

# Close reading fotografii reporterskiej: Nick Ut, *Groza wojny*

Stanisław CZEKALSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
<https://orcid.org/0000-0001-6312-8210>

**ABSTRAKT** Artykuł przynosi wnikliwą analizę produktywnych semantycznie cech struktury wizualnej fotografii *Groza wojny*, którą wykonał Nick Ut pod miejscowością Trảng Bàng omyłkowo zaatakowaną napalmem. Wyjątkowy charakter słynnego zdjęcia polega na tym, że mimo okoliczności skrajnie zawężających pole wyboru w zakresie momentu jego wykonania, perspektywy i kompozycji kadru, szczęśliwym trafem udało się zarejestrować na kliszy obraz nadzwyczaj wymowny i nośny znaczeniowo. Określeniu jego semantyki służą porównania z oryginalnym, nieprzyciętym kadrem, ze zdjęciem tej samej sytuacji, które Ut wykonał moment później, a przede wszystkim szczegółowa analiza struktury obrazu. Ukazuje ona istotne cechy charakterystyczne dla języka obrazów narracyjnych, konstytuujące ścisłą zależność semantyki od rygoru kompozycji jako syntaksy. Za ich sprawą zdjęcie zyskuje niezwykle wyrazisty charakter ikoniczny nie tylko w tym sensie, że stało się rodzajem „ikon” utrwalającej obraz konkretnego epizodu wojny w zbiorowej świadomości i historycznej pamięci, ale przede wszystkim ikoniczny w znaczeniu, które określiła koncepcja ikoniki Maxa Imdahla. **SŁOWA-KLUCZE** fotografia reporterska, *close reading*, ikonika, napalm, Trảng Bàng, Nick Ut

**ABSTRACT** *A Close Reading of a Reportage Photograph: Nick Ut, "The Terror of War"*. The essay brings an exhaustive analysis of the semantically productive features discernible in the visual structure of the photograph *The Terror of War*, taken by Nick Ut near the mistakenly napalm-bombed town of Trảng Bàng. The unique nature of the famous photograph lies in the fact that, despite circumstances that were extremely restrictive in terms of the timing, perspective and composition of the frame, by a sheer stroke of luck it proved possible to capture on film an image that is extremely meaningful and semantically loaded. The semantics of the image was determined by the author by comparing this image and the original frame with a photograph of the same situation taken by Ut a moment later, as well as, above all, through a detailed analysis of the image's structure. This structure reveals the essential characteristics of the language of narrative images, which constitute the close dependence of semantics on the rigour of composition as syntax. Through them, the photograph acquires a highly expressive iconic character, not only in the sense that it has become a kind of an "icon" perpetuating the image of a specific event in collective consciousness and historical memory, but above all in the sense defined by Max Imdahl's conception of the iconics.

**KEYWORDS** reportage photography, close reading, the iconic, napalm, Trảng Bàng, Nick Ut

OD POCZĄTKU historii fotografii podstawowe, a zarazem najbardziej specyficzne cechy powstających za jej sprawą obrazów powszechnie i zgodnie kojarzono z trzema efektami: jeden z nich polega na zatrzymaniu i utrwaleniu momentalnego widoku, drugi na sprowadzeniu rzeczywistości widzianej przestrzennie do płaszczyzny zamkniętej w granicach prostokątnego kadru, trzeci na kumulacji automatycznie i natychmiastowo zarejestrowanych szczegółów, umykających chwilowemu i naturalnie wybiórczemu spojrzeniu, a przykuwających wzrok dopiero w oglądzie gotowej odbitki. Rzecz jasna, wszystkie te efekty obrazowe są przede wszystkim obiektywnymi i koniecznymi skutkami działania techniki fotograficznej, które jednak niekoniecznie, a raczej na zasadzie wyjątku od reguły, przekładają się na udatność zdjęcia. Zatrzymany w swoim przebiegu ruch czy gest postaci, o ułamek sekundy za wcześniej lub za późno, bardzo często okazuje się niezrozumiały czy pozbawiony wyrazu. Gdy nie ma się wpływu na przestrzenne rozmieszczenie motywów przed obiektywem aparatu, fotografom jest niezwykle trudno sprowadzić ich układ do sensownego porządku płaszczyznowej kompozycji kadru. Wielość mimowolnie rzucających się w oczy szczegółów fotograficznego obrazu zazwyczaj wprowadza bezładny nadmiar i rozprasza uwagę, a nie służy uczytelnieniu wizualnego sensu całości. Niewiele jest zdjęć, w których potencjał owych trzech podstawowych efektów udało się wyzyskać z maksymalną mocą, to znaczy tak, aby ujęcie momentalnej fazy autentycznego zdarzenia przyniosło znacznie więcej niż tylko rejestrację chwili, spełniało wszelkie walory obrazowej syntezy i ponadczasowej prezentacji na miarę pomnika (którego komemoratywną rolę przypisuje się „ikonicznym” zdjęciom upamiętniającym momenty historii<sup>1</sup>), aby kompozycyjny zestrój motywów w płaszczyźnie wykazywał semantyczną produktywność, a przyciągające wzrok szczegóły współtworzyły i dookreślały całościowy sens wizualnej struktury. Jeżeli takie zdjęcie się zdarzy, wówczas mamy do czynienia z dziełem sztuki fotograficznej – dziełem szczególnego rodzaju, ponieważ specyfika tego medium konstrukcji obrazu ogranicza

twórczą swobodę i zakres kontroli autora znacznie bardziej niż medium malarskie ogranicza możliwości wyboru rozwiązań kompozycyjnych przez malarza. Udane zdjęcie, a zwłaszcza zdjęcie reporterskie, wykonywane w pośpiechu i w potrzebie podążania za nierzadko zaskakującym rozwojem sytuacji, nigdy nie jest dziełem wyłącznie umiejętności autora, lecz także szczęśliwego trafu, mimowolnym skutkiem znalezienia się w kadrze takich aspektów widoku, których fotograf nie był w stanie zarejestrować własnym wzrokiem, a tym bardziej kontrolować. Błyskawicznie naciskając spust migawki, fotoreporter pozostaje w znacznej mierze nieświadomy tego, co zdjęcie pokaże, zwłaszcza na poziomie niespodziewanie uwidocznionych, a nieobjętych, lecz znaczących dla wymowy całego obrazu szczegółów. Jakkolwiek powyższe uwagi wydawać się mogą nazbyt oczywiste, w ich świetle najjaśniej rysuje się fenomenalny charakter zdjęcia *Groza wojny* (il. 1), dzięki któremu Nick Ut w 1973 r. uzyskał nagrodę Pulitzera i wygrał konkurs World Press Photo<sup>2</sup>.

Gdy młody fotograf Associated Press nieoczekiwanie spostrzegł na szosie pod Trảng Bàng biegnącą ku niemu w grupce kilkorga dzieci naga, krzyczącą z bólu i przerażenia dziewczynkę, Kim Phúc, miał bardzo niewiele czasu, by przystanąwszy w odpowiedniej odległości, nastawić i wycelować aparat. Pierwsze zdjęcie, na siódmej klatce filmu – właśnie to, które pozostanie jego największym osiągnięciem fotograficznym – zdołało dosłownie w ostatniej chwili uchwycić jeszcze przebiegającego parę kroków bliżej chłopca (brata Kim, Phana Thanhha Tama), jak również rozpaczliwy gest uniesionych rąk dziewczynki. Nieostrość obrazu zdradza wymuszony okolicznościami pośpiech i błyskawiczną reakcję fotografa, gdy warunki całkowicie uniemożliwiały przemyślenie jakichkolwiek wyborów kompozycyjnych. Zdjęcie wykonane moment później, na następnej klatce filmu, już nie objęło chłopca biegnącego na przedzie, dziewczynka znalazła się na pierwszym planie i pośrodku kadru, nadal krzyczała, ale odwróciła twarz od obiektywu, a układ jej ciała przestał wyrażać ból i bezsilną rozpacz, ustępując ruchowi charakterystycznemu dla energicznego marszu (il. 2). Porównanie

1. Vicki Goldberg, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives* (New York–London: Abbeville Publishing Group, 1991), s. 16, 135–136; Robert Hariman, John Louis Lucaites, *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, (Chicago–London: The University of Chicago Press, 2007), s. 25–28.

2. Autorski i oficjalny tytuł *Groza wojny* nie wyeliminował innych rozpowszechnionych wersji tytułowania zdjęcia, takich jak *Napalm Girl*, *Przypadkowy napalm*, *Dzieci uciekające od napalmu*.



1 Nick Ut, Associated Press, *Groza wojny*, 1972. Fot. newsroom.ap.org, ID: 7206080850  
2 Nick Ut, Associated Press, *Wietnamski napalm*, 1972. Fot. newsroom.ap.org, ID: 358580258877



3 Nick Ut, Associated Press, *Wietnamski napalm*, 1972. Fot. newsroom.ap.org, ID: 72060801062

obu fotografii wiele mówi nie tylko o różnicy między zdjęciem przeciętnym a wybitnym, ale też o odmienności znaczenia fotograficznych obrazów tej samej sytuacji, udokumentowanej dwukrotnie, w odstępie zaledwie kilku sekund.

Zacznijmy jednak od wydarzeń rozgrywających się w miejscu i czasie powstania zdjęć, czyli w objętej działaniami wojennymi miejscowości Trảng Bàng, wczesnym popołudniem 8 czerwca 1972 r.<sup>3</sup> Południowowietnamski samolot, wysłany trzeciego dnia intensywnych walk, by zbombardować pozycje atakujących miasteczko bojowników Wietkongu, omyłkowo zrzucił napalm w pobliżu świątyni Cao Dai, służącej za schronienie dla ludności cywilnej, i w okolicy, gdzie stacjonowało wojsko Południowego Wietnamu. Ładunki napalmu razily grupę cywili, gdy żołnierze

pośpiesznie wyprowadzali ich z zagrożonego niespodziewanym atakiem przybytku. W tej grupie była również dziewięcioletnia Kim Phúc, której napalm spalił ubranie i dotkliwie poparzył ciało, głównie górną część pleców i lewe ramię. Grupa uchodziła z zasnutego ciemnym dymem rejonu świątyni przez teren przylegający do głównej szosy, widoczny po prawej stronie pierwszego ze zdjęć Uta w rzadziej publikowanej, nieprzyciętej jego wersji (il. 3). Fragment drogi poprzedzający dojście uciekinierów do asfaltu pokazuje nagranie filmowe operatora NBC News, wmontowane w film dokumentalny tej telewizji *How Nick Ut's Photo „Napalm Girl” Changed The Vietnam War* z 2017 r., na którym wyraźnie widać idącą nago Kim Phúc<sup>4</sup>. Moment tuż po wejściu grupki dzieci na szosę zarejestrowało zdjęcie nieustalonego

3. Szerzej i kompetentnie na temat wydarzeń w Trảng Bàng tamtego dnia, kontekstu powstania i historii recepcji fotografii Nicka Uta pisali Gerhard Paul, „Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg”, *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History* nr 2 (2002), s. 224–245 oraz W. Joseph Campbell, *Getting It Wrong: Debunking the Greatest Myths in American Journalism* (Oakland: University of California Press, 2017), s. 130–149.

4. Film opublikowany został na platformie Youtube w marcu 2017, pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=2FrVpX-E0kI>, dostęp 16 lutego 2023.





4 Autor nieznany (Hoang Van Danh?), *Ucieczka z Trảng Bàng*, 1972.  
Fot. [www.gettyimages.com/photos/napalm-girl](http://www.gettyimages.com/photos/napalm-girl), 515342824

autorstwa – prawdopodobnie wykonał je Hoang Van Danh – wcześniejsze od pierwszej fotografii Uta o zaledwie kilka, najwyżej kilkanaście sekund, ukazujące z bliska dziewczynkę o skupionym w przejęciu wyrazie twarzy, ze spojrzeniem dość chłodno skierowanym w obiektyw (il. 4)<sup>5</sup>. Oznacza to, że Ut na swoim słynnym zdjęciu zdołał uchwycić jedyną i krótką chwilę, gdy mała Kim, znalazłszy się naprzeciwko drugiego już fotografa jej dramatu, uwolniła nagromadzone emocje, by nie tylko wykrzyknąć swój ból i strach, lecz także okazać go wymową ciała. Według relacji Uta powtarzała słowa *nóng quá!*, czyli „za gorąco!”<sup>6</sup>. Prawdopodobnie gdy dotarła do szosy, odczuła i uświadomiła sobie z całą mocą, że piekący ból poparzeń wcale nie maleje po oddaleniu się na bezpieczny dystans od chmury napalmu. Uniesienie

ręk mogło być odruchową i rozpaczliwą próbą zrzucenia z siebie dotkliwego gorąca lub pochwycenia i pocucia na rozpalonym ciele odrobiny chłodniejszego powietrza. Mogło, ale nie musiało być zarazem próbą wyrażenia doświadczanego bólu, przekazania go napotkanemu człowiekowi, namiastką podzielenia się swoim cierpieniem – tego oczywiście nigdy się nie dowiemy. W następnych sekundach, gdy reakcją ze strony fotografa było przewinięcie filmu i ponowne wycelowanie aparatu, dziewczynka machinalnie odwróciła od niego głowę i szybko ruszyła dalej przed siebie. Napotkawszy po chwili grupę kolejnych mężczyzn robiących jej zdjęcia, a wśród nich operatora Independent Television News, Alana Downesa, któremu zawdzięczamy filmowy zapis biegu dzieci po szosie, rzuciła im już tylko przelotne, dość obojętne

5. Zdjęcie to, zatytułowane *Fleeing Trảng Bàng* i oznaczone sygnaturą 515342824, dostępne jest na stronie internetowej agencji Getty Images w galerii fotografii, którą opatrzone hasłem *napalm girl*, pod adresem: <https://www.gettyimages.com/photos/napalm-girl>.

6. Wspomnienie Nicka Uta w rozmowie z Markiem E. Harrisem, *Photographer Who Took Iconic Vietnam Photo Looks Back, 40 Years After the War Ended*, „Vanity Fair”, 3.04.2015, dostęp 17 lutego 2023, <https://www.vanityfair.com/news/2015/04/vietnam-war-napalm-girl-photo-today>. Ut wspominał jednak o tym wielokrotnie w różnych wypowiedziach.

i zdawkowe spojrzenie, nie zwalniając, aż wreszcie zatrzymał ją dziennikarz z ekipy ITN, Chris Wain, by jej pomóc i dać wodę<sup>7</sup>. Na koniec ponownie zjawiał się Nick Ut i zabrał poszkodowane dzieci do szpitala. W porównaniu z pierwszą jego fotografią, na której ból dziewczynki znalazł ekstremalnie dobitny wyraz, Kim podążająca szosą na pozostałych zdjęciach i na filmie ITN wręcz zadziwia tym, jak dzielnie się trzyma i odczuwanych cierpień ani szoku nie daje po sobie poznać.

Następne zdjęcie Uta (z ósmej klatki filmu) nie jest tak znakomite i przepelnione grozą jak poprzednie, chociaż także wykazuje interesujące, a przede wszystkim znaczące aspekty (il. 2)<sup>8</sup>. To pierwsza fotografia, na której żadne z dzieci nie patrzy w obiektyw, jakby zdążyły już przejść do porządku nad tym, że widzą przed sobą umundurowanych mężczyzn robiących im zdjęcia. W rezultacie obraz zyskał charakter całkowicie antyteatralny – by odwołać się do terminologii Michaela Frieda – czyli neutralizuje obecność widza pozostawiając go niewidocznym dla uczestników ukazanej sytuacji<sup>9</sup>. Wysunięta naprzód postać Kim wyznacza oś symetrii między postaciami zgrupowanymi na dwóch kolejnych planach po lewej i po prawej stronie: z lewej odwraca się Ho Van Bon, młodszy kuzyn Kim, obok jej kuzynka Ho Thi Ting przesłania idącego w tyle żołnierza, z prawej zaś, w oddali, kroczy szosą pięciu kolejnych żołnierzy 25 Dywizjonu Armii Wietnamu. Charakter relacji między dziećmi a wojskowymi kształtują głównie efekty podobieństwa zachowań wskazujących na stan dezorientowania i rozproszenia uwagi, który wszyscy dzielą. Skręt głowy w bok względem kierunku marszu i ekspresyjna mimika Kim znajduje słabsze echo w postawie i wyrazie twarzy jej kuzynki,

podczas gdy w przeciwną stronę oglądają się za siebie, równoległym i niemal identycznym ruchem, chłopczyk i idący za nim żołnierz. W grupie wojskowych na dalszym planie jeden przewodzi, krocząc przed pozostałymi bardzo podobnie jak Kim na samym przedzie, ale głowę zwraca w drugą stronę. Przy nim rysuje się antyteczny układ dwóch innych żołnierzy, z których idący po lewej odwraca głowę w prawo – wprost przeciwnie niż jego towarzysz po prawej, a zarazem przeciwnie niż żołnierz w pierwszej grupie, którego skręcona postać w kompozycji zdjęcia prezentuje się symetrycznie względem sylwetki Kim. Nie bez znaczenia jest fakt, że u żadnego z nich nie widać broni, wyróżniają się tylko swoimi mundurami i hełmami na głowach. Cały ten układ powiązań łączących dzieci i wojskową eskortę niweluje różnice między obiema grupami i eksponuje to, co dla nich wspólne. Wszyscy znajdują się w takim samym położeniu, są uciekinierami, razem zmierzają przed siebie, krocząc w jednym rytmie, a jednocześnie rozglądają się niepewnie dookoła, aby zorientować się w trudnej, niespodziewanej i niezrozumiałej sytuacji. Bezwiednie powstały na fotografii efekt skorelowania układu postaci dzieci i żołnierzy związkami podobieństwa, pomimo oczywistych różnic, zyskuje wymowę paraleli: chociaż dziewczynki płaczą, idą z żołnierzami i maszerują naprzód jak oni, kilkulatkowie dzielą los wojskowych, a z drugiej strony żołnierze są zagubieni i bezradni jak towarzysząca im przerażona dziatwa. Taki wydzźwięk zdjęcia dobrze odpowiada rzeczywistości, której jest dokumentem, ponieważ faktycznie ofiarami bratobójczego nalotu stały się zarówno dzieci, jak i bezbronni wobec ataku napalmem członkowie południowowietnamskiej armii. Bardzo blisko miejsca, gdzie Ut zrobił tę fotografię, kilka minut później

7. Film ITN dostępny jest na portalu Youtube pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=suy8cwO6i4o>, dostęp 16 maja 2023. Wspomnienia Christophera Waina o tym, jak zatrzymał biegnącą Kim i zaopiekował się nią, zawiera audycja radiowa BBC dostępna pod adresem: <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/w3ct3c3b>, dostęp 16 maja 2023, oraz film dokumentalny Davida Ono i Jeffa Macintyre'a *Witness: The Power of a Picture*, dostępny na portalu Vimeo pod adresem <https://vimeo.com/47847851>, dostęp 16 maja 2023.

8. Zbiór zdjęć wykonanych przez Uta 8 czerwca 1972 dla agencji Associated Press figuruje na jej stronie internetowej pod hasłem *Vietnam Napalm 1972*: <https://newsroom.ap.org/editorial-photos-videos/nick-ut-vietnam-napalm-1972>. Pełny kadr pierwszego ze zdjęć dzieci na szosie nosi tam sygnaturę 72060801062, kadr przycięty opatrzone sygnaturą 7206080850. Drugie zdjęcie nosi sygnaturę 358580258877.

9. Rozróżnienie między teatralnym i antyteatralnym trybem prezentacji obrazowej przeprowadził Michael Fried w książce *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley–Los Angeles–London: University of Chicago Press, 1980).

sfotografował jednego z ciężko poparzonych żołnierzy, leżącego na poboczu<sup>10</sup>.

Pierwsze zdjęcie Uta z motywem dzieci i wojskowych na szosie pod Trảng Bàng ma zupełnie inną wymowę niż omówione wyżej. Mocno zaważyła na niej decyzja wtórnego zwężenia kadru przez odcięcie prawej jego części (il. 3), w obrębie której znalazły się postaci żołnierzy dochodzących do szosy i idącego jej skrajem fotografa w hełmie, zajętego przewijaniem filmu w aparacie – najprawdopodobniej autora wykonanego moment wcześniej ujęcia grupy (Ut rozpoznał w nim Davida Burnetta, który jednak utrzymuje, że w chwili pojawienia się dzieci na drodze problemy z obsługą starej Leiki uniemożliwiały mu robienie zdjęć<sup>11</sup>). Zabieg ten nie tylko ograniczył dokumentalną zawartość fotografii, ale też spełnił kilka innych znaczących funkcji. Po pierwsze, skoncentrował cały obraz tylko na tym, co rozgrywa się w obrębie szosy. Po drugie, wyłączył ze sceny postać fotografa, który swoim całkowitym skupieniem na zmaganiach z aparatem tyleż odwracał uwagę od dramatu dzieci, co i dawał do zrozumienia, że okoliczności nie są tak straszne, by nie pozwalały spokojnie zajmować się sprzętem fotograficznym. Widok postaci pochłoniętej majstrowaniem przy odpornej kamerze wydatnie umniejsza grozę tego, co się dzieje parę kroków dalej, a przecież obraz nosi tytuł *Groza wojny*. Fotograf widoczny na zdjęciu przypominał wszak również o obsłudze w tej samej chwili

innego aparatu – Leiki trzymanej przez kolegę z branży, Nicka Uta. Akcent odnoszący zdjęcie do czynności fotografa i do całej mechaniki fotograficznej znacznie osłabia efekt zwrócenia się aktualnie widzianego obrazu i skierowanych na wprost spojrzeń dzieci bezpośrednio do widza, a nie do obiektu i ukrytego za nim w dawno minionym czasie operatora. Sygnał dezaktualizujący i zatrzymujący tamte spojrzenia na aparacie oddziela je od nas i uzmysławia, że to nie my jesteśmy ich adresatami. Po trzecie, skrócenie szerokości zdjęcia przesunęło postać Kim Phúc do centrum obrazowego pola i podkreśliło jej frontalną autoprezentację przed widzami. Wreszcie po czwarte, porządek wizualny całości wtórnie skadrowanego obrazu wyklarował się w taki sposób, że wyraźnie organizuje go horyzontalny podział na trzy strefy: pierwsza mieści rozproszoną przestrzennie grupę dzieci i odznacza się najjaśniejszymi w całej kompozycji akcentami trzech białych koszul, druga obejmuje relatywnie ciemne postaci żołnierzy i kontrastuje z pierwszą również efektem ich uszeregowania niemalże w jednej linii (wyjawszy słabiej widocznego żołnierza przy prawym brzegu pola), trzecią stanowi sunąca w oddali, wlewająca się na szosę i przesłaniająca horyzont chmura ciemnego dymu napalmu. Rolę łącznika między tymi strefami pełni odwrócona w biegu postać małego chłopca, najmłodszego brata Kim, który oglądając się do tyłu – tam, gdzie perspektywa szosy znika w chmurze ciemnego dymu – sugeruje, że cała grupa

10. Zdjęcie opatrzone sygnaturą 72060811015 na stronie internetowej Associated Press; zob. przypis 8.

11. Nick Ut zidentyfikował na swoim zdjęciu Davida Burnetta w rozmowie z Markiem Edwardem Harrisem, *The Road from Trảng Bàng*, „Los Angeles Times”, publikacja 23 lipca 2000 na stronie internetowej: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2000-jul-23-tm-57537-story.html>, dostęp 18 lutego 2023. Później potwierdził tę identyfikację w wywiadzie dla portalu „PetaPixel”, publikacja 3 stycznia 2023 na stronie internetowej: <https://petapixel.com/nick-ut-napalm-girl-photojournalist/>, dostęp 25 lutego 2023. Z kolei David Burnett o tym, dlaczego nie mógł wówczas sfotografować dzieci wkraczających na szosę, wypowiedział się kilkakrotnie, między innymi w artykule *Forty Years after 'Napalm Girl' Picture, a Photographer Reflects on the Moment that Might Have Been His*, „Washington Post”, publikacja 15 lipca 2012 na stronie internetowej: [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/magazine/forty-years-after-napalm-girl-picture-a-photographer-reflects-on-the-moment-that-might-have-been-his/2012/06/13/gJQAfoToeV\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/magazine/forty-years-after-napalm-girl-picture-a-photographer-reflects-on-the-moment-that-might-have-been-his/2012/06/13/gJQAfoToeV_story.html), dostęp 18 lutego 2023. Wypisane na hełmie fotografa duże litery UPI pozwalają rozpoznać, że jest to Hoang Van Danh, który współpracował wówczas z agencją United Press International. Zapewne bezpośrednio po wykonaniu zdjęcia dzieci wkraczających na szosę musiał zmienić film i ten właśnie moment zarejestrował Ut. Horst Faas i Marianne Fulton odnotowali, że kiedy Kim Phúc była fotografowana przez Uta, zarówno Burnett, jak i Danh byli zajęci wymianą filmów w swoich aparatach: H. Faas, M. Fulton, *The Bigger Picture. Nick Ut recalls the Events of June 8, 1972*, niedatowana publikacja na stronie internetowej „The Digital Journalist” pod adresem <https://digitaljournalist.org/issue0008/ng2.htm>, dostęp 16 maja 2023.





5 Benozzo Gozzoli, *Chrystus Mąż Boleści między Dziewicą Marią i św. Janem Ewangelistą*, ok. 1450, Pinacoteca di Brera, Mediolan, nr inw. 6101. Fot. [pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/cristo-in-pieta-tra-la-vergine-e-san-giovanni/](http://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/cristo-in-pieta-tra-la-vergine-e-san-giovanni/)

oddala się właśnie stamtąd. Sugestia ta ma znaczenie konstytutywne dla narracyjnego porządku obrazu, ale nie zgadza się z faktycznym przebiegiem drogi, którą wszyscy chwilę wcześniej przemierzali, dochodząc do szosy na przełaj, przez teren widoczny w nieprzyciętym kadrze. Korekta szerokości klatki filmu wprowadziła zamkniętą relację między gromadką biegnących po szosie, przerażonych dzieci, rzędem kroczących za nimi z obojętnym spokojem żołnierzy i groźnie sunącym w tyle dymem.

Emocjonalny wyraz zdjęcia *Groza wojny* buduje przede wszystkim dobitny kontrast postaw dzieci i wojskowych w odniesieniu do ciemnej chmury dymiącego napalmu za nimi – kontrast nieobecny na drugim zdjęciu. O ile tam stosunek między dziećmi a żołnierzami miał charakter paraleli, opierał się na związku podobieństwa zachowań zdradzających zagubienie we wspólnej dla wszystkich, nieoczekiwanej i niekontrolowanej sytuacji, o tyle tutaj przyjmuje on charakter wręcz odwrotny, bo polega na zasadzie antytezy: bezbronni dzieci biegną w rozproszeniu, są przerażone i okazują przeżywane cierpienie, podczas gdy wojskowi są uzbrojeni, idą niemal w jednym szeregu i nie okazują żadnych uczuć. Dzieci wyglądają jednoznacznie na doświadczające bólu i krzywdy ofiary, żołnierze przeciwnie – cały ich rynsztunek, widoczna broń i beznamietna postawa nadają im groźny wyraz, wskazują na zdolność i gotowość do zadawania śmierci czy cierpienia. W stosunku do umykających bezradnie

malców ich strażnicy zajmują pozycję chłodnej kontroli, zdystansowani i obojętni patrzą z góry na nieporadne ruchy przed sobą. Przez ostry kontrast ze strwożonymi dziećmi niewzruszona postawa żołnierzy wyraża nonszalancką pewność panowania nad sytuacją, ale zarazem nie sugeruje, że wojskowi chronią swoich małych podopiecznych przed niebezpieczeństwem, raczej na odwrót. Wobec dziecięcej niewinności, bólu i strachu ofiar na pierwszym planie prezentują się oni nie tylko jako nieczuli, antypatyczni nadzorcy, ale także jako ci, którzy sami niosą groźbę. Zdjęcie konfrontuje widza jednocześnie ze zwróconym ku niemu krzykiem cierpiących i z niezrozumiałą, emocjonalnie odstręczającą w tej sytuacji obojętnością ich straży. Rozpaczliwy bieg dzieci, skonstrastowany z niespiesznym krokiem wojska, tworzy wrażenie, że malcy próbują oddalić się tyleż od dymu, na który ogląda się najmłodszy chłopiec, co i od idącej z tyłu eskorty, podczas gdy postaci żołnierzy w płaszczyźnie obrazu nachodzą na plecy dziewczynek i chłopca między nimi, przywierają do ich sylwetek, wizualnie ściągają je do siebie ponad przestrzennym dystansem. Wszystko to wyraźnie pokazuje, że za krzywdą dzieci stoi wojsko – tak dosłownie, jak w przenośni, w wymiarze odpowiedzialności za bezduszną postawę prezentowaną wobec cierpienia najbardziej bezbronych i niewinnych ofiar. Analogicznie jak ciemne, odcinające się od jasnoszarego asfaltu sylwetki żołnierzy zachodzą od tyłu na dziecięce postaci po prawej stronie pola, ciemna chmura dymu zachodzi





6 Fra Angelico, *Złożenie do grobu*, 1438–1440, Alte Pinakothek, Monachium, nr inw. WAF 38 a. Fot. [www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/Qlx2yKn4Xq](http://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/Qlx2yKn4Xq)

na horyzont za plecami wojskowych i od wysokości piersi stanowi dla nich tło. Skutkuje to efektem wyolbrzymienia ich figur w stosunku do linii sunącego po ziemi dymu, która przesłania i obniża linię horyzontu. Szereg trzech żołnierzy nadnaturalnie górujących nad otoczeniem i związanych z czarną chmurą w tyle zdaje się nie tylko reprezentować i uosabiać to, co owa złowroga chmura dymu oznacza, ale też ciągnąć ją za sobą w stronę uciekających. Sugestia taka powstaje i działa w oglądzie zdjęcia tym bardziej, że nie widać na nim żadnego innego źródła nieszczęścia i cierpienia, które najwyraźniej dotyka dzieci tu i teraz, na oczach widza, popychając je do biegu przed siebie. Przyczyn ich krzywdy obraz pozwala się dopatrywać jedynie w tym, co ukazują za nimi, czyli w eskorcie żołnierzy

pod bronią i w chmurze ciemnego dymu sunącego przez horyzont.

W narracyjnej strukturze obrazu postaci dwóch chłopców po lewej stronie zaznaczają czasową rozciągłość ukazanego zdarzenia, budując kontinuum pomiędzy przeszłością, do której odsyła skierowane za siebie spojrzenie najmłodszego brata Kim Phúc, a przyszłością, którą przywołuje postać jej drugiego brata, zwrócona w stronę przeciwną – ku lewemu brzegowi pola i zarazem ku dalszemu biegowi szosy, pozostającemu już poza zasięgiem wzroku widza. Tragiczna maska, w którą zmienia twarz chłopca grymas przeraźliwego krzyku czy płaczu, oznacza, że dalszy ciąg tej drogi nie otwiera przed nim żadnej perspektywy ukojenia bólu. Współgra z przełamującym dynamikę jego kroku przed

siebie, nienaturalnym usztywnieniem obu rąk, zwłaszcza prawej, której układ w związku z lekko uniesionym barkiem sugeruje ruch wznoszący ramię i zmierzający na zewnątrz, ale jednocześnie zaznacza pozbawiający go swobody, sztywny wyprost i zaciśnięcie dłoni zbliżonej ku krawędzi zdjęcia w taki sposób, jakby chłopiec nie znajdował miejsca dla kontynuacji tego ruchu w obrębie kadru lub próbował go powstrzymać i zaprzeczyć się o granicę obrazowego pola. Ta dwuznaczność odnosi sytuację chłopca, ulokowanego na samym skraju pozostawania i widoczności w kadrze, do widza: zeszywniały tuż przy krawędzi gest odsuniętej od korpusu ręki zyskuje wyraz oporu przed wykonaniem kroku poza pole naszego oglądu. Czynnikiem, który wydobywa ten aspekt i podtekst postawy zrozpaczonego chłopca, mijającego się ze wzrokiem widza, jest apel o spojrzenie ucieleśniony we frontalnej autoprezentacji i szerokim rozłożeniu rąk dziewczynki na wprost naszych oczu, jakby z całą determinacją zabiegała o swoją widoczność w centrum uwagi, nie chcąc jej tracić w taki sposób, jak właśnie traci ją brat parę kroków przed nią.

Gest małej Kim łączy w sobie wiele znaczeń. Nie wiadomo, czy jest utrwaloną w momencie wykonania zdjęcia fazą ruchu rąk skierowanego ku górze lub z góry na dół, czy też zarejestrowana została chwila, gdy dziewczynka utrzymywała ręce w takiej pozycji. Skoro jednak ukazuje się w relacji do widzianego łącznie z nim korpusu, gest ów jest uniesieniem ramion z jednoczesnym opuszczeniem obu bezwładnie ciężkich dłoni, przez co wyraża przede wszystkim niemoc, niemożność podciągnięcia rąk wyżej. Przypomina ruch, jakim w dzieciennych zabawach naśladuje się lot ptaka machającego skrzydłami, a zarazem unaocznia brak siły, by go odtworzyć, i uzmysławia nieziszczalność marzenia, aby można było poderwać z tej szosy cierpiące ciało i wzlecieć ponad koszmarną sytuację. Z drugiej strony niemoc wyrażona zwieszeniem dłoni wprowadza znaczącą różnicę w wyrażne skądinąd podobieństwo gestu rąk, szeroko rozłożonych w ekspozycji nagiego ciała, które łączy postawę dziewczynki z dobrze znanym schematem *Imago Pietatis*: nie ukazując dłoni otwartych w ofiarowaniu, gest ów sugeruje niezdolność do tego, aby własne ciało złożyć w ofierze z życia (il. 5, 6)<sup>12</sup>. Taki jego wydzźwięk współbrzmi z reakcją mimiczną krańcowo odmienną od Chrystusowej

postawy pokornego przyjęcia boleści, czyli z rozdzielającym krzykiem, który wyraża nie tylko doznawane cierpienie, ale też skargę i gwałtowny protest przeciwko niemu. Słabość okazywana gestem podkreśla skumulowanie całej energii dziewczynki w tym krzyku. Z kolei twarzy krzyczącej nie sposób zobaczyć oddzielnie od postaci żołnierza, która wyrasta ponad nią i w tym widoku lufą karabinu dotyka jej ramienia, a równolegle lewą ręką sięga po jej włosy z drugiej strony głowy. Ponieważ nie widać żadnej innej aktualnie oddziałującej przyczyny cierpienia dziewczynki, żołnierz widoczny ponad dystansem przestrzennym przy jej głowie, w ścisłej przyległości, zdaje się również ponad tym oddaleniem powodować krzyk bólu i ruch sugerujący chęć oderwania się od niego czy zrzucenia go z pleców. Relacja ta, tyleż oczywiście nieracjonalna, co jednak nieodparta dla oczu i wizualnie dobitna, znajduje swój odpowiednik w płaszczyznowym powiązaniu ruchu odchylonej ręki malca biegnącego najbliżej dziewczynki z nogami żołnierza idącego za nim, który zdaje się następować na jego ramię i uniemożliwiać chwycenie dłoni Kim widocznej tuż obok (mimo że chłopczyk znajduje się nieco z tyłu) w podobny sposób, jak z drugiej strony trzyma on za rękę swoją siostrę.

W całej wyżej zarysowanej złożoności swojego wyrazu gest i postawa Kim przede wszystkim jednak przerywa narracyjny ciąg ukazanych wydarzeń, budowany przez układ postaci obu chłopców po lewej stronie zdjęcia. Układ ten koresponduje z przebiegiem linii skraju szosy, rozciągniętej w perspektywnym widoku między horyzontem a lewym brzegiem pola. Podczas gdy akcja rozwija się wzdłuż owej linii z głębi ku przodowi i w lewo, a skierowane przed siebie spojrzenie zmrużonych w bolesnym grymasie oczu starszego chłopca mija nas, przywołując już spoza granicy pola oglądu perspektywę tragicznej przyszłości, postać Kim wstrzymuje dalszy tok wypadków zmierzający w tym kierunku przez odchylenie ciała od niego i zwrócenie na wprost ku nam, a zarazem frontalne, autoprezentacyjne usytuowanie się w samym centrum płaszczyzny. Reorientuje też nastawienie oglądu kierowanego na jej postać tak, aby zamiast podążać za relacjami perspektywnymi, skupił się na wymiarze prezentacji wzdłuż i wszerz obszaru pola jako tym, w którym dziewczynka wystawia swój obraz dla naszych oczu i szuka swojej

12. Poza dziewczynki najbardziej przypomina układ ciała Chrystusa znany ze *Złożenia do grobu Fra Angelica* (1438–1440, Stara Pinakoteka w Monachium) i przetworzony przez Rogiera van der Weyden w jego *Oplakiwaniu* (1460–1463, Galeria Uffizi we Florencji).

widoczności. Zwraca ona w naszą stronę krzyk, płacz i gest rozłożonych ramion w sposób doskonale znany każdemu rodzicowi z sytuacji, gdy doznające bólu czy strachu dziecko podbiega, by je utulić. Zarazem jednak bezwiednie rozkłada ręce w sposób, który wiąże ich układ w obrazie z podobnie rozchylającymi się ku nam w perspektywie liniami brzegów szosy. Nawiązując do tych linii, ramiona dziewczynki nie tylko przeciwstawiają się biegowi perspektywy pociągającej wzrok widza w stronę horyzontu na prawo od niej, lecz jednocześnie transponują ich zarys z wymiaru przestrzennego na płaszczyznowy, w którym postać prezentuje swój gest wzdłuż pola, zagarniając nim nasze spojrzenie i zatrzymując je na sobie. Rozpostarciem rąk dziewczynka próbuje przechwycić uwagę widza w jak najszerszym zakresie, desperacko o nią zabiegając, jakby tylko ona mogła przynieść ratunek. Poprzez ów gest cierpiąca *napalm girl* sprowadza całe zdjęcie do prezentowanego wizerunku siebie jako ofiary, która apelatywnie przemawia do naszych oczu wołaniem, by zobaczyły i pozostały przy jej postaci.

Jak wynika z powyższej analizy, fotograficzny obraz wydobyty aparatem z realnej sytuacji nie daje się do niej sprowadzić, ponieważ prezentuje cały szereg osobliwych wizualnych jakości, które go wyróżniają i przyciągają uwagę. Za ich sprawą zdjęcie zyskuje niezwykle wyrazisty charakter ikoniczny nie tylko w tym sensie, że stało się rodzajem „ikon” utrwalającej obraz konkretnego wydarzenia w zbiorowej świadomości i historycznej pamięci – co podkreślała Vicki Goldberg w książce *The Power of Photography*, a jeszcze mocniej zaznaczyli Robert Hariman i John Louis Lucaites w książce *No Caption Needed* – ale przede wszystkim w sensie określonym przez koncepcję ikoniki Maxa Imdahla, dotyczącą narracyjnej i znaczeniowej produktywności struktury obrazu zorganizowanej przez

kompozycyjne powiązania motywów w płaszczyźnie jego pola<sup>13</sup>.

Ikoniczny status najsłynniejszych zdjęć prasowych rozumiany jest przez jego badaczy jako efekt połączenia wartości dokumentalnej fotografii z realną siłą jej oddziaływania na opinię publiczną, przy czym siłę tę próbuje się w jakiejś mierze tłumaczyć od strony walorów uchwyconego aparatem obrazu, wykraczających poza jego aspekt referencyjny. Takie podejście opiera się jednak na wątpliwej przesłance, którą stanowi domniemanie zależności między stopniem, zasięgiem i kierunkiem wpływu społecznego danej fotografii jako skutkiem, potwierdzonym różnymi świadectwami recepcji, a przyczyną tkwiącą w potencjale przymiotów *stricte* obrazowych zdjęcia, porównywalnych z wybitnymi dziełami malarstwa. Argumenty mające wspierać to stanowisko cechuje, po pierwsze, duża łatwość i swoboda interpretacyjnych skojarzeń, poprzez które „ikon” fotografii prasowej wiąże się z analogiami w słynnych obrazach wielkich malarzy – *Grozę wojny* kojarzono z *Krzykiem* Edwarda Muncha, a pozę nagiej dziewczynki także z ikonografią Ukrzyżowania<sup>14</sup> – po drugie zaś, pobieżność i powierzchowność analiz mających określać istotne cechy wizualne obrazu fotograficznego jako źródła siły jego oddziaływania na opinię publiczną.

Ikonika pozostaje wolna od podobnych założeń dotyczących związku między społeczną recepcją obrazów i efektywnością wpływu wywieranego przez nie w tym obszarze, a ich właściwościami strukturalnymi. Jest to metoda analityczna skupiona na innej relacji i służąca badaniu innego rodzaju zależności: chodzi tu o bezpośredni i konieczny związek między semantyką obrazu a konstytutywnym dla niej porządkiem syntaksy, którą buduje układ i sposób wizualnego powiązania motywów w obrazowym polu. Związek ten,

13. Kategorię „ikon” fotografii prasowej charakteryzowali obszernie Goldberg, *The Power of Photography*, s. 16, 135–136 oraz Hariman i Lucaites, *No Caption Needed*, s. 25–28. Teorię i metodę ikoniki wyłożył Max Imdahl najszerzej w książce *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1980). Na ikonizację jakości zdjęcia *Groza wojny* w nawiązaniu do koncepcji ikoniki Imdahla zwrócił uwagę niemiecki historyk sztuki Gerd Blum w artykule „Ein Bild schreit. Komposition als Bedeutungsträger in Nick Uts Fotografie «Vietnam Napalm» (8.6.1972). A Picture Screams. Composition as a Way of Conveying Meaning in Nick Ut's Photograph «Vietnam Napalm» (8.6.1972)”, w: *Kann Fotografie unsere Zeit in Bildern fassen? / Can Photography Capture Our Time in Images? 25 Jahre Bielefelder Symposium über Fotografie und Medien*, red. Gottfried Jäger, Jörg Boström (Bielefeld: Kerber Verlag, 2004), s. 31–34. Jego omówienie fotografii Uta pod tym kątem jest jednak bardzo powierzchowne i ogólnikowe.

14. Hariman, Lucaites, *No Caption Needed*, s. 176; Goldberg, *The Power of Photography*, s. 243.



decydujący o ikonicznej jakości obrazu w rozumieniu ikoniki, wcale nie musi być zauważalny na poziomie społecznej recepcji dzieł i faktycznie funkcjonujący sposób ich postrzegania nie musi go poświadczać, ponieważ dostrzec i uświadomić go sobie można tylko pod warunkiem, który w praktyce szerokiego odbioru przekazów wizualnych niekoniecznie zostaje spełniony. Aby zwrócić uwagę na zależność semantyki od syntaksy i zdać sobie sprawę z jej zasadniczej roli w obrazie, trzeba bowiem odpowiednio nastawić i cierpliwie prowadzić badawczy ogląd, powstrzymując automatyzm percepcji skłonny redukować obraz do roli odbicia pozaobrazowej rzeczywistości. Rzecz jasna, w widzeniu fotografii to nastawienie percepcyjne działa jeszcze silniej i wydaje się jeszcze bardziej oczywiste niż wówczas, gdy przedmiotem oglądu jest dzieło malarskie. W każdym razie ikonika przyjmuje zależność praktyki widzenia obrazów od historycznej i kulturowo uwarunkowanego sposobu podejścia do nich i nastawienia oglądu, który może w różnym stopniu albo pomijać poziom formy wizualnej i jego rolę semantyczną, albo na tym poziomie się skupić. Z drugiej zaś strony wpływ syntaksy na semantykę obrazu także przy oglądzie pobieżnym i nastawionym czysto referencyjnie zapewne w większym lub

mniejszym stopniu działa, tyle że w sposób bezwiedny, poniżej progu percepcyjnej świadomości. Ikonika jako metoda badawcza służy ujawnieniu tego wpływu, a w konsekwencji określeniu wartości ikonicznej mierzonej potencjałem wytwarzania przez obraz jemu tylko właściwego i nieodłącznego od jego formy, wizualnego sensu. Zastosowana do zdjęć, w olbrzymiej większości przypadków metoda ta musiałaby wykazać znikomą wartość ikonyczną obrazów uchwyconych aparatem i przeciążonych nadmiarem bezsensownych detali. *Groza wojny* należy jednak do najznakomitszych z niewielu wyjątków, gdyż w wyniku analizy pod względem jakości ikonicznej okazuje się arcydziełem fotografii – arcydziełem nie tyle sztuki, czujności czy precyzji autora w chwili gdy pośpiesznie uruchomił aparat, ile dobrego refleksu, nadzwyczaj szczęśliwego przypadku i jedynej, ale bardzo istotnej korekty, polegającej na inteligentnym i trafnym przycięciu oryginalnego kadru z prawej strony. Nie jest wcale paradoksem fakt, że zdjęcie, które ze wszystkich znanych zapisów wydarzenia najdalej odbiega od roli wiernej i „prawdomównej” dokumentacji jego przebiegu, wytworzyło najlepszy, najbardziej wymowny i najmocniej poruszający jego obraz.

## BIBLIOGRAFIA

- Blum, Gerd. „Ein Bild schreit. Komposition als Bedeutungsträger in Nick Uts Fotografie «Vietnam Napalm» (8.6.1972). A Picture Screams. Composition as a Way of Conveying Meaning in Nick Ut's photograph «Vietnam Napalm» (8.6.1972)”. W: *Kann Fotografie unsere Zeit in Bildern fassen? / Can Photography Capture Our Time in Images? 25 Jahre Bielefelder Symposium über Fotografie und Medien*, redakcja Gottfried Jäger, Jörg Boström, 31–34. Bielefeld: Kerber Verlag, 2004.
- Campbell, Joseph W. *Getting It Wrong: Debunking the Greatest Myths in American Journalism*. Oakland: University of California Press, 2017.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley–Los Angeles–London: University of Chicago Press, 1980.
- Goldberg, Vicki. *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*. New York–London: Abbeville Publishing Group, 1991.
- Hariman, Robert, i John Louis Lucaites. *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 2007.
- Imdahl, Max. *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1980.
- Paul, Gerhard. „Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg”. *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History* nr 2 (2002): 224–245.

*A Close Reading of a Reportage Photograph: Nick Ut, "The Terror of War"*  
by Stanisław Czekalski

The essay brings an exhaustive analysis of the semantically productive features discernible in the visual structure of the photograph *The Terror of War*, taken by Nick Ut near the mistakenly napalm-bombed town of Trảng Bàng. The unique nature of the famous photograph lies in the fact that, despite circumstances that were extremely restrictive in terms of the timing, perspective and composition of the frame, by a sheer stroke of luck it proved possible to capture on film an image that is extremely meaningful and semantically loaded.

The first part of the text outlines the situational context in which Ut's two photographs were taken, both of them depicting a group of running children with soldiers behind them, mere moments after they had reached the road. Our awareness of these circumstances allows us to understand the photographer's instantaneous reaction to the sight of this group, as well as the minimal extent of authorial control over the image captured by the camera. A comparative analysis of the two photographs highlights a far-reaching difference in the meaning of the photographic images of the same situation, documented twice, only a few seconds apart. The second photograph reveals significant parallels in the behaviour of children and soldiers, united by a common, dramatic and incomprehensible experience, to which they react with similar signs of disorientation and helplessness. An important part is played by the "anti-theatrical" effect of the viewer's exclusion, the non-existence of a viewer in the perception of the participants in the scene, who are completely absorbed in their own drama.

Contrary to appearances, the first photograph, *The Terror of War*, does not play the role of a documentary record of an event, but suggests its course and character inconsistently with otherwise known facts. What is constituted here, by means inherent only in the pictorial language, is a narrative order of inclusion of the present moment in the sequence of previous and subsequent phases of the drama's development, as well as a presentational, "theatrical" effect of relating the entirety of this drama, condensed in a single shot, to the viewer, summoned as a witness by the central figure of the girl turning towards him. The subsequent narrowing of the frame by cropping it at the right-hand side played an essential role in enhancing the dramatic, narrative and presentational overtones of the image. This treatment introduced a closed relationship between the cluster of terrified children running along the road, the row of soldiers walking behind them with an indifferent composure, and the threatening billow of napalm smoke in the background.

The emotional expression of the photograph *The Terror of War* is primarily built up by the stark contrast of the attitudes of the children and the soldiers in relation to the dark cloud of smoke behind them; a contrast which is absent in the second photograph. The nature of the relationship between the children and the soldiers is reversed here, as it relies on the principle of antithesis: the defenceless children are running in disarray, are terrified and show the suffering they are experiencing, whereas the military men are armed, walk almost abreast and display no emotion. The children clearly look like victims experiencing pain and injury, the soldiers do not; all their gear, their weapons, very much in evidence, and their impassive postures give them a menacing expression, indicating a capacity and readiness to

inflict death or suffering. The helplessness of the crying children, fleeing in fear, is contrasted with the effect of the figures of the soldiers towering over them, in a position of unthreatened superiority and cool control that allows these men to follow the clumsy movements of the children they supervise and watch. The photograph confronts the viewer simultaneously with the cries of the suffering children turned towards him/her and with the incomprehensible indifference of their military guards, which in this situation is emotionally repulsive. The desperate run of the group of children in front, contrasted with the unhurried step of the army men behind, creates the impression that the former are trying to distance themselves as much from the smoke, at which the youngest boy is turning to look, as from the escort following them, whereas the figures of the soldiers, when seen in the picture plane, overlap the backs of the two girls and the boy in between, clinging to their silhouettes, visually pulling them towards themselves over the spatial distance. All of this plainly indicates that the military is behind the children's anguish, both literally and figuratively, that is, in the dimension of responsibility for the callous attitude presented towards the suffering of the most defenceless and innocent victims. Similarly to the dark silhouettes of the soldiers, clearly visible against the light grey of the asphalt, which overlap the figures of children from behind on the right-hand side of the photograph's field, the dark cloud of napalm overlaps the horizon behind the backs of the military men and forms a background to them from breast height upwards. This has the effect of exaggerating their figures in relation to the line of smoke gliding across the ground, which obscures and lowers the horizon line. The array of three soldiers preternaturally towering over their surroundings and spatially related to the black cloud behind seems not only to represent and epitomise what this ominous cloud of smoke signifies, but also to be dragging it behind them towards the fleeing children. This impression arises and operates during the viewing of the photograph even more strongly because no other source of misery and suffering is visible in the photograph, whereas this distress obviously affects the children here and now, before the eyes of the viewer, pushing them into a run. The image permits us to seek the cause of their anguish only in what it shows behind them, namely the escort of armed soldiers and the cloud of dark smoke gliding across the horizon.

The gesture made by the naked girl in the middle (later identified as Kim Phúc), the raising of her arms with her palms hanging inert, combines multiple meanings. Above all, it expresses impotence, the inability to lift the arms, and thus makes a significant difference to the otherwise clear similarity that links the little Kim's posture to the *Imago Pietatis* pattern: by not showing the hands open in submission, the gesture suggests the inability to offer one's own body in a sacrifice of life. This overtone resonates with a facial reaction that is radically different from Christ's attitude of a humble acceptance of anguish: a piercing scream that expresses not only the suffering the girl is experiencing, but also her complaint and vehement protest against it. The weakness conveyed by the gesture of the hands emphasises the accumulation of all the girl's energy in this scream. However, it is not possible to see the face of the screaming girl separately from the figure of the soldier, who rises above her and, seen at this angle, seems to touch her right shoulder with the barrel of a rifle, while his left hand seems to be reaching for her hair on the other side of her head. Since no other currently operating cause of the girl's suffering is perceptible, it is the soldier visible at her head, in close proximity even though beyond the spatial distance, that seems to elicit a cry of pain from her over that distance; also,



the girl's movement suggests a desire to break away from him or throw him off her back. This relationship, obviously irrational but nonetheless irresistible to the eye and visually emphatic, finds its counterpart in the planar connection between the movement of the slanted right arm of the toddler running closest to Kim Phúc and the legs of the soldier walking behind him, which seems to follow his arm and prevent him from grabbing Kim's hand (even though the little boy is slightly behind her) in a similar way to the way he holds his sister's hand on his left. Kim Phúc directs her scream, her tears, and the gesture of her outstretched arms frontally towards the viewer, in a way that is perfectly familiar to any parent when a child experiencing pain or fear runs up for a cuddle. At the same time, however, the way she spreads her arms inadvertently links their arrangement in the image with the lines of the road edges, whose perspective similarly unfolds towards the viewer. By referring to these lines, the girl's arms not only defy the course of perspective that pulls the viewer's gaze towards the horizon to the right of her, but also transpose their outline from a spatial dimension to a planar one, in which the figure presents her gesture along the field of the image, seizing the viewer's gaze with it and holding it upon herself. By stretching her arms out to the sides, the girl tries to capture the viewer's attention as completely as possible, desperately appealing for that attention, as if only it could bring rescue.

A close analysis of the structure of *The Terror of War* reveals essential characteristics of the language of narrative images, which constitute the close dependence of semantics on the rigour of composition as syntax. Through them, the photograph acquires a highly expressive iconic character, not only in the sense that it has become a kind of an "icon" perpetuating the image of a specific event in collective consciousness and historical memory, but above all in the sense defined by Max Imdahl's conception of the iconics, referring to the narrative and semantic productivity of the structure of an image as organised by the compositional links between motifs in the plane of this image's field. As a research method, the iconic method reveals the iconic value measured by the image's potential of producing a visual sense that is unique to it and intrinsic to its form. Applied to photographs, in the vast majority of cases this method would inevitably confirm the low grade of images captured by the camera, as they would be overloaded with an excess of meaningless detail. *The Terror of War*, however, is one of the most outstanding of the few exceptions, as in terms of iconic quality it proves to be a masterpiece of photography; a masterpiece not so much of the author's craftsmanship, vigilance or precision when he hastily set the camera in motion, but of his good reflexes, an extraordinarily lucky coincidence, and the one very important correction of intelligently and aptly cropping the original frame to the right. It is not at all paradoxical that the photograph, which of all known records of the event is the furthest removed from the role of faithful documentation of its course, produced the best, most eloquent and most moving image of it.

## BIOGRAPHICAL NOTE

Stanisław Czekalski is an employee of the Institute of Art History of the Adam Mickiewicz University in Poznań. His scholarly interests focus on the theoretical and methodological issues of the research in art history, in particular issues of analysis

and interpretation of visual works, the image and visibility theory, and photography. He is the author of the books *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego* [The Avant-garde and the Myth of Rationalisation. Polish Photomontage of the Interwar Period] (Poznań 2000), *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi* [Intertextuality and Painting. Problems of the Analysis of Interpictorial Relationships] (Poznań 2006), *Jak wyjaśnić obraz? Metodologiczne tropy historii sztuki w epoce Ernsta H. Gombricha* [How to Explain a Painting? Methodological Clues in Art History in the Epoch of Ernst H. Gombrich] (Poznań 2022).

#### NOTA BIOGRAFICZNA

Stanisław Czekalski – pracownik IHS UAM. Zajmuje się problematyką teoretyczną i metodologiczną badań historii sztuki, w szczególności zagadnieniami analizy i interpretacji dzieł wizualnych, teorią obrazu i wizualności, fotografią. Autor książek *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego* (Poznań 2000), *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi* (Poznań 2006), *Jak wyjaśnić obraz? Metodologiczne tropy historii sztuki w epoce Ernsta H. Gombricha* (Poznań 2022).