

KATARZYNA BOJARSKA

Uniwersytet SWPS

<https://orcid.org/0000-0001-7872-5763>

Nekroekfraz. Widoki wojny i słowa

Necroekphrasis. Views of War and Word

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

The article discusses *War Primer 2* (2011), an art book by photographers Oliver Chanarin and Adam Broomberg, as a performative gesture of a new staging of Bertolt Brecht's *Kriegsfibel* (1955). The analysis, following Achille Mbembe's concept of necropolitics, applies the concept of necrophrasis (a specific practice of ekphrasis at the time of contemporary extreme policies of death and their toxic visual presence). The essay supports a specific form of witnessing and testifying, which manifests itself in this necroecphrastic practice whereby history is actualized and contemporaries' relation to the past becomes materialized. The artists' interventions, based on a performative use of archives and the legacy of political terror and wartime violence, activate and actualize that which is the past or belonged to the latter.

Keywords: Bertolt Brecht; war primer; atrocity images; necropolitics; necroekphrasis

Abstrakt

Artykuł analizuje książkę artystyczną autorstwa fotografów Olivera Chanarina i Adama Broomberga, zatytułowaną *War Primer 2* (2011), jako performatywny gest ponownego wystawienia dzieła Bertolta Brechta *Kriegsfibel* (1955). Analiza, oparta na koncepcji nekropolityki Achille'a Mbembego, wykorzystuje pojęcie nekrofrazji (specyficznej praktyki ekfrazy w czasach współczesnej ekstremalnej polityki śmierci i jej toksycznej obecności wizualnej). Esej opowiada się za specyficzną formą świadczenia i dawania zeznań, która przejawia się w tej nekroekfrazycznej praktyce, dzięki której historia zostaje zaktualizowana, a relacje współczesnych z przeszłością zmaterializowane. Interwencje artystów, oparte na performatywnym wykorzystaniu archiwów i dziedzictwa politycznego terroru i przemocy wojennej, aktywują i aktualizują to, co minęło lub należało do przeszłości.

Słowa kluczowe: Bertolt Brecht; elementarz wojny; obrazy wojny i przemocy; nekropolityka; nekroekfraz

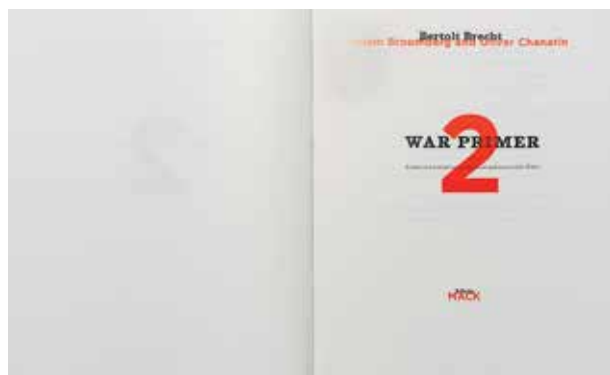
O autorce

Katarzyna Bojarska – adiunktka w katedrze kulturoznawstwa Uniwersytetu SWPS, kierowniczka Centrum Porównawczych Badań Kultur Pamięci. Współzałożycielka i redaktorka pisma naukowego „Widok. Teorie i Praktyki of Kultury Wizualnej”. Autorka tekstów i przekładów zainteresowana relacjami sztuki, literatury, pamięci i psychoanalizy. Tłumaczka książek Michaela Rothberga i Ernsta van Alphen. Autorka książki *Wydarzenia po Wydarzeniu: Białoszewski – Richter – Spiegelman* (2012), współredaktorka *Knowledge in the Shadow of Catastrophe. Key Thinkers of Polish Humanities in the Post-War Era* (2024). Stypendystka Fulbrighta i Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Realizowała granty badawcze ze środków NPRH, NCN i Horizon2020.

Tylko wtedy, gdy nad zwłokami odbywa się taniec, mamy do czynienia ze społecznym gestem faszyzmu¹.

Mówi się, że takie obrazy pobudzają zmarłych do działania!²

Dekadę po 11 września – wydarzeniu, które radykalnie zmieniło globalny obieg obrazów przemocy oraz podejście kultury wizualnej do tak zwanych wydarzeń granicznych³ – Oliver Chanarin i Adam Broomberg opublikowali „uaktualnioną” wersję poetycko-wizualnej książki Bertolta Brechta z 1955 roku zatytułowanej *Kriegsfibel* (*Elementarz wojny*). Stawiam tezę, że wnikliwa analiza tej współczesnej reinterpretacji Brechta pozwala dostrzec, jak funkcjonuje kultura wizualna nekropolityki. Termin ten pochodzi rzecz jasna z eseju Achille’a Mbembego *Nekropolityka*. Od momentu jego publikacji (oryginalnie w języku angielskim) w 2003 roku⁴ znacząca część refleksji na temat kolonializmu, imperializmu, migracji lub wojny w ten czy inny sposób uwzględnia koncepcję Mbembego. W mojej interpretacji będę opierać się na pojęciu nekroekfrazy (specyficznej praktyki ekfrastycznej w czasach współczesnej ekstremalnej polityki śmierci i jej odurzającej czy też radioaktywnej obecności wizualnej). Oba elementarze wojny – Brechta oraz Broomberga i Chanarina – doprowadzają literaturę do jej granic poprzez interwencję wizualną i rozbijanie płaszczyzny języka wielopoziomowymi układami tekstu. Renegocjują w ten sposób relację sztuki wobec polityki, przemocy i wojny, a także wobec archiwum i pamięci kulturowej. Broomberg i Chanarin zaświadcza o przemocy w sposób szczególny (podobnie jak Brecht, paradoksalnie, bo bazując na obrazach przywłaszczonych), ale też wpisują się swoim nekfrastycznym świadectwem w historię montażu historycznego. To praktyka, w której historia jest aktualizowana, a relacja artystów z przeszłością materialnie realizowana poprzez zawłaszczenie, grę słów i obrazów. Ich interwencje opierają się na wykorzystaniu archiwów oraz dziedzictwa politycznego terroru i przemocy, aktywizując i aktualizując to, co minęło lub należało do przeszłości.



W *War Primer 2* artyści wykorzystują 85 obrazów, ściśle związanych z brechtowskimi epigramami, które zostały przez nich ręcznie wklejone w egzemplarze angielskiego

KATARZYNA BOJARSKA

Nekroekfraz. Widoki wojny i słowa

przekładu *Kriegsfibel* z 1998 roku. Książkę Broomberga i Chanarina w nakładzie stu kopii opublikowało wydawnictwo MACK Books. Następnie wydano ją ponownie i rozpowszechniano jako bezpłatną wersję cyfrową wzbogaconą o eseje krytyczne i naukowe dotyczące obu elementarzy⁵. Dowodząc nekfrastycznej natury *War Primer 2*, skupię się w szczególności na obrazach ciał, naruszeniach integralności cielesnej oraz obrazach zmarłych. Nekroprzemoc jako narzędzie nekropolityki nie ogranicza się bowiem wyłącznie do opisanej przez Foucaulta politycznej praktyki skazywania na śmierć i zezwalania na życie lub skazywania na życie i pozwalania na śmierć⁶, ale rozciąga się na nadobecność zwłok i ich istotną funkcję we współczesnej kulturze wizualnej i sferze publicznej⁷. Liczba takich obrazów jest u Broomberga i Chanarina znacznie większa niż w brechtowskim oryginale⁸. Postaram się dowiedzieć, dlaczego tak się stało. Co wydarzyło się w ciągu tych pięćdziesięciu lat XX wieku w odniesieniu do przedstawiania przemocy politycznej? Czy zmieniło się to wraz z pojawieniem się internetu, całodobowych wojennych relacji tworzonych przez osoby bezpośrednio w nich uczestniczące, może bardziej dosadnych obrazów wernakularnych, bez znieczulenia udostępnianych i przetwarzanych za pośrednictwem mediów społecznościowych, oraz nowych świadków i nowych form zaświadczenia?

Praktyka nekroekfrastyczna

Idąc tropem zaproponowanego przez Justina Coombesa odczytania elementarza Brechta oraz Broomberga i Chanarina⁹, chciałabym potraktować doświadczenie odbiorcze jako „rozszerzoną formę ekfrazy”. Coombes pisze:

Chociaż umysł czytelnika, co oczywiste, odbiera obraz poprzez jego cechy wizualne, to jeśli ma „odczytać” ów obraz w sposób proponowany przez Brechta, dojdzie do swego rodzaju równoległej, werbalnej recytacji, wewnętrznej aktu ekfrazy¹⁰.

Ów „wewnętrzny akt ekfrazy” u Broomberga i Chanarina rozgrywa się w liminalnej przestrzeni tego, co wizualne, tekstualne i cielesne. Historycznie ekfraz

(gr. *ékphrasis*) jako zabieg retoryczny wiąże się z *evidentia* – unaocznieniem faktów, a przez to wywołaniem żywych emocji u odbiorców. Jako gatunek literacki natomiast ekfrazą splata uwagę, myśl, obraz i kojarzenie. Jest formą tworzenia relacji między różnymi środkami wyrazu lub przedstawiania, w ramach której jeden z tych środków przenika drugi, docierając do jego sedna, aby uchwycić jego istotę, a tym samym przekazać ją odbiorcom w sposób performatywny. Jest zatem nie tyle reprezentacją reprezentacji, ile performansem teoretycznym, aktem relacyjności sztuk i autorefleksji samej sztuki¹¹.

To transmodalne splecenie można odczytać jako równoległe do transmodalności współczesnych technologii wojny i reprezentacji, a także do niejednoznacznej pozycji odbiorcy-widza, którego fizyczna przewaga nad zmarłymi i rannymi przedstawionymi na obrazach okrucieństwa może realizować się w różnych aktach widzenia¹². Performatywność zaś znajduje tutaj swój inny tryb, ponieważ dotyczy również samej fotografii – formy rejestrowania obrazu zmarłych i sposobu jego rozpowszechniania. W ten sposób nie tylko przedstawia, ale także inscenizuje przemoc i (re)produkuje ją jako spektakl, dokonując ekstremalnego naruszenia. Jeśli, jak stwierdzają we wstępie redaktorzy książki *Picturing Atrocity*, „coraz bardziej uświadamiamy sobie, że obrazy okrucieństwa, niezależnie od ich rodzaju, zawsze wydają się rodzić więcej pytań niż udzielać odpowiedzi”¹³, to towarzyszące im słowa nie mogą ich wyjaśnić, opisać ani jedynie skontekstualizować. Tekst powinien raczej rozszerzać te pytania, umieszczać je w nowym kontekście, wprowadzać krytyczne i metakrytyczne ramy.

Przyjrzyjmy się zatem, jak to działa. Aby to zrobić, należy powrócić do struktury tekstowej i obrazowej dzieła, a raczej dzieł, i zbadać, w jaki sposób ta druga czerpie z pierwszej. Jak zauważył J.J. Long, *Kriegsfibel* Brechta charakteryzuje się szczególną, choć rzadko analizowaną „paratekstualną obfitością”. Zwrócił szczególną uwagę na scenografię, projekt i wewnętrzną dynamikę, a nawet inscenizację tego dzieła. Szczegółowo opisał mnogość językowych (paratekstualnych) oraz wizualnych elementów: obrazy archiwalne, ich sporadycznie występujące podpisy (w językach angielskim, niemieckim lub szwedzkim), niemieckie tłumaczenia, epigramy i numery epigramów w lewym dolnym rogu strony, a także noty na końcu książki, przedmowę Ruth Berlau i jej tekst na skrzydełkach obwoluty¹⁴. W związku z tym podczas lektury należy przechodzić między różnymi warstwami tekstów i obrazów – fotoepigramem, podpisem, czterowierszem, a następnie przypisem końcowym – i wszystko to splata się w procesie odbiorczym. Jak zauważa Long:

Wizualne, tekstualne i paratekstualne strategie [...] w tym nieustannie zmieniający się układ graficzny, zmienne relacje między obrazami i różnymi tekstami wokół nich, walka ideologiczna między tekstami jako takimi oraz nieustanna destabilizacja pozycji podmiotowej, dokonująca się za sprawą rozmaitych trybów, w jakich

tekst zwraca się do czytelnika – prowadzą, jak się zdaje, do owej „krytycznej reorganizacji doświadczenia”¹⁵.

Aby lepiej ją zrozumieć, należy wziąć pod uwagę zmieniające się sposoby adresowania odbiorców, a tym samym pozycje podmiotowe sugerowane w *Kriegsfibel*. Jak pokazuje Long, przesunięcia odpowiedzialne za destabilizację pozycji osób czytających/oglądających elementarz są radykalne i mają miejsce w czterowierszach, między epigramami, między epigramami a podpisami. Zmieniające się sposoby interpelacji wymagają pogodzenia się z dyskomfortem wynikającym z niemożności uchwycenia i zrozumienia całości, ciągłego pozostawania w ruchu, niepewności co do własnej pozycji czy sensu tego, co jest przedstawiane i omawiane. „Efekty interpelacji”, jak nazywa je W.J.T. Mitchell, pracują na płaszczyźnie wizualno-tekstowej równoległe, „ponieważ obraz pozdrawia nas lub wita, wciąga widza w grę, ogarnia obserwatora jako przedmiot «spojrzenia» obrazu”¹⁶. Dynamika ta wymaga szczególnego sposobu czytania i oglądania, a w tym procesie – kwestionowania znaczenia przeszłości i wypracowywania własnej perspektywy. Rzeczywistość historyczna nie jest tu tak mocno strukturyzowana w przedstawieniu, lecz odtwarzana w interwencyjnym, krytycznym działaniu odbiorcy, który jest jednocześnie uczniem-rekonstruktorem¹⁷. Long postrzega *Kriegsfibel* jako wyzwanie dla uznanych narracji i zaproszenie do ich dalszego dekonstruowania. Dlatego *remake* Broomberga i Chanarina nie powinien być zaskoczeniem. Jest poniekąd wpisany w brechtowski projekt, jest jednym z aktów nieustającego *Lehrstück*, wprawionego w twórczy i krytyczny wir przez Brechta.

Polityka *Jetztzeit*

Koncepcja nekropolityki Achille’a Mbembego powstała w odpowiedzi na istnienie przestrzeni liminalnych, świata śmierci – tych nowych i wyjątkowych form egzystencji społecznej, w których rzesze ludzi żyją w warunkach nadających im status żywych trupów. Nekropolityka pociąga za sobą „podporządkowanie życia władzy śmierci” przez suwerenną władzę oraz wprowadzenie broni służącej do „zmaksymalizowania liczby ludzkich ofiar i stworzenia światów śmierci”¹⁸. Mbembe łączy wybrane koncepcje Michela Foucaulta (na przykład biopolitykę) i Giorgia Agambena (stan wyjątkowy) z perspektywą dekolonizacji inspirowaną pismami Frantza Fanona oraz forensycznym dekolonialnym myśleniem i działaniem Eyala Weizmana. Pozwala mu to ujawnić praktyki nekropolityczne jako trwałe efekt politycznej, kulturowej i ekonomicznej białej supremacji opartej na rasizmie od początków kolonizacji do dziś. Mbembe analizuje trwałe wykorzystywanie władzy do zabijania, skazywania ludzi na śmierć, ludobójcze obsesje grup i jednostek oraz wprowadzanie coraz bardziej rygorystycznych, rasistowskich praw i technologii, które pozwalają suwerenowi realizować jego pragnienie śmierci.

Nekropolityka to zarządzanie niechcianymi populacjami ludzkimi poprzez zamykanie ich w określonych przestrzeniach, takich jak obozy, więzienia, przedmieścia lub fawele. Technologie rasizmu, wraz z innymi technologiami, ułatwiają i wspierają przesiedlenia, terror i ludobójstwo. Zamknięte w niepewnych i zmilitaryzowanych strefach populacje te są kontrolowane, nękanie i narażone na eliminację. Mbembe nazywa ten stan „trwałym stanem życia w bólu”¹⁹. Zauważa, że europejski imperializm stworzył poligon doświadczalny dla rozwijanych w XX wieku przez nazizm technologii, których powidoki są widoczne do dziś. Związek między kapitalizmem a polityką śmierci kwitnie. W „światach śmierci” granice między oporem a samobójstwem, męczeństwem a wolnością, poświęceniem a odkupieniem zacierają się. Dla niektórych przekształcenie własnego ciała w broń oznacza odzyskanie tego, co utracili w epoce nekrowładzy, odzyskanie własnej śmierci. Samobójcze zamachy bombowe, w których ciało staje się ostateczną bronią, wymagają ponownego przemyślenia kwestii życia i śmierci, a stawanie się zwłokami należy traktować jako codzienność dla wielu. Wszelchobecność obrazów zwłok w wiadomościach, kulturze popularnej i rozrywce zbiega się z dyskursem o niewyobrażalnej śmierci. Jak jednak coś może być jednocześnie nie do pomyślenia, niewyobrażalne i wszelchobecne jako fakt wizualny? Pojęcie nekropolityki pozwala objąć ten paradoks i jako takie stanowi nieodzowne narzędzie krytycznego i twórczego myślenia oraz działania; narzędzie, które Broomberg i Chanarin świetnie rozpoznają i wykorzystują.

Podczas gdy w *Kriegsfibel* znajdziemy jedynie osiem zdjęć, na których w całości lub częściowo widoczne są ludzkie zwłoki, oraz dwa zdjęcia grobów, w przeróbce Broomberga i Chanarina jest ich ponad dwadzieścia. Omówię bardziej szczegółowo niektóre z przerobionych przez nich nekroekfrastycznych (nekfrastycznych) fotoepigramów, aby pokazać, jak z jednej strony nekropolityczne narzędzia zmieniły kulturę wizualną wojny i nasze jej widzenie, a z drugiej – jak ich gest artystyczny służy jako narzędzie do uchwycenia momentów mediacji, przekazywania i transformacji materialnych pozostałości historycznej przemocy i nekropolityki w kulturze wizualnej.

Adam Broomberg i Oliver Chanarin przeprowadzali wywiady z żołnierzami powracającymi z Iraku i Afganistanu oraz ich fotografowali. W 2008 roku, towarzysząc armii brytyjskiej w Afganistanie, przyjrzeni się bliżej temu, jak powstają obrazy z obszarów objętych konfliktem, jak są rozpowszechniane, a także cenzurowane²⁰. Nic więc dziwnego, że sięgnęli po *Kriegsfibel* Brechta i podążyli za nim, „aktualizując” elementarz współczesnymi obrazami: „nędznymi” strzępami wizualnej kultury przemocy, zdjęciami cyfrowymi i zrzutami ekranu z blogów rebeliantów, żołnierzy, aktywistów i zwykłych cywilów, a także z prasy. Sięgnęli po wizerunki, które Hito Steyerl nazwała „lumpenproletariuszami w klasowym społeczeństwie pozorów”²¹ oraz „wykętym ludem ekranu, odpadem produkcji audiowizualnej, śmieciami wyrzucanymi na brzeg

cyfrowych ekonomii”²². Ważne jest rozpoznanie i zrozumienie charakterystyki materiałów źródłowych Broomberga i Chanarina. Są to czasami dobrze znane, niekiedy ikoniczne obrazy, z których część ma autorów (wymienionych na końcu książki), ale które zostały również wykorzystane i powielone na wielu stronach internetowych i stamtąd pobrane. Znalazły się tam również obrazy wernakularne, dokumenty codziennego społecznego użycia i nadużycia, emanujące mrocznym blaskiem swojej historyczności²³.

Nędzne obrazy

Są one, za Steyerl, mocno skompresowanymi i szybko przemieszczającymi się obrazkami, zdematerializowanymi i spłaszczonymi, oderwanymi od kontekstu swego powstania wytworami wirującymi w zdekontekstualizowanym wszechświecie wizualnym. Są historyczne i sprawcze, zdezinterpretowane i wielokrotnie zawłaszczone.

Sieci, w których krążą obrazy, stanowią więc zarówno platformę wytwarzania nowych kruchych wspólnych interesów, jak i pole bitwy o narodowe i komercyjne stawki. [...] Choć terytorium nędznych obrazów umożliwia dostęp wykluczonych wyobrażeń, jednocześnie jest przesyczone najbardziej zaawansowanymi technikami utowarowienia. Choć pozwala użytkownikom aktywnie uczestniczyć w tworzeniu i rozpowszechnianiu treści, zapręga ich również do wytwarzania. Użytkownicy stają się fotoedytorami, krytykami, tłumaczami i (współ)autorami nędznych obrazów²⁴.

Broomberg i Chanarin rozpoznają tę kondycję obrazów wojny i przemocy, a także siebie jako uczestników i współtwórców tej rzeczywistości. *War Primer 2* jawi mi się jako próba krytycznego zdystansowania się do tej rzeczywistości, przejścia na pozycję, z której widać więcej.

W jaki sposób powinniśmy interpretować ten gest aktualizacji brechtowskiego elementarza? Jak rozumieć zestawienie (a może raczej zderzenie) oryginalnych epigramów Brechta z nędznymi obrazami? Czy obrazy te nadają jedynie nowy wymiar starej fabule, czy też raczej radykalnie ją przekształcają? Czy dobrze znana, wielokrotnie już widziana przemoc II wojny światowej została zastąpiona nową przemocą wojny z terroryzmem, czy też relacja ta ma charakter bardziej dialektyczny? Zgadza się z Bernadette Buckley, która interpretuje gest Broomberga i Chanarina nie jako zawłaszczenie dzieła Brechta, ale raczej jako formę hakowania. „Termin «zawłaszczenie» nie oddaje w pełni zderzenia, dialektycznego, dwukierunkowego procesu zachodzącego w krzyżowym ogniu między *Kriegsfibel* a *War Primer 2*”²⁵. Ani elementarz jako format, ani zawarte w nim obrazy nie zostały po prostu przejęte i nadpisane. Sięgając do języka informatycznego, można powiedzieć, że uczestniczą one raczej w tworzeniu nowego kodu, nowej wiedzy. Buckley odsyła do *Hacker Manifesto* McKenzie Wark. Pójdźmy więc tym tropem:

Niezależnie od tego, jaki kod hakujemy – czy to język programowania, język poetycki, matematyczny czy muzyczny, krzywe czy kolory – tworzymy możliwość pojawienia się nowych rzeczy. Nie zawsze są to rzeczy wspańskie, a nawet dobre, ale są to rzeczy nowe. W sztuce, nauce, filozofii i kulturze, w każdej dziedzinie wiedzy, gdzie można gromadzić dane i wydobywać z nich informacje tworzące nowe możliwości dla świata, są hakerzy, którzy hakują nowe rzeczy ze starych. Chociaż hakerzy tworzą te nowe światy, nie jesteśmy ich właścicielami. To, co tworzymy, jest oddane w zastaw na rzecz innych i interesów innych, państw i korporacji kontrolujących środki produkcji światów, które sami odkrywamy. Nie jesteśmy właścicielami tego, co tworzymy – to ono jest właścicielem nas²⁶.

Buckley wykorzystuje argument Wark, aby wyrazić znaczenie wspólnotowych, twórczych i politycznych aspektów hakowania. Myślenie to stanowi zaproszenie dla odbiorców do udziału w tej tradycji: Brecht hakujący zachodnie relacje prasowe z II wojny światowej, Broomberg i Chanarin hakujący hak Brechta, a także hakowanie współczesnej nekropolityki poprzez lumpenproletariat obrazów. Jak pokazuje Buckley, „działania te powodują coraz więcej dialektycznych spotkań z powiększającą się społecznością hakerów”²⁷.

Trzeba zauważyć, że hakowanie nie uwalnia podmiotu od zaangażowania w przedstawianą i rozpowszechnianą nekroprzemoc, nie zapewnia neutralnej ani bezpiecznej pozycji. Żadne reprodukowanie zdjęć przemocy i okrucieństwa nie jest nigdy niewinne ani nieszkodliwe. Przypomina nam natomiast, że w dziedzinie nekropolityki nie ma czegoś takiego jak przemoc wojenna jako taka. Przemoc jest bowiem zawsze zapośredniczona i kontrolowana przez konkretne techniki jej wytwórcy, a także techniki jej obserwatora. Obrazy w *War Primer 2*, w przeciwieństwie do zdjęć fotoreporterskich, bawią się nami za pomocą zniekształcenia, destabilizując niepokojącą równowagę między bezsilnymi ofiarami a bezsilnymi widzami, którą Susan Sontag zdiagnozowała w odniesieniu do zdjęć okrucieństw²⁸. Obrazy wybrane przez Broomberga i Chanarina są celowo niewiarygodne, zdradzają ślady i dowody manipulacji, kadrowania i edycji, otwierając się na kolejne manipulacje: poprzez zmontowanie z obrazami Brechta, ich nakładanie się oraz dialektyczną relację z epigramami. Bezmyślna konsumpcja zdjęć przemocy staje się niemożliwa, ponieważ są one zbyt zniekształcone, aby można było je łatwo przyswoić. Nekroekfrastyczny gest wymusza podanie retorycznej i rebelianckiej siły tych obrazów analizie, która staje się interwencyjnym rodzajem wizualnego politycznego myślenia.

Widok cudzego hakowania

Przyjrzyjmy się teraz bliżej temu, jak działa ów nekroekfrastyczny gest. Jak wspomniałam, w *War Primer 2* znajdziemy ponad dwadzieścia obrazów przedstawiają-

cych zmarłych, umierających lub szczątki ludzkie, jednak jest znacznie więcej takich, które bezpośrednio sygnalizują działanie nekroprzemocy, jak rozumie ją Mbembe. W mojej analizie kolejnych fotoepigramów będę podążała śladem J.J. Longa, przyglądając się korespondencji między obrazami (Brechta oraz Broomberga i Chanarina), a także czterowierszami i podpisami na stronach oraz na końcu książki (w tym „poetyce” źródła, z którego zostały zaczerpnięte).



Na samym początku *War Primer 2*, na trzeciej stronie, widzimy dwa zdjęcia: kolorowe, mniejsze u góry i czarno-białe, nieco większe u dołu. Pierwsze przedstawia czarnego mężczyznę owiniętego czerwonym ręcznikiem i białą kobietę w różowym bikini kucającą obok niego i trzymającą prawą rękę na jego ramieniu. Drugie zdjęcie – opisane przez Brechta jako pochodzące z 1936 roku, pierwszego roku hiszpańskiej wojny domowej – przedstawia siedzącą na plaży kobietę z pokrytymi czarną mazią dłońmi i stopami, które pokazuje do aparatu. Wiersz Brechta (napisany 9 października 1940 roku) w angielskim przekładzie Johna Willetta brzmi:

*Women are bathing on the Spanish coast,
They climb up from the seashore to the cliffs
And often find black oil on arm and breast:
The only traces left of sunken ships.*

Kobiety plażują na hiszpańskim wybrzeżu,
Wspinają się z brzegu na wzgórza
Często na ramionach i piersiach znajdują czarną ropę:
Jedynie ślady po statkach zatopionych w burzach.

Zdjęcie dodane w 2011 roku odsyła do zdarzenia, które miało miejsce pięć lat wcześniej na Teneryfie, kiedy to do opalających się turystów dopłynęła łódź z osobami migrującymi z krajów afrykańskich. Podpis na końcu książki brzmi:

Turystka opalająca się na plaży La Tejita na hiszpańskiej wyspie Teneryfa pomaga jednemu z 46 potencjalnych imigrantów w czwartek 3 marca 2006 r., po tym jak łódź, którą płynęli, osiadła na mieliźnie (zdjęcie: Arturo Rodriguez). www.fohguild.org/forums/screenshots/10545-funny-strange-random-pics-2372.html.

Patrzmy tu na bardzo niepokojące zestawienie. Najpierw wyłania się „nowszy” obraz: biała dłoń kobiety na ramieniu czarnego mężczyzny staje się czarną dłonią na drugim (chronologicznie wcześniejszym) zdjęciu. Czasowość pozostaje zaburzona, odbiorca nie do końca rozumie, co się wydarzyło i co ma się wydarzyć. Następnie pojawia się „czarna ropa” z wiersza, która w niesamowity sposób rymuje się z czernią na obu zdjęciach, oscylując między metaforyczną a dosłowną obecnością. Zatopione statki pozostawiają „ślady” (na ramieniu i piersi – jednak na zdjęciach nie ma piersi), czarne ludzkie ciało jest ich bardziej współczesnym śladem. Ropa z wiersza znajduje się na ramionach i piersiach, a jednak zdjęcie pokazuje jej ślady na dłoniach i podszewkach stóp. Ta rozbieżność między tym, co widać, a tym, co wywołuje ekfrazyczny gest wiersza, wzmacnia napięcie i dezorientację. Czterowiersz nie jest zilustrowany tymi obrazami, jest przez nie rozbijany – czy jest więcej kobiet? Te, które uciekły na klify? A jeśli tak, to które z nich widzimy? I jeszcze element z przestrzeni paratekstualnej: odwołanie do źródła nowszego obrazu, do strony internetowej, która zawiera zbitkę słów (*funny-strange-random-pics*) „zabawne-dziwne-przypadkowe-zdjęcia”.



Na dwunastej planszy zdjęcie dodane przez Broomberga i Chanarina prawie całkowicie zakrywa fotografię umieszczoną tam przez Brechta, pozostawiając podpis w języku angielskim: *The Germans were 'kind' to this Frenchman. They blindfolded him before he was shot* („Niemcy byli «mili» dla tego Francuza. Przed rozstrzelaniem zawiązali mu oczy”). Widzimy zbliżenie sceny rutynowej procedury armii amerykańskiej: zabity mężczyzna (Irakijczyk, jak dowiadujemy się z podpisu na końcu książki) leży na ziemi, rozebrany do naga, a jego tęczęwka jest skanowana za pomocą przenośnego skanera biometrycznego. W przeciwieństwie do Niemców z podpisu Amerykanie nie są „mili” – widzimy, jak wymuszają otwarcie oczu zmarłego, a nie, jak można by oczekiwać od „miłych” ludzi, zamykają mu powieki²⁹. Francuzowi zawiązano oczy przed rozstrzelaniem, Irakijczykowi pozostawiono oczy szeroko otwarte po zastrzeleniu. Na zdjęciu z II wojny światowej ofiara z zawiązanymi oczami nie widziała aktu zabójstwa, ale nie widziała też aktu fotografowania. Ofiara z Iraku oczywiście nie widzi aktu „skanowania”, ale ponieważ to my widzimy aparat (za-

równo fotograficzny, jak i skaner) penetrujący i brutalizujący jego zwłoki, widzimy również, że on patrzy na nas. Fotografia w swojej historycznej i współczesnej formie – bardziej zaawansowanej technologicznie – funkcjonuje tutaj jako narzędzie prowadzenia wojny. Jest to pierwsza z przedstawionych w książce nekropolitycznych procedur obrazowania.

Czterowiersz Brechta brzmi:

*And so we put him up against a wall:
A mother's son, a man like we had been
And shot him dead. And then to show you all
What came of him, we photographed the scene.*

Postawiliśmy go więc pod ścianą
Syna matki, człowieka, jak niegdyś my byliśmy
Rozstrzelaliśmy. A by pokazać wam,
Co zeń zostało, tę scenę sfotografowaliśmy.

Zbiorowy podmiot liryczny, „my”, zabija i fotografuje, ale także edukuje nas (aby pokazać nam wszystkim). I popelnia te czyny z otwartą przyłbicą. Są to rutynowe procedury systemu nekropolitycznego. To, co zaburza tę narrację, to nieludzki status podmiotów lirycznych (byli ludźmi, ale już nie są). Jeśli ten, który został zastrzelony, był „człowiekiem, jakim niegdyś my byliśmy”, to kim teraz jest owo „my”? Co się z nimi stało i do kogo skierowana jest ta rozmowa („wam wszystkim”)? Co właściwie pokazuje się adresatom? Nekropolityczny akt pozbawiania człowieczeństwa zarówno ofiary, jak i sprawcy umieszcza nauczycieli – tych, którzy fotografują scenę, abyśmy mogli ją zobaczyć i się z niej uczyć – wśród żywych trupów³⁰. W *War Primer 2* znajduje się wiele fotoepigramów zawierających zdjęcia przedstawiające akt fotografowania. W ten sposób uwypuklają one nie tylko fotografie jako zawsze już skonstruowane widoki rzeczywistości, lecz także fakt, że tworzenie wiedzy za pomocą obrazów jest zawsze powiązane z polityką światów śmierci.

Plansza 44. *Kriegsfibel* składa się ze zdjęcia nieznanego pochodzenia, przedstawiającego afrykańską kobietę z odkrytymi piersiami, naszyjnikami i naczyniem na głowie, które trzyma obiema rękami – nie patrzy w obiektyw – oraz czterowiersza:



*Our masters fight to have you, lovely creature
They race to seize you in their headlong course.
Each feels most fit to bleed you white in future –
Most justified in taking you by force.*

Nasi panowie walczą, by cię pojąć, piękna istoto
Prześcigają się, by zdobyć cię niczym złoto.
Czują się w mocy, by wykrwawić cię aż miło
Zasadnie będąc wziąć cię siłą.

W *War Primer 2* górna połowa oryginalnego zdjęcia jest zasłonięta – tak, że widzimy tylko nagie piersi – przez inną „pojaną” czarną kobietę. Tym razem wiemy całkiem sporo. Jest to Fabienne Cherisma, piętnastolatka z Haiti zastrzelona przez policję po trzęsieniu ziemi w 2010 roku za kradzież dwóch plastikowych krzeseł i trzech oprawionych obrazków³¹. Zdjęcie Nathana Webera przedstawia grupę fotografów – wszyscy to biali mężczyźni – stojących nad zwłokami dziewczyny i kierujących na nią aparaty, gotowych do zrobienia zdjęcia lub właśnie je robiących. Co można sądzić o tym montażu dwóch schwytanych „pięknych istot”, o które walczone dla naszej korzyści, a może nawet przyjemności? Adresat wiersza ponownie budzi niepokój, słowo „nasze” jest tutaj dezorientujące („Nasi panowie”) – w obu przypadkach panami są twórcy obrazów, to pewne. Czyimi jednak są panami? Na czym polega ich panowanie? Sytuacja przedstawiona w czterowierszu to scena polowania i brania siłą, czyli gwałtu, wizualnego *gang bang*, w którym wszyscy uczestniczymy. I wydaje się, że nie ma wyjścia z tej pułapki.



Aparaty fotograficzne rejestrujące śmierć/sen można zobaczyć na planszy z numerem 62, na której „palestyńscy żałobnicy używają swoich telefonów komórkowych do robienia zdjęć podczas pogrzebu Mosuba Daany, zastrzelonego przez izraelskie wojsko podczas starć na wiecu zwolenników Hamasu przeciwko izraelskiej operacji wojskowej w Strefie Gazy, w zachodniej części miasta Hebron, w piątek 16 stycznia 2009 roku”³². Obraz ten został wmontowany przez Broomberga i Chanarina w kompozycję przedstawiającą śpiących żołnierzy, której towarzyszy podpis: „Wyczerpani żołnierze, którzy spędzili półtora dnia

na zajmowaniu pozycji, są fotografowani przez George’a Silka z magazynu «LIFE», gdy drzemią w słońcu. Niektórzy z nich kopią głębokie okopy, ale inni, nie zważając na niemiecki ostrzał, śpią bez ochrony na ziemi. Białe taśmy widoczne na niektórych zdjęciach powyżej oznaczają przejścia przez pola minowe oczyszczone przez inżynierów w nocy”.

*Those you see lying here, buried in mud
As if they lay already in their grave –
They’re merely sleeping, are not really dead
Yet, not asleep, would still not be awake.*

Ci, których widzisz leżących tutaj, w błocie
Jakby już spoczywali w grobie –
Oni tylko śpią, nie są naprawdę martwi
Jednak nieśpiący wcale nie byłoby obudzeni.

W przypadku Brechta gra słów i obrazów polegała na tym, że odbiorcy mogli myśleć, że patrzą na zwłoki, chociaż byli to śpiący żołnierze, ale jak „wyjaśnia” to epigram, nie jest to wcale lepsza sytuacja. Nie ma też znaczenia, czy oni żyją. To, co widzimy na współczesnym zdjęciu, to mężczyzna, który wygląda, jakby spał, ale jest martwy, niepochoowany w błocie, lecz nadal niepochoowany, wystawiony na widok aparatów w smartfonach żałobników, a obraz jego martwego ciała mnoży się na ich ekranach. Czy fotografowanie Mosuba Daany jest równoznaczne z uczynieniem go męczennikiem? Czy te zdjęcia posłużą protestowi, oporowi, walce? Osoby leżące na tym fotomontażu przynależą do różnych poziomów ontologicznych: niektóre śpią, inne są martwe, wszystkie są fotografowane i przetrwały jako obraz, który następnie nabrał własnego nekropolitycznego życia.

Inne obrazy wykorzystane przez Broomberga i Chanarina przypominają nam, że ich celem nie jest tak naprawdę przedstawianie konfliktów zbrojnych jako takich, ale uczestniczenie w nich poprzez różne operacje związane z wojną w przestrzeni wizualnej. Są to ujawnione tajne filmy wojskowe USA przedstawiające zabójstwa, w tym dzieci, kadry z filmu *Collateral Murder* – nagrania z helikoptera opublikowanego przez Wikileaks, stacja kontroli naziemnej drona MQ-9 Reaper, obrazy takie jak kadr z nagrania wideo wygenerowanego przez czeczeńskich bojowników podczas oblężenia moskiewskiego teatru, czyli obraz wygenerowany dla kamery, a nie przez nią. Jest też pozowanie.

Na wszystkich tych zdjęciach widać zwycięzców pozujących obok pokonanych, uśmiechających się do kamer, podnoszących kciuki, trzymających czaszki przeciwników i kucających, aby uzyskać lepszą kompozycję kadru. W dwóch przypadkach zdjęcia są ocenzone (rozpikselowana twarz lub czarny prostokąt zakrywający twarz zwycięzcy), na jednym ofiary w tle mają zasłonięte oczy. Jedno z nich jest żartem, a może nie. Te oznaki cenzury lub zniszczenia rymują się z kilkoma zdjęciami



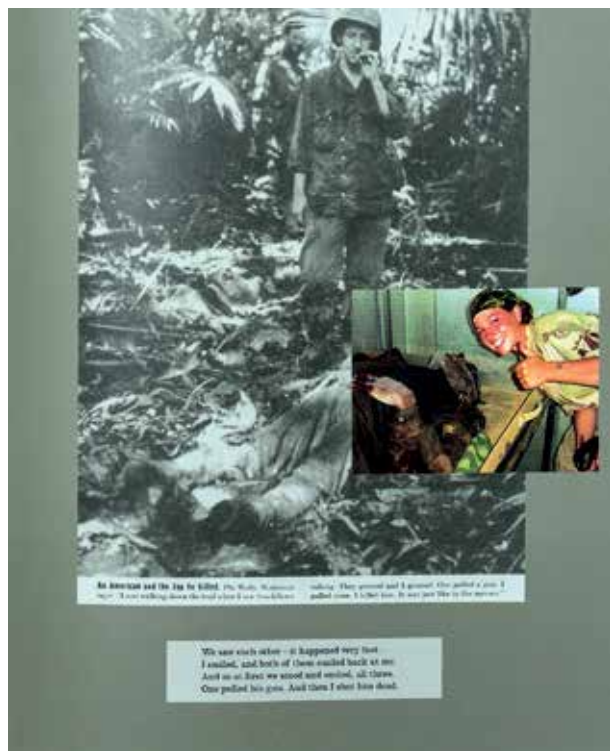
Wszystkie ilustracje pochodzą z książki: Adam Broomberg, Oliver Chanarin, *War Primer 2*, MACK, London 2011.
Dzięki uprzejmości artystów i MACK Books.

osób z zasłoniętymi oczami, w kapturach lub zmasakrowanych. W pewien przewrotny sposób „odzwierciedlają one techniki tortur, w których deprywacja sensoryczna jest wykorzystywana do celów kontroli i zastraszania”³³. Patrzymy na „Palestyńczyka zabitego przez izraelskich żołnierzy okupacyjnych, wykorzystanego jako trofeum” (plansza 42), zdjęcie z więzienia Abu Ghraib w Iraku (plansza 49), niemieckiego żołnierza bawiącego się ludzkimi czaszkami w Afganistanie (plansza 53); „zdjęcia opublikowane we wtorek przez izraelską organizację praw człowieka Breaking the Silence na portalu społecznościowym Facebook pokazują również uśmiechniętych izraelskich żołnierzy stojących obok skrupowanych palestyńskich więźniów z zasłoniętymi oczami, z których część nie żyje, jak podaje izraelska strona internetowa Ynetnews” (plansza 67); „Była izraelska żołnierka opublikowała na Facebooku zdjęcia, na których stoi w mundurze obok skrupowanych palestyńskich więźniów z zasłoniętymi oczami” (plansza 20), bez opisu, ale stanowiące wymowne źródło dla planszy 72: www.betterparenting.com/10-halloween-costumes-you-should-never-let-your-kids-wear/.

Przyjrzyjmy się dokładniej niektórym pozom. Na środkowej fotografii w górnym rzędzie amerykański żołnierz stoi nad zwłokami Japończyka. Oryginalny podpis brzmi następująco: „Amerykanin i Japończyk, którego zabił. Szeregowy Wally Wakeman mówi: «Szedłem ścieżką, kiedy zobaczyłem dwóch mężczyzn. Rozmawiali. Uśmiechnęli się do mnie, a ja do nich. Jeden z nich wyciągnął broń. Ja też wyciągnąłem swoją. Zabiłem go. To było jak w filmach»”. Czterowiersz Brechta wydaje się kontynuować opowieść szeregowego i przekształca ją w scenę z filmu, prawdopodobnie westernu lub filmu gangsterskiego, scenę, którą zachodnia publiczność natychmiast rozpozna.

*We saw each other – it happened very fast –
I smiled, and both of them smiled back at me.
And so at first we stood and smiled, all three.
One pulled his gun. And then I shot him dead.*

Zobaczyliśmy się – wszystko działo się w mgnieniu oka –
Uśmiechnąłem się, oni uśmiech odwzajemnili.
I najpierw staliśmy uśmiechając się, cała trójka, mili
Jeden wyciągnął broń. A ja go zastrzeliłem.



Żołnierz na zdjęciu stoi w kontraście, czyli pozie, której pojawienie się w historii sztuki zachodniej oznaczało moment, gdy ciało ludzkie zaczęto przedstawiać jako odprężone, wyrażające rozluźnienie³⁴. Trzyma papierosa, dwudziestowieczny symbol relaksu i zadowolenia, a nawet błogości. Podpis odnosi się do Hollywoodu i sugeruje, że żołnierz czuje się, jakby grał w filmie. Dominującym motywem jest zatem pozowanie i gra. To samo można powiedzieć o współczesnym zdjęciu z Abu Ghraib: dobra robota, kciuki w górę i szeroki uśmiech. Jak mamy interpretować ten montaż póź? W jaki sposób amerykańscy żołnierze przedstawiają swoje zwycięstwo i dominację? Jak stoją lub pochylają się przed aparatem i co, zdaniem fotografów, ilustrują? Wydaje się, że dzięki wspomnianemu już hakowaniu tradycje przedstawiania i refleksji nad śmiercią zostają odwrócone i przeniesione do dyskusji politycznej. Broomberg i Chanarin skomponowali te dwa obrazy, łącząc ofiary w jedną postać: leżące na ziemi, zdeformowane zwłoki. Żołnierze stoją po obu stronach ofiary (ofiary), podobnie jak osoby robiące zdjęcia. Ironią losu jest to, że zdjęcia wykonane w Abu Ghraib nie są ani filmami gangsterskimi, ani westernami. Są horrorem, w którym nastolatki odwiedzają miejsca tortur i nekroprzemocy, a może raczej dokumentem o nekroturystyce. Wiersz Brechta, czytany w kontekście tych współczesnych obrazów, wydaje się bardziej dotyczyć uśmieszczenia się do aparatu, chwili, w której pojawia się pomysł zrobienia zdjęcia, a zmarłych „zdejmuje się” przy użyciu aparatu, nie broni.

Reprodukowane powyżej plansze wykorzystują zdjęcia trofeów wojennych, „gatunek niestety prawie tak stary jak sama fotografia”³⁵, który, jak zauważył Sam Skinner, badacz i asystent pracujący dla Broomberga i Chanarina, powraca „wraz ze wzrostem popularności aparatów cy-

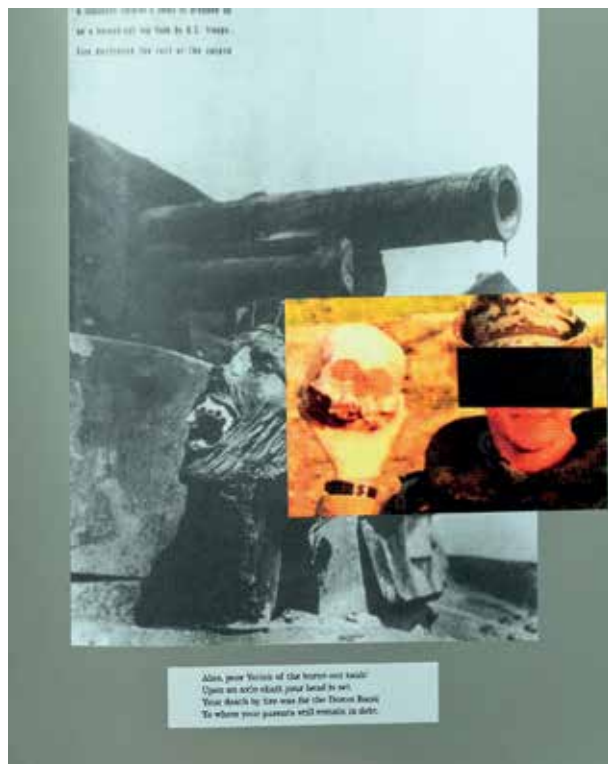
frowych i łatwością dystrybucji obrazów”³⁶. W rozmowie na temat zdjęć z Abu Ghraib, które wyciekły do mediów, geograf i fotograf Trevor Paglen – znany i ceniony za ujawnianie działań amerykańskiego państwa inwigilacyjnego – zauważył, że „zdjęcia te bezsprzecznie pokazywały okropne znęcanie się, ale logika fotografii jest taka, że zdjęcia nie mogły pokazać systematycznego torturowania lub znęcania się jako polityki”³⁷. Pytanie, które się narzuca, dotyczy tego, czy zdjęcia wykorzystane w *War Primer 2* (oprócz tego widocznego tutaj są jeszcze dwa inne) są skierowane nie tyle do wrażliwego oka widza, ile do jego zmysłu krytycznego. Czy nie jest tak, że w zderzeniu z obrazami z II wojny światowej i czterowerszami Brechta ujawniają nie tyle ciemne strony ludzkiej natury, ile raczej kapitalizm i imperializm w ich długim trwaniu³⁸?

Ostatnią planszą, na którą chciałabym zwrócić uwagę, jest ta znajdująca się w górnym rzędzie i przedstawiająca ludzkie czaszki. Jak głosi oryginalny podpis, na czarno-białej fotografii widzimy „[c]zaszkę japońskiego żołnierza zatknietą przez żołnierzy amerykańskich na spalony japoński czołg. Ogień zniszczył resztę zwłok”. Kolorowa fotografia, jak dowiadujemy się już z podpisu, to zdjęcie zrobione w 2003 roku, pierwotnie opublikowane w „Das Bild”, przedstawiające uśmiechniętego żołnierza (z zasłoniętą twarzą) z niemieckiego plutonu w pobliżu Kabulu, trzymającego w prawej dłoni, na wysokości swojej głowy czaszkę. Spalona czaszka na czołgu nawiązuje do klasycznej tradycji przedstawiania śmiertelności. Wiersz Brechta rozpoczyna się od nawiązania do Hamleta rozmyślającego nad czaszką swojego przyjaciela z dzieciństwa, Yoricka, do sceny, która stała się symbolicznym *memento mori* i została włączona do sztuki jako część tradycji *vanitas*. W wierszu Brechta klóci się to z jego komentarzem na temat ekonomicznego wymiaru wojny:

*Alas, poor Yorick of the burnt-out tank!
Upon an axle-shaft your head is set.
Your death by fire was for the Domei Bank
To whom your parents still remain in debt.*

O, biedny Yoricku ze spalonego czołgu!
Twoja głowa wetknięta na półosi
Twoje spalenie na koszt Domei Banku
Który dług twoich rodziców głosi.

W przeciwieństwie do czaszki Yoricka głowa Japończyka nie została złożona w grobie, ale jego zwłoki zostały strawione przez ogień, a ich szczątki stały się zabawką amerykańskich żołnierzy. Obraz użyty przez Brechta ilustruje zatem zarówno groźbę śmierci, jak i groźbę upadku moralnego, najpierw ze strony żołnierzy, potem fotografa, a w końcu czasopisma, które opublikowało to zdjęcie. Brecht, a po nim Broomberg i Chanarin, interweniują w ten nekropolityczny węzeł. Czaszka, motyw ziemskiej marności w tradycji artystycznej, tak powszechny w portretach, jest kontrpunktowany przez bardziej współczesny obraz, na którym staje się ona zabawką „fajnych chłopaków” broniących



naszych interesów i naszego bezpieczeństwa. To żołnierze sprzymierzeni przeciwko „osi zła”³⁹. Należy się zatem zastanowić, czy żołnierz na współczesnym zdjęciu wizualnie nawiązuje do Hamleta, a jeśli tak, to dlaczego. Trudno też odeprzeć pytanie, dlaczego obraz dziecka w kostiumie na Halloween naśladuje grymas na japońskiej czaszce. Ta zbieżność wydaje się szczególnie niepokojąca.

Przeciwko anestetyce

Susan Buck-Morss – baczna obserwatorka świata obrazów i przemocy, także przemocy historii – powróciła do eseju Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* na początku lat 90., czyli w szczytowym momencie wojny w Zatoce Perskiej i prezydentury George’a Busha. W zakończeniu eseju *Estetyka i anestetyka* pisała o zestawieniu fotografii twarzy i póź Hitlera uchwyconych przez aparat fotograficzny oraz ilustracji Darwina do jego książki *Wyraz emocji u ludzi i zwierząt* w następujący sposób:

syntetyczne doświadczenie [...] wchodzi w interakcję z naszym własnym momentem historycznym, umożliwiając – dzisiaj – pewne podwójne rozpoznanie. Po pierwsze, doświadczenie to pozwala rozpoznać nasze własne niemowlęctwo, podczas którego dla tak wielu z nas twarz Hitlera zjawiała się jako wcielenie zła, jako centralny obiekt naszych dziecięcych strachów. Po drugie, zestawienie to jest źródłem szoku, uzmysławia nam bowiem, że narcyzm, który wykształciliśmy jako dorośli i który pełni funkcję znieczulającej taktyki chroniącej nas przed szokiem doświadczenia nowoczesnego – i do którego codziennie odwołuje się wizualna fantasmagoria kultury masowej – stanowi grunt, z którego raz jeszcze może zrodzić się faszyzm⁴⁰.

Chciałabym zakończyć tym cytatem, jednocześnie hakując słowa Buck-Morss i nieco je aktualizując. Nekroekfrastyczne odczytanie *War Primer 2* dziś także „wchodzi w interakcję z naszym własnym momentem historycznym”, Broomberg i Chanarin nie pracują już razem, donośny głos Broomberga⁴¹ w obronie prawa Palestyńczyków do życia i przeciw nekropolitycznej ludobójczej machinie dobiega z mediów społecznościowych i wydarzeń artystycznych. Z tej dwójki to on jawi się jako ten, który wciąż pracuje nad elementarzem wojny, próbując wyprowadzić nas z „naszego własnego niemowlęctwa, podczas którego dla tak wielu z nas twarz Hitlera zjawiała się jako wcielenie zła”, zło wyjątkowe i z niczym nieporównywalne, którego blask nas oślepił i uniemożliwił widzenie nekroprzemocy oraz stawienie oporu anestetycznym taktykom nekrowładzy w polu wizualnym i poza nim.

Przypisy

- 1 Bertolt Brecht, *On Gestic Music*, [w:] *Brecht on Theatre*, red. John Willett, Methuen, London 1964, s. 105.
- 2 Tenże, *War Primer*, plansza 50.
- 3 Zob. W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*, University Of Chicago Press, Chicago 2011.
- 4 W polszczyźnie piętnaście lat później. Zob. Achille Mbembe, *Nekropolityka*, przeł. Katarzyna Bojarska, [w:] tegoż *Polityka wrogości. Nekropolityka*, przeł. Urszula Kropiwek, Katarzyna Bojarska, Karakter, Kraków 2018.
- 5 Adam Broomberg, Oliver Chanarin, *War Primer 2*, www.broombergchanarin.com/war-primer-3-1/, dostęp: 10.10.2022.
- 6 Michel Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady z Collège de France, 1975–1976*, przeł. Małgorzata Kowalska, Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998, s. 237–253.
- 7 Por. Jakub Orzeszek, *Nekroprzemoc. Polityka, kultura i umarli*, [w:] *Nekroprzemoc. Polityka, kultura i umarli*, red. Jakub Orzeszek, Stanisław Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2022, s. 9–26.
- 8 Warto zauważyć za Tomem Kuhnem, że choć Brecht mógł unikać oczywistych obrazów rzezi i cierpienia, jego słowa nieustannie odnoszą się do śmierci i kruchości ciała. W kolejnych czterowierszach aż roi się od czasowników takich, jak: *morden, zerstören, töten, umbringen, unkommen, begraben, versenken* oraz rzeczowników: *Blut, Schlacht, Streit, Krieg, Tod, die Toten, Grabern*. Zob. *Beyond Death: Brecht's Kriegsfiel and the Uses of Tradition*, [w:] *The Brecht Yearbook 32*, red. Stephen Brockmann, University of Wisconsin Press, Madison 2007, s. 72.
- 9 Justin Coombes, *Secondary Targets: Adam Broomberg and Oliver Chanarin's War Primer 2 in the light of recent scholarship on ekphrasis and conceptual art...*, [w:] A. Broomberg, O. Chanarin, *War Primer 2*, dz. cyt.
- 10 Tamże, s. 169.
- 11 Por. Adam Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.
- 12 Zob. *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, red. Geoffrey Batchen, Mick Gidley, Nancy Miller, Jay Prosser, Reaction Books, London 2012.
- 13 Tamże, s. 13.

- 14 Jonathan J. Long, *Paratekstualna obfitość. Fotografia i tekst w „Elementarzu wojennym” Bertolta Brechta*, przeł. Adam Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 132–133.
- 15 Tamże, s. 142.
- 16 W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994, 75 (cyt. za J.J. Long, *Paratekstualna obfitość*, dz. cyt., s. 135).
- 17 Zob. Dorota Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.
- 18 A. Mbembe, *Nekropolityka...*, dz. cyt., s. 251.
- 19 Tamże, s. 249.
- 20 Zob. Bernadette Buckley, *The Politics of Photobooks: From Brecht’s „War Primer” (1955) to Broomberg & Chanarin’s „War Primer 2” (2011)*, „Humanities” 2018, nr 7, s. 34, www.mdpi.com/2076-0787/7/2/34. Oraz www.port-magazine.com/art-photography/deutsche-borse-prize-adam-broomberg-and-oliver-chanarin/, dostęp: 10.10.2022.
- 21 Hito Steyerl, *W obronie nędznego obrazu*, przeł. Łukasz Zaremba, „Konteksty” 2013, nr 3, s. 101 (przekład zmieniony).
- 22 Tamże (przekład zmieniony).
- 23 Wszystkie oryginalne podpisy i hiperłącza do zdjęć zostały zamieszczone na końcu książki, nad esejem Johna Willetta. Jak zauważył sam Broomberg: „każde zdjęcie ma nie jeden, a czasem nawet ponad 80 linków, więc fascynujące jest rozważanie różnych biografii każdego z nich”. Zob. Adam Broomberg i Oliver Chanarin, *War Primer 2*, wywiad przeprowadzony przez Sarah James <https://photoworks.org.uk/adam-broomberg-and-oliver-chanarin-war-primer-2-interviewed-by-sarah-james/>, dostęp: 10.10.2022.
- 24 H. Steyerl, *W obronie...*, dz. cyt., s. 103 (przekład zmieniony).
- 25 B. Buckley, *The Politics...*, dz. cyt., s. 5.
- 26 McKenzie Wark, *A Hacker Manifesto* [Version 4.0] 2004, <https://theanarchistlibrary.org/library/mckenzie-wark-a-hacker-s-manifesto>, dostęp: 20.10.2022.
- 27 Jak zauważa Buckley, „powstają kolejne hacki: na przykład *Ventriloquism* (2013) Alego Cherriego, który «przenosi *Kriegsfibel* do Syrii», czy *War Primer 3* (2015) Lewisa Busha, który rekonstruuje *Kriegsfibel* w odniesieniu do wiersza Brechta *Robotnik czyta historię*”. B. Buckley, *The Politics...*, dz. cyt., s. 23–24.
- 28 Zob. Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magała. Karakter, Kraków 2010.
- 29 W kulturze zachodniej wizerunek zmarłego z otwartymi oczami może sugerować, że odczuwa on strach i nie umarł w spokoju, prawdopodobnie z powodu swoich przeszłych czynów czy występków. Dlatego też to wymuszone otwarcie powiek można interpretować jako kolejną formę kary.
- 30 Opis współczesnego zdjęcia: „Zgodnie z rutynową procedurą wojskową wymaganą po każdej śmierci na polu bitwy, żołnierze rozebrali zmarłego do naga, aby sprawdzić, czy ma tatuaże umożliwiające identyfikację. Tutaj pokazano, jak skanują jego tęczęwkę i odciski palców za pomocą przenośnego skanera biometrycznego”; www.publicintelligence.net/rolling-stone-publishes-more-u-s-kill-team-photos-and-videos, dostęp: 10.10.2022.
- 31 Zdjęcie wykonane przez Nathana Webera.
- 32 Opis z końca książki. Zdjęcie: Nasser Shiyoukhi.
- 33 Sam Skinner, *Split/Subject – Notes on War Primer 2*, [w:] A. Broomberg, O. Chanarin, *War Primer 2*, dz. cyt., s. 278.
- 34 Jane Bassett, Peggy Fogelman, *Looking at European Sculpture: A Guide to Technical Terms*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 1997, s. 23–24.
- 35 Hilary Roberts, *War Trophy Photographs: Proof or Pornography*, [w:] *Picturing Atrocity*, dz. cyt., s. 201–208. Cyt. za S. Skinner, *Split/Subject...*, dz. cyt., s. 276.
- 36 Tamże.
- 37 Julian Stallabrass, *Negative Dialectics in the Google Era: A Conversation with Trevor Paglen*, „October” 2011, nr 138, s. 11. Cyt. za S. Skinner, *Split/Subject...*, dz. cyt., s. 277.
- 38 Na temat analogii i trwania w *Kriegsfibel* zob. T. Kuhn, *Beyond Death*, dz. cyt., s. 86.
- 39 Wyrażenie użyte przez prezydenta USA George’a W. Busha w orędziu o stanie państwa z 29 stycznia 2002 roku w odniesieniu najpierw do Iranu, Iraku i Korei Północnej, a następnie również do innych krajów. Sam termin wydaje się połączeniem „mocarstw Osi” z II wojny światowej (nazistowskich Niemiec, faszystowskich Włoch i imperialnej Japonii) oraz „imperium zła” użytego w odniesieniu do Związku Radzieckiego przez Ronalda Reagana. Zob. Andrew Glass, *President Bush cites ‘axis of evil’*, Jan. 29, 2002, www.politico.com/story/2019/01/29/bush-axis-of-evil-2002-1127725, dostęp: 3.12.2025.
- 40 Susan Buck-Morss, *Estetyka i anestetyka: esej Waltera Benjamin’a o dziele sztuki przemyślane na nowo*, przeł. Adam Lipszyc, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 20, www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/20-odmuzealnienie/estetyka-i-anestetyka, dostęp: 10.10.2023.
- 41 Zob. www.instagram.com/adambroomberg/?hl=en, dostęp: 3.12.2025.