

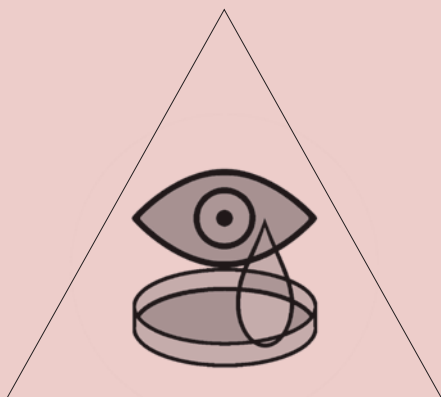
WOJNY,

Agnieszka
Jakimiak

Wojny, których
nie przeżyłam

reżyseria
Weronika
Szcawińska

premiera
23.09
— 15



INSTYTUT BADAŃ
WOJEN NIEPRZEŻYTYCH

INSTYTUT BADAŃ WOJEN NIEPRZEŻYTYCH został powołany z woli stworzenia jednolitej, choć bogatej i choć urozmaiconej, polityki artystyczno - kulturalnej .

Akt jego założenia jest reakcją na wszędobyłskie wojenne narracje, przedwojenne lęki, prowojenne nastroje, powojenne antycypacje i wojenne obsesje, które opanowały zbiorowe wyobraźnie.

Rada Instytutu jest w pełni świadoma ryzyka związanego z dopuszczeniem do władzy medialnego, informacyjnego, wizualnego, komunikacyjnego i artystycznego chaosu.

Stąd celem i misją Instytutu jest ustalenie raz na zawsze prawdziwej, a przez to obowiązującej, a przez to pożądanej, metody zajmowania się historią i polityką w sztuce. Albo przynajmniej porządne skatalogowanie chaosu. Lub chociaż spisanie rzetelnego KALENDARIMUM WOJEN NIEPRZEŻYTYCH.

1.

DEPARTAMENT
EKSTREMALNYCH
EMOCJI



Ekstremalna Empatia powstała
w wyniku wydarzeń w Syrii

Wstydliva Wojenna
Fantazja Seksualna



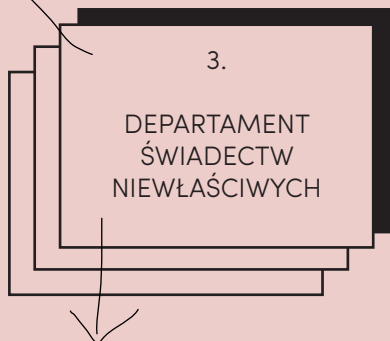
Fotografia, która ma związek
z konfliktem w Irlandii Północnej.

2.

DEPARTAMENT
ŚWIADECTW
SKRUPULATNYCH



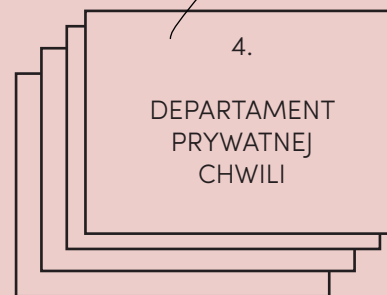
Zły obraz, bez kontekstu, bez bibliografii i bez komentarza Noama Chomsky'ego.



Przybliżenie zdarzenia w dawnej olimpijskiej hali.



Codziennność, zwyczajność, a nawet oczywistość czy rutyna.



Instytut Badań Wojen Nieprzeżytych.
Wszystkie prawa uwspólnione.

**Agnieszka Jakimiak,
Weronika Szczawińska
Wojny, których
nie przeżyłam
reżyseria
Weronika Szczawińska**

**dramaturgia
Agnieszka Jakimiak
scenografia i kostiumy
Daniel Malone
asystent scenografa
Piotr Wawer Jr
muzyka
Krzysztof Kaliski
ruch
Agata Maszkiewicz
reżyseria światła
Robert Łosicki
realizacja dźwięku
Łukasz Maciej Szyborski
inspicjent
Mateusz Stebliński**

**występują:
Marta Malikowska,
Maciej Pesta,
Sonia Roszczuk,
Jan Sobolewski,
Małgorzata Trofimiuk,
Piotr Wawer Jr**

Nicholas Mirzoeff Obrazy wojny¹

W teorii wszyscy widzimy to samo. W praktyce politycy zawsze uważali, że widzą inaczej. Jak zauważyliśmy w rozdziale pierwszym, królowie często twierdzili, że nie są zwykłymi ludźmi. Swoje nadzwyczajne zdolności demonstrowali dowodząc mieszkańcami swoich krajów w czasie wojny. „Przywództwo” i „wizja” to dwa słowa, których do dzisiaj używamy do określenia mniej więcej tego samego zjawiska z tej historii bitew. Bitew, które na pewno wiązały się z ryzykiem. Przyjrzyjmy się sprawie Anglii: od Harolda II z czasów anglosaskich, który zginął w bitwie pod Hastings w 1066 roku, po Ryszarda III, zabitego w bitwie pod Bosworth w 1485 roku, królowie (albo członkowie rodziny królewskiej) czasami słono płacili za pojawienie się chwały w ich życiach. Ostatnim angielskim królem, jaki wziął udział w bitwie (pod Dettingen w wojnie o sukcesję austriacką w 1743 roku) był Jerzy II Hanowerski.

W czasach wojen napoleońskich (1799–1815), królowie i inni władcy nie pojawiali się już na europejskich polach bitew. Współczesna

¹ Fragmenty zawarte w niniejszym programie: *Obrazy wojny, Wojna na mapy, Wojna obrazów* oraz *Narodziny dronów* pochodzą z książki *How to See the World* (Rozdział 3 pt. *The World of War*). Pierwodruk [w:] Nicholas Mirzoeff *How to See the World*, Pelican Books, Londyn 2015, s. 101-127.

wojna wykracza poza granice terytorium. Nie można patrzeć na nią, stojąc w jednym miejscu. Królowie i inni liderzy zostawali w domach i wysyłali na wojnę swoich generałów, którzy sami prowadzili walki, nie angażując się w nie. Na Zachodzie wojna stała się sztuką, jaką od dawna była w Chinach i zaczęła wymagać specyficznej, nowej umiejętności wizualnej, którą później nazwano „wizualizacją”. Zadaniem generała stało się „wizualizowanie” bitwy, której przecież nie widział. Musiał wykorzystać swoją wyobraźnię, wnikliwość i intuicję i połączyć je z tym, co on albo jego podwładni byli w stanie zobaczyć na własne oczy. Generał musiał przewidzieć wszystko, co wydarzy się na polu bitwy – od kierunku wiatru, przez rozmieszczenie swoich ludzi, aż po usytuowanie wroga i to, jak dwie strony się ze sobą zderzą. Ta umiejętność była u generała najważniejsza. Później zastąpiły ją technologie. W rezultacie świat można oglądać z perspektywy lotu ptaka. Taki widok niełatwo uzyskać – proces ten jawi się jako skomplikowany i możliwy do zrealizowania tylko przez wyjątkowo utalentowanych ludzi, którzy interpretują dane przesyłane przez maszyny.

Pruski generał i wojskowy teoretyk z osiemnastego wieku Carl von Clausewitz (1780–1831) zdefiniował współczesną wojnę w swoim klasyku *O naturze wojny*, który stworzył w oparciu o własne doświadczenia w okresie napoleońskim. Tego, co zawarł w swoim dziele, nadal naucza się w dzisiejszych szkołach wojskowych. To Clausewitz po raz pierwszy zwrócił uwagę, że wojna jest przede wszystkim niewidzialna: „Z wojną wiąże się osobliwy problem. Każde działanie do pewnego stopnia musi zostać zaplanowane o zmiernym, co nierzadko – tak samo jak mgła czy alkohol – sprawia, że wszystko jest przesadzone i staje się nienaturalne”.

Dowódca miał widzieć wszystko przez mgłę, chociaż nie było go na polu bitwy. Clausewitz zauważył, że niektóre rzeczy robiono na oko, a inne według tego, co podpowiadał rozum: „Całość powinna

pasować do motywacji, powinna stać się obrazem, narysowaną w myślach mapą, której szczegóły nigdy nie powinny być od siebie oddzielone – wszystko to może się dokonać tylko dzięki wyobraźni”.

Jego metaforyka jest poruszająca: wojnę ukazał jako obraz fizycznie powiązany z motywacją. Ta idea jest tym bardziej wyjątkowa, ponieważ poprzedziła fotografię czy film, na których zdaje się przecieź bazować. Jego komentarz sugeruje, że śmierć na polu bitwy czy rozpad państwa to tylko poboczne efekty głównego wydarzenia, które rozgrywało się w głowie dowódcy. Obraz, który chciał zobaczyć Clausewitz, stał się obrazem bardzo specyficznym: widokiem z perspektywy lotu ptaka. Ten wyimaginowany widok stał się mapą pola bitwy – stworzonej po zaangażowaniu się w walkę – pokazującej rozlokowanie żołnierzy ograniczonych tak, jakby patrzyło się z powietrza, przez kontury mapy, czyli granice danego terytorium.

Clausewitz widział, że zmiana kryła się w naturze wojny. Skoro wojna była teraz zderzeniem dwóch władców, a nie poszczególnych liderów na polu bitwy, Clausewitzowi często przypisuje się (być może lekko zmodyfikowany) cytat: „Wojna to przedłużenie polityki”. Dla wizualizatorów wojna w takim razie nie istnieje: jest tylko sposobem na wprowadzenie politycznych zmian. We współczesnej wojnie liczy się tylko polityczny rezultat. Wizualizowanie było sposobem na wprowadzenie politycznych zmian poprzez prowadzenie wojny.

Według Clausewitza najlepszym propagatorem takiego wizualizowania był Napoleon, francuski generał, który w 1805 roku mianował się cesarzem. Noszący proste, trójkątne nakrycia głowy i płaszcze Napoleon był uosobieniem równości post-rewolucyjnych czasów, w których żył. Jednym z sukcesów Rewolucji Francuskiej (1789–1799) była profesjonalizacja Wielkiej Armii, w której awans był możliwy dla wszystkich, a nie tylko dla arystokracji. Wojna stała się biznesem zdyscyplinowanych profesjonalistów.

Napoleon, urodzony w Korsyce i awansowany najpierw z porucznika na generała, a później na cesarza, uosabiał tę ideę. Jako generał słynął ze swoich wizualnie zwodniczych taktyk. Planował atak w widocznym miejscu tylko po to, żeby ukrytym szlakiem wysłać większą siłę do wroga reagującego na pierwszy manewr. Te wizualne taktyki przyczyniły się do jego najsłynniejszych zwycięstw, na przykład w bitwie pod Austerlitz (1805), gdzie mniejsza francuska armia stanowczo obroniła się przed armią austriacką i rosyjską. Z tego względu często trudno było rozstrzygnąć, kto wygrał bitwę na ziemi – duże armie podróżowały po rozległych terenach i nawet „zwycięzca” ponosił ogromne straty. W klasycznej powieści Stendhala, *Pustelni parmeńskiej* (1983), antybohater Fabrizio wierzy, że Napoleon wygrał bitwę pod Waterloo, która tak naprawdę była ostateczną porażką cesarza w 1815 roku.

Wojna na mapy

Dla Napoleona tworzone drogie mapy wszystkich jego bitew, w tym rysunki ukazujące pole widziane z perspektywy jego wzrostu, żeby później mógł oszacować, co był w stanie zobaczyć i jak dobrze sprawdziły się jego wizualizacje. Inni, mniej utalentowani ludzie, szybko zyskali dwie alternatywy. Po pierwsze, mogli patrzeć na wszystko z balonów, a następnie z samolotów. Po drugie, mogli robić zdjęcia i tworzyć inne techniczne obrazy, żeby dzielić się tym, co widzą z innymi ludźmi.

Chociaż teraz wizja Clausewitza, według której wojna to mapa wydaje się „naturalna”, nie zawsze była tak jasna, przynajmniej nie w Europie. W Chinach, w czasach Clausewitza, map od wieków używano jako zaawansowanych form. W trzecim wieku naszej ery, Pei Xiu (224–271) skrytykował wcześniejsze mapy za ich niedokładność jeśli chodzi o skalę i odległość. Pei Xiu wynalazł siatkę wykorzystywaną przy tworzeniu map i symbole zaznaczające wysokość topograficzną. Wykorzystując trzy zasady rysowania map, stworzył dokładne odzwierciedlenie imperium. Mapy wykorzystywano w celach militarnych od dynastii Han (około 160 roku naszej ery) i już wtedy państwa zależne musiały dostarczać szczegółowe mapy swoich terenów, żeby w ten sposób zaznaczyć podporządkowanie

się imperialnej władzy. Inaczej było w Europie, gdzie w 1400 roku mapy praktycznie nie istniały. Były jedynie narzędziami pomagającymi w podróżach z punktu A do punktu B. W 1600 roku mapy w dzisiejszym znaczeniu tego słowa stały się konieczne przy jakichkolwiek aktywnościach – od prowadzenia wojen do podbojów kolonii i mianowania się właścicielem danego terenu. Mimo to dopiero w osiemnastym wieku kartografia (sztuka tworzenia map) została w pełni zintegrowana z wojskowymi planami i operacjami na Zachodzie.

Najlepszym miejscem do stworzenia mapy pokazującej świat z lotu ptaka jest powietrze. W 1794 roku francuski generał Jean-Baptiste Jourdan wygrał II bitwę pod Fleurus korzystając z informacji o ruchach wroga, które uzyskał z balonu. W czasach wojny secesyjnej (1861–1865) takie balony były wyposażone w telegrafy, aby informacje szybko dotarły na ziemię. Dzięki tym powolnym początkom mapy stały się tak istotne we współczesnej wojnie, że pod koniec wojny secesyjnej Korpus Inżynierii Armii Stanów Zjednoczonych dostarczał siłom Unii 43 tysiące map rocznie.

Na nadzwyczajnej konferencji berlińskiej w 1885 roku mapy jako forma prowadzenia wojny stały się najważniejszym „przedłużeniem polityki”. Na tej konferencji europejscy władcy wyjęli mapę Afryki i spokojnie rozdzielili ją między siebie. W rezultacie cały kontynent został podzielony na kolonie, co odbiło się fatalnymi konsekwencjami, którym do dzisiaj nie zaradzono. Samowolnie ustalone granice przekształciły się w granice państw. Kiedy kolonie uformowane w Berlinie po II wojnie światowej stały się niezależne, konflikt był prawie nieunikniony. Długa wojna w Kongo i na terenie Wielkich Jezior Afrykańskich, która nie skończyła się nawet w 1994 roku, gdy doszło do ludobójstwa w Rwandzie, podczas którego zginęło 3,5 miliona ludzi, jest tego najlepszym przykładem. Delegaci na konferencji berlińskiej wierzyli, że przygarniają puste przestrzenie, których

mieszkańcy nie są właścicielami zajmowanych przez nich terenów, ponieważ ich nie zasiedlają. Europejczycy zapomnieli o dużej wiedzy o Afryce, jaką posiadali przez handel niewolnikami. Mapy Afryki z siedemnastego i osiemnastego wieku uwzględniały duże miasta, rzeki i inne polityczne i fizyczne jednostki. Pod koniec dziewiętnastego wieku Afryka nazywana była „ciemnym kontynentem”, nieznanym Europejczykom.

Ta luka w pamięci wiązała się z wieloma konsekwencjami. Umożliwiła władcom kolonii wykorzystywanie legalnego konceptu terra nullius z rzymskiego prawa, oznaczającego „pusty teren” albo „ziemię niczyją”. Termin ten określał każdy teren, który według europejskich wytycznych był pusty, w związku z czym automatycznie stawał się dostępny dla pierwszego (europejskiego) zdobywcy, który następnie mógł go zasiedlić. Taka klasyfikacja wiązała się z niedostrzeganiem pewnych rzeczy. Na przykład amazońscy Indianie nie zasiedlają danych terenów, ale uprawiają tam drzewa owocowe i orzechy – Europejscy koloniści tego nie dostrzegali. Europejscy władcy wierzyli więc, że ich podział Afryki jest zgodny z prawem i dobrze wpłynie na mieszkańców tego kontynentu, bo otrzymają to, co misjonarz David Livingstone określał jako „komercję, chrześcijaństwo i cywilizację”. Mówiąc w skrócie, całe to prawo i wizualną ekspansję można było według nich podsumować jako „światło w mroku”. Pod koniec konferencji berlińskiej belgijski król Leopold II Koburg został mianowany wyłącznym władcą ogromnego obszaru Kongo. Mógł czerpać wszelkie korzyści płynące z tego terenu, w przeciwieństwie do Belgów. Było tak, jakby wygrał wojnę, a nie dorysował coś na mapie. Konferencja berlińska była jednak precyzyjnie prowadzoną wojną, dzięki której udało się wprowadzić polityczne zmiany.

Kiedy nigeryjsko-brytyjski artysta Yinka Shonibar MBE ponad wiek później podjął się zobrazowania tamtego wydarzenia, ukazał kolonistów jako manekiny pozbawione głów, tak jakby pytał: „Gdzie

się podziały głowy państwa?”. Bezgłowi liderzy nie mają „wizji” ani umiejętności tworzenia wizualizacji, a mimo to podzielili mapę Afryki. Jeszcze bardziej rzucające się w oczy są oszałamiające, wielokolorowe stroje noszone przez figury. To holenderskie druki woskowe, często postrzegane jako typowe „afrykańskie” materiały, ale tak naprawdę związane z długą historią kolonii. Motywy i wzory na ubraniach powstały w Indonezji, gdzie znane były pod nazwą „batik”. Kiedy Holandia stała się kolonialną siłą, jej mieszkańcy przywieźli do domu właśnie te projekty i zindustrializowali ich produkcję. W dziewiętnastym wieku te wzory stały się w zachodniej Afryce bardzo popularne. Tak jest zresztą do dzisiaj. Lokalne elementy zostały dołączone do oryginalnych projektów. Tak więc to, co często sprzedaje się jako „afrykańskie” materiały tak naprawdę powstało w wyniku interakcji między trzema kontynentami w czasach imperialnych. Instalacja Shonibare’a przypomina nam o przemocy związanej z kolonialną wizualizacją i dekapitacją lokalnych historii i tradycji. W swoim wykorzystaniu woskowych druków pokazuje nam, że kolonizacja nie polega tylko na dzieleniu i rządzeniu, jak lubili myśleć kolonizatorzy. Chodziło o szablony globalnych historii.

Era kolonialnej ekspansji skończyła się katastrofą I wojny światowej (1914–1918). Podczas tak zwanej „wielkiej wojny” rozwój przenoszonych drogą powietrzną aparatów dramatycznie zmieniła powietrzne wizualizowanie wojny. Teraz informacje zbierały samoloty, które mogły przelatywać nad obozami wroga i obserwować precyzyjnie każde jego działanie. Od tamtego momentu wizualizowanie było technologią służącą militarnym dowódcom, a nie na odwrót, tak jak do tamtej pory. Większość zdjęć pól bitew powstawało z wysokości około trzech kilometrów przy wykorzystaniu kamer z 20-centymetrowymi obiektywami, w związku z czym na zdjęciach widać to, co działo się na obszarze około jednego metra kwadratowego. Następnie takie fotografie były opisywane, aby było wiadomo gdzie, kiedy, i przy użyciu jakiego sprzętu powstały, a później



Yinka Shonibare MBE *Wyciąg o Afrykę*, Dallas 2003, fot. Stephen White

zestawiało się je z istniejącymi papierowymi mapami. W 1918 roku możliwym stało się robienie zdjęć z wysokości 5,5 kilometra, a po powiększeniu było na nich widać nawet odciski stóp w błocie. Teraz ludzkie wizualizowanie wojny stało się zbędne.

Te fotografie następnie były używane do tworzenia map pół bitew. W okresie międzywojennym (1918–1939) armia Stanów Zjednoczonych zaczęła posługiwać się hasłem: „Oznaczaj na mapie, jak się przemieszczasz”. Ta potrzeba stworzyła przepaść między mapami papierowymi a „fotomapami”. Był to symbol przejścia z ludzkich, „ziemskich” szacunków na powietrzne fotografie. Papierowe mapy codziennie mogły obejmować około 160 km nowego terytorium. Kiedy niemiecka 6 Armia w 1940 roku zaatakowała Francję, była w stanie obejmować około 1200 km dziennie – używała do tego dokładnie przygotowanych papierowych map wykorzystujących wszystkie dostępne zdjęcia i przedwojenne przewodniki dla turystów. Ponieważ tak szybkie postępy były uznawane za niemożliwe, niemieckiego ataku nikt się nie spodziewał. W odpowiedzi na nową prędkość prowadzenia wojny, fotograficzne mapy bitew zaczęto tworzyć przy użyciu nowych pięcioobiektywowych aparatów produkujących ponad 20-centymetrowe negatywy. Kiedy używało się ich z multipleksowymi projektorami, te fotografie mogły służyć nawet do tworzenia map topograficznych w 3D.

Nawet na polu bitwy w furgonetkach dało się wyprodukować tysiące wydruków 43x48 cm na godzinę. To dwa razy większe wydruki od tych standardowych, artystycznych. Powietrzne fotografie robione z wysokości 6–10 km nowymi aparatami były niezwykle szczegółowe. Na przykład fotografia z amerykańskiego bombardowania we Włoszech z II wojny światowej wygląda jak powstała później obraz ekspresjonizmu abstrakcyjnego, ale oczywiście jest autentyczna. Od tamtej pory każda wojna była już wojną powietrzną.

Znaczyło to tyle, że wynik wojny zależał zwykle od tego, jak dany kraj kontrolował powietrze.

Z naszego punktu widzenia ważniejsze jest to, że koncepcja Clausewitza wojny jako przedłużenia polityki teraz sprawiła, że obrazy stały się kluczem w kwestiach politycznej problematyki. Najbardziej dramatyczne okazało się to w czasie kryzysu kubańskiego w 1962 roku. Rok po tym jak prezydent Dwight D. Eisenhower ostrzegł przed powstającym „militarno-industrialnym kompleksem”, globalna technologia zaprowadziła świat na granicę wojny nuklearnej. W 1956 roku CIA zaczęło korzystać ze szpiegowskiego samolotu U2. Mógł się wzbijać na wysokość 21 km, na górne warstwy atmosfery. U2 był wyposażony w aparat robiący zdjęcia wysokiej jakości, który był tak wrażliwy, że kiedy robił zdjęcia, pilot musiał wyłączyć silniki i szybować. W rezultacie samolot wykrywał obiekty już o długości 76 cm. 14 października 1962 roku samolot pilotowany przez majora Richarda S. Heysera zrobił zdjęcia Kuby, które przedstawiały przygotowania urządzeń raketowych.

Chociaż zdjęcie zostało zrobione z wysokości trzykrotnie większej niż zdjęcia robione podczas II wojny światowej, jest dużo bardziej szczegółowe i zbliżone do ziemi. Te dokładnie opisane zdjęcia stały się klasycznym przykładem tego, co tak naprawdę oznacza posiadanie przytłaczających dowodów wizualnych. Związek Radziecki nie zaprzeczył, że urządzenia miały zostać użyte do zniszczenia rakiet i że świat wkroczył w dwutygodniowy, nerwowy pokaz sił. Pomimo żądań Stanów Zjednoczonych, żeby Sowieci wycofali wszystkie swoje siły, statki przewożące broń zaczęły zbliżać się do amerykańskiej marynarskiej blokady Kuby. Reporterzy radiowi nadawali na żywo kiedy konfrontacja stała się nieunikniona. Nie wiedzieli, że dokładnie w tym samym czasie trwały utrzymywane w tajemnicy negocjacje, które miały zakończyć się ugodą, przez co Sowieci wycofali swoje rakiety w zamian za to, że Amerykanie wycofali swoje

z Turcji. Słuchacze uznali, że do odwrotu statków sowieckich doszło w ostatniej chwili. Ten moment podsumował zimną wojnę. Z jednej strony najbardziej zaawansowana wizualna technologia zmieniła naturę konfliktu. Z drugiej, liderzy nadal angażowali się we własne strategie, nie zwracając uwagi na opinie i uczucia mieszkańców własnych krajów. Spojrzenie obywateli świata na sprawę wyraził w swoich słowach Sekretarz Stanu Stanów Zjednoczonych Dean Rusk, który stwierdził, że dwa supermocarstwa „patrzyły sobie prosto w oczu dopóki jedno z nich nie mrugnęło”. Kennedy wiele zyskał korzystając z powietrznej inwigilacji do unikania wojny. Wyglądał jak lider, który wycofał rakiety z Kuby.



Fotografia lotnicza wykonana w czasie nalotu bombowego



Fotografia lotnicza Kuby z samolotu U2

Wojna obrazów

Wraz z upadkiem Związku Radzieckiego w 1991 zimna wojna dobiegła końca. Stany Zjednoczone zdobyły wojskową dominację, a do tego doszło przodownictwo w wizualnych technologiach. Uczony kultury wizualnej W. J. T. Mitchell nazwał okres, który rozpoczął się 11 września, dekadę po zakończeniu zimnej wojny, „wojną obrazów” (2011). Skoro w dziewiętnastym wieku wizualizowanie było zadaniem generałów, to dzisiaj obrazy są często używane jako broń w wojnach pomysłów. Jak zrozumiąłby to Clausewitz, najważniejszą funkcją obrazów jest osiągnięcie politycznych celów, ponieważ nie mogą one wyrządzić fizycznych szkód tak jak konwencjonalna broń. Mogą jednak bardzo szybko doprowadzić do prawdziwego cierpienia.

Ważne jest, żeby zauważyć, że to przejście na wojnę obrazów miało miejsce wtedy, kiedy na prowadzenie wyszło młode, miejskie, zorganizowane, globalne społeczeństwo. Chociaż jako młody oficer strzelał do rewolucjonistów w Paryżu, Napoleon zawsze mawiał, że jego wizualne taktyki nie działały w miastach ani w górach. To tereny, na jakich w dzisiejszych czasach najczęściej dochodzi do powstań. Poza tym większość ludzi mieszka w miastach. Era pół bitewnych dobiegła końca, ale zastąpił ją strach związany z tym, że do powstania albo ataku terrorystycznego może dojść dosłownie wszędzie i w każdej

chwili. Przykładem tego są sfilmowane egzekucje z 2014 roku wykonywane przez grupę znaną jako ISIS. Te przerażające sceny zmusiły prezydenta Obamę do porzucenia swojej wcześniejszej opinii, według której ISIS to jedynie „dziecięca drużyna” niezasługująca na uwagę Stanów Zjednoczonych i do złożenia obietnicy, że wytoczy im wojnę. Cierpienie każdego człowieka powinno wystarczyć, żebyśmy je zakończyli, ale fakt, że te filmiki zmobilizowały do działania największą armię świata jest poruszający.

Cenne w procesie dostrzeżenia transformacji będzie porównanie prezentacji, podczas której generał Colin Powell pokazał w 2003 roku Organizacji Narodów Zjednoczonych swoją argumentację wojny z Irakiem do kryzysu kubańskiego. Powell stwierdził, że ma „niepodbite dowody” na to, że Irak posiada broń masowego rażenia – zestaw zdjęć. Zdjęcia z roku 1962 zrobione w Kubic przedstawiały zwykle tarcze antyrakietowe. Powell chciał bardziej kompleksowych argumentów. Twierdził, że jego zdjęcia pokazują nie tylko to, że Irak posiada broń chemiczną, ale że próbuje ją ukryć. W 1962 roku fotografia mówiła sama za siebie. W 2003 zdjęcia stały się częścią zakrytego napisami slajdu w programie PowerPoint.

W 1962 roku opisy były dyskretne i służyły tylko za uwagi. W 2003 roku adnotacje zdominowały zdjęcia. To wtedy prawdopodobnie po raz pierwszy użyto programu Microsoft PowerPoint w celach politycznych.

Powell wskazał różnice między zwykłym widokiem a specjalistyczną wizualizacją i powiedział Organizacji Narodów Zjednoczonych, że „zdjęcia, które zaraz pokażę czasami są trudne do zinterpretowania dla zwykłych ludzi, w tym dla mnie. Skrupulatna praca, jaką jest analiza zdjęć, wymaga ekspertów z latami doświadczenia, którzy przez wiele godzin będą pochylać się nad podświetlanymi stołami”. Kiedyś generał interpretowałby wizualizację pola bitwy. Teraz Powell



Slajd z prezentacji Powella w Organizacji Narodów Zjednoczonych

miał od tego ludzi. Takie interpretacje są trudne do stworzenia dla zwykłych ludzi, nawet dla generałów. Napisy na jaskrawym, żółtym tle robią to za nas. Na fotografii po lewej nieokreślona struktura podpisana została jako „bunkier broni chemicznej”. Implikowano, że ONZ powinien wywnioskować jaką funkcję spełnia obiekt, patrząc na budynek ochrony i pojazd do dekontaminacji, obecny, gdyby doszło do wypadku. Na zdjęciu po prawej dwa budynki oznaczono jako „odkażone bunkry”, co miało wskazywać na to, że pojazd do dekontaminacji i ochrona zniknęły. Nagle pojawiają się pojazdy należące do ONZ, co implikuje, że oszustwo zadziałało też na inspektorów broni wysłanych do Iraku. Dlaczego do tego doszło? Powell wyraził się jasno: „Jest tylko jedna odpowiedź: żeby oszukiwać, ukrywać wszystko przed inspektorami”. W 1962 roku, wyraźnie widziana przyczepa była przyczepą. W 2003 roku zdjęcia Powella pokazywały to, czego nie było widać.

Jorn Siljeholm, norweski inspektor, 19 marca 2003 roku powiedział Associated Press, że to, co oznaczono jako pojazd do dekontaminacji, tak naprawdę było furgonetką z wodą. Było za późno. Tego samego dnia siły Koalicji zbombardowały Bagdad i w ten sposób zaczęła się II wojna w Zatoce Perskiej. Chociaż miliony ludzi sprzeciwiało się wojnie, ówczesny prezydent George W. Bush sarkastycznie zaznaczył, że nie zwraca uwagi na „grupy fokusowe”. Wizualne dowody zwyciężyły z opinią publiczną, bo były efektem eksperckiej analizy. Dopiero później świat odkrył, że w Iraku nie było broni masowego rażenia. Zdjęcie było źle podpisane, chociaż nadal nie wiadomo, w jakiej intencji.

Wojna obrazów została umocniona przez nowe założenia wojny z terroryzmem Busha, według których każda przestrzeń na Ziemi była „albo z nami albo przeciwko nam”. Zadanie wizualizowania pola bitwy z powietrza teraz dotyczyło już całego świata. W czasie zimnej wojny świat został podzielony na dwie strefy – sowiecką i zachodnią. Konflikt miał miejsce na granicach pomiędzy tymi strefami

albo na terenach spornych, jak Wietnam. Stany Zjednoczone i Związek Radziecki miały stać się strefami wojny tylko jeśli sytuacja zamieni się w „gorącą” wojnę – taka groźba zawisła w powietrzu w czasie kryzysu kubańskiego. Wtedy nazywano to „zawieszeniem”. Po 11 września cały świat stał się potencjalnym miejscem wybuchu konfliktu, ale to wiązałoby się z tłumieniem rewolty albo wojną regionalną, a nie klasycznymi walkami, a co dopiero światową wojną nuklearną.

W przeciwieństwie do zimnej wojny i towarzyszącej jej „równowadze władz”, dzisiejsze spory nie są zwykłymi konfliktami, w których wszyscy mają równe szanse. Jak wszystkie powstania, wojna obrazów jest wojną asymetryczną, co oznacza, że Stany Zjednoczone i ich sojusznicy mają dużą przewagę jeśli chodzi o siłę, ale nadal mogą wziąć udział w konfliktach, których nie da się po prostu „wygrać” tak, jak można wygrać normalne bitwy. Takie wojny są asymetryczne w tym sensie, że partyzanci każdej strony myślą, że mają całkowitą rację i nigdy nie przyznają, że wróg może mieć coś mądrego do powiedzenia.

Wojna obrazów podobnie rozwinęła się w asymetryczny sposób. Spiskowcy z 11 września chcieli, żeby ataki wywarły przede wszystkim spektakularny efekt na medialnych obrazach – pierwszy samolot przyciągnął uwagę wielu mediów na czas drugiego ataku. Kiedy Stany Zjednoczone otworzyły izbę zatrzymań dla młodocianych przestępców w więzieniu Guantanamo na Kubie, pokazały zdjęcia aresztowanych w pomarańczowych kombinezonach, słuchawkach i goglach ograniczających ruchy więźniów. „Odpowiedzią” na zdjęcia były przerażające, nagrane egzekucje zakładników z Zachodu, których zmuszano do noszenia podobnych kombinezonów przez ludzi, którzy nazywali się dżihadystami. Internet, początkowo stworzony przez amerykańską armię (Abbate 1999) w celu wymiany informacji na wypadek wojny nuklearnej, teraz jest asymetrycznym medium, dzięki któremu ukazują się te potworne filmy. Powstał

przycisk, który umożliwia obejrzenie wojny – dosłownie. Wojny i jej okropieństw nie pokazuje się na co dzień. Wszystko to ukrywa się za kulisami. Kiedyś dzięki temu przemoc w greckich tragediach nie była pokazywana publiczności tylko opisywana słownie. Pokazywanie obrazów jest ważne, bo tylko one mogą zdecydować o czymś zwycięstwie. Kiedy dziennikarz James Foley został zamordowany przez ISIS w 2014 roku, Metropolitalna Służba Policyjna w Londynie ogłosiła, że „ogłądanie, pobieranie albo rozpowszechnianie ekstremistycznych materiałów na terenie Wielkiej Brytanii może zostać uznane za przestępstwo według ustawy dotyczącej terroryzmu”. Nawet pod naciskiem dziennikarzy przedstawiciele Rządu nie byli w stanie wskazać praw, które dokładnie miałyby być łamane. Jasne było natomiast, czego dotyczy problem: młodzi Brytyjczycy zostają wciągani przez media w „dżihad” i policja chce to zatrzymać.

W ramach unikania takiego „odwetu”, jak nazywa takie akcje CIA, punktem kulminacyjnym ery wojny obrazów było bombardowanie, które zapoczątkowało inwazję Iraku. W 1996 w publikacji przedstawionej Akademii Obrony Narodowej nie rozstrzygnięto, czy Stany Zjednoczone powinny „wpływać na chęci, percepcję i sposób myślenia przeciwnika, aby zaczął walczyć, czy spełniać założenia naszej strategii wprowadzając reżim bombardowania”. Masowe bombardowanie Iraku w marcu 2003 roku było pierwszą prawdziwą próbą wykorzystania tej strategii, która miała na celu skrócenie okresu wojny i wiązała się z ofiarami w cywilach (Mirzoeff 2005). Tak samo jak w przypadku ataków z 11 września, najważniejsze w bombardowaniu było to, żeby dostrzegli je ci, którzy nie mieli zostać zaatakowani.

Wojna obrazów w Iraku w pewnym sensie okazała się sukcesem (zniszczenie dotychczasowej struktury państwa), a z drugiej strony przeciwieństwem sukcesu jeśli chodzi o populację Iraku jako całości. Rząd Saddama Husseina zawałił się niemal natychmiast, ale równocześnie przygotowywany był niespodziewany konflikt, który

następnie zajął się z asymetryczną wojną obrazów. Zobaczyliśmy rzeczy, jakich nigdy nie spodziewaliśmy się zobaczyć, jak spalone ciała zwisające z mostu w Al-Falludży. Jeśli ktoś wiedział, gdzie szukać albo bardzo chciał się dowiedzieć, mógł zobaczyć w sieci „zdjęcia-trofea”, na których widać było żołnierzy pozujących z martwymi ludźmi. Były filmy kręcone przez powstańców, którzy twierdzili, że uwiecznili eksplozje fugasów i inne ataki sił Koalicji. Te zdjęcia pokazywały przemoc, ale szybko stały się prawie banalne, bo pokazywano je wszędzie.

Okropieństwa wojny obrazów zostały upublicznione kiedy fotografie więźniów z Abu Ghraib ujrzały światło dzienne w kwietniu 2004 roku. Więzienie zostało zbudowane i było używane przez byłego dyktatora Saddama Husseina jako miejsce tortur – ten fakt jeszcze bardziej wszystkich zszokował. Do dzisiaj nie można obejrzeć wszystkich zdjęć, ale te, które zostały opublikowane, były wystarczająco poruszające. Więźniowie musieli uprawiać seks z przedstawicielami tej samej płci, byli nadszy, chodzili na czworakach, prowadzeni na smyczach. Musieli stać w „pozycji stresowej” albo zwisali z drążków, na których musieli się utrzymać. W czasie kolejnych śledztw uznano, że poza karami związanymi z czynnościami seksualnymi pozostałe działania były „standardowymi procedurami” (Gourevitch i Morris 2008). Skandal wywołało widoczne na twarzach ludzi cierpienie oraz ich próby przeżycia w czasie wojny, w której siły Koalicji robiły wszystko, żeby ukryć takie dowody. Co więcej, nagłe pojawienie się w sieci tych zdjęć sprawiło, że zniknęła asymetria „dobrej” wojny, jak pokazywały ją zachodnie media, według których Koalicja zwalczała pełną terroru dyktaturę, aby wprowadzić demokrację. Jeśli brało się pod uwagę tylko zwykłe obrazy i ignorowało się polityczny kontekst wojny obrazów, to fotografie te były niezwykle niepokojące i stały się jednymi z najsłynniejszych pokazujących wojnę w Iraku. Mimo to dziesięć lat po wybuchu skandalu, wielu studentów, z którymi rozmawiam, którzy wtedy byli dziećmi, nie są świadomi, że takie zdjęcia istnieją i mówią, że nigdy ich nie widzieli.

Narodziny dronów

Skoro skandal Abu Ghraib szokował, widoczne stało się, że wojna obrazów nie odniosła sukcesu na ziemi. Dowodzona przez Stany Zjednoczone Koalicja nie zaskoczyła ruchu oporu. Bez względu na przyczynę, Koalicja nie potrafiła sprawić, żeby zaistniała sytuacja przestała się pogarszać, nawet po sukcesach działań w Iraku (2007–2008). Asymetryczną wojnę trudno jest wygrać: nie ma stolic, jakie można by podbić, nie ma gdzie wbić flagi. Relatywnie nieistotne akcje wskazują na to, że konflikt nadal trwa, tak jak dzieje się w przypadku Iraku i Afganistanu. Wojny obrazów są trudne do opanowania. Niektóre z działań mają nadzwyczajne konsekwencje, podczas gdy inne przemijają bez echa. Czasami nie jest jasne, na czym polega polityka – zarówno w czasie wojny, jak i pokoju. Podjęto więc decyzję – rozpoczęcie wojny innymi środkami.

Wojna wróciła w powietrze, ale w innej formie. Teraz wszechobecne bezzałogowe statki powietrzne (UAV) albo drony wizualizują swoje operacje z góry, co stanowi kontynuację długiej historii patrzenia na świat jako pole bitwy z powietrza. Bombardowanie Iraku miało podbić cały kraj. Teraz chodziło o namierzenie celu i wyeliminowanie go. Najważniejsze to zwalczyć opór pozbawiając ludzi liderów. Nie ma już pół bitewnych. Teraz są strefy nadzoru. Te strefy wyszły już



Prezydent Barack Obama oglądający wraz ze swoimi współpracownikami obławę na Osamę bin Ladena. Fot. Pete Souza

poza oficjalne tereny konfliktu i przeniosły się na wszystkie duże tereny opanowane przez „wojny” – chodzi o przestrzenie, na których odbywają się wojny metaforyczne, na przykład dotyczące ochrony celnej albo narkotyków. Dron dosłownie zamienia politykę w wojnę innych środków. Politycy decydują, czy należy obrać za cel poszczególne jednostki i przypatrują się efektom.

Kluczowym momentem w procesie zmian zachodzących w powietrznych walkach był 1 maja 2011 roku, kiedy amerykańskie Siły Specjalne zaatakowały Osamę bin Ladena. Zabicie bin Ladena stało się nieoficjalnym ale wyraźnym symbolem rozpoczęcia ery zamierzonych zamachów, które można przeprowadzać bez względu na to, gdzie znajduje się cel. Na oficjalnym zdjęciu zrobionym w czasie tego zamachu widać prezydenta Obamę i innych czołowych polityków, którzy oglądają transmisję na żywo z misji. Liderzy widzieli, co się tam działo, ale Obama nie zgodził się na publikację zdjęcia zabitego bin Ladena, a jego ciało wrzucono do morza zanim ogłoszono, że misja się powiodła. Nie zgadzając się na publikację zdjęcia bin Ladena Obama pokazał, że asymetryczna „wojna obrazów” się skończyła. Do „zwycięstwa” by nie doszło, bo zdjęcie albo wideo będące dowodem na to, że bin Laden nie żyje, przyczyniłoby się tylko do szerzenia propagandy przez Al-Ka’idę.

Ta niezwykła egzekucja zapoczątkowała wojnę dronów. Drony to latające kamery z doczepionymi pociskami raketowymi. MQ-1 Predator może przenosić dwa kierowane pociski raketowe AGM-114 Hellfire klasy powietrze–ziemia z 9-kilogramowymi głowicami bojowymi. Operatorzy siedzą w przyczepach w bazach sił powietrznych oddalonych od maszyn o tysiące kilometrów. Sterują maszynami używając joysticka, jakiego używałby każdy gamer. Drony mogą dotrzeć wszędzie, ale filmy wideo, które przesyłają są mniej precyzyjne i szczegółowe niż zdjęcia z samolotów szpiegowskich. Brakuje im głębi, a zamazane, płaskie obrazy trudno jest odczytać. Operatorzy nazywają ludzi, których zabijają „plamami” – chodzi o plamy, jakie insekty

zostawiają na szybko samochodu, gdy kierowca szybko jedzie. Analitycy debatują, co można nazwać bronią, a co nie. Na fotografii z U2 wszystko wyraźnie widać, ale zanim zdjęcie przejdzie przez proces obróbki, osoba z bronią (jeśli to była broń) znika. Można też strzelać zanim potencjalny powstaniec użyje swojej broni.

W maju 2012 roku Biały Dom ujawnił „New York Times” informację, że prezydent Obama raz w tygodniu osobiście decyduje o losach osób z list „zabij albo schwytaj”. Jeśli twoje nazwisko trafi na tę listę, agencje wywiadu będą próbowały zabić cię używając drona albo innych środków i będą chciały zyskać ochronę prawną w tej kwestii. Celami takich ataków byli nawet obywatele Ameryki. To jedno z klasycznych ćwiczeń danego władcy. Jednym z najstarszych praw królów było *droit de glaive*, czyli prawo miecza – możliwość decydowania o tym, kto będzie żył, a kto zginie. Rozprawy sądowe zmniejszyły tę możliwość, ale cyfrowe technologie znowu ją przywróciły. Naczelny dowódca musi uzyskać pozwolenie Kongresu, żeby wyjechać na wojnę (przynajmniej w teorii), ale o zabójstwach decyduje organ wykonawczy. W tym sensie polityka jest przeciwieństwem wojny innych środków. Celem nie jest już wygranie wojny, ale zyski polityczne w danym kraju, które uzasadnią działania przez niego podejmowane. Patrząc na to w ten sposób, nie zaskakuje już tak bardzo fakt, że obecne środki wizualizowanej wojny to pociski rakietowe wystrzelane przez drony, kontrolowane z własnego terytorium, oparte na państwowych decyzjach, również podejmowanych zdalnie. Długa historia pozbywania się generała z pola bitwy i zwiększanie możliwości wizualizowania konfliktu weszła (dosłownie) na wyższy poziom.

Drony rozprzestrzeniają się po całym świecie. Na początku 2013 roku Stany Zjednoczone stworzyły bazę dronów w Nigerze, jednym z najbardziej niebezpiecznych krajów świata, bo coraz częściej martwiono się islamskim radykalizmem w Mali, Czadzie, Sudanie i w innych krajach.

Wojska pracują nad nową klasą miniaturowych bezzałogowych statków powietrznych (MAV) mających niecałe 40 cm średnicy.

Większe MAV są zaprojektowane po to, żeby przeprowadzać dłuższe zwiady. Tysiące takich jednostek można rozlokować w cenie jednego UAV. Drony są teraz częściej produkowane i korzysta się z nich nie tylko do obserwowania pól bitew. Najbardziej efektywnym sposobem wykorzystania dronów jest tworzenie platform inwigilacyjnych. W 2013 roku Amazon pokazał, że cały świat staje się w pewnym sensie zwizualizowanym polem bitwy i oznajmił, że firma będzie dostarczać przesyłki przy pomocy dronów. Federalna Administracja Lotnictwa ma zamiar pozwolić takim dronom funkcjonować w regulowanej przestrzeni powietrznej w Stanach Zjednoczonych w 2015 roku. Siły policyjne na całym świecie preferują używanie małych dronów, a grupy aktywistów chcą wykorzystywać je do monitorowania policji. Drony rozprzestrzeniły się z terenów konfliktów zbrojnych prowadzonych przez Stany Zjednoczone, czyli z Afganistanu, Iraku i Jemenu i teraz działają też na granicy Stanów Zjednoczonych i Meksyku, w kartelach narkotykowych w Ameryce Środkowej i od niedawna na terenach buntów w Północnej i Zachodniej Afryce.

Mimo to rezultaty działania dronów nie zawsze są jasne. Wideo upublicznione przez Wikileaks w 2010 roku pokazywało lokalnego dziennikarza Reuters, który został zabity przy użyciu w 2007 roku po tym, jak jego aparat uznano za broń. Chociaż piloci dronów nie decydują, kiedy zaatakować, dominować zaczęła taktyka *rodem z gier wideo* – najpierw należy strzelać. Na podstawie indeksu w „Harper’s Magazine”, tylko dwie spośród 607 ofiar dronów z 2012 roku w Pakistanie były na liście „najbardziej poszukiwanych”. Talibowie i liderzy Al-Ka’idy stanowili tylko dwa procenty poszukiwanych. Nie zaskakuje więc, że Rząd w Pakistanie i Afganistanie coraz częściej nie decyduje się na współpracę z armią Stanów

Zjednoczonych. Wszystko przez liczbę ofiar cywilnych. Ze względu na brak oficjalnych szacowań, trudno jest być pewnym ile ofiar było. Szkoła Prawa Uniwersytetu Kolumbia szacuje, że tylko w 2011 roku w Pakistanie drony zabiły od 456–661 osób. 72–155 spośród nich to cywile (Szkoła Prawa Uniwersytetu Columbia 2012).

To niewiele jak na standardy zindustrializowanej wojny. Ta liczba wypada błado na tle milionów ofiar wojen światowych i konfliktów postkolonialnych. Mimo to precyzją tego procesu jest czymś przerażającym. Jeśli obserwuje cię dron, prawdopodobnie czeka cię śmierć. Dziennikarz Steve Coll w 2014 roku cytował Malika Jalala, wodza plemienia w Agencji Północny Waziristan, który twierdził, że „drony może nie zabijają dużo osób, ale wzbudzą strach wielu ludzi”. Jak ujął to brytyjski artysta James Bridle, „dron uosabia wiele cech sieci, między innymi obserwowanie i podejmowanie działania z odległości. I jest niewidzialny”. Innymi słowy, łatwo jest sobie wyobrazić, że dron obierze nas za cel, bo i tak żyjemy już w sieci, która to umożliwia. Ponadto, mamy poczucie, że „martwa” sieć wraca do życia i nas obserwuje. To taka cyfrowa wersja motywu zombie, popularnego we współczesnych filmach i serialach. Ludzie z całego świata czują się coraz częściej obserwowani – wygląda na to, że w przyszłości wszyscy będziemy nadzorowani przez drony.

Już teraz małych dronów używa się w celach komercyjnych. Dostęp do nich mają nawet amatorzy. Maszyny są budowane prawie z takich samych elementów cyfrowych co iPhone – mają procesor, baterię, GPS i aparat. Te drony mają wykonywać te same zadania, co małe samoloty i helikoptery, ale za mniej pieniędzy. To może oznaczać, że drony będą nadzorować linie energetyczne, kontrolować, ile plonów zbiera się na danym polu uprawnym, szukać zaginionych turystów czy rozpylać pestycydy. Sprzedaż prototypów rośnie. To tak jakby nasze telefony ożyły, wzbiły się w powietrze i zaczęły nas obserwować.

Dron jest symbolem nowej ery w globalnej kulturze wizualnej. Tworzy widok z powietrza robiąc zdjęcia niskiej jakości, które trudno analizować, nawet kiedy połączy się je ze śmiercionośnymi pociskami. To sieciowe urządzenie, które rozprzestrzenia się po całym świecie. Kiedy pojawią się nowe mikrodrony, UAV znajdą przyszłość w miastach, w których tradycyjne armie się nie sprawdzają. Żeby zrozumieć rozwijający się świat dronów, musimy udać się na ich terytorium: do sieci i miasta.

przeł. Katarzyna Gawęska

Nicholas Mirzoeff – profesor, wykładowca na Wydziale Medioznawstwa, Teorii kultury i Komunikacji na Uniwersytecie w Nowym Jorku (NYU), zastępca Dyrektora Międzynarodowego Stowarzyszenia Kultury Wizualnej (The International Association for Visual Culture). Jego prace teoretyczne znacznie przyczyniły się do rozwoju dziedziny nauki o kulturze wizualnej, były publikowane m.in. w „Guardianie”, „New Republic”, czy w „Time”. Do najbardziej znanych prac należy publikacja *Watching Babylon* (Routledge, Londyn 2005), dotycząca sposobu relacjonowania i przedstawiania w telewizji oraz filmie wojny w Iraku. Mirzoeff jest również autorem podręczników o kulturze wizualnej, m.in. *An Introduction to Visual Culture* (Routledge, Londyn oraz Nowy Jork 1999). Mieszka w Nowym Jorku.

Nicholas Mirzoeff

Topiłcy i święci: zobaczyć niewypowiedziane¹

Jest 29 sierpnia, sobotni poranek. Leniwie błędzę w sieci próbując zająć się czymś, żeby nie pracować. Nagle trafiam na to. Roztrzęsiony klikam „udostępnij”. Próbuję to skomentować, ale nic nie brzmi dobrze. Wszyscy piszą: „Brak Słów”. To nie znaczy, że nie mają nic do powiedzenia. Tak po prostu pisze się w sieci, kiedy dzieją się takie rzeczy. Jest też druga, teraz już standardowa, naukowa odpowiedź. Polega na podkreśleniu, że wszyscy o nich mówią. Że są wszędzie. W erze Internetu nie stanowi to już chyba takiej nowości, jak kiedyś. Ale żadna z tych dwóch reakcji nie jest odpowiednia.

Chodzi o znalezienie słów, bo oprócz nich nie mamy nic. Musimy ciągle szukać, pamiętać o ludziach, którzy zginęli. I zacząć myśleć nad tym, co w sensie politycznym możemy zrobić z masą cyfrowych obrazów.

Oglądam album zdjęć opublikowany na Facebooku (usunięty przez administratorów portalu 30 sierpnia) przez

¹ Ten fragment i następne: przedruk artykułu pt. *The Drowned and The Sacred: To See the Unspeakable* z bloga *How to See the World* prowadzonego przez Nicholasa Mirzoeffa. Protokół dostępu: <https://wp.nyu.edu/howtoseetheworld/2015/08/29/auto-draft-73/> [wrzesień 2015].

syryjskiego fotografa Khaleda Barakeha. Nie znam go, ale album udostępnił nasz wspólny przyjaciel z Wielkiej Brytanii. W ciągu jednego dnia to samo zrobiło ponad sto tysięcy osób.

Barakeh pisze: „Zeszłej nocy (28 sierpnia 2015 roku) ponad 80 syryjskich i palestyńskich uchodźców utonęło w Morzu Śródziemnym niedaleko libańskiego wybrzeża, próbując dostać się do Europy”.

Nie wiadomo, czy sam zrobił te zdjęcia. Przypuszczam, że przerobił fotografie prasowe, może zrobione przez fotografa AP, Mohammeda ben Khalifę. To nie ma znaczenia. Miałoby, gdyby wszechobecne trolle zaczęły twierdzić, że zdjęcia nie są prawdziwe, ale to zwykle dzieje się cztery dni po publikacji, a jeszcze nie minęło tyle czasu. I nie minie, bo żeby tego uniknąć, Facebook usuwa posty ludzi udostępniających album. Tak wygląda cenzura w erze oligarchii portali społecznościowych.

Łącznie w albumie jest siedem zdjęć. Na sześciu widać ciało dziecka wyrzucone przez morze na jakąś plażę. Barakeh nadaje albumowi tytuł *Wielokulturowy cmentarz*. Chyba można interpretować to na dwa sposoby. Po pierwsze: wielu ludzi wywodzących się z różnych kultur zginęło. Kiedy dochodzimy do ostatniego zdjęcia w albumie, które można zobaczyć poniżej, pojawia się też druga interpretacja: zginął także sposób postrzegania wielokulturowości przez Europejczyków jako coś nieistotnego.

Święci

Dzieci, które zginęły pochodziły z Palestyny i Syrii. Na zdjęciach nie widać zniekształconych ani nagich ciał. Na ich twarzach maluje się spokój. Po edycji zdjęcia można uznać nawet za piękne. Niektórzy twierdzą, że nie należy ich pokazywać. Inni twierdzą, że te dzieci są święte. W komentarzach w sieci niektórzy nazywają je „aniołami”. Od Wima Wendersa, przez chrześcijańskich fundamentalistów, a skończywszy na powieściopisarzu Chinie Mieville’u tworzącym science fiction, ludzie z całego świata fascynują się aniołem z Euro-Ameryki. Taki rodzaj fascynacji i mitologii został zobrazowany między innymi w *Opowieści wigilijnej* i *Tym wspomniałym życiu*.

W Palestynie ludzi cierpiących często nazywa się męczennikami. Ich zdjęcia przerabiane są na plakaty, filmy przedstawiające ich męczeństwo – sprzedawane w sklepach. Na Zachodzie uznaje się to za oznaki fanatyzmu i fundamentalizmu. Trudno to sobie wyobrazić, bo przecież niewykluczone, że po prostu nie dostrzegamy ikonografii chrześcijańskiej. Albo jakby to powiedział Mieville, „oddostrzegamy ją”: wiemy, że istnieje, ale próbujemy jej nie widzieć tak samo, jak udajemy, że wpatrujemy się w dal, kiedy mijamy bezdomnego albo żebraka na stacji metra. Komentarze o „aniołach” są „normalne” w kontekście mitologii, w jaką wierzymy. Podobne postrzeganie świętych w kontekście islamskim jest dla nas śmieszne.

Sztuka

Barakeh to uznany artysta. W 2014 zrobił zdjęcia ofiarom różnych tragedii, często dzieci, a następnie wycinał je z fotografii.

Pod wystawą tych prac we Frankfurcie można przeczytać komentarz Barakeha: „w moich pracach poprzez usunięcie ze zdjęć ofiar pokazuję to, co politycy chcą ukryć”. To samo robi w przypadku *Wielokulturowego cmentarza*.

Takie prace przypominają mi ofiary trasy transportu niewolników z Afryki do Ameryki w czasach kolonialnych. Po raz kolejny zaczynam myśleć o *Statku niewolniczym* (1839) Turnera.

Wzburzone morze, a w nim ciało Afrykańczyka wyrzuconego za burtę statku przewożącego niewolników, balansującego na granicy życia i śmierci, na granicy początków niewolnictwa i tymczasowej wolności. Otaczają go ryby, ptaki i Tyfon. Zastanawiam się, co jeśli tak naprawdę nie chcą go zjeść, tylko próbują mu pomóc, utrzymać go na powierzchni wody? Te małe ryby i mewy nie zjadłyby ludzkiego mięsa. To one są pokarmem.

Droga, którą muszą pokonać uchodźcy XXI wieku jest krótsza niż ta, którą pokonywano w czasach kolonialnych. Mimo to jest tak samo skomplikowana. W 2007 roku Isaac Julien stworzył mocny film, *Western Union, Small Boats*. Pokazał w nim łodzie uchodźców, które zebrały się na

wybrzeżu Hiszpanii. Julien robi to w charakterystycznym dla siebie formalnym, ale sugestywnym stylu. Jego film stanowią zapowiedź tego, na co dzisiaj boimy się patrzeć. To oczywiście co innego. Obraz Turnera był wystawiany w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Londynie. Później kupił go John Ruskin. Po upływie sześćdziesięciu lat obraz pokazano w bostońskim Muzeum Sztuk Pięknych. Prace Juliana również można oglądać w galeriach. Barakeh zrobił ze swoich zdjęć element masowego reality show, jakim jest Facebook. To zupełnie co innego.

Neoliberalizm

Finansowa globalizacja wpływa na morze dwojako. Na początku *Szczęk*, filmu Stevena Spielberga z 1975 roku, pojawiło się zdanie: „A już myślałeś, że bezpiecznie jest wrócić do wody...”. Jeśli chodzi o pieniądze, morze pełni rolę kanału, który musi istnieć. Jeśli chodzi o ludzi, morze jest granicą, której nie da się przekroczyć. Pamiętacie klasyczny obraz globalizacji? Ryby łowi się na Arktyce, mrozi się je, wysyła do Chin, gdzie są filetowane, a później przewozi się je do Stanów Zjednoczonych, gdzie służą za pokarm. Samochody chłodnie wożą po świecie właśnie takie produkty. Taki sam pojazd stał się grobem 71 uchodźców. Samochód był oznaczony jako należący do słowackiej firmy, miał przewozić węgierskie talerze i został porzucony w Austrii. Ludzie w środku stanowili mieszanekę uchodźców ze stref wojennych z Afganistanu, Libii i Syrii. Mężczyźni w kombinezonach ochrony chemicznej i śledczy sądowi sprawili, że samochód stał się elementem miejsca zbrodni. Problem w tym, że takie zbrodnie mają miejsce wszędzie, każdego dnia.

Portale społecznościowe

Większość z nas dowiaduje się o wszystkim z portali społecznościowych. Dziennie z Facebooka korzysta ponad 900 milionów ludzi, w tym 386 milionów Europejczyków i mieszkańców Północnej Ameryki. Na Facebooku powstały grupy dla uchodźców, którzy korzystają ze smart phone'ów, żeby się nie zgubić albo wysłać wiadomość do domu.

Kryzys uchodźców opisują sami uchodźcy oraz przemysłowcy. Niektórzy użytkownicy mediów społecznościowych przyglądają się publikowanym przez nich zdjęciom z wyrazem szoku poznawczego na twarzy.

Nie da się ukryć za „brakiem słów” ani naukowymi analizami. Kluczowe wydarzenia nowej globalnej rzeczywistości rozgrywają się w sieci, gdzie istnieje też życie społeczne.

To od nas zależy, jakie nadamy temu znaczenie.

W niedzielę, 30 sierpnia, Facebook usunął wszystkie posty z linkami do *Wielokulturowego cmentarza*. Ta cenzura publicznej przestrzeni, jaką stały się portale społecznościowe pokazuje, że międzynarodowe korporacje technologiczne kontrolują, co możemy zobaczyć, a co według nich jest zakazane. Projekt Barakeha nie ma szokować.

Ma pokazać nam, co tak naprawdę kryje się za nagłówkiem *80 topielców*.

Na górze tej strony widać baner z hasłem: „When We Breathe, We Breathe Together” („Kiedy oddychamy, oddychamy razem”), wykorzystanym przez NYC2Palestine w czasie Millions March dla #BlackLiveMatter. Kiedy marsz z Washington Square do Pink Houses zakończył się zabiciem przez policję Akaia Gurleya, który zszedł po schodach, baner pojawił się na wystawie Respond w Smack Mellon.

Teraz mamy nowy powód, dla którego musimy wziąć udział w marszu i kolejne okropieństwo, które można podciągnąć pod #ICantBreathe.

Niech spoczywają w pokoju.

Niech spoczywają w sile.

przeł. Katarzyna Gawęska

dyrektor **Paweł Wodziński**
zastępca dyrektora **Bartosz Frąckowiak**
główny księgowy **Jacek Grabarczyk**
dramaturg **Piotr Grzymistawski**
kuratorki współpracujące **Agnieszka Jakimiak, Marta Keil, Joanna Krakowska, Dorota Ogrodzka, Agata Siwiak**
producentka **Magda Igielska**
kierowniczka działu artystycznego **Bernadeta Fedder**
kierownik działu komunikacji **Artur Szczęsny**
dział komunikacji **Michał Gąsiorowski, Magdalena Kołata, Marietta Maciąg, Jagoda Sternal, Paulina Wenderlich, Charlotte Woźniak**
aktorzy **Grzegorz Artman, Beata Bandurska, Paweł L. Gilewski, Mirosław Guzowski, Marian Jaskulski, Marta Malikowska, Alicja Mozga, Roland Nowak, Maciej Pesta, Martyna Peszko, Jerzy Pożarowski, Sonia Roszczuk, Jan Sobolewski, Anita Sokołowska, Małgorzata Trofimiuk, Jakub Ulewicz, Piotr Wawer Jr, Małgorzata Witkowska, Marcin Zawodziński**
inspicjenci **Hanna Gruszczyńska, Mateusz Stebliński, Maria Walden**
główna specjalistka ds. pracowniczych oraz BHP **Krystyna Müller**
zastępca głównego księgowego **Joanna Kraszewska**
specjalistka ds. płac **Elżbieta Cieślak**
specjalistka ds. księgowości – kasjer **Krystyna Gagajek**
specjalistki ds. księgowości **Joanna Szewe, Halina Tabaka**
kierownik działu techniczno-gospodarczego **Waldemar Gracj**
zastępca kierownika ds. gospodarczych **Beata Waszak**
specjalistki ds. techniczno-gospodarczych **Maria Skora, Kazimiera Szramka**
sekretarka **Kamila Kalinowska**

kierowniczka pracowni krawieckiej **Ewa Stańska**
krawcowe **Alina Tadych, Aldona Włoch**
kierownik pracowni elektro-akustycznej **Robert Łosicki**
elektrycy – oświetleniowcy **Łukasz Jara, Damian Wesołowski, Eugeniusz Wiśniewski**
akustycy **Leszek Drygas, Łukasz Maciej Szymborski**
brygadzista obsługi sceny **Artur Ekwiński**
montażysty sceny **Jarosław Kubiński, Mariusz Pawlikowski, Roman Pietrzak, Marcin Należyty**
rekwizytorzy **Eugeniusz Baranowski, Wiesław Mitoraj**
garderobiane **Olga Betańska, Jadwiga Kamińska, Katarzyna Wysocka**
fryzjer **Michał Boroń**
ślusarze – montażysty **Jarosław Andrysiak, Andrzej Kotowski, Krzysztof Pawlak, Witold Włoch**
kierowca – zaopatrzeniowiec **Bożena Lange**
konserwator **Zbigniew Czerniak**

- s. 11 Yinka Shonibare MBE *Wyciąg o Afrykę*, The Pinnell Collection, Dallas 2003, fot. Stephen White
- s. 15 (powyżej) Bombardowanie we Włoszech w 1944 roku. Zdjęcie pochodzi z materiałów Rządu Stanów Zjednoczonych Ameryki
- s. 15 (poniżej) Fotografia wykonana z samolotu U2, październik 1962, powietrzne zdjęcie okolic Los Palacios, San Cristobal, Kuba. Zdjęcie pochodzi z Dino A. Brugioni Collection znajdującej się w: The National Security Archive, George Washington University
- s. 18 „Sanitization of Ammunition Depot at Taji”, slajd zaprezentowany przez Generała Colina Powella podczas spotkania Organizacji Narodów Zjednoczonych, 2003
- s. 24 *Situation Room*, Biały Dom w Waszyngtonie, maj 2011, fot. Pete Souza

Zdjęcia zawarte w programie pochodzą z publikacji Nicholasa Mirzoeffa *How to See the World*, Pelican Books, Londyn 2015.

Dziękujemy Panu Nicholasowi Mirzoeffowi oraz Wydawnictwu Pelican Books za udostępnienie materiałów zamieszczonych w niniejszym programie.

Nicholas Mirzoeff *Obrazy wojny, Wojna na mapy, Wojna obrazów oraz Narodziny dronów* © Pelican Books

Nicholas Mirzoeff *Topielcy i święci: zobaczyć niewidzialne* © Nicholas Mirzoeff

Brozura pt. *Instytut Badań Wojen Nieprzeżytych* dołączana do niniejszego programu jest częścią spektaklu.

Wydanie II, 2016

**teatr polski
bydgoszcz**

**Teatr Polski
im. Hieronima Konieczki
Al. Mickiewicza 2, 85-071
Bydgoszcz
www.teatrpolski.pl**

**SEKRETARIAT
Kamila Kalinowska
e-mail: tp@teatrpolski.pl
tel: 52 33 97 813
fax: 52 33 97 820**

INFORMACJA O BILETACH

e-mail bilety@teatrpolski.pl bilety online: www.teatrpolski.pl

kasa główna/info Al. Mickiewicza 2 (główne wejście od ul. 20 stycznia 1920 roku), tel: 52 339 78 18, tel: 52 339 78 40, od poniedziałku do soboty 10.00-19.00 oraz w niedziele/święta trzy godziny przed spektaklem.

kasa/info ul. Mariana Rejewskiego 3 (Centrum Handlowe Auchan Bydgoszcz), tel: 885 60 70 90, codziennie 10.00-19.00.