców różnych religii hasło „globalizacja” na ogół wzbudza obawy, wywołane zazwyczaj lękiem przed utratą integralności, tożsamości lokalnej formacji religijnej (lęk przed byciem zdominowanym przez inną religię lub przed sekularyzacją). Historia uczy, że naturalnym efektem tego jest opór, bardzo często zbrojny. Dotyczy to szczególnie procesów globalizacyjnych w modelu imperialnym – by z historii przywołać choćby terrorystyczne taktyki Żelotów przeciwko rzymskiej okupacji.

Czy można jednak za Paulem Wilkinsonem zaryzykować tezę, że dzisiejszy terroryzm jest reakcją na globalizację⁷, czy też mamy tu raczej do czynienia z szeregiem korelacji (niekiedy pozornych lub przypadkowych)⁸? Od strony metodologicznej rzecz jawi się jako przedsięwzięcie dość karkołomne, choćby z uwagi na brak jednoznacznych definicji zarówno terroryzmu, jak i globalizacji. Paradoksalnie „w obiegu” jest tak wiele tych definicji, że idą za tym jednoczesna łatwość w ich polityczno-retorycznej instrumentalizacji i trudność w intersubiektywnym pojmowaniu. Terroryzmowi poświęcone zostało kilka akapitów we wprowadzeniu do niniejszej książki. Idąc nieco na skróty i robiąc *ad hoc* destylat z kilkudziesięciu definicji, globalizacją można nazwać wieloaspektowy kompleks zjawisk, gdzie w perspektywie ekonomicznej widać pogłębienie, przyspieszenie i intensyfikację międzynarodowych i ponadnarodowych sieci zależności, obieg dóbr i technologii, zaś w sferze politycznej, kulturowej i społecznej – ułatwiony obieg idei, informacji, przepływy ludzi itd. – co niekiedy prowadzi do kulturowej homogenizacji i zbliżeń, innym zaś razem do wyostrenia różnic, wzrostu nierówności (społecznej i ekonomicznej) i w konsekwencji do konfliktów. Przyglądając się potencjalnym korelacjom terroryzmu i globalizacji podczas prób ponownego „umeblowania świata”

⁷ P. Wilkinson, *Why Modern Terrorism? Differentiating Types and Distinguishing Ideological Motivations*, w: Ch.W. Kegley Jr. (red.), *The New Global Terrorism: Characteristics, Causes, Controls*, Prentice Hall, Upper Saddle River, NJ 2003, s. 124.

⁸ Szczegółowe badania w tej materii: B.J. Lutz, J.M. Lutz, *Globalisation and Terrorism in the Middle East*, „Perspectives on Terrorism” 9(5)/2015, ss. 27-46.

po drugiej wojnie światowej, siłą rzeczy wpadamy w dyskurs postkolonialny. Szczególnie widoczne jest to w odniesieniu do regionów Bliskiego Wschodu i północnej Afryki, gdzie granice państw wytyczano bez zbytej troski o czynniki etniczne, religijne czy kulturowe.

Warto na marginesie zauważyć, że istniejące od lat 90. XX wieku społeczne ruchy programowo antyglobalistyczne (czy alterglobalistyczne) pomimo swego radykalizmu, masowości, stopnia zorganizowania i rozmachu na szczęście nie wygenerowały dotąd aktów terrorystycznych. Dlatego w moim przekonaniu nie tyle globalizacja jako taka akceleruje terroryzm, ile pewne jej wybrane imperialne aspekty polityczne lub ekonomiczne (np. interwencje zbrojne USA i wojsk koalicyjnych w obręb Bliskiego Wschodu), a w dalszej konsekwencji czynniki kulturowe (kiedy to jakieś lokalne tożsamości rodzą fundamentalizmy w poczuciu zagrożenia ze strony obcych idei, wobec naruszenia integralności ich symbolicznego ładu). W ujęciu Anthony'ego Giddensa byłby to konflikt na linii kosmopolityzm – fundamentalizm⁹.

Natomiast bez wątpienia najnowsze globalne technologie komunikacyjne stwarzają narzędzia ułatwiające rekrutowanie, organizowanie się grup i komórek dżihadystycznych, zaś – co jeszcze istotniejsze – Internet zapewnia potężną publiczność (do zastraszenia) i dwukierunkowość komunikacji. Jeszcze w pierwszej dekadzie milenium Al-Kaida komunikowała światu swe przesłania, nagrywając taśmy wideo, które wysyłano do katarskiej telewizji Al-Jazeera, za którą retransmitowały je światowe agencje informacyjne. Usieciowienie terrorystycznej propagandy następowało niejako paralelnie, wraz z dynamicznym rozwojem infrastruktury sieci internetowej i komórkowej w krajach muzułmańskich (w przypadku diaspory zamieszkującej kraje zachodnie nastąpiło to oczywiście wcześniej)¹⁰. Ciągłe nie przesądza to jednak o słuszności stanowisk spokrewniających globalizację ze współczesnym terroryzmem. Wszak nie sposób winić narzędzi do komunikacji za treści komunikatów i ich konsekwencje – Internet bowiem w takim samym stopniu sprzyja terroryzmowi co np. działalności charytatywnej.

⁹ A. Giddens, *Runaway world. How globalization is reshaping our lives*, Taylor & Francis, London 2003.

¹⁰ Więcej na ten temat w artykułach: C. Bocksette, *After Bin Laden: Jihadist Terrorist Use of Strategic Communication to Enlarge Community of Believers*; P.K. Foster, *Terrorist Innovation: Homegrown Terrorism and the Internet*, w: J.J. Le Beau (red.), *The Dangerous Landscape. International Perspectives on Twenty-First Century Terrorism; Transnational Challenge, International Responses*, Procon, Sofia 2013.

5.1.2. Infekowanie strachem

Perswazyjne funkcje strachu są dość powszechnie znane, znakomicie w swoim czasie opisał je Jean Delumeau w książce *Strach w kulturze Zachodu XIV-XVIII w.*¹¹ Źródłami ówczesnych strachów były oczywiście dżuma, głód, szatan i jego agenci (czyli czarownice, heretycy, żydzi, a także Turcy w trakcie rozrostu Imperium Osmańskiego). Suma tych lęków była dojmująca, a ówczesny Kościół usiłował je zwalczać poprzez swoiste katalogowanie służące wskazaniu wrogów. W kontekście problemów współczesności obserwacje Delumeau nie tracą na aktualności. Warto przy tej okazji dokonać rozróżnienia między strachem a lękiem. Pierwsza z tych emocji pojawia się w sytuacji realnego zagrożenia (np. strach przed podróżowaniem komunikacją miejską tuż po zamachu w madryckim metrze w 2004 r.), z kolei obiekt lęku zawsze będzie w dużym stopniu irracjonalny (np. lęki milenijne, ksenofobiczne). W takich okolicznościach po jednej stronie da się dziś zaobserwować rzesze przerażonych, a po drugiej – menedżerów zdolnych do zarządzania ponadkulturowymi emocjami podstawowymi (strachem i lękami) dokonujących „transferu niepewności” na coraz bardziej globalną skalę.

W ostatnich latach na międzynarodowej arenie strachu miejsce Al-Ka-idy zajął nowy dynamiczny aktor, czyli wspomniane już Państwo Islamskie. W największym skrócie: jest to sunnicka organizacja walcząca obecnie z szyitami (w szczególności alawitami), Kurdami, jazydami, chrześcijanami, siłami Baszszara Al-Asada, opozycyjną względem reżimu Asada Armią Wolnej Syrii i całym światem zachodnim. Paradoksalnie formacja zaistniała dzięki amerykańskiemu więzieniu Camp Bucca¹² w Iraku, gdzie w charakterze osadzonych mieli okazję spotkać się byli oficerowie wywiadu Saddama Husajna. Jeszcze większy paradoks stanowi fakt, że ścisły zarząd tej radykalnie religijnej formacji terrorystycznej utworzyli byli funkcjonariusze lewicowej partii Baas (m.in. Izzat Ibrahim al-Douri, Abu Ayman al-Iraqi, Abu Muslim al-Turkmani). Ekspansję terytorialną ISIS zapewniły z jednej strony przejęcie arsenału, jaki Stany Zjednoczone zostawiły armii irackiej, z drugiej – sukcesy rekrutacyjne i efekt „franczyzy” (pod flagę ISIS chętnie podłączają się mniejsze komórki dżihadystów z Afryki, Europy i innych części świata) oraz tzw. „samotne wilki”.

¹¹ J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu XIV-XVIII w.*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986.

¹² Nazwa obozu miała upamiętniać Ronalda Bucce, jednego ze strażaków poległych w gruzach WTC w 2001 r.

5.1.3. Czym straszy ISIS?

Wyciągnąwszy wnioski z Bushowskiej doktryny szoku i przerażenia (*shock and awe*) oraz tradycji lokalnych, ISIS idzie znacznie dalej niż Al-Kaida czy talibowie. Pojawia się nowy, znacznie poszerzony repertuar aktów terroru i wizualnych retoryk. Jako element wojny psychologicznej dżihadyści konsekwentnie realizują najróżniejsze widowiskowe scenariusze. Należą do nich:

Egzekucje – gdzie przeważnie nie mamy do czynienia z postulatami, jak miało to miejsce w „tradycyjnym” terroryzmie (np. uwolnienie towarzyszy broni w zamian za wolność zakładnika). Tutaj sama widowiskowa, wyszukana egzekucja ma być przekazem. Powszechne zastosowanie znajdują zatem: obcinanie głów pojmanym wrogom, palenie ludzi żywcem, wysadzanie ludzi ładunkami, zrzucanie z dachów budynków (najczęściej za homoseksualizm), obcinanie rąk złodziejom czy ukrzyżowania. Każdorazowo dostrzegalna jest dbałość oprawców o solidne dokumentowanie tych egzekucji, przy czym w jednych przypadkach są to zatłoczone miejsca kaźni na publicznych placach (używa się wtedy nawet dronów filmujących ów tłum z góry), innym razem egzekucje są inscenizowane specjalnie pod kątem profesjonalnych filmowych produkcji w typie *A Message Signed with Blood to the Nation of the Cross* (*Naznaczony krwią przekaz dla krzyżowców*). Na potrzeby tego filmu na początku 2015 r. na libijskim wybrzeżu dokonano egzekucji 21 koptyjskich chrześcijan. Nie była to – jak dotąd – amatorska wideorejstracja wydarzenia, gdyż każde ujęcie dopracowano w najdrobniejszych szczegółach. Plany, kadry i ruchy kamery wskazywały na perfekcyjne opanowanie gramatyki języka filmu¹³. Oprawcy dokonujący dekapitacji odziani zostali w jednakowe czarne uniformy i kominiarki (poza „mistrzem ceremonii” i mówcą, który miał na sobie mundur polowy), natomiast skazańców ubrano w pomarańczowe kombinezony, nawiązując tym do więźniów z Guantanamo. Ostatnie kadry filmu wypełniły zabarwione krwią morskie fale, przypominające reportaże o rzezi wielorybów. Podobnie pod kątem wizualnej/filmowej dramatycznej atrakcyj-

¹³ Warto nadmienić, że najbardziej drastyczne sceny z tych produkcji nie przedostają się do zachodnich mediów głównego nurtu, za to bez większego trudu wersje bez cenzury można znaleźć m.in. na portalach radykałów chrześcijańskich (np. catholic.org). Przymuszczać ma to służyć mobilizacji przeciwko islamowi, tymczasem staje się dodatkową tubą fundamentalistów ISIS. Rodzime media w swoim czasie również poruszyły ów problem, wskazując na kontrowersyjność polskiego katechety pokazującego młodzieży film z egzekucji koptyjskich chrześcijan na zasadzie niepozytywnej afirmacji.



*A Message Signed with Blood to the Nation of the Cross –
stop-klatki z filmu propagandowego ISIS*

<http://www.jpost.com/Jerusalem-Report/Why-is-Europe-turning-a-blind-eye-472472> [10.02.2018].

ności przygotowano również inne scenerie egzekucji, np. podczas spalania jordańskiego pilota czy rozstrzelania syryjskich jeńców w ruinach Palmiry.

Terroryzm kurortów – 18 marca 2015 r. dżihadyści przypuścili atak na parlament w Tunisie, a kiedy został on odparty, celem zastępczym uczynili turystów w pobliskim muzeum Bardo. Zginęły 24 osoby z różnych krajów (głównie Europejczycy). W czerwcu tego samego roku 23-letni terrorysta Sajf ad-Din ar-Rizki zastrzelił 39 osób w kompleksie hotelowym w tunezyjskim Susie. Media natychmiast obiegły oksymoroniczne w swej wymowie obrazy sielskiej plaży i zakrwawionych ciał przykrytych ręcznikami. W efekcie wprowadzono stan wyjątkowy, zastrzegając środki bezpieczeństwa, zaś wiele biur podróży odwołało rezerwacje, co boleśnie odbiło się na gospodarce kraju. Podobnie było w Egipcie po katastrofie Airbusa A321 lecącego z Sharm el-Sheik do Petersburga (31 października 2016 r., 224 ofiary) – do zamachu przyznały się lokalne komórki ISIS, a ofiarami byli głównie Rosjanie¹⁴.

Niszczenie zabytków – międzynarodowy wstrząs wywołały działania określane w mediach zachodnich jako *cultural vandalism*. Oto bowiem na celowniku znalazło się starożytne dziedzictwo cywilizacyjne w miejscowościach Nimrud (Irak) i Palmira (Syria)¹⁵. Stanowiska archeologiczne i ruiny widowiskowo wysadzano i buldożerami równano z ziemią, część rzeźb w ramach ikonoklastycznej misji zniszczono, zaś wiele innych – bardziej pragmatycznie sprzedano kolekcjonerom. Zanim jednak bojownicy ISIS odnaleźli najcenniejsze wykopaliska, długo torturowali Khaleda al-Asaada – nadzorującego obiekt

¹⁴ W momencie pisania niniejszego tekstu istniały dwa rozbieżne raporty – komisja rosyjska skłaniała się ku zdetonowanej na pokładzie małej bombie, komisja egipska we wstępnych wnioskach wykluczała taką opcję (załoga miała po starcie zgłaszać problemy techniczne z silnikami).

¹⁵ K. Shaheen, *ISIS destroys tetrapylon monument in Palmyra*, <https://www.theguardian.com/world/2017/jan/20/isis-destroys-tetrapylon-monument-palmyra-syria> [10.02.2018].



Wysadzanie zabytków Palmiry, 2015

<https://courtauld.ac.uk/event/symposium-on-art-and-terrorism> [10.02.2018].

syryjskiego archeologa. Ostatecznie został on zdekapitowany, a jego zwłoki przykładownie wyeksponowano¹⁶. Równie bezwzględnie potraktowano bardzo stare świątynie chrześcijańskie, m.in. monaster świętego Eliana w Homs, gdzie zniszczono sarkofag z jego szczątkami¹⁷.



Ikonoklastyczny wandalizm w Ninevah Museum w Mosulu (Irak), stop-klatki z filmu opublikowanego przez ISIS 26 lutego 2015 r.

<https://www.youtube.com/watch?v=fl3LoomW-6k> [10.02.2018].

¹⁶ Po odbiciu Palmiry kamery światowych stacji telewizyjnych miały okazję zarejestrować dedykowany mu koncert, który pośród ruin wykonała rosyjska orkiestra symfoniczna pod batutą Walerija Giergijewa. Tym sposobem światowe dziedzictwo z listy UNESCO raz za razem stawało się sceną wojennej propagandy. Więcej na ten temat: M.V. Vlasic, *Where culture meets terrorism: art and the ongoing fight to save history*, https://www.huffingtonpost.com/mark-v-vlasic/where-culture-meets-terro_b_9935542.html [10.02.2018].

¹⁷ N. Gutteridge, *The World Heritage sites ISIS could blow up in campaign of cultural vandalism*, <http://www.express.co.uk/news/world/602428/Islamic-State-ISIS-World-Heritage-sites-pyramids-palmyra> [12.11.2015].

Działania te obliczone były oczywiście na szokowanie Zachodu, jako takie natychmiast miały zyskać etykietę barbarzyństwa. Jednak bojówki ISIS po zdobyciu Mosulu nie od razu rzuciły się do muzeum w ikonoklastycznym szale, gdyż do inscenizacji dzieła zniszczenia przygotowywano się przez kilka tygodni.

Obozy szkoleniowe dla dzieci – ruiny amfiteatru w Palmirze posłużyły również za scenografię kolejnej widowiskowej kaźni na żołnierzach armii Asada. Różnica polegała na tym, że tym razem egzekucję wykonywali kilkunastoletni chłopcy za pomocą pistoletów. Nie był to odosobniony przypadek, gdyż wkrótce w sieci znalazły się filmy, w których w podobny sposób zginął Palestyńczyk, a kiedy indziej dwaj Rosjanie. W tym wypadku nie chodziło wyłącznie o etyczny dysonans w ramach doktryny szokowania według scenariuszy propagandzistów ISIS. Sprowadzenie rzeczy do konstatacji o praniu mózgów młodzieży również niewiele wyjaśnia. Są to bowiem nie tylko dzieci terrorystów, ale w głównej mierze wojenne sieroty bez życiowych alternatyw. Owszem, produkowani są tym sposobem lojalni bojownicy, lecz oprócz tego wczesna inicjacja w zabijaniu to emancypacyjny „bonus” i podniesienie społecznej rangi pośród rówieśników.



Egzekucja w Palmirze wykonywana przez kilkunastoletnich bojowników ISIS
<https://www.almasdarnews.com/article/battle-for-ancient-palmyra-city-enters-final-stage-as-isis-defeat-seems-inevitable/>; <http://en.abna24.com/service/middle-east-west-asia/archive/2016/05/26/756448/story.html> [10.02.2018].

Gwałty, seks-niewolnictwo niewiernych – organizacje strzegące praw człowieka rozpowszechniają liczne osobiste świadectwa kobiet, którym udało się uciec z niewoli ISIS. Jazydki, szytiki, Kurdyjki, chrześcijanki relacjonują w nich swoje tragiczne doświadczenia: „Zostałam zgwałcona 30 razy jeszcze przed porą lunchu. Nie mogłam nawet pójść do toalety. Proszę, zbombardujcie nas!”¹⁸. Z uwagi na chęć uniknięcia przez rodziny hańby

¹⁸ Tekst z ulotki w ramach internetowej kampanii #SaveYazidis.

przeważają jednak opowieści, w których narratorkom z różnych przyczyn udało się „uniknąć” gwałtów.

Palenie stosów z alkoholem i papierosami – adresat tego typu widowisk jest bardziej „wewnętrzny”, a ich celem jest promowanie moralnego ładu według koranicznych wytycznych co do używek. Wkrótce jednak zliberalizowano nieco kwestie zakazu palenia tytoniu, gdyż wielu rekrutów z Europy miało problemy z uwolnieniem się od tego nałogu. Efektem ubocznym było to, że ceny alkoholu w regionie Iraku i Syrii pięciokrotnie wzrosły¹⁹.

Dynamiczna ekspansja i sukcesy w rekrutacji – jako takie okazały się zatrważające zarówno na poziomie lokalnym, jak również dla społeczeństw i polityków Zachodu. W sukcesach militarnych ISIS pomogło przejęcie arsenałów armii irackiej, spore środki finansowe wynikające z kontrolowania złóż ropy i okupów, połączone z brawurą kolejnych podbojów (tu szczególnie skutecznymi wykazywały się oddziały złożone z Czeczenów, pod dowództwem rudobrodego Tarkana Batiraszwilego, który na potrzeby kalifatu przyjął nowe imię – Abu Omar al-Shishani). Znacząco zmieniło się tym samym oblicze terroryzmu. Dotychczasowe działania Al-Kaidy przyzwyczyły nas do taktyk rozproszonych jednostek ukrywających się nie tylko w miastach, ale i w jaskiniach, atakujących zniecałk. Dla odmiany dowództwo ISIS zaczęło utrzymywać wizerunek otwartej walki, prężących się konwojów błyszczących terenówek Toyoty i czołgów pod charakterystycznymi czarnymi flagami z szahadą. Dopiero na dalszym planie, w cieniu pustynnego kurzu nieostro rysują się skrzyżowania interesów Arabii Saudyjskiej, Kataru, Iranu, Rosji i Turcji, gdzie ropa i pieniądze mieszają się z ambicjami politycznymi i religijnymi (zwłaszcza na osi sunnicko-szyickiej). Na realnym placu boju sytuacja okazała się nie mniej skomplikowana – ISIS zwalcza siły reżimowe Asada, ale również antyreżimowych bojowników Wolnej Armii Syrii, natomiast Asad we współpracy z Putinem bombarduje jednych i drugich. Jednocześnie dżihadysty na celowniku mają Kurdów, których bardzo nieśmiało dozbierają Stany Zjednoczone, co budzi z kolei niezadowolenie Turcji²⁰.

Ekspansja kalifatu dokonuje się równolegle w obszarze komunikacji symbolicznej, by przywołać choćby przykład projektowanych na przyszłość map czy drukowanie „oficjalnych” paszportów z flagą kalifatu.

¹⁹ *New images show ISIS torching alcohol, cigarettes*, <http://english.alarabiya.net/en/variety/2014/12/06/New-images-show-ISIS-burning-alcohol-cigarettes.html> [12.11.2015].

²⁰ Mowa o stanie na konfliktu w latach 2015-17, gdyż już w trakcie pisania tej książki ofensywa ISIS kilkakrotnie przechodziła w defensywę, zaś Palmira przechodziła z rąk do rąk.



Paszporty wydawane bojownikom ISIS jako element propagandy i wojny psychologicznej
<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2722637/Anything-declare-ISIS-launches-passport-holders-international-terrorist.html> [10.02.2018].

W kontekście komunikacji symbolicznej nie można również pominąć omawianych wcześniej brutalnych filmów z egzekucji. Warto jednak zaznaczyć, że propaganda rekrutacyjna oparta jest nie tylko na przemoc, ale stosowane są także różne retoryki w zależności od tego, czy adresat jest muzułmaninem, czy jeszcze nie, czy mieszka w którymś z krajów zachodnich, czy w Czeczenii, Rosji lub Afryce. I tak np. dla rekrutów z okolic Kaukazu kręci się głównie filmy idylliczne, przedstawiające np. uprawę sadów. Jest to zatem zachęta oparta na potencjalnych zdobyczach wojennych, takich jak ziemia, żona (lub mąż), mieszkanie i dobrobyt. Propagandy w tonie korzyści materialnych próbował również w Wielkiej Brytanii Omar Hussain (bardziej znany pod medialnym przydomkiem „Supermarket Jihadi”). Jak przekonywał z ekranu:

[...] jeśli to nie wystarczy, Dawlah (Państwo Islamskie) zapewnia rodzinie również podstawowe artykuły gospodarstwa domowego, takie jak pralka, lodówka, kuchenka, dywany, materace i inne przedmioty kuchenne [...]. Gaz jest również sprzedawany mudżahedinom za mniej niż połowę ceny i nie ma rachunków za wodę i prąd²¹.

Do wyznawców Allaha (i potencjalnych konwertytów) zamieszkałych na Zachodzie kierowana jest estetyka oparta na wzorcach hollywoodzkich, czyli

²¹ Co sprowadza się do obietnic, że Państwo Islamskie hojnie wyposaży rodziny swych bojowników w sprzęt AGD, a paliwo będą oni mogli kupować za pół ceny i nie będą ich obowiązywać rachunki za wodę czy prąd. Przysł. za: <http://www.mirror.co.uk/news/world-news/join-isis-fridge-bizarre-promise-6226404> [12.11.2015].



Omar Hussain „Supermarket Jihadi”

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2780253/Supermarket-jihadi-s-call-arms-Former-Morrisons-worker-travelled-Syria-join-Islamic-State-challenges-David-Cameron-send-ground-troops-Iraq.html> [10.02.2018].

stosownie udratyzowane zdjęcia i montaż. Nietrudno dopatrzeć się również sekwencji filmowych wzorowanych na popularnych grach komputerowych FPS (*first-person shooter*, gdzie stosuje się szerokokątne ujęcia z subiektywnej perspektywy strzelca, a przedłużeniem obiektywu jest widoczna w kadrze lufa karabinu). To swoiste *reality TV* przeplatane jest narracjami w ojczystych językach adresatów, co ma działać osławiająco i skutecznie radykalizować postawy. W zakresie wizualnych wzorców niewątpliwym sprzymierzeńcem są także współczesne media (zarówno głównego nurtu, jak i te społecznościowe), których tabloidowa natura zawsze chętniej uderza w tony emocjonalne niż racjonalne. Tym samym dochodzi do przeeksponowania elementów konfliktogennych, których tło stanowi czynnik religijny, co z kolei poprzez „efekt kuli śnieżnej” wywołuje kolejne społeczne napięcia i fobie. Tu niejako koło się domyka, gdyż zarówno media informacyjne, jak i propagandziści ISIS usiłują naśladować retoryki charakterystyczne dla kina. Tym samym świat zachodni poprzez gotowe popkulturowe klisze tworzy negatywnych celebrytów typu „Jihadi John”. W 2014 i 2015 r. dokonywał on egzekucji na zakładnikach (wśród jego ofiar znaleźli się m.in. James Foley, Steve Sotloff i Kenji Goto), podczas których, gestykulując nożem, wygłaszał płomienne przemówienia do kamery. Wkrótce pomimo zamaskowanej twarzy został rozpoznany jako Mohammed Emwazi, absolwent Uniwersytetu Westminsterskiego. Swój przydomek zawdzięczał brytyjskiemu akcentowi i niefortunnemu skojarzeniu z liderem The Beatles przez jednego z jego byłych więźniów. Według raportów służb brytyjskich i amerykańskich Emwazi zginął podczas jednego z nalotów dronów na Rakkę (co potwierdził również „Dabiq” – propagandowy

magazyn ISIS²²). W warstwie ikonicznej mimowolnie narzuca się tu porównanie ze spektaklami makabry znanymi z zachodniej popkultury, zwłaszcza z *Bękartami wojny* Quentina Tarantino (2009), gdzie z założenia widzom nie miały towarzyszyć żadne wątpliwości co do zasadności wyszukanych okrucieństw zadawanych nazistom. Ujęcia z przemówieniami „Jihadi Johna” przed egzekucjami replikują filmowe pozy porucznika Aldo Raine’a (Brad Pitt) z nieodłącznym nożem.



Fotos promujące *Bękartów wojny* Quentina Tarantino (2009);
obok Mohammed Emwazi znany jako „Jihadi John”

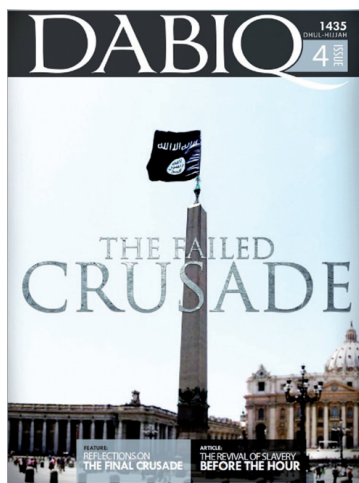
<http://www.oyejuanjo.com/2015/04/nuevos-estrenos-netflix-mayo-2015-series-peliculas.html>;

<https://www.vox.com/2015/2/26/8114497/mohammed-emwazi-join-isis> [10.02.2018].

Radykalizmy przycajone w zakamarkach kultury popularnej niekiedy znajdują ujście również w okółomuzycznych subkulturach, stąd nierzadkie przypadki rekrutowania w szeregi ISIS niemieckich czy francuskich raperów. Warto ponadto przywołać postać 45-letniej Sally Jones – byłej punkrockowej wokalistki z Chatham (hr. Kent), która związała się z 23-letnim Junaidem Hussainem – dżihadowskim hakerem. Według różnych źródeł wskutek kolejnych nalotów na Rakkę Sally Jones jest obecnie wdową²³.

²² Więcej na temat treści magazynu: <http://www.clarionproject.org/news/islamic-state-isis-isil-propaganda-magazine-dabiq#> [10.02.2018].

²³ T. Whitehead, *Widow of British jihadist „proud” he was killed by US*, <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/islamic-state/11866046/Widow-of-British-jihadist-proud-he-was-killed-by-US.html> [10.02.2018]. Por. również: R. Spillett, *Is „Mrs Terror” back in Britain? Special Branch is on full alert after 45-year-old ISIS recruiter was ‘seen in Birmingham with two jihadis*, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3197544/ISIS-recruiter-dubbed-Mrs-Terror-fled-Syria-Britain.html#ixzz40oJ5Sg6j> [10.02.2018].



Okładka propagandowego magazynu „Dabiq” z flagą ISIS powiewającą nad placem św. Piotra w Watykanie
<http://www.ibtimes.co.uk/isis-magazine-dabiq-threatens-rome-crusaders-flying-islamic-state-flag-vatican-front-cover-1469712> [10.02.2018].

Propaganda ISIS trafia więc w Europie na specyficzne podglebie, co w pewien sposób przypomina poczucie etosu, jaki towarzyszył zaciąganiu się afroamerykańskiej młodzieży do Czarnych Panter w czasach kontrkultury lat 60. Oto pojawiła się okazja na przygodę poza prawem, ale pod względem etycznym lepszą, atrakcyjniejszą, bo legitymizowaną ideologicznie. W przypadku wstępowania w szeregi Państwa Islamskiego taką postawę wzmacnia niebagatelna warstwa motywacji religijnych. Dla konwertytów jest to na ogół uproszczony koktajl koranicznych cytatów dobranych *ad hoc* i interpretowanych w duchu dżihadu. Dlatego właśnie liczni obdarzeni autorytetem imamowie odcinają się od islamu spod znaku ISIS, podkreślając, że szkodzi to muzułmanom na całym świecie.

5.1.4. Kto boi się ISIS? Racjonalizacje strachu i lęków

Warto przyrzeć się strategiom racjonalizacji strachu i lęków rozsiewanych przez zradykalizowanych muzułmanów. Emocje takie jak islamofobiczny strach wykorzystywane są powszechnie przez rządy zastraszonych – jako element kontrpropagandy lub w funkcji mobilizacyjnej. Pozwala to legitymizować różne militarne interwencje – by przywołać np. elementy doktryny

George'a W. Busha, takie jak atak prewencyjny czy retoryka walki dobra ze złem (z ducha metafizyczna, choć dyktowana racjonalnymi i pragmatycznymi względami). Działania na poziomie rządowym polegają więc na wdrażaniu strategii skutecznego zarządzania strachem i ryzykiem. Wobec powszechnego infekowania strachem (przez terroryzm ISIS i rządy państw) znacznie ciekawsze i bardziej różnorodne okazują się jednak kulturowe „reakcje immunologiczne”. Takich oddolnych taktyk osławiania lęków można wyliczyć całkiem sporo. Należą do nich:

Teorie spiskowe i falsyfikacje – internauci z całego świata analizują filmy i inne materiały propagandowe ISIS, doszukując się w nich mistyfikacji i filmowych trików. Między innymi wspomniane wcześniej egzekucje (np. Jamesa Foleya i japońskich dziennikarzy) stały się pretekstem do indywidulanych śledztw i dociekań. W Internecie zaroiło się od wywodów, które bazując na analizach poszczególnych kadrów filmów z egzekucji, próbowały udowodnić, że były one kręcone w studyjnych green-boxach, doszukano się bowiem niekonsekwencji w oświetleniu twarzy zakładników i innych błędów edytorsko-efektowych. Natomiast pośród wniosków z tych dociekań pojawiały się np. sugestie, że produkcje te zostały sfabrykowane przez CIA (na niektórych fotografiach pokazujących rzekomych terrorystów internauci dopatrywali się tatuaży charakterystycznych dla US Army).

Humor – głównie spontaniczny, bardzo często niepoprawny (np. w rodzaju satyry tygodnika „Charlie Hebdo”) służy głównie rozładowywaniu napięć i lęków. Patetyczna ikonografia ISIS ośmieszana jest poprzez niezliczone trawestacje. Japońscy internauci wokół egzekucji swych rodaków tworzyli memy stylizowane na mangi. Izraelscy komicy kręcili parodie filmów dżihadystów²⁴ (w typie *making-of bloopers*, czyli udawanych wpadek z planu filmowego, gdzie usiłowano ośmieszać problemy terrorystów z prawidłową wymową, powtarzanie ujęć itp.). Inni z kolei prześcigali się w wymyślaniu strojów na Halloween – tu z kolei modę „na bin Ladena” wyparła stylizacja à la „Jihadi John” (co przychodziło o tyle łatwiej, że w ofercie supermarketów nietrudno znaleźć dla dziecka gotowy strój skrytobójcy *ninja* – figury oswojonej już dawno przez popkulturę). Na gruncie bardziej zinstytucjonalizowanym warto również wskazać na konkurs karykatur ISIS zorganizowany w Teheranie w 2015 r.²⁵ Najbardziej „publicystyczne” spośród wyróżnionych rysunków

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Qz3oWmDUW1Q> [10.02.2018].

²⁵ A. Withnall, *Iran launches anti-ISIS cartoon competition „to expose true nature of Islamic State”*, <http://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/iran-launches-anti-isis-cartoon-competition-to-expose-true-nature-of-islamic-state-10275768.html> [10.02.2018].

zawierały dość radykalne aluzje, jak np. portret Al-Bagdadiego jako dzikiej bestii trzymanej na dwóch smyczkach w kolorach amerykańskiej i izraelskiej flagi. Nie była to zresztą jedyna satyra na ISIS, w której występowały właśnie te dwie flagi – co akurat w przypadku Iranu nie stanowi zaskoczenia.



John Martinez, 2014

<http://toonhole.com/comic/al-qaeda-tapes/> [10.02.2018].

Anestetyzacja – stopniowe znieczulanie poprzez wielość materiałów i reportaży z okrucieństwami ISIS. Towarzyszy temu jednak rodzaj niezdrowej fascynacji (rozrywka, programy typu *reality TV*), jak również voyeurystyczne wyszukiwanie niecenzurowanych scen egzekucji na portalach internetowych. Stoi za tym chęć przeżywania strachu, pod warunkiem że jest on kontrolowany, bezpiecznie zdystansowany. Jest to więc kulturowy mechanizm wielokrotnie analizowany, m.in. jako Kantowska wzniosłość (czyli estetyczna ekscytacja po szczęśliwie przeżytym zagrożeniu).

Agresja zastępcza oraz tzw. hejtowanie – warto się zastanowić, czy dopuszczalne jest, aby takie działania rozważać w kontekście racjonalizacji strachu, czy nie są to raczej jakieś pierwotne instynkty. Ze świadomością ryzyka takiej klasyfikacji można jednak zakładać, że np. pobicia imigrantów w Polsce nie bazują wyłącznie na pierwotnych emocjach i biologicznych odruchach, lecz również na czynnikach światopoglądowych. O ile pobicia to wciąż raczej sporadyczne incydenty, o tyle w Internecie może przerażać rozmiar ksenofobicznej nienawiści względem arabskich imigrantów; co gorsza, sieciowi hejterzy nie zdają sobie sprawy, że ich nienawiść przynosi odwrotny

skutek – jest bowiem skuteczną pożywką w propagandzie rekrutacyjnej ISIS, służącą radykalizacji osiadłych na Zachodzie muzułmanów.

Dyskredytowanie – w sierpniu 2014 r. egipska feministka Aliaa Magda Elmahdy wraz z ukrytą pod hidżabem współpracowniczką naznaczyły flagę ISIS krwią menstruacyjną i fekaliami. Zdjęcie z tego performansu opublikowała na swoim profilu facebookowym. W ramach tej kulturowej prowokacji chciała zaprotestować przeciw brutalności i mizoginistycznej ideologii Państwa Islamskiego. Warto nadmienić, że za mniejsze „przewinienia” mordowano nawet na Zachodzie (by przywołać przykład śmierci Theo van Gogha w 2004 r.), toteż działaczka schroniła się w Szwecji i od czasu do czasu współpracuje z Ukrainkami z Femenu²⁶.



Aliaa Magda Elmahdy

<http://hyperallergic.com/145768/feminist-activists-bleed-and-shit-on-islamic-state-flag-nsfw/>
[10.02.2018].

Dystansowanie się – *#NotInMyName*, *#MakingAstand* to przykładowe kampanie społeczne muzułmańskich kobiet zamieszkałych na Zachodzie, których celem jest wyraziste odcięcie się od islamu spod znaku ISIS. W ramach tych akcji w mediach społecznościowych i na plakatach pojawiają się od-

²⁶ N. Gillespie, *Powerful: Egyptian Feminists Literally Shit, Bleed on ISIL Flag*, <https://reason.com/blog/2014/08/25/powerful-egyptian-feminists-literally-sh> [10.02.2018].



Poster kampanii #MakingAStand

<http://www.asiansunday.co.uk/muslim-women-across-the-uk-are-makingastand-against-extremism-and-radicalisation/> [10.02.2018].

ważne portrety kobiet w hidżabach otwarcie potępiających ekstremizm i terroryzm²⁷.

Dla równowagi wypada zapytać: czego boją się bojownicy ISIS? W plakatach propagandowych sami nawołują: „Fear Allah Only!” (Bój się tylko Allaha!). Repertuar ich strachów i lęków można jednak znacząco poszerzyć: Koran dostarcza wyrazistych wizji męki na różnych poziomach piekła - innych dla grzesznych muzułmanów, innych dla chrześcijan i żydów, a jeszcze innych dla politeistów. Pomimo deklarowanej odwagi w trakcie podbojów bojownicy obawiają się swoich wrogów. W związku z tym na opanowanych terytoriach (szczególnie w dużych miastach, jak np. Mosul) bojownicy ISIS nakazują miejscowym mężczyznom nosić brody, by móc w razie potrzeby łatwiej wtapiać się w tłum. Pomimo stosunkowo dobrego uzbrojenia dość oczywisty jest strach przed atakami z powietrza, zwłaszcza ze strony jednostek bezzałogowych. Natomiast na poziomie symbolicznym i obyczajowym byli dżihadyści w wywiadach często wyrażali obawy przed śmiercią zadaną przez którąś z walczących kobiet kurdyjskich (bardzo licznych i coraz lepiej wyszkolonych).

²⁷ N. Pathan, *#MakingAStand: British Muslim women launch anti-ISIS culture drive*, <http://english.alarabiya.net/en/life-style/art-and-culture/2014/09/24/-MakingAStand-British-Muslim-women-launch-anti-ISIS-culture-drive.html> [10.02.2018].

Co warte odnotowania, lęki, codzienne troski i dylematy członków ISIS zostały znakomicie sportretowane w brytyjskim miniseriale *The State* (2017, reż. Peter Kosminsky). Opowiada on o losach kilku brytyjskich muzułmanów i konwertytów, którzy z różnych przyczyn postanowili dołączyć do oddziałów Państwa Islamskiego na terenie Syrii. Choć przeważały entuzjastyczne recenzje²⁸ tej produkcji, nie zabrakło również kontrowersji i zarzutów, że bohaterowie zostali nakreśleni w taki sposób, iż budzą sympatię widza lub – co gorsza – mogą skłaniać do naśladownictwa. Scenariusz pozwala zanurzyć się w subiektywne postrzeganie dżihadu przez poszczególne postaci, a jednocześnie bardzo daleki jest od gloryfikowania terroryzmu. Wbrew obiegowym tendencjom obecnym na ulicy, w mediach i wśród polityków twórcy serialu nie próbują dehumanizować bohaterów. Właściwie dzieje się coś odwrotnego – są oni arcyłudzcy zarówno w zakresie przeżywanych fascynacji i nadziei, jak i deziluzji, życiowej mądrości, jak i naiwności, uczucia miłości i nienawiści. Jak się okazało, serial cechuje się solidną grą aktorską, zniuansowanym podejściem do problemu, brakiem skrótów i uproszczeń, a także tanich sensacyjnych efektów i emocjonalnej pornografii – a więc oferuje znacznie więcej, niż się na ogół od takich telewizyjnych projektów oczekuje. Tym samym Kosminsky dowiódł, że wbrew powszechnej opinii kultura popularna może wносить głębsze treści w dyskusje o współczesnym terroryzmie, skutecznie uzupełniając dyskurs medialny, artystyczny czy akademicki. Procesy transmitowania znaczeń pomiędzy społeczeństwem a władzą znakomicie rozpoznawał w popkulturze John Fiske. W jego ujęciu może ona być zarówno przejawem dominacji władzy, jak i oporu względem tej dominacji. Ta pozorna sprzeczność wiąże się bowiem z bogactwem znaczeń i polisemią tej sfery, w której odbiorca jest autonomiczny w swoich interpretacjach, toteż może zarządzać swoim rozumieniem utworu nawet wbrew intencji nadawcy²⁹. Tym większe stanowi to wyzwanie dla twórców takich fabularnych produkcji podejmujących w obszarze rozrywki drażliwą problematykę współczesnego terroryzmu. Warto zaznaczyć, że wprawdzie serial wyprodukował angielski Chanel 4, jednak do światowego obiegu trafił

²⁸ E. Saner, *The State review – this Isis drama is clever, gripping and genuinely enlightening*, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/aug/21/the-state-review-isis-peter-kosminsky>, <http://www.bbc.co.uk/news/amp/entertainment-arts-41035251> [10.02.2018]. *Baroness Warsi: the new British drama that's daring to humanise terrorists*, <http://www.telegraph.co.uk/tv/2017/08/17/baroness-warsi-new-british-drama-daring-humanise-terrorists/> [10.02.2018].

²⁹ J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

on za sprawą National Geographic – kanału, którego widz jest przyzwyczajony obcować z formułą dokumentu, a więc raczej z faktami niż z fikcją. Nie jest to jednak subwersyjna taktyka producencka ani szczególne nadużycie wobec nawyków odbiorcy, gdyż Kosminsky realizację filmu poprzedził półtorarocznymi badaniami oraz wywiadami z osobami, które porzuciły szeregi ISIS.

5.1.5. Sztuka

Reakcje kultury artystycznej na ekspansję Państwa Islamskiego można by na dobrą sprawę umieścić pośród taktyk omawianych w poprzednim paragrafie, jednak sztuka jako bardziej wyrafinowany rodzaj praktyk kulturowych zasługuje tu na osobne i nieco szersze potraktowanie. Szczególną uwagę zwracają bowiem prace artystów arabskiego pochodzenia żyjących i tworzących zarówno na Zachodzie, jak i we własnych krajach.

W 2015 r. praca pt. *ISIS Threaten Sylvania* mieszkającej w Londynie artystki Mimsy (córkki Syryjczyka w dzieciństwie wygnanego z Izraela do Libanu) została usunięta z wystawy *Passion for Freedom* w londyńskiej Mall Galleries. Z obawy przed potencjalnymi zamieszkami policja poinformowała organizatorów, że ochrona sześciodniowej ekspozycji kosztowałaby aż 36 tysięcy funtów, co przesądziło o wycofaniu pracy z ekspozycji. Co spowodowało podjęcie tych nadzwyczajnych środków zapobiegawczych? Otóż artystka, postępując się popularnymi wśród dzieci maskotkami, postanowiła ukazać napięcia i zagrożenia płynące z dzisiejszego terroryzmu. W katalogu wystawy pojawił się adekwatny baśniowy opis:

Daleko stąd, w krainie Sylvania króliki, lisy, jeże i wszystkie leśne stworzenia żyły w harmonii i spokoju, choć różniły się od siebie. Aż do teraz. MICE-IS, terrorystyczna grupa fundamentalistów islamskich zagroziła podbojem Sylanii i unicestwieniem wszystkich, którzy nie podporządkują się prawu szariat³⁰.

W istocie kilka lightboxów przedstawia sielskie sceny na moment przed atakiem uzbrojonych i zamaskowanych osobników. Mimsy za pomocą zabawek odtworzyła m.in. chwilę przed porwaniem dziewcząt z nigeryjskiej szkoły przez bojowników Boko Haram, zaś w innej scenie chwilę przed masakrą turystów na plaży w Tunezji. Jonathan Jones skonstatował, że jest to tak

³⁰ Cyt. za: E. Weatherwax, *Artwork showing Sylvania Families terrorised by Isis banned from free speech exhibition*, http://www.newenglishreview.org/blog_direct_link.cfm/blog_id/62392/Artwork-showing-Sylvania-Families-terrorised-by-Isis-banned-from-free-speech-exhibition [10.02.2018].

łagodna fantazja niewinności, iż zdaje się wręcz zapraszać do katastrofy, toteż „jeśli artystka nie może wystawić swojej pracy z powodu czyichś obaw przed wywołaniem niepokoju, to tym samym terroryści już wygrali”³¹.



Mimsy, *Isis Threaten Sylvania*, 2015

<http://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/sylvanian-families-isis-banned-freedom-expression/>
[10.02.2018].

W ramach tej samej wystawy brytyjsko-jemeńska artystka Tasleem Mulhall postanowiła zobrazować społeczną kondycję muzułmańskiej kobiety w instalacji pt. *Stoned*. Jest to granitowa figura nagiej niewiasty (autoportret) zakopanej do pasa w piasku i otoczonej zielonymi bloczkami z nazwami krajów arabskich i napisem „prawo szariatu”. Tytuł pracy celowo odnosi się do polisemiczności – może oznaczać zarówno „ukamieniowaną”, „zaklętą w kamień”, a w slangu nawet „naćpaną”. Sama rzeźba jednak nie pozostawia złudzeń – kobiety, które dopuściły się odstępstw od obyczajowych norm szariatu (zwłaszcza cudzołóstwa) do dziś są wkopywane do pasa w ziemię i kamieniowane na śmierć. Autorka pracy rozprawia się tu po części z własnym życiowym bagażem, gdyż jako nastolatka uciekła z domu przed przymusowym małżeństwem³². Obecnie jest aktywistką nie tylko w obszarze sztuki, gdyż działa w wielu organizacjach pozarządowych (m.in. Child Marriage for Independent Yemen Group, Freedom Charity), a także jest niezależną fotoreporterką.

³¹ C. Armitstead, J. Jones, *Artwork showing Sylvanian Families terrorised by Isis banned from free speech exhibition*, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/26/sylvanian-families-isis-freedom-of-expression-exhibition> [10.02.2018].

³² S. Troy, *A Womans Right to Freedom*, <http://selfdiscoveryradio.com/2015/01/19/p1504-a-a-womans-right-to-freedom/> [10.02.2018].



Tasleem Mulhall, *Stoned* oraz *Tradition Project – Silence*, 2014

<https://twitter.com/TasleemMulhall/status/785192723066290176>; https://www.passionforfreedom.org.uk/artists-2/tasleem-mulhall_tradition-project-silence/ [10.02.2018].

Jeśli względnie subtelną krytyką terroryzmu w Europie budzi lęki i obawy, to o prawdziwej brawurze można mówić w przypadku sztuki pokazywanej w Iraku. Lokalny artysta Akeel Khreef w wyrazisty sposób postanowił zadzwonić z Państwa Islamskiego podczas wystawy w centrum Bagdadu. Z podeszew znoszonych butów wykonał serię asamblaży – swoistych „karykatur” terrorystów. Trzeba nadmienić, że tak w Iraku, jak i właściwie wszędzie na Bliskim Wschodzie pokazywanie komuś podeszwy lub ciskanie weń obuwem stanowi poważną zniewagę. Ma to również swój językowy obraźliwy odpowiednik: *waja al-kundara* – co można by przełożyć jako „trzewikogęba”. Jak realnie ocenia całą sytuację artysta: „Nie pozbędę się ich [tj. terrorystów ISIS – J.Z.] z mojego kraju za pomocą tej pracy, lecz... jestem pewien, że będą nią za-kłopotani”³³. Khreef przyznaje, że w związku z tym cyklem otrzymywał wiele pogróżek na swoim profilu facebookowym, mimo to uznał, że warto było podjąć próbę stworzenia metafory konfliktu rozbijającego społeczność muzulmańską³⁴.

Na wizualne aspekty budowania współczesnych tożsamości w oparciu o logotypy zwrócił uwagę syryjski malarz Kais Salman. W ramach wystawy *Civilized Society* w bejruckiej Ayyam Gallery pokazał on obraz pt. *Brands*

³³ Cyt. za: A. Karim, *Iraqi artist gets creative with old shoes to mock ISIS*, <http://english.alarabiya.net/en/life-style/art-and-culture/2015/02/01/Iraqi-artist-gets-creative-with-old-shoes-to-mock-ISIS-.html> [10.02.2018].

³⁴ Przyn. za: *Iraqi Artist Shows „Ugly Faces” of IS With Old Shoes*, <https://finansialtribune.com/articles/art-and-culture/14981/iraqi-artist-shows-ugly-faces-of-is-with-old-shoes> [10.02.2018].



Akeel Khreef, *The faces of Islamic State group*, 2015
<https://www.yahoo.com/news/iraqi-artist-aims-kick-islamic-state-jihadists-052215902.html?ref=gs> [10.02.2018].

(2014)³⁵. Przedstawia on dość banalną scenę, w której jakiś bliżej nieokreślony celebryta o różowej twarzy dumnie pozuje przed kamerami. Nie byłoby w tym nic niezwykłego, gdyby nie drobny detal w tle: oto pośród wielu logotypów na sponsorskiej ścianie, jak Christian Dior, Dolce & Gabbana, Gucci, niespodziewanie pojawia się flaga ISIS. Tym niepozornym akcentem artysta wskazuje na znaczny społeczno-kulturowy potencjał znaku firmowego, uwodzicielskość symbolu, pragnienie i łatwość identyfikowania się z modną i atrakcyjną marką. Po raz kolejny dowodzi to, że na usługach Państwa Islamskiego znaleźli się stratedzy od wizerunkowego marketingu, którzy nie tyle zaprojektowali logo kalifatu, ile zaadaptowali istniejącą już flagę z szahadą, czyli *black standard*. Zadbano jednocześnie, by stosownie oflagować każdy zdobyty teren, każdy konwój pojazdów paradnie wjeżdżający do miast i wsi, jak również wszystkie filmowe produkcje propagandowe. Znalazło to wkrótce przełożenie na zdumiewające sukcesy rekrutacyjne zarówno w krajach muzułmańskich, jak i na Zachodzie, dzięki czemu ISIS wchłonęło wielu nowych członków i komórki terrorystyczne istniejące dotychczas pod innymi szyldami (tzw. efekt franczyzowy).

Pogranicza materialnych i symbolicznych śladów pozostawianych przez aktywność terrorystyczną eksploruje Brytyjczyk Piers Secunda. Od lat piel-

³⁵ M. Alami, *Arab artists depict violence in their paintings*, <http://www.al-monitor.com/pulse/originals/2015/02/arab-artists-painting-islamic-state-violence-syria-iraq.html> [10.02.2018].



Kais Salman, *Brands*, 2014

<http://www.al-monitor.com/pulse/originals/2015/02/arab-artists-painting-islamic-state-violence-syria-iraq.html> [10.02.2018].

grzymuje w miejsca objęte konfliktami, robiąc odlewy najróżniejszych otworów po pociskach, które następnie opracowuje w swoim studiu, tworząc ich pozytywowe „odbitki” w kolejnych odlewach. Zrekonstruował tym sposobem całe fragmenty ostrzelanych ścian, tworząc kolejną obrazową metaforę kontrkulturowej formuły „Bring the war home”. W przypadku działalności ISIS postanowił wydobyć właśnie rany zadane kulturowemu dziedzictwu ludzkości. „Niszcząc te wczesne dzieła kultury – powiada Secunda o bojownikach kalifatu – demontują nasze kulturowe DNA [...]. Usuwają historię”³⁶. W 2015 r. nawiązał więc kontakt z Kurdami i wraz z peszmergami udał się do świeżo odbitych wiosek Tel Arabaa i Abu Hamed w północnym Iraku. W pierwszej z nich pokazali mu budynek szkoły, która po jednej stronie nosiła ślady ich kul, a po drugiej dziury po ostrzałach ISIS. Za pomocą masy dentystrycznej wykonał około trzydziestu odlewów. Jednak – jak wspomina artysta – głównym doznaniem podczas tej czynności był odór rozkładających się zwłok. W drugiej, bardziej historycznej miejscowości jego działania zostały przerwane przez nagłą wymianę ognia. Okazało się bowiem, że od oddziałów ISIS dzieliło ich zaledwie 150 m. Już po powrocie do swojego studia odlał kilkanaście kopii starożytnych asyryjskich płaskorzeźb oraz kilka wizerunków z późniejszych, chrześcijańskich czasów. Wszystkie je wykonał w dwóch wersjach, czyli niezniszczonej oraz „okaleczonej” za pomocą przywiezionych z Iraku odlewów po kulach. Motyw ze świętym Jerzym stał

³⁶ W. Worley, *Meet the British artist moulding records of the fight against Isis*, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/piers-secunda-british-artist-recording-fight-isis-sculpture-a7694706.html> [10.02.2018].



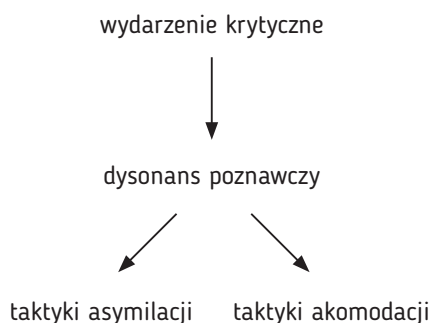
Piers Secunda, *ISIS Bullet Hole Painting (Assyrian Head)*, 2016;
ISIS Bullet Hole Painting (Double Panel), 2016
<https://www.artsy.net/artist/piers-secunda> [10.02.2018].

się w fatalny sposób proroczy, gdyż w tym samym miesiącu ISIS wysadziło w Egipcie kościół pod jego wezwaniem. Strategia artysty jest o tyle nietypowa, że paradoksalnie nie służy żadnemu dydaktyzmowi czy wizualnym rebusom mającym dokumentować konkretne dzieła przed i po zniszczeniu. Zamiast tego wciela się on w idolatrę i ikonoklastę jednocześnie: sam musi zadbać najpierw o staranne odwzorowanie danego motywu, aby na jego „klonie” dokonać dzieła zniszczenia. Przy przedstawieniach figuratywnych niezwykle istotne okazuje się bowiem zarówno miejsce, jak i wielkość „uszkodzeń”. Sam proces staje się więc performatywnym aktem perforowania, będąc jednocześnie podwójnym przeniesieniem znaków. Secunda z maniacką precyzją dokonuje bowiem odwzorowania zarówno rzeźb, jak i śladów pocisków ISIS – tak jakby i dzieło sztuki, i dzieło zniszczenia miały dlań równą wagę. Tym samym w skład tej realizacji wchodzi nie tylko to, co finalnie zawiśnie na galerijnej ścianie, ale i cały proces – łącznie z narażaniem życia dla pozyskania odlewów autentycznych dziur, jak gdyby były one czymś niepowtarzalnym na miarę odcisku palca zbrodniarza.

5.1.6. Potraumatyczny dysonans poznawczy i jego redukowanie

Nakreślone wyżej propagandowe retoryki ISIS rozciągają się pomiędzy bardziej lub mniej wyrafinowanym straszaniem a szokowaniem. Pozwoliło to ukształtować w kulturze zachodniej szeroki zakres reakcji obronnych. Pomimo podkreślanych różnic między fundamentalistami islamskimi a resztą świata, można zaryzykować tezę, że łączą nas jednak pewne uniwersalia. Posiłkując

się psychologią poznawczą Jeana Piageta³⁷, można założyć, iż ludzi racjonalnych cechuje dążenie do poznawczej spójności, która przejawia się w tendencji do interpretowania wydarzeń w zgodzie w własnymi ugruntowanymi przekonaniem. Ta poznawcza spójność i przekonania jednak nie są trwałe i dane z góry, lecz kulturowo kształtowane (jak np. światopogląd urabiany edukacyjnie, propagandowo czy religijnie). W tych procesach pojawiają się też rozmaite wydarzenia krytyczne, traumatyczne i wstrząsające (dla jednych będzie to atak na WTC, dla innych obrazoburcza karykatura Mahometa), które powodują dysonans poznawczy.



Naruszona zostaje dotychczasowa równowaga i spójność poznawcza, pojawia się zagrożenie bezpieczeństwa, a w konsekwencji szczególnie rodzaj napięcia, które wymaga rozładowania. Odpowiedzią staje się agresja, by przywołać choćby przykłady inwazji na Afganistan czy atak na redakcję „Charlie Hebdo”. Agresja nie jest ani jedyną, ani wystarczającą formą reagowania, toteż aby to krytyczne wydarzenie za symilować, tworzymy takie taktyki, jak: dystansowanie się, minimalizowanie wydarzenia, wyparcie, teorie spiskowe, teorie krytyczne. Jak widać, są to działania niekiedy defensywne, a niekiedy ofensywne – gdyż poszczególne jednostki mają różny poziom tolerancji owej niespójności. Obecna w tych strategiach przemoc, czy to symboliczna, czy fizyczna, jest tu czynnikiem spajającym światopoglądowo (tak na poziomie jednostkowym, jak i grupowym). Warto zatem przywołać tu echa refleksji René Girarda, w której przemoc kolektywna postrzegana była właśnie jako czynnik kulturotwórczy. Przywrócona zostaje zatem zachwiana (wskutek wspomnianego dysonansu) równowaga, lecz przeważnie kosztem

³⁷ Por. J. Piaget, *Narodziny inteligencji dziecka*, PWN, Warszawa 1966.

radykalizacji i usztywnienia dotychczasowego systemu przekonań. To z kolei prowadzi do wyostrzania różnic i postępującej polaryzacji świata.

Do zbalansowania tych asymilacyjnych taktyk obronnych konieczne jest zatem także myślenie trudniejsze, gdyż obliczone na akomodację, czyli nie tyle odbudowanie i umacnianie fundamentów, ile ich przepracowanie, dopuszczenie możliwości zmiany. To właśnie jawi się jako najbardziej aktualne wyzwanie dla wszystkich – nie tylko dla kultury artystycznej i społecznych aktywistów.

5.2. SATYRA WOBEC TRAGEDII. ŚWIAT OBRAZÓW PO ZAMACHU NA „CHARLIE HEBDO”³⁸

Śmieszna jest każda rzecz, wobec której umysł czuje się zmuszonym twierdzić i przeczyć jednocześnie.

Henri Bergson³⁹

Komedia to tragedia, która przytrafia się innym.

Angela Carter⁴⁰

Henri Bergson w swych rozważaniach poświęconych komizmowi zauważa m.in., że śmiech bywa swoistym miernikiem nieprzystosowania człowieka do społeczeństwa. Jako element kultury bywa jednocześnie czynnikiem transgresyjnym kontestującym sztywność narzuconych przez tę kulturę ram⁴¹. Spoglądając w historię kultury, trudno nie docenić społecznych funkcji śmiechu, by przywołać choćby jego funkcje katarskie (odreagowywanie rozmaitych napięć) czy krytyczne (wyśmiewanie niepożądanych stanów rzeczy lub osób). Satyra służyła zatem zarówno rozrywce, jak i uprawianiu polityki, natomiast punktem styku tych obszarów była figura błazna. Warto także przypomnieć o dwojakim statusie błazna w kulturze europejskiej. Bardziej upowszechniona była wizja nietykalnego trefnisa, któremu wolno było bezkarnie obśmiewać

³⁸ Paragraf ten w zbliżonym kształcie był publikowany jako: J. Zydorowicz, *Kultura wizualna po zamachu na „Charlie Hebdo”*, „Przegląd Religioznawczy” 1(255)/2015.

³⁹ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, Wyd. Literackie, Kraków 1977, s. 85.

⁴⁰ A. Carter, *Mądre dzieci*, Znak, Kraków 2000, s. 249.

⁴¹ H. Bergson, *Śmiech...*

wszystkich i wszystko (oczywiście pod warunkiem, że w sposób mądry i dowcipny). Drugie wcielenie błazna miało nieco odmienny charakter: w czasie święta głupców wprawdzie cieszył się on chwilową władzą i glorią, w finale kończył jednak jako kozioł ofiarny⁴². W tym świetle paradoksem dziejowym i fatalną ironią losu stało się spotkanie żywiołów komedii i tragedii w Paryżu 7 stycznia 2015 r. Dwaj bojownicy Państwa Islamskiego, bracia Saïd i Chérif Kouachi (francuscy muzułmanie pochodzenia algierskiego), wdarli się do redakcji satyrycznego tygodnika „Charlie Hebdo”, zabijając dziewięć osób personelu i dwóch policjantów oraz raniąc jedenaście osób. Angela Carter pisała: „Komedia to tragedia, która przytrafia się innym”⁴³. Czy zatem bracia Kouachi w ramach treningu kulturowej wrażliwości dla Europejczyków postanowili dokonać lustrzanej parafrazy, czyli rozegrać tragedię tam, gdzie innym jest do śmiechu? Atak ów wyróżniał się wprawdzie okrucieństwem zbrodni i rozmiarem jej społecznego rezonansu, lecz czy można przy tej okazji mówić o jakichś nowych kulturowych konsekwencjach tego aktu? Zjawiskom tego typu towarzyszą na ogół chwilowe zrywy, marsze solidarnościowe, rozmaite egzaltacje w trakcie medialnych maratonów kryzysowych. Kiedy wydarzenie straci swój ładunek emocjonalny, a nowe tematy wyprą je z pamięci operacyjnej mediów, warto pokusić się o refleksje nie tylko nad satyrą obrazkową, ale i nad ogólniejszym stanem współczesnej ikonosfery.

5.2.1. Atak i jego przyczyny

Ktokolwiek w dniu zamachu na „Charlie Hebdo” usiłował znaleźć relacje w sieci, wyszukiwarka proponowała mu jeszcze obrazy z poprzedniego, nieco zapomnianego zamachu bombowego na redakcję z 2011 r. Nikt wtedy nie ucierpiał, natomiast przyczyna była ta sama – karykatury Mahometa. Pojawiły się one w numerze specjalnym, o zmienionej *ad hoc* nazwie „Charia Hebdo” (nawiązanie do szariatatu). Wyglądało to na krytyczny moment napięć trwających od przedrukowania kontrowersyjnych karykatur z duńskiego dziennika „Jyllands Posten” w 2006 r.⁴⁴ Redakcja dostała policyjną obstawę i działała

⁴² Por. J. Heers, *Święta głupców i karnawały*, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1995; M. Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Prolog, Warszawa 1993.

⁴³ A. Carter, *Mądre dzieci*.

⁴⁴ Pisałem o tym szerzej w poprzednim rozdziale. Dość przypomnieć, że przyniosło to fale zamieszek i protestów ze strony świata islamu i kontreakcje części zachodnich pism, które w akcie solidarności przedrukowywały karykatury. Procesy i protesty trwały, ponawiano pytanie o granice wolności słowa, obrażanie uczuć religijnych, polityczną poprawność itp.

dalej według dotychczasowego obrazoburczego schematu, prowokując swym specyficznym poczuciem humoru, dalekim od dobrego smaku i politycznej poprawności. Obiektem drwin i krytyki były różne wyznania – oprócz imamów na rysunkach często pojawiali się rabini i księża, ale również politycy, ludzie kultury i celebryci. Antyislamskie nastroje w „Charlie Hebdo” nasiliły się po zamieszkach wywołanych niestawnym filmem *Innocence of Muslims*⁴⁵. Francja ze względów bezpieczeństwa zamknęła wówczas dwadzieścia ambasad w krajach arabskich. Obserwowalny jest zatem swoisty efekt motyla: oto lokalny prześmiewca generuje globalny problem.

Choć o społecznej roli satyry jako formy artystyczno-publicystycznej napisano i powiedziano już wiele, to wciąż jesteśmy bezradni w materii jej waloryzacji. Powszechnie wiadomo, że ma ona swoisty monopol na przedrzeźnianie świata, punktowanie jego wad, wyolbrzymianie zjawisk w celu ich ośmieszenia. Ten sam śmiech okazuje się dla jednych oczyszczający, katartyczny, dla drugich pusty i głupawy, jeszcze dla innych – krzywdzący, kiedy ktoś bawi się kosztem ich uczuć i przekonań. Czy trudno sobie wyobrazić sytuację, kiedy żart rysunkowy jest na tyle inteligentny i dobry, że zamiast obrazy uczuć religijnych wywołuje uśmiech, a dalej refleksje i rewizje poglądów na temat własnej wspólnoty wyznaniowej? Niestety rysownicy zaatakowanej redakcji zdawali się takiego wysiłku nie podejmować. Nie oznacza to oczywiście, że za kiepski poziom humoru ktokolwiek zasługuje na śmierć. Zważywszy na atmosferę żałoby i szacunek dla ofiar, w mediach głównego nurtu nie dokonywano zbyt często artystyczno-estetycznych ocen rysunków z „Charlie Hebdo”. Niewielu pytało o to, czy i dla kogo są one zabawne. Podczas studyjnych debat eksperckich dominowała polityczna poprawność, toteż rozprawiano głównie o wolności wypowiedzi jako fundamencie europejskiego dziedzictwa kulturowego. Mimo to w licznych komentarzach internautów przywoływano przysłowia i starotestamentowe sentencje w rodzaju: „Kto wiatr sieje, ten burzę zbierać będzie” (Oz, 7,8). Pojawiały się też opinie, że rysownicy swymi „prostackimi i chamskimi prowokacjami sami się prosili

Tymczasem w 2007 r. zwolniono z „Charlie Hebdo” jednego z satyryków za... antysemitki tekst. Autor pozwał pismo i dostał 90 tysięcy euro odszkodowania.

⁴⁵ Chodzi o rozpowszechniony w sieci filmik (w 2012 r.) przedstawiający Proroka jako seksualnego dewianta, w efekcie świat arabski zagotował się ponownie, w wyniku fali zamieszek zginął amerykański ambasador w Libii, Christopher Stevens (11 września 2012 r., choć na jego śmierć prawdopodobnie złożyło się więcej czynników); reżyserem filmu miał być żyd Sam Bacile, dopiero później ustalono, że był nim koptyjski chrześcijanin Mark Basseley Youssef, znany też jako Nakoula Basseley Nakoula.

o krzywdę”, inni znów oponowali, że to tak jakby ofierze gwałtu zarzucać kuszenie sprawcy zbyt krótką spódniczką⁴⁶.

Wracając do poruszonych na początku paragrafu medialnych obrazów z dnia tragicznego zamachu, w kolektywną pamięć wizualną nie wryły się żadne sceny na miarę ikonicznych wież WTC w Nowym Jorku. Z oczywistych względów nie pokazano ciał ofiar, a jedynie (w myśl zasady *pars pro toto*) pomieszczenia redakcji ze śladami krwi na ścianach i rozrzuconych w nieładzie papierach. Agencje informacyjne często pokazywały za to sfilmowaną przez przypadkowego świadka scenę dobijania leżącego na chodniku policjanta (z uwagi na nieprzekraczalny w newsowej poetyce próg wrażliwości widzów sam moment wystrzału był wyciemniany).

5.2.2. Efekt *Je suis Charlie*

W następnych dniach po zamachu z 7 stycznia 2015 r. redakcja ogłosiła światu, że kolejny numer ukaże się planowo. Miał to być akt odwagi i dumy, manifestacja społecznie oczekiwanej wówczas nieugiętej postawy. Przy tej okazji powoływano się na słowa właśnie zamordowanego Stéphana Charbonniera (stojącego na czele tygodnika od 2009 r.), który po pierwszych listach z pogroźkami w 2006 r. miał powiedzieć, że woli umrzeć, stojąc niż na kolanach. W efekcie nastąpił wzrost nakładu z 60 tysięcy do 8 milionów egzemplarzy. Usiłowano za wszelką cenę udowodnić, że terroryści osiągnęli skutek odwrotny do zamierzonego⁴⁷. W maju 2015 r. Gerárd Biard, redaktor „Charlie Hebdo”, został wyróżniony nagrodą PEN/Toni and James C. Goodale Freedom of Expression Courage Award. Podczas gali Biard stwierdził: „Being shocked is a part of democratic debate. Being shot is not”⁴⁸. Jest to oczywiście efekt kompleksowych zjawisk i inicjatyw spod wspólnego szyldu *Je suis Charlie* (*Jestem Charlie*). Slogan ów pojawił się najpierw w charakterze hashtagu na

⁴⁶ Mowa m.in. o postach już w dniu zamachu: <http://demotywatory.pl/4440147#obrazek-6> [1.06.2015].

⁴⁷ Co było niestety dość wąską i ograniczoną perspektywą na zamierzone przez terrorystów efekty zamachu. Wszak gdyby chodziło o samo unicestwienie obrazoburczego tygodnika, z pewnością dzieło zniszczenia wyglądałoby inaczej. Efektem zamierzonym (oprócz lęku Francuzów) był właśnie medialny zgiełk wokół egzekucji rysowników, a za jego pośrednictwem zintegrowanie jak największej liczby współwyznawców przeciw podobnym praktykom ich znieważania w świecie zachodnim.

⁴⁸ Nieprzetłumaczalna gra słów, w wolnym tłumaczeniu: „Bycie szokowanym jest częścią demokratycznej debaty, bycie zastrzelonym nie”.

Twitterze i błyskawicznie się upowszechnił. Krótco po zamachu telewizyjny czas antenowy i szpalty gazet wypełniły obrazy marszów, akcji solidarnościowych nie tylko we Francji, ale i na całym świecie. Oprócz niezliczonych tłumów na ulicach hasłem tym oflagowywali się chętnie zarówno politycy, jak i gwiazdy popkultury. Świat obiegła fotografia z ulic Paryża, gdzie w jednym szeregu (obok m.in. Donalda Tuska i Angeli Merkel) maszerowali Benjamin Netanjahu i Mahmud Abbas⁴⁹. Równie wymowne, co niecodzienne było zrobione w Ramallah zdjęcie gwardii przybocznej tego ostatniego, w geście solidarności machającej francuskimi flagami. Te same flagi wyświetlono na gmachu londyńskiej National Gallery. Artysta z Indii Sudarsan Pattnaik wyrzeźbił z piasku podobizny zabitych rysowników z podpisem: „Bullet can't stop pen” (Kula nie zatrzyma pióra). W podobnym duchu solidarność manifestowali prasowi rysownicy z całego świata. Prześcigając się w wizualnych metaforach, narysowali oni setki zakrwawionych i połamanych ołówków, kredek uformowanych w kształt karabinu itd. Wszystkie one powielane były w milionach odśton na portalach społecznościowych. Slogan *Je suis Charlie* stał się na tyle nośny, że wkrótce rynek zalały T-shirty i inne gadżety, a do urzędów patentowych wpływały wnioski o zarejestrowanie go jako znaku towarowego.

Zarówno społeczne, kulturowe, jak i psychologiczne konteksty oraz uwarunkowania tych masowych manifestacji wymagają obszernych interdyscyplinarnych badań i analiz. Dlatego właśnie *ad hoc* nazwałem to zjawisko reakcją epidemiczno-epidermiczną. W takim ujęciu nie byłby to żaden spójny ruch społeczny, ale coś, co ostatnio zwykło się określać „rojeniem” (ang. *swarming*), czyli zjawisko incydentalne, niezbyt głębokie, naskórkowe właśnie, bliższe mechanizmom *flash-mobów*. Fenomen *Je suis Charlie* napędzany był dodatkowo przez koncerty informacyjne i portale społecznościowe. Przyglądając się temu bliżej, można było zauważyć, że ludzie maszerowali ze skrajnie różnych pobudek: jedni z szacunku dla ofiar, patriotyzmu, wolności słowa, inni natomiast w geście nienawiści do imigrantów wyznania muzułmańskiego. W tłumie pojawiały się również transparenty *Je suis Ahmed*. Dołączali więc i tacy, którzy przypominali, że wśród ofiar był policjant Ahmed Merabet, praktykujący muzułmanin, oraz że pośród wyznawców Allaha nie wszyscy godzą się na tak krwawe rozliczanie niewiernych bluźnierców. Akcje były tak dynamiczne i spontaniczne, że nikt wówczas nie wiedział, w co mogą przerodzić się te masowe wystąpienia. Z uwagi na zapewnienie bezpieczeństwa było to bezprecedensowe wyzwanie: w marszu wzięli bowiem udział

⁴⁹ Czyli zdecydowanie niechętni sobie premier Izraela i prezydent Palestyny.

mocno odstąpięci przywódcy państw, a zdetonowanie bomby w takim tłumie mogło spowodować setki ofiar (i kolejne w wyniku paniki). Całkiem możliwy był też scenariusz dodatkowy – powtórka „kryształowej nocy” – tym razem z meczetami. Atak na redakcję mógł być wystarczającym bodźcem spustowym dla prawicowych ekstremistów, a francuska społeczność muzułmańska idealnym kozłem ofiarnym⁵⁰.

Media organizowały eksperckie debaty, gdzie oprócz tematu zachwianego poczucia bezpieczeństwa prześcigano się w diagnozowaniu kryzysu europejskiej tożsamości, zagrożeń dla wolności słowa i twórczej ekspresji. W charakterystycznej dla takich sytuacji patetycznej retoryce budowano wokół ofiar ataku narrację męczeństwa i bohaterstwa – co dość zaskakujące, bo można domniemywać, że rysownicy takich heroiczych dążeń nie wykazywali. W ramach tych debat pojawiły się także refleksje na temat konsekwencji ataku dla dalszego współistnienia wyznawców różnych religii (tudzież relacji z ateistami). To, że w danym momencie kamery agencji informacyjnych zwrócone były na tłumy maszerujących pod wspólnym hasłem *Je suis Charlie*, nie oznaczało jednak powszechnego zjednoczenia wokół tragedii. Doświadczenie uczy, że tak ekstatyczny „nadmiar” solidarności zawsze wywołuje kontrreakcje. Te zaś można podzielić co najmniej na dwa rodzaje z uwagi na motywacje. Oto pod parafrazami typu *Je suis Mohamed*, *Je suis Kouachi* pojawiły się wyraziste protesty środowisk muzułmańskich przeciwko satyrze w stylu „Charlie Hebdo”, których uczestnicy otwarcie oznajmiali, że nie boją się nad zabitymi rysownikami. W wielu miejscach świata (choć ze znikomym śladem w zachodnich mediach) następowały manifestacje, np. 18 stycznia w Groznych i Nigrze, gdzie zamieszki oprócz antyfrancuskiego przybrały antychrześcijański wymiar – spłonęły liczne kościoły, zginęło około 10 osób. Głosy potępienia płynęły również z Pakistanu, Afganistanu i od Saudyjczyków. Warto dodać, że obrażanie uczuć religijnych przez „Charlie Hebdo” skrytykował także papież

⁵⁰ Społeczne reakcje na zamachy z 13 listopada 2015 r. (przy Stade de France i w sali koncertowej Bataclan) miały już nieco inny charakter – owszem, że świata popłynęły podobne zapewnienia o solidarności, palono znicze pod ambasadami, kolorami flagi francuskiej podświetlano budynki europejskich stolic itp., jednak milionowe marsze już nie miały miejsca. Przyczyny tego zaniechania mogły być różne – od logistyki zarządzania sztabu kryzysowego po zarządzanie strachem. Pozornie błąhy incydent z petardą na jednym z paryskich placów spowodował potencjalnie groźny w skutkach wybuch paniki, ponadto media ponawiały informację, że jeden z zamachowców-samobójców się dotąd nie zdetonował. Na reakcje tłumów niewątpliwym wpływ miał także odmienny charakter listopadowych zamachów. O ile bowiem w styczniu redakcja „Charlie Hebdo” była precyzyjnie określonym celem, o tyle w późniejszych akcjach adresatami kul i bomb stali się przypadkowi ludzie.

Franciszek. Z kolei w świecie zachodnim wkrótce nastąpiła faza parodii żałobnej egzaltacji. Internet wypełniły prześmiewcze memy, gdzie do hasła *Je suis Charlie* doklejano wizerunek Charlesa Mansona lub Charliego Chaplina⁵¹.

Nie wszystkie memy i głosy internautów miały jednak charakter prześmiewczy, wiele z nich bowiem celnie i krytycznie obnażało hipokryzję akcji solidarnościowych z „Charlie Hebdo”. Jeden z nich głosił: *Je suis contre l'obscurantisme* (zwracając się tym samym przeciw topornej i grubiańskiej satyrze), inny zaś oznajmiał: *I'm NOT Charlie. I'm Gaza, I'm Odessa, I'm Donbass, I'm Syria, I'm Libya, I'm Iraq, I'm Afganistan* (pytając tym samym, skąd takie uprzywilejowanie Francuzów wobec liczby ofiar terroryzmu w innych częściach świata).

W kontekście naszkicowanej wyżej chwiejności nastrojów społecznych obserwowanych w mediach głównego nurtu, w sieci i na ulicach miast warto postawić pytanie o miejsce i rolę dyskursu akademickiego. Ten – jak powszechnie wiadomo – ma swoją dynamikę, krytyczny dystans, metodyczne podejście w optyce różnych dyscyplin. W momencie, gdy cały Zachód przez medialną tubę nawoływał, aby nie dać się zastraszyć, paraliż paradoksalnie dotknął właśnie uniwersytetu. Oto w Queen's University Belfast na 6 czerwca 2015 r. zaplanowano symposium pt. *Understanding Charlie: New perspectives on contemporary citizenship after Charlie Hebdo*. Na miesiąc wcześniej wicekanclerz uczelni Patrick Johnston postanowił wydarzenie odwołać w obawie o „bezpieczeństwo uczestników i reputację uniwersytetu”⁵². Choć z perspektywy bogatych lokalnych doświadczeń terrorystycznych decyzja mogła wydawać się uzasadniona, akademicy ostro zaprotestowali, symposium ostatecznie się odbyło, acz niesmak autocenzury i atmosfera fobii pozostały.

5.2.3. *Toonophilia vs. toonophobia* – napięcia wokół satyry obrazkowej

Zaproponowana konfrontacja powyższych syndromów odnosi się do satyry obrazkowej i jest po części odpryskiem odwiecznego sporu ikonolatrii i iko-

⁵¹ Analogiczne mechanizmy społeczne takiej fazy postżałobnej mieliśmy okazję obserwować w ostatnich latach w Polsce, kiedy to np. wskutek zagęszczonej atmosfery po tragedii smoleńskiej kontrowersyjny krzyż pod Pałacem Prezydenckim rychło doczekał się swojej parodii z puszek po piwie.

⁵² P. Reidy, *Queen's University Belfast cancels Charlie Hebdo conference, citing security fears*, <http://littleatoms.com/queens-university-belfast-cancels-charlie-hebdo-conference> [1.06.2015]. Program konferencji: <http://amis.ku.dk/externalact/konfhebdo/> [1.06.2015].

noklazzmu. *Toonophilia* to pojęcie wyrosłe na gruncie popkultury i dosłownie znaczy pociąg seksualny do postaci z kreskówek – rozpoznawany najczęściej wśród fanów japońskiej mangi i anime. Z kolei co najmniej od czasów karykatur Mahometa w duńskim periodyku „Jyllands Posten” *toonophobia* wiązana jest z ikonoklazmem przypisywanym środowiskom islamskim. Jednak sytuacja ta jest daleko idącym uproszczeniem, które dodatkowo utrwalane jest przez współczesne media. Nie cały świat arabski egzorcyzmuje rysowników-satyryków, gdyż w wielu wypadkach doskonale zna i ceni ich potencjał. Całkiem niedawno w Teheranie ogłoszono konkurs na karykatury wymierzone w Państwo Islamskie, w efekcie czego spłynęło około tysiąca prac z całego świata, z czego wyeksponowano 270. Motywacja religijno-doktrynalna wystawy miała czysto propagandowy cel: szyicki Iran kontra sunniccy bojownicy ISIS. Należy wspomnieć, że wcześniej w Teheranie dwukrotnie organizowano konkursy na karykatury o Holokauście (w 2006 r. po „Jyllands Posten” i w 2015 r. po „Charlie Hebdo”), co gorsza, chcąc w ten dość pokrętny sposób przysłużyć się sprawie palestyńskiej.

Warto przy tej okazji przywołać kolejny dziejowy paradoks – oto w miasteczku po udziale we wspomnianym paryskim marszu prezydent Mahmoud Abbas zaczął prześladować lokalnego rysownika Muhammada Sabaaneha. Rysownik, choć popularny wśród Palestyńczyków, nie oszczędzał dotychczas nikogo – krytykował zarówno liderów Hamasu, jak i politykę izraelską. Ze strony pierwszych otrzymywał pogroźki, drudzy osadzili go w więzieniu na pięć miesięcy. Artysta apelował: „Powinniśmy stawiać opór wszystkiemu, co nam się na siłę wpiera, ze strony rządów, dyktatur, religii”. Z kolei na temat obrażania symboli religijnych mówił, że „droga obrony islamu wiedzie przez sztukę; jeśli jest on atakowany przez sztukę, powinniśmy odpowiadać sztuką”⁵³. Zaskakująca jest więc niechęć Abbasa do satyry obrazkowej, szczególnie wobec faktu, że Palestyńczycy do dziś za swój symbol oporu uważają postać Handali wykreowaną przez rysownika Nadziego al Alego (zamordowanego w Londynie w 1987 r.). Handala to mały, obdarty, bosi chłopiec, w domyśle: palestyński uchodźca, który zawsze tyłem do widza, z zaplecionymi na plecach dłońmi przygląda się jakiejś sytuacji. Najczęściej są to gorzkie sceny okupacyjne lub wręcz przeciwnie – motywacyjne obrazy nadziei i oporu. Z uwagi na swój potencjał ikonograficzny postać ta na stałe zagościła w lokalnej ikonosferze, stając się również czytelnym znakiem

⁵³ *Mohammad Saba'aneh Arrested*, <http://blog.cartoonmovement.com/2013/03/mohammad-sabaaneh-arrested.html> [2.06.2015].

poza światem arabskim. Nadzi al Ali przyczyn tej popularności upatrywał w fakcie, że świadomość Handali znacznie przekroczyła lokalne horyzonty, np. w obszarze walki o prawa człowieka⁵⁴.



Rys. Nadzi al Ali

Scena ta w aluzyjny sposób nawiązuje do jednej z rycin Francisco Goi z cyklu *Okrucieństwa wojny*. Ów motyw ikonograficzny powrócił do sztuki najnowszej m.in. za sprawą jego licznych trawestacji przez Jake'a i Dinosa Chapmanów.
<http://www.i-cult.it/handala/> [1.06.2015].

Z perspektywy władzy satyra obrazkowa bywa oceniana jako niezwykle groźne narzędzie kulturowego i politycznego oporu. Syryjski rysownik Ali Farzat, krytykujący rządy Baszszara al-Asada, w sierpniu 2011 r. trafił do szpitala dotkliwie pobity przez zamaskowanego sprawcę. Ze szczególnym okrucieństwem potraktowano jego dłoń. Domniemanym powodem ataku był bowiem wymowny rysunek przedstawiający Asada jako „autostopowicza” usiłującego zatrzymać samochód uciekającego Mu’ammara al-Kaddafiego (właśnie odsuniętego od władzy w Libii)⁵⁵. Jak nietrudno się domyślić, okaleczenie Farzata natychmiast wywołało falę solidarnościowych reakcji kolegów po fachu. Pośród nich znalazł się izraelski rysownik-satyryk Michel Kichka, który w komiksowej manierze przerysował znalezione w gazecie zdjęcie

⁵⁴ <http://www.handala.org/index.html> [2.06.2015]. Postać Handali potrafi działać również jako rodzaj nieformalnej przepustki. Znany fotografik i propalestyński aktywista wspominał, że kiedy w gorących momentach dokumentowania zamieszek jego intencje bywały dla Palestyńczyków niejasne (choćby z powodu europejskiej aparycji), wtedy wystarczało, że pokazał swój tatuaż z Handalą, by natychmiast odzyskać zaufanie.

⁵⁵ N. Bakri, *Political Cartoonist Whose Work Skewered Assad Is Brutally Beaten in Syria*, „The New York Times”, 25.08.2011, http://www.nytimes.com/2011/08/26/world/middle-east/26syria.html?_r=0 [2.06.2015]. Należy nadmienić, że jest to rysunek sprzed śmierci Kaddafiego, która nastąpiła około dwóch miesięcy później w wyniku linczu.

Farzata na szpitalnym łóżku. W dymku nad jego głową widniał napis: „Boli, kiedy się śmieję, jednak kiedy pomyślę, że Asad boi się ołówka, nie mogę powstrzymać śmiechu!”⁵⁶.



Ali Farzat w szpitalu

<https://edition.cnn.com/2013/05/21/opinion/sutter-syrian-cartoonist-ferzat/index.html> [1.06.2015].



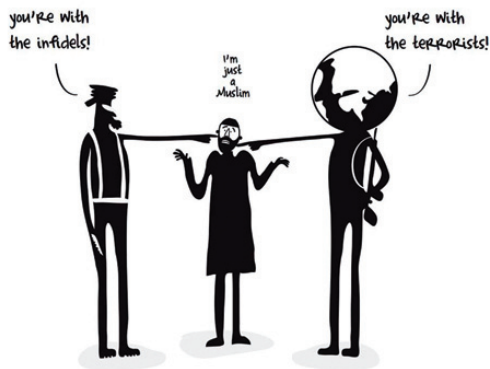
Rys. Michel Kichka

<http://en.kichka.com/tag/ali-farzat/> [1.06.2015].

Represje za rysunki dotknęły również Irańczyka Nikahanga Kowsara, obecnie przebywającego w Kanadzie i posiadającego status wygnańca. Jego życiowe motto wybrzmiewa w bardzo Orwellowskiej tonacji: „Mamy wolność wypowiedzi, choć nie mamy wolności po wypowiedzi”⁵⁷.

⁵⁶ <http://en.kichka.com/tag/ali-farzat/> [2.06.2015].

⁵⁷ J. Guyer, *The Offending Art: Political Cartooning after the Charlie Hebdo Attacks*, <http://niemanreports.org/articles/the-offending-art-political-cartooning-after-the-charlie-hebdo-attacks/> [2.06.2015].



Khalid Albaih

Rys. Khalid Albaih

<http://www.pbs.org/newshour/art/sudanese-cartoonist/> [1.06.2015].

Solidarność rysowników, chociaż chętnie w mediach eksponowana, nie jest bezgraniczna. Jak mówi o świecie muzułmańskim Khalid Albaih⁵⁸:

Jesteśmy narodem bez bohaterów. Jedynym bohaterem dla wielu z tych ludzi jest Prorok... Kiedy patrzę na *Charlie Hebdo*, nie rozumiem konceptu. Po prostu nazywacie ludzi ignorantami i nakłaniacie do przemocy bez żadnej przyczyny⁵⁹.

5.2.4. Militarno-ikoniczna osobowość naszych czasów

Kulturowe napięcia obserwowane na przestrzeni dziejów zawsze miały zarówno wymiar militarny, jak i ikoniczny. Karabiny i bomby uszkadzały ciała, a służące propagandzie obrazy raniły bądź infekowały umysły. W czasach po „Charlie Hebdo” bezzasadne jest już pytanie, czy najpierw ktoś strzelił, a potem ktoś zemścił się rysunkiem, czy też było na odwrót. Uprawiający tzw. rysunkowe dziennikarstwo Joe Sacco komentuje: „Kiedy rysujemy linię, często również przekraczamy linię. Ponieważ linie na papierze są bronią, a satyra ma ciąć aż do kości. Ale czyjej kości? Co właściwie jest celem? I dlaczego?”.

Wolność słowa tak często przywoływana podczas marszów solidarnościowych również doczekała się fazy ironicznej refleksji. W tym względzie

⁵⁸ Khalid Albaih - urodzony w Rumunii Sudańczyk, rysownik-satyryk, podczas Arabskiej Wiosny okrzyknięty „artystą rewolucji”.

⁵⁹ Za: J. Guyer, *The Offending Art...*



rys. Joe Sacco

Cały komiks komentujący wydarzenia w redakcji „Charlie Hebdo”: <http://www.theguardian.com/world/ng-interactive/2015/jan/09/joe-sacco-on-satire-a-response-to-the-attacks> [1.06.2015].

najcelniejszą „satyrą przeciw satyrykom” okazał się chyba obrazek przedstawiający Woltera wizytującego redakcję „Charlie Hebdo”, który wygłasza swoje słynne zdanie: „Nie zgadzam się z tym, co mówicie, ale oddam życie, abyście mieli prawo to powiedzieć”. Jednak spoglądając w egzemplarz pisma, filozof dodaje: „...ale chłopaki - co właściwie próbujecie powiedzieć?”.

Produkty kultury wizualnej będące przyczyną rozmaitych wrogich reakcji, zamachów i pogróżek pozwalają bardziej krytycznie przyjrzeć się europejskiej tożsamości. Jak obserwujemy, tożsamości raczej dysonansowej niż polifonicznej, hybrydycznej niż homogenicznej, gdzie nie bez tarć przenikają się narracje narodowe, religijne, ekonomiczne i polityczne. W polityce prawica, lewica, liberałowie i feministki bywają proislamscy, by za moment wskazywać na zagrożenia, jakie islam niesie dla wartości europejskich. Natomiast w obrębie dyskursu religijnego islamofobia bywa pożywką zarówno dla myśli liberalnej (wolność od religii, pochwała wolności słowa, świeckości państwa), jak i dla trendów konserwatywnych o podglebiu judeo-chrześcijańskim. W obszarze refleksji humanistycznej rywalizują odczytywane na nowo koncepcje zderzeń cywilizacji Samuela Huntingtona z diagnozami Ulricha Becka o spo-



Patrick Chappatte, *French satirical magazine prints Muhammad cartoons*, 2012
<https://www.chappatte.com/gctag/charlie-hebdo> [1.06.2015].

łeczeństwie ryzyka; rozważa się ponownie koncepcje multikulturalistyczne oraz rozmaite utopie i antyutopie postmodernizmu. Tymczasem skutecznie wypierane są ze świadomości sukcesy rekrutacyjne Państwa Islamskiego na terenie Europy. Do obozów szkoleniowych w Syrii i Iraku trafia nie tylko sfrustrowana młodzież arabska z biednych paryskich przedmieść, ale również nawróceni na islam katolicy i ateści z klas średnich. Być może wiąże się to z faktem, że terroryści znakomicie opanowali mechanizmy działania mediów społecznościowych, które sprawdziły się podczas Arabskiej Wiosny. Ponadto od niedawna obserwujemy radykalny wzrost jakości rzemiosła filmowego propagandzistów ISIS. Plany zdjęciowe starannie się dobiera, ruchy kamery są dokładnie reżyserowane (przy użyciu specjalnych kranów i *sliderów*), widoczna jest dbałość o właściwe światło i dźwięk, poetykę i retorykę zblizeń, a także o teledyskowy montaż z wykorzystaniem techniki *slow-motion*. Ów niespodziewany profesjonalizm widoczny jest szczególnie w takich produkcjach, jak wspomniana wcześniej nadmorska egzekucja egipskich chrześcijan pt. *A message signed with blood to the nation of the cross*.

5.2.5. Radykalny zwrot w kulturze – fundamentalizm kontra populizm

Rozmaici nonkonformiści nierzadko wpływali na losy świata. Historia cywilizacji zachodniej obfituje w liczne z ducha kontrkulturowe procesy, by wymienić czas herezji, rewolucji, kontrkultury lat 60. czy antyglobalizmu

końca XX wieku. Wszystkie te rewolty zostały ostatecznie wchłonięte przez kulturę dominującą. Być może za wcześniej dziś na oceny Arabskiej Wiosny, ale w świetle lokalnych i globalnych efektów tego procesu słowo „wiosna” okazało się dość niefortunne. Zachodnie media na potrzeby chwili uczyniły z tej frazy chwytliwą kategorię porządkującą, wzorem dotychczasowych „społecznych wiosen” – nacechowaną bardzo pozytywnie. Studyjni eksperci gloryfikowali doniosłość roli telefonów komórkowych i mediów społecznościowych w obalaniu kolejnych reżimów, następnym krokiem miał być już tylko triumf demokracji. Nieoczekiwanie nastąpił chaos, z którego jeszcze bardziej nieoczekiwanie wyłonił się porządek w postaci ISIS i jego „franczyzowych” wcielań w różnych miejscach świata. Propagandowy sukces Państwa Islamskiego polega m.in. na tym, że oferuje młodym ludziom radykalizm i nonkonformizm w działaniu, czyli okazję na przygodę życia, na udział w doniosłym cywilizacyjnym przewrocie. W wymiarze kulturowym byłaby to likwidacja hegemonii neoliberalnego ładu Zachodu, a w religijnym – obietnica rychłego końca „świata krzyżowców”. W innych przekazach rekrutacyjnych nie brakuje także wizji konkretnych korzyści materialnych czy nawet matrymonialnych. Dla młodzieży z przedmieść zachodnich miast te aspekty propagandy jawią się więc jako czynnik emancypacyjny. Mając świadomość pewnych uproszczeń, można przypomnieć przywołaną wcześniej analogię do ruchu Czarnych Panter z przełomu lat 60. i 70., kiedy to pospolita „gangsterka” nagle zyskała ideologiczne paliwo (paradoksalnie będące odpryskiem pacyfistycznie usposobionej kontrkultury). Towarzyszyło temu wsparcie społeczności nie tylko afroamerykańskiej, ale i białej zradykalizowanej uniwersyteckiej lewicy, np. ze strony ruchu Students for Democratic Society. Natomiast w ówczesnej Europie spora część młodzieży z kampusów oraz intelektualistów solidaryzowała się z terrorystami z grupy Baader-Meinhof. Jeśli zatem obecnie szukać w czymś pocieszenia, to jedynie w fakcie, że wobec skali barbarzyństwa ISIS nie obserwujemy raczej tego typu sentymentów, co więcej, od takiej wizji kalifatu dystansuje się coraz więcej środowisk muzułmańskich.

Z kryzysów związanych z działalnością Państwa Islamskiego oraz z masowymi migracjami ludności⁶⁰ wyłonił się nowy porządek świata: oto fun-

⁶⁰ O kulturowych konsekwencjach kryzysu uchodźczego (z naciskiem na sztukę) pisałem w tekstach: *Obrazy (na) uchodźców. IkonoGRAFIA napięć społecznych wokół kryzysu migracyjnego*, „Przegląd Religioznawczy” 2(260)/2016, ss. 47-66; *Radical shift and the cultural policy of emotions. Contemporary iconosphere of refugee crisis*, „Przegląd Religioznawczy – The Religious Studies Review” 4(258)/2015, ss. 29-42.

damentalności, populizm i różnorodni narodowcy przestali stanowić margines. Skutecznie wyszli z cienia, gdyż oferowane przez nich treści okazują się skrojone na miarę czasów – diagnozują kryzys i zagrożenie, dostarczając je w pakiecie z radykalnymi, acz prostymi rozwiązaniami tych problemów. W roku kampanii wyborczej w USA media na całym świecie chętnie pokazywały Donalda Trumpa jako polityczne kuriozum, swoisty eksponat z gabinetu osobliwości. Bezlitośnie ukazywano wszystkie jego wady: grubiaństwo, seksizm, rasizm, ksenofobię, islamofobię⁶¹, kłamstwo i pogardę. Nazajutrz po wyborach pewien amerykański *everyman* zagadnięty przez reportera stacji TV powiedział skonsternowany: „Nie wiem, jak wyjaśnić swoim dzieciom, że Ameryka wybrała człowieka uosabiającego wszystkie te cechy, których kazałem im się w życiu wystrzegać”. Okazuje się, że populistyczne obietnice wielkości, suwerenności i siły w imię patriotycznych wartości z łatwością przestroniły wymienione wcześniej „niedoskonałości” w postawie kandydata. Mechanizmy takich wyborów społeczeństwa już w 1941 r. znakomicie zdiagnozował Erich Fromm. Autor *Ucieczki od wolności* w przenikliwy sposób omówił psychospołeczne czynniki i kulturowo-polityczne okoliczności, jakie wpływają na to, że ludzie w sposób konformistyczny wybierają wolność negatywną („wolność od”), a nie pozytywną („wolność do”). Niestety wiele ówczesnych obserwacji Fromma zyskało dziś na aktualności. Fakt, że za populistami nie podążają dziś wszyscy, nie zawsze stanowi pocieszenie. Radykalizacja postaw światopoglądowych sporej części ludzi pociąga za sobą coraz wyraźniejszą polaryzację społeczeństwa: ci dotąd obojętni lub umiarkowani często również się radykalizują. W minionych dekadach neoliberalna koncepcja porządku świata wyrażała głęboką wiarę, że rynek będzie wystarczającym mechanizmem stabilizującym w marszu ludzkości ku modernizacji i dobrobytowi. Zarówno konserwatywne, jak i demokratyczno-lewicowe systemy wartości raczej nie przeszkadzały – zwłaszcza gdy miały stać się beneficjentami takiego modelu. Czy zatem w nowym, zideologizowanym porządku świata może nastąpić zmiana ról? To znaczy teraz rynek ukryje się w cieniu ideologów i po swojemu będzie czerpać z nich korzyści? Trump z pewnością nie zmieni tożsamości, nie przestanie się czuć milionerem i częścią establishmentu. Z drugiej strony sceny mamy ISIS ze swoją dżihadowską teologią emancypacyjną, głoszącą nienawiść do Zachodu, która jednak nie przeszkadza

⁶¹ Obszerne studium tego zjawiska zawarła Monika Bobako w swej ostatniej książce: *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*, Universitas, Kraków 2017.

funkcjonariuszom kalifatu działać w *stricte* rynkowej logice – handlować ropą lub antykami czy korzystać ze zdobyczy zachodniej techniki.

Arena wojenna Państwa Islamskiego niewątpliwie okazała się bardzo angażująca nie tylko młodych dżihadystów z całego świata. Pomijając formalne zaangażowanie państw w zwalczanie ISIS, z rozmaitych krajów zjeżdżali się do Syrii ochotnicy, którzy – pod względem formalnym – idąc nieco na skróty, zwyczajnie zaciągali się do kurdyjskich oddziałów peszmergów, by znaleźć się możliwie blisko frontu. Ich pobudki były rozmaite: jedni robili to z bezinteresownej chęci pomocy Kurdom, inni z fanatycznej nienawiści do fundamentalistycznego islamu, jeszcze inni byli „w cywilu” miłośnikami gier komputerowych, którzy zwyczajnie chcieli przejść na „wyższy poziom”. Ciemną stroną wojen są również najemnicy i – jak się niekiedy okazuje – oficjalnie afiliowani żołnierze dopuszczający się wykroczeń naruszających międzynarodowe konwencje oraz pospolitych zbrodni. Zarówno wolontariat w służbie kalifatu, jak i przeciwko niemu trafnie scharakteryzował już pół wieku temu Franco Fornari:

Mimo że przesłania to fakt, iż wojna jest instytucją państwową – my sami pragniemy wojen, a wyabstrahowanie naszej agresji w państwo służy jedynie temu, abyśmy mogli stwierdzić, że wcale nie chcemy wojny, lecz państwo zmusza nas, byśmy ją toczyli. Zatem wmawiamy sobie, że za wojnę odpowiada państwo, abyśmy nie musieli czuć się za nią odpowiedzialni. Ucieczka z naszego wyabstrahowania w państwo oznacza więc osobistą odpowiedzialność za wojnę, na tej samej zasadzie, na jakiej czujemy się osobiście odpowiedzialni za zbrodnie międzyjednostkowe⁶².

W spolaryzowanym (w różnych osiach i wymiarach) świecie radykalnych postaw wielokulturowość nie jest już traktowana jako stan rzeczy, ale jako ideologia – a tym samym jako przestrzeń konfliktu. Jak jednak zauważa Slavoj Žižek:

Nie jest to konflikt między kulturami, ale konflikt pomiędzy różnymi wizjami tego, jak różne kultury mogą i powinny współistnieć; jakie zasady i praktyki muszą te kultury dzielić, jeśli mają współistnieć. Należy zatem unikać wikłania się w liberalną grę „na ile możemy pozwolić sobie na tolerancję”: czy powinniśmy tolerować sytuacje, kiedy uchodźcy osiedlający się w Europie uniemożliwiają

⁶² F. Fornari, *The Psychoanalysis of War*, Indiana University Press, Bloomington 1975, przyt. za: K. Wodiczko, *Obalenie wojen*, Mocak Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012, s. 101.

dzieciom chodzenie do szkoły, kiedy zmuszają swoje kobiety do ubierania się i zachowania w określony sposób, kiedy aranżują małżeństwa swoich dzieci czy prześladują gejów w swych szeregach? Na tym poziomie oczywiście zawsze będziemy nie dość lub nazbyt tolerancyjni, lekceważąc prawa kobiet i tak dalej⁶³.

Nie poprzestając na diagnozie, słoweński filozof podrzuca rozwiązanie:

Jedynym sposobem na wyjście z tego impasu jest wyjście poza zwykłą tolerancję wobec innych. Nie poprzestawajmy na poszanowaniu innych: proponujemy im wspólne zmagania, ponieważ nasze dzisiejsze problemy są wspólne; proponujmy i walczmy o pozytywny uniwersalny projekt podzielany dla wszystkich uczestników⁶⁴.

Wiele lat wcześniej Leszek Kołakowski ostrzegał nas przed złudzeniami uniwersalizmu kulturowego i związanymi z tym pułapkami⁶⁵, dlatego słowa Žižka można traktować jako rodzaj myślenia życzeniowego (ang. *wishful thinking*). Jednak w sytuacji, kiedy nikt nie przedstawia alternatyw dla ksenofobicznych ideologii, warto niekiedy zwracać się nawet w kierunku utopii. Zawsze bowiem znajdują się ochotnicy, by szukać sposobów, jak przepracować je na utopie realizowane (ang. *real-utopia*). Współczesna kultura artystyczna zdaje się niekiedy zmierzać w takim właśnie kierunku. Artyści i aktywiści badają rozmaite możliwości koegzystencji kultur na najniższym poziomie, tj. operując na maksymalnym zbliżeniu, sięgają do indywidualnych historii i dramatów ludzkich. Pomagają pokazywać to, co ukryte lub niewidzialne, wypowiadać to, co niezrozumiałe lub niewypowiadalne. Narracje te, umiejętnie przełożone na język sztuki, stają się idiomami z intersubiektywnym pakietem znaczeń i potencjałem ich uniwersalizacji. Najlepsze prace, funkcjonując w międzynarodowym obiegu sztuki, z łatwością trafiają z nowojorskiej MOMA na Sharjah Biennial (Zjednoczone Emiraty Arabskie). Tym sposobem znaczenia niesione przez sztukę przekraczają ograniczenia lokalne, geograficzne, polityczne i kulturowe. Współcześni artyści nie mogą więc replikować kryzysowych retoryk populistów, lecz muszą nieustannie poszukiwać w kulturze nowych polityk emocji. Dlatego są dziś w o wiele trudniejszym położeniu od fundamentalistów działających według starych, sprawdzonych schematów.

⁶³ S. Žižek, *Against the Double Blackmail. Refugees, Terror and Other Troubles with the Neighbours*, Penguin Books, London 2016, s. 100.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ L. Kołakowski, *Cywilizacja na ławie oskarżonych*, Res Publica, Warszawa 1989.

PODSUMOWANIE

CZYLI Z KONIECZNOŚCI TYMCZASOWE KONKLUZJE DOTYCZĄCE DOBY TERRORYZMU, KTÓRA WCIAŻ TRWA

Terror spektaklu został dziś wyparty przez spektakl terroru – zauważa amerykański kulturoznawca i pedagog krytyczny Henry A. Giroux. Pierwszy z nich odnosi on do takich formacji, jak faszyzm czy kapitalizm, gdzie spektakl ów miał służyć m.in. budowie konsensusu poprzez kreowanie zbiorowych rytuałów, które miały mobilizować afektywne struktury identyfikacji. Drugi jest natomiast wyrazem władzy państwowej i korporacyjnej fabrykującej podmiotowość w stosunkach społecznych, które w dużej mierze zorganizowane zostały wokół strachu i lęków. W tle tych procesów wyłania się monopol na decydowanie, kto jest bezpieczny, a kto nie, kto jest godzien obywatelstwa, a kto jest zagrożeniem¹. Na spektakl ów składają się zarówno medialne obrazy zamachów, porwań czy egzekucji, jak i amerykańskiej (i nie tylko) przemocy wobec muzułmanów. Podczas gdy media głównego nurtu usiłują sterylizować te obrazy z drastycznej przemocy, spektakl terroru skłania nas do odwracania wzroku. Wiadomo jest, że to, co zostaje ukryte (choćby z szacunku dla ofiar), natychmiast prowokuje widzów do poszukiwania w Internecie wersji niecenzurowanych. „Takie patrzenie – twierdzi Giroux – może jednak ostatecznie być częścią tego, co podtrzymuje naszą afektywną więź z istniejącym stanem autorytarnych stosunków społecznych”². Mamy tu zatem paradoksalne połączenie fascynacji cudzym cierpieniem i lęku przed własną śmiercią, co prowadzi do identyfikacji raczej ze społeczeństwem opartym na strachu niż na odpowiedzialności. Wobec powszechności zjawiska ściągania i dalszego udostępniania tych drastycznych treści trudno tu mówić o pornografii śmierci czy niezdrowym voyeuryzmie. Okazuje się bowiem, że spektakl

¹ H.A. Giroux, *Beyond the Spectacle of Terrorism*, ss. 21-22, <https://radicalimagination.institute/wp-content/uploads/2017/02/giroux-2007-1.pdf> [5.03.2018].

² Ibidem, s. 30.

terroru oznacza również władzę w Foucaultowskim sensie, gdzie instytucje korekcyjne zastąpione zostały przez obraz. Oto dlatego terroryzm wygrywa walkę o kolektywną wyobraźnię – kultura strachu została dziś skutecznie zinternalizowana. Terrorysta nie potrzebuje zdolności hackerskich, by dostać się na osobiste komputery, gdyż internauci sami pobierają przemocowe treści przez niego produkowane. Terroryzm został udomowiony – nie poprzez oswojenie, lecz dzięki wytworzonej przezeń kompulsywnej potrzebie autoterroryzowania się indywidualnych podmiotów.

Warto zatem przyglądać się praktykom kulturowym związanym z wytwarzaniem, dystrybucją i rozumieniem obrazów, których źródłem (bądź punktem odniesienia) jest terroryzm. Problem jego zdefiniowania (bądź niedefiniowalności), a także reprezentacji (bądź niewyraźności) zawsze i nieodwołalnie będzie związany z czymiś zapędami do polityczno-ideologicznych instrumentalizacji. Ta ogólna konstatacja oczywiście nie może być satysfakcjonująca bez wsparcia jej próbami odniesienia się do postawionych na początku tej książki pytań.

1. STRATEGIE I TAKTYKI KOMUNIKACJI WIZUALNEJ TERRORYSTÓW W OSTATNICH DEKADACH

Trzy pierwsze rozdziały opowiadały o terroryzmach spraw lokalnych (choć o międzynarodowych ambicjach i zasięgu). Pomimo oczywistych kulturowych różnic można tu dostrzec pewne zbieżności w zakresie strategii komunikacyjnych bojowników RAF, IRA i Palestyńczyków. Natomiast w rozdziałach czwartym i piątym wprowadzając wspólnym mianownikiem był terroryzm o proveniencji islamskiej (Al-Kaida i ISIS), warto jednak wskazać na kilka zasadniczych różnic. Wobec specyfiki omawianych zjawisk może wydać się to mało stosowne, lecz dla przejrzystości i esencjalności tych podsumowujących intuicji proponuję ich tabelaryczne ujęcie (zob. ss. 394–395).

W związku z licznymi głosami artystów, intelektualistów i badaczy bazujących na teorii spektaklu ujmowanie terroryzmu jako formy komunikacji nie powinno dłużej budzić niezdrowych emocji. W warunkach asymetrycznego konfliktu również sami terroryści często określali swe metody jako jedyną dostępną i skuteczną formę politycznej wypowiedzi. Bojownicy anarcho-lewicowych grup postkontrkulturowych, wyczerpawszy formułę tradycyjnych ulotek, proklamowali hasło: „Let the gun speak” (Niech przemówi broń).

Punktem kulminacyjnym ostatnich dekad stał się w tym względzie atak na World Trade Center w 2001 r. Na marginesie jednej z wystaw Okwui Enwezor stwierdził: „zniszczenie obu wież przez siłę eksplodujących samolotów stworzyło niezacieralną (*indelible*) ikonografię [...]. 11 września stworzył nową ikonografię, ogromną ekonomię ikonicznego powiązania archiwum z traumatyczną pamięcią publiczną”³. Esencją tej medialnej ekonomii jest zaś nowa rynkowa wymiana różnych rejestrów etyki, estetyki i polityki, a stawką tej mediacyjnej transakcji słów i obrazów jest kolektywna pamięć.

Najnowsze globalne technologie komunikacyjne stwarzają narzędzia ułatwiające rekrutowanie, organizowanie się grup i komórek dżihadystycznych, zaś – co jeszcze istotniejsze – Internet zapewnia potężną publiczność (do zastraszania) i dwukierunkowość komunikacji. Jeszcze w pierwszej dekadzie nowego milenium Al-Kaida komunikowała światu swoje przestania, nagrywając taśmy wideo, które wysyłała do katarskiej telewizji Al-Jazeera, za którą retransmitowały je światowe agencje informacyjne. W kolejnych latach usieciowienie terrorystycznej propagandy następowało niejako paralelnie, wraz z dynamicznym rozwojem infrastruktury sieci internetowej i komórkowej w krajach muzułmańskich. W takich okolicznościach po jednej stronie można dziś zaobserwować rzesze przerażonych, a po drugiej – menedżerów zdolnych do zarządzania ponadkulturowymi emocjami podstawowymi (czyli strachem i lękami) dokonujących „transferu niepewności” na coraz bardziej globalną skalę.

2. KONSEKWENCJE KULTUROWE TEJ KOMUNIKACJI

Jak słusznie twierdzi Nicholas Mirzoeff, „wszelkie ważne momenty kultury wizualnej łączy to, że *obraz* nadaje formę czasowi, a w ten sposób również zmianie”⁴. Wprawdzie terroryści funkcjonują na świecie od dawna, lecz na przestrzeni lat siła oddziaływania obrazów znacząco się zmieniała. Gdy Gavrilo Princip mordował arcyksięcia Ferdynanda, widziała to jedynie grupka osób, a cały świat odczuł to wydarzenie dopiero później, poprzez wybuch pierwszej wojny światowej. Całkiem inne przełożenie wydarzeń na kulturę wizualną

³ O. Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Steidl Verlag, International Center of Photography, New York – Göttinge 2008, s. 29.

⁴ N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków – Warszawa 2016, s. 38.

Taktyki wizualne/fazy	Terrorystyci „celebryści”	Ikoniczny/medialny zamach/wydarzenie	Produkcja własna w zakresie obrazowania	Państwowa kontrolpropaganda wizualna	Reakcje artystyczne
<p>Terroryzmy spraw lokalnych: A: RFN B: Irlandia Płn.</p>	<p>A: Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin B: Bobby Sands</p>	<p>A: porwanie H.M. Schleyera, samobójstwa w Stammheim, pogrzeby terrorystów B: 10 tys. zamachów bombowych w okresie <i>Troubles</i>; Hyde Park (1992, ikoniczny gł. dzięki fotografii martwych koni); Omagh (1998)</p>	<p>produkcja wizualna ograniczała się głównie do przekazów dotyczących zakładników, co było okazją i nośnikiem propagandy sprawy; ich słabą jakością mogła wynikać z kłopotliwej obróbki ciemniowo-chemicznej i dystrybucji (dlatego były to często nagrania audio na taśmach, do których dołączano zdjęcie zakładnika z aktualną gazetą; w odniesieniu do Palestyny i bliżej czasów współczesnych zauważalny był wyższy poziom i dramaturgia filmów szahidów; duża rola spontanicznej twórczości sympatyków sprawy na miejskich murach</p>	<p>A: kontrolowane polityki pamięci kulturowej typu „instant” tworzonej przez media; wyparcie i antypamięć B: odcięcie rzecznikom IRA „medialnego tlenu” przez M. Thatcher, państwowy monopol na dostęp do mediów C: zaprogramowana spoteczna amnezja Izraelczyków wokół krzywd Nakby i okupacji; wielokanałowa propaganda wokół własnych racji, praw do terytoriów itp.</p>	<p>znaczne – tak w produkcjach filmowych, jak i w sztuce; wobec powszechnej i totalnej kontroli medialnego dyskursu przez państwo artystyci potępiali przemoc, lecz poszukiwali „odcieni szarości” w waloryzowaniu sprawy, o którą walczą terrorystyci (w pakiecie ideologicznych uzasadnień przeważały kwestie narodowowyzwoleńcze lub/ i walka o prawa człowieka)</p> <p>w kinie dzięki problematyce lewicowego terroryzmu, <i>Troubles</i> i sprawy palestyńskiej wythoniło się wiele wybitnych nazwisk</p>
<p>C: Palestyna i Izrael</p>	<p>C: Leila Khaled</p>	<p>Wormwood Street Londyn (1993), głódówka Sandsa C: wysadzenie samolotu w Damaszku (TWA Flight 840, 1969), Olimpiada w Mocha (1972)</p>			

Wiodąca rola Al-Kaidy	Osama bin Laden	Upadające wieże WTC i 9/11 jako ikoniczny początek ty-siąclecia	pomimo dostępności cyfrowych kamer i łatwości edycji dominowały głównie jedno-ujęciowe fatwy, przemówienia Osamy bin Ladena, egzekucje zakładników, zamachy na po-jazdy koalicyjne za pomocą IED; z czasem materiały te zaczęto montować w dłuż-sze, bardziej narracyjne klipy propagandowe	fiasko w kontrolowaniu pa-mięci kulturowej - nieudane próby zawiadnięcia kolektyw-ną wyobraźnią poprzez wy-sterylizowane obrazy inwazji na Afganistan i Irak; „wpad-ka” w postaci wycieku zdjęć z Abu Ghraib; nieudane spe-ktakle detronizacji (S. Husajn, Osama bin Laden, M. Kaddafi)	znaczące - ale głównie w sztu-ce, która odnosiła się do me-dialnych obrazów i mechani-zmów nimi rządzących oraz praw człowieka (zwłaszcza po Abu Ghraib) kino jak dotąd nie przyniosło znaczących arcydzieł, jeśli nie liczyć (zaskakującej pod względem konwencji) komedii <i>Four Lions</i> oraz dokumentu <i>Fahrenheit 9/11</i>
Wiodąca rola ISIS	Abu Bakr Al-Bagdadi antycelebryta, czyli „Invisible sheik” i wielu bezimiennych „samotnych wilków”	masakra w redakcji „Charlie Hebdo” (2015); egzekucje dla propagandy filmowej, np. <i>Bloody message to the nation of Cross</i> (2015), wy-sadzanie zabytków Palmiry (2015-17)	miliony dolarów zainwesto-wane w sprzęt audiowizualny; profesjonalne i starannie re-żyserowane produkcje klipów propagandowych	fiasko w próbach kontrolo-wania pamięci kulturowej - przecenianie roli starych me-diów głównego nurtu i niedo-cenianie potencjału mediów społecznościowych; stawianie okazytych pomników ofia-rom zamachów - podwójnie sprzeczny komunikat: szacu-nek dla ofiar i jednocześnie świadectwo sukcesu terro-rystów	znaczące - tak jak w przypad-ku Al-Kaidy - głównie w sztu-ce (oraz w satyrze obrazkowej po „Charlie Hebdo”) kino nie przyniosło arcydzieł (przynajmniej do 2017r.), tymczasem telewizja zasko-czyła udanym miniserialem <i>The State</i> ; tymczasem okaza-ło się, że to raczej terroryści zaczęli skutecznie naśladować retoryki kinowe i sceny z gier komputerowych

odnajdujemy w czasach Rote Armee Fraktion. Media pokazywały wszystko starannie, lecz wybitnie tendencyjnie. Tymczasem ówczesne kino zajęło raczej nonkonformistyczną postawę wobec RAF. Filmowcy generalnie nie godzili się na taktyki grupy oparte na zbrojnej przemocy (nawet jeśli zdradzali sympatie do samych ideałów), lecz jeszcze większy sprzeciw budziły w nich państwowe mechanizmy tworzenia kolektywnej amnezji. Kinu zawdzięczamy zatem wielość zniuansowanych wersji pamięci, gdyż jego retoryczny potencjał sprowokował publiczną debatę skutecznie suplementującą medialną wersję wydarzeń. Należy też przyznać – co zresztą niejednokrotnie podkreślano – że w rewolucji zaprojektowanej przez RAF zabrakło dobrej komunikacji z proletariatem, w imieniu którego podejmowano walkę. Wielu „prostych obywateli” nie rozumiało bowiem ani ulotek kolportowanych przez lewicowych intelektualistów, ani tym bardziej zbrojnych akcji. Natomiast państwo niemieckie w imię bezpieczeństwa wykorzystało swoje aparaty przemocy i wzmożonej kontroli, jednocześnie wzmagając poczucie zagrożenia i wzajemnej podejrzliwości. Bojownicy RAF w tym obszarze ponieśli klęskę – walcząc w imię wolności, paradoksalnie stworzyli udoskonaloną wersję państwa policyjnego.

Jeśli chodzi o medialne wersje wydarzeń i ich komentarze, to w okresie północnoirlandzkich *Troubles* w ramach państwowej polityki informacyjnej rzeczy miały się podobnie. Dlatego też twórcy kina chcieli stworzyć przeciwagę dla oficjalnej racji stanu, która dyktowała mediom retoryki służące kryminalizacji działalności IRA. Tymczasem filmowcy chętniej wydobywali z tej problematyki ludzkie i z ducha romantyczne aspekty przemocy motywowanej czysto politycznie. Oprócz bolesnych strat ludzkich zarówno kampania terroru, jak i jej przeciwdziałanie okazały się niebywale kosztowne – co było dla obu stron niebagatelnym argumentem za wszczęciem poważnych rozmów pokojowych.

Do problemu kulturowych konsekwencji konfliktu palestyńsko-izraelskiego nie sposób sensownie się odnieść w jednym akapicie. Każda kolejna intifada wymagałaby właściwie osobnych, szczegółowych analiz, zaś panujące pomiędzy stronami napięcie raczej nie maleje. Jeśli zaś chodzi o stosunek opinii międzynarodowej do metod antyokupacyjnej walki Palestyńczyków, to nastroje bywały zmienne – od względnie pozytywnych w czasach porwań samolotów przez komando Leili Khaled, po negatywne wobec fundamentalistów z Hamasu. Tymczasem to właśnie ci drudzy w sposób demokratyczny zdobyli władzę w Strefie Gazy (2006). Lokalna kinematografia i sztuki wizualne, choć zrobiły już niemało dobrego w kwestii uświadamiania indywidualnych i grupowych wymiarów ludzkich nieszczęść, wciąż mają przed sobą wiele wyzwań.

Podczas wbijania się samolotów w nowojorskie Twin Towers wszyscy czuli się poniekąd naoczными świadkami, rzecz działa się bowiem na oczach milionów widzów przed ekranami w różnych zakątkach globu. Nastąpiło pierwsze historyczne wydarzenie w skali globalnej od czasów przedwczesnego ogłoszenia końca historii. Mimo to wszyscy ci, którzy tego dnia fizycznie przebywali na Manhattanie, pozostaną świadkami innego rodzaju. Oni najwyraźniej doświadczyli dystynkcji pomiędzy aktem terroru a jego reprezentacją. Choć – jak niektórzy wspominali – zerkali w telewizor, by upewnić się, że to, co widzą za oknem, dzieje się naprawdę. Teleobecność w tym konkretnym przypadku obnażyła się jako proteza realnej obecności – gdzie samemu było się o włos od śmierci, gdzie trzeba było jeszcze przez wiele dni wdychać wszechobecny pył z zawałonych budynków i spopielonych ludzkich ciał. Aby utrzymać tu metaforę spektaklu, należy przyznać, że co innego być widzem w „strefie komfortu”, a co innego znaleźć na scenie, w dodatku wbrew własnej woli.

Terrorystom niewątpliwie udało się radykalne spolaryzowanie świata według przyjętego przez nich fundamentalistycznego modelu. Wypowiadając wojnę terrorowi, George W. Bush nawoływał z mównicy: „Kto nie jest z nami, ten przeciwko nam!”. Dokładnie taką samą retorykę stosowali dżihadyści Al-Kaidy czy ISIS, proklamując brak miłosierdzia dla niewiernych (niestety często tego dowodząc). W tej binarnej logice doktryny szoku i przerażenia z jednej strony, a spektaklu terroryzmu z drugiej żywcem pogrzebane zostały demokracja, ekumena wielokulturowości i inne niedokończone projekty.

3. POLITYKI OBRAZOWANIA TERRORYZMU W MEDIACH I W KULTURZE ARTYSTYCZNEJ

Wizualna polityka niemieckich mediów pod koniec lat 70. zmierzała nie tylko do demonizacji lewicowych bojówek czy wiktyimizacji ich ofiar, ale i dowiedzenia gotowości państwa do skutecznego poradzenia sobie z problemem. Udany szturm oddziałów antyterrorystycznych GSG-9 w Mogadyszu nie tylko na lata trafił do podręczników policyjnych, ale i stworzył nowy typ narodowego bohatera. Miał on skutecznie równoważyć popularność i „celebryckość” RAF wśród społeczeństwa. Właściwie bardzo podobnie rzecz się miała w przypadku pozostałych omawianych przeze mnie fal terroryzmu. Media informowały o zamachach, tworzyły bohaterów i antybohaterów, jednocześnie formułując zarówno opinie, światopoglądy, jak i społeczne

fobie. Z jednej strony sterylizowały i estetyzowały obrazy terroru poprzez ich filtrowanie z nadmiaru przemocy, z drugiej – nieco bezwiednie sprzyjały również utrwalaniu „marki” różnych ugrupowań – stając się marketingową tubą terrorystów. Wystarczająco lamentowano już nad tą dwuznaczną kondycją mediów (zarówno na łamach tej książki, jak i gdzie indziej), pora więc dla równowagi zastanawić się nad możliwościami zmiany tego stanu rzeczy.

Artyści oraz rozmaici aktywiści i teoretycy oprócz krytykowania mediów poszukiwali w ich obszarze alternatyw. Skoro obraz posiada taki potencjał hegemonicznej władzy, to należy pielęgnować i udoskonalać wszelkie oddolne kanały redystrybucji obrazów tak, aby dwukierunkowość medialną doby Web 2.0 maksymalnie efektywnie wykorzystać w służbie kulturowego oporu. Podczas swego przemówienia do amerykańskiej Partii Zielonych Jello Biafra wygłosił słynną już sentencję: „Don't hate the media, become the media”⁵ (Zamiast nienawidzić media, stań się mediami). Henry A. Giroux (przy innej okazji) następująco skonkretyzował te możliwości: „Jeśli uznać obraz za kluczową siłę władzy społecznej, spektakl terroryzmu jasno pokazuje, że kultura przeorganizowuje (*deploys*) władzę i obecnie konstytuuje ją wiele miejsc dominacji i oporu, oferując nie tylko ideologiczne maszynie śmierci, ale także nowe opcje dla reformatorów, nie tylko terrorystów (starych i nowych), w celu konceptualizacji metod wykorzystania mediów do tworzenia alternatywnych przestrzeni publicznych, zapewnienia platform demokratycznych dla zmarginalizowanych głosów i radykalnych teorii oraz wspierania rozwoju nowych form solidarności i sposobów krytyki spektaklu”⁶. Istotnie, widoczna w ostatnich dekadach dynamika rozwoju kultury wizualnej pozwoliła zaobserwować pewne przesunięcia w kierunku obywatelskiej świadomości roli obrazów. Wprawdzie co do ich dotychczasowych kulturotwórczych funkcji i politycznego potencjału nikt nie miał wątpliwości, jednak z upowszechnieniem Internetu zdecydowanie wzrosła rola tzw. obywatelskiego dziennikarstwa, które stopniowo stało się coraz bardziej wiarygodnym (i tanim) źródłem informacji dla mediów głównego nurtu. Udoskonalają się również mechanizmy spontanicznej dystrybucji obrazów w sieciach społecznościowych, choć na dobrą sprawę nie mamy dostępu do wiedzy, ile ważnych fotografii dokumentujących terroryzm zostało z obiegu wyeliminowanych (trwale lub tymczasowo).

⁵ Zob. szósty mówiony album Jello Biafry (byłego lidera punkowej formacji Dead Kennedys) pt. *Become the media*, wyd. Alternative Tentacles, 2000.

⁶ H.A. Giroux, *ISIS and the Spectacle of Terrorism: Resisting Mainstream Workstations of Fear*, <http://www.truth-out.org/news/item/26519-isis-and-the-spectacle-of-terrorism-resisting-mainstream-workstations-of-fear> [5.03.2018].

Specyfiką mediów jest nastawienie na teraźniejszość, tymczasowość i migotliwość zarówno obrazów, jak i zawartych w nich sensów. W tym względzie artysta działa lepiej na dłuższy dystans (w historycznym sensie), ponadto wraz z krytykami, kuratorami i instytucjami sztuki tworzy trwalsze ramy krytycznego dyskursu, dostarczając bazy porównawczej i niezbędnych narzędzi interpretacyjnych. Tym samym sztuka staje się bardzo dobrym miejscem na zdystansowaną obserwację i krytykę medialnego ducha czasu. Podczas gdy dziennikarze działają na potrzeby informacji doraźnej, artyści są selekcyonerami tych wiadomości i ich kronikarzami. Sztuka odnotowuje przy tym nie tylko same wydarzenia, ale i analizuje pewne modalności w zakresie polityk ich wizualnych reprezentacji. Uwypukla tym samym stereotypy, jawne i ukryte fobie społeczne, jak również kulturowe uprzedzenia. Przez wieki historia sztuki ukształtowała w odbiorcach nawyk, że można dzieło sztuki traktować jako pewne źródło wiedzy na temat danej epoki. Jak się jednak okazuje, ten sam nawyk bywa dziś zarzewiem wielu ideologicznych konfliktów w momentach, kiedy sztuka usiłuje zmagać się historią najnowszą. Artystom często stawiane są zarzuty o nadmierną publicystyczność czy polityczność ich prac. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest społecznie i kulturowo ukształtowane przekonanie, że tematem sztuki może stać się wyłącznie rzecz godna szacunku, ważna, o znacznej historycznej doniosłości. Utrwała to niestety częste nieporozumienie polegające na utożsamieniu funkcji sztuki i pomnika. Tym sposobem niejednemu artyście, który dotyka tematyki terroryzmu, automatycznie przypisywana jest chęć gloryfikacji terrorystów, żerowanie na społecznych czy indywidualnych traumach bądź też dużo bardziej banalne intencje, jak wzbudzanie sensacji. Tymczasem bazowanie współczesnej sztuki na archiwach jest o wiele bardziej rozległą tendencją, diagnozowaną m.in. przez Enwezora, który utrzymuje, że „archiwa reprezentują sceny o nieznośnej wadze historycznej, stwarzając tym samym produktywną przestrzeń do zagospodarowania przez artystów w formach spekulacji estetycznych, politycznych, społecznych i kulturowych”⁷. Hal Foster mówi w odniesieniu do takich sytuacji o „archiwalnym impulsie” sztuki, kiedy to artyści aktywnie penetrują zasoby kultury popularnej, aby je delikatnie zakłócać, wydobywać niejasności „w geście tworzenia alternatywnej wersji wiedzy lub kontrpamięci”⁸.

⁷ O. Enwezor, *Archive Fever...*, s. 33.

⁸ H. Foster, *An Archival Impulse*, „October” 110/2004, s. 4, <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic837293.files/FosterArchivalImpulse.pdf> [29.07.2017].

Oczywiście podobnie jak media, również sztuka nie zawsze była w stanie sprostać wyzwaniom czasów. Zdarzało się nawet, że wyrażała (choć raczej nie bezpośrednio) zazdrość względem terrorystów o ich radykalną i performatywną moc zmieniania świata oraz wpływania na ludzkie umysły. Dlatego właśnie – w co bardziej udanych realizacjach – udawało się artystom nie tylko replikować medialne obrazy przemocy, ale także dokonywać równoległego quasi-terrorystycznego działania, czyli „uprowadzania” wyobraźni odbiorców. Zmuszało to widzów do wyjścia poza własne poznawcze schematy, wyjścia poza logikę spektaklu ku nieuchronnej refleksji – m.in. nad źródłami konfliktów, które rzadko leżą po jednej stronie.

Ekonomia polityczna obrazów dostarczanych przez sztukę ma tę wyższość nad obrazami płynącymi z mediów, że przekazy artystyczne trafiają w dłuższy „mentalny system trawienny” odbiorców, gdzie mają czas i szansę, by nabrać sensów i znaczeń. Prędkość współczesnych mediów, choć ma swoje zalety, takiej szansy nie daje. Sztuka potrafi stronić od dosłowności, propagandy, pornografii emocjonalnej charakterystycznej dla tabloidów. Artystyczny dyskurs może tym samym skutecznie dokonywać rewizji różnych dominujących narracji politycznych, szukać w nich szczelin i aporii. Pośród różnych kulturowych funkcji sztuki warto szczególnie docenić zdolność jednoczesnego odzwierciedlenia społecznych realiów i rewolucjonizowania ludzkich myśli.

4. ROLA SZTUKI WE WSPÓŁTWORZENIU ARCHIWUM TERRORYZMU

Jako szczególnie cenne jawią się rozmaite kuratorskie inicjatywy, które niestrudzenie eksplorują archiwa i uruchamiają kolejny – obok mediów oficjalnych i społecznościowych – obieg dla ważnych obrazów. Wspominana w rozdziale poświęconym Palestynie Ariella Azoulay uczyniła z tego rodzaj życiowej misji, lecz – co warto zaznaczyć – nie krucjaty. Izraelski mur separacyjny miał sprawić, by spojrzenia Żydów i Palestyńczyków nie musiały się krzyżować – jej jednak udało się poczynić w nim pewne mentalne wyłomy. Analizując gruntownie wizualną dokumentację Nakby i izraelskiej okupacji po 1967 r., nie tylko stworzyła solidne teoretyczne zaplecze dla politycznej ontologii fotografii, ale przede wszystkim, stymulując obywatelską wyobraźnię, usiłowała wskazywać obu narodom realne alternatywy wobec

konfliktu⁹. Fotografia jako taka ma tu względnie utrwaloną kulturowo funkcję mimetycznego świadka historii, a w niektórych wypadkach wręcz twórcy historii. Co natomiast ze sztuką? Otóż również jest świadkiem – niekoniecznie mimetycznym, choć zawsze obrazowym – który relacjonuje i rewiduje nie tylko widoki, ale i sposoby ludzkiego myślenia, odczuwania, interpretowania rzeczywistości kultury „zgwątlonej” przez terroryzm. Na poziomie taktycznym podejść może tu być wiele: aktywizm wizualny (Banksy, JR i im podobni), sztuka zaangażowana (którą często mylnie uznaje się za propagandową) lub sztuka krytyczna¹⁰.

Tak czy inaczej artyści proponują swoisty indeterminizm: nie tyle zaszewniają zwątpienie w możliwość reprezentacji, ile każą przyglądać się kulturowym procesom medialno-politycznych ikonizacji wydarzeń i utrwalanym równolegle dyskursom. Konsekwentnie przedkładają więc ambiwalencję ponad ostateczne znaczenia, ostentacyjnie uwypuklają ograniczenia obrazów dostarczanych przez oficjalne media i władzę, które pretendują do monopolu w wytwarzaniu kulturowej pamięci. Wymaga to od sztuki wyostrego spojrzenia, przyjmowania często niewygodnych pozycji obserwacyjnych: „dystansu w sytuacji zanurzenia”, relegowania się w obszar niepewnej świadomości wykorzenionego i osaczonego azylanta. Wymaga wreszcie ciągłego poszukiwania adekwatnego języka wypowiedzi. Świat sztuki staje się tym samym alternatywną platformą kulturowej pamięci, która formułowana jest na gruncie komunikacyjnej polifonii indywidualnych wypowiedzi. Jako taka przestrzeń ta mogła napotykać (i napotykała) opór zwolenników oficjalnych narracji. Nawoływanie sztuk wizualnych o polifonię znaczeń w sytuacji kryzysu wspólnotowej tożsamości można zatem postrzegać dwojako: jako moment historycznie niefortunny lub wręcz przeciwnie – jako okazję na „włożenie buta w zatrzasujące się drzwi”. Dlaczego artyści mieliby się zawahać, aby właśnie aktywnie wykorzystać ów szczególnie wrażliwy (i być może niepowtarzalny) moment przesytu społeczeństwa ideologiami i przemocą dla prób kreowania nowych wizji obywatela. Wszak kryzys (zarówno w pierwotnie greckim, jak i medycznym znaczeniu) oznacza trudny okres, ale i przełom – decydujący

⁹ A. Azoulay, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, Verso Books, London – New York 2012.

¹⁰ Ujmując rzecz skrótowo, sztuka krytyczna jedynie tropi i wskazuje pewne kulturowe problemy, aporie, szczeliny w dyskursach, natomiast sztuka zaangażowana idzie nieco dalej, szuka również ich rozwiązań bądź alternatyw. Szerzej pisałem o tym w książce *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2005.

zwrot. Zadaniem sztuki komentującej zjawiska wokół terroryzmu nie jest proste replikowanie jego wizerunków – jak mogłoby się wydawać. Kultura artystyczna posiada bowiem adekwatne narzędzia, aby uelastyczniać, a nie usztywniać zastane pakiety przekonań, rozszerzać horyzonty, a nie je zawężać. W arsenale sztuki obraz nie zastępuje myślenia, lecz do niego prowokuje.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczyk M., *Kobiety wobec terroryzmu – od biernego do czynnego uczestnictwa* (praca magisterska), Instytut Kulturoznawstwa UAM, promotor J. Zydorowicz, Poznań 2011.
- Adamska-Kijko M., *Pamięć zredagowana. Redaction Paintings Jenny Holzer*, „Czas Kultury” 3/2017.
- Akman N., *W prawdziwym islamie terroryzm nie istnieje. Wywiad z Fethullahem Güllinem*, w: E. Capan (red.), *Terroryzm i zamachy samobójcze. Muzułmański punkt widzenia*, Dialog, Warszawa 2007.
- Arad M., *Reflecting Absence: A Memorial at the World Trade Center Site*, „New York Times”: Finalists’ Statements, 19 listopada 2003 r.
- Arendt H., *O rewolucji*, Czytelnik, Warszawa 2003.
- Assmann A., Borries F. von, Chéroux C., Diers M., Hoffmann F. (red.), *The Uncanny Familiar. Images of Terror*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2011.
- Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Atran S., *Genesis of Suicide Terrorism*, „Science” 299/2003.
- Atran S., *Mishandling Suicide Terrorism*, „The Washington Quarterly” 27(3)/2004.
- Atran S., *The Moral Logic and Growth of Suicide Terrorism*, „The Washington Quarterly” 29(2)/2006.
- Auden W.H., *At Last the Secret Is Out*, w: idem, *Tell Me the Truth About Love: Ten Poems*, Faber & Faber, London 1994.
- Aust S., *Der Baader Meinhof Komplex*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1985.
- Austin J.L., *Mówienie i poznawanie*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- Azoulay A., *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, Verso Books, London - New York 2012.
- Azoulay A., *Different Ways Not to Say Deportation: Unshowable Photographs*, Fillip Editions, Vancouver 2012.
- Azoulay A., *Nie ma czegoś takiego jak archiwum państwowe*, w: K. Pijarski (red.), *Archiwum jako projekt*, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2011.

- Bal M., *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago 2001.
- Bal M., *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, „Artium Quaestiones” XVII/2006.
- Banaszak G., Kmita J., *Społeczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Wyd. Instytutu Kultury, Warszawa 1994.
- Banks M., *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Baudrillard J., *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, Sic!, Warszawa 2005.
- Baudrillard J., *Przejrzystość złota. Esej o zjawiskach skrajnych*, Sic!, Warszawa 2009.
- Baudrillard J., *W cieniu milczącej większości*, Sic!, Warszawa 2006.
- Baudrillard J., *Wojny w Zatoce nie było*, Sic!, Warszawa 2006.
- Bauman Z., *Europa, niedokończona przygoda*, Wyd. Literackie, Kraków 2005.
- Bauman Z., *Obcy u naszych drzwi*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2016.
- Beck U., *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, Scholar, Warszawa 2002.
- Benjamin W., *Reflections*, Random House USA, New York 1995.
- Berger J., *Sposoby widzenia*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997.
- Bergson H., *Śmiech. Esej o komizmie*, Wyd. Literackie, Kraków 1977.
- Bisenbach K., *Vorstellung: der Zwischenraum und die Schnittstelle zwischen Historie und Kunst*, w: K. Bisenbach, E. Blumenstein, F. Ensslin (red.), *Zur Vorstellung des Terrors: die RAF Ausstellung*, t. 2, Steidl Verlag, Göttingen 2005.
- Bobako M., *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*, Universitas, Kraków 2017.
- Boehm G., *Das Paradigma „Bild”. Die Tragweite der ikonischen Episteme*, w: H. Belling (red.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, Wilhelm Fink Verlag, München 2007.
- Bogunia-Borowska M., Sztompka P. (red.), *Fotospółczesność. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Znak, Kraków 2012.
- Bolechów B., *Terroryzm. Aktorzy, statyści, widownie*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Borradori G., *Filozofia w czasach terroru. Rozmowy z Jürgenem Habermasem i Jacques'em Derridą*, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- Borkowski R., *Terroryzm ponowoczesny. Studium z antropologii polityki*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2006.
- Buchloh B., *A Note on Gerhard Richter's October 18, 1977*, „October” 48/1989.
- Butler J., *Ramy wojny*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2011.
- Carter A., *Mądre dzieci*, Znak, Kraków 2000.
- Chéroux C., *The Déjà Vu of September 11: An Essay on Intericonicity*, w: A. Assmann, F. von Borries, C. Chéroux, M. Diers, F. Hoffmann (red.), *The Uncanny Familiar. Images of Terror*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2011.

- Coulter-Smith G., Owen M. (red.), *Art in the Age of Terrorism*, Paul Holberton Publishing, London 2005.
- Crenshaw M. (red.), *Terrorism in Context*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1995.
- Czabański A., *Samobójstwa altruistyczne*, Nomos, Kraków 2009.
- Danto A., *The Artworld*, „Journal of Philosophy” LXI/1964.
- Debord G., *Spółczesność spektaklu*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.
- DeLillo D., *Mao II*, Noir Sur Blanc, Warszawa 2010.
- Delumeau J., *Strach w kulturze Zachodu XIV-XVIII w.*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986.
- Dillon M., *The Shankill Butchers: The Real Story of Cold-blooded Mass Murder*, Routledge, New York 1999.
- Drozdowicz Z., *Comprendre les Lumières*, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 2016.
- Drozdowicz Z., *Filozofia Oświecenia*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Drozdowicz Z., *Kartezjański racjonalizm. Zrozumieć Kartezjusza*, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 2014.
- Durkheim É., *Samobójstwo: studium z socjologii*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- Dziamiński G., *Kulturoznawstwo, czyli wprowadzenie do kultury ponowoczesnej*, Wyd. Naukowe Katedra, Gdańsk 2016.
- Dziamiński G., *Lata dziewięćdziesiąte*, Wyd. Galerii Miejskiej Arsenał, Poznań 2000.
- Dziamiński G., *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 1996.
- Elwert G., *Charismatische Mobilisierung und Gewaltmärkte. Die Attentäter des 11. September*, w: D. Sack, G. Steffens (red.), *Gewalt statt Anerkennung? Aspekte des 11.09.2001*, Peter Lang, Frankfurt/Main 2003.
- Encyklopedia terroryzmu*, Muza, Warszawa 2004.
- Enwezor O., *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, International Center of Photography, Steidl Verlag, New York – Göttinge 2008.
- Esposito J.L., Mogahed D., *Who Speaks For Islam?: What a Billion Muslims Really Think*, Gallup Press, New York 2007.
- Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Foley M., *Dubbing SF voices becomes the stuff of history*, „The Irish Times”, The Irish Times Trust, 17 września 1994 r.
- Fornari F., *The Psychoanalysis of War*, Indiana University Press, Bloomington 1975.
- Foster H., *Design and Crime and Other Diatribes*, Verso Books, London – New York 2002.
- Foster H., *Preface*, w: H. Foster (red.), *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation, Bay Press, Seattle 1988.
- Foster H., *The return of the real: the avant-garde at the end of the century. An OCTOBER Book*, The MIT Press, Cambridge, Mass. – London 1996.

- Foster P.K., *Terrorist Innovation: Homegrown Terrorism and the Internet*, w: J.J. Le Beau (red.), *The Dangerous Landscape. International Perspectives on Twenty-First Century Terrorism; Transnational Challenge, International Responses*, Procon, Sofia 2013.
- Foucault M., *Fearless Speech*, red. J. Pearson, Semiotext(e), Los Angeles 2001.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998.
- Foucault M., *Power, Truth, Strategy*, Feral Publications, Sydney 1979.
- Foucault M., *To nie jest fajka*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996.
- Geers K., *TerroRealist*, w: G. Coulter-Smith, M. Owen (red.), *Art in the Age of Terrorism*, Paul Holberton Publishing, London 2005.
- Geraghty T., *The Irish War: The Hidden Conflict Between the IRA and British Intelligence*, Harper, London 1998.
- Giddens A., *Runaway world. How globalization is reshaping our lives*, Taylor & Francis, London 2003.
- Giroux H., *Beyond the Spectacle of Terrorism: Global Uncertainty and the Challenge of the New Media*, Paradigm Publishers, Boulder 2006.
- Goban-Klas T., *Media i terroryści. Czy zastraszą nas na śmierć?*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Górak-Sosnowska K. (red.), *Arabska wiosna. Kulturowy obraz przemian w świecie arabskim po 2010 roku*, Smak Słowa, Sopot 2016.
- Gra resztkami - wywiad z J. Baudrillardem*, w: S. Czerniak, A. Szahaj (red.), *Postmodernizm a filozofia*, IFiS PAN, Warszawa 1996.
- Grinberg D., *Ruch anarchistyczny w Europie Zachodniej 1870-1914*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Grotowicz V., *Terroryzm w Europie Zachodniej. W imię narodu i lepszej sprawy*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa - Wrocław 2000.
- Groys B., *Art at War*, „Brumaria” 12/2009: *Arte y terrorismo/ Art and Terrorism*.
- Hanshaw K., *Terror and Democracy in West Germany*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- Heers J., *Święta głupców i karnawały*, Marabut, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1995.
- Hervik P., *The Danish Muhammad Cartoon Conflict*, w: *Current Themes in IMER Research*, nr 13, Malmö Institute for Studies of Migration, Diversity and Welfare, Malmö 2012.
- Hoffman B., *Oblicza terroryzmu*, Grupa Wydawnicza Bertelsmann Media, Warszawa 2001.
- Hołyst B., *Terroryści-samobójcy*, „Suicydologia” 1(1)/2005.
- Huntington S., *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, Muza, Warszawa 2003.

- Jameson F., *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Janes R., *Losing Our Heads: Beheadings in Literature and Culture*, New York University Press, New York – London 2005.
- Janes D., Houen A. (red.), *Martyrdom and Terrorism: Pre-Modern to Contemporary Perspectives*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- Jeliński E., Stachowski Z., Sztajer S. (red.), *Ratio, religio, humanitas. Miscellanea dedykowane Profesorowi Zbigniewowi Drozdowiczowi*, Wyd. Naukowe WNS UAM, Poznań 2015.
- Jones C.A., *Doubt Fear*, „Art Papers” 29(1)/2005.
- Juergensmayer M., *Terror in the Mind of God: The Global Rise of Religious Violence*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2000.
- Kaczmarek J., *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2001.
- Kaczmarek J. (red.), *Do zobaczenia. Socjologia wizualna w praktyce badawczej*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2008.
- Kaczmarek J. (red.), *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2004.
- Kaczynski T., *Spółczeństwo przemysłowe i jego przyszłość*, Bractwo Trojka, Poznań 2003.
- Karolczak K., *Encyklopedia terroryzmu*, SPAR, Warszawa 1995.
- Kluijver R., *Borders. Contemporary Middle Eastern Art and Discourse*, Gemak, Haga 2008.
- Kołąkowski L., *Cywilizacja na ławie oskarżonych*, Res Publica, Warszawa 1989.
- Kozieł A., Gajlewicz K. (red.), *Media masowe wobec przemocy i terroryzmu*, Oficyna Wydawnicza Aspra-JR, Warszawa 2009.
- Krajewski M., Drozdowski R., *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Wyd. Bęc Zmiana, Warszawa 2010.
- Krauss R., *Welcome to the Cultural Revolution*, „October” 77/1996.
- Kristeva J., *Słowo, dialog i powieść*, w: E. Czuplewicz, E. Kasperski (red.), *Bachtin. Dialog – język – literatura*, PWN, Warszawa 1983.
- Kurz I., Kwiatkowska P., Szcześniak M., Zaremba Ł. (red.), *Kultura wizualna w Polsce*, t. 1: *Fragmenty*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2017.
- Kurz I., Kwiatkowska P., Szcześniak M., Zaremba Ł. (red.), *Kultura wizualna w Polsce*, t. 2: *Spojrzenia*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2017.
- Kundera M., *Zasłona. Esej w siedmiu częściach*, PIW, Warszawa 2006.
- Kwiatkowska E., *W poszukiwaniu kulturoznawczego kryterium iconic turn*, w: E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik (red.), *Więcej niż obraz. Przestrzenie wizualne*, Wyd. Naukowe Katedra, Gdańsk 2016.
- Laqueur W., *A History of Terrorism*, Transaction Publishers, New Brunswick 2001.

- Laqueur W., *Postmodern Terrorism*, w: Ch.W. Kegley Jr. (red.), *The New Global Terrorism: Characteristics, Causes, Controls*, Prentice Hall, Upper Saddle River, NY 2003.
- Laqueur W., *The Age of Terrorism*, Little, Brown, Boston 1987.
- Laskowski P., *Szkice z dziejów anarchizmu w Europie*, Muza, Warszawa 2007.
- Liedel K., Mocek S. (red.), *Terroryzm w medialnym obrazie świata*, Collegium Civitas, Instytut Studiów Politycznych PAN, TRIO, Warszawa 2010.
- Loos A., *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, Centrum Architektury, BWA Galeria Miejska w Tarnowie, Warszawa – Tarnów 2013.
- Lutz B.J., Lutz J.M., *Globalisation and Terrorism in the Middle East*, „Perspectives on Terrorism” 9(5)/2015.
- Łojek A., *Belfast. 99 ścian pokoju*, Czarne, Wołowiec 2015.
- Maniszewska K., *Pionierzy terroryzmu europejskiego: Frakcja Czerwonej Armii*, Wyższa Szkoła Bezpieczeństwa Publicznego i Indywidualnego „Apeiron”, Kraków 2014.
- Mantaj M., *Manipulacja obrazem Niemieckiej Jesieni w kontekście działalności RAF-u i Ulrike Meinhof oraz jej wpływ na kulturę* (praca magisterska), Instytut Kulturoznawstwa UAM, promotor J. Zydorowicz, Poznań 2012.
- McIlroy B., *Shooting to Kill: Filmmaking and the „Troubles” in Northern Ireland*, Flicks Books, Trowbridge, Wiltshire 1998.
- Michałowska M., *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2012.
- Michałowska M., *Wykorzystanie metod wizualnych w badaniu mobilności*, w: M. Michałowska (red.), *Mobilność: media, praktyki miejskie i kultura studencka*, Wyd. Naukowe WNS UAM, Poznań 2017.
- Michel L., Herbeck D., *American Terrorist: Timothy McVeigh & The Oklahoma City Bombing*, Harper, New York 2001.
- Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków – Warszawa 2016.
- Mitchell W.J.T. *Czego chcą obrazy?*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.
- Mitchell W.J.T., *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2011.
- Mitchell W.J.T., *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to Abu Ghraib*, „Brumaria” 12/2009: *Arte y terrorismo/ Art and Terrorism*.
- Mitchell W.J.T., *Iconology, Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1986.
- Mitchell W.J.T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.
- Mitchell W.J.T., *The Pictorial Turn*, „ArtForum” marzec 1992.
- Moloney E. (red.), *Voices From The Grave*, Faber & Faber, London 2010.
- Mroziewicz K., *Moc, niemoc i przemoc*, Oficyna Wydawnicza Branta, Bydgoszcz – Warszawa 2005.
- Murken A.H., *Joseph Beuys und die Medien*, F. Coppenrath Verlag, Münster 1979.

- Nasr K.B., *Arab and Israeli Terrorism: The Causes and Effects of Political Violence, 1936-1993*, McFarland & Company, Jefferson, NC - London 1996.
- Nfor N.N., *Urgency of a New Dawn. Prison Thoughts and Reflections*, Langaa RPCIG, Mankon 2016.
- Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy*, w: idem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL, Warszawa 1995.
- Olechnicki K., *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.
- Olechnicki K., *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, Wyd. UMK, Toruń 2003.
- Olechnicki K., *Uwagi o kulturze wizualnej w ujęciu socjologiczno-antropologicznym*, „Dyskurs” 16/2013.
- Piaget J., *Narodziny inteligencji dziecka*, PWN, Warszawa 1966.
- Ramadan K., *Suicide-Bombers/Martyrs' Videos and Site-Specific Art*, w: G. Coulter-Smith, M. Owen (red.), *Art in the Age of Terrorism*, Paul Holberton Publishing, London 2005.
- Rancière J., *Estetyka jako polityka*, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- Rapaport D.C., *The Four Waves of Rebel Terror and September 11th*, w: Ch.W. Kegley Jr. (red.), *The New Global Terrorism: Characteristics, Causes, Controls*, Prentice Hall, Upper Saddle River, NY 2003.
- Rees P., *Kolacja z terrorystą. Spotkania z najbardziej poszukiwanymi bojownikami na świecie*, Universitas, Kraków 2008.
- Richards M., *Sewing and Sealing: Speaking Silence*, w: G. Coulter-Smith, M. Owen (red.), *Art in the Age of Terrorism*, Paul Holberton Publishing, London 2005.
- Rose G., *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Schmid A.P., Jongman A.I., *Political Terrorism: A New Guide to Actors, Authors, Concepts, Data Bases, Theories, and Literature*, Transaction Books, New Brunswick 1988.
- Sem-Sandberg S., *Teresa*, Czarne, Wołowiec 2009.
- Shaheen J.G., *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*, „The Annals of the American Academy of Political and Social Science” 588/2003: *Islam: Enduring Myths and Changing Realities*.
- Simon J., *Thoughts of the Aesthetics of Terror in General and Suicide Bombers' Videos in Particular*, w: M. Slome (red.), *The Aesthetics of Terror*, Charta, Milan - New York 2009.
- Slome M. (red.), *The Aesthetics of Terror*, Charta, Milan - New York 2009.
- Słowiński M., *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Prolog, Warszawa 1993.
- Smith T.E., *The Architecture of Aftermath*, University of Chicago Press, Chicago 2006.
- Smoleński P., *Arab strzela, żyd się cieszy*, Świat Książki, Warszawa 2012.
- Smoleński P., *Balagan. Alfabet izraelski*, Agora, Warszawa 2012.

- Smoleński P., *Irak. Piekło w raju*, Czarne, Wołowiec 2012.
- Smoleński P., *Izrael już nie frunie*, Czarne, Wołowiec 2007.
- Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, Karakter, Kraków 2010.
- Stalker J., *Stalker*, Harrap, London 1988.
- Storr R., *September: A History Painting by Gerhard Richter*, Tate Publishing, London 2010.
- Szocik K., *Samobójczy terroryzm i wartości święte. Scott Atran o genezie i walce z terroryzmem*, „Kultura Bezpieczeństwa. Nauka – Praktyka – Refleksje” 18/2015.
- Sztompka P., *Socjologia wizualna jako metoda badawcza*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Szyborska W., *Fotografia z 11 września*, w: eadem, *Chwila*, Znak, Kraków 2002.
- Szyborska W., *Wołanie do Yeti*, Wyd. Literackie, Kraków 1957.
- Taylor M.C., Saarinen E., *Imagologies. Media Philosophy*, Routledge, London 1994.
- Thoreau H.D., *O obywatelskim nieposłuszeństwie*, Vis-a-Vis Etiuda, Kraków 2016.
- Tomasiewicz J., *Terroryzm na tle przemocy politycznej*, Apis, Katowice 2000.
- Vattimo G., Paterlini P., *Nie być bogiem. Autobiografia na cztery ręce*, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.
- Virilio P., *Art and Fear*, Continuum, London – New York 2004.
- Visual Culture Questionnaire*, „October” 77/1996.
- Weber M., *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Weichert S.A., *A Piece of the World has Exploded. Terror Images/Image Terror 2001: From the Live Catastrophe to the Staged Media Event*, w: A. Assmann, F. von Borries, C. Chéroux, M. Diers, F. Hoffmann (red.), *The Uncanny Familiar. Images of Terror*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2011.
- Wilk E., Nacher A., Zdrodowska M., Twardoch E., Gulik M. (red.), *Więcej niż obraz*, Wyd. Naukowe Katedra, Gdańsk 2016.
- Wilk E., Nacher A., Zdrodowska M., Twardoch E., Gulik M. (red.), *Więcej niż obraz. Przestrzenie wizualne*, Wyd. Naukowe Katedra, Gdańsk 2016.
- Wilkinson P., *Why Modern Terrorism? Differentiating Types and Distinguishing Ideological Motivations*, w: Ch.W. Kegley Jr. (red.), *The New Global Terrorism: Characteristics, Causes, Controls*, Prentice Hall, Upper Saddle River, NY 2003.
- Wir sind befremdete Komplizen*, „Süddeutsche Zeitung” 28 maja 2004 r.
- Witek P., *Metodologiczne problemy historii wizualnej*, „Res Historica” 37/2014.
- Wodiczko K., *Obalenie wojen*, Mocak Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012.
- Wodzińska S., *„The white soldier” performance. A study of an individual and the collective in the context of political conflict*, „Tematy z Szewskiej” 1/2014.
- Wojciechowski S., *Why Is It So Difficult To Define Terrorism?*, „Polish Political Science Yearbook” XXXVIII/2009.
- Zydorowicz J., *Art and terrorism as catalysts of social tensions*, „Art Inquiry” 12/2010.

- Zydorowicz J., *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2005.
- Zydorowicz J., *Ekonomia polityczna obrazu. Sztuka a sprawa palestyńska*, w: E. Jeliński, Z. Stachowski, S. Sztajer (red.), *Ratio, religio, humanitas. Miscellanea dedykowane Profesorowi Zbigniewowi Drozdowiczowi*, Wyd. Naukowe WNS UAM, Poznań 2015.
- Zydorowicz J., *Eurojihad i kultura wizualna*, „Przegląd Religioznawczy” 1/2009.
- Zydorowicz J., *Invisible and in-visible. Performative images of terror*, „Art Inquiry” 14/2012.
- Zydorowicz J., *Kultura wizualna po zamachu na „Charlie Hebdo”*, „Przegląd Religioznawczy” 1(255)/2015.
- Zydorowicz J., *Niebezpieczne związki religii i terroryzmu w optyce kultury wizualnej*, „Przegląd Religioznawczy” 1(251)/2014.
- Zydorowicz J., *Niebezpieczne związki terroryzmu i religii w optyce kinematograficznej*, „Przegląd Religioznawczy” 3(249)/2013.
- Zydorowicz J., *Obrazy (na) uchodźców. Ikonografia napięć społecznych wokół kryzysu migracyjnego*, „Przegląd Religioznawczy” 2(260)/2016.
- Zydorowicz J., *Radical Islam – Infectious Fear And Cultural Immunological Reactions*, „Człowiek i Społeczeństwo” XLI/2016.
- Zydorowicz J., *Radical shift and the cultural policy of emotions. Contemporary iconosphere of refugee crisis*, „Przegląd Religioznawczy – The Religious Studies Review” 4(258)/2015.
- Zydorowicz J., *Sztuka w dobie terroru. W poszukiwaniu artystycznego Ground Zero*, w: K. Wilkoszewska (red.), *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Universitas, Kraków 2007.
- Zydorowicz J., *Trzecia droga w dwubiegunowym konflikcie. Północnoirlandzkie Troubles z perspektywy świata sztuki*, „Przegląd Religioznawczy” 2(264)/2017.
- Žižek S., *Against the Double Blackmail. Refugees, Terror and Other Troubles with the Neighbours*, Penguin Books, London 2016.
- Žižek S., *Welcome to the desert of the real*, Verso Books, London – New York 2002.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE – ARTYKUŁY

- A legal challenge to the alleged torture of 14 men during internment set for UK's highest court*, <https://www.irishnews.com/news/2017/12/20/news/a-legal-challenge-to-the-alleged-torture-of-14-men-during-internment-set-for-uk-s-highest-court-1215147/>
- A View from the West. Noam Chomsky interviewed by Torgeir Norling*, https://chomsky.info/200606___/

- Abouali D., *Art and culture under occupation: the Palestinian Museum and Qalandiya International*, „Contemporary visual art+culture broadsheet” 43(1)/2014, http://www.cacsa.org.au/Wordpress/yoo_bigeasy_demo_package_wp/wp-content/uploads/Broadsheet/2014/43_1/43_1_Abouali.pdf.
- Adams C., Branigan T., *Refugee sews up his lips, eyes and ears*, <https://www.theguardian.com/uk/2003/may/27/immigration.immigrationpolicy>.
- AGENDA ITEM 108 *Question of Palestine*, <https://unispal.un.org/DPA/DPR/unispal.nsf/0/A238EC7A3E13EED18525624A007697EC>.
- Alami M., *Arab artists depict violence in their paintings*, <http://www.al-monitor.com/pulse/originals/2015/02/arab-artists-painting-islamic-state-violence-syria-iraq.html>.
- Armitstead C., Jones J., *Artwork showing Sylanian Families terrorised by Isis banned from free speech exhibition*, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/26/sylanian-families-isis-freedom-of-expression-exhibition>.
- Artnr A.G., *Palestine struggles are „The Subject”. Artists interpret themes differently depending on where they live, studied*, http://articles.chicagotribune.com/2005-04-14/features/0504130365_1_palestinian-artists-drawings.
- Atran S., *The romance of terror*, <https://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2010/jul/19/terrorism-radical-religion>.
- Baker K., *Abu Ghraib’s horrific images drove artist Fernando Botero into action*, <http://www.sfgate.com/entertainment/article/Abu-Ghraib-s-horrific-images-drove-artist-2620953.php>.
- Bakri N., *Political Cartoonist Whose Work Skewered Assad Is Brutally Beaten in Syria*, „The New York Times”, 25.08.2011, http://www.nytimes.com/2011/08/26/world/middleeast/26syria.html?_r=0.
- Bambury A., *Thomas Hirschhorn - The Incommensurable At Brighton’s Fabrica*, <http://www.culture24.org.uk/art/photography-and-film/art61501>.
- Baroness Warsi: *the new British drama that’s daring to humanise terrorists*, <http://www.telegraph.co.uk/tv/2017/08/17/baroness-warsi-new-british-drama-daring-humanise-terrorists/>
- Barry D., Rashbaum W.K., *Born of Hell, Lost After Inferno; Rodin Work From Trade Center Survived, and Vanished*, <http://www.nytimes.com/2002/05/20/nyregion/born-hell-lost-after-inferno-rodin-work-trade-center-survived-vanished.html>.
- Bell Ch., *Chris Morris, Director of „Four Lions” Talks The Truth About Absolute Evil, „The Lion King”*, <http://www.indiewire.com/2010/11/chris-morris-director-of-four-lions-talks-the-truth-about-absolute-evil-the-lion-king-121912/>
- Blanford N., *Iraqi artists depict anger over Abu Ghraib*, <https://www.csmonitor.com/2004/0615/p07s01-woiq.html>.
- Bleiker R., *Art After 9/11*, „Alternatives” 31/2006, <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/030437540603100104>.

- Blumenstein E., *Politics of the Medium*, w: *Mad Marginal #3*, Klau Mich, Koenig Books, London 2012, <http://dieklaumichshow.org/pdfs/Blumensteinenglish.pdf>.
- Bocksette C., *After Bin Laden: Jihadist Terrorist Use of Strategic Communication to Enlarge Community of Believers*, The George C. Marshall European Center for Security Studies, No. 20, December 2008, http://www.marshallcenter.org/mcpublicweb/MCDocs/files/College/F_Publications/occPapers/occ-paper_20-en.pdf.
- Bohr F., Wiegrefe K., *The Philosopher and the Terrorist. When Sartre Met RAF Leader Andreas Baader*, <http://www.spiegel.de/international/germany/transcript-released-of-sartre-visit-to-raf-leader-andreas-baader-a-881395.html>.
- Böll H., *Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?*, „Der Spiegel” 3/1972, <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/43019376>.
- Borger J., *Dead: the sons of Saddam*, <https://www.theguardian.com/world/2003/jul/23/iraq.garyyounge>.
- Børli K., *I do not think that we are interested in being artists because we like art*, <http://kopenhagen.dk/magasin/magazine-single/article/i-do-not-think-that-we-are-interested-in-being-artists-because-we-like-art/>
- Bräunert S., *An Archival Impulse: The Return of 1970s Leftwing Terrorism in Contemporary German Art*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2/2013, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/43/75>.
- Broder H.M., *Muhammad Cartoonist Defiant After Attack*, <http://www.spiegel.de/international/europe/westergaard-s-life-sentence-muhammad-cartoonist-defiant-after-attack-a-672716.html>.
- Broder H.M., *RAF-Ausstellung in Berlin Wer nix zu sagen hat, sagt es möglichst kompliziert*, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/raf-ausstellung-in-berlin-wer-nix-zu-sagen-hat-sagt-es-moeglichst-kompliziert-a-339338.html>.
- Brooks X., *Chris Morris: „Bin Laden doesn't really do jokes”*, <https://www.theguardian.com/culture/2010/may/01/chris-morris-four-lions-interview>.
- Bush G.W., *Address to a Joint Session of Congress and the American People*, wrzesień 2001, <https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html>.
- Campany D., *The Red House*, <http://davidcampany.com/broomberg-chanarins-the-red-house/>
- Carson C., *A fusillade of question-marks. Some reflections on the art of the Troubles*, <http://www.troublesarchive.com/essays>.
- Cooke R., *Derry-Londonderry Lumiere 2013 - review*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/nov/30/derry-londonderry-lumiere-2013-troubles-lumiere>.
- Coppock Ch., *A.R.E. - Acronyms, Community Arts and Stiff Little Fingers*, <http://www.thevacuum.org.uk/issues/issues0120/issue11/is11artartres.html>.
- Corliss R., *Four Lions: What's So Funny About Terrorists?*, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2030910,00.html>.
- Danto A.C., *The Body in Pain*, <https://www.thenation.com/article/body-pain/>

- Denson G.R., *Nomads Occupy the Global Village: Left Political Art Timeline, 2001-2012*, https://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/nomads-occupy-the-global-_b_1464387.html.
- Die popkulturelle Adaption des politisch verpufften RAF-Mythos*, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/geschichte-der-raf/49326/raf-in-der-popkultur>.
- Die Prada-Meinhof-Bande*, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/zeitgeist-die-prada-meinhof-bande-a-184222.html>.
- Duffy M.J., *Smartphones in the Arab spring. A revolution in gathering, reporting the news*, w: *International Press Institute 2011 Report*, https://www.academia.edu/1911044/Smartphones_in_the_Arab_Spring.
- Ebiri B., *Chris Morris Talks „Four Lions“*, <https://www.ifc.com/2010/11/chris-morris-talks-four-lions>.
- Elliptical Narratives: A Conversation with Una Walker*, wywiad Slavki Sverakovej z Una Walker, http://www.sculpture.org/documents/scmag05/JanFeb_05/una-walker/una-walker.shtml.
- Ellis-Petersen H., *Banksy Walled Off Hotel in Palestine to sell new works by elusive artist*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/sep/07/banksy-walled-off-hotel-palestine-gift-shop>.
- Elsaesser T., *Antigone Agonistes: Urban Guerrilla or Guerrilla Urbanism? The Red Army Fraction, Germany in Autumn and Death Game*, <http://www.rouge.com.au/4/antigone.html>.
- European Union Prize for Contemporary Architecture – Mies van der Rohe Award*, <http://miesarch.com/work/1221>.
- Foster H., *An Archival Impulse*, „October“ 110/2004, <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic837293.files/FosterArchivallmpulse.pdf>.
- Freund Ch.P., *The art of terror*, „San Francisco Chronicle“, <http://www.sfgate.com/opinion/article/The-art-of-terror-2764708.php>.
- Gaddafi's corpse inspires artist trio*, <https://www.timeslive.co.za/sunday-times/lifestyle/2012-10-19-gaddafis-corpse-inspires-artist-trio/>
- Garrison Ch., *I Punched Saddam in the Mouth*, <https://www.riverfronttimes.com/stlouis/i-punched-saddam-in-t>.
- Gavrilo Princip, assassin who sparked WWI, gets statue in Belgrade*, <http://www.dw.com/en/gavrilo-princip-assassin-who-sparked-wwi-gets-statue-in-belgrade/a-18546305>.
- Gibney A., *„Zero Dark Thirty“ is indefensible*, https://www.salon.com/2012/12/22/zero_dark_thirty_is_indefensible/
- Gillespie N., *Powerful: Egyptian Feminists Literally Shit, Bleed on ISIL Flag*, <https://reason.com/blog/2014/08/25/powerful-egyptian-feminists-literally-sh>.
- Giroux H.A., *Beyond the Spectacle of Terrorism*, <https://radicalimagination.institute/wp-content/uploads/2017/02/giroux-2007-1.pdf>.

- Giroux H.A., *ISIS and the Spectacle of Terrorism: Resisting Mainstream Workstations of Fear*, <http://www.truth-out.org/news/item/26519-isis-and-the-spectacle-of-terrorism-resisting-mainstream-workstations-of-fear>.
- Green D.B., *February 1, 2002 This Day in Jewish History / Journalist Daniel Pearl Murdered in Pakistan by Islamic Terrorists*, <https://www.haaretz.com/jewish/.premium-this-day-in-history-daniel-pearl-murdered-1.5367615>.
- Gutteridge N., *The World Heritage sites ISIS could blow up in campaign of cultural vandalism*, <http://www.express.co.uk/news/world/602428/Islamic-State-ISIS-World-Heritage-sites-pyramids-palmyra>.
- Guyer J., *The Offending Art: Political Cartooning after the Charlie Hebdo Attacks*, <http://niemanreports.org/articles/the-offending-art-political-cartooning-after-the-charlie-hebdo-attacks/>
- Hannaham J., *Disaster Areas*, <https://www.villagevoice.com/2002/07/30/disaster-areas/>
- Hanshaw K., „*Sympathy for the Devil?*” *The West German Left and the Challenge of Terrorism*, „*Contemporary European History*” 21(4)/2012, http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/history/students/modules/hi136/seminars/reconstructioneast/hanshaw_terrorism.pdf.
- Hawthorne Ch., *ART/ARCHITECTURE; The Venice Biennale’s Palestine Problem*, <http://www.nytimes.com/2003/06/01/arts/art-architecture-the-venice-biennale-s-palestine-problem.html?pagewanted=1>.
- Heath-Kelly Ch., *How 7/7 changed the way Britain mourns victims of terrorism*, <https://theconversation.com/how-7-7-changed-the-way-britain-mourns-victims-of-terrorism-43975>.
- Heiser J., *RAF-Ausstellung Der lange Marsch durch die Individuationen*, „*Süddeutsche Zeitung*” 19.01.2005, <http://www.sueddeutsche.de/kultur-raf-ausstellung-der-lange-marsch-durch-die-Individuationen-1.247575>.
- Henkel H., *Fundamentally Danish? The Muhammad Cartoon Crisis as Transitional Drama*, „*Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-knowledge*” VIII, 2/2010, <http://www.okcir.com/Articles%20VIII%202/Henkel-FM.pdf>.
- Henley J., *Swiss terror swoop discomposes Boulez, 75*, <https://www.theguardian.com/world/2001/dec/05/jonhenley>.
- Henry L., *Troubles Exhibition*, <http://www.culturenorthernireland.org/features/visual-arts/troubles-exhibition>.
- Henry L.-A., *Omagh bomb legal victory: The men behind worst atrocity of the Troubles*, <http://www.independent.co.uk/news/uk/crime/omagh-bomb-legal-victory-the-men-behind-worst-atrocity-of-the-troubles-1700547.html>.
- Higgins Ch., *Derry artists fear triumphal gains from City of Culture title will be squandered*, <https://www.theguardian.com/uk-news/2013/oct/21/derry-artists-fear-city-culture-gains-squandered>.

- Hilden J., *Fear Factor: Is Art that can be Mistaken for Terrorism Protected by the First Amendment?*, <https://www.entsportslawjournal.com/articles/abstract/10.16997/eslj.132/>
- Hine W., *The Politics of Representation: 9/11 and the Iraq War in the Work of Gerhard Richter*, <https://www.bristol.ac.uk/media-library/sites/arthistory/documents/W%20Hine.pdf>.
- Hinson H., *Hidden Agenda*, „The Washington Post” 11.01.1991, https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/hiddenagendarhinson_a0a9c9.htm.
- Homewood Ch.J., *From Baader to Prada. The Representation of Urban Terrorism in German-Language Film* (praca doktorska), University of Leeds, 2008, <http://etheses.whiterose.ac.uk/665/>
- Hurley C., *Censorship in Troy, New York: an interview with Iraqi-born artist Wafaa Bilal*, <https://www.wsws.org/en/articles/2008/04/bila-a21.html>.
- Hurley C., *New York art world's apology for the Iraq war*, <http://www.wsws.org/en/articles/2005/06/mumf-j13.html>.
- Hutchinson B., *Shirt worn by SEAL Team Six on mission to kill Osama bin Laden going to 9/11 Museum*, <http://www.nydailynews.com/new-york/9-11-museum-seal-team-artifact-article-1.1926856>.
- I tak co jakiś czas ktoś bombę rzuci*, rozmowa Adama Ostolskiego z Krzysztofem Wodiczka, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6744-i-tak-co-jakis-czas-ktos-bombe-rzuci.html>.
- In Conversation Yan Pei-Ming with Charles Schultz*, <https://brooklynrail.org/2012/06/art/yan-pei-ming-with-charles-schultz>.
- Interview with Timothy McVeigh. TIME's Patrick Cole talks to the defendant in prison*, <https://web.archive.org/web/20050329231516/https://www.time.com/time/nation/printout/0%2C8816%2C109478%2C00.html>.
- Interview with Unabomber for President Political Action Committee NYC*, <http://www.notbored.org/manley.html>.
- Iraqi Artist Shows „Ugly Faces” of IS With Old Shoes*, <https://financialtribune.com/articles/art-and-culture/14981/iraqi-artist-shows-ugly-faces-of-is-with-old-shoes>.
- Iraqi Artists In Exile*, Station Museum of Contemporary Art w Alabamie, 2009, kurator: Alan Schnitger, http://stationmuseum.com/?page_id=2869.
- Ireland J.A., *This Fragile Body: Susan Crile's „Abu Ghraib: Abuse of Power”*, http://susancrile.com/publications/this-fragile-body-susan-criles-abu-ghraib-abuse-of-power/#_ftn8.
- Irish Republican Army „Green Book”*, <http://tensmiths.files.wordpress.com/2012/08/15914572-ira-green-book-volumes-1-and-2.pdf>.
- Iyengar R., *The Iraqi Guy Who Topped Saddam Hussein's Statue in 2003 Wants Saddam Back*, <http://time.com/4394274/iraq-kadhim-al-jabbouri-saddam-hussein-statue-toppled-baghdad/he-mouth/Content?oid=2483821>.

- Jarman N., *Painting Landscapes: The Place of Murals in the Symbolic Construction of Urban Space*, <http://cain.ulst.ac.uk/bibdb/murals/jarman.htm>.
- Jenkins B.M., *International Terrorism. A New Kind of Warfare*, <https://www.rand.org/pubs/papers/2008/P5261.pdf>.
- Johnston A., *Film Review: Five Minutes of Heaven*, <http://www.culturenorthernireland.org/features/reviews/five-minutes-heaven>.
- Jones J., *Jesus in jail*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/aug/20/art.politicsandthearts>.
- Jones J., *Steve Mumford: The Artist Who Went to War*, <https://www.thedailybeast.com/steve-mumford-the-artist-who-went-to-war>.
- Junod T., *The Falling Man. An unforgettable story*, <http://www.esquire.com/news-politics/a48031/the-falling-man-tom-junod/>
- Kanazi R., *The Art of Politics*, <http://www.worldpress.org/Americas/2280.cfm>.
- Karim A., *Iraqi artist gets creative with old shoes to mock ISIS*, <http://english.alarabiya.net/en/life-style/art-and-culture/2015/02/01/Iraqi-artist-gets-creative-with-old-shoes-to-mock-ISIS-.html>.
- Karykatury kontra muzułmanie*, <http://fakty.interia.pl/polska/news-karykatury-mahometa-w-prasie,nld,808278>.
- Keller J., *Rescuing the Lost Art of 9/11*, <https://www.thedailybeast.com/rescuing-the-lost-art-of-911>.
- Kolekcja Baader-Meinhof*, <https://www.wprost.pl/tygodnik/12748/Kolekcja-Baader-Meinhof.html>.
- Laufer Y., *Israeli victims of war, terrorism turn scars into everlasting works of art*, <http://www.jpost.com/Israel-News/Culture/Israeli-victims-of-war-terrorism-turn-scars-into-everlasting-works-of-art-507608>.
- Łazarz B., *Feminizowanie ciała „terrorystów”, czyli o cyklu Abu Ghraib Fernando Botero z nie-męskiej perspektywy*, http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmi-x/27815#footnote18_yt54528.
- Leland J., Bumiller E., *Islamic Scholars Split Over Sea Burial for Bin Laden*, <http://www.nytimes.com/2011/05/03/world/asia/03burial.html>.
- Lerm Hayes Ch.-M., Talec K., *Performance Art and the Conflict in Northern Ireland*, http://www.troublesarchive.com/resources/performanceartessay_acni.pdf.
- Levi Strauss D., *In case something different happens in the future: Joseph Beuys and 9/11*, <https://brooklynrail.org/2011/09/art/in-case-something-different-happens-in-the-futurejoseph-beuys-and-911>.
- Liedel K., *Dbłość o bezpieczeństwo narodowe Polski w kontekście zagrożenia terrorystycznego*, <http://www.terroryzm.com/articles.php?id=220>.
- Lloyd M., *The Australian artist who captured the horror of 9/11 on film*, <http://www.abc.net.au/news/2017-09-11/the-australian-artist-who-documented-9-11/8893758>.
- Lomholt I., *Monumento Madrid*, <https://www.e-architect.co.uk/madrid/atocha-monument-madrid>.

- Longlands J., *The Trouble With the Troubles*, <http://www.culturenorthernireland.org/features/film/trouble-troubles>.
- Luik A., *Joschka Fischer und das große Schweigen*, <http://www.stern.de/politik/deutschland/65--geburtstag-der-gruenen-ikone-joschka-fischer-und-das-grosse-schweigen-3018554.html>.
- Majmurek J., *Terror i pamięć*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2/2013, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/66/76>.
- Malallah H., *My Signature with Number*, <http://hanaa-malallah.com/words/statement.html>.
- Mallett W., *An Interview with Andres Serrano, the Photographer Who Aestheticizes Violence*, https://www.vice.com/en_au/article/dpk85z/andres-serrano-torture-beautiful-and-disturbing.
- Manseau P., *Our Lady of Minor Hostilities*, <http://killingthebuddha.com/mag/damnation/our-lady-of-minor-hostilities/>
- Marthoz J.-P., *Terrorism and the Media. A Handbook for Journalists*, <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002470/247074E.pdf>.
- Matar H., *Exit through the checkpoint: Inside Banksy's new Bethlehem hotel*, <https://972mag.com/exit-through-the-checkpoint-inside-banksys-new-bethlehem-hotel/125588/>
- Mayblin L., *Politics, Publics, and Aylan Kurdi*, w: O. Goriunova, F. Vis (red.), *The Iconic Image on Social Media: A Rapid Research Response to the Death of Aylan Kurdi*, Visual Social Media Lab, grudzień 2015, <http://visualsecialmedialab.org/projects/the-iconic-image-on-social-media>.
- McDowell S., „Remembering”: *Victims, Survivors and Commemoration Who are the victims? Debates, concepts and contestation in „post-conflict” Northern Ireland*. <http://cain.ulst.ac.uk/victims/introduction/smc07whoarethevictims.html>.
- McLoone M., *Film, Television and The Troubles*, http://www.troublesarchive.com/essays.Meinhof_brain_study_yields_clues, <http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/europe/2455647.stm>.
- Meinhof U., *Das Konzept Stadtguerilla, April 1971*, w: *Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF*, ID-Verlag, Westberlin 1997, <https://www.nadir.org/nadir/archiv/PolitischeStroemungen/Stadtguerilla+RAF/RAF/raf-texte+materialien.PDF>.
- Meinhof U., *Rote Armee Fraktion: Das Konzept Stadtguerilla, 1971*, <https://www.hdg.de/lemo/bestand/objekt/dokument-das-konzept-stadtguerilla.html>.
- Memories vivid at Iraq torture center turned museum*, wiadomość agencyjna AFP, <http://english.alarabiya.net/en/perspective/features/2013/07/11/Memories-vivid-at-Iraq-torture-center-turned-museum-.html>.
- Mielnik J., *Jak Polacy stworzyli Izrael*, <http://www.focus.pl/artykul/jak-polacy-stworzyli-izrael>.

- Mitchell W.J.T., *Echoes of a Christian Symbol. Photo reverberates with raw power of Christ on cross*, http://articles.chicagotribune.com/2004-06-27/news/0406270291_1_torture-humiliation-image.
- Moghadam A., *Suicide Bombings in the Israeli-Palestinian Conflict: A conceptual Framework*, 2002, <https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/year/2009/docId/17187>.
- Mohammad Saba'aneh Arrested, <http://blog.cartoonmovement.com/2013/03/mohammad-sabaaneh-arrested.html>.
- Moloney M., *Prison Art*, www.troublesarchive.com/resources/Prison_Art.pdf.
- Montopoli B., *Hasidic newspaper regrets editing Hillary Clinton out of photo*, <https://www.cbsnews.com/news/hasidic-newspaper-regrets-editing-hillary-clinton-out-of-photo/>
- Morgan R.C., *A Note on Botero's Abu Ghraib*, <https://brooklynrail.org/2006/12/artseen/botero-abu-ghraib>.
- Mumford S., *Baghdad Journal*, <http://www.artnet.com/Magazine/features/mumford/mumford10-5-04.asp>.
- Murdock D., *Giuliani's Finest Hour*, <http://www.nationalreview.com/article/205017/giulianis-finest-hour-deroy-murdock>.
- Muslim artist sparks outrage with angelic tribute to 7/7 suicide bombers*, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1333259/7-7-bombings-Muslim-artist-sparks-outrage-angelic-tribute-London-suicide-bombers.html>.
- New images show ISIS torching alcohol, cigarettes*, <http://english.alarabiya.net/en/variety/2014/12/06/New-images-show-ISIS-burning-alcohol-cigarettes.html>.
- Nowak J., *Regarding Terror: On Art and Politics*, „Emaj. Online journal of art” 3/2008, <https://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/nowak.pdf>.
- O'Brien H., *The identity of an Irish cinema*, <http://www.ifi.ie/downloads/history.pdf>.
- O'Neill J., *Loyalist flag protests „factor” in 50m economic losses*, <http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-24144378>.
- Orwell G., *Politics and the English Language*, <https://faculty.washington.edu/rsoder/EDLPS579/HonorsOrwellPoliticsEnglishLanguage.pdf>.
- Ostfield G., *Yuda Braun - The White Soldier*, <http://www.pij.org/details.php?blog=1&id=140>.
- Passmore L., *Another New Illustrated History: The visual turns in the memory of West German terrorism*, „EDGE - A Graduate Journal for German and Scandinavian Studies” 1(1)/2009, article 2, <https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=edge>.
- Pathan N., *#MakingAStand: British Muslim women launch anti-ISIS culture drive*, <http://english.alarabiya.net/en/life-style/art-and-culture/2014/09/24/-Making-AStand-British-Muslim-women-launch-anti-ISIS-culture-drive.html>.
- Picard Ch., *Sotheby's Auction Preview Fernando Botero*, <https://www.artinamerica-magazine.com/news-features/news/botero-sothebys-auction-preview/>

- Piotrowski P., *Pazurami i dziobem w obronie demokracji*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/1729>.
- Polityka ONZ wobec terroryzmu*, <http://www.unic.un.org.pl/terroryzm/polityka.php>.
- Ramachandran A., *That's Osama art controversy*, <http://www.smh.com.au/news/national/virgin-mary-in-burqa-not-offensive/2007/08/30/1188067236971.html>.
- Ramadan K., *Berlin seminar. Visual and electronic terrorism*, <http://www.sparwasserhq.de/Index/HTMLjan3/paper.htm>.
- Rauterberg H., *Masken, die demaskieren*, <http://www.zeit.de/2010/15/Totenmasken>.
- Reidy P., *Queen's University Belfast cancels Charlie Hebdo conference, citing security fears*, <http://littleatoms.com/queens-university-belfast-cancels-charlie-hebdo-conference>.
- Roberts J., *Rethinking the Sublime: Is There an Aesthetics of Terrorism?*, <http://americanjournal.hu/vol10no1/roberts>.
- Robertson Wright J., *Contemporary Palestinian Art: Moving from the Margins*, <http://www.thejerusalemfund.org/images/ContemporaryPalestinianArt.pdf>.
- Roychoudhuri O., *Made in Palestine*, www.motherjones.com/arts/feature/2005/05/palestinian_art.html.
- Sabella S., *Palestinian Conceptual Art. Emily Jacir, Shifting to an Art that Engages the Mind of the Viewer*, „Contemporary Art Practices Journal” III/2008, <http://stevesabella.com/Palestinian%20Conceptual%20Art.pdf>.
- Salti R., *Inconvenient Evidence: Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib*, <http://bidoun.org/articles/shooting-elephants>.
- Saner E., *The State review - this Isis drama is clever, gripping and genuinely enlightening*, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/aug/21/the-state-review-isis-peter-kosminsky>.
- Sartre J.-P., *The Slow Death of Andreas Baader*, <https://www.marxists.org/reference/archive/sartre/1974/baader.htm>.
- Shaheen K., *ISIS destroys tetrapylon monument in Palmyra*, <https://www.theguardian.com/world/2017/jan/20/isis-destroys-tetrapylon-monument-palmyra-syria>.
- Shenker J., *Fury over advert claiming Egypt revolution as Vodafone's*, <https://www.theguardian.com/world/2011/jun/03/vodafone-egypt-advert-claims-revolution>.
- Shivani A., *Torture and silence: A shattering exhibit of photos by Andres Serrano confronts what we don't talk about*, <https://www.salon.com/2017/08/27/torture-and-silence-a-shattering-exhibit-of-photos-by-andres-serrano-confronts-what-we-dont-talk-about/>
- Sikorska-Miszczuk M., *Śmierć Człowieka-Wiewiórki*, „Dialog” 5/2007, <http://www.encyklopediateatru.pl/ksiazka/466/smierc-czlowieka-wiewiorki>.
- Soltau N., *The Aesthetics of Violence and Power in Uli Edel's Der Baader Meinhof Komplex*, „Imaginations” 5(2)/2014, http://imagination.csj.ualberta.ca/wp-content/uploads/2014/10/5.2.3_Pg_29-45_Soltau.pdf.

- Spillett R., *Is „Mrs Terror” back in Britain? Special Branch is on full alert after 45-year-old ISIS recruiter was ‘seen in Birmingham with two jihadis*, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3197544/ISIS-recruiter-dubbed-Mrs-Terror-fled-Syria-Britain.html#ixzz40oJ5Sg6j>.
- Statement of Brian Jenkins to the National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States*, 31.03.2003, https://www.globalsecurity.org/security/library/congress/9-11_commission/030331-jenkins.htm.
- Stenberg R., *Art Against Torture: Abu Ghraib and Artistic Depictions of Suffering* http://www.sciencespo.fr/psia/sites/sciencespo.fr/psia/files/STENBERG_Robert.pdf.
- Thaler T., *Gerhard-Schröder-Biographie: Horst Mahler stellt das Buch eines Konse-rvativen vor Hoffnung keimt im Verborgenen*, <http://www.jf-archiv.de/archiv-98/208aa7.htm>.
- Theweleit K., *Comments on the Ghost of the RAF*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2/2013, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/71/89>.
- Thinking Photography with Malcolm Craig Gilbert*, <https://vimeo.com/134946491>.
- Troy S., *A Womans Right to Freedom*, <http://selfdiscoveryradio.com/2015/01/19/p1504a-a-womans-right-to-freedom/>
- Vetland B., *Den tidløse omsorgen. Mor og barn motivet i Odd Nerdrums maleri*, Universitetet Oslo, 2010, <https://www.duo.uio.no/handle/10852/24803>.
- Vis F, Goriunova O. (red.), *The Iconic Image on Social Media: A Rapid Research Response to the Death of Aylan Kurdi*, Visual Social Media Lab, 2015, <http://visualsocialmedialab.org/projects/the-iconic-image-on-social-media>.
- Vlasic M.V., *Where culture meets terrorism: art and the ongoing fight to save history*, https://www.huffingtonpost.com/mark-v-vlasic/where-culture-meets-terro_b_9935542.html.
- Vodafone slammed for releasing advert taking credit for its role in Arab Spring revolution*, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1394303/Vodafone-slammed-releasing-advert-taking-credit-role-Arab-Spring-revolution.html>.
- Wazir B., *Barbie’s got her finger on the pulse - and the trigger*, <https://www.theguardian.com/theobserver/2002/aug/04/features.review37>.
- Weatherwax E., *Artwork showing Sylvanian Families terrorised by Isis banned from free speech exhibition*, http://www.newenglishreview.org/blog_direct_link.cfm/blog_id/62392/Artwork-showing-Sylvanian-Families-terrorised-by-Isis-banned-from-free-speech-exhibition.
- Weizman E., *Walking Through Walls*, <http://www.broombergchanarin.com/frontier-architectures-text>.
- Whitehead T., *Widow of British jihadist „proud” he was killed by US*, <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/islamic-state/11866046/Widow-of-British-jihadist-proud-he-was-killed-by-US.html>.
- Winder J., *Art and Terror*, w: *ICWA Letters*, <http://www.icwa.org/wp-content/uploads/2015/09/JW-6.pdf>.

- Winkler F., *Regarding Terror: The German Autumn and Contemporary Art*, <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1039&context=revisoning>.
- Winstanley A., *Is Oscar-nominated 5 Broken Cameras an Israeli or a Palestinian film?* <https://electronicintifada.net/blogs/asa-winstanley/oscar-nominated-5-broken-cameras-israeli-or-palestinian-film>.
- Withnall A., *Iran launches anti-Isis cartoon competition „to expose true nature of Islamic State”*, <http://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/iran-launches-anti-isis-cartoon-competition-to-expose-true-nature-of-islamic-state-10275768.html>.
- Wodiczko K., *The Inner Public*, <http://field-journal.com/issue-1/wodiczko>.
- Woods O., *Seeing Is Believing? Murals In Derry*, <http://cain.ulst.ac.uk/bibdb/murals/woods.htm>.
- Woodward M.L., *Photographic Style and the Depiction of Israeli-Palestinian Conflict since 1948*, „Jerusalem Quarterly” Summer 2007, <http://www.jerusalemquarterly.org/pdf/issues-pdf/31issue.pdf>.
- Worley W., *Meet the British artist moulding records of the fight against Isis*, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/piers-secunda-british-artist-recording-fight-isis-sculpture-a7694706.html>.
- Wudarski S., *Trudności definicyjne jako główny problem metodologiczny badań nad terroryzmem*, <http://www.terroryzm.com/trudnosci-definicyjne-jako-glowny-problem-metodologiczny-badan-nad-terroryzmem/>
- Zeidler-Janiszewska A., *O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, „Dyskurs” 4/2006, <http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/AnnaZeidlerJaniszewska.pdf>.
- Zydorowicz J., *Ikoniczne inspiracje w badaniu kultury współczesnej*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 4(16)/2016, http://humaniora.amu.edu.pl/sites/default/files/humaniora/Humaniora%2016/Zydorowicz_Hum_16_S.pdf.
- Žižek S., *To, czego Rumsfeld nie wie, że wie o Abu Ghraib*, <http://recyklingidei.pl/zizek-to-czego-rumsfeld-nie-wie-ze-wie-o-abu-ghraib>.

POZOSTAŁE ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- http://37signals.com/svn/archives2/sharks_on_the_subway_walls.php
- <http://amis.ku.dk/externalact/konfhebdo/>
- <http://artmuseum.princeton.edu/story/qa-sigalit-landau>.
- <http://artnectar.com/2011/08/artist-interview-yuda-braun-aka-white-soldier/>
- <http://belfast-murals.co.uk/>
- <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=172>.
- <http://blogs.walkerart.org/offcenter/2008/09/25/chelsea-art-museum-pulls-plugin/>

<http://bombmagazine.org/article/2130/>
<http://cargocollective.com/AriellaAzoulay>.
<http://cia.media.pl/>
http://cia.media.pl/sad_zwalnia_bojowniczkze_grupy_baader_meinhof.
<http://conflictresearch.org.uk/>
<http://critical-art.net>.
<http://docplayer.org/docs-images/54/34054563/images/15-0.png>.
<http://en.kichka.com/tag/ali-farzat/>
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/friedrich-h-262/>
<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic837293.files/FosterArchivallmpulse.pdf>.
<http://jsalloum.com>.
<http://melhus.de/deadly-storms/>
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3509556.stm>.
http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/7897385.stm.
<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/71/69>.
http://priscillabracks.com/making_the_empire_cross/bearded_orientals.html.
<https://imagesvisions.blogspot.com/2008/02/obra-sobre-bin-laden-da-brasileira.html>.
<http://resistart.ir/international-aylan-cartoon-illustration-exhibition-2015/>
<http://rhizome.org/editorial/2007/mar/09/parasite/>
<http://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=edge>.
<http://thetroubles.omeka.net/items/show/14>.
<http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002470/247074E.pdf>.
<http://wafaabilal.com/and-counting/#&panel1-3>.
<http://wafaabilal.com/domestic-tension/>
<http://walledoffhotel.com/questions.html>.
<http://www.amershomali.info/x-ray/>
<http://www.ark.ac.uk/elections/fref98.htm>.
<http://www.artfagcity.com/2008/09/26/chelsea-art-museum-president-dorothea-keeser-and-curator-manom-slome-respond/>
<http://www.artnet.com/Magazine/features/baghdadjournal.asp>.
<http://www.artpalestine.org/2009/06/sandi-hilal-alessandro-petti-palestine-co-venice-artist-spotlight/>
<http://www.baader-meinhof.org.pl/>
<http://www.bbc.co.uk/news/amp/entertainment-arts-41035251>.
<http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-20122457>.
<http://www.bc.edu/sites/libraries/hanvey/series.html>.
<http://www.broombergchanarin.com/#/chicago-1-1-1-2/>
http://www.cacsa.org.au/Wordpress/yoo_bigeasy_demo_package_wp/wp-content/uploads/Broadsheet/2014/43_1/43_1_Abouali.pdf.
<http://www.catalystarts.org.uk/about/>
<http://www.clarionproject.org/news/islamic-state-isis-isil-propaganda-magazine-dabiq#>

- <http://www.conservation-us.org/>
<http://www.culturenorthernireland.org/features/visual-arts/troubles-exhibition>.
<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2329089/Woolwich-attack-Two-men-hack-soldier-wearing-Help-Heroes-T-shirt-death-machetes-suspected-terror-attack.html>
<http://www.demarco-archive.ac.uk>.
http://www.descubraminas.com.br/Cultura/EntrevistaDetalhe.aspx?cod_entrevista=1704.
<http://www.e-flux.com/announcements/35152/2001-an-installation-by-wolfgang-staehle/>
<http://www.firstworldwar.com/source/backstothewall.htm>.
<http://www.handala.org/index.html>.
<http://www.jr-art.net/projects/face-2-face>.
http://www.jstor.org/stable/778953?origin=JSTOR-pdf&seq=1#page_scan_tab_contents.
<http://www.lumiere-festival.com/archive-home/?archive-year=2013>.
<http://www.magnumphotos.com>.
http://www.malcolmraiggilbert.co.uk/gallery_533820.html.
<http://www.metacritic.com/movie/four-lions>.
<http://www.mirror.co.uk/news/world-news/join-isis-fridge-bizarre-promise-6226404>.
<http://www.mustardayonnaise.com/baadermeinhof/essays/BombDisposal.html>.
<http://www.mustardayonnaise.com/baadermeinhof/essays/LaBruceInterview>.
<http://www.nirapereg.net/-ISHMAEL.html>.
<http://www.nvtv.co.uk/shows/collapse-the-box-sean-hillen/>
<http://www.nytimes.com/2006/03/11/front%20page/world/symbol-of-abu-ghraib-seeks-to-spare-others-his-nightmare.html>.
<http://www.nytimes.com/2006/03/26/opinion/the-wrong-man-deception-mistaken-identity-and-journalistic-lapses.html>.
<http://www.nytimes.com/2007/07/09/world/africa/09iht-lion.4.6569945.html>.
<http://www.omaghbombmemorial.com/>
<http://www.on-curating.org/issue-22-43/aesthetics-of-terror-94.html#.Wmcf5HkiGUK>.
<http://www.pixelpete.com/laing/IraqComments.html>.
<http://www.postmastersart.com/archive/staehle01/staehle01.html>.
<http://www.prweb.com/releases/2012/5/prweb9461094.htm>.
<http://www.qalandiyainternational.org>.
<http://www.rajie.org>.
<http://www.rocketsintoroses.com/artist.html>.
<http://www.seanhillen.com/about.html>.
http://www.seanhillen.com/NLI/index_2.html#63.
http://www.seanhillen.com/pictures/4_ideas_for_a_new_town_3.html.
http://www.seanhillen.com/pictures/jesus_appears_in_the_city.html.
<http://www.sinnfeinbookshop.com/historical-ira-undefeated-army-t-shirt/>

- <http://www.spiegel.de/international/germany/raf-member-out-of-jail-prison-releases-german-terrorist-christian-klar-a-597511.html>.
- <http://www.spiegel.de/international/germany-divided-over-release-of-raf-terrorist-these-people-don-t-deserve-mercy-a-465856.html>.
- <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-the-citizen-t03980>.
- <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/richard-hamilton-citizen-laurence-mckeown>.
- <http://www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/uknews/10076061/Woolwich-attack-in-pictures-British-soldier-killed-by-terrorists-in-south-London.html?frame=2571599>.
- <http://www.troublesarchive.com/>
- <http://www.troublesarchive.com/artforms/film-and-television/piece/give-my-head-peace>.
- <http://www.troublesarchive.com/artforms/performance-arts/piece/art-is-not-a-mirror-its-a-fucking-hammer>.
- <http://www.troublesarchive.com/artforms/performance-arts/piece/take-certain-steps-in-absolute-safety>.
- <http://www.twelvegatesarts.org/programs-and-events-1/2012/2/3/book-launch-daisy-rockwell-the-little-book-of-terror>.
- http://www.unawalker.com/gallery_325081.html.
- <http://www.uruknet.info/?p=17790>.
- <http://www.wtcsitememorial.org/>
- <http://www.wtcsitememorial.org/fin7.html>.
- <http://www.x-rayproject.org/index.php/the-project>.
- <http://www.youtube.com/watch?v=gwmyd94uv0U>.
- http://wyborcza.pl/1,76842,9826570,Niemiecka_terrorystka_na_wolnosci.html.
- <https://archive.is/20130420010945/http://www.belfasttelegraph.co.uk/news/local-national/northern-ireland/kids-are-enjoying-the-riots-too-much-to-stop-says-cleric-16260244.html>.
- <https://artandresponse.com/paintings/and-justice-for-all/>
- <https://frieze.com/fair-programme/gianni-motti>.
- <https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html>.
- <https://libyaagainstsUPERPOWERmedia.org/2011/11/05/gaddafi%E2%80%99s-female-bodyguards-found-murdered-chinese-reactions/>
- https://lucian.uchicago.edu/blogs/wjtmitchell/files/2014/11/wjtm_echoes-of-a-christian-symbol.pdf.
- <https://nppa.org/news/275>.
- <https://palsolidarity.org/>
- <https://pradameinhoff.bandcamp.com/releases>.
- <https://prisonphotography.org/2012/07/10/the-curious-case-of-abu-ghraib-photos-in-the-international-center-for-photography-collection/>

- https://redactareacademica.files.wordpress.com/2016/10/george-orwell_-politics-and-the-english-language.pdf.
- <https://trendland.com/state-of-emergency-by-steven-meisel/>
- <https://vimeo.com/56687715>.
- <https://visualmethodculture.wordpress.com/>
- <https://web.archive.org/web/20090815153054/http://archive.newsmax.com/archives/articles/2004/6/23/165945.shtml>.
- https://www.adk.de/de/presse/pressemitteilungen.htm?we_objectID=24596.
- <https://www.belfasttelegraph.co.uk/news/republic-of-ireland/anger-over-ira-undefeated-army-tshirt-for-sale-on-sinn-fein-website-36455561.html>.
- <https://www.cbsnews.com/news/globalpost-qaddafi-apparently-sodomized-after-capture/> <http://www.bbc.com/news/world-africa-15390980>.
- https://www.democracynow.org/2007/10/19/reel_bad_arabs_how_hollywood_vilifies
- <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/24803/MasteroppgaveDUO.pdf>.
- <https://www.flickr.com/people/hoyvinmayvin/>
- <https://www.ft.com/content/4b98599e-cfc5-11dd-abf9-000077b07658>.
- <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas/stripes-wtc-12306?&p=1&sp=32&tab=associated-works-tabs>.
- <https://www.hdg.de/lemo/bestand/objekt/dokument-das-konzept-stadtguerilla.html>.
- <https://www.hrw.org/report/2012/10/16/death-dictator/bloody-vengeance-sirte>.
- <https://www.hsd.org/?abstract&did=753152>.
- <https://www.humanrightsfirst.org/wp-content/uploads/pdf/07801-etn-leave-no-marks.pdf>.
- <https://www.justinblainey.com/art/best-supporting-actor-osama-bin-laden-new-painting/>
- <https://www.law.cornell.edu/cfr/text/28/0.85>.
- <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/22/2656f>.
- <https://www.lyrikline.org/en/poems/progress-10048#.WgHVKHaDOUk>.
- <https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/binladen/who/interview.html>.
- <https://www.poetryfoundation.org/poems/49303/howl>.
- <https://www.reuters.com/article/oukoe-uk-gaza-zebras-idAFTRE5972P420091008>.
- <https://www.somethingawful.com/comedy-goldmine/uday-qusay-hussein/1/>
- <https://www.theguardian.com/world/2003/feb/05/iraq.usa>.
- <https://www.theguardian.com/world/2014/mar/18/former-abu-ghraib-detainees-ask-appeals-court-to-reinstate-lawsuit>.
- <https://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiata,2/brytyjscy-ochroniarze-mieli-wywiezc-kaddafiego-z-libii,189590.html>.
- <https://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiata,2/kto-pociagnal-za-spust-jak-naprawde-zginal-kaddafi,213851.html>.
- <https://www.youtube.com/watch?v=jHXLai08G3I>.
- https://www.youtube.com/watch?v=fGoL_e9jAe8.
- <https://www.youtube.com/watch?v=mHeAWz70Fd4>.

<https://www.youtube.com/watch?v=oKaXspY7C38>.
<https://www.youtube.com/watch?v=oRCbuZ2AXjY>.
<https://www.youtube.com/watch?v=Qz3oWmDUW1Q>.
https://www.youtube.com/watch?v=S0zqBS_gkzg.
<https://www.youtube.com/watch?v=YCDmjmSdvxY>.
<https://www.youtube.com/watch?v=YJQZGYVLbRM>.
<https://www.youtube.com/watch?v=-yqXelYmtsc>.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Moja praca nad tematyką wizualnych aspektów terroryzmu rozciągała się na przestrzeni kilku lat, toteż niektóre fragmenty tej książki były już wcześniej publikowane jako artykuły w czasopiśmie i książkach. Na potrzeby nowej całości zostały jednak poddane gruntownym uzupełnieniom, poprawkom, dekompozycjom i rekontekstualizacjom. Poniżej spis tych publikacji:

- Zygorowicz J., *Art And terrorism as catalysts of social tensions*, „Art Inquiry” 12/2010.
- Zygorowicz J., *Ekonomia polityczna obrazu. Sztuka a sprawa palestyńska*, w: E. Jeliński, Z. Stachowski i S. Sztajer (red.), *Ratio, religio, humanitas. Miscellanea dedykowane Profesorowi Zbigniewowi Drozdowiczowi*, Wyd. Naukowe WNS UAM, Poznań 2015.
- Zygorowicz J., *Eurojihad i kultura wizualna*, „Przegląd Religioznawczy” 1/2009.
- Zygorowicz J., *Ikoniczne inspiracje w badaniu kultury współczesnej*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 4(16)/2016, http://humaniora.amu.edu.pl/sites/default/files/humaniora/Humaniora%2016/Zygorowicz_Hum_16_S.pdf.
- Zygorowicz J., *Invisible and in-visible. Performative images of terror*, „Art Inquiry” 14/2012.
- Zygorowicz J., *Kultura wizualna po zamachu na „Charlie Hebdo”*, „Przegląd Religioznawczy” 1(255)/2015.
- Zygorowicz J., *Niebezpieczne związki religii i terroryzmu w optyce kultury wizualnej*, „Przegląd Religioznawczy” 1(251)/2014.
- Zygorowicz J., *Niebezpieczne związki terroryzmu i religii w optyce kinematograficznej*, „Przegląd Religioznawczy” 3(249)/2013.
- Zygorowicz J., *Radical Islam – Infectious Fear And Cultural Immunological Reactions*, „Człowiek i Społeczeństwo” XLI/2016.
- Zygorowicz J., *Sztuka w dobie terroru. W poszukiwaniu artystycznego Ground Zero*, w: K. Wilkoszewska (red.), *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Universitas, Kraków 2007.
- Zygorowicz J., *Trzecia droga w dwubiegunowym konflikcie. Północnoirlandzkie Troubles z perspektywy świata sztuki*, „Przegląd Religioznawczy” 2(264)/2017.

PODZIĘKOWANIA

Przede wszystkim dziękuję wszystkim koleżankom i kolegom z Instytutu Kulturoznawstwa UAM – dzięki temu, że oddychamy tym samym powietrzem, możemy się nieustannie wzajemnie inspirować. Spośród nich w sposób szczególny pozostają dłużnikiem profesora Grzegorza Dziamskiego, którego charyzma, cenne rady, przenikliwe obserwacje i niepowtarzalnie inteligentne poczucie humoru sprawiają, że jakoś człowiekowi lżej, nawet jeśli ma się świadomość niedoścignioności takich standardów. Sporo otwartych furtek do studiów nad wizualnością zawdzięczam również profesor Mariannie Michałowskiej, z którą – tak się zbiegło – siedzimy w kulturoznawstwie od początku studiów, czyli od ćwierćwiecza.

Wiele z przedstawionych w książce problemów miałem okazję sygnalizować na kongresach i konferencjach organizowanych w ostatnich latach przez Polskie Towarzystwo Religioznawcze. Jestem więc bardzo zobowiązany uczestnikom tych spotkań za wszystkie cenne uwagi i dyskusje zarówno w trakcie sesyjnych paneli, jak i w kuluarach. Profesorowi Zbigniewowi Drozdowiczowi dziękuję natomiast za ponawianie zaproszeń na te konferencje oraz za wiele innych cennych dla mnie nauk. Nie sposób pominąć faktu, że wszystkie doświadczenia niniejszego akapitu dziarsko dzielił ze mną instytutowy kolega i niezawodny przyjaciel, Remigiusz Ciesielski. Dał radę.

Zbiegiem okoliczności zdarzyło mi się kiedyś podróżować po Maroku ze znakomitym arabistą, profesorem Markiem Dziekanem, który w sposób znaczący i „pozaksiążkowy” rozszerzył moją perspektywę na kulturę Bliskiego Wschodu. Z kolei za wkład w tematykę palestyńską (fotograficzny i aktywny) dziękuję naszemu absolwentowi, Sławkowi Rzewuskiemu. Dzięki temu, że był na miejscu, miałem dostęp do informacji z pierwszej ręki, a przy okazji również znakomitych zdjęć z pierwszej linii starć i zamieszek.

Przypuszczalnie swoje spektrum myślenia na temat terroryzmu zawdzięczam nie tylko wymienionym w bibliografii teoretykom. Wiele bowiem daty

mi nieformalne rozmowy z byłymi antyterrorystami i żołnierzami Gromu. Im również dziękuję, acz z kurtuazyjno-taktycznych względów bez wymieniania nazwisk.

Wreszcie - *last but not least* - za cierpliwość dziękuję swojej żonie, Kasi, która w czasie zintensyfikowanych prac nad tą książką zmuszona była oglądać głównie tył mojej spracowanej głowy wpatrzonej w pełen przemocy ekran komputera.