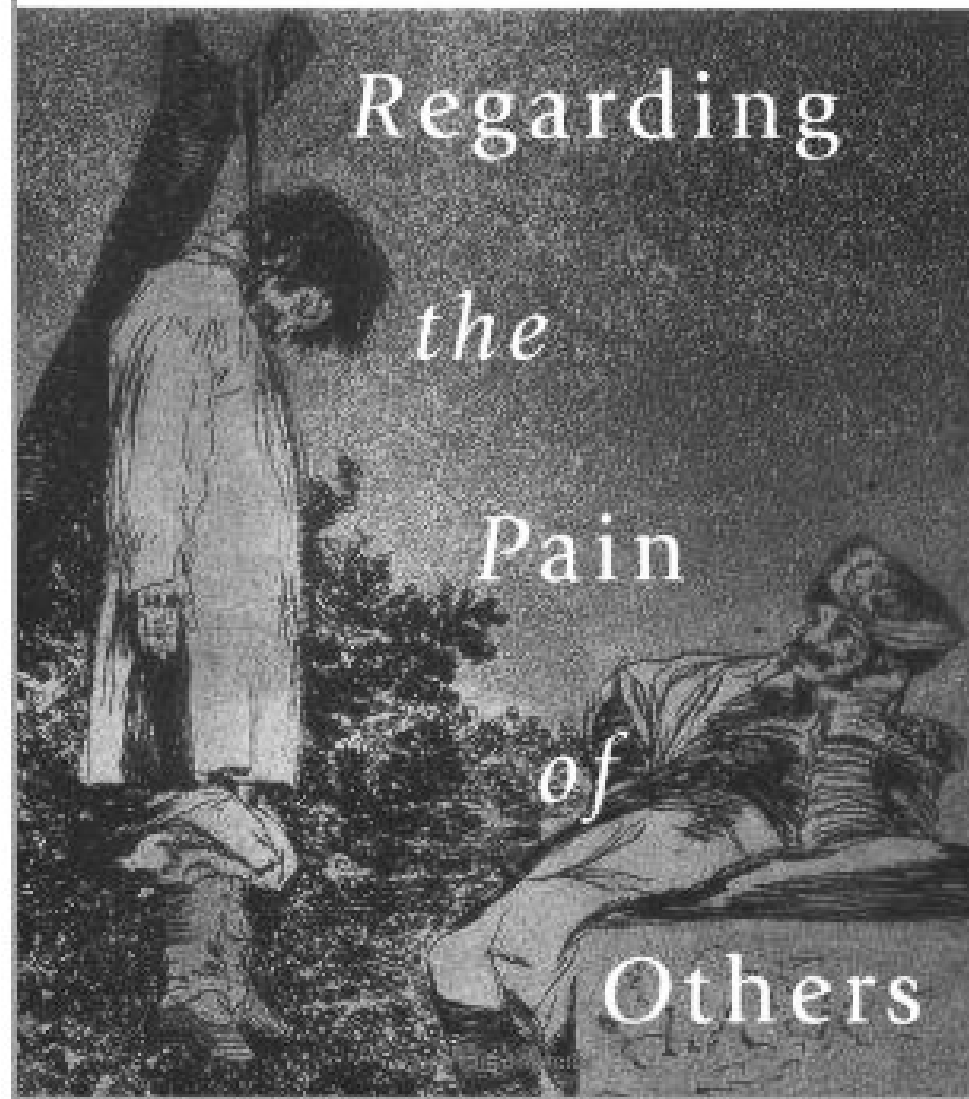


Copyrighted Material



SUSAN SONTAG

'A brilliant analysis of our numbed response to images
of horror' *Daily Telegraph*



Af Susan Sontag på dansk:

Dødens redskab. Roman, 1968

Rejse til Hanoi. Essay, 1969

Fotografi. Essays om billede og virkelighed, 1977

Falske forestillinger om sygdomme. Essay, 1979

Aids og dens metaforer. Essay, 1989

Manden der elskede vulkaner. Roman, 1993

I Amerika. Roman, 2003

Susan Sontag

At betragte andres lidelser

Essay

Oversat af Rasmus Øhlenschläger Madsen

TIDERNE SKIFTER

I juni 1938 udgav Virginia Woolf *Tre guineas*, hendes modige, uønskede overvejelser om årsagerne til krig. Bogen, der var skrevet i løbet af de foregående to år, hvor hun selv og de fleste af hendes fortrolige venner og forfatterkolleger var dybt bekymrede over den fremrykkende fascistiske opstand i Spanien, blev udført som et stærkt forsinket svar på et brev fra en fremtrædende advokat i London. I brevet havde advokaten spurgt: „Hvordan kan vi efter Deres mening forhindre krig?“ Woolf lægger skarpt ud med at pointere, at en virkelig dialog imellem de to måske slet ikke er mulig. For selv om de tilhører den samme klasse, „den dannede klasse“, er de adskilt af en dyb afgrund: advokaten er mand, og hun er kvinde. Mænd fører krig. Mænd (de fleste mænd) fascineres af krig, fordi de oplever „en vis ære, en vis nødvendighed og tilfredsstillelse i at kæmpe“, som kvinder (de fleste kvinder) hverken føler eller nyder. Hvad ved en uddannet – læs: privilegeret og velstående – kvinde som hende om krig? Kan

hendes afvisning af dens tillokkelser overhovedet sammenlignes med hans?

Lad os undersøge dette „kommunikationsproblem“ ved sammen at se på billeder af krig, foreslår Woolf. Billederne er nogle af de fotografier, den betrængte spanske regering sendte ud et par gange om ugen – „skrevet i vinteren 1936-37“, tilføjer hun i en fodnote. Lad os se, skriver Woolf, „om vi ikke føler det samme, når vi ser på de samme fotografier.“ Hun fortsætter:

Denne morgens høst bringer bl.a. et fotografi af noget, der måske er liget af en mand, måske en kvinde; på den anden side er det så ødelagt, at det lige så godt kunne være liget af en gris. Men der er ingen tvivl om, at det dér er døde børn, og at det, vi ser dér, er et snit gennem et hus. En bombe har revet den ene side væk, der hænger stadigvæk et fuglebur i noget, der formodentlig har været en dagligstue...

Den nemmeste og tørreste måde at udtrykke den sindsbevægelse på, som fotografierne afføder, er ved at bemærke, at det ikke altid er til at se, hvad fotografierne afbilder; så omfattende er den destruktion af kød og sten, som de stiller til skue. Og derfra når Woolf hurtigt frem til sin konklusion: „Lige meget hvor forskellig en uddannelse, hvor forskellige traditioner vi har,“ er vores reaktioner de samme, siger hun til advokaten. Hendes bevis: både „vi“ – her refererer „vi“ til kvinder – og De ville reagere med de samme ord.

De, Sir, kalder dem [vores reaktioner] „rædsel og afsky“. Vi kalder dem også rædsel og afsky. Det er de samme ord, der falder os ind. De siger, at krig er modbydelig og barbarisk, og at krigen må standses. Og vi gentager Deres ord. Krig er modbydelig og barbarisk, og krigen må standses.

Hvem tror i dag, at krig kan afskaffes? Ingen. Ikke engang pacifister. Vi håber blot (foreløbigt forgæves) at kunne standse folkemord, straffe dem, der groft overtræder krigens love, (for krig har sine egne love, som de kæmpende skal holdes ansvarlige i forhold til), samt at kunne stoppe specifikke krige ved at pålægge parterne at finde alternativer til væbnet konflikt. Det kan i dag være svært at begribe den desperate beslutning, som chokket efter Første Verdenskrig afstedkom, da man først havde erkendt, hvilke ødelæggelser Europa havde nedkaldt over sig selv. At fordømme krig som sådan forekom ikke så nytteløst eller irrelevant i kølvandet på Kellogg-Briand-pagtens papirfantasier fra 1928. Her gav femten af de førende nationer, heriblandt USA, Frankrig, Storbritannien, Tyskland, Italien og Japan, højtideligt afkald på krig som et redskab for deres nationale politik. Selv Freud og Einstein blev i 1932 trukket ind i debatten med en offentlig brevveksling med titlen *Hvorfor krig*. Woolfs bog *Tre guineas* udkom hen imod afslutningen af næsten to årtiers højlydte fordømmelser af krig og skilte sig på original vis ud ved at fokusere på det, som blev betragtet som enten for åbenbart eller for uvedkommende til at blive nævnt og endnu mindre til at blive reflek-

teret over: at krig er et spil forbeholdt mænd – at dræbermaskinen har et køn, og det er hankøn. Den skråsikkerhed, der præger Woolfs version af „Hvorfor krig“, gør dog ikke hendes afsky for krig mindre retorisk konventionel – hendes sammenfatninger er f.eks. fulde af gentagelser. [Og fotografier af krigens ofre hører i sig selv til retorikken. De gentager. De forenkler. De vækker uro. De skaber en illusion om konsensus.]

Ved at påberåbe sig denne hypotetiske fælleserfaring („Vi ser de samme lig, de samme ødelagte huse som De“) hævder Woolf, at chokket fra den slags billeder nødvendigvis må forene alle ordentlige mennesker. Er det rigtigt? Woolf og den unavngivne modtager af dette brev i bogform er trods alt ikke hvem som helst. Selv om de, som Woolf husker ham på, er adskilt af deres respektive køns ældgamle slægtskaber med henholdsvis følelser og handling, så er advokaten næppe en helt almindelig krigslysten mand. Han er ikke mindre modstander af krigen end hun er. Når alt kommer til alt, spurgte han ikke, hvilke overvejelser har *De* gjort Dem om at forhindre krig? Men, hvordan forhindrer *vi* efter Deres mening krig?

Det er dette „vi“, Woolf stiller spørgsmålstegn ved i starten af sin bog ved at nægte at lade sin samtalepartner tage et „vi“ for givet. Men efter de sider, der er helliget hendes feministiske pointe, griber hun selv tilbage til et sådant „vi“.

Når det handler om at betragte andre menneskers lidelser, bør man aldrig tage et „vi“ for givet.

[Hvem er det „vi“, som denne type chok-billeder er rettet imod? Det „vi“ omfatter ikke bare sympatisørerne for en lille nation eller et statsløst folk, som kæmper for sit liv, men også den langt større kreds af mennesker, der kun er symbolsk foruroligede over en eller anden modbydelig krig i et andet land. Fotografierne er en måde at gøre problemer, som de privilegerede og de der befinder sig i sikkerhed måske ville foretrække at ignorere, „virkelige“ eller „virkeligere“.

„Her har vi så nogle fotografier på bordet foran os,“ skriver Woolf om det tankeeksperiment, hun både foreslår læseren og den spøgelsesagtige advokat, der, som hun bemærker, er højtstående nok til at have udmærkelsen K.C. (King's Counsel) stående efter sit navn – og som måske, måske ikke, er en virkelig person. Forestil Dem så en håndfuld fotografier, som kom med morgenposten i en konvolut. Fotografierne viser de lemlæstede lig af børn og voksne. De viser, hvordan krig rydder, knuser, ødelægger og jævner den bebyggede verden med jorden. „En bombe har revet den ene side væk,“ skriver Woolf om huset på et af billederne. Bevarer, et bylandskab er ikke lavet af kød. Men bygninger i ruiner er næsten lige så udtryksfulde som lig i gaderne. (Kabul, Sarajevo, den østlige del af Mostar, Groznij, seks en halv hektar af den sydlige del af Manhattan efter den 11. september 2001, flygtningelejren i Jenin...). Se, siger fotografierne, det er *sådan*, det er. Dette er, hvad krig *gør*. Og dét der, det er også hvad krig *gør*. Krig flår itu, sønderriver. Krig sprætter op, lægger blot.]

Krig brænder sig fast. Krig lemlæster. Krig ødelægger.

Kun et moralsk monster ville ifølge Woolf ikke blive berørt af disse billeder, ikke vige tilbage fra synet af dem, ikke kæmpe for at udrydde årsagerne til denne hærgen, dette blodbad. Og, siger hun, vi er ikke monstre, os fra den dannede klasse. Vores svigt er et spørgsmål om mangel på fantasi, på empati: Vi har forsømt at forholde os til denne virkelighed.

[Men er det rigtigt, at disse fotografier, der dokumenterede nedslagtningen af civile i stedet for sammenstød mellem hære, kun kunne stimulere modstanden mod krig? De kunne vel også fremme en kamplyst til fordel for Republikken. Var det ikke netop det, der var formålet med at udsende dem?] Enigheden mellem Woolf og advokaten synes at være antaget på forhånd, og de uhyggelige fotografier bekræfter blot en overbevisning, som de to allerede deler. Hvis advokaten i stedet havde spurgt: Hvordan kan man bedst muligt bidrage til Den Spanske Republiks forsvar imod den militante og gejstlige fascismes fremmarch, ville fotografierne måske have styrket deres overbevisning om retfærdigheden af denne kamp.

De billeder, Woolf har fundet frem, viser i virkeligheden ikke, hvad krig – krig som sådan – gør. De viser en bestemt måde at føre krig på, hvor målet er civilbefolkningen, og som dengang rutinemæssigt blev beskrevet som „barbarisk“. General Franco benyttede sig i Spanien af taktikker, han havde perfektioneret som kommandofører i Marokko i 1920'erne: bombardementer, massakrer, tortur og mishandling af og mord på fanger. Dengang

var hans ofre Spaniens koloniserede undersåtter – de mørkhudede og vantro, som man blot kunne sparke til. Det havde de ledende magter nemmere ved at acceptere. Nu var hans ofre landsmænd. Kun, som Woolf, at ville se det i billederne, der bekræfter en generel afsky ved krig, er at afstå fra at engagere sig i Spanien som et land med en historie. Det er en afvisning af politik.

For Woolf, som for mange andre anti-krigspolemikere, er krig noget alment, og de billeder, hun beskriver, forestiller anonyme, ikke-specifikke ofre. De billeder, som regeringen i Madrid udsendte, lader på usandsynlig vis ikke til at være blevet forsynet med en identificerende tekst. (Eller også forudsætter Woolf simpelthen, at et fotografi skal tale for sig selv). Men argumentet imod krig står og falder ikke med informationer om hvem, hvornår og hvor; de ubarmhjertige nedslagtningers vilkårlighed er bevis nok. For dem, der er overbeviste om, at retfærdighed kan placeres på den ene side og undertrykkelse og uretfærdighed på den anden, og at kampene må fortsætte, er det afgørende netop hvem, der bliver slået ihjel, og hvem, der slår ihjel. For en israelsk jøde er et fotografi af et barn, der er blevet flået i stykker under terror-angrebet på Sbarro-pizzeriaet i det centrale Jerusalem, først og fremmest et fotografi af et jødisk barn, der er blevet slået ihjel af en palæstinensisk selvmordsbomber. For en palæstinenser er et fotografi af et barn, der er blevet flået i stykker af en tankgranat i Gaza, først og fremmest et fotografi af et palæstinensisk barn, der er blevet slået ihjel af israelsk skyts. For den militante

betyder identitet alt. Og alle fotografier venter blot på at blive forklaret eller fordrejet af deres billedtekster. Under kampene mellem serbere og kroater i begyndelsen af de nyligt overståede krige på Balkan blev de samme fotografier af børn, der var blevet dræbt under bombardementet af en landsby, delt ud ved både serbiske og kroatiske propagandamøder. Ved at ændre på billedteksten kunne børnenes død bruges – og genbruges.

Billeder af civile dødsofre og smadrede huse kan anspore hadet til fjenden. Det gjorde f.eks. de optagelser af ødelæggelserne i flygtningelejren i Jenin i april 2002, der blev vist en gang i timen på Al-Jazeera, den arabiske satellit-tv station med hovedsæde i Qatar. Men hvor ophidsende disse optagelser end var for alle dem, der rundt om i hele verden ser Al-Jazeera, så fortalte de dem ikke noget om den israelske hær, der ikke allerede var præpareret til at tro på. Billeder, der derimod modsiger velnærede pietetsfølelser, bliver uvægerligt affærdigede som iscenesatte. Standardsvaret til fotografier, der bekræfter grusomheder begået af ens egen side, er *enten*: at billederne er fabrikationer, at en sådan grusomhed aldrig har fundet sted og at ligene på billederne er lig, den anden side har hentet i lastbiler fra byens lighus og derefter fordelt i gaderne, *eller*: ja, det skete, og det var den anden side, der gjorde det, mod deres egne. Således fastholdt propagandachefen for Francos nationalistiske oprør, at det var baskerne selv, der den 26. april 1937 tilintetgjorde deres egen ældgamle by og tidligere hovedstad, Guernica, ved at placere dynamit i kloakkerne (i en senere version ved at nedkaste bomber, der var fabri-

keret i baskisk territorium) for derved at vække udlandets harme samt styrke den republikanske modstand. Ligeledes fastholdt et flertal af de serbere, der levede i Serbien eller i udlandet, helt frem til ophævelsen af den serbiske belejring af Sarajevo og sågar også bagefter, at det var bosniere selv, der ved at kaste høj-kaliber granater ind i centrum af deres egen hovedstad eller ved at lægge miner ud stod bag den rædselsvækkende „brødkø-massakre“ i maj 1992 og „markedsplads-massakren“ i februar 1994 – alt sammen for at arrangere nogle ekstraordinært makabre seværdigheder for de udenlandske journalisters kameraer og for at skaffe den bosniske side mere international støtte.

[Der er ikke nogen tvivl om, at fotografier af lemlæstede kroppe kan bruges, som Woolf gør det, til at understøtte fordømmelsen af krig, og at de for et kort øjeblik måske endda bibringer dem, der ikke har nogen som helst erfaringer med krig, en fornemmelse af dens virkelighed.] Men de, der accepterer, at krig kan vise sig at være uundgåelig og endda retfærdig i en delt verden som den nuværende, ville måske argumentere for, at fotografierne ikke leverer argumenter af nogen som helst art for at afsværge krig – undtagen for dem, der ikke længere tillægger begreber som tapperhed og offervillighed hverken betydning eller troværdighed. Krigens ødelæggende konsekvenser – bortset fra den totale ødelæggelse, som ikke er krig, men selvmord – er ikke i sig selv et argument imod krig, medmindre man mener (som ganske få mennesker faktisk gør), at vold aldrig kan retfærdiggøres, at magtanvendelse altid og under alle omstændigheder er forkert –

forkert fordi enhver, der udsættes for vold, bliver gjort til et objekt, som Simone Weil hævder i sit fremragende essay om krig, „Iliaden eller Magtens epos“ (1940, dansk oversættelse 1958).¹ Nej, svarer de, der i en given situation ikke kan se noget alternativ til væbnet kamp, skarpt igen; vold kan ophøje den, der udsættes for den, til martyr eller helt.

I virkeligheden kan den moderne tilværelses utallige muligheder for – på afstand, med fotografiet som medium – at se på andre menneskers lidelser bruges på mange måder. Fotografier af grusomhed kan afstedkomme modstridende reaktioner. En appel om fred. Et råb på hævn. Eller blot den åndsfraværende bevidsthed om, at der hele tiden foregår forfærdelige ting. En bevidsthed, der konstant fodres med fotografisk information. Hvem kan glemme de tre farvefotografier taget af Tyler Hicks, som *New York Times* den 13. november 2001 trykte på den øverste halvdel af den første side af deres daglige sektion, „A Nation Challenged“, helliget Amerikas nye krig? Dette triptykon skildrede en såret og uniformeret taleban-soldats skæbne, efter at soldater fra Nordalliancen under deres fremrykning mod Kabul havde fundet ham i en grøftekant. Første billede: Han slæbes på ryggen hen ad en stenet vej af to af de soldater, der har taget ham til

1. Til trods for sin fordømmelse af krig var Weil opsat på at deltage i Den spanske Republiks forsvar og i kampen mod Hitlers Tyskland. I 1936 tog hun således til Spanien som ikke-kæmpende frivillig i en international brigade, og som flygtning i London og allerede syg arbejdede hun i 1942 og i starten af 1943 på „De frie Franskes“ kontor i håb om at blive sendt på mission til det besatte Frankrig. (Hun døde på et engelsk sanatorium i august 1943).

fange – den ene har fat i en arm, den anden i et ben. Andet billede (kameraet er meget tæt på): omringet stirrer han rædselsslagen op, mens han trækkes op at stå. Tredje billede: Dødsøjeblikket; han ligger på ryggen med udstrakte arme og bøjede ben, nøgen og blodig fra livet ned, mens den hob af soldater, der har samlet sig for at slagte ham, giver ham nådesstødet. I betragtning af hvor stor sandsynligheden er for at blive konfronteret med fotografier, der kan få en til at græde, kræver det et stort forråd af stoicisme hver morgen at komme gennem „the great newspaper of records“. Men den medfølelse og væmmelse, som billeder som Hicks' vækker, bør ikke afholde en fra at spørge, hvilke billeder, hvis grusomheder, hvis død vi *ikke* får at se.

*

I LANG TID VAR der folk, der troede, at hvis bare man kunne skildre rædslerne tilstrækkeligt livagtigt, så ville krigens vanvid og uhyrlighed til sidst gå op for de fleste.

Fjorten år før Woolf udgav *Tre guineas* – i 1924, på tiårsdagen for den nationale mobilisering i Tyskland op til Første Verdenskrig – udgav militærnægteren Ernst Friedrich sin bog *Krieg dem Kriege!* (Krig mod Krig!). Her fungerer fotografiet som chokterapi: et album med mere end 180 fotografier, der hovedsagligt stammer fra tyske militær- og lægearkiver, hvoraf regeringens censur havde stemplet mange som uegnede til offentliggørelse, mens krigen stadig stod på. Bogen begynder med billeder af legetøjssoldater, legetøjskanoner og andre af de ting, der alle ste-

der fryder drengebørn, og slutter med billeder taget på militærkirkegårde. Imellem legetøjet og gravstederne tages læseren på en uudholdelig foto-rundvisning i fire års ødelæggelser, nedslagtning og fornedrelse: fotografier af ødelagte og plyndrede kirker og slotte, udslettede landsbyer, brændte skove, torpederede passagerdampskibe, smadrede køretøjer, hængte militærnægtere, halvnøgne prostituerede i militærbordeller, soldater i dødssmerter efter et giftgasangreb, skeletagtige armenske børn. Næsten alle sekvenserne i *Krieg dem Kriege!* er barske at se på. Specielt billederne af soldater fra de forskellige hære, der ligger og rådner op i bunker på marker og veje og i skyttegravene ved fronten, er slemme. Men de mest ulidelige sider i denne bog, hvis hele indhold havde til formål at forfærde og demoralisere, er uden tvivl dem, der udgør billedserien „Krigens ansigt“: fireogtyve nærbilleder af soldater med enorme sår i ansigtet. Og Friedrich begik ikke den fejl at antage, at de hjerteskrærende billeder, der får det til at vende sig i en, simpelthen ville tale for sig selv. Hvert fotografi er forsynet med en ophidset billedtekst på fire forskellige sprog (tysk, fransk, hollandsk og engelsk), og den militaristiske ideologis onskabsfuldhed bliver hudflettet og hånet på hver eneste side. Mens regeringen, krigsveteranernes foreninger og andre patriotiske organisationer øjeblikkeligt fordømte Friedrichs krigserklæring mod krig – i nogle byer foretog politiet razziaer hos boghandlere, og der blev lagt sag an mod folk, der stillede fotografierne til skue offentligt – blev bogen tiljublest af venstrefløjsforfattere, -kunstnere og -intellektuelle, såvel som af

de talrige anti-krigsforeningers medlemskredse, der forudså, at bogen ville få afgørende indflydelse på den offentlige mening. I 1930 var *Krieg dem Kriege!* blevet trykt i ti oplag i Tyskland og oversat til mange forskellige sprog.]

I 1938, det år Woolfs *Tre guineas* udkom, fremviste den store franske instruktør, Abel Gance, som en del af højdepunktet i sin nye film *J'accuse* (*Jeg anklager*) nærbilleder af det stort set skjulte folkefærd af hæsligt vansirede veteraner fra Første Verdenskrig – *les gueules cassées* („de sønderslåede ansigter“), som de blev kaldt på fransk. (Gance havde i 1918-19 lavet en tidligere primitiv version af sin uforlignelige anti-krigsfilm med den samme titel). Ligesom den sidste billedserie af Friedrichs bog slutter Gances film på en nyanlagt militærkirkegård. Ikke kun for at minde os om hvor mange millioner unge mænd, der blev ofret til militarisme og uduelighed mellem 1914 og 1918 i den krig, man tiljublede som „krigen, der vil gøre en ende på alle krige.“ Men også for at fremføre den hellige dom, disse døde uden tvivl ville fælde over Europas politikere og generaler, hvis de, tyve år efter deres død, fik at vide, at endnu en krig truede. „*Morts de Verdun, levez-vous!*“ (Rejs jer, Verduns døde!) råber den sindssyge veteran, som er filmens hovedperson. Han gentager sin påkaldelse på tysk og engelsk: „Jeres ofre var forgæves!“ Og så gylper den vidtstrakte begravelsesslette sine masser op; en hær af slæbende spøgelser i rådne uniformer og med skamferede ansigter, som rejser sig fra deres grave, begiver sig i alle retninger og skaber massepanik i den befolkning, som allerede er mobiliseret til en ny paneuropæisk

krig. „Se jer mætte på denne rædsel! Det er det eneste, der kan stoppe jer!“ råber den sindssyge til den flygtende hob af levende, som til gengæld belønner ham med martyrdøden. Herefter slutter han sig til sine døde kammerater: et hav af udtryksløse spøgelses, der løber de rædselsslagne fremtidige soldater og ofre for morgendagens krig (*la guerre de demain*) over ende. Krig slået tilbage af apokalypse.

Året efter kom krigen.

2

At være tilskuere til uroligheder i et andet land er indbegrebet af en moderne erfaring; det samlede bidrag efter mere end halvandet århundrede fra disse professionelle, specialiserede turister, som vi kalder journalister. Krige er i dag også billeder og lyd i dagligstuen. Oplysning om hvad der sker andre steder, såkaldte „nyheder“, fremhæver konflikter og vold – „If it bleeds, it leads“ er formiddagsavisernes og de døgnaktuelle nyhedsshows hæderkronede ledetråd – hvorpå man reagerer med medfølelse, indignation, nysgerrighed eller accept i takt med, at elendighederne toner frem.

Hvordan man skal forholde sig til den støt voksende strøm af information om krigens pinsler var allerede et diskussionsemne i slutningen af det nittende århundrede. I 1899 skrev den første præsident for Internationalt Røde Kors, Gustave Moynier: