

SUSAN SONTAG

CHU ĐÌNH CƯỜNG dịch



TRƯỚC NỖI ĐAU CỦA NGƯỜI KHÁC

VỀ TÍNH PHỔ BIẾN, Ý NGHĨA
VÀ TÁC ĐỘNG CỦA BẠO LỰC



NHÀ XUẤT BẢN TRI THỨC

TỦ SÁCH
TRI THỨC MỚI

“

...Chúng ta không thể tưởng tượng nổi chiến tranh đáng sợ thế nào, kinh hãi thế nào; và nó đã trở nên bình thường thế nào. Không hiểu nổi, không tưởng tượng nổi. Đó là những gì mà mỗi người lính, mỗi nhà báo, mỗi nhân viên cứu trợ, và mỗi người quan sát độc lập, những người đã trải qua thời gian dưới làn đạn và may mắn thoát khỏi cái chết giáng xuống người bên cạnh, cảm thấy một cách dai dẳng. Và họ đứng.

(Trích: Trước nỗi đau của người khác)



www.nxbtrithuc.com.vn



lienhe@nxbtrithuc.com.vn



ISBN: 978-604-340-326-8



9 786043 403268

Giá: 95.000đ

TRƯỚC NỖI ĐAU CỦA NGƯỜI KHÁC

Về tính phổ biến, ý nghĩa và tác động của bạo lực

Susan Sontag

TRƯỚC NỖI ĐAU CỦA NGƯỜI KHÁC
Về tính phổ biến, ý nghĩa và tác động của bạo lực

Chu Đình Cương *dịch*

NHÀ XUẤT BẢN TRI THỨC

TRƯỚC NỖI ĐAU CỦA NGƯỜI KHÁC || Susan Sontag

Bản tiếng Việt © Nhà xuất bản Tri thức.

Cuốn sách được xuất bản theo hợp đồng chuyển nhượng bản quyền giữa Nhà xuất bản Tri thức và The Wylie Agency (UK) LTD.

Bản quyền tác phẩm đã được bảo hộ. Mọi hình thức xuất bản, sao chụp, phân phối dưới dạng in ấn hoặc văn bản điện tử mà không có sự cho phép của NXB Tri thức là vi phạm luật.

REGARDING THE PAIN OF OTHERS (and REGARDING THE TORTURE OF OTHERS)

Copyright © 2003, Susan Sontag

All rights reserved

‘Regarding the Torture of Others’

Copyright © 2004, Susan Sontag

All rights reserved

... cho những kẻ thua
(Baudelaire)

À điều dưỡng nhuốc nhơ, Trải nghiệm
(Tennyson)

Mục lục

Lời người dịch	9
1	13
2	35
3	67
4	95
5	115
6	147
7	159
8	175
9	183
Lời cảm ơn	195

Lời người dịch

Cuốn sách này - *Trước nỗi đau của người khác* - của Susan Sontag hay được giới hàn lâm, các nhà nghiên cứu, và cộng đồng yêu nhiếp ảnh trên thế giới nhắc đến cùng một cuốn sách khác cũng rất nổi tiếng của bà - *Về Nhiếp ảnh*. Dù hai cuốn sách được bà xuất bản cách nhau hơn hai thập kỉ, chúng luôn được giới chuyên môn và cả những người yêu nhiếp ảnh coi như một phần nền tảng quan trọng trong lí luận về nhiếp ảnh. Đến giờ, cả hai cuốn sách tiếp tục được trích dẫn và đưa ra tranh luận rất nhiều. Sở dĩ vậy, theo tôi một trong những lí do quan trọng là Susan Sontag đã vượt ra rất xa khỏi

nhiệp ảnh để chạm đến những vấn đề nội tâm rất sâu của con người.

Trong và sau khi chuyển ngữ cuốn sách này, kể cả khi đọc lại nhiều lần bản dịch của chính mình, tôi luôn có cảm nhận mình không lột tả hết được ý nghĩa của những ý tưởng sâu sắc nhưng không dễ nắm bắt. Tôi có thể sẽ xem xét lại, chỉnh sửa nếu cần nhưng kết quả chưa chắc đã khá hơn vì tôi có một cảm nhận khác là chính Susan Sontag cũng không diễn tả hết được những suy nghĩ, những dẫn vật, những trần trở của bà về nhiếp ảnh, về chiến tranh, về tác động tích cực cũng như tiêu cực của các hoạt động nhiếp ảnh đến việc chuyển tải các thông điệp về tội ác của chiến tranh, và cách thức con người nhìn nhận nỗi đau của người khác.

Cuốn sách bắt đầu, kết thúc, và xuyên suốt với chủ đề nhiếp ảnh nhưng dường như ép người đọc phải ngẫm nghĩ nghiêm cẩn hơn rất nhiều về chính mình. Mỗi chúng ta nghĩ gì về chiến tranh hay cụ thể hơn là các bên hay nguyên do trong chiến tranh, nghĩ gì về sự tàn bạo và các nạn nhân, nghĩ gì về đạo đức nghề

nghiệp mà trong cuốn sách này là nhiếp ảnh, về vẻ đẹp trong đau khổ và mất mát, và còn rất nhiều chủ đề nội tâm khác.

Đọc và chuyển ngữ một cuốn sách về nhiếp ảnh mà trong đó không có một bức ảnh minh họa nào, tôi đã phải tìm lại từng bức ảnh, đọc thêm nhiều dẫn chứng về những bức ảnh, đoạn phim, cùng các sự kiện liên quan để cố gắng hiểu được tôi đã thông điệp của tác giả. Susan Sontag nhiều lần dẫn chứng đến Chiến tranh Việt Nam như một mốc quan trọng của nhiếp ảnh và phóng sự truyền hình trong chiến tranh. Lần đầu tiên, với sự song hành của phóng sự truyền hình, nhiếp ảnh chiến tranh không thể được dàn dựng một cách chủ động. Ví như trong tác phẩm của nhiếp ảnh gia Nick Ut, Chiến tranh Việt Nam được mô tả trần trụi như chính chủ đề: Chiến tranh và nỗi đau thực, không dàn dựng. Tôi đã học được thêm nhiều điều từ những sự kiện ngỡ như đã quá quen thuộc. Nhưng có lẽ bao trùm lên tất cả, tôi cảm thấy được sự trần trụi đến vật lộn nội tâm của bà dường như trải dài từ những năm 1977 trong

tuyển tập *Về Nhiếp ảnh* đến 2003, sau 26 năm, trong cuốn sách này, với cùng chủ đề nhưng quan điểm có thể rất khác theo thời gian.

Cùng khoảng năm 2003, tôi tự mua được chiếc máy ảnh dùng phim nghiêm túc đầu tiên và cũng là chiếc cuối cùng vì ngay sau đó máy ảnh kĩ thuật số thống trị thế giới nhiếp ảnh. Dù ngần ngại nhưng tôi cũng đã trải nghiệm một chút không chỉ nhiếp ảnh phim truyền thống như một số độc giả đã từng biết, mà còn về một vài khía cạnh trong nhiếp ảnh như tính chân thực, chủ đề hay giá trị của chủ đề. Đến năm 2020, sau 13 năm, khi đọc cuốn sách về nhiếp ảnh này của Susan Sontag, cảm nhận về sự “hời hợt và dễ dãi trong suy nghĩ” (chứ không còn trong phạm vi của nhiếp ảnh) là lời nhắc nhở nhẹ nhàng nhất tôi có thể dành cho chính bản thân.

Tôi rất mong những độc giả quan tâm về chủ đề này dành đủ thời gian chiêm nghiệm thế giới riêng của Susan Sontag qua tác phẩm xuất bản cuối cùng này của bà.

Hà Nội, 2021

1

Tháng Sáu năm 1938, Virginia Woolf xuất bản cuốn *Ba đồng ghi-nê*, là những suy ngẫm dửng cảm nhưng không hẳn được chào đón của bà về cội nguồn của chiến tranh. Được bắt đầu trước đó hai năm, khi bà và hầu hết những đồng nghiệp thân cận đang bị ám ảnh bởi sự trỗi dậy của chủ nghĩa phát xít tại Tây Ban Nha, cuốn sách được ấp ủ như lời hồi âm không vội vã tới câu hỏi trong bức thư của một luật sư có tiếng tại London: “Theo quan điểm của bà, chúng ta phải ngăn chặn chiến tranh như thế nào?”. Woolf bắt đầu bằng nhận xét có phần chua chát rằng một cuộc đối thoại trung

thực giữa họ là điều không thể. Cho dù họ cùng thuộc về một tầng lớp, tầng lớp “có học”, nhưng khoảng cách giữa họ là một đại dương: vị luật sư là một người đàn ông và bà là một người phụ nữ. Đàn ông gây chiến. Đàn ông (hầu hết đàn ông) thích chiến tranh. Trong khi đàn ông thấy “một chút vinh quang, một chút cần thiết, một chút thỏa mãn trong giao chiến”, thì phụ nữ (hầu hết phụ nữ) không cảm thấy vậy. Vậy một phụ nữ có học, quyền quý và phong lưu như bà biết gì về chiến tranh? Liệu sự né tránh của bà khỏi sức cám dỗ của chiến tranh có giống như của vị luật sư?

Woolf đề xuất rằng họ sẽ cùng nhau khắc phục “khó khăn trong đối thoại” này bằng cách cùng nhìn vào những bức ảnh về chiến tranh. Chính quyền đang bị tấn công của Tây Ban Nha¹ đăng tải những bức ảnh chụp như thế hai lần một tuần, bà ghi chú: “Viết trong mùa đông 1936-1937”. Woolf viết, hãy xem liệu

¹ Nội chiến Tây Ban Nha 1936-1939 - ND (Những chú thích có ghi chú ND là của người dịch).

“cảm nhận của chúng ta có giống nhau khi xem những bức ảnh này không”. Bà viết tiếp:

Trên mặt báo sáng nay có bức ảnh chụp thi thể có thể là của nam, cũng có thể của nữ, một thi thể đã bị hủy hoại tới mức cổ khi bị nhầm là của một con lợn. Nhưng rõ ràng đó là những đứa trẻ đã chết và khung cảnh đó chắc chắn là một phần của ngôi nhà. Một quả bom đã xé toạc một bên; vẫn còn một lồng chim đang treo tại nơi có lẽ từng là phòng khách...

Cách truyền tải nhanh nhất và lạnh lùng nhất những chấn động nội tâm gây ra bởi những bức ảnh này được ghi nhận khi người xem đôi lúc không thể phân biệt rõ chủ thể, dù đó rõ ràng là tàn tích của da thịt và gạch đá được bức ảnh ghi lại. Và từ đó, Woolf đi đến kết luận. Dù có cùng các phản ứng, “nhưng sự khác biệt trong giáo dục và các truyền thống luôn hiện hữu phía sau chúng ta”, bà trả lời vị luật sư. Bà đưa ra bằng chứng: “chúng tôi” - ý nói những người phụ nữ trong sách của bà - và ông có thể trả lời [câu hỏi ông đặt ra - ND] bằng những lời lẽ giống nhau.

TRƯỚC NỖI ĐAU CỦA NGƯỜI KHÁC

Ông gọi chúng là “rùng rợn và kinh tởm”. Chúng tôi cũng nói chúng rùng rợn và kinh tởm... Ông gọi chiến tranh là sự ghê tởm, sự dã man; chiến tranh phải được ngăn chặn bằng bất kì giá nào. Chúng tôi hưởng ứng lời của ông. Chiến tranh là một sự ghê tởm, một sự dã man, và phải bị ngăn chặn.

Đến hôm nay, ai tin rằng chiến tranh sẽ bị loại bỏ? Không ai, kể cả những người yêu chuộng hòa bình. Chúng ta chỉ hi vọng (mà vẫn là trong tuyệt vọng) có thể ngăn chặn sự diệt chủng và đưa những tội phạm chiến tranh ra công lí (vì có luật chiến tranh và những người tham chiến thuộc phạm vi điều chỉnh), và có khả năng ngăn chặn những cuộc chiến cụ thể bằng thỏa thuận thay cho xung đột vũ trang. Rất khó có thể đánh giá hết những quyết tâm tốt cùng bất nguồn từ dư chấn của Thế chiến thứ nhất khi châu Âu nhận thức được sự tàn phá mà nó tự mang đến. Những nỗ lực lên án chiến tranh như vậy không hẳn là vô ích hay không phù hợp với những hoài mộng trên giấy của Hiệp ước Kellogg-Briand 1928, trong đó mười lăm

cường quốc, có cả Mĩ, Anh, Pháp, Đức, Ý và Nhật Bản, trọng thể tuyên bố từ bỏ chiến tranh như một công cụ trong chính sách quốc gia. Thậm chí, cả Freud và Einstein cũng bị cuốn vào cuộc tranh luận với những bức thư trao đổi công khai năm 1932 mang tiêu đề “Vì sao chiến tranh?”. Xuất hiện vào thời điểm gần cuối hai thập kỉ của những chỉ trích sâu thẳm dành cho chiến tranh, *Ba đồng ghi-nê* của Woolf mang đến một góc nhìn mới (cũng chính là lí do đây là tác phẩm ít được chào đón nhất của bà), tập trung vào điểm được coi là quá rõ ràng hoặc không cần phải nhắc đến và càng không cần phải suy ngẫm: Chiến tranh là một cuộc chơi của đàn ông - bộ máy chết chóc đó có một giới tính và đó là giống đực. Dù vậy, tính táo bạo trong phiên bản “Vì sao chiến tranh?” của Woolf, so với cách truyền thống, không giảm tính hùng biện, tính khái quát, và vẫn còn đầy giá trị trong những cụm từ được lặp lại. Những bức ảnh về nạn nhân của chiến tranh chính là những hình thái của sự hùng biện. Chúng lặp lại. Chúng đơn giản hóa. Chúng khuấy động. Chúng tạo ra ảo giác về sự đồng thuận.

Viện dẫn giả thuyết cùng chia sẻ cảm giác này (“chúng tôi và bạn cùng nhìn vào những thi thể, những ngôi nhà bị phá hủy”), Woolf tin rằng cú sốc vì những bức ảnh như vậy sẽ không thể thất bại trong việc đoàn kết những người hướng thiện. Có đúng vậy không? Chắc chắn rằng, Woolf và người ẩn danh đối thoại cùng bà trong cuốn sách này không phải là hai người bất kì. Mặc dù họ cách biệt bởi những cảm xúc truyền thống và hành động theo giới tính tương ứng, Woolf đã nhắc nhở vậy, vị luật sư hoàn toàn không phải là một giống đực hiệu chiến theo tiêu chuẩn. Những quan điểm phản đối chiến tranh của ông ta không hề khác với bà. Rốt cuộc, câu hỏi của ông không phải là “Những suy nghĩ của *bà* về việc ngăn chặn chiến tranh là gì?”, mà là “Theo quan điểm của bà, *chúng ta* phải ngăn chặn chiến tranh như thế nào?”.

Với từ “chúng ta” mà Woolf đặt vấn đề ngay từ đầu cuốn sách của mình: bà từ chối cho phép người đối thoại với mình dùng đại từ “chúng ta” một cách chung chung. Tuy nhiên,

với “chúng ta” này, sau nhiều trang dành riêng cho quan điểm nữ quyền, bà đã nhẹ nhàng hơn.

Không nên dùng từ “chúng ta” một cách chung chung khi chủ đề là nhìn nhận về nỗi đau của người khác.

*

AI LÀ “CHÚNG TA” mà những bức ảnh gây sốc đó nhắm tới? Từ “chúng ta” không chỉ bao gồm những người đồng cảm với một quốc gia nhỏ bé hay một nhóm người không tổ quốc đang chiến đấu vì sự sống, mà còn có một bộ phận lớn hơn rất nhiều là những người trên danh nghĩa có quan tâm đến một cuộc chiến tội tệ đang diễn ra ở một đất nước khác. Những bức ảnh tạo ra tính chất “thực” (hoặc “thực hơn”) mà những người giàu có và những người đang được hưởng sự an toàn có thể muốn phớt lờ.

“Trên bàn trước chúng ta đây là những bức ảnh”, Woolf viết về thí nghiệm giả tưởng đề xuất cho người đọc và cho vị luật sư, người có

vị trí đặc biệt đến mức có cả tước danh Cố vấn cho Nhà Vua, có thể là một người có thực và cũng có thể là giả tưởng. Hãy tưởng tượng một chuỗi các bức ảnh lấy ra từ chiếc phong bì được giao buổi sáng. Chúng chụp những thi thể không nguyên vẹn của người lớn và trẻ em. Chúng chụp lại những cảnh cho thấy chiến tranh đã cướp đi, đập vỡ tan tành, san bằng thế giới từng được xây nên. “Một quả bom đã xé toạc một bên”, Woolf viết như vậy về ngôi nhà trong một bức ảnh. Thành phố không xây lên từ da thịt. Tuy nhiên, những tòa nhà đổ nát cũng hiển hiện như những thi thể trên phố vậy (Kabul, Sarajevo, East Mostar, Grozny, mười sáu mẫu Anh của khu Manhattan sau sự kiện 11 tháng Chín năm 2001, trại tị nạn ở Jenin,...). Hãy nhìn, những bức ảnh như đang nói, *đây* chính là chiến tranh. Đây là những gì chiến tranh đã gây ra. Tất cả những gì có trong bức ảnh là hậu quả của chiến tranh. Chiến tranh xé nát. Chiến tranh rạch, móc từ trong ra. Chiến tranh thiêu đốt. Chiến tranh chia cắt. Chiến tranh *tàn phá*.

Với Woolf, chỉ những kẻ mang đạo đức của một con quỷ mới không thấy đau đớn khi nhìn những bức ảnh này, không sống lại vì ghê tởm, không đấu tranh để chấm dứt những căn nguyên gây ra sự phá hoại và tàn sát này. Và bà tuyên bố, chúng ta không phải những con quỷ, chúng ta là thành viên của tầng lớp có học. Thất bại của chúng ta là do trí tưởng tượng, do sự thấu cảm: chúng ta đã thất bại trong việc lưu giữ thực tại này trong tâm trí.

Nhưng có thực là những bức ảnh ghi lại cảnh tàn sát thường dân thay vì cuộc xung đột giữa các đội quân này chỉ tạo nên sự chối bỏ chiến tranh? Chắc chắn chúng cũng được dùng để củng cố sức chiến đấu cho Nhà nước Cộng hòa [Tây Ban Nha - ND]. Liệu đó có phải mục đích của những bức ảnh? Sự đồng thuận giữa Woolf và vị luật sư là hoàn toàn có cơ sở, với cùng một quan điểm về những bức ảnh ghê rợn đó. Nếu câu hỏi lại là: Đóng góp tốt nhất của chúng ta cho việc bảo vệ nền Cộng hòa Tây Ban Nha trước các thế lực theo chủ nghĩa quân

phiệt và chủ nghĩa phát xít tôn giáo là gì?¹, thì những bức ảnh có thể đã củng cố niềm tin của họ vào tính chính đáng của cuộc đấu tranh.

Những bức tranh do Woolf gợi lên không thể hiện thực tế những gì chiến tranh gây ra. Chúng miêu tả một kiểu tiến hành chiến tranh cụ thể thường được gọi là “man rợ” vào thời đó, một cuộc chiến hướng mục tiêu vào thường dân. Tướng Franco² đã sử dụng chiến thuật như bắn phá, tàn sát, tra tấn, và rồi giết hại hay đâm chém tù nhân khi ông ta là sĩ quan chỉ huy ở Ma-rốc vào những năm 1920. Sau đó, khi dễ được chấp nhận hơn vì ở vị trí cầm quyền, nạn nhân của ông ta là những đối tượng ở thuộc địa của Tây Ban Nha, màu da sẫm hơn và ngoại đạo; và giờ nạn nhân của ông ta là đồng bào. Để “đọc” được những bức tranh như Woolf, để xác nhận sự căm ghét chiến tranh nói chung thì chỉ có một cách là tỉnh táo tránh liên hệ đến Tây

¹ Clerical fascism: tư tưởng kết hợp chủ nghĩa phát xít với các yếu tố tôn giáo, xuất hiện đầu những năm 1920 ở Ý - ND.

² Nhà độc tài trị vì Tây Ban Nha 1939-1975 - ND.

Ban Nha như một đất nước có bề dày lịch sử¹. Điều đó đồng nghĩa với việc đặt chính trị sang một bên.

Từ góc độ tuyên truyền chống chiến tranh, với Woolf, chiến tranh là chiến tranh và những hình ảnh bà mô tả về những nạn nhân vô danh có thể thấy ở bất kì cuộc chiến nào. Những bức ảnh được chính quyền Madrid gửi đi đường như, dù không chắc chắn, không được chú thích (Hoặc có thể Woolf chỉ đơn giản cho rằng mỗi bức ảnh nên tự kể câu chuyện của mình). Nhưng lập luận chống chiến tranh không cần dựa trên thông tin về chủ thể, thời điểm và địa điểm; tính tùy tiện của những cuộc tàn sát không thương xót đã là bằng chứng đầy đủ. Đối với những người đã chắc chắn rằng chính nghĩa thuộc về một bên, sự áp bức và bất công là do bên còn lại, cho rằng cuộc chiến phải tiếp tục, thì điều duy nhất cần quan tâm chỉ còn là ai bị giết và bị giết bởi ai. Với một người Do Thái Israel, bức ảnh về một đứa trẻ giập nát trong vụ

¹ Ở đây có thể ám chỉ một lịch sử đẫm máu và phức tạp - ND.

tấn công vào tiệm pizza Sbarro ở thành phố Jerusalem¹ trước hết là một bức ảnh về một đứa trẻ Do Thái bị giết bởi kẻ đánh bom tự sát người Palestine. Với một người Palestine, bức ảnh về một đứa trẻ giập nát do đạn pháo xe tăng ở Gaza trước hết là bức ảnh một đứa trẻ Palestine bị giết bởi quân đội Israel. Với người tham chiến, danh tính là tất cả. Và tất cả các bức ảnh đều phụ thuộc vào lời giải thích hay bị bóp méo bởi những dòng chú thích bên dưới. Trong giai đoạn đầu của cuộc chiến gần đây ở vùng Balkan giữa người Serb và Croat, cả hai bên dùng chung những bức ảnh chụp trẻ em bị giết hại khi làng mạc bị bắn phá để tuyên truyền. Thay đổi dòng chú thích, và cái chết của những đứa trẻ có thể được dùng đi dùng lại.

Những hình ảnh về cái chết của thường dân và những ngôi nhà bị phá hủy có thể được dùng để thúc đẩy sự căm thù đối phương, như kênh truyền hình Al Jazeera của người Ả-rập tại

¹ Vụ đánh bom tự sát năm 2001 khiến mười lăm người chết trong đó có bảy trẻ em và một trăm ba mươi người bị thương - ND.

Qatar đã chiếu đi chiếu lại từng giờ về sự kiện phá hủy trại tị nạn Jenin năm 2002. Với mục tiêu kích động người xem kênh Al Jazeera trên toàn thế giới, đoạn phim không nói đến bất cứ điều gì khác về quân đội Israel ngoài những điều mà người xem đã được “chuẩn bị” để tin vào. Ngược lại, khi đưa ra những bằng chứng hình ảnh chống lại niềm tin được nuôi dưỡng bấy lâu thì sẽ bị gạt bỏ và bị coi là dàn dựng. Khi một bên bị chất vấn về những hình ảnh làm chứng cho tội ác bị cho là do bên đó gây ra, lời đáp trả luôn khẳng định những bức ảnh là ngụy tạo, chưa từng xảy ra tội ác nào như vậy, những thi thể được chính đối phương mang từ nhà xác đến và rải ra trên phố. Đó cũng là lí do người phụ trách tuyên truyền cho lực lượng nổi dậy theo chủ nghĩa dân tộc của tướng Franco luôn khẳng định chính người Basque đã tự phá hủy thành phố cổ từng là thủ đô Guernica vào ngày 26 tháng Tư năm 1937 bằng cách đặt mìn vào hệ thống cống (còn trong phiên bản sau đó là thả bom tự chế trong lãnh thổ của người Basque) để gợi nên sự phẫn nộ từ quốc tế và

củng cố sự kháng cự nền Cộng hòa. Và tương tự, đến tận những ngày cuối của cuộc chiếm đóng Sarajevo và thậm chí sau đó, phần lớn người Serb sống tại Serbia và ngoại quốc luôn tin rằng chính người Bosnia đã tự tạo ra vụ thảm sát kinh hoàng những người xếp hàng nhận thực phẩm cứu trợ tháng Năm năm 1992 hay vụ thảm sát tại khu chợ vào tháng Hai năm 1994 bằng cách nã những quả đạn pháo cỡ lớn vào trung tâm thủ đô của họ hoặc đặt mìn nhằm tạo ra những hiện trường vô cùng khủng khiếp trước ống kính của các phóng viên nước ngoài và qua đó vận động quốc tế ủng hộ phía Bosnia. Cách sử dụng hình ảnh của Woolf về những thi thể rách nát, nhằm kích hoạt sự lên án chiến tranh, cũng có thể có tác dụng mang lại một chút hiện thực tới những ai chưa từng trải qua chiến tranh. Tuy nhiên, một số người chấp nhận rằng các cuộc chiến hiện tại trên thế giới là không tránh khỏi, và thậm chí, họ có thể trả lời rằng những bức ảnh không cung cấp bất kì bằng chứng nào để phản đối chiến tranh - ngoại trừ những người mà khái niệm về lòng

dũng cảm và sự hi sinh đã không còn ý nghĩa và sự uy tín. Bản thân sự tàn phá của chiến tranh, chẳng kém gì sự tàn phá toàn diện đến mức như tự sát, không phải là cơ sở để phản đối hành động gây chiến nếu mỗi người (và cũng không nhiều người thực sự suy ngẫm) không tin rằng vũ lực là không thể được biện minh, vũ lực trong mọi thời điểm và trong mọi tình huống đều sai. Sai vì theo lời khẳng định của Simone Weil trong bài viết tuyệt hay về chiến tranh (“Iliad, hay bản trường ca về vũ lực”, 1940), vũ lực biến những nạn nhân thành vật vô tri.¹ Nhưng không, phản bác lại những ai rơi vào tình huống không có lựa chọn nào khác ngoài đấu tranh vũ trang, bạo lực có thể tâng

¹ Bất chấp lời chỉ trích chiến tranh của mình, Weil vẫn tìm cách tham gia bảo vệ nền Cộng hòa Tây Ban Nha chống lại Hitler của nước Đức. Bà đến Tây Ban Nha năm 1936 như một tình nguyện viên không tham chiến trong một lữ đoàn quốc tế; từ năm 1942 đến đầu năm 1943, bà tị nạn ở London, bà làm việc tại văn phòng của tổ chức Giải phóng nước Pháp dù đã bắt đầu bị bệnh và mong được cử đến làm nhiệm vụ ở nước Pháp đang bị chiếm đóng (Bà mất tại một trung tâm điều dưỡng của Anh tháng Tám năm 1943).

bốc nạn nhân thành những người tử vì đạo hay những anh hùng.

Thực tế, có vô số cơ hội và rất nhiều cách trong cuộc sống hiện đại có thể áp dụng để nhìn nhận nỗi đau của người khác, nhiếp ảnh là một ví dụ với góc nhìn từ một khoảng cách. Những bức ảnh về sự tàn ác có thể sinh ra những phản ứng đối lập. Một lời kêu gọi hòa bình. Một lời khẩn cầu đòi trả thù. Hay, nếu liên tục được bồi thêm những thông tin hình ảnh, phản ứng có thể đơn giản chỉ là một nhận thức hoang mang rằng những điều tồi tệ vẫn xảy ra. Không ai có thể quên ba bức ảnh màu do Tyler Hicks chụp và tờ *The New York Times* đăng ngang nửa trên của trang nhất ngày 13 tháng Mười một năm 2001, đây là phần dành riêng cho cuộc chiến mới của nước Mỹ với nhan đề “Một quốc gia bị thách thức”. Bộ ba bức ảnh miêu tả số phận của một chiến binh Taliban bị thương được phát hiện dưới rãnh bên đường bởi những người lính thuộc Liên minh phía Bắc đang tiến về Kabul. Ảnh thứ nhất: anh ta bị kéo lê trên con đường sỏi đá bởi hai người lính, một

người tóm tay, người kia tóm chân. Ảnh thứ hai (ống kính ở rất gần): bị vây xung quanh, ngược lên trong nỗi khiếp sợ khi bị kéo đứng dậy. Ảnh thứ ba: khoảnh khắc của cái chết, anh ta nằm ngửa với tay dang rộng, chân co lên, trần truồng và bê bết máu từ hông trở xuống, bị đám lính đang vây quanh nã đạn giết. Cần có sức chịu đựng đáng kể mới có thể đọc hết số báo mỗi buổi sáng với nhiều khả năng là sẽ nhìn thấy những bức ảnh khiến bạn phát khóc. Và những cảm xúc đau xót và ghê sợ từ những bức ảnh như của Hick sẽ làm bạn không ngừng day dứt về: những bức ảnh nào, sự tàn bạo của ai, cái chết của những ai KHÔNG được đăng tải.

*

TỪ RẤT LÂU nhiều người tin rằng nếu sự khiếp sợ được tái hiện đủ sống động, hầu hết mọi người rồi cũng sẽ thấy được tính vô nhân đạo, sự điên rồ của chiến tranh. Năm 1924, mười bốn năm trước khi Woolf xuất bản *Ba đồng ghi-nê*, nhân kỉ niệm mười năm tổng động viên

ở Đức cho Thế chiến thứ nhất, một người chống đối nhiệt thành tên là Ernst Friedrich đã xuất bản tác phẩm *Krieg dem Kriege!* (Chiến tranh chống chiến tranh). Đó là một liệu pháp gây sốc bằng nhiếp ảnh: một tuyển tập gồm hơn một trăm tám mươi bức ảnh hầu hết được lấy từ tư liệu lưu trữ của quân đội và y tế Đức, rất nhiều trong số đó không thuộc diện bị kiểm duyệt bởi chính phủ trong thời gian chiến tranh đang diễn ra. Cuốn sách được bắt đầu với những hình ảnh lính đồ chơi, đại bác đồ chơi và những thứ được các bé trai khắp nơi yêu thích, và kết thúc với những hình ảnh chụp trong các nghĩa trang quân đội. Từ những đồ chơi đến những ngôi mộ, người đọc trải qua một chuyến du ngoạn qua ảnh đầy đau đớn về bốn năm đổ nát, tàn sát và đày đoạ: nhiều trang về những nhà thờ và lâu đài bị cướp bóc và hủy hoại, những ngôi làng bị xóa sổ, những khu rừng bị tàn phá, những con tàu hơi nước chở khách bị nã ngư lôi, xe cộ bị đè nát, những người chống đối bị treo cổ, những cô gái điểm ngực trần trong các nhà thổ quân đội, những người lính

trong cái chết quần quai vì khí độc, xương của trẻ em Armenia. Hầu hết những chuỗi ảnh trong *Chiến tranh chống chiến tranh* rất khó để xem kĩ, điển hình như những bức ảnh chụp thi thể đang phân hủy của những người lính thuộc nhiều đội quân khác nhau chồng chất trên những cánh đồng, những con đường, những chiến hào ở tuyến đầu. Nhưng những trang khủng khiếp nhất của cuốn sách được lên kịch bản với mục đích chính là làm người xem khiếp sợ đến không chịu đựng nổi nằm trong phần được đặt tên “Bộ mặt của chiến tranh” gồm hai mươi tư bức chân dung cận cảnh của những người lính với những vết thương nặng trên mặt. Và Friedrich rất cẩn trọng, không để mặc cho những bức ảnh kinh khủng đầy thảm thiết phải tự kể câu chuyện của mình. Mỗi bức ảnh được ghi chú đầy xúc động bằng bốn thứ tiếng (Đức, Pháp, Hà Lan và Anh), tính độc ác của hệ tư tưởng quân phiệt bị bóc trần và nhạo báng trên từng trang. Dù lập tức bị lên án bởi chính quyền, các tổ chức cựu binh và các tổ chức ái quốc khác - ở vài thành phố các hiệu sách còn bị

cảnh sát khám xét và có các đơn kiện khi những bức ảnh được trưng bày công khai - tuyên bố chiến tranh chống chiến tranh của Friedrich được hoan nghênh bởi các cây bút cánh tả, các nghệ sĩ, giới trí thức và bởi lực lượng của rất nhiều tổ chức chống chiến tranh. Họ dự đoán cuốn sách sẽ có ảnh hưởng rất lớn tới công luận. Đến năm 1930, *Chiến tranh chống chiến tranh* đã được tái bản mười lần ở Đức và được dịch sang rất nhiều thứ tiếng.

Năm 1938, cùng năm với tác phẩm *Ba đồng ghi-nê* của Woolf, đạo diễn lừng danh người Pháp Abel Gance đã sử dụng những góc quay cận cảnh hình hài gớm ghiếc không còn lành lặn của các cựu binh - *les gueules cassées* (những bộ mặt vỡ) là tên lóng ở Pháp - trong phân cảnh đỉnh điểm của bộ phim *J'accuse* (Tôi lên án) (Gance trước đó đã thực hiện một bản sơ khởi của bộ phim chống chiến tranh có một không hai này với cùng tựa đề đầy trân trọng vào năm 1918-1919). Cũng giống phần cuối trong cuốn sách ảnh của Friedrich, bộ phim của Gance kết thúc với một nghĩa trang quân sự còn mới,

không chỉ nhắc nhở chúng ta rằng hàng triệu chàng trai đã hi sinh vì chủ nghĩa quân phiệt và sự vô nghĩa từ năm 1914 đến 1918 trong một cuộc chiến được cổ vũ là “cuộc chiến để chấm dứt tất cả các cuộc chiến”, mà còn chuyển tải trước lời phán xét thiêng liêng của những cái chết này cảnh báo tới những chính trị gia và những tướng lĩnh của châu Âu rằng, hai mươi năm sau, một cuộc chiến tranh khác sẽ xảy ra. “*Morts de Verdun, levez-vous!*” (Hãy thức dậy, những hồn ma của Verdun¹!), tiếng kêu đau đớn của người cựu binh loạn trí, cũng là nhân vật chính trong phim, và ông ta lặp đi lặp lại lời kêu gọi bằng tiếng Đức và tiếng Anh: “Sự hi sinh của các anh là vô nghĩa!”. Rồi từ nghĩa trang menh mông đổ ra một biển những bóng ma vật vờ trong bộ quân phục rách nát với khuôn mặt bị biến dạng, những bóng ma trôi lên từ những nấm mộ, túa đi khắp các ngả, gây nên sự hoảng loạn trong công chúng đã được huy động sẵn cho một cuộc chiến tranh châu

¹ Verdun: trận đánh tàn khốc tại phía Bắc nước Pháp năm 1916 - ND.

Âu mới. “Hãy để nỗi kinh hoàng này tràn ngập trong mắt bạn! Chỉ nó mới có thể ngăn bạn lại”, người lính loạn trí hét lên với đám đông đang bỏ chạy, rồi chính họ tặng lại cho người lính một cái chết như một kẻ tử vì đạo, để sau đó ông ta gia nhập cùng những đồng đội đã chết: một biển những bóng ma bình thản tràn lên những chiến binh tương lai đang run rẩy và những nạn nhân của cuộc chiến nay mai. Chiến tranh bị tận thế đẩy lùi. Và năm sau đó, chiến tranh ập đến.

2

Trở thành khán giả chứng kiến những thảm họa xảy ra ở một đất nước khác là một trải nghiệm đặc biệt của thế giới hiện đại, một trải nghiệm được cộng dồn trong hơn một trăm năm mươi năm bởi những khách du lịch chuyên nghiệp trong một chuyên ngành, hay còn được biết đến là những phóng viên. Chiến tranh giờ đã có mặt trong hình ảnh và âm thanh của mỗi phòng khách. Thông tin về những gì đang xảy ra ở nơi khác, được gọi là “tin tức”, khắc họa những tranh chấp và bạo lực. “Có máu chảy, đưa lên đầu trang” là nguyên tắc được tôn thờ bởi những tờ báo

thường nhật và những dòng tí chạy suốt ngày đêm trên các kênh thời sự. Những cảnh đau buồn được ném lên màn hình để rồi được đáp lại là sự trắc ẩn, hoặc phẫn nộ, hoặc bị kích thích, hoặc ủng hộ.

Vì thế phản ứng với dòng thông tin không ngừng về những nỗi đau đớn của chiến tranh đã là vấn đề được xem xét từ cuối thế kỉ XIX. Năm 1899, Gustave Moynier, chủ tịch đầu tiên của Tổ chức Chữ thập đỏ quốc tế viết:

Giờ chúng ta đã biết những gì xảy ra mỗi ngày trên toàn thế giới... những phóng viên hàng ngày miêu tả lại cho độc giả (đọc báo) những gì đã xảy ra, những ai đang đau đớn trên chiến trường và tiếng khóc của họ vang lên trong tai người đọc.

Moynier đang nghĩ đến những thương vong chồng chất của những người lính thuộc tất cả các bên, những người chịu đau đớn mà vì họ tổ chức Chữ thập đỏ được thành lập nhằm giúp đỡ không thiên vị. Sức mạnh chết chóc của những đội quân được nâng lên một mức độ

mới nhờ những vũ khí như súng trường nạp đạn từ khóa nòng hay súng máy được chế tạo ngay sau Chiến tranh Crimea (1845-1856). Nhưng mặc dù những đau đớn trên chiến trường đã trở nên gần với hiện tại hơn bao giờ hết với những người chỉ đọc về chúng qua báo chí, rõ ràng là cường điệu khi nói một người, vào năm 1899, có thể theo dõi được những gì xảy ra “hằng ngày trên toàn thế giới”. Kể cả khi những đau đớn xảy ra ở những cuộc chiến xa xôi giờ đang tấn công thị giác và thính giác của chúng ta như đang được tường thuật trực tiếp thì tuyên bố trên cũng vẫn là một sự cường điệu. “Thế giới” theo ngôn ngữ của giới báo chí, như khi nhà đài phát đi vài lần mỗi tiếng đồng hồ: “Cho chúng tôi hai mươi hai phút, chúng tôi sẽ mang thế giới đến cho các bạn”, (không như thế giới thực) là một nơi nhỏ bé về cả địa lý và chủ đề đến mức những gì được cho là xứng đáng được biết về nó chỉ cần được truyền tải một cách ngắn gọn và rõ ràng.

Nhận thức về những đau khổ dồn lại bởi một vài cuộc chiến đang xảy ra ở đâu đó là một

thứ được xây dựng nên. Về cơ bản chúng được ghi nhận bởi những chiếc máy ảnh, chúng bùng lên, được nhiều người chia sẻ, và rồi chìm đi khỏi sự quan tâm. Khác với một bài viết - được cân nhắc về mức độ phức tạp trong suy nghĩ, những tài liệu tham khảo, từ vựng được sử dụng, để nhắm tới một phạm vi độc giả lớn hay nhỏ - một bức ảnh chỉ có duy nhất một ngôn ngữ và nó được trù định là dành cho tất cả.

Trong những cuộc chiến quan trọng đầu tiên được miêu tả bởi những nhà nhiếp ảnh, Chiến tranh Crimea, Nội chiến Mỹ và trong tất cả các cuộc chiến trước Thế chiến thứ nhất, sự giao chiến vẫn nằm ngoài góc chụp của máy ảnh. Những bức ảnh được xuất bản giữa năm 1914 tới 1918, hầu hết không rõ danh tính, đều diễn tả quang cảnh có tính sử thi, truyền tải được một phần những nỗi kinh hoàng và tuyệt vọng. Chúng thường miêu tả một kết cục: những thi thể rải rác hay quang cảnh chiến hào gồ ghề như bề mặt mặt trăng, những ngôi làng Pháp tan hoang khi cuộc chiến tràn qua. Sự

quan sát có tính chất theo dõi về chiến tranh như chúng ta biết đã phải đợi thêm vài năm sau đó với các phát minh quan trọng cho thiết bị chuyên dụng: máy ảnh nhỏ gọn như Leica sử dụng phim 35-mm có thể chụp liên tục ba mươi sáu kiểu trước khi phải thay cuộn phim mới. Những bức ảnh giờ đã có thể được chụp ngay giữa chiến trường, tất nhiên là với sự kiểm duyệt của quân đội, nơi những nạn nhân là thường dân và những người lính nhem nhuốc mệt lử được chụp cận cảnh. Cuộc nội chiến Tây Ban Nha là cuộc chiến tranh đầu tiên được chứng kiến (truyền tải đầy đủ) theo cách hiện đại bởi một lực lượng nhiếp ảnh gia có mặt tại chiến tuyến đang có giao tranh và tại những thành phố đang bị bắn phá, ảnh họ chụp lập tức được đăng trên những tờ báo và tạp chí ở Tây Ban Nha và quốc tế. Cuộc chiến mà Mỹ tiến hành ở Việt Nam là cuộc chiến đầu tiên được ghi nhận hàng ngày bởi máy quay truyền hình, mang đến từng nhà sự chết chóc và phá hủy theo một cách mới, rất gần nhưng từ xa. Từ đó, các trận đánh và các cuộc thăm sát được ghi

hình tại chỗ đã trở thành một thành phần thường lệ trong dòng giải trí qua màn ảnh nhỏ của mỗi gia đình. Để một cuộc chiến có được chỗ đứng trong tâm trí của người xem vốn đã thấy những sự kiện kịch tính ở khắp nơi, những mẩu tin về cuộc chiến đó phải được chiếu đi chiếu lại hàng ngày. Đối với những người chưa phải trải nghiệm, sự hiểu biết về chiến tranh giờ chủ yếu là sản phẩm của tác động từ những hình ảnh này.

Với những ai đang ở xa theo dõi qua “tin tức”, một điều gì đó sẽ trở nên thật khi nó được chụp lại. Nhưng trải nghiệm về thảm khốc đó thường sẽ kỳ lạ hơn so với những gì nó được miêu tả. “Không thực”, “siêu thực”, “như trong phim” là những mô tả ban đầu về sự kiện vụ tấn công Trung tâm Thương mại Thế giới ngày 11 tháng Chín năm 2001 của rất nhiều người đã thoát được ra khỏi hai tòa tháp hay đang đứng xem gần đó (Sau gần bốn thập kỉ của những bộ phim tiền tấn Hollywood về chủ đề thảm họa, “như trong phim vậy” dường như đã thay thế cách những người sống sót sau thảm họa

thường dùng để thể hiện những cảm xúc nhất thời không thể hiểu được về những gì họ phải trải qua: “như trong mơ vậy”).

Những hình ảnh không ngừng (vô tuyến, kênh video trên mạng, các bộ phim) luôn vây quanh chúng ta, nhưng khi so sánh về khả năng đọng lại trong trí nhớ, một bức ảnh có sức nặng ghê gớm hơn. Trí nhớ đóng băng những khung hình; đơn vị cơ bản của ký ức là những hình ảnh đơn lẻ. Trong thời đại của sự quá tải thông tin, hình ảnh cho ta một cách nhanh chóng để nắm bắt sự việc và là một hình thức cô đọng để ghi nhớ. Một hình ảnh giống như một lời trích dẫn, một câu châm ngôn, hay một câu tục ngữ. Mỗi chúng ta lưu giữ trong đầu hàng trăm bức ảnh và sẵn sàng sử dụng khi cần đến. Như bức ảnh nổi tiếng nhất được chụp trong cuộc Nội chiến Tây Ban Nha, Robert Capa chụp người lính Cộng hòa vào đúng khoảnh khắc anh ta bị trúng đạn từ kẻ thù, và có lẽ là tất cả những ai đã từng biết đến cuộc chiến đó đều có thể trích xuất ngay trong đầu hình ảnh trắng đen không sắc nét

chụp một người đàn ông mặc áo trắng xắn tay đang ngã ngửa trên lưng đồi, cánh tay phải vung ra phía sau với khẩu súng trường đang rời khỏi bàn tay; sắp ngã, chết, trên chính cái bóng của mình.

Quả là một hình ảnh gây sốc, và mục đích là vậy. Bị bắt buộc như một phần của nghề làm báo, những hình ảnh luôn được dùng để chớp lấy sự chú ý, thăng thốt, kinh ngạc. Đúng như khẩu hiệu quảng cáo của tờ *Paris Match*, thành lập năm 1949: “Sức nặng của ngôn từ, cú sốc của những bức ảnh”. Cuộc truy đuổi những hình ảnh kịch tính hơn (như chúng thường được mô tả) đã thúc đẩy ngành nhiếp ảnh và là một phần trong tiêu chuẩn của nền văn hóa mà trong đó gây sốc đã trở thành tác nhân kích thích tiêu thụ hàng đầu và là nguồn doanh thu lớn. “Vẻ đẹp sẽ gây chấn động, hoặc không là gì cả”, Andre Breton tuyên bố. Ông gọi sự lí tưởng về thẩm mỹ này là “siêu thực”, nhưng trong một văn hóa bị ảnh hưởng mạnh bởi các giá trị thương mại thì việc đòi hỏi những bức ảnh phải gây chấn động, gây ồn ào, gây bất

ngờ cũng chỉ là thực dụng ở mức cơ bản hay một sự nhạy bén trong kinh doanh. Vậy phải làm gì khác đi mới thu hút được sự chú ý tới một sản phẩm hay một tác phẩm của ai đó? Phải làm gì khác đi mới có thể tạo ra một chút khác biệt khi tất cả chúng ta đã được thấy liên tiếp những hình ảnh, và một số nhỏ được lặp đi lặp lại? Hình ảnh gây sốc và hình ảnh gây nhàm chán là hai mặt của cùng một hiện thực. Sáu mươi lăm năm trước, ở một mức độ nhất định, nhiếp ảnh còn mới mẻ (Woolf - người đã xuất hiện trên bìa tạp chí *Time* năm 1937 - sẽ không tưởng tượng nổi một ngày nào đó hình ảnh của mình có thể được in khắp nơi, trên áo phông, cốc cà phê, túi đựng sách, lưu niệm có nam châm gắn lên tủ lạnh, bàn di chuột). Ảnh chụp sự tàn bạo rất khan hiếm vào mùa đông 1936-1937. Vậy nên miêu tả về nỗi kinh hoàng của chiến tranh trong những bức ảnh được Woolf nhắc đến trong *Ba đồng ghi-nê* gần như là những thông tin bí mật. Hoàn cảnh của chúng ta giờ khác hoàn toàn. Hình ảnh quá đổi quen thuộc, quá đổi nổi tiếng - về sự đau đớn,

sự đổ nát - là đặc trưng tất yếu của những kiến thức về chiến tranh với chiếc máy ảnh là trung gian.

*

TỪ KHI MÁY ẢNH được phát minh vào năm 1839, nhiếp ảnh đã đồng hành với cái chết. Bởi vì khi một hình ảnh được tạo ra bởi chiếc máy ảnh, như dấu vết còn lại của điều gì đó đã được bày ra trước ống kính, những bức ảnh vượt trội hơn bất kì bức tranh nào, như một kỉ vật, về quá khứ đã qua và về người đã khuất. Nhưng để tóm lấy cái chết trong tiến trình của nó lại là một việc hoàn toàn khác: khả năng của chiếc máy ảnh bị hạn chế vì còn phải lấy ra, đặt xuống và cố định. Nhưng một khi chiếc máy ảnh đã được giải phóng khỏi chân máy, hoàn toàn có thể xách tay, và được trang bị bộ phận đo khoảng cách kèm theo các loại ống kính cho phép người chụp có thể quan sát cận cảnh nhưng lại từ một khoảng cách thuận lợi ở xa, việc chụp ảnh đã có được tính tức thời và uy

quyền lớn hơn bất kì mô tả bằng lời nào khi phải chuyển tải nỗi kinh hoàng của cái chết hàng loạt. Nếu phải chọn một năm cho thấy sức mạnh của những bức ảnh đã định nghĩa, chứ không chỉ là ghi lại, và vượt lên tất cả những tường thuật tỉ mỉ, những thực tại kinh hoàng nhất thì đó phải là năm 1945, với những bức ảnh được chụp vào tháng Tư và đầu tháng Năm trong những ngày đầu tiên giải phóng các trại tập trung ở Bergen-Belsen, Buchenwald, và Dachau. Hay những bức ảnh được chụp bởi những nhân chứng người Nhật như Yosuke Yamahata những ngày sau trận hỏa thiêu tập thể dân cư ở thành phố Hiroshima và Nagasaki đầu tháng Tám.

Giai đoạn của những cú sốc dành cho châu Âu đã bắt đầu ba thập kỉ trước đó, vào năm 1914. Chỉ một năm sau khi khởi sự Cuộc chiến tranh vĩ đại, cái tên phổ biến một thời, hầu hết những gì người ta coi là hiển nhiên bỗng trở nên mong manh, thậm chí không thể bảo vệ. Con ác mộng của những trận chiến có tính tự sát mà những nước tham gia không tự giải

thoát được chính mình - nhất là sự tàn sát mỗi ngày trong những chiến hào ở chiến tuyến phía Tây - dường như đã vượt quá khả năng miêu tả của ngôn ngữ.¹ Năm 1915, không ai khác ngoài bậc thầy lỗi lạc của ngôn từ dành cho thực tại phức hợp, thầy phù thủy của những kẻ đa ngôn, Henry James, tuyên bố với tờ *The New York Times*: “Giữa tất cả những gì đang xảy ra, một người sẽ rất khó có thể nhấn nài để diễn tả bằng lời những suy nghĩ. Chiến tranh đã tiêu hủy sạch lời lẽ; chúng đã bị suy sụp, đã bị hủy hoại...”. Còn Walter Lippmann viết năm 1922 rằng: “Những bức ảnh có uy quyền đối với trí tưởng tượng thời nay, như thứ quyền lực của chữ in thời trước, và của lời nói thời trước đó nữa. Chúng dường như ‘thực’ một cách tuyệt đối”.

¹ Trong ngày đầu tiên của Trận chiến Somme, ngày 1 tháng Bảy năm 1916, sáu mươi ngàn lính Anh đã chết và bị thương nặng - ba mươi ngàn trong số đó chết và bị thương chỉ trong ba mươi phút đầu tiên. Sau bốn tháng rưỡi, một triệu ba trăm ngàn thương vong được ghi nhận ở cả hai bên và chiến tuyến của Anh và Pháp tiến thêm được năm dặm.

Những bức ảnh có ưu thế khi hợp nhất được hai yếu tố đối lập. Chúng có sẵn phẩm chất của tính khách quan. Nhưng mặt khác, một cách tất yếu, chúng có quan điểm. Chúng là bản ghi của thực tại - tuy nhiên rất công bằng chứ không như việc ghi chép bằng lời - vì cổ máy đang thực hiện việc ghi chép. Nhưng chúng luôn mang theo cả nhân chứng khi luôn phải có một người chụp tại chỗ. Woolf tuyên bố những bức ảnh “không phải một luận điểm; chúng đơn giản là báo cáo về sự việc dành cho thị giác”. Thật ra, đối với Woolf hay bất kì ai, chúng không hề “đơn giản”, và chắc chắn không chỉ được coi là những sự việc có thật. Bà lập tức bổ sung: “con mắt được nối với bộ não, bộ não được nối với hệ thần kinh. Hệ thần kinh đó gửi đi những thông điệp riêng trong chớp mắt dựa trên mọi kí ức quá khứ và cảm xúc hiện tại”. Sự khéo léo của bàn tay như trong trò ảo thuật này cho phép những bức ảnh vừa là ghi chép khách quan vừa là lời chứng thực của cá nhân, vừa là bản sao hay bản ghi trung thực về một khoảnh khắc của thực tại vừa là lời diễn

giải về chính thực tại đó - một kì tích mà văn học luôn khao khát nhưng chẳng thể đạt được, theo nghĩa đen.

Những ai nhấn mạnh vào sự hùng hồn của bằng chứng trong quá trình tạo dựng hình ảnh bằng máy ảnh sẽ phải khéo léo trả lời câu hỏi về tính chủ quan của người tạo dựng hình ảnh. Đối với nhiếp ảnh về sự tàn bạo, người ta muốn có sức nặng của sự chứng thực mà không bị nhiễm tính nghệ thuật - điều có thể được so với sự thiếu thành thật hay đơn thuần là sự sắp đặt. Những bức hình về các sự kiện khủng khiếp dường như đáng tin hơn nếu chúng không có cái vẻ được tạo ra nhờ ánh sáng và sự bố trí "một cách phù hợp", bởi vì người chụp hoặc là nghiệp dư hoặc - chỉ để thuận tiện - đã sử dụng một trong nhiều phong cách phản nghệ thuật quen thuộc. Trong khi hầu hết những hình ảnh phổ biến về sự đau đớn bị nghi ngờ, bằng sự không hoàn hảo từ góc độ nghệ thuật, những bức ảnh được cho là ít bị sắp đặt sẽ ít gây nên những xúc cảm hay cảm nhận hời hợt.

Những bức ảnh thiếu chín chu lại không chỉ được chào đón bởi chúng sở hữu một dạng đặc biệt của tính xác thực. Chúng còn có thể được coi là đỉnh cao, vì vậy sự dễ dãi lại là tiêu chuẩn cho một bức ảnh hùng hồn, đáng nhớ. Điều này được minh họa một cách mầu mực qua buổi triển lãm những bức ảnh ghi lại cảnh đổ nát của Trung tâm Thương mại Thế giới tại Manhattan SOHO¹ vào cuối tháng Chín năm 2001. Nhà tổ chức của buổi triển lãm mang tên “Nơi đây là New York” đã mời tất cả - người chuyên nghiệp hay nghiệp dư - những ai có hình ảnh về cuộc tấn công và hậu quả của nó gửi ảnh đến. Trong những tuần đầu đã có hơn một ngàn lời đáp lại và tất cả những ai gửi ảnh đến đều được chọn trưng bày ít nhất một bức. Không ghi danh và không ghi chú, tất cả đều được treo lên trong hai căn phòng hẹp hoặc trình chiếu trên một trong những màn hình máy tính (có cả trên trang web của nhà tổ chức) và được bán dưới dạng bản in phun chất lượng

¹ Một khu vực nhỏ của Manhattan, nơi tập trung các nghệ sĩ, các trung tâm nghệ thuật - ND.

cao, đồng giá là hai mươi lăm đô la Mĩ (đều dành để hỗ trợ những đứa trẻ mất bố mẹ trong sự kiện ngày 11 tháng Chín). Sau khi quyết định mua ảnh, người mua mới được biết mình đã mua ảnh của Gilles Peress (là một trong những người tổ chức triển lãm) hay của James Nachtwey¹ hay của một giáo viên về hưu, người đã chụp lại từ cửa sổ buồng ngủ của bà khoảnh khắc tháp phía Bắc đang sụp xuống. “Một nền dân chủ của những bức ảnh”, phụ đề của triển lãm gợi ý rằng tác phẩm của những người nghiệp dư cũng tốt không kém của những tay máy chuyên nghiệp lão luyện. Dù không nhất thiết phải nhắc đến, nhưng triển lãm đã chứng minh nhiếp ảnh có liên quan đến nền dân chủ về văn hóa. Nhiếp ảnh là chuyên ngành nghệ thuật duy nhất mà quá trình đào tạo chuyên nghiệp với nhiều năm kinh nghiệm không mang đến lợi thế tuyệt đối trước những người không được đào tạo hay thiếu kinh nghiệm - có nhiều lí do cho điểm này, trong đó sự tình cờ

¹ Một nhiếp ảnh gia nổi tiếng về ảnh phóng sự chiến tranh
- ND.

(hoặc may mắn) có một vai trò quan trọng khi chụp ảnh, kèm theo khuynh hướng thiên về tính tự phát, tính thô mộc, và sự không hoàn hảo (Trong văn học hoàn toàn không có một sân chơi tương tự, nơi dường như không có gì là do tình cờ hay may mắn, nơi phải thật tinh tế trong ngôn ngữ mới không bị trừng phạt; hay trong nghệ thuật biểu diễn, nơi không có thành tựu thực sự nếu không có quá trình đào tạo chu toàn và sự luyện tập hằng ngày; hay trong làm phim, chuyên ngành hầu như không được định hướng bởi những thành kiến phản-ngệ thuật đầy áp trong nghệ thuật nhiếp ảnh đương đại).

Dù một bức ảnh được hiểu như một vật thể đơn sơ hay là tác phẩm của một tác giả đầy kinh nghiệm, ý nghĩa của nó và phản ứng của người xem phụ thuộc vào cách bức ảnh đó được định danh hoặc định danh sai như thế nào, ở đây là bằng ngôn từ. Ý tưởng tổ chức, thời điểm, địa điểm và sự tận tâm của công chúng đã khiến buổi triển lãm trở thành một ngoại lệ. Hình ảnh những dòng cư dân New York lặng lẽ xếp hàng nhiều giờ trên phố Prince mỗi ngày trong suốt

mùa thu năm 2001 để vào xem *Nơi đây là New York* không cần những dòng thuyết minh. Họ có quá thừa sự thấu hiểu về những gì họ đang xem, từng tòa nhà, từng con phố - đám cháy, mảnh vỡ, nỗi sợ hãi, sự kiệt quệ, nỗi thương tiếc. Nhưng tất nhiên sẽ đến một ngày những lời chú thích là cần thiết. Những lầm lẫn trong nhận định, sai lệch trong kí ức, và việc sử dụng cho những mục đích về tư tưởng mới sẽ thay đổi chúng [những bức ảnh - ND].

Bình thường, nếu có phần xa lạ với chủ đề, điều một bức ảnh “kể” có thể được hiểu theo vài cách. Mỗi người xem rồi cũng sẽ tự gán cho bức ảnh chuyện nó *nên* kể. Như đã được Lev Kuleshov - một trong những nhà lí luận phim đầu tiên¹ - trình diễn trong hội thảo tại Moscow những năm 1920, khi kết nối cảnh quay một khuôn mặt không biểu cảm với những cảnh quay khác như một bát xúp nghi ngút hơi nóng, một người phụ nữ nằm trong quan tài, một đứa trẻ đang chơi với gấu bông, người xem kinh ngạc trước sự tinh tế và phạm vi biểu cảm của

¹ Hiệu ứng Kuleshov trong điện ảnh - ND.

người diễn viên. Đối với những bức ảnh, chúng ta sử dụng những gì chúng ta biết về sự việc mà chủ thể của bức ảnh là một phần trong đó. “Buổi phân chia đất, Extremadura, Tây Ban Nha, 1936”, bức ảnh nổi tiếng của David Seymour (với nghệ danh “Chim”) chụp một người phụ nữ hốc hác đang đứng cho con bú và đồng thời ngược nhìn bầu trời (chăm chú?, lo âu?), thường được cho là hình ảnh của người đang sợ hãi tìm kiếm những chiếc máy bay đang tấn công trên bầu trời. Biểu cảm trên khuôn mặt người phụ nữ và những khuôn mặt xung quanh cô dường như tràn ngập lo sợ. Trí nhớ đã biến đổi hình ảnh, theo những nhu cầu của trí nhớ, mang lại danh tiếng như một biểu tượng cho bức ảnh của Chim nhưng không phải vì cái nó thực sự miêu tả (một buổi mít tinh chính trị ngoài trời được tổ chức bốn tháng trước khi chiến tranh bắt đầu) mà vì điều xảy ra rất gần sau đó, một rung động vô cùng lớn: những cuộc tấn công từ trên không vào các thành phố và làng mạc, với một mục đích duy nhất là phá hủy hoàn toàn, lần đầu tiên được sử

dụng tại châu Âu như một vũ khí của chiến tranh.¹ Chẳng bao lâu sau, bầu trời đầy máy bay

¹ Không nguyên tắc chiến tranh man rợ nào của Franco có thể so với những cuộc không kích bởi phi đội không quân Đức Condor Legion do Hitler gửi tới hỗ trợ Franco, được tưởng nhớ trong tác phẩm *Guernica* của Picasso. Nhưng đây không phải là lần đầu. Trong Thế chiến thứ nhất, đã có một số trận đánh bom không hiệu quả lắm, ví dụ máy bay Đức từ thành phố Zeppelins đã thả bom lên một số thành phố như London, Paris, và Antwerp. Kinh hoàng hơn nữa là - cuộc tấn công của máy bay chiến đấu Ý lên thành phố Tripoli tháng Mười năm 1911 - các quốc gia châu Âu đã ném bom những thuộc địa của mình. “Những chiến dịch kiểm soát trên không” được coi là một phương án thay thế tiết kiệm hơn so với duy trì những doanh trại lớn để kiểm soát những phần sở hữu chưa yên ổn của nước Anh. Một trong những phần đó là Iraq, kèm theo Palestine, đã thuộc về nước Anh như chiến lợi phẩm của chiến thắng khi Đế chế Ottoman bị chia cắt sau Thế chiến thứ nhất. Từ năm 1920 đến 1924, Không lực Hoàng gia đã đều đặn nhắm tới làng mạc của Iraq, thường là những khu định cư xa xôi nơi các phiến quân bản địa có thể trú ẩn, với những cuộc không kích “liên tục cả ngày lẫn đêm lên nhà cửa, dân cư, mùa màng và gia súc”, theo chiến thuật được vạch ra bởi một chỉ huy cánh. Điều làm công chúng kinh ngạc trong những năm 1930 là sự tàn sát dân thường từ trên không đang xảy ra ở Tây Ban Nha; những điều đó lẽ ra không xảy ra ở đây. Giống như David Rieff chỉ ra, một

thả bom xuống đầu những người nông dân không tác đất như trong bức ảnh (Hãy nhìn lại người mẹ đang cho con bú, vàng trán nhăn lại, neho mắt nhìn, miệng hé mở. Trông cô có như đang lo âu không? Hay dường như cô đang neho mắt vì ánh nắng mặt trời?).

Những bức ảnh Woolf nhận được được coi như một cửa sổ nhìn vào chiến tranh: những quan điểm rõ ràng về chủ thể của chiến tranh. Bà không quan tâm đến "tác giả" - với ngụ ý những bức ảnh đại diện cho quan điểm của *ai đó* - mặc dù chính xác là vào những năm 1930 việc ghi lại chiến tranh và sự tàn bạo của chiến tranh với một chiếc máy ảnh đã dần được coi như một nghệ. Đã có thời, những bức ảnh chiến

cảm giác tương tự đã thu hút sự chú ý tới những sự tàn bạo của người Serb tại Bosnia những năm 1990, trong những trại tập trung như Omarska đầu cuộc chiến, hay thảm sát ở Srebrenica, nơi hơn tám ngàn đàn ông và thiếu niên không kịp trốn chạy đã bị bao vây, bắn hạ, và đẩy vào hố chôn tập thể khi tiểu đoàn Hà Lan của Lực lượng bảo vệ Liên Hợp Quốc bỏ rơi thành phố vào tay tướng Ratko Mladic: những điều đó lẽ ra không xảy ra ở đây, tại châu Âu, nữa.

tranh chủ yếu xuất hiện trên nhật báo và tuần báo (Các tờ báo đã bắt đầu in ảnh từ năm 1880). Rồi cùng với việc những tạp chí quen thuộc từ cuối thế kỉ XIX như *National Geographic* và *Berliner Illustrierte Zeitung* sử dụng các bức ảnh để minh họa, xuất hiện những tuần san với lượng ấn phẩm lớn như *Vu* (1929) của Pháp, *Life* (1936) của Mỹ, và *Picture Post* (1938) của Anh dành riêng cho các bức ảnh (kèm theo những dòng chú thích ngắn) và những “câu chuyện bằng hình ảnh” gồm ít nhất bốn, năm bức chụp bởi cùng một tác giả được tặng phần kịch tính với câu chuyện đi kèm. Còn trong một tờ báo, chỉ có một bức ảnh đi kèm với câu chuyện.

Ngoài ra, khi được in trên báo, xung quanh bức ảnh chiến tranh là chữ của bài báo mà bức ảnh đó được dùng để minh họa và cả những bài khác, còn trong tạp chí, nó thường được đặt cạnh những hình ảnh khác, những hình ảnh quảng bá bán hàng gì đó. Xuất hiện trên tờ *Life* ngày 12 tháng Bảy năm 1937, bức ảnh tại-khoảnh khắc-của-cái chết của người lính Cộng hòa bởi Robert Capa đã được in trọn trang bên

phải; ở trang bên trái đối diện là quảng cáo toàn trang cho sản phẩm keo bôi tóc nam Vitalis với một bức ảnh nhỏ về một người đang nỗ lực chơi tennis và một bức chân dung của cùng người đàn ông nhưng mặc lễ phục trắng với bộ tóc bóng khỏe, rẽ ngôi gọn gàng¹.

Trên hai mặt báo đối diện sử dụng hình ảnh hoàn toàn không liên quan đến nhau - cách bố trí này giờ dường như không chỉ rất kì lạ mà còn lạc hậu đến khó hiểu.

Trong một hệ thống dựa trên việc nhân bản và phát tán tới đa những hình ảnh, quá trình làm chứng đòi hỏi sự xuất hiện của những nhân chứng nổi tiếng, được biết đến nhờ sự dũng cảm và nhiệt huyết khi tạo ra những bức ảnh quan trọng và gây rúng động. Một trong

¹ Bức ảnh được thán phục của Capa, được chụp ngày 5 tháng Chín năm 1936 theo lời tác giả, lần đầu được đăng trên tạp chí *Vu* ngày 23 tháng Chín năm 1936 phía trên một bức ảnh thứ hai từ cùng một góc chụp trong cùng ánh sáng, một người lính Cộng hòa khác đang ngã xuống, khẩu súng trường đang rời khỏi tay phải, tại cũng một điểm trên sườn đồi; bức ảnh đó không bao giờ được in lại. Bức ảnh đầu xuất hiện ngay sau đó trên tờ báo *Paris-Soir*.

những ấn phẩm đầu tiên của tờ *Picture Post* (ngày 3 tháng Mười hai năm 1938) giới thiệu tuyển tập ảnh về Nội chiến Tây Ban Nha của Capa đã sử dụng một bức bán thân chụp nhà nhiếp ảnh điển trai đang nhìn vào máy ảnh: “Nhà nhiếp ảnh chiến tranh vĩ đại nhất thế giới: Robert Capa”. Những nhà nhiếp ảnh chiến tranh, dù với tư cách những người phản đối bạo lực, vẫn thừa hưởng sự mê hoặc khi ra chiến trường, đặc biệt khi cuộc chiến được nhìn nhận như một trong những xung đột hiểm hoi mà lương tâm một người bị ép phải lựa chọn lấy một bên (Gần sáu mươi năm sau, cuộc chiến ở Bosnia đã tạo ra những cảm nhận có tính chất phe phái giữa những nhà báo ở đó trong thời gian Sarajevo bị bao vây). Và đối lập với cuộc chiến năm 1914-1918, khi kể cả với những người thắng cuộc thấy rõ nó là một sai lầm khủng khiếp, thì Thế chiến thứ hai được bên chiến thắng hoàn toàn nhất trí cho rằng đó là một cuộc chiến tranh cần thiết, một cuộc chiến tranh phải có.

Nghề làm báo ảnh được ghi nhận chính thức vào đầu những năm 1940 - giữa thời chiến.

Trong cuộc chiến ít gây tranh cãi nhất trong các cuộc chiến cận đại, sự công bình [của những nhà báo ảnh - ND] đã được xác nhận qua việc vạch mặt toàn diện con quỷ Đức Quốc xã khi cuộc chiến kết thúc năm 1945 và trao cho những nhà báo ảnh một tính hợp pháp mới, một điều hầu như không có chỗ trong sự bất đồng quan điểm cánh tả - là bên đã nêu lên việc sử dụng một cách đáng sợ những bức ảnh trong giai đoạn giữa hai cuộc chiến, bao gồm *Chiến tranh chống chiến tranh* của Friedrich và những bức ảnh về cái chết trẻ của Capa (Capa được coi là minh chứng điển hình nhất trong thế hệ các nhà nhiếp ảnh có quan tâm đến chính trị với các tác phẩm tập trung vào chiến tranh và nạn nhân). Nhân sự trỗi dậy của xu hướng đồng thuận mới có tính khai phóng về khả năng giải quyết các bài toán xã hội học búa thì các vấn đề về sinh kế và sự tự chủ của các nhà nhiếp ảnh được đẩy lên. Một kết quả đạt được là việc thành lập Văn phòng môi giới nhiếp ảnh Magnum tại Paris năm 1947 bởi Capa và những người bạn của ông (bao gồm Chim và Henri

Cartier-Bresson). Mục tiêu trực tiếp của Magnum - nhanh chóng trở thành một hiệp hội có ảnh hưởng và uy tín nhất của các nhà báo ảnh - rất thực dụng: đại diện những nhà nhiếp ảnh đầy can đảm đang làm việc tự do cho các tạp chí ảnh. Mang tính đạo đức theo cách mà rất nhiều tổ chức hay đoàn thể đã tạo ra để rồi không tồn tại nổi ngay sau chiến tranh, tuyên ngôn của Magnum đồng thời đặt ra một sứ mệnh lớn hơn, với sức nặng về đạo đức, cho các nhà báo ảnh: ghi lại trình tự thời gian của chính họ, dù là thời chiến hay thời bình, như những nhân chứng công tâm và không có những định kiến ái quốc thái quá.

Theo Magnum, nhiếp ảnh tự tuyên bố là một sự nghiệp toàn cầu. Về nguyên tắc, quốc tịch và mối liên kết với nghề báo quốc gia của một nhiếp ảnh gia không quan trọng. Nhiếp ảnh gia có thể đến từ bất kì đâu. Trái tim của anh ấy hoặc cô ấy mang nhịp đập của "thế giới". Nhiếp ảnh gia là một người lang thang với mỗi quan tâm khác thường khi coi các cuộc chiến (vì có rất nhiều cuộc chiến) như một điểm đến ưa thích.

Tuy nhiên, như tất cả các kí ức khác, kí ức về chiến tranh chủ yếu có tính cục bộ. Người Armenia với một bộ phận lớn đã li tán, luôn giữ những kí ức sống về cuộc diệt chủng Armenia năm 1915; người Hi Lạp không quên cuộc nội chiến đẫm máu ở Hi Lạp bùng nổ những năm cuối 1940. Nhưng khi đã vượt ra khỏi khu vực lân cận và trở thành một đối tượng được quốc tế chú ý, một cuộc chiến phải được coi như có phần ngoại lệ và đại diện cho không chỉ những xung đột về quyền lợi của các bên tham chiến. Rất nhiều cuộc chiến không nhận được đủ sự quan tâm cần thiết. Một ví dụ: Chiến tranh Chaco (1932-1935), cuộc chém giết giữa Bolivia (dân số một triệu) và Paraguay (dân số ba triệu rưỡi) làm chết một trăm ngàn người lính được ghi lại bởi nhà báo ảnh người Đức Willi Ruge. Những bức ảnh cận cảnh chiến trường xuất sắc của ông đã bị quên lãng như chính cuộc chiến đó. Nhưng cuộc Nội chiến Tây Ban Nha vào nửa cuối những năm 1930, những cuộc chiến của Serb và Croat chống lại Bosnia giữa những năm 1990, xung đột ngày một tồi tệ hơn giữa

Israel và Palestine từ năm 2000 lại được đảm bảo nhận về sự chú ý của rất nhiều máy ảnh bởi vì chúng được chú trọng với hàm ý về những đấu tranh lớn hơn: ở cuộc Nội chiến Tây Ban Nha thì đó là sự kháng cự lại mối đe dọa của chủ nghĩa phát xít, và còn là buổi diễn tập cho cuộc chiến châu Âu (hay “thế giới”) tiếp theo; ở chiến tranh Bosnia thì đó là sự đấu tranh của một đất nước non trẻ và bé nhỏ Nam Âu mong giữ nền đa văn hóa và độc lập chống lại thế lực thống trị trong khu vực cùng kế hoạch thanh trừng sắc tộc kiểu phát xít mới; là cuộc xung đột không dứt về đặc điểm và chủ quyền của những vùng lãnh thổ bị đòi sở hữu bởi cả người Do Thái Israel và Palestine do đủ thứ nguyên nhân châm ngòi, bắt đầu với danh tiếng hay tai tiếng lâu đời của người Do Thái song hành với âm hưởng còn dội lại từ sự hủy diệt người Do Thái ở châu Âu của Đức Quốc xã, sự hậu thuẫn quan trọng của Liên Hợp Quốc dành cho Nhà nước Israel đối chọi với nhận định Israel như là một nhà nước phân biệt chủng tộc duy trì sự thống trị tàn bạo trên những mảnh đất chiếm

được từ năm 1967. Trong khi đó, những cuộc chiến tàn bạo hơn, nhiều khi dân thường bị bắn giết không thương xót từ trên không và bị thảm sát dưới mặt đất (như cuộc nội chiến nhiều thập kỉ ở Sudan, chiến dịch chống người Kurd của Iraq, cuộc chiến giữa Chechnya với Nga), đã trôi qua mà hầu như không được chụp lại.

Những địa điểm đầy khổ đau không quên nổi được ghi lại bởi những nhiếp ảnh gia đáng ngưỡng mộ trong những năm 1950, 1960 và đầu 1970 chủ yếu nằm ở châu Á và Phi - những bức ảnh về nạn đói ở Ấn Độ của Werner Bischof, hình ảnh những nạn nhân của chiến tranh và nghèo đói ở Biafra của Don McCullin, hình ảnh những nạn nhân của ô nhiễm chết người ở làng chài Nhật Bản của W. Eugene Smith. Nạn đói ở Ấn Độ và châu Phi không phải là thảm họa "tự nhiên"; chúng đã có thể ngăn ngừa được; chúng là những tội ác ở cấp độ cao nhất. Còn điều đã xảy ra ở Minamata (Nhật Bản) cũng rõ ràng là một tội ác: Tập đoàn Chisso hoàn toàn biết rõ hậu quả khi đổ chất thải chứa thủy ngân xuống vịnh biển (Một năm sau khi chụp những

bức ảnh này, Smith đã bị đám côn đồ Chisso hành hung đến mức thương tật, buộc ông phải dừng cuộc điều tra bằng ảnh). Nhưng chiến tranh là tội ác lớn nhất, và từ giữa những năm 1960, hầu hết những nhà nhiếp ảnh chiến tranh nổi tiếng tin rằng vai trò của họ là vạch ra bộ mặt “thật” của chiến tranh. Những bức ảnh màu về những dân làng Việt Nam bị tra tấn và những người lính nghĩa vụ Mỹ bị thương được Larry Burrows chụp và tạp chí *Life* xuất bản bắt đầu từ năm 1962 rõ ràng đã vun đắp cho sự phản đối kịch liệt việc nước Mỹ có mặt tại Việt Nam (Năm 1971, một máy bay quân sự Mỹ chở Burrows và ba nhiếp ảnh gia khác bị bắn rơi khi bay qua Đường mòn Hồ Chí Minh tại Lào. Tôi và rất nhiều người như tôi đã rất thất vọng vì Tạp chí *Life* đã đóng cửa năm 1972. Chúng tôi đã lớn lên, được giáo dục qua những hình ảnh đầy lột tả được đăng về chiến tranh và nghệ thuật của tạp chí này). Burrows là nhà nhiếp ảnh quan trọng đầu tiên chụp cả cuộc chiến tranh bằng ảnh màu - một bước tiến trong mô tả cái thực, đây là một cú sốc. Với xu hướng

chính trị hiện tại - thân thiện hơn cả với quân đội trong nhiều thập kỉ, những hình ảnh người lính nghĩa vụ khốn khổ với đôi mắt trũng sâu đã từng được sử dụng để đả phá chủ nghĩa quân phiệt và chủ nghĩa đế quốc bỗng có vẻ đầy cảm hứng. Chủ thể của những bức ảnh đã được điều chỉnh: những người trẻ Mỹ bình thường đang thực hiện nghĩa vụ không dễ chịu nhưng cao cả.

Châu Âu ngày nay là một ngoại lệ khi tuyên bố rằng mình có quyền đứng ngoài cuộc chiến, và vẫn đúng hơn bao giờ hết vì phần lớn mọi người sẽ không chất vấn những cách hợp lí hóa của chính phủ về việc bắt đầu hay tiếp tục một cuộc chiến. Chỉ trong một số hoàn cảnh rất đặc biệt chiến tranh mới trở nên thực sự bị ghét bỏ (Viễn cảnh bị giết không nhất thiết là một trong số họ). Khi thực sự bị phản đối, những tư liệu mà các nhà nhiếp ảnh thu thập với suy nghĩ sẽ vạch mặt được xung đột mới có giá trị sử dụng cao nhất. Nếu không có sự phản đối, cũng vẫn những bức ảnh chống chiến tranh đó nhưng có thể lại được nhìn như những mô tả sự bi ai,

hoặc sự anh hùng, sự anh hùng được ngưỡng mộ, trong một cuộc đấu tranh không thể tránh khỏi mà chỉ có thể được kết thúc bởi chiến thắng hoặc thất bại. Những chủ ý của người chụp ảnh không quyết định ý nghĩa của bức ảnh. Bức ảnh sẽ có sự nghiệp của riêng nó, thổi phồng bởi sự nhất thời hoặc lòng trung thành của những cộng đồng khác nhau có mục đích sử dụng riêng.

3

Vậy phản đối khổ đau có nghĩa gì, khác gì với việc xác nhận nó? Biểu tượng của khổ đau có một gốc gác lâu đời. Những khổ đau được hiểu là sản phẩm của sự phẫn nộ, của thần thánh hay con người, thường được coi xứng đáng là biểu tượng (Khổ đau từ những nguyên nhân tự nhiên như ốm đau hay sinh nở ít khi được nhắc đến trong lịch sử nghệ thuật; nếu là do vô tình thì hoàn toàn không - như thế không có gì gọi là đau khổ bởi sự vô tình hay rủi ro). Nhóm tượng của Laocoon

đang quần quai và các con trai của ông¹, vô số những phiên bản hội họa hay điêu khắc về Những cuộc thương khó của Chúa Kitô, và danh mục hình ảnh vô tận về những cuộc hành quyết tàn bạo những người tử vì đạo Kitô - rõ ràng có mục đích gây xúc động và kích động, cũng như để chỉ dẫn và làm gương. Người xem có thể đồng cảm với nỗi đau của những nạn nhân - và trong trường hợp của những vị thánh Kitô là cảm giác được khuyến răn hoặc được truyền cảm hứng bởi niềm tin và nghị lực mẫu mực - nhưng đó là những số phận vượt quá sự thương xót hay tranh luận.

Dường như thị hiếu cho những bức hình về những cơ thể đang đau đớn cũng mãnh liệt không kém sự khao khát những bức hình về những cơ thể trần trụi. Trong nghệ thuật Kitô giáo suốt nhiều thế kỉ, những miêu tả về địa ngục đáp ứng cả hai thỏa nguyện cơ bản đó. Đôi khi lí do có thể là giai thoại chém đầu trong Kinh thánh (Holofernes, John the Baptist), hoặc

¹ Tượng "Laocoon và các con trai" là nhóm bức tượng cổ nổi tiếng nhất được khai quật ở Rome năm 1506 - ND.

giai thoại về thảm sát (những bé trai Do Thái sơ sinh, mười một ngàn trinh nữ), hay về một sự kiện có thật trong lịch sử hay một số phận khôn nguôi. Ngoài ra còn có danh mục dài những sự tàn nhẫn trong di tích cổ đại kinh điển - những thần thoại về dị giáo có đủ loại cho mọi thị hiếu, nhiều hơn cả trong những câu chuyện về Kitô giáo. Không có quy kết về đạo đức nào gắn với hình ảnh của những sự tàn ác. Chỉ có sự khiêu khích: Bạn có nhìn nổi điều này không? Có sự thỏa mãn khi nhìn vào hình ảnh mà không rùng mình. Có khoái cảm của sự rùng mình.

Cái rùng mình trước hình ảnh mặt người đàn ông đang bị nhai trong tác phẩm *The Dragon Devouring the Companions of Cadmus* (Con rồng đang nuốt sống đồng đội của Cadmus) (1588) của Goltzius rất khác cái rùng mình khi nhìn bức ảnh cựu binh Thế chiến thứ nhất với khuôn mặt bị bắn nát. Sự khủng khiếp thứ nhất có vị trí riêng trong một chủ đề phức tạp - những hình hài trong một khung cảnh - thể hiện kĩ năng quan sát và mô tả của người nghệ sĩ. Còn sự khủng khiếp thứ hai là bản ghi

của một máy ảnh, ở cự li rất gần, về sự cắt xẻo kinh khủng khôn tả trên một con người thật; chỉ vậy thôi, không còn gì khác. Một nỗi kinh hoàng được tạo ra có thể gây choáng ngợp (Bản thân tôi thấy khó khăn khi phải nhìn vào tác phẩm nổi tiếng của Titian: *The Flaying of Marsyas* (Lột da Marsyas), hoặc bất kì hình ảnh nào về chủ đề này). Nhưng có cả cảm giác tội lỗi và sốc khi nhìn gần một nỗi kinh hoàng có thực. Có lẽ chỉ những người có khả năng làm gì đó để giảm bớt khổ đau ở mức độ kinh hoàng mới có quyền được nhìn những hình ảnh về sự đau đớn ấy - ví dụ, những bác sĩ phẫu thuật tại các bệnh viện quân đội, nơi mà bức ảnh được chụp - hoặc những ai có thể học hỏi được từ nó. Còn lại, chúng ta chỉ là những kẻ hiếu kì, dù muốn hay không.

Trong mỗi trường hợp, cảnh rừng rợn mời gọi chúng ta làm khán giả hoặc kẻ hèn nhát, không dám nhìn. Những người có gan nhìn đang đóng một vai trò được chỉ định bởi rất nhiều miêu tả huy hoàng về nỗi đau. Sự giày vò, một chủ đề kinh điển trong nghệ thuật,

thường được biểu hiện trong tranh như một cảnh tượng được quan sát (hoặc bỏ qua) bởi những người khác. Hàm ý là: không, nó không thể bị ngăn lại - và sự pha trộn giữa những người xem lưu tâm lẫn lơ đãng đã nhấn mạnh điều này.

Hành vi tái hiện những nỗi đau của sự tàn bạo như thứ cần thương xót và ngăn chặn nếu có thể, đã có chỗ trong lịch sử hình ảnh với một chủ đề cụ thể: sự đau đớn của thường dân dưới cơn giận dữ của bên chiến thắng. Đó là chủ đề tinh túy muôn thuở xuất hiện từ thế kỉ XVII, khi sự cơ cấu lại quyền lực đương đại trở thành chất liệu cho nghệ sĩ. Năm 1633, Jacques Callot xuất bản một bộ mười tám bản khắc với tiêu đề *Les Miseres et les Malheurs de la Guerre* (Những khốn cùng và những bất hạnh của chiến tranh), trong đó mô tả sự tàn bạo của lính Pháp đối với thường dân lúc xâm lược và chiếm đóng quê hương Lorraine của ông đầu những năm 1630 (Sáu bức khắc nhỏ về cùng một chủ đề đã được Callot sáng tác trước loạt tác phẩm xuất hiện năm 1635, năm ông mất). Tầm nhìn rộng và sâu;

đây là những cảnh rộng với nhiều hình tượng, cảnh từ lịch sử, và mỗi phụ đề là một chú thích dạng châm ngôn bằng thơ về sức mạnh và sự diệt vong được miêu tả trong những hình ảnh. Callot bắt đầu với một bản khắc mô tả lúc tuyển mộ những người lính; rồi đến cảnh chiến đấu dữ dội, tàn sát, cướp bóc, hãm hiếp, công cụ tra tấn và tử hình (khung treo người, giá treo cổ, đội hành quyết, đóng đinh lên cột hay bánh xe), sự báo thù của những người tá điền đối với quân lính; và kết thúc với việc chia chiến lợi phẩm. Sự nhấn mạnh qua mỗi bản khắc về sự tàn bạo của đội quân xâm lược thật sừng sốt và không có tiền lệ, nhưng những người lính Pháp chỉ là những kẻ bắt lương dẫn đầu trong cuộc truy hoan của bạo lực, và vẫn còn chỗ cho nhận thức nhân văn Kitô của Callot để không chỉ thương tiếc kết cục của Công quốc Lorraine mà còn ghi lại hoàn cảnh khốn cùng sau chiến tranh của những người lính đang ngồi bên lề đường xin bố thí.

Callot có nhiều người kế tục, như Hans Ulrich Franck, một nghệ sĩ người Đức từ năm

1643 (gần cuối của cuộc chiến Ba mươi năm) đến 1656 đã khắc hai mươi lăm tác phẩm mô tả quân lính giết hại tá điền. Nhưng sự tập trung cao độ vào nỗi kinh hoàng của chiến tranh và sự ghê tởm của quân lính trở nên điên cuồng trong tác phẩm của Goya vào đầu thế kỉ XIX. *Los Desastres de la Guerra* (Những thảm họa của chiến tranh), gồm tám mươi ba bản khắc có đánh số thứ tự được sáng tác giữa năm 1810 và 1820 (tám mươi bản được xuất bản lần đầu năm 1863, ba mươi lăm năm sau khi Goya mất), mô tả sự tàn bạo của lính của Napoleon khi xâm lược Tây Ban Nha năm 1808 nhằm đàn áp cuộc nổi dậy chống lại sự thống trị của Pháp. Những hình ảnh của Goya kéo người xem gần hơn với nỗi kinh hoàng. Tất cả kĩ xảo tạo quang cảnh đã được loại bỏ: cảnh quan là một bầu không khí, một sự đen tối, gần như không rõ nét. Chiến tranh không phải là một vở diễn. Chuỗi bản khắc của Goya không phải một bản tường thuật: ghi chú với một cụm từ như lời than khóc về sự độc ác của những kẻ xâm lăng và sự quái dị của nỗi đau mà chúng gây ra, mỗi hình

ảnh đứng độc lập với nhau. Hiệu ứng cộng dồn là thảm khốc.

Sự tàn nhẫn kinh hoàng trong *Những thảm họa của chiến tranh* là để thức tỉnh, gây sốc, làm tổn thương người xem. Nghệ thuật của Goya, như của Dostoyevsky, dường như là một bước ngoặt trong lịch sử của những cảm xúc đạo đức và của sự đau khổ - sâu, nguyên thủy, khó khăn. Với Goya, một tiêu chuẩn mới cho sự cảm thông với nỗi đau đã xuất hiện trong nghệ thuật (Và những chủ đề mới về đồng cảm: ví dụ trong bức tranh một người lao động bị thương đang được đưa ra khỏi công trường). Miêu tả sự tàn nhẫn trong chiến tranh được chuẩn bị như một cuộc tấn công vào tri giác của người xem. Những cụm từ đầy biểu cảm dưới mỗi bức hình bình luận một cách khiêu khích. Như mọi bức khác, khi bức ảnh là một lời mời nhìn vào thì lời chú thích thường nhấn mạnh sự khó khăn khi thực hiện hành động nhìn đó. Một giọng nói, tạm cho là của người nghệ sĩ, bám đuổi người xem: Ông bà có chịu nổi khi nhìn vào đây không? Có chú thích tuyên bố:

Không nhìn nổi (No se puede mirar). Một dòng khác ghi: *Điều tồi tệ* (Esto es malo). Dòng khác đáp trả: *Điều này còn tệ hơn* (Esto es peor). Một dòng khác thét lên: *Điều này tệ nhất!* (Esto es lo peor!). Dòng khác thóa mạ: *Đồ man rợ!* (Bárbaros!). *Thật điên rồ!* (Que locura!), một dòng than khóc. Dòng khác: *Không chịu nổi nữa!* (Fuerte cosa es!). Dòng khác nữa: *Vì sao?* (Por qué?).

Dòng chú thích của một bức ảnh theo truyền thống có tính trung lập trong thông tin nó truyền tải: ngày tháng, địa điểm, tên. Một bức ảnh do thám từ Thế chiến thứ nhất (cuộc chiến đầu tiên sử dụng máy ảnh triệt để cho mục đích tình báo quân đội) khó có thể được chú thích “Nóng lòng san phẳng chỗ này!”, hoặc hình chụp X-quang của chỗ gãy xương chắc sẽ không ghi “Bệnh nhân chắc sẽ đi khắp khiêng!”. Hoặc cũng không cần nói giúp bức ảnh bằng giọng của người chụp với mục đích cam kết về tính chân thực của hình ảnh, như Goya làm trong *Những thảm họa của chiến tranh* khi viết bên dưới một hình: *Tôi đã thấy điều này* (Yo lo vi). Dưới

một bức khác: *Đây là sự thật* (Esto es lo verdadero). Tất nhiên người chụp đã nhìn thấy điều đó. Và nếu không có gì bị giả mạo hay bóp méo thì đó là sự thật.

Ngôn ngữ bình thường có thể biểu đạt được sự khác nhau giữa những hình ảnh tạo ra bằng tay như của Goya và những bức ảnh chụp bằng quy ước rằng: những nghệ sĩ “làm ra” bức vẽ trong khi nhà nhiếp ảnh “chụp” những bức ảnh. Dù chỉ là một mảnh nhỏ (không phải là kết quả của nhiều mảnh khác nhau dựng nên), hình ảnh chụp không thể chỉ đơn giản là sự minh bạch của những gì đã xảy ra. Hình ảnh luôn được lựa chọn; chụp ảnh có nghĩa là phải chọn khung hình, và chọn khung hình là loại bỏ. Hơn nữa, sự chỉnh sửa những bức ảnh đã xảy ra từ rất lâu, trước kỉ nguyên của nhiếp ảnh số và xử lí bằng Photoshop: Một bức ảnh luôn luôn có thể bị bóp méo. Một bức tranh hay bức vẽ được cho là giả mạo khi nó bị phát hiện không phải là của tác giả được đề cập. Một bức ảnh - hoặc một bộ phim tài liệu trên vô tuyến hoặc Internet - được cho là giả mạo khi nó bị

phát hiện là đánh lừa người xem về thực cảnh
lẽ ra nó phải miêu tả.

Dù sự tàn bạo của lính Pháp tại Tây Ban Nha không xảy ra chính xác như được miêu tả - ví dụ nạn nhân không trông như vậy, sự kiện không xảy ra cạnh một cái cây - nhưng điều đó không lấy đi danh tiếng của *Những thảm họa của chiến tranh*. Những bức tranh của Goya là một sự tổng hợp. Chúng khẳng định: những việc như thế này đã xảy ra. Ngược lại, một bức ảnh hay một đoạn phim khẳng định chúng diễn tả chính xác điều đã xảy ra trước ống kính. Một bức ảnh không phải để gợi lên mà để tái hiện. Vì thế không như những hình ảnh tạo ra bằng tay, những bức ảnh có thể được coi như bằng chứng. Nhưng bằng chứng cho điều gì? Sự nghi ngờ rằng bức ảnh "Cái chết của một người lính Cộng hòa" - hay "Người lính ngã xuống" trong bộ sưu tập đã được thẩm định về những tác phẩm của Capa - có thể không thực sự mô tả điều nó được cho là đã mô tả (một giả thuyết rằng nó ghi lại một buổi diễn tập gần chiến tuyến) tiếp tục ám ảnh những thảo luận về

nhiệp ảnh chiến tranh. Ai cũng trở nên soi mói khi nói về những bức ảnh.

*

NGÀY NAY, NHỮNG HÌNH ẢNH VỀ SỰ ĐAU ĐỚN trải qua trong chiến tranh được phổ biến rộng rãi đến mức làm ta dễ dàng quên rằng chỉ mới đây những bức ảnh như vậy đã trở thành chính những điều được chờ đợi từ ghi chép của những nhiếp ảnh gia. Trong lịch sử, người chụp thường đưa lại những hình ảnh tích cực về hoạt động của các chiến binh và sự thỏa mãn khi bắt đầu hoặc tiếp tục một cuộc chiến. Nếu các chính phủ được làm theo cách của họ, nhiếp ảnh chiến tranh, cũng như thi ca, sẽ lôi kéo ủng hộ cho sự hi sinh của người lính.

Thật vậy, nhiếp ảnh chiến tranh bắt đầu với một nhiệm vụ như thế - một nỗi hổ thẹn. Trong Chiến tranh Crimea, nhiếp ảnh gia Roger Fenton được coi như nhiếp ảnh gia chiến tranh đầu tiên, và cũng là nhiếp ảnh gia "chính thức"

của cuộc chiến đó, đã được Chính phủ Anh cử đến Crimea đầu năm 1855 theo sự xúi giục của Hoàng tử Albert. Thấy được sự cần thiết phải trung hòa những câu chuyện liên tục được đăng tải về những rủi ro không cần thiết và sự thiếu thốn của lính Anh từ những năm trước, chính phủ đã mời một nhiếp ảnh gia có tiếng để đưa lại những ấn tượng tích cực hơn về một cuộc chiến ngày càng bị xa lánh.

Trong hồi kí về tuổi thơ giữa thế kỉ XIX mang tiêu đề *Father and Son* (Cha và con) (1907), Edmund Gosse đã thuật lại cách Chiến tranh Crimea đã thâm nhập thậm chí một gia đình sùng đạo và biệt lập như của ông, một gia đình thuộc về một giáo phái Phúc Âm có tên Plymouth Brethren:

Lời tuyên bố chiến tranh với nước Nga đã mang hơi thở đầu tiên của sự sống bên ngoài vào tu viện dòng Calvin của chúng tôi. Cha mẹ mang báo về hằng ngày, việc mà họ chưa từng làm trước đây, và thảo luận sôi nổi về những sự kiện ở những địa điểm đầy ấn tượng, những nơi cha tôi và tôi tìm kiếm trên bản đồ.

Chiến tranh đã và vẫn là những tin tức ấn tượng và khó cưỡng lại nhất (Bên cạnh chiến tranh, chỉ có những sự kiện thể thao quốc tế là sự thay thế vô giá). Nhưng cuộc chiến này không chỉ là tin tức, mà là tin rất xấu. *The Times*, tờ báo nổi tiếng và không có hình ảnh từ London mà cha mẹ của Gosse không thể từ chối, đã phản đối những nhà chỉ huy quân đội vì sự kém cỏi của họ đã kéo dài cuộc chiến với rất nhiều mất mát cho nước Anh. Có quá nhiều quân lính chết không phải trong chiến đấu - hai mươi hai ngàn lính chết do ốm đau; hàng ngàn người mất tứ chi do hoại tử vì cái lạnh của mùa đông nước Nga khi cuộc vây hãm thành phố Sebastopol bị kéo dài - hàng loạt giao chiến quân sự trở thành những thảm họa. Nhiếp ảnh gia Fenton đến Crimea trong mùa đông và ở lại đó bốn tháng theo hợp đồng với một tờ tuần báo ít nổi tiếng và ít phê phán hơn, *The Illustrated London News*, dự kiến sẽ triển lãm các bức ảnh (ở dạng bản in) và đóng thành sách bán khi ông kết thúc hợp đồng.

Với những chỉ dẫn từ Văn phòng Chiến tranh rằng không chụp cái chết, thương tật, hoặc ốm đau, và loại trừ rất nhiều những chủ đề khác bằng kĩ thuật chụp hình rồi rằm, Fenton đã bắt đầu diễn tả chiến tranh như cuộc dã ngoại của một nhóm các quý ông. Bằng cách chuẩn bị trước hóa chất trong phòng tối và với thời gian phơi sáng có khi lên đến mười lăm giây, Fenton đã chụp được các sĩ quan Anh trong các cuộc tán gẫu hoặc những người lính đang chuẩn bị đại bác chỉ sau khi đã yêu cầu họ ngồi hoặc đứng theo chỉ dẫn và dừng cử động. Những hình ảnh trở thành những hoạt cảnh về cuộc sống quân ngũ sau chiến tuyến; còn cuộc chiến với sự chuyển động, hỗn loạn, kịch tính không xuất hiện trước máy ảnh. Chỉ có một bức hình Fenton chụp ở Crimea đã vượt qua khỏi những bằng chứng vô hại là bức “Thung lũng bóng tối của cái chết”, một tiêu đề gợi lên lời an ủi từ người soạn thánh ca và từ thảm họa của tháng Mười năm trước khi sáu trăm lính Anh bị đánh úp trên cánh đồng phía Balaklava. Tennyson thì gọi địa danh này là “Thung lũng của cái chết”

trong bài thơ tưởng nhớ *Cuộc tấn công của Lữ đoàn Kị binh nhẹ*. Bức ảnh kỉ niệm của Fenton là chân dung vô hình của cái chết. Đó là bức ảnh duy nhất ông chụp mà không có sự dàn dựng, tất cả chỉ có một con đường mòn rải đầy sỏi đá và đạn đại bác lượn lên cắt ngang bình địa trơ trụi và trống trải.

Một nhiếp ảnh gia khác cũng có mặt tại Crimea đã tạo ra một bộ ảnh táo bạo hơn, gồm những hình ảnh về cái chết và sự đổ nát sau chiến sự. Những bức ảnh không đề cập đến những mất mát mà là sự thật đáng sợ về sức mạnh quân sự của Anh quốc. Ông là Felice Beato, một người Anh gốc Ý, nhiếp ảnh gia đầu tiên có mặt tại một loạt cuộc chiến: Crimea năm 1855, Nổi dậy ở Sepoy (người Anh gọi là Binh biến Ấn Độ) năm 1857-1858, Chiến tranh nha phiến lần thứ hai ở Trung Quốc năm 1860, và Chiến tranh thực dân ở Sudan năm 1885. Ba năm sau khi Fenton thực hiện những bức ảnh xoa dịu về một cuộc chiến không mấy thuận lợi cho nước Anh, Beato lại đang ăn mừng chiến thắng vang dội của quân đội Anh quốc chống

lại sự nổi loạn của những người lính thuộc địa trong chính quân đội Anh quốc, đây là thử thách quan trọng đầu tiên với sự cai trị của người Anh tại Ấn Độ. Bức ảnh gây sửng sờ của Beato chụp sân Cung điện Sikandarbagh tại Lucknow rải đầy xương của quân nổi dậy sau khi bị oanh tạc tan tành bởi người Anh.

Nỗ lực toàn diện đầu tiên trong việc ghi lại một cuộc chiến được nhóm các nhiếp ảnh gia phía Bắc do Mathew Brady dẫn đầu thực hiện trong cuộc Nội chiến Mỹ vài năm sau. Brady là người đã chụp vài bức chân dung chính thức của Tổng thống Lincoln. Những bức ảnh về chiến tranh của Brady, hầu hết được chụp bởi Alexander Gardner và Timothy O'Sullivan nhưng luôn gắn với tên tuổi của Brady - chụp lại những chủ đề thông thường như trại lính tràn ngập sĩ quan và lính thường, lính Liên bang miền Bắc (Union) và Liên minh miền Nam (Confederate) nằm chết trên chiến trường Gettysburg và Antietam. Mặc dù Brady và nhóm của ông được chính Tổng thống Lincoln cho phép có mặt ở chiến trường nhưng họ

không được chính thức cử đi như Fenton. Tư cách của họ tiến triển theo kiểu Mĩ, sự bảo trợ trên danh nghĩa của Chính phủ nhường chỗ cho ảnh hưởng của kinh doanh và những động cơ tự do trong công việc.

Lời bào chữa đầu tiên cho những bức ảnh khốc liệt về cái chết của những người lính, rõ ràng vi phạm điều cấm kị, rằng đó đơn thuần chỉ là nhiệm vụ ghi nhận lại. Brady được cho là đã nói rằng: "Chiếc máy ảnh là con mắt của lịch sử". Và lịch sử, được coi như một sự thật đầy quyến rũ, gắn với uy thế đang tăng của quan niệm nhất định về các chủ đề cần được chú ý hơn - được biết đến như chủ nghĩa hiện thực - sớm được nhiều người trong giới văn học bảo vệ hơn là trong nhiếp ảnh.¹ Với danh nghĩa của

¹ Tư tưởng hiện thực đang suy yếu của những bức ảnh về những người lính bị giết nằm rải rác trên chiến trường được kịch tính hóa trong tiểu thuyết *The Red Badge of Courage* (Chiếc huy hiệu đỏ của lòng dũng cảm), trong đó mọi thứ được nhìn qua ý thức rối bời, hoảng loạn của một người mà hoàn toàn có thể là một trong những người lính. Cái nhìn sâu sắc và lời độc thoại chống chiến tranh trong tiểu thuyết của Stephen Crane, xuất hiện ba mươi năm sau

chủ nghĩa hiện thực, ai cũng được phép - được yêu cầu - trưng ra những sự thật không dễ chịu và khắc nghiệt. Những bức ảnh đó truyền tải “một đạo đức hữu dụng” qua việc trưng bày “nỗi kinh hoàng trống rỗng và hiện thực của chiến tranh, đối lập với sự huy hoàng của nó”, như Gardner đã viết chú thích cho bức ảnh O’Sullivan chụp những người lính miền Nam ngã xuống, gương mặt tuyệt vọng của họ quay về phía người xem. Những bức ảnh đó do nhóm của Brady chụp đã được Gardner xuất bản sau chiến tranh (Tới năm 1863, Gardner

chiến tranh năm 1895 (Crane sinh năm 1871), là một khoảng cách xúc cảm rút gọn từ những đánh giá đương thời và phong phú của Walt Whitman về “công việc màu đỏ” [cách Whitman gọi những cuộc chiến tàn khốc - ND]. Trong bài thơ *Drum-Taps* (Tiếng trống) được Whitman xuất bản năm 1865 (sau đó được ghép trong tuyển tập *Leaves of Grass* (Lá của cỏ), nhiều nhân vật có tiếng nói đã được mời phát biểu. Dù hoàn toàn không có hứng thú với cuộc chiến mà ông coi là huynh đệ tương tàn và với nỗi buồn về sự đau khổ của cả đôi bên, Whitman không khỏi nghe thấy âm thanh anh hùng ca của chiến tranh. Thính giác giữ ông thượng võ, bắt chắp cung cách rộng lượng, phức tạp và giàu tình cảm của ông.

không làm cho Brady nữa). “Đây là những chi tiết đáng sợ! Hãy để chúng giúp ngăn lại một tai ương nữa ập lên đất nước”. Nhưng sự thăng thần trong những bức ảnh đáng nhớ nhất của cuốn *Sách ảnh về chiến tranh của Gardner* (1866) không có nghĩa ông và đồng nghiệp đã nhất thiết chụp lại các chủ thể như họ chứng kiến tận mắt. Chụp ảnh là phải lập bố cục (với chủ thể sống, để tạo dáng), và mong muốn sắp xếp các thành phần trong bức ảnh luôn hiện hữu vì chủ thể cố định, hoặc bất động.

Không có gì ngạc nhiên khi rất nhiều hình ảnh kinh điển của nhiếp ảnh chiến tranh thời kì đầu bị phát hiện có dàn dựng hoặc các chủ thể của chúng bị can thiệp. Khi tới thung lũng bị bắn phá ác liệt gần Sebastopol trên phòng tối ngựa kéo, Fenton chụp hai lần với cùng một vị trí chân máy: trong phiên bản thứ nhất của bức ảnh nổi tiếng “Thung lũng bóng tối của cái chết” (dù được đặt tên như vậy, đây không phải là địa điểm Lữ đoàn Kị binh thực hiện cuộc tấn công định mệnh), những viên đạn đại bác nằm dày đặc bên trái con đường. Nhưng

trước khi chụp bức ảnh thứ hai - bức ảnh được xuất bản - ông đã tự tay bố trí những viên đại bác nằm rải rác trên lòng đường. Một bức ảnh chụp một nơi đổ nát với rất nhiều chết chóc đã thực sự xảy ra, hình ảnh Cung điện Sikandarbagh bị phá hủy của Beato đã có sự sắp xếp chủ thể kĩ lưỡng, và đây là một trong những mô tả bằng nhiếp ảnh sự khủng khiếp của chiến tranh. Cuộc tấn công xảy ra vào tháng Mười một năm 1857, sau chiến thắng quân đội Anh quốc và những đơn vị lính Ấn trung thành đã truy tìm từng phòng trong cung điện để bắt giữ rồi đâm chết một ngàn tám trăm quân nổi dậy Sepoy và ném thi thể họ vào sân sau; lũ kền kền và chó làm nốt phần việc còn lại. Để chụp bức ảnh vào tháng Ba hoặc tháng Tư năm 1858, Beato đã dựng cảnh đổ nát như khu mai táng lộ thiên, bố trí vài người bản địa cạnh hai cột trụ ở phía sau và rải xương người quanh sân.

Ít ra thì đó là những bộ xương cũ. Giờ chúng ta đã biết nhóm của Brady đã sắp xếp lại và thay đổi vị trí của những tử thi vừa chết

trong trận Gettysburg: bức ảnh “Nơi trú ẩn của một lính bắn tỉa thuộc Quân nổi dậy, Gettysburg” thực tế chụp một người lính Liên minh miền Nam đã ngã xuống được kéo từ ngoài bãi về một vị trí ẩn ảnh hơn, một vòm nhỏ được tạo bởi vài tảng đá lớn quanh một hàng rào chướng ngại vật bằng những hòn đá nhỏ hơn, cạnh đó là một khẩu súng trường do Gardner dựng vào hàng rào bằng đá bên cạnh người lính đã chết (Có vẻ như khẩu súng không phải dành cho một lính bắn tỉa mà là một khẩu súng trường của lính bộ binh thông thường; Gardner không biết hoặc biết nhưng không quan tâm). Cũng không lạ khi quá nhiều những bức ảnh biểu tượng của quá khứ, gồm cả những bức ảnh được nhắc đến nhiều nhất trong Thế chiến thứ hai, có vẻ được dàn dựng. Chỉ có điều chúng ta bị bất ngờ khi biết chúng được dàn dựng, và luôn thấy thất vọng.

Những bức ảnh làm chúng ta đặc biệt thất vọng khi bị phát hiện được tạo dựng là những bức trông như ghi lại những đỉnh điểm riêng tư nhất, và trên tất cả, của tình yêu hay cái chết.

Bức “Cái chết của một người lính Cộng hòa” có giá trị vì nó là một khoảnh khắc thực, vô tình được chụp lại; nó sẽ mất hết giá trị nếu người lính đang ngã hóa ra chỉ diễn xuất trước máy ảnh của Capa. Robert Doisneau chưa bao giờ tuyên bố rõ ràng về tính chất của bức ảnh trên tạp chí *Life* năm 1950 chụp một đôi trẻ đang hôn nhau trên vỉa hè gần tòa thị chính Paris. Nhưng sự tiết lộ hơn bốn mươi năm sau rằng bức ảnh được đạo diễn với hai người được thuê để diễn cho Doisneau đã gây nên nỗi thất vọng vô cùng cho rất nhiều người coi đó là giấc mộng về tình yêu và một Paris lãng mạn. Chúng ta muốn người chụp phải là điệp viên trong ngôi nhà của tình yêu và cái chết, và người được chụp phải không biết đến sự có mặt của chiếc máy ảnh, họ “mất cảnh giác”. Độ thỏa mãn về một bức ảnh chụp giữa chừng một sự kiện bất ngờ bởi một tay máy nhanh nhạy không bị ảnh hưởng bởi bất kì cảm nhận phức tạp nào về suy nghĩ nhiếp ảnh là hoặc có thể là gì.

Nếu chúng ta chỉ thừa nhận tính tin cậy của những bức ảnh khi nó là kết quả của tổ hợp

người chụp ở gần đó, ống kính sẵn sàng, và ở đúng thời điểm cần có mặt thì rất ít các bức ảnh về chiến thắng được coi là tin cậy. Hãy xem xét hành động cắm một lá cờ trên đỉnh cao khi chiến sự đang đến hồi kết. Bức ảnh nổi tiếng chụp cảnh giương cao lá cờ nước Mỹ trên đảo Iwo Jima ngày 23 tháng Hai năm 1945 bởi nhiếp ảnh gia Joe Rosenthal của hãng tin *Associated Press* thực tế đã được “dựng lại” từ cảnh lễ thượng cờ sau khi giành được đỉnh Suribachi sau đó với lá cờ lớn hơn. Câu chuyện đằng sau bức ảnh về chiến thắng mang tính biểu tượng không kém, chụp những người lính Nga treo cờ đỏ trên nóc Reichstag khi Berlin bùng cháy ngày 2 tháng Năm năm 1945 của nhà nhiếp ảnh chiến tranh người Liên Xô Yevgeny Khaldei cũng được cho là dàn dựng để chụp ảnh. Trường hợp của một bức ảnh lạc quan hơn cũng rất nổi tiếng chụp tại London trong chiến dịch tấn công Blitz năm 1940 có phần phức tạp hơn vì danh tính người chụp cùng hoàn cảnh lúc chụp không rõ ràng. Bức ảnh cho thấy, qua một bức tường sập của thư viện Holland House,

không còn mái che, ba người đàn ông đứng trên đồng cỏ nát, trước hai bức tường vẫn còn nguyên giá sách một cách kì diệu. Một người đang chăm chú nhìn giá sách; một người đang móc ngón tay vào gáy một cuốn sách như thể chuẩn bị kéo nó ra; một người đang đọc cuốn sách trên tay - hoạt cảnh điềm tĩnh và đầy tao nhã này chắc chắn có sự chỉ đạo. Sẽ dễ chịu hơn khi tưởng tượng rằng bức ảnh hoàn toàn không phải là sáng tác của một nhà nhiếp ảnh đang vắn vơ trên phố Kensington sau đợt không kích thì bỗng thấy thư viện của lâu đài Jacobean bị phá toang, liền kéo ba người đàn ông vào đóng vai những người đọc điềm tĩnh; mà thay vào đó nhà nhiếp ảnh thấy ba người đàn ông đang tự thết đãi thị hiếu ham đọc của mình và chỉ điều chỉnh vị trí của họ một chút để bức ảnh thêm sắc sảo. Dù thế nào, bức ảnh vẫn giữ được sức quyến rũ và sự chân thực mang tính chất thời đại của nó, như một lời tán dương mô hình lí tưởng nay đã mất về một quốc gia kiên cường và trầm tĩnh. Theo thời gian, rất nhiều bức ảnh được dàn dựng trở thành bằng chứng lịch sử

cho dù theo một cách không đúng về đạo đức - như hầu hết các bằng chứng lịch sử.

Chỉ tới Chiến tranh Việt Nam, chúng ta gần như có thể chắc chắn rằng không một bức ảnh nổi tiếng nào được dàn dựng. Và điều này rất quan trọng với quyền lực đạo đức của những bức ảnh này. Bức ảnh kinh hoàng và như một biểu tượng cho Chiến tranh Việt Nam từ năm 1972 do Huỳnh Công Út chụp những đứa trẻ vừa chạy dọc đường cái khỏi ngôi làng bị giới bom napan của Mỹ vừa thét lên vì đau đớn, thuộc về lãnh địa của những bức ảnh không thể sắp đặt. Điều này cũng đúng với những bức ảnh nổi tiếng về những cuộc chiến được chụp lại kể từ đó. Việc có rất ít bức ảnh chiến tranh được dàn dựng từ sau Chiến tranh Việt Nam cho thấy những nhiếp ảnh gia đã bị ràng buộc bởi một tiêu chuẩn cao hơn trong đạo đức nghề làm báo. Lí giải một phần cho điều này có thể là do tới Chiến tranh Việt Nam vô tuyến truyền hình đã trở thành phương tiện truyền tải chính thức những hình ảnh của cuộc chiến, những nhiếp ảnh gia dũng cảm đơn độc với chiếc

Leica hay Nikon trong tay, giờ phải chịu đựng sự có mặt và cạnh tranh của kíp làm phim: việc chứng kiến chiến tranh giờ không còn là một cuộc mạo hiểm cô độc. Kỹ thuật nay cho phép những khả năng vô tận nếu muốn giả mạo hoặc bóp méo những hình ảnh điện tử. Nhưng việc sáng tác những hình ảnh thời sự kịch tính hay được dàn dựng trước máy ảnh có vẻ đang dần trở thành một nghệ thuật bị thất truyền.

4

C hộp được cái chết đang diễn ra và đóng băng nó mãi mãi là điều chỉ những chiếc máy ảnh mới có thể làm được, và những bức ảnh được các nhiếp ảnh gia chụp ngoài chiến trường vào đúng (hoặc ngay trước) khoảnh khắc của cái chết là những bức ảnh chiến tranh được ngưỡng mộ nhất, được sử dụng nhiều nhất. Không thể nghi ngờ gì về tính chân thực của bức ảnh Eddie Adams chụp tướng Nguyễn Ngọc Loan - Tổng giám đốc Tổng nha cảnh sát quốc gia miền Nam Việt Nam - bắn một người bị nghi là quân giải phóng trên một con phố Sài Gòn tháng Hai

năm 1968. Tuy nhiên cảnh đó được dàn dựng vì tướng Loan cho áp giải tù nhân bị trói tay sau lưng tới khu phố có những phóng viên đang tụ tập; còn nếu không có người chứng kiến thì ông ta sẽ không hành quyết ở địa điểm đó. Đứng bên cạnh tù nhân để nửa khuôn mặt của mình và mặt của người bị bắt hướng thẳng vào những ống kính, Loan nhắm bắn thẳng. Bức ảnh của Adams đã bắt trúng khoảnh khắc viên đạn được bắn ra; người bị bắn nhắm mắt nhưng chưa đổ ngã. Thậm chí sau nhiều năm, một người xem có thể nhìn vào những khuôn mặt trong ảnh rất lâu mà không thể đến được tận cùng bí ẩn, và sự khiếm nhã, của sự đồng chứng kiến đó.

Đau buồn hơn nữa là khi nhìn những người tự biết họ sẽ phải chết: kho ảnh gồm sáu ngàn bức chụp từ năm 1975 đến 1979 tại nhà tù bí mật từng là một trường trung học ở Tuol Sleng, ngoại ô Phnom Penh. Đây là nơi thẩm sát hơn mười bốn ngàn người Campuchia bị coi là “trí thức” hoặc “phản cách mạng”. Tư liệu về sự tàn bạo này có được là nhờ những kẻ lưu hồ sơ cho

Khmer Đỏ đã chụp lại từng nạn nhân trước khi bị hành quyết.

Một phần của kho ảnh được xuất bản trong cuốn *The Killing Fields* (Những cánh đồng chết chóc) cho chúng ta, sau nhiều thập kỉ, nhìn rõ những khuôn mặt đang nhìn thẳng vào ống kính - như đang nhìn thẳng vào mắt ta. Người lính Cộng hòa vừa mới chết, nếu chúng ta có thể tin vào lời xác nhận cho bức ảnh đó, được Capa chụp từ một khoảng cách xa: chúng ta chỉ thấy một bóng người không sắc nét, một thân hình và đầu, một sức sống chệch khỏi hướng máy ảnh khi anh ta ngã xuống. Được chụp bán thân từ khoảng cách hơn một mét, những người phụ nữ và đàn ông Campuchia ở mọi độ tuổi và cả trẻ em - như mũi dao của Thần Apollo vĩnh viễn sắp cửa xuống trong tác phẩm *Lột da Marsyas* của Titian - mãi mãi nhìn vào cái chết, mãi mãi đứng trước khoảnh khắc bị giết, mãi mãi bị hại. Người xem đang ở cùng vị trí với kẻ đứng sau máy ảnh; cảm giác thật kinh tởm. Kẻ đó tên Nhem Ein và có thể tìm được trích dẫn về hắn. Những người hắn chụp với những

khuôn mặt thẳng thốt, thân hình tiêu tụy, số tù nhân gắn trên áo, vẫn là một tập hợp: những nạn nhân vô danh. Và dù có những cái tên, chúng ta vẫn khó có thể biết họ là ai. Khi Woolf ghi chú rằng một trong các bức ảnh gửi tới bà, chụp thi thể một người đàn ông hoặc một người phụ nữ biến dạng đến mức cũng có thể là của một con lợn chết, bà muốn nói rằng sự chết chóc của chiến tranh phá hủy cả nhận dạng của nạn nhân, thậm chí chẳng còn là con người. Tất nhiên, chiến tranh được thấy như vậy khi nó được quan sát từ xa, như một hình ảnh.

Những nạn nhân, những thân nhân đau buồn, người theo dõi tin tức đều có sự gần gũi hoặc khoảng cách riêng với chiến tranh. Những miêu tả thẳng thắn nhất về chiến tranh cùng những thân thể dường như rất xa lạ bị tàn phá thì ít có khả năng được biết đến. Với những chủ thể gần gũi hơn, người chụp được cho là phải thận trọng hơn.

Tháng Mười năm 1862, một tháng sau trận chiến Antietam, khi những bức ảnh do Gardner và O'Sullivan chụp được triển lãm ở phòng

trưng bày của Brady tại Manhattan, *The New York Times* bình luận:

Đám đông chật ních Broadway có lẽ chẳng quan tâm tới những cái chết ở Antietam, nhưng chúng tôi tưởng tượng họ sẽ bớt chen lấn vô tội vạ trên đại lộ, bớt thông dong trong sự thanh thản của mình nếu có vài thi thể nhây nhót vừa được mang về từ chiến trường và đặt dọc vỉa hè. Sẽ có cảnh kéo gọn váy và cẩn thận lựa bước...

Dù đồng tình với lời buộc tội muôn thuở rằng những người không bị chiến tranh chạm tới luôn đứng đưng đến tàn nhẫn trước những đau khổ vượt quá tầm nhìn của họ, nhưng người phóng viên vẫn không bớt mâu thuẫn về tính gần gũi của bức ảnh.

Những cái chết trên chiến trường rất ít khi chạm tới chúng ta kể cả trong những giấc mơ. Chúng ta thấy danh sách trên báo buổi sáng lúc điểm tâm nhưng gạt bỏ kí ức về nó với cốc cà phê. Nhưng ông Brady đã mang đến tận nơi cho chúng ta thực tế tệ hại và chân thực của chiến tranh. Nếu không phải là mang rải những thi

TRƯỚC NỖI ĐAU CỦA NGƯỜI KHÁC

thể trước sân nhà chúng ta hay dọc các con phố thì ông cũng làm điều gì đó gần như vậy. Những bức ảnh chi tiết đến kinh hoàng. Từng chi tiết của người bị sát hại có thể phân biệt được với sự giúp đỡ của kính lúp. Chúng ta sẽ hiếm khi chọn có mặt trong phòng trưng bày nếu một trong những người phụ nữ đang xem nhận ra một người chồng, một người con trai, hoặc một người anh trong những dãy cơ thể im lặng và không sự sống, đang nằm chờ sẵn bên những đường hào toác hoác.

Sự khâm phục pha lẫn sự phản đối những bức ảnh vì nỗi đau chúng có thể mang lại cho những phụ nữ có họ hàng với người chết. Chiếc máy ảnh kéo người xem đến gần, quá gần; phụ thêm bởi một chiếc kính lúp - phóng đại lần nữa - “chi tiết đến kinh hoàng” của những bức ảnh mang lại thông tin không cần thiết và ngoài khuôn phép. Dù vậy, phóng viên tờ *Times* không cưỡng lại được sự cường điệu chỉ ngôn từ mới mang lại (“những thi thể nhây nhót” sẵn sàng cho “những đường hào toác hoác”), trong khi vẫn chỉ trích hiện thực không chịu đựng nỗi của bức ảnh.

Những đòi hỏi mới về thực tại xuất hiện trong kỉ nguyên của những chiếc máy ảnh. Những thứ có thật có thể không đủ đáng sợ, vậy nên cần phải được nâng lên; hoặc trình diễn lại cho thêm thuyết phục. Vì thế những thước phim thời sự về một trận đánh - là một biến cố nổi tiếng xảy ra tại Cuba trong Chiến tranh Tây Ban Nha-Mĩ năm 1898 có tên Trận đánh Đồi San Juan - thực tế mô tả lại một đợt tấn công được dàn dựng lại ngay sau đợt tấn công thật của Đại tá Theodore Roosevelt cùng đơn vị kỵ binh tình nguyện của ông - Những kỵ binh dữ dội. Những chuyên gia quay phim của Vitagraph đã ghi hình đợt tấn công thật sự nhưng sau đó bị đánh giá là không đủ kịch tính. Hoặc những hình ảnh có thể quá khủng khiếp, cần phải cấm với lí do bản quyền hoặc vì lòng yêu nước như những hình ảnh mô tả cái chết của chúng ta mà không có sự che đậy cần thiết. Rốt cuộc, phô bày cái chết là những gì kẻ thù làm. Trong Chiến tranh Boer (1899-1902), sau chiến thắng tại Spion Kop tháng Hai năm 1900, người Boer tin rằng có thể đẩy cao tinh

thần của quân đội bằng cách cho lưu hành những hình ảnh kinh hoàng của lính Anh đã chết. Được chụp bởi một nhà nhiếp ảnh vô danh người Boer mười ngày sau thất bại của người Anh, một thất bại phải trả giá bằng sinh mạng của một ngàn ba trăm lính Anh, với góc nhìn trực diện bức ảnh chụp dọc một đường hào nông chắt đầy những thi thể chưa chôn. Điểm đặc biệt dữ dội trong bức ảnh này là sự thiếu vắng phong cảnh. Đường hào chạy xa dần với những thi thể ngổn ngang lấp đầy không gian bức ảnh. Người Anh đã thể hiện thái độ phẫn nộ kịch liệt và cứng rắn khi biết về sự sỉ nhục này của người Boer: công bố những hình ảnh như vậy, tạp chí *Amateur Photographer* tuyên bố, “hoàn toàn không có mục đích thực tế nào và chỉ thỏa mãn mặt bệnh hoạn của bản năng con người”.

Đúng là lúc nào cũng có sự kiểm duyệt, tuy nhiên từ rất lâu nó vẫn được sử dụng tùy tiện theo cảm hứng của những tướng lĩnh và những lãnh đạo quốc gia. Lệnh cấm có tổ chức đầu tiên áp dụng lên nhiếp ảnh báo chí ở chiến

tuyên xuất hiện trong Thế chiến thứ nhất; các chỉ huy của cả Đức và Pháp chỉ cho phép một số ít các nhiếp ảnh gia quân đội được đến gần chiến sự (Lệnh kiểm duyệt báo chí của Bộ tổng tham mưu quân đội Anh bớt cứng rắn hơn). Cần thêm năm mươi năm và sự nói lỏng về kiểm duyệt với việc lần đầu đưa tin chiến tranh qua truyền hình để hiểu tác động của những bức ảnh gây sốc lên công chúng trong nước. Trong thời kì Chiến tranh Việt Nam, nhiếp ảnh chiến tranh chính thức trở thành sự chỉ trích chiến tranh. Điều này chắc chắn dẫn tới những hậu quả: truyền thông chính thống không có mục tiêu làm mọi người thấy nôn nao vì những cuộc chiến mà họ được huy động tham gia, càng không phải để tuyên truyền chống chiến tranh.

Từ đó, kiểm duyệt - bao gồm những hình thức nghiêm ngặt nhất, tự kiểm duyệt, hay kiểm duyệt bởi quân đội - đã tìm được một số lớn đầy ảnh hưởng những người biện hộ cho nó. Ngay từ đầu chiến dịch tại Falklands của người Anh, tháng Tư năm 1982, chính phủ của

Margaret Thatcher chỉ cho hai phóng viên ảnh được tiếp cận - bậc thầy trong nhiếp ảnh chiến tranh Don McCullin cũng bị từ chối - và chỉ có ba loạt phim tới được London trước khi quần đảo được chiếm lại vào tháng Năm. Hoàn toàn không có truyền hình trực tiếp. Chưa lần nào có sự hạn chế ngặt nghèo đến vậy về tường thuật hoạt động quân sự Anh từ thời Chiến tranh Crimea. Thực tế chứng minh các nhà chức trách Mỹ khó lòng kiểm soát việc tường thuật những cuộc phiêu lưu của mình như Thatcher. Những hình ảnh về chiến tranh công nghệ là những gì quân đội Mỹ quảng bá cho Chiến tranh Vùng Vịnh năm 1991: phía trên chết chóc là bầu trời ngập trong vệt sáng của tên lửa và đạn pháo - những hình ảnh minh họa sự ưu việt tuyệt đối của quân đội Mỹ trước kẻ thù. Người xem truyền hình Mỹ không được phép xem đoạn phim của hãng NBC (hãng này từ chối công chiếu) về những gì sự ưu việt đó có thể trút giận lên: số phận của hàng ngàn lính nghĩa vụ Iraq vào cuối cuộc chiến, ngày 27 tháng Hai, đang trốn chạy

khỏi thành phố Kuwait trên đường về thành phố Basra, Iraq, họ bị bom trái thảm với chất nổ, napan, đạn nhiễm xạ, bom chùm - một cuộc tàn sát khét tiếng được một sĩ quan Mỹ mô tả là một “buổi săn gà tây”. Các phóng viên ảnh cũng không được tiếp cận hầu hết các chiến dịch của người Mỹ tại Afghanistan cuối năm 2001.

Những điều kiện cho phép dùng máy ảnh ở chiến tuyến không cho mục đích quân sự đã trở nên khó khăn hơn khi chiến tranh đã trở thành những hoạt động được thực thi bằng các thiết bị quang học ngày một chính xác nhằm theo dõi kẻ địch. Không có cuộc chiến nào không kèm nhiếp ảnh, điều được nhà triết học lừng danh Ernst Jünger quan sát năm 1930, từ đó làm rõ nhận định khó cưỡng về chiếc máy ảnh và khẩu súng, “chụp” (shooting) một chủ thể và bắn (shooting) một con người. Gây chiến và chụp ảnh là hai hoạt động đồng dạng: “Chính thứ trí tuệ khiến các vũ khí hủy diệt có thể xác định quân địch chính xác tới từng giây và từng mét”, Jünger

viết, “cũng nỗ lực bảo tồn sự kiện lịch sử quan trọng tỉ mỉ tới từng chi tiết”.¹

Cách tiến hành chiến tranh mà nước Mỹ lựa chọn hiện nay được mở rộng trên mô hình này. Truyền hình, bị chính phủ kiểm soát khả năng tiếp cận hiện trường và tự kiểm duyệt, phục vụ chiến tranh bằng những hình ảnh. Chiến tranh được tiến hành tối đa từ xa, bằng ném bom, mà mục tiêu có thể lựa chọn được trên cơ sở thông tin được truyền trực tiếp và công nghệ hình ảnh, ở những châu lục khác: những chiến dịch

¹ Mười ba năm trước khi Guernica bị hủy diệt, Arthur Harris, khi đó chỉ huy một phi đội tại Iraq và sau này là Tổng chỉ huy ném bom của Không lực Hoàng gia trong Thế chiến thứ hai, đã mô tả chiến dịch không kích đập tan những phiên quân địa phương tại thuộc địa mới này của nước Anh với những hình ảnh minh chứng cho sự thành công của nhiệm vụ. “Người Ả-rập và Kurd”, ông viết năm 1924, “giờ đã biết việc ném bom thực sự có ý nghĩa gì đối với thương vong và thiệt hại; giờ họ đã biết chỉ trong bốn mươi lăm phút toàn bộ một ngôi làng lớn (kèm theo những hình ảnh về Kushan-Al-Ajaza) có thể thực sự bị quét sạch và một phần ba cư dân bị giết bởi bốn, năm cổ máy mà họ không thể nhắm bắn, không cho họ cơ hội vinh quang như những chiến binh, cũng không có khả năng trốn chạy”.

ném bom hàng ngày tại Afghanistan cuối năm 2001 đầu năm 2002 được chỉ đạo từ Trung tâm chỉ huy Mĩ ở Tampa, Florida. Mục tiêu là tiêu diệt đủ để trừng phạt kẻ địch trong khi giảm thiểu bất kì cơ hội nào kẻ địch có thể gây thương vong; những người lính Mĩ và đồng minh chết trong những tai nạn xe cộ hoặc do “bắn nhầm đồng đội” (theo cách nói hoa mĩ) vừa được tính và vừa không được tính.

Trong kỉ nguyên của chiến tranh được điều khiển từ xa chống lại vô số những kẻ thù của sức mạnh Mĩ, những chính sách về thứ công chúng được phép thấy và không được phép thấy vẫn đang được thảo luận. Những nhà sản xuất tin truyền hình và những người biên tập ảnh cho báo và tạp chí ra quyết định hàng ngày để củng cố sự đồng thuận ngập ngừng về những ranh giới của thông tin được công bố. Những quyết định của họ thường được chọn như những đánh giá về “thị hiếu tốt” - luôn là một tiêu chuẩn hà khắc khi viện dẫn bởi những thể chế. Hạn chế trong khuôn khổ của “thị hiếu tốt” là lí do chính được đưa ra khi không công

bồ những bức ảnh kinh hoàng về cái chết ở Trung tâm Thương mại Thế giới ngày 11 tháng Chín năm 2001 (Các báo cỡ nhỏ thường mạnh dạn hơn những tờ báo lớn khi cho in những hình ảnh rùng rợn; bức ảnh một cánh tay đứt lìa nằm trong đồng đồ nát ở Trung tâm Thương mại Thế giới được đăng trên tờ *Daily News* tại New York ngay sau vụ tấn công; bức ảnh dường như không xuất hiện ở bất kì báo nào khác). Tin tức truyền hình với lượng người xem lớn hơn nhiều và vì vậy chịu sức ép lớn hơn từ những hãng quảng cáo vận hành nghiêm ngặt, tự kiểm chế chặt chẽ hơn về những gì được coi là “phù hợp” để chiếu. Sự khăng khăng kì lạ về thị hiếu tốt trong một văn hóa ngập tràn những quảng cáo khuyến khích việc hạ thấp tiêu chuẩn về thị hiếu có thể là khó hiểu. Nhưng nó lại có lí khi được hiểu như sự cản trở một loạt những mối bận tâm và lo lắng không thể đặt tên về kỉ cương và nhuệ khí của công chúng, cũng như ngoài ra trở đến sự bất lực trong việc hình thành hoặc bảo vệ những tục lệ truyền thống về cách bày tỏ sự

thương tiếc. Điều gì có thể trình chiếu, điều gì không nên - vài vấn đề gợi nên sự ồn ào hơn trong công chúng.

Một lí lẽ khác thường được dùng để đình bản những bức ảnh là viện dẫn những quyền của người thân. Khi một tờ báo tuần ở Boston đăng tải một đoạn phim tuyên truyền được thực hiện ở Pakistan về cảnh “thú tội” (rằng mình là một người Do Thái) và cảnh hạ sát nhà báo Mỹ bị bắt cóc Daniel Pearl tại Karachi đầu năm 2002, một cuộc tranh luận dữ dội xảy ra về quyền được bảo vệ khỏi đau đớn thêm của người vợ so với quyền của tờ báo được in và đăng tải những gì họ thấy phù hợp và quyền được xem của công chúng. Đoạn phim nhanh chóng được gỡ xuống. Đáng chú ý rằng cả hai bên đều chỉ coi ba phút rưỡi của sự kinh hoàng là một đoạn phim tàn bạo. Không ai biết thêm từ cuộc tranh luận rằng đoạn phim còn có những cảnh khác, một loạt cảnh của những cáo buộc có sẵn (ví dụ, những hình ảnh Ariel Sharon ngồi với George W. Bush tại Nhà Trắng, trẻ em Palestine chết trong những cuộc

tấn công của Israel), rằng nó là sự chỉ trích chính trị kịch liệt và kết thúc với những đe dọa thảm khốc cùng một danh mục những yêu sách cụ thể - tất cả có thể nhằm gợi ý rằng nó đáng chịu đựng (nếu bạn có thể chịu nổi) để rồi có thể đối mặt với sự xấu xa đặc biệt và không khoan nhượng của những thế lực đã giết hại Pearl. Sẽ dễ dàng hơn khi nghĩ rằng kẻ thù chỉ là một kẻ man rợ giết rồi giờ đầu của nạn nhân lên cho tất cả cùng thấy.

Với cái chết bên phía chúng ta, luôn luôn có sự ngăn chặn quyết liệt nhằm không để lộ khuôn mặt của nạn nhân. Những bức ảnh của Gardner và O'Sullivan vẫn gây sốc vì những người lính Liên bang và Liên minh nằm ngửa với một số khuôn mặt có thể nhìn rõ. Hình ảnh người lính Mỹ ngã xuống trên chiến trường không được đăng tải lại trên các ấn phẩm lớn về nhiều cuộc chiến cho đến bức ảnh phá tan điều cấm kị của George Strock do tạp chí *Life* xuất bản tháng Chín năm 1943 - ban đầu đã bị người kiểm duyệt của quân đội giữ lại - chụp ba người lính bị giết trên bờ biển khi đang đổ bộ

lên New Guinea (Mặc dù bức “Những người lính chết trên bãi biển Buna” chụp ba người lính nằm úp mặt xuống cát ướt, một người nằm ngửa nhưng góc chụp không thể hiện phần đầu). Khi quân đội Mỹ đặt chân đến Pháp - ngày 6 tháng Sáu năm 1944 - những bức ảnh về thương vong của lính Mỹ đã xuất hiện trên rất nhiều tạp chí tin tức, nhưng luôn nằm úp hoặc được che lại hoặc với khuôn mặt quay đi. Đây là một sự tôn trọng không được cho là cần thiết ở những hoàn cảnh khác.

Địa điểm càng xa xôi hoặc càng xa lạ, chúng ta càng dễ có cơ hội thấy hình ảnh trực diện của cái chết và người chết. Vậy nên châu Phi sau thời kì thuộc địa trong nhận thức của công chúng ở thế giới giàu có - bên cạnh âm nhạc quyến rũ - chủ yếu là sự tiếp nối của những bức ảnh không thể quên chụp những nạn nhân mất mở to, bắt đầu với những hình hài trong vùng đất đói kém của Biafra cuối những năm 1960 đến những người sống sót sau cuộc diệt chủng gần một triệu người Rwanda Tutsi năm 1994 và, một vài năm sau đó, những đứa trẻ và người

lớn bị chặt tay chân trong kế hoạch khủng bố diện rộng của RUF, những lực lượng nổi dậy ở Sierra Leone (Gần đây hơn là những bức ảnh về những gia đình bản cùng đang chết dần chết mòn vì AIDS). Những cảnh tượng đó mang hai thông điệp. Chúng bày ra sự đau khổ ghê gớm, bất công, và cần được hàn gắn. Chúng xác nhận những điều như thế đã xảy ra ở nơi đó. Sự lan tỏa của những bức ảnh đó, và những nỗi kinh hoàng đó, không thể không nuôi lớn niềm tin rằng bi kịch là không thể tránh khỏi ở những phần u tối và lạc hậu - chính là nghèo đói - của thế giới. Sự tàn bạo và bất hạnh tương xứng cũng từng xảy ra ở châu Âu; sự tàn bạo vượt qua cả số lượng và mức độ khủng khiếp hơn bất cứ điều gì chúng ta có thể thấy ở những nơi nghèo đói của thế giới bây giờ đã xảy ra ở châu Âu chỉ sáu mươi năm trước. Nhưng nỗi kinh hoàng dường như đã rời khỏi châu Âu, rời đi đủ lâu để khiến trạng thái thanh bình hiện tại dường như quá quen thuộc (Những trại tập trung chết chóc và một vòng vây hãm và dân thường bị tàn sát ở con số hàng ngàn và bị ném

vào những hồ chôn tập thể trên đất châu Âu năm mươi năm sau khi Thế chiến thứ hai kết thúc đã mang lại cho cuộc chiến ở Bosnia và chiến dịch tàn sát của người Serb ở Kosovo một sự quan tâm đặc biệt nhưng lạc lõng về thời gian. Nhưng một trong những cách để hiểu về tội ác chiến tranh xảy ra ở Đông Nam châu Âu những năm 1990 là coi những nước vùng Balkan, rớt cuộc, chưa bao giờ là một phần của châu Âu). Nói chung, những thi thể bị trọng thương trong những bức ảnh được xuất bản thường là từ châu Á hay châu Phi. Thói quen này trong nghề báo kể thừa sự trưng bày suốt nhiều thế kỉ những con người của những nơi xa lạ - đã được thuộc địa hóa: những người châu Phi và cư dân của những nước châu Á xa xôi được trưng bày như động vật trong vườn thú trong những triển lãm về dân tộc học tổ chức ở London, Paris, và những thủ đô châu Âu khác từ thế kỉ XVI đến đầu thế kỉ XX. Trong *The Tempest* (Những cơn bão tố), suy nghĩ đầu tiên của nhân vật Trinculo khi đến Caliban là ông ta có thể đưa vào triển lãm ở nước Anh: “không

phải là một kẻ ngớ ngẩn đang trong kì nghỉ nhưng vẫn chi ra một mẫu bạc... Tuy họ không chi một xu để giúp một người ăn mày khốn khổ, nhưng họ sẽ bỏ ra mười xu để thấy xác một người Ấn Độ". Việc trưng bày những bức ảnh về sự tàn nhẫn gây ra trên những con người với màu da sẫm hơn ở những đất nước xa lạ tiếp nối nhận định đó, lờ đi những suy xét ngăn cản những trưng bày như vậy đối với những nạn nhân do vũ lực của chính chúng ta; những người khác, thậm chí không phải là kẻ thù, chỉ được xem như ai đó bị chụp ảnh, chứ không phải ai đó (như chúng ta) cũng xem ảnh. Nhưng chắc chắn rằng người lính Taliban bị thương đang cầu xin được sống mà số phận đã được in nổi bật trên tờ *The New York Times* cũng có vợ, các con, bố mẹ, anh chị, những người có thể một ngày nào đó sẽ thấy ba bức ảnh màu về chồng, cha, con, anh hoặc em của họ đang bị hạ sát - nếu họ còn chưa thấy những bức ảnh đó.

5

Tâm điểm của những kì vọng hiện đại, và những cảm thức về đạo đức hiện đại là sự kết tội chiến tranh như một sai lầm, nhưng tất yếu. Còn hòa bình là thông lệ, nhưng không thể đạt được. Suy nghĩ này tất nhiên không phải là cách chiến tranh được nhìn nhận trong lịch sử. Chiến tranh đã từng được coi là thông lệ còn hòa bình là ngoại lệ.

Việc mô tả chính xác những cơ thể bị thương và bị giết trong chiến đấu luôn là đỉnh điểm của những câu chuyện trong *Trường ca Iliad*. Chiến tranh được coi như điều đàn ông làm một cách bản năng và không chùn lại trước

những khổ đau chồng chất mà nó gây ra; và mô tả chiến tranh bằng từ ngữ hoặc bằng hình ảnh cần quyết liệt, không do dự. Khi Leonardo da Vinci hướng dẫn vẽ một chiến trường, ông yêu cầu các họa sĩ phải có sự can đảm và trí tưởng tượng để thể hiện được chiến tranh với tất cả những điều khủng khiếp của nó:

Vẽ những kẻ bị chinh phạt và thua cuộc tái nhợt, với lông mày nhướng lên và nhúu lại, phần da trên lông mày nhăn lại vì đau đớn... hàm răng hé mở như đang than khóc... Vẽ những người chết bị bụi đất che phủ một phần hoặc che hết... và máu có màu như thật chảy theo dòng ngoằn ngoèo từ tử thi ra mặt đất. Những người khác chết trong đau đớn cực độ, răng nghiến chặt, mắt trợn ngược, tay túm chặt lấy cơ thể, và những đôi chân co quắp.

Điều bạn tâm ở đây là những hình ảnh được tạo ra không đủ đau khổ: không cụ thể, không đủ chi tiết. Lòng thương xót có thể dẫn đến sự phán xét về đạo đức nếu, như Aristotle khẳng định, sự thương xót được coi là cảm xúc mà chúng ta chỉ dành cho những người đang chịu

sự bất hạnh không đáng phải chịu. Nhưng thương xót, không đồng hành với sợ hãi trong những cao trào của sự bất hạnh khủng khiếp, dường như bị pha loãng - làm mất tập trung - bởi sợ hãi, trong khi nỗi sợ hãi (khiếp sợ, kinh hoàng) thường lẫn át thương xót. Leonardo đang đề nghị cái nhìn của người họa sĩ phải, thực vậy, tàn nhẫn. Hình ảnh phải gây kinh hoàng, và trong *điều kinh khủng* đó ẩn chứa một dạng đầy thách thức của vẻ đẹp.

Quang cảnh chiến trường đầm máu có thể coi là đẹp - đẹp trong sự hùng vĩ hay choáng ngợp hay bi kịch - là quan điểm thường thấy trong những hình ảnh về chiến tranh của các họa sĩ. Khái niệm đó lại không phù hợp với những bức ảnh chụp: đi tìm vẻ đẹp trong những bức ảnh chiến tranh dường như là nhẫn tâm. Nhưng quang cảnh của sự tàn phá vẫn là một quang cảnh. Trong đổ nát có nét đẹp. Nhưng công nhận nét đẹp của những bức ảnh chụp đồng đổ nát của Trung tâm Thương mại Thế giới sau cuộc tấn công dường như là nông nổi, là báng bổ. Từ mạnh nhất mà mọi người

dám dùng khi mô tả những bức ảnh là “siêu thực” - một cách dùng từ thanh tao đầy xúc động mà ý niệm bị chê trách về cái đẹp ẩn núp phía sau. Nhưng chúng *thực sự* đẹp, rất nhiều trong số đó là tác phẩm của những nhiếp ảnh gia kì cựu như Gilles Peress, Susan Meiselas và Joel Meyerowitz và những người khác. Là một nghĩa trang tập thể được đặt tên “Ground Zero”, bản thân địa điểm đó đẹp. Những bức ảnh có xu hướng biến đổi chủ thể dù chủ thể là gì; và một chủ thể có thể đẹp trong ảnh - hoặc đáng sợ, hoặc không thể chấp nhận được, hoặc hoàn toàn chấp nhận được - dù trong đời thực thì không.

Làm biến đổi là sứ mệnh của nghệ thuật nhưng nhiếp ảnh với tư cách là nhân chứng cho những điều tai hại, những điều đáng bị chê trách lại bị chỉ trích nặng nề nếu nó có vẻ “đẹp”; hay là, quá giống nghệ thuật. Bộ đôi sức mạnh của nhiếp ảnh - giữ lại tư liệu và tạo ra những tác phẩm nghệ thuật trực quan - đã sản sinh ra những sự cường điệu khác thường về những gì các nhiếp ảnh gia nên và không nên làm. Gần

đây, sự cường điệu phổ biến nhất là nhìn nhận hai sức mạnh đó như hai lực đối lập. Những bức ảnh về sự đau đớn không nên đẹp, và những lời chú thích không nên răn dạy. Theo quan điểm này, một bức ảnh đẹp sẽ lôi kéo sự chú ý khỏi chủ thể nghiêm trang và hướng nó về phía chính phương tiện truyền đạt, như vậy sẽ làm ảnh hưởng đến trạng thái là một tư liệu của bức ảnh. Bức ảnh đưa thông điệp lẫn lộn. Dừng điều này lại, nó thúc giục. Nhưng đồng thời nó lại thốt lên: Thật là một cảnh tượng!¹

¹ Những bức ảnh về Bergen-Belsen, Buchenwald, và Dachau chụp tháng Tư và Năm năm 1945 bởi những nhân chứng vô danh và các nhiếp ảnh gia quân đội dường như có cơ sở hơn những hình ảnh chuyên nghiệp được coi là “đẹp hơn” của hai nhiếp ảnh gia nhà nghề nổi tiếng Margaret Bourke-White và Lee Miller. Nhưng những chỉ trích về cái nhìn chuyên nghiệp trong nhiếp ảnh chiến tranh không phải là một quan điểm gần đây. Ví dụ, Walker Evans rất không ưa những tác phẩm của Bourke-White. Nhưng Evans lúc đó không chụp bất kì ai nổi tiếng, ông chụp những người nông dân Mĩ nghèo trong cuốn sách ảnh với nhan đề đầy mỉa mai: *Let Us Now Praise Famous Men* (Hãy để chúng tôi ca ngợi những người nổi tiếng).

Lấy ví dụ một trong những bức ảnh đau xót về Thế chiến thứ nhất: một hàng lính Anh bị hỏng mắt vì khí độc - người đằng sau đặt tay lên vai trái của người đằng trước - nhích dần về phía trạm sơ cứu. Đó có thể là một hình ảnh lấy từ một trong những cuốn phim nóng bỏng về chiến tranh - *Cuộc diễn binh lớn* của King Vidor (1925), *Chiến tuyến phía Tây* của G. W. Pabst (1918), *Mặt trận phía Tây yên tĩnh* của Lewis Milestone (1930), hay *Tuần tra lúc rạng sáng* của Howard Hawks (1930). Nhiếp ảnh chiến tranh kiểu đó dường như, trước kia, tạo tiếng vang và truyền cảm hứng cho việc dựng lại những cảnh chiến trường trong các bộ phim quan trọng về chiến tranh; bắt đầu phản tác dụng với sự nghiệp của những nhiếp ảnh gia. Cảnh tái hiện nổi tiếng về cuộc đổ bộ lên bãi biển Omaha trong phim *Saving Private Ryan* (Giải cứu binh nhì Ryan) (1998) của Steven Spielberg được đảm bảo tính chân thực là vì dựa trên, cùng các nguồn khác, những bức ảnh được chụp lúc đổ bộ, với sự dũng cảm vô song của Robert Capa. Nhưng một bức ảnh chiến tranh có vẻ không

thực, dù không có gì là dàn dựng, khi nó trông giống như một khung hình tĩnh trích từ một đoạn phim. Nhiếp ảnh gia chuyên ghi lại những sự khốn khổ của thế giới (không chỉ do chiến tranh), Sebastião Salgado, đang là mục tiêu chính của một chiến dịch chống lại tính không xác thực của cái đẹp. Đặc biệt với dự án kéo dài bảy năm được ông đặt tên “Di cư: Nhân loại trong dịch chuyển”, Salgado thường xuyên bị chỉ trích vì tạo ra những bức ảnh ngoạn mục, chọn khung hình đẹp đến mức “như trong phim”.

Những lời hùng biện thần thánh kiểu *Gia đình của Con người*¹ bao phủ các cuộc triển lãm và sách của Salgado đã phương hại đến những bức ảnh, dù điều này có vẻ bất công (Có rất nhiều những lời bịa đặt có thể được tìm thấy, và được bỏ qua, trong những tuyên bố của một số nhiếp ảnh gia có lương tâm đáng kính). Những bức ảnh của Salgado còn bị đối xử một cách

¹ *Gia đình của Con người* (Family of Man): Bộ sưu tập gồm 503 bức ảnh của 273 nhiếp ảnh gia đến từ 68 quốc gia - ND.

chua chát bởi những môi trường được thương mại hóa, chính là nơi hay thấy những chân dung của khờ cùng ông đã chụp. Nhưng vấn đề nằm ở chính những bức ảnh, không phải vì chúng đã được triển lãm ở đâu hay như thế nào, mà ở chỗ chúng tập trung vào những người bất lực, bị đẩy xuống hoàn cảnh bất lực của họ. Điều đáng nói là những người đó không được ghi tên trong phần chú thích. Khi từ chối đặt tên cho chủ thể, một bức chân dung trở thành đồng lõa, không cố ý, trong một giáo phái của những người nổi tiếng đang tiếp lửa cho sự khao khát không thỏa mãn nổi với những gì ngược lại với những bức ảnh kiểu đó: tên tuổi chỉ dành cho những ai nổi tiếng và hạ những người còn lại xuống thành những ví dụ đại diện cho nghề nghiệp của họ, sắc tộc của họ, hoàn cảnh khờ cùng của họ. Được chụp ở ba mươi chín quốc gia, những hình ảnh di cư của Salgado được nhóm lại dưới cùng một tiêu đề, một chủ đề bao gồm nhiều lí do và định dạng của nỗi buồn. Làm sự đau khổ phủ bóng rộng hơn bằng cách toàn cầu hóa nó có thể thúc

đẩy con người cảm thấy họ nên “quan tâm” hơn. Nó có thể khiến họ cảm thấy những đau khổ và những bất hạnh là quá lớn, không thể chối bỏ, quá nặng nề nên chẳng thể thay đổi bằng bất kì can thiệp chính trị cục bộ nào. Với chủ đề được tiếp thu ở mức độ này, lòng trắc ẩn chỉ có thể lúng túng - và trở nên mơ hồ. Nhưng tất cả những hoạt động chính trị, như toàn bộ lịch sử, là rõ ràng (Để chắc chắn, không ai thực sự quan tâm đến lịch sử lại có thể cũng quan tâm đến chính trị một cách nghiêm túc).

Khi những bức ảnh chân thực chưa phổ biến, người ta từng nghĩ rằng thể hiện điều gì đó cần phải được thấy và đưa hiện thực đau đớn lại gần hơn thường kích thích người xem cảm nhận nhiều hơn. Trong một thế giới mà nhiếp ảnh luôn sẵn sàng là đối tượng được nhào nặn cho người dùng, không thể đương nhiên chấp nhận hiệu ứng của một cảnh tượng đau buồn trong ảnh. Hậu quả là, những nhà nhiếp ảnh chạy bèn về đạo đức và những nhà tư tưởng về nhiếp ảnh trở nên lo lắng về những vấn đề lạm dụng cảm xúc (thương xót, trắc ẩn,

phần nô) trong nhiếp ảnh chiến tranh và những cách sáo mòn nhằm khơi gợi cảm xúc.

Nhiếp ảnh gia - nhân chứng có thể nghĩ sẽ là đúng đắn hơn khi làm điều ngoạn mục trở nên không ngoạn mục. Nhưng sự ngoạn mục luôn là một phần của những câu chuyện tôn giáo mà qua đó khổ đau, xuyên suốt lịch sử phương Tây, được thấu hiểu. Hiểu được sự mô tả có tính hình tượng về Chúa trong một số bức ảnh về chiến tranh và thảm họa không phải là một phép chiếu cảm tính. Khó mà không nhận ra những nét đặc trưng của hình tượng Pieta¹ trong bức ảnh của W. Eugene Smith chụp một người mẹ ở Minamata đang ôm đứa con gái mù, điếc và dị dạng, hoặc hình tượng Hạ thi thể Chúa Jesus khỏi cây thập tự (Descent from the Cross) trong vài bức ảnh chụp lính Mỹ sắp chết của Don McCullin ở Việt Nam. Tuy nhiên những cảm nhận đó - vốn thêm hào quang và vẻ đẹp cho những bức ảnh - có thể đang dần biến mất. Nhà sử học người Đức Barbara

¹ Hình tượng Đức Mẹ đang ôm thi thể của Chúa Jesus - ND.

Duden đã nói vậy khi đang dạy một lớp về lịch sử của những hình tượng cơ thể tại một trường đại học lớn ở Mỹ vài năm trước, không ai trong số hai mươi sinh viên đại học có thể nhận ra được chủ thể trong bất kì bức tranh kinh điển nào về hình tượng Chúa bị đánh roi (Flagellation) mà bà chiếu trên màn hình (“Em nghĩ đó là một bức ảnh về tôn giáo, một sinh viên ngáp ngừng”). Hình ảnh kinh điển duy nhất của Chúa Jesus mà bà hi vọng hầu hết sinh viên có thể nhận ra là Chúa bị đóng đinh trên thập tự giá (Crucifixion).

*

HIỆN THỰC HÓA NHỮNG BỨC ẢNH: Chúng biến một sự kiện hoặc một con người thành một thứ có thể sở hữu được. Những bức ảnh là những hình thái của thuật giả kim, nhờ đó chúng được đánh giá cao như miêu tả hiện thực một cách minh bạch.

Thường thì một thứ trông, hoặc người ta cảm thấy trông, “đẹp hơn” trong một bức ảnh.

TRƯỚC NỖI ĐAU CỦA NGƯỜI KHÁC

Thực sự, một trong những chức năng của nhiếp ảnh là cải thiện diện mạo của sự vật (Vì thế, mọi người luôn thất vọng khi không được tôn lên trong ảnh). Làm đẹp lên là một hoạt động kinh điển của chiếc máy ảnh, và nó có xu hướng tẩy đi một phản hồi có tính đạo đức về câu hỏi cái gì được tái hiện. Làm xấu đi, tái hiện điều gì đó ở thời điểm tồi tệ nhất, là một chức năng hiện đại hơn: một cách giáo huấn, nó mời gọi một phản hồi thực sự. Để những bức ảnh có thể buộc tội, và có thể thay đổi quy tắc, chúng phải gây sốc.

Một ví dụ: Vài năm trước, khi ước tính bốn mươi lăm ngàn người chết vì hút thuốc lá mỗi năm, các cơ quan chăm sóc sức khỏe cộng đồng ở Canada quyết định in thêm lên mỗi bao thuốc lá một hình ảnh gây sốc - lá phổi bị ung thư, bộ não bị tụ huyết, trái tim bị tổn thương, hay khoang miệng chảy máu vì viêm lợi cấp. Một nghiên cứu đã bằng cách nào đó ước tính một bao thuốc với những hình ảnh kèm lời cảnh báo về hậu quả đáng sợ của hút thuốc lá có thể có tác dụng thuyết phục người hút cai thuốc hiệu

quả hơn sáu mươi lần so với một bao thuốc chỉ cảnh báo bằng chữ.

Tạm cho điều này là sự thật. Nhưng một người sẽ tự hỏi, trong bao lâu? Liệu cú sốc có những giới hạn về thời gian? Ngay lúc này người hút thuốc lá ở Canada có thể chùn lại trong ghê sợ, nếu họ nhìn vào những hình ảnh đó. Nhưng liệu những người vẫn hút tiếp trong năm năm tới sẽ vẫn thấy lo lắng? Cú sốc có thể trở nên quen thuộc. Cú sốc có thể phai nhạt. Nhưng kể cả nếu nó không phai nhạt, một người có thể *không* nhìn những hình ảnh đó.

Con người có nhiều cách tự bảo vệ mình trước những gì gây khó chịu - trong ví dụ này là thông tin không hay cho những ai muốn tiếp tục hút thuốc. Điều này có vẻ là cách thích ứng bình thường. Khi một người có thể quen với nỗi ghê sợ trong đời thực, người đó có thể quen với nỗi ghê sợ của một số hình ảnh.

Nhưng có những trường hợp sự lặp lại những cảnh gây sốc, làm đau buồn, làm kinh sợ vẫn không làm cạn những phản hồi tâm huyết. Sự thích ứng không hoàn toàn tự phát, những

hình ảnh (mang theo được, chèn vào được [tâm trí - ND]) tuân theo những quy luật khác trong đời thực. Hình tượng Chúa bị đóng đinh trên thập tự không trở nên nhàm chán đối với những người có đức tin, nếu họ thực sự là những người có đức tin. Điều này càng đúng với những biểu tượng được dàn dựng. Những màn biểu diễn vở *Chushin-gura*, có lẽ là câu chuyện phổ biến nhất trong văn hóa Nhật Bản, luôn lấy được nước mắt của khán giả Nhật Bản khi Lãnh chúa Asano thán phục vẻ đẹp hoa anh đào đang nở trên đường đến nơi ông phải mổ bụng tự sát (*seppuku*) - họ luôn khóc cho dù xem sự tích đó bao nhiêu lần (trong diễn kịch Kabuki hay kịch rối Bunraku, hay trong phim); vở kịch sầu muộn [*ta'zieh*, tiếng Iran - ND] mô tả việc Imam Hussain bị phản bội và giết hại không ngừng làm khán giả Iran rơi nước mắt cho dù họ đã xem không biết bao nhiêu lần cảnh tử vì đạo được tái hiện. Trái lại, họ khóc một phần vì họ đã xem nó quá nhiều lần. Con người muốn khóc. Sự bi ai, trong hình thức một câu chuyện, không phai nhạt.

Nhưng con người có muốn bị khiếp sợ? Có lẽ không. Có những bức ảnh mà sức mạnh của nó không dịu đi, một phần vì ta không thể xem chúng thường xuyên. Hình ảnh những khuôn mặt bị hủy hoại luôn là những bằng chứng sót lại của một tội ác ghê gớm: những khuôn mặt biến dạng hoàn toàn của những cựu binh sống sót qua những chiến hào địa ngục trong Thế chiến thứ nhất, những khuôn mặt tan chảy chẳng chịt sọc của những nạn nhân sống sót sau vụ đánh bom nguyên tử của Mỹ lên Hiroshima và Nagasaki; những khuôn mặt của người Tutsi bị chém bởi dao rựa trong cơn diệt chủng điên cuồng của người Hutus tại Rwanda - liệu có là đúng đắn khi nói rằng con người sẽ *quen* với những cảnh đó?

Thực vậy, khái niệm về sự tàn bạo, về tội ác chiến tranh luôn được gắn với sự trông đợi những bằng chứng nhiếp ảnh. Thường thì những bằng chứng là điều gì đó sau cái chết; là những tàn tích - núi xương sọ ở Cambodia thời Pol Pot, những nấm mộ tập thể ở Guatemala và El Salvador, Bosnia, Kosovo. Hiện thực sau cái

chết thường là lời tổng kết mãnh liệt nhất. Như Hannah Arendt sớm chỉ ra sau Thế chiến thứ hai rằng những bức ảnh và phim về các trại tập trung là không chính xác vì chúng chỉ chụp lại các trại vào thời điểm quân Đồng Minh tràn vào. Những hình ảnh không thể chịu nổi - những thi thể chồng chất, những người với da bọc xương - không phải là đặc trưng của các trại khi chúng còn đang hoạt động: hủy diệt các tù nhân một cách có hệ thống (bằng khí ngạt, chứ không phải bỏ đói hay ốm đau), rồi lập tức hỏa táng họ. Và những bức ảnh nối tiếp những bức ảnh: những bức ảnh về những tù nhân Bosnia tiêu tụy ở Omarska, trại tập trung Serb xây dựng ở phía bắc Bosnia năm 1992 không tránh khỏi việc gợi lại những bức ảnh chụp trại tập trung chết chóc của phát xít Đức năm 1945.

Những bức ảnh minh họa và chứng thực sự tàn bạo. Bỏ qua những tranh luận về việc chính xác bao nhiêu người đã bị giết (những con số lúc đầu thường được phóng đại), bức ảnh cho thấy ví dụ không thể chối bỏ. Chúc năng minh họa của những bức ảnh không chạm đến

những quan điểm, những thành kiến, những tưởng tượng, những thông tin sai lệch. Thông tin về số người Palestine thực sự chết trong cuộc tấn công vào trại Jenin ít hơn rất nhiều so với công bố của quan chức Palestine (như phía Israel luôn nói) gây ít tác động hơn hẳn so với những bức ảnh về trung tâm trại tị nạn bị san phẳng. Và tất nhiên, những sự tàn bạo không được gắn chặt vào tâm trí chúng ta chỉ bởi những hình ảnh nổi tiếng, hoặc ta chỉ đơn giản nhớ vài hình ảnh - sự hủy diệt hoàn toàn người Herero ở Namibia theo lệnh của chính quyền thực dân Đức năm 1904; cuộc tấn công dữ dội của người Nhật ở Trung Quốc nổi bật với vụ tàn sát gần bốn trăm ngàn, cưỡng hiếp tám mươi ngàn người Trung Quốc chỉ trong tháng Mười hai năm 1937, thậm chí được gọi là Cuộc hãm hiếp thành phố Nam Kinh... Những kí ức này chỉ là một số nhỏ được lưu lại để công bố.

Sự quen thuộc của một số bức ảnh nhất định xây nên cảm nhận của chúng ta về hiện tại và quá khứ gần. Những bức ảnh lát những lối dẫn cho sự tham khảo, và còn như những biểu

tượng của nguyên do: cảm xúc thường dễ trở nên rõ rệt qua một bức ảnh hơn là từ một khẩu hiệu bằng lời. Những bức ảnh còn giúp dựng lên và điều chỉnh cảm nhận của chúng ta về một quá khứ xa hơn, với tàn tích gây sốc khi phát hành những bức ảnh chưa từng được biết tới. Những bức ảnh được tất cả biết tới giờ là một phần cấu thành nên điều mà xã hội lựa chọn suy nghĩ tới, hoặc tuyên bố rằng đã lựa chọn suy nghĩ tới. Nó gọi những quan điểm đó là “những kí ức”, và như vậy theo thời gian, là một hư cấu. Nghiêm khắc mà nói, không có cái gọi là kí ức tập thể - một phần của cùng một họ hàng với những ý niệm giả tạo về mặc cảm tội lỗi tập thể. Nhưng định hướng tập thể thì có.

Tất cả những kí ức thuộc về cá nhân, không thể tái tạo - nó chết cùng với mỗi người. Cái gọi là kí ức tập thể không phải là hồi tưởng mà là quy định: rằng *điều này* là quan trọng, và đây là câu chuyện về diễn biến của sự việc, với những hình ảnh để ghim câu chuyện vào tâm trí chúng ta. Các hệ tư tưởng tạo ra những kho lưu trữ hình ảnh, đại diện, có tính chất minh chứng bao

gồm những khái niệm phổ thông về những gì quan trọng và kích hoạt những suy nghĩ, những cảm xúc có thể dự đoán. Những hình ảnh đã thành áp phích như đám mây nấm của bom hạt nhân, Martin Luther King, Jr. diễn thuyết trước Đài tưởng niệm Lincoln ở Washington, nhà du hành bước đi trên mặt trăng là những hình ảnh khó quên, tương đương với những nhát cứa đau vấy. Chúng ta nhớ những khoảnh khắc lịch sử quan trọng; thực tế những bức ảnh vang dội nhất (ngoại trừ hình ảnh bom nguyên tử) đã được đưa lên tem. Thật may mắn, không có bức ảnh nào là biểu trưng cho những trại tập trung phát xít.

Khi nghệ thuật được định nghĩa lại trong một thế kỉ của tư tưởng hiện đại như thứ gì đó có định mệnh được cất giữ trong bảo tàng, thì bây giờ số phận của nhiều hình ảnh được phát hiện ra là để triển lãm và bảo quản trong những tổ chức kiểu bảo tàng. Trong số những tư liệu lưu trữ về nỗi kinh hoàng, những bức ảnh về họa diệt chủng đã được đưa vào và sử dụng bởi các tổ chức nhiều nhất. Mục đích khi tạo ra

những kho tư liệu công cộng về những hình ảnh này và những di vật kèm theo là để đảm bảo những tội ác được mô tả sẽ tiếp tục hiện hữu trong ý thức của con người. Điều này được gọi là tưởng niệm, nhưng thực ra nó còn có những ẩn ý hơn thế rất nhiều.

Bảo tàng kí ức trên đà phát triển hiện nay là sản phẩm của một cách nghĩ về, và tưởng nhớ, sự hủy diệt cộng đồng người Do Thái ở châu Âu trong những năm 1930 và 1940, đã hình thành nên Yad Vashem ở Jerusalem, Bảo tàng tưởng nhớ người Do Thái bị tàn sát ở thủ đô Washington, và Bảo tàng Do Thái ở Berlin. Những bức ảnh và những kỉ vật về sự kiện Shoah [như Holocaust - ND] được xác định lưu hành vĩnh viễn, đảm bảo những gì chúng mô tả sẽ được nhớ mãi. Những bức ảnh về sự khổ đau và cảnh tử vì đạo của con người không chỉ là những nhắc nhở về cái chết, về sự thất bại, về sự tàn nhẫn. Chúng gợi nên điều kì diệu của sự sống sót. Nhắm đến tính vĩnh cửu của những kỉ niệm có nghĩa rằng, và là không tránh khỏi, một người sẽ phải thực hiện nhiệm vụ liên tục

làm mới và tạo ra các kỉ niệm với sự giúp đỡ, nhất là, từ dấu ấn của những bức ảnh có tính biểu tượng. Con người muốn viếng thăm và gọi nhớ lại những kỉ ức của mình. Rất nhiều nạn nhân giờ muốn có một bảo tàng kỉ ức, một ngôi đền chứa những câu chuyện được minh họa, đầy đủ, và có sắp xếp theo thời gian về những nỗi khổ đau của họ. Chẳng hạn, người Armenia từ rất lâu đã kêu gọi xây một bảo tàng ở Washington để chính thức hóa những kỉ ức về sự diệt chủng dân tộc họ bởi người Thổ Nhĩ Kỳ thời Ottoman. Nhưng vì sao ở thủ đô của đất nước, tình cờ là thành phố có đa số dân cư là người Mỹ gốc Phi, lại không có một Bảo tàng về Lịch sử chế độ nô lệ? Thực tế là trên toàn nước Mỹ không hề có một Bảo tàng về Lịch sử chế độ nô lệ - toàn bộ câu chuyện bắt đầu với việc buôn bán nô lệ ở chính châu Phi, chứ không chỉ những phần được lựa chọn như Đường xe hỏa ngầm¹. Việc này dường như là một kỉ ức quá

¹ *The Underground Railroad*: mạng lưới bí mật giúp nô lệ da đen thoát đến nơi tự do ở Mỹ những năm đầu thế kỉ XIX - ND.

nguy hiểm với sự ổn định xã hội nếu kích hoạt và xây dựng. Bảo tàng tưởng nhớ người Do Thái bị tàn sát và dự kiến Bảo tàng tưởng nhớ nạn diệt chủng Armenia là về những gì không xảy ra ở Mỹ, nên những hoạt động liên quan đến kí ức không mang lại rủi ro kích động một bộ phận dân số cảm thấy cay đắng chống lại nhà cầm quyền. Việc có một bảo tàng ghi lại tội ác ghê gớm của chế độ nô lệ người Phi tại Hợp chúng quốc Hoa Kỳ sẽ là sự xác nhận rằng cái ác đã ở đây. Người Mỹ thích hình dung cái ác đã ở *kia*, và vì thế nước Mỹ - đất nước duy nhất không có những lãnh đạo bị chứng thực là độc ác trong suốt lịch sử của nó - là ngoại lệ. Đất nước này, như mọi đất nước khác, không chấp nhận một quá khứ bi kịch không song hành với nền tảng đã chết nhưng vẫn đầy quyền uy, lòng tin vào một chủ nghĩa ngoại lệ kiểu Mỹ. Sự đồng thuận dân tộc về lịch sử nước Mỹ như một lịch sử tiến bộ là một sắp đặt mới cho những bức ảnh đau buồn - một sắp đặt hướng sự chú ý của chúng ta tới những điều sai trái, xảy ra cả ở đây [nước Mỹ - ND] và những nơi khác, mà

nước Mỹ tự nhìn nhận mình là giải pháp hay phương thuốc.

*

THẬM CHÍ TRONG KỈ NGUYÊN của những mô hình số, những gì tâm trí cảm nhận, như người xưa tưởng tượng, vẫn là một không gian nội tâm - như một nhà hát - trong đó chúng ta ghi nhận hình ảnh và chính những hình ảnh này cho phép chúng ta ghi nhớ. Vấn đề là con người không ghi nhớ qua những bức ảnh mà họ chỉ ghi nhớ những bức ảnh. Kiểu ghi nhớ này che lấp những dạng khác của sự hiểu biết và ghi nhớ. Những trại tập trung - chính là những bức ảnh chụp khi các trại được giải phóng năm 1945 - là hầu hết những gì mọi người nghĩ tới khi nói về Chủ nghĩa phát xít và những đau đớn của Thế chiến thứ hai. Những cái chết gớm ghiếc (vì diệt chủng, đói khát, và bệnh dịch) là hầu hết những gì mọi người nhớ được về cả chuỗi những tội lỗi và thất bại xảy ra ở châu Phi hậu thuộc địa.

Càng ngày ghi nhớ càng không phải là để hồi tưởng lại một câu chuyện mà là để triệu hồi một hình ảnh. Ngay cả nhà văn có sức ảnh hưởng lớn đến nền văn chương thế kỷ XIX và cận hiện đại như W. G. Sebald cũng đã bị cảm động đến mức áp dụng lối dẫn chuyện than thở về những mảnh đời đã khuất, thiên nhiên đã mất, và những thành phố đã không còn, bằng hình ảnh. Sebald không chỉ là người theo chủ nghĩa thanh lịch, ông còn là người theo chủ nghĩa thanh lịch tích cực (kiểu mãnh liệt, mạnh bạo, chứ không phải hời hợt). Hãy nhớ rằng, ông muốn người đọc phải ghi nhớ theo.

Những bức ảnh nông cạn không đánh mất khả năng gây sốc. Nhưng chúng chẳng giúp ích được nhiều nếu nhiệm vụ của chúng là khiến cho người ta thấu hiểu. Những câu chuyện kể có thể khiến chúng ta hiểu. Nhiếp ảnh làm điều khác: chúng gây ám ảnh. Nghĩ về một bức ảnh không thể quên về cuộc chiến ở Bosnia, một bức ảnh mà phóng viên nước ngoài John Kifner của tờ *New York Times* đã viết: "Hình ảnh thật trần trụi, một trong những hình ảnh ám ảnh

nhất của những cuộc chiến vùng Balkan: một người lính Serb thả nhiên đá vào đầu một người phụ nữ Hồi giáo sắp chết. Nó nói lên tất cả những gì bạn cần biết". Nhưng tất nhiên, nó không nói hết những gì chúng ta cần biết.

Từ thông tin nhận dạng của người chụp, Ron Haviv, chúng ta được biết bức ảnh đã được chụp ở thị trấn Bijeljina tháng Tư năm 1992, tháng đầu tiên người Serb điên cuồng tràn qua Bosnia. Từ phía sau, chúng ta thấy một người lính Serb mặc quân phục, một dáng người trẻ tuổi với kính mát gài trên đầu, một điều thuốc lá giữa ngón trỏ và ngón giữa tay trái đang đưa lên, súng trường hờ hững trong tay phải, chân trái đang co lên chuẩn bị đá vào mặt người phụ nữ đang nằm úp mặt trên vỉa hè và giữa hai thi thể khác. Bức ảnh không nói cho chúng ta rằng người phụ nữ là người Hồi giáo, dù rằng bà ấy khó có thể được dán nhãn theo cách khác, và vì thế bà và hai người khác đang nằm đó, như đã chết, dưới cái nhìn chằm chằm của vài người lính Serb? Thực tế, bức ảnh kể cho chúng ta rất ít - ngoại trừ chiến tranh là địa ngục, và những

chàng trai trẻ trung đó với những khẩu súng có thể đá vào đầu những người phụ nữ lớn tuổi to béo đang nằm bất lực, hoặc có thể đã bị giết.

Những hình ảnh về sự tàn bạo trút lên người Bosnia được thấy ngay sau khi những sự kiện của cuộc chiến xảy ra. Giống những hình ảnh từ Chiến tranh Việt Nam, như bằng chứng của Ron Haeberle về cuộc thảm sát khoảng năm trăm người dân không vũ trang tại làng Mỹ Lai tháng Ba năm 1968 bởi một trung đội lính Mỹ, chúng trở nên quan trọng trong việc ủng hộ sự phản đối một cuộc chiến tranh rất khó tránh khỏi, rất khó thay đổi và lẽ ra phải được ngăn lại sớm hơn rất nhiều. Vậy nên một người có thể cảm thấy có nghĩa vụ phải xem những bức ảnh này, dù khủng khiếp, bởi vì phải làm điều gì đó, ngay bây giờ, với những gì mô tả trong bức ảnh. Những vấn đề khác sẽ được nêu lên khi chúng ta cần trả lời về một hồ sơ những hình ảnh chưa từng biết đến về những điều khủng khiếp đã qua từ lâu.

Một ví dụ: một kho ảnh về những nạn nhân da đen bị hành quyết ở những thị trấn nhỏ của

nước Mĩ từ những năm 1890 đến những năm 1930 đã mang lại một trải nghiệm lột tả đến choáng váng cho hàng ngàn người đến xem ở một phòng trưng bày tại New York năm 2000. Những hình ảnh hành quyết kể cho chúng ta về tính độc ác của loài người. Về tính vô nhân đạo. Chúng ép ta phải suy nghĩ về quy mô của cái ác khi không bị ngăn chặn, đặc biệt là do sự phân biệt chủng tộc. Bản chất bên trong của sự phạm tội của cái ác này chính là sự vô liêm sỉ khi chụp lại chúng. Những bức ảnh được chụp như đồ lưu niệm và một số được in thành bưu thiếp; trong rất nhiều bức là những người xem đang cười cợt, mà hầu hết họ hẳn là những công dân tốt có đi lễ nhà thờ, tạo dáng trước một máy ảnh với hình nền là một thi thể trần trụi, cháy đen, bị cắt xẻo, và bị treo trên cây. Trưng bày những hình ảnh này cũng biến chúng ta thành những khán giả.

Mục đích triển lãm những bức ảnh này là gì? Để thức tỉnh sự căm phẫn? Để khiến chúng ta thấy "tệ hại"; thấy kinh sợ và buồn bã? Khiến chúng ta thương tiếc? Có thực sự cần thiết phải

nhìn những bức ảnh như thế, với thực tế là những điều khủng khiếp này thuộc về một quá khứ quá xa để bị trừng phạt? Chúng ta có trở nên tốt hơn khi nhìn những hình ảnh này không? Chúng có thực sự dạy được ta điều gì không? Liệu có phải chúng chỉ xác nhận điều chúng ta đã biết (hoặc muốn biết)?

Tất cả những câu hỏi trên đều được nhắc đến tại thời điểm của cuộc triển lãm và sau khi một cuốn sách ảnh mang tên *Without Sanctuary* (Không nơi ẩn náu) được xuất bản. Một số người được cho là đã tranh luận về sự cần thiết khi trưng bày những bức ảnh rừng rợn này, sợ rằng chúng bồi bổ cho những thị hiếu thị dân và kéo dài mãi mãi những hình ảnh ngược đãi người da đen - hoặc đơn giản là làm tê liệt tâm trí. Dù sao, cuốn sách ảnh đặt ra một nghĩa vụ "xem xét" - sự xem xét không bị cảm xúc lấn át thay thế cho việc "nhìn vào" - những hình ảnh. Người ta lập luận thêm rằng chấp nhận thử thách này khiến chúng ta nhận định những sự tàn nhẫn đó không phải là hành động của "những kẻ man rợ" mà là phản chiếu của một

hệ thống lòng tin - tư tưởng phân biệt chủng tộc - rằng bằng việc xác định một giống người có ít tính người hơn một giống khác đã hợp pháp hóa việc tra tấn và giết chóc. Nhưng có lẽ họ là những kẻ man rợ. Có lẽ hầu hết những kẻ man rợ đều trông như *thế* (Họ trông giống như tất cả mọi người khác).

Mặc dù vậy, “kẻ man rợ” trong mắt người này lại “chỉ làm điều tất cả mọi người đều làm” trong mắt một người khác (Có bao nhiêu người được chờ đợi làm điều tử tế hơn thế?). Câu hỏi sẽ là, chúng ta muốn lên án Ai? Chính xác hơn, chúng ta có quyền lên án Ai? Trẻ em ở Hiroshima và Nagasaki cũng vô tội không kém những người đàn ông Mĩ gốc Phi (và một số phụ nữ) đã bị giết chóc và treo lên những cái cây ở thị trấn nhỏ của nước Mĩ. Hơn một trăm ngàn thường dân, ba phần tư là phụ nữ, bị giết bởi Không lực Hoàng gia Anh tại thành phố Dresden đêm ngày 13 tháng Hai năm 1945; bảy mươi hai ngàn dân thường bị thiêu rụi trong vài giây bởi quả bom Mĩ thả xuống Hiroshima. Danh sách còn rất dài. Một lần nữa, chúng ta

muốn lên án Ai? Trong những nỗi kinh hoàng của một quá khứ không thể hàn gắn, chúng ta cần phải nhìn lại cái nào?

Có lẽ, nếu là những người Mỹ, chúng ta nghĩ rằng sẽ có phần bệnh hoạn khi phải cố nhìn vào những hình ảnh nạn nhân bị thiêu đốt vì bom hạt nhân hoặc da thịt bị bỏng vì bom napan trong cuộc chiến của người Mỹ ở Việt Nam, nhưng chúng ta phải có trách nhiệm nhìn vào những hình ảnh hành quyết nếu chúng ta thuộc về phe của suy nghĩ đúng đắn, mà đối với vấn đề này đã trở nên rất lớn. Một bước tiến trong thừa nhận sự khủng khiếp của hệ thống nô lệ từng tồn tại, không bị chất vấn bởi hầu hết mọi người, ở nước Mỹ là một dự án ở tầm quốc gia trong những thập kỉ gần đây, trong đó rất nhiều người Mỹ gốc Âu cảm thấy trách nhiệm thu hút họ phải tham gia. Dự án đang diễn ra này là một thành tựu lớn, một tiêu chuẩn của đạo đức công dân. Sự công nhận người Mỹ sử dụng hỏa lực không cân xứng trong chiến tranh (vi phạm một trong những luật lệ cơ bản của chiến tranh) lại hoàn toàn

không phải là một dự án quốc gia. Một bảo tàng dành cho lịch sử những cuộc chiến của nước Mỹ bao gồm chiến thắng của nước Mỹ chống quân du kích ở Philippines từ 1899 đến 1902 (đã bị Mark Twain bóc trần một cách điêu luyện), và những lập luận được trình bày công bằng về việc nên hay không nên sử dụng bom nguyên tử năm 1945 trên các thành phố Nhật Bản, với những bằng chứng hình ảnh về hậu quả của những vũ khí đó, hơn bao giờ hết có thể được coi là một nỗ lực thiếu tính ái quốc nhất.

6

Một người có thể cảm thấy buộc phải nhìn những bức ảnh ghi lại những sự tàn nhẫn và tội ác. Một người có thể cảm thấy buộc phải suy nghĩ về ý nghĩa của việc nhìn vào chúng, về khả năng hấp thu nỗi những điều chúng tả. Không phải mọi phản ứng trước những hình ảnh này đều nằm dưới sự giám sát của lí trí và lương tâm. Hầu hết những mô tả về thi thể bị giày vò, hủy hoại đều gợi nên một sự quan tâm có tính dục vọng (*Những thảm họa của chiến tranh* là một ngoại lệ đặc biệt: những hình ảnh của Goya không thể được nhìn vào với một tâm trạng thèm muốn nhục dục. Chúng không

nhấn mạnh vào vẻ đẹp của cơ thể con người; những cơ thể trong tác phẩm rất nặng nề, và mặc trang phục dày). Ở một mức độ nhất định, tất cả những hình ảnh thể hiện sự xâm phạm một cơ thể hấp dẫn đều là hình ảnh khiêu dâm. Nhưng những bức ảnh về sự kinh tởm cũng có thể là cám dỗ. Tất cả đều biết việc đi chậm lại khi ngang qua một tai nạn trên cao tốc không chỉ là sự tò mò.

Đối với nhiều người, đó còn có thể là sự thèm muốn được thấy điều gì đó kinh khủng. Gọi sự thèm muốn đó là “bệnh hoạn” cũng là gợi ý về một sự lầm lạc, nhưng sự hấp dẫn bởi những cảnh đó không hề hiếm, và là nguồn cơn vĩnh cửu của sự dằn vặt nội tâm.

Thực vậy, sự thừa nhận đầu tiên (mà tôi được biết) về sự hấp dẫn của những cơ thể bị hủy hoại xuất hiện trong một mô tả nền móng về mâu thuẫn tâm lý. Trong tác phẩm *Cộng hòa*, Cuốn IV, Socrates của Plato mô tả lý trí của chúng ta có thể bị lấn át bởi một khát khao tầm thường, khiến bản thân trở nên tức giận với một phần bản chất của nó. Plato đã phát triển

một lí thuyết giữa ba bên của chức năng tâm lí, bao gồm lí trí, sự giận dữ hay phần nộ, và ham muốn hay khát khao - tương ứng với sơ đồ của Freud về siêu bản ngã, bản ngã, và bản năng (khác ở chỗ Plato đặt lí trí ở trên cùng, rồi đến lương tâm với biểu hiện là sự phần nộ chiếm vị trí ở giữa). Trong quá trình xây dựng lập luận này, để minh họa một người dù miễn cưỡng vẫn có thể phải nhượng bộ trước những hấp dẫn của sự ghê tởm, Socrates liên hệ đến một câu chuyện ông đã nghe về Leontius, con trai của Aglaion:

Trên đường đi lên từ Piraeus ngoài tường thành phía bắc, anh để ý thấy thi thể của vài tội phạm nằm trên mặt đất với người đao phủ đứng bên cạnh họ. Anh đã muốn tới gần và nhìn họ, nhưng đồng thời anh thấy phần nộ và cố gắng tránh đi. Anh tự đấu tranh một lúc và che mắt mình lại, nhưng cuối cùng sự thèm muốn trở nên quá mạnh. Mở to mắt, anh chạy đến chỗ những thi thể và khóc, “Đây, người đã ở đây, nguyên rửa người, hãy tự thết đãi mình với cảnh tượng tuyệt vời này”.

Từ chối chọn một mình chúng thường thấy hơn về một khát khao dục vọng không phù hợp hoặc bất hợp pháp để minh họa cho sự tranh đấu giữa lí trí và thèm muốn, Plato xem ra đương nhiên cho rằng chúng ta cũng có một thị hiếu về những cảnh tượng suy đồi, đau đớn, và tàn phế.

Chắc chắn cơn sóng ngầm của những thói thúc đáng khinh này phải được tính đến khi bàn về ảnh hưởng của những bức ảnh về sự tàn bạo.

Vào giai đoạn đầu của thời kì hiện đại, việc thừa nhận sự tồn tại một khuynh hướng bẩm sinh hướng về điều kinh khủng đã trở nên dễ dàng hơn. Edmund Burke đã quan sát thấy con người thích nhìn những hình ảnh chụp sự đau đớn. “Tôi được thuyết phục rằng chúng ta có một mức độ thích thú, không hề nhỏ, trước những bất hạnh lớn lao và những nỗi đau của người khác”, ông viết trong tác phẩm *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Một tìm hiểu triết học về nguồn gốc những khái niệm của chúng ta về tính tuyệt vời và đẹp đẽ) (1757). “Không có cảnh tượng nào chúng ta theo đuổi hằng hái

như những cảnh tai ương đau đớn và hiểm thấy". Khi viết tiểu luận về nhân vật Iago của Shakespeare và về sự hấp dẫn của hành vi độc ác trên sân khấu, William Hazlitt đã hỏi: "Vì sao chúng ta luôn đọc những bài báo về những hỏa hoạn khủng khiếp và những án mạng kinh hoàng?". Bởi vì, ông trả lời, "sự yêu thích điều ác", yêu thích sự tàn nhẫn, với loài người, cũng tự nhiên như sự cảm thông.

Một trong những nhà lí luận vĩ đại về tình dục, Georges Bataille, luôn giữ trên bàn một bức ảnh chụp ở Trung Quốc về một phạm nhân đang chịu hình phạt "tùng xẻo", nơi ông có thể nhìn vào hăng ngày (Khi đã trở thành truyền thuyết, bức ảnh được in lại trong cuốn sách cuối cùng của Bataille năm 1961, *The Tears of Eros* (Nước mắt của Eros)). "Bức ảnh này", Bataille viết, "có một vai trò quyết định trong cuộc đời tôi. Tôi chưa bao giờ hết bị ám ảnh bởi hình ảnh về sự đau đớn này, đồng thời là về sự mê mẩn và không chịu đựng nổi". Theo Bataille, nhìn và suy ngẫm về hình ảnh này vừa là sự hành hạ về cảm xúc và vừa là sự giải phóng về kiến thức

tính dục bị cấm kị - một phản ứng phức tạp mà nhiều người thấy khó tin. Đối với nhiều người, hình ảnh này đơn giản là không thể chấp nhận: dưới vài đường dao thoăn thoắt, nạn nhân hiền tế đã không còn tay, bị róc ra ở giai đoạn cuối - một bức ảnh, không phải một bức tranh; một Marsyas trong đời thực chứ không phải trong thần thoại, và vẫn còn sống, với khuôn mặt ngẩng lên xuất thần như trong bất kì bức tranh nào về Thánh Sebastian thời Phục Hưng của nước Ý. Là đối tượng của suy ngẫm, những hình ảnh về sự tàn bạo có thể đáp ứng vài nhu cầu khác nhau. Khiến ta mạnh mẽ lên trước sự yếu mềm. Khiến ta trở nên tê liệt. Xác nhận sự tồn tại của những gì không thể cứu vãn.

Bataille không nói rằng ông thấy khoái cảm nào khi nhìn vào cảnh hành hạ đó. Nhưng ông nói ông có thể tưởng tượng sự đau đớn tột cùng như một điều gì đó hơn cả sự đau đớn, một hình thức hóa hình (transfiguration). Đó là một cái nhìn về sự đau đớn, về nỗi đau của người khác có gốc rễ trong suy nghĩ tôn giáo kết nối nỗi đau với sự hi sinh, sự hi sinh với tôn vinh -

một cái nhìn không thể xa lạ hơn trong tri giác hiện đại: cho rằng sự đau đớn là một sai lầm hoặc một tai nạn hoặc một tội ác. Điều gì đó cần phải được sửa chữa. Điều gì đó phải bị từ chối. Điều gì đó làm một người cảm thấy bất lực.

*

VẬY PHẢI LÀM GÌ với thông tin về sự đau khổ ở nơi xa mà những bức ảnh mang lại? Con người thường không cảm nhận được những khổ đau của những người gần họ (Một tài liệu đầy thuyết phục về đề tài này là bộ phim *Hospital* của Frederick Wiseman). Với tất cả những quyền rũ kiểu thị dân - và sự thỏa mãn có thể có khi biết được rằng, điều này không xảy ra với *tôi*, tôi không ốm, tôi không chết, tôi không bị kẹt trong một cuộc chiến - dường như việc con người né tránh suy nghĩ về trải nghiệm đau đớn của người khác, thậm chí khi đó là những người có thể không phải quá xa lạ là điều bình thường.

Tháng Tư năm 1993, khi vừa tới Sarajevo lần đầu tiên, tôi gặp một người phụ nữ là công

dân của thành phố, một phụ nữ trung thành tuyệt đối với lí tưởng Nhà nước Nam Tư, người đã kể với tôi: “Tháng Mười năm 1991, tôi ở đây trong căn hộ của cháu gái tại thành phố Sarajevo thanh bình, và tôi nhớ lại khi bản tin tối chiếu cảnh thành phố Vukovar bị phá hủy chỉ cách đây khoảng hai trăm dặm, tôi đã tự nghĩ, ‘Trời, thật kinh khủng’ và chuyển kênh khác. Vậy làm sao tôi có thể phần nộ được với việc ai đó ở Pháp hoặc Ý hoặc Đức khi nhìn thấy cảnh giết chóc ở đây ngày này qua ngày khác trên bản tin tối của họ và nói, ‘Trời, thật kinh khủng’ rồi chuyển sang một chương trình truyền hình khác. Điều đó là bình thường. Vậy mới là con người”. Bất kể khi nào con người thấy an toàn - đây là điểm bà tự lên án mình một cách cay đắng - họ sẽ trở nên bàng quan. Nhưng khi lảng tránh hình ảnh về những sự kiện tồi tệ đang xảy ra tại nơi từng là một phần của đất nước của mình, chắc chắn một công dân Sarajevo có thể có một lí do khác với những người nước ngoài đang quay lưng lại với Sarajevo. Sự quay lưng lại của những người nước ngoài, những người mà bà đang nghĩ tới

một cách rộng lượng, cũng là hệ quả của cảm giác không thể làm được gì. Sự miễn cưỡng của bà khi phải tiếp cận với những hình ảnh cảnh báo về cuộc chiến cận bên còn là một biểu hiện của sự bất lực và nỗi sợ hãi.

Mọi người có thể tắt đi hoặc chuyển kênh không phải vì quá nhiều hình ảnh về vũ lực khiến họ bàng quan, mà vì họ sợ hãi. Như tất cả có thể thấy, có một mức độ ngày càng tăng trong việc chấp nhận vũ lực và cái ác trong văn hóa đại chúng: phim ảnh, truyền hình, truyện tranh, trò chơi điện tử. Những hình ảnh khiến một khán giả của bốn mươi năm trước đây phải thắng thốt và chùn lại vì ghê sợ lại chẳng khiến bất kì một thiếu niên nào phải chớp mắt trong rạp chiếu phim. Thực vậy, trong hầu hết văn hóa hiện đại, bạo lực là thú vị với rất nhiều người thay vì gây sốc. Nhưng không phải tất cả bạo lực được xem với cùng một mức độ thờ ơ. Một vài thảm họa dễ là đối tượng của mâu thuẫn trở trêu này hơn.¹

¹ Họa sĩ Andy Warhol, người am hiểu về cái chết và là một nhà truyền giáo về khoái cảm trong sự lãnh đạm, bị cuốn

Cũng có thể nói rằng vì cuộc chiến ở Bosnia không dừng lại, bởi vì những người đứng đầu từng tuyên bố đây là tình huống không thể cứu vãn, nên những người ở xa đã tắt đi những hình ảnh tồi tệ. Bởi vì một cuộc chiến tranh, bất cứ cuộc chiến tranh nào, nếu có vẻ như không thể bị ngăn chặn sẽ làm mọi người trở nên bớt nhạy cảm với những nỗi kinh hoàng. Lòng trắc ẩn là một cảm xúc không ổn định. Nó phải được chuyển thành hành động, nếu không sẽ phai tàn. Câu hỏi là phải làm gì với những cảm xúc đã được khơi gợi, thông tin đã được truyền đạt. Nếu một người cảm thấy “chúng ta” không thể làm gì - và ai là “chúng ta” ở đây? - và “họ”

hút bởi những bản tin về những cái chết bạo lực (tai nạn xe hơi hay máy bay, tự vẫn, tử hình). Nhưng những bản in lụa của ông không gồm những cái chết trong chiến tranh. Một bản tin ảnh về ghế điện hay trang nhất một tờ báo: “129 người chết trong máy bay”: có. Nhưng, “Hà Nội bị đánh bom”: không. Bức ảnh duy nhất Warhol có nhắc tới bạo lực trong chiến tranh là bức đã trở thành biểu tượng; như một sáo ngữ: đám mây nấm của một quả bom nguyên tử, nhắc đi nhắc lại như trên một tờ tem (như khuôn mặt của Marilyn, Jackie...) để minh họa sự mờ đục, sự mê hoặc, sự nhạt nhẽo của nó.

cũng không thể làm gì - và ai là "họ"? - thì người đó bắt đầu trở nên chán nản, hoài nghi, lãnh đạm.

Và để xúc động cũng không nhất thiết sẽ tốt hơn. Tính đa cảm hoàn toàn tương thích với thị hiếu ưa sự tàn bạo và tẻ hơn thế (Thử nghĩ về ví dụ một chỉ huy của trại Auschwitz trở về nhà mỗi tối, ôm vợ con, và ngồi vào đàn dương cầm chơi một bản của Schubert trước bữa tối). Con người không trở nên quen với những gì họ được thấy - nếu đó là cách hợp lí để mô tả những gì xảy ra - vì *số lượng* của những hình ảnh đổ lên đầu họ. Tính thụ động là nguyên do làm cảm xúc chai lì. Những trạng thái được mô tả là lãnh đạm, tê liệt về đạo đức hay cảm xúc vẫn đầy những cảm xúc; cảm xúc của sự giận dữ và thất vọng. Nhưng nếu chúng ta phải chọn xúc cảm nào là phù hợp, dường như chọn sự thông cảm là quá đơn giản. Sự gần gũi trong tưởng tượng với sự đau khổ của người khác được tạo ra bởi những hình ảnh gợi ý một mối liên hệ giữa những người phải chịu đựng - được thấy cận cảnh trên màn hình vô tuyến -

và những người xem may mắn hơn đơn giản là không có thật. Đó lại là một ẩn số nữa về mối liên hệ của chúng ta với quyền lực. Một khi chúng ta cảm thấy thông cảm tức là chúng ta cảm thấy mình không phải là những kẻ đồng lõa với những gì gây ra sự đau đớn. Sự thông cảm công bố sự vô tội và đồng thời cả sự bất lực của chúng ta. Ở mức độ đó, nó có thể (với tất cả những ý định tốt của chúng ta) là một phản hồi không thích đáng, nếu không nói là không phù hợp. Đặt sang một bên sự thông cảm dành cho những người bị vây quanh bởi chiến tranh và những quan điểm chính trị chết người để suy ngẫm xem những đặc quyền của chúng ta nên được đặt như thế nào trên cùng một bản đồ với những khổ đau của họ, và có thể - bằng những cách mà chúng ta có thể không muốn nghĩ đến - liên hệ tới những khổ đau đó, khi sự giàu có của một số người lại có thể dẫn đến sự khốn cùng của những người khác, là một nhiệm vụ trong đó những hình ảnh đau đớn và kích thích chỉ cung cấp một tia lửa ban đầu.

7

Cần nhắc hai ý tưởng phổ biến - giờ đang tiến gần đến mức nhàm chán - về tác động của nhiếp ảnh. Song song với việc nhận ra hai ý tưởng này được hình thành trong chính những tiểu luận của mình về nhiếp ảnh - bài sớm nhất được viết ba mươi năm trước - tôi cảm thấy một cảm dỗ khó cưỡng là tranh cãi với chúng.

Ý tưởng thứ nhất: sự chú ý của công chúng được định hướng bởi những sự chú ý của các phương tiện truyền thông - gần như chắc chắn là các hình ảnh. Khi xuất hiện những bức ảnh, một cuộc chiến trở nên “thực”. Phong trào phản đối Chiến tranh Việt Nam vì vậy được huy

động nhờ những hình ảnh. Cảm giác phải làm điều gì đó cho cuộc chiến ở Bosnia được tạo nên từ sự chú ý của những phóng viên - đôi khi nó được gọi "hiệu ứng CNN" - nhờ đó những hình ảnh về Sarajevo bị phong tỏa được đưa tới hàng trăm triệu phòng khách hàng đêm trong hơn ba năm. Những ví dụ này minh họa sức ảnh hưởng có tính quyết định của những bức ảnh trong việc xác định những tai họa nào và những khủng hoảng nào chúng ta để tâm tới, về điều gì chúng ta quan tâm, và sau cùng là những đánh giá nào được gắn với những xung đột này.

Ý tưởng thứ hai: có vẻ như ngược với những gì vừa được mô tả - trong một thế giới đã bão hòa, không, mà phải là siêu bão hòa với những hình ảnh về những gì lẽ ra cần được quan tâm nhưng lại có hiệu ứng ngược: chúng ta trở nên nhẩn tâm. Cuối cùng, những hình ảnh như vậy chỉ khiến chúng ta mất dần khả năng cảm nhận, khiến lương tâm chúng ta day dứt.

Trong tiểu luận thứ nhất của cuốn *On Photography* (Về nhiếp ảnh) (1977), tôi đã tranh

luận rằng dù được biết tới qua những bức ảnh, một sự kiện trở nên thực hơn nếu không ai được thấy những bức ảnh, và sau khi được chụp quá nhiều, nó (sự kiện) cũng trở nên bớt thực. Khi chúng mang lại nhiều cảm thông, tôi đã biết, những bức ảnh cũng làm cạn đi sự cảm thông. Điều đó có đúng không? Tôi đã tin vậy ba mươi năm trước. Đến giờ, tôi không chắc nữa. Điều gì làm bằng chứng cho rằng những bức ảnh có một tác động ngược, cho rằng văn hóa “khán giả” của chúng ta vô hiệu hóa sức mạnh đạo đức của những bức ảnh về sự tàn bạo?

Có một câu hỏi đặt ra về quan điểm đối với phương tiện truyền thông quan trọng của tin tức: truyền hình. Một hình ảnh bị cạn kiệt sức mạnh bởi cách nó được sử dụng, sử dụng ở đâu và tần suất nó được thấy. Theo lẽ thường, những hình ảnh được chiếu trên truyền hình là những hình ảnh trước sau sẽ trở nên nhàm chán. Sự nhấn tâm có nguồn gốc từ tính không ổn định của sự chú ý mà truyền hình được tổ chức để khuấy động và rồi làm bão hòa bởi sự

thừa thãi của những hình ảnh. No nê về hình ảnh khiến độ tập trung giảm, dễ biến đổi, tương đối đứng đưng với nội dung. Luồng hình ảnh lại loại bỏ một hình ảnh cần ưu tiên. Cần nhớ rằng với truyền hình ai cũng có thể chuyển kênh tùy thích, nghĩa là việc chuyển kênh, rồi trở nên bồn chồn, chán chương đều là bình thường. Người tiêu dùng luôn chán nản. Họ cần được kích thích, được khởi động, hết lần này đến lần khác. Nội dung chỉ đơn thuần là một trong những yếu tố kích thích. Một xem xét sâu sắc về nội dung đòi hỏi phải có một nhận thức mạnh - nhưng lại là thứ bị suy yếu bởi kì vọng của những hình ảnh được chuyển tải bởi các phương tiện truyền thông và chính cách chắt lọc nội dung của chúng đóng góp phần lớn vào sự bóp nghẹt những cảm xúc.

*

LẬP LUẬN RẰNG cuộc sống hiện đại bao gồm tập hợp những nỗi khiếp sợ mà vì nó chúng ta bị làm hư và dần thấy quen thuộc với cái xấu là

quan điểm nền tảng của sự chỉ trích về thời hiện đại - sự chỉ trích có tuổi đời bằng chính thời hiện đại. Trong Lời tựa của tập thơ *Lyrical Ballads* (Những khúc ballad trữ tình) năm 1800, Wordsworth lên án sự hủy hoại về tri giác bởi “những sự kiện lớn của đất nước diễn ra hằng ngày, và sự tập trung của con người trong các thành phố nơi mà tính đồng nhất trong nghề nghiệp của họ tạo ra sự thèm khát những sự kiện đặc biệt mà tin tức được trao đổi từng giờ”. Quá trình của những sự quá khích “làm cùn đi sức mạnh sáng suốt của tâm trí” và “đẩy nó xuống trạng thái gần như mê man hoang dại”.

Nhà thơ người Anh đã vạch ra sự “cùn đi” của tâm trí bởi những sự kiện “hằng ngày” và tin tức “hằng giờ” về “những sự kiện đặc biệt” (Vào năm 1800!). Chính xác những sự kiện nào và những rắc rối nào được kín đáo dành cho sức tưởng tượng của người đọc. Khoảng sáu mươi năm sau, một nhà thơ và nhà phân tích văn hóa nổi tiếng người Pháp - và bởi vậy được quyền thậm xưng, như một người Anh có khuynh hướng làm giảm nhẹ - đưa ra một

TRƯỚC NỖI ĐAU CỦA NGƯỜI KHÁC

phiên bản gay gắt hơn của lời cáo buộc đó. Baudelaire đã viết trong nhật kí của mình đầu những năm 1860:

Chỉ cần liếc qua từng dòng của bất kì tờ báo nào, của bất kì ngày nào, tháng nào, cũng thấy được những dấu vết ghê sợ nhất về sự hư hỏng của loài người... Mỗi tờ báo, từ dòng đầu đến dòng cuối, không có gì khác ngoài một chuỗi những sự kinh hoàng. Chiến tranh, tội ác, trộm cắp, dâm dăng, tra tấn, chủ ý độc địa của những hoàng tử, những quốc gia, những cá thể; một cuộc truy hoan của sự tàn bạo ở khắp nơi. Và con người văn minh hằng ngày tiêu hóa món ăn sáng của mình cùng thứ khai vị ghê tởm này.

Vào thời điểm Baudelaire viết những lời này, báo chí chưa có hình ảnh. Nhưng điều đó không làm lời mô tả có tính cáo buộc của ông về nhà tư sản ngồi ăn sáng với tờ báo chứa đầy những nỗi kinh hoàng của thế giới khác gì so với những chỉ trích đương đại về vô vàn những nỗi kinh hoàng đến chai lì được chúng ta hấp thụ hằng ngày qua truyền hình và báo buổi sáng. Công nghệ mới cung cấp nguồn tin

không ngừng nghỉ: chúng ta có bao nhiêu thời gian để đọc báo, sẽ có từng đó những hình ảnh về thảm họa và sự tàn bạo.

Sau khi cuốn *Về nhiếp ảnh* được xuất bản, nhiều nhà phê bình đã gợi ý rằng sự giầy vò của chiến tranh - nhờ có truyền hình - đã trở thành một sự nhạt nhẽo mỗi tối. Chìm ngập trong những hình ảnh từng được sử dụng để gây sốc và khơi dậy lòng căm phẫn, chúng ta đang mất dần khả năng phản ứng lại. Lòng trắc ẩn, bị kéo căng đến giới hạn, trở nên tê dại. Và còn rất nhiều những phân tích tương tự. Nhưng điều gì thực sự được yêu cầu ở đây? Rằng những hình ảnh về những cuộc tàn sát bị cắt giảm, ví dụ, một tuần một lần? Nói rộng hơn, rằng có phải chúng ta đang cố hướng về một thứ tôi kêu gọi trong cuốn *Về nhiếp ảnh*: một “hệ sinh thái của những hình ảnh”? Sẽ chẳng có một hệ sinh thái của những hình ảnh. Không có Hội đồng những người bảo vệ điều tiết nỗi kinh hoàng, để đảm bảo sự mới mẻ của khả năng gây sốc. Chính những nỗi kinh hoàng cũng sẽ không dịu đi.

*

QUAN ĐIỂM ĐẶT RA TRONG *Về nhiếp ảnh* - cho rằng năng lực phản ứng với những trải nghiệm của chúng ta bằng sự mới mẻ trong cảm xúc và đúng đắn trong đạo đức được nuôi dưỡng bởi hình ảnh thô thiển và kinh hoàng - có thể được gọi là lời chỉ trích có tính bảo thủ về sự truyền bá những hình ảnh như vậy.

Tôi gọi luận điểm này là bảo thủ vì nó là *cảm giác* về thực tại bị xói mòn. Vẫn còn một thực tại tồn tại độc lập với những nỗ lực hạ thấp quyền lực của nó. Luận điểm này là để biện hộ cho thực tại đó và những chuẩn mực bị đe dọa vì phản ứng rõ ràng hơn với nó.

Theo một cách nhìn khác cực đoan và chua cay hơn về chỉ trích này, ở đây không có gì cần bảo vệ: cái dạ dày khổng lồ của thời hiện đại đã nuốt chửng thực tại rồi nhổ ra cả một mớ dưới dạng những hình ảnh. Theo một phân tích rất có ảnh hưởng, chúng ta đang sống trong một "xã hội của cảnh tượng". Mỗi tình

huống phải được biến thành những cảnh tượng để trở nên thật - cũng có nghĩa là thú vị - với chúng ta. Chính con người khao khát trở thành những hình ảnh: những người nổi tiếng. Thực tại đã thoái vị. Chỉ còn lại những đại diện: các phương tiện truyền thông.

Đây là một kiểu hùng biện lạ lùng. Và rất thuyết phục đối với nhiều người, bởi vì một trong những đặc tính của thời hiện đại là con người thích cảm thấy họ có thể lường trước được trải nghiệm của chính mình (Quan điểm này liên quan mật thiết với những bài viết của Guy Debord, người nghĩ rằng mình đang mô tả một ảo giác, một trò lừa gạt, và của Jean Baudrillard, người dứt khoát tin rằng những hình ảnh, những thực tại mô phỏng, đều đang tồn tại ngay bây giờ; nó dường như là một đặc sản của người Pháp). Chiến tranh, như mọi thứ khác có vẻ thật, thường được coi là phương tiện truyền thông - *mediatique*. Đây là nhận xét của vài người Pháp nổi tiếng đã đến Sarajevo lúc bị chiếm đóng, trong số họ có Andre Glucksmann: cuộc chiến không được

coi là thắng hay thua bởi những gì xảy ra ở Sarajevo, hay ở Bosnia, mà bởi những gì xảy ra trên truyền thông. Điều thường được khẳng định là “phương Tây” ngày càng coi chiến tranh như một vở diễn. Những báo cáo về cái chết trong thực tại - như cái chết của lí trí, cái chết của trí tuệ, cái chết của văn học nghiêm túc - dường như được chấp nhận không cần nhiều suy ngẫm của nhiều người đang cố gắng hiểu cảm giác nào là sai, hoặc trống rỗng, hoặc thắng lợi một cách ngu xuẩn trong chính trị và văn hóa đương đại.

Nói rằng thực tại đang trở thành một vở diễn là một cách nhìn kiểu chủ nghĩa địa phương đến kinh ngạc. Nó phổ cập những thói quen nhìn nhận của một bộ phận nhỏ dân chúng có học đang sống ở phần giàu có của thế giới, nơi tin tức được chuyển đổi thành thứ để giải trí - kiểu nhìn nhận đã được định hình đó còn trở thành giá trị quan trọng của “con người hiện đại”, và một điều kiện tiên quyết để vô hiệu hóa những hình thức truyền thống của chính trị đảng phái với những bất đồng và

tranh luận thực sự. Nó coi tất cả mọi người là khán giả. Nó gợi ý một cách vô lí và thiếu nghiêm túc rằng thế giới không có những đau khổ thực sự. Nhưng thực sự vô lí khi đồng ý rằng thế giới có những khu vực của những nước giàu mà con người ở đó có đặc quyền đáng ngờ để trở thành những khán giả, hoặc từ chối trở thành những khán giả, trước nỗi đau của người khác, cũng như thực sự vô lí khi khái quát hóa khả năng phản ứng với những nỗi đau của người khác dựa trên tư duy của những người xem tin tức nhưng hoàn toàn không biết gì về chiến tranh, sự bất công nghiêm trọng và nỗi khiếp sợ. Có hàng trăm triệu người xem không thể quen với những gì họ thấy trên truyền hình. Họ không có được sự xa xỉ của việc coi thường thực tại.

Những tranh luận toàn cầu về những hình ảnh của sự tàn bạo trở nên sáo mòn khi cho rằng chúng không có nhiều ảnh hưởng, và có một điều gì đó đầy hoài nghi về sự lan tỏa của chúng. Dù con người giờ tin rằng những hình ảnh về chiến tranh là quan trọng, điều đó

không xua tan được hoài nghi vẫn lẫn khuất về mối quan tâm đến những hình ảnh, và chủ ý của những người tạo ra chúng. Phản ứng như vậy đến từ hai thái cực: từ những người đầy hoài nghi chưa từng ở gần một cuộc chiến, và từ những người khốn khổ vì chiến tranh đang trải qua những bất hạnh được chụp lại.

Những công dân của thời hiện đại, những người hấp thu bạo lực như một vở diễn, quen với khả năng tới rất gần mà không chịu rủi ro, được dạy phải hoài nghi về khả năng tồn tại của sự chân thật. Một số người sẽ làm tất cả để không phải xúc động. Thật dễ dàng biết mấy khi ngồi trên ghế, ở thật xa những nguy hiểm, và khẳng định ưu thế vượt trội của mình. Trên thực tế, sự giấu cợt nỗ lực của những người phải chứng kiến chiến tranh là “du lịch chiến tranh” chính là một chỉ trích thường xuyên tràn ngập trong tranh luận về nhiếp ảnh chiến tranh, như một nghề nghiệp.

Cảm giác sự thèm khát những hình ảnh đó là thô tục, là thèm khát thấp hèn luôn tồn tại dai dẳng; rằng đó là quái vật quảng cáo


thương mại. Trong những năm bị vây hãm ở Sarajevo và giữa những trận bắn phá hoặc những chùm đạn bắn tía, người ta hay nghe thấy tiếng la ó của người dân dành cho những nhà báo ảnh, người dễ nhận ra bởi những thiết bị đeo quanh cổ, “Có phải anh đang đợi đạn pháo nổ để có thể chụp vài xác chết?”.

Đôi khi đúng là, dù hiếm hơn nhiều so với sự tưởng tượng của ai đó, nhiếp ảnh gia cũng gặp những rủi ro như chính những người dân mà anh ta hoặc cô ta đang bám theo giữa một trận bắn phá hoặc những chùm đạn bắn tía. Hơn nữa, theo đuổi một câu chuyện hấp dẫn không phải là mục đích duy nhất của những nhà báo ảnh khát khao và quả cảm trong thời gian chiếm đóng. Trong thời gian của cuộc xung đột này, hầu hết những nhà báo dày dạn tường thuật từ Sarajevo không phải là trung lập. Và người Sarajevo muốn hoàn cảnh khốn cùng của họ phải được ghi nhận trong những bức ảnh: những nạn nhân muốn có sự mô tả về nỗi đau đớn của chính mình. Nhưng họ muốn nỗi đau phải được thấy như độc nhất.

Đầu năm 1994, nhà báo ảnh người Anh Paul Lowe, người đã sống hơn một năm ở thành phố bị vây hãm, đã tổ chức triển lãm tại một phòng tranh bị phá hủy một phần những bức ảnh ông chụp [tại Sarajevo - ND] bên cạnh những bức ảnh ông đã chụp trước đó vài năm ở Somalia; dù rất nóng lòng được xem những bức ảnh mới về thành phố đang bị phá hủy, người Sarajevo thấy khó chịu vì sự có mặt của những bức ảnh chụp ở Somalia. Lowe đã suy nghĩ đơn giản. Ông là một nhiếp ảnh gia chuyên nghiệp và đây là hai bộ ảnh ông rất tự hào. Với người Sarajevo, vấn đề cũng đơn giản. Việc đặt những nỗi đau của họ bên cạnh những nỗi đau của người khác là phép so sánh (địa ngục nào tệ hơn?), hạ thấp sự khổ nhục của Sarajevo xuống chỉ còn là một ví dụ. Họ kêu lên rằng những sự tàn bạo xảy ra ở Sarajevo không liên quan gì đến những gì xảy ra ở châu Phi. Chắc chắn có dấu vết của phân biệt chủng tộc trong sự phẫn nộ của họ - người dân Sarajevo không ngừng chỉ ra cho những người bạn nước ngoài rằng người Bosnia là

người châu Âu - nhưng họ cũng sẽ phản đối nếu hình ảnh về sự tàn bạo với dân thường xảy ra ở Chechnya hoặc Kosovo hay bất kì nước nào khác được trưng bày kèm trong triển lãm. Sẽ là không thể tha thứ nếu đặt song song nỗi đau của một người với nỗi đau của bất kì ai khác.

8

iệc chỉ ra một địa ngục không nói được cho chúng ta làm sao có thể kéo mọi người khỏi địa ngục đó, làm dịu ngọn lửa địa ngục như thế nào. Dù sao, dường như vẫn có một sự tốt đẹp trong chính ý thức của mỗi người khi xác nhận và làm rõ hơn mức độ đau đớn gây ra bởi sự độc ác của con người trong một thế giới chúng ta đang chia sẻ với người khác. Người luôn ngạc nhiên khi biết sự đồi bại có tồn tại, người *tiếp tục* cảm thấy tình ngộ (thậm chí hoài nghi) khi phải đối mặt với những bằng chứng về những gì loài người có thể gây ra cho đồng loại theo những kiểu tàn bạo khủng khiếp và trực

tiếp thì người đó thực sự chưa chạm tới sự trưởng thành về đạo đức và tâm lý.

Không ai đến một độ tuổi nhất định có quyền duy trì sự ngây thơ kiểu này, sự hời hợt đến mức độ thiếu hiểu biết, hoặc lú lẫn.

Đến giờ đã có một kho chứa khổng lồ những hình ảnh khiến cho sự duy trì khiếm khuyết về đạo đức này trở nên rất khó. Hãy để những hình ảnh tàn bạo ám ảnh chúng ta. Cho dù chỉ là những dấu hiệu, và không thể nào chứa hết thực tại mà chúng chỉ ra, hình ảnh vẫn thực hiện một chức năng quan trọng. Những hình ảnh nói: Đây là những gì con người có khả năng làm - có thể tự nguyện làm, hào hứng, tự cho là công bình. Đừng quên điều đó.

Điều này không hẳn giống như đề nghị mọi người nhớ lại một cơn cuồng nộ đặc biệt khủng khiếp của cái ác ("Đừng bao giờ quên"). Có lẽ có quá nhiều giá trị được gán cho trí nhớ, và không đủ cho suy ngẫm. Ghi nhớ là một hành động đạo đức, có giá trị đạo đức trong và về chính nó. Trí nhớ, thật nhúc nhối, là mối liên hệ duy nhất chúng ta có thể có với người đã khuất.

Niềm tin rằng ghi nhớ là một hành động đạo đức nằm sâu trong bản chất của chúng ta - những con người, những người biết mình sẽ chết đi, và những người tưởng nhớ những người nếu không có gì thay đổi sẽ chết trước chúng ta - ông bà, bố mẹ, thầy cô, và những người bạn cũ. Sự vô tâm và sự lú lẫn trí nhớ dường như bị đánh đồng với nhau. Nhưng lịch sử gửi những tín hiệu mâu thuẫn về giá trị của việc ghi nhớ trong một khoảng dài hơn nhiều của lịch sử công cộng. Đơn giản là có quá nhiều sự bất công trên thế giới. Và có quá nhiều cay đắng để nhớ (nổi oán hận muôn đời: người Serb, Irish). Cần phải quên đi để có hòa bình. Để hòa giải, điều cần thiết là trí nhớ phải bị lỗi hoặc bị giới hạn.

Nếu mục tiêu là có một không gian cho một người có thể sống cuộc đời mình, sẽ tốt hơn nếu miêu tả của những bất công cụ thể hòa vào một đồng thuận chung rằng con người ở mọi nơi đều làm những điều kinh khủng với nhau.

*

DỪNG LẠI TRƯỚC những màn hình nhỏ bé - ti vi, máy tính, điện thoại - ta có thể lướt qua những hình ảnh và phóng sự tóm tắt về những thảm họa khắp thế giới. Dường như lượng tin tức như vậy lớn hơn so với trước đây. Đây cũng có thể chỉ là một ảo giác. Chỉ có điều, sự phát tán của tin tức ở "khắp nơi". Và nỗi đau khổ của một số người nhận được nhiều sự quan tâm đặc biệt quan trọng từ khán giả (với điều kiện nỗi đau đó phải được xác nhận là có khán giả) so với nỗi đau của những người khác. Khi tin tức về chiến tranh giờ được lan tỏa khắp thế giới không có nghĩa rằng khả năng suy nghĩ về sự đau khổ của những người ở xa sẽ mạnh hơn. Trong cuộc sống hiện đại - một cuộc sống thừa mứa những điều mời gọi sự chú ý của chúng ta - dường như là bình thường khi quay lưng với những hình ảnh làm ta thấy buồn. Nhiều người sẽ chuyển kênh nếu phương tiện truyền tin dành thêm thời gian cho những đau đớn cụ thể của con người bởi chiến tranh và những sự bất công

khác. Nhưng có lẽ không đúng nếu nói rằng con người đang phản ứng ít đi.

Dù rằng chúng ta có thể biến đổi hoàn toàn, rằng chúng ta có thể quay đi, lật trang, chuyển kênh, nhưng điều đó không thể bài bác giá trị đạo đức của một cuộc tấn công bằng hình ảnh. Không héo mòn, không đau khổ, khi nhìn vào những bức ảnh đó, không phải là một khiếm khuyết. Bức ảnh cũng không phải để uốn nắn sự thiếu hiểu của chúng ta về lịch sử và những nguyên do của nỗi đau nó chọn và đưa vào khung hình. Những hình ảnh đó không thể là gì khác hơn một lời kêu gọi để chú ý đến, để ngẫm nghĩ, để học, để kiểm chứng sự hợp lí hóa sự đau khổ rộng khắp mang đến bởi các thể lực. Ai đã gây ra những điều trong bức ảnh? Ai là người chịu trách nhiệm? Liệu nó có thể được tha thứ? Liệu nó có phải là không thể tránh khỏi? Liệu có những thứ chúng ta đã chấp nhận đến giờ nhưng lẽ ra phải bị thánh thức? Tất cả những điều này, với sự thống nhất rằng thái độ phần nộ có tính đạo đức như lòng trắc ẩn, không thể chỉ ra một phương hướng hành động.

Bức xúc vì bất lực trước những gì thể hiện trong ảnh có thể được chuyển thành một cáo buộc về sự khiếm nhã khi xem đến những bức ảnh, hoặc những sự khiếm nhã của cách thức những hình ảnh được truyền bá - kèm bên cạnh, hoàn toàn có thể, là những quảng cáo về kem dưỡng da, thuốc giảm đau, xe SUV. Nếu có thể làm được gì đó liên quan đến những điều được thể hiện trong ảnh, chúng ta có thể không quan tâm nhiều đến những vấn đề nói trên.

*

LÀ MỘT CÁCH QUAN SÁT sự đau khổ từ xa, những hình ảnh đã bị trách cứ như thể có những cách khác để quan sát. Nhưng quan sát gần hơn - và không có sự trung gian của một hình ảnh - cũng vẫn chỉ là quan sát.

Một số trách cứ về những hình ảnh của sự tàn bạo không khác gì những đặc điểm của chính thị giác. Thị giác không cần sự cố gắng, thị giác cần một khoảng cách về không gian; thị giác có thể được tắt đi (chúng ta có mi mắt để

nhắm, chúng ta không có những cánh cửa cho đôi tai). Những phẩm chất khiến những triết gia Hi Lạp cổ đại cho rằng thị giác là giác quan tuyệt vời nhất, ưu tú nhất trong các giác quan, giờ bị gắn với một sự thiếu hụt.

Sự trừu tượng trong thực tại được mô tả trong nhiếp ảnh tạo ra một cảm giác có điều gì đó không đúng về đạo đức; rằng một người không có quyền được trải nghiệm nỗi đau của người khác từ một khoảng cách, tước bỏ sức mạnh thực của nó; rằng chúng ta phải trả bằng một giá trị con người (hoặc đạo đức) quá đắt cho những phẩm chất đến nay vẫn được ngưỡng mộ của viễn cảnh - giữ được một khoảng cách với sự hiếu chiến của thế giới để có sự tự do trong quan sát và quan tâm có chọn lọc. Nhưng đây lại chỉ là miêu tả chức năng của chính tâm trí.

Không có gì sai khi lùi lại và suy ngẫm. Để diễn giải những điều thông thái: "Không ai có thể nghĩ và đánh một người khác cùng một lúc".

9

Có những bức ảnh cụ thể - tượng trưng cho đau khổ, như bức chụp cậu bé năm 1943 tại Khu Do Thái Warsaw, hai tay cậu giơ cao, đang bị lừa lên xe đến trại tập trung - có thể được sử dụng như lời nhắc nhở về cái chết, như những đối tượng của suy tư làm sâu sắc hơn giác quan của ai đó về thực tại; như những biểu tượng bất diệt, nếu bạn muốn gọi như vậy. Nhưng như thế dường như lại là đòi hỏi cho một không gian linh thiêng hay thiên định để nhìn chúng. Một không gian dành riêng cho sự nghiêm túc không dễ thấy trong một xã hội hiện đại, nơi mà mô hình chủ đạo của một không gian công

cộng là đại siêu thị (cũng có thể là một sân bay hay một bảo tàng).

Ngắm nhìn những bức ảnh bi thảm về nỗi đau của những người khác trong một phòng triển lãm nghệ thuật dường như là một sự lợi dụng. Kể cả những hình ảnh cuối cùng với sức nặng và sức mạnh cảm xúc dường như đã ấn định mãi mãi, nhưng những bức ảnh chụp trại tập trung năm 1945 có sức nặng khác nhau khi được thấy trong một bảo tàng nhiếp ảnh (khách sạn Sully ở Paris, Trung tâm nhiếp ảnh quốc tế ở New York); trong một phòng tranh đương đại, trong danh mục một bảo tàng; trên truyền hình; trong những trang của tờ *The New York Times*; trong những trang của tờ *Rolling Stone*; trong một cuốn sách. Một bức ảnh được thấy trong một bộ sưu tập ảnh hay in trên một tờ tin tức (như những bức hình về Nội chiến Tây Ban Nha) có ý nghĩa khác đi khi được trưng bày trong một cửa hàng thời trang Agnes B. Mỗi hình ảnh được thấy trong một khung cảnh. Và những khung cảnh đã nhân lên. Benetton, một hãng may mặc Ý, trong một

chiến dịch quảng cáo tai tiếng đã sử dụng một bức ảnh chụp chiếc áo thấm máu của một người lính Croatia đã chết. Những bức ảnh quảng cáo thường cũng đầy tham vọng, có tính nghệ thuật, ranh mãnh một cách tự nhiên, có xu hướng vi phạm, châm biếm, và trang nghiêm như nhiếp ảnh nghệ thuật. Khi bức ảnh người lính đang ngã xuống của Capa xuất hiện trên tờ *Life* và đối diện với quảng cáo keo bôi tóc Vitalis, đã có một sự khác biệt mênh mông, không thể kết nối về hình ảnh giữa hai bức, “xã luận” và “quảng cáo”. Ngày nay không có sự khác biệt đó.

Phần lớn thái độ hoài nghi hiện nay với sản phẩm của một số nhiếp ảnh gia có lương tâm nhất định dường như không gì hơn sự không hài lòng với thực tế rằng những bức ảnh được lưu hành theo quá nhiều cách; không thể đảm bảo có được những điều kiện tôn nghiêm để có thể nhìn và phản ứng với chúng một cách đầy đủ. Thực vậy, ngoài những khung cảnh diễn ra dành cho lòng yêu nước theo ý của những nhà lãnh đạo, dường như nay không thể đảm bảo

một không gian dành cho suy ngẫm và dành riêng cho bất kì điều gì.

Khi những bức ảnh với những đối tượng trang nghiêm nhất hoặc thương tâm nhất là nghệ thuật - và đó là thứ chúng trở thành khi được treo lên những bức tường, dù những phủ nhận là gì đi nữa - chúng chịu chung số phận của tất cả những tác phẩm nghệ thuật được treo trên tường hay đặt trên sàn tại những không gian công cộng. Thực sự, chúng là những trạm dừng chân thường luôn có dọc một lối tản bộ. Một buổi thăm bảo tàng hay phòng trưng bày là một tình huống xã hội, lỗ chỗ với những thứ gây sao nhãng, mà trong quá trình đó nghệ thuật được thấy và bình luận.¹ Đến một mức

¹ Sự phát triển của bảo tàng đã tiến rất xa theo hướng mở rộng không gian của những thứ gây xao nhãng. Từng là kho chứa để bảo quản và trưng bày những tác phẩm nghệ thuật của quá khứ, bảo tàng đã trở thành một tổ chức giáo dục kiêm khán phòng lớn với một trong những chức năng của nó là triển lãm nghệ thuật. Chức năng chính là giải trí và giáo dục dưới nhiều dạng, và sự tiếp thị của những trải nghiệm, khẩu vị, và những mô phỏng. Bảo tàng nghệ thuật Metropolian tại New York thực hiện một triển lãm về trang phục của Jacqueline Bouvier Kennedy Onassis

độ, sức nặng và sự nghiêm túc của những bức ảnh như vậy tồn tại tốt hơn trong một cuốn sách, nơi một người có thể nhìn trong riêng tư, nán lại trên những hình ảnh, không cần trao đổi bằng lời. Dù vậy, đến một thời điểm cuốn sách sẽ được đóng lại. Những cảm xúc mạnh mẽ sẽ trở thành thoáng qua. Dần dần, đặc điểm của những cáo trạng trong bức ảnh sẽ phai nhạt; sự lên án một xung đột cụ thể và quy kết những tội ác cụ thể sẽ trở thành một sự lên án chung về sự tàn nhẫn và độc ác của con người. Những ý định của người chụp không còn liên quan đến quá trình rộng hơn này.

trong những năm bà sống ở Nhà Trắng, và Bảo tàng Hoàng gia về chiến tranh tại London, nổi tiếng với những bộ sưu tập về vũ khí và hình ảnh quân đội, giờ tái hiện những không gian: từ Thế chiến thứ nhất, *Trải nghiệm chiến hào* (trận chiến Somme năm 1916) là một trải nghiệm kèm âm thanh ghi sẵn (tiếng đạn pháo nổ, tiếng khóc) nhưng không mùi (không có những thi thể thối rữa, không khí độc); và từ Thế chiến thứ hai, *Trải nghiệm Blitz*, mô tả hoàn cảnh London năm 1940 trong thời gian bị người Đức ném bom, trong đó có cả mô phỏng trải nghiệm dưới hầm trú ẩn trong một cuộc không kích.

*

LIỆU CÓ MỘT THUỐC GIẢI cho sự mê hoặc vĩnh cửu của chiến tranh? Và đây có phải là một câu hỏi thường được đặt bởi một người phụ nữ hơn là một người đàn ông? (Có lẽ đúng vậy).

Liệu một người có thể bị tác động bởi một hình ảnh (hoặc một nhóm hình ảnh) và trở nên tích cực chống chiến tranh cũng như một người có thể gia nhập phe phản đối án tử hình nhờ việc đọc, ví dụ, *An American Tragedy* (Một bi kịch của nước Mỹ) của Dreiser hay "The Execution of Troppmann" (Cuộc hành quyết Troppmann) của Turgenev, câu chuyện của một nhà văn biệt xứ được mời làm người quan sát những giờ phút cuối cùng của một tội phạm nổi tiếng trước khi bị hành quyết bằng máy chém trong một nhà tù Paris? Một câu chuyện kể có vẻ có hiệu quả hơn một hình ảnh. Một phần lí do là độ dài thời gian một người phải nhìn, phải cảm nhận. Không bức

ảnh nào hoặc tuyển tập các bức ảnh nào có thể trải dài hơn, hơn nữa như bộ phim *The Ascent* (Con đường đi lên) (1977) của đạo diễn người Ukraine Larisa Shepitko, một trong những bộ phim xúc động nhất về nỗi buồn của chiến tranh mà tôi được biết; và bộ phim tài liệu gây sững sờ của đạo diễn Nhật Bản Kazuo Hara *The Emperor's Naked Army Marches On* (Đội quân trần trụi của Thiên hoàng tiếp tục hành quân) (1987) khắc họa chân dung một cựu binh “loạn trí” của Chiến tranh Thái Bình Dương, người dành cả cuộc đời tố cáo những tội ác chiến tranh của người Nhật bằng chiếc xe phát thanh ông lái quanh đường phố Tokyo và có những cuộc viếng thăm không được chào đón tới những sĩ quan cấp trên của mình, yêu cầu họ phải xin lỗi vì những tội ác như việc sát hại những tù nhân Mỹ ở Philippines mà họ ra lệnh thực hiện hoặc bỏ qua dù biết.

Giữa những hình ảnh chống chiến tranh đơn lẻ, bức ảnh lớn của Jeff Wall thực hiện năm 1992 có tên gọi “Dead Troops Talk” (Cuộc nói chuyện của những người lính đã chết)

(Một cái nhìn sau trận đánh úp đội tuần tra Hồng quân gần Moqor, Afghanistan, mùa đông năm 1986) với tôi dường như là mẫu mực trong tính sâu sắc và sức mạnh của nó. Đối chọi với một văn bản, bức hình là một bản phim Cibachrome cao hơn hai mét rộng hơn bốn mét được gắn trên hộp sáng, những nhân vật tạo hình trong một quang cảnh, một sườn đồi ngổn ngang, được dựng lại trong trường quay của tác giả. Wall là người Canada, chưa từng đến Afghanistan. Trận đánh là một sự kiện giả tưởng trong cuộc chiến tàn ác liên tục xuất hiện trên tin tức. Wall đặt nhiệm vụ cho mình là tưởng tượng về nỗi kinh hoàng của chiến tranh (ông coi Goya là một nguồn cảm hứng), như trong tranh lịch sử thế kỉ XIX và những hình thức lịch sử khác xuất hiện cuối thế kỉ XVIII và đầu thế kỉ XIX - ngay trước khi sự phát minh của máy ảnh - như hoạt cảnh sống, tượng sáp, những cảnh lập thể, tranh toàn cảnh, những hình thức khiến quá khứ, đặc biệt là quá khứ rất gần, dường như thực đến kinh ngạc và thực đến đáng sợ.

Những nhân vật trong tác phẩm đầy sáng tạo của Wall “rất thực” nhưng, tất nhiên, hình ảnh thì không. Những người lính chết không nói được. Ở đây thì có.

Mười ba người lính Nga trong quân phục dày mùa đông và ủng cao nằm, ngồi rải rác trên một triền dốc lổ chỗ, đây đó những vệt máu, đầy sỏi đá và rác rưởi của chiến tranh: vỏ đạn, mảnh kim loại nhàu nát, một cái ủng vẫn giữ lại phần dưới một cái chân. Cảnh tượng này dường như là một phiên bản dựng lại cảnh cuối trong phim *Tôi lên án* của Gance, khi những người lính chết trong Thế chiến thứ nhất trôi lên từ những nắm mồ của mình, nhưng những người lính nghĩa vụ Nga này, bị giết hại trong cuộc chiến tranh thuộc địa của Liên bang Nga, chưa bao giờ được chôn cất. Vài người trong số họ vẫn đội mũ. Một nhân vật đang quỳ và nói chuyện sôi nổi có phần đầu sùì bọt đỏ và não của anh ta lộ ra. Bầu không khí ấm áp, vui vẻ, đầy tình anh em. Một vài người đang lười biếng tựa lên khuỷu tay, hoặc ngồi, tán gẫu; những phần sọ bị vỡ, bàn

tay giập nát được bày ra. Một người cúi qua một người khác đang nằm nghiêng như đang ngủ, có thể đang khuyến khích anh ta ngồi dậy. Ba người khác đang đùa cợt: một người với vết thương rộng ngoác ở bụng đang cười trên lưng một người khác, nằm sấp, đang cười với người thứ ba, quỳ trước mặt, dùng đũa treu chọc một mảnh thịt trước mặt anh ta. Một người lính vẫn đội mũ, không còn chân, quay về phía một đồng đội phía xa, với một nụ cười tỉnh táo trên mặt. Phía dưới anh ta là hai người có vẻ không đạt tới sự hồi sinh và nằm ngửa, phần đầu đầy máu của họ ngã theo triền dốc đá.

Bị nhận chìm bởi hình ảnh, một hình ảnh đầy tính cáo buộc, một người có thể mừng rỡ tưởng rằng những người lính có thể quay ra và nói chuyện với chúng ta. Nhưng không, không ai nhìn ra ngoài bức hình. Không có mối đe dọa nào của sự phản đối. Họ không định hét lên với chúng ta: hãy ngừng lại sự ghê tởm đó, ngừng chiến tranh lại. Họ chưa sống trở lại để loạng choạng bước ra và lên án những kẻ gây

chiến, những kẻ gửi họ đến để giết và bị giết. Và họ không cố làm người khác kinh hãi, khi giữa họ (ngoài cùng bên trái) có một kẻ kiểm soát Afghanistan trùm áo trắng đang chăm chú lục lọi túi đồ cá nhân của ai đó, và đang tiến vào khung hình phía trên họ (trên cùng bên phải) trên lối vòng xuống dốc là hai người Afghanistan, có thể cũng là lính, với những khẩu AK dưới chân trông như đã tước từ những người lính đã chết. Những người chết này hoàn toàn không quan tâm đến những người sống: đến những kẻ đã cướp đi sinh mạng của họ; đến những nhân chứng - và đến chúng ta. Vì sao họ nên tìm ánh mắt của chúng ta? Họ sẽ nói gì với chúng ta? "Chúng ta" - "chúng ta" ở đây là tất cả những người chưa bao giờ trải qua những gì họ đã trải qua - không hiểu nổi. Chúng ta không nắm bắt được. Chúng ta không thể thực sự hình dung nổi. Chúng ta không thể tưởng tượng nổi chiến tranh đáng sợ thế nào, kinh hãi thế nào; và nó đã trở nên bình thường thế nào. Không hiểu nổi, không tưởng tượng nổi. Đó là những

TRƯỚC NỖI ĐAU CỦA NGƯỜI KHÁC

gì mà mỗi người lính, mỗi nhà báo, mỗi nhân viên cứu trợ, và mỗi người quan sát độc lập, những người đã trải qua thời gian dưới làn đạn và may mắn thoát khỏi cái chết giáng xuống người bên cạnh, cảm thấy một cách dai dẳng. Và họ đúng.

Lời cảm ơn

Một phần của tranh luận trong cuốn sách này đầu tiên được trình bày trong một Thuyết trình ân xá tại Đại học Oxford tháng Hai năm 2001 và sau đó được xuất bản trong tuyển tập các Thuyết trình ân xá có tên gọi *Human Rights, Human Wrongs* (Loài người thiện, loài người ác) (Nhà xuất bản Đại học Oxford, 2003). Tôi cảm ơn Nick Owen từ New College về lời mời cho thuyết trình này và sự hiếu khách của ông. Một phần nhỏ khác có xuất hiện như lời tựa cho cuốn *Don McCullin*, một tổng hợp những bức ảnh của McCullin xuất bản bởi Nhà xuất bản Jonathan Cape năm 2002. Tôi rất cảm ơn sự động viên của Mark Holborn - người biên tập

ảnh ở Cape; đồng thời cảm ơn người đọc đầu tiên của tôi, Paolo Dilonardo, như thường lệ; cảm ơn Robert Walsh vì sự sâu sắc của ông, một lần nữa; và cảm ơn Minda Rae Amiran, Peter Perrone, Benedict Yeoman, và Oliver Schwaner-Albright.

Tôi đã rất xúc động và được khuyến khích với bài viết của Cornelia Brink “Những biểu tượng vĩnh cửu: Nhìn những bức ảnh từ các Trại tập trung phát xít” trong tạp chí *Lịch sử & Kí ức* tập 12 số 1 (mùa Xuân/Đông, 2000), và bởi cuốn sách tuyệt vời *Tưởng nhớ để quên: Kí ức Holocaust qua ống kính máy ảnh* (Nhà xuất bản Đại học Chicago) của Barbie Zelizer, trong đó tôi tìm thấy đoạn trích dẫn của Lippmann. Bài báo trên *Tạp chí Sức mạnh hàng không vũ trụ* (mùa Đông, 2000) của James S. Corum, giảng viên tại Trường nghiên cứu không lực hiện đại tại Căn cứ không quân Maxwell - Alabama, đã cung cấp những thông tin và phân tích quan trọng về những trận bom trừng phạt của Không lực Hoàng gia lên làng mạc Iraq giữa những năm 1920 và 1924. Báo cáo từ những nơi phóng

viên ảnh bị hạn chế tiếp cận trong Chiến tranh Falklands và Chiến tranh Vùng Vịnh được tìm thấy trong hai cuốn sách quan trọng: *Cơ thể Kinh hoàng: Nghề báo ảnh, Thảm họa, và Chiến tranh* của John Taylor (Nhà xuất bản Đại học Manchester, 1988), và *Chiến tranh và Nhiếp ảnh* của Caroline Brothers (Routledge, 1997). Brothers tổng hợp những ý kiến phản đối về tính xác thực của bức ảnh Capa trong các trang từ 178 đến 184. Đối lập lại: Bài báo của Richard Whelan trong tạp chí *Aperture*, số 166 (mùa Xuân, 2002) có nhan đề “Người lính ngã xuống của Robert Capa” viện dẫn một loạt những hoàn cảnh hơi mơ hồ về đạo đức trong quá trình lập luận rằng Capa đã vô tình chụp được khoảnh khắc người lính Cộng hòa bị giết.

Tôi mắc nợ Natalie M. Houston thông tin về Roger Fenton trong bài “Đọc những kỉ vật thời Victoria: Những bài sonnet và những bức ảnh về Chiến tranh Crimea”, *Tạp chí phê bình Đại học Yale* tập 14, số 2 (mùa Thu, 2001). Tôi cảm ơn Mark Haworth-Booth của Bảo tàng Victoria và Albert vì có được thông tin về hai phiên bản của

tác phẩm “Thung lũng bóng tối của cái chết” của Fenton; cả hai đều được tái bản trong *Cảnh tượng cuối cùng: Một lịch sử hình ảnh về Chiến tranh Crimea*, Ulrich Keller (Routledge, 2001). Câu chuyện về phản ứng của người Anh trước những bức ảnh lính Anh chết không được chôn cất tại Trận chiến Spion Kop đến từ cuốn *Những bức ảnh chiến tranh thời kì đầu*, tập hợp bởi Pat Hodgson (Hội Đồ họa New York, 1974). Chính William Frassanito trong cuốn *Gettysburg: Một chuyến du hành theo thời gian* (Scribner's, 1975) chỉ ra Alexander Gardner khi chụp đã phải di chuyển vị trí thi thể của người lính Liên minh. Trích dẫn của Gustave Moynier đến từ cuốn *Một chỗ ngả lưng cho đêm nay: Tư tưởng nhân đạo trong khủng hoảng* (Simon và Schuster, 2002).

Tôi sẽ tiếp tục học hỏi như đã làm trong rất nhiều năm, từ những cuộc trao đổi với Ivan Nagel.

NHÀ XUẤT BẢN TRI THỨC

53 Nguyễn Du - Quận Hai Bà Trưng - Hà Nội

Điện thoại: (84-24) 3944 7279 - (84-24) 3945 4661

Email: lienhe@nxbtrithuc.com.vn

Website: www.nxbtrithuc.com.vn | www.nxbtrithuc.vn

Susan Sontag

TRƯỚC NỖI ĐAU CỦA NGƯỜI KHÁC

Về tính phổ biến, ý nghĩa và tác động của bạo lực

Chu Đình Cương dịch

Chịu trách nhiệm xuất bản:

Giám đốc

PHẠM THỊ BÍCH HỒNG

Biên tập: PHẠM TUYẾT NGÀ

Bìa: TRẦN QUANG DŨNG

Trình bày: NGUYỄN NGUYỆT LINH

In 500 bản, khổ 13x20,5 cm.

Tại Xí nghiệp in Nhà xuất bản Văn hóa Dân tộc

- Công ty TNHH MTV Nhà xuất bản Văn hóa Dân tộc

- 128c/22 Đại La, Hà Nội.

XNĐK KHXB số 1555-2022/CXBIPH/1-19/TrT.

Quyết định xuất bản số 23/QĐ-NXBTrT ngày 8/7/2022.

ISBN: 978-604-340-326-8.