

ALEKSANDRA LORANC

Instytut Sztuki PAN

<https://orcid.org/0009-0006-8212-3013>

In pictures. W polu widzialności katastrofy

In pictures. In the Field of Visibility of the Catastrophe

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

The war in the Gaza Strip, waged from 2023, and its consequences – the homicide of the Palestinian inhabitants of this terrain carried out by Israel – became the reason for images flooding particularly the social media. In many respects this flood appears to deviate from heretofore examples of depicting suffering. Upon the basis of an analysis of photographs and films posted on Instagram as well as such campaigns as All Eyes on Rafah the author attempts to follow mechanisms within whose range the visibility of the catastrophe is being created and upheld by the authors and recipients of the images. Such undertakings intend to overcome the invisibility of the situation of the Palestinians and Israeli occupation. At the same time, the author ponders on the role played by the spectator watching images of suffering, his potential to become a witness, and the significance ascribed to the very act of looking within the context of the situation in Gaza.

Keywords: Gaza; flood of images; field of visibility; catastrophe; photography

Abstrakt

Trwająca od 2023 roku wojna w Strefie Gazy oraz będące jej następstwem ludobójstwo, którego Izrael dopuszcza się na zamieszkujących ten teren Palestyńczykach, stały się powodem zalewającej zwłaszcza media społecznościowe powodzi obrazów. Pod wieloma względami zdaje się ona odbiegać od znanych dotąd przykładów obrazowania cierpienia. W oparciu o analizę fotografii i filmów zamieszczanych na Instagramie, a także akcji takich jak All Eyes on Rafah autorka stara się prześledzić mechanizmy, w ramach których przez twórców obrazów i ich odbiorców wytwarzane i podtrzymywane jest pole widzialności katastrofy. Działania te mają na celu przełamanie niewidzialności sytuacji Palestyńczyków i izraelskiej okupacji. Jednocześnie autorka podejmuje namysł nad rolą odgrywaną przez widza obrazów cierpienia, jego potencjałe do stania się świadkiem oraz znaczeniu, które w kontekście sytuacji w Gazie przypisywane jest samemu aktowi patrzenia.

Słowa kluczowe: Gaza; powódź obrazów; pole widzialności; katastrofa; fotografia

O autorce

Aleksandra Loranc – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka wyróżnionej w konkursie im. Zofii Sokolewicz (2023) pracy magisterskiej pt. *Post-protest. Fotografia jako medium demonstracji*. Zainteresowana kulturą wizualną, teorią obrazu, antropologicznym podejściem do fotografii. W 2024 roku dołączyła do zespołu redakcyjnego „Kontekstów”.

In pictures. W polu widzialności katastrofy

Co można zobaczyć? Gdzie? W czasie rzeczywistym czy na zdjęciach? Z bliska czy z oddali? Kiedy można było to zobaczyć? Kiedy to się wydarzyło? Po fakcie? W jakich warunkach? Kto powiedział, że w ogóle było coś do zobaczenia? Co oznacza widzieć „wszystko”? I co oznacza „mogło być”? Jeśli „mogło być widziane”, kto zapobiegł temu, by było widziane? I jeśli można było to zobaczyć, dlaczego nikt tego nie widzi? Już po wszystkim? Czy może nie ma nic do zobaczenia? Co oznacza „widzieć”? Czy widzenie jest możliwe? Czy fakt istnienia obrazów implikuje, że widzenie jest możliwe? Czy w ogóle można widzieć bez mówienia o tym, co się widzi? A poza tym, kto mówi, że nikt nie widział? Nikt nie wiedział? Kto zadaje te wszystkie pytania i dlaczego? Jakie są warunki, w których może paść pytanie „czy wszystko można było zobaczyć?”

Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*

Everything Could Be Seen – to właśnie do poświęconej okupowanej Palestynie wystawy o tym tytule, którą w 2004 roku kuratorowała Ariella Azoulay¹, odnoszą się przywołane powyżej pytania. Jak zwraca uwagę autorka, „zdanie to [*everything could be seen*] ma na celu nadanie pilności, umożliwienie obrazom, by stały się ostrzeżeniem i ogłosiły stan wyjątkowy”². Sama wystawa miała uwiarygodnić ślady narodu, któremu narzucono ramy kontroli i który został pozbawiony jakiegokolwiek statusu politycznego³. Sformułowane przez Azoulay pytania bezpośrednio odnoszą się do rzeczywistości Palestyńczyków pod izraelską okupacją, rzeczywistości pozbawienia obywatelstwa i narzucenia dyskursu, który uczynił ich niewidzialnymi. Sam termin „okupacja”, jak argumentuje Azoulay, znosi już widzialność, odbierając tej sytuacji pilność⁴, a tym samym ukrywając, że jest coś do zobaczenia. Okupacja w tym kontekście obejmuje nie tylko rzeczywisty teren i rzeczywistych ludzi, ale także pole widzialności, które mogłoby wytworzyć. Dlatego – zdaniem autorki *The Civil Contract of Photography* – tak ważne jest, by patrzeć, skupić wzrok na fotografiach i podjąć działanie w obrębie dyskursu wytwarzanego wokół tych obrazów i wbrew niemu; by dzięki obywatelskiemu spojrzeniu dostrzec to, co Izrael próbuje tym dyskursem zamaskować⁵.

Jeśli jednak odczytać te pytania w pewnym zawieszeniu, bez uwzględnienia lokalnego, palestyńskiego kontekstu, mogą one odnosić się do ogólnej sytuacji patrzenia na rozmaite katastrofy i bycia ich świadkiem – nieraz (a może coraz częściej!) mimowolnym. Z jednej strony Azoulay mocno akcentuje w nich, że ktoś kontroluje widzialność i samo patrzenie, wskazując nie tylko na to, co można zobaczyć, ale że w ogóle jest coś do zobaczenia. Ujawnia się tutaj instytucja władzy przejmująca nadzór nad widzialnością. Jest jednak jeszcze druga strona, strona widza, obserwatora. Azoulay pyta wprost, co znaczy „widzieć wszystko” i czy samo istnienie obrazów oznacza już, że widzenie jest możliwe, a więc w konsekwencji – że coś jest widziane. Zwłaszcza ta druga kwestia wydaje się inte-

resująca w dobie powodzi obrazów, także tych płynących aktualnie z Gazy i częstych ocen, że nie możemy już powiedzieć, że nie widzieliśmy i nie wiedzieliśmy, gdy obrazy są nam podsuwane przed oczy. Czy jednak je widzimy? Czy naprawdę docierają do nas, do naszej świadomości?

W kontekście wojny i ludobójstwa w Gazie szeroko pojęta widzialność wydaje się nabierać szczególnego znaczenia. Tym samym istotna staje się rola obserwatora, a raczej: obserwatorów. Nie bez znaczenia pozostaje tutaj wielokrotnie wysuwana w ostatnim czasie analogia odwetu Izraela po ataku Hamasu z 7 października 2023 roku do Holokaustu, którego powodzenie miało opierać się na niewyobrażalności, stworzeniu świata bez słów, bez obrazów, pozbawionego dowodów. Jak zwraca uwagę Roma Sendyka, żaden zmysł nie był tak „obsesyjnie kontrolowany w procesie Zagłady, jak wzrok”, a wszelcy obserwatorzy i świadkowie – także przypadkowi – stanowili problem dla nazistowskiej maszyny⁶. Równocześnie Holokaust został objęty dyskursem niewyraźności jako zdarzenie przekraczające ludzkie słowa i wyobraźnię. To właśnie przeciwko temu występuje Didi-Huberman, wzywając do przyjrzenia się z fenomenologiczną wrażliwością zachowanym, „wyrywaniemu piekłu” czterem fotografiom z Auschwitz. Apeluje o konieczność wyobrażenia sobie niewyobrażalnego i dostrzeżenia tych, którzy ryzykowali życie, by przełamać niewidzialność⁷.

Pozorny brak obrazów Holokaustu wpłynął też na linię obrony ludzi, zwłaszcza obywateli niemieckich, którzy zarzekali się, że nie wiedzieli o postępującej zagładzie. Przywołując ten fakt, Paweł Mościcki stwierdza, że dziś nie możemy już tak powiedzieć – „teraz nie tylko wszystko wiadomo, ale też wszystko zostało na bieżąco zarejestrowane i zaprezentowane całemu światu”⁸. Ludobójstwo w Gazie wydarza się na oczach widzów, którzy „wszystko widzą”. Tym samym, jak zauważa Sendyka, pod wpływem spojrzeń postronnych przemoc ulega przekształceniu w pole widzialności⁹, w które zaangażowani zostają wszyscy, do których docierają obrazy z Gazy – niezależnie od tego, jakie stanowisko wobec nich zajmą i na ile świadomie będą je dostrzegać. Kluczowa staje się kategoria widzenia, dostrzegania, która w kilku praktykach mocno

wybrzmiewa w relacjach z obrazami z Gazy, czyniąc z obserwatorów aktywnie działających na rzecz widzialności aktorów.

Również Azoulay i Mirzoeff, analizując wizualność ludobójstwa w Gazie, zwracają uwagę na rolę odbiorców obrazów. Dla Azoulay relacje płynące obecnie z Gazy, „to nie dyskretne obrazy tego, co się wydarza, lecz wizualne megafony wzywające nas do rozpoznania trwającego od dekad ludobójstwa i powstrzymania go teraz”¹⁰. Z kolei Mirzoeff, analizując te obrazy w kontekście reakcji obserwatorów z całego świata, dostrzega siłę, z jaką zmobilizowały one obywateli do sprzeciwu, a ich reakcję określa jako „najnowszą i być może najbardziej dramatyczną” z dotąd zaobserwowanych¹¹. Patrzenie na Palestynę utożsamia z formą współpracy z Palestyńczykami w ramach „globalnego ruchu solidarności, który stał się formą intifady (powstania)”¹², z opowiedzeniem się za jej wolnością. Oba te rozpoznania kładą szczególny akcent nie na twórców obrazów, lecz właśnie na ich odbiorców i na to, co oni wobec tych obrazów robią lub powinni zrobić. Czy właśnie jesteśmy świadkami wzmożenia świadomości odbiorców obrazów oferującego bardziej refleksyjne podejście do nich, o które upominała się Sontag, szukając remedium na malejącą siłę oddziaływania fotografii¹³? Jak zwraca uwagę Tomasz Szerszeń, „każda wojna wytwarza nowe cyrkulacje obrazów, kolejne ich użycia i zaskakujące reakcje na nie”¹⁴. Nawet jeśli pojedynczy obraz nie ma już mocy powstrzymania wojny, nie oznacza to, że obrazy straciły swoją sprawczość, a odbiorcy – wrażliwość na nie. Przemianie uległo raczej to, w jaki sposób postępujemy z obrazami, a w efekcie – jaką rolę one odgrywają¹⁵. Wydaje się, że właśnie w przypadku Gazy przynajmniej część reakcji na obrazy, ale też część samych obrazów, znacząco oddaliła się od „typowego” przyglądania się katastrofie, zmierzając w kierunku postaw bardziej zaangażowanych. Szczególne napięcie widać w relacji między twórcami obrazów i ich odbiorcami, w wezwaniu do patrzenia.

Wszystko widzieliśmy?

Ludobójstwo w Gazie stawia nas w, można powiedzieć, niezręcznej sytuacji. Celnie ujęła to Patrycja Wiczorkiewicz, opisując swój kontakt z płynącymi z Gazy obrazami:

Miedzy przepisem na chlebek bananowy a sponsorowanym postem salonu tajskiego masażu widzę to, co do niedawna było zarezerwowane dla reporterów wojennych, lekarzy na misjach, badaczy Holokaustu i innych ludobójstw, ludzi w centrum katastrof. [...] Co z tym zrobić? Kliknąć serduszek, udostępnić, zapomnieć? Narazić tysiące kolejnych osób, które wchodzą na Instagrama dla memów, modowych czy sportowych porad i żeby pochwalić się, co i z kim jedli na lunch, na widok krwawiących dziecięcych ciał? Dodać „trigger warning”? Jakoś skomentować, np. „wstrzymać ogień!”, „płacz” albo „#freepalestine”?

Później zapyta: „Jestem świadkiem czy zwykłą podglądaczką?”¹⁶. Obrazy nie tylko zastają nas w pełnym nieprzygotowaniu na nie, w nieprzystających do nich okolicznościach i otoczeniu, umieszczone między relacją z wakacji, reklamą biżuterii, a zdjęciem znajomych chwylących się pierwszymi krokami dziecka. Przynajmniej część osób skłaniają także do zadania pytania, co oznacza zobaczenie ich. Co powinniśmy z nimi zrobić? Czy jesteśmy zobowiązani je oglądać? Czy przypadkowe zobaczenie obrazu sprawia, że jestem już świadkiem? Podglądam? A może jeszcze kimś innym?

Mimo trwającej od dekad powodzi obrazów, w tym w szczególności obrazów cierpienia, wciąż zasadniczym problemem jest reakcja na nie, umiejętność ich odczytania i udzielania odpowiedzi na nie, która niezmiennie nam umyka¹⁷, a w konsekwencji – zdolność rozpoznania swojego uwikłania w te obrazy. Jak zwraca uwagę Rothberg, katastrofy, wojny, ludobójstwa nie wydarzają się jedynie pomiędzy sprawcami i ofiarami, lecz są w nie uwikłane jeszcze inne podmioty – także osoby, znajdujące się poza bezpośrednim zasięgiem wydarzeń, przyglądające się im z odległości¹⁸. Obecny obieg zdjęć, ich intensywna obecność zwłaszcza w mediach społecznościowych sprawia, że potencjalnie wszyscy ich użytkownicy znajdują się w polu widzialności katastrofy. Nie będzie raczej przesadą stwierdzenie, że potencjalnie do każdej osoby na świecie, a przynajmniej do znacznej większości osób, mogły dotrzeć obrazy ludobójstwa w Gazie. Po dwóch latach wojny samych postów na Instagramie oznaczonych hasztagami #palestine, #gaza, #freepalestine jest już kilkanaście milionów, a to zaledwie jedno medium. Odnajduje to odbicie w podkreślanym między innymi przez Mościckiego twierdzeniu, że wszyscy widzieliśmy, wszyscy jesteśmy świadkami, ale także w komentarzach pod wspomnianymi obrazami na Instagramie, w których nieraz padają stwierdzenia, że cały świat patrzy, że wydarza się to na oczach świata¹⁹. Potencjalność jednak różni się z rzeczywistością.

Choć media społecznościowe można uznać za kolejną rewolucję, jeśli chodzi o możliwość docierania do ludzi na całym świecie, również tutaj rola postronnego nie jest tak oczywista, jak wskazała to w kontekście Holokaustu Sendyka²⁰. Wydaje się, że także w tym kontekście sposób obcowania z obrazami może podzielić ich odbiorców na obserwatorów, patrzących, widzów i gapiów. Nie każdy, patrząc, widzi, zauważa – część obrazów rozmywa się w ruchu scrollowania, część jest bezwiednie konsumowana, część zostaje dostrzeżona i porzucona bez podjęcia działania wobec nich. Nasilający się w ostatnich dekadach zalew obrazów cierpienia doprowadził do wykształcenia pewnej odporności na nie, zdolności niewidzenia, która chroni przed pogrążeniem w „ciągłej żałobie”²¹. Z drugiej strony, do części osób te obrazy nie docierają, skutecznie blokowane przez podyktowane zainteresowaniami algorytmy lub ogólną moderację treści²². Codzienne doświadczanie strumienia obrazów z Gazy może wywoływać fałszywe wrażenie, że wszyscy to przeżywają. O ile można

powiedzieć, że wszystko mogło zostać zobaczone, o tyle stwierdzenie, że wszyscy jesteśmy świadkami tej katastrofy, nie jest już tak oczywiste i pewne.

Szczególną rolę w kontekście publikowanych na Instagramie relacji z Gazy – zarówno w postaci statycznych obrazów, jak i form wideo – zdają się odgrywać obserwatorzy. Sendyka przypisuje tej grupie pozycję najbliższą roli świadka, zwraca jednak uwagę, że obserwator nie tylko patrzy w ramach znanej dyskursywnej normy, ale też nie jest afektywnie zaangażowany²³. W przypadku ludobójstwa w Gazie i medium, w którym rozchodzą się obrazy, dochodzi do zbieżności terminów, a obserwator nabiera jeszcze innego znaczenia, nadanego przez samą platformę – to osoba, która przez obserwację innego profilu deklaruje, że chce widzieć publikowane na nim treści. W tym przypadku świadomie wystawia się więc na strumień obrazów katastrofy, nie jest już mimowolnym widzem, lecz staje się jego intencjonalnym odbiorcą. Nie tylko najbardziej zbliża się do roli świadka, który patrzy, widzi i rozumie, ale także często przyjmuje zaangażowaną postawę wobec dostrzeganych obrazów²⁴.

To właśnie ta grupa osób, które aktywnie reagują na obrazy, odpowiada tezom wysuwany przez Azoulay oraz Mirzoeffa i może wpływać na kształt pola widzialności, a nawet wytwarzać pewną jego część. Tak jak przywołani przez Rothberga akademicy zabierający głos w sprawie konfliktu między Izraelem i Palestyną, również odbiorcy obrazów mogą stać się podmiotami uwikłanymi, które przyczyniają się do tworzenia historii²⁵. W dalszej części artykułu postaram się wskazać, w jaki sposób wytwarzane jest pole widzialności wydarzeń w Gazie oraz jakie relacje zachodzą na tym gruncie między twórcami obrazów i ich odbiorcami.

Obrazy z wewnątrz

Po 7 października 2023 roku „reporterzy telewizyjni ogłaszali poważnym, oburzone tonem, że widzieli straszne obrazy okrucieństw, których nie wyemitują, aby nie urazić uczuć widzów”²⁶. Omawiając manipulację medialną po ataku Hamasu na Izrael, produkcję fałszywych, makabrycznych historii, w których dostrzega ożywienie „najstarszych antysemitycznych mitów, tym razem zwróconych przeciw Palestyńczykom”²⁷, Enzo Traverso zwraca uwagę także na obrazy: obrazy, które niosą w sobie zbyt wielki ładunek okrucieństwa, by można było je pokazać publicznie. Obrazy, które – jak pozostałe składniki wspomnianego mitu²⁸ – najprawdopodobniej nie zaistniały. Czy miały być bardziej potworne niż fotografie zakrwawionych pomieszczeń, ciał osób zabitych w czasie festiwalu, zakładników prowadzonych przez bojowników Hamasu? Paradoksalnie, gdy przywołani przez Traversa reporterzy mówili o obrazach zbyt strasznych dla uczuć widzów, widzowie na całym świecie właśnie je oglądali, w kolejnych miesiącach stając się obserwatorami pierwszego w historii ludobójstwa transmitowanego na żywo²⁹.

Jak przy każdym konflikcie, każdej katastrofie, które wydarzyły się w ostatnich latach, tak i przy Gazie jak man-

tra powraca zdanie: załamywały nas obrazy. Ze wszystkich stron wołają nas nagłówki gazet i portali informacyjnych: *Images from Gaza have shocked the world*, *In pictures: Starvation in Gaza*, *In pictures: Gaza in ruins as residents return home*, *In pictures: Deadly Israeli strikes pound Gaza*, *Israel's war on Gaza: 15 months, 15 pictures* – jakby wojna, ludobójstwo dawały zamknąć się w obrazach i do nich się sprowadzały. Zwłaszcza wobec klęski głodu obrazy coraz mocniej wpisują się w narrację o bieżącej sytuacji w Gazie: „W miarę przybywania obrazów i doniesień o głodzie, negocjacje o zawieszeniu broni trwają i przemijają”³⁰, „zdjęcia pokazują, że kiedy ofiary izraelskich ataków, ostrzału lub strzelaniny docierają do szpitali, ich ciała są często widocznie wychudzone”³¹, „każdy dzień przynosi nowe obrazy dzieci podobnych do szkieletów i zdesperowanych rodzin szukających pożywienia pośród ruin Gazy”³². Uważnie przyglądając się językowi medialnych doniesień, można w pewnych momentach odnieść wrażenie, że ich obiektem nie jest już sama sytuacja w Gazie, ale jej obraz.

Tym, co wydaje się znamienne w przypadku Gazy, jest fakt, że powódź obrazów, której doświadczamy, nie jest wcale tak oczywista. Można wręcz powiedzieć, że nie powinniśmy mieć możliwości zobaczenia obecnej sytuacji w optyce innej niż ta przedstawiana przez Izrael. Trudno nie utożsamiać wydanego przez izraelskie władze zakazu wjazdu międzynarodowych dziennikarzy do Gazy, a także bezprecedensowo wysokiej liczby lokalnych dziennikarzy zabitych w ciągu ostatnich dwóch lat³³, z próbą usunięcia tego regionu z pola widzenia lub przecięcia kontroli nad jego widzialnością³⁴. Jak wskazuje Azoulay, manipulacje związane z widzialnością Palestyńczyków i izraelskiej przemocy wobec nich nie są niczym nowym. Od 1948 roku Izrael ma prowadzić „bitwę na obrazy”, poprzez którą stara się zaprzeczyć tej przemocy, ale także – rozszerzyć ją i zamaskować. Trwające obecnie wykorzystywanie obrazów powstałych po 7 października 2023 roku jako potwierdzenia zasadności izraelskiej odpowiedzi na atak Hamasu, a idąc dalej – do legitymizacji ludobójstwa, jest według Azoulay kolejnym krokiem w realizowanej od lat kolonialnej polityce³⁵. Co istotne, ta polityka odbywa się z wykluczeniem obrazów Palestyńczyków lub z odpowiednim ich wykorzystaniem, osadzeniem w dominującym dyskursie. Manipulacja obrazem dotyka także odbiorców w Izraelu. Już w przypadku wydarzeń z 2014 roku pojawiały się głosy, że toczyły się wówczas dwie wojny – „ta prawdziwa i ta, którą Izraelczycy oglądali na ekranach telewizorów”³⁶. Obecnie to rozdwojenie uległo jeszcze pogłębieniu, a niechęć do ujawnienia prawdziwego obrazu sytuacji w Gazie podkreśla fakt, że w maju 2024 roku Izrael wyłączył sygnał Al-Dżaziry, dostarczającej przekazu niezgodnego z izraelską wizją, na terenie całego kraju, uznając stację za zagrożenie dla „bezpieczeństwa narodowego”³⁷.

Wydarzenia w Strefie Gazy rozgrywają się w paradoksalnym napięciu między ograniczeniem istnienia obrazów z jednej strony, a ich ogromną ilością, niemal

nieustannym strumieniem z drugiej; między zanegowaniem widzialności a próbą jej wytworzenia, rozszerzenia i podtrzymania³⁸. To napięcie przybiera jeszcze inny wymiar. Związane z obrazami doświadczenie Gazy rozgrywa się między tym, co wewnątrz i tym, co na zewnątrz. Jak wyraźnie podkreśla Mirzoeff, na Gazę patrzymy tylko z zewnątrz³⁹. Choć wydaje się to oczywiste, wyraźne zaakcentowanie patrzenia z zewnątrz pozwala dostrzec ruch rozgrywający się między Palestyńczykami a odbiorcami obrazów. Między obrazami płynącymi z miejsca ludobójstwa a spojzeniami, które mają je dostrzec, wyrazić solidarność z ofiarami i powstrzymać katastrofę – patrzeć z zewnątrz, „to nie mówić za Palestyńczyków, ale łączyć się z nimi w globalnym ruchu solidarności”⁴⁰. To także przebicie się przez mur izraelskiej okupacji, kolonizacji⁴¹. W tym silnym rozgraniczeniu na to, co wewnątrz i co na zewnątrz, zdaje się ponownie wybrzmiewać pokrewieństwo z przywołanymi przez Didi-Hubermana czterema zdjęciami z Auschwitz, które miały być niezaprzeczalnym świadectwem płynącym z wnętrza zagłady do nieświadomego zewnętrznego świata.

Kluczową rolę odgrywają sami Palestyńczycy – zarówno reporterzy, dziennikarze i fotografowie, którzy żyją w Strefie Gazy, jak i zwykli mieszkańcy – dokumentujący codzienność izraelskiej okupacji i postępującą zagładę. To oni dostarczają niemal wszystkich obrazów z wnętrza Gazy, które do nas docierają i nie reprezentują perspektywy Izraela⁴². Znaczna większość tych relacji, jak już wspominałam, zostaje udostępniona w mediach społecznościowych, w tym na Instagramie, co także wpływa na sposób, w jaki pokazywana jest Gaza.

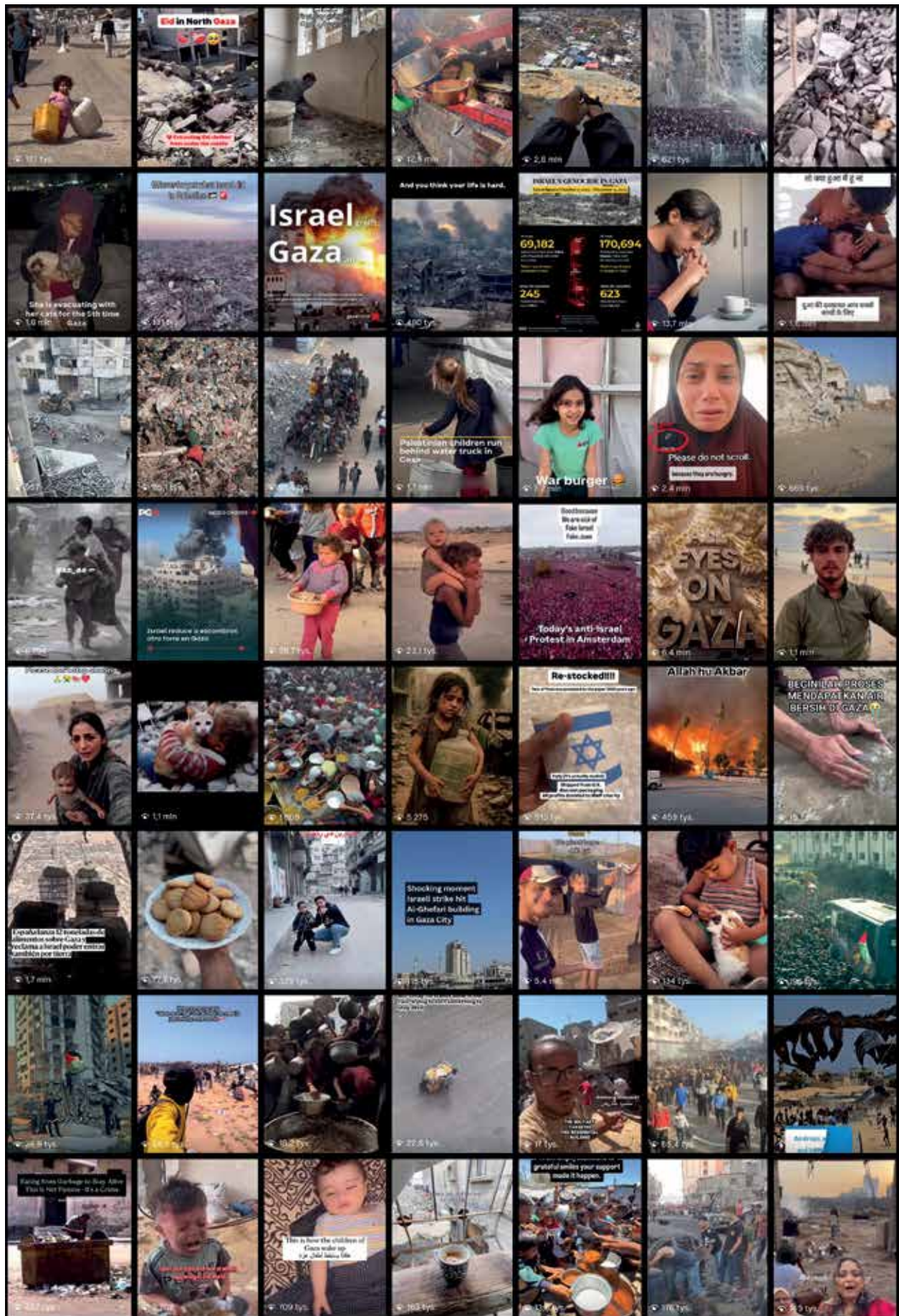
Obok zdjęć zrujnowanych budynków, przysypanych gruzami ulic, rannych lub martwych ludzi, przemierzającego się tłumu, wychudzonych dzieci, filmów z ostrzałów i bombardowań, który to typ obrazowania jest dobrze znany z portali informacyjnych i tradycyjnych mediów, pojawiają się mniej oczywiste formy. Przede wszystkim mamy okazję usłyszeć głos Palestyńczyków i poznać ich opowieść: o zniszczonej szkole, o domu, z którego pozostał gruz, o postrzelonym bracie, który pilnie potrzebuje leczenia, o kolejnej przymusowej ewakuacji i niepewnej przyszłości. Działania Izraela i ich konsekwencje dla mieszkańców Gazy są relacjonowane na żywo. Nie wszystkie z tych opowieści udostępnianych w postaci krótkich filmów są dramatyczne, w części z nich przeważa spokojny, rzeczowy ton. Nie brakuje także relacji, które wydają się nieprzystające do sytuacji. Czy myśląc o wojnie i ludobójstwie spodziewamy się oglądać obrazy ruin z trendującą akurat na Instagramie muzyką w tle? Czy spodziewamy się zobaczyć ludzi wracających do zrujnowanych domów, z gruzów wyjmujących mniej lub bardziej zniszczone filiżanki i na prowizorycznej kuchence lub po prostu nad ogniem zaparających kawę? Czy kawa w kubku z logo popularnej globalnej sieci kawiarni na tle gruzów miasta mieści się w naszym wyobrażeniu wojny? Czy wreszcie spodziewamy się relacji przedstawiających typowy dzień

mieszkańca Gazy lub małżeństwa w Gazie, które próbuje zachować normalność mimo panującej sytuacji? Pieczenie chleba, naukę, sprzątanie, szycie, przygotowanie surowki Coleslaw? A w tle tego wszystkie – gruzu.

Tak wygląda ludobójstwo na Instagramie.

Można odnieść wrażenie, że dochodzi tutaj do radykalnej zmiany obrazowania okrucieństwa. Przynajmniej część obrazów nie została zaplanowana w taki sposób, by były „wystarczająco szokujące, aby uświadomić innym widzom głębię tej katastrofy”, a przedstawione na nich okrucieństwo nie ogranicza się już tylko do bezpośredniego ranienia ciała⁴³. Ten sposób obrazowania niesie ze sobą kilka konsekwencji. Po pierwsze, Palestyńczycy nie są już anonimowymi ofiarami przedstawianymi jedynie za pośrednictwem obrazów skrajnego cierpienia⁴⁴. Przejmując przekaz, przedstawiają sytuację nie tylko ogólnie, ale także z jednostkowych punktów widzenia i z wyraźnym zaznaczeniem swojej obecności. Nawet ogólne sceny, przedstawiające zniszczenia czy tłum oczekujący na pomoc humanitarną nieraz zostają opatrzone komentarzem wiążącym go z losem konkretnej osoby, który możemy śledzić z dnia na dzień. Po drugie, w tych nietypowych przedstawieniach i codziennych relacjach w Gazie można dostrzec wpływ medium na przekaz i wykorzystanie jego właściwości do zwiększenia widzialności. Spoglądając na profile, na których codziennie lub co kilka dni pojawiają się nowe zdjęcia i obrazy pokazujące bieżące wydarzenia, sytuację, w której aktualnie znajduje się twórca lub jego rutynę, „zwykajne” życie w rzeczywistości katastrofy – nie zawsze przez obraz tej katastrofy zdominowane, trudno oprzeć się wrażeniu, że nie mamy już do czynienia ze zwykłym tworzeniem świadectwa, z obiektywnym przedstawieniem faktów, a raczej z „influencerami wojny”, którzy tworzą opowieść o otaczającej ich rzeczywistości. Wszystkie z pozorów błahe i zdające się odbierać powagę sytuacji zabiegi, takie jak dołożenie popularnej muzyki, dopasowanie treści do panujących aktualnie trendów – to, co można byłoby uznać, za „instagramowy sposób przedstawienia”, może mieć jednak większe znaczenie, oferując zwiększenie zasięgów i naginanie algorytmów, a tym samym większą szansę na zostanie zobaczonym.

Widać to w szczególności, gdy uwzględnimy prośby twórców o reagowanie, komentowanie, niepomijanie i odpowiedzi odbiorców, którzy w komentarzach dają sobie wskazówki, jak zwiększyć widzialność postów („Komentowanie więcej niż trzema zdaniami zwiększa widzialność wideo. Mówienie o aktualnych tematach, takich jak Labubu, dubajska czekolada i Sabrina Carpenter bardzo pomaga. Nie zapomnijcie polubić komentarzy i odpowiedzieć na nie, jak również tworzyć konwersacji. Przy okazji, kupiliście już Labubu?”). Tym sposobem pod postami z obrazami ludobójstwa w Gazie pojawiają się litanie złożone z wymienianych hasłowo popularnych tematów, a także dłuższych wpisów poświęconych historii konfliktu, arbusom i sprawom zupełnie niezwiązanym z Palestyną – ciekawostkom o słoniach, kwiatkach, penicylinie czy



#Gaza. Przykładowe obrazy publikowane na Instagramie pod tym hasztagiem.

silnikach Mazdy. Te z pozoru błahe działania mogą mieć zupełnie poważne konsekwencje, a dramatycznie brzmiące słowa: „Nigdy nie zignoruję nikogo, kto zignorował to wideo, ponieważ przez napisanie «Sabrina Carpenter» pod nim, mogą dosłownie uratować moją rodzinę w środku wojny”, „Moja matka umiera, bo ty pomijasz” i im podobne, towarzyszące części postów – nie tylko mają wpłynąć na emocje, ale także mogą wyrażać pewną prawdę. Każde działanie (nawet z pozoru tak błahe jak polubienie, skomentowanie) podjęte wobec tych obrazów, może podtrzymać ich strumień, zwiększyć ich szanse na zostanie zobaczonymi i wywołanie realnej reakcji. Wielokrotnie w komentarzach pod postami powraca także jedno zdanie: *We see you*.

Spojrzenie z zewnątrz

W samym tym krótkim zdaniu: „Widzimy cię/was”, znajduje się potwierdzenie, że ktoś obserwuje – odpowiada na udzielone mu prawo do patrzenia, jak ująłby to Mirzoeff, obciążając ten gest znaczeniem politycznym⁴⁵. W ten sposób za pośrednictwem obrazu między jego twórcą a odbiorcą wyznaczona zostaje przestrzeń solidarności, w której negocjowany może być dyskurs i wyrażona niezgoda; w której ludobójstwo zostaje jednoznacznie nazwane. W miarę pogarszającej się sytuacji w Gazie, nie obrazy, które pojawiały się tak obficie, że niemożliwe stało się zobaczenie ich wszystkich, lecz samo patrzenie zaczęło nabierać coraz większego znaczenia⁴⁶. To już nie tylko wydarzenia, które rozgrywają się (lub mogą się rozgrywać) na naszych oczach i zalew obrazów, ale świadome patrzenie i domaganie się widoku – nie tylko to, co może zostać zobaczone, ale także społeczność, która dopomina się możliwości patrzenia.

Gdy 26 maja 2024 roku w wyniku ataku Izraela na Rafah, w którym schronienia szukało około półtora miliona Palestyńczyków, i wywołanego nim pożaru zginęło 45 osób, jeden z użytkowników Instagrama wygenerował przy użyciu sztucznej inteligencji grafikę przedstawiającą pole namiotów opatrzoną napisem: *All Eyes on Rafah* i udostępnił ją. Obraz wraz z hasztagiem *#alleyesonrafah* błyskawicznie zaczął się rozprzestrzeniać w sieci. Ostatecznie został udostępniony przez ponad 47 milionów osób⁴⁷, w tym wielu celebrytów, co przełożyło się nie tylko na wzrost widzialności Palestyńczyków, ale także – solidarności i międzynarodowego wsparcia⁴⁸.

Ten rodzaj poruszenia i wyrażenia solidarności nie jest nowy w kontekście wojny między Izraelem a Palestyną. W 2014 roku pod hasztagiem *#GazaUnderAttack* na Twitterze zamieszczono tysiące zdjęć zniszczeń spowodowanych izraelskimi bombardowaniami. Akcja miała być aktem protestu i oporu przeciwko brutalnym działaniom Izraela. Stała się także, podobnie jak *All Eyes on Rafah*, wyrazem globalnej solidarności z Palestyńczykami⁴⁹. Tym, co wyróżnia akcję z 2024 roku, jest położenie akcentu na potrzebę patrzenia, niespuszczania Gazy z oczu w obliczu postępującego ludobójstwa. Co ciekawe, do akcji nie została wykorzystana fotografia przedstawiająca obóz Rafah

lub izraelskie zbrodnie, mimo że istnieją ich co najmniej tysiące, lecz prosta, pozornie pozbawiona śladów cierpienia grafika. Wzrok nie zostaje tym samym skupiony na konkretnym obrazie, uwaga nie jest przekierowywana na dowód zbrodni ani jej przedstawienie, lecz podkreślona zostaje konieczność samego patrzenia na to, co właśnie się dzieje. Sam obraz nie został zaplanowany, by szokować, obnażyć okrucieństwo wojny i ludobójstwa. Jego przekaz to wezwanie do działania, skierowania wzroku w określone miejsce, na określoną sytuację.

Podobne wezwanie, choć na dużo mniejszą skalę, zostało powtórzone ponad rok później. W dniach poprzedzających wypłynięcie Global Sumud Flotilla z Barcelony na Instagramie zaczęły pojawiać się posty ponownie zwracające do patrzenia pod hasłem *All Eyes on Global Sumud Flotilla*. Na przykładowych, udostępnianych w Polsce grafikach i w ich opisach widnieją słowa:

Nasz wzrok ich tarczą.

Nasza uwaga skupiona na członkach misji zapewnia im chociaż częściową ochronę. Izrael wie, że świat patrzy mu na ręce...

Według najnowszego raportu IPC, z powodu zbrodniczych działań Izraela, do końca września co trzeci mieszkaniec Strefy Gazy zmierzy się najwyższą, piątą fazą kłęski głodu. Ponad 600 tysięcy osób będzie na skraju śmierci głodowej, a ponad milion znajdzie się w fazie czwartej, krytycznej. Izrael odrzucił raport jako „sfabrykowany na zamówienie” i stwierdził, że „w Gazie nie ma głodu”. Mówimy nie tej propagandzie. Mówimy nie łamaniu międzynarodowego prawa. Mówimy nie współodpowiedzialnym i milczącym rządowi. Wszystkie oczy na Gazę. Wszystkie oczy na Global Sumud Flotilla.

Im głośniejsze o Global Sumud Flotilla, tym akcja ma większe szanse na sukces, a działacze są bezpieczniejsi – bo Izrael wie, że międzynarodowa społeczność patrzy mu na ręce⁵⁰.

Komentując na Instagramie atak na jedną z łodzi Flotyli, Patrycja Wieczorkiewicz zauważa, że była to najprawdopodobniej próba odwrócenia uwagi od tego, co dzieje się w Gazie, czyli od masowych, przymusowych wysiedleń pod groźbą śmierci. Zwraca też uwagę na reakcję światowych mediów, które podchwyciły narrację o pożarze na statku mimo wielu nagrań, z różnych perspektyw, pod różnymi kątami pokazujących to wydarzenie, które pozwalają zweryfikować jej prawdziwość⁵¹.

Cały czas w tych narracjach powraca napięcie między próbą odwrócenia wzroku obserwatorów a ich zabieganiem o nieustanne patrzenie. Spojrzenie staje się gwarancją bezpieczeństwa, tarczą, nadzorem. Wszystko dzieje się na czyichś oczach i wobec nagrywających to kamer – tak jak w przypadku ataku na łódź Flotyli. Dyskurs kłóci się z dowodem i to

dostępnym w wielu ujęciach. Wszystko może zostać zobaczone i zweryfikowane⁵². Społeczność patrzy Izraelowi na ręce. Tę społeczność, jak zauważa Mirzeoff, stworzyło i uczyniło świadkami doświadczanie obrazów płynących z Gazy:

Oglądając podobne treści, mogę odczuwać i odczuwam podobną reakcję, chociaż Palestyńczycy nie są „moim ludem”. Powstaje skojarzenie, niwelujące dekady zaprzeczenia i dysocjacji („nie mam z tym nic wspólnego” lub „co możesz zrobić?”). Pytanie brzmi, jakie działania są konieczne, gdy ty i ja stajemy się świadkami i częścią nowego „my”⁵³.

To odpowiedź na opis doświadczania obrazów cierpienia i śmierci autorstwa Sarah Azizy podsumowany słowami: „Pragnę przeklikać dalej. Oglądaj. To twój lud. Zmuszam oczy do zatrzymania. Naoczny świadek”⁵⁴. W akcie solidarnego patrzenia pole widzialności ludobójstwa (a tym samym przestrzeń nazywania go po imieniu, „Patrząc na Gazę, [...] widzę ludobójstwo. Słowa mają znaczenie.” – powie Mirzeoff⁵⁵) i jego ofiar rozszerza się na międzynarodową społeczność. Słowa *Palestine is the world*⁵⁶ nabierają znaczenia, gdy los Palestyńczyków staje się sprawą ludzi na całym świecie, ich spojrzenia odpowiadające na obrazy sprawiają, że pole widzialności staje się globalne, a izraelski dyskurs – coraz mocniej podważany i coraz mniej wiarygodny. W akcji *All Eyes on Rafah*, a także jej późniejszych adaptacjach: *All Eyes on Gaza*, *All Eyes on Global Sumud Flotilla*, pojawia się jeszcze inne spojrzenie – upominające się o konieczność patrzenia, by kontrolować, nadzorować, zapewnić bezpieczeństwo, które wydaje się bliskie idei Panoptikonu.

Komentując widzialność wojny w Syrii, Jacek Leociak konstatuje, że „Aleppo zdaje się być w centrum monstrualnego, zglobalizowanego Panoptikonu: widzimy wszystko!”⁵⁷. Jednocześnie ciągle doświadczania obrazów, przez które rzeczywistość syryjskich dzieci staje się lepiej rozpoznana niż wydarzenia w najbliższej okolicy, łączy z bezradnością wobec rozgrywanego się cierpienia. Wojna staje się przerażającym spektaklem codziennie karmionym nowymi obrazami, który oglądamy bezsilnymi spojrzeniami. Lokowana w zalewie obrazów i tym, że wszystko i każdy wystawia się na widok, panoptyczność lub postpanoptyczność jest często wskazywaną cechą współczesnej rzeczywistości, nad którą przez całkowitą dokumentację sprawowana jest kontrola⁵⁸. Zmieniła się więc struktura słynnego więzienia, ale pozostała – przynajmniej według części komentatorów – inwigilacja i jawnie przemocowy wymiar spojrzenia, co ma przekładać się także na sposób patrzenia na obrazy cierpienia i okrucieństwa. Phelan wymienia wręcz jednym tchem benthamowski Panopticon, hollywoodzkie męskie spojrzenie, patrzenie imperialistyczne, kolonialne i rasistowskie, tworząc z nich pewne kontinuum określające sposób, w jaki patrzymy na cierpienie: przemocowo, w ramach reżimów władzy⁵⁹.

W samych rozważaniach Foucaulta pada już jednak uwaga o demokratycznym wymiarze Panoptikonu:

Rzeczywiście, każdą instytucję panoptyczną, choćby tak starannie zamkniętą jak zakład karny, będzie można z łatwością poddać owym nieustannym i przypadkowym zarazem inspekcjom – i to nie tylko ze strony wyznaczonych kontrolerów, ale także ze strony ogółu; każdy człowiek może na własne oczy zobaczyć, jak funkcjonują szkoły, szpitale, fabryki i więzienia. Nie ma zatem ryzyka, że wzmocnienie władzy za sprawą maszyny panoptycznej wyrodzi się w tyranie: urządzenie dyscyplinarne będzie demokratycznie kontrolowane, ponieważ stanie się dostępne „wielkiemu komitetowi osądu powszechnego”. Panoptikon, subtelnie zaaranżowany w ten sposób, by jeden nadzorca mógł jednym rzutem oka ogarnąć tyle odmiennych jednostek, pozwala również całemu światu nadzorować najmniejszego nadzorcę. Maszyna do patrzenia była czynną w rodzaju *camera obscura*, gdzie szpieguje się jednostki; teraz staje się przezroczystym budynkiem, gdzie sprawowanie władzy podlega kontroli całego społeczeństwa⁶⁰.

Wydaje się, że w wezwaniu do patrzenia pojawia się właśnie ten gest przejścia kontroli nad nadzorującym. Uporczywego patrzenia „na ręce”, które ma zapewnić bezpieczeństwo, a wręcz życie i istnienie. W *All Eyes on Gaza* wybrzmiewa pilne wezwanie do dostrzeżenia, że pod znoszącą widzialność izraelską okupacją jest coś do zobaczenia i do ocalenia przed przemocą, a w jej konsekwencji – zagładą. Zarazem miliony spojrzeń mają wyrzucić presję i stać się ochronną tarczą.

Powódź obrazów sprawia, że wszystko możemy zobaczyć, wszystko dzieje się niejako na naszych oczach. Ostrzały, wydobywane spod gruzów ciała, historyczną rozpacz lekarki, której ranne dziecko przywieziono do szpitala, odkrycie masowego grobu, w którym pochowano zabitych przez Izrael ludzi, tłum przemierzający ulice Gazy niczym w czasie exodusu, ludzi próbujących zdobyć jedzenie, zrzucając z samolotów pomoc i znów ostrzały – na przemian z pieczeniem chleba, kolejnym wysiedleniem, obrazami dzieci. Tak, możemy zobaczyć wszystko i to niewiarygodnie szczegółowo. Równocześnie dany jest nam ogląd z bliska i z oddali, z wielu perspektyw. Jak w Panoptikonie nic (przynajmniej pozornie) nie ukrywa się przed spojrzeniem, wszystko jest wystawiane na widok. Nie stoi za tym jednak przymus, a świadome działanie wymierzone w opresyjny dyskurs. Uwidocznienie ma urzeczywistnić na oczach świata to, co przesłania okupacja. To jednak nie koniec. Panoptyczność tej sytuacji ma jeszcze jeden wymiar: kontrolnego, demokratycznego patrzenia, które ma zapewnić bezpieczeństwo, stanąć w obronie porządku i prawa. W *All Eyes on Gaza* wybrzmiewa zarówno wezwanie do patrzenia, jak i dopominanie się o prawo do niego, do tego, by nic nie zostało ukryte przed naszymi oczami. Spojrzenie staje się gwarantem bezpieczeństwa, ma ocalać. Nie jest już tak bezsilne. W chwili, gdy solidarna społeczność wzywa do patrzenia, inwigilujące, przemocowe narzędzie panoptyczne zostaje przejęte, zmienia się

nadzorca, który ujawnia inną stronę obrazu. Niewidzialność okupacji zostaje zanegowana.

Pilności wydarzeniom, jak zwraca uwagę Azoulay, nie nadaje sam obraz, ale to, co robią z nim odbiorcy. Przywołane przez nią, by zilustrować ten proces, fotografie palestyńskich więźniów z zawiązanymi oczami publikowane w mediach, choć świadczą o naruszeniach właściwych procedur aresztowań, nie wzywają do oburzenia, nie powodują zmiany. Aby nadać im pilności, potrzebne jest przełamanie ich banalności, odpowiedzialne spojrzenie widza⁶¹. Czy właśnie nie to dzieje się w tych drobnych, z pozoru nieistotnych, błahych gestach? Udostępnieniach, polubieniach, pozornie absurdalnych komentarzach o arbuzach i Labubu, wreszcie – wzywaniu do patrzenia, do śledzenia i niewzbraniania się przed obrazami? Czy właśnie w ten sposób część widzów świadomie staje się świadkami, którzy próbują wpłynąć na wydarzenia, razem z Palestyńczykami budując pole widzialności i solidarnie wyrażając sprzeciw?

Przypisy

- ¹ Wystawa miała miejsce w galerii sztuki Um El Fahem w Izraelu. Zgodnie z opisem zamieszczonym przez Azoulay na jej stronie internetowej na wystawie zaprezentowano „serię obrazów, które zostały pomyślane, zebrane, sklasyfikowane, stworzone lub przetworzone w kontekście ciągłej codziennej rzeczywistości «tymczasowej» zwierzchności Państwa Izrael nad trzema i pół milionami Palestyńczyków” (<https://cargo-collective.com/AriellaAzoulay/filter/Exhibitions/Everything-Could-Be-Seen>, dostęp: 6.09.2025). Zob. także: Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, Zone Books, New York 2008, s. 183–184.
- ² A. Azoulay, *The Civil...*, dz. cyt., s. 183.
- ³ Tamże, s. 184.
- ⁴ Tamże, s. 190.
- ⁵ Tamże, s. 190–191.
- ⁶ Roma Sendyka, *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria bystanders i analiza wizualna*, „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 120.
- ⁷ Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Mai Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2024, s. 41–51.
- ⁸ Paweł Mościcki, *Gaza. Rzecz o kulturze eksterminacji*, Karakter, Kraków 2005, s. 132.
- ⁹ R. Sendyka, *Od obserwatorów...*, dz. cyt., s. 130.
- ¹⁰ Ariella Azoulay, *Seeing Genocide. Israel's weaponization of images since October 7 obfuscates its genocidal campaign against Palestinians*, www.bostonreview.net/articles/seeing-genocide/, dostęp: 5.09.2025.
- ¹¹ Mirzoeff porównuje obecną reakcję na obrazy ludobójstwa w Gazie do takich zbiorowych odpowiedzi na materiały wizualne, jak Occupy Wall Street, Black Lives Matters czy #metoo. Nicholas Mirzoeff, *To See in the Dark*, Pluto, London 2025, s. 6–7.
- ¹² Tamże, s. 1.
- ¹³ Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2016, s. 125–126.
- ¹⁴ Tomasz Szerszeń, *Być gościem w katastrofie*, Wydawnictwo Czarne, Dwutygodnik.com, Wołowiec 2024, s. 86.
- ¹⁵ Temat ten porusza między innymi Karolina Gembara, proponując zamiast prostej odpowiedzi na pytanie, czy fotogra-

- fia potrafi zmieniać świat, dekonstrukcję tego pytania i przyjrzenie się sprawczości fotografii jako wydarzeniu, jako „splotowi działań, osób i rzeczy”. Karolina Gembara, *Między emancypacją a represją. O sprawczości fotografii*, <https://archiwumprotestow.pl/pl/fotografia-jako-wydarzenie/>, dostęp: 7.09.2025.
- ¹⁶ Patrycja Wieczorkiewicz, *Gaza: ludobójstwo na Instagramie*, <https://krytykapolityczna.pl/swiat/gaza-ludobojstwo-na-instagramie/>, dostęp: 3.09.2025.
 - ¹⁷ Jay Prosser, *Introduction*, [w:] *Picturing Atrocity. Photography in Crisis*, red. Geoffrey Batchen, Mick Gidley, Nancy K. Miller, Jay Prosser, Reaktion Books, London 2012, s. 9–10.
 - ¹⁸ Michael Rothberg, *Trauma Theory, Implicated Subjects, and the Question of Israel/Palestine*, <https://profession.mla.org/trauma-theory-implicated-subjects-and-the-question-of-israel-palestine/>, dostęp: 20.09.2025.
 - ¹⁹ Powstanie tego artykułu poprzedziła kilkumiesięczna obserwacja publikowanych na Instagramie – zarówno przez samych Palestyńczyków, jak i agencje prasowe, portale informacyjne oraz organizacje międzynarodowe – obrazów, filmów i relacji ze Strefy Gazy.
 - ²⁰ R. Sendyka, *Od obserwatorów...*, dz. cyt.
 - ²¹ N. Mirzoeff, *To See...*, dz. cyt., s. 16–17.
 - ²² O polityce Mety, która doprowadziła do mniejszych zasięgów generowanych przez propalestyńskie posty lub wręcz do ich usuwania pisze Antony Loewenstein w *The Palestine Laboratory: How Israel Exports the Technology of Occupation Around the World*, Verso, London 2023. Wspomina o tym także Mirzoeff; N. Mirzoeff, *To See...*, dz. cyt., s. 8.
 - ²³ R. Sendyka, *Od obserwatorów...*, dz. cyt., s. 128.
 - ²⁴ Na mocny związek zaangażowania, zareagowania na fotografię cierpienia z rolą świadka uwagę zwraca między innymi Jay Prosser, który postronnych umieszcza na przeciwnej pozycji. Ich pozbawione działania spojrzenie ma powiększać skalę cierpienia i oznaczać klęskę świadectwa. J. Prosser, *Introduction*, dz. cyt., s. 10.
 - ²⁵ M. Rothberg, *Trauma Theory...*, dz. cyt.
 - ²⁶ Enzo Traverso, *Gaza. W obliczu historii*, przeł. Magdalena Gawin, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2025, s. 52.
 - ²⁷ Tamże.
 - ²⁸ Traverso przywołuje w tym kontekście powielane przez media fałszywe historie o „wypruwaniu wnętrza kobietom w ciąży, dzieciątkach dzieci, którym ucięto głowy i niemowlętom wrzuconych do pieców przez bojowników Hamasu”. Tamże.
 - ²⁹ Paweł Mościcki przywołuje tę ocenę za Susan Abulhawą, palestyńską pisarką i aktywistką. P. Mościcki, *Gaza*, dz. cyt., s. 131.
 - ³⁰ Ezzedine C. Fishere, *This country should take over Gaza – for now*, www.washingtonpost.com/opinions/2025/07/30/gaza-egypt-trusteeship-plan/, dostęp: 3.09.2025.
 - ³¹ Ishaan Tharoor, *As Gaza starves, Israel's far right sees a dream coming true*, www.washingtonpost.com/world/2025/07/25/worldview-gaza-hunger-crisis-israel/, dostęp: 3.09.2025.
 - ³² Tamże.
 - ³³ W czerwcu 2025 roku UNRWA donosiła o prawie dwustu zabitych dziennikarzach. Końcem sierpnia 2025 roku Committee to Protect Journalists podał informację o co najmniej 197 zabitych dziennikarzach i pracownikach medialnych od początku wojny na terytorium Izraela, Palestyny i Libanu, 189 z nich to Palestyńczycy. Philippe Lazzarini, *UNRWA Commissioner-General on Gaza: the ban on international media must be lifted*, www.unrwa.org/newsro-

- om/official-statements/unrwa-commissioner-general-gaza-ban-international-media-must-be-lifted, dostęp: 5.09.2025; CPJ, *At least 5 Gazan journalists killed in Israeli strikes on Nasser Hospital*, <https://cpj.org/2025/08/at-least-5-gazan-journalists-killed-in-israeli-strike-on-nasser-hospital/>, dostęp: 5.09.2025.
- 34 Podobną politykę zastosowaną w 2009 roku opisuje między innymi Anandi Ramamurthy, zwracając uwagę, że zakazanie wstępu zagranicznym dziennikarzom nie miało na celu całkowitego ukrycia rzeczywistych obrazów, a raczej kontrolę nad nimi, poprzez jednoczesne upolitycznienie obrazów tworzonych przez Palestyńczyków, przedstawienie ich jako stroniczych, przy jednoczesnym znormalizowaniu izraelskich obrazów wojskowych. Zob. Anandi Ramamurthy, *Contesting the visualization of Gaza*, „Photographies” 2016, nr 9.
- 35 A. Azoulay, *Seeing Genocide*, dz. cyt.
- 36 Raja Shehadeh, *Dlaczego Izrael boi się Palestyny?*, przeł. Anna Sak, Karakter, Kraków 2024, s. 74.
- 37 Tamże.
- 38 Można powiedzieć, że dochodzi tu do zjawiska wskazywanego przez Davida Freedberga, który zwraca uwagę, że z jednej strony po upowszechnieniu się fotografii i internetu żadna rewolucja czy ruch polityczny nie mogą zaistnieć bez odwołania się do napędzanego technologią obiegu obrazu, a z drugiej – że wszystkie z konfliktów po 1989 roku łączą się z cenzurą i obrazoburstwem. W tak zarysowanym polu gwarantujące widzialność zalew obrazów i jego zanegowanie przez cenzurę zdają się stałymi elementami współczesnego konfliktu. Freedberg kładzie jednak nacisk na to, jak w kontekście konfliktów „wizerunki nieuchronnie pociągają ludzi i pobudzają ich do działania”, prowadzą do uznania ich potęgi lub odpowiedzi na nie przemocą. Rozpoznanie to zdaje się nie do końca przystawać do wydarzeń w Strefie Gazy. Choć nie ma wątpliwości co do wykorzystania przez Izrael cenzury jako narzędzia walki, pojawia się pytanie, czy powstające mimo niej obrazy poświadczają o potędze wizerunku, jego wpływie na odbiorców, czy raczej stają się narzędziami aktywizmu, w których sam wizerunek nie odgrywa większej roli. David Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. XXXV.
- 39 N. Mirzoeff, *To See...*, dz. cyt., s. 1, 12.
- 40 Tamże, s. 1.
- 41 Tamże, s. 16.
- 42 Poza przekazem od samych Palestyńczyków, pojawiają się głównie obrazy wykonane z satelitów i samolotów dostarczających pomoc, choć, jak podaje „The Washington Post” filmowanie Gazy z lotu ptaka również zostało zabronione przez Izrael. Zob. Heidi Levine, Joshua Yang, Evan Hill, Sammy Westfall, *Rare aerial imagery shows displacement and destruction in Gaza*, www.washingtonpost.com/world/interactive/2025/gaza-war-destruction-aerial-airdrop/, dostęp: 7.09.2025. O „zewnętrznych” obrazach Gazy wspomina też Shehadeh, podkreślając, że Izrael robi wyjątek tylko dla „kilku starannie kontrolowanych, wyreżyserowanych wizyt” zagranicznych dziennikarzy; R. Shehadeh, *Dlaczego Izrael...*, dz. cyt., s. 75.
- 43 Ariella Azoulay, *The Execution Portrait*, [w:] *Picturing Atrocity*, dz. cyt., s. 250–251.
- 44 Zob. A. Ramamurthy, *Contesting the visualization...*, dz. cyt.
- 45 Zob. Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look. A counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham–London 2011; tenże, *The Appearance of Black Lives Matter*, [NAME], Miami 2017, <https://namepublications.org/item/2017/the-appearance-of-black-lives-matter/>, dostęp: 22.09.2025.
- 46 Takie podejście do obrazów udostępnianych w mediach społecznościowych współgra z zachodzącymi współcześnie przeobrażeniami fotograficznymi, w tym dereifikacją fotografii, której konsekwencją, jak wskazuje Maciej Frąckowiak, jest „zachęta, by zdjęć używać nie jako przedstawień, ale przede wszystkim jako bodźców, uruchamiających reakcje i podtrzymujących ruch w sieciach społecznościowych”. Maciej Frąckowiak, *Obrazy, co mogą. Studium przeobrażeń świata przez fotografię*, Universitas, Kraków 2022, s. 23.
- 47 Alys Davies, BBC Arabic, *All Eyes on Rafah: The post that's been shared by more than 47m people*, www.bbc.com/news/articles/cjkj5jeleo, dostęp: 7.09.2025.
- 48 Mansur Hidayat, Mahmud Muzaki Nurul Amin, *Media, Mobilization, And Impact: Understanding the „All Eyes on Rafah” Campaign*, „Jurnal Pengembangan Masyarakat Islam” 2024, nr 2.
- 49 A. Ramamurthy, *Contesting the visualization...*, dz. cyt.
- 50 Przywołane hasła pochodzą z grafiki autorstwa marcinwiteh. art (www.instagram.com/p/DOD8cqPiO06/), dostęp: 22.09.2025) oraz udostępnianych przez profil globalmovementtogaza_poland i współpracujące z nim osoby (www.instagram.com/p/DOBzYmBDXWI/?img_index=1&igsh=cW5uNXprY24yeGxx), dostęp: 22.09.2025).
- 51 pat.wieczorkiewicz, www.instagram.com/p/DOYj8nDjONS/, dostęp: 22.09.2025.
- 52 Mimo że wszystko może zostać zobaczone, nie wszystko jest zrozumiałe, a część obrazów w miarę ich oglądania rodzi coraz więcej pytań. Jak w przypadku obrazów z więzienia Abu Ghurajb Peggy Phelan zwracała uwagę na istnienie płamek ślepych, tak i tutaj obrazy także obnażają naszą niewiedzę i „granicę naszej zdolności widzenia”. Nie brakuje obrazów takich jak przejeżdżające przez Gazę ciężarówki z pomocą humanitarną, na których dachach widać uzbrojonych mężczyzn – nie dostajemy informacji, czy to żołnierze Izraela, czy Hamasu, a jedynie komentarz: „Albo przyniosę jedzenie i mąkę dla mojej rodziny, albo zginę dzisiaj, czekając przed ciężarówkami z pomocą humanitarną”. W komentarzach pod postem toczy się dyskusja, co tak naprawdę on przedstawia (zob. www.instagram.com/reel/DMUn421ISsa/?igsh=MXYxc2M2NmXmMzRqcg==), dostęp: 28.09.2025). Podobnych niedookreślonych, pozbawionych kontekstu i potencjalnie niezrozumiałych dla patrzących z zewnątrz obrazów nie brakuje. Zob. Peggy Phelan, *Atrocity and Action. The Performative Force of the Abu Ghraib Photographs*, [w:] *Picturing Atrocity*, dz. cyt.
- 53 N. Mirzoeff, *To See...*, dz. cyt., s. 52.
- 54 *I long to click away. Watch. These are your people. I force my eyes to stay. Bear witness*. Cyt. za: N. Mirzoeff, *To See...*, dz. cyt., s. 52.
- 55 Tamże, s. 3.
- 56 Tamże, s. 1.
- 57 Jacek Leociak, *Patrząc na Buczę. Badacz Zagłady wobec wizualnych świadectw współczesnego ludobójstwa*, „Konteksty” 2023, nr 4, s. 179.
- 58 Byung-Chul Han, *Kryzys narracji i inne eseje*, przeł. Rafał Pokrywka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2024, s. 65, 78–79.
- 59 P. Phelan, *Atrocity and Action*, dz. cyt., s. 55.
- 60 Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 202.
- 61 A. Azoulay, *Civil Contract...*, dz. cyt., s. 194.