

JACEK ZYDOROWICZ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Instytut Kulturoznawstwa

e-mail: jacek.zydorowicz@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0003-3788-8958

Twarze terroryzmu religijnego. Od maski do selfie

Faces of religious terrorism. From mask to selfie

Abstract. The title of this article promises to focus on religion as a motivational drive for terrorism. However, I am far from thoughtless replicating the term 'religious terrorism'. It mistakenly suggests some presumed obviousness in defining the problem. Meanwhile, in recent decades the so-called critical terrorism studies have repeatedly proved that such labeling generates problems instead of explaining them. Cultural visual studies show that religious terrorism has many faces.

Keywords: religion, terrorism, art, cisual culture

Wakademickiej praktyce często już na wstępie artykułu ujawnia się nągląca potrzeba wyjaśnienia pojęć użytych w tytule. Natomiast stosunkowo rzadko zachodzi konieczność radykalnego zdystansowania się autora od tytułowych sformułowań. Najłatwiej zatem rozprawić się z „twarzami”, które przewrotnie traktuję tyleż dosłownie, co metaforycznie – podobnie jak powiązane z tymi twarzami figury masek oraz *selfie*. Jestem jednak daleki od przyjmowania bez zastrzeżeń i bezrefleksyjnego replikowania sformułowania „terroryzm religijny”. Mylnie sugeruje ono bowiem jakąś domniemaną oczywistość w zakresie definiowania problemu. Tymczasem przez ostatnie dekady

na gruncie tzw. *critical terrorism studies*¹ wielokrotnie dowodzono, iż takie etykietowanie w istocie generuje problemy, zamiast je wyjaśniać. Zwolników takiej mono-przyczynowości (*mono-causal theories*) rzecz jasna nie brakuje, gdyż na takie upraszczające teorie zawsze będzie zapotrzebowanie na przykład ze strony mediów oraz – co gorsza – populistów bądź władz szukających łatwych skrótów w antyterrorystycznej retoryce i działaniach nią napędzanych. Tymczasem na kulturowe konteksty „terroryzmu religijnego” składa się bardzo wiele elementów. Oprócz fundamentalizmu, fanatycznej wiary, najczęściej wymienia się takie czynniki, jak polityka, ekonomia, nacjonalizmy. Dlatego właśnie na wstępie konieczne jest zastrzeżenie, że tytułowej kategorii nie pojmuję w sposób ortodoksyjnie encyklopedyczny ani „etykietowy”. Historia terroryzmu pokazuje bowiem, iż nie dość, że terminu tego od lat nie można zadowalająco zdefiniować (bądź programowo nie chce się tego czynić), to w dodatku stosowanie przymiotnika „religijny” może być:

1) zabiegiem „neutralnie” akademickim, jedynie indeksującym dominantę dyskursu religijnego w pakiecie uzasadnień dla użytej przemocy (gdzie w tle występuje cały szereg innych czynników);

2) zabiegiem retorycznym, stosowanym celowo dla celów światopoglądowo-twórczych przez media, polityków, propagandzistów czy terrorystów (tu warto dodać, że sami terroryści niechętnie się w ten sposób autodefiniują, preferując takie sformułowania, jak *mudżahid*, obrońca wiary, męczennik, żołnierz Boga).

Stosunkowo nieczęsto natomiast na gruncie studiów nad terroryzmem analizowane są wizualne reprezentacje terrorystów. Tymczasem i na tym polu można w ostatnich dekadach zaobserwować istotne przemiany – od kamuflażu i konspiracji, aż po totalny broadcasting, od skrytobójstwa i tajności działań, poprzez programowe wykorzystanie mass mediów, po swoisty celebrytizm (auto)kreowany z pomocą mechanizmów mediów społecznościowych (Anders Breivik, Brenton Tarrant). Warto na marginesie nadmienić, iż ostatnimi czasy Huntingtonowska teoria cywilizacyjnego zderzenia² jest w tych retorykach instrumentalizowana zarówno przez propagandzistów tzw. Państwa Islamskiego, jak i prawicowych ekstremistów aktywnie „broniących” chrześcijańskich wartości. Swoje badania w tym obszarze staram się prowadzić metodami wypracowanymi na gruncie *visual culture studies*, które to studia są z definicji mocno interdyscyplinarne i otwarte na antropologię i socjologię wizualną, medioznawstwo czy ikonologiczną refleksję nad sztuką. Druga część tytułu niniejszego artykułu jest więc jedynie pewnym wycinkiem tych dociekań, czyli próbą przyjrzenia się przemianom wizerunku terrorysty w ostatnich dekadach oraz wybranym

¹ By przywołać choćby teksty na łamach kwartalnika „Critical Studies on Terrorism”, wydawanego przez Taylor&Francis od 2008 r., <https://www.tandfonline.com/toc/rter20/1/1> [25.10.2019].

² Zob. S.P. Huntington, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, Muza SA, Warszawa 2007.

kulturowym konsekwencjom tychże przemian. Zatem jednym z moich kluczowych problemów jest publiczne życie tych obrazów. Czy można mówić o jakichś wizualnych konwencjach, które regulują społeczną świadomością (czy też wyobraźnią) w zakresie rozpoznawania idei stojących za twarzami terrorystów? Jak owa konwencjonalizacja następuje? Na ile jest trwała? Jaka jest tu rola pamięci kulturowej?

Faza maski

W dziejach kultury wizualnej niewątpliwie można wyodrębnić okres, kiedy oblicza terrorystów skrzętnie skrywały maski, kominiarki czy chusty. Mimo to powszechnie wiadomo było, do jakiej organizacji należą i o jaką sprawę walczą. Swoisty test na rozpoznawalność tych atrybutywnych kodów przeprowadził w 2000 r. niemiecki artysta Jürgen Klauke. W pracy *Antlitze* stworzył osobliwe tableau z kilkudziesięciu portretów zamaskowanych terrorystów, które zaczerpnął z gazet wydawanych na przestrzeni lat 1972–2000. Część zdjęć była wyraźna, na innych widać było wzór drukarskiego rastra, który uwidocznił się podczas kadrowania i powiększania. Jak się okazuje, w większości przypadków bez żadnych logotypów można rozpoznać afiliacje: biała maska i beret wskazują na baskijską organizację ETA, kefije na Ludowy Front Wyzwolenia Palestyny, bandany na kominiarkach na Hamas, kominiarki, militarne mundury oraz berety na IRA. Rozpoznawalna jest tam również głowa jednego z członków Czarnego Września podczas pamiętnych wydarzeń w trakcie igrzysk w Monachium (1972)³. Co zatem w tych latach w największym stopniu generowało społeczne wyobrażenia dotyczące oblicza terrorysty? Jak wyraźnie widać – prasa i telewizja, czyli autorami tych wizerunków byli głównie reporterzy, niekiedy agenci służb bezpieczeństwa, jeszcze innym razem pochodziły one z systemów monitoringu CCTV.

Na marginesie – artysta oczywiście nie miał prawa wiedzieć, że oto niechcący podsumowuje pewną kończącą się wówczas epokę. Z momentem wbicia się pierwszego samolotu w Twin Towers 11 września 2001 r. obrazowanie terroryzmu miało zmienić się diametralnie.

W efekcie brexitu niestety ma szansę odżyć pewien zadawniony, acz niezabliźniony konflikt. Przykład północnoirlandzkich *troubles* nad wyraz czytelnie ilustruje złożoność wyrażenia „terroryzm religijny”. Wzajemna niechęć katolików i protestantów w regionie Ulsteru – jak doskonale wiemy – w istocie nie ma zbyt wiele uzasadnień w kwestiach różnic doktrynalnych

³ Rozpoznawalność ową zapewniła ikoniczna już dziś fotografia zamaskowanego terrorysty na balkonie jednego z hoteli olimpijskiej wioski, którą wykonał Kurt Strumph (Associated Press).

Jürgen Klauke *Antlitze* 2000

Fot. Jacek Zydorowicz.

obu wyznań⁴. Za to czynników kulturowych, politycznych i ekonomicznych można już naliczyć całkiem sporo. Co ciekawe, znajdują one odzwierciedlenie w rozmaitych politykach wizualnych tego okresu. W ramach walki z Irlandzką Armią Republikańską Margaret Thatcher w ikonoklastycznym impulsive postanowiła uderzyć nawet w same wizerunki bojowników. W latach 1988–1994 spowodowała odcięcie „medialnego tlenu” (ang. *oxygen of publicity*) rzecznikom IRA i jej politycznego skrzydła Sinn Féin. Trzeba jednak nadmienić, że ów zakaz medialnych wystąpień, choć wymierzony był w katolickich republikanów, dotyczył również protestanckich organizacji paramilitarnych⁵. Wizualne archiwum tego okresu nie należy jednak do ubogich, gdyż restrykcje te bojkotowali nawet dziennikarze z BBC. Na marginesie warto dodać, że choć IRA należała do bardzo konserwatywnych ugrupowań, to w ówczesnych materiałach propagandowych i prasowych można napotkać również wiele fotografii zamaskowanych bojowniczek.

⁴ W ulsterskiej prowincji katolicy w czasach *troubles* stanowili mniejszość, zdominowaną politycznie i ekonomicznie przez protestanckich osadników z Anglii i Szkocji (członków odpowiednio Kościoła Irlandzkiego i Prezbiteriańskiego Kościoła w Irlandii).

⁵ Zob. M. Foley, *Dubbing SF voices becomes the stuff of history*, „The Irish Times”, The Irish Times Trust, 17 września 1994 r., s. 5. Bardziej szczegółowo piszę o tym w: *Kultura wizualna w dobie terroryzmu*, Wydawnictwo Naukowe WNS UAM, Poznań 2018.

Przykładowe fotografie prasowe z okresu *troubles*

Źródło: <https://www.mirror.co.uk/news/uk-news/ira-still-exists-committed-murders-6671226> [25.10.2019], <http://www.maskmagazine.com/the-hustle-issue/struggle/photos-of-women-ira-fighters> [25.10.2019].

Nieformalna rywalizacja wizerunkowa przeniosła się również na mury takich miast jak Belfast czy Derry/Londonderry. Będące dziś świadectwem czasu (i przy okazji atrakcją turystyczną) murale upamiętniają liczne oblicza członków lokalnych formacji paramilitarnych (IRA, Ulster Volunteer Force, Ulster Freedom Fighters, czyli zbrojne ramię Ulster Defence Association etc.). Ze względów taktycznych ich twarze są bądź nie są anonimowe. Dlatego m.inn. w kominiarkach odmalowano portrety żyjących bojowników (lub ich „uniwersalne” figury). Dominująca jest tu funkcja komunikująca stan gotowości – „prepared for peace – ready for war” (przygotowani do pokoju – gotowi na wojnę) bądź nawet postawa wrogości. Przykładem może być mural znany jako *The Shankill Mona Lisa* przedstawiający zamaskowanego strzelca celującego w kierunku sąsiednich katolickich zabudowań. Nieformalny tytuł malowidła zawdzięcza kunsztowi twórcy, który niczym Leonardo da Vinci w *Giocondzie*

sprawił, że pod jakimkolwiek kątem nie obserwować tej ściany, wzrok i lufa zawsze celują w widza. Jeśli przy okazji występuje tu słynny uśmiech, to skrzętnie skryty pod kominiarką.



The Shankill Mona Lisa, mural w Belfaście, usunięty w 2015 r.

Źródło: <http://betweendistances.com/belfast-a-tale-of-two-cities/> [25.10.2019].

Kiedy natomiast obserwujemy na muralach terrorystów bez masek, to przeważnie stoi za nimi funkcja upamiętniania męczenników sprawy po obu stronach konfliktu. W dzielnicach katolickich są to przeważnie portrety zbiorowe osób zabitych w różnych ulicznych potyczkach lub ofiary słynnego strajku głodowego, np. Bobby Sands (na szczycie siedziby Sinn Féin przy Falls Road w Belfaście).

O ile wizerunki terrorystów upamiętnianych spontanicznie na murach ulsterskich miast były (i są) oswojoną normą, o tyle w oficjalnym obiegu sztuki stanowią rzadkość. Mogą zaskakiwać tym bardziej, jeśli wychodzą spod pędzla gwiazdy brytyjskiego pop-artu Richarda Hamiltona. Bohaterem jego dyptyku *The Citizen* jest republikanin Hugh Rooney w więziennej celi, której ściany wymazane są ekskrementami (w ramach „brudnego protestu” poprzedzającego wspomnianą wcześniej głodówkę). Należy dodać, iż Rooney paradoksalnie nie był zbyt dobrym materiałem na „niewinnie represjonowanego”, został bowiem



Stevie „Top Gun” McKeag. Jako członek UDA i UFF był człowiekiem od tzw. brudnej roboty, znanym z wyjątkowego zaangażowania w zlecane morderstwa.
Fot. Jacek Zydorowicz.



Bobby Sands (1954–1981) był ochotnikiem Provisional Irish Republican Army, przywódcą strajku głodowego w 1981 r., w którym więźniowie republikańscy protestowali przeciwko zniesieniu statusu jeńców wojennych. Podczas strajku został wybrany na członka parlamentu Wielkiej Brytanii.

Fot. Jacek Zydorowicz.



Jim Bryson i Patrick Mulvenna byli ochotnikami IRA zastrzelonymi 31 sierpnia 1973 r. podczas wymiany ognia z brytyjskimi żołnierzami. Ballymurphy Road, Belfast.

Fot. Jacek Zydorowicz.

skazany za podłożenie bomby w sklepie na Albertbridge Road w Belfaście w 1976 r. Do namalowania obrazu zainspirował artystę telewizyjny dokument⁶ poświęcony więźniom osadzonym w Long Kesh w niesławnych *H-blocks*. Jak wspomina Hamilton, film ów ukazał inne oblicze skazańców niż dotychczasowa propaganda Sinn Féin (przedstawiająca członków IRA jako bohaterów) czy widzące w nich pospolitych kryminalistów pro-thatcherowskie media. W filmie tym najbardziej uderzające stało się dlań zharmonizowanie fekalnego tła z honorem i godnością więźniów napędzanymi martyrologiczno-religijnymi motywacjami⁷.

Analogiczną względem Północnych Irlandczyków logikę przedstawiania zamaskowanych/odkrytych oblicz terrorystów obserwujemy w propagandzie sprawy palestyńskiej. Kominiarki ponownie nie są tu atrybutem skrytobójców, morderców czy kryminalistów, lecz elementem indeksującym przynależność

⁶ Mowa o jednym z epizodów publicystycznego cyklu *World in Action* produkowanego przez brytyjską Granada Television.

⁷ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-the-citizen-t03980> [25.10.2019].

Richard Hamilton, *The Citizen*, 1981-1983

Źródło: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-the-citizen-t03980> [25.10.2019].

do elitarnej i patriotycznej formacji paramilitarnej. Gdy zaś dane jest nam oglądanie ich niezamaskowanych twarzy, to na ogół mamy już do czynienia z posterami lub pożegnalnymi filmami męczenników. Te ostatnie stały się już swoistym subgatunkiem – jednoczesną propagandą, docudramą i... rozrywką⁸.



Bojownicy Hamasu, fotografia prasowa

Źródło: <https://www.middleeastmonitor.com/20180309-why-does-saudi-arabia-describe-hamas-as-a-terrorist-organisation/> [25.10.2019].

⁸ Szerzej pisałem o tym zjawisku w: *Kultura wizualna...*, s. 187 nn. Zob. również: K. Ramadan, *Suicide-Bombers/Martyrs' Videos and Site-Specific Art*, w: G. Coulter-Smith, M. Owen (red.), *Art in the Age of Terrorism*, Paul Holberton Publishing, London 2005, s. 171 nn.



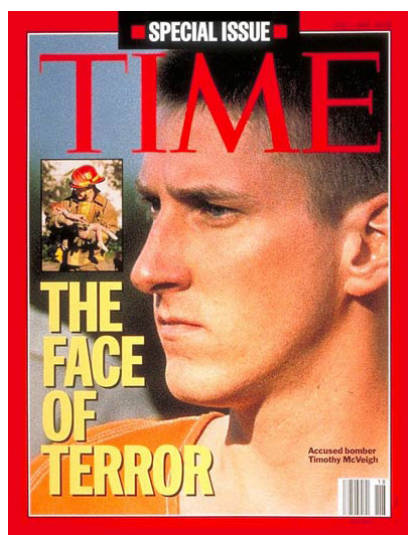
Przykładowy poster upamiętniający męczennika Hamasu

Źródło: <http://elderofziyon.blogspot.com/2018/08/fatah-honors-hamas-martyrs-but-implies.html> [25.10.2019].

Faza portretu

Na okładce numeru z 1 maja 1995 r. magazyn „Time” zamieścił portret młodego białego mężczyzny, któremu towarzyszył krzyczący napis: „The Face of Terror”. Było to oblicze prawicowego ekstremisty, który 11 dni wcześniej wysadził budynek federalny w Oklahoma City, zabijając 168 osób i raniąc 680 innych. Timothy McVeigh był katolikiem o irlandzkich korzeniach, wielokrotnie odznaczanym weteranem wojny w Zatoce Perskiej, a także sympatykiem Ku-Klux-Klanu. W kolektywnej świadomości był „twarzą terroru” stosunkowo krótko, gdyż sześć lat później – już na globalną skalę rozpoznawalności symbolem terroru stał się Osama ibn Laden, architekt zamachów z 11 września.

Niejako wbrew zakazowi uwieczniania ludzkiego oblicza podkreślanego przez wielu imamów, bojownicy Al-Kaidy niekoniecznie kryli się pod chustami. Osama ibn Laden wręcz uwiarygadniał twarzą swe przesłanie nagrywane w prymitywnych warunkach afgańskich jaskiń, retransmitowane później przez największe agencje informacyjne świata arabskiego (Al-Jazeera, Al-Arabiya). Wizerunek ówczesnego „terrorysty numer jeden” chętnie publikowały oficjalne media, tabloidy, żył swoim życiem również w internetowych memach



Okładki magazynu „Time” z 1 maja 1995 i 1 października 2001 r.

Źródło: <https://time.com/3822868/oklahoma-city-bombing-20-years/> [25.10.2019], <http://content.time.com/time/covers/0,16641,20011001,00.html> [25.10.2019].

czy rysunkach satyrycznych. Co ciekawe, prawdziwe kontrowersje zaczynał wzbudzać dopiero na gruncie sztuki. Gdy w 2007 r. Australijka Priscilla Bracks zgłosiła na konkurs sztuki religijnej pracę *Bearded Orientals: Making the Empire Cross*, opinia publiczna zawrzała. Był to bowiem jednoczesny portret ibn Ladena i Chrystusa – w zależności od kąta patrzenia wyłaniało się jedno bądź drugie oblicze. Skandal powstał jednak nieco na wyrost, gdyż zarówno hierarchowie kościoła, jak i imamowie niekoniecznie dostrzegali w tym obrazie bluźnierstwo – Jezus jest bowiem uznawany przez islam za przedostatniego proroka⁹. Artystka oprócz zbliżonych cech fizjonomicznych dostrzegła również inne podobieństwa Chrystusa i ibn Ladena – oto obaj byli prześladowani przez największe mocarstwa swoich czasów¹⁰.

Można zaryzykować stwierdzenie, że choć równie kontrowersyjny, to przypuszczalnie najmniej znany portret Osamy ibn Ladena pt. *Nikt nie jest tak do końca zły* odmalował Jerzy Pohl w latach 2001–2002. Jako elementów składających się na uśmiechnięte oblicze terrorysty artysta użył maleńkich portretów autora tytułowej sentencji, czyli papieża Jana Pawła II. Co zaskakujące, tak prowokacyjny zestawienie *sacrum* i *profanum* przeszło bez większego

⁹ A. Ramachandran, *That's Osama art controversy*, <http://www.smh.com.au/news/national/virgin-mary-in-burqa-not-offensive/2007/08/30/1188067236971.html> [25.10.2019].

¹⁰ http://priscillabracks.com/making_the_empire_cross/bearded_orientals.html [25.10.2019].



Priscilla Bracks, *Bearded Orientals: Making the Empire Cross*, 2006

Źródło: <http://metro.co.uk/2007/08/31/outrage-over-christ-like-bin-laden-art-93265/> [25.10.2019].

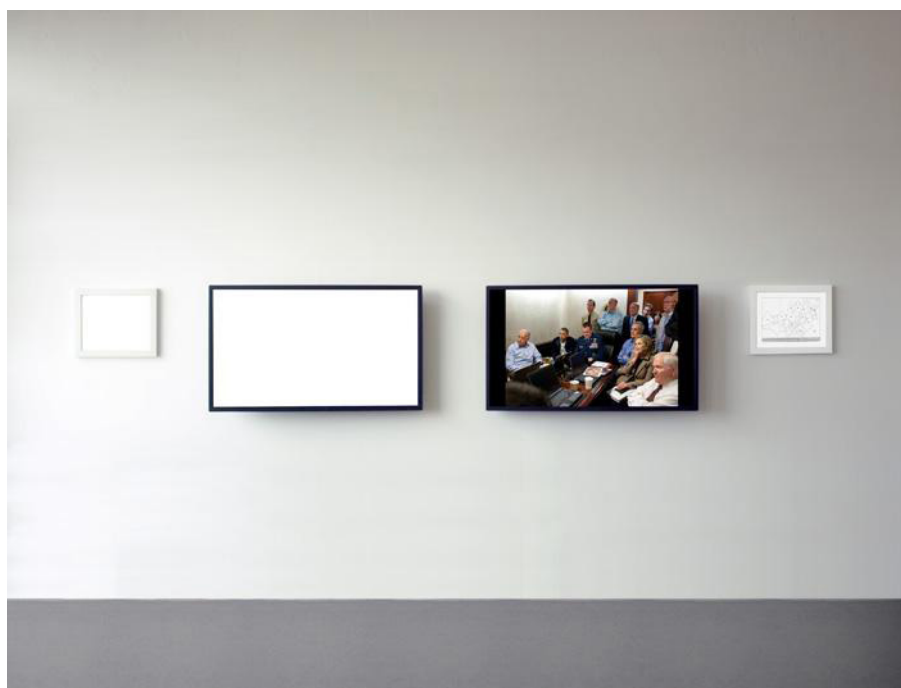


Jerzy Pohl, *Nikt nie jest tak do końca zły*, 2001–2002

Źródło: <http://jerpohl-art.pl/tl/Obraz-1.htm> [25.10.2019].

echa. Być może z obaw przed zbyt pochopnym uniwersalizowaniem przesłań Karola Wojtyły, na które niezwykle łatwo zastawiać tego typu pułapki.

Śmierć Osamy ibn Ladena przyniosła kolejne zaskoczenie w obszarze kultury wizualnej. Oto Stany Zjednoczone będące jednocześnie wykonawcą wyroku i dysponentem jego nagrania, nie zdecydowały się na jego tryumfalną publikację. W to miejsce zaproponowano opinii publicznej swoiste *pars pro toto* – starannie wystudiowane zdjęcie prezydenta Baracka Obamy i jego ekipy w Białym Domu oglądających operację o kryptonimie *Neptune Spear* przeprowadzoną przez oddział Navy SEALs w pakistańskim Abbottabadzie nocą z 1 na 2 maja 2011 r. Współczesna kultura obrazu nie znosi jednak pustki: sytuacja braku fotograficznego dowodu wyraźnie rozczarowała internautów, którzy pośpiesznie spreparowali prymitywny fotomontaż, łącząc stare zdjęcie

Alfredo Jaar, *May 1, 2011*

Źródło: <https://www.scadmoa.org/exhibitions/2011/may-1-2011> [25.10.2019].

ibn Ladena ze zmasakrowaną twarzą bliżej nieznanego nieszczęśnika. Dalece subtelniej zareagował Alfredo Jaar, zadając pytanie o sferę nieprzedstawionego bądź nieprzedstawialnego. Chilijski artysta w swej instalacji *May 1, 2011* zestawiał dwa monitory – na jednym widniała fotografia z centrum dowodzenia Białego Domu, na drugim zaś wyświetlała się wyłącznie oślepiająca biel. Choć realizacja ta otwierała berlińską wystawę *Seeing is believing*¹¹, to paradoksalnie mówiła o tym, że jesteśmy zmuszeni uwierzyć bez zobaczenia. Artysta wyraził tym samym chęć spowodowania swoistej rysy, szczeliny w tym wysterylizowanym obrazie dostarczonym przez amerykańskie władze¹², a przy okazji zadać o wiele rozleglejsze pytanie o współczesne polityki obrazowania.

Trudno dziś jednoznacznie oceniać decyzję gabinetu Obamy co do wstrzeмиęźliwości w ujawnianiu foto-dowodów śmierci ibn Ladena. Niewykluczone, że jedną z obaw była niekontrolowana ikonizacja tego wizerunku, więc mniej-

¹¹ *Seeing is believing*, Kunstwerke, Berlin 2011, kuratorka: Susanne Pfeffer.

¹² M. Schum, A. Jaar, *Image Decomposed: Alfredo Jaar's May 1, 2011* <http://www.warscapes.com/conversations/image-decomposed-alfredo-jaar-s-may-1-2011> [25.10.2019].

szym ryzykiem było powstawanie rozmaitych spontanicznych teorii spiskowych. Z drugiej strony takie ikoniczne „domknięcie” mogłoby zaszkodzić pewnej patriotycznej i wzniosłej narracji wokół ataków z 11 września 2001 r. Tymczasem dyskurs utrwalony pod symbolem 9/11 skutecznie torował (i wciąż toruje) konkretną linię wiktyimizacji – fundującą dosyć jednowymiarową opcję światopoglądową. Opcja ta dyktuje wąski model patriotyzmu, który daje się streścić ksenofobicznym sloganem z t-shirtów: „America, live it – love it or get the hell out!”. Dyskurs 9/11 utrwalany jest nieustannie, wszedł bowiem gładko do języka powszechnego, jak również w obszar akademickich analiz terroryzmu i politycznej przemocy, gdzie pełni rolę wygodnego narzędzia periodyzacji dziejowej poprzez takie zwroty, jak pre-9/11 czy post-9/11. Wzmacniania tych retoryk nie ustrzegli się nawet „zdystansowani” badacze z nurtu *critical terrorism studies*, co wyraźnie i autokrytycznie zauważyła jego przedstawicielka Harmonie Toros¹³. Przywołała ona nawet radykalny postulat Mai Zehfuss, aby zapomnieć o 11 września¹⁴. Zdaniem Zehfuss zbyt często polityka pamięci 9/11 przyczynia się do usprawiedliwiania militarnych interwencji, a na co dzień polaryzuje świat na „my” i „oni”. Na marginesie tych refleksji warto zauważyć dodatkowy paradoks utrwalania pamięci o atakach na WTC: z jednej strony spaja ona tożsamość zachodniego świata (za czym szły międzynarodowe koalicje antyterrorystyczne w ramach interwencji w Afganistanie i Iraku), z drugiej – czyni ów akt terrorystyczny jeszcze ważniejszym, bardziej doniosłym – ergo: bezprecedensowo udanym i skutecznym.

Nowy porządek świata po 11 września zaczął być definiowany przez administrację George’a W. Busha bądź w kategoriach metafizycznych typu „oś zła”, bądź wartościująco-taktycznych, np. „państwa bandyckie”, co tworzyło spójną, patriotyczną retorykę przy akompaniamencie Huntingtonowskiego cywilizacyjnego zderzenia. Ów islamofobiczny dyskurs przełożył się rzecz jasna na kulturę wizualną, w której wizerunek Araba zyskał wręcz karykaturalne utożsamienie z terrorystą. Na gruncie sztuki mechanizmy powstawania tych stereotypów skutecznie tropiła Jacqueline Salloum. W swojej pracy wideo *Planet of the Arabs* (2004) zwyczajnie zmontowała fragmenty hollywoodzkich filmów i kreskówek, które jako „niewinne” elementy popkulturowej rozrywki modelowały antyislamskie postawy zachodnich widzów¹⁵. Warto nadmienić, że

¹³ Zob. H. Toros, „9/11 is alive and well” or how critical terrorism studies has sustained the 9/11 narrative, w: *Critical terrorism studies at ten. Contributions, cases and future challenges*, red. R. Jackson, H. Toros, L. Jarvis, Ch. Heath-Kelly, Routledge, London and New York 2019.

¹⁴ M. Zehfuss, *Forget September 11*, „Third World Quarterly” 24(3), June 2003, ss. 513–528.

¹⁵ Artystka czerpała inspiracje przede wszystkim z tekstu Jacka Shaheena. Zob. J.G. Shaheen, *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*, „The Annals of the American Academy of Political and Social Science” 588/2003: *Islam: Enduring Myths and Changing Realities*, ss. 171–193. Tekst stał się również podstawą nakręconego w 2006 r. dokumentu pod tym samym tytułem, w którym rolę narratora odgrywa właśnie Shaheen (reż. Jeremy Earp, Sut Jhally).



Michael Schäfer, *Vorbild für Verdächtige* (*Modelowy podejrzany*, 2005)

Źródło: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/156504> [25.10.2019].

Salloum – jako Amerykanka o palestyńsko-syryjskich korzeniach – znakomicie wyczuwa wszelkie międzykulturowe dysonanse i od lat nadaje im adekwatny artystyczny język.

Globalny rezonans retoryki 9/11 sprawił, iż muzułmańskie społeczności żyjące od pokoleń w Europie również niejednokrotnie znajdowały się w stanie obłądzenia. Dotychczasowi zasymilowani sąsiedzi na powrót stawali się Innymi. Przybierające na sile nieufność i podejrzliwość względem Arabów stały się inspiracją do portretu *Vorbild für Verdächtige* (*Modelowy podejrzany*, 2005¹⁶) wykonanego przez niemieckiego artystę Michaela Schäfera. Choć na zdjęciu widzimy jedynie brodatego mężczyznę o ciemnej karnacji zerkającego zza firanki swego okna, to automatycznie projektujemy weń sumę społecznych fobii i frustracji.

W latach 2010–2012 negatywnie nacechowany wizerunek muzułmanina w świecie zachodnim przez pewien krótki moment zdawał się odzyskiwać swój neutralny wymiar za sprawą obywatelskich protestów, które ogarnęły Algierię, Tunezję, Egipt czy Libię. Wystąpiono wówczas głównie przeciw biedzie i skorumpowanemu reżimom. Demokratyczny, oddolny charakter tych rewolt oraz

¹⁶ Praca pokazywana była m.in. na wystawie *The Uncanny Familiar. Images of terror*, CO Berlin 2011, kurator: Felix Hoffmann.

fakt, że napędzane były przez media społecznościowe, sprawiły, iż Zachód z resentymentem chciał się w nich przeglądać niczym we wstecznym lusterku własnych kontrkulturowych doświadczeń. Entuzjastyczne zaetykietowanie tych wydarzeń jako „Arabskiej wiosny” okazało się jednak przedwczesne. Ruiny tych rewolucji współ z bałaganem po interwencji irackiej stworzyły niestety grunt pod dwa procesy: powstanie i gwałtowna ekspansja tzw. Państwa Islamskiego (samozwańczego kalifatu ogłoszonego w 2014 r.) oraz kryzys migracyjny (wywołany głównie wojną w Syrii i państwowym upadkiem Libii). Oba zjawiska okazały się bardzo medialne, toteż rychło zaowocowało to radykalizacją nastrojów i kolejną falą islamofobii, na której kapitał polityczny zbijać zaczęli konserwatyści i populiści świata zachodniego.

Na gruncie rozważań z obszaru studiów wizualnych nie sposób pominąć faktu, że w dotychczasowej historii terroryzmu najlepsze rzemiosło filmowe zaprezentowali propagandziści ISIS. W swych drobiazgowo wyreżyserowanych i zrealizowanych filmach łączyli retorykę strachu z potencjałem rekrutacyjnym. Krwawe egzekucje zakładników przeplatały żarliwe wyznania wiary i obietnice doczesnego dobrobytu dla aktualnych i przyszłych bojowników ISIS. Przy czym – co dość interesujące – bardzo rzadko produkcje te uświetniał lider tego ugrupowania – Abu Bakr al-Baghdadi. Zyskał dzięki temu nawet przydomek *invisible sheikh* (niewidzialny szejk). Tym samym nie stał się on celebrytą na miarę Osamy ibn Ladena¹⁷. Zamiast kalifa w materiałach propagandowych pojawiali się za to bohaterowie-*everymani*, np. „supermarket Jihadi” czy „Jihadi John”. Pierwszy z przywołanych (czyli Omar Hussain) zawdzięcza swój przydomek temu, że usiłował w Internecie rekrutować adeptów, obiecując luksusowe dobra AGD i dostatnie życie w kalifacie. Drugiemu z nich pseudonim zafundowali jeńcy pojmani przez ISIS, którzy zauważyli, że posługiwał się charakterystycznym dla zachodniego Londynu akcentem. W publicznej świadomości zostanie zapamiętany głównie jako kat wykonujący wyroki na potrzeby filmowej propagandy strachu (m.in. Jamesa Foleya, Stevena Sotloff’a i Davida Hainesa, Kenji’ego Goto i Haruna Yukugawy). Choć egzekucji do-

¹⁷ Nie osłabiało to wszakże wysiłków CIA w zlokalizowaniu i pojmaniu bądź zabiciu al-Baghdadięgo. Na przestrzeni ostatnich lat jego śmierć media ogłaszały już kilkakrotnie, co zmuszało ISIS do kolejnych sprostowań. Ostatnią z akcji uśmiercania kalifa prezydent Donald Trump rankiem 27.10.2019 r. obwieścił na Tweeterze: „Something very big has just happened!”. Zob. <https://www.theguardian.com/world/2019/oct/27/abu-bakr-al-baghdadi-isis-leader-killed-us-donald-trump> [27.10.2019]. Śmierci al-Baghdadięgo w mediach – podobnie jak w przypadku ibn Ladena – nie towarzyszyły foto-dowody śmierci, tylko podobny jak za czasów Baracka Obamy zbiorowy portret gabinetu Trumpa obserwującego akcję na monitorach. Pewnym novum jest natomiast pakiet drobnych, niemal niedostrzegalnych gestów pośmiertnego upokorzenia – do mediów podrucane są kontrolowane wycieki informujące na przykład, że al-Baghdadi płakał przy próbie pojmania, że do jego identyfikacji użyto bielizny, którą wcześniej mu ukradziono, że do namierzenia przyczynił się bohaterski pies US Army (warto nadmienić, że psy są zasadniczo przez muzułmanów uważane za zwierzęta nieczyste, dlatego m.in. używano ich podczas tortur w Abu Ghraib czy Guantanamo).



Mohammed Emwazi znany jako „Jihadi John” podczas egzekucji Jamesa Foleya; obok fotografia sprzed przystąpienia do ISIS.

Źródło: <https://www.ibtimes.co.uk/watching-james-foley-beheading-video-not-terrorist-offence-says-lawyer-1462061> [27.10.2019], <https://www.abc.net.au/news/2014-08-25/tv-still-of-man-named-as-jihadi-john2c-reported-to-be-the-is-m/5693230> [27.10.2019]..

konywał w kominiarce, bardzo szybko został rozpoznany jako Mohammed Emwazi – były londyński raper.

Faza autoportretu

Egzekucję dziennikarza Jamesa Foleya wykorzystała w swej pracy młoda holenderska artystka Anne Bothmer. Instalacja *Phantom Pain* to właściwie kadr z filmu ISIS, powiększony do naturalnych ludzkich proporcji, z którego wycięto twarz Foleya. Tak spreparowana matryca miała, niczym kiczowate monidła w parkach rozrywki, zachęcać zwiedzających galerię do wpasowania się w ów otwór i robienia pamiątkowych selfie. Realizacja ta była obliczona na powszechne oburzenie i także wywołała. Apelowano do organizatorów wystawy, aby została usunięta, z Internetu w stronę artystki wylała się fala „hejtu”. Gdyby jednak chodziło wyłącznie o ordynarną prowokację i deskralizację śmierci, to instalacji tej nie warto by pokazywać, a tym bardziej o niej debatować. Pozornie rzecz jest bowiem niepoprawna pod względem etycznym, a beznadziejna pod kątem estetyczno-artystycznym: oto bywalec galerii ma przez moment skonfrontować się z fantomowym bólem mającej za moment nastąpić egzekucji. Przy tej okazji oczywiście błazeńsko się sfotografować. Tymczasem w dalszym planie (i nieco podstępnie) praca ta odsyła nas w całkiem inne rejestry, czyli do swoistej hipokryzji mas podnoszących lament po niemal każdym akcie terrorystycznym wymierzonym w zachodnie



Anne Bothmer, *Phantom Pain*, 2018

Źródło: <https://www.annebothmer.nl/la-bottega> [27.10.2019].

społeczeństwo. Znoszenie tysięcy zniczy i pluszowych maskotek w miejsca ataku, marsze milczenia, manifestowanie oburzenia na ulicach i w mediach społecznościowych stały się coraz bardziej pustym i schematycznym rytuałem. Artystka protestuje jednak nie tyle przeciwko społecznej traumie¹⁸, żałobie i emocjom jej towarzyszącym, ile przeciw zjawisku kolektywnej wiktylizacji. Bothmer pyta bowiem, kto właściwie dał nam prawo do takiego familiarnego utożsamienia z ofiarami? Wszak to nie my znaleźliśmy się na celowniku terrorystów, fizycznie nie dosięgały nas kule kałasznikowów. „Jako widzowie tych ataków – mówi artystka – nie chcemy ich doświadczać, ale w jakiś sposób pragniemy być tego wszystkiego częścią”¹⁹. Poza tym traumatyczny wstrząs

¹⁸ Dla potrzeb niniejszego tekstu kategorię traumy społecznej stosuję synonimicznie z traumą kolektywną, zbiorową, a jej definiowanie byłoby zbieżne m.in. z ujęciem Piotra Sztompki, który pojęcie to stosuje dla „uchwycenia negatywnych konsekwencji zmiany społecznej jako takiej, bez względu na treść”, przy czym mowa tu o zmianie gwałtownej, głębokiej i radykalnej, szokującej i zewnątrzpochodnej. Por. P. Sztompka, *Trauma wielkiej zmiany*, ISP PAN, Warszawa 2000; idem, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Znak, Kraków 2002.

¹⁹ <https://www.annebothmer.nl/la-bottega/> [29.01.2019].

obserwowany w społecznej skali ma swój „metabolizm”: po fazach oburzenia terrorem i żałoby po ofiarach, stosunkowo szybko dochodzi do „fali odbitej” w postaci niezliczonych pastiszów i parodii – głównie za sprawą internetowych memów. Trawestacją tych trawestacji jest właśnie instalacja *Phantom Pain* – gorzki, ironiczny cudzysłów artystki był jednak na tyle niepozorny, że doczekała się znacznego (aczkolwiek głównie negatywnego) rezonansu – począwszy od poważnych dzienników, na tabloidach skończywszy²⁰. Bothmer dokonała „wiwiseksi” kolektywnej wiktylizacji. Bezlitośnie wypunktowała objawy fantomowego cierpienia podczas fikcyjnego utożsamienia się mas z jak najbardziej realną śmiercią.

O ile u jednych zamachy i egzekucje dokonywane przez ekstremistów islamskich wywołują potrzebę manifestowania żałoby w symbolicznych czarnych marszach, o tyle u innych – potrzebę krwawej zemsty. 15 marca 2019 r. 28-letni Australijczyk Brenton Tarrant dokonał rzezi w dwóch meczetach w Christchurch (Nowa Zelandia). Warto podkreślić, że oprócz symbolicznego doboru miejsca (tj. miejscowości o takiej, a nie innej nazwie), cała akcja została zaplanowana precyzyjnie pod wieloma względami:

- t a k t y c z n y m – napastnik miał ze sobą pięć sztuk broni i wiele magazynków. Dzięki temu gwiazdą mediów stała się *ad hoc* premier Nowej Zelandii Jacinda Ardern, która zapowiedziała zmiany w nazbyt liberalnym prawie do posiadania broni i przeprosiła wspólnotę muzułmańską;

- m e r y t o r y c z n y m – przed atakiem Tarrant opublikował w Internecie 74-stronicowy antyislamski manifest *The Great Replacement* wzorowany na znanej w środowiskach skrajnej prawicy teorii spiskowej Renauda Camusa pod tym samym tytułem (gdzie mobilizuje się czytelników takimi neologizmami jak Eurabia);

- m e d i a l n y m – świat miał ujrzyć wszystkie te zbrodnie poprzez *live-streaming* na internetowej witrynie 8chan. Media światowe solidarnie powstrzymały się od retransmisji materiału (wyjątek stanowiła Turcja, gdzie na jednej ze stron internetowych wisiał jeszcze długo po zamachach). Filmik ten, co dość zmanierne, terrorysta zaplanował w konwencji gier komputerowych typu FPS (*first person shooter*), co sprzyja łatwieszemu utożsamieniu, niejako osobistemu przeżywaniu widza, a tym samym – zaangażowaniu wszelkiej maści *followersów*. Film na internetowym forum poprzedzał gniewny post: „Well lads, it's time to stop shitposting and time to make a real life effort post. I will carry out and attack against the invaders, and will even live stream the

²⁰ Zob. m.in.: <https://www.theweek.co.uk/96435/fury-over-artwork-inviting-visitors-to-pose-as-jihadi-john-victims> [29.01.2019], <https://www.thetimes.co.uk/article/artwork-allows-visitors-to-pose-as-victims-of-isis-killer-jihadijohn-x73wtx5l9> [29.01.2019], <https://www.wdka.nl/stories/fantoompijn> [29.01.2019].



Stopklatki z *video-streamingu* zamachów na meczety w Christchurch

Źródło: <https://www.veteranstoday.com/2019/03/31/video-forensics-the-forbidden-christchurch-video24-discrepancies-that-thrill-hoaxers/> [27.10.2019].

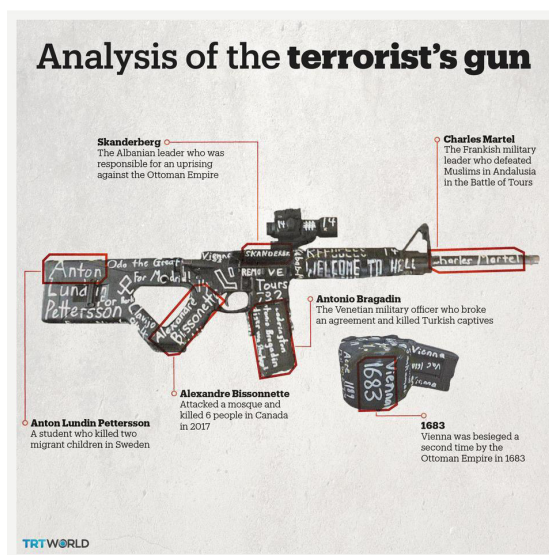
attack via facebook. [...] I have provided links to my writings below, please do your part by spreading my message, making memes and shitposting as you usually do. If I don't survive the attack, goodbye, godbless and I will see you all in Valhalla!"²¹;

– edukacyjnym – poza publikacją wspomnianego manifestu, Tarrant za pomocą białego markera umieścił dziesiątki inskrypcji na swej broni. Doskonale przewidział, że wywoła to zainteresowanie nie tylko śledczych, ale i mediów (które oczywiście z „dziennikarskiego obowiązku” podjęły wysiłek rozszyfrowania tych napisów – niefortunnie kontynuując „misję” terrorysty – wskazując na historycznych „bohaterów” zwalczających wyznawców islamu w rodzaju Skanderbega czy Feliksa Kazimierza Potockiego, walczących ongiś z otomańskimi Turkami). Warto nadmienić, że w ramach wizualnej kontrpropagandy ISIS dokonało replikacji tego gestu w analogiczny sposób, malując inskrypcje na swoich karabinach;

– komunikacyjnym – w trakcie procesu sądowego Tarrant wzorem Andersa Beivika (prawicowego terrorysty z Norwegii) usiłował kontrolować spektakl medialny za pomocą gestów dłoni, wysyłając stosowne kody do swych fanów, np. litery WP – skrót od sloganu *White Power*.

Zamach w Christchurch został zatem zaplanowany jako medialny viral, społecznie rezonująca kampania nienawiści. Jego sprawca liczył na naśladowców, zakładał odwety i dalszą eskalację przemocy. Trudno jednoznacznie oce-

²¹ Cyt. za: J. Murdock, *8chan User Claiming to be New Zealand Shooter Posted 'See You All in Valhalla' Before Mosque Massacre*, <https://www.newsweek.com/8chan-christchurch-shooting-new-zealand-brenton-tarrant-what-8chan-4chan-1364129> [29.10.2019], co wolnym tłumaczeniu brzmiałoby następująco: „Cóż chłopaki, nadszedł czas, aby przestać wypisywać bzdury, czas, aby zrobić post oparty na prawdziwym wysiłku. Przeprowadzę atak przeciwko najeźdźcom, a nawet zrobię jego transmisję na żywo za pośrednictwem Facebooka. [...] Poniżej zamieściłem linki do moich pism, proszę, wykonajcie swoją robotę, rozpowszechniając mój przekaz, tworząc memy i posty, jak zwykle. Jeśli nie przeżyję ataku, do widzenia, Boże błogosław i do zobaczenia w Walhalli”.



Drobiazgowe analizy inskrypcji z karabinu Brentona Tarranta

Źródło: https://www.reddit.com/r/masskillers/comments/cxe3hi/meaning_behind_writings_on_tar-rants_gear_5/ [27.10.2019]..



Wizualna propaganda ISIS: zapowiedź działań odwetowych za zamach w Christchurch

Źródło: <https://zerohedge.whotrades.com/blog/43869961118> [27.10.2019].

nić, czy ów wirusowy efekt udało się uzyskać w pełni, gdyż dzięki prewencyjnej autocenzurze mediów film z zamachu nie rozprzestrzenił się zbyt mocno. Poza tym za sprawą szerokokątnego obiektywu kamery na chęlmie zamachowcy, sceny zabijania okazały się nie być aż tak „widowskowe”, jak do tego przyzwyczaiły nas kinowe konwencje rodem z filmów Quentina Tarrantino. Natomiast w kontekście analiz kultury wizualnej warto zasygnalizować, jak różnie reagowała ulica na ów akt terrorystyczny. Podczas gdy w trakcie demonstracji oburzeni muzułmanie na całym świecie palili wizerunek Tarranta, w Sydney dedykowano mu osobiwy mural. Jego postać jest tam ironicznie wystylizowana na znaną z ikonografii chrześcijańskiej figurę serca chrystusowego. W sztuce ulicznej trzeba się niestety pogodzić z tym, że linia demarkacyjna pomiędzy ironią a afirmacją na ogół nie jest zbyt wyraźna.

W analizowanym obszarze bardziej znamienne będą natomiast kwestie medialnego języka używanego do opisu, a tym samym interpretacji zjawisk związanych z prawicowym ekstremizmem. Okazuje się bowiem, iż general-



Mural w Sydney przedstawiający Brentona Tarranta

Źródło: <https://www.wykop.pl/tag/norwegia/next/entry-39786097/> [27.10.2019].

nie zachodnie media łatwiej mianem terrorysty etykietują islamistów, zaś dla białych zamachowców chętniej stosuje się takie określenia, jak napastnik lub szaleniec. W języku angielskim natomiast często używane są sformułowania typu *shooter* (strzelec) czy *gunman* (uzbrojony). W sposób wyrazisty przenosi to akcenty w kierunku bardziej „oswojonego” dyskursu kryminalizacji bądź szaleństwa (które to dyskursy w swoim czasie trafnie diagnozował Michel Foucault) i tym samym ułatwia nam wyparcie ze świadomości faktu współtworzenia współczesnego oblicza terroryzmu.

Proces, który powyżej usiłowałam naszkicować, to obejmujące zaledwie kilka dekad przejście od bezosobowej (tj. ukrytej za maską) twarzy idei/doktryny wymagającej użycia przemocy, aż po bardzo podmiotowe (auto) kreacje medialne współczesnych terrorystów. Paradoksalnie im doskonalsze systemy bezpieczeństwa i algorytmy rozpoznawania twarzy, tym mniej wydają martwić się tym zamachowcy. Okazuje się bowiem, że maska choć pozwala zachować anonimowość terrorysty i uwypukla jego sprawę i czyny, to jednak z perspektywy psychologii komunikacji stwarza dystans. Odbiorcom spektaklu terroru tym samym trudniej identyfikować się również z daną ideą. Stąd być może coraz większa potrzeba pokazywania konkretnych twarzy, ludzi z krwi i kości. Efektem ubocznym (a może docelowym?) jest zjawisko swoistego celebrytizmu zamachowców. Być może aktualny znak czasów to osobliwa fuzja postawy narcystycznej i altruistyczno-misyjnej. Tak nacechowane krucjaty terroryzmu obserwujemy bowiem zarówno po stronie islamskich, jak i prawicowo-chrześcijańskich ekstremistów. Jedna rzecz jest warta odnotowania przy tej okazji – otóż jako wysoce nieproduktywne poznawczo jawi się dziś nagminne stygmatyzowanie mediów za bezmyślne nagłaśnianie sprawy terrorystów czy za płytkość i banalność binarnych etycznie interpretacji zamachów. Wszak takiej uproszczonej wizji czarno-białego świata często oczekuje się także od ekspertów, akademików czy specjalistów od bezpieczeństwa. Mają szukać prostych, klarownych i zadowalających odpowiedzi. Tymczasem krytyczne studia nad terroryzmem zamiast na odpowiedziach skupiają się raczej na pytaniach oraz dyskursywnych ramach ich formułowania, co gwarantuje zdecydowanie więcej odcieni szarości w rozpoznawaniu badanej problematyki.

Literatura

Foley M., *Dubbing SF voices becomes the stuff of history*, „The Irish Times”, The Irish Times Trust, 17 września 1994 r.

- Huntington S.P., *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, Muza SA, Warszawa 2007.
- Murdock J., *8chan User Claiming to be New Zealand Shooter Posted 'See You All in Valhalla' Before Mosque Massacre*, <https://www.newsweek.com/8chan-christchurch-shooting-new-zealand-brenton-tarrant-what-8chan-4chan-1364129> [29.10.2019].
- Ramachandran A., *That's Osama art controversy*, <http://www.smh.com.au/news/national/virgin-mary-in-burqa-not-offensive/2007/08/30/1188067236971.html> [25.10.2019].
- Ramadan K., *Suicide-Bombers/Martyrs' Videos and Site-Specific Art*, w: G. Coulter-Smith, M. Owen (red.), *Art in the Age of Terrorism*, Paul Holberton Publishing, London 2005.
- Schum M., Jaar A., *Image Decomposed: Alfredo Jaar's May 1, 2011*, <http://www.warscapes.com/conversations/image-decomposed-alfredo-jaar-s-may-1-2011> [25.10.2019].
- Shaheen J.G., *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*, „The Annals of the American Academy of Political and Social Science” 588/2003: *Islam: Enduring Myths and Changing Realities*.
- Sztompka P., *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Znak, Kraków 2002.
- Sztompka P., *Trauma wielkiej zmiany*, ISP PAN, Warszawa 2000.
- Toros H., *“9/11 is alive and well” or how critical terrorism studies has sustained the 9/11 narrative*, w: R. Jackson, H. Toros, L. Jarvis, Ch. Heath-Kelly (red.), *Critical terrorism studies at ten. Contributions, cases and future challenges*, Routledge, London and New York 2019.
- Zehfuss M., *Forget September 11*, „Third World Quarterly” 24(3), June 2003.
- Zydorowicz J., *Kultura wizualna w dobie terroryzmu*, Wydawnictwo Naukowe WNS UAM, Poznań 2018.

Strony internetowe

- http://priscillabracks.com/making_the_empire_cross/bearded_orientals.html [25.10.2019].
- <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-the-citizen-t03980> [25.10.2019].
- <https://www.annebothmer.nl/la-bottega/> [29.01.2019].
- <https://www.tandfonline.com/toc/rter20/1/1> [DOSTĘP].
- <https://www.theguardian.com/world/2019/oct/27/abu-bakr-al-baghdadi-isis-leader-killed-us-donald-trump> [27.10.2019].
- <https://www.thetimes.co.uk/article/artwork-allows-visitors-to-pose-as-victims-of-isis-killer-jihadijohn-x73wtx519> [29.01.2019].
- <https://www.theweek.co.uk/96435/fury-over-artwork-inviting-visitors-to-pose-as-jihadi-john-victims> [29.01.2019].
- <https://www.wdka.nl/stories/fantoompijn> [29.01.2019].