

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Wydział Nauk Społecznych
Instytut Kulturoznawstwa

Ewa Jeleń-Kubalewska

**Cierpienie i śmierć jako współczesny performans medialny.
Perspektywa performatyczna**

**Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. UAM dr. hab. Juliusza Tyszki
(Zakład Performatyki)**

Praca finansowana przez Narodowe Centrum Nauki jako projekt badawczy
w ramach konkursu „Preludium” (grant nr 2011/01/N/HS2/02832)

Poznań 2014

*Niniejsza praca nie powstałaby bez serdecznego wsparcia,
na jakie zawsze mogłam liczyć ze strony
prof. dr. hab. Juliusza Tyszki,
za co mu – równie serdecznie – dziękuję.
Trudno wyobrazić sobie lepszego promotora.*

*Pracę dedykuję wszystkim pacjentom,
którym mogłam towarzyszyć w procesie ich leczenia.
Rozmowy z nimi nauczyły mnie o wiele więcej
o cierpieniu (a jednocześnie o wartości życia),
niż jakakolwiek rozprawa naukowa.*

Spis treści

Wstęp	5
Rozdział 1: Punkty styku performatyki i studiów nad traumą	
Część I: Performatyka jako dyscyplina naukowa <i>in statu nascendi</i>	13
I 1.1 Zwrot performatywny w kulturze zachodniej	18
I 1.2 Performatyka – gatunek zmacony	21
I 1.3 Co to jest performans <i>versus</i> który performans?	27
I 1.4 Wnioski	35
Część II: Studia nad traumą: między dramatem realnym i zmediatyzowanym	37
II 1.5 Freud i przerwana bariera	38
II 1.6 Powrót wypartego: świadek traumy	40
II 1.7 Zmiana – trauma – performans	43
II 1.8 Trauma zmediatyzowana: między współczuciem a odrzuceniem	50
II 1.9 Wnioski	53
Rozdział 2: Ponowoczesność wobec śmierci i cierpienia	55
2.1 Śmierć jako trauma – mechanizmy radzenia sobie ze śmiertelnością	58
2.2 Usuwanie żałoby, zanikanie świadka	62
2.3 Zabijanie śmierci: rozwój współczesnych postaw wobec umierania	70
2.4 Etyczne dylematy	77
2.5 Śmierć jak pornografia, czyli o prywatyzacji trosk	83
2.6 Zamiast zakończenia: o tym, dlaczego nie potrafimy umrzeć	86
Rozdział 3: Fotografia i jej spektakle. World Press Photo	
– performans między sztuką a dokumentem	93
3.1 Zwrot ku performatyce	95
3.2 Fotograficzna prawda i prawdopodobieństwo	99
3.3 Fotografia a przemoc: od szpitala Salpêtrière do więzienia Abu Ghraib	110
3.4 Fotograf jako performer	117
3.5 World Press Photo 2013 – sztuka autoprezentacji	129
3.6 Wypełzające znaczenia: amsterdamska i poznańska wystawa World Press Photo	135

3.7	Spektatorzy World Press Photo – analiza dwóch badań fokusowych	142
3.8	Podsumowanie	159
Rozdział 4: Telewizyjny teatr informacji. Śmierć w ruchomych obrazach		162
4.1	Telewizja, czyli przepis na udany performans	164
4.2	Jednocząca siła telewizyjnego rytuału	172
4.3	Falling Bodies, Katyń 2 – o trudnościach z żałobą	176
4.4	Pożegnanie idola – męczeństwo i pośmiertne (medialne) trwanie	186
4.5	Podsumowanie	193
Zakończenie		196
Bibliografia		205

Wstęp

Judith Butler w swojej książce *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence* stwierdza, iż systemy odpowiedzialne za tworzenie sfery wizualnej (czyli te wszystkie regulacje, podług których decyduje się o tym, czy dany obraz – fotograficzny, telewizyjny - uczyni widzialnym konkretny fragment rzeczywistości) to w gruncie rzeczy struktury, które odpowiadają za to, co będzie (a co nie będzie) traktowane jako rzeczywistość właśnie. To od nich zależy również, czyje życie zostanie uznane za wartościowe (i warte medialnego ukazania), a także to, czyja śmierć okaże się godną opłakiwania.¹ Niniejsza praca poświęcona została zagadnieniu fotograficznego i telewizyjnego obrazowania ludzkiego cierpienia i śmierci, co traktować można jako próbę zrozumienia systemów, o których pisała Butler. Nie ograniczam się w niej jednak do analizy procesów uruchamianych tylko i wyłącznie przez producentów i dystrybutorów medialnych obrazów, gdyż w centrum mojego zainteresowania pozostaje także odbiorca owych obrazów, jak również przestrzeń, w której dany fragment rzeczywistości czyni się widzialnym. Przez przestrzeń rozumiem tu nie tylko miejsce prezentacji danych obrazów (np. budynek galerii czy muzeum), lecz również zbiór kulturowo ugruntowanych przekonań i wartości, podzielanych przez zbiorowość, na którą obrazy w pewien sposób oddziałują (choćby sprowadzało się to tylko do chwilowego utkwienia na nich wzroku). Pragnę przyjrzeć się tym wszystkim aspektom wizualnych reprezentacji z perspektywy nie semiotyki, nie socjologii wizualnej czy antropologii obrazu, lecz z perspektywy performatyki, która (przynajmniej w moim przekonaniu) pozwala dostrzec znacznie więcej w (czy może raczej – wokół) obrazach (obrazów), niż wymienione jako pierwsze pozostałe dyscypliny naukowe.

Głównym celem niniejszej dysertacji pozostaje zgłębienie problemu medialnego (przede wszystkim fotograficznego) sposobu prezentacji bolesnych wydarzeń w ponowoczesnym społeczeństwie zachodnim, a także próba odpowiedzi na pytanie, w jaki

¹ J. Butler, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Verso, Londyn i Nowy Jork 2004, s. xx-xxi.

sposób i w jakim stopniu media kształtują nasze zachowania/postawy wobec śmierci i cierpienia. Głównym *case study* mojego doktoratu jest coroczna wystawa World Press Photo. W jej ramach nagradza się przede wszystkim zdjęcia, którym jury przypisuje wysoki stopień dramatyzmu. Wystawę charakteryzuje również liczebna przewaga zdjęć prezentujących cudze cierpienie i śmierć (nad np. obrazami prezentującymi wydarzenia sportowe, artystyczne, czy inne, mniej wstrząsające). Interesują mnie takie aspekty zagadnienia jak: granica prywatne/publiczne w zachodniej kulturze, etnocentryzm w fotograficznych i telewizyjnych przedstawieniach Innego, pamięć zbiorowa a medialny zapis traumy, obraz w dyskursie władzy, estetyzacja cierpienia, a także konkurs i wystawa World Press Photo jako performans kulturowy, organizacyjny i techniczny (w rozumieniu, jakim obdarzył te trzy rodzaje performansów McKenzie). Praca ta weryfikuje utarty pogląd o tym, iż to ogrom obrazów okrucieństw tłumi naszą zdolność reakcji, a także stara się wyjaśnić, w jaki sposób system wiedzy-władzy w społeczeństwach zachodnich wpływa na to, czyich cierpień (i dlaczego) się nie pokazuje. Kwestionuje również zdolność obrazu do odkrywania prawdy o przeszłości, a tym samym poddaje w wątpliwość jego wartość dokumentacyjną.

Podstawę naukowego warsztatu pracy stanowi zatem performatyka. Według niej performans rozważać należy jako szerokie spektrum działań człowieka, które dotyczyć mogą zarówno rytuałów, zabaw, teatru, jak i ról społecznych, mediów i występów życia codziennego. Jak zauważyła już Diana Taylor, podejście performatyczne pozwala na przemysłenie od nowa twórczości kulturalnej z pozycji innej niż dominujące od czasu konkwisty słowo pisane, uzurpujące sobie władzę poznawczą i wyjaśniającą. Przedmiot badań performatyki stanowią zachowania. Performatycy nie „czytają” działań, pytają raczej o „czynności”, w kontekście których powstaje i trwa działanie, a więc o to, jak, kiedy i przez kogo zostało powołane do życia, w jakie interakcje wchodzi z tymi, którzy go oglądają, jak zmienia się z biegiem czasu, a także badają okoliczności, w jakich dzieło (może nim być zarówno przedmiot, jak i samo działanie) powstało i zostało wystawione na pokaz. Performatyka jest stosunkowo młodą dyscypliną, a jej metody nadal przechodzą przez fazę formowania. Czerpie ona z innych dyscyplin i syntezuje ich ujęcia (są nimi m.in. sztuki wykonawcze, nauki społeczne, semiotyka, teoria mediów czy psychoanaliza). „Performatyka zaczyna się tam, gdzie większość określonych dyscyplin się kończy. Performatyka nie bada tekstu, architektury, sztuk pięknych ani żadnego innego produktu sztuki czy kultury jako

takiego, lecz jako element ciągłej gry związków i relacji – *jako performans*”.² *Jako performans* przedstawiam więc medialne przekazy o cierpieniu i śmierci, analizując m.in., jak przestrzeń, w której umieszcza się fotografie, wpływa na ich odbiorców, w jaki sposób dane obrazy (fotograficzne i telewizyjne) stwarzają wspólną wyobraźniową, wspólną pamięć o zdarzeniu, a także (mając na uwadze to, iż żaden performans nie jest neutralny), czyich śmierci (i dlaczego) w mediach zachodnich nie pokazujemy.

Metodami, jakimi posługuję się, by zgłębić wyżej postawione zagadnienia, są: analiza zawartości treści telewizyjnych i fotograficznych przekazów odnoszących się do tematu cierpienia i śmierci, a także prac krytycznie rozpatrujących ową tematykę, analiza performatyczna wybranych obrazów medialnych, jak również badania fokusowe (w trakcie których użyłam zdjęć nagrodzonych w konkursie World Press Photo), wywiady indywidualne z fotografami oraz obserwacja uczestnicząca (tzn. udział w wystawach World Press Photo w Poznaniu i w Amsterdamie, obserwacja „tego, co ludzie robią, kiedy to właśnie robią” – tzn. kiedy oglądają zdjęcia na wystawie).

Medialne obrazy związane z ludzkim nieszczęściem to zagadnienie bardzo obszerne, któremu można by poświęcić pewnie kilka tomów rozpraw. Z racji ograniczonego czasu, jaki zostaje oddany do dyspozycji początkującemu badaczowi, musiałam dokonać pewnego zawężenia tematu. Po pierwsze więc, skupiam się na wizualnych reprezentacjach zdarzeń ostatnich piętnastu lat. Wydarzeniem, które (z perspektywy czasowej) otwiera moje rozważania, pozostaje atak terrorystyczny na World Trade Center z 11 września 2001 roku. Nie jest ono jednak przykładem wybranym przypadkowo. Wielu badaczy interesujących się zagadnieniem naszego ponowoczesnego radzenia sobie z traumatycznymi przeżyciami (w tym – ze śmiercią bliskiej osoby) i ich medialnymi przedstawieniami zwraca uwagę na fakt, iż właśnie po fatalnych wypadkach 9/11 wzrosło społeczne zapotrzebowanie na podjęcie tematu umierania, bólu, żałoby i radzenia sobie z traumą. Po drugie, nie byłoby możliwe rzetelne zanalizowanie wszystkich fotografii śmierci i cierpienia, jakie pojawiły się od roku 2001, dlatego też postanowiłam zawęzić pole badawcze do zdjęć nagrodzonych w konkursie World Press Photo. Wydaje mi się, iż jest to wybór o tyle słuszny, o ile WPP traktować można jako reprezentację głównego (najczęściej obecnego w sferze publicznej, oficjalnej) nurtu fotografii – na co wskazuje renoma samego konkursu i uznanie Fundacji WPP za organ wyłaniający

² R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 16.

najlepsze fotografie prasowe. Interesują mnie bowiem te obrazy nieszczęść, które dominują w medialnych przekazach, tworząc coś na kształt ogólnie przyjętego kanonu wizualizowania cierpienia i śmierci. Jestem świadoma, iż takie podejście spotkać się może z głosami krytyki, z zarzutem pomijania chociażby dokonań tak zwanej fotografii artystycznej, także poruszającej tematykę mortualną. Jak postaram się jednak wykazać w rozdziale trzecim, zdjęcia nagradzane w konkursach takich jak World Press Photo są (jakoby ze swej istoty) formami liminalnymi, pozostającymi w ciągłym stanie „pomiędzy” – dziennikarstwem, a sztuką; dążeniem do odkrywania prawdy o otaczającym nas świecie, a dążeniem do stworzenia wysokiej jakości (również estetycznej) performansu. Niniejsze analizy nie mają charakteru uogólniającego i brak im pretensji do uznania ich za niepodważalne. Przyświecała mi jedynie (lub aż) myśl scharakteryzowania pewnego wycinka praktyk medialnych, to znaczy sposobów, jakimi członkowie społeczeństw zachodnich posługują się przy tworzeniu i odbieraniu telewizyjnych i fotograficznych obrazów ludzkich nieszczęść. Liczę, iż znajdą się badacze, którzy zechcieliby rozwinąć moje wnioski we własnych projektach badawczych i przyjrzeć się z bliska chociażby temu, jak śmierć i cierpienie wizualizowane są w przestrzeni wirtualnej, tj. czy obrazy katastrof, samobójstw, kataklizmów i innych traumatycznych doświadczeń odbiegają znacznie od tego, co prezentuje się nam w telewizyjnych magazynach wiadomości czy na wystawach fotografii prasowej.

Praca podzielona została na cztery rozdziały. Pierwszy z nich pozostaje próbą naszkicowania najważniejszych (z punktu widzenia mojego problemu badawczego) osiągnięć performatyki jako dyscypliny naukowej *in statu nascendi*. Stanowi on swoistego rodzaju podłoże metodologiczne dla dalszych rozważań. Prezentuję w nim różne ujęcia terminu „performans”, by wyłonić z nich te, które przekładam na analizę medialnych reprezentacji. Przywołuję prace tych autorów, którzy, pomimo tego, iż nie odnosili się bezpośrednio do medialnych reprezentacji cierpienia czy śmierci, opisali pewne narzędzia badawcze, pozwalające zastosować się na gruncie fotograficznych i telewizyjnych obrazów o potencjale traumatycznym. W rozdziale otwierającym niniejszą dysertację podkreślam m. in. (za Judith Butler i Jonem McKenzie), iż performans nie jest tylko narzędziem oporu, lecz może być użyty także jako siła normalizująca. Przekładając to sformułowanie na język obrazów można by powiedzieć, iż fotografie czy migawki telewizyjne służą często danej ideologii, ugruntowują pewien ustalony już wcześniej światopogląd – po to, by np. uspokoić sumienia swych odbiorców, ukazując ich jako pomagających ofiarom tsunami czy fali głodu.

Podkreślam również, iż ontologia obrazów śmierci i cierpienia jako performansów opiera się nie na znikaniu (by przywołać rozważania Peggy Phelan), lecz na pojawianiu się. Innymi słowy: zdarzenia niezarejestrowane, niesfotografowane, nie pojawiające się na ekranach naszych telewizyjnych odbiorników – nie istnieją. Pobrzmiewa w tym sformułowaniu myśl Berkeleya: wszak być oznacza być postrzeganym.

Wspomniałam już o tym, iż performatyka egzystuje w punktach styku różnych innych dyscyplin naukowych, takich jak kulturoznawstwo i antropologia, socjologia i psychoanaliza czy studia genderowe. Z uwagi na tematykę obrazów poddanych analizie wydaje mi się uprawnionym dodanie do tych „*points of contact*” jeszcze jednej dyscypliny – studiów nad traumą. W rozdziale pierwszym próbuję zatem połączyć dorobek naukowy *performance studies* i *trauma studies*. Traumą charakteryzuje głęboki paradoks: najbardziej bezpośrednie doświadczenie nagłego i brutalnego zdarzenia może skutkować totalną niemożliwością jego uchwycenia przez świadomość, fizycznym i emocjonalnym paraliżem, biernością (by się z niej wyzwolić, trzeba performować, tzn. działać, by zintegrować bolesne doświadczenie z istniejącymi schematami myślowymi). Niektóre ze zdjęć i materiałów telewizyjnych odkrywają ten paradoks, ukazując wydarzenia, których nie potrafimy włączyć w ciągłą narrację lub też nie chcemy zasymilować ich z historią, jaką sami o sobie piszemy (tak najczęściej dzieje się w przypadku obrazów przestępstw, których sami dokonujemy wobec Innych). W proces uzdrawiania z traumy wpisane zostały performatywne zabiegi, do których należą publiczne, zbiorowe uroczystości (takie jak chociażby obchody rocznicy ataków na World Trade Center z 11 września czy manifestacja polityczna w rocznicę tzw. tragedii smoleńskiej), pozwalające na uwolnienie (poprzez performowanie) represjonowanych emocji, wyrażenie smutku i żałoby. Zakładam, iż wizualne reprezentacje tych wydarzeń w bardzo dużym stopniu przyczyniają się do nadawania znaczeń traumatycznym przeżyciom, bardzo często wypaczając ich pierwotny kontekst, a tym samym nie doprowadzając do uzdrowienia z traumy, lecz uśpienia na czas nieokreślony bolesnych wspomnień z tą traumą związanych (dlatego też pewne obrazy ciągle do nas powracają, prześladują nas i nawiedzają w najmniej spodziewanych momentach).

W rozdziale drugim podejmuję próbę rekonstrukcji i własnego ustosunkowania się do przemysłów tych badaczy, których interesował problem ponowoczesnego społeczeństwa zachodniego i jego stosunku do umierania i cierpienia. Większość z nich dochodzi do

wniosku, iż współcześni ludzie wolą milczeć o własnej, naturalnej śmierci, dużo za to o niej rozprawiają, jeśli jest ona „kontrowersyjna” (tj. nienaturalna; do tej kategorii zalicza się morderstwa, samobójstwa, katastrofy lotnicze, wydarzenia cechujące się nagłością i brutalnością) i dotyka kogoś innego. Myśli o własnej śmiertelności są systematycznie wypierane (jak słusznie konstatuje Bauman – dziś mówimy o chorobach, które można leczyć, o ciele, które poddać można reżimowi i różnym zabiegom udoskonalamy), co zaprowadziło nas w konsekwencji do zanegowania sensu samej śmierci. To z kolei, jak zauważa Geoffrey Gorer, przyczyniło się do zakwestionowania sensu żałoby i usunięcia jej z norm społecznego zachowania. Nieprzepracowana żałoba pozostaje niebezpiecznym stanem, który psychiatrzy (wśród nich Elisabeth Kübler-Ross) wiążą z powiększającym się odsetkiem ludzi zmagających się z chorobami psychicznymi, takimi jak depresja czy nerwica. Nasze zainteresowanie medialnymi widokami cudzej śmierci tłumaczyć zatem można potrzebą zdobycia informacji na temat samej śmierci. Zwracamy się w kierunku telewizji czy fotografii, gdyż w innych sferach praktyk społecznych trudno o dostęp do wiedzy na temat tego, jak wygląda umieranie. Baudrillard tłumaczy tę potrzebę jeszcze inaczej: gwałtowna śmierć porusza nas również dlatego, że oddziałuje na całą grupę (odbiorców medialnych), odwołując się do jej wartości i namiętności, pełniąc funkcję rytuału oczyszczenia czy też rytuału umacniającego (scalającego) wspólnotę. Pojawia się przy tym niebezpieczeństwo voyerystycznego potraktowania cudzego cierpienia, które staje się tylko i wyłącznie obrazem, przeznaczonym do oglądania, co badacze tacy jak Gorer określają mianem pornografii śmierci.

Rozdział trzeci skupia się na performatycznej analizie zdjęć prezentujących cierpienie i śmierć, ze szczególnym uwzględnieniem wystawy World Press Photo. Analizuję w nim między innymi rozważania Rolanda Barthesa na temat istoty fotografii, poddając je krytyce bazującej na dociekaniach André Rouillé. W tej części doktoratu prezentuję własny punkt widzenia na fotografii nagradzanej w konkursie WPP, to znaczy opisuję je jako formy liminalne, tj. formy zawieszony pomiędzy biegunem sztuki, a dokumentem o naukowej wartości. Zakładam, iż ich pełne rozumienie wymaga nie tylko dokładnego przyjrzenia się im samym, lecz również rozejrzenia się wokół nich. Dlatego też w rozdziale tym powracam do początków fotografii i jej powiązań ze społeczeństwem nowoczesnym, z koncepcją prawdy (wiedzy) i władzy, rozróżniam przemoc fotografii od przemocy w fotografii, a także biorę pod uwagę grupy interpretatorów, które mają wpływ na kształtowanie się sensu (a tym samym

oddziaływania) danego zdjęcia. Rozglądanie się wokół zdjęć polega również na zastanowieniu się nad rolą przestrzeni, w której zdjęcia wystawia się na widok publiczny – nad tym, w jaki sposób przestrzeń kształtuje odbiór danego obrazu. W rozdziale trzecim analizuję pod tym kątem wystawę World Press Photo w poznańskim Centrum Kultury Zamek oraz jej edycję w amsterdamskim kościele Oude Kerk. Z tych analiz wyłania się obraz World Press Photo jako instytucji nie tyle nagradzającej fotografów za ich wkład w nasze rozumienie dramatów społecznych, co konstruującej narracje o bohaterskich czynach tychże fotografów – współczesnych herosów. Co więcej, prezentowane przez Fundację WPP zdjęcia przedstawiają nie tyle ludzi i wydarzenia wybrane przez fotografa, ale nasz – zachodni stosunek do tych osób i zdarzeń (a także do samej profesji fotoreportera). Robiący zdjęcie staje się figurą godną naśladowania, archetypem kumulującym w sobie powszechnie podzielane przez zachodnie społeczeństwo wartości. Jego performans poddaje się kontroli instytucjonalnej – nie wszystko, co fotograf chciałby pokazać na zdjęciu, będzie w rzeczywistości pokazane. Część z takich odrzuconych przez wydawców, zakazanych przez władzę obrazów wystawa WPP wyciąga na światło dzienne (przykładem takich obrazów są zdjęcia amerykańskich weteranów wojny w Iraku wykonane przez Ninę Berman). Jednakże sposób, w jaki się je prezentuje, może hamować siłę ich oddziaływania na widza. Obok fotografa to właśnie widz i jego reakcje na zdjęcia prezentowane na wystawie WPP stają się przedmiotem mojego badawczego zainteresowania. W rozdziale trzecim zamieszczam więc fragmenty wywiadów, które przeprowadziłam z fotografami, jak i analizę dwóch badań fokusowych, przeprowadzonych przeze mnie na grupie dwunastu osób (po sześć osób w każdej grupie), które przynajmniej raz (licząc od roku 2001) odwiedziły wystawę WPP. Wychodząc od pytania o to, czy wystawa ta wpisuje się bardziej w praktyki artystyczne (opierające się na subiektywnych wyborach) czy też w sferę praktyk dokumentacyjnych (opartych na założeniu o obiektywnym oglądzie rzeczywistości), przedstawiam fragmenty wypowiedzi badanych na temat ich recepcji „najlepszych zdjęć prasowych”. Fokusy ujawniają, iż pragnienie zdobycia wiedzy o otaczającym nas świecie nie jest wcale głównym powodem, dla którego zdjęcia prezentowane na World Press Photo tworzy się i ogląda. Fotografie te zdają się nam przede wszystkim pomagać w wykonaniu jak najwyżej ocenianego performansu – i dotyczy to nie tylko fotografów rywalizujących o miano najlepszych w swoim fachu, lecz również i widzów, którzy poprzez akt oglądania zdjęć cudzego cierpienia mogą potwierdzać swoją przynależność do danej grupy, dzielącej te same wartości.

Ostatni rozdział, zatytułowany *Telewizyjny teatr informacji. Śmierć w ruchomych obrazach*, jest formą otwarcia dyskusji nad telewizyjnie zapośredniczonymi obrazami ludzkich nieszczęść. Zaznaczyć trzeba, iż nie stanowi on dogłębnej analizy sposobów konstruowania narracji o umieraniu i cierpieniu, podejmowanej przez producentów programów informacyjnych, lecz pozostaje wstępem do dalszych rozważań nad tymi zagadnieniami, który (mam taką nadzieję) zachęci innych badaczy do napisania ciągu dalszego. Przedstawiam w nim telewizyjne wiadomości jako rodzaj rytualnej komunikacji, poprzez którą zbiorowość (widzowie) nie tyle dowiaduje się czegoś nowego o świecie, co potwierdza ustaloną już wizję tegoż świata. Głównym zadaniem telewizyjnych programów informacyjnych okazuje się konstruowanie kulturowego kolektywu, poprzez przedstawianie pewnych idei ten kolektyw charakteryzujących. W rozdziale tym podążam za rozważaniami Tony'ego Waltera, który przypisuje telewizji funkcje, jakie niegdyś sprawowała religia i medycyna. Po pierwsze zatem, to właśnie z telewizji współczesny człowiek czerpie wiedzę na temat kruchości życia, po drugie zaś – w szczególnych przypadkach (gdy społeczność zmagać się musi z kryzysem, trudnymi doświadczeniami) potrafi ona gromadzić ludzi (nie tylko przed odbiornikami telewizyjnymi) złączonych w bólu, często pokazując im, jak powinni zachowywać się np. w okresie trwania żałoby narodowej. W ostatniej części niniejszej dysertacji poddaję analizie sposób konstruowania telewizyjnych relacji o czterech wydarzeniach, związanych ze śmiercią społecznie znaczących osób. Będą to medialne obrazy zamachów terrorystycznych na World Trade Center, katastrofy smoleńskiej, pożegnania Jana Pawła II oraz pożegnania Michaela Jacksona. Analizy te pozwolą mi na podkreślenie podobieństw między fotograficznymi a telewizyjnymi obrazami śmierci i cierpienia, uwypuklając zwłaszcza ich liminalne właściwości.

Pozostaje mi wyrazić nadzieję, iż Czytelnik, który podejmie trud zapoznania się z całością niniejszej pracy, zechce uważniej przyjrzeć się kolejnym edycjom wystawy World Press Photo, z mniejszą obojętnością spojrzeć również na telewizyjne magazyny wiadomości. Przede wszystkim zaś – potraktuje performatykę jako dziedzinę nauki o wciąż zwiększającej się wartości poznawczej.

Rozdział 1: Punkty styku performatyki i studiów nad traumą

Część I: Performatyka jako dyscyplina naukowa *in statu nascendi*

We wrześniu 2002 roku amerykańska artystka Pia Lindman rozpoczęła swój projekt o nazwie *New York Times*, skoncentrowany na ukazaniu napięć pomiędzy prywatnymi gestami żałoby i cierpienia a politycznym ich wykorzystaniem oraz monumentalizacją. W tym celu Lindman przez rok kolekcjonowała zdjęcia (drukowane na łamach gazety „New York Times” – stąd też nazwa projektu) ukazujące ciała (między innymi Afgańczyków, Amerykanów, Irakijczyków, Sudańczyków, Izraelczyków i Palestyńczyków), pogrążone w głębokim smutku, wyrażające żalobę i rozgoryczenie po stracie najbliższych. Następnie, za pomocą kamery wideo, nagrywała siebie próbującą odtworzyć (odegrać) prezentowane na fotografiach sceny. Po obejrzeniu materiału filmowego artystka stworzyła rysunki – szkice przedstawiające jej ciało w różnych gestach/postawach, wzorowanych na swoich „odtworzeniach” fotografii prasowych. Rysunki pozbawione zostały jakiegokolwiek cechy wskazującej na pochodzenie danego gestu lub też podpowiadającej, kto je wcześniej sfotografował – ograniczają się najczęściej do uwypuklenia układu rąk i ekspresji twarzy artystki, która dodatkowo uwieczniła siebie w prostym stroju (w niczym niewyróżniającej się bluzce z krótkim lub długim rękawem oraz spodniach).

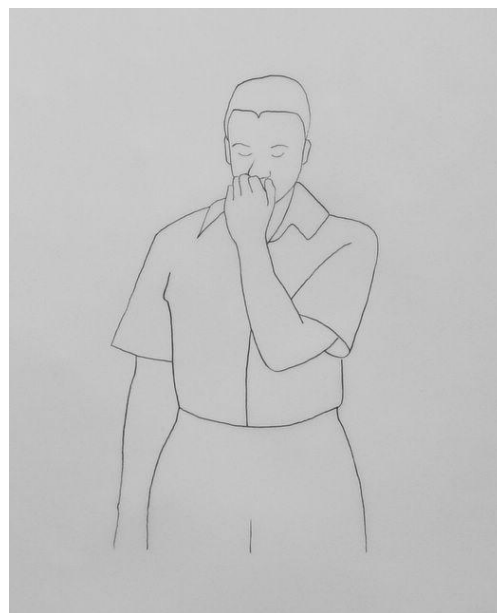
New York Times to jednak nie tylko zapis filmowy i zbiór szkiców, ale także i performans, który Pia Lindman co jakiś czas nadal prezentuje w miejscach publicznych w różnych stronach świata (zobaczyli go już nowojorczy, mieszkańcy Tokio, Wiednia, Helsinek, Berlina i Mexico City). Za każdym razem widzowie najpierw konfrontowani są z danym szkicem, później natomiast z przygotowaniami Lindman do zastygnięcia w pozie, którą wcześniej obejrzano na papierze. Jak wyjaśnia Kriss Ravetto-Biagoli, „poprzez wystawienie szkiców własnych odegrań [*re-enactment*] obrazów żałoby z *New York Timesa*, zamiast wystawienia samych tych obrazów, Lindman wykazała, iż gesty nie są czystymi ekspresjami, ale interpretacjami przeznaczonymi do obramowania informacji.”¹ Podczas jednego ze swych występów przed Muzeum Narodowym Amerykańskich Indian [National Museum of the American Indian], artystka postanowiła odegrać jedną z poz przed pomnikiem przedstawiającym ogromnej wielkości kobietę, siedzącą spokojnie z zamkniętymi oczami i

¹ K. Ravetto-Biagoli, *The Visual Grammar of Suffering: Pia Lindman and the Performance of Grief*, „PAJ: A Journal of Performance and Art”, tom 28, nr 3, wrzesień 2006, s. 77. Wszystkie cytaty z dzieł anglojęzycznych w tłumaczeniu własnym.

rękami swobodnie spoczywającymi na kolanach. Do tej monumentalnej postaci uosabiającej społeczeństwo Amerykanów garną się rozpaczliwie trzy inne postaci – reprezentujące Indian z plemienia Cherokee i Arawok, a także czarnoskórych niewolników. Szary strój Lindman koresponduje z granitową rzeźbą, włączając w ten sposób jej ciało w konstrukcję pomnika, które dopełnia go niczym brakujący element. Przed tą właśnie personifikacją Ameryki artystka pochyla swoją głowę trzymając się jedną ręką za serce, drugą wyciągając w górę, w kierunku cokołu rzeźby. W momencie, w którym dotyka pomnika, zjawiają się strażnicy muzealni, by upomnieć Lindman, iż znajduje się na terenie rządowego budynku, którego eksponaty nie mogą być dotykane. Tym samym gest artystki zostaje odczytany jako potencjalnie niebezpieczny politycznie z punktu widzenia kraju, który niekoniecznie zawsze i niekoniecznie wszystkie mniejszości etniczne traktuje z równym szacunkiem (a z niektórymi prowadzi nawet otwartą wojnę).² Czyn strażników zadziałał w tym punkcie jak opadająca kurtyna w teatrze, oznajmiając wszystkim zebranym, iż mogą się rozejść, gdyż „przedstawienie właśnie się skończyło”.



Pia Lindman, „New York Times”, Wiedeń 2004 (przed Pomnikiem Holokaustu)
źródło: www.pialindman.com/projects/archive/NYTvienna/target10.html



Pia Lindman, szkic z projektu „New York Times”
źródło: www.pialindman.com/projects/archive/NYTproject/target8.html

Zaznaczyłam już, iż *New York Times* nie jest tylko zbiorem rysunków ani materiałów filmowych uwieczniającym ćwiczącą różne pozy artystkę, lecz określiłam go również mianem performansu. Nazwa ta w analizowanym przeze mnie przypadku wydaje się trafna i

² Zob.: Ibidem, s. 77-78.

uprawomocniona z kilku powodów. Przede wszystkim, projekt Lindman wpisuje się w ponad pięćdziesięcioletnią tradycję performance art. Jej reprezentantki i reprezentanci często zaskakują przypadkowych ludzi (np. przechodniów) w różnorodnych miejscach „nieteatralnych” (miejscach innych niż budynek teatralny), a ich artystyczne akcje opierają się na cielesnym wymiarze działań performerera (według Peggy Phelan ta uobecniona cielesność jest podstawowym i niedającym się znieść warunkiem nazwania danego zjawiska performansem).³ Ponadto – *New York Times* to konkretne działanie „jednostki, które przebiega przy stałej obecności pewnej grupy obserwatorów i wywiera na nich jakiś wpływ”⁴, co czyni z niego performans w rozumieniu Ervinga Goffmana. Dodatkowo, został wyróżniony spośród zdarzeń społecznych za pomocą ramy interpretacyjnej, umieszczającej sekwencje działań Lindman przed oczami przechodniów, którym przypisano rolę widzów. Mają oni za zadanie obserwować czynności performerki, bez bezpośredniego w nie ingerowania. Wielogodzinne przygotowania artystki do występu publicznego (zbieranie fotografii, nagrywanie siebie wykonującej ćwiczenia, selekcja szkiców, a następnie kilkuminutowe „próbowanie pozy”, by w końcu zastygnąć w niej około minuty) świadczą również o jej perfekcyjnym opanowaniu konkretnych ruchów i gestów. *New York Times* to zatem i pokaz sprawności, w którym jednostka daje znać o swoim doskonałym opanowaniu konkretnych umiejętności.⁵ Powtarzalność kolejnych odsłon projektu pozwala na jego umieszczenie w kategorii „zachowanego zachowania”, stworzonej przez jednego z ważniejszych badaczy z kręgu performatyki – Richarda Schechnera. Takie zachowanie zawsze odbywa się po raz któryś, nigdy po raz pierwszy – jest więc zachowaniem według pewnego wzorca. W przypadku Lindman tym wzorcem stały się nie tylko poprzednie „edycje” projektu, ale przede wszystkim prasowe wizualizacje ludzkiego nieszczęścia (lub raczej ruchowe interpretacje tych obrazów w wykonaniu samej artystki). Ucieleśnienia-powtórzenia danych gestów żałoby w wykonaniu performerki (wyjęte z ich pierwotnego kontekstu, pozbawione wskazówek co do ich pochodzenia) zwracają naszą uwagę na to, w jaki sposób media „recyklują” obrazy cierpienia, a także jak łatwo przychodzi im

³ Zob.: P. Phelan, *The ontology of performance: representation without reproduction*, [w:] idem, *Unmarked: the politics of performance*, Londyn i Nowy Jork 1993, s. 146.

⁴ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000 (1959), s. 52.

⁵ Zob.: M. Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Warszawa 2007, s. 25-26.

umieszczenie tego samego gestu w różnym środowisku znaczeniowym.⁶ Poza tym, „zestawienie obrazu i pomnika (...) sugeruje, iż obraz i gest są również czymś na kształt pomnika, monumentu, towaru [*commodities*].”⁷ Tym samym dzieło-działanie Lindman przeobraża się w akt krytyki zastanego porządku, ma ambicje przekształcenia postaw widzów wobec ich bezrefleksyjnego oglądania fotografii medialnych – staje się transformacją (lub przynajmniej chce nią być), przejściem z jednego stanu w inny, bardziej świadomy, a więc i wydarzeniem liminalnym, w znaczeniu nadanym mu przez Victora Turnera.⁸ Jeśli dalej zagłębiać się w zawile relacje czyniące z projektu Lindman performans, możemy także stwierdzić, iż *New York Times* odkrywa przed nami wejście w dyskurs feministyczny (w kręgach *performance studies* reprezentowany przez przywołaną już przeze mnie Peggy Phelan), który sprzeciwia się ustanowieniu stabilnego podmiotu (można by rzec, iż podmiot ten ma się znajdować w ciągłym „pomiędzy”, a więc w stanie liminalnym), demaskując procesy uprzedmiotowienia kobiet. Do tego uprzedmiotowienia dochodzi między innymi w momencie przeobrażenia kobiet w obiekt męskiego spojrzenia, zamieniający płęć w obraz. Z podobnym „zabiegiem” mamy do czynienia w przypadku automatycznego zakwalifikowania kogoś, kto cierpi, do kategorii „ofiara”. Performans Lindman, poprzez odarcie konkretnych gestów żałoby z ich kontekstu, nie ustanawia stabilnego podmiotu-punktu odniesienia, a co więcej – raczej przeczy możliwości wytworzenia się jakichkolwiek relacji pomiędzy ofiarami a osobami, które taki status nadają innym.

Czy powyższa analiza wyczerpuje wszystkie cechy pozwalające scharakteryzować *New York Times* Pii Lindman jako performans? Odpowiedź musi być przecząca, i to nie tylko ze względu na krótkość, zawartej na kilku zaledwie stronach, niniejszej wypowiedzi (niemogącej wyczerpać zapewne żadnego tematu w pełni), ale również ze względu na otwartość samego pojęcia „performans”. Sprawa skomplikuje się jeszcze bardziej, gdy dodam, iż ów performans miał miejsce nie tylko w relacji Lindman – widzowie, a jako performatywną określe (poza

⁶ Susan Sontag zauważyła, iż to podpis pod zdjęciem ma moc je zafałszować lub wyjaśnić: wystarczy go zmienić, „i śmierć dzieci można wykorzystać wielokrotnie”. Amerykańska badaczka odniosła się w tym stwierdzeniu do okresu starć pomiędzy Serbami a Chorwatami, kiedy to te same zdjęcia, ukazujące ciała zabitych podczas ostrzału wioski dzieci, krążyły podczas zarówno chorwackich, jak i serbskich propagandowych konferencji prasowych. Zob.: S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magała, Kraków 2010 (2003), s. 17.

⁷ K. Ravetto-Biagoli, op. cit., s. 86.

⁸ Zob.: M. Deflem, *Rytuał, antystruktura i religia, czyli Victora Turnera procesualna analiza symboli*, tłum. J. Dziekan, „Konteksty” nr 1-2 2002, s. 194. Dostępne również w wersji elektronicznej: <http://www.cas.sc.edu/socy/faculty/deflem/zturnpolish.pdf>.

działaniem Lindman) także architekturę (budynek muzeum i przestrzeń wokół niego) oraz kolekcję rysunków, którym artystka nadała tytuł *Black Square Drawings*.⁹ Na koniec: również i moje odczytanie projektu *New York Times* można by nazwać performatywnym, choć słowo „odczytanie” (jak postaram się wykazać w późniejszych rozdziałach) nie do końca odpowiada temu, co, moim zdaniem, dzieje się pomiędzy obrazem a widzem. Uważam bowiem, iż performatyka (ang. *performance studies*) dostarczyć może narzędzi pozwalających na precyzyjniejsze, niż przy użyciu tradycyjnych narzędzi oferowanych np. przez semiotykę, zbadanie tych skomplikowanych relacji, osadzenie ich w konkretnym, kulturowym kontekście, a także umożliwić krytyczne do nich podejście, otwierające drogę do pogłębionej autorefleksji każdego z uczestników tej interakcji.

W niniejszej dysertacji pragnę przyjrzeć się z bliska obrazom fotograficznym i telewizyjnym przedstawiającym ludzkie cierpienie i śmierć oraz zbadać, w jaki sposób przestrzeń, w której umieszcza się konkretne obrazy, wpływa na ich odbiorców. Starając się zrekonstruować ramę interpretacyjną, w którą obrazy te zostały wpisane, postaram się wykazać, iż medialne reprezentacje Innego ustanawiają podmiot w gruncie rzeczy stabilny. Inicjowany przez nie performans byłby zatem siłą normatywną – tym torem myślowym podążała między innymi Judith Butler, pisząc o performatywnych aspektach konstruowania płci. Pragnę jednak zarazem podkreślić, że jest to podmiot fałszywy, iluzoryczny, odpowiadający potrzebom jednostek, które nie zwykły się sprzeciwiać zabiegom ich „okłamywania”.

Czy istnieje szansa na to, byśmy stali się performującą Pią Lindman, demaskującą polityczne uwarunkowania naszego patrzenia, czy pozostaniemy raczej przechodniami, zdolnymi do „rzucenia okiem”, ale już nie do dłuższego zatrzymania się nad problemem? Uważam, iż pytanie to jest jednym z ważniejszych pytań – wyzwania, rzuconych zachodniemu światu i jego mieszkańcom, którzy dawno już zatracili zdolność rozróżniania faktów od ich reprezentacji. Sądzę również, iż performatyka może pomóc humanistyce (a w szczególności kulturoznawstwu) w zrzuceniu kolejnych warstw symulaków, zasłaniających źródło problemów, jakie mamy z postrzeganiem otaczającego nas świata.

Zanim więc przejdę do analizy konkretnych obrazów, scharakteryzuję najważniejsze postulaty performatyki jako wciąż tworzącej się dyscypliny naukowej. Jako że owa charakterystyka nie jest głównym tematem moich rozważań, nie będę kreślić wszystkich dokonań performatyki ani nie przywołam wszystkich jej przedstawicieli. Przedsięwzięcie to

⁹ Część rysunków dostępna jest na stronie: <http://www.pialindman.com/projects/archive/NYTproject/index.html>.

byłoby zresztą niemożliwe, gdyż praktycznie z każdym miesiącem przybywa badaczy, którzy z chęcią przystaliby na zaliczenie ich do kręgu *performance studies*. Na potrzeby mojej dysertacji, skoncentrowanej wokół problematyki cierpienia i śmierci jako współczesnego performansu medialnego, odniosę się do wybranych performatyków oraz badaczy innych dyscyplin, których dzieła stanowią często punkt odniesień dla tych pierwszych. Na początku przyjrę się różnym definicjom performansu, zaznaczę kontrowersje, jakie wzbudza on w środowisku naukowym, scharakteryzuję performatykę od strony historycznej oraz metodologicznej, a następnie przejdę do analizy poszczególnych hipotez oraz teorii towarzyszącym myśleniu performatywnemu. W tej rekonstrukcji postulować będę (za Richardem Schechnerem) performatykę jako rodzaj analizy kulturowej.¹⁰

I 1.1 Zwrot performatywny w kulturze zachodniej

Angielski termin „performance” nie ma dokładnego polskiego odpowiednika. Jego źródłosłowu szukać należy w łacińskim „per-formare”, a idąc historycznie wprzód – w angielskim czasowniku „perform”. Jak podaje *Oxford English Dictionary*, słowo to pojawiło się w użyciu po raz pierwszy około roku 1170 w środowisku prawniczym, a jego sens przetłumaczyć można jako „wykonać”, „realizować”, „spełniać”.¹¹ Inne nadawane mu znaczenia to: 1. robić, płacić, zapewniać, dotrzymać obietnicy (co ciekawe, czasownik ten przeciwstawia się terminowi „obietcywać”, podkreślając jego moc sprawczą, autentyczne działanie, a nie tylko obietnicę działania); 2. opłacać się, przynosić korzyść; 3. powodować, produkować, stwarzać, wywoływać efekt, leczyć; 4. przedstawiać, występować na scenie/przed publicznością, śpiewać, grać na instrumencie/rolę, tańczyć; 5. źle się zachowywać, zakłócać porządek, wykazywać się agresją (w znaczeniu potocznym); 6. konstruować, budować, tworzyć; 7. mieć stosunek seksualny; 8. oddawać mocz, defekować (w znaczeniu przenośnym); 9. ukończyć, wypełnić, uzupełniać, nadrabiać, dekorować.¹² W języku polskim istnieją jedynie słowa, które tłumaczą „performance” w sposób niepełny. Do najczęściej używanych należą: przedstawienie, występ, dokonanie, odprawienie, spełnienie, wyczyn, osiągnięcie, mozół, wydajność, zachowanie, wystawienie, spektakl, słuchowisko,

¹⁰ Zob.: R. Schechner, *Performance studies: the broad spectrum approach* [w:] H. Bial (red.), *The Performance Studies Reader*, wydanie II, Londyn/Nowy Jork 2007, s. 8.

¹¹ *Oxford English Dictionary*, www.oed.com/view/Entry/140780?redirectedFrom=perform#eid [z dnia 14 IV 2012].

¹² Zob.: Ibidem.

widowisko. Według Tomasza Kubikowskiego najmniej fortunnym tłumaczeniem pozostaje „widowisko”, ponieważ „ujmuje (...) zjawisko w aspekcie jego biernej percepcji, a nie w kluczowym dla performansu aspekcie działania, spełniania, do którego żaden <<widz>> nie jest konieczny.”¹³ Tłumaczenie to powinno zatem, według autora *Reguły Nibelunga*, zostać odrzucone ze względu na faworyzowanie przez niego tylko jednego zmysłu – zmysłu wzroku. Poza tym – „widowisko” nie wykazuje żadnych związków z cielesnością wykonawcy. Problematiczną okazuje się także próba tłumaczenia „performance” jako „przedstawienia” – odpowiednika łacińskiego „repraesentatio”, co nie konotuje powoływania czegoś na bieżąco do życia, odnosi się bowiem do rzeczywistości już gotowych.¹⁴ „Brak też w polszczyźnie słowa, które podobnie mieniłyby się znaczeniami jak performans, podobnie byłoby w stanie oddać dialektykę obecności i nieobecności, poślizgi tej dialektyki i bezdyskursywne pola, które wskutek tych poślizgów powstają.”¹⁵ I tak *performances* Ervinga Goffmana tłumaczono jako „występy”, a *cultural performance* Milтона Singera stał się „widowiskiem kulturowym”.¹⁶ Z tych tłumaczeniowych problemów wybrnięto poprzez spolszczenie słowa *performance* w formie fonetycznej kalki „performans”, czego dokonał Tomasz Kubikowski, przekładając w 2006 roku *Performance studies: an introduction* Richarda Schechnera na nasz język ojczysty. W ten oto sposób „performans” wszedł w obieg dyskursu naukowego. Dariusz Kosiński na łamach „Didaskaliów” wyraził niepokój, iż zabieg spolszczenia terminu może wywołać u niektórych sprzeciw wobec tej swoistej „amerykanizacji”. Poza tym – jego wadą pozostaje obcość słowa „performans”. Autor tekstu *Tratwa i cuma* dodał jednak: „Performans i performatyka są obce, ale przez to nieoczywiste, nie ograniczają myślenia już u samych jego początków. (...) Jednocześnie, przez swą nowość i odmienność od terminu oryginalnego (...), wprowadzona przez Kubikowskiego nazwa dziedziny stwarza przed nami wyzwanie (...)”¹⁷ – performatyka będzie tym, co polscy badacze postanowią z nią zrobić.

Niezależnie od rodzimych tłumaczeń, termin performans traktować można jako metaforę, za

¹³ T. Kubikowski, *Wstęp* [w:] J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Kraków 2011(2001), s. xvii.

¹⁴ Zob.: T. Kubikowski, op. cit., s. xvii.

¹⁵ T. Kubikowski, *Performans według Marvinina Carlsona*, [w:] M. Carlson, op. cit., s. 13.

¹⁶ Zob.: Ibidem.

¹⁷ D. Kosiński, *Tratwa i cuma*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” nr 77(luty 2007). Dostępne również w wersji elektronicznej: www.grotowski-institute.art.pl/files/Dariusz%20Kosinski%20Tratwa%20i%20cuma.pdf .

czym optował Bert O. States, nazywając go słowem-kluczem, czy raczej wytrychem. Powołując się na książkę *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* Raymonda Williamsa badacz ów stwierdza, iż tego typu słowa należą do dwóch obszarów: ideologii (wyrażają bowiem pewną postawę) oraz metodologii (służą za narzędzie badawcze).¹⁸ States gani wszystkich badaczy, którzy używają *keywords* jako metafor, ale zapominają o tym, iż są one tylko metaforami. Szczególnie przestrzega przed beztróskim znajdowaniem podobieństw między różnymi zjawiskami, które sprawdzają się w jednym przypadku, ale już niekoniecznie w drugim. Według niego, z takim problemem boryka się teoria performansu, nazywając dane wydarzenie performansem ze względu na wybrane przez siebie cechy tego wydarzenia. W jednym przypadku będzie to intencjonalne zachowanie, w innym nieświadome odgrywanie roli (np. w programach typu „ukryta kamera”). Innymi słowy, jeśli A podobne jest do B, to podobieństwo C do B niekoniecznie świadczy o analogicznym związku między C i A. Jak pisał States: „Zjawiska, zwłaszcza tak skomplikowane jak performans, nie podporządkowują się słowom, jakie im przypisujemy; są przedmiotami ciągłych mutacji i ‘międzypoleceń’.”¹⁹ Dlatego też, jego zdaniem, zbudowanie definicji „performansu” jest semantyczną niemożliwością – pozostaje nam tylko posługiwanie się nim jako metaforą. Jednakże – nie deprecjonuje to jego użycia w badaniach nad ludzką aktywnością, a raczej przyczynia się do poszerzenia horyzontu, w którym dane czynności i zachowania rozpatrujemy.

Spośród rozmaitych ujęć „performansu” największe wątpliwości wzbudziła we mnie słownikowa interpretacja terminu pióra Patrice’a Pavis’a. Według niego, „performans” odnosi się tylko do sztuki performansu (*performance art*), której początków ten francuski teatrolog-semiolog upatruje w latach 60. ubiegłego wieku. Poza tym – performans w ujęciu Pavis’a cechuje brak z góry ustalonych założeń, nieskończoność, efemeryczność. Performer natomiast „nie jest grającym rolę aktorem, ale kolejno recytatorem, malarzem, tancerzem, a w gruncie rzeczy przedstawia siebie samego w bezpośrednim związku z sytuacją i otaczającymi go przedmiotami.”²⁰ Dziwi tu brak jakichkolwiek odwołań do performatyki, czy też podkreślenia związków pomiędzy teorią performansu a naukami społecznymi. Zapewnienia tłumacza, iż – „odrębność opracowania Pavis’a polega na tym, że jest to słownik terminologii teatralnej, a więc słownik terminów używanych (w przeszłości i współcześnie) przy okazji

¹⁸ Zob.: B. O. States, *Performance as Metaphor*, „Theatre Journal” tom 48, nr 1 (marzec 1996), s. 1-2.

¹⁹ Ibidem, s. 3.

²⁰ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, wyd. II, tłum. S. Świontek, Wrocław 2002 (1996), s. 349.

j a k i e j k o l w i e k [podkr. E.J-K.] refleksji na temat teatru: w estetyce, poetyce, krytyce i teorii teatru czy wreszcie – w języku potocznym”²¹ – wydają się więc nie mieć pokrycia, przynajmniej na stronach 349-350 *Słownika*.

W tym miejscu należałoby porzucić etymologiczno-semiotyczne rozważania nad performansem i oddać głos badaczom, którzy uczynili z niego narzędzie swojej *praxis*, jak się okaże – bardzo różnorodnej pod względem naukowego pochodzenia. Zanim jednak przejdę do pytania o to, czym jest performans dla poszczególnych jego badaczy, przedstawię krótko performatykę jako kształtującą się dyscyplinę naukową.

I 1.2 Performatyka – gatunek zmacony

W tekście z 1983 roku Clifford Geertz relacjonował: „(...) w życiu intelektualnym [sprecyzujmy: w życiu intelektualistów z Zachodu – E.J-K.] w ostatnich latach nastąpiło wielkie pomieszenie gatunków, które wciąż się rozprzestrzenia. (...) wielu badaczy życia społecznego zaniechało przestrzegania zasad ideału wyjaśniania według procedur naukowych na rzecz interpretacji i studium przypadku.”²² Tego „pomieszania gatunków” Geertz upatruje m.in. w dociekaniach filozoficznych, które upodobniły się do krytyki literackiej, czy też w traktatach teoretycznych, których kompozycja przypomina powieść podróżniczą. Innym symptomem tej zmiany są trudności z dokładnym ustaleniem dziedziny badawczej reprezentowanej przez danego autora (np. Michel Foucault – to historyk, czy może filozof?) i zaklasyfikowaniem jego dzieła. Społeczeństwo natomiast „rzadziej jest przedstawiane jako pracująca maszyna czy quasi-organizm, częściej jako gra na serio, dramat uliczny lub tekst złożony z zachowań.”²³

Procesowi mącenia gatunków towarzyszyło kilka zwrotów w myśleniu o społeczeństwie. Jak odnotowuje Tracy C. Davis we wstępie do *The Cambridge Companion to Performance Studies*, „od lat 70. [XX wieku] odnotowaliśmy już <<zwrot lingwistyczny>> (podkreślający rolę języka w konstruowaniu wyobrażeń), <<zwrot kulturowy>> (tropiący kulturowe znaczenia w życiu codziennym oraz wpływ kultury na kształtowanie tożsamości), a ostatnimi czasy <<zwrot performatywny>> (potwierdzający, iż indywidualne zachowanie podlega

²¹ S. Świontek, *Od tłumacza*, [w:] P. Pavis, op. cit., s. 13.

²² C. Geertz, *Zmacone gatunki. Nowa formuła myśli społecznej*, [w:] idem, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, tłum. D. Wolska, Kraków 2005 (1983), s. 29.

²³ Ibidem, s. 32.

zbiorowym, choć czasem nieuświadomionym, wpływom oraz daje się rozpoznać jako zachowanie widoczne, jawne i codzienne, zbiorowe i indywidualne).²⁴ Korzeni tego ostatniego zwrotu należałoby szukać trochę wcześniej, w refleksji lingwistyczno-filozoficznej Austina, czy w myśli socjologicznej Goffmana, a w polu działań artystycznych – w dokonaniach pierwszej awangardy.

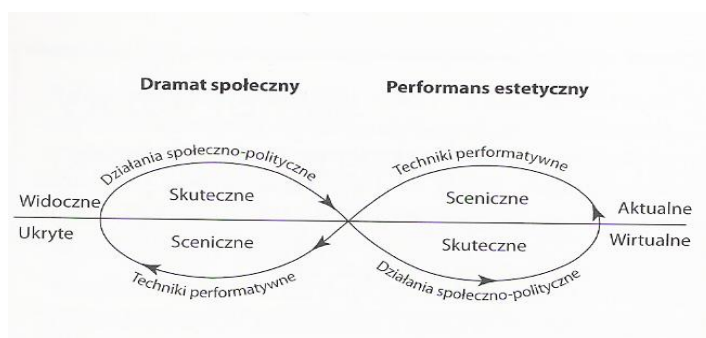
Sztuka performansu (*performance art*) oraz performans językowy nie są głównymi tematami moich badań, dlatego nie będę dalej prezentować ich historii i założeń. Podjął się już tego zresztą Marvin Carlson w książce *Performans*, która stanowi pierwsze zwarte, monograficzne kompendium wiedzy z zakresu *performance studies*. Współcześnie badaczy performansu znaleźć można nie tylko pośród historyków sztuki, filozofów czy językoznawców, ale także etnografów, politologów, psychologów, w kręgu studiów nad mediami, muzykologii, retoryki, teatrologii, literaturoznawstwa czy kulturoznawstwa. Performatyka egzystuje w punktach styku różnych dyscyplin (a więc jest gatunkiem zmaconym), nie będąc jednak sumą ich osiągnięć. Mówiąc słowami Schechnera, „performatyka zaczyna się tam, gdzie większość dyscyplin się kończy.”²⁵ U podłoża jej zainteresowań znajduje się działanie, które zostało uprzednio opracowane i zaprezentowane (choćby przed samym sobą). Jak podkreśliła Barbara Kirshenblatt-Gimblett, „obecność, żywość, działanie, ucieleśnienie i zdarzenie są nie tyle pewnymi aspektami przedmiotów naszych badań, ile kwestiami stanowiącymi samo sedno naszej tematyki badawczej. Jedni mogą się nimi zajmować w odniesieniu do sztuk wystawianych na scenie, inni – w odniesieniu do artefaktów z muzealnej gabloty.”²⁶ Co to znaczy badać muzealny artefakt na sposób *performance studies*? Najprościej rzecz ujmując, znaczy to tyle, co traktować daną rzecz j a k o performans, a więc jako element nieustannej gry związków i relacji. Innymi słowy – dany artefakt przestaje być rozpatrywany jako przedmiot materialny, a staje się zdarzeniem, praktyką. Performatyków interesuje zatem to, w jakiego typu relacje wchodzi on z tymi, którzy go oglądają, w jakim kontekście powstał, jak jego znaczenie zmienia się w czasie oraz w jaki sposób miejsce, w którym dany artefakt się znajduje, kształtuje jego odbiór.

²⁴ T.C. Davis, *Introduction: the pirouette, detour, revolution, deflection, deviation, tack, and yaw of the performative turn*, [w:] idem (red.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge 2008, s. 1.

²⁵ R. Schechner, *Performatyka: wstęp...*, s. 16.

²⁶ Cyt. za: ibidem, s. 17.

Geertz pisał o tym, iż na społeczeństwo coraz częściej patrzy się przez pryzmat dramatu czy gry, ale to również i sam dramat, widowiska teatralne, rozpatruje się dziś w kontekście ich kulturowych i społecznych uwarunkowań. Proces rozpoznany przez antropologa zobrazować można rysunkiem Schechnera ukazującym, w jaki sposób dochodzi do dodatniego sprzężenia zwrotnego pomiędzy dramatami społecznymi²⁷ a estetycznymi.



Rys. z książki R. Schechnera
Performatyka: wstęp, s. 96.

Zasady estetyczne, performatywno-retoryczne, kierują więc procesami społecznymi, które z kolei kształtują i instrują widoczne praktyki estetyczne. Dla przykładu: podczas manifestacji politycznej w pierwszą rocznicę katastrofy polskiego Tupolewa w Smoleńsku wykorzystano wiele zabiegów perswazyjnych, opartych na technikach teatralnych. Manifestacja miała swojego głównego bohatera (Jarosława Kaczyńskiego jako potencjalnego nowego „ojca narodu”), którego przemowa stanowiła moment kulminacyjny manifestacji. Poza tym, użyto również rekwizytów, takich jak banery z hasłami oskarżającymi polskiego premiera Donalda Tuska o zdradę, a prezydenta Bronisława Komorowskiego o spoufalanie się z rosyjskim rządem, czy zdjęcia zmarłej pary prezydenckiej, wyróżnione poprzez ich powiększenie i podnoszenie w górę. Trasa przejścia manifestacji została wybrana z namysłem, a jej „sceną główną” stał się plac przed Pałacem Prezydenckim. Ponadto, uczestnicy pochodu (aktorzy) starali się nieustannie zachęcić przypatrującym się im (widzowie) do przyłączenia się do marszu, skandując: „Tu jest Polska” oraz „Chodźcie z nami”. Większość spośród przyglądających się wybrała jednak bezpieczną pozycję zdystansowanego obserwatora wydarzeń. Z drugiej strony – katastrofa lotnicza pod Smoleńskiem i żałoba z nią związana wpłynęły także na działalność polskich artystów. Artur Żmijewski, twórca z kręgu sztuk wizualnych, zrealizował film *Katastrofa*, uwieczniający

²⁷ Koncepcja „dramatu społecznego” pochodzi od Victora Turnera; powrócę do niej w podrozdziale „Co to jest performans *versus* który performans?”.

wydarzenia związane z żałobą narodową, a rok później (w październiku 2011) zainscenizował *Mszę* w warszawskim Teatrze Dramatycznym, pytając o to, „czy tylko rytuał religijny jest w stanie wyrazić ból wspólnoty, zadumę i radość? Może teatr też może stanąć na wysokości zadania?”²⁸ Innym przykładem wpływania wydarzeń społecznych na ekspresję artystyczną może być przywołany na samym wstępie projekt *New York Times*, w którym Pia Lindman odwołuje się do praktyk codziennych, związanych z fotografowaniem ludzi pogrążonych w bólu. „Ósemka” Schechnera stanowi więc jeden z głównych punktów odniesień dla performatyków, a zarazem ugruntowuje słuszność tezy, iż nie tylko procesy artystyczne, ale również i społeczne, badać można (a być może trzeba) za pomocą narzędzi performatycznych.

Pomimo jednak ich licznych zastosowań w socjologii, antropologii, studiach genderowych, psychoanalizie czy kulturoznawstwie, rzadko kiedy można spotkać osobny wydział uniwersytecki poświęcony studiom nad performansem.²⁹ W Stanach Zjednoczonych, gdzie o performatyce zaczęto mówić po raz pierwszy, znajdują się dwa uniwersytety, w strukturze których swoje miejsce znalazł Wydział Performatyki. Są to: New York University (z nim współpracuje m.in. Richard Schechner i Peggy Phelan) oraz Northwestern University (z nim przez dłuższy czas związał się zmarły w 2004 roku etnograf Dwight Conquergood). „Performatyka z NYU jest zakorzeniona w teatrze, naukach społecznych, badaniach

²⁸ http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/L6vx/content/artur-zmijewski-odprawia-msze-w-teatrze [z dnia 26 IV 2012].

²⁹ Na gruncie polskim nie istnieje osobny wydział *performance studies*, niemniej jednak badania nad performansami prowadzą uczeni związani z trzema miastami uniwersyteckimi. Na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego antropologią widowisk zajmują się Leszek Kolankiewicz i Wojciech Dudzik, a związany z Akademią Teatralną Tomasz Kubikowski łączy w swych dociekaniach myśl performatyczną z dokonaniem badacza świadomości. W Katedrze Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego Dariusz Kosiński „koncentruje się na badaniach swoistości polskiej tradycji teatralnej i performatywnej” (http://www.grotowski-institute.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=758), a w Katedrze Kultury Współczesnej UJ badania nad teatrem i performatyką prowadzi Krzysztof Pleśniarowicz. Trzecim ośrodkiem badań jest Poznań, gdzie w ramach Instytutu Filologii Polskiej i Klasycznej UAM działa Zakład Estetyki Literackiej Anny Krajewskiej oraz Pracownia Historii i Teorii Widowisk Jacka Wachowskiego. Natomiast pierwszy w Polsce Zakład Performatyki powstał w Instytucie Kulturoznawstwa UAM i prowadzi badania pod kierownictwem Juliusza Tyszki.

Początków polskiej performatyki można upatrywać w zorganizowanej przez Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych (obecnie Instytut Grotowskiego) sesji „Performatyka: Perspektywy rozwojowe”, która miała miejsce w grudniu 2006 roku we Wrocławiu. Pretekstem do tego spotkania była publikacja polskiego tłumaczenia *Performatyki: wstępu* Schechnera, dokonanego przez Tomasza Kubikowskiego. W sesji udział wzięli m.in.: Richard Schechner, Allan Read, Marvin Carlson, Richard Gough i Jon McKenzie. Więcej na temat tego spotkania przeczytać można w tekście Dariusza Kosińskiego *Tratwa i cuma*, który został już przeze mnie przywołany.

feministycznych i *queer*, studiach postkolonialnych, poststrukturalizmie i performansie eksperymentalnym.”³⁰ W tekście z 1988 roku *Performance studies: the broad spectrum approach* Schechner apelował o włączenie studiów nad performansem w kontekst badań nad rytuałem i społeczeństwem w ogóle. Pisał o konieczności badania relacji pomiędzy „graczami w kwadrydze performansu”³¹, a więc relacji pomiędzy autorami, wykonawcami, reżyserami i widzami. Do zrealizowania tego zadania potrzeba narzędzi metodologicznych używanych przez teoretyków performansu, badaczy społecznych i semiotyków. Pamiętać jednak trzeba, iż to „podejście szerokiego spektrum” zakłada przesunięcie akcentów z czerpania wiedzy z tekstu, na poszukiwanie wiedzy ulokowanej w ciele, a także w obiektach, znajdujących się w jego otoczeniu, wchodzących w skomplikowane relacje z ludźmi.³² Dwight Conquergood (związany z uniwersytetem Northwestern, którego performatyka „zakorzeniona jest w naukach o komunikacji i studiach krasomówczych, w teorii aktów mowy i etnografii”³³) na łamach „The Drama Review” zdefiniował główne postulaty i zadania performatyki jako nowej dyscypliny naukowej, pod którymi, jak mi się wydaje, podpisałyby się znaczna większość badaczy *performance studies*. Performatyka ma, jego zdaniem, przede wszystkim przetrząsnąć mosty pomiędzy praktyką (działaniami artystycznymi) a teorią (działaniami akademickimi). Powinna pogrzebać instytucjonalny podział na praktyków i badaczy, z przypisanym tym drugiemu monopolu tworzenia dominującej wiedzy. Jej stałym wyzwaniem pozostaje odrzucenie „tego głęboko zakorzonego podziału pracy, apartheidu wiedzy, który przejawia się w świecie akademickim jako rozróżnienie pomiędzy myśleniem i robieniem, interpretowaniem i tworzeniem, abstrahowaniem i kreowaniem.”³⁴ Conquergood scharakteryzował także misję performatyki (tzw. „3a”) na Northwestern University, wyznaczając jej trzy główne pola:

1. dokonań [*accomplishment*], w którym dochodzić ma do tworzenia sztuki i przetwarzania kultury; nacisk kładzie się tu na kreatywność, cielesność, a źródła wiedzy upatruje się w uczestnictwie w procesie tworzenia i przedstawianiu dokonań - performowanie staje się więc

³⁰ R. Schechner, *Performatyka...*, s. 20-21.

³¹ R. Schechner, *Performance studies...*, s. 8.

³² Por.: B. Kirshenblatt-Gimblett, *Performance Studies*, [w:] H. Biał (red.), op.cit., s. 43-50.

³³ R. Schechner, *Performatyka...*, s. 21.

³⁴ D. Conquergood, *Performance Studies: Interventions and Radical Research*, „The Drama Review: the journal of performance studies”, tom 46, nr 2, lato 2002, s. 153.

rodzajem poznania

2. analizy [*analysis*], w ramach którego interpretuje się działalność artystyczną i kulturę poprzez krytyczną refleksję; performans traktowany jest tu jako rodzaj okularów, przez które łatwiej rozpoznać i scharakteryzować różne wymiary ludzkiej komunikacji; gromadzona na tym polu wiedza pochodzi z kontemplacji, kontekstualizacji i porównań

3. artykulacji [*articulation*], wyrażające się w aktywizmie, połączeniu ze wspólnotą; projekty performatyczne winny wydostać się poza mury uczelni i zakorzenić się w etyce wymiany; wiedza testowana jest tu przez praktykę we wspólnocie, zakłada zaangażowanie społeczne.³⁵ Podsumowując, jeśli performatyka jest rodzajem wiedzy, to jest to wiedza *knowing how* oraz *knowing who*, bardziej niż *knowing that* czy *knowing about*. W przypadku „wiedzieć, że” (dominującym w dyskursie akademickim, utożsamianym z prawdziwą nauką) obserwator wydarzeń społecznych dokonuje ich krytycznej analizy z pozycji bezpiecznego dystansu, lokując siebie ponad obiektem badanym. Wiedza ta zabezpieczona zostaje w druku, pretenduje do miana uniwersalnej, przekraczającej bariery czasowe i przestrzenne.³⁶ Tymczasem performatyka kładzie nacisk na dotarcie do wiedzy, która jest czymś efemerycznym, zagęszczonym, lokalnym, a często odrzucanym przez dominującą kulturę. Zakłada aktywne uczestnictwo badacza w performansach badanych (stąd tak często używana przez performatykę metoda obserwacji uczestniczącej), co pozwala przesunąć epistemologiczny punkt wyjścia (i dojścia) z obiektywności na bliskość.³⁷

Czy performatykę uznać można za nowy paradygmat wiedzy? Czy jest ona, by użyć sformułowania Thomasa Kuhna, „powszechnie uznawanym osiągnięciem naukowym, które w pewnym czasie [tj. obecnie] dostarcza społeczności uczonych modelowych problemów i rozwiązań”?³⁸ Niewątpliwie jej główny obiekt zainteresowań doceniany jest przez coraz szersze grono reprezentantów różnych dyscyplin naukowych (takich jak antropologia czy socjologia), którzy chętnie posługują się performansem na dwóch płaszczyznach: przedmiotu badań właśnie (performans uznaje się za wydarzenie, poprzez które transmitowana zostaje

³⁵ Ibidem, s. 152.

³⁶ Notabene koncepcję kultury jako zbioru tekstów, które antropolog stara się przeczytać zza pleców tych, do których te teksty należą (a więc lokując siebie jakoby ponad) postulował Clifford Geertz, za co został skrytykowany przez Dwighta Conquergooda. Zob.: D. Conquergood, op. cit., s. 149-150.

³⁷ Zob.: D. Conquergood, op.cit., s. 149.

³⁸ Por.: T.S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromięcka, Warszawa 2009 (1962), s. 10.

społeczna wiedza, pamięć, kształtuje się tożsamość; performans rozpatruje się tu na płaszczyźnie ontologii) oraz metodologicznego narzędzia (pozwalającego naukowcom na analizowanie oporu, płci, obywatelstwa jak o performansów odgrywanych codziennie w sferze publicznej; ucieleśniona praktyka służy tu za sposób poznania, zrozumienia, a więc rozpatrywana jest na poziomie epistemologii).³⁹ Trudno jednak sprecyzować dokładnie definicję performatyki. Sam Schechner pisał o tym, iż jest ona „otwarta, wielogłosowa i sama sobie przeczy.”⁴⁰ Mirosław Kocur, powołując się na Eli Rozik z Uniwersytetu w Tel Awiwie, zasygnalizował, iż performatyce można odmówić statusu nauki z powodu zbyt szerokiej koncepcji performansu. „Skoro wszystko może być performansem, to czy performatyka to nauka o wszystkim? Czyli o czym?”⁴¹ Spory o naukowość performatyki będą trwały nadal, choć samych badaczy *performance studies* interesują one w znacznie mniejszym stopniu niż próby wyznaczenia nowych terytoriów, do których dotrzeć można za pomocą wehikułu performansu. Łatwiej zatem opisać, jak jest on rozumiany przez poszczególnych badaczy, niż sformułować ogólną definicję (co do której i performatycy nie mieliby zastrzeżeń) tego, co stanowi o jego byciu performansem.

I 1.3 Co to jest performans *versus* który performans?

„Jedna z możliwych wersji historii performatyki brzmi tak, że narodziła się ona z płodnej współpracy Richarda Schechnera i Victora Turnera.”⁴² Tak o początkach nowej dyscypliny we wstępie do *The Ends of Performance* pisała Peggy Phelan, doceniając połączenie perspektyw teatru i antropologii w badaniach nad kulturą, jakiego dokonali ci dwaj badacze. Skoro więc uznaje się ich za pionierów *performance studies*, wypadałoby rozpocząć analizę różnych zapatrywań na to, czym performans jest, od punktu widzenia Schechnera i Turnera właśnie.

Najważniejszy dorobek naukowy Victora Turnera stanowią jego badania nad ludem Ndembu, które przedstawił m.in. w książkach *Gry społeczne, pola i metafory* (wydana po raz pierwszy w 1975 roku) oraz *Proces rytualny* (wydana w roku 1969). Praca terenowa pozwoliła Turnerowi na rozwinięcie koncepcji rytuałów przejścia Arnolda van Gennepa, umożliwiła

³⁹ Zob.: D. Taylor, *Translating Performance*, [w:] H. Biał, op. cit., s. 381-382.

⁴⁰ R. Schechner, *Performatyka...*, s. 40.

⁴¹ M. Kocur, *Performanse Richarda Schechnera*, „Teatr” nr 4/2007, s. 78.

⁴² Cyt. za: R. Schechner, *Performatyka...*, s. 29.

także scharakteryzowanie na nowo trzech faz owych *rites de passage*: separacji, marginalizacji oraz włączenia. Brytyjski antropolog nazwał je kolejno fazami: preliminalną, liminalną oraz postliminalną i za van Gennepem podkreślił, iż towarzyszą one zawsze każdej zmianie miejsca, stanu, pozycji społecznej czy wieku. W pierwszej fazie dochodzi do symbolicznego odłączenia danej jednostki lub grupy od wcześniej określonego punktu w strukturze społecznej. W drugiej cechy podmiotu rytualnego stają się ambiwalentne, sam zaś podmiot znajduje się w stanie liminalnym, w progowym „pomiędzy”.⁴³ W fazie ostatniej stan stabilizacji zostaje przywrócony, a prawa i obowiązki jednostki są na powrót jasno określone.⁴⁴

Z punktu widzenia performatyki najważniejsze w koncepcji Turnera jest pojęcia liminalności, owego zawieszenia *between and betwix*. Byty liminalne wyzute są z właściwości, nie mają statusu, ich zachowanie cechuje pasywność, pokora, bezwzględne posłuszeństwo wobec władzy zwierzchniej. Skłonności do bycia „ludźmi progu” przejawiają najczęściej, zdaniem Turnera, prorocy oraz artyści. Nie tylko jednak ze względu na swe pozostawanie na marginesie, ale również za sprawą szczerzej chęci wejścia w istotne, żywe relacje z innymi ludźmi. Te relacje, wytwarzane na poziomie liminalnym, antropolog nazywa *communitas* i przeciwstawia strukturze społecznej (*societas*), charakteryzującej się „zróznicowanym i często hierarchicznym systemem pozycji polityczno-prawno-ekonomicznych z wieloma typami ewaluacji, dzielący ludzi podług kryterium *mniej* lub *więcej*.”⁴⁵

Zauważmy, iż jedną z najbardziej charakterystycznych cech performansu jest jego nastawienie na transformację podmiotów w nich uczestniczących, często powodowanym chęcią stawienia oporu wobec obowiązujących norm społecznych – liminalność może zatem stać się jednym z atrybutów procesów performatywnych.⁴⁶ Do transformacji dochodzi także podczas dramatów społecznych. Turner identyfikuje je z działaniami, w których

⁴³ Limen z łac. znaczy tyle co „próg”.

⁴⁴ Zob.: V. Turner, *Proces rytualny*, tłum. E. Dzurak, Warszawa 2010 (1969), s. 115-117.

⁴⁵ Ibidem, s. 117.

⁴⁶ Ściślej rzecz ujmując, liminalnym nazwać można performans, który jest rytuałem. Dla oznaczenia działań symbolicznych czy też tych związanych z czasem wolnym w społeczeństwach nowoczesnych i ponowoczesnych Turner ukuł termin „liminoidalny”. Wskazuje on na podobieństwa między celami obrzędów oraz sztuki i popularnych rozrywek, podkreślając jednocześnie różnice między nimi; czynności liminoidalne są bowiem, w przeciwieństwie do liminalnych, dobrowolne.

skonfliktowane grupy i osoby starają się wykazać słusność własnych przekonań i osłabić pozycję oponentów. Każdy dramat społeczny dzieli się na cztery kolejno następujące po sobie etapy: naruszenia, kryzysu, przywrócenia równowagi oraz reintegracji (bądź też schizmy). Pierwszy etap rozpoczyna się od momentu pogwałcenia kluczowej normy regulującej stosunki między stronami dramatu. Gdy rozdźwięk powiększa się, następuje faza kryzysu, w której dochodzi do „zerwania masek” i ujawnienia prawdziwego stanu rzeczy. By przywrócić zakłóconą równowagę, przedstawiciele obu stron uruchamiają mechanizmy naprawcze. „Może to być zwyczajna prywatna rada lub nieformalna mediacja, arbitraż z wykorzystaniem formalnej maszyny prawa i wymiaru sprawiedliwości, a przy rozwiązywaniu niektórych rodzajów kryzysu lub uprawomocnieniu innych trybów rozwiązywania konfliktów – odprawienie publicznego obrzędu.”⁴⁷ Reintegracja stanowi ostateczne zażegnanie kryzysu, a tym samym przywraca stabilność strukturze społecznej. Jeśli natomiast konfliktu nie uda się zażegnać, dochodzi do rozłamu w danej grupie. Przykładem Turnerowskiego dramatu społecznego może być konflikt pomiędzy Henrykiem II a Becketem, Marcinem Lutrem a instytucją kościoła rzymskiego, współcześnie natomiast tzw. wojna z terroryzmem (zjawisko to szerzej omówię w kolejnych częściach pracy).

Koncepcja ta pociąga badaczy ze względu na swą porządkującą dane wydarzenia strukturę, pozwalającą na wyodrębnienie zarzewia i końca konfliktu, a tym samym zrozumienie danego zdarzenia jako dramatu. Nie jest ona jednak idealna, na co zwrócił uwagę sam Schechner. Według niego „teoria Turnera wtłacza świat różnic w pewną formę, wziętą z estetyki Zachodu (...). Droga do naruszenia i kryzysu, poprzez przywracanie równowagi, do reintegracji lub schizmy stanowi podstawowy schemat greckiej tragedii, teatru elżbietańskiego, nowoczesnego dramatu realistycznego. (...) obraca wszystkie konflikty świata w dramaty w stylu zachodnim.”⁴⁸ Schechner proponuje, by model *social drama* zastąpić modelem sztuki performansu, która bardziej odpowiada czasom współczesnym.⁴⁹

⁴⁷ V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory: Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków 2005 (1975), s. 29. „Social dramas” przetłumaczone zostały w tej książce jako „gry społeczne”, ja natomiast wolę posługiwać się sformulowaniem „dramatu społecznego”, które wprost odwołuje czytelnika/użytkownika do struktury dramatu teatralnego, rozpowszechnionego w kręgu zachodniej kultury.

⁴⁸ R. Schechner, *Performatyka...*, s. 95.

⁴⁹ Zob.: Ibidem.

W książce *Performatyka: wstęp*,⁵⁰ stanowiącej podwaliny nowego ujęcia badań ludzkiej aktywności, Richard Schechner przedstawił najbardziej znane ujęcie performansu. Dla amerykańskiego badacza performanse to działania, które należy rozpatrywać szeroko, odwołując się zarówno do „rytuałów, zabaw, sportów, popularnych rozrywek, sztuk wykonawczych (teatr, taniec, muzyka) i występów życia codziennego, poprzez role społeczne, zawodowe, płciowe, rasowe i klasowe, aż do uzdrawiania (od szamanizmu do chirurgii), mediów i Internetu.”⁵¹ W tym szerokim spektrum performansu wyróżnił osiem obszarów jego występowania. Należą do nich kolejno:

1. życie codzienne
2. sztuka
3. sport i inne popularne rozrywki
4. biznes
5. technologia
6. seks
7. święta i świeckie rytuały
8. zabawa.⁵²

Zbiór ten, jak podkreślił sam Schechner, nie wyczerpuje wszystkich kategorii, w których odnaleźć można działania-performanse. Problematiczną kwestią pozostaje również znaczenie poszczególnych punktów listy. Dla przykładu: to, co w naszej kulturze uważamy za sztukę, niekoniecznie za sztukę zostałyby uznane w innym kręgu kulturowym. Amerykański performatyk zaznacza jednak, iż „nie da się występować w charakterze podmiotu wolnego od kulturowych uwarunkowań”,⁵³ dlatego też teoria performansu nie jest w stanie uniezależnić się od założeń i wartości konkretnego jej twórcy, zanurzonego w danym świecie znaczeń. Schechnerowi zapewne nie przyświecała myśl wyliczenia wszystkich rodzajów performansu.

⁵⁰ Książka *Performatyka: wstęp* stanowi pionierski podręcznik akademicki, nie jest ona jednak pierwszą, na łamach której Schechner kreśli podstawowe założenia *performance studies*. Refleksja nad performatyką pojawia się chociażby w jego wcześniejszych książkach: *Between Theatre and Anthropology* (1985) czy *Performance Theory* (1988).

⁵¹ R. Schechner, *Performatyka...*, s. 16.

⁵² *Ibidem*, s. 46.

⁵³ *Ibidem*, s. 47.

Wydaje mi się, iż celowo pozostawił on listę obszarów jego występowania otwartą, umożliwiając tym samym włączenie do niej lokalnych sposobów rozumienia tego zjawiska. Niektórzy badacze podchodzą do takiej propozycji z dużą rezerwą i nieufnością, a niekompletność kategorii Schechnera poczytują za jej główną wadę, mającą wręcz świadczyć o mało naukowym podejściu do problemu. Do ich grona zalicza się Jacek Wachowski, który w niedawno wydanej monografii *Performans* próbuje doprecyzować teorię amerykańskiego twórcy, rozbudowując ją o kolejne punkty. Wylicza trzynaście odmian zachowanego zachowania, wyróżnionych ze względu na cele, ku jakim zmierzają. Jego zbiór tworzą performanse: codzienne, zawodowe, czasu wolnego, świąteczne, edukacyjne, przynależnościowe, biznesowe, organizacyjne i technologiczne, artystyczne, sportowe, militarne, polityczne, religijno-magiczne.⁵⁴ Każda odmiana posiada jeszcze swój podzbiór, co dodatkowo komplikuje przedstawiony przez teatrologa schemat. Schechner, świadomy nieprecyzyjności (i niemożliwości takiej precyzji) wymienionych obszarów performansu, wolał definiować to zjawisko jako zachowane zachowanie, skupiając się na cesze wspólnej wszystkim performansom bardziej niż na wyodrębnianiu wszystkich ich materialnych przejawów. Schechner definiował zachowane zachowanie jako „zachowanie potraktowane tak, jak reżyser traktuje urywki filmu. Te urywki zachowań można przedstawiać i odtwarzać; nie zależą one już od systemów przyczynowych (osobistych, społecznych, politycznych, technologicznych itp.), dzięki którym powstały. (...) To, jak wytworzono, rozpoznano, rozwinięto te urywki zachowań, może być niewiadome albo ukryte, przekreślone, zniekształcone przez mit lub tradycję.”⁵⁵ Performans zatem byłby pewnego rodzaju zachowaniem według wzorca, z istnienia którego performer (i obserwatorzy jego performowania) nie do końca musi zdawać sobie sprawę, a który (za każdym odtworzeniem) zostaje pod pewnymi względami zmieniony. Podobnej intuicji dał wyraz Marvin Carlson, który na łamach swej książki *Performans* pisał, iż „rozpoznanie, że nasze życie przebiega wedle powtarzanych i usankcjonowanych społecznie sposobów zachowania, otwiera możliwość, by wszelką ludzką aktywność (...) rozpatrywać jako performans.”⁵⁶ Nie bez przyczyny przywołuje też refleksje etnolingwisty Richarda Baumana, dla którego „każdy performans zakłada świadomość podwójności, z jaką faktycznie spełnioną czynność

⁵⁴ Zob.: J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011, s. 50-51.

⁵⁵ R. Schechner, *Performatyka...*, s. 50.

⁵⁶ M. Carlson, op. cit., s. 28.

porównuje się w myślach z pewną potencją, ideałem czy z zapamiętanym pierwotnym wzorem tej czynności.”⁵⁷ Tomasz Kubikowski, przywołując również tę definicję w swojej książce *Reguła Nibelunga* (a także podczas konferencji *Performer: stary czy nowy paradygmat twórcy?*, która odbyła się w dniach 19-21 kwietnia 2012 roku w Krakowie), zwrócił uwagę na użycie przez Baumana kategorii „świadomości”. Bez niej, zdaniem polskiego badacza, nie można mówić o performansie (trzeba pamiętać jednak o wiecznej niepełności świadomości). Zachowane zachowania pozwalają nam na tworzenie instrukcji postępowania, a następnie na selekcję wybranych instrukcji. Dla Kubikowskiego moment, w którym spotykają się ze sobą te dwa procesy – instrukcji i selekcji – nazwać można performansem.⁵⁸

Z punktu widzenia mojego problemu badawczego (przypomnijmy: telewizyjnych i fotograficznych przedstawień cierpienia i śmierci oraz ich wpływania na widzów) zachowane zachowanie jest jedną z ważniejszych koncepcji, przez pryzmat której analiza poszczególnych wydarzeń medialnych zostanie podjęta. Innym narzędziem, niezbędnym w procesie performatycznego ujęcia obrazowania bolesnych doświadczeń jednostek, okaże się Goffmanowska rama, a raczej to, jak została ona potraktowana przez Judith Butler.

W kontekście performatyki Butler przywoływana jest najczęściej ze względu na swą teorię kształtowania się płci kulturowej. Amerykańskiej uczoney zawdzięczamy koncepcję *genderu* jako tożsamości ustawicznie kształtowanej w czasie, poprzez powtarzanie wyznaczonych (przez normy społeczno-kulturowe) czynności-performansów. Butler sprzeciwia się zatem porządkowi, w którym płciowo określony byt poprzedza akty, jakie wykonuje. Podkreśla również, iż *gender* nie jest rolą, ale performansem, który konstruuje fikcję.⁵⁹ W swoich późniejszych rozważaniach (zwłaszcza w książkach: *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* oraz *Ramy wojny*) badaczka odchodzi jednak od teorii feministycznej by skupić się na problemie przemocy i polityce państw zachodnich (zwłaszcza USA). Zastanawiając się nad tym, czyje życie czyni się godnym opłakiwania, dochodzi do wniosku, iż to politycznie zdefiniowane ramy „mają na celu ograniczenie obszaru tego, co nam się

⁵⁷ Ibidem, s. 29.

⁵⁸ Zob.: T. Kubikowski, *Reguła Nibelunga: teatr w świetle nowych badań świadomości*, Warszawa 2004, s. 352.

⁵⁹ Zob.: J. Butler, *Performative acts and gender constitution. An essay in phenomenology and feminist theory*, [w:] H. Biał (red.), op. cit., s. 193-195.

jawi”⁶⁰ jako warte żałoby. Erving Goffman w swej *Analizie ramowej* pisał: „Gdy jednostka w naszym zachodnim społeczeństwie postrzega jakieś konkretne wydarzenie (...), z reguły jest skłonna zakładać w tej reakcji (i w konsekwencji stosować) jedną bądź więcej ram lub schematów interpretacji”.⁶¹ Podkreślił także, iż „rodzaj ramy, jaką się posługujemy, dostarcza sposobu opisu wydarzenia, do którego jest ona stosowana.”⁶² Rama utożsamiona zostaje zatem z kontekstem, w jakim prezentuje się dane wydarzenie. Dzięki właściwemu dopasowaniu przekształca poszczególne czynności w performanse, zmienia je w zrozumiałe dla uczestników i obserwatorów formy. Ten kontekst zależy od narzędzi, za pomocą których nadaje się naszemu patrzeniu określoną strukturę. Jak pisze sama Butler, „narzędzia nadają ramy i formują każdego, kto wkracza w pole widzenia czy słyszenia – a w związku z tym i każdego, kto znajdzie się poza nim.”⁶³ Badaczka przygląda się polu, które wyznacza specyficzne narzędzie, jakim jest aparat fotograficzny. Butler utożsamia go z elementem „szczególnej dramaturgii”⁶⁴ państwa, a zatem czynnikiem sprawczym Goffmanowskiej ramy społecznej, składającej się z działań ukierunkowanych na konkretny cel. To spostrzeżenie okaże się niezwykle przydatne w dalszych analizach wybranych przez mnie wydarzeń, w określaniu ram, jakie im nadano i tym samym wskazaniu, czyje życie (i dlaczego) czyni się godnym opłakiwania.

Z dociekań Judith Butler wyłania się wniosek, iż performans często okazuje się normalizacją (tak w przypadku płci, jak i obrazów, ukazywanych z wyznaczonej uprzednio perspektywy). Na ten aspekt zwrócił uwagę Jon McKenzie, pisząc o paradoksie performansu: może być on zarazem siłą oporu, jak i narzędziem dyscypliny⁶⁵. Z takim „rozdwojeniem” spotyka się również fotografia i telewizja, a w raz z nimi obrazy cierpienia i śmierci prezentowane poprzez te media. Z jednej strony obrazy owe mogą służyć danej ideologii

⁶⁰ J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*, tłum. A. Czarnacka, Warszawa 2011 (2009), s. 41.

⁶¹ E. Goffman, *Analiza ramowa*, tłum. S. Burdziej, Kraków 2010 (1974), s. 21. Goffman nazywał je ramami pierwotnymi, które następnie dzielił na naturalne (nieukierunkowane, niekontrolowane, czysto „fizyczne”) oraz społeczne (działanie kierowane, podlegające manipulacjom).

⁶² *Ibidem*, s. 23.

⁶³ J. Butler, *Ramy wojny...*, s. 15.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 133.

⁶⁵ Zob.: J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Kraków 2011, s. 11, 106, 211.

politycznej, z drugiej – potrafią wywołać wzburzenie i chęć zmiany, a nawet doprowadzić do konkretnych działań.⁶⁶ Co więcej, zostały one uwikłane w sieć trzech różnych rodzajów performansów, wyodrębnionych przez McKenzię: performansu kulturowego, organizacyjnego oraz technicznego. Pierwszy typ – performansu kulturowego – ma na celu ukazanie dominujących form kontroli społecznej i przeciwstawienie się im, bądź też podtrzymanie istniejących struktur.⁶⁷ Innymi słowy – ma być skuteczny społecznie. Takie wyzwanie często rzuca się (z jakim skutkiem – to już odrębna kwestia) obrazom przedstawiającym okrucieństwa (mają albo uspokoić nasze sumienia, ukazując nas jako osoby pomagające ofiarom, albo demaskować poczynania niesprawiedliwych rządów; nie zawsze jednak wiemy, co z taką demystyfikacją dalej począć). W performans organizacyjny i techniczny uwikłani są fotografowie oraz producenci, graficy, operatorzy kamer i inni, odpowiedzialni za wizualny przekaz telewizyjny. Pod względem organizacyjnym mają oni wykazywać się innowacyjnością, intuicją, wydajnością, zaangażowaniem, nie wykraczając jednak poza ramy wyznaczone przez zarządzających ich pracą.⁶⁸ Performans techniczny rzuca wyzwanie urządzeniom, którymi posługują się kreatorzy obrazów – winny być należycie przetestowane, wykazywać się najwyższą jakością i wydajnością (pod tym względem aparat fotograficzny i fotograf niczym się od siebie nie różnią), a co za tym idzie – przynosić jak największą satysfakcję i zyski.⁶⁹

Zagadnienie fotograficznych i telewizyjnych obrazów dotyka jeszcze jednego problemu: czy można mówić o danym wydarzeniu jako performansie, jeśli jest ono zapośredniczone przez media? Spór o tę kwestię podzielił dwoje performatyków – Peggy Phelan i Philipa Auslandera. W *Unmarked: the politics of performance* Phelan pisała: „Teraźniejszość jest jedynym miejscem egzystowania performansu. Performansu nie można zachować, zapisać, udokumentować albo w jakikolwiek inny sposób włączyć w obieg reprezentacji reprezentacji [*representations of representation*] (...). Bycie performansu

⁶⁶ Dla przykładu: wierzy się, iż zdjęcie zrobione przez Nicka Uta w 1972 (przedstawiające przerażone wietnamskie dzieci, uciekające z wioski, na którą przed chwilą zrzucono napalm) tak wstrząsnęło amerykańskim społeczeństwem, iż doprowadziło do przyspieszenia kresu wojny w Wietnamie.

⁶⁷ Zob.: J. McKenzie, op.cit., s. 9-11.

⁶⁸ Zob.: Ibidem, s. 6-8 oraz 70.

⁶⁹ Zob.: Ibidem, s. 11-15 oraz 124-128.

stwarza się poprzez swoje znikanie [*disappearance*].”⁷⁰ Dla amerykańskiej badaczki performans zdarza się tylko „tu i teraz”, bezpośrednio, pozostaje czymś nieprzekazywalnym osobom, które nie doświadczyły go osobiście, wymyka się reprodukcji. W przeciwnym razie traci swą ontologiczną integralność. Auslander zauważa natomiast, iż opozycja pomiędzy performansami „na żywo” a tymi wcześniej zarejestrowanymi, jest coraz trudniejsza do uchwycenia – wiele bowiem wydarzeń *live* zostaje transmitowanych przez media lub osoby je obserwujące korzystają z narzędzi multimedialnych. Poza tym, przekonuje dalej Auslander, zaawansowana technologia wytwarza wrażenie szczególnej bliskości widzów wobec prezentowanych wydarzeń oraz tak samo uczestniczy w ontologii znikania: medialne przekazy istnieją bowiem tylko w relacji z kimś, kto w danej chwili (która przecież nie trwa wiecznie) je dostrzega. Dochodzi także do wniosku, iż o wydarzeniach „na żywo” można mówić tylko wtedy, gdy zakładamy, iż potencjalnie podlegają reprodukcji.⁷¹ Co więcej – niektóre wydarzenia (także artystyczne) są nam znane tylko za sprawą mediów. W swoich własnych rozważaniach idę jeszcze o krok dalej stwierdzając, iż zdarzenia niezarejestrowane – nie istnieją. Ontologia tych wydarzeń jako performansów nie może zatem opierać się na znikaniu (*dissapearance*), lecz na pojawianiu się (*appearance*).⁷²

I 1.4 Wnioski

Problemowi telewizyjnych i fotograficznych przedstawień cierpienia i śmierci pragnę przyjrzeć się z perspektywy performatyki, mając na uwadze fakt, iż jej paradygmat znajduje się jeszcze w ciągłym procesie kształtowania. Tak jak performatyka, tak i jej założenia egzystują „pomiędzy”: różnymi dyscyplinami (takimi jak teatrologia i antropologia, kulturoznawstwo i socjologia), odmiennymi ujęciami performansu, pomiędzy normalizacją a oporem. Jon McKenzie pytając o to, czym jest *performance studies*, doszedł do wniosku, iż „być może najbardziej zwięzła i precyzyjna odpowiedź (...) brzmi: <<liminalnością>>. Paradoksalnie, nieustanne użycie tego pojęcia w naszej dziedzinie uczyniło z liminalności coś w rodzaju normy.”⁷³ Brytyjski badacz podkreślił również, iż nie istnieje jeden paradygmat

⁷⁰ P. Phelan, op.cit., s. 146.

⁷¹ Zob.: P. Auslander, *Live Performance In A Mediatized Culture*, [w:] idem, *Liveness: Performance In a Mediatized Culture*, Londyn i Nowy Jork 1999, s. 54.

⁷² Choć pamiętać trzeba, iż, jak stwierdza angielskie powiedzenie, „appearances are deceiving” – temu pojawianiu się obrazów towarzyszą ramy narzucające ich (pozbawioną obiektywnej analizy) interpretację.

⁷³ J. McKenzie, op. cit., s 64.

performatyki (co więcej – istnieć nie może) – mamy raczej do czynienia z „eksplozją paradygmatów”.⁷⁴ Dlatego też pytanie „co to jest performans?” McKenzie proponuje zastąpić pytaniem „który performans?”, zakładającym wielość głosów, niewymagającym jednoznacznej, czy upraszczającej odpowiedzi.

Bez wątplenia, obecnie najbardziej inspirującą uczonych z kręgu performatyki książką pozostaje dzieło *Performuj albo...* McKenziego właśnie. Stało się tak być może dlatego, iż McKenzie jako jeden z pierwszych podkreślił, iż performować mogą nie tylko ludzie, ale i byty nieożywione, otwierając tym samym drogę ku refleksji posthumanistycznej, czy też, jak powiedziała Ewa Domańska, zwracając się „ku sprawczości” (ludzkiej i nie-ludzkiej).⁷⁵ Mówi się bowiem już nie tylko o performansie pracownika czy artysty, ale i o performującej instytucji, organizacji, komputerze czy pocisku raketowym. Wszystkie te byty nieożywione, otwarte na zmiany przychodzące z zewnątrz, kierowane zasadą „pracować lepiej, kosztować mniej”⁷⁶, przekształcane tak, by zwiększyć ich funkcjonalność, wydajność i niezawodność, zdają się ożywać w działaniu, a ich moc sprawcza przewyższa często możliwości jednostki ludzkiej. McKenzie zwrócił również uwagę na normatywny aspekt performansu, przypisując mu władzę, jaką dawniej przypisywano wiedzy naukowej.⁷⁷ Performans zamienia „wiedzieć co” w „wiedzieć jak”, rzucając wyzwania skuteczności, wydajności i sprawności wszystkim członkom społeczeństwa, a także środowisku ich otaczającemu. Nie jesteśmy w stanie uciec od władzy performansu, która pragnie stworzyć z nas jednostki podporządkowane regule ciągłego zwiększania swej kreatywności i społecznej użyteczności. Podejście to różni się więc od podejścia Schechnera czy Turnera, którzy ujmowali performatywność tylko z perspektywy liminalności – jako opór, margines, nonkonformizm. McKenzie swymi rozważaniami uczynił duży krok naprzód dla performatyki, czyniąc z performansu „ontohistoryczną formację wiedzy i władzy”⁷⁸, która każe całemu światu

⁷⁴ Ibidem, s. 62.

⁷⁵ Zob.: E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty drugie” nr 5/2007, s. 52-53, zwłaszcza fragment: „<<Zwrot performatywny>> w swoim najbardziej nowatorskim aspekcie ma oblicze posthumanistyczne. W jego kontekście sprawczość przypisuje się zarówno bytom ludzkim, jak i nie-ludzkim, a wywoływane przez podmiot zmiany widziane są jako efekt współdziałania ludzi i nie-ludzi.”

⁷⁶ Zob.: J. McKenzie, op. cit., s. 70.

⁷⁷ Odwołuje się przy tym do dwóch myślicieli: H. Marcuse i jego *Erosa i cywilizacji*, a także do J.F. Lyotarda i jego *Kondycji ponowoczesnej*. Zob.: J. McKenzie, op. cit., s. 202-218.

⁷⁸ Ibidem, s. 23.

performować „w imię technicznej sprawności, organizacyjnej wydajności, społecznej skuteczności.”⁷⁹

Idąc tropem autora *Performuj albo...* starałam się przedstawić różnorodne koncepcje performansu, które uważam za szczególnie przydatne i inspirujące dla moich dalszych analiz konkretnych wydarzeń medialnych. W drugiej części rozdziału przyjrę się jednemu z potencjalnych „punktów styku” (Schechnerowskie *points of contact*) performatyki - możliwością jej rozwinięcia w kontekście studiów nad traumą.

Część II: Studia nad traumą: między dramatem realnym i zmediatyzowanym

W niniejszej części rozdziału pragnę poddać analizie różne sposoby interpretowania zjawiska traumy i zaproponować performatywne jej ujęcie jako rodzaju Turnerowskiego dramatu społecznego (w odniesieniu do traumy kolektywnej).⁸⁰ Przyjmuję za punkt wyjścia tezę, iż współcześnie niesłabnący kult innowacyjności, wydajności i kreatywności (czyli, słowami Jona McKenziego, „era globalnego performansu”) wytwarza także coraz więcej potencjalnie traumatycznych sytuacji. Zakładam przy tym (za Cathy Caruth), iż nie istnieje jedno właściwe podejście, metoda badania różnych doświadczeń i historii traumatycznych. Opowieści o bolesnych zdarzeniach pozostają nieredukowalne, dlatego wymagają spojrzenia na nie z różnych perspektyw (takich jak literatura, film, psychologia, kulturoznawstwo, nauki polityczne, socjologia, performatyka i inne).⁸¹ W poniższym tekście pragnę przyjrzeć się bliżej perspektywie fotograficznej, a więc zdjęciom, które stanowią reprezentacje wydarzeń traumatycznych.

W *Conflict Transformation* David Becker przestrzega przed generalizowaniem i uniwersalizowaniem pojęcia traumy. Według niego trauma rozumiana może być tylko w odniesieniu do konkretnego kontekstu jej powstania, włączając w to normy kulturowe, kontekst polityczny, naturę wydarzenia, reakcję społeczeństwa i instytucji na dane zdarzenie itp. Analizę traumy jako takiej powinniśmy zastąpić więc analizą konkretnej sytuacji

⁷⁹ Ibidem, s. 249.

⁸⁰ Zob. podrozdział *Co to jest performans versus który performans?* niniejszej pracy.

⁸¹ Zob.: C. Caruth, *Słowo wstępne*, [w:] idem (red.), *Trauma: Explorations In Memory*, Baltimore i Londyn 1995, s. ix.

traumatycznej [*traumatic situation*], co nakłada na badacza obowiązek przyjrzenia się nie tylko jednostce, która przeżyła coś bolesnego, ale i jej otoczeniu – środowisku naturalnemu, społeczności, w której żyje, polityce instytucji, którym jednostka podlega. Innymi słowy – Becker wzywa do przesunięcia uwagi z symptomów na przyczyny i sposoby rozwoju sytuacji traumatycznych.⁸² Niemniej jednak warto przyrzeć się różnym sposobom definiowania samej traumy, gdyż to właśnie te występujące w definicji cechy pozwalają na zaklasyfikowanie danej sytuacji jako traumatycznej.

II 1.5 Freud i przerwana bariera

Zygmunt Freud jako jeden z pierwszych zaczął posługiwać się terminem trauma w kontekście psychiki ludzkiej. Co ciekawe, Freud nie stworzył żadnej osobnej teorii traumy – posługiwał się tym terminem w celu wyjaśnienia zachowań histerycznych, zakładając niejako, że taka teoria już istnieje. Zainteresowanie Freuda histerią wzrosło w 1890 roku, po jego wizycie w klinice Salpêtrière kierowanej przez Charcota, w której Charcot stosował metodę hipnozy. Freud dosyć szybko dostrzegł, że sama hipnoza nie wystarczy, by uwolnić danego pacjenta od cierpienia i zaczął rozwijać metodę przepracowywania traumy za pomocą mówienia o niej. Samo słowo „trauma” pochodzi z greki, w której oznacza ranę „będącą następstwem obrażenia ciała, powstałego w wyniku gwałtownego działania z zewnątrz oraz skutki tej rany dla organizmu jako całości.”⁸³ Przyjmując ten termin, psychoanaliza „przeniosła na płaszczyznę psychiczną trzy jego elementy: gwałtowny szok, przebicie i konsekwencje dla całego organizmu.”⁸⁴ Freud użył tego słowa metaforycznie. Wskazał bowiem, iż umysł także (podobnie jak tkanki) posiada swoje własne bariery ochronne, które mogą zostać uszkodzone, przerwane przez bolesne wydarzenia. Traumatycznym nazywa Freud takie przeżycie, „które przynosi życiu duchowemu w ciągu krótkiego czasu tak silny przyrost podrażnień, że nie udaje się pozbyć się ich lub przerobić w sposób normalny, czego

⁸² Za: E. A. Kaplan, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, New Jersey i Londyn 2005, s. 39.

⁸³ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, tłum. E. Modzelewska i E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 341. W języku polskim słowo „trauma” często tłumaczy się jako „uraz”. Dlatego też w powszechnym użyciu stosujemy sformułowanie „zespół stresu pourazowego”, a nie „zespół stresu potraumatycznego” (z ang. post-traumatic stress disorder).

⁸⁴ Ibidem.

wynikiem muszą być stałe zaburzenia w układzie energetycznym.”⁸⁵ Początkowo austriacki badacz wiązał traumę z doświadczeniami okresu wczesnego dzieciństwa, o których jednostka zapomina, gdyż wiążą się z nieprzyjemnymi wrażeniami o charakterze seksualnym i agresywnym. Po tym okresie następuje czasowe utajenie symptomów nerwicowych, które dają jednak o sobie znać na późniejszym etapie życia. Wiele historii swoich pacjentek o seksualnych nadużyciach, których padły ofiarą, Freud zakwestionował. Uznał, że pacjentki owe celowo zmyśliły te historie, by zwrócić na siebie uwagę. Histerii (a tym samym traumie) przypisał więc ścisły związek z fantazjami. Doświadczenia I wojny światowej pokazały mu jednak, iż także żołnierze ocaleli z pola bitwy mogą przejawiać te same symptomy chorobowe, co jego pacjentki. Freud uświadomił sobie, iż trauma może mieć dający się bardzo dobrze wyróżnić powód zewnętrzny, co oznacza, iż nie jest tylko skutkiem wybujałej wyobraźni. W studium o Mojżesz i religii monoteistycznej z 1939 roku stwierdza już, iż „traumy są albo przeżyciami, w których uczestniczyło się cieleśnie, albo spostrzeżeniami zmysłowymi, najczęściej wzrokowymi lub słuchowymi, a więc są przeżyciami lub wrażeniami.”⁸⁶ Wcześniej, bo w rozprawie *Poza zasadą rozkoszy*, napisanej w roku 1920, Freud zwraca uwagę również na naturę przeżycia traumatycznego; podkreśla, iż główny ciężar spoczywa w takim doświadczeniu „na czynniku zaskoczenia, na przerażeniu”.⁸⁷ Przerażenie definiowane jest przez niego jako „stan, w jakim nagle znajduje się człowiek, który stanął w obliczu niebezpieczeństwa, nie będąc na nie przygotowany”.⁸⁸ W rozprawach Freuda trauma jawi się więc jako doświadczenie brutalnego zaskoczenia, skonfrontowania się z czymś tak bolesnym, że aż niszczącym bariery ochronne umysłu, który, nie potrafiąc przyswoić doświadczanego zdarzenia w całości, „usypia” wspomnienia o nim.⁸⁹ Jednak wyparte wspomnienia w końcu powracają, tyle że zawsze w formie zniekształconej i wówczas nawet w procesie leczenia pacjent może nieświadomie dopowiadać do swojej historii pewne detale, które w rzeczywistości nigdy nie miały miejsca. To, co zostało wyparte,

⁸⁵ S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. K. Obuchowski, Warszawa 2002 (1917), s. 259-260.

⁸⁶ Z. Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna* (1939), [w:] idem, *Pisma społeczne*, tłum. A. Ochocki, M. Poręba i R. Reszke, Warszawa 1998, s. 447.

⁸⁷ Z. Freud, *Poza zasadą rozkoszy* (1920), [w:] idem, *Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 167.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ten stan „usypienia” Freud nazywa utajeniem lub latencją. Zob.: ibidem oraz Z. Freud *Człowiek imieniem Mojżesz...*

powraca tylko częściowo.⁹⁰ Powraca jednak bardzo często, choć dające się dostrzec symptomy nie zawsze łącznie są z danym przeżyciem traumatycznym.

II 1.6 Powrót wypartego: świadek traumy

Współcześnie obserwować możemy gwałtowny wzrost zainteresowania badaczy nauk społecznych zjawiskiem traumy. Dzieje się tak z przynajmniej dwóch powodów. Po pierwsze, wiek XXI, w którym żyjemy, nie potrafi w dalszym ciągu otrząsnąć się z koszmaru wojen światowych i totalitaryzmów wieku XX. Pytania o to, jak mogło dojść do Holocaustu, jak to się stało, że część świata biernie patrzyła na systematycznie przeprowadzaną eksterminację Żydów, Romów, niepełnosprawnych i innych odbiegających od społecznie przyjętej normy, w końcu – jak to się stało, że wyprodukowaliśmy bombę, która może spustoszyć całe miasta w przeciągu kilku sekund (przypadek Hiroszimy i Nagasaki nas wystraszył, ale czy nauczył czegokolwiek?), nadal pozostają bez odpowiedzi, a to milczenie i ta pustka znaczeniowa pogłębia jeszcze bardziej naszą niepewność i strach przed przyszłością. Badacze traumy wyraźnie ostrzegają: jeśli nie przepracujemy wszystkich bolesnych doświadczeń z przeszłości, to nigdy się od nich nie uwolnimy i zostaniemy więźniami wspomnień. Chęć wyparcia tego, co bolesne, zwycięża często z pragnieniem dotarcia do prawdy.⁹¹ Po drugie, zaczęliśmy dostrzegać negatywne skutki postępu, który modernizm utożsamiał z rozwojem i ulepszeniem warunków życia ludzi. W XX wieku wiara w postęp ustępuje miejsca bolesnej świadomości istnienia permanentnego kryzysu zachodniej cywilizacji.

Zacznijmy od przeanalizowania kilku głównych wątków poruszanych przez badaczy traumy ocalałych z II wojny światowej. Maria Orwid, psychiatra i psychoterapeutka, będąca współautorką pierwszych prac w języku polskim o psychicznych skutkach wojennych przeżyć obozowych, stwierdza, że dyskurs traumy rozwinął się tak naprawdę dopiero niedawno, „ponieważ trauma dwudziestego, a także dwudziestego pierwszego wieku, dotycząca jednostki, społeczności oraz całe narody, była i jest tak głęboka, wielostronna, wszechobejmująca, że bólu, jaki pozostawia po sobie, nie można szybko uzewnętrznić i

⁹⁰ Zob.: Z. Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz...*, s. 451.

⁹¹ Te dwie siły: wyparcia (czy też zaprzeczenia) oraz pogodzenia się z bolesną prawdą ścierają się ze sobą, chociażby przy okazji dyskusji wokół dzieł filmowych, które poruszają tematykę traumatycznych zdarzeń. Najbardziej aktualnym przykładem takiego filmu jest, moim zdaniem, „Pokłosie” Pasikowskiego.

zwerbalizować.”⁹² Orwid opisuje tak naprawdę zjawisko, o którym pisał już Freud – chodzi tu mianowicie o okres latencji, uśpienia na pewien czas symptomów traumatycznych. Do ich ponownej aktywacji dochodzi na dwa sposoby: na mocy skojarzeń (tzn. pewne niewinne ze swej natury sygnały wzrokowe, słuchowe, a także dotykowe czy zapachowe mogą uruchomić ciąg skojarzeń z pierwotnym zdarzeniem traumatycznym)⁹³, a także w związku z doświadczeniem kolejnej traumy (każda bowiem trauma niejako koduje w sobie poprzednie bolesne doświadczenia). Trzeba jednak przy tym pamiętać, iż to nie tyle charakter zdarzenia decyduje o jego traumatycznych cechach, lecz sposób jego doświadczania. Na to przesunięcie akcentów w rozumieniu traumy wskazuje Cathy Caruth, definiując ją jako „o d p o w i e d ź [podkr. E. J.-K.], często opóźnioną, na przytłaczające zdarzenie lub zdarzenia, która przybiera formę powtarzających się, intruzyjnych halucynacji, snów, myśli lub zachowań (...)”⁹⁴. Innymi słowy: dla jednej osoby zdarzenie może pozostać obojętne emocjonalnie, podczas gdy dla innej może mieć znamiona traumy. Reakcja danej jednostki na potencjalnie traumatyczne wydarzenie zależy od jej historii, wspomnień łączonych z fantazjami o poprzednich bolesnych zdarzeniach, a także od politycznego i kulturowego kontekstu, w jakim do danego zdarzenia doszło, na co zwracał już uwagę Freud.⁹⁵ Uznanie zatem danego doświadczenia za traumatyczne zależy od jego obramowania interpretacyjnego, a raczej od tych aktorów społecznych, którzy decydują się na zastosowanie takiej, a nie innej ramy. W kontekście Zagłady tymi aktorami pozostają: ofiary, kaci oraz świadkowie.⁹⁶ Wszyscy oni mogą doświadczać traumy na swój sposób, jednakże w procesie uwalniania się od niej największą rolę odgrywają świadkowie. Bez nich (ściślej: bez możliwości bycia wysłuchanym) ofiary nie są w stanie nadać swemu przeżyciu znaczenia. I to właśnie w tej niemocy nadania zdarzeniu

⁹² M. Orwid, *Trauma*, Kraków 2009, s. 8.

⁹³ Dla przykładu: mężczyzna podjeżdża na stację benzynową, by zatankować samochód. Zapach benzyny wywołuje w nim dziwne poczucie lęku i drżenie ciała. Mężczyzna ten z początku nie wie, skąd się u niego wzięła tak ekstremalna reakcja na niewinną w gruncie rzeczy czynność. Gdy sytuacja ta powtarza się jeszcze kilkakrotnie, mężczyzna decyduje się na terapię. W trakcie jej trwania opowiada o swoim doświadczeniu bycia ofiarą wypadku samochodowego. Terapeuta zauważa, iż w trakcie tego wypadku pacjent mógł czuć woń benzyny, wyciekającej ze zniszczonego pojazdu, choć nie musiał tego zarejestrować na poziomie świadomym. Ponowne zetknięcie z tym zapachem wywołało u mężczyzny skojarzenie (znowuż na poziomie nieświadomym) z wypadkiem, a w konsekwencji lęk i drżenie ciała, które pojawiły się w związku z pierwotnym zdarzeniem traumatycznym.

⁹⁴ C. Caruth, op.cit., s. 4.

⁹⁵ Za: E. A. Kaplan, op. cit., s. 2.

⁹⁶ Takie kategorie aktorów społecznych podaje również Maria Orwid. Zob.: M. Orwid, op. cit., s. 84.

znaczenia drzemie największy potencjał traumatyczny.

Dori Laub w tekście *Truth and Testimony: The Process and the Struggle* proponuje trzy sposoby rozumienia roli świadka [*witnessing*] w kontekście doświadczeń Holokaustu (wydaje mi się, że te trzy sposoby przenieść można na grunt każdego zdarzenia traumatycznego). Jednym z nich jest perspektywa bycia świadkiem dla samego siebie. Taką właśnie perspektywę przyjmują osoby, które doświadczają traumas bezpośrednio, na własnym ciele i umyśle. Druga perspektywa odnosi się do pozycji słuchacza, który staje się świadkiem czyichś zeznań, wspomnień. Trzeci typ *witnessing* to perspektywa, w której jednostka staje się świadkiem samego procesu świadkowania.⁹⁷ Sam Laub jest przedstawicielem wszystkich trzech odmian – jako dziecko ocalał z Zagłady, a w późniejszych latach podjął inicjatywę Fortunoff Video Archive, w ramach której przeprowadzał wywiady z innymi ocalałymi. Obserwując siebie i swoich rozmówców, doszedł do wniosku, że obaj rozmówcy (zarówno świadek, jak i dający świadectwo) naprzemian przybliżają się i oddalają od doświadczenia stanowiącego temat ich spotkania, tzn. obaj zdają sobie sprawę z niemożliwości dotarcia do całościowej prawdy o tym doświadczeniu. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, iż wspomnienia z nim związane uległy zniekształceniom. To, co się wydarzyło, wydaje się nierealne, a tym samym zwiększa poczucie straszności zdarzenia. Jedyną formą złagodzenia bólu pozostaje odnalezienie świadka, który zgodziłby się na zaspokojenie potrzeby bycia wysłuchanym.⁹⁸ Proces angażujący świadka i dającego świadectwo jest formą działania, dzięki któremu ocalały może ukończyć proces wyzwania się od wydarzenia. Świadek natomiast bierze na siebie część odpowiedzialności za opowieść, przynosząc tym samym ulgę opowiadającemu, który dotąd zmagął się z nią sam.⁹⁹

Pozycja świadka zakłada również gotowość do zmierzenia się z własną śmiertelnością, a

⁹⁷ D. Laub, *Truth and Testimony: The Process and the Struggle*, [w:] C. Caruth, op. cit., s. 61.

⁹⁸ Laub pisze wprost o „imperative to tell and to be heard”. Ten imperatyw nie może być jednak do końca zrealizowany, ponieważ pamięć, myśl i mowa nie są w stanie przekazać opowieści w całości jej okrucieństwa i realności. Zob.: *ibidem*, s. 63.

⁹⁹ Według Lauba o horrorze Holokaustu decyduje fakt, iż nie posiadał on żadnych świadków w trakcie jego dziania się. Ludzie obserwujący poczynania nazistów po prostu biernie im się przyglądali, sami zaś mordowani nie mogli stworzyć dla siebie pozycji świadka – dla nich istniała tylko jedna pozycja, jedna perspektywa patrzenia na wydarzenie – od wewnątrz. Zdaniem Lauba, nie znalazł się nikt, kto uznałby prześladowanych za podmiot i w związku z tym mógłby ustanowić relację Ja-Ty w rozumieniu Bubera. Zob.: *ibidem*, s. 66.

ściślej – z lękiem przed końcem własnego życia. Nie każdy jest w stanie podjąć się takiego zadania. Robert Jay Lifton (autor eseju *Survivor Experience and Traumatic Syndrom*) stwierdza, iż jeśli konfrontacja z czyjąś śmiercią nie prowadzi do konfrontacji z własnym lękiem przed nią, to skutkować może przerzuceniem śmierci na innych. Lifton przypomina, że sens własnemu życiu można nadać tylko w odniesieniu do jego kresu; niektóre grupy zamiast szukać tego sensu w relacji do własnej śmiertelności, odnajdują go w relacji do śmierci innych. Przerzucamy śmierć na innych, by zapewnić sobie życie, potwierdzić swoją potęgę, swój system wartości, niszcząc wartości i witalność osób spoza naszej grupy. W ten sposób, według Liftona, konstruujemy perspektywę fałszywego świadka [*false witness*]. Ta perspektywa to polityczny i ideologiczny proces, w którym „potwierdzamy naszą własną witalność i symboliczną nieśmiertelność poprzez odmówienie [ofiaram] prawa do życia, (...) poprzez identyfikowanie ich jako ofiary.”¹⁰⁰ Innymi słowy, fałszywy świadek odwraca swój wzrok i słuch od osoby doświadczającej cierpienia zakładając, że ona zasługuje na to cierpienie (a więc on sam nie ma podstaw do dawania świadectwa o jej krzywdach, gdyż te, z racji swego uprawomocnienia, nie domagają się zadośćuczynienia). Z takim procesem mieliśmy do czynienia zarówno w warunkach II wojny światowej¹⁰¹, jak i w przypadku wojny w Wietnamie.

II 1.7 Zmiana – trauma – performans

Zainteresowanie badaczy traumą wzrosło również z powodu przewartościowania w wieku XX idei postępu. Postęp łączy się z pojęciem zmiany, która, jak zauważa Piotr Sztompka, jest podstawowym *modus vivendi* społeczeństwa: „Z punktu widzenia ontologii społeczeństwo nie jest niczym innym jak zmianą, ruchem, transformacją, akcją i interakcją, konstrukcją i rekonstrukcją, ciągłym stawaniem się bardziej niż stabilnym byciem.”¹⁰² Społeczeństwo jest więc ze swej natury performatywne, jego części składowe pozostają w

¹⁰⁰ C. Caruth, *An Interview With Robert Jay Lifton*, [w:] idem (red.), op. cit., s. 139.

¹⁰¹ Obszerne studium procesu odczłowieczania ofiar (a więc warunku podstawowego do skonstruowania *false witness*) oferuje m.in. książka *Nowoczesność i Zagłada* Zygmunta Baumana, w której autor wskazuje na problem relacji pomiędzy państwowym systemem prawa (który umożliwił całemu społeczeństwu przyjęcie perspektywy, słowami Liftona, fałszywego świadka) a podstawowym nakazem moralnym „nie zabijaj”. Zob.: Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. T. Kunz, Kraków 2009 (1989), zwłaszcza s. 361-369.

¹⁰² P. Sztompka, *The Trauma of Social Change: A Case of Postcommunist Societies*, [w:] J.C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser, P. Sztompka, *Cultural Trauma And Collective Identity*, Berkeley, Los Angeles, Londyn 2004, s. 155.

stanie ciągłej liminalności. Sztompka wymienia trzy wielkie zmiany społeczne, brzemiennie zarówno w pozytywne, jak i negatywne skutki. Do tych zmian zalicza: 1) industrializację, urbanizację, powszechną edukację i powstanie kultury masowej; 2) automatyzację, komputeryzację, zwiększenie się czasu wolnego oraz częstsze podróże; 3) rewolucję komunikacyjną i informacyjną prowadzącą w stronę globalizacji.¹⁰³ Procesy te, z początku witane z wielkim optymizmem, posiadają także swoją „ciemną stronę”. Doprowadziły one bowiem do, między innymi, zniszczeń ekologicznych, wzrostu instrumentalnej biurokracji (a tym samym do rozluźnienia więzi łączących członków danej grupy), naukowo programowanego ludobójstwa; stworzyły także warunki dla rozwoju terroryzmu na skalę dotąd niespotykaną. Warto także zaznaczyć, iż to właśnie w początkowej fazie tych zmian Freud prowadził swe badania nad traumą, ściśle powiązaną ze społecznymi skutkami modernizmu. Jak zauważa E. Ann Kaplan, industrializacja (wraz z rozwojem burżuazji) doprowadziła do wytworzenia się wielu niebezpieczeństw zagrażających życiu i zdrowiu jednostek – począwszy od wypadków w fabrykach czy na kolei, a na destrukcyjnym patriarchalizmie i pruderii rodziny burżuazyjnej (stwarzającej cieplarniane warunki dla kształtowania się hysterii) kończąc.¹⁰⁴

W dzisiejszych postindustrialnych realiach, nadal podlegamy urokowi zmiany, jednakże tym razem jest to zmiana, która pozostaje pod nadzorem. Występujący powszechnie kult innowacyjności, kreatywności i zwiększania wydajności nie słabnie. Swoich wyznawców zrzesza przede wszystkim w środowiskach pracowniczych, w ramach korporacyjnego zarządzania i technologicznych urozmaiceń. Jon McKenzie tę ponowoczesną kondycję nazywa performatywnością, a moment historyczny, w którym się znajdujemy, „erą globalnego performansu”.¹⁰⁵ Paradoksalnie, ten nakaz performowania (postawiony zarówno pracownikom, jak i maszynom oraz całym organizacjom), otwarcia na zmianę (rozumianą jako ulepszenie, dążenie do minimalizacji nakładów i maksymalizacji zysków) stał się normą. Pewnym można być tylko tego, iż nic nie jest pewne. Jedyłą stałością jest zmiana (lub, słowami McKenziego, norma liminalna). Widać ją w performansie organizacyjnym, posługującym się restrukturyzacją, najnowszymi badaniami naukowymi, cięciami

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Zob.: E. A. Kaplan, op. cit., s. 25.

¹⁰⁵ Zob.: J. McKenzie, op.cit., cz. II, a zwłaszcza Rozdz. 5: *Wyzwanie: władza performansu*.

budżetowymi, zarządzaniem odwołującym się nie tylko do intelektu zarządzanych, ale i do ich intuicji, zdolności twórczych, cenionych na równi z ich wiedzą. Performans technologiczny natomiast nakazuje zmieniać się naszym materialnym wytworom – tak by przynosiły jeszcze większą satysfakcję, dawały jeszcze większe poczucie bezpieczeństwa, docierały do celu szybciej i sprawniej. Te dwa typy performansów nie zawsze służą człowiekowi, wręcz przeciwnie – zniewalają go, obiecując korzyści w zamian za podporządkowanie. McKenzie pisze wprost, iż performans stał się formą władzy, dopasowującej pragnienia jednostek do pragnień społecznych, instytucjonalnych, korporacyjnych.¹⁰⁶ Jako poddani normy liminalnej mamy ciągle na uwadze groźbę, umieszczoną w tytule książki amerykańskiego badacza: „Performuj albo...” – albo cię zwolnią, uznają za niepotrzebnego, nieudolnego, przestarzałego. Niespełnienie tej normy (a więc, w konsekwencji, np. utrata pracy, dobrego imienia, poczucia stabilizacji) wiąże się z ogromnym stresem i może skutkować traumą. Wytwory performansu technologicznego, takie jak pociski rakietowe, pojazdy rozwijające duże prędkości, elektrownie jądrowe, niekoniecznie pozwalają spojrzeć nam z większym optymizmem w przyszłość. Katastrofa w japońskiej elektrowni atomowej w Fukushima z roku 2011, bombardowanie ludności cywilnej Iraku podczas konfliktu zbrojnego w 2003 roku, wypadki autokarowe, kolejowe i lotnicze to tylko dobrane wyrywkowo przykłady niepożądanych skutków działania naszych „performujących” maszyn. Niemniej jednak norma liminalna przewycięża nasz strach (w wyniku katastrofy w Fukushima niektóre państwa zdecydowały się na zamknięcie elektrowni jądrowych znajdujących się na ich terenie – nie po to jednak, by z takich elektrowni na dobre zrezygnować, lecz by jeszcze bardziej je udoskonalić), a nakaz performowania silniej na nas oddziałuje niż nakazy moralne. Bardzo często przychodzi nam płacić za to wysoką cenę – cenę traumy.

Każda zmiana staje się więc potencjalnie traumatyczna¹⁰⁷, jej wartość podważono, przypisując jednostkom większe przywiązanie do poczucia bezpieczeństwa, przewidywalności, rutyny (czy też, podążając za Schechnerem, przywiązanie do zachowanych zachowań). Ta, która rzeczywiście niesie ze sobą traumatyczne przeżycia,

¹⁰⁶ Zob.: Ibidem, s. 211.

¹⁰⁷ Maria Orwid twierdzi nawet, iż „każda zmiana w życiu społecznym, politycznym, w rytuale czy obyczaju – nawet jeżeli jest zmianą na lepsze – jest przeżyciem traumatycznym, bolesnym i trudnym”. M. Orwid, op. cit., s. 105.

charakteryzuje się następującymi cechami: przede wszystkim jest zmianą nagłą, powodującą szok (co koresponduje z Freudowskim „czynnikiem zaskoczenia, z przerażeniem”), o wszechogarniającym zasięgu (tzn. dotyczącym wielu aspektów życia społecznego), docierająca do fundamentalnych podstaw funkcjonowania danej grupy, a jednostki nią dotknięte mają poczucie, iż stykają się z czymś nierealnym.¹⁰⁸ Dodatkowo Sztompka postuluje, by traumy nie kojarzyć z przyczyną bądź skutkiem zmiany, lecz z procesem (dzianiem się), w którym wyróżnić można 6 etapów („traumatic sequences”). W pierwszym z nich mamy do czynienia z opisaną wyżej zmianą – nagłą, wszechogarniającą, głęboką i nieoczekiwaną. Na drugim etapie dochodzi do dezorganizacji społecznej – jednostki stają w obliczu całkiem nowej dla nich sytuacji. Następnie zaobserwować można pojawianie się traumatycznych wydarzeń (wynikłych ze zmiany), już nie tylko na poziomie szeroko rozumianej tkanki kulturowej, ale dotyczących życia codziennego poszczególnych członków danej grupy. To z kolei wywołuje stan traumy – pojawiają się jej symptomy na poziomie zarówno mentalnym jak i behawioralnym. Piąty etap to próby stworzenia strategii radzenia sobie z bolesną sytuacją, czyli innymi słowy – etap potraumatycznej adaptacji. W końcowej fazie dziania się *traumatic sequence* dochodzić ma do pokonania traumy i pogodzenia się z nowo zaistniałymi warunkami egzystowania społecznego.¹⁰⁹

Traumacyjny proces opisany przez Sztompkę przypomina schemat dramatu społecznego, jaki opracował Victor Turner. Brytyjski antropolog przedstawił go jednak nie w sześciu, a w czterech fazach. Są to kolejno: faza naruszenia norm, którym podlegają stosunki społeczne (a więc zmiana w rozumieniu Sztompki), dalej – faza kryzysu, w której naruszenie dotyka coraz większych części sfery publicznej (etap drugi, trzeci i czwarty *traumatic sequence*), trzecia faza – działania przywracające równowagę (potraumatyczna adaptacja u Sztompki), oraz ostatni etap – reintegracja grupy lub uznanie nieodwracalnej schizmy (Sztompka bierze pod uwagę tylko pierwszą z tych dwóch możliwości).¹¹⁰

Jeśli uznamy, iż każda trauma kulturowa¹¹¹ może być rozpatrywana jako Turnerowski dramat społeczny, pomocnym narzędziem do jej analizy okaże się performatyka. Zastosowanie

¹⁰⁸ P. Sztompka, op. cit., s. 158-159.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 168-170.

¹¹⁰ Zob.: V. Turner, *Gry społeczne...*, s. 27-30.

¹¹¹ Przyjmuję tu definicję traumy kulturowej w rozumieniu J.C. Alexandra: „Kulturowa trauma objawia się w momencie, w którym członkowie danej zbiorowości uważają, iż zostali skonfrontowani ze straszonym

analizy z udziałem narzędzi wypracowanych w obrębie *performance studies* uprawomocnia fakt, iż w procesy przywracania równowagi w społeczeństwie wpisane zostały zabiegi performatywne. Są to m.in.: publiczne uroczystości żałobne, publiczne debaty polityczne, których uczestnicy próbują rozstrzygnąć, kto odpowiada za doznane krzywdy i jaką karę powinien za nie ponieść, czy wreszcie sama terapia, stosowana zarówno na poziomie indywidualnym jak i zbiorowym, wykorzystująca pracę z ciałem. Poza tym, jak zauważa J. C. Alexander, tragiczne wydarzenia nie są tragiczne same przez się (przypomnijmy: według Cathy Caruth to w sposobie ich doświadczania leży potencjał traumatyczny); by zyskać status wydarzeń traumatycznych, muszą jeszcze zostać poddane udramatyzowaniu.¹¹² Ten sam autor przedstawia traumę jako wielką narrację, budowaną przez jednostki odpowiadające za tworzenie znaczeń w danej grupie i posiadające moc przekonywania innych, iż ci także doświadczyli traumy. Na tę wielką narrację (Alexander pisze o „*new master narrative of social suffering*”) składają się odpowiedzi na pytania: co się stało, kto doświadczył cierpienia, w jakim stopniu publiczność danej reprezentacji traumy utożsamia się z grupą, która doświadczyła jej bezpośrednio, kto jest winny cierpieniu ofiar.¹¹³

Zauważmy, iż podobne pytania mógłby zadać sobie czytelnik czy widz przy analizowaniu którejkolwiek z antycznych tragedii, by zrozumieć motywy kierujące zachowaniami ich bohaterów. Im więcej podobieństw dany bohater czy bohaterka przejawia względem nas, tym większe prawdopodobieństwo naszego utożsamienia się z nim/ z nią. Tę samą prawidłowość da się zaobserwować przy badaniu narracji traumy, przy czym narracja nie jest tu redukowana do słowa – traktuje się ją raczej jako całościowy kontekst prezentowania danego wydarzenia, na który składają się również obrazy, takie jak fotografie czy materiały telewizyjne. Jeśli ofiary danego cierpienia zostaną zeprezentowane jako w znacznym stopniu różniące się od ogółu społeczeństwa (np. osoby czarnoskóre, niepełnosprawne, żyjące w ubóstwie itp.) lub/i stosujące w swym codziennym życiu do norm, które odbiegają od powszechnie respektowanych norm zachowania (np. osoby z upośledzeniem umysłowym, wyznawcy

wydarzeniem, które pozostawia niezmywalne ślady w zbiorowej świadomości, naznaczając na zawsze ich wspomnienia i zmieniając fundamentalnie i nieodwracalnie ich przyszłą tożsamość”. J.C. Alexander, *Toward a Theory of Cultural Trauma*, [w:] J.C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser, P. Sztompka, op. cit., s. 1.

¹¹² J.C. Alexander, *On the Social Construction of Moral Universals: The „Holocaust” from War Crime to Trauma Drama*, [w:] J.C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser, P. Sztompka, op. cit., s. 229.

¹¹³ J.C. Alexander, *Toward a Theory...*, s. 12-15.

odmiennej religii), narracja traumy nie zostanie skonstruowana, a tym samym ofiary nie będą miały możliwości uleczenia swych ran.

Dramatyzowanie wydarzenia polega nie tylko na efektywnym zbudowaniu narracji traumy. By doszło do uznania zdarzenia za dramat (w potocznym i performatywnym rozumieniu tego słowa), trzeba to zdarzenie poddać zabiegom upamiętniania. Pamięć o traumie musi stać się znacząca kulturowo, co oznacza, iż wydarzenie powinno być prezentowane jako godzące w coś społecznie uświęconego, jako zjawisko wywołujące negatywne skojarzenia i uczucia, takie jak odraza, wstyd, poczucie winy.¹¹⁴ Niektórzy badacze traktują traumę nie jako wydarzenie czy też sposób reagowania na nie, ale jako pamięć o tym, co zadało ranę, zburzyło barierę ochronną danej wspólnoty. Do ich grona zalicza się N. J. Smelser, który traumę kulturową definiuje jako „zaakceptowaną pamięć, publicznie podtrzymywaną przez odpowiednie grupy członkowskie, wskrzeszającą zdarzenie lub sytuację, która jest a) kojarzona z negatywnym afektem, b) prezentowana jako niezbywalna, oraz c) uznawana za zagrażającą egzystencji społeczności lub łamiącą jedno lub więcej fundamentalnych kulturowych przekonań.”¹¹⁵ Traumę i pamięć o niej łączą bardzo osobliwe relacje: z jednej strony ofiary traumy próbują za wszelką cenę zachować o niej pamięć, z drugiej strony – często przejawiają pragnienie zapomnienia o tym, co bolesne. Ta paradoksalna więź nie przeszkadza jednak w podejmowaniu kolejnych prób dojścia do prawdy o wydarzeniu. Zwłaszcza te społeczeństwa, które nie poradziły sobie dotąd z traumą zbiorową, przejawiają powracającą tendencję do zaangażowanego badania tego, co zaszło, wysuwania nowych teorii na temat przyczyn zdarzenia, dokonują jego reinterpretacji, ponownych podsumowań, często też angażują swoich członków w spór o znaczenie symboliczne danej traumy. Smelser taką tendencję nazywa grą kulturową [*cultural play*]¹¹⁶, która, moim zdaniem, przybliżyła się do tego, co w psychologii nazywa się rozegraniami w działaniu [*acting out*]. Owe rozegrania to „zachowania, które uzewnętrzniają konflikty przeżywane przez osobę. Osoba podejmuje te zachowania powodowana nieświadomą potrzebą opanowania lęku związanego z wewnątrznie zakazanymi uczuciami, pragnieniami lub fantazjami. Poprzez odgrywanie czarnych scenariuszy zamienia bierne w czynne, przekształca poczucie bezradności i słabości w

¹¹⁴ Ibidem, s. 36.

¹¹⁵ N. J. Smelser, *Psychological Trauma and Cultural Trauma*, [w:] J.C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser, P. Sztompka, op. cit., s. 44.

¹¹⁶ Zob.: ibidem, s. 54.

doświadczenie sprawstwa i władzy.”¹¹⁷ Te czynności mają charakter powtarzalny, a podejmująca je jednostka niekoniecznie zdaje sobie sprawę z ich źródła.¹¹⁸ To, co jest rozgrywane na poziomie indywidualnym, może mieć też miejsce w szerszej, społecznej skali.

Za przykład takiego szerzej rozumianego rozegrania w działaniu uznaję repetycje medialnych obrazów upadających wież World Trade Center, zaatakowanych 11 września 2001 roku przez terrorystów. E. Ann Kaplan tłumaczy, iż te telewizyjne migawki stanowiły część symptomu traumatycznego – ich powtarzalność przekładała się na unieruchomienie, zatrzymanie czasu, tak jakby historia stanęła w martwym punkcie.¹¹⁹ Z drugiej strony, pojawiające się na ekranach telewizorów walące się budynki zmobilizowały nowojorczyków do tworzenia własnych obrazów wież (rysunków, plakatów), wystawianych, wraz ze zdjęciami panoramy Nowego Jorku sprzed ataku terrorystycznego, w różnych miejscach miasta – na placach, w parkach, w witrynach sklepowych, oknach mieszkań prywatnych. Takie zachowania w sposób widoczny służą przekształcaniu poczucia bezradności w sprawczość. Dla Kaplan, która we wrześniu 2001 przebywała w okolicach Manhattanu, taką formą sprawczości była również czynność fotografowania napotkanych ludzi i obiektów. To działanie, jak podaje sama autorka, miało na celu odnalezienie sensu w sytuacji, w której i ona, jako mieszkanka Nowego Jorku, nagle została postawiona. Kaplan tłumaczy: „robiłam zdjęcia (...), co było próbą, tak myślę, uczynienia realnym tego, czego nie byłam w stanie pojąć.”¹²⁰ Aparatowi fotograficznemu przypisana została tutaj rola tłumacza¹²¹, który umożliwia danej jednostce zapoznanie się z sensem tego, co jest jej komunikowane. Staje się również medium, dzięki któremu jesteśmy w stanie zająć pozycję równoprawnego współuczestnika interakcji, wywierać na nią wpływ.

¹¹⁷ <http://www.charaktery.eu/slownik-psychologiczny/A/141/Acting-out/> [dostęp z dnia 18.12.2012].

¹¹⁸ Zob.: J. Laplanche, J.-B. Pontalis, op. cit., s. 291.

¹¹⁹ Zob.: E. Ann Kaplan, op. cit., s. 13.

¹²⁰ Ibidem, s. 2.

¹²¹ Kaplan bardzo wyraźnie podkreśla użyteczność stosowania kategorii „tłumaczenia” [*translate*] w kontekście traumy i pyta w swych tekstach o to, co mogłoby stać się instancją, która daną traumę (czy raczej sytuację traumatyczną) przetłumaczy. Według autorki *Trauma Culture*, w roli tłumacza bardzo dobrze sprawdza się sztuka filmowa (przekonuje o tym chociażby w swojej analizie *Night Cries* Tracey Moffatt). Sądzę, iż w niektórych przypadkach funkcję tłumacza przypisać można także i fotografii – zwłaszcza wtedy, gdy po aparat sięga osoba, która pragnie w ten sposób zrozumieć własną traumę (tak jak uczyniła to sama Kaplan).

Robienie zdjęć spełniać więc może, podobnie jak rytuał, funkcję terapeutyczną (tzn. leczniczą, uzdrawiającą). Jednakże w większości przypadków ofiary traumy, przedstawiane na zdjęciach, nie są autorami tych zdjęć. Co więcej, w momencie wykonywania fotografii, mogą być nieświadome swojej roli jako obiektu fotografowanego. Można by powiedzieć, iż bez tej świadomości akt fotografowania staje się podglądactwem (fotograf pozostaje bowiem niewidzialny), czymś odrębnym od czynności dawania świadectwa, która zakłada „dobrą widoczność” po obu stronach aparatu. Niemniej jednak, zdjęcia pozostawać mogą nosicielami traumy, kształtować jej znaczenie, brać udział w sporze o winie i karze, zostać uznane za dowód zbrodni lub ulec manipulacjom. Innymi słowy – zdjęcia stają się ważnymi uczestnikami Smelserowskiej gry kulturowej. Niosą ze sobą także niebezpieczeństwo doświadczenia traumy pośredniej [*vicarious trauma*]. Z tego typu bolesnym przeżyciem możemy zetknąć się przy oglądaniu zdjęć czy też materiałów audiowizualnych, przedstawiających cudze cierpienie.

II 1.8 Trauma zmediatyzowana: między współczuciem a odrzuceniem

Susan Sontag w swoim tekście *O fotografii* napisała, iż „pierwsze zetknięcie z fotograficznym zapisem przerażających tematów stanowi rodzaj objawienia (...): negatywną epifanię.”¹²² Dla Sontag takie negatywne objawienie miało miejsce w księgarni w Santa Monica, gdzie jako mała dziewczynka zetknęła się ze zdjęciami z Bergen-Belsen i Dachau. „Nic, co widziałam później – ani na zdjęciach, ani w życiu – nie dotknęło mnie tak brutalnie, głęboko, błyskawicznie” – stwierdza amerykańska intelektualistka, a kilka linijek dalej dodaje: „Gdy patrzyłam na nie [zdjęcia], coś się we mnie załamało. Dotarłam do jakiejś granicy, nie tylko granicy potworności: czułam nieodwracalny smutek, zranienie, ale zarazem coś we mnie stwardniało, coś obumarło, coś jeszcze płacze.”¹²³ Mając na uwadze dotychczas analizowane kwestie, możemy stwierdzić, iż Sontag doświadczyła traumy (relacjonuje swoje przeżycie jako nagłe, przerażające i pozostawiające ranę). Ta trauma nie była jednak związana z bezpośrednim uczestnictwem w bolesnym zdarzeniu, którego reprezentację stanowią fotografie, lecz z pośrednim (zapośredniczonym przez obraz) doświadczeniem, oglądaniem cudzego cierpienia. Ten rodzaj przeżyć David Berceლი, podobnie jak E. Ann Kaplan, nazywa traumatyzacją zastępczą. Polega ona na „nieświadomej zmianie w procesie

¹²² S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magała, Kraków 2009 (1973), s. 27-28.

¹²³ Ibidem, s. 28.

myślenia, spowodowanej ekspozycją na traumatyczne doświadczenia innych.”¹²⁴ Oglądając dane wydarzenie czy też słuchając o nim, jesteśmy bezpieczni, a mimo to zaczynamy się bać, cierpieć na bezsenność, stajemy się nieufni. Dla Bercelego współczesnym przykładem takiej traumatyzacji jest zamach na World Trade Center. „Każda z wież zawaliła się tylko raz, jednak wielu z nas widziało ten moment wielokrotnie w telewizyjnych powtórkach, co złożyło się na zastępczy skutek traumy.(...) Odnotowano strach przed lataniem na terenie całego kraju; wiele osób przez kolejne dni czy nawet tygodnie miało koszmary senne i niepokojące myśli. Lęk, który podsycił dyskryminację ludzi przypominających Arabów, wzrósł drastycznie.”¹²⁵ Z obserwacji tej możemy wysunąć następujący wniosek: obrazy medialne szokujących i bolesnych wydarzeń posiadają potencjał traumatyczny, który dzięki szerokiemu rozpowszechnieniu telewizji i fotografii może zostać aktywowany wśród wielu tysięcy odbiorców medialnych przekazów. Innymi słowy – fotografie czy migawki telewizyjne mogą stać się pierwszym ogniwem *traumatic sequence*. Przekazy te winny jednak spełniać pewne warunki. Po pierwsze, muszą ukazywać cierpienie niewinnych ofiar (nie każdą śmierć uważamy za niezasłużoną), po drugie – prezentowane wydarzenie musi zostać ukazane jako zagrażające poczuciu tożsamości grupy, jej bezpieczeństwu, wartościom i integralności. Traumatyzacja zastępcza, jak zauważa E. Ann Kaplan, „zachęca członków społeczeństwa do skonfrontowania się z daną katastrofą, a nie do jej ignorowania, i w ten sposób może okazać się przydatna. Z drugiej strony, może skutkować wzrostem niepokoju i obroną przed kolejnymi okazjami do zetknięcia się z nią.”¹²⁶ Pierwszy typ reakcji zakłada przyjęcie roli świadka, który, za pomocą empatii, odwołuje się do własnych bolesnych przeżyć. Niektóre obrazy medialne wywołują w nas jednak tylko „pustą empatię”¹²⁷. Dzieje się tak, zdaniem Kaplan, gdy obrazom nie towarzyszy informacja o szerszym kontekście prezentowanych wydarzeń. Autorka *Trauma Culture* kategorię „pustej empatii” przypisuje m.in. fotografiom, które „New York Times” umieścił na swych łamach w marcu 2003 roku. Prezentują one fragmenty amerykańskich działań zbrojnych w Iraku i właśnie ze względu na swój fragmentaryczny charakter – nie mogą przekazać widzom całej prawdy o wojnie. Poza

¹²⁴ D. Bercelego, *Zaufaj ciału. Ćwiczenia, które uwalniają traumę, stres i emocje (TRE)*, tłum. A. Świtalska, B. Piecychna, Koszalin 2011, s. 28.

¹²⁵ Ibidem, s. 27.

¹²⁶ E. Ann Kaplan, op. cit., s. 87.

¹²⁷ Zob.: ibidem, s. 93.

tym, przejawiają tendencję do obrazowania losów pojedynczych ludzi (przez co widzowie tracą dostęp do szerszego kontekstu wydarzeń) lub też skupiają się na nowoczesnej technologii, ukazując coraz to zmyślniejsze (coraz sprawniej performujące w rozumieniu McKenziego) pojazdy wojenne i broń. Tak obramowane zdjęcie nie tworzy odpowiednich warunków dla wytworzenia się empatycznych uczuć wobec osób przedstawianych na obrazie.¹²⁸

Bardzo często zdarza się również, iż konkretne grupy wypierają istnienie traumy, ponieważ wiązałyby się to z zaprzeczeniem „pozytywnych iluzji”¹²⁹, jakie dana zbiorowość wytworzyła o sobie i otaczającym ją świecie. Niektóre ze zdjęć te iluzje bardzo dobitnie demaskują – zwłaszcza, jeśli prezentują dowody krzywd, jakich inni doznają z naszej winy. Przywołam jeden przykład takiego zdjęcia, burzącego nasze dobre mniemanie o sobie. Jest nim fotografia wykonana przez Nicka Uta w roku 1972 roku, przedstawiająca nagie, przerażone wietnamskie dzieci, uciekające z wioski, na którą przed chwilą zrzucono napalm. Ten obraz zalicza się do kategorii tzw. „świeckich ikon”¹³⁰ – obrazów, które zdolne są skonstruować w widzu postawę moralną, zmusić go do działania przeciw okrucieństwom, które znalazły swą reprezentację na zdjęciu. Wierzy się, iż widok małej, niewinnej dziewczynki (Kim Phuc), której twarz wykrzywia grymas bóleści i przerażenia, zdołał na tyle oburzyć społeczeństwo Amerykanów (innymi słowy – traumatyzacja zastępcza wytworzyła w nich postawę świadka), iż przyczynił się do przyspieszenia końca wojny w Wietnamie. Obraz ten doczekał się swojego sequelu – zdjęcia przedstawiającego dorosłą, szczęśliwą Kim Phuc, trzymającą w objęciach swe nowonarodzonego dziecko (fotografia została wykonana przez Joe McNally’ego w roku 1995). Robert Hariman i John Louis Lucaties słusznie zauważają, iż to drugie, późniejsze zdjęcie, zapewnia nam, ludziom Zachodu, swoistą terapię. Pierwotny obraz traumy Innego zatrzymał nas w pewnej pułapce znaczeniowej, przerwał ciągłość historii przez nas pisanej, kazał nam do siebie powracać. Dlatego też skonstruowaliśmy narrację (przy użyciu fotografii), która pozwoliła nam na „ruszenie z miejsca”, odejście od przerażającego wspomnienia o wojnie w Wietnamie i niewinnych dzieciach, które na tej wojnie ucierpiały.

¹²⁸ Zob.: ibidem, s. 95.

¹²⁹ Zob.: D. Berceci, op. cit., s. 69.

¹³⁰ Zob.: C. Brink, *Secular Icons. Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps*, „History&Memory” tom 12, nr 1, wiosna/lato 2000.

Widok dorosłej, zdrowej, zadowolonej Kim Phuc kompensuje więc nam przeszły dyskomfort, powodowany wyrzutami sumienia.¹³¹

Fotografie sprawują więc dwojakiego rodzaju funkcje w procesie traumatyzacji zastępczej i jej leczenia. Mogą albo przyczynić się do wytworzenia w nas postawy empatycznej, a tym samym zmusić do wzięcia odpowiedzialności za prezentowane krzywdy, albo też sprawić, iż wybierzemy drogę wyparcia lub nawet zaprzeczenia. O zaistnieniu pierwszej czy drugiej postawy decyduje zawsze kontekst, w jakim dane zdjęcie zostaje umieszczone. Pamiętać jednak musimy, iż tylko postawa świadka zapewnić może uleczenie z traumy – w przeciwnym razie skazani będziemy na powroty danych obrazów, przypominających o nieprzepracowanych przez nas treściach (cierpieniu własnym i cudzym).¹³²

II 1.9 Wnioski

Wielu badaczy zauważa, iż współcześnie coraz więcej osób sięga po pojęcie traumy, by opisać i zanalizować zdarzenia, których doświadczają. Tempo zmian społecznych, zawodowych, technologicznych, dostarcza współczesnemu człowiekowi wielu negatywnych bodźców i skutkować może chronicznym stresem, noszącym znamiona traumy. Dodatkowo, okrucieństwa wojen światowych, dyktatur, wciąż toczących się konfliktów zbrojnych, katastrofy naturalne i te spowodowane przez człowieka, zdają się ciągle naznaczać naszą teraźniejszość i przyszłość. Studia nad traumą, zapoczątkowane przez Freuda i rozwijane po II wojnie światowej, dostarczają zainteresowanym nimi narzędzi, dzięki którym jesteśmy w stanie nadać bolesnym wydarzeniom znaczenia, tak by nie zmniejszyły naszego zaufania do świata i ludzi. W powyższym tekście starałam się wykazać, iż w te procesy znaczeniowocze wpisane zostały performatywne zabiegi, oparte na dramatyzowaniu zdarzenia (w przeciwnym razie nie zostałyby ono uznane za traumatyczne).

¹³¹Zob.: R. Hariman, J.L. Lucaites, *Public Identity and Collective Memory in U.S. Iconic Photography: The Image of „Accidental Napalm”*, „Critical Studies in Media Communication”, tom 20, nr 1, marzec 2003.

¹³² Wojna w Wietnamie jest przykładem traumy, z którą społeczeństwo amerykańskie zmagają się do tej pory. Pamięć o niej powróciła w kontekście wojny w Iraku z 2003 roku, o czym świadczy chociażby obrazek komiksowy Denisa Draughona „Abu Ghraib Nam”, na którym autor narysował postacie ze zdjęcia Nicka Uta; za Kim Phuc Draughon umieścił postać „Zakapturzonego Człowieka” – jednego z torturowanych więźniów z Abu Ghraib, tym samym wykazując paralelę pomiędzy cierpieniem wietnamskich dzieci i Irakijczyków. Analizę tego obrazu odnaleźć można w książce W.J.T. Mitchella *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 To The Present*, Chicago 2011.

Przy analizowaniu konkretnej sytuacji traumatycznej pamiętać też musimy o tym, iż jej znaczenie zmienia się w czasie, a jeśli skupiamy się na medialnych reprezentacjach traumy – musimy brać pod uwagę niebezpieczeństwo manipulowania danymi. Znaczenie danego zdarzenia zależy bowiem od ramy interpretacyjnej, w jakiej się je prezentuje. W dużej mierze to właśnie od tej ramy zależy, czy uczynimy z traumy czynnik pozytywnie wpływający na nasz rozwój, czy też czynnik ten rozwój hamujący.

Rozdział 2: Ponowoczesność wobec śmierci i cierpienia

Nasze współczesne podejście do umierania i cierpienia nie jest podejściem kontemplacyjnym. Śmierć nie jest już także przeżyciem wspólnotowym – cechuje ją raczej samotność doświadczania. I choć trudno o niej mówić (mimo wszystko jednostkowy ból osoby umierającej pozostanie intersubiektywnie niekomunikowalny), nie oznacza to, iż powinniśmy zachować wobec niej milczenie. Do tej rady społeczeństwo zachodnie przestało się jednak stosować, a pierwszych symptomów „zdziczenia” śmierci (jak określił zmianę w jej postrzeganiu Philippe Ariès) możemy doszukiwać się w drugiej połowie XIX wieku, kiedy to zamiast konfrontacji z końcem życia człowiek zaczął raczej myśleć o zmaganiach z chorobą. Dostyc długo milczały o niej także nauki humanistyczne, co wspomniany wyżej Ariès podsumował w następujący sposób: „Zdumiewające, że nauki humanistyczne – bardzo wielomówne, jeśli chodzi o rodzinę, pracę, politykę, rozrywkę, religię, seksualność – zachowywały tak wielką dyskrecję wobec śmierci. Uczni milczeli tak samo, jak milczeli ludzie, których opisywali, i jak sami milczeli prywatnie.”¹ Poczawszy jednak od lat 50. ubiegłego wieku w humanistyce zrobiło się o śmierci całkiem głośno; powiedziałabym wręcz, iż jej powrót na łono zainteresowań społecznych (przynajmniej o podłożu naukowym) przyjęto z pewną dozą ulgi. W poprzednim rozdziale wspomniałam o tym, iż jednym z mechanizmów radzenia sobie z sytuacją zbyt bolesną, by ją w pełni zaakceptować i zrozumieć, jest jej wyparcie. Czyż nie z tego typu mechanizmem w kontekście umierania mieliśmy do czynienia w naszym kręgu kulturowym? Dlaczego jednak dawniej nie uznawano śmierci za na tyle traumatyczną, by, jak wyraził się Freud, zabić ją milczeniem? Jedną z możliwych odpowiedzi na to pytanie odnaleźć możemy w książce Jeana Baudrillarda *Wymiana symboliczna i śmierć: wraz z przejściem od etapu społeczeństwa pierwotnego do etapu nowoczesnego „zmarli stopniowo przestają istnieć. Zostają wyrzuceni poza obręb symbolicznej wymiany dokonującej się w ramach grupy.”*² Kres życia jednostki to kres jej społecznej użyteczności, koniec znaczenia, anihilacja sensowności tworzenia z nią relacji (innymi słowy: niczego już jej nie możemy podarować ani, tym samym, niczego już od niej nie otrzymamy w zamian). Freud również dostrzegł w naszym stosunku do śmierci proces

¹ P. Ariès, *Rozważania o historii śmierci*, tłum. K. Marczevska, Warszawa 2007 (1977), s. 247.

² J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. S. Królak, Warszawa 2007 (1976), s. 158.

pozbawiania znaczenia – jednak nie śmierci osoby umarłej, lecz śmierci własnej: „Człowiek nie mógł już trzymać się z dala od śmierci, zaznał jej bowiem w bólu wywołanym przez odejście drogich zmarłych, nie chciał jednak przyznać się do tego przed samym sobą, ponieważ nie chciał dopuścić do siebie myśli o własnej śmierci. W ten sposób godził się na kompromis, dopuścił możliwość własnej śmierci, ale odmówił jej znaczenia, jakie przysługuje jej jako kresowi życia (...).”³ Nadanie znaczenia własnej śmierci nie podlega jedynie zakwestionowaniu, ale jest też (przede wszystkim) procesem niemalże niemożliwym do wykreowania; wynika nie tyle z indywidualnej decyzji człowieka, co z niemożliwości wyobrażenia sobie jej dziania się. Sam Freud zauważył, iż w momencie, w którym pojawia się w naszym umyśle wizja własnej śmierci – przestajemy być jej wyobrażonymi uczestnikami, stajemy się jej widzami. Być może z tego właśnie względu (niemożliwości „przeżycia” własnej śmierci jako jej uczestnik, nie widz) Freud doszedł do wniosku, iż każdy z nas nieświadomie przekonany jest o własnej nieśmiertelności.

To przekonanie pielęgnujemy dziś bardzo sumiennie; pragniemy wierzyć, iż dzięki naszym dokonaniom, sukcesom zawodowym, powodzeniu towarzyskiemu czy dorobkowi (dającemu przeliczyć się na pieniądze, nieruchomości, ale i publikacje naukowe, nagrody, wytwory artystyczne etc.) „nie wszystek umrzemy”, lecz tylko na jakiś czas odejdziemy, by wkrótce powrócić.⁴ Zacieramy różnicę pomiędzy tym, co trwałe i tym, co przemijalne. Ponowoczesność, jak by powiedział Zygmunt Bauman, dekonstruuje nieśmiertelność.

Wyparcie śmierci z naszych myśli i mowy nie uczyniło nas społeczeństwem szczęśliwszym, bogatszym duchowo ani spokojniejszym. Psycholodzy i psychoterapeuci (tacy jak Elisabeth Kübler-Ross) twierdzą wręcz, iż nasza nieumiejętność i niechęć do rozmów o umieraniu przyczyniły się w dużej mierze do rozwoju wielu chorób i dolegliwości psychicznych, takich jak depresje czy nerwice. Etiologię części z nich wiązać można z usunięciem z przestrzeni publicznej żałoby, ze społecznym zakazem obnoszenia się ze swoim bólem (nie tylko zresztą spowodowanym śmiercią kogoś bliskiego; zakazano nam okazywania bólu w ogóle). W ponowoczesnym świecie śmierć, cierpienie, ból, żałoba stały się słowami wprowadzającymi

³ Z. Freud, *Aktualne uwagi o wojnie i śmierci* (1915), w: idem, *Pisma społeczne...*, s. 43.

⁴ To pragnienie nieśmiertelności przejawia się w naszym języku: jakże często zamiast mówić o kimś, że umarł, powiemy raczej, iż odszedł, zasnął, spoczywa w pokoju. Odejść, zasnąć czy też spocząć można wiele razy w ciągu życia (są to jakoby czynności powtarzalne *ad infinitum*) umrzeć – tylko raz (po śmierci nie ma powrotu do życia).

w rozmowę dyskomfort, terminami adekwatnymi w sytuacji prywatnej, nie publicznej. Kto użyje tych słów otwarcie, w towarzystwie – powinien się wstydzić. Z tych oto powodów Geoffrey Gorer odważył się porównać śmierć do pornografii w swoim słynnym eseju *The Pornography of Death*.

Obok problemów związanych z nieumiejętnością wyartykułowania naszych lęków i uczuć związanych z umieraniem i cierpieniem, na arenę społeczną wkroczyły problemy zrodzone z postępujących procesów medykacyjnych. Umieramy najczęściej już nie w domu, lecz w szpitalu, otoczeni nie wsparciem najbliższych, lecz skomplikowaną aparaturą podtrzymującą nadzieję na wyzdrowienie. Coraz większe sukcesy medycyny na polu przedłużania życia przyczyniły się do powstania nowych pytań etycznych: czy powinniśmy zezwolić na podtrzymywanie egzystencji w niegodnych, upokarzających warunkach, czy też ustanowić prawo, w świetle którego można zaniechać uporczywej terapii? Jeśli zgodzimy się na jej zaniechanie, to kto powinien decydować o odłączeniu pacjenta od aparatury? Czy postawić w tej roli lekarza, rodzinę, czy też decyzję uzależnić od woli (np. odpowiedniego zapisu w testamentcie) umierającego? Eutanazja pozostaje jedną z ważniejszych kwestii, z którymi zmagamy się współcześnie i, jak dotąd, nie uzyskaliśmy społecznego konsensusu co do jej znaczenia. Jej przypadki natomiast żywo dyskutuje się na łamach prasy, w telewizji i w innych środkach masowego przekazu.

Doszliśmy jako społeczeństwo do pewnego paradoksu: o śmierci własnej, naturalnej, „niekontrowersyjnej” – milczymy, natomiast o śmierci czyjejs (kogoś obcego, z kim nie utrzymywaliśmy bliższej relacji), śmierci gwałtownej, „kontrowersyjnej” (np. samobójczej, morderstwie, w katastrofie lotniczej itp.) – rozprawiamy nader głośno za pośrednictwem mediów. Czy stało się tak, ponieważ (zgodnie z twierdzeniem Freuda) w konfrontacji z cudzą śmiercią upewniamy się o swojej niezniszczalności? Czy nie traktujemy czasem umierających – sfilmowanych, sfotografowanych, jak bohaterów powieści czy też sztuki teatralnej? Czy nie umieszczamy ich w dziedzinie fikcji, zapewniającej nam dystans do przedstawianych treści? Jeśli tak się rzeczywiście dzieje, nietrudno zrozumieć, jakie korzyści przynoszą nam takie przemieszczenia. Jak tłumaczył Freud: „W dziedzinie fikcji możemy znaleźć ową mnogość żywotów, której potrzebujemy. Umieramy, utożsamiając się z jednym z bohaterów, przeżywamy go jednak i znowu jesteśmy gotowi umrzeć po raz drugi, tyle że wraz z innym bohaterem.”⁵ Jeśli austriacki badacz miał rację, nietrudno zrozumieć, skąd wzięło się nasze

⁵ Z. Freud, *Aktualne uwagi o wojnie i śmierci* (1915), w: idem, *Pisma społeczne...*, s. 41.

współczesne zainteresowanie horrorem (zarówno w literaturze, filmie, fotografii, jak i w sztukach plastycznych).

W niniejszym rozdziale pragnę przedstawić i poddać analizie wybrane przez siebie koncepcje tłumaczące nasze ponowoczesne zapatrywania na kwestię umierania i cierpienia. Wybór ten (jak sama nazwa „wybór” wskazuje) pozostaje niepełny, nie cechuje go jednak arbitralność. W polu moich rozważań znaleźli się ci autorzy, którzy zwrócili uwagę na problemy takie jak: tabu śmierci naturalnej, usunięcie żałoby z norm społecznych zachowań, medykalizacja i prywatyzacja umierania, dwuznaczność eutanazji, pornografia śmierci oraz nieuleczalnie chory jako nauczyciel. Sądzę, iż powyższe problemy stanowią główne punkty na społecznej liście „rzeczy do zrobienia”.

2.1 Śmierć jako trauma – mechanizmy radzenia sobie ze śmiertelnością

Zygmunt Bauman w swoim studium nad strategiami życia w czasach nowoczesnych i ponowoczesnych zwrócił uwagę na kłopoty ze stworzeniem definicji śmierci. Pisał, iż „śmierci nie można zdefiniować, ponieważ oznacza ona ostateczną pustkę, nieistnienie, które, absurdalnie, wszelkim bytom nadaje istnienie. Śmierć jest absolutnym *innym* bycia, *niewyobrażalnym* innym, unoszącym się poza zasięgiem komunikacji (...).”⁶ Parę akapitów dalej dodaje: „Śmierć oznacza (...) powstrzymanie <<działającego podmiotu>> a tym samym *koniec* wszelkiej percepcji.”⁷ Śmierć to zatem jedna wielka niewiadoma dla rozumu, który nie potrafi sobie jej wyobrazić. Pozostaje jednym z najbardziej uniwersalnych faktów życia ludzkiego, a jednak faktem najmniej znanym. Najwięcej wiemy o jej biologicznych aspektach, o ciele, które zмага się z procesami swego spowolniania aż do momentu ostatniego oddechu, wyłączenia funkcji narządów, zatrzymania wszelkiej percepcji. A przecież, niezależnie od naszych kulturowych uwarunkowań, skłonni jesteśmy bronić słuszności twierdzenia, iż człowiek to nie tylko ciało, ale również i myśli, uczucia, relacje społeczne. W ostatnich latach odnotować można znaczny wzrost zainteresowania tymi pozabiologicznymi aspektami śmierci, a przykładem tej tendencji niech będzie niezwykle popularność książek napisanych przez osoby, które zetknęły się bądź też same przeżyły tzw.

⁶ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, tłum. N. Leśniewski, Warszawa 1998 (1992), s. 6.

⁷ Ibidem, s. 7.

śmierć kliniczną.⁸ Próbę zdefiniowania śmierci podjęła Antonina Ostrowska, ujmując ją jako „proces, jako szereg zjawisk psychologicznych, społecznych i kulturowych, powiązanych ze sobą i mających wpływ na swój wzajemny przebieg.”⁹ Badaczka podaje również trzy kryteria, podług których medycyna charakteryzuje ten proces. Są to: 1. śmierć kliniczna, czyli ustanie spontanicznego oddychania i bicia serca; 2. śmierć mózgową, nieodwracalna, polegająca na obumieraniu komórek mózgowych; 3. śmierć komórkowa (biologiczna), czyli ustanie czynności i degeneracja różnych organów.¹⁰ Zarówno z medycznego, jak i społecznego punktu widzenia, śmierć charakteryzuje zaprzestanie dotychczasowo sprawnie funkcjonującego działania. Jeśli traumę, jak pisałam w poprzednim rozdziale, porównać możemy do przerwanej bariery, śmierć staje się tej bariery ostatecznym unicestwieniem. Śmierć łączy zresztą z traumą jeszcze parę innych elementów. Umieranie, tak rzadko w naszym społeczeństwie dyskutowane, wiąże się z ogromnym stresem (zarówno po stronie umierającego, jak i jego najbliższych). Jednostka, chcąc rozładować ten stres, stosuje mechanizmy obronne, służące blokowaniu świadomości w taki sposób, by nie dopuścić do niej uczucia niepokoju burzącego jej stabilność emocjonalną.

Pojęciem „mechanizmy obronne” posłużył się jako jeden z pierwszych oczywiście Freud (w dziele *Poza zasadą rozkoszy* uznał je za nieświadomą funkcję ego). Jednak dopiero jego córka, Anna Freud usystematyzowała i opisała owe mechanizmy w pracy *Ego i mechanizmy obronne*.¹¹ W psychologii i psychiatrii wyróżnia się również tzw. *coping mechanisms* – mechanizmy radzenia sobie ze stresem, które, w przeciwieństwie do mechanizmów obronnych (*defense mechanisms*), są świadome. Opisał je między innymi Adriaan Verwoerd w tekście *Communication With Fatally Ill Patients*. Należą do nich: regresja, zaprzeczenie, represja, supresja, racjonalizacja, depersonalizacja, intelektualizacja, przeciwstawianie się,

⁸ Należą do nich m.in. *Życie po życiu* Raymonda Moody’ego (tłum. I. Doleżał-Nowicka, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2006), *Dowód* Ebena Alexandra (tłum. R. Śmietana, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2013), czy też książka napisana z perspektywy lekarza - specjalisty intensywnej terapii, Kena Hillmana, pt. *Oznaki życia* (tłum. U. Jachimczak, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2011).

⁹ A. Ostrowska, *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*, Warszawa 2005 (wydanie III uzupełnione), s. 7.

¹⁰ Ibidem, s. 68.

¹¹ Za: A.M. Colman, *Słownik psychologii*, tłum. A. Cichowicz, M. Guzowska-Dąbrowska, P. Nowak, H. Turczyn-Zalewska, Warszawa 2009 (2006), s. 378.

mechanizm obsesyjno-kompulsywny oraz sublimacja.¹² Regresję charakteryzuje cofanie się do mniej dojrzałych psychicznie i społecznie form (typowych dla wieku dziecięcego), co przekłada się na np. wzrost stopnia uzależnienia od innych, egocentryzm, hipochondrię, wzmożoną potrzebę gratyfikacji czy zwrócenie się w kierunku przeszłości, łączonej z poczuciem bezpieczeństwa i spokoju. Jednostka w ten sposób odsuwa od siebie groźbę śmierci. Zaprzeczenie polega na tłumieniu myśli i uczuć, ignorowaniu informacji napływających do nas przez systemy percepcji. Z kolei supresja (tłumienie) objawia się w koncentrowaniu się jednostki, nie na bolesnych kwestiach, lecz na innych sprawach, które pomogą jej w przysłonięciu tego, czego przeżywać nie chce. Osoby stosujące ten mechanizm często wyszukują dla siebie stałe aktywności i zajęcia. Jednostka może również w obliczu zagrożenia nieprzyjemnym doświadczeniem stwierdzić, iż te nieprzyjemne przeżycia nie należą do niej, lecz są częścią jakiejś innej rzeczywistości, którą obserwuje niczym sen. Zabiegi te nazywa się depersonalizacją; towarzyszy im wrażenie odłączenia się od własnego ciała. Osoba chora, mająca świadomość powagi swojego stanu, może szukać pomocy w mechanizmie intelektualizacji. Blokują emocje, rozdziela myśli od uczuć. Gromadzi wiedzę na temat swojej choroby i jej rozwoju, a im więcej posiada na jej temat informacji, tym większą odczuwa kontrolę nad biegiem wydarzeń. „Jeżeli ktoś wykazuje nadmierny lęk przed jakimś obiektem czy dokonaniem czynności, potoczne obserwacje wydają się sugerować, że lęk ulegnie zmniejszeniu, gdy doprowadzimy do bezpośredniej konfrontacji, nawiążemy kontakt z przerażającym obiektem, czy czynnością (...).”¹³ Takie zmniejszanie lęku w psychologii zwykło się nazywać przeciwstawianiem się, bądź też kontraktowaniem lęku (czasami również przeciwfobią).

Gdy jednostka nie jest w stanie zapanować nad przykrym doświadczeniem (takim jak np. choroba), może także zastosować mechanizm obsesyjno-kompulsywny. Jego działanie polega na poszukiwaniach czegoś, nad czym jednostka może sprawować kontrolę (będzie to np. nadmierne dbanie o porządek wokół siebie, powtarzanie pewnych czynności), co pozwala na zbudowanie poczucia własnej siły i zapomnienie (choć nietrwałe) o bezsilności doświadczanej na innym polu.

¹² Za: A. Ostrowska, op. cit., s. 133.

¹³ Ibidem, s. 137.

Ostatnim omawianym przez Verwoerdta mechanizmem radzenia sobie ze stresem jest sublimacja. Sprowadza się on do uwznioślenia, wyizolowania uczucia lęku czy gniewu i skierowania go w stronę niedestrukcyjnych aktywności. Do takich działań zaliczyć można np. pracę osób chorującym na nowotwór na rzecz organizacji do walki z rakiem. Jeśli śmierć i cierpienie traktujemy jako zagrożenie dla naszego dobrostanu, integralności „ja”, to stwierdzić możemy, iż noszą one znamiona traumy. Nie dziwi nas zatem fakt, iż Neil Smelser, którego przywołałam w poprzednim rozdziale, opisując traumę zbiorową, zamieścił w swym artykule własną klasyfikację *coping mechanisms*.¹⁴ Warto również przypomnieć w tym miejscu jego definicję traumy kulturowej, która w rozumieniu Smelsera jest a) *kojarzona z negatywnym afektem*, b) *prezentowana jako niezbywalna*, oraz c) *uznawana za zagrażającą egzystencji społeczności lub łamiącą jedno lub więcej fundamentalnych kulturowych przekonań*. Czyż śmierci nie traktujemy jako przykrych, nieuchronnej przypadłości, przeczącej naszemu przekonaniu o własnej potędze, rozumności i postępie? Myśl tę rozwinę w dalszym podrozdziale, w którym poddam analizie koncepcje śmierci oswojonej i zdziżalej. Smelser wyróżnił cztery sposoby działania *coping mechanisms*: 1. blokowanie zagrożenia (do nich zaliczył m.in. zaprzeczenie, represję, supresję); 2. odwrócenie zagrożenia poprzez utożsamienie go z czymś przeciwstawnym (np. zamiana pogardy w szacunek, strach); 3. przesunięcie zagrożenia źródłowego (projekcja, racjonalizacja, przesunięcie, *acting out*); 4. oddzielenie zagrożenia od jego asocjacji skojarzeniowych (np. depersonalizacja).¹⁵ Jednostka (lub też cała zbiorowość) stosować może kilka mechanizmów radzenia sobie jednocześnie. To, który mechanizm zostanie uruchomiony, zależy w dużej mierze od predyspozycji psychicznych oraz uwarunkowań kulturowych danej osoby/grupy. Jak zauważyła Antonina Ostrowska, „reakcje ludzkie, nawet na tak biologiczne bodźce jak ból, uwarunkowane są istniejącymi w danym społeczeństwie normami zachowań, systemami wartości i przekonań. Mają one ogromny wpływ na przebieg umierania, wyznaczając jego ramy, aprobowane sposoby ekspresji uczuć, formy zachowań otaczających śmierć.”¹⁶

Do niedawna (bo do mniej więcej drugiej połowy XIX wieku) aprobowaną formą ekspresji bólu związanego ze śmiercią była żałoba. Dziś uważamy ją za *res non grata*.

¹⁴ Smelser utożsamia mechanizmy obronne z mechanizmami radzenia sobie, nie zauważając podstawowej różnicy między tymi dwoma typami, jaką jest stopień uczestnictwa świadomości w ich zastosowaniu. Zob.: N. Smelser, op. cit., s.47.

¹⁵ Ibidem, s. 45-46.

¹⁶ A. Ostrowska, op. cit., s. 8.

2.2 Usuwanie żałoby, zanikanie świadka

Możemy domyślać się, iż żałoba, jako ból po stracie bliskiej osoby, towarzyszyła człowiekowi od samego początku naszego istnienia. Jednakże sposób, w jaki ludzie ją okazywali, ewoluował na przestrzeni wieków. Pierwszego naukowego opracowania kwestii żałoby podjął się Freud, który w tekście *Żałoba i melancholia* pisał o niej, iż „stanowi reakcję na utratę ukochanej osoby czy też zajmującej jej miejsce abstrakcji w rodzaju ojczyzny, wolności, ideału itd.”¹⁷ Według Freuda nie jest ona stanem, ale procesem (dlatego też używał sformułowania „praca żałoby”), w trakcie którego żałobnik stopniowo „odrywa się”, wycofuje swoje libido związane z obiektem miłości: „sprawdzian rzeczywistości pokazał nam, że umiłowany obiekt już nie istnieje, po czym domaga się [żałoba], by z wszystkich związków, jakie łączyły nas z tym obiektem, wycofać całe libido. (...) Każde ze wspomnień i oczekiwań, w których libido było związane z obiektem, jest wygaszane, nadmiernie obsadzone, po czym na każdym z nich zachodzi proces odrywania od niego libido. (...) <<ja>>, po przeprowadzeniu pracy żałoby, jest na powrót wolne i nie zahamowane.”¹⁸ Melancholia to reakcja o podobnym podłożu, ale innym przebiegu; dotknięty nią człowiek nie potrafi, zdaniem Freuda, uświadomić sobie, co stracił. Żałobnik natomiast bardzo dobrze zdaje sobie sprawę z tego, co zostało utracone. Skoro żałoba pozostaje procesem, domyślamy się, iż można podzielić ją na pewne etapy, stadia „przepracowywania straty”. W pierwszej fazie, określanej mianem *decathexis*, dochodzi do odłączenia więzi łączących zmarłego z osobą go oplakującą.

Faza druga ma na celu adaptację do warunków życia, w którym ukochana osoba już nie uczestniczy. Na końcowym etapie „przepracowywania straty” jednostka tworzy nowe relacje – z innymi ludźmi, jak również zmienia swój dotychczasowy stosunek do umarłego.¹⁹ Warto dodać, iż praca żałoby odbywa się na kilku poziomach: tak w sferze psychicznej, jak i somatycznej oraz społecznej. Obok żalu, rozpacz, gniewu czy poczucia winy, u osoby przeżywającej stratę pojawić mogą się objawy, takie jak duszności, odmowa jedzenia, zawroty głowy itp.

¹⁷ Z. Freud, *Żałoba i melancholia* (1917[1915]), [w:] idem, *Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 147.

¹⁸ Ibidem, s. 148.

¹⁹ A. Ostrowska, op. cit., s. 224.

Jeśli chodzi o poziom społeczny, jeszcze do niedawna pozwalano oplakującym bliskich na noszenie czarnych strojów, zakładanie kirów, opasek na ramiona przez ściśle określony czas. Antonia Ostrowska w swojej książce *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa* odnotowała, iż choć nie istnieje powszechnie respektowana norma określająca długość trwania żałoby, przyjmuje się, że jednostka przeżywająca głęboki smutek jeszcze kilka lat po śmierci kogoś bliskiego powinna poszukać pomocy u psychiatry.²⁰ Wydaje mi się, iż to stwierdzenie pozostaje nad wyraz optymistyczne; skłoniłabym się raczej (za Philippem Ariès, Elisabeth Kübler-Ross oraz Geoffrey'em Gorerem) ku zgola innej konstatacji: społeczeństwo przestało wspierać osoby dotknięte żałobą. Oznacza to nie tyle skrócenie „normalnego” (powszechnie dozwolonego) czasu „przepracowywania straty”, co jego wyrzucenie poza nawias usankcjonowanych społecznie zachowań. Już nie tylko śmierć, ale i żałoba jawi się jako Baumanowski „absolutny inny”.

Nie zawsze tak było, a zmiana naszego stosunku wobec żałoby nie nastąpiła gwałtownie, raczej po cichu weszła do praktyk funkcjonujących w naszym codziennym bytowaniu. Jeszcze w epoce romantyzmu stratę najbliższych przyjmowano z nieskrywaną rozpaczą, wzburzeniem. Nierzadko żałoba taka graniczyła z szaleństwem, jednakże społeczeństwo zezwalało na wręcz historyczne okazywanie swoich uczuć, nie widziano w tym niczego niestosownego. Według Gorera, do odrzucenia żałoby w XX wieku przyczynił się zanik społecznych nakazów narzucających rytualny sposób postępowania wobec rodziny zmarłego oraz postępowania samej rodziny dotkniętej stratą. Wniosek ten Gorer wysunął na podstawie własnego doświadczenia, które opisał w książce *Death, Grief, and Mourning*. W 1948 roku umarł jego przyjaciel, pozostawiając żonę i trójkę dzieci. Brytyjski socjolog tak opisał spotkanie z żoną przyjaciela: „Gdy przyszedłem ją odwiedzić w dziesięć miesięcy po śmierci Johna, ze łzami wdzięczności powiedziała mi, że jestem pierwszym gościem od początku jej wdowieństwa. Społeczeństwo pozostawiło ją w całkowitej samotności, choć miała w mieście wielu znajomych, którzy uważali się za jej przyjaciół.”²¹ To doświadczenie ukazało Gorerowi wielką mądrość naszych przodków, którzy otaczali umierających i ich rodziny rytualnymi zabiegami, mającymi na celu złagodzenie żalu oraz przyzwolenie na okazanie bólu po stracie

²⁰ Ibidem, s. 227.

²¹ Cyt. za: P. Ariès, op. cit., s. 274.

„obiekta miłości”.

Przypomnijmy, iż rytuał to jeden z głównych przedmiotów zainteresowań performatyki, która zwraca uwagę na fakt, iż „rytuały pomagają (...) ludziom (i zwierzętom) borykać się z trudnymi sytuacjami przejścia, dwuznacznych związków, hierarchii i pragnień, które naruszają, przekraczają lub mącą normy powszedniego życia.”²² Tworzą one i podtrzymują coś, co Émile Durkheim nazywał „solidarnością społeczną”, a co porównać można do Turnerowskiej *communitas*, czyli więzi egalitarnych, relacji Ja-Ty, będących wyrazem „pragnienia absolutnego, bezpośredniego stosunku między ludźmi”.²³ Nie dziwi fakt, iż zachowania rytualne (performanse w rozumieniu Schechnera) zmieniają się, niektóre zanikają po to, by zastąpiły je inne. Nierzadko również mamy do czynienia z wynajdywaniem zupełnie nowych rytuałów (często zresztą stylizowanych w taki sposób, by wydawały się odwieczne²⁴), których propagatorami są niejednokrotnie artyści (za przykład posłużyć tutaj może *Planetary Dance* Anny Halprin). „Rytuały sprzyjają tworzeniu wspólnoty, a skoro oficjalne obrzędy nie wystarczają albo też są wyraźnie ekskluzywne – wynajduje się nowe lub adaptuje dawne, by zaspokoić swoje potrzeby.”²⁵

Czy zanik rytuałów związanych z umieraniem oznacza zanik Durkheimowskiej „solidarności społecznej”? Trudno rozpoznać, co jest tutaj przyczyną, a co skutkiem, nie ulega jednak wątpliwości, iż wyzbycie się zachowanych zachowań związanych ze śmiercią przynosi nam więcej szkód, niż pożytku. Zwracał na to uwagę nie tylko Gorer, ale i Elisabeth Kübler-Ross, lekarz psychiatra, której zawdzięczamy najważniejszą chyba z prac tanatologicznych – *Rozmowy o śmierci i umieraniu*. W książce tej Szwajcarka opisuje wspomnienie z dzieciństwa o zamożnym gospodarzu z sąsiedztwa. Spadł on z drzewa i wiedział, iż niedługo zakończy swe życie. Nie poddał się jednak rozpacz. Postanowił zostać w domu, gdzie pożegnał się ze swoimi córkami, zarządził podział ziemi, spokojnie rozmawiał z przyjaciółmi i sąsiadami. Gdy umarł, jego ciało pozostało na pewien czas w domu, rodzina i znajomi zajęli się jego ubiorem, otoczyli je kwiatami. Kübler-Ross pyta: „Dlaczego opisuję takie <<staroświeckie>>

²² R. Schechner, *Peformatyka...*, s. 69.

²³ V. Turner, *Gry społeczne...*, s. 231.

²⁴ Ten „pozór pomaga oficjalnym kulturom rościć sobie prawa do tradycji i uznania, że panujący porządek zapewnia stabilność społeczną.” R. Schechner, *Performatyka...*, s. 101.

²⁵ *Ibidem*, s. 102.

obyczaję? Moim zdaniem są one wyrazem naszego pogodzenia się z fatalnym zdarzeniem i pomagają umierającemu; również jego rodzinie pomagają przyjąć ze spokojem utratę kochanej osoby. Poza tym człowiek umierający we własnym domu, w drogim jego sercu otoczeniu, nie musi się do niczego przystosowywać.”²⁶

Zauważmy, iż Kübler-Ross była świadkiem umierania sąsiada jako dziecko. Nikt w tamtych czasach nie uważał za niepoprawne włączać najmłodszych do ostatnich zabiegów wokół umierającego. Dziś, jak już wspomniałam, czynności te uważa się za niestosowne; nie jest przyjęte, aby je wykonywać w obecności dzieci, ani w ogóle o nich mówić, gdy dzieci są w pobliżu. Natomiast z psychologicznego i społecznego punktu widzenia, „dzieci, którym pozwolono zostać w domu, kiedy ktoś z rodziny umarł, i które są włączone w rozmowy i dyskusje, mają poczucie, że nie są osamotnione w żalu i wspólnie z dorosłymi dzielą odpowiedzialność i żalobę. W ten sposób przygotowują się stopniowo do tego, by śmierć traktować jako część życia, a doznanie to może sprawić, że szybciej dojrzeją.”²⁷ Niestety, w dalszym ciągu większości dzieci w naszym społeczeństwie nie pozwala się na partycypowanie w ostatnich zabiegach wokół umierającego; rzadko więc, wchodząc w dorosłość, wiemy, jak wyglądają zwłoki i jak należy przygotować się do własnej śmierci. Samo sformułowanie „umrzeć” budzi strach i obrzydzenie, dlatego mówimy dzieciom o tym, iż ktoś odszedł do nieba, czy też, że leży w ziemi, pośród kwiatów. Pożegnania ze zmarłym polegają dziś nie na pogodzeniu się z kruchością egzystencji, lecz na ukrywaniu oznak śmierci i zachowaniu pozorów życia. Temu „trendowi” podlegają zwłaszcza mieszkańcy Stanów Zjednoczonych, gdzie domy pogrzebowe oferują bardzo efektowne zabiegi balsamowania zwłok. Po takich czynnościach zmarły wygląda, jakby spał, całkiem spokojnie, a nawet „uroczo”.²⁸ Wydaje się, iż na wszelkie możliwe sposoby próbujemy zaprzeczyć własnej śmiertelności: nie umieramy, lecz odchodzimy, nawet w trumnie zdajemy się zachować pogodę ducha. Skoro więc „nic takiego wielkiego się nie dzieje”, to po co o tym mówić, rozpaczać czy wręcz okazywać gniew? Sens żałoby unicestwiono, gdyż sama śmierć została zakwestionowana.

Geoffrey Gorer przyczyn takiego stanu rzeczy upatrywał w odrzuceniu rytualnych sposobów

²⁶ E. Kübler-Ross, *Rozmowy o śmierci i umieraniu*, tłum. I. Doleżał-Nowicka, Wydawnictwo Media Rodzina, Poznań 2007 (1969), s. 24.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Zob.: P. Ariès, op. cit., s. 275.

postępowania ze zmarłymi i ich rodzinami. Według Ariès'a do zmiany postaw wobec umierania doszło nie tylko z powodu, który zasugerował Gorer. „Prawdziwa przyczyna przemiany postaw – pisze francuski historyk – leży w samym tabu. (...) Tabu polega na odmowie doznawania wzruszeń [podkr. E.J.-K.], jakie wywołuje widok lub wzmianka o śmierci.”²⁹ Okazywanie rozpacz czy innych głębokich uczuć uważane jest po prostu za niestosowne.

Kolejne opisane przez Gorera doświadczenie osobiste zdaje się potwierdzać istnienie zakazu uzewnętrzniania silnych emocji. Tym razem wiąże się ono ze śmiercią jego brata Piotra. Zmarł on po walce z chorobą nowotworową, pozostawiając żonę Elżbietę wraz z dziećmi. Elżbieta odmówiła udziału w kremacji męża oraz w poprzedzającym ją nabożeństwie anglikańskim. Ta odmowa nie wynikała z obojętności czy też nieczułości kobiety, lecz ze strachu przed publicznym okazaniem swojego załamania i głębokiego smutku. Wiązała się, jak skomentował jej zachowanie Ariès, „z nową postacią wstydlivości”. Cierpienie, które dawniej należało okazywać, teraz trzeba ukryć. Dzieci Piotra również nie uczestniczyły w ceremonii, zostały z matką w domu, gdzie, jak ujęła to Elżbieta, spędzili miły dzień (urządzili sobie nawet piknik na łące).³⁰ Takie postępowanie, „jak gdyby nic się wydarzyło”, nie jest wcale rzadko spotykanym zachowaniem. Zapewne wynika ono, przynajmniej w jakiejś części, ze społecznego wymogu nieupubliczniania swojego smutku, można je również tłumaczyć psychicznym mechanizmem wyparcia, jako radzenia sobie ze stratą. Gdyby stwierdzenie to nie było słuszne, znajomi Elżbiety potraktowaliby jej „dzielną postawę” jako niepokojący objaw, być może chorobowy. Tak się jednak nie stało. Co więcej, przez pewien czas unikano jej towarzystwa, by w końcu odnowić kontakty po upewnieniu się, iż wdowa nie okaże żadnych większych wzruszeń.

Taki akceptowalny społecznie typ okazywania żałoby (sprowadzający się tak naprawdę do jej zniesienia) wiąże się ściśle z *an acceptable style of facing death*, czyli z odpowiednią postawą, jaką umierający winien przyjąć wobec własnego umierania. Określenie to pochodzi z książki Barneya Glasera i Anselma Straussa *Awareness of Dying*, wydanej w 1965 roku. Autorzy opisują w niej przeprowadzone przez siebie badania nad grupami złożonymi z chorego, jego rodziny oraz personelu szpitalnego w sześciu placówkach medycznych nad

²⁹ Ibidem, s. 329-330.

³⁰ Ibidem, s. 279.

Zatoką San Francisco. Analizując zebrane dane, Glaser i Strauss dochodzą do wniosku, iż współcześnie mamy do czynienia z nowym modelem umierania, bardzo już różnym od teatralnych uroczystości epoki romantyzmu: „Śmierć ma być do przyjęcia lub do zniesienia dla żyjących.”³¹ Jako że choćby wspomnienie o śmierci wywołuje w nas emocjonalne napięcie, sceny, których nie akceptujemy, to „przyływy gwałtownej rozpacz chorych, ich krzyki, łzy i w ogóle wszelkie zbyt gwałtowne, hałaśliwe lub wzruszające zachowania, które mogłyby naruszyć szpitalną równowagę i spokój.”³² Symptomami „niewłaściwego” umierania są więc m.in. dążenia do wymiany emocji, a także odmowa porozumiewania się z otoczeniem (odmowa przyjmowania leków, posiłków, informowania, w jakim jest się dziś nastroju etc.), gdyż byłyby one przejawem sprawiania przykrości innym – żyjącym i zdrowym. Umierający, pozbawiony możliwości szczerego zakomunikowania swoich potrzeb i lęków, odchodzi w poczuciu niespełnienia, rozgoryczenia, wynikającym z braku zezwolenia na głośne stwierdzenie, iż teraz oto nadszedł czas, by domknąć wiele spraw i pożegnać się ostatecznie z najbliższymi.

Co więcej, by uniknąć tych „niebezpiecznych wzruszeń”, lekarze i/lub rodzina nie informują umierającego o tym, iż nie ma już dla niego ratunku. Często dochodzi do absurdalnych sytuacji, w których pacjent, mimo milczenia otoczenia, świadom jest swojego stanu, ale nie przyznaje się do tego przed rodziną, chcąc oszczędzić jej zmartwień. Gdy jednak jednostka nie zdaje sobie sprawy z własnej kondycji, gdyż nikt jej o tym nie informuje, traci tym samym możliwość przygotowania się do śmierci (nie tylko przygotowania duchowego, ale i bardziej „przyziemnego”, tzn. np. związanego z przekazaniem wskazówek co do dalszego rozporządzenia finansami, wyjawieniem tajemnicy, przeproszeniem za dokonane przewinienia czy też zapewnieniem o przebaczeniu wszelkich doznanych krzywd (pamiętajmy, iż w wielu religiach śmierć bez przygotowania traktowana jest jako nieszczęście duchowe). O takiej formie milczenia wobec pacjenta jesteśmy skłonni myśleć bardziej jako o formie dyskrecji czy pomocy w zachowaniu poczucia godności, niż jako o ukrywaniu prawdy czy wręcz oszukiwaniu.

Bardzo mocno zapadła mi w pamięć historia opowiedziana przez psychologa pracującego w jednym z polskich hospicjów. Wiąże się ona ściśle z problemem nierozmawiania ze swoimi

³¹ Za: Ibidem, s. 262.

³² Ibidem.

bliskimi o śmierci. W ramach przygotowań do roli wolontariusza szpitalnego (w których sama uczestniczyłam w roku 2013) psycholog ten opowiadał o różnych zdarzeniach, z którymi sam się zetknął, a z którymi przyszli wolontariusze również mogą musieć się kiedyś zmierzyć. Jego opowieść dotyczyła umierającej matki i jej córki. Obie kobiety określone zostały jako inteligentne i blisko żyte ze sobą. Córka z pełnym oddaniem opiekowała się chorą na nowotwór matką, nie pozwalając jednak nikomu z personelu medycznego przyjeżdżającego do ich domu na informowanie rodzicielki o jej faktycznym stanie (w myśl zasady, iż takie informacje mogłyby jej matkę... zabić); matka nie była nawet świadoma tego, iż nie ma dla niej szans na wyzdrowienie. Gdy przyszedł moment agonii, starsza kobieta zmarła z wyrazem żalu i zawodu na twarzy. W efekcie jej córka do dziś zmagą się z ogromnym poczuciem winy, której nie da się naprawić przy braku bezpośredniego kontaktu z osobą, którą można by prosić o wybaczenie. Widzimy więc, iż takie wycofywanie się, unikanie bezpośredniej konfrontacji z bolesnym doświadczeniem (rozmową o śmierci) skutkuje jeszcze większym bólem i frustracją i nie przynosi ulgi ani umierającemu, ani tym, którzy po nim pozostaną.

Taka obserwacja skłoniła Philippa Ariès do zastanowienia się, czy czasem „źródłem współczesnych patologii społecznych nie jest w dużej mierze usunięcie śmierci poza nawias życia codziennego, zakaz żałoby i odebranie prawa do opłakiwania zmarłych.”³³ Wydaje mi się, iż w kontekście zmagania o szczere wyrażanie swoich myśli, obaw, lęków i uczuć związanych z umieraniem, wartościowym mogłoby być przywołanie rozważań Dori Laub na temat traumy i roli, jaką w jej przepracowywaniu odgrywa świadek. Tak jak osoba po przeżyciu traumy, tak też jednostka w obliczu własnego kresu potrzebuje innych, by wysłuchali jej opowieści, a tym samym, by pozwolili jej nadać znaczenie temu, co ją właśnie w tym momencie spotyka. Przypomnijmy, iż jedyną formą złagodzenia bólu pozostaje odnalezienie świadka, który zgodziłby się na zaspokojenie potrzeby bycia wysłuchanym. Proces angażujący świadka i dającego świadectwo jest formą działania, dzięki któremu ten drugi może ukończyć proces wyzwiania się od wydarzenia. Świadek natomiast bierze część odpowiedzialności za opowieść, przynosząc tym samym ulgę opowiadającemu, który dotąd zmagął się z nią sam.³⁴ Jak wiadomo, bycie świadkiem przedśmiertnych wyznań nie jest łatwym zadaniem, wymaga bowiem zdolności do skonfrontowania się z własną

³³ Ibidem, s. 285.

³⁴ D. Laub, op. cit., s. 63.

śmiertelnością. Jeśli jednak podejmiemy się tego zadania, możemy liczyć na gratyfikację w postaci zmniejszenia lęku przed śmiercią – zarówno własną, jak i innych. Nie chodzi tu bynajmniej o bez troskie podchodzenie do spraw ostatecznych, lecz o dojrzałe zaakceptowanie (nie negowanie) faktu bycia istotą śmiertelną.

Najlepszym dowodem na istnienie dobroczynnych skutków komunikowania się osób zdrowych z chorymi, dla których nie ma większych szans na wyleczenie, pozostaje seminarium na temat śmierci i umierania, zapoczątkowane przez Kübler-Ross w 1965 roku w Chicago. Do zorganizowania seminarium, w którym uczestniczyli pacjenci, studenci teologii i medycyny oraz kapelan i psychiatra, przyczyniła się w dużym stopniu obserwacja, iż obecnie pacjenci cierpią być może mniej fizycznie, ale za to na pewno nie podjęto wystarczających kroków, by ulżyć ich cierpieniom duchowym. Sytuację tę pogarsza nieumiejętność bądź też zdecydowany sprzeciw wobec informowania pacjenta o jego stanie. „Większość (jeśli nie wszyscy) pacjentów wie i tak. Wyczuwają to w nadmiernej troskliwości rodziny, w zmienionej nagle postawie znajomych, w ich ściszonych głosach czy w unikaniu przez lekarza obchodu (...). Będą udawać, że nie wiedzą, jeśli lekarz czy najbliżsi nie potrafią rozmawiać o prawdziwym stanie, lecz z radością powitają kogoś, kto chce być z nimi szczerzy, jeśli przy tym pozwoli im zachować powściągliwość tak długo, jak tego będą potrzebowali.”³⁵ *Rozmowy o śmierci i umieraniu* dostarczają niezbitych dowodów na to, iż takie otwarte nastawienie do osoby u kresu życia, pytanie o jej autentyczne potrzeby i niepokoje, wreszcie nieunikanie wzruszeń i gniewu, nie tylko nie zwiększa lęku przed własną śmiercią, ale pozostaje koniecznym wręcz komponentem prawidłowego (w pełni zintegrowanego) rozwoju każdego człowieka. Co więcej, seminarium Szwajcarki pozwoliło na zmianę znaczenia statusu pacjenta. Zazwyczaj bycie nim łączy się z bezsilnością, utratą sprawstwa, poddaniem się innym, często nawet z utratą własnej podmiotowości i poczucia godności. Seminarium natomiast nadało pacjentom nowy status – status nauczycieli. Człowiek, wiedząc, iż jego obecność i dzielenie się doświadczeniami służy komuś (dostarcza danych dla prac naukowych, przyszłych zmian ukierunkowanych na poprawę opieki nad chorymi i umierającymi etc.), jednocześnie nadaje sens swojemu istnieniu. Takie podejście do osób umierających jest jednak w dalszym ciągu rzadkością, choć ludzie pracujący w coraz liczniejszych ostatnio hospicjach próbują tę sytuację naprawić.

Podsumujmy dotychczasowe rozważania: oto, począwszy mniej więcej od drugiej połowy

³⁵ E. Kübler-Ross, op. cit., s. 53.

XIX wieku, na kwestię śmierci zaczęła opadać zasłona milczenia, którą nauki humanistyczne i społeczne próbują od ponad pół wieku konsekwentnie unieść. Nie jest to przedsięwzięciem łatwym, gdyż w dalszym ciągu w dyskursie publicznym rozmawia się raczej o rzeczach bardziej przyjemnych i mniej frapujących. Badacze próbują przekonać społeczeństwo, iż takie odwracanie się od śmierci nie przynosi nam żadnych korzyści, a wręcz szkodzi. Jednakże w dalszym ciągu niezupełnie przemawia do nas nawet taka argumentacja: „Gdybyśmy wszyscy učinili zdecydowany wysiłek, żeby przemyśleć własną śmierć, rozpraszając w ten sposób nasze obawy związane z pojęciem śmierci i pomagając innym, by oswoili się z tymi myślami, może byłoby wokół nas mniej zniszczenia.”³⁶ Psychoanalicy już od czasów Freuda konstatowali, iż jednostki, które nie potrafią zmierzyć się z własną śmiertelnością, przerzucają śmierć na innych (por. podrozdział niniejszej pracy zatytułowany „Powrót wypartego: świadek traumy”). „Jeśli nie możemy dłużej negocjować śmierci, próbujemy stawić jej czoło i podporządkować ją sobie. Jeśli pędzimy po autostradach z wyścigową szybkością, jeśli wracamy z Wietnamu cało i zdrowo, z pewnością jesteśmy odporni na śmierć. Zabiliśmy dziesięciokrotnie więcej wrogów w porównaniu z własnymi stratami – słyszymy o tym niemal codziennie w wiadomościach. Czyżby w ten sposób wyrażało się nasze pobożne życzenie, obraz naszego dziecięcego pragnienia wszechmocy i nieśmiertelności?”³⁷ By nie musieć konfrontować się z własną śmiertelnością, odmawiamy sobie (i innym) również prawa do żałoby. Obyczaje żałobne większości kultur prymitywnych zachęcały wszystkich członków danej grupy do jawnego okazywania smutku, płaczu, gniewu. Często osoby oplakujące bliskiego udawały się w odosobnienie, by zbyt szybko nie zapomnieć o zmarłym. Dziś zapominamy o tym, że zarówno zmarły, jak i my sami nie jesteśmy nieśmiertelni. Poza tym smutek, rozpacz, agresja nie są społecznie akceptowalnymi postawami. Uważa się je za destrukcyjne dla więzi społecznych, nie dostrzega się zupełnie ich uzdrawiających (jeśli są odpowiednio skanalizowane) sił. Skoro zauważyliśmy zmianę naszych postaw wobec śmierci, należało by podjąć także próbę zidentyfikowania przyczyn owej zmiany.

2.3 Zabijanie śmierci: rozwój współczesnych postaw wobec umierania

Najbardziej bodaj znaną (i dyskutowaną) lekturą tropiącą przemianę postaw człowieka Zachodu wobec śmierci pozostaje *Człowiek i śmierć* Philipa Arièsa. W pracy tej autor

³⁶ Ibidem, s. 30.

³⁷ Ibidem, s. 31.

wyszedł od dwóch założeń. Po pierwsze, istnieje, według niego, powiązanie pomiędzy postawą wobec umierania a zmianami świadomości własnego „ja” i stosunku do innych ludzi, poczuciem jednostkowego i zbiorowego losu. Po drugie, zmiany postaw człowieka wobec śmierci następują bardzo powoli, dlatego badacz zainteresowany tym tematem musi rozszerzyć swoje „pole widzenia” do kilku wieków. By sprostać temu zadaniu, Ariès przeanalizował różnorodne dokumenty (takie jak testamenty, inskrypcje nagrobne, teksty wchodzące w skład kanonu literackiego danej epoki itp.), które stanowiły dla niego nieświadome przejawy zbiorowej uczuciowości.

Książka ta wzbudziła dosyć spore kontrowersje w środowisku akademickim. Wielu historyków (m.in. Aron Guriewicz czy Michel Vovelle) zarzuciło Arièsowi zbyt daleko posuniętą wybiórczość przedmiotów badań (skupił się on prawie że wyłącznie na wytworach elit, pomijając zupełnie kontekst kultury popularnej, wytworów ludu).³⁸ Autor *Człowieka i śmierci* kontrargumentował: gdyby dzieła elit zbyt mocno odstawały od powszechnie przyjętych pojęć epoki, nie byłyby zrozumiałe ani dla tych elit, ani dla mas.³⁹ Pomimo metodologicznych niedociągnięć nie można zarzucić francuskiemu historykowi postawienia społeczeństwu zachodniemu błędnej diagnozy, jeśli chodzi o stosunek jego członków wobec umierania. Ariès opowiedział tak naprawdę nie tyle historię przemian mentalności w naszym kręgu kulturowym, co (bardziej precyzyjnie rzecz ujmując) historię powolnej utraty władzy człowieka nad własną śmiercią i okolicznościami towarzyszącymi tej utracie. Przed Arièsem podobnego zadania podjął się m.in. Edgar Morin, opisując „współczesny kryzys śmierci” w książce *L'Homme et la Mort dans L'Histoire*, wydanej w roku 1951. Jeszcze wcześniej ukazało się parę tekstów na ten sam temat (refleksję nad stosunkiem ludzi do kresu ich żywota odnajdziemy m.in. w *Jesieni średniowiecza* Johana Huizingi czy w eseju Rogera Caillois o amerykańskich postawach wobec śmierci), nie istniała jednak jeszcze akademicko ugruntowana historia czy socjologia śmierci.⁴⁰ Publikacje, które wywarły na Arièsie największy wpływ, to *La Vie et la Mort à travers l'art du XV^e siècle* oraz *Il Senso Della morte e l'amore Della Vita Nel Rinascimento* Alberto Tenentiego. Francuski badacz wskazuje

³⁸ Zob.: M. Vovelle, *Historia ludzi w zwierciadle śmierci*, [w:] S. Rosiek (red.), *Wymiary śmierci*, Gdańsk 2010, s. 43, P. Burke, *Aron Gurevitch's Dialogue With The 'Annales'*, [w:] Y. Mazour-Matusevich, A. Korros (red.), *Saluting Aron Gurevitch: Essays In History, and Other Related Subjects*, Leiden i Boston 2010, s. 75.

³⁹ P. Ariès, op. cit., s. 18.

⁴⁰ Ibidem, s. 247.

również na artykuł Gorera *Pornography of Death* i zbiór pokonferencyjnych artykułów *The Meaning of Death* (pod redakcją Hermana Feifela i innych) jako na pierwsze prace naukowe z zakresu historii śmierci.⁴¹ Wszystkie ukazały się w drugiej połowie lat 50. ubiegłego wieku. Dekadę później pojawiły się publikacje dotyczące problemów praktycznych związanych z umieraniem i opieką nad nieuleczalnie chorymi pacjentami. Należą do nich: wspomniana już przeze mnie *Awareness of Dying* Glasera i Straussa, *Passing On. The Social Organisation of Death* Sudnowa oraz *Dying* Hinton.⁴² W tym samym czasie Cicely Saunders stworzyła w Londynie pierwsze hospicjum, czyli instytucję ukierunkowaną na zaspokajanie potrzeb osób umierających; miejsce, w którym umierający i ich rodziny mogą wreszcie bez skrępowania rozmawiać o swoich lękach i odchodzeniu.

Powróćmy do perspektywy długiego trwania obecnej w rozważaniach Ariès'a. Francuski historyk opisuje tutaj postępującą indywidualizację postaw wobec śmierci, przyjmując za punkt odniesienia śmierć oswojoną i zachęcając czytelnika do „pojmwania ewolucji postaw zbiorowych jako następstwa faz rozwijających się na bardzo długich odcinkach czasu: od tragicznego często koncentrowania się na śmierci własnej, od końca średniowiecza – śmierć moja – aż do owego przesunięcia na śmierć drogiej sercu osoby – <<śmierć twoja>> – które zaczyna się w XVIII i zwłaszcza XIX wieku, a kulminuje w epoce romantycznej.”⁴³ Wiek XX i czasy obecne określone zostały przez badacza jako epoka, w której próbujemy odegnać sam obraz kresu naszych dni, czyniąc ze śmierci tabu.

Michel Vovelle, autor *Śmierci w cywilizacji Zachodu: od roku 1300 po współczesność*, sugeruje zgoła inną perspektywę – „długich zastojów, kiedy w sposób trwały przeważa jedna powszechnie przyjęta postawa wobec śmierci. Tak właśnie można prześledzić, począwszy od końca średniowiecza, stopniowe wprowadzenie modelu śmierci chrześcijańskiej, który osiągnie apogeum w baroku, po czym ulegnie rozpadowi w wieku XVIII, dalej – kształtowanie się od czasów oświecenia i przez wiek XIX modelu, który można by nazwać modelem śmierci mieszczańskiej (...).”⁴⁴ Ten ostatni przeżywa współcześnie kryzys. Vovelle zwrócił również uwagę na fakt, iż tę długą historię znaczą momenty „zbiorowej obsesji

⁴¹ Ibidem, s. 248-250.

⁴² Za: A. Ostrowska, op. cit., s. 17.

⁴³ M. Vovelle, op. cit., s. 38.

⁴⁴ Ibidem, s. 39.

śmierci”, przywołując przykład zafascynowania makabrycznymi treściami u schyłku średniowiecza, czy nagłego przyływu tegoż zafascynowania w epoce symbolistów i dekadentów. Sorboński profesor obrazuje więc historię śmierci jako krzywą, na której śmierć raz to przygniata ludzi, raz pozwala im o sobie zapomnieć.⁴⁵ Podkreśla również, iż wbrew pozorom, „nie ma nic bardziej nieegalitarnego niż śmierć”⁴⁶, o czym Ariès niestety zapomniał, upowszechniając i ujednolicając opisywane przez siebie na przestrzeni wieków zapatrywania ludzkie na tę kwestię.

Niezależnie od (trafnych) zarzutów wobec pracy Arièsa, nie można nie docenić jego koncepcji śmierci oswojonej i zdziczałej. To pierwsze podejście do śmierci charakteryzowało nadanie jej swojskiego charakteru, a czasem wręcz okazywana jej obojętność, nieznane było w jego ramach poczucie grozy. Z taką śmiercią do czynienia mieli rycerze (Ariès wymienia wśród nich Tristana, Rolanda czy Don Kichota), ale także chłopci. Wszyscy oni zdawali sobie sprawę z tego, że umierają i nie popadali z tego powodu w panikę. Nie próbowali również ukryć śmierci, zasłonić ją przed widokiem publicznym. Rytuały towarzyszące umieraniu odprawiano bez nadmiernych wzruszeń.

Natomiast „począwszy od XVIII wieku człowiek z kręgu kultury zachodniej zaczął nadawać śmierci nowy sens. Starał się ją uwznioślić, udramatyzować, uważał ją za wstrząsającą i zachłanną. Zarazem jednak mniej zajmował się własną śmiercią, dlatego śmierć romantyczna, retoryczna jest przede wszystkim <<śmiercią bliźniego>> (...).”⁴⁷ W wieku XX nie tylko śmierć własna, ale i właśnie śmierć bliźniego zniknęły z naszego pola widzenia, i to całkiem dosłownie. Wcześniej „śmierć jednostki w uroczysty sposób zmieniała przestrzeń i czas pewnej grupy społecznej, a nawet całej wspólnoty, na przykład wsi. W izbie umierającego zamykano okiennice, zapalano świece, przynoszono święconą wodę: do domu schodzili się sąsiedzi, krewni, przyjaciele, szepczący i poważni. Dzwon żałobny odzywał się w kościele, skąd przed chwilą wyszła mała procesja (...).”⁴⁸ Przez kilkadziesiąt następnych lat obserwować możemy stopniowe zanikanie tych wystawionych na widok publiczny (zachowanych) zachowań. Z pewnych powodów (o których piszę w następnych akapitach)

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem, s. 40.

⁴⁷ P. Ariès, op. cit., s. 68.

⁴⁸ P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 549.

zaczęliśmy prowadzić życie całkowicie prywatne, co pociągnęło za sobą „prywatyzację” umierania. Za Hanną Arendt, podsumować to można stwierdzeniem: nie obchodzą mnie inni i ja innych też nie obchodzę.⁴⁹ W ten oto sposób przestajemy tkąć nici, które łączą nas z ludźmi, odbierając sobie tym samym możliwość osiągnięcia czegoś trwalszego od samego życia. Z tego też powodu śmierć nas tak bardzo przeraża; jawi się jako unicestwienie naszego „ja”, które nie zdołało „przeszczepić” swoich duchowych i materialnych elementów na zewnątrz siebie.

Nie jest tutaj moim celem streszczenie całej historii postaw człowieka wobec umierania (co równałoby się streszczeniu książek Ariès'a czy Vovelle'a), lecz zwrócenie uwagi na przemiany, jakie dokonały się w społeczeństwie zachodnim, wpływając na kształt tychże postaw. Zamiast więc opisywać każdą z minionych epok pod kątem związanych z umieraniem praktyk różnych warstw społecznych, skieruję się w stronę czynników, które spowodowały stopniowe znikanie śmierci ze zbiorowej świadomości.

Istnieją co najmniej trzy źródła „zdziczenia” śmierci. Pierwszym z nich (odwołuję się do wniosków Antoniny Ostrowskiej)⁵⁰ jest wciąż postępujący proces sekularyzacji, a więc utrata władzy instytucji religijnych nad naszym losem. Arnold Toynbee zauważył, iż od XVII wieku człowiek Zachodu przestał przyjmować fakt śmierci ze spokojem, co wiązało się bezpośrednio z utratą wiary w osobową nieśmiertelność. Toynbee sugeruje, iż gorszące wojny religijne w wieku XV i XVII znacząco pomogły rozkwitnąć światopoglądowi laickiemu. Według brytyjskiego historyzofa, „typowy współczesny człowiek cywilizacji europejskiej pozwolił na zanik najbardziej charakterystycznej i godnej właściwości natury ludzkiej (...). Tą właściwością, tak gorliwie i efektywnie kształconą w Indiach, jest zdolność obcowania duchowego z sobą, a poprzez siebie nie tylko z sobą samym, lecz także z transcendentnym absolutem.”⁵¹ Współcześnie kwestie religijne pozostają prywatną sprawą każdego z nas, a co za tym idzie – „przyjęte konwencje życia zbiorowego związane z celebrowaniem śmierci znacznie ucierpiały”.⁵² Wobec braku powszechnie akceptowanych sposobów wyrażania żalu i

⁴⁹ H. Arendt, *Dziedzina publiczna i dziedzina prywatna*, [w:] idem, *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodźka, Warszawa 2010 (1958), s. 79.

⁵⁰ A. Ostrowska, op. cit., s. 32-34.

⁵¹ A. Toynbee, *Zmiana postaw wobec śmierci w nowożytnej cywilizacji europejskiej*, [w:] idem (red.), *Człowiek wobec śmierci*, tłum. D. Petsch, Warszawa 1973, s. 210.

⁵² N. Smart, *Śmierć a zanik religijności w społeczeństwie zachodnim*, [w:] A. Toynbee (red.), *Człowiek wobec śmierci*, tłum. D. Petsch, Warszawa 1973, s. 228.

lęku (zanik rytuałów), a także sprywatyzowania trosk (materialnych i duchowych), człowiek Zachodu nie wie już, jak stawić czoła własnej śmierci, która jawi się jako samotna, pełna grozy i cierpienia. Jean Baudrillard w swoim fascynującym studium *Wymiana symboliczna i śmierć* wskazuje, iż umieranie straciło swój zbiorowy charakter w tym samym czasie, w którym wspólnoty chrześcijańskie i feudalne zaczęły ulegać rozpadowi, by ustąpić miejsca ekonomii politycznej i burżuazji z jej kultem rozumu. W ramach systemu kapitalistycznego obraz śmierci kształtowany jest na podobieństwo dóbr materialnych.⁵³ Taki zwrot znaczeniowy – „utowarowienie śmierci” – doprowadził do powstania szeregu problemów etycznych, do których nawiążę w dalszej części tego rozdziału.

Drugim, według Antoniny Ostrowskiej, czynnikiem-procesem społecznym, który ukształtował nasze aktualne postawy wobec umierania, jest urbanizacja oraz tendencja do tworzenia rodzin nuklearnych. Oddaliliśmy się od natury, co oznacza w skrócie zamknięcie się na możliwość obserwowania całości cyklu życia w przyrodzie. Takich obserwacji człowiek dokonywał nie tylko podczas np. pracy w gospodarstwie rolnym, ale i w ramach własnej, wielopokoleniowej rodziny, będącej naturalnym systemem opieki zarówno nad nowonarodzonymi, jak i starymi, umierającymi członkami rodziny. Współcześnie starość nie kojarzy się już z instytucją przekazującą mądrość życiową; uległa przewartościowaniu i uosabia już tylko niedołężność i bezproduktywność. W tym świetle niezwykle prawdziwie i przerażająco brzmią słowa Jeana Baudrillarda: „Człowiek znika z życia swych najbliższych, jeszcze zanim zdąży umrzeć. I to właśnie jest powodem jego śmierci.”⁵⁴ „Trzeci wiek”, jak określa starszych członków społeczeństwa Baudrillard, jest rodzajem Trzeciego Świata. Tak jak niegdyś kolonie, tak dziś starość pozostaje dla nas brzemieniem, czymś na obrzeżach, z czym jednak musimy się zmagać (choćby finansowo). „W innych formacjach społecznych starość była symbolicznym zwornikiem grupy. (...) <<Wiekowość>> stanowiła rzeczywiste bogactwo wymienne na autorytet i władzę, dziś te <<zaoszczędzone>> lata można już tylko obliczać i akumulować, na nic nie można ich już bowiem wymienić.”⁵⁵

Odsuwanie osób starszych, chorych, niepełnosprawnych od społeczeństwa wiąże się z trzecim czynnikiem, który w widoczny sposób zmienił naszą postawę wobec śmierci. Chodzi tu o rozwój i specjalizację medycyny, a więc instytucjonalizację chorób i przenoszenie osób

⁵³ J. Baudrillard, op. cit., s. 185.

⁵⁴ Ibidem, s. 238.

⁵⁵ Ibidem, s. 209-210.

nieuleczalnie chorych z ich domów do szpitali, gdzie zajmują się nimi „specjaliści”. Ciało osoby zmarłej w szpitalu przekazywane jest pracownikom kostnicy, co uniemożliwia rodzinie zmarłego podjęcie zabiegów przygotowania bliskiego do pogrzebu. Rozwój technologii biomedycznych stwarza nowe dylematy, zwłaszcza w sytuacji podejmowania decyzji o odłączenie domniemanego zmarłego od aparatury podtrzymującej funkcje życiowe. Pomimo postępu technicznego, w dalszym ciągu spotykamy się z sytuacjami, w których nie jesteśmy w stanie precyzyjnie orzec o śmierci. Lekarze koncentrują się bardziej na działaniu aparatury, wynikach badań klinicznych, podaniu odpowiedniej dawki leku, niż na nawiązaniu autentycznego kontaktu ze swoim pacjentem. Stwarza to kolejne napięcia na linii lekarz – pacjent i jego rodzina, nie pozostaje także bez wpływu na psychikę samych lekarzy, dla których rozmowa o nieuchronnej śmierci pacjenta równałaby się potwierdzeniu ich nieudolności (widmo normy liminalnej krąży także nad lekarzami, dla których wyzwanie „performuj albo...” oznacza „podtrzymuj życie albo... nie jesteś prawdziwym lekarzem”). Elisabeth Kübler-Ross przestrzega przed takim podejściem: „Gdybyśmy potrafili połączyć opanowanie nowych naukowych i technicznych zdobyczy z równoczesnym położeniem nacisku na stosunki międzyludzkie, uczynilibyśmy istotnie postęp, nie wolno bowiem przekazywać studentom [medycyny] nowych zdobyczy wiedzy za cenę coraz większego rozluźnienia kontaktu z pacjentem.”⁵⁶ W innym miejscu pyta retorycznie: „Czy nasze skoncentrowanie na skomplikowanej aparaturze, na ciśnieniu krwi nie jest rozpaczliwą próbą, żeby zaprzeczyć nadchodzącej śmierci, która tak nas przeraża (...), że całą naszą wiedzę przelewamy na maszyny, gdyż mniej się ich obawiamy niż cierpiącej twarzy innej istoty ludzkiej, która raz jeszcze przypomina nam o naszej bezsilności, o naszych ograniczeniach i błędach i co ważniejsze – o naszej własnej śmiertelności?”⁵⁷ Przemyślenia te powracają w rozważaniach Zygmunta Baumana, który poddał analizie i krytyce strategię, jakie stworzyliśmy, by zapomnieć o nieuchronnie zbliżającym się do każdego z nas końcu.

Zauważmy, iż owe trzy czynniki (urbanizacja, medykalizacja oraz sekularyzacja) częściowo pokrywają się (zarówno czasowo, jak i pod względem podobieństwa skutków) z wymienionymi przez Sztompkę trzema wielkimi zmianami w społeczeństwie zachodnim u progu XX wieku. Przypomnijmy, iż socjolog zaliczył do nich: industrializację wraz z powstaniem kultury masowej, automatyzację oraz globalizację zapoczątkowaną przez

⁵⁶ E. Kübler-Ross, op. cit., s. 29.

⁵⁷ Ibidem, s. 27.

rewolucję komunikacyjną i informacyjną. Wszystkie te procesy (wymienione zarówno przez Ostrowską, jak i Sztompkę) posiadają potencjał traumatyczny i pociągają za sobą szereg problemów natury etycznej, z których największymi, w moim mniemaniu, zdają się być: eutanazja (czy jest moralnie właściwa?), nierówny dostęp do opieki zdrowotnej (komu chętniej niesiemy pomoc?), a co za tym idzie – nieegalitarność samej śmierci oraz przekładanie społecznych trosk na język prywatnych zmartwień (czy twoja śmierć to tylko twoja prywatna sprawa?).

2.4 Etyczne dylematy

Zacznijmy od pojęcia eutanazji. Etymologicznie termin ten wywodzi się z języka greckiego, gdzie prefiks *eu* sugeruje, iż coś jest *ładne, dobre, pomyślne*, natomiast słowo *thanatos* znaczy *śmierć*. Eutanazja to więc tyle co „dobra śmierć”, „szczęśliwa śmierć”. Watykańska Kongregacja do Spraw Wiary w *Deklaracji o eutanazji* z 1980 roku definiuje ją jako „podjęte w celu zakończenia czyjegoś cierpienia działanie lub zaniechanie, które przez swoją naturę lub świadomy zamiar powoduje śmierć. Zachowanie eutanatyczne ocenia się więc tak na płaszczyźnie intencji sprawcy, jak i zastosowanych przez niego środków.”⁵⁸ Etyka tradycyjna (etyka świętości życia) w obliczu eutanazji ulega rozpadowi. W ponowoczesnych realiach nie wierzymy już w możliwość stworzenia jednoznacznego, bezsprzecznego kodeksu etycznego (nowoczesność, jak przypomina Zygmunt Bauman, w taką możliwość jeszcze wierzyła).⁵⁹ Niemniej jednak próbujemy tworzyć normy prawne, regulujące nasze działania, choć nadal nie jesteśmy pewni tego, czy eutanazję trafniej jest określić jako ulżenie ludzkiemu cierpieniu czy może raczej zabójstwo. Samo pytanie, czy lekarzom wolno zakończyć życie pacjentów, jeśli ci o to proszą, rzuca wyzwanie przysiędze Hipokratesa.⁶⁰ Nie zatrzymuje to jednak wielu lekarzy przed podaniem choremu większej dawki morfiny czy innego środka „usypiającego”.

⁵⁸ Cyt. za: M. Szeroczyńska, *Eutanazja i wspomagane samobójstwo na świecie. Studium prawnoporównawcze*, Kraków 2004, s. 44.

⁵⁹ Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, tłum. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2012 (1993), s. 18.

⁶⁰ W *Przysiędze Hipokratesa* padają słowa: „Nigdy nikomu, ani na żądanie, ani na prośby niczyje, nie podam trucizny, ani też nigdy takiego sam nie poweźmę zamiaru.” Cyt. za: P. Singer, *O życiu i śmierci. Upadek etyki tradycyjnej*, tłum. A. Alichniewicz, A. Szczęsna, Warszawa 1997 (1994), s. 148.

Nie można jednoznacznie stwierdzić, czy eutanazja ma więcej zwolenników, czy też przeciwników. Jednym z pierwszych państw, które zalegalizowały eutanazję, była Holandia, gdzie Królewskie Stowarzyszenie Lekarskie zaproponowało następujące warunki, pod którymi ją się dopuszcza: przeprowadzać ją może tylko praktykujący lekarz, który decyzję podjąć musi z dużą ostrożnością (przed jej podjęciem powinien skonsultować się z innym lekarzem). „Prośba pacjenta o eutanazję powinna być wyrażona otwarcie, w sposób nie pozostawiający żadnych wątpliwości. Decyzja pacjenta powinna być oparta na rzetelnej informacji, podjęta bez żadnych nacisków i stanowcza. Cierpienia i ból pacjenta muszą być nie do zniesienia, a stan nie rokujący poprawy. Musi nie być żadnych innych środków, które pozwoliłyby złagodzić cierpienia pacjenta.”⁶¹

Peter Singer zauważył, iż największy zarzut wobec eutanazji to ten, iż pomaganie ludziom w uśmiercaniu innych może zadziałać na zasadzie równi pochyłej, tzn. stopniowego staczania się w dół, aż dojdziemy do momentu zezwolenia na zabójstwa osób, które takiego życzenia nie wyraziły.⁶² Takie przekonanie podziela Lucien Israël, onkolog i autor książki *Eutanazja czy życie aż do końca*. Ten francuski profesor przekonuje, iż legalizacja eutanazji jest dla społeczeństwa niebezpieczna i pociąga za sobą „utrąę duszy”. Lekarzy, którzy ją praktykują, obrazuje jako niegodnych naszego zaufania: „Nie można liczyć na takiego lekarza, że wcześniej zaangażuje całą swoją wiedzę, wyobraźnię i wolę do walki z chorobą, chociażby po to, by opóźnić koniec.”⁶³ Dla Israëla nasze dążenia do uczynienia z eutanazji prawnie dozwolonej czynności wynikają z braku zgody na starzenie się, cierpienie, z hołdowania młodości i pięknu fizycznemu, wyrzeczenia się minimum ascezy, a przede wszystkim z przekonania, iż życie ludzi chorych jest mniej godne niż życie zdrowych. Francuski onkolog wzywa nas do tego, byśmy „stawiali lekarzom inne wymagania”: „Zadbajcie o to, aby płomień nauki i sztuk medycznych był przekazany tylko tym, którzy mają bezwzględny szacunek dla ludzkiego życia i czynią zeń religię. W przeciwnym razie strzeżcie się kaskady poślizgów, pod życzliwym lub roztargnionym wejrzeniem rządzących.”⁶⁴

Jean Baudrillard przedstawia eutanazję jako formę wyboru ekonomicznego (wszak sztuczne podtrzymywanie życia pociąga za sobą ogromne koszty, które pokryć musi całe

⁶¹ Ibidem, s. 162.

⁶² Ibidem, s. 166-167.

⁶³ L. Israël, *Eutanazja czy życie aż do końca*, tłum. A. Wojciechowski, Kraków 2002, s. 192.

⁶⁴ Ibidem, s. 193-194.

społeczeństwo) i wskazuje na dwuznaczność poglądu jej zwolenników, wedle którego jest ona humanitarnym prawem. Tymczasem, według Baudrillarda, to prawo wpisuje się w logikę systemu, który dąży do sprawowania jak największej kontroli nad naszym życiem i śmiercią: „(...) zasadnicze znaczenie ma tutaj odebranie możliwości decydowania o sobie i przekazanie jej komuś innemu, nikt bowiem nie może już swobodnie rozporządzać swym życiem i śmiercią, każdy z nas musi uzyskać na nie społeczne zezwolenie. (...) Naszym podstawowym nakazem moralnym jest zatem nie tylko <<nie zabijaj>>, lecz także <<nie umieraj>> – w każdym razie nie w dowolnie wybrany przez siebie sposób, umrzeć możesz tylko pod warunkiem, że zezwoli na to prawo wsparte medycyną.”⁶⁵ Francuski myśliciel podkreśla zatem, iż eutanazja mogłaby stać się kolejnym dobrem konsumpcyjnym (a tym samym zneutralizowałyby samą śmierć w roztworze świadczeń socjalnych). Co ważniejsze, wskazuje na jej instytucjonalną władzę i niebezpieczeństwo wykorzystania jej na arenie politycznej. Przykładem obrazującym taką możliwość jest sprawa zmarłej w 2009 roku Włoszki Eluany Englaro. Przez siedemnaście lat od wypadku motocyklowego nie odzyskiwała świadomości, jej stan wegetatywny uznano za nieodwracalny. W końcu przerwano jej sztuczne karmienie, kobieta zmarła w przeciągu czterech dni. Nie przyjęto jednak tego faktu z ulgą, współczuciem i spokojem. Zamiast tego zawrzało na włoskiej scenie politycznej, a konflikt ten skwapliwie relacjonowały media. Politycy zajęli się sprawą Eluany pozornie dlatego, by ją ratować, rezultatem ich zmagania było jednak, jak określił to Marek Lehnert, „żałosne widowisko, które mogło zakończyć się poważnym politycznym kryzysem.”⁶⁶ Przez kilka lat parlament włoski nie mógł osiągnąć konsensusu w sprawie przyjęcia ustawy o tzw. testamencie życia. Rada ministrów próbowała wprowadzić w życie dekret zakazujący takich praktyk, by zdążyć jeszcze „uratować Eluanę” (choć większość społeczeństwa włoskiego zastanawiała się, czy rzeczywiście można w przypadku Englaro mówić jeszcze o ratowaniu życia), prezydent Giorgio Napolitano dekretu jednak nie podpisał, hamując mu drogę do legalizacji. Ta decyzja została szybko wykorzystana przeciwko niemu – premier Berlusconi oskarżył prezydenta o dopuszczenie do śmierci kobiety i o jawną eutanazję, wytykając mu przy okazji jego komunistyczny rodowód. Spór pomiędzy rządzącymi zajmował media na równi z samą historią Eluany. Przeciwnicy zaniechania sztucznego karmienia kobiety swoją wrogość przelali na ojca kobiety, który od lat próbował uzyskać sądową zgodę na *podjęte w celu*

⁶⁵ J. Baudrillard, op. cit., s. 225-226.

⁶⁶ M. Lehnert, *Włochy: nie mówmy już o tym*, „Tygodnik Powszechny” nr 8/22 II 2009, s. 6.

zakończenia cierpienia działanie. Co ciekawe, reżyser Franco Zeffirelli stwierdził, że gdyby ojciec Eluany pokazał mediom jej aktualne zdjęcie (nie to sprzed wypadku, które ukazywało uśmiechniętą, piękną dziewczynę), „zamknąłby usta wszystkim krytykującym wymiar sprawiedliwości i jego samego”.⁶⁷ Czy tak by się rzeczywiście stało? Skąd w nas wiara w to, iż pojedyncza fotografia posiada performatywną moc, wpływającą na opinie społeczeństwa i prawo, które owo społeczeństwo tworzy? Zdjęcie zostałoby w takim przypadku użyte jako dowód, lecz czy otworzyłby on oczy tym, którzy dotąd nie wierzyli w słuszność czynu? Czy byłby to dowód budujący nowe przekonanie, czy raczej służyłby on przekonaniu już z góry ustalonemu? Do tych pytań powrócę jeszcze w niniejszym rozdziale w kontekście medialnej historii cierpienia Alego Abbasa.

Łatwo zauważyć, iż gdyby nie postęp technologiczny, prawdopodobnie nie borykalibyśmy się z problemami takimi jak eutanazja. Nie jest tutaj moją intencją stawanie po którejkolwiek ze stron sporu o nią. Wydaje mi się jednak, iż zanim zezwolimy rządzącym na tworzenie prawa regulującego nasze podejście do eutanazji, winniśmy poważnie potraktować debatę nad nią, a przede wszystkim wsłuchać się w głos samych cierpiących i osób, które poświęcają im swoje życie. W przeciwnym razie ziścić się może złowieszcze prorocтво Baudrillarda o neutralizowaniu śmierci i włączeniu jej w bezduszny system planowania i zarządzania; w system, w którym liczy się tylko najwyższa jakość (młodość), wydajność (siła) i sprawność (performans).

Kolejnym problemem etycznym, wynikłym z przemian społecznych, takich jak postępująca medykalizacja czy urbanizacja, pozostaje nierówny dostęp do opieki medycznej. Rozumiem przez to nierówność szans w ocenianiu czyjegoś życia jako godnego bądź też niegodnego ratowania. Osobom, których osiągnięcia uznaje się za znaczące i doniosłe społecznie, pomagamy chętniej i szybciej, niż np. sąsiadowi borykającemu się z problemem alkoholowym. Mechanizm ten Antonina Ostrowska tłumaczy w następujący sposób: „Na chorobie i zagrożeniu życia takich osób koncentruje się uwaga opinii publicznej. Społeczna atrakcyjność człowieka, jego pozycja społeczna jest ważnym kryterium ratowania życia, obowiązującym nie tylko na terenie medycyny.”⁶⁸ Intensywniej pomaga się pacjentom o pozycjach społecznych zbliżonych do pozycji lekarzy (okazuje się im więcej uwagi, nawiązuje z nimi bardziej zindywidualizowany kontakt), osobom młodszym, lepiej ubranym,

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ A. Ostrowska, op. cit., s. 80.

schludniej wyglądającym. Wierzymy, iż „ratowanie i przywracanie do zdrowia ludzi młodych, jeżeli zakończone sukcesem, jest inwestycją przynoszącą na ogół znacznie większe korzyści społeczne, niż ratowanie <<nikomu niepotrzebnych>> ludzi schorowanych i starych. (...) Mniej aktywności wyzwalają także ludzie biedni, samotni, posiadający typowe, nieinteresujące z naukowego punktu widzenia, choroby lub tacy, którzy wzbudzają niechęć i odrazę.”⁶⁹ Podobnie traktuje się zmarłych: tym bardziej zasłużonym (albo po prostu sławnym, bogatszym, jeszcze z innych powodów społecznie widocznym) buduje się pomniki, stawia grobowce, relację z pogrzebu przekazuje się różnymi środkami medialnymi. Reszta zadowolonych musi się skromnym pochówkiem, w „zwykłej” części cmentarza (do niedawna zresztą nie wszyscy mieli dostęp do tego „zwykłego” miejsca; mam tu na myśli samobójców, chowanych poza murami nekropolii, bez nabożeństwa pogrzebowego). Jak słusznie zauważył Vovelle, „wbrew temu, co *artes moriendi* mówiły i powtarzały na temat śmierci, która niweluje i zrównuje, nie ma nic bardziej nieegalitarnego niż śmierć.”⁷⁰ Według historyka grobowce pochodzące z dawnych rejestrów francuskiej kolekcji Gaignières (powstałe między XII i XVII wiekiem) świadczą o początkach elitarności, a „zwyczaj zapisywania pochówku wszystkich chrześcijan w księgach parafialnych upowszechnił się i ujednolicił stosunkowo późno, bo dopiero pod koniec XVII wieku, przy czym przez długi jeszcze czas nie brano pod uwagę zmarłych niemowląt i małych dzieci.”⁷¹

W dzisiejszych czasach tę nieegalitarność wobec śmierci (czy może raczej wobec uwagi, jaką żywi poświęcają umarłym) widać jeszcze wyraźniej w medialnych przedstawieniach historii cierpiących jednostek lub zbiorowości. Jeśli dotknięci problemem ludzie pochodzą z innego niż nasz kręgu kulturowego, a ich troski nie są bezpośrednio lub pośrednio związane z troskami naszego społeczeństwa, nie mogą liczyć na „dodatkowy czas antenowy”. Interesują nas o tyle, o ile zdają się być w jakiejś mierze swojscy, a nie „dzicy”, by dokonać paraleli do rozważań Arièsa. Jednakże istnieją sytuacje, w których i ci „nieszwojscy” wzbudzają naszą ciekawość. Dzieje się tak wówczas, gdy, jak zauważył Zygmunt Bauman, „uzna się ich za źródło przyjemnych przeżyć”. Jesteśmy skłonni do negocjowania tak dalece posuniętego wniosku – jak to możliwe, że czerpiemy przyjemność z oglądania czyjś nieszczęścia?

⁶⁹ Ibidem, s. 81.

⁷⁰ M. Vovelle, op. cit., s. 40.

⁷¹ Ibidem, s. 41.

Czyż nie oznaczałoby to naszego ostatecznego upadku moralnego? By ustrzec się takiej konkluzji, przesunęliśmy te rozważania ze sfery etycznej (nie wierzymy już przecież i tak w możliwość stworzenia jednoznacznego kodeksu etycznego) do sfery estetycznej. „Strategia właściwa przestrzeni poznawczej wymaga – pisze Bauman – by odwracać wzrok, gdy się jest w otoczeniu obcych. Strategia związana z przestrzenią estetyczną – na odwrót: czyni z oka szczelinę, przez którą wsączają się rozkosze, jakie ma w zanadrzu każdy gęsto zatłoczony teren. Właśnie obcy – ludzie o nie dość znanym, nie w pełni przewidywalnym sposobie bycia, kalejdoskopowo różni, zmienni i zaskakujący w wyglądzie i zachowaniu – mogą dostarczyć widzowi najobfitszych i najbardziej podniecających przeżyć.”⁷² Jeśli śmierć kogoś obcego zaistnieje w tej drugiej przestrzeni, nie musimy martwić się o konsekwencje praktyczne naszego patrzenia, gdyż takowe na płaszczyźnie estetycznej po prostu nie mogą zaistnieć. Jak pisze Bauman, „kontrola estetyczna nie wpływa na rzeczywistość, w jakiej zanurzone są jej przedmioty. (...) Brak konsekwencji praktycznych czyni przyjemność zawartą w przestrzeniotwórstwie estetycznym bezchmurną.”⁷³ Skoro własna śmierć nie zaprzęta nam głowy, dlaczego śmierć kogoś innego (a zwłaszcza obcego) miałaby wzbudzić w nas głębsze refleksje?

Trzecią kwestią, pojawiającą się na arenie społecznej po wielkich zmianach przełomu XIX i XX wieku, jest prywatyzacja umierania i cierpienia. Wspominałam już o tym, jak nietaktowne okazuje się dzisiaj wystawianie na widok publiczny silnych emocji, otwarte eksponowanie rozpacz czy też żalu. W realiach ponowoczesnych nie tylko śmierć, ale również i wiele innych spraw, dawniej rozwiązywanych wspólnotowo, zostało zepchniętych do kategorii „zrób to sam”. Bauman, jeden z najpilniejszych obserwatorów ponowoczesności, ujął tę zmianę następująco: „To nie <<własność środków produkcji>> uległa prywatyzacji (...). Najbardziej doniosła w skutkach jest prywatyzacja problemów ludzkich i odpowiedzialności za ich rozwiązanie. Polityka, która redukuje odpowiedzialność organów państwowych do spraw ochrony porządku publicznego, a w innych sprawach proklamuje *désinteressment*, radykalnie <<odspołecznia>> dolegliwości społeczne i wyjaśniła objawy niesprawiedliwości jako skutki indywidualnej beztroski, ospałości lub ignorancji.”⁷⁴ Według filozofa odwracając

⁷² Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna...*, s. 258.

⁷³ Ibidem, s.259.

⁷⁴ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Warszawa 1995, s. 300.

uwagę obywateli (*in spe*) od spraw wspólnotowych, ponowoczesność orientuje swych uczestników na towary, czyniąc nas przede wszystkim spożywcami. By zrozumieć, co tak naprawdę utraciliśmy, pochylimy się nad *Kondycją ludzką* Hannah Arendt, a zwłaszcza nad rozdziałem poświęconym dziedzinie prywatnej i publicznej.

2.5 Śmierć jak pornografia, czyli o prywatyzacji trosk

Pierwszą diagnozą, jaką Arendt stawia człowiekowi XX wieku, jest jego wyobcowanie, podwójna ucieczka „z ziemi w kosmos i od świata we własne ja”.⁷⁵ Tę ucieczkę wiązać należy z zatarciem podziału na sferę prywatną i publiczną, który w starożytnych miastach-państwach odpowiadał rozróżnieniu na dziedzinę gospodarstwa domowego i dziedzinę polityczną. W erze nowożytnej (poczynając od XVII wieku) wyłoniła się trzecia sfera – dziedzina społeczna (według Arendt nie jest ona ani prywatna, ani publiczna), mieszając to, co polityczne, z ekonomią. Wymaga ona ponadto od swych członków konformizmu, jak gdyby wszyscy byli jedną wielką rodziną, przedstawiającą jedną opinię i jeden interes. Ta forma normalizacji prowadzi do zaniku działania, które niemiecka myślicielka charakteryzuje jako cechę typowo ludzką, objawiającą się w społeczności ludzkiej (tj. pozostającą w zależności od stałej obecności innych). W dziedzinie społecznej ludzie, zamiast działać, w odniesieniu do siebie nawzajem zachowują się.⁷⁶ Kiedyś czyny, działania, stanowiły o odrębności istot ludzkich. Trzeba było się nimi wykazać (w dziedzinie publicznej), by zostać uznanym za kogoś wyjątkowego, godnego podziwu. Dziś odrębności i różnice są prywatną sprawą jednostek, postępujących tendencyjnie (czyli zachowujących się).

Podsumowując sferę społeczną Arendt gorzko stwierdza, iż pozostaje ona ześrodkowana wokół jednej tylko funkcji – podtrzymywania życia, co czyni z niej narzędzie zmiany ludzi w pracodawców i pracobiorców. Dawniej, dająca się wyróżnić dziedzina publiczna, dotyczyła kwestii istotnych dla zbiorowości (sprawy mało istotne roztrząsano indywidualnie). Dla starożytnych wieść życie zupełnie prywatne oznaczało odciąć się od więzi łączących ich z innymi ludźmi. Dziś chętnie uciekamy do prywatności, by nie czuć się zobligowanym do interweniowania w sprawy tych innych (*nie obchodzą mnie inni i ja innych nie obchodzę*). W tej sferze można sobie również pozwolić na praktyki, które, gdyby wypłynęły na widok

⁷⁵ H. Arendt, op. cit., s. 24.

⁷⁶ Ibidem, s. 62.

publiczny, spotkałyby się ze społecznym potępieniem. Właśnie ta groźba ogólnej dezaprobaty łączy dwie na pozór odległe od siebie rzeczowniki: śmierć i pornografię. Termin „pornografia śmierci” pochodzi z przytaczanego już przeze mnie eseju Geoffreya Gorera pod tym samym tytułem. Gorer przeciwstawia pornografii obsceniczność. Tę drugą kategorię łączy ze sferą społeczną. Wpływa ona na powierzchnię kontaktów międzyludzkich wtedy, gdy pewne słowa czy gesty, pojawiając się w pomyłkowym kontekście, przynoszą ze sobą szok, zawstydzenie i śmiech. „Podczas gdy przyjemność płynąca z obsceniczności ma charakter przede wszystkim społeczny, przyjemność pornografii jest przede wszystkim prywatna.”⁷⁷ Pornografia zdaje się mieć o wiele więcej wspólnego z pruderią – okresy jej największego rozkwitu zaskakująco pokrywają się z okresami panowania (pozornej) wstydlivosti. Ta pruderyjność opiera się na założeniu, iż pewne aspekty ludzkiego doświadczenia są z samej swej natury odrażające i wstydlive, dlatego nie powinno się o nich dyskutować otwarcie. „Sprawami, o których się nie mówi” stały się przez co najmniej dwa wieki współżycie seksualne oraz poród. Nie znajdując miejsca w debacie publicznej, utorowały sobie drogę do prywatnych fantazji i rozmyślań. W tym samym czasie śmierć nie stanowiła wydarzenia owianego tajemnicą, nie była „sprawą, o której się nie wspomina”. „Jednakże w XX wieku zdaje się, iż mamy do czynienia z niezauważonym przesunięciem w pruderii; podczas gdy kopulacja stała się coraz bardziej <<wspominalna>> [*mentionable*], zwłaszcza w społeczeństwie anglosaskim, śmierć zaczęła być czymś coraz bardziej <<niewspominalnym>> [*unmentionable*] jako *naturalny proces*.”⁷⁸ W innym miejscu Gorer podsumowuje to przesunięcie bardziej dobitnymi słowami: „Naszemu prarodzicom mówiono, że dzieci znajduje się pod krzakami agrestu albo w kapuście; nasze dzieci najprawdopodobniej usłyszą, iż ci, którzy odeszli [*passed on*] (...) zamienili się w kwiaty albo leżą w cudownych ogrodach.”⁷⁹

Baudrillard również zauważył tę zmianę, skomentował ją jednak jako poddanie się wymogom ekonomii politycznej: „<<Wystarczy, że umrzesz, my zajmiemy się całą resztą>> – jak brzmi stary slogan reklamowy domów pogrzebowych. Dziś *samo umieranie staje się częścią tej reszty*, a Thanatos Centers zajmują się śmiercią w taki sam sposób, jak Eros Centers zajmują

⁷⁷ G. Gorer, *Pornography of Death*, „Encounter”, X 1955, s. 49.

⁷⁸ Ibidem, s. 50.

⁷⁹ Ibidem.

się seksem. Polowanie na czarownice nie ustaje.”⁸⁰

Nie każdy jednak aspekt śmierci (i nie każdy jej rodzaj) został zdelegalizowany. Podczas gdy dla znaczącej większości młodszych członków społeczeństwa śmierć naturalna pozostaje zjawiskiem mało znanym (bo przemieszczonym do sfery nauk medycznych i szpitalnych pomieszczeń), śmierć gwałtowna, związana z przemocą nigdy jeszcze w historii ludzkości nie cieszyła się takim zainteresowaniem. Gorer zalicza do niej publikacje dotyczące wojen, obozów koncentracyjnych, a także wytwory naszej wyobraźni: opowieści detektywistyczne, thrillery, westerny, horrory. Angielski badacz zdaje się sugerować, iż im mniej rozprawia się o śmierci naturalnej, tym więcej tworzy się przekazów o śmierci brutalnej, lecz odległej. Wymienia jednak tylko fikcyjne formy, w których rzeźbimy nasze lęki przed umieraniem. Wydaje mi się, iż gdyby Gorer dożył przełomu XX i XXI wieku, dodałby do tego zbioru również medialne przedstawienia autentycznych nieszczęść ludzkich. Być może zauważyłby także jeszcze jedną cechę wspólną pornografii i śmierci: (hiper)realność, aczkolwiek zapośredniczoną. Odwołuję się tutaj do słów Baudrillarda, który w *O uwodzeniu* napisał: „Jeżeli w pornografii chodzi o (hiper)realność, to w erotyce o to, żeby z porządku widzialnego coś odjąć.”⁸¹ Coraz częściej patrzymy na obrazy (telewizyjne czy fotograficzne), które nie pozostawiają widzowi miejsca na domysły, w dość dosłowny sposób ukazują ciała poćwiartowane, oferują nam zbliżenia na rany powstałe w wyniku ataku bombowego, roztrzaskane ludzkie czaszki... Pornograficzność tych przedstawień nie wynika jednak tylko z ich dosłowności, lecz, przede wszystkim, z trawestacji przedmiotu ich zainteresowania. Tak jak pornografia pozostaje formą parodii erotyki, tak medialne obrazy czyjegoś cierpienia banalizują samo cierpienie.⁸² Nie pokazują nam działań, w których musimy uczestniczyć, oferują za to obietnicę bezkarnego patrzenia.

Jak wiadomo, od pornografii można się łatwo uzależnić, nie uświadamiając sobie do końca przyczyn tegoż uzależnienia (często nawet nie widząc potrzeby zastępowania jej erotyką). Podobnie postępujemy ze śmiercią – zadawaliśmy się jej (marnymi) substytutami w postaci

⁸⁰ J. Baudrillard, op. cit., s. 226.

⁸¹ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Warszawa 2005, s. 37.

⁸² Zob. inny tekst Baudrillarda pt. *War Porn*, w którym francuski myśliciel analizuje zdjęcia z Abu Ghraib jako rodzaj parodii wojny, zamienionej w *reality-show*. Tekst w tłumaczeniu na angielski dostępny na stronie: http://www.ubishops.ca/ baudrillardstudies/vol2_1/taylor.htm [dostęp z dnia 8 VII 2013].

„widoków cudzego cierpienia”, obrazów katastrof lotniczych, naturalnych, głodujących gdzieś na innym kontynencie, czując w duchu ulgę, że te migawki nas nie dotyczą, że „ja nadal żyję” i nie muszę podejmować żadnych działań. W końcu śmierć, tak jak pornografia, to prywatna sprawa każdego z nas.

Jak nietrudno zauważyć, postęp technologiczny, a wraz z nim procesy sekularyzacji, medykalizacji i urbanizacji przynoszą ze sobą prawie tyle samo korzyści, co zagrożeń. Zwiększyliśmy przeciętną długość życia, ale nie jesteśmy zgodni co do tego, kiedy ono się tak naprawdę kończy. Wyzwoliliśmy się spod władzy Kościoła i podążamy za rozumem (a przynajmniej tak nam się zdaje), ale utraciliśmy tym samym poczucie bezpieczeństwa egzystencjalnego. Mieszkamy w dużych zbiorowościach ludzkich, ale bardzo często czujemy się osamotnieni. Nasze zagubienie potęguje brak wiary w możliwość stworzenia pewnych wytycznych, informujących o tym, jakie działania są, a jakie nie są etycznie dopuszczalne. Nie rozmawiamy o śmierci naturalnej⁸³, za to bardzo często stykamy się za pośrednictwem mediów ze śmiercią gwałtowną. Stwarzając opowieści o innych unikamy konfrontacji z indywidualnym losem i potwierdzamy przekonanie o własnej nieśmiertelności. Być może zanim dojdziemy do porozumienia w sprawach takich jak eutanazja, będziemy najpierw musieli „odprywatyzować” śmierć i cierpienie, na nowo dopuścić żałobę do sfery publicznej i nauczyć się akceptować okazywanie silnych emocji. W międzyczasie jednak rozwijamy dwie strategie radzenia sobie z „życiem, jako śmiertelną chorobą”. O tych dwóch strategiach, opisanych przez Zygmunta Bauman, chciałabym wspomnieć w ramach podsumowania niniejszego rozdziału.

2.6 Zamiast zakończenia: o tym, dlaczego nie potrafimy umrzeć

Elisabeth Kübler-Ross przytacza w swoich *Rozmowach o śmierci...* relację jednego z pacjentów umierającego na raka: „Dręczyło go pragnienie, żeby <<odejść i spać, spać, spać>>, denerwowały ustawiczne wymagania ze strony otoczenia. <<Pielęgniarki wchodzą i mówią, że muszę jeść, bo zbyt osłabnę. Lekarze wchodzą i mówią mi o nowej kuracji, jaką właśnie rozpoczęli, i oczekują, że będę się z tego cieszył; żona przychodzi i opowiada mi o robocie, do jakiej się powinienem zabrać, jak tylko stąd wyjdę; córka na mnie patrzy i mówi:

⁸³ Według badań CBOS z 2012 roku trzy czwarte Polaków rozmyśla o śmierci, jednak większości z nich zdarza się to rzadko; badacze nie doprecyzowali jednak, czy chodzi o rozmyślania nad śmiercią własną, czy też cudzą; Komunikat z badań CBOS *W obliczu śmierci* z grudnia 2012 r., http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2012/K_165_12.PDF [dostęp z dnia 8 VIII 2013].

Musisz, tato, wyzdrowieć. Jak w takich warunkach człowiek może umrzeć spokojnie?>>>”⁸⁴ Rozmowa z pacjentem zakończyła się wyrażeniem przez niego nadziei, iż otoczenie w końcu zrozumie, że on naprawdę umiera i nie będzie zachowywać się tak, jak gdyby istniała możliwość przedłużania jego życia w nieskończoność. Opisana powyżej sytuacja może posłużyć za przykład kształtowanej przez nas w dalszym ciągu strategii nowoczesnego „dekonstruowania śmiertelności”, czyli przekładania problemu śmierci na kwestie związane z konkretnymi schorzeniami, co oznacza tak naprawdę wypieranie myśli o rychłym końcu naszego bytowania. Strategia ta rozwija się równolegle do strategii ponowoczesnej, związanej z „dekonstruowaniem nieśmiertelności”. Omówmy pokrótce każdą z nich, odwołując się do rozważań Zygmunta Baumana zawartych w książce *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*.

Bauman na samym wstępie pisze o tym, iż gdyby nie świadomość śmierci, nie zaistniałaby kultura. Wszelkie instytucje społeczne i, jak nazywa je filozof, „rozwiązania kulturowe”, są wynikiem procesu uruchomionego przez świadomość ludzkiej śmiertelności i próbami radzenia sobie z problemami, jakie ta świadomość stwarza.⁸⁵ Z drugiej strony, „świadomość śmierci jest i pozostanie traumatyczna”⁸⁶, dlatego też kultura w równej mierze przyczynia się do jej tłumienia. W nowoczesności, w tym wielkim projekcie kulturowym, osiągającym swą dojrzałość w Oświeceniu przy wtórach rozwijającego się społeczeństwa przemysłowego, nie ma miejsca dla spraw, z którymi nasz rozum nie mógłby sobie poradzić. I dziś ten projekt wskrzeszamy za każdym razem, gdy dążymy do przejęcia kontroli nad naturą i jej siłami. Dawne miejsce Boga zajęło racjonalne myślenie, przybierające formę postępu technicznego – odtąd wszystko winno posiadać swoją wartość użytkową, nawet cierpienie. Zapomniano o tym, iż postawa moralna nie kieruje się zasadą wydajności (normy liminalnej w rozumieniu McKenziego), najzyskowniejszego wykorzystania danych zasobów; kieruje się ona raczej kryteriami unikania najgorszych skutków. Innymi słowy – z punktu widzenia moralności ważniejsze od postępu i doskonalenia pozostaje zachowanie i zapobieganie.⁸⁷ Ponieważ nie potrafimy często odnaleźć pożytku z cierpienia, nie potrafimy także rozmawiać z umierającymi. Bauman tłumaczy taką postawę następująco: „Być może to nie subtelność

⁸⁴ E. Kübler-Ross, op. cit., s. 181.

⁸⁵ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność...*, s. 14.

⁸⁶ Ibidem, s. 23.

⁸⁷ Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna...*, s. 343.

obyczajów odbiera nam mowę (...), ale też prosty fakt, że zwyczajnie nie mamy nic do powiedzenia osobie, która przestała być użyteczna dla języka przetrwania (...). Śmierć jest teraz całkowicie prywatnym końcem [a nie przejściem – E.J.-K.] całkowicie prywatnej sprawy zwanej życiem. Śmierć nie ma zatem żadnego sensu, który można by wyrazić w jedynym nabytym i dostępnym nam słowniku; słowniku przygotowanym przede wszystkim do kolektywnego i publicznego zanegowania czy zatajenia tej granicy naszych możliwości.”⁸⁸ Śmierć jest zatem „porażką rozumu”, pozbawia nas umiejętności działania, w którym spełnia się ów język przeżycia. Jako że innego języka nie używamy tak powszechnie i trudno byłoby się porozumieć za pomocą innego słownika, przekładamy w nim śmierć na zadania, które można wykonać. Mówimy więc o chorobie (wszak nie wyklucza ona wyzdrowienia), dyscyplinujemy ciało gimnastyką, stosujemy prewencyjne diety. Wstydzimy się naszego zakłopotania wobec umierających, bo „nasza zwykła zaradność i pilność załamały się, a jest to zawstydzające w świecie, który jakoś człowieka ocenia wedle umiejętności postępowania ujawniającej się w skuteczności i efektywności działania. (...) Nowoczesna instrumentalność zdekonstruowała śmierć.”⁸⁹ Oswojona śmierć Ariësa przeobraziła się w śmierć zrjonalizowaną. Każda ma swoją (indywidualną) przyczynę, co oznacza, iż można jej było uniknąć; a skoro człowiek tego nie uczynił: sam sobie jest winien. Tak oto, kierując się polityką dbania o siebie i swoje zdrowie, sprywatyzowaliśmy umieranie.

Skoro więc nie potrafimy racjonalnie zaakceptować faktu śmierci, skupiamy się na możliwościach osiągnięcia nieśmiertelności. Dziś wielu z nas marzy o sławie, o tym, by osiągnąć rozgłos. Nic dziwnego, popularność stała się formą świeckiej nieśmiertelności właśnie. „Wraz z dekonstrukcją nieśmiertelności w sławę i dekonstrukcją cnoty zasługującej na nieśmiertelność w ilość skupionej uwagi publicznej, Madison Avenue zajęło miejsce Stolicy Apostolskiej.”⁹⁰ Taka rzeczywistość składa się z powtórzeń: powracają dawne mody, śmieci zamieniają się w drogocenne antyki. Skoro życie społeczne opiera się na repetycjach (powtórzenie jest także typową formą produkcji ponowoczesnej), nie musimy już dręczyć się słowami takimi jak śmierć czy śmiertelność; w tym świecie nic nie umiera, co najwyżej – zanika. Wiara w odnawialność rzeczy i zdarzeń pozbawia nas jednak umiejętności skupienia uwagi na dłużej, pozwala zapomnieć o konsekwencjach naszych działań, które zamieniają się

⁸⁸ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność...*, s. 156.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 158.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 206.

w epizody, a nie czyny posiadające swoje konkretne przyczyny i następstwa. Stąd konsekwentnie rozwijany przez nas brak odpowiedzialności za losy bliźniego (a więc nieumiejętność przyjęcia postawy moralnej), czasowość i odwoływalność związków, niewymagających tak naprawdę współdziałania (pobrzmiwają w tej myśli konkluzje Arendt dotyczące kondycji współczesnego człowieka). Od dłuższego więc czasu milczymy w obliczu cierpienia i śmierci, usuniętych z codziennych doświadczeń zbiorowych, z dezaprobatą odnosimy się do jawnych oznak żałoby, mydlimy sobie oczy nowymi osiągnięciami medycyny, licząc na „wyleczenie się ze śmiertelności”. „Jak w takich warunkach człowiek może umrzeć spokojnie”?

Jedyną formą śmierci, której nie usunęliśmy z widoku publicznego, pozostaje śmierć gwałtowna, przypadkowa czy też ofiarnicza. Dlaczego tak się stało? Czy jest to wyraz – jak pytał Baudrillard – „obrzydliwego żerowania mediów na śmierci?”⁹¹ Według francuskiego myśliciela odpowiedzi należy poszukiwać głębiej, odwołując się do naszej ponowoczesnej tęsknoty za wspólnotą. „Gwałtowna śmierć lub śmierć w wyniku katastrofy (...) poruszają nas do głębi raczej dlatego, że oddziałują na całą grupę, odwołują się do namiętności grupy względem samej siebie, w ten czy inny sposób odmieniając jej kształt i pozwalając jej odkupić samą siebie we własnych oczach.”⁹² Kiedyś każda śmierć poruszała nas do głębi i jednoczyła grupę we wspólnym smutku. Działo się tak w społeczeństwach pierwotnych, w których umieranie, niezależnie od tego, kogo spotykało, miało charakter społeczny, publiczny i rytualny. Współcześnie jedyną formą śmierci niepozbawionej wymiaru rytualnego, symbolicznego, jest śmierć zapośredniczona medialnie. „Cała namiętność znajduje zatem schronienie w śmierci gwałtownej, gdyż tylko ona może odsłonić wymiar ofiarniczy (...). Nam, nie znającym już skutecznego rytuału pochłaniania śmierci i jej eksplozywnej energii, pozostaje jedynie fantazmat ofiary (...).”⁹³ Byłby to zatem kolejny argument popierający tezę, iż wiadomości medialne traktować można jako nową odmianę obrzędu, w którym dokonujemy wymiany symbolicznej i potwierdzamy tożsamość grupową. Niekiedy więc (co zabrzmi surowo, lecz okazuje się prawdziwe) „naginamy” cudze nieszczęście do naszych potrzeb. W ten sposób wykorzystujemy obrazy nie tylko śmierci, ale i cierpienia; zwłaszcza tego, któremu można zaradzić. Oczywiście nie każdemu cierpiącemu ukazanemu na ekranach

⁹¹ J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna...*, s. 211.

⁹² Ibidem.

⁹³ Ibidem, s. 212.

naszych telewizorów czy też na fotografiach prasowych jesteśmy skłonni pomóc. Największą szansę na naszą reakcję mają ci, którzy zaznają bólu z przyczyn od nas zależnych. Ten ból musi dodatkowo zostać uznany za niesprawiedliwy i niezawiniony. Przykładem takiego rytuału rozgrywanego w obrazach medialnych jest historia Alego Abbasa, którą pragnę przywołać na zakończenie tego rozdziału. Przykład to nader pouczający, stanowiący „instrukcję obsługi” cudzego cierpienia, a zarazem formę rugowania z przestrzeni publicznej negatywnych uczuć.

Ali był dwunastoletnim chłopcem, kiedy to wojska sprzymierzone z siłami amerykańskimi omyłkowo spuściły bombę na dom, w którym mieszkał, zabijając jego najbliższą rodzinę i okaleczając samego chłopca. Stało się to w roku 2003, w trakcie wojny w Iraku. Zdjęcia przerażonego, pozbawionego rąk Alego obiegły świat, wywołując gwałtowne reakcje ze strony międzynarodowych organizacji humanitarnych. Spójrzmy dokładniej na pierwsze z nich, opublikowane przez Reutersa. Ukazuje ono chłopca w zbliżeniu na jego twarz i tułowie pozbawione kończyn górnych. Gdy przyjrzymy się mu uważniej, pojawić się w nas może przecucie, iż już gdzieś wcześniej widzieliśmy podobny obraz. Rozpacz malująca się na twarzy cierpiącego Irakijczyka przypomina twarz Jezusa w agonii, przywodzi ma myśl motyw Chrystusa frasobliwego lub też motyw złożenia do grobu, tak znaczący w kręgu kultury chrześcijańskiej. Ten drugi motyw wykorzystał Yuri Kozyrev, którego zdjęcie (Alego „złożonego” na łóżko, przy którym czuwa jego krewna, niczym Maryja oplakująca swego syna zdjętego z krzyża) zdobyło nagrodę w konkursie World Press Photo w 2003 roku (I nagroda w kategorii *General News: stories*). Oglądający zdjęcie bez trudu stwierdzi, iż przedstawione cierpienie nie powinno się wydarzyć. Niewinność cierpiącego, konotowana przez skojarzenie z bólem sprawiedliwego Chrystusa, potęguje jeszcze fakt, iż osobą dotkniętą nieszczęściem jest dziecko, a więc, jakoby ze swej natury, istota niewinna. Na tym aspekcie historii skupiła się tzw. opinia publiczna, pomijając zupełnie polityczny kontekst historii Alego Abbasa. Chłopca udało się przetransportować do londyńskiego szpitala, w którym otrzymał sztuczne ręce. Nie wrócił już do Iraku, stał się natomiast celebrytą, o którym rozpisywały się brytyjskie media. Od tamtej pory zdjęcia Alego ukazują go ubranego na zachodnią modłę, uśmiechniętego, grającego w piłkę, otrzymującego obywatelstwo brytyjskie. Jednym słowem: poświadczają o jego byciu gentlemanem, transformacji w jednego z nas. W prasie powtarzano stwierdzenie chłopca: „Nie żywię żalu w stosunku do Brytyjczyków”, zmywając w ten sposób z siebie poczucie winy za krzywdy, jakich doznał z rąk zachodnich wojsk okupujących jego rodzinny kraj. Historia cierpienia Irakijczyka

posłużyła nam do poświadczenia własnej prawości (my, ludzie Zachodu, nie krzywdzimy przecież niewinnych dzieci), podtrzymania tożsamości zbiorowej. Czy gdyby Ali nie zgodził się na przyjęcie naszych zwyczajów, naszego stylu ubierania się – jego historia znalazłaby swą fotograficzną kontynuację?



Jedno z pierwszych zdjęć Alego Abbasa, zrobione przez Faleha Kheibera w bagdadzkim szpitalu.
Źródło: www.society.guardian.co.uk



Fot. Yuri Kozyrev
Źródło: www.worldpressphoto.org



Ali Abbas – brytyjski obywatel.
Źródło: www.dailymail.co.uk

Cierpienie i śmierć dotykające nas samych pozostają czymś trudno wymawialnym. Dużo łatwiej radzimy sobie z p a t r z e n i e m na nie, aczkolwiek pod jednym warunkiem: muszą być one doświadczane przez kogoś nam niebliskiego. Wszelkie jednak reprezentacje ludzkiego nieszczęścia i kresu (niezależnie od stopnia niespokrewnienia z nami) pozostają w

moim mniemaniu (myślę, że zgodziliby się ze mną Geoffrey Gorer i Elisabeth Kübler-Ross) manifestacjami naszych własnych lęków, wewnętrznych niepokojów czy też agresji. Innymi słowy: stanowią „bezpieczną przystań” dla problemów egzystencjalnych, które usunęliśmy z naszych horyzontów rozważań. Ich wysoka reprodukowalność świadczy między innymi o w dalszym ciągu nieprzepracowanych przez nas (w gruncie rzeczy traumatycznych) kwestiach. „Widok cudzego cierpienia” (by przywołać tytuł książki Susan Sontag) jest sprawą wymagającą głębszej refleksji, którą musimy podjąć, aby zrozumieć własne niepokoje. Pochyłę się nad nią w trzecim rozdziale niniejszej pracy.

Rozdział 3: Fotografia i jej spektakle. World Press Photo – performans między sztuką a dokumentem

W rozważaniach otwierających wydaną niedawno antologię tekstów z socjologii wizualnej Piotr Sztompka zwraca uwagę na fakt „wypełnienia na powierzchni”¹ znaczeń stanowiących istotę naszego społecznego życia. To „wypełnienie” rozumieć można jako łatwość ich zaobserwowania, pojawiającą się dzięki powszechnemu nasyceniu naszego otoczenia obrazami. Jednym z narzędzi umożliwiających wizualizację tych znaczeń stała się fotografia. U swych początków stanowiła ona dziedzinę zarezerwowaną dla osób o odpowiednim statusie społecznym: korzystali z niej artyści oraz osoby majątne, mogące pozwolić sobie na zakup drogiego w owych czasach sprzętu fotograficznego. Dziś fotografie może tworzyć każdy, a większość z nas styka się z nimi częściej niż ze słowem pisany.² Wizualność stała się jednym z najważniejszych składników kultury z co najmniej dwóch przyczyn: ciągłego i szybkiego rozwoju sektora innowacji technologicznych, który zapewnia nam coraz tańsze i lepsze narzędzia do wytwarzania i rozpowszechniania obrazów, oraz logiki ekonomicznej, przypisującej wizerunkowi (zarówno ludzi, jak i przedmiotów, miejsc itd.) pierwszoplanową rolę. Według Sztompki wyróżnić można pięć płaszczyzn, na których kultura wizualna daje się rozpoznać: płaszczyznę społeczeństwa ikon, autoprezentacji, podglądactwa, designu oraz spektaklu (w rozumieniu, jakim obdarzył go Guy Debord). Na poziomie spektaklu kulturę współtworzą działania zbiorowe skoordynowane podług jakiegoś scenariusza, odgrywane „na starannie przygotowanej scenie, zgodnie z zaprojektowaną scenografią.”³ Ich nieodzownym elementem jest publiczność, która doznawać ma pewnych przeżyć, zostać o czymś poinformowana. Sens sytuacji zbiorowych, takich jak np. koncerty rockowe, demonstracje, pogrzeby, łatwiej jest niekiedy uchwycić za pomocą fotografii niż słów, właśnie ze względu na bogatą warstwę wizualną tych zdarzeń, stanowiącą ich ontologiczną własność. W „fotospołeczeństwie” obrazami stają się również sami ludzie, a to, jak wyglądamy (zgodnie czy niezgodnie ze społecznie obowiązującymi standardami) czy

¹ P. Sztompka, *Wyobraźnia wizualna i socjologia*, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), Znak, Kraków 2012, s. 12.

² „W świecie tak nasyconym obrazami patrzenie na obrazy staje się czynnością częstszą niż czytanie tekstów”.
Ibidem.

³ Ibidem, s. 15.

raczej, jak widzą nas inni, w dużej mierze rzutuje na naszą samoocenę. *Nihil novi sub sole* – już dawno temu chociażby Erving Goffman konstatował, iż każdy członek społeczeństwa, niczym aktor na scenie, próbuje wyrzucić jak najlepsze wrażenie, odpowiednio się zaprezentować, by uzyskać aprobatę i aplauz partnerów interakcji.

Bez wątpienia wystawa fotografii reporterskiej World Press Photo stwarza dogodną przestrzeń dla „wypełzających znaczeń”. Analizując zdjęcia prezentowane w jej ramach można zatrzymać się na poziomie tego, co na nich widać, innymi słowy – na poziomie owych zwizualizowanych znaczeń. Obrazy jednak, na co zwrócił uwagę Sztompka, „trzeba analizować nie tylko z uwagi na znaczenia, jakie niosą i przekazują, ale również ze względu na ich autonomiczny performatywny wpływ na świadomość i działania odbiorców oraz na sposoby obchodzenia się z obrazami jako przedmiotami szczególnego rodzaju.”⁴ Dzieje się tak dlatego, iż obrazy nie tylko przedstawiają, ale i „zachowują się”, stanowią formy praktyki społecznej, realizują jakieś cele, wpływają na tych, którzy ich doświadczają.⁵ Podobnej intuicji dał wyraz Thomas Mitchell, tytułując jeden ze swych artykułów *What Do Pictures „Really” Want?* Podobnej, lecz nie takiej samej – według Mitchella bowiem zbyt łatwo przeceniamy potencjalną siłę (wpływ) obrazu na nasze działania. Dlatego też, zamiast mówić o tym, iż obrazy coś z nami robią, lepiej stwierdzić, iż obrazy czegoś chcą (innymi słowy: chcą abyśmy coś z nimi zrobili) – a nie zawsze udaje im się ten „popęd” zrealizować. Nie powinniśmy, zdaniem Mitchella, popadać w zbyt entuzjizm nad „retoryką <<siły obrazów>>”. Obrazy z pewnością nie są pozbawione siły, ale mogą być o wiele słabsze, niż nam się wydaje.”⁶ Wszystko wskazuje na to, iż ich „popęd” jest tym większy, im większa jest ich impotencja.

Czego chcą od nas – widzów – obrazy prezentowane przez Fundację World Press Photo? W jaki sposób „zachowują się”, performują? Jeśli spojrzymy na zdjęcia z perspektywy nie tylko studiów wizualnych (do której to dziedziny zalicza się dorobek naukowy Mitchella), ale z perspektywy performatyki, okazać się może, że to nie tylko obrazy czegoś od nas chcą – również i my czegoś od nich oczekujemy.

⁴ Ibidem, s. 22-23.

⁵ Opinię tę podzielają Maciej Frąckowiak, Marek Krajewski oraz Krzysztof Olechnicki, autorzy wstępu do książki *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, wydanej pod ich redakcją (Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 12).

⁶ W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures <<Really>>Want?*, „October” nr 77, lato 1996, s. 74.

3.1 Zwrot ku performatyce

Co łączy na pozór odległe od siebie dziedziny, takie jak fotografia i studia nad performansem? Dlaczego (i po co) badać wystawę World Press Photo jako performans? Istnieją ku temu przynajmniej cztery powody.

Po pierwsze, performatyka (ang. *performance studies*) zakłada, iż wszystko, co ludzie robią (począwszy od ceremonii pogrzebowych, poprzez działania artystyczne, a na muzealnych artefaktach⁷ wcale nie kończąc), badać można jako performans, czyli jako element nieustannej gry znaczeń i relacji. Z tej perspektywy performować mogą nie tylko ludzie, ale i byty nieożywione. „<<Zwrot performatywny>> należy wiązać i rozpatrywać wraz z tzw. <<zwrotem ku sprawczości>>, tj. szczególnym zainteresowaniem problemem sprawczości (*agency*), nie tylko ludzi, lecz także bytów nieożywionych (na przykład rzeczy), zwrotem ku materialności, czyli zwrotem ku rzeczom, oraz niezwykle szybko rozwijającym się zainteresowaniem posthumanizmem (zwrot ku temu-co-nie-ludzkie).”⁸ Fotografia, biorąc pod uwagę zarówno jej warstwę wizualną, jak i materialną, w takim kontekście również posiada swoją *agency*. Wskazywał na to, obok Ewy Domańskiej, chociażby Marcus Banks, pisząc, iż „przedmiot, taki jak fotografia (...) skłania nas do podejmowania pewnych działań (...), dlatego że sieć relacji społecznych wyposaża przedmiot w możliwość samodzielnego, wyraźnie sprawczego działania, niezależnego od pragnień tej czy innej jednostki.”⁹

Po drugie, performatyka podziela zainteresowanie antropologii rytuałem. Carolyn Kitch i Janice Hume w książce *Journalism In a Culture of Grief* porównały wiadomości medialne (wraz z ich warstwą tekstową i wizualną) do formy rytuału, który (podobnie jak przekazy dziennikarskie) jednoczy swych uczestników, potwierdza zbiorowe wartości, pozwala na określenie tożsamości grupowej.¹⁰ Z rytualnym rysem wiadomości mamy do czynienia wówczas, gdy pojawiają się w nich archetypiczni bohaterowie, kumulujący w sobie podzielane przez zbiorowość ideały. Zdaniem Johna Lawrence’a i Bernarda Timberga „[wiadomości] nie tylko mówią nam coś o wydarzeniach na świecie. Stają się także potwierdzeniem naszej wiary w to, iż zawsze wyjdziemy zwycięsko z potyczki z siłami, które

⁷ Oczywiście zakładając, iż pojawia się ktoś, kto istnienia tego artefaktu jest świadom, kto wchodzi z nim w pewną relację.

⁸ E. Domańska, op.cit., s. 52.

⁹ M. Banks, *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, tłum. P. Tomanek, PWN, Warszawa 2009, s. 35.

¹⁰ C. Kitch, J. Hume, *Journalism In a Culture of Grief*, Routledge, Nowy Jork i Londyn 2008, s. xv.

nas próbują zniszczyć. Pewne typy opowieści dziennikarskich przybierają charakter afirmacji nadziei [*affirmation of hope*], której nadano strukturę rytualną.”¹¹ Skonfrontujmy tę wypowiedź ze stwierdzeniem Richarda Schechnera: „Performanse – czy to w sztuce czy w sporcie, w muzyce popularnej lub w życiu codziennym – składają się ze zrytualizowanych gestów i dźwięków. (...) Rytuły to zbiorowe wspomnienia zapisane w działaniach. Rytuły pomagają także ludziom (...) borykać się z trudnymi sytuacjami przejścia, dwuznacznych związków, hierarchii i pragnień, które naruszają, przekraczają lub mącą normy powszedniego życia.”¹² Schechner zaznacza przy tym, iż rytuał rozumieć można jako performans, natomiast sam performans niekoniecznie uznać można za rytuał: „Sztuki performatywne, sport i gry łączą w sobie rytuał z zabawą”.¹³ Duża część performansów sytuuje się zatem pomiędzy rytuałem a zabawą. Podobnie zdjęcia prezentowane w ramach World Press Photo rozumieć można jako obiekty (wizualne, ale i materialne) oscylujące między dwoma dziedzinami: sztuką i dokumentem.

Po trzecie więc, obrazy te badać można posługując się narzędziami i pojęciami performatyki, do których zalicza się koncepcję liminalności, zaczerpniętą od Arnolda van Gennepa, a rozwiniętą m.in. przez Victora Turnera (*nota bene* blisko współpracującego z Schechnerem). *Limen* w języku łacińskim oznacza próg, miejsce przejścia, miejsce „pomiędzy”. Stwierdzić, iż fotografie znajdują się w takim liminalnym stanie, to uznać, iż nie sposób ich jednoznacznie przyporządkować którejkolwiek dziedzinie. Jak ujął to Allan Sekula, „fotografia nie jest ani sztuką, ani nauką, lecz pozostaje w zawieszeniu pomiędzy *dyskursem* nauki i sztuki, opierając swoje pretensje do kulturowej wartości zarówno na modelu prawdy proponowanym przez naukę empiryczną, jak i modelu przyjemności i ekspresji proponowanym przez estetykę romantyczną.”¹⁴

Co ciekawe, fotografii u jej początków w ogóle nie łączono ze sztuką (utożsamianą z twórczą pracą człowieka), lecz uważano ją za narzędzie naukowe (związane z odtwórczą pracą maszyny-aparatu, dostarczającego obiektywnych rejestracji rzeczywistości). Idea

¹¹ Cyt. za: *ibidem*, s. xvi.

¹² R. Schechner, *Performatyka: wstęp...*, s. 69.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ A. Sekula, *Społeczne użycia fotografii*, tłum. K. Pijarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego/Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 127.

decydującego momentu, która zyskała sobie popularność za sprawą Henri Cartier-Bressona, dosyć szybko zaczęła wikłać się w relacje podejrzenia estetyczne, podtrzymując jednak ciągle mit realistyczny. Mit ten zakłada, iż fotografia posiada moc dowodu (na istnienie czegoś takim, jakim się owo coś prezentuje na fotografii), fotografa natomiast ustawia na pozycji świadka, dostarczającego informacji, obiektywnych prawd.¹⁵ Informacja może jednak dosyć łatwo wpaść w pułapkę „ideologii uprzywilejowanych chwil”¹⁶. Chodzi o uchwycenie momentów o największym napięciu dramatycznym, co przybliży obraz do formy spektaklu, mającego widzem w jakiś sposób wstrząsnąć, zachwycić go i zapaść mu w pamięć. „W konsekwencji tego procesu <<decydujący moment>> w fotografii pozbawiony zostaje swej substancji. Nie wskazuje on już na stosunek wiążący fotografię z rzeczywistością, którą chce ona uchwycić, ale raczej na stosunek widza do obrazu, który ma go oczarować i nad nim zapanować.”¹⁷ To oczarowanie zostaje osiągnięte, gdy fotografowi uda się połączyć w jednym obrazie potencjał estetyczny (możliwość odbioru zdjęcia jako pięknego pod względem formy) oraz dokumentacyjny (potraktowanie zdjęcia jako prawdziwego pod względem prezentowanych na nim treści, przy czym częściej tę prawdziwość zakładamy, niż sprawdzamy). Oto, czego obrazy naprawdę od nas chcą.

W końcu, po czwarte, fotografowie wraz ze swoją pracą uwikłani są w (jak ujmuje to Jon McKenzie) performans organizacyjny¹⁸. Fotografom (ale również ich aparatom) rzucono wyzwanie: „pracować lepiej, kosztować mniej”.¹⁹ Zdjęcia stają się więc dowodem na wydajny (lub nie) performans ich autora. Liczy się kreatywność i różnorodność w podejściu do fotografowania. Innowacyjność poddawana jest jednak kontroli instytucjonalnej. Innymi słowy: trzeba znać pewne granice, poza którymi zdjęcie, pomimo swej oryginalności, zostanie odrzucone. Potwierdzenia takiej zależności szukać możemy w relacji z World Press Photo 2012 w czasopiśmie „Press”, z której dowiadujemy się: „Niektórym fotoreporterom zwracano

¹⁵ Ibidem, s. 35.

¹⁶ L. Brogowski, *Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej*, „Format” nr 41/2002, s. 3.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Co ciekawe, McKenzie wyodrębnia i analizuje trzy rodzaje performansów: kulturowy, organizacyjny, techniczny, posługując się przy tym zdjęciem z okładki magazynu „Forbes”, przedstawiającym biznesmana i wodewilową laskę, sięgającą po jego szyję. Zdjęcie dookreśla podpis: „Perform – or else/Annual Report on American Industry”. Zob. J. McKenzie, *Performuj albo...*, s. 5.

¹⁹ Ibidem, s. 70.

nawet zdjęcia, tłumacząc, że poszli zbyt daleko w artystycznym nowatorstwie.”²⁰ Performans fotografa sytuuje się zatem w sferze paradoksu – może być zarówno eksperymentem, jak i normalizacją. A najlepiej, jeśli jest czymś „pomiędzy”.

Podsumujmy dotychczasowe rozważania: fotografię badać można jako performans przy założeniu, iż wchodzi ona w sieć relacji z otoczeniem, w którym znajdzie się jej użytkownik/widz/interpretator. Można ją także potraktować jako formę rytuału społecznego, spajającego więzy międzyludzkie, umożliwiającego skonstruowanie bądź podtrzymanie tożsamości zbiorowej (pełni więc fotografia zarówno funkcję spajającą podobnych sobie, jak i różnicującą – tworzącą „naszych” i „innych”, gdzie „nasi” to np. ci, którzy mogą oglądać dane obrazy, podczas gdy „innymi” mogą tu być osoby sfotografowane, oglądane). Akt patrzenia i interpretowania obrazu uwikłany został w liminalne „pomiędzy” fotografii, która w jednych przypadkach skłania się bardziej ku biegunowi sztuki, w innych – ku biegunowi dokumentu o naukowej wartości. W pracę fotografa wpisany został przymus nieustannego podnoszenia jakości i wydajności pracy, czyniący z niej performans organizacyjny.²¹

Te cztery performatywne punkty widzenia fotografii mogą nam pomóc w jej zrozumieniu, a przynajmniej w bardziej uważnym, ostrożnym patrzeniu na nią. Dodając do tego kontekst instytucjonalny oraz przestrzenny prezentacji zdjęć, otrzymujemy obraz World Press Photo daleko wykraczający poza ramy konkretnych zdjęć, które znalazły się na podium w tym swoistym wyścigu o laur najlepszych fotografii prasowych. By przyjrzeć się im z bliska, trzeba wprawdzie rozejrzeć się także wokół nich, powrócić do początków fotografii i jej powiązań ze społeczeństwem nowoczesnym, koncepcją prawdy (wiedzy) i władzy, rozróżnić przemoc fotografii od przemocy w fotografii, a także wziąć pod uwagę cztery grupy interpretatorów, które mają wpływ na kształtowanie się sensu (a tym samym oddziaływania) danego zdjęcia. Szczególne miejsce znajdują tutaj widzowie wystawy World Press Photo, a także fotografowie i ich opinie na temat tegoż konkursu. To „rozglądanie się wokół” zdjęć pozwoli nam zrozumieć, dlaczego dawnego poglądu o obiektywności i prawdzie obrazu

²⁰ E. Rutkowska, *Laureaci WPP 2012*, „Press” nr 3/2012, s. 30.

²¹ Przypadek fotoreportera jest szczególny: instytucje, takie jak prasa, coraz rzadziej zatrudniają fotoreporterów na etat. Większość redakcji poszukuje *freelancerów*, którym można zlecić pracę na czas określony i zapłacić za konkretnie wykonane zadanie. Wyzwanie McKenziego „performuj albo...” (co tłumaczyć tutaj można jako: „rób dostatecznie dobre zdjęcia albo... zwolnimy cię”) jest więc przez fotoreporterów traktowane bardzo poważnie, a niesprostanie temu wyzwaniu oznaczać może dla nich koniec kariery.

fotograficznego nie da się już obronić. Zwłaszcza zdjęcia prezentujące czyjeś cierpienie czy też ostatnie chwile przed śmiercią trudno analizować, przypisując im wartość prawdy. Zobaczymy, iż tego typu obrazy (a mowa tu o większości zdjęć prezentowanych w ramach World Press Photo) charakteryzować można jedynie z perspektywy trybu „tak jakby”, rozpatrując je w ich immanentnie liminalnym stanie.

3.2 Fotograficzna prawda i prawdopodobieństwo

André Bazin w roku 1945 wychwalał fotografię za jej umiejętność ukazania bezsprzecznie obiektywnej prawdy oraz poświadczania obecności (realności) reprezentowanych na niej obiektów. „Obiektywizm fotografii – pisze Bazin w *Ontologii obrazu fotograficznego* – nadaje obrazowi siłę wiarygodności, nieistniejącą w innych utworach plastycznych. Nasz zmysł krytyczny może nam podsunąć różne zastrzeżenia, lecz musimy wierzyć w istnienie przedmiotu przedstawionego na fotografii, to znaczy obecnego rzeczywiście w czasie i przestrzeni. (...) Tylko niestrudzony obiektyw, oczyszczając przedmiot z moich przyzwyczajęń i przesądów, ze wszystkich zanieczyszczeń duchowych, w które obfituje moja percepcja, może ukazać go w stanie dziewiczym i przedstawić go mym zmysłom i memu umiłowaniu.”²² Widzimy więc, iż Bazin upatruje w aparacie fotograficznym mechanizmu wspomagającego nieskażonego subiektywizmem fotografa (ten mechaniczny tryb robienia zdjęć miałby świadczyć o ich „prawdomówności”), a także narzędzia, którego nie da się włączyć w krąg sztuk plastycznych (tym razem mechaniczność fotografowania potwierdza nietwórczy charakter samego aktu, gdyż ten jest dziełem przedmiotu – aparatu, a nie podmiotu – człowieka).

Wiara w to, iż fotografia to w rzeczywistości odcisk, jaki pozostawił po sobie obiekt, którym zainteresował się fotograf, towarzyszyła jej przez bardzo długi czas. Nie da się jednak jednoznacznie stwierdzić, że to dopiero wraz z nastaniem ery cyfryzacji obrazów spadła ich wartość dokumentacyjna. Fotografia od samego początku zyskała dwie grupy wyznawców, uzurpujących sobie prawo do orzekania o jej istocie. Do pierwszej z nich zaliczyć można Françoisisa Arago, który w roku 1839 wygłosił mowę pochwalną na cześć dagerotypu przed gronem znawców zebranych w siedzibie Francuskiej Akademii Nauk. Cenił go zwłaszcza za precyzję i wyrazistość ukazywania fragmentów rzeczywistości. W tym samym roku, lecz w

²² A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), op. cit., s. 424-425.

innym miejscu – w Akademii Sztuk Pięknych – Désiré Raoul-Rochette chwalił „obrazy przekładane bezpośrednio na papier” Hyppolite’a Bayarda, określił je mianem „prawdziwych rysunków”, wiążąc w ten sposób fotografię z konkretną dziedziną sztuki.²³ Sztuki, a więc praktyk opartych co najwyżej na realistycznym naśladownictwie, a nie na wiernej rejestracji.

Odmiennego zdania był Roland Barthes, dla którego każde zdjęcie związane jest ze swoim odniesieniem (*réfèrent*). Wniosek ten francuski myśliciel wysunął na podstawie fizyczno-chemicznych (a więc naukowych) właściwości zdjęcia. Obiekt fotografowany wysyła promienie świetlne, które odbijają się na światłoczułych halogenkach srebra, tworząc w ten sposób obraz. Zaznaczyć tutaj trzeba, iż taki proces zachodzi jedynie w fotografii tradycyjnej, w której mamy do czynienia ze zdjęciami wywoływanymi w ciemni, a nie zdjęciami cyfrowymi, które przetwarzają światło w piksele. Barthes miał jednak na myśli fotografię przed-cyfrową, w której „dosłownie rzecz ujmując, zdjęcie jest emanacją przedmiotu odniesienia. Od rzeczywistego ciała, które tu było, pobiegły promienie, które dotykają mnie – mnie, który tu jestem.”²⁴ Dlatego też dla Barthesa odniesienie fotograficzne to rzecz „koniecznie realna”, którą umieszczono przed obiektywem, a bez której zdjęcie by nie zaistniało. Noematem fotografii badacz ogłasza stwierdzenie „to-było”: „Nigdy nie mogę zanegować faktu, że *ta rzecz tam była*. Jest podwójna wspólna płaszczyzna: realności i przeszłości. I ponieważ tylko wobec zdjęcia istnieje ten przymus, należy go uznać, prawem redukcji, za samą istotę Fotografii (...).”²⁵

Barthes chciał więc zredukować rzeczywistość obrazu do zarejestrowanych danych, utożsamić obraz z jego odniesieniem. Tymczasem, jak przypomina André Rouillé, „zdjęcia są zarówno obrazem przedmiotu materialnego, jak i sposobem niematerialnym postrzegania ich za pomocą fotografii.”²⁶ Zdjęcie (tak jak każdy inny obraz) funkcjonuje w ramach kulturowo przyjętego systemu semiologicznego, ale nie ogranicza się do niego. Jak pisze Marianna Michałowska, „obraz podstawiony przed oczy widza <<przylega>> do rzeczywistości, lecz

²³ Cyt. za: A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Universitas, Kraków 2007 (2005), s. 22.

²⁴ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008 (1980), s. 144.

²⁵ Ibidem, s. 137.

²⁶ A. Rouillé, op. cit., s. 231.

by mógł zyskać znaczenie, jego fragmenty muszą zostać połączone w spójną narrację.”²⁷ Nadawanie znaczenia zdjęciu (próba odpowiedzi na pytanie, co ono rzeczywiście, prawdziwie przedstawia) nie polega więc na wydobywaniu z niego sensów, gdyż te niekoniecznie są z nim istotowo „zrośnięte”. W pułapkę esencjonalizmu fotograficznego (poglądu o możliwości dotarcia do istoty samej fotografii oraz do istoty sfotografowanej rzeczy bądź osoby) popadli ci wszyscy, którzy zredukowali fotografię do poziomu czysto technicznego, kierując uwagę na nośnik, światłoczułą powierzchnię, ziarno etc. Rouillé utożsamia tę pułapkę z teorią oznaki, która stała się ontologią fotografii. Łączy się ona z formami znaków, które wyróżnił Charles Peirce. Przypomnijmy, iż ten amerykański filozof pod koniec XIX wieku wyróżnił trzy typy znaków: ikony, oddziałujące na zasadzie podobieństwa (do nich zalicza się np. rysunek, malarstwo figuratywne), symbole, zrozumiałe za pośrednictwem kulturowo przyjętych konwencji, oraz indeksy (inaczej oznaki). Relacja pomiędzy indeksami a ich odniesieniem wynika z fizycznej styczności tych dwóch i niekoniecznie opiera się na podobieństwie. To do tej kategorii najchętniej zaliczają fotografię ci, którzy upatrują w niej mechanicznej rejestracji rzeczywistości. Zgodnie z tym zapatrywaniem (któremu poddał się Barthes), pomiędzy rzeczą a aparatem fotograficznym nie ma nic, co mogłoby zakłócić promienie światła na ich drodze pomiędzy rzeczą a obiektywem. Tymczasem (i tutaj znowu pomocnymi okażą się rozważania Rouillégo) fotografia „nie przedstawia automatycznie rzeczywistości i nie zajmuje miejsca rzeczy zewnętrznej. Dogmat odcisku skrywa przed nami fakt, że fotografia, podobnie jak dyskurs i inne obrazy, tworzy byt; będąc w całości konstrukcją, tworzy i powołuje do życia inne światy.”²⁸ Zdjęcie nie przedstawia zatem w tej perspektywie rzeczywistości, tylko stwarza nową rzeczywistość. Rouillé przejawia bardzo performatyczne podejście do fotografii, gdy pisze o tym, iż „w istocie, pomiędzy rzeczą a fotografią ma miejsce spotkanie. A proces fotograficzny jest właśnie wydarzeniem tego spotkania. Zamiast ignorować się nawzajem, jak utrzymuje Barthes, rzecz i fotografia łączą się w pewnych wzajemnych relacjach.”²⁹ Obraz staje się częścią procesu, w którym kształtują się relacje pomiędzy rzeczą przedstawioną na zdjęciu a innymi, materialnymi i niematerialnymi, elementami. Zdjęcie nie jest więc tylko śladem, jaki pozostawiła po sobie

²⁷ M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 44.

²⁸ A. Rouillé, op. cit., s. 10-11.

²⁹ Ibidem, s. 77.

rzecz, lecz uczestnikiem Smelserowskiej „gry kulturowej”, w której różnego rodzaju kody (optyczne, ekonomiczne, techniczne, ideologiczne i inne) odgrywają ważną rolę w kształtowaniu jego znaczenia. Co więcej, by lepiej zrozumieć, w jaki sposób zdjęcie oddziałuje, nie można zatrzymać się tylko na poziomie obrazu jako indeksu.

Odrzucam tutaj zatem poglądy esencjalistyczne i proponuję potraktowanie konkretnej fotografii jako performansu, wskazując tym samym na jej działaniowy, procesowy charakter. Bowiem jej znaczenie, moim zdaniem, „dzieje się”, stwarza się w konkretnej sytuacji interpretacyjnej, a nie „jest” w niej zapisane). Powtórzmy za Schechnerem: „Potraktować <<jako>> performans jakiegokolwiek przedmiot, dzieło, wyrób – malowidło, powieść, but, cokolwiek – to zbadać, co czyni ten przedmiot, jak oddziałuje z innymi przedmiotami czy bytami, jak się do nich odnosi. Performanse istnieją tylko jako działania, oddziaływania, stosunki.”³⁰ Kilka akapitów wcześniej amerykański performatyk pisze: „Nawet jeśli <<rzecz>> pozostaje za każdym razem ta sama, to odmienne jest każde zdarzenie, w którym <<rzecz>> uczestniczy. Niepowtarzalność każdego zdarzenia nie zależy tylko od jego materialności, lecz także od jego interaktywności”.³¹

W świetle rozważań Schechnera konkretny przedmiot, zdarzenie, człowiek, może, po pierwsze, zostać sfotografowany na wiele różnych sposobów, w zależności od intencji fotografa. Pomyślmy np. o fotografii domu. Ten sam dom będzie wyglądać inaczej na zdjęciu reklamowym, inaczej w albumie rodzinnym i jeszcze inaczej w raporcie policyjnym z, dajmy na to, włamania. Po drugie, na znaczenie zdjęcia wpływ ma np. miejsce, w którym się je prezentuje, ale także i inne obrazy, podobne pod pewnymi względami, czy po prostu kojarzące się komuś z tym zdjęciem. Pomiedzy „rzeczą” a jej obrazem pojawia się konkretna sytuacja interpretacyjna, czy raczej ów „ktoś” – konkretny interpretator, który zechce świadomie nawiązać relację z fotografią. Podobnej intuicji dał wyraz przywoływany już w tym rozdziale Rouillé: „Nie istnieje coś takiego jak fotografia jako taka, w liczbie pojedynczej [<<la>> *photographie*]. W realnym świecie bowiem każda praktyka, działanie i konkretne dzieła funkcjonują w określonym kontekście, obszarze i określonych warunkach. A zatem są one nierozzerwalnie związane z czasem, historią i stawaniem się.”³² *Opis Zdjęcia z cieplarni,*

³⁰ R. Schechner, *Performatyka...*, s. 45.

³¹ *Ibidem*.

³² A. Rouillé, *op. cit.*, s. 11.

którego dokonał Barthes w *Świetle obrazu*, potwierdza (wbrew poglądom samego autora) fakt, iż zdjęcia nie można ograniczać do jego odniesienia – ani do przedmiotu, który doń przylega, ani do „tego-co-było”. Jak wiadomo, Barthes, dotknięty żałobą po stracie swej matki, podjął próbę odnalezienia jej prawdziwego „ja” poprzez zdjęcia ją przedstawiające. Za esencję jestestwa matki uznał owo *Zdjęcie z cieplarni*, zrobione w czasie, gdy była jeszcze małą dziewczynką. W *Świetle obrazu* odnajdziemy obszernie wspomnienia autora o matce, lecz nie odnajdziemy kopii jej zdjęcia. Barthes tłumaczy to w następujący sposób: „Nie mogę pokazać publicznie Zdjęcia z Cieplarni. Ono istnieje tylko dla mnie. Dla was byłoby to jeszcze jedno obojętne zdjęcie, jedna z tysięcy manifestacji <<czegokolwiek>>”.³³ Trudno zatem zgodzić się ze stwierdzeniem, iż fotografia sprowadza się do swego odniesienia (wówczas obawy Barthesa słusznie uznać trzeba by było za bezpodstawne). Doświadczenie samego Barthesa pokazuje, iż „postrzeganie nie jest tylko odbieraniem i pasywnym rejestrowaniem, lecz aktywnym zadawaniem pytań i uruchamianiem wspomnień.”³⁴ Naszą percepcją, a co za tym idzie – konstrukcją znaczeń tego, na co patrzymy – rządzą dwa rodzaje obszarów interpretacji: indywidualny oraz społeczno-kulturowy. Do pierwszego z nich należą nasze działania, potrzeby, pamięć o danych wydarzeniach czy skojarzenia z już przeżyтыми doświadczeniami. W obszarze drugim mamy do czynienia z różnego rodzaju kodami (optycznymi, ekonomicznymi, ideologicznymi itd.), które również ukierunkowują nasze patrzenie.

Obiektyw aparatu fotograficznego nie oczyszcza więc, jak chciałby tego Bazin, sfotografowanego obiektu z „przywyczajeń i przesądów” percepcji. Dziś być może z pewną dozą pobłażliwości traktujemy naiwne zapatrywania tych, którzy przypisywali zdjęciom wartość niepodważalnego świadectwa, odcisku rzeczywistości. Poglądy te, towarzyszące fotografii od jej narodzin, nie powinny nas jednak dziwić. U swych początków fotografia służyła przede wszystkim dokumentowaniu rozwoju społeczeństwa przemysłowego. Łączyła się nie tylko czasowo, ale przede wszystkim ideologicznie z projektem nowoczesności, opartym na wierze w ład, w możliwość skonstruowania jasnych zasad postępowania i wreszcie – w nieomylny kartezjański rozum, który potrafi rozróżnić pomiędzy prawdą a fałszem. Mechaniczny wymiar fotografii odpowiadał mechanicznym zabiegom industrializacyjnym, opierającym swą siłę na naukowych podstawach. Dostatecznym

³³ R. Barthes, op. cit., s. 132.

³⁴ A. Rouillé, op. cit., s. 254.

dowodem na wiarygodność fotografii miało być właśnie twierdzenie, że to nie ręka ludzka, a owo naukowo skonstruowane urządzenie „maluje” obraz. Fotografie wpisano w nowoczesność, a tym samym nadano jej wymiar ilościowy: można zmierzyć czas naświetlania obrazu, odległość pomiędzy aparatem a obiektem, określić długość i szerokość odbitki. Nowe urządzenie służyło mieszczaństwu do zdobywania szerszej wiedzy o świecie, zgodnie z wiarą w dokumentacyjną siłę zdjęcia. Pojawiły się pierwsze albumy z fotografiami dalekich krajów i ich mieszkańców, a także pierwsze prace naukowe, w których zdjęcia służyły jako niezbite dowody na potwierdzenie tez badaczy (choćby *La Photographie medicale* Alberta Londe’a). Aparat fotograficzny służył ponadto ludziom lepiej sytuowanym społecznie do potwierdzania swojego statusu (był zatem przydatny nie tylko do celów edukacyjnych), a to potwierdzenie dokonywało się często kosztem owej domniemanej prawdy rejestrowanej na światłoczułej błonie. Portrety, jakie fotografowie uwieczniali (fabrykowali) w swych studiach, stylizowano. Ludzie, wiedząc o tym, iż za chwilę staną przed obiektywem aparatu, przywdziewali swe najlepsze stroje (bądź też ubiory wypożyczone specjalnie na tę okazję). Fotografowie zatrudniali artystów do tworzenia rekwizytów. Ci ostatni malowali także tło, umieszczając na nim zazwyczaj krajobraz z drzewami, luksusowe wnętrze jakiegoś pokoju-salonu lub też antyczne kolumny.

Do takich stylizowanych, przebieraných sesji należą zdjęcia z kolekcji hrabiego Benedykta Tyszkiewicza z ostatniej dekady XIX wieku. Znajdziemy w niej reprodukcje scen antycznych (z półnągą Bereniką czy też Judytą na skórze białego niedźwiedzia), jakby zapożyczonych z malarstwa.³⁵ W czasach mniej nam odległych, Cindy Sherman tworzy *Untitled Film Stills* – serię autoportretów stylizowanych na filmowe fotosy. Pomyślmy też o tych wszystkich zdjęciach, które robimy, będąc np. na wakacjach. Przybieramy podobne pozy, fotografujemy się przy tych samych zabytkach, z obowiązkowym uśmiechem na twarzy. Taki „zestaw podróży” skłonni jesteśmy zamieścić np. na którymś z portali społecznościowych, by nie tyle podzielić się ze znajomymi naszym wyglądem i obrazem odwiedzonych miejsc, lecz by (jeśli nie przede wszystkim) podnieść swoją wartość w oczach innych. Składają się na nią nie tylko domniemanie wysokie koszty dalekiej podróży (i dołączenie do grona osób, które są *trendy*), lecz również i nasze zadowolenie malujące się na twarzy, prosta postawa emanująca energią (bądź też odwrotnie – swobodna poza sugerująca dobre samopoczucie i zdrowie),

³⁵ W. Nowicki, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010, s. 66.

nowy, dobrze na nas leżący strój etc. Na co dzień natomiast możemy sprawiać wrażenie osób ospałych, zrzędlivych, czy też zestresowanych i niesympatycznych. Dodajmy do tego możliwość cyfrowego wyretuszowania niedoskonałości obrazu (i naszych własnych). To my decydujemy zatem o tym, jak ostatecznie będziemy wyglądać. Czy jednak wyglądamy tak „rzeczywiście”? Czy to nasz „prawdziwy” wygląd? Zarówno wczesne portrety fotograficzne, jak i te współczesne zdjęcia czasu wolnego uświadamiają nam, jak bardzo potrzebna nam jest gra z własnym wizerunkiem, inscenizacja swego *image'u*. Jak wyjaśnia Wojciech Nowicki, „po to jest fotografia, chwilami, żeby być kimś innym: sobą sprzed wielu lat, Ateną, niewolnicą, aktorką. Po to jest fotografia, żeby wchodzić w cudze skóry, dokonywać podbojów, żeby kłamać i kłamstwem wydobyć ukrytą prawdę.”³⁶ W fotografii nie mamy zatem do czynienia z uwidacznianiem prawdy. Więcej – wydaje nam się (jak chce tego Nowicki), iż tę prawdę trzeba dopiero odkryć, zdejmując ze zdjęcia jego kolejne warstwy, naniesione na nie przez obiekt fotografowany, przez samego fotografa oraz otoczenie społeczno-kulturowe. Tymczasem „prawda” zdjęcia jako autonomiczny byt nie istnieje – konstytuuje się każdorazowo (w odmiennych wariantach) w akcie jego interpretacji. Oddajmy esencję tego procesu słowami Rolanda Barthesa: „Przed obiektywem jestem jednocześnie: tym, za kogo się uważam, tym, za kogo chciałbym, aby mnie brano, tym, za kogo ma mnie fotograf, i tym, którym on posługuje się, aby ujawnić swoją sztukę.”³⁷ Dodać należałoby również: oraz tym, za kogo ma mnie spoglądający na moje zdjęcie.

Dotychczas omawiane przypadki inscenizowanych zdjęć dotyczyły osób, które świadomie stawały przed obiektywem aparatu (tzn. z własnej woli godziły się/chciały być uwiecznione na zdjęciu). Czy zdjęcia reporterskie, którym powszechnie przypisuje się wartość dokumentu, rzeczywiście nie są naznaczone takimi inscenizacyjnymi elementami? Otóż, pierwsza odpowiedź, jaka nam się nasuwa, brzmi: „Nie, nie, są to przecież dokumenty, które ilustrują życie takim, jakie ono jest”. Jednak już wczesne zdjęcia prasowe, przedstawiające realia frontu wojennego, miały więcej wspólnego ze spektaklem teatralnym, niż z „życiem, jakie było”.

Początków fotografii wojennej dopatruje się najczęściej w czasach wojny krymskiej (konflikt pomiędzy Rosją a Turcją i jej sprzymierzeńcami: Wielką Brytanią, Francją i Sycylią, toczący się w latach 1853-56). Rząd brytyjski zaangażował wówczas fotografa Rogera

³⁶ Ibidem, s. 67.

³⁷ R. Barthes, op. cit., s. 28-29.

Fentona,³⁸ bowiem księżę Albert (mąż królowej Wiktorii) założył, iż kilka zdjęć pokazujących armię brytyjską w korzystnym świetle może przyczynić się do wzrostu entuzjazmu społeczeństwa brytyjskiego dla udziału ich państwa w tej wojnie. Zadaniem Fentona było więc fotografowanie żołnierzy popijających wino i czytających gazety, upozowanych na tle sielskiego krajobrazu, sugerujące bezkrwawość konfliktu. Obowiązywał zakaz rejestrowania poległych i rannych.³⁹

Fenton nie był jedynym dziewiętnastowiecznym fotografem, który korygował wojenną rzeczywistość, tworząc na zdjęciach swoisty spektakl znaczeń. Amerykańska wojna secesyjna (1861-1865) również potrzebowała swego „dokumentalisty”. Został nim Alexander Gardner. Wystawa jego prac *Umarli pod Antietam* wstrząsnęła ówczesnymi mieszkańcami Stanów, którzy po raz pierwszy ujrzeli na zdjęciach ciała zabitych. Gardner świadom był tego, jak obraz może wpłynąć na emocje i postawy oglądających. Dla zwiększenia efektu grozy i okrucieństwa wojny posunął się nawet do aranżacji zdjęć, „reżyserując” umarłych „aktorów”, traktując ich ciała jak rekwizyty. Jednym z najbardziej znanych wyreżyserowanych przedstawień wojny był jednak sfotografowany przez Timothy O’Sullivana krajobraz po bitwie pod Gettysburgiem.⁴⁰ Czy mamy tu zatem do czynienia z ukazaniem, czy też zakryciem prawdy?

Jeszcze więcej zamętu wśród historyków fotografii wprowadził Robert Capa ze swoim zdjęciem (prawdopodobnie pierwszym w dziejach ukazującym moment śmierci⁴¹) *Padający żołnierz* z 1936 roku. Scena ta stała się symbolem bezsilności Republiki Hiszpanii wobec brutalnej agresji generała Franco. Wojna domowa w Hiszpanii, której Capa miał okazję przyjrzeć się z bliska, wyznaczyła nowy kierunek fotografii dokumentalnej. Ogłoszono dogmat autentyczności. Pozowane zdjęcia „z linii ognia” I wojny światowej nikogo już nie

³⁸ B. von Brauchitsch, *Mala historia fotografii*, wyd. Cyklady, Warszawa 2004, s. 61.

³⁹ Podobny zakaz obowiązywał w Stanach Zjednoczonych w początkach II wojny światowej. Do 1943 roku zdjęcia „ustawiano” by podnieść ducha bojowego wśród ludności cywilnej i żołnierzy. Prezydent Roosevelt doszedł jednak do wniosku, że Amerykanie zbyt optymistycznie patrzą na wojnę i zakaz zniósł. Kiedy pod koniec września 1943 roku magazyn „Life” opublikował zdjęcie trzech poległych żołnierzy amerykańskich, nastroje społeczne wobec wojny gwałtownie się zmieniły. Zob.: K. Nowikow, *Fotoskandalisci*, „Forum” nr 12, 23-29.03.2009, s. 55.

⁴⁰ Zob.: J. Marwil, *Photography At War*, „History Today”(czerwiec 2000), s. 36.

⁴¹ H. Bresheeth, *Projecting Trauma. War Photography and the Public Sphere*, „Third Text”, tom 20, nr 1, styczeń 2006, s. 61.

bulwersowały – 20 lat później okazałyby się wielkim grzechem. Nowy fotograficzny sprzęt umożliwił robienie zdjęć wydarzeniom w trakcie ich dziania się, tj. nie wymuszał na fotografie długiego naświetlania obiektów, które chciał uwiecznić (stąd pozowane zdjęcia przestały być koniecznością). Sam Capa stworzył nowe przykazanie fotoreportera: „Jeśli twoje zdjęcia nie są dostatecznie dobre, to znaczy, że nie byłeś dostatecznie blisko.”⁴² Okazuje się jednak, iż Capa nie osiągnął tej bliskości, która wykluczałaby wszelkie podejrzenia o manipulację przy wykonywaniu wyżej opisanego zdjęcia. Opublikowane w magazynie „Life” 12 lipca 1937 roku, opatrzone zostało podpisem: *Death of a Republican Soldier*, który nie pozostawia wątpliwości co do tego, co fotografia ukazuje. W rzeczywistości jednak istnieją dowody na to, iż Capa sfotografował tylko ćwiczenia w pobliżu linii frontu.⁴³ Haim Breshseeth, autor tekstu analizującego relacje pomiędzy fotografią wojenną a sferą publiczną, upatruje w *Padającym żołnierzu* narodzin nowego niebezpieczeństwa: nacechowanej niecierpliwością postawy fotoreportera, który „nie ma czasu czekać na faktyczną wojenną rzeź”.⁴⁴

Czy zatem uprawnione jest utożsamianie fotografii z „przezroczystym” oddaniem rzeczywistości? Jeśli to fotografowie decydują o tym, jak powinno wyglądać zdjęcie, obiekt fotografowany nie zostaje już tylko zarejestrowany, lecz zawładnięty. Powstrzymajmy się jednak od łatwego obwiniania konkretnego człowieka – fotografa o dominację nad innymi, mniej uprzywilejowanymi. Pamiętajmy, iż w każdej fotografii odnaleźć możemy różne kody, decydujące o jej znaczeniu (być może zdjęcia medyczne, ukazujące poszczególne rany czy też zdjęcia rentgenowskie stanowią tutaj jedynie wyjątek potwierdzający regułę). Każdy obraz znajduje się jednocześnie w dwóch polach: indywidualnym i kulturowym. To więc również i kultura (w rozumieniu zespołu sądów, przekonań, praktyk, które są powszechnie akceptowane i respektowane przez daną grupę) tworzy swego rodzaju scenariusze dla pojedynczych zdjęć. Badania nad mediami w zachodnim kręgu kulturowym wykazały na przykład, iż istnieją

⁴² Cyt. za: *ibidem*, s. 174.

⁴³ Zob.: S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia...*, s. 59.

Co ciekawe, *Death of a Republican Soldier* zajmowało całą prawą stronę czasopisma, po lewej zaś stronie umieszczono reklamę męskiej brylantyny do włosów, przedstawiającą mężczyznę grającego w tenisa w białym smokingu – także na całą stronę. Wydaje się, iż takie zestawienie (śmierci i reklamy) banalizuje przekaz o okrucieństwach wojny. Obraz cierpienia sąsiadujący z przekazem stricte komercyjnym napędza proces komercjalizacji samej śmierci.

⁴⁴ H. Bresheeth, *op. cit.*, s. 62.

powtarzające się różnice w fotografowaniu kobiet i mężczyzn. Twarze kobiet rzadziej prezentowane są w zbliżeniach, za to częściej ukazuje się więcej części ich ciał. Rzadziej portretuje się je w poważnych pozach, o wiele łatwiej natknąć się na zdjęcie uśmiechniętej kobiety.⁴⁵ Jaap van Ginneken przytacza wnioski podzielane przez wielu badaczy przekazów medialnych, zgodnie z którymi aparaty fotograficzne i kamery nie tylko rejestrują, ale i reżyserują władzę społeczną. Zauważono tendencję do prezentowania mieszkańców północy i zachodu naszego globu jako tych pomagających, ratujących, natomiast mieszkańcy ze wschodu i południa przedstawiani są najczęściej jako jednostki brutalne lub słabe i wymagające pomocy z zewnątrz ofiary.⁴⁶ Inny, obcy, jawi nam się na zdjęciach jako niebezpieczny po to, byśmy mogli utwierdzić się w przekonaniu, iż nasze społeczeństwo jest zdrowe, przynoszące szczęście i satysfakcję.

Zgromadzenie Ogólne Europejskich Organizacji Pozarządowych zauważyło tę tendencję i postanowiło jej przeciwdziałać. W 1989 roku zatwierdzono protokół postępowania dotyczący publikacji zdjęć i wiadomości odnoszących się do krajów tzw. Trzeciego Świata (*General Assembly of European Non-Governmental Organizations' Code of Conduct*). Utworzono szereg praktycznych wskazówek dla fotografów i instytucji zajmujących się rozpowszechnianiem zdjęć, które miały ustrzec nas przed widokiem tego typu zdeterminowanych kulturowo obrazów i zapewnić „bardziej realistyczne i bardziej kompletne informacje”. Instrukcje te stają się jednak kolejnym kodem, scenariuszem określającym nasz sposób patrzenia na pewne problemy. W tych swoistych „wskazówkach reżyserskich” znajdują się na przykład takie zalecenia: „Unikać katastroficznych i sielankowych obrazów, które odwołują się do dobroczynności i prowadzą do poczucia czystego sumienia”; „Wszystkie osoby muszą być przedstawione jako istoty ludzkie oraz odpowiednia informacja na temat ich społecznego, kulturowego i ekonomicznego środowiska musi być podana tak, by ich tożsamość kulturowa i godność zostały ochronione. Kultura powinna być zaprezentowana jako integralny element rozwoju na Południu”; „Podkreślona zostać musi umiejętność brania odpowiedzialności za siebie ludzi [przedstawionych na zdjęciach/opisywanych w

⁴⁵ J. van Ginneken, *Understanding Global News. A Critical Introduction*, SAGE Publications, Londyn 1998, s. 170.

⁴⁶ Ibidem.

wiadomościach]”.⁴⁷ Czy jest coś moralnie nagannego w tych wytycznych? Nie jest tutaj moim celem udzielenie odpowiedzi na to pytanie. O wiele bardziej interesuje mnie kwestia przyczyn i skutków tworzenia takich scenariuszy fotograficznych praktyk.

Często posługiwanie się słownictwem teatralnym w odniesieniu do praktyk społecznych (chodzi tu o określenia takie, jak reżyseria, scenariusz, inscenizacja etc.) wzbudza nasze podejrzenia wobec tychże, nakłada na te praktyki woal fikcyjności, podejrzeń o manipulacje i udawanie. Tymczasem owe terminy teatralne uświadamiają nam, jak często bardzo mylnie przypisujemy danym działaniom i ich reprezentacjom (takim jak zdjęcia) wartość obiektywnej prawdy. Przywołajmy raz jeszcze spostrzeżenia Rouillégo: „Prawda faktów i rzeczy nie jest tożsama z prawdopodobieństwem dyskursu i obrazów. Pomimo jej styczności z rzeczami, fotografia-dokument nie odbiega w niczym od tej zasady. (...) W fotografii spotkanie pomiędzy porządkiem rzeczy a porządkiem obrazów dokonuje się poprzez akt wiary lub przeświadczenia.”⁴⁸ Widzimy zatem, iż fotografia nie wpisuje się w logikę prawdy, jak chciałby tego Barthes, ale raczej (jak chce Rouillé) w logikę prawdopodobieństwa. *Padający żołnierz* może, lecz nie musi prezentować śmierci hiszpańskiego bojownika. Fenton sfotografował żołnierzy czytających gazety i sączących wino na wojnie, ale czy są to obrazy prezentujące prawdziwe oblicze tego konfliktu? A z drugiej strony: czy zdjęcie prezentujące jakąś kobietę przebraną za Judytę kłamie? Czy może raczej przekazuje nam jakąś ważną informację na temat jej (prawdziwego) charakteru? Nie ulega wątpliwości iż to, co zobrazowane, istnieje (znaczy) w kilku wariantach, w zależności od interpretacji uczestników interakcji, jaką jest oglądanie fotografii. Coraz częściej też to, co niezobrazowane, wydaje się w ogóle nie istnieć. Dziś „pamiętać (...) znaczy nie tyle przywoływać w myśli opowieść, ile umieć skojarzyć zdjęcie.”⁴⁹

Obrazy fotograficzne wpływają zatem na to, jak postrzegamy i pamiętamy o różnorodnych wydarzeniach. To każe nam zadać pytanie, które postawił już w swojej książce o fotoblogach Krzysztof Olechnicki: „Czy wartości kultury konsumpcyjnej rozprzestrzeniające się na fali globalizacji są dalekie od XIX-wiecznej ideologii kolonialnej? A co za tym idzie, czy także i

⁴⁷ Cyt. za: ibidem, s. 168.

⁴⁸ A. Rouillé, op. cit., s. 71.

⁴⁹ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia...*, s. 107.

fotografia nie pokazuje nam tutaj swojej innej, mniej sympatycznej twarzy?”⁵⁰ Pytania te padają w kontekście stwierdzenia Kevina Robinsa o powiązaniach między cyfrową technologią obrazowania a logiką racjonalności i kontroli. W linii prostej prowadzą one do kwestii przemocy – obecnej zarówno w akcie wykonywania zdjęcia, jak i jego odbioru. Ta przemoc obecna była w fotografii na długo przed nastaniem ery cyfryzacji.

3.3 Fotografia a przemoc: od szpitala Salpêtrière do więzienia Abu Ghraib

Fotografia od samego początku swego istnienia przyczynia się do poszerzania obszaru widzialnego, zaplątując się w niebezpieczną relację z rynkiem i pieniądzem. Czy to przypadek, iż w tym samym czasie, w którym wynalazki Daguerre’a i Niepce’a święciły tryumfy, wzrastała wymiana towarów, poszerzały się rynki zbytu, rosła ekspansja militarna państw zachodnich? Fotografie z egzotycznych krain, prezentujące nieznane dotąd stroje, ozdoby, pożywienie, budynki, dzieła sztuki, rozbudzały wyobraźnię i żądzę posiadania. Te nowe, nieznane tereny, podbijano nie tylko siłą militarno-finansową, lecz również właśnie aparatem fotograficznym. Wystarczy spojrzeć na zdjęcia, które biali mieszkańcy z Zachodu robili tubylcom, ustawiając ich zawsze w podobnych pozach, dając im do ręki dzidę bądź też sytuując ich obok jakiegoś kolonizatora, który nad tubylcem zawsze górował (dosłownie i w przenośni). Znane są nam, traktowane z pobłażliwym uśmiechem, doniesienia o strachu przedstawicieli kultur pierwotnych przed tworzeniem ich wizerunków za pomocą aparatu, który traktowany był przez nich jak złodziej dusz. W *Złotej gałęzi* James Frazer relacjonował: „Niektórzy chłopcy w Sikkim zdradzali żywy strach i ukrywali się, gdy tylko zwracano w ich kierunku obiektyw aparatu fotograficznego, czyli, jak go nazywali, <<złe oko skrzynki>>. Uważali, że wraz ze zdjęciami zabiera się ich dusze i oddaje do dyspozycji właściciela zdjęć, który w ten sposób może rzucać na nich uroki; utrzymywali również, że fotografia pejzażu wywiera zgubny wpływ na krajobraz.”⁵¹

Chętnie zrzucilibyśmy te obawy na karb „prymitywności” tubylców, niemniej jednak intuicje mieszkańców Sikkim są jak najbardziej słuszne. Osoba fotografowana, jak podkreślał chociażby Barthes, czuje, że jest podmiotem, który staje się przedmiotem i przeżywa coś, co

⁵⁰ K. Olechnicki, *Fotoblogi, pamiętniki z opcją przekazu. Fotografia i fotoblogerzy w kulturze konsumpcyjnej*, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 138.

⁵¹ J.G. Frazer, *Złota gałąź*, tłum. H. Krzeczowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996 (1890), s. 173.

francuski myśliciel nazwał „mikrodoświadczeniem śmierci (ujęcia w nawias)”.⁵² Pomyślmy o tym, czy dalibyśmy się chętnie sfotografować komuś, kogo nie znamy, w pozie, którą wybierze fotograf, a nie my sami. Cały nasz dyskomfort nie opiera się właśnie na strachu przed „złym okiem skrzynki”, które uprzedmiotawia, wydaje nasz wizerunek na łaskę fotografa i całej rzeszy kontekstów, w jakich będzie się nasz obraz pokazywać. Wojciech Nowicki zauważa, iż od początku przedmiotem fotografii były... przedmioty właśnie, „bo przedmiot jest łatwiejszy, cierpliwy, nieruchomy. Przedmiot poddaje się manipulacjom, nie narzeka (...).”⁵³ Co więcej, rzeczy martwe można porządkować, porównywać, katalogować, tworzyć z nich typologie. Można nimi zawładnąć, kazać im służyć sobie tylko wybranemu celowi. Takie samo podejście charakteryzuje fotografię jednostek ludzkich – ich wizerunek (który staje się dosłownie materialną rzeczą) też można „posiadać” i wykorzystać do swych celów. Przyjrzyjmy się chociażby polityce imperialnej, sankcjonującej swą zasadność także poprzez fotografie właśnie. Olechnicki raz jeszcze uzmysławia nam, iż „ogładająca fotograficzne przedstawienia <<dzikich>> publiczność nie mogła nie poczuć się dowartościowana, kiedy pod pozorem naukowego poznania serwowano jej np. antropometryczne wizerunki egzotycznych ludzi, przedstawianych jako pośrednie stadium ewolucji. Fotografia wydatnie przyczyniła się też do powstania i ugruntowania wizualnego stereotypu <<dzikiego>>, a także tego, jak <<dziki>> powinien wyglądać i zachowywać się.”⁵⁴ Przykładem takiej polityki niech będą zdjęcia prezentujące grupę tancerzy z Bali, którzy przyjechali na Światową Wystawę Kolonialną do Paryża w roku 1931. To po ich występie Antonin Artaud będzie z pasją pisał o „idei teatru czystego”⁵⁵, której objawieniem miał być występ Balińczyków. Jak podaje Nicola Savarese, większość zdjęć prezentuje artystów wciśniętych w kosztowne, teatralne stroje, w pozach czyniących z nich nie aktorów, lecz dekoracje, umiejscowione przed rekonstrukcjami azjatyckich budowli. Młodszy tancerze zostali sfotografowani w pozycji kłęczącej, w oczekiwaniu na powitanie królowej Holandii Wilhelminy, której w ten sposób składają hołd jako jej poddani. Część tancerzy uwieczniono idących gdzieś na końcu królewskiej procesji lub też trzymających parasolki, co należało w

⁵² R. Barthes, op. cit., s. 29.

⁵³ W. Nowicki, op. cit., s. 111.

⁵⁴ K. Olechnicki, op. cit., s. 143.

⁵⁵ A. Artuad, *O teatrze z Bali*, [w:] idem, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 74.

tamtych czasach do obowiązków służby.⁵⁶ Widzimy więc w jaki sposób fotografia wykorzystywana jest do celów wyznaczonych przez sprawujących kontrolę i władzę, tj. potrafimy odczytać, iż zwycięzcą będzie zawsze ten, kto przedstawiony jest na fotografii jako większy, nieklęczący, uśmiechnięty i ubrany podobnie do nas. Cała reszta to przegrani, których można ranić, odzierać z godności i tożsamości za pomocą odpowiednio ustawionego obiektywu aparatu.

Najwymowniejszym chyba przykładem współczesnych zdjęć kojarzącym się nam z przemocą są te wykonane przez żołnierzy USA w irackim więzieniu Abu Ghraib. Wiążą się one z przemocą podwójnie: po pierwsze, przedstawiają tortury, które Amerykanie stosowali, by „zastraszyć” przeciwnika i „wydobyć” z niego informacje; po drugie, sam fakt ich wykonania był aktem przemocy, na co na łamach „New York Times” zwróciła uwagę Susan Sontag.⁵⁷ Fotografie te są nie tyle dowodem przestępstwa, lecz samo ich wykonanie zaliczyć można do kategorii czynów karalnych. Dodać do tego można również i ból, jaki widz odczuwa, przyglądając się tym obrazom. Ich okrucieństwo opiera się nie tylko na widoku nagich, poranionych i upokorzonych więźniów, lecz (jeśli nie przede wszystkim) na zestawieniu ich z uśmiechniętymi, nonszalanckimi oprawcami, którzy z chęcią pozują fotografowi do zdjęcia, tak jakby miało ono być kolejną pamiątką z wakacji. Wendy Hesford porównuje je do spektakli tortur, takich jak publiczne egzekucje, chłosty, lincze, gdyż tak samo jak w przypadku tych tortur, „w zdjęciach z Abu Ghraib chodzi bardziej o dominację, ustanawianą poprzez reżyserowanie traumy, niż o wydobycie prawdy”.⁵⁸ Obrazy te mają działać na zasadzie Austinowskiego performatywu: ich głównym zadaniem jest „pogrozenie palcem” tym, którzy mogliby sprzeciwić się obowiązującej władzy, którzy nie chcieliby przyjąć respektowanych przez nas wartości i postaw. Oprócz tego, mają w sobie coś z (makabrycznej) zabawy, śmiesznych scenek, które przygotowuje się w szkołach przy jakiejś ważnej okazji. Można się zastanawiać, czy do tych wyreżyserowanych „scenek” w ogóle by doszło, gdyby nie istniała fotografia, dająca możliwość podzielenia się tymi zdjęciami ze znajomymi, rodziną, współtowarzyszami na wojnie. Zdjęcia z Abu Ghraib przerażają, gdyż widzimy na

⁵⁶ N. Savarese, *1931 Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition*, „TDR: The Drama Review”, jesień 2001, tom 45, nr 3, s. 64-65.

⁵⁷ S. Sontag, *Regarding the Torture of Others*, „New York Times”, 23 V 2004, <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html?pagewanted=all&src=pm> [dostęp z dnia 27 IX 2013].

⁵⁸ W. S. Hesford, *Staging Terror*, „TDR: The Drama Review”, jesień 2006, tom 50, nr 3, s. 30.

nich połączone cierpienie i pornografię, ludzkie nieszczęście i rozrywkę. Ukazują nie tyle konsekwencje ataków terrorystycznych, czyli kary wymierzone tym, którzy zaatakowali Amerykę w 2001 roku, ile, jak pisze Sontag, „kulturę braku wstydu i podziw dla brutalności bez skruchy.”⁵⁹ Jednym z najbardziej rozpoznawalnych zdjęć z Abu Ghraib jest obraz przedstawiający człowieka stojącego na kartonie, z włożonym na głowę workiem i podpiętymi do rąk przewodami elektrycznymi (dziś wiemy, iż była to jedna z metod „zmiękczenia” więźniów – zejście z kartonu uruchamiało przepływ prądu przez kable, do których był podłączony dany torturowany). Zdjęcie to, nazwane *Zakapturzony człowiek*, pojawia się w rozważaniach m.in. Thomasa Mitchella, który zalicza je do kategorii „bioobrazu” [*biopicture*]. Taki obraz charakteryzuje natychmiastowe wchłonięcie go przez obieg informacyjny, powielanie go w przestrzeniach publicznych, a także zredukowanie ludzkiej twarzy do niezidentyfikowanego obiektu. *Zakapturzony człowiek* to typ zdjęcia, które, jak określa je Mitchell, „zerwało się ze smyczy” i może pojawić się nagle, w najmniej spodziewanym miejscu i czasie.⁶⁰ Stało się m.in. sztandarowym wzorem plakatów wzywających dżihadystów do walki z Zachodem (jego performatyw to więc nie tylko „zobacz, jak się świetnie bawimy”, lecz również „niewierni nam za to zapłacą”), a także motywem przewodnim grafiki Denisa Draughona. W grafice tej autor nałożył na siebie dwa znane nam obrazy: Kim Phuc uciekającej z wioski, na którą przed chwilą zrzuciono napalm, oraz człowieka z workiem na głowie i z rozłożonymi rękoma trzymającymi kable właśnie. Te dwie postaci zostały ze sobą zestawione na zasadzie paraleli: zakapturzony mężczyzna stoi za biegnącą dziewczynką, która w ten sam sposób, co on, rozłożyła ręce. Łatwo się domyślić, co w ten sposób Draughon chciał swym odbiorcom przekazać: Amerykanie ponieśli taką samą klęskę moralną w wojnie z terroryzmem, co w wojnie w Wietnamie. Te dwa konflikty łączą się ze sobą wizualnie nie tylko za sprawą grafiki Draughona. W Wietnamie Amerykanie również fotografowali się ze swoimi ofiarami („trofeami”, podobnie jak na zdjęciach z Abu Ghraib) lub częściami ich ciał, które zostały przez nich wcześniej odcięte (np. z uszami połączonymi ze sobą na wzór naszyjnika).⁶¹ Takie powracanie obrazów, które przerażają (chciałoby się rzec: straszą), stanowiąc paralelę do aktualnych wydarzeń, przypominając o

⁵⁹ S. Sontag, *Regarding the Torture...* .

⁶⁰ W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror...*, s. 99.

⁶¹ Zob.: P. Knightley, *The First Casualty. The War Correspondent as Hero, Propagandist and Myth-Maker From the Crimea to Iraq*, The Johns Hopkins University Press, Londyn 2003, wyd. III, s. 425.

przeszłych kryzysach i cierpieniu, jest typowym mechanizmem działania traumy. Dopóki nie przepracujemy, jako społeczeństwo, dawnych problemów, będą one do nas powracać przy okazji kolejnych trudności, czekając jakby w uśpieniu na aktywację. W rozdziale pierwszym opisałam to zjawisko, odwołując się do Freudowskiego pojęcia „latencji”, czyli „uśpienia na pewien czas symptomów traumatycznych. Do ich ponownej aktywacji dochodzi na dwa sposoby: na mocy skojarzeń, a także w związku z doświadczeniem kolejnej traumy (każda bowiem trauma niejako koduje w sobie poprzednie bolesne doświadczenia)”.⁶² Podkreślmy również fakt, iż bardzo często doświadczenie traumatyczne trudno zwerbalizować – o wiele łatwiej je uruchomić w ciele (np. poprzez zachowania kompulsywne) i pokazać niż opowiedzieć. Być może też z tego względu obrazy związane z bolesnymi przeżyciami częściej wywołują w nas pewne napięcie i dyskomfort – bardziej niż słowo, mówione czy pisane.

Przemoc fotografii polega zatem nie tylko na aktywowaniu traum, lecz również na sprawowaniu kontroli nad obiektami uwiecznionymi na zdjęciu. Stają się one narzędziami w rękach władzy, decydującej o tym, co będzie, a co nie będzie uchodzić za ogólnie obowiązującą wiedzę. (Przypomnijmy sobie tutaj chociażby ideę panoptikonu Benthama rozwiniętą przez Foucaulta, zgodnie z którą przyglądanie się komuś równoznaczne jest ze sprawowaniem kontroli nad tym kimś.)

Taką funkcję przypisać można zdjęciom, jakie Albert Londe wykonał pacjentom ze szpitala Salpêtrière (pomiędzy 1878 a 1893 rokiem). Część z nich analizuje w swej książce *Spectral Evidence. The Photography of Trauma* Ulrich Baer.⁶³ W szpitalu doktora Charcota leczono (czy raczej badano) histeryczki, których zachowania próbowano zrozumieć również za pomocą ich fotografowania. Opierano się oczywiście na przeświadczeniu, iż to, co widać, da się poznać i naukowo wyjaśnić. Jednakże to, co widać, było uprzednio przedstawione w języku, to znaczy wiedza na temat histerii zdefiniowała sposób, w jaki Londe fotografował pacjentki. Nie można więc orzec, iż to właśnie zdjęcia przyczyniły się do powstania jakiejś nowej wiedzy – ona była już obecna w samej praktyce fotograficznej. Skutki takiej wiedzy-władzy nad obiektami badań (i fotografii) najlepiej oddają słowa samego Londe’a:

⁶² Por. s. 40 niniejszego doktoratu.

⁶³ U. Baer, *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londyn 2002.

„Fotografia medyczna, trzeba się z tym zgodzić, odegrała istotną rolę z dydaktycznego punktu widzenia i była pożyteczna przede wszystkim dla lekarzy, lecz nie dla samych pacjentów, którzy będąc obserwowani, nie uzyskali z tego tytułu jakiegokolwiek korzyści.”⁶⁴ Wręcz przeciwnie, przez długi czas zdjęcia te podtrzymywały powszechnie obowiązujące przeświadczenie o jakoby wrodzonych predyspozycjach kobiet do zachowań histerycznych, przedstawiając tym samym kolejny dowód na ich słabszą konstrukcję psychiczną. Podobną funkcję (utrzymywania w mocy sądów o pewnych wrodzonych predyspozycjach) spełniają obrazy reklamowe, odwołujące się do motywu kobiety-pani domu, czy też mężczyzny jako umiśnionego posiadacza wysokiej klasy samochodu. Innymi słowy, fotografia posiada niebezpieczną (prze)moc konstruowania i podtrzymywania stereotypów.

Obrazy potrafią zatem ranić, i to nie tylko w Barthesowskim rozumieniu rany-śladu (czy inaczej – *punctum*), jaki pozostawia w naszej pamięci dana fotografia. Ich przemoc potrafi być „konkretna”: może służyć danej ideologii, która piętnuje niektóre jednostki ze względu na ich cechy zewnętrzne (kolonializm, nazizm), podtrzymywać wiarę w pseudonaukowe tezy (zdjęcia ze szpitala Salpêtrière), w końcu uobecniać się w samym akcie fotografowania (przypadek Abu Ghraib). Tę przemoc często usprawiedliwia się potrzebą dotarcia do prawdy za pomocą fotografii, traktowanej tu jako dokument. Takiemu rozumowaniu hołduje prasa, zwłaszcza ta brukowa, a paparazzo staje się uosobieniem człowieka demaskującego, „zdejmującego maski” z twarzy znanych i (nie zawsze) lubianych. Jak pisze Olechnicki, dzieje się tak również w przypadku wydarzeń, w których umierają ludzie, jako że „prasa, bezrefleksyjnie publikująca krwawą dziennikarską sieczkę, zawsze jednak, kiedy ktoś śmie kwestionować taką politykę, odwołując się do pojęć prawdy, obowiązku pokazywania rzeczywistości taką, jaką ona jest i do idei wolności słowa (w tym przypadku wolności obrazu), ewentualnie podlewając to wszystko sosem misji poruszania sumień i ostrzegania przed takim czy innym złem”⁶⁵, chcąc nie chcąc, zawsze prezentuje czyjś punkt widzenia. Bycie w bezpośrednim kontakcie z fotografowanym wydarzeniem nie gwarantuje jego pełnego zrozumienia. Rozumienie tego, co się za pomocą aparatu uwiecznia, może z kolei nie interesować wydawcy danego zdjęcia, który wybierze dla niego swój własny sposób interpretacji. Opublikowana już fotografia wchodzi natomiast w obieg wielowątkowych kontekstów poszczególnych biografii odbiorców. W takich oto kodach interpretacyjnych

⁶⁴ Cyt. Za: A. Rouillé, op. cit., s. 133.

⁶⁵ K. Olechnicki, op. cit., s. 154.

przemieszczają się znaczenia zdjęć, również tych prezentujących ludzkie cierpienie i śmierć.

Terrence Wright wyróżnił w swej książce *The Photography Handbook* trzy sposoby spoglądania na fotografii. Pierwszy z nich to patrzenie *przez* zdjęcie. Mamy z nim do czynienia wówczas, gdy traktujemy zdjęcie jako dokumentację rzeczywistości – okno, przez które przypatrujemy się temu, co jest; nie jako kopię rzeczywistości, ale nią samą. Drugi sposób to patrzenie *na* zdjęcie, sprowadzający się do symboliki tego, co zaprezentowane na obrazie, do warstwy komunikacyjnej tego, co widać. Trzeci typ, o którym pisze Wright – patrzenie *za* zdjęcie – polega na odkrywaniu kontekstu powstania zdjęcia oraz „wszystkich społeczno-kulturowych zobowiązań i wszystkich społeczno-kulturowych nadziei, które powodowały jego autorem-wykonawcą.”⁶⁶ Barthes zatrzymał swe dociekania na poziomie pierwszym i drugim. *Za* zdjęcie każe nam spojrzeć Rouillé, który jednak nie pozostaje tylko i wyłącznie na tej płaszczyźnie patrzenia na obraz. Jego podejście badawcze zrywa z czysto semiotycznymi narzędziami i zwraca naszą uwagę nie tylko na wykonawcę, ale przede wszystkim na odbiorcę zdjęcia, podkreślając performatywny charakter obrazu: „Rzadkie są przecież zdjęcia, które zredukować moglibyśmy do samego odniesienia, do przedmiotu istniejącego uprzednio, gdyż zawsze wytwarzają one coś tak samo jak przedmiot: odczucie, opinię, emocje, przekonanie o takim czy innym stanie świata.”⁶⁷

Intencje fotografa czy wydawcy mogą zostać zmodyfikowane przez poszczególnych odbiorców, patrzących *przez*, *na* oraz *za* zdjęcie. Co widzą ludzie patrzący na zdjęcia przedstawiające cudze cierpienie? Co o obrazach prasowych myślą odwiedzający wystawę World Press Photo, na której większość zdjęć prezentuje wszelkiej maści nieszczęścia? Jaki wpływ na interpretację obrazu ma przestrzeń, w której się go prezentuje? Zanim przejdę do omówienia reakcji badanych przez mnie osób, którym wystawa „najlepszych zdjęć prasowych” jest znana, pragnęłabym oddać głos samym fotografom, powiązanim w jakimś stopniu z World Press Photo oraz przyjrzeć się z bliska samej formie prezentowania wyróżnionych obrazów fotoreporterskich.

⁶⁶ R. Drozdowski, M. Krajewski, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2010, s. 18.

⁶⁷ A. Rouillé, op. cit., s. 75.

3.4 Fotograf jako performer

Dla Ervinga Goffmana performans to „wszelka działalność jednostki, która przebiega przy stałej obecności pewnej grupy obserwatorów i wywiera na nich jakiś wpływ”.⁶⁸ John MacAloon dookreśliłby tę definicję o czynniki kulturotwórcze performansu, w którym „my” (społeczeństwo/kultura) „podejmujemy refleksję nad samymi sobą i definiujemy samych siebie, odgrywamy nasze wspólne mity i naszą historię, przedstawiamy alternatywne wersje samych siebie czy też zmieniamy się pod pewnymi względami, by pod innymi pozostawać tacy sami”.⁶⁹ Performer (zarówno jednostkowy, jak i zbiorowy) w świetle tych socjologicznych teorii byłby zatem kimś, kto działa przed kimś (dla kogoś), a jego działanie nigdy nie jest neutralne znaczeniowo. Performer wystawia coś, kogoś (najczęściej samego siebie) na widok publiczny, a tym samym zachęca świadków swych działań do wejścia w rolę ich interpretatorów. Czy sposób, w jaki owo performowanie zostanie odczytane, zależy od samego performerera, czy też od kontekstu i kompetencji osób obserwujących dane działanie? I drugi problem: czy osoba wykonująca określoną czynność w czyjejś obecności zawsze jest świadoma swego performowania? Oba te pytania nabierają większej wagi, jeśli przyjrzeć się z bliska jednemu z (ośmielam się twierdzić) najbardziej wpływowych performerów naszych czasów – fotografowi.

Na czym polega performowanie fotografa? Czy tylko na rejestrowaniu wydarzeń, czy też i na ich kreowaniu? W jakim stopniu fotograf jako performer dramatyzuje nasze zbiorowe mity i historię? Jaką rolę przypisujemy mu w naszej kulturze, a jakie role nakłada on na nas poprzez swoje działania i ich efekt, jakim są zdjęcia? Według jakiego scenariusza kulturowego działa? Jakie kryteria musi spełnić, by zostać zauważony przez jury World Press Photo (by jego performans został oceniony jako skuteczny)? Te pytania będą towarzyszyć poniższym rozważaniom, w których wiodący głos pragnę oddać samym fotografom.

W grudniu 2012 roku, na nowojorskiej stacji metra, Ki-Suck Han zostaje zepchnięty na tory, po których z dużą prędkością nadciąga pociąg. Na miejscu jest akurat fotoreporter (R. Umar Abbasi), któremu zlecono pracę w pobliżu Times Square. Chce pomóc uwięzionemu na torach, ale mężczyzna, którą popchnął Ki-Suck Hana, zmierza i w jego kierunku. Zamiast

⁶⁸ E. Goffman, *Człowiek w teatrze ...*, s. 45.

⁶⁹ J. MacAloon, *Wstęp: widowiska kulturowe, teoria kultury*, [w:] idem (red.) *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, tłum. Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 12.

więc ratować życie nieznanego, Abbasi opiera się o ścianę stacji, wyjmując aparat i robi zdjęcia, uwieczniając ostatnie chwile życia Hana. Jak tłumaczy potem magazynowi „Times”, chciał w ten sposób dać znać maszyniście, za pomocą lampy błyskowej, iż ten powinien się wcześniej zatrzymać. Nina Berman, zasiadająca w jury World Press Photo fotografka, opisała tę sytuację w następujący sposób: „<<New York Post>>, tabloid, opublikował te zdjęcia razem z nagłówkami, które uczyniły z tego wydarzenia sensację. Nagłówki uczyniły ze zdjęć coś naprawdę wulgarnego. Zdjęcia same w sobie nie były wulgarnie, nie widzę w nich (ani w ich zrobieniu) niczego wulgarnego, niczego złego. I jestem pewna, że było tam z dwadzieścia osób, które również robiły zdjęcia swoimi iPhonami. (...) Kiedy ten mężczyzna został zepchnięty na tory, być może istniała szansa na jego uratowanie. Nie wiem, nie było mnie tam. (...) Wszyscy mówili: <<On [fotograf] mógł go uratować zamiast robić zdjęcia>>. Ale przecież oni tego nie mogą wiedzieć. Po prostu oskarżają fotografa, bo pokazał swoje zdjęcia.”⁷⁰ Wypowiedź ta odsłania dwa sprzeczne ze sobą zadania, jakie społeczeństwo stawia fotografom. Z jednej strony uważa się, iż do ich obowiązków należy dokumentowanie życia bez ingerowania w nie, nawet jeśli akurat jest ono nieprzyjemne czy wręcz bolesne („nie widzę w nich [zdjęciach] niczego wulgarnego, niczego złego”). Z drugiej strony oczekujemy od fotografa, iż przede wszystkim będzie się starał pomóc jednostkom, które uwiecznia na swych zdjęciach – w przeciwnym razie spotkać go może ostracyzm i oskarżenia o zachowanie uprzedmiotawiające bezbronne osoby, rejestrowane przez obiektyw („mógł go uratować zamiast robić zdjęcia”). To rozdwojenie misji robiącego zdjęcie trafnie oddała Susan Sontag, dla której „fotografowanie to w gruncie rzeczy akt nieinterwencji. Groza wiejąca ze znakomitych osiągnięć fotoreportażu – na przykład z fotografii (...) bengalskiego partyzanta zakłuwającego bagnetem związanego zdrajcę – bierze się częściowo stąd, że zdajemy sobie sprawę z tego, jak łatwo można wybrać fotografowanie w sytuacjach, w których fotograf ma wybór między zrobieniem zdjęcia a czymś życiem. Osoba interweniująca w czasie wydarzenia nie może go rejestrować, osoba rejestrująca nie może interweniować.”⁷¹ Ostatnie zdanie często używane jest przez samych fotoreporterów, którzy w ten sposób próbują wytłumaczyć się z braku reakcji na ludzkie cierpienie (przypomnijmy sobie chociażby przypadek Kevina Cartera, jednego z członków tzw. „Bractwa Bang Bang”, które

⁷⁰ Zapis wywiadu z Niną Berman, który przeprowadziłam 4 II 2013 roku w jej gabinecie w Columbia University (Nowy Jork).

⁷¹ S. Sontag, *O fotografii...*, s. 19.

specjalizowało się w rejestrowaniu brutalnych starć w okresie apartheidu w Republice Południowej Afryki: trudno było mu odeprzeć płynące z różnych stron zarzuty o brak wrażliwości i pomocy głodującej sudańskiej dziewczynce, przy której pojawił się nagle sęp – Carter zrobił zdjęcie, lecz nie zainteresował się dalszym losem dziecka, nie pomógł mu w dotarciu do pobliskiej bazy, w której Sudańczycy mogli dostać jedzenie).⁷² Jeśli wierzy się w dokumentacyjną funkcję aparatu fotograficznego, taka argumentacja ma sens. Ariella Azoulay podsumowuje niejako takie podejście w swojej książce *Death's Showcase. The Power of Image in Contemporary Democracy*. Izraelska badaczka twierdzi, iż „aparat fotograficzny nie jest już postrzegany jako narzędzie pozwalające na dokumentowanie tego, co widzi oko, ale raczej jako wyświetlona prezentacja sama w sobie – mobilne muzeum. W tym właśnie mobilnym muzeum obserwatorzy-fotografowie wiążą sobie ręce za plecami, by zatrzymać i usunąć swoje działania ze świata. By zobaczyć, co wyświetla się w takiej prezentacji, obserwatorzy-fotografowie muszą odłączyć siebie od otaczającego świata i zapomnieć o tym, że w nim istnieją. Muszą poświęcić swoje ręce tylko i wyłącznie działaniom odnoszącym się do funkcji aparatu jako wyświetlanej prezentacji. Jeśli odwróci się oko od wizjera bądź też pozwoli się rękom na wykonywanie innych działań, obraz zostanie usunięty z prezentacji i już nigdy nie powróci.”⁷³

Jeśli aparat w rzeczywistości byłby takim „mobilnym muzeum”, rola fotografa sprowadzałaby się tylko i wyłącznie do wciśnięcia wyzwalacza, a tym samym każdy z nas mógłby stać się fotoreporterem (wystarczyłoby przejść szkolenie z obsługi konkretnego aparatu). Zdajemy sobie jednak bardzo dobrze sprawę z tego, iż to samo zdarzenie sfotografowane przez wielu różnych fotografów, nie wygląda tak samo (tak samo „dobrze”) na wszystkich zdjęciach je prezentujących. Zdjęcie, które uznaje się za dobre, musi wpisywać się w aktualnie podzielane i respektowane poglądy dotyczące tego, co może być widoczne, co zasługuje na miano wydarzenia. Nie wszystko, co istnieje w rzeczywistości, może zostać pokazane na zdjęciu. Obrazy zatem, oprócz odkrywania przed nami widoków z życia na całym świecie, zakrywają jednocześnie te zdarzenia, których widzieć nie chcemy, bądź też o których wiedzieć nam nie wolno. Ciągle też pojawia się pokusa, by traktować aparat fotograficzny jako swoisty

⁷² Losy fotoreporterów pracujących w RPA w okresie apartheidu wstrząsająco opisali jedni z nich: Greg Marinovich i João Silva. Zob.: G. Marinovich, J. Silva, *Bractwo Bang Bang*, tłum. W. Jagielski, Wydawnictwo Sine Qua Non, Kraków 2012.

⁷³ A. Azoulay, *Death's Showcase. The Power of Image in Contemporary Democracy*, Massachusetts Institute of Technology 2001, s. 30-31.

paszport, „który znosi granice moralne i społeczne zakazy, uwalniając fotografa od poczucia odpowiedzialności wobec portretowanych osób.”⁷⁴

Jeśli potraktować aparat jako paszport, zdarzenia fotografowane stają się celami podróży, w którą wyrusza fotograf-turysta. Często turysta ten zamienia się w odkrywcę, który nie tyle pragnie zarejestrować znane mu z cudzych relacji obiekty, co dotrzeć do miejsc i ludzi, do których prawie że dotrzeć się nie da. Taka postawa wynikać może z chęci wzbogacenia się na publikacji obrazów z trudno dostępnych obszarów, bądź też z poczucia misji edukacyjnej, woli poszerzania i przekazywania innym wiedzy o otaczającym nas świecie. Niejednokrotnie wiąże się również z potrzebą zapewnienia sobie niezapomnianych, „mocnych wrażeń” oraz zmierzenia się z własnymi słabościami i lękami.

Zgola innym scenariuszem posługuje się fotograf kierowany przede wszystkim intencją unaocznienia wydarzeń, których odległość przestrzenna nie czyni z nich czegoś egzotycznie interesującego, lecz staje się przyzwoleniem na nieinteresowanie się nimi. Takiego rodzaju performer nazywać będę fotografem-świadkiem. Obie postawy (fotografa-odkrywcy oraz fotografa-świadka) odnaleźć możemy u osób zgłaszających swoje zdjęcia do konkursu World Press Photo. Warto te postawy przeanalizować dogłębniej, gdyż każda z nich pociąga za sobą dwa różne modele interpretacyjne, w których odbiorcy zdjęć próbują ulokować ich (zdjęć) rozumienie.

W książce *Widok cudzego cierpienia* Susan Sontag porównuje fotoreporterów do turystów: „Bycie widzem nieszczęść nawiedzających inne kraje jest jednym z najbardziej charakterystycznych przeżyć współczesności. Od półtora wieku patrzymy na to, co dla nas nagromadzili zawodowi, wyspecjalizowani turyści zwani dziennikarzami.”⁷⁵ W słowie „turysta” usłyszeć można dosyć łatwo pewną pejoratywność, której nie wychwytyjemy już np. w słowie „podróżnik”. Turystę charakteryzuje nastawienie na doznawanie przyjemności, chęć doświadczenia jak największej ilości przygód, bez zbędnych i czasochłonnych przygotowań. Przyświeca mu hasło „zobaczyć jak najwięcej w krótkim czasie”, co skazuje go na powierzchowne zaznajomienie się z odwiedzanymi przez niego ludźmi i miejscami.

⁷⁴ S. Sontag, *O fotografii...*, s. 60.

⁷⁵ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia...*, s. 26. Cytat ten widnieje również na okładce polskiego wydania dzieła Sontag, co nasuwa czytelnikowi wniosek, iż jest on cytatem podsumowującym i streszczającym najważniejsze kwestie podjęte przez autorkę. Fotograf-turysta odgrywa zatem znaczącą rolę w kształtowaniu naszych postaw wobec widoku czyjegoś cierpienia.

Pragnie on jednak czerpać przyjemność nie tylko podczas wyjazdu, ale również już po jego zakończeniu. Dlatego też fotografuje wszystkie ważne (i mniej ważne) zdarzenia, zabytki i ludzi zamieszkujących ich okolice po to, by swe doznania przedłużyć za sprawą pokazywania zdjęć znajomym. Obrazy z wycieczki mają stanowić dowód na to, iż turysta rzeczywiście był w miejscach przedstawionych na zdjęciach, a im trudniej dostępne (komunikacyjnie czy finansowo) miejsce, tym większe uznanie dla umiejętności (?) odwiedzającego.

Niekiedy fotografa porównuje się nie tyle do turysty, co do odkrywcy. W ten sposób ujmował jego rolę Chris Hondros, uhonorowany przez jury World Press Photo (drugie miejsce w kategorii *Spot News*) za zdjęcie wykonane w 2005 roku, przedstawiające iracką dziewczynkę, rozpaczającą po stracie swoich rodziców (zabitych przez wojska amerykańskie). W wywiadzie z Jenem Saffronem z Uniwersytetu w Pittsburgu Hondros tłumaczył, iż współczesny odkrywca to ktoś, „kto wyrusza do miejsc, do których inni udać się nie mogą i zdaje relacje z tego, co zobaczył, za pomocą esejów czy też fotografii. (...) Fotografia i odkrywanie od dawna są ze sobą powiązane, na przykład kiedy Sir Edmund Hillary zdobył Everest, miał ze sobą aparat fotograficzny, zrobił zdjęcie i zszedł na dół. Tak samo było w przypadku [wyprawy] człowieka na księżyc. (...) Teraz, w naszych czasach, zasadniczo nie ma nieodkrytych miejsc, przynajmniej nie na powierzchni ziemi. Skoro nawet turysta może udać się na szczyt Mount Everest, to gdzie są miejsca, do których ludzie udać się nie mogą? Pozostają tylko strefy wojenne. (...) reporter wojenny zdaje relację z miejsc, do których inni udać się nie mogą lub nie chcą. Nowoczesny odkrywca.”⁷⁶ W takiej perspektywie wojna jawi się jako przygoda, w której poszukiwanym skarbem stają się Bressonowskie decydujące momenty, przeistaczane w wysokojakościowe odbitki. Te odbicia rzeczywistości nie zawsze jednak satysfakcjonują wykonawcę zdjęcia (pomyślmy o tych wszystkich fotografiach z podróży, które uważamy za nieudane, to znaczy nie w pełni ukazujące nasze odczucia w czasie ich robienia). Fotografowie świadomi są tego, iż niektórych kwestii nie są w stanie zaprezentować za pomocą aparatu. Chris Hondros w przytoczonym wyżej wywiadzie uznał ukształtowanie terenu Iraku za problematyczne dla

⁷⁶ J. Saffron, *Quiet Spectacle: An Interview With Chris Hondros*, „Afterimage”, V/VI 2008, tom 35, nr 6, <http://bu-169.bu.amu.edu.pl/han/AcademicSearchComplete/web.ebscohost.com/ehost/detail?vid=3&sid=b14498e8-2b54-4ebe-8ca8-875afc9fceed%40sessionmgr12&hid=1&bdata=JnNpdGU9ZWZwhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=a9h&AN=32604349> [dostęp z dnia 24 X 2013].

dobrej fotografii: „Irak to kraj szeroki i niewyróżniający się [krajobrazowo], co naturalnie nie jest dobre dla fotografii. Kraj jest bardzo duży i płaski, nie posiada wielu gór, jeśli nie liczyć północy. Ale miejsca, które uważamy za centrum amerykańskiego konfliktu w Iraku – Bagdad, Bakuba, Ramadi, Faludża – to bezlitośnie płaski i niewyróżniający się obszar.” Zieloną Strefę w Bagdadzie nazwał jednym z najbrzydszych miejsc na świecie: „i bardzo trudno tę brzydotę uchwycić tak, by przykuć uwagę, ponieważ jest ona [Zielona Strefa] tak rozciągnięta.”⁷⁷ Fotograf-odkrywca chce zatem, by miejsca, które odwiedza, odpowiadały jego pomysłom na „dobre zdjęcie”; by współgrały z możliwościami technicznymi jego aparatu.

Podobny problem podjęła Nina Berman, która w udzielonym mi wywiadzie opowiedziała o powodach, dla których postanowiła zrezygnować z pracy dla gazet: „Nie satysfakcjonował mnie wygląd moich zdjęć drukowanych w gazetach. Na początku czułam dreszczyk: wow! A potem przyszła niechęć do choćby spoglądania na nie. I kiedy wiedziałam, że w danej gazecie ukaże się moje zdjęcie, nie chciałam go oglądać, ponieważ czułam potężne rozczarowanie, brak związku pomiędzy odczuciami, jakie towarzyszyły mi przy robieniu zdjęcia, a odczuciami, jakie wzbudzało we mnie moje zdjęcie wydrukowane w czasopiśmie. Doświadczenie procesu robienia zdjęcia jest czymś bardzo ekscytującym, intensywnym, a doświadczenie oglądania zdjęcia w gazecie – czymś płaskim [*flat*]. I dlatego też z czasem wystawy stały się dla mnie o wiele ważniejsze.”⁷⁸ Zmiana kontekstu, w którym ogląda się zdjęcia (z papierowej gazety na przestrzeń galerii sztuki czy muzeum), ma zatem bardzo duży wpływ na ich odbiór, i to zarówno u wykonawców fotografii, jak i ich odbiorców niezajmujących się nią zawodowo. (Do tej kwestii powrócę jeszcze przy okazji omawiania pięćdziesiątej szóstej edycji wystawy World Press Photo.)

Fotograf-turysta poszukuje również ujęć, które widział już wcześniej (np. w ilustrowanych przewodnikach, na pokazie slajdów podróźniczych), są mu dobrze znane i ma świadomość tego, iż inni (oglądający w przyszłości jego „pamiątki z podróży”) też będą w stanie odkryć w nich coś „swojskiego”. Stąd bierze się częste wrażenie odwiedzających wystawy typu World Press Photo, że dane zdjęcie już się gdzieś kiedyś widziało. Niektórzy tę powtarzalność

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Zapis wywiadu z Niną Berman z 4 II 2013 roku, Columbia University (Nowy Jork).

motywów krytykują, zwłaszcza w kontekście fotoreportażu. Łukasz Trzciniński odniósł się do niej następującymi słowami: „Chyba wszyscy jesteśmy przesyleni fotografią reporterską – nie znajdujemy w niej niczego nowego, wszystko jest wtórne. Nawet szukając w aplikacjach do Miesiąca Fotografii w Krakowie, odrzuciliśmy te później nagrodzone na World Press Photo. (...) Jurorzy są od tego, żeby nie nagradzać wtórnych reakcji. Podejmowanie po stokroć tych samych tematów pokazuje, że autorzy tych materiałów nie widzą nic dookoła czy też nie chcą zobaczyć.”⁷⁹ Podobny głos reprezentuje Carl Glassman, fotoreporter i redaktor naczelny gazety „Tribeca Trib”. W rozmowie ze mną zwrócił uwagę na problem wizualnego ujednoczenia zdjęć wojennych: „Możesz powiedzieć, że ‘tak, wiem jak wygląda typ zdjęcia rodzinnego’ albo zdjęcia rannego żołnierza – stają się one pewnymi typami zdjęć. (...) Czasami takie zdjęcia ignorujesz, bo prezentują typ, który już wcześniej widziałas, bo nie są niczym nowym... Wyobraź sobie różnicę pomiędzy takimi sytuacjami: ludzie oglądający to zdjęcie [chodzi o zdjęcie wykonane w Kabulu przez Massouda Hossainiego – przedstawia młodą kobietę nad ciałami zabitych i rannych po wybuchu bomby; zdjęcie zdobyło II nagrodę World Press Photo w kategorii *Spot News* w 2012 roku] i zdjęcie, które wygląda bardzo podobnie, ale zostało zrobione w New Town, Connecticut, prezentuje amerykańskie dzieci. I ponieważ są one Amerykanami, są ubrane jak amerykańskie dzieci... nikt nie chciał tego zdjęcia opublikować. To nas prowadzi do innego poziomu etycznego. Dlaczego etycznym jest pokazywanie tego zdjęcia [z Kabulu], a nigdy nie pokażemy zdjęcia ukazującego dzieci zabite w klasie w New Town?”⁸⁰ Pokazanie cierpiących lub nieżyjących dzieci pochodzących z naszego kręgu kulturowego uznajemy za niestosowne, zbyt drastyczne, odzierające być może z godności, za przejaw braku wrażliwości ze strony fotografa. Nasza postawa zmienia się w momencie, gdy tymi dziećmi są np. Afgańczycy. W postawie tej pobrzmiewają echa kolonializmu i orientalizmu, wedle których możemy do woli i bezkarnie przyglądać się „dzikim” (przypomnijmy sobie chociażby wystawy kolonialne), a obrazy biedy i okrucieństw z tych rejonów świata utwierdzają nas w przekonaniu, iż w tych „nieoświeconych” państwach trudno o pokój i dobrobyt. W podpisie zdjęcia Hossainiego nie ma wzmianki o imieniu stojącej z rozłożonymi bezradnie rękoma kobiety ani o tym, co się z nią później stało.⁸¹ Czy leżące u jej stóp ciała należą do jej bliskich? I dlaczego nas to tak

⁷⁹ R. Gluza, *Wolę interpretować*, wywiad z Łukaszem Trzcinińskim, „Press” nr 11/2009, s. 46.

⁸⁰ Wywiad z Carlem Glassmanem, kawiarnia Pecan, Nowy Jork, 5 II 2013.

⁸¹ Zob. katalog *World Press Photo 12*, Shilt Publishing, Amsterdam 2012, s. 46.

mało obchodzi?

Nie wszystkie jednak zdjęcia prezentowane na wystawie World Press Photo są dziełem fotografa-turysty czy też fotografa-odkrywcy. Część z nich (choć przyznać trzeba, iż jest to część znacząco mniejsza) zrobiona jest z całkowicie odmiennej perspektywy – fotografa-świadka. Przypomnijmy, iż postać świadka pojawiła się już w rozważaniach na temat traumy i prób radzenia sobie z nią. W rozdziale poświęconym temu zagadnieniu pisałam: „Proces angażujący świadka i dającego świadectwo jest formą działania, dzięki któremu ocalały może ukończyć proces wyzwalania się od wydarzenia. Świadek natomiast bierze część odpowiedzialności za opowieść, przynosząc tym samym ulgę opowiadającemu, który dotąd zmagał się z nią sam”.⁸² Sądzę, iż również robienie zdjęć może być formą „wysłuchiwania” i „dawania ulgi” osobom przeżywającym jakieś traumatyczne zdarzenie, przy założeniu, iż godzą się one na bycie obiektem fotografowanym – tak było w przypadku Mary Ann Nilan, która poprosiła fotografa o uwiecznienie jej zmagania z rakiem piersi; seria zdjęć prezentująca Mary Ann od momentu przygotowań do chemioterapii do dnia, w którym odrosły jej włosy, została uhonorowana przez jury WPP III nagrodą w kategorii *Stories* w 2006 roku⁸³. Łukasz Trzciniński przywołuje ich pozytywne przesłanie w swojej obronie WPP: „Znamy przecież zarzuty co do tego konkursu – że wygrywają tam głównie zdjęcia z wojen i tragedii. Ale nie mówię tego z przekąsem, bo choć tego typu fotografia jest mi daleka, bardzo sobie ją cenię, pełni ważną rolę. (...) będę bronił misyjności tego konkursu. To ważne, że ktoś zrobił zapis rzeczywistości, o której nie chcemy wiedzieć, bo mogłaby zaburzyć stabilność, którą sobie budujemy.”⁸⁴ Do podobnych motywów działania przyznaje się Paul Hansen, którego zdjęcie z Gazy wygrało WPP w 2013 roku. Zapytany w wywiadzie o to, dlaczego wyrusza na Bliski Wschód, ryzykując swoje zdrowie i życie, Hansen odpowiedział: „Jeżdżę tam z różnych powodów. (...) Jednym z nich jest to, że ludzie nie będą mogli powiedzieć, że o niczym nie wiedzieli.”⁸⁵ Fotograf-świadek widzi więc potrzebę informowania społeczeństwa nie tylko o wydarzeniach, do których sami nie bylibyśmy w stanie dotrzeć, lecz o których być może wolelibyśmy nie wiedzieć. Weźmy pod uwagę zdjęcia zrobione

⁸² Zob. S. 42 niniejszego doktoratu.

⁸³ Zob. katalog *World Press Photo 06*, Thames & Hudson, Londyn i Nowy Jork 2006, s. 124-125.

⁸⁴ R. Gluza, op. cit., s. 44.

⁸⁵ V. Gailitis, *Interview with Paul Hansen*, <http://fkmagazine.lv/2013/06/04/interview-with-paul-hansen/> [dostęp z dnia 26 X 2013].

przez Ninę Berman, będące przykładem „dawania świadectwa”. Berman została nagrodzona przez jury WPP za zdjęcia wykonane w roku 2004 i 2006, oba przedstawiają żołnierzy rannych podczas amerykańskich działań zbrojnych w Iraku. Fotografka komentuje je w następujący sposób: „Moje zdjęcie tego żołnierza piechoty morskiej [z 2006 roku] nie było widziane przez nikogo, opublikowane przez nikogo. Stało się widoczne tylko dzięki temu, że zgłosiłam je do konkursu. Żadna z gazet nie chciała opublikować tych zdjęć obok przedrukowanej historii tego żołnierza, nie chciała nawet ich oglądać. Konkurs wyciągnął te zdjęcia z komercyjnego kontekstu (wciąż obecnego w fotoreportażu grzechu) i, miejmy nadzieję, umieści je w innym kontekście, w którym będzie chodziło o zdjęcie, a nie o to, czy pasuje ono do ramówki, czy łączy się jakoś z newsem dnia. Nie wszystko jest tutaj pozbawione sensu”.⁸⁶ Portret sierżanta Josepha Mosnera, ukazujący mężczyznę z poparzoną twarzą (kadr obejmuje jego sylwetkę od linii klatki piersiowej wzwyż, na tle chmur i pojedynczych drzew), jest częścią większego projektu Berman, zatytułowanego *Purple Hearts*. W jego skład wchodzi dwudziestu amerykańskich żołnierzy – weteranów wojny w Iraku z 2003 roku. Berman nawiązała z nimi głębszą relację, poprosiła o pozwolenie na zrobienie zdjęć, które miały ukazywać stan szoku i niepewności osób, które – dawniej sprawne i pracujące – muszą zetknąć się z sytuacją niepełnosprawnego („Chciałam pokazać, iż ludzie odnoszą rany na wojnie. To coś, czego nie mogliśmy obejrzeć w prasie codziennej. Kiedy ich [żołnierzy] znalazłam, zaczęłam myśleć o pokazaniu jeszcze innych rzeczy... po spotkaniu z nimi. Uczucia szoku, którego doświadcza osoba poświęcająca się karierze wojskowej. Nagle zostaje odrzucona z powodu swych obrażeń, musi jakoś poradzić sobie z życiem cywila w domu, gdzie tak naprawdę nie chce być”).⁸⁷ *Purple Hearts* pokazano m.in. w Narodowym Muzeum Weteranów Wojny w Wietnamie (National Vietnam Veterans Museum, Chicago), gdzie projekt spotkał się z krytyką ze strony samych weteranów. Nina Berman: „Zetknęłam się z paroma prowokacyjnymi reakcjami ze strony weteranów wojny w Wietnamie.(...) <<Dlaczego pokazujesz te zdjęcia, to przez takie zdjęcia przegraliśmy sprawę w Wietnamie>>, <<Po co to robisz?>>... Naprawdę próbowali doszukać się motywacji, które mną kierowały”. Zdjęcia zrobione przez Berman posiadają zatem nie tylko walory informacyjne, nie tyle stanowią świadectwo czyjś cierpienia, co objawiają swą performatywną moc, aktywując u oglądających wspomnienia poprzednich traum (wojna w

⁸⁶ Zapis wywiadu z Niną Berman z 4 II 2013 roku, Columbia University (Nowy Jork).

⁸⁷ Ibidem.

Iraku przywołuje skojarzenia z wojną w Wietnamie). Stało się tak również ze względu na specyficzny kontekst wystawy – jej zaistnienie w muzeum poświęconym wietnamskiej traumie, obok innych obrazów stanowiących reprezentacje cierpienia i śmierci. Pojedynczy portret sierżanta Mosnera, umieszczony pośród różnorodnych tematycznie zdjęć na wystawie World Press Photo, „rozpuszcza” swój potencjał traumatyczny w roztworze innych nieszczęść i przypadków dnia codziennego (podobnie zresztą jak ten sam portret wystawiony w Chicago „rozpuszcza się” poprzez konfrontację z dokumentami wojny w Wietnamie). Ten jednak aspekt znaczeniowótwórca, związany z przestrzenią prezentacji danych obrazów, poruszę w dalszej części niniejszego rozdziału.

Fotografowie mogą wywierać duży wpływ na kształtowanie opinii bądź też podtrzymywanie istniejących już przekonań. Najczęściej jednak zdjęcia, które wykonują, trafiają do gazet czy też na wystawy, gdzie podlegają wytycznym edytorów czy kuratorów. To oni, a nie sami fotografowie, najczęściej decydują o tym, jaki tekst umieścić obok zdjęcia, w jakim formacie obraz się pojawi oraz gdzie i kiedy dokładnie się pojawi. Sugestie wykonawcy zdjęcia co do tego, w jaki sposób winno być ono zaprezentowane (jakie informacje powinny mu towarzyszyć) mogą w ogóle nie zostać wzięte pod uwagę przez fotoedytorów, grafików czy organizatorów wystaw. Nietrudno zatem dojść do wniosku, iż zdarzają się przypadki opublikowania danej fotografii w sposób, na który fotograf sam nigdy by się nie zgodził. Takie praktyki skłaniają niektórych do twierdzenia, iż „jeśli mamy do czynienia z kryzysem współczesnego fotoreportażu, to jest to kryzys redagowania i publikowania, nie fotografii.”⁸⁸ Codzienną czynnością fotoedytorów jest np. kadrowanie – wycinanie fragmentu obrazu i powiększanie go, co ma na celu ukierunkowanie uwagi widza na konkretny element fotografii, a więc tym samym naprowadzenie oglądającego na odpowiednie odczytanie przekazu medialnego. Obrazy stają się więc nie tyle informacjami, dokumentami rzeczywistości, co jej interpretacjami, czy nawet koncepcjami świata. Stwierdzenie to wydawać się może dosyć radykalne, znajduje ono jednak potwierdzenie w sporej ilości fotograficznych przykładów. Nie tak dawno świat obiegło zdjęcie czteroletniego syryjskiego chłopca, który przemierza samotnie jordańską pustynię, uciekając z ogarniętego wojną kraju. Na zdjęciu wykonanym przez Andrew Harpera widać dziecko niosące plastikową siatkę i pracowników ONZ, którzy próbują mu pomóc w odnalezieniu rodziny. Okazało się jednak, iż

⁸⁸ Cyt. za: B. Zelizer, *About To Die. How News Images Move The Public*, Oxford University Press, Nowy Jork 2010, s. 61.

chłopczyk wcale nie szedł przez pustynię sam. Obraz stanowi wycinek większego fragmentu, na którym widać grupę innych uchodźców, za którymi podążał czterolatek. Odpowiednio wybrany kadr nadał jednak całej historii wymiaru dramatycznego impasu, który udaje się przezwyciężyć dzięki bohaterskim czynom przedstawicieli państw zachodnich.⁸⁹ Jak powiedział pewien fotoedytor: „Odkąd widzieliśmy już prawie wszystko, co można było zobaczyć w tym wieku, to, co fotoedytorzy próbują zrobić, to sprawić, by coś poczuł.”⁹⁰ Z tej śmiałej wypowiedzi można by wysnuć wniosek, iż fotoedytorzy są w stanie z każdego zdjęcia wydobyć coś, co „sprawi, że coś poczujemy”. Istnieją jednak obrazy, których nie biorą pod uwagę, ponieważ nie chcą lub nie mogą ze względu na np. naciski ze strony opinii publicznej czy polityków. Z taką niechęcią zetknął się Eric Grigorian, którego fotografia skutków trzęsienia ziemi w Iranie zdobyła tytuł *Zdjęcia Roku WPP 2003* (fragment opisu zdjęcia: „Pośród żołnierzy i mieszkańców wioski zajętych kopaniem grobów dla ofiar trzęsienia ziemi w irańskiej prowincji Kazwin, w pobliżu miejsca pochówku swojego ojca przycupnął chłopiec, ściskając w rękach jego spodnie”⁹¹). Fotografia ta nie została nigdzie opublikowana przed ogłoszeniem wyników konkursu. Fakt ten Grigorian tłumaczył w następujący sposób: „Byłem w trakcie zdjęć, w odległej wiosce i nie miałem możliwości wysłania tej fotografii dokądkolwiek przez dwa lub trzy dni od trzęsienia ziemi. Powiedziano mi, że ponieważ zdjęcie jest czarno-białe i mając już dwa dni, nie stanowi nowości, nie da się go sprzedać. Później ktoś powiedział, że innym powodem, dla którego nie można go było opublikować, był fakt, że liczba ofiar okazała się niższa od początkowo zakładanej, zatem nie stanowi to już takiej sensacji. To śmieszne! Nawet jeśli obecne raporty mówią o liczbie ofiar śmiertelnych pomiędzy 250. a 500. osobami, gdyby tyle osób zginęło w Los Angeles, z pewnością pisano by o tym wszędzie.”⁹² Wydawcy oczekują zatem od fotoreporterów dostarczenia im, po pierwsze, zdjęcia z ostatniej chwili, po drugie – obrazu, który przedstawia cierpienie kogoś nam (społecznie, kulturowo) bliskiego.

Nie należy jednak sądzić, iż akurat wystawa World Press Photo jest tym miejscem, w którym

⁸⁹ Zob.: http://wyborcza.pl/1,75477,15477598,Czterolatek_z_Syrii_przemierzal_pustynie_oddzielony.html [dostęp z dnia 28 II 2014].

⁹⁰ Cyt. za: B. Zelizer, op. cit., s. 16.

⁹¹ Katalog *World Press Photo 03*, tłum. M. Kański, Wyd. Gazety Wyborczej, Warszawa 2003, s. 5.

⁹² Ibidem, s. 7.

wszystkie odrzucone przez wydawców i fotoedytorów newsy znajdują należne im miejsce. Michele McNally, przewodnicząca jury WPP w roku 2007, wymieniła pięć elementów, z których składa się doskonałe zdjęcie prasowe (czyli to, które ma szansę trafić na podium w konkursie). Musi ono być: 1) historyczne, tj. definiować konkretny czas, miejsce, zdarzenie; 2) socjologiczne, tj. tłumaczyć, co ludzie robią i co czynią sobie nawzajem. Powinno nadto posiadać: 3) wydzźwięk psychologiczny, emocjonalny, tj. sprawiać, że widz coś czuje, a także 4) składnik estetyczny, tj. ma sprawiać, iż widz będzie chciał dowiedzieć się czegoś więcej o zdarzeniu. Przede wszystkim jednak: 5) musi być prawdziwe.⁹³ O ile o elemencie emocjonalnym i estetycznym można coś orzec na podstawie samego patrzenia na obraz, o tyle o kwestiach takich jak prawdziwość zdjęcia czy wyjaśnianie zdarzeń ujętych w konkretnym czasie historycznym – już nie. Fundacja World Press Photo natomiast bez żadnego skrupowania przyznaje się do tego, iż w procesie wybierania najlepszych zdjęć prasowych nie bierze pod uwagę informacji opisujących prezentowane na obrazie zdarzenie. Przywołany już przeze mnie Carl Glassman, gdy zapytałam go o to, czy rozważał kiedykolwiek zgłoszenie swoich prac do konkursu WPP, odpowiedział: „Myślałem o tym, ale nigdy tego nie zrobiłem, ponieważ wiem, że ich [jury WPP] głównym punktem zainteresowania są zdjęcia o wysoce dramatycznym zabarwieniu, wysoce emocjonalnym zabarwieniu (a ja zazwyczaj nie robię takich zdjęć). Reprezentują tylko niewielki procent tego, czym zajmuje się fotoreportaż, dobry fotoreportaż.”⁹⁴

Zatem konkurs World Press Photo, wbrew temu, co sugerowałoby zawarte w nim słowo „World”, prezentuje zaledwie wycinek tego, co dzieje się na świecie. Performanse fotograficzne zależą nie tylko od samych fotografów, którzy przecież (najczęściej) działają na rzecz zleceniodawcy bądź też muszą brać pod uwagę wymagania organizacji takich jak prasa, portale internetowe czy WPP. Niezależnie od tego, czy grać będą rolę turysty/odkrywcy, czy też świadka, ich fotograficzne widzenie danych obiektów, ludzi, zdarzeń, zostało uprzednio (przed zetknięciem się z nimi) zdefiniowane kulturowo (tak jak wiedza Alberta Londe’a na temat historii zdefiniowała sposób, w jaki Londe ją fotografował). Wszelkie natomiast próby zobrazowania wydarzeń w sposób, który godziłby w powszechnie akceptowane i respektowane przekonania i wartości, zakończyć się może odmową publikacji ich zdjęć.

⁹³ M. McNally, *Przedmowa*, [w:] katalog *World Press Photo 07*, Thames & Hudson, Londyn i Nowy Jork 2007, s. 9.

⁹⁴ Wywiad z Carlem Glassmanem, kawiarnia Pecan, Nowy Jork, 5 II 2013.

Niektóre z tych zdjęć decyduje się pokazać światu Fundacja WPP, jednak niekoniecznie ze względu na ich dokumentacyjny charakter. Potwierdzeniem tej „reguły z wyjątkami” niech będą słowa Elisabeth Biondi, przewodniczącej jury WPP w 2004 roku: „(...) przyznaliśmy nagrodę za fotografie przedstawiające wojnę w Liberii, które szokują i poruszają nas ogromem okrucieństwa. Ich wartości dziennikarskiej nie sposób kwestionować. Natomiast za walory estetyczne nagrodziliśmy pojedynczy obraz liberyjskiej rzezi. Jest to zbliżenie ciał leżących w masowej mogile, przejmujące i prowokujące zarazem ze względu na swoje ciche i przerażające piękno.”⁹⁵

By w pełni zrozumieć mechanizmy, które kierują wyborem zdjęć przedstawiających cierpienie i śmierć w ramach konkursu World Press Photo, oraz sposób, w jaki oddziałują na odwiedzających wystawę, przyjrzyć się bliżej jego pięćdziesiątej szóstej edycji.

3.5 World Press Photo 2013 – sztuka autoprezentacji

Pierwszy międzynarodowy konkurs i wystawa World Press Photo został zorganizowany przez holenderskich dziennikarzy w 1955 roku. Idea ta została entuzjastycznie przyjęta i zaowocowała narodzinami Fundacji World Press Photo (jej siedziba mieści się w Amsterdamie). Zgodnie z informacją zawartą w katalogu WPP 1992, jej „statutowym celem (...) jest szerokie propagowanie fotografii prasowej jako ważnego czynnika budowania porozumienia między narodami.”⁹⁶ Aktualnie natomiast jej władze deklarują, iż WPP koncentruje się na wspieraniu wysokich standardów w fotografii dziennikarskiej na całym świecie oraz oświadczają: „Dążymy do tego, by zwiększyć zainteresowanie i wzbudzić podziw opinii publicznej pracą fotografów i swobodnym obiegiem informacji.”⁹⁷

Do pierwszej edycji konkursu zgłosiło się czterdziestu dwóch fotografów z jedenastu państw, przesyłając łącznie ponad trzysta zdjęć. Z roku na rok popularność przedsięwzięcia rosła; obecnie do konkursu zgłasza się nawet do dziewięciu pięciu tysięcy zdjęć fotografów z ponad stu dwudziestu pięciu państw. Wyróżnione fotografie trafiają do którejs z dziewięciu kategorii: *People in the News*, *General News*, *Spot News*, *Contemporary Issues*, *Daily Life*,

⁹⁵ Katalog *World Press Photo 04*, tłum. M. Kański, Wyd. Gazety Wyborczej, Warszawa 2004, s. 9.

⁹⁶ Katalog *World Press Photo 1992: Naoczni świadkowie*, tłum. nieznanym, Wyd. Historia i Sztuka, Poznań 1992, s. 3.

⁹⁷ www.worldpressphoto.org/foundation [dostęp z dnia 4 XI 2013].

Portraits, Arts and Entertainment, Nature i Sports (przez lata kategorie te zmieniały się; u swych początków WPP klasyfikowało obrazy w kategoriach: *News, Sports, Features i Picture Stories*). Zdarzają się również sytuacje przyznania nagrody zdjęciu, które nie mieści się w żadnej z kategorii (tzw. *Special Mention*). Co roku nagrodzone prace trafiają na wystawę WPP, która dociera do czterdziestu pięciu krajów na całym świecie; łącznie odwiedza ją ponad dwa miliony ludzi.⁹⁸ W Polsce wystawę obejrzyć można w Poznaniu, Krakowie i Opolu. Każdej edycji konkursu towarzyszy publikacja katalogu ze zwycięskimi zdjęciami (udostępnia się ją w siedmiu językach – niestety, od kilku już lat nie tłumaczy się jej na język polski). Przez lata zmieniła się także forma prezentacji zgłoszonych fotografii przed gronem jurorów (grono to co roku również zmienia się; Fundacja WPP zaprasza do niego osoby zawodowo związane z fotografią – od fotoreporterów, wydawców, grafików, po kuratorów wystaw i krytyków sztuki). Dawniej jury oglądało zdjęcia wywołane na papierze, bądź też przeglądało klisze, leżące na stole lub na podłodze. Wraz z rozwojem technologii komputerowych ta metoda ewoluowała – w dobie cyfrowych obrazów fotografowie przesyłają proponowane przez siebie prace w formie plików, otwieranych w programie komputerowym i wyświetlanych na ekranie za pomocą projektora multimedialnego. Zdjęciom nie towarzyszą żadne podpisy, a o ich wyborze bądź też odrzuceniu jury decyduje (na przestrzeni dwóch tygodni), wciskając w odpowiednim momencie guzik.⁹⁹

W dalszej części niniejszego podrozdziału przyjrę się ostatniej edycji tego międzynarodowego konkursu najlepszych fotografii prasowych.

*

Ponad sto trzy tysiące nadesłanych zdjęć prawie sześciu tysięcy fotografów z ponad stu dwudziestu państw. Dziewiętnastu członków jury, trzy dni obchodów „ku czci” zwycięzców, jedno Zdjęcie Roku i dziesięć tysięcy euro nagrody. Tak w liczbowym skrócie podsumować można w roku 2013 pięćdziesiątą szóstą już edycję konkursu World Press Photo, organizowanego z myślą o profesjonalnych fotoreporterach. Zwycięskie fotografie chwali się za to, iż wzbudzają w patrzących na nie intensywne emocje („Niesamowite,

⁹⁸ <http://www.worldpressphoto.org/contest> [dostęp z dnia 4 XI 2013].

⁹⁹ O tym, jak dokładnie przebiegają obrady jury przeczytać można w tekście Adama Broomberga i Olivera Chanarina *Unconcerned But Not Indifferent*: <http://www.broombergchanarin.com/unconcerned-but-not-indifferent-text/> [dostęp z dnia 4 XI 2013].

szokujące”), podkreśla się ich wartość informacyjną („Tak wygląda świat”), wreszcie przyrównuje się je do dzieł sztuki, a ich wykonawców do pierwszorzędnych twórców, którzy bardzo dobrze opanowali swój fach („Piękne, dobrze zrobione zdjęcie”). David Campbell w wykładzie towarzyszącym Dniom Nagród (Awards Days) prorokował, iż nowe pokolenie odbiorców przyczyni się do zmiany formy prezentowania wydarzeń z różnych stron świata: kończy się era papieru, słowa (i obrazu?) drukowanego, dzisiejsi odbiorcy oczekują interaktywności opartej na ekranach (tabletów, komputerów, iPhonów etc.).¹⁰⁰ Władze Fundacji World Press Photo zdają się być w pełni świadome tej tendencji: trzy lata temu zdecydowały się włączyć do konkursu, poza obrazami fotograficznymi, także i obrazy multimedialne, przyznając nagrody w kategoriach *Online Shorts*, *Online Features* oraz *Interactive Productions*. Również i te obrazy rozpatruje się w kontekście najwyższej jakości ich wykonania. Przewodniczący jury oceniającego obrazy multimedialne, Keith W. Jenkins stwierdził, iż „to, co rzuca się w oczy w pracach tegorocznych zwycięzców [w konkursie multimedialnym], to wysoka jakość. Wszystkie zgłoszenia cechował wysoki standard. To rozwijająca się dziedzina, która z każdym rokiem powinna (i czyni to) wytwarzać coraz lepszej jakości projekty.”¹⁰¹ W głosie tym zdaje się pobrzmiewać paradygmat performansu organizacyjnego: „Pracować lepiej, kosztować mniej”. Osoby, których prace zostały przez jury wyróżnione, sprostaly temu wyzwaniu.

Dobra jakość, waga prezentowanego wydarzenia oraz oryginalne podejście do wizualizowania tematu – oto trzy podstawowe cechy zwycięskich obrazów.¹⁰² Wszystkie te elementy można wyznaczyć, przyglądając się bezpośrednio samym zdjęciom. Santiago Lyon, przewodniczący jury World Press Photo w 2013 roku oraz szef działu fotograficznego agencji AP, uzasadniając wybór zdjęcia Paula Hansena jako zwycięskiego, wypowiedział się w

¹⁰⁰ Wykład, o którym mowa, nosił tytuł *Visual Storytelling in the Age of Post-Industrial Journalism* i został ogłoszony przez Davida Campbella w budynku Felix Meritis przy Keizersgracht w Amsterdamie 25 kwietnia 2013 roku.

¹⁰¹ <http://www.worldpressphoto.org/content/world-press-photo-announces-multimedia-contest-winning-productions> [dostęp z dnia 3 maja 2013]. Konkurs multimedialny posiada odrębne jury (tzn. osoby oceniające prace w konkursie fotograficznym nie oceniają produkcji multimedialnych). W tym roku zgłoszono 287 produkcji, które oceniało ośmiu członków jury.

¹⁰² Stwierdzenie to wysuwam na podstawie odpowiedzi mailowej z biura World Press Photo. Na pytanie „Co czyni zdjęcie dobrym, zasługującym na wygraną?” uzyskałam następującą odpowiedź: „Ważkość wydarzenia [news value] oraz oryginalne wizualne potraktowanie tematu, poddane interpretacji jury w dziewięciu kategoriach. W kategoriach <<twardych wiadomości>> [hard news] aspekt ważkości wydarzenia jest dużo skrupulatniej oceniany niż np. w kategorii <<Natura>>.”

następujący sposób: „Są trzy poziomy odczytywania zdjęcia: głową, na poziomie informacji, emocjami oraz instynktownie – to właśnie to słynne pierwsze wrażenie, które, bywa, że wywołuje u nas dreszcze. Jest niewiele zdjęć, które spełniają te wszystkie kryteria. A zdjęcie Paula Hansena – owszem.”¹⁰³ Obraz, o którym mowa, przedstawia tłum mężczyzn idących w kondukcje żałobnym (mężczyźni na pierwszym planie niosą ciała dwójki zmarłych dzieci, owinięte w białe płótno, widać tylko ich twarze; na drugim planie, po prawej stronie, widać innych mężczyzn niosących trumnę), nie jest to jednak kondukt żałobny, do którego widoku jesteśmy przyzwyczajeni. Na twarzach żałobników nie widać spokoju i powagi, lecz złość (czy raczej wściekłość) pomieszana z rozpaczą. Siłą tego zdjęcia, według opinii członkini jury Mayu Mohanny, jest kontrast pomiędzy twarzami dorosłych – napiętymi, wykrzywionymi nieszczęściem i gniewem, a spokojnymi twarzami dzieci.¹⁰⁴ Tyle rzeczywiście odczytać można na poziomie instynktownym i emocjonalnym. Czy samo zdjęcie niesie ze sobą jakąś informację? Czego dowiadujemy się o świecie, patrząc na zdjęcie Paula Hansena? Czy czegoś więcej poza tym, iż w jakimś, bliżej nieokreślonym, miejscu (możemy się tylko domyślać, iż nie jest to ani Europa, ani Ameryka Północna) giną dzieci, a ich śmierć wzbudza w dorosłych mężczyznach gniew i rozpacz? Zdjęciom na wystawie World Press Photo towarzyszą oczywiście podpisy, które zdjęcia dookreślają, oferują pewną informację o tym, gdzie i komu zdjęcie zostało zrobione. Jednak na etapie oceniania zdjęć przez jury podpisy w ogóle nie są brane pod uwagę – uwaga oceniających kieruje się w stronę tylko i wyłącznie estetyki obrazu, jego kompozycji, światła, kadru. Jakość zdjęcia, performans fotografa, liczy się więc tu bardziej niż waga wydarzenia, które się na zdjęciu prezentuje. Jest to podejście dosyć „obsceniczne”, (by użyć sformułowania Adama Broomberga i Olivera Chanarina, zasiadających w jury WPP w roku 2008¹⁰⁵), podług którego odrzucić można obraz czyjegoś cierpienia, gdyż nie jest on wystarczająco piękny.

Jeśli jednak wyjrzymy poza kadr, poza ramy obrazu – dostrzeżemy znacznie więcej niż przy posługiwaniu się samym instynktem (instynkt zresztą podpowiada nam często, by na zdjęcie w ogóle nie patrzeć, np. gdy jest ono zbyt makabryczne). Co takiego ujrzymy, jeśli przestaniemy traktować obrazy tylko i wyłącznie z perspektywy tego, co prezentują i

¹⁰³ Cyt. za: K. Kenig, *World Press Photo, czyli oczy świata*, „Gazeta Wyborcza”, wydanie weekendowe, 16-17 lutego 2013, s. 20.

¹⁰⁴ Zob.: ibidem.

¹⁰⁵ A. Broomberg, O. Chanarin, op. cit. .

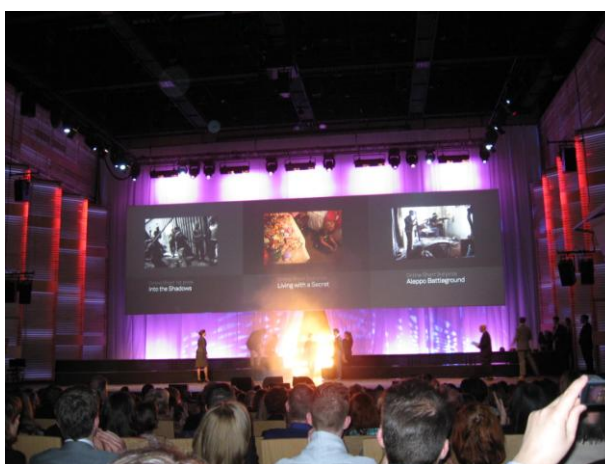
zaczniemy się zastanawiać nad tym, jak to robią, kto je stworzył, dla kogo i gdzie się je prezentuje, a także kto oraz w jakim celu ich następnie używa?

Coroczne światowe otwarcie wystawy World Press Photo (o czym rzadko się pamięta odwiedzając tę wystawę), poprzedzają: ceremonia wręczenia nagród fotografom oraz seria spotkań, podczas których zwycięzcy zaprezentować mogą swoje prace (nie tylko te wyróżnione w konkursie). By wziąć udział w tych wydarzeniach, trzeba spełnić pewne kryteria (nie wystarczy zakup biletu, tak jak na samą wystawę). Poprzez stronę internetową wypełnić trzeba ankietę zgłoszeniową (podając nazwę instytucji, którą się reprezentuje; osoba bez afiliacji ma więc mniejsze szanse na uczestniczenie w Awards Days), następnie należy ją przesłać do biura Fundacji WPP, gdzie podejmowana zostaje decyzja o akceptacji bądź odrzuceniu prośby o umożliwienie udziału w spotkaniach z fotografami. Osoby, które uzyskały pozytywną odpowiedź, udają się do Amsterdamu (to w tym mieście powstała i nadal działa Fundacja). W roku 2013 spotkania te odbyły się w budynku amsterdamskiego teatru Felix Meritis. By wejść na salę, w której prezentowali swoje prace nagrodzeni autorzy, należało zarejestrować się w specjalnie do tego celu przeznaczonym pomieszczeniu, w którym otrzymywało się imienną kopertę z zaproszeniem na ceremonię wręczenia nagród w Muziekgebouw aan't IJ (budynek należy do holenderskiej telewizji), biletem wstępu na imprezę taneczną oraz identyfikatorem umożliwiającym wejście do sali prezentacji. Otwierając Awards Days Michiel Munneke, prezes Fundacji WPP, powitał zebranych (tworzących grupę podobnych sobie nie tyle ze względu na wspólne zainteresowanie fotografią prasową, ale i ze względu na identyfikatory, zawieszane u szyi na czerwonej taśmie reklamowej firmy Canon) słowami, które jednoznacznie określiły cel spotkania: „Jesteśmy tu po to, by dyskutować, dzielić się spostrzeżeniami i dobrze się bawić.”¹⁰⁶ A co z główną misją World Press Photo, dumnie eksponowaną na stronach internetowych i w katalogach wystaw, zawartą w stwierdzeniu: „Istniejemy po to, by inspirować rozumienie świata”?¹⁰⁷ W trakcie trwania trzydniowych Awards Days ani razu nie padło pytanie o to, jakiego rodzaju rozumienie świata oferuje współczesna fotografia prasowa, czy w ogóle wywiera jakiś wpływ na tych, którzy ją oglądają, a jeśli nie, to co z tym należałoby zrobić. Zamiast skoncentrowanej na tych kwestiach dyskusji uczestnicy spotkań mieli do czynienia z prezentacjami multimedialnymi okraszonymi muzyką (odpowiednio udratyzowaną, w

¹⁰⁶ Przemowa Michiela Munneke w Felix Meritis, Amsterdam, z dnia 25 kwietnia 2013.

¹⁰⁷ Zob.: <http://www.worldpressphoto.org/> [dostęp z dnia 18 maja 2013].

zależności od prezentowanych tematów) lub/i komentarzem słownym, które już po kilkunastu minutach wywoływały w zgromadzonych oznaki znużenia (spośród których dominowały ziewanie, chrząkanie i wysyłanie esemesów). Wyjątek stanowiły prezentacje fotografów, którzy mogli pochwalić się tym, iż ich zdjęcia przyczyniły się do poprawy losu osób przez nich sfotografowanych.¹⁰⁸ Wówczas nagradzano ich gromkimi oklaskami, jak gdyby próbując w ten sposób potwierdzić sens pracy fotoreportera i sens swojej własnej pracy (większość zgromadzonych na sali stanowili fotoreporterzy). Nie ulega jednak wątpliwości, iż Awards Days zostały zorganizowane z myślą nie o prezentowanych na fotografiach historiach, ale z myślą o fotoreporterach, stając się czymś na kształt imprezy zamykającej olimpiadę. Wrażenie to spotęgował dzień ostatni, w którym zwycięzcy oficjalnie otrzymali nagrody za swoje prace (Paul Hansen, autor *Zdjęcia Roku*, nagrodę otrzymał z rąk samego księcia Niderlandów Constantijna). Ceremonia ta miała miejsce w dużej sali ze sceną umieszczoną wzdłuż jej krótszego boku, na którą wywołani fotografowie wchodziłi przez rozsuwane kotary, a ich pojawieniu się na scenie towarzyszył rozbłysk światła (niczym w konkursach Miss Universe), gromkie brawa oraz uścisk dłoni prezesa Michiela Munneke (z którym każdy zwycięzca obowiązkowo musiał stanąć do... zdjęcia). Uroczystość urozmaicono występem harfistki, stanowiącym komentarz muzyczny do multimedialnej prezentacji zdjęć World Press Photo 2013 (melancholijne dźwięki harfy intensyfikowały zabarwienie emocjonalne prezentowanych obrazów, a tym samym wzruszenia zebranych, wśród których nie zabrakło osób sięgających po chusteczki do otarcia łez).



Ceremonia miała miejsce w dużej sali ze sceną umieszczoną wzdłuż jej krótszego boku, na którą wywołani fotografowie wchodziłi przez rozsuwane kotary, a ich pojawieniu się na scenie towarzyszył rozbłysk światła...
fot. E. J.-K.

¹⁰⁸ Przykładem była prezentacja Altafa Quadri, zawierająca zdjęcia indyjskiej szkoły dla ubogich dzieci. Po opublikowaniu tych zdjęć szkoła otrzymała wsparcie finansowe od różnych osób.

Na całość Awards Days spojrzeć można po prostu jak na ciąg uroczystości, podczas których fotografom wręcza się nagrody za ich pracę. Jeśli jednak zechcemy spojrzeć na nie uważniej, zobaczymy, iż coroczne otwarcie wystawy World Press Photo w Amsterdamie jest formą pewnego rytuału społecznego, który jednoczy swych uczestników, potwierdza zbiorowe wartości, pozwala na określenie tożsamości grupowej – w tym wypadku tożsamości fotografa, ale i osób, które podziwiają jego obrazy. Fotografowie, bardziej niż pozytywni bohaterowie uwiecznieni na zdjęciach (pozytywni, tzn. akceptujący i respektujący te same, co my, wartości), stają się archetypicznymi postaciami kumulującymi w sobie podzielane przez zbiorowość ideały. To w nich lokujemy nasze dobre mniemanie o sobie, jako członkach szlachetnego społeczeństwa, gotowego na poświęcenie własnego zdrowia lub nawet życia dla uwiecznienia na zdjęciu niesprawiedliwości, która dotknęła kogoś w bliżej nam nieznanym rejonie świata. Nagradzamy ich za ten trud, podziwiamy za obrazy coraz lepszej jakości (za ich *high performance*), zazdrościmy sukcesu i uznania. Co jednak myślimy, oglądając ich zdjęcia? Czy przestrzeń, w której zdjęcie te są prezentowane, wpływa na ich odbiór? W jaki sposób, gdzie (i na czyj użytek) się je reprodukuje?

3.6 Wypełzające znaczenia: amsterdamska i poznańska wystawa World Press Photo

Zgodnie z założeniami performatyki, nie istnieje przestrzeń neutralna, pozbawiona znaczeń. To, w jaki sposób odbieramy i interpretujemy zjawiska, obiekty, interakcje, zależy od miejsca i kontekstu ich zaistnienia i dziania się. Także recepcja fotografii zależy od miejsca (i sposobu) prezentowania zdjęć. Podobne zdanie wyraziły badaczki związków pomiędzy fotografią, antropologią i historią – Elizabeth Edwards i Janice Hart, pisząc o formie prezentacyjnej zdjęć jako o osobnym (obok warstwy przedstawieniowej obrazu) czynniku warunkującym ich odbiór.¹⁰⁹ Susan Sontag zwróciła na przykład uwagę na to, iż zdjęcia umieszczane w galeriach lub muzeach automatycznie stają się dziełami sztuki. Co więcej, „stają się stacjami na trasie – zwykle towarzyskiej – przechadzki. Wizyta w muzeum albo galerii to wydarzenie społeczne: gdy oglądamy i komentujemy dzieła sztuki, wiele spraw rozprasza naszą uwagę.”¹¹⁰

Chciałabym zanalizować dwie takie wizyty: w Oude Kerk w Amsterdamie, gdzie oficjalnie otwarto światową wystawę World Press Photo 2013, oraz w Centrum Kultury

¹⁰⁹ Za: R. Drozdowski, M. Krajewski, op. cit., s. 79.

¹¹⁰ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia ...*, s. 143.

Zamek w Poznaniu (Poznań jest pierwszym miastem, do którego wystawa trafia po swej holenderskiej inauguracji).

Oude Kerk to najstarszy, pochodzący z XIII wieku, kościół parafialny w Amsterdamie. Obecnie nie odprawia się w nim nabożeństw, używa się go tylko i wyłącznie jako obiektu do zwiedzania (to tu pochowano m.in. Saskię, żonę Rembrandta) bądź też miejsca prezentacji wystaw, np. fotograficznych. Budynek położony jest w sławnej dzielnicy miasta, De Wallen (popularnie nazywanej dzielnicą czerwonych latarni). To tutaj 25 kwietnia 2013 roku zainaugurowano wystawę pięćdziesiątej szóstej edycji World Press Photo. Już przed samym wejściem do Oude Kerk można odnieść wrażenie, iż to, co za chwilę się zobaczy, będzie w jakimś stopniu formą atrakcji turystycznej, czymś, co „spotyka się” na trasie między *coffee shopami* a kamienicami, w których skorzystać można z usług prostytutek (budynek kościoła jest dosłownie otoczony witrynami, w których stoją roznegliżowane panie). Po wejściu do kościoła i zakupieniu biletu na wystawę, przechodzi się przez drzwi, za którymi zwiedzający natrafia od razu na *Zdjęcie Roku*, fotografię z Gazy Paula Hansena. Cała więc „uwaga” przestrzeni wystawowej skupia się na tym zwycięskim obrazie, sugerując widzom, iż to temu obrazowi powinni przyrzeć się szczególnie uważnie. Na prawo od *Zdjęcia Roku* podziwiać można nową zdobycz techniki Canona (głównego sponsora World Press Photo) – ekran wykonany z poliestru z pomocą plotera Océ Arizona 550 XT (zapewniającego, rzecz jasna, najwyższej jakości performans). Zaprezentowano na nim kilka zwycięskich zdjęć, m.in. szermierzy, dziewczynki z lalką, pingwinów i kobiety z guzem na szyi – wydarzenia, które nic nie łączy, poza kunsztem ich wykonania. Wybór dalszej drogi zwiedzania uzależniony jest od indywidualnych preferencji widzów. By im tę wędrówkę „umilić”, organizatorzy przygotowali specjalną aplikację na *smartfony*, dzięki której użytkownik mógł odsłuchać opisów do zdjęć, zamiast skupiać się na ich odczytywaniu. Po uruchomieniu aplikacji i podaniu odpowiedniego numeru zdjęcia, na ekranie telefonu pojawiają się dwa obrazy: fotografa i jego fotografii, przy czym ten pierwszy oddany jest w znacznym powiększeniu. Czyżby komunikowano nam w ten sposób, że większe znaczenie ma autor fotografii, a nie wydarzenie, którego reprezentację na niej odnajdujemy? Z aplikacji możemy również uzyskać informację o miejscu, w którym zdjęcie zostało zrobione oraz o typie aparatu, którym posłużył się wyróżniony fotograf. O ile wiedza o miejscu zdarzenia wydaje się być niezbędna dla jego zrozumienia, o tyle opis parametrów technicznych aparatu wydaje się nie mieć większego znaczenia. Dlaczego więc podaje się nam takie informacje? Znowu wydaje się, iż miejsca, ludzie, zdarzenia uwiecznione na fotografii, odgrywają

drugoplanowe role w stosunku do, tym razem, performansu technicznego¹¹¹ aparatu i jego reklamy. Zachwycamy się już nie tylko pracą, biegłością i wydajnością człowieka, ale też sprawnością i funkcjonalnością przedmiotów, ich sprawczością (*agency*). To nowe technologie umożliwiają nam wielosensoryczne doznania, a Fundacja WPP zdaje się rozumieć rosnące na nie zapotrzebowanie.

Słuch, dotyk i wzrok angażowane są nie tylko w momencie korzystania z wcześniej wspomnianej aplikacji, ale również podczas zaznajamiania się z pracami wyróżnionymi w *Konkursie Multimedialnym*. By to uczynić, należy skorzystać z komputera (kilkanaście komputerów zostało umieszczonych także w przestrzeni Oude Kerk). W kategorii *Interactive Productions* wyróżniono m.in. pracę dwójki reżyserów, Miquela Dewevera-Plany i Isabelle Fougère, którzy stworzyli interaktywną opowieść o Almie, kobiecie w przeszłości związanej z gangiem ulicznym w Gwatemali. Produkcja umożliwia swoim użytkownikom wybór pomiędzy tym, co w danym momencie zechcą widzieć. W miarę słuchania opowieści Almy możemy albo oglądać jej obraz, albo (przesuwając kursor do góry ekranu) migawki z dzielnicy Gwatemali, w której działał jej gang i w której zamordowała swoją pierwszą ofiarę (w pokazie zamieszczono także zdjęcia zmasakrowanego ciała tejże osoby). Właśnie ze względu na swą interaktywność produkcja ta wywołała (przynajmniej we mnie) pewien sprzeciw. Swobodne „poruszanie się” po opowieści, decydowanie (za pomocą kursora), które zdjęcia w danym momencie ustanowią tło dla historii Almy, przywołują na myśl grę komputerową, w której rzeczywistość miesza się z wirtualnością, dokument z rozrywką, a gracz po wylogowaniu się wraca do „prawdziwego świata”. Tej ambiwalencji trudno się jednak oprzeć, innowacyjne podejście do prezentowania obrazów przyciąga, pozostawiając swego użytkownika z poczuciem nieokreśloności tego, czego przed chwilą doświadczył (to rzeczywistość, czy tylko fikcja, gra?).

Z tym poczuciem ambiwalencji stykamy się już przy samym wejściu do Oude Kerk. Ktoś mógłby pomyśleć, że, skoro wystawę tę umieszczono w (co prawda nieużywanym już w celach liturgicznych, ale jednak) kościele, to zaprezentowane na niej obrazy (i wydarzenia) zawierają w sobie coś świętego, czego nie powinno oglądać się z beztroską nieuwagą. Jednak sposób eksponowania i używania tych obrazów wprowadza pewne zamieszanie w proces ich interpretacji. Być może jest to jednak odosobnione odczucie osoby pochodzącej z kraju, w którym kościół nadal uważa się za miejsce święte.

¹¹¹ Zob.: J. McKenzie, op. cit., s. 11-15, 124, 128, 153.

Osoby używające aplikacji większą uwagę skupiają na obsłudze swojego telefonu niż na prezentowanych obiektach czy zdarzeniach, interaktywność multimedialnych produkcji zaburza poczucie realności prezentowanych historii, wymiar komercyjny natomiast wprowadzają do wystawy reklamy Canona oraz stoisko, przy którym zakupić można katalog World Press Photo 2013, a nawet wyróżnione w konkursie zdjęcia w formie pocztówek (do kogo wysłać można by pocztówkę z obrazem zmarłych dzieci, niesionych przez pełnych rozpacz i gniewu dorosłych? I co na niej napisać – „pozdrowienia z Amsterdamu”?).



Oude Kerk – wejście na wystawę
fot. E. J.-K.



Oude Kerk – stanowiska do prezentacji prac nagrodzonych w konkursie multimedialnym
fot. E. J.-K.

Z podobnymi problemami, związanymi z formą prezentacyjną najlepszych prasowych zdjęć, zmagali się odwiedzający wystawę WPP 2013 w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu. Obiekt ten, budowany w latach 1905-1910 i usytuowany w centrum miasta, miał pierwotnie służyć za siedzibę ostatniego cesarza niemieckiego – Wilhelma II. W okresie wojennym przeszedł we władanie nazistów (przygotowujących budynek na przyjęcie Hitlera, który ostatecznie do Zamku nie przyjechał), później kontrolę nad nim przejęli komuniści. W latach 60. ubiegłego wieku uczyniono z niego Pałac Kultury. Całkiem niedawno (w 2012 roku) zakończono remont części reprezentacyjnych budynku (m.in. Holu i Sali Wielkiej), wyznaczono także przestrzeń dla Sali Wystaw, w której zobaczyć można było (na przełomie kwietnia i maja 2013 r.) pięćdziesiątą szóstą edycję WPP.

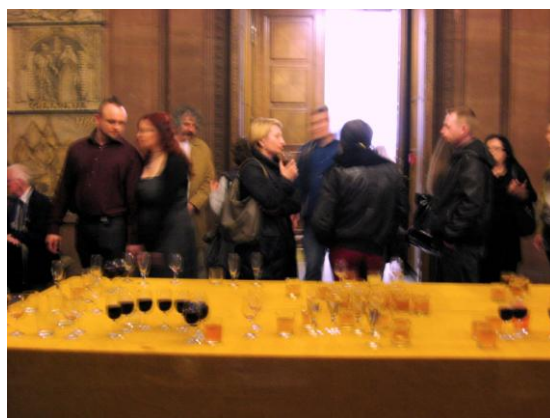
Sala Wystaw mieści się w dość specyficznej przestrzeni, w której do zwiedzających docierają odgłosy z umieszczonej piętro wyżej kawiarni. Goście przybyli na wernisaż WPP 2013, zanim otwarto przed nimi drzwi Sali, musieli wysłuchać przemowy dyrektorki CK Zamku oraz reprezentantów Fundacji WPP, przybyłych na tę okazję z Amsterdamu (wraz z panelami wystawowymi; o rozmieszczeniu zdjęć na panelach i w przestrzeni wystawowej decyduje Fundacja, a nie poszczególni dyrektorzy obiektów, do których ta wystawa dociera).¹¹² Ci, którzy próbowali dostać się do niej wcześniej, byli upominani przez osoby sprawdzające bilety – najpierw należało wysłuchać przemów. Te skupiały się przede wszystkim na dwóch aspektach: odnowionej przestrzeni Zamku oraz pięknie zdjęć, wykonanych przez naszych współczesnych bohaterów – fotografów. „Jesteśmy tu po to, by uczcić pracę fotografów” – informował przedstawiciel Fundacji WPP. Przemowy zakończono podziękowaniami skierowanymi do sponsorów: PGNiG, Dalkii, Canona oraz holenderskiej loterii. Sama wystawa ulokowana została w dwóch pomieszczeniach, które nie stwarzają, niestety, dogodnych warunków do oglądania (i kontemplacji) poszczególnych zdjęć – są po prostu zbyt małe, co przy tak dużej liczbie osób przybyłych na wernisaż powoduje niekomfortowe poczucie ścisku (myślę, iż z tego m.in. względu odwiedzający poświęcali tylko kilka sekund danej pracy i przechodzili do pracy następnej, by uniknąć mimowolnych poszturchiwań, nadeptanie itp.). Po ok. trzydziestu minutach pomieszczenia te prawie że opustoszały – większość z przybyłych przeszła do innej sali, w której ustawiono stół z sokami i winem. Przysłuchując się ich rozmowom, dosyć łatwo można było wyłapać, iż (w większości) nie skupiały się one na obejrzanych przed chwilą zdjęciach – dotyczyły raczej spraw codziennych danego rozmówcy. Jeśli w dyskusjach pojawiły się nagrodzone przez jury World Press Photo obrazy, to w kontekście ich tragicznej tematyki, wydającej się być czynnikiem działającym na niekorzyść wystawy (jeden z mężczyzn nie krył swej dezaprobaty dla takiej tendencji, wyrażając głośno i z niezadowoleniem zdanie: „Mi się wydaje, że jest tu więcej tragedii niż radości życia” – wyrażając tym samym tęsknotę za obrazami miłymi dla oka i sumienia). Przestrzeń poznańskiej wystawy (zbyt mała kubatura pomieszczeń jak na taką ilość zdjęć) wymuszała zatem pobieżne zaznajomienie się z daną pracą i jej opisem. Do kontemplacyjnej postawy zniechęcał także brak jakichkolwiek ławek, na których można by było przysiąść i oddać się dłuższej refleksji. Co zastanawiające, zarówno w przypadku Oude Kerk, jak i wernisażu w poznańskim Zamku, znaczna ilość odwiedzających oglądanych zdjęciom

¹¹² Wernisaż odbył się dnia 30 IV 2013 roku.

robiła... zdjęcia. Trudno o lepsze zilustrowanie stwierdzenia Sontag, iż „pamiętać coraz częściej znaczy nie tyle przywoływać w myśli opowieść, ile umieć skojarzyć zdjęcie.”¹¹³ Być może jest to też forma radzenia sobie z obrazami okrucieństw, których przemocy doświadczamy na sobie samych poprzez akt spoglądania na nie. W takich sytuacjach robienie zdjęć zdjęciom staje się formą zastępczą, tzn. zamiast przeżyć w pełni dane zdarzenie (zamiast poddać się bolesnym doznaniom, tj. przyjrzeć się uważnie danemu obrazowi) – fotografujemy je, stwarzając tym samym pozór uczestniczenia w nim.



Wejście do sali wystawowej, CK Zamek
fot. E. J.-K.



CK Zamek, hol obok sali wystawowej

Zarówno w przypadku Amsterdamu, jak i Poznania prezentowane w ramach World Press Photo 2013 obrazy umieszczono w przestrzeniach kojarzonych z przedsięwzięciami artystycznymi. Przestrzeń galeryjna ukierunkowuje (jeśli nie narzuca) odpowiednie odczytanie prezentowanych w jej ramach prac jako dzieł należących do dziedziny sztuki (przypomnijmy uwagę Sontag o tym, iż fotografie stają się automatycznie sztuką wtedy, gdy zawisną na ścianie muzeum czy galerii).¹¹⁴ Z drugiej strony, World Press Photo to konkurs i wystawa zdjęć prasowych, a więc tych fotografii, które kojarzymy z dokumentem, obiektywnym oddaniem jakiejś prawdy o świecie. Czy istnieje sposób na uwolnienie fotografii prezentowanych przez Fundację WPP z tych liminalnych okowów? Czy zawsze będziemy interpretować je w kategoriach zarówno dokumentu, jak i sztuki? A może bez wymiaru artystycznego zdjęcia te w ogóle by nas nie zainteresowały, a tym samym pamięć o niektórych zdarzeniach szybciej by się ulotniła, a o innych w ogóle byśmy się nie

¹¹³ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia...*, s. 107.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 143.

dowiedzieli? Problemem zdaje się być proces ciągłego reprodukowania tych samych obrazów (dostępne są zarówno na wystawie, jak i w telefonach, komputerach, drukuje się je w prasie, w książkach, pojawiają się na zaproszeniach, identyfikatorach, gadżetach reklamowych, na pocztówkach), który doprowadzić może do znużenia nimi, uodpornienia się na ich „popędy”, by powrócić do rozważań Mitchella. Jakkolwiek by nie ujmować zdjęć prezentowanych przez Fundację World Press Photo (jako dokumenty czy też jako dzieła sztuki), nie ulega wątpliwości, iż koniec końców przedstawiają one przede wszystkim nie tyle ludzi i wydarzenia, obiekty wybrane przez fotografa, ale nasz, zachodni stosunek do tych osób i tych zdarzeń. Wystarczy rozejrzeć się wokół nich (nie zatrzymywać się tylko i wyłącznie na ich warstwie wizualnej), by dojść do wniosku, iż podstawową zasadą rządzącą naszym społeczeństwem jest zasada sformułowana w słowach „performuj albo...”. Wizualność stała się perspektywą, z której taki performans ocenić można jako udany bądź też nieefektywny.

Można by się następnie zastanawiać, czy taka „intelektualna gra”, polegająca na wyszukiwaniu bądź to artystycznych, bądź też dokumentalnych właściwości zdjęć ukazujących cudze cierpienie i śmierć, nie jest czasem formą ucieczki od pytania o odpowiedzialność konkretnego widza wobec tego, na co spogląda. Czy można przyjąć postawę krytyczną wobec takich fotografii? Porównywać zdjęcia rozpaczających po stracie swych rodziców dzieci i stwierdzać, że jedno z nich jest lepsze (piękniejsze) od drugiego? Takie praktyki są możliwe, o ile przyjmujemy Barthesowskie w gruncie rzeczy założenie, iż odbiór zdjęcia jest odbiorem ze swej natury estetycznym. Tymczasem, jak słusznie zauważa Ariella Azoulay w książce *The Civil Contract of Photography*, pod uwagę należy wziąć wyjątkowość spotkania konkretnego człowieka z daną fotografią. Azoulay wzywa każdego oglądającego zdjęcia do przeistoczenia się w „obywatela fotografii” [*citizen of photography*], który zdaje sobie sprawę z tego, iż każdy obraz jest niedokończonym zdarzeniem, nie „tym-co-było”, lecz zaledwie fragmentem „tego-co-było” – wydarzeniem, które wymaga rekonstrukcji i „uruchomienia”. Dlatego też izraelska badaczka proponuje zastąpić słowo „oglądający” słowem „spektator”. Tym drugim określa się zazwyczaj widzów ruchomych obrazów (odnosi się go więc do kina, teatru oraz innych form „długiego trwania”), a użyte w stosunku do fotografii eliminuje iluzję patrzenia na coś stałego, jednowymiarowego. Spektator to ktoś, kto dokonuje wydłużonej w czasie obserwacji. Może zdać relację z tego, co widział i przewidzieć następstwa tego, co obserwuje oraz ostrzec innych przed potencjalnym zagrożeniem. „Akt wydłużonej obserwacji, dokonywany przez obserwatora jako spektatora, ma moc przeistoczenia nieruchomej fotografii w scenę teatralną, na której to, co zostało na

fotografii zamrożone, ożywa. Spektator zostaje wezwany do uczestnictwa, do przejścia z pozycji odbiorcy na pozycję nadawcy, do wzięcia odpowiedzialności za sens takich fotografii [prezentujących horror, tragedię – E.J.-K.] poprzez zaadresowanie ich dalej, przetworzenie ich na sygnały alarmowe, sygnały niebezpieczeństwa lub ostrzeżenia (...).¹¹⁵ To konkretny spektator przetwarza to, co sfotografowane, co się wydarzyło, w zdarzenie. Dopóki tego nie uczyni, to nie tyle zdjęcia pozostaną zawieszane w przestrzeni liminalnej, co właśnie owo wydarzenie nie znajdzie swej pre i postliminalnej fazy czy też, by odnieść się do rozważań Barbie Zelizer, pozostanie w wiecznym „jak gdyby” [as if].¹¹⁶ W końcu to właśnie konkretni spektatorzy (w tym jury WPP) wywierają duży wpływ na znaczenie i wartość danego zdjęcia, czasami w swych rekonstrukcjach i interpretacjach mijając się zupełnie z intencjami fotografów, edytorów czy też polityków. To im pragnę poświęcić ostatnią część tego rozdziału.

3.7 Spektatorzy World Press Photo – analiza dwóch badań fokusowych

Zogniskowany wywiad grupowy (inaczej: wywiad fokusowy) to jedna z metod badań jakościowych, chętnie stosowana zarówno w marketingu, jak i naukach społecznych (a zwłaszcza w badaniach wizualnych). Polega on, najprościej ujmując, na dyskusji w małej grupie, skupionej (zogniskowanej) wokół konkretnego tematu, problemu. Dyskusję przeprowadza moderator, którym najczęściej jest sam badacz. Poręczną definicję takiego wywiadu znaleźć można w książce Rosaline Barbour pt. *Badania fokusowe*, w której Barbour podaje, iż „każda dyskusja grupowa może być nazywana grupą fokusową dopóty, dopóki badacz aktywnie zachęca do interakcji w grupie i je podtrzymuje.”¹¹⁷ O historii tej metody oraz różnych sposobach jej użycia piszą m. in. Dominika Maison (*Zogniskowane wywiady grupowe. Jakościowa metoda badań marketingowych*) oraz Marcus Banks (*Materiały wizualne w badaniach jakościowych*).¹¹⁸ Na potrzeby swojego problemu badawczego, zawartego w tytule niniejszej dysertacji, zorganizowałam dwa wywiady grupowe z udziałem dwanaściorga badanych (po sześć osób w każdej grupie). Przyświecała mi przede wszystkim

¹¹⁵ A. Azoulay, *The Spectator Is Called to Take Part*, [w:] idem, *The Civil Contract of Photography*, Zone Books, Nowy Jork 2008, s. 169.

¹¹⁶ Zob. B. Zelizer, op. cit., s. 14.

¹¹⁷ R. Barbour, *Badania fokusowe*, tłum. B. Komorowska, PWN, Warszawa 2011, s. 23.

¹¹⁸ D. Maison, *Zogniskowane wywiady grupowe. Jakościowa metoda badań marketingowych*, PWN, Warszawa 2001; M. Banks, *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, tłum. P. Tomanek, PWN, Warszawa 2009.

myśl, czy raczej przestroga, sformułowana przez Banksa. W pracy dotyczącej analiz materiałów wizualnych zwrócił on uwagę na następującą tendencję: „Spora część prac naukowych na temat filmu czy sztuk pięknych z dużą dozą pewności przypisuje obrazom <<znaczenia>> oparte zwykle na ich odczytaniu przez samego badacza, bez pytania zamierzonych odbiorców, co te obrazy znaczą dla nich.”¹¹⁹ Nie chcąc poddać się takiej tendencji, przeprowadziłam wywiady zogniskowane z badanymi, którym konkurs i wystawa World Press Photo nie są obce.

Ponieważ zależało mi na przeprowadzeniu wywiadu z osobami, które przynajmniej raz odwiedziły poznańską wystawę WPP, informację o tym, iż poszukuję chętnych do badania, zamieściłam na stronie internetowej Centrum Kultury Zamek (ściślej: na jego stronie facebookowej).¹²⁰ Na moją prośbę już w pierwszych minutach od ukazania się informacji na stronie internetowej, odpowiedziało ponad dwadzieścia osób (być może moje ogłoszenie cieszyło się tak dużym zainteresowaniem z racji bezpłatnej wejściówki na tegoroczną edycję wystawy WPP, którą oferowałam w zamian za uczestnictwo w badaniu). Ostatecznie do wzięcia udziału w wywiadzie zaprosiłam szesnaście osób (o ich wyborze zadecydowała kolejność zgłoszeń), z czego cztery z nich (z nieznanymi mi przyczyn) nie pojawiły się w wyznaczonym dniu spotkania (drugi fokus odbył się trzy dni po pierwszym). Przed rozpoczęciem wywiadu fokusowego zadałam (drogą mailową) wybranym badanym pytanie: „Czy zdjęcia prezentowane w ramach wystawy World Press Photo posiadają, Twoim zdaniem, więcej walorów artystycznych, co sprawia, iż zdjęcia te uważać można za dzieła sztuki, czy też informacyjnych, pozwalających zakwalifikować zdjęcia do kategorii dokumentu?”. Do grupy pierwszej (grupa A) zaprosiłam tych, którzy opowiedzieli się za przewagą walorów artystycznych, natomiast do grupy drugiej (grupa B) tych respondentów, którzy byli skłonni zakwalifikować zdjęcia prezentowane przez WPP do kategorii dokumentu. Każda grupa liczyła ostatecznie po sześcioro badanych, z czego w grupie A znalazło się pięć kobiet i jeden mężczyzna, a w grupie B dwie kobiety i czterech mężczyzn w przedziale wiekowym 25-35 lat, z wykształceniem wyższym. Miejscem wywiadu była sala w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W transkrypcji wywiadów wypowiedziom kobiet przypisałam literę K, natomiast wypowiedziom mężczyzn – literę M.

¹¹⁹ M. Banks, op. cit., s. 73.

¹²⁰ <https://www.facebook.com/ckzamek> .

Niezależnie od tego, czy badani opowiedzieli się za WPP jako wystawą artystyczną, czy też za WPP jako formą prezentacji zdjęć dokumentalnych, obie grupy udzielały podobnych odpowiedzi na pytania, jakie padały w trakcie trwania fokusu.¹²¹ Za główny powód odwiedzania wystaw World Press Photo uznano ich wysoką pozycję wśród wszystkich istniejących wystaw fotograficznych oraz medialny szum im towarzyszący: „No World Press Photo jest chyba najlepszym miejscem, żeby zobaczyć trendy w fotografii” (badany M1 z grupy B); „Ponieważ mmm... może inne wystawy nie są tak rozreklamowane?” (badany K2 z grupy A); „(...) lubię dobre zdjęcia obejrzeć” (badany M6 z grupy B). Badani z obu grup zwrócili również uwagę na to, iż ze zdjęciami wyróżnionymi przez jury WPP stykają się najczęściej w Internecie, ale podkreślili także, iż mimo tej dostępności odwiedzają wystawę, gdyż tam zdjęcia zdają się „lepiej prezentować”: „(...) staram się co roku zobaczyć zdjęcia na żywo. Bo w Internecie też oglądam, dość dużo zdjęć, ale wiadomo, że na żywo to większe wrażenie robi i ciekawiej jest” (badany K5 z grupy B); „Po prostu widać więcej na dużym zdjęciu” (badany M4 z grupy B). Dodatkowym motywem skłaniającym do zaznajamiania się z kolejnymi edycjami wystaw WPP, wyróżnionym przez badanych z grupy A, jest ich wartość poznawczo-estetyczna („żeby zobaczyć, jak ludzie widzą świat przez obiektyw”; „chodzę po to, żeby nacieszyć oko”; „żeby zobaczyć po prostu, jak ludzie tworzą”). Uczestnik fokusu z grupy B (M4, fotograf z zawodu) podkreślił natomiast, iż osoby powiązane w jakiś sposób z branżą fotograficzną chętnie oglądają zwycięskie zdjęcia po to, by wiedzieć, jakim standardom sami podlegają. Dodał również, iż nie bez znaczenia pozostaje towarzyski aspekt takiego typu wystaw. Z moich obserwacji wynika, iż na World Press Photo ludzie wybierają się grupowo, z osobami towarzyszącymi, znacznie rzadziej – w pojedynkę. Badany M1 (z tej samej grupy) podkreślił także, iż zdjęcia prezentowane w przestrzeni galeryjnej zaspokajają potrzebę doznawania pewnych silnych emocji: „Zdjęcie jest takim czymś, co chyba (...) jest trwalszym nośnikiem niż zapis filmowy. Bardziej przemawiającym, bardziej dającym do myślenia, bardziej oddziałującym na emocje.” Co ciekawe, na tę samą cechę fotografii wskazał badany M6 z grupy A, wiążąc ją jednak bezpośrednio z dziedziną sztuki: „Wydaje mi się, że jak się ma jakąś wrażliwość, to zdjęcia, tak jak inne formy sztuki, wywołują jakieś emocje. I te emocje, często pozytywne, gdzieś tam później odnajduję w sobie i to jest fajne.” Obie grupy zatem podały podobne powody, dla których odwiedzamy wystawę World Press Photo, choć łączyły je bądź to ze

¹²¹ Scenariusz badania fokusowego zamieściłam w aneksie niniejszej pracy.

światem sztuki (grupa A), bądź też z kategorią dokumentu (grupa B). Dobrym podsumowaniem powodów, dla których odwiedza się wystawy typu WPP, jest wypowiedź badanego K6 z grupy A, którą w tym miejscu warto przytoczyć: „Wydaje mi się, że jest jakby kilka kategorii ludzi (...), ale na pewno są osoby takie (...), że potrzebują jakiejś dawki emocji i te zdjęcia na pewno tego dostarczają. Później są osoby, które chcą zobaczyć tylko i wyłącznie to, jakie zdjęcia wygrały i to z reguły są fotografowie, którzy patrzą na to, czy [zdjęcie] było fajne czy nie, tak to oceniają, nie patrząc na tę stronę emocjonalną, tylko: 'A czemu to wygrało, a czemu nie tamto, a jakieś tam były lepsze'. I są osoby, które być może są, bo wypada. (...) To tak jak z koncertami jazzowymi, że też ludzie chodzą na koncerty jazzowe, bo na taką muzykę po prostu wypada chodzić. Część ludzi na pewno chodzi, bo po prostu tę muzykę czują i myślę, że z wystawą jest tak samo. Wypada w tym światku się obracać i później mieć o czym porozmawiać w pracy, no bo o tym jest nagłośnione, no nie?”.

Interesującym aspektem wystawy (rzadko kiedy omawianym czy w ogóle zauważonym) jest jej performatywny potencjał tworzenia więzi między ludźmi, utrzymywania relacji towarzyskich, co wynika zarówno z wypowiedzi badanych w grupie A, jak i badanych w grupie B: „Trudno być w jakimś towarzystwie i nie wiedzieć, co to jest World Press Photo, żeby nie być w stanie podyskutować” (badany K2, grupa A); „można sobie takie zdjęcia zobaczyć w Internecie. No, ale tutaj można wyjść z domu, spotkać się z ludźmi, na żywo sobie popatrzeć na takie zdjęcia” (badany K3, grupa B). Treść, jaką obrazy i ich podpisy niosą, chęć dowiedzenia się czegoś o otaczającym nas, a powszechnie nieznanym, świecie, nie stanowią zatem jedynych (czy wręcz najważniejszych) motywów, którymi jednostki kierują się w momencie, w którym decydują się odwiedzić wystawę najlepszych zdjęć prasowych. Jej renoma, szerokie rozreklamowanie oraz możliwość spotkania i rozmowy z osobami przyjaźnie do nas nastawionych, zdają się stanowić najważniejsze powody, dla których „wychodzimy z domu” i udajemy się na wystawę fotograficzną.

Do bardzo podobnych wniosków skłoniło badanych pytanie o funkcje, jakie w naszym społeczeństwie pełni fotograf, fotoreporter. Z jednej strony, po reakcjach badanych stwierdzić można, iż fotograf to ktoś, kto rejestruje pewną rzeczywistość, o której z innych źródeł byśmy się nie dowiedzieli (fotograf-turysta), bądź też nie chcielibyśmy się dowiedzieć (fotograf-świadek). Z drugiej strony badani wskazywali na to, iż w tę rejestrację wpisana może być pewna doza obojętności: „Przekazują [fotografowie] jakiś obraz świata zewnętrznego, do którego sami nie możemy dotrzeć, ale to jest takie bierne obserwowanie i przekazywanie” (badany K3 z grupy A). Zaznaczyli również, iż niezależnie od intencji fotografa (której często

nie znamy), obraz może wywierać na oglądających pewien wpływ, czy też, odwołując się do słów Mitchella, czegoś od nas chcieć. Dodatkowo podkreślono, iż dla współczesnego człowieka sam opis zdarzenia nie wystarczy, by go nim zainteresować: „Duża część naszego społeczeństwa nie chce czytać, chce widzieć” (badany M2 z grupy B). Dla dzisiejszego odbiorcy informacja bez obrazu pozostaje informacją niepełną: „Możemy nie tylko przeczytać o tym, co się stało, ale możemy też zobaczyć. I to jest dużo więcej” (badany M6 z grupy B). To „dużo więcej” odsyła do dramatotwórczej strony fotografii-dokumentu, która (przypomnijmy sobie rozważania Rouillégo) zawsze posiada jakieś cechy fotografii-ekspresji. I w drugą stronę: zdjęcie jako ekspresja (artystyczna) nigdy nie jest pozbawione waloru informacyjnego (w rozumieniu przekazywania jakiejś wiedzy o zjawiskach, wartościach kierujących fotografem etc.). Dobrym przykładem ilustrującym przekonanie o istnieniu zdjęć-świadectw jest wypowiedź badanej K2 z grupy A: „Jak sobie wyobrażę, tak przykładowo, że, nie wiem, podczas II wojny światowej, kiedy wyzwalano obóz koncentracyjny Auschwitz-Birkenau... Jeżeli by nie było zdjęć, jeżeli nie zrobiono by zdjęć, prawda? To ten nasz obraz tego obozu nie byłby taki sam, mimo opisu. Jeżeli widzę zdjęcia, to mimo wszystko to na mnie działa, chociaż jest to 60 lat później, mimo że widziałam później wiele drastycznych innych zdjęć, to na mnie nadal ten obraz działa”. Podobną opinię o przewadze obrazu nad słowem podzielała badana K2 z grupy A, która w następujący sposób opisał wrażenia z tegorocznej wystawy WPP: „Słyszymy, że takie rzeczy się dzieją na świecie, ale jak zobaczymy to na obrazie, to zupełnie po prostu inaczej to do nas dociera. Też na mnie duże wrażenie (...) zrobiły dwa zdjęcia, w tym była taka opowieść zamknięta, tylko w dwóch zdjęciach: szkoła w Indiach. (...) Wiem, że jest problem z edukacją, wiem, że masa ludzi albo głoduje, albo nie ma dostępu do edukacji. To jest... te zdjęcia były tak genialnie sfotografowane, że ja po prostu stałam tam i myślałam: no nie no, jadę tam, będę uczyła te dzieci. (...) Niby dokumentalne zdjęcie, ale tak po prostu przedstawione, że działa na nas. W tym zamyka się ten artyzm.” Z wypowiedzi osób z obu grup wynika, iż dobre zdjęcie fotoreporterskie musi posiadać walor artystyczny – w przeciwnym wypadku nie będzie ono zdolne poruszyć w żaden sposób spoglądającego na nie (z opinią tą chętnie zgodziłby się Roland Barthes, Ariella Azoulay natomiast poddałaby zapewne krytyce takie estetyzujące podejście do obiektów, zdarzeń i ludzi przedstawionych na fotografiach). Grupa B prezentowała podobne stanowisko: „Każdy może cyknąć telefonem zdjęcie wypadku i już nie musi tam jechać na miejsce fotoreporter zawodowy, ale też... no, jaką jakość ma to zdjęcie? Tylko informacyjną – o tym, że tramwaj się zderzył z samochodem. Ale fotoreporter może

zrobić... jakoś zbudować bardziej dramatyzm tej sytuacji. Tutaj też się pojawia pytanie, czy media zadowolą się zwykłej jakości, z komórki po prostu obrazkiem, czy potrzebują jakichś takich obrazów no... konkretnie skadrowanych, które jakoś przemówią do nas” (badany M5, grupa B). Kwestia oceny artystycznej strony zdjęcia fotoreporterskiego stała się jednak w czasie dyskusji kwestią sporną, a status etyczny estetyzujących obrazów czyjegoś cierpienia – niejasny. Z jednej bowiem strony, według badanych, fotografie nieposiadające pewnej dozy „artyzmu” nie są w stanie wywołać reakcji widza, z drugiej strony – mogą ukierunkować jego uwagę na tę tylko – artystyczną – sferę zdjęcia. Uczestnicy pierwszego fokusu zorientowali się w pewnym momencie, iż opisują zdjęcia prezentowane przez World Press Photo za pomocą słownika, którym posługuje się sztuka, co niekoniecznie uznać można za poprawne. Przytoczmy fragment dyskusji:

„Badany K4: Ja też się zgadzam, że dobre zdjęcie musi mieć walory artystyczne. Ale, to jest pytanie ogólne, czy już o World Press Photo?

Moderator: Jak chcesz, możesz odnieść się do konkretnego zdjęcia wystawy.

Badany K4: To znaczy, jak tam weszłam [na wystawę], to pomyślałam sobie, że udzieliłam złej odpowiedzi, że to są jednak zdjęcia dokumentalne, ale jak się tak przyjrzałam tym zdjęciom, to stwierdziłam, że jednak miałam rację [iż zdjęcia WPP mają więcej walorów artystycznych niż dokumentacyjnych].

Badany K2: Ja miałam dokładnie tak samo (...). Trudno zauważyć tę granicę. (...)

Badany K4: Tym bardziej, że tam było kilka zdjęć tak widać faktycznie podrasowanych...

Badany K2: Nawet to wygrane, prawda?

Badany K4: No dokładnie, to wygrane, gdzie oni tam przekraczają tę granicę. To było bardzo ładne zdjęcie, mi się podobało... Znacząco ładne... to jest złe słowo...

Badany K3: No, raczej w domu byś sobie czegoś takiego nie powiesiła na ścianie, prawda? Ja pamiętam: kilka lat temu były takie portrety. One wyglądały tak, jakby ludzie spali, aczkolwiek część miała oczy zamknięte, część otwarte i dopiero jak człowiek podchodził bliżej i wczytywał się, to były ofiary jakiegoś zamachu czy czegoś, ale były tak pięknie sfotografowane, jakby normalnie poszli do fotografa zrobić zdjęcie. Ładne, na ścianę dla rodziny. To było bardzo niesamowite i tam chyba ta granica między reportażem a walorami artystycznymi się bardzo mocno zatarła.”

Kluczowym stwierdzeniem powyższego fragmentu zdaje się być to, w którym badany K3 podaje, iż moment konfrontacji obrazu z towarzyszącym mu tekstem staje się momentem „uruchomienia” przesłania informacyjnego (reportażowego) obrazu. Podpis może zatem zdecydować o tym, czy zdjęcie odbierać będziemy, czy też nie będziemy z punktu widzenia estetycznego. Do tych samych wniosków doszli w toku dyskusji badani w grupie B: „Dla mnie są te zdjęcia bardziej reportażowe, bo obok jest historia. Obok jest coś, co mi opisuje to zdjęcie i jakby wszystko, co jest wokół. I ponieważ na tej wystawie dowiedziałem się wielu nowych rzeczy, których nie wiedziałem wcześniej” (badany M2). Obraz bez opisu słownego nie może wręcz być uznany za obraz reporterski: „Mi się wydaje, że już samo to, że fotograf jest w stanie ukazać emocje na zdjęciu albo zagrać jakimś ograny motywem, jak motywem piety... (...) Moim zdaniem to wcale nie znaczy, że to jest jakiś błąd. Jedno drugiemu nie zaprzecza, aczkolwiek to w fotografii reporterskiej ta funkcja informacyjna musi być funkcją nadrzędną. To zdjęcie, tak jak mówiliście, ma bardziej opowiadać, niż bardziej <<wow!>>” (badany M4). Przypomnijmy, iż na etapie oceniania zdjęć przez jury WPP, tego opisu nie bierze się w ogóle pod uwagę. Zapewne wiele razy zdarzały się więc sytuacje wybrania obrazu, którego konkretna treść (kogo/co przedstawia zdjęcie, gdzie i w jakiej konkretnie sytuacji zostało zrobione, w jakim celu i z jakim skutkiem itp.) stanowiła dla oceniających zagadkę. Warstwa dramatotwórcza fotografii dominuje zatem nad warstwą informacyjną, ponieważ łatwiej za jej pomocą wstrząsnąć widzom (czy raczej – przyciągnąć jego uwagę). Dobrze oddają to słowa badanego K3 z grupy A: „Jeżeli zrobisz zdjęcie wojny, to 90% szans, że nagroda jest twoja”. Pozostałe 10% zdaje się rozkładać pomiędzy dwoma biegunami: środków artystycznych, użytych przez fotografa oraz aktualnej sytuacji politycznej, do której przypisują sobie członkowie jury WPP. Niektóre bowiem obrazy nie robią na nas większego wrażenia właśnie dlatego, iż w takim celu (niewzbudzania większego zainteresowania) zostały zrobione. Najczęściej dzieje się tak w przypadku obrazowania Innego: „Jeżeli kogoś nie znamy, jeśli jest to osoba z tłumu, jakaś ofiara wojny właśnie w Iraku, widzimy osobę, która nie żyje, no to nie robi to na nas takiego wstrząsającego wrażenia jak osoba, którą znamy” (badany K2, grupa A). To jednak od nas (konkretnego oglądającego zdjęcia) zależy, czy zechcemy zgłębić historię zaprezentowaną na obrazie, poszukać dodatkowych informacji na temat osób – obiektów sfotografowanych. Innymi słowy – to do nas należy decyzja o uczestniczeniu w przedstawionych wydarzeniach, o przyjęciu (bądź nie) postawy spektatora.

W przeprowadzonych przeze mnie fokusach zaproponowałam badanym ćwiczenie, które miało stanowić próbę wejścia w rolę „obywatela fotografii”. W tym celu pokazałam

uczestnikom badania zdjęcie wykonane przez Emina Özmena, któremu jury World Press Photo 2013 przyznało II nagrodę w kategorii „Spot News”. Obraz ten, jak przeczytać możemy na stronie internetowej (oraz w katalogu i na wystawie WPP 2013), przedstawia mężczyznę podejrzanego o finansowanie informatorów rządowych. Jest on „przetrzymywany w okupowanej przez dysydencką Syryjską Armię Wyzwoleńczą (FSA) szkole, w północnym mieście Aleppo”.¹²² Przesłuchiwano go 48 godzin, skonfiskowano znalezione przy nim pieniądze i ostatecznie uwolniono.



fot. Emin Özmen, *Przesłuchanie*
II nagroda WPP 2013 w kategorii *Spot News*
źródło: www.worldpressphoto.org

Na zdjęciu widzimy trzech mężczyzn, sfotografowanych w taki sposób, że ich ciała tworzą kompozycję trójkąta. Jeden z nich – przesłuchiwany – leży na ziemi, z nogami uniesionymi ku górze za pomocą karabinu, którego końce trzyma dwójka mężczyzn – członków FSA. Nie są oni jednak jedynymi uczestnikami przedstawionego przez fotografa wydarzenia. Na ścianie bowiem, naprzeciwko której ustawiono obiektyw aparatu, uchwycono cień czwartego mężczyzny, podnoszącego w górę przedmiot przypominający bat lub pałkę. Możemy podejrzewać, iż to właśnie on przeprowadza przesłuchanie i grozi leżącemu na ziemi użyciem siły. Nie wiadomo natomiast, jaką rolę w zdarzeniu odegrał sam fotograf – jak udało mu się dotrzeć do tych ludzi, czy groziło mu jakieś niebezpieczeństwo, gdyby tego zdjęcia nie wykonał, czy, gdyby próbował pomóc przesłuchiwanemu, naraziłby się w ten sposób na utratę życia lub zdrowia etc. Badani zostali poproszeni o zastanowienie się nad postawą Emina Özmena i o porównanie go do zwierzęcia (metoda projekcyjna), a następnie o uzasadnienie swojego wyboru. Niezależnie od nazwy konkretnego zwierzęcia, badani wskazywali na takie jego cechy, jak: bierne obserwowanie, polowanie, zachowywanie bezpiecznego dystansu, szukanie korzyści dla siebie (nawet kosztem czyjejś śmierci, cierpienia), czekanie na okazję (cicha współpraca z oprawcami – nie przeszkadzanie im, by

¹²² <http://www.worldpressphoto.org/awards/2013/spot-news/emin-%C3%B6zmen?gallery=6096> [dostęp z dnia 14 XI 2013].

osiągnąć swój cel). Za pomocą tego zadania usiłowałam sprawdzić, czy istnieje dobry sposób na to, by patrzący na zdjęcie wyróżnione w tak prestiżowym konkursie jak World Press Photo, zobaczył w nim coś więcej niż tylko dobrej jakości obraz, by stał się jego spektatorem (zwłaszcza w przypadku obrazów, które prezentują ludzkie cierpienie czy śmierć). Na wiele nurtujących nas pytań mógłby odpowiedzieć sam wykonawca zdjęcia – może więc dobrym pomysłem byłoby umieszczenie obok konkretnych, zwycięskich fotografii (poza opisem, którego autor pozostaje nieznanym), wypowiedzi samych fotografów, którzy naświetlili by kontekst momentu, w którym wcisnęli wyzwalacz? Oczywiście to rozwiązanie wiązałoby się z ciągłą niepewnością, czy to, co relacjonuje fotograf, jest zgodne z faktami i z rzeczywistymi jego intencjami. W sytuacji idealnej komentarzom fotografa towarzyszyć mogłyby wypowiedzi osób, które spektator ogląda na zdjęciu, bądź też naocznych świadków zdarzenia, uchwyconego za pomocą aparatu fotograficznego, w żaden sposób niezwiązanych z osobą robiącą zdjęcie.

Nie tylko jednak tekst umieszczony obok fotografii wpływa na jej odbiór. To, czy przyjmujemy postawę spektatora, zależy także, w dużej mierze, od miejsca, w którym dane zdjęcia oglądamy. Badani, zapytani o to, czy przestrzeń galeryjna CK Zamek wpływa na odbiór zdjęć prezentowanych w ramach wystawy World Press Photo 2013, odpowiedzieli zgodnie twierdząco. Zwrócono uwagę zarówno na elementy zakłócające, jak i umożliwiające odpowiednią kontemplację prezentowanych treści. Do pomocnych w odbiorze zdjęć składników przestrzeni zaliczono jej neutralny kolor oraz minimalizm ornamentacyjny: „Dla mnie ta wystawa World Press Photo jest taką wystawą w chłodnym miejscu, w takiej zabudowie, żeby nie było żadnego rozproszenia” (badany K3, grupa A). Za dodatkowy atut uznano duży format zdjęć, pozwalający na oglądanie ich z różnych miejsc przez kilka osób jednocześnie. Elementem najbardziej niekorzystnym (wskazywali na niego niemal wszyscy badani) okazała się być mała kubatura dwóch pomieszczeń, w których ulokowano poznańską pięćdziesiątą szóstą edycję konkursu. Do negatywnych aspektów wystawy zaliczono również rozmieszczenie poszczególnych paneli ze zwycięskimi obrazami. Przytoczmy fragment dyskusji w grupie B:

„Badany K5: Ja myślę, że na pewno przestrzeń, w jakiej oglądamy te obrazy, wpływa i... dla mnie było w ogóle tam za mało przestrzeni i nie podobało mi się to, jak to jest zorganizowane. Też czułam się trochę zaatakowana przez te zdjęcia wojenne, które były na początku i...

Badany M6: Wszystkie w jednym miejscu.

Badany K5: ... taka przytłoczona. One były też blisko siebie i właśnie tak jak wspominałeś, nie było za bardzo możliwości dłuższego kontemplowania, chociaż niektórych zdjęć nie miałam ochoty dłużej kontemplować. Czułam się zbombardowana tym nagromadzeniem tego. Ta pierwsza mała salka była trochę... nie wiem... ja się tam czułam trochę klaustrofobicznie przez to nagromadzenie bardzo... ociekających przemocą obrazów na małej przestrzeni i one też nie były... może taki był zamysł? Nie były one tak umiejscowione do komfortowego oglądania. Miałam wrażenie, że one tak były, bo taka była sala i zostały tak umiejscowione... a nie zostały umiejscowione z rozmysłem, że jest jakaś odległość pomiędzy nimi. Być może to był taki zamysł, że one mają być tak ciasno, ale nie podobało mi się to. Troszkę więcej przestrzeni było w drugiej sali i też zróżnicowana tematyka zdjęć, więc można było trochę odetchnąć. Akurat pierwsze zdjęcia, które zaczęłam oglądać, to były te z głębin (*śmiech*) i były takie uspokajające po tych okropnościach wojennych. Ale też... za dużo było tych zdjęć, jak na tak małą przestrzeń i nie podobało mi się to.”

Do podobnych wniosków, co badany K5, doszedł badany K3 z grupy A, który również zasugerował, iż takie rozmieszczenie obrazów było zabiegiem celowym, przestrzennie przemyślanym: „To było też tak, że ten pierwszy pokój był taki wstrząsający, chodziliśmy i były bardziej takie spokojne obrazy... to była natura czy zwierzęta, tak jakby dla uspokojenia naszych nerwów, żebyśmy nie byli tacy wstrząśnięci cali, żeby się trochę uspokoić i na spokojnie resztę obejrzyć.” Badani wskazywali również na to, iż być może ułożenie zdjęć w tak małej przestrzeni miało także służyć czemuś „dobremu”: z jednej strony przeszkadzało w spokojnym przyglądaniu się danej pracy („jak przy jakimś tam zdjęciu się zgrupowało więcej ludzi, to po prostu był problem z oglądaniem tego” – badany K6, grupa A), z drugiej zaś – wymuszało zmniejszenie dystansu między widzem a obrazem. Takie zdanie podzielał m. in. badany M1 z grupy B: „Czy to był wybór jedyny słuszny, jedyny możliwy, czy to było zamierzone działanie... żeby wtłoczyć widza w ten obraz, żeby był blisko tej sceny, no bo rzeczywiście zdjęcia wojenne, zdjęcia śmierci, często zachęcają... może nie tyle zachęcają, co powodują, że wolimy się cofnąć czy uciec od tego wydarzenia. Jednak ta wystawa ma powodować jakiś taki głębszy wstrząs. Tak mi się wydaje przynajmniej. W związku z tym mała kubatura sprzyja podniesieniu ciśnienia, sprzyja takiemu mocniejszemu uderzeniu w widza. Nie pozwala stanąć w bezpiecznej odległości od zdjęcia, o tak. Z drugiej strony wielkość czcionek, którymi robiono opisy, no też powoduje, że większość widzów musiała podejść blisko. Tak, czyli to jest raczej działanie zamierzone, nieprzypadkowe.” Jednak większość badanych opowiedziała się za zwiększeniem powierzchni wystawowej, co wprowadziłoby do zaznajamiania się ze zwycięskimi pracami większy porządek i możliwość

skupienia uwagi na danym zdjęciu dłużej, niż tylko na kilka sekund.

Innym zadaniem, o wykonanie którego poproszono badanych, było podanie skojarzeń i odczuć, jakie wzbudzają w nich cztery zdjęcia, wybrane przeze mnie spośród nagrodzonych przez jury WPP prac w latach: 2003 (zdjęcie wykonane przez Jean-Marca Bouju, przedstawiające irakijskiego więźnia tulącego swego syna w jednej z amerykańskich baz), 2010 (autorstwa Jodi Bieber, stanowi portret Bibi Aishy, okaleczonej przez swego męża), 2012 (tzw. „pieta z Jemenu” – Samuel Aranda uchwycił na nim matkę tulącą syna cierpiącego z powodu działania gazu łzawiącego, użytego przeciwko uczestnikom protestu ulicznego w mieście Sanaa) oraz 2013 (omawiane już przeze mnie zdjęcie z Gazy Paula Hansena).



fot. Jean-Marc Bouju
Zdjęcie Roku WPP 2003
źródło: www.worldpressphoto.org



fot. Jodi Bieber
Zdjęcie Roku WPP 2010
źródło: www.worldpressphoto.org



fot. Samuel Aranda
Zdjęcie Roku WPP 2012
źródło: www.worldpressphoto.org



fot. Paul Hansen
Zdjęcie Roku WPP 2013
źródło: www.worldpressphoto.org

Założyłam, iż za pomocą tak skonstruowanego polecenia będzie można ustalić, czy zdjęcia prezentujące czyjeś cierpienie i śmierć mają potencjał traumatyczny – innymi słowy, czy obrazy takie potrafią wstrząsnąć widzem w sposób nagły i przyczynić się do przewartościowania (negatywnego bądź też pozytywnego w skutkach) jego/jej życia. Co zastanawiające, skojarzenia badanych odnosiły się do pojęć ogólnych (takich jak gniew, rozpacz, smutek, zemsta, dramat, ale też piękno, nadzieja), bardzo rzadko skupiano się na osobistych uczuciach, pojawiających się w konkretnej osobie patrzącej na zdjęcie. Gdy zapytano badanych wprost o to, czy obrazy te nazwaliby traumatycznymi, prawie wszyscy zgodnie odpowiedzieli przecząco. Stwierdzono, iż utożsamianie odczuć towarzyszących oglądaniu zdjęć cudzych nieszczęść z traumą byłoby pewnego rodzaju nadużyciem: „Dla mnie oglądanie takich zdjęć nie jest traumą, ponieważ (...) osoby, które to przeżywają [przedstawione na zdjęciach], są narażone na traumę, a ja bym nie miała prawa uważać, że mnie spotka jakaś trauma patrząc tylko na to” (badany K2, grupa A). Wskazywano również na związek pomiędzy wiedzą o tragicznych zdarzeniach a ich wizualnymi reprezentacjami: traumę miałyby wywoływać tylko te fotografie, które odsłaniałyby wydarzenia nam uprzednio nieznanne: „Jak dla mnie byłaby to trauma, to rozumiem, że byłbym zdziwiony. A nie mogę być tym zdziwiony, bo tak ten świat wygląda i ciężko się dziwić, jeśli się w nim żyje” (badany M4, grupa B); „Wydaje mi się, że każdy z nas już widział wiele takich zdjęć i może też dlatego one nie robią na nas takiego wrażenia. Na zasadzie, że nie mówię sobie: <<O Boże, nie wiedziałam, że takie rzeczy się dzieją>>... Akurat wiemy to, ale jeżeli ktoś nie wiedział, to faktycznie robi to na nim wrażenie i zacznie się czymś tam bardziej interesować.” (badany K3, grupa A). Jednak pomimo tego kategorycznego negowania traumy w doświadczeniu przyglądania się zdjęciom cudzego cierpienia, w wypowiedziach badanych można doszukać się śladów zaistnienia traumy zastępczej. Badany M5 z grupy A zauważył, iż w oglądanie takich obrazów został wpisany pewnego rodzaju ból, jednakże z bliżej nieuświadomionych powodów zakrywamy go intelektualną refleksją: „Wydaje mi się, że my jesteśmy na tyle świadomi, że pewne rzeczy analizujemy, ale pierwsze jakieś takie zetknięcie się z tym jakby (nie wiem, tak mi się wydaje) ... jest coś faktycznie takiego, że coś takiego się zagnieźdża w środku, że... nie wiem, jakby to określić... jakiś rodzaj jakiegoś bólu czy czegoś takiego. Poczucia jakiejś niesprawiedliwości i później dalej możemy to analizować, tak jak wy mówicie, że nie możemy tego tak traktować, to oni przeżyli tą tragedię, a nie my...”. O podobnym wyparciu zaświadczyć może fragment dyskusji w grupie B:

Moderator: Czy w takim razie myślicie, że samo oglądanie takich zdjęć może być dla nas, oglądających, przeżyciem traumatycznym?

Badany M2: Chyba nie, właśnie tak jak M4 odpowiedział... My o tym wiemy, tylko że my myślimy cały czas o setkach, tysiącach i... zabicie tysięcy nie robi na nas różnicy [wrażenia], a tu widzimy pojedyncze jednostki. To nas dotyka.

Moderator: Czyli jednak jest to trauma.

Badany M2: Trochę tak, trochę nie. Widzimy ból pojedynczych osób. (...) Może pod tym względem tak, to jest trauma, która gdzieś nas dotyka, ale... tak jak M4 mówił, my wiemy. Tylko... nie chcemy widzieć.

Badany M1: To wszystko zależy od własnego bagażu doświadczeń. Jeśli ktoś styka się ze śmiercią, cierpieniem, to zareaguje inaczej, niż ktoś, kto codziennie czyta o tym, że coś, gdzieś, ktoś zginął. (...) To są osoby, które w pewnym sensie... przestają być anonimowe, stają się (na ten moment przynajmniej krótki) bliskie.”

Z powyższego fragmentu wywnioskować możemy, po pierwsze, iż prawdopodobieństwo doświadczenia traumy (lub przeżycia jej podobnego) wzrasta, jeśli zdjęcie stanowi portret konkretnej osoby, jeśli nie jest przedstawieniem anonimowego tłumu. Po drugie, na kształt odbioru fotografii prezentujących ludzkie nieszczęście duży wpływ wywiera osobista biografia konkretnego patrzącego („własny bagaż doświadczeń”). Można zastanawiać się nad tym, czy osoby, które zetknęły się z cierpieniem bądź też śmiercią kogoś bliskiego, rzeczywiście inaczej niż osoby bez takich doświadczeń odbierają zdjęcia prezentujące tragiczne wydarzenia. Czy to „inaczej” oznacza, iż nie zaprzeczają bolesnym odczuciom, pojawiającym się przy oglądaniu takich obrazów? A może wprost przeciwnie – łatwiej jest im odwrócić wzrok i skupić się na walorach artystycznych konkretnej fotografii? Badania fokusowe, które przeprowadziłam, nie pozwalają niestety odpowiedzieć na tak postawione pytania. Można jedynie, odwołując się do analiz Geoffreya Gorera, zasugerować, iż – być może – im rzadziej rozmawiamy o cierpieniu i śmierci (im bardziej uważamy je za tematy wstydlive, „nieprzyzwoite”), tym trudniej będzie nam utożsamiać to, czego doświadczamy (oglądając obrazy cudzego cierpienia), z traumą. Wątek ten wymagałby jednak bardziej pogłębionych badań i analiz.

Ostatnie zadanie badanych polegało na „odegraniu zdjęcia” (przypomnijmy po raz kolejny postulat Azoulay dotyczący przeistaczania nieruchomego obrazu w scenę teatralną), które, ich zdaniem, mogłoby zdobyć tytuł *Zdjęcia Roku* w konkursie World Press Photo.

Pełna treść zadania brzmiała następująco:

„Pomyślcie o zdarzeniach uwiecznianych na fotografiach, które zdobywają nagrody w konkursach typu WPP. Wymyślcie zdarzenie, którego nie widzieliście jeszcze na żadnym fotoreporterskim zdjęciu, a którego sfotografowanie miałyby dużą szansę na wygraną. Następnie ze swoich ciał ułóżcie kompozycję, która odzwierciedli to zdarzenie. Chodzi o to, byście wspólnie wyreżyserowali układ Waszych ciał, dobrali odpowiednie gesty i mimikę, które zdecydowałyby o zwycięstwie takiego zdjęcia. Na wykonanie tego zadania macie 10 minut.

Gdy będziecie gotowi, poproszę o sygnał – zrobię zdjęcie Waszej kompozycji i przerzucę je na projektor. Następnie wspólnie podyskutujemy o tle, które mogłoby się znaleźć na takim zdjęciu oraz o powodach, dla których zdecydowaliście się na taki, a nie inny układ.”

Zadanie to, wbrew moim obawom, nie wzbudziło większego sprzeciwu wśród badanych. Sądziłam, iż osoby przyzwyczajone do tego typu teatralnych form ćwiczeń (a więc te po studiach humanistycznych) podejda do niego z większą ufnością; tymczasem to badani związani z kierunkami ścisłymi wykazywali większe zainteresowanie zadaniem. W obu grupach wzbudziło ono za to wiele śmiechu – badani bardzo często żartowali na temat potencjalnych scen pełnych trupów, rozpaczających matek i dzieci. Być może ćwiczenie to stanowiło dla nich pewnego rodzaju odreagowanie przykrych odczuć, jakich doświadczyli podczas konfrontacji ze zdjęciami z wcześniejszego zadania. Taka „humorystyczna” postawa nie powinna dziwić ani bulwersować – jest ona przykładem jednego z *coping mechanisms*, które wyróżnił Smelser. W poprzednim rozdziale pisałam, iż należy do nich m.in. działanie, polegające na odwróceniu zagrożenia poprzez utożsamienie go z czymś przeciwnym (a więc, w tym przypadku, smutek, stres – spowodowany przyglądaniem się cudzemu cierpieniu – został zamieniony na śmiech). Badani, skupieni na poszukiwaniu nowatorskiej kompozycji, w obu przypadkach zdecydowali się wybrać układy będące tak naprawdę przykładami Schechnerowskiego zachowanego zachowania. Grupa A postanowiła przedstawić scenę, która mogłaby się rozegrać w amerykańskim domu: rodzina spożywająca wspólnie posiłek zostaje wymordowana przez dziecko, któremu pozostali członkowie rodziny nie potrafili zapewnić odpowiedniej opieki. Pomimo wątpliwości, czy taki obraz otrzymałby uznanie w oczach jury (według badanego K4, „zdjęcie takie by nie wygrało, bo ja nadal obstaję przy tym, że to jest nagroda poniekąd polityczna i nikt by nie pokazał... [amerykańskiej rodziny w takim kontekście]”), wspólnie uznano, że pomysł na kompozycję byłby godny nagrody. Ostatecznie zdecydowano się na kadr, w którym dziecko-morderca stanowi postać centralną, siedzącą za

stołem, na którym ustawiono komputer (dziecko miało sprawiać wrażenie oderwanego na chwilę od gry komputerowej). Pozostali badani jako zabici siedzą po jego prawej i lewej stronie, zajmując wspólnie trzy boki stołu. Układ ciał stanowić miał odwołanie do motywu ostatniej wieczerzy. Jak ujął to badany K2: „Już wiem! To będzie wyglądać jak ostatnia wieczerza! (*śmiechy*) Ona – Jezus, a my tacy już nieżywi. (*poważnie*) Ale to może tak wyglądać, wiecie, z perspektywy ostatniej wieczerzy. Wiecie, o co chodzi? (*potakiwanie grupy*) Myślę, że to by nie było głupie.” Zaskakujące, że badani z grupy B również skojarzyli kompozycję, którą chcieli stworzyć na potrzeby fotografii, z motywem ostatniej wieczerzy. Oto fragment dyskusji w grupie drugiej:

Badany K5: No to może bylibyśmy, że tak powiem, poobcinanymi głowami (...) leżącymi tutaj na stole. I ktoś będzie ostatni i będzie wiadomo, że jemu też obciachają.

Badany M2: Że są w trakcie. No.

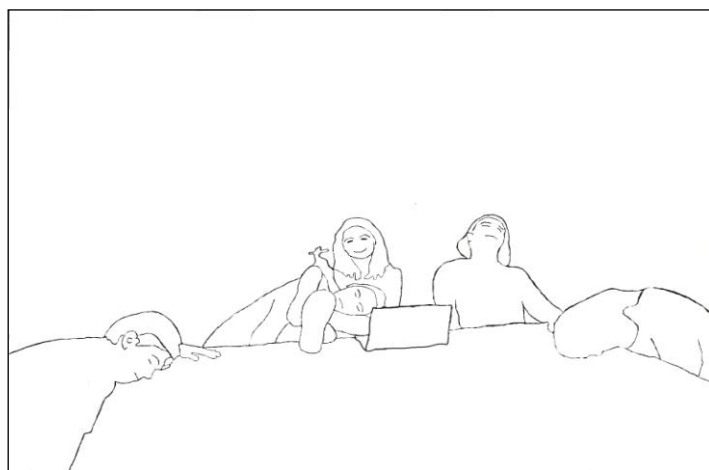
Badany K5: Czyli musi być jeden kat.

(...)

Badany M1: Oryginalne zdjęcie z ostatniej wieczerzy, o!

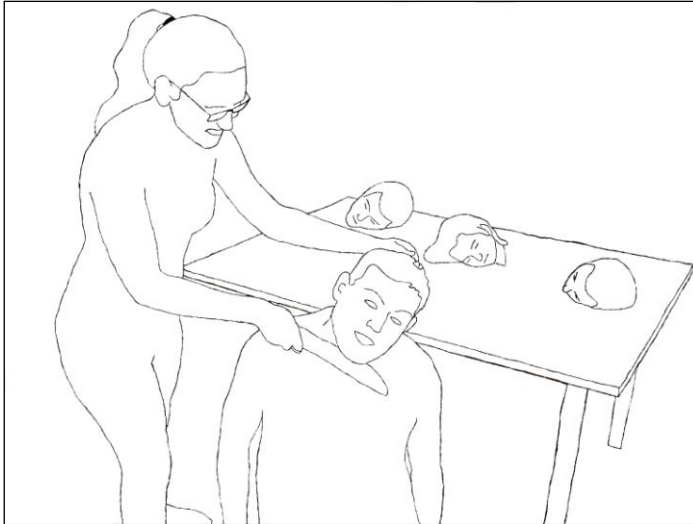
Ostatecznie jednak zdecydowano się na scenę kaźni ujętą frontalnie: na drugim planie widzimy odcięte głowy trojga ludzi, ułożone obok siebie na stole; przed stołem stoi kat, gotowy do obcięcia głowy kolejnej ofierze, która klęczy (oprawca chwyta ją za włosy i przykłada jej nóż do gardła). Przy wyborze takiej, a nie innej sceny, badani kierowali się założeniem, iż *Zdjęcie Roku* musi być pełne przemocy, ma przedstawiać morderców albo/i konsekwencje ich czynów – „ktoś kogoś musi zabijać. Tak, żeby coś się działo” (badany K5, grupa B). Na pytanie o to, dlaczego badani wybrali dany układ, uczestnicy obydwu fokusów stwierdzili, iż najważniejszym elementem kompozycji okazuje się być szczegół (np. wyraz twarzy, gest, przedmiot) oraz kontrast – w przypadku grupy A: pomiędzy zadowoloną miną, zrelaksowaną postawą dziecka, a bezwładnymi, nieżywymi ciałami członków jego rodziny, w grupie B: między odciętymi głowami, na których nie malują się już żadne emocje, a głową człowieka, który jeszcze żyje i z napięcia, jakie maluje się na jego twarzy, możemy odczytać strach i rezygnację. Przypomnijmy, iż zdjęcie Paula Hansena z Gazy wygrało w konkursie WPP właśnie ze względu na kontrast, jak tłumaczyło jury, pomiędzy rozwścieczonymi twarzami dorosłych mężczyzn i spokojnymi obliczami nieżywych dzieci. Kompozycja („pomysł na zdjęcie”) okazuje się więc być czynnikiem ważniejszym, niż walor informacyjny

obrazu (historia, którą prezentuje), jeśli chodzi o prawdopodobieństwo uhonorowania go przez Fundację World Press Photo. Badani z grupy B zgodnie orzekli, iż zdjęcie stworzonej przez nich sceny, zrobione z boku, a nie od przodu, nie wygrałoby (choć nie straciłoby wcale na wartości dokumentacyjnej): „Pokazałoby sam fakt egzekucji, a nie to, co czują ofiary tej egzekucji” (badany M4, grupa B). Pomimo jednak przekonania o nowatorskim pomysle na fotografię, badani stworzyli kompozycje tak naprawdę dosyć dobrze znane, mające swoje odpowiedniki czy to w malarstwie (motyw ostatniej wieczerzy), czy też we wcześniej zrobionych zdjęciach (na fotografiach egzekucji bardzo często widzimy oprawcę zbliżającego nóż albo inną broń do twarzy swej ofiary, na kilka sekund przed zadaniem śmiertelnego ciosu, przy czym twarz ofiary jest bardzo dobrze widoczna). Podkreślić tutaj należy, iż określenie „zachowane zachowanie” odnosiłoby się w tych przypadkach nie do zdarzeń, zaprezentowanych na zdjęciu (tak jakby ludzie często umierali w „formie” ostatniej wieczerzy), lecz do działania fotografa, który wybiera dobrze znane (potencjalnym odbiorcom) ujęcia, motywy, by uzyskać konkretną reakcję (choćby zrozumienia, iż to, co udało mu się uchwycić, jest warte naszej uwagi). Fotografie zbyt nowatorskie (a więc i niezrozumiałe od razu) zostają – zarówno przez jury World Press Photo, jak i uczestników fokusów – odrzucone.¹²³



Zdjęcie Roku według koncepcji grupy A

¹²³ Na fakt powracania znanych motywów w fotografiach WPP zwraca również uwagę tekst M. Zarzyckiej i M. Kleppe pt. *Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009*, „Media, Culture & Society”, XI 2013.



Zdjęcie Roku według koncepcji grupy B

Podsumowując wywiady w grupach A i B, trzeba przede wszystkim stwierdzić, iż badani prezentowali bardzo podobne opinie na temat fenomenu World Press Photo – niezależnie od tego, czy opowiedzieli się za przewagą jego artystycznych, czy dokumentacyjnych, walorów. Wydaje się zatem, iż rozsądzanie, czy zdjęcia wyróżnione przez WPP to bardziej dzieła sztuki, czy raczej dokumenty, pozostaje bezzasadne – każdy bowiem obraz dokumentalny jest ekspresją – i odwrotnie – każda tzw. fotografia artystyczna posiada znamiona dokumentu (tj. staje się śladem performansu fotografa). Badani zgodnie orzekli, iż fotografia ukazująca ludzkie cierpienie i śmierć powinna być „dobrze zrobiona”, tzn. wzbudzać w nas doznania estetyczne, będące pośrednikiem dla silniejszych odczuć. Z tego też względu w „ćwiczeniu teatralnym” zdecydowano się na zastosowanie znanych motywów, odpowiedniego kadru, skrupulatnie przemyślanej kompozycji zdjęcia, które oddziałują na emocje odbiorców. To ze względu na nie jednostki, zdaniem badanych, odwiedzają wystawy typu WPP. Nie bez znaczenia pozostaje tutaj aspekt towarzyski tego typu przedsięwzięć. Badani zaznaczają jednak, iż zdjęcia nie mogłyby być zaprezentowane bez opisów, które sprowadzają je na odpowiedni poziom, gdzie walor informacyjny góruje nad tym artystycznym. Uczestnicy fokusów przyznali także, iż przestrzeń, w której prezentuje się fotografie, wywiera znaczący wpływ na ich odbiór. Doceniono neutralną kolorystykę ścian pomieszczeń, w których umieszczono zwycięskie prace. Zgłaszano jednak sprzeciw wobec zbyt małej kubatury tychże pomieszczeń, wprowadzającej w oglądanie zdjęć pośpiech i zmęczenie. Również i rozmieszczenie poszczególnych paneli z nagrodzonymi fotografiami wywołało w badanych konsternację i poczucie przytłoczenia zbyt wieloma, ustawionymi

obok siebie, obrazami przemocy i cierpienia. Można podejrzewać, iż w tak skonstruowanej przestrzeni zdjęcia ludzkich nieszczęść oddziałują bardziej traumatycznie (poczucie przytłoczenia, czy raczej wtłoczenia w obraz), niż w przestrzeni „bardziej otwartej”, z której łatwiej się wydostać. Ostatnie zadanie, polegające na „odegraniu zdjęcia” ujawniło, w jaki sposób odreagowujemy nieprzyjemne doświadczenia związane z oglądaniem cudzego cierpienia. Na podobnej zasadzie reagują ci, którzy po obejrzeniu wystawy WPP decydują się na kieliszek wina i towarzyską pogawędkę z przyjaciółmi.

Czy organizowana przez Fundację World Press Photo wystawa umożliwi odwiedzającym ją przyjęcie roli spektatora? Wydaje się, iż bardzo trudno przestawić się z estetycznego, bezpiecznego (bo niezwiązanego z braniem odpowiedzialności) myślenia o zdjęciach na niej prezentowanych. Samo przyglądanie się cudzemu cierpieniu nie wystarczy. Spektator idzie o krok dalej – sprawdza, czy to, na co spogląda, zgadza się z informacją towarzyszącą zdjęciu, „uruchamia je” i zastanawia się nad rolą, jaką w fotografowanym zdarzeniu odegrał sam fotograf. Dyskusje grupowe zdają się taką postawę wspierać i kształtować. Zdjęcia rzeczywiście czegoś od nas chcą, jak pisał Mitchell, ale to od każdego z nas z osobna zależy, czy na to fotograficzne wołanie odpowiemy.

3.8 Podsumowanie

W ostatnio napisanej przez siebie książce-reportażu o Filipinach (*Eli, Eli*) Wojciech Tochman zastanawia się nad etyką pracy fotoreportera. Dziwi go to, że „białego fotografa ułomność i choroba interesują szczególnie.”¹²⁴ Pyta, czy można komuś cierpiącemu zrobić zdjęcie, a potem go z tym cierpieniem zostawić. Przywołuje również postać Diane Arbus, amerykańskiej fotografki ludzi okaleczonych, marginalizowanych, uznawanych za odmieńców. Tochman zauważa dobitnie, iż o Arbus, otoczonej legendą samobójczej śmierci, wciąż pamiętamy, natomiast o twarzach osób z jej fotografii – niekoniecznie. To stwierdzenie nie dałoby się w prosty sposób przełożyć na przypadek World Press Photo – zdjęcia wyróżnione w tym konkursie są dosyć dobrze rozpoznawalne, nazwiska ich autorów – niekoniecznie. Niemniej jednak pamięć o wyglądzie konkretnej fotografii nie musi przekładać się z kolei na wiedzę o wydarzeniu, które na niej zarejestrowano. Sam konkurs, wystawa, oraz towarzyszące im Awards Days skonstruowano w taki sposób, by tworzyły przede wszystkim narrację o bohaterских czynach fotografów. Bowiem prezentowane przez Fundację WPP

¹²⁴ W. Tochman, *Eli, Eli*, Wyd. Czarne, Wołowiec 2013, s. 44.

zdjęcia przedstawiają nie tyle ludzi i wydarzenia wybrane przez fotografa, ale nasz – zachodni stosunek do tych osób i zdarzeń (a także do samej profesji fotografa). Robiący zdjęcie staje się archetypicznym herosem, kumulującym w sobie powszechnie podzielane przez zachodnie społeczeństwo wartości. Jego performans poddajemy kontroli instytucjonalnej – nie wszystko, co fotograf chciałby pokazać na zdjęciu, będzie w rzeczywistości pokazane. Część z takich odrzuconych przez wydawców, zakazanych przez władzę obrazów wystawa WPP wyciąga na światło dzienne (choćby zdjęcia amerykańskich weteranów wojny w Iraku Niny Berman). Jednakże sposób, w jaki je prezentuje, może hamować siłę ich oddziaływania na widza. Przede wszystkim umieszczenie tak dużej ilości prezentujących okrucieństwa zdjęć obok siebie przekierowuje naszą uwagę na ogólniejszy poziom – poziom uczucia przytłoczenia i bezradności; owszem – współczucia, lecz nieopartego działaniem. Po wtóre, jak alarmowała już Susan Sontag, wystawiając obrazy reportażowe w przestrzeni galeryjnej, automatycznie przekształcamy je w dzieła sztuki, które podziwia się w ramach towarzyskiego spotkania ze znajomymi. „Uprzywilejowana chwila” czyjegoś cierpienia czy śmierci staje się więc przede wszystkim spektaklem, który ma nas bardziej oczarować niż przekazać nam jakąś wiedzę o świecie. Dodatkowo, fotografie cudzych nieszczęść utwierdzają nas w przekonaniu, że nasze społeczeństwo (w przeciwieństwie do tego, którego reprezentacje stanowią zdjęcia) jest zdrowe, że zapewnia swym członkom szczęście i satysfakcję. Z drugiej strony – gdyby nie te zdjęcia okrucieństw i katastrof, prawdopodobnie nie zainteresowalibyśmy się ich ofiarami (bo obraz, jak zauważyła jedna z badanych przeze mnie osób, to coś więcej niż słowo – „wiedzieć” bez „widzieć” to za mało).

Celowo nie zamieściłam w tej części pracy, dotyczącej fenomenu World Press Photo i tego, w jaki sposób konkurs ten prezentuje zdjęcia cierpienia i śmierci, szczegółowych opisów konkretnych prac; nie było moim zamiarem stworzenie katalogu fotografii podzielonych na kategorie, typu: „zdjęcia samobójców”, „katastrofy”, „egzekucje”, „pogrzeby” etc. Tym, być może, chciałby zająć się semiotyk, analizując to, co na zdjęciu widać, warstwa po warstwie. Przyświecała mi bardziej performatyczna myśl, by zbadać to, jak zdjęcia ukazujące cudze cierpienie „zachowują się” w konkretnej sytuacji interpretacyjnej, w danej (nieprzypadkowej) przestrzeni; co jednostki je oglądające o nich mówią oraz – przede wszystkim – czego od nich oczekują. Okazuje się bowiem, iż pragnienie zdobycia wiedzy o otaczającym nas świecie, nie jest wcale głównym powodem, dla którego zdjęcia prezentowane na World Press Photo tworzy się i ogląda. Fotografie te zdają się nam przede wszystkim pomagać w wykonaniu jak najwyżej ocenianego performansu – i dotyczy to nie tylko fotografów rywalizujących o miano

najlepszych w swoim fachu, lecz również i widzów, którzy poprzez akt oglądania zdjęć cudzego cierpienia mogą potwierdzać swoją przynależność do danej grupy, dzielącej te same wartości. Na głębszym poziomie natomiast, jak proponuje psychoanaliza Freudowska, patrząc, jak umierają inni, zapewniamy samych siebie o własnej nietykalności, nieśmiertelności. Interesowała mnie przede wszystkim ambiwalencja, wpisana niejako w „naturę” fotografii dziennikarskiej: fotografia ta bowiem (jak się wydaje) nigdy nie wydobędzie się z liminalnej fazy – zawsze będzie czymś pomiędzy: sztuką a dokumentem, estetyką a etyką, przyjemnością a (często nieprzyjemną) prawdą, pomiędzy realnymi problemami a zabawą. Performatyka ukierunkowuje nasze spojrzenia nie tyle na zdjęcia (to czyni semiotyka), co każe nam się rozejrzeć wokół nich. Jeśli za radą Schechnera potraktujemy daną fotografię jako performans, zauważymy, iż nie jest ona czymś stałym i niezmiennym; przeciwnie – jej znaczenie „dzieje się”. Jak pisała Azoulay, każdy obraz fotograficzny pozostaje niedokończonym zdarzeniem, wymagającym uruchomienia. Jeśli mamy stać się świadomymi odbiorcami World Press Photo, jeśli chcemy wyjść poza „celebrycki” charakter tego konkursu, musimy stać się spektatorami – zdającymi sobie sprawę z liminalnych uwikłań fotografii. Wtedy porównanie zdjęcia do spektaklu (w rozumieniu ruchomych obrazów) straci wiele ze swego pejoratywnego wymiaru.

Rozdział 4: Telewizyjny teatr informacji. Śmierć w ruchomych obrazach.

W dotychczasowych rozważaniach skupiałam się głównie na problemie fotograficznych reprezentacji wydarzeń związanych z umieraniem i cierpieniem. Staralam się wykazać, w jaki sposób (nieruchome) obrazy podporządkowuje się obowiązującej ideologii, czyli, jakby określił to McKenzie, ideologii liminalności. Fotografie dziennikarskie, pozostając czymś pomiędzy sztuką a dokumentem, informacją i rozrywką, nieustannie łączą ze sobą to, co przynależne do dziedziny techniki (sprzęt fotograficzny, komputerowe programy edytorskie, wysoka jakość wykonania) z tym, co pochodzi ze sfery symbolicznej (prestż fotografa czy samej wystawy World Press Photo, unaocznienie powszechnie podzielanych wartości poprzez odpowiednie selekcjonowanie wydarzeń do sfotografowania etc.). By nie poddać się ich zwodniczemu urokowi (przed którym ostrzega nas Ariella Azoulay), musimy podjąć wysiłek aktywowania w sobie postawy spektatora, który przemienia nieożywiony obraz w ruchomą scenę teatralną. Jako spektatorzy zaczynamy więc pytać o to, co kierowało fotografem, gdy decydował się na takie, a nie inne ujęcie (pytanie o reżysera), kim są ludzie, których uwiecznił na zdjęciu (pytanie o aktorów), a dalej – gdzie konkretnie wystawiono dane zdjęcie na widok publiczny (pytanie o scenografię i miejsce teatralne). Innymi słowy: spektator zamiast kontemplować wygląd (zamiast skupiać się na tym, co widać), docieka prawdy stojącej za przesłaniającym ją wyglądem. O takim typie widza, który działa (a więc, w gruncie rzeczy, przestaje być li tylko widzem), pisał również Jacques Rancière, który (podobnie jak Azoulay) posłużył się terminologią teatralną, by poddać krytyce współczesne bierne wpatrywanie się w otaczające nas zewsząd obrazy. Postulowane przez francuskiego myśliciela zniesienie barier odgradzających sztukę od życia codziennego przypomina przemiany, jakie dokonały się w teatrze zachodnim w dwudziestym wieku, a które często określa się wspólnym mianem teatru postdramatycznego. Jeśli przypomnimy sobie to, co Schechner pisał o sprzężeniu zwrotnym, jakie istnieje pomiędzy praktykami artystycznymi a praktykami tak zwanego dnia codziennego, postulat Rancière'a nie powinien nas dziwić – wynika on wręcz z „naturalnych” związków pomiędzy tymi dwoma sferami. Autor *The Emancipated Spectator* przeciwstawia prawdę teatru – symulakrum spektaklu.¹ Tytułowy „wyzwolony widz” ciągle zdaje sobie sprawę z iluzoryczności prezentowanych przed nim treści, przez co odcina się od jednostajnego

¹ J. Rancière, *The Emancipated Spectator*, Verso, Londyn i Nowy Jork 2011 (2008), s. 5.

przeżywania przyjemności płynącej z (biernej) obserwacji. Oczywiście, uczucie przyjemności może pojawić się również wtedy, gdy tę iluzoryczność demaskujemy – chodzi jednak o przeciwstawienie się niezwykle ekscytującej sile uwodzenia, charakterystycznej dla obrazów, która to siła przekierowuje naszą uwagę na ich powierzchowne odczytanie.

Rancière w książce o wyzwaniu się spektatora spod jarzma symulakrum spektaklu odniósł się nie tylko do obrazów fotograficznych – miał również na myśli to wszystko, co stawia się nam przed oczy za sprawą telewizji. W niniejszym, ostatnim rozdziale mojej pracy, chciałabym pochylić się nad ruchomymi obrazami, których dostarcza nam właśnie telewizja. Zdaję sobie sprawę, iż jest to temat na tyle obszerny, iż wymagałby poświęcenia mu osobnej rozprawy doktorskiej, a podejmując go na łamach tejże rozprawy narażam się na zarzut potraktowania go zbyt ogólnikowo, pobieżnie i nierzetelnie. Nie mam jednak zamiaru udawać, iż zamierzam tu dokonać dogłębnej analizy zjawiska obrazowania śmierci i cierpienia w telewizji. Pragnę potraktować ten rozdział bardziej jako formę otwarcia dyskusji nad podobieństwami i różnicami fotograficznych (nieruchomych) i telewizyjnych („ożywionych”) reprezentacji nieszczęść dotyczących ludzi, mając jednocześnie nadzieję, iż w ten sam sposób potraktują go Czytelnicy. Pragnęłabym wskazać, iż niektóre wnioski płynące z analiz fenomenu World Press Photo, mogą być pomocne przy badaniu telewizyjnych magazynów wiadomości.

Rozdział ten jest więc rodzajem zachęty do podjęcia dalszych studiów nad medialnymi performansami angażującymi obrazy ludzkiego cierpienia, które w dalszym ciągu wymagają od badaczy uważniejszego przyjrzenia się procesom ich wytwarzania, dystrybuowania i konsumowania. Performatyka okazuje się niezwykle pomocna przy tego typu analizach. Korzystając z jej narzędzi i terminologii, w ostatniej części niniejszej rozprawy chciałabym spojrzeć na wiadomości telewizyjne jak na formę rytualnej komunikacji. Innymi słowy: przedstawić (odnosząc się do wybranych, konkretnych przykładów) telewizyjne treści jako proces, w którym wytwarza się symboliczne formy życia społecznego. To „rytualistyczne” podejście do telewizyjnych przekazów każe nam traktować je nie jak informacje, lecz jako dramaty społeczne w rozumieniu, jakie nadał im Victor Turner. Postaram się porównać potencjał fotografii i telewizji pod kątem aktywowania traumatycznych wspomnień i wpływania na kształtowanie traumy zastępczej. Odniosę się przy tym do analiz takich badaczy, jak Pierre Bourdieu, Zygmunt Bauman, Folker Hanusch czy Tony Walter. Jeszcze raz pragnę podkreślić, iż poniższe rozważania pełnią (w moich intencjach) funkcję jedynie

otwarcia dyskusji nad rolą telewizji w tworzeniu medialnych obrazów śmierci i cierpienia oraz sposobu, w jaki obrazy te kształtują nasze rozumienie wydarzeń i nasz stosunek do zagadnień egzystencjalnych. Mam nadzieję, iż będą one stanowić punkt odniesienia dla tych badaczy, którzy zechcieliby ten temat rozwinąć w swoich własnych pracach.

4.1 Telewizja, czyli przepis na udany performans

W szczególny sposób pragnę przyjrzeć się telewizyjnym magazynom wiadomości, gdyż te, jak podkreśla Wiesław Godzic, „pełnią funkcję wizytówki stacji telewizyjnej – każda ze stacji chce je posiadać, a ponadto styl wiadomości odzwierciedla zwykle podstawowy styl nadawcy.”² Co więcej, wiadomości zwykle prezentuje się w sposób, który każe odbiorcy wierzyć, iż są one odzwierciedleniem najważniejszych (z punktu widzenia samego odbiorcy) wydarzeń rozgrywających się w kraju i na świecie. Jeśli więc nie jesteśmy pewni tego, co w danym momencie powinno nas trapić lub chociaż interesować – wystarczy, że włączymy „Fakty” albo „Panoramę”. Dla większości ludzi telewizja jest jedynym źródłem informacji (co oznacza, iż większość ludzi częściej ogląda telewizję niż czyta gazety czy odwiedza wystawy fotograficzne). Dzięki uprzejmości i zawodowej sprawności dziennikarzy nie musimy wysilać się i decydować o tym, które z wydarzeń zanalizować dokładniej. Prezenterzy telewizyjni mówią nam dodatkowo, co należy sądzić o różnych tak zwanych problemach społecznych – zwalniają nas tym samym z wysiłku wyrabiania sobie opinii na dany temat. Problem w tym, iż w telewizji powiedzenie „czas to pieniądz” nabiera realnych kształtów. Znaczy to tyle, że nie ma tam czasu: na poszerzone, tj. wieloaspektowe przyjrzenie się pojedynczym sprawom, na zastanowienie się i przemyślenie zdania przed jego wypowiedzeniem, na powolne kontemplowanie obrazu. Jak podkreślił Bourdieu, telewizja kładzie nacisk na wydarzenia sensacyjne, często mało istotne, a więc pozbawia nas informacji ważnych, „które powinien posiadać każdy obywatel po to, by realizować swoje demokratyczne prawa.”³ Podstawową zasadą stosowaną przez dziennikarzy, pisze Bourdieu, pozostaje selekcja tego, co spektakularne: „Telewizja wykorzystuje dramaturgię w podwójnym sensie tego słowa: reżyseruje wydarzenie (inscenizuje je w obrazach) oraz

² W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki po Wielkim Bracie*, Universitas, Kraków 2004, s. 30.

³ P. Bourdieu, *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*, tłum. K. Sztandar-Sztanderska, A. Ziółkowska, PWN, Warszawa 2009 (1996), s. 44.

wyolbrzymia jego znaczenie (nadaje mu charakter dramatu i tragedii).”⁴ Przy tak powszechnie stosowanych wyborach, przy ogromnej presji nowości⁵, „niechęcy uprzywilejowujemy <<uznane idee>> – banalne myśli, (...) które nie prowokują do refleksji ani jej nie wymagają, gdyż wydają się oczywiste (...).”⁶ O wartości danej stacji telewizyjnej świadczy natomiast wskaźnik jej oglądalności. By uzyskać wysoki wskaźnik, należy nieustannie zabiegać o uwagę widza. Żaden jednak z kanałów „nie byłby w stanie przyciągnąć widzów, gdyby nie uwzględnił ich wytrzymałości i nie zastosował się do ich upodobań.”⁷ Telewizja nie tyle więc dostarcza nam wiadomości o najważniejszych zdarzeniach z różnych stron świata, ile uważnie selekcjonuje te, którą mogą nam „przypaść do gustu”; przekaz o nich natomiast musi się pokrywać z powszechnie podzielanymi przez społeczeństwo odbiorców wartościami, nie burzyć fundamentów światopoglądowych, czyli – przyciągnąć przed ekrany telewizyjne jak największą rzeszę osób.

Nie inaczej wybierane i prezentowane są obrazy masakr, katastrof, wojen i innych nieszczęść. Poglądu o niekontrolowanym „zalewaniu” nas najrozmaitszymi wizualnymi reprezentacjami cudzego cierpienia nie da się już dłużej utrzymać w mocy. Prawdą jest coś zupełnie przeciwnego. Rancière podkreśla, iż w gruncie rzeczy liczba obrazów związanych z bolesnymi doświadczeniami wcale nie rośnie, lecz, odwrotnie – jest zmniejszana i nieustannie kontrolowana. „To, co przede wszystkim widzimy w magazynach wiadomości na ekranach naszych telewizorów, to twarze rządzących, ekspertów i dziennikarzy, którzy obrazy komentują, mówią nam, co one pokazują i jak powinniśmy je interpretować. Jeśli horror jest banalizowany, to nie dlatego, że widzimy zbyt wiele jego obrazów. Nie widzimy zbyt wielu cierpiących ciał na ekranach. Widzimy za to zbyt wiele ciał anonimowych [*nameless*], zbyt wiele ciał niezdolnych do odwzajemnienia naszego spojrzenia, zbyt wiele ciał, które są

⁴ Ibidem, s. 45.

⁵ Nic dziwnego, iż w języku angielskim magazyn wiadomości to po prostu *news*, czyli „nowości”; prezentuje się w nim to, co właśnie się wydarzyło, a co za chwilę przestanie być ważne, by ustąpić miejsca kolejnej „nowości”. Telewizja opiera się więc na nieustannej zmianie obrazów, nieustannym ich przepływie. Trudno wobec takiego ciągłego ruchu zapamiętać jakikolwiek jego fragment, unieruchomić go i zanalizować. W fotografii mamy do czynienia z odwrotnym procesem – unieruchomienia danej chwili, co (przynajmniej według Sontag) miałyby nam umożliwić głębszą refleksję nad tym, co widzimy.

⁶ Z. Bauman, *Świat z telewizją, świat w telewizji*, [w:] idem, *Bauman o pop kulturze. Wypisy*, wybór M. Halawa, P. Wróbel, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 190-191.

⁷ Ibidem, s. 191.

obiektem dyskusji bez możliwości wypowiedzenia się na własny temat.”⁸ Krótki czas prezentacji danego *news*a oraz rezygnowanie z podawania ważnych informacji na temat osób, które pojawiają się na ekranach naszych telewizorów, powiększa rozdziew pomiędzy tym, co się widzi, a tym, co się wie. Paradoksalnie, zaznajomienie się z wieloma obrazami wcale nie ułatwia nam procesu przyswajania wiedzy. „Może także udaremniać rozumienie tego, co się spostrzegło i zapamiętało, nie mówiąc już o dociekaniu przyczyn.”⁹ Producentom medialnym zależy bowiem nie na kształtowaniu świadomych swoich demokratycznych praw obywateli (by powrócić do rozważań Bourdieu), lecz na podtrzymywaniu pewnego porządku symbolicznego. Tym samym traktują oni osoby, których wizerunki wykorzystują w wiadomościach, jak również i ich odbiorców, w sposób instrumentalny (nie dziwi więc, że Bourdieu nazywa prezenterów serwisów informacyjnych „małymi zarządcami świadomości”¹⁰). Widać to bardzo dobrze na przykładzie obrazów płynących z państw tzw. Trzeciego Świata, miejsc znacznie od nas (geograficznie i kulturowo) oddalonych. Przymierające głodem dzieci stały się uniwersalnym obrazem, który stacje telewizyjne pokazują przy okazji omawiania problemów, z jakimi boryka się Afryka. Nasz kłopot ze zrozumieniem sytuacji Afrykańczyków polega nie tylko na tym, że nie znamy indywidualnych historii (czy choćby imion i nazwisk) pojawiających się na naszych ekranach dzieci, lecz na samym sposobie obrazowania, który staje się performatywnym przekazem, trafnie podsumowanym przez Baumana: „to, co <<widzieliśmy w telewizji>>, to katastrofa nawiedzająca odległe, egzotyczne i <<postępujące zupełnie inaczej niż my>> plemiona, które same sobie są winne.”¹¹ Dzięki jednak ich „nieracjonalności” i, po prostu, „zacofaniu”, możemy realizować mit o nas samych jako jednostkach obdarzonych szlachetnymi sercami, hartem ducha i operatywnością. Podtrzymujemy tym samym mit o społeczeństwie zachodnim, które gotowe jest „ratować nieszczęśników przed mrozącymi w żyłach krew następstwami ich pecha i nieprzemyślanego postępowania, spowodowanego przez niewiedzę bądź lenistwo.”¹² Nic dziwnego, że w tej swoistej telenarracji nie zobaczymy obrazów np. dewastowania gleby (a tym samym źródła utrzymania wspólnot na niej żyjących) przez

⁸ J. Rancière, op. cit., s. 96.

⁹ Z. Bauman, *Telewizyjne obrazy cierpienia*, [w:] idem, *Bauman o pop kulturze...*, s. 244.

¹⁰ P. Bourdieu, op. cit., s. 77.

¹¹ Z. Bauman, *Telewizyjne obrazy cierpienia...*, s. 245.

¹² Ibidem.

zachodnich przedsiębiorców, którzy (dzięki swoim oświeconym, rozwiniętym umysłom) zaplanowali uprawę nasion genetycznie modyfikowanych. Problemem, który się nam unaoczni, nie jest wyjałowiona przemysłowo gleba – jest nim głód i wynikające z niego choroby, którym natychmiast potrafimy zaradzić, wysyłając pieniądze (za pomocą esemesa o treści „Afryka” albo „Pomagam”) na konto organizacji humanitarnych, które w naszym imieniu dostarczą „nieszczęśnikom” potrzebnych lekarstw i pożywienia. Znamienne, iż w tę humanitarną pomoc często angażuje się siły performansów artystycznych. Mam tutaj na myśli przedsięwzięcia takie, jak Live Aid czy Comic Relief, stanowiące z jednej strony formę wsparcia dla szlachetnej inicjatywy, z drugiej – zapewniające rozrywkę (nagrodę?) masom. Koncerty z udziałem gwiazd pozwalają odsunąć myśli o współodpowiedzialności „za ludzkie katastrofy, których skutki mamy na zaproszenie usuwać, odpowiedzialności, która zepsułaby święto powszechnego rozgrzeszenia.”¹³

Telewizyjne przekazy, podobnie jak fotografie, są więc czymś pomiędzy informacją a rozrywką, mają odsłaniać bolesną rzeczywistość, ale zawsze w taki sposób, by widz mógł przestać się nią przejmować po przełączeniu kanału. Zresztą nie musi nawet tego kanału zmieniać: sama forma magazynów wiadomości, będąca kompilacją różnorodnych, ekspresowo po sobie następujących *newsów*, pozwala na zapomnienie o tym, co się przed chwilą widziało. Po informacji o śmierci Michaela Jacksona możemy obejrzyć przekaz o sukcesach naszych siatkarek, potem jeszcze migawki z zamachów terrorystycznych w Afganistanie, a na koniec zaserwuje się nam doniesienia o narodzinach pandy w zoo. Takie łączenie niezwiązanych ze sobą zdarzeń jest, według Zygmunta Baumana, czymś symptomatycznym dla realiów ponowoczesnego świata. „Porządek [występowania zdarzeń w mediach] łatwo odwrócić i przetasować: tak naprawdę nie ma to znaczenia, skoro nie zakłada żadnej przyczynowości czy logiki, przeciwnie, przypadkowość i chaotyczność następstwa wyraża nieopanowaną przygodność świata – *quod erat demonstrandum*. Ważne natomiast jest, i to bardzo, to że wszystko znika z nagłówków, zanim zdąży ostygnąć.”¹⁴ To z kolei, zdaniem Baumana, prowadzi do ukonstytuowania „wieszakowej wspólnoty” widzów (wieszakowej dlatego, iż kształtuje się ją poprzez „akt zawieszenia indywidualnych trosk na wspólnym <<wieszaku>>”, którym może być „jednodniowy bohater czy jednodniowy łotr, wielka

¹³ Ibidem, s. 245-246.

¹⁴ Z. Bauman, *Świat z telewizją...*, s.208.

katastrofa lub wyjątkowo radosny wyczyn”)¹⁵, której brak autentyczności, trwałości i dostatecznie silnego impulsu do podjęcia działań o charakterze politycznym.

Wydaje się, iż to właśnie szybkie następowanie po sobie obrazów w telewizji przyczynia się w znacznej mierze do uśpienia naszych zdolności reagowania. Oczywiście, jak postaram się wykazać w następnych podrozdziałach, nie jest tak, że na te telewizyjne przekazy w ogóle nie reagujemy. Byron Reeves i Clifford Nass dowiedli w swojej pracy *Media i ludzie*, iż (chcąc nie chcąc) każdy odbiorca medialnych obrazów przejawia wobec nich jakieś reakcje społeczne, a nawet fizjologiczne.¹⁶ Pisząc o pasywnym przyswajaniu treści medialnych, mam na myśli jedynie to, iż już sam sposób ich konstruowania nie zachęca jednostek do podejmowania wysiłku intelektualnego czy też do organizowania się w grupy zaangażowane w poprawę losu osób zaprezentowanych w dzienniku telewizyjnym (w rozumieniu działań wykraczających poza wysłanie esemesa, wsparcie finansowe organizacji humanitarnych; działań, które ukierunkowane zostaną na zapobieganie przyczynom, a nie tylko skutkom).

Szybkiej zmianie tematów poruszanych w magazynie wiadomości towarzyszy, co już powyżej zaznaczyłam, ich treściowe mieszanie. Jak słusznie zauważa Wiesław Godzic, współczesne telewizyjne *newsy* są „chaotycznym połączeniem swobodnych rozmów, tabloidowych wiadomości lokalnych z elementami muzyki i filmu.”¹⁷ Magazyn *60 Minutes*, który pojawił się w amerykańskiej stacji CBS w 1968 roku, wyznaczył nowy trend, polegający na przesunięciu wiadomości w stronę formatu rozrywkowego. Jego producent, Don Hewitt wiedział, co zrobić, by podnieść wskaźnik przykuwania uwagi widza. Jak sam to wyraził: „Jeśli zapakujemy rzeczywistość tak dobrze, jak dobrze Hollywood opakował fikcję, to podwoimy oglądalność.”¹⁸ *60 Minutes* ugruntowało także pozycję prezentera, urastającego do rangi wszechwiedzącego komentatora wydarzeń społecznych, jak również i pozycję dziennikarzy oraz reporterów, którzy stali się współczesnymi bohaterami. Ich pracę poddaje się oczywiście presji performansu, a zdobyte nagrody (takie jak chociażby Telekamery) mają świadczyć o skutecznym spełnieniu przez nich wyzwania „performuj albo...”. Im bardziej znany i nagradzany (częściej oglądany?) jest dany prezenter, tym większym zaufaniem

¹⁵ Ibidem, s. 209.

¹⁶ B. Reeves, C. Nass, *Media i ludzie*, tłum. H. Szczerkowska, PIW, Warszawa 2000 (1996), s. 62.

¹⁷ W. Godzic, op. cit., s. 31.

¹⁸ Ibidem, s. 33.

obdarzony zostaje on przez widzów – wydaje się wręcz, iż jego stała obecność na ekranie oraz sympatia widzów, symbolizowana przez otrzymane nagrody, potwierdzają słusność wypowiedzianych przez niego analiz i opinii.

Kiedy w 1980 roku powołano do istnienia Cable Network News (CNN), ta pozycja prezentera jako celebryty ugruntowała się jeszcze bardziej. CNN zrewolucjonizował dotychczasowe myślenie o *newsach* telewizyjnych. Był pierwszą stacją w całości im poświęconą. Jako pierwszy zaczął skupiać się na zdarzeniach, „które w świetle dotychczasowych doświadczeń oraz tzw. kodeksu *value news*, nie stanowiły newsów, czyli zdarzeń szczególnych, które powinny być udostępnione opinii społecznej.”¹⁹ Zaliczyć do nich można relacje z procesów sądowych, z drogi orszaku pogrzebowego kogoś sławnego czy też wywiady z gwiazdami show biznesu. Tego typu zdarzenia (do niedawna uznawane za „brukowe”) nie zdołałyby jednak wypełnić nieprzerwanego strumienia wiadomości. Dlatego włączono do programu, obok opowieści o ludziach z wyższych sfer, także historie z życia przeciętnych jednostek. Wymóg emitowania przekazów stale przykuwających uwagę jak największej rzeszy widzów przyczynił się do powstania tzw. *pseudo-events*, niby-zdarzeń, czyli np. „rocznic i zdarzeń publicznych ważnych tylko dlatego, że biorący w nich udział uznają je za takie.”²⁰ Cechą charakterystyczną takich *pseudo-events* pozostaje to, iż są one kreowane dla potrzeb telewizji właśnie, co oznacza tyle, że gdyby nie telewizja – w ogóle by się nie pojawiły w kręgu szerszego zainteresowania. Do tej kategorii zaliczam pogrzeb Michaela Jacksona, który zgromadził przed ekranami ponad 2,5 miliarda ludzi na całym świecie (omówię ten przypadek szerzej w następnej części rozdziału), a który z pełnym profesjonalizmem relacjonowało CNN – stacja, dzięki której (jak twierdzą komentatorzy amerykańskiego życia społecznego) „rozpoczął się proces polegający na zastępowaniu wiedzy przez informację.”²¹

Brytyjskie magazyny wiadomości, idąc w ślad za trendami amerykańskimi (które to trendy przejęła większość stacji telewizyjnych na świecie, w tym polskie TVP czy TVN), także poddały się ekspansji elementów rozrywkowych. Ich zarządcy stworzyli osobliwy „kodeks wartościowego przekazu”, tzw. *news value*, podług którego ocenia się zdarzenia oraz sposób ich medialnej prezentacji. Kodeks ów tworzy swoisty przepis na udany performans stacji oraz poszczególnych jej pracowników. By wykazać się efektywnością oraz wysoką jakością, by

¹⁹ Ibidem, s. 34.

²⁰ Ibidem, s. 35.

²¹ Ibidem.

przekazać odbiorcy dostatecznie wartościowe informacje, należy, między innymi, przestrzegać następujące zasady: 1) personalizacji, 2) nastawienia na zdarzenia negatywne, 3) obrazowego charakteru wiadomości oraz 4) prostoty. Pierwsza z tych zasad nakazuje taką formę opisu wydarzeń, która ukaże je jako skutek indywidualnych działań, a nie szerszych (i bezosobowych) procesów. Zamiast więc ukazywania procesów wieloaspektowych, które doprowadziły do zamachów na World Trade Center, przedstawia się nam jego wyodrębnionego przedstawiciela (głównego i jedyne winowajcę) – Osamę ben Ladena. „Chodzi jednak również o to, że śmierć ważnej postaci ze świata mediów jest najważniejszą wiadomością magazynu w dniu, w którym kilka tysięcy <<anonymowych>> ludzi w odległym zakątku świata zginęło wskutek katastrofy.”²²

Druga zasada potwierdza obserwacje Reevesa i Nassa: ludzie bardziej koncentrują się (i lepiej zapamiętują) na informacjach negatywnych, niż pozytywnych. Media często korzystają z tej zależności, używając negatywnych zjawisk do wzmocnienia skuteczności przekazu (a tym samym do tego, by podnieść wskaźnik oglądalności).²³ Obrazowy charakter wiadomości odnosi się do zależności pomiędzy obrazem a wiarygodnością, tzn. powszechnie uznaje się, iż wiadomości, którym towarzyszą obrazy, są „prawdziwsze” od np. informacji radiowych.

Relacje telewizyjne kierują się także prostotą, to znaczy uprzywilejowują nieskomplikowane treści. „To z kolei sprawia, że wiadomości są raczej nastawione na reakcje (głównie emocjonalne), niż śledzenie i dociekanie. Istnieje więc szereg wzorców, jakimi posługują się dziennikarze, którzy uważają, że ich zadanie polega na wydobyciu z wielowymiarowej historii dobrze znanych schematów.”²⁴ Innym, bardzo istotnym elementem skutecznego performansu telewizyjnego jest czas. Im mniej czasu upłynęło od zdarzenia, tym większa wartość *news*a (pociąga to za sobą ryzyko kreowania poczucia bezpośredniości tego, co się aktualnie ogląda). Tę samą zasadę stosuje się wobec fotoreporterów. Przypomnijmy omawiany przeze mnie przypadek zdjęcia Erica Grigorian, które przedstawia skutki trzęsienia ziemi w jednej z irańskich prowincji. Żadna z gazet nie chciała go opublikować (przynajmniej przed okrzyknięciem tej pracy *Zdjęciem Roku* w konkursie World Press Photo), gdyż Grigorian mógł przesłać obraz dopiero po dwóch dniach od zdarzenia. Dwa dni to zatem

²² Ibidem, s. 36-37.

²³ B. Reeves, C. Nass, op. cit., s. 145.

²⁴ W. Godzic, op. cit., s. 37.

okres zbyt długi, by wieść o wydarzeniu zaliczyć do kategorii „nowości”. Znamienne jednak, iż ludzie zarządzający sferą medialną mogą dosyć swobodnie tą kategorią sterować: oto fotografia z Iranu, odrzucona początkowo przez prasę z powodu swej „nieświeżości”, przekształca się w *news*a za sprawą ogłoszenia wyników konkursu fotograficznego o międzynarodowej renomie. Staje się zatem jasne, iż to od odpowiedniego kontekstu, danej ramy interpretacyjnej zależy, który obraz (i pod jakimi warunkami) uznać należy za aktualnie wartościowy.

Od konkretnej ramy interpretacyjnej zależy również to, które z przekazów medialnych zaliczymy do sfery rozrywki, a które do sfery bardziej „poważnej”. Stwierdziłam już wcześniej, iż przypadek magazynów wiadomości jest szczególny: nie przynależą one bowiem jako całość do żadnej z tych dziedzin, pozostają czymś „pomiędzy”. Powróćmy raz jeszcze do pętli Schechnera, ukazującej wzajemne przenikanie się performansów społecznych i artystycznych. Skoro performanse te nieustannie na siebie wpływają na zasadzie sprzężenia zwrotnego, muszą istnieć na pętli miejsca ich styku. W obszarach tych mamy do czynienia z występowaniem więcej niż jednej ramy interpretacyjnej. W przypadku medialnych przekazów (i ich punktów styku z wydarzeniami z życia codziennego) to wzajemne przenikanie się, a zarazem występowanie niejednorodnych interpretacji wydarzeń z życia, które znajdują swe reprezentacje w telewizji, można zobrazować, posługując się porównaniem samego Schechnera – amerykański badacz umieścił je w jednym z rozdziałów swojej książki *Between Theater and Anthropology*. Schechner twierdzi, że współcześni widzowie magazynów informacji niewiele różnią się od widzów starożytnych walk gladiatorów. Także same obiekty zainteresowań mediów, na czele z bohaterami *newsów*, nie różnią się zbytnio, zdaniem Schechnera, od samych gladiatorów (za wyjątkiem może tylko tych ludzi, którzy skłonni są oddać część swej prywatności na rzecz bycia popularnym). Jak pisze Schechner, „gladiator nie chce grać. (...) Jest spektaklem dla widzów. Występuje na równi ze zwierzętami, które pilnuje się, by móc się nimi następnie posłużyć w celach rozrywkowych. Widzowie biorą udział w grze, a gladiator jest jedynie niewolnikiem, który może tylko zdecydować, czy umrzeć teraz, czy później. Jednakowoż jego położenie, które nie jest grą, zostaje zaprezentowane w ramie gry. Jeśli to wydaje się dziwne, nawet nieprzyzwoite, nie różni się tak naprawdę od tego, co NBC pokazuje każdego wieczoru w swoich wiadomościach lokalnych (...).”²⁵ Rama gry, czy inaczej: poddawanie konkretnych wydarzeń dramatyzacji,

²⁵ R. Schechner, *News, Sex, And Performance Theory*, [w:] idem, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia 1985, s. 301.

przy zachowaniu bezpiecznego dystansu do nich, przenika się tutaj z ramą nie-gry – ujęte w tę drugą ramę wydarzenia mają realne konsekwencje, co do których nie sposób utrzymać dystansu, choć dotyczy to tylko osób bezpośrednio zaangażowanych w to wydarzenie (jest to oczywiście grupa mniejsza niż widownia telewizyjna). Schechner zauważa, iż magazyny wiadomości stały się modelowym przykładem performansu liminoidalnego: „Pomimo widocznej ramy <<to jest prawdziwe życie>>, telewizyjne wiadomości stwarzają format, który obwieszcza <<życie to teatr, a oto i on>>.”²⁶ Podobnym intuicjom dał wyraz Philip Auslander, stwierdzając w książce *Liveness: Performance In A Mediatized Culture*: „Telewizyjny obraz nie jest tylko reprodukcją czy powtórzeniem performansu, ale sam w sobie jest performansem.”²⁷

W dalszej części rozdziału przyjrę się dokładniej tym elementom telewizyjnej produkcji, które wyraźnie świadczą o jej performatywnym charakterze. Skoncentruję się przy tym na telewizyjnych treściach, które dotyczą ludzkiego cierpienia i umierania. W rozważaniach tych chciałabym przede wszystkim zwrócić uwagę na fakt przejmowania przez media roli, którą do niedawna pełniły medycyna i religia – roli głównego instruktora, który pokazuje, jakie sposoby uznać można za odpowiednie, jeśli chodzi o radzenie sobie ze śmiercią i bólem. Współcześnie to przede wszystkim właśnie media (a nie instytucje religijne) podkreślają, iż nasze życie cechuje kruchość. I to właśnie ludzie mediów zdają się wiedzieć najlepiej, jak opłakiwać tych, których ta kruchość dopadła.

4.2 Jednocząca siła telewizyjnego rytuału

W zglobalizowanym świecie nasza wiedza o nim w dużym stopniu kształtowana jest przez mass media. Dotyczy to również wiedzy na temat umierania. W ostatnich latach, jak zaznaczałam już w poprzednich rozdziałach, badacze odnotowują powrót kwestii śmierci do sfery publicznej, którą w realiach ponowoczesnych utożsamić można z tym, co same media uznają za sferę oficjalną, a ściślej – sferę informacji oficjalnych. Najczęściej słyszymy o niej przy okazji zetknięcia się z medialnymi opowieściami o kresie życia osób bliżej nam nieznanym. „Przy braku własnych doświadczeń sposób, w jaki wiadomości medialne prezentują śmierć, może wpłynąć na to, jak widzowie jej doświadczają oraz na ich

²⁶ Ibidem, s. 312.

²⁷ P. Auslander, op. cit., s. 44.

zachowanie, gdy naprawdę doświadczą śmierci kogoś bliskiego.”²⁸ Być może zatem telewizyjne czy fotograficzne reprezentacje śmierci stały się ważne (czy wręcz pożądane), dlatego że ludzie w codziennym życiu stracili z nią kontakt. Ten pogląd podziela m.in. Jacqueline Lynn Foltyn, autorka znakomitego artykułu analizującego podejście społeczeństwa do zwłok, w tym zwłaszcza tych należących do osób sławnych. Foltyn sugeruje, iż podzielana przez społeczeństwo żałoba po śmierci celebrytów i fascynacja ich ciałami spełnia funkcję zaznajamiania się zwykłych ludzi ze śmiercią i nieżywym już ciałem ludzkim. Do tego tekstu powrócę jeszcze przy okazji omawiania medialnych przekazów o zgonie Michaela Jacksona. Podkreślić w tym miejscu należy jednak, iż media wywierają znaczny wpływ na to, jak postrzegamy społeczną rzeczywistość. Potwierdzają to badania George’a Gerbnera z University of Pennsylvania, które przywołuje w swym rozdziale łączącym telewizję z teorią performansu Richard Schechner. Gerbner wykazał, iż widzowie, którzy regularnie oglądają magazyny wiadomości, mają odmienny pogląd na otaczającą ich rzeczywistość od tych, którzy włączają telewizor sporadycznie. „Nałogowi” oglądacze skłaniają się ku temu, by uznać, iż życie społeczne (badania dotyczyły Stanów Zjednoczonych) wygląda dokładnie tak, jak prezentuje się je w telewizji, a nie tak, jak pokazują to np. badania statystyczne.²⁹ Wydaje się więc, iż dla odbiorców medialnych treści nie jest ważne ich potwierdzenie, przełożenie na rzeczywiste życie społeczne, lecz odpowiednio „uwiarygodniająca” je rama interpretacyjna, którą zapewniają telewizyjni producenci, prezenterzy i dziennikarze. „Chodzi o to, że magazyny wiadomości, jako telewizyjna strawa, to nie wiadomości, nie zwykłe informacje, ale teatr. To teatr sprawia, że znajdują one swe miejsce na [medialnym] rynku, nie informacja jako taka. Faktualność potrzebuje dawki dramatyzmu; a także liminalnej formy, ni to artystycznej, ni to dziennikarskiej.”³⁰ Schechner utożsamia magazyny wiadomości z teatrem rytualnym: „Te wszystkie szybkie cięcia, poddane edycji co do sekundy, mieszanie *newsów* z reklamami, pojawianie się tych samych osób, które często osiągnęły status gwiazdy, zestawienie rzeczy, które są z pewnych szczególnych względów nowe, ale bardzo łatwo kojarzone z konkretną kategorią (wojny, pożary (...), gdzie wszystko się powtarza, jak w

²⁸ F. Hanusch, *Representing Death in the News. Journalism, Media and Mortality*, Palgrave Macmillan, Nowy Jork 2010, s. 7.

²⁹ R. Schechner, *News, Sex, And Performance Theory...*, s. 319.

³⁰ Ibidem.

sporcie i w prognozie pogody): razem składają się na format, który czyni z programów informacyjnych teatr rytualny [*a ritual theater*].”³¹

Tę rytualność odnaleźć można nie w samej formie, nie w przekazywanych treściach, ale w sposobie ich programowania, przekazywania. Format natomiast jest tak skomponowany, żeby umożliwić zaistnienie na ekranach naszych telewizorów takich reprezentacji, z którymi jesteśmy już w pewien sposób zaznajomieni (dotyczy to nie tylko podobnych pod pewnymi względami wydarzeń, które znajdują miejsce w magazynach wiadomości, ale również i prezenterów, powracających co wieczór na ekrany, których „spotykamy” niejednokrotnie częściej niż członków własnej rodziny). Innymi słowy, dla telewizji typowa jest powtarzalność pewnej klasy zjawisk, a powtarzalność, jak wiemy dzięki antropologom, to jedna z głównych cech rytuału (Schechnerowskie zachowane zachowanie). Rytuał natomiast okazuje się być najbardziej potrzebny wtedy, gdy dana grupa przechodzi kryzys, zмага się np. ze stratą któregoś ze swoich członków, potrzebuje nadać tej stracie sens, by nie zagroziła ona społecznemu porządkowi.

Jak już wcześniej zaznaczyłam, traktuję programy informacyjne jako formę rytualnej komunikacji. Takie rytualistyczne podejście do *newsów* utożsamia je z dramataми społecznymi, czy raczej formą opowieści o dramatach społecznych, z którymi musimy się zmierzyć. Wiadomości nie tyle opisują otaczający nas świat, co raczej portretują arenę, na której rozgrywają się dramatyczne sceny (niczym nie ustępujące pod względem emocjonalnego napięcia scenom z antycznego Koloseum), którym przygląda się telewizz. Centralnym zadaniem magazynów wiadomości pozostaje skonstruowanie kulturowego kolektywu za pomocą przedstawiania pewnych konceptów ten kolektyw charakteryzujących oraz uczynienie ich bardziej realnymi. Jak słusznie zauważył Folker Hanusch, dziennikarze pełnią funkcję kulturowych producentów, z pomocą których niekoniecznie uczymy się czegoś nowego, a raczej potwierdzamy ustaloną już wizję świata. Dziennikarstwo jako rytualna forma komunikacji wspiera konkretne poglądy i wartości. Działa trochę jak mit: ukazuje swoim odbiorcom, co jest dobre, a co złe; instruuje nas, jak należy postępować i co myśleć na dany temat. Ma nam pomóc zrozumieć, kim jesteśmy. Relacje telewizyjne o ważnych z

³¹ Ibidem, s. 314.

punktu widzenia danej grupy zdarzeniach są dobrym sposobem na to, by indywidualne odczucia mogły zostać odebrane jako te, które podziela się powszechnie.³²

Skoro więc negatywne wiadomości wzmacniają siłę przekazu (co – przypominam – udowodnili Reeves i Nass), działają one również jak spoiwo wspólnoty, która utożsamia swoje problemy z problemami prezentowanymi na ekranach telewizyjnych. W dramacie społecznym, reprezentowanym z taką siłą przez media, działania rytualne są niezbędne dla poprawy trudnej sytuacji, w jakiej znalazła się wspólnota. Dawniej źródłami takich naprawczych działań były instytucje religijne, dziś tę rolę przejęły media. W umiejętny sposób wykorzystują one sytuacje niepewności, niepokoju i nieładu. Przedstawiają zdarzenia w formie dającej się objąć rozumowo (co oczywiście sprowadza je do jednowymiarowego, ograniczonego spojrzenia), wprowadzają nawet w najbardziej chaotyczne doniesienia porządek (głównym nadzorcą tego porządku staje się prezenter, tłumaczący widzom to, co pojawia się na ekranach ich telewizyjnych odbiorników), a także obiecują, iż nasz dyskomfort może zostać zażegnany, jeśli tylko obejrzymy magazyn wiadomości do końca. Może odnajdziemy w nim odpowiedź na to, jak poradzić sobie np. z żałobą (a konkretniej: jak dopuszczalna społecznie żałoba powinna wyglądać), czy trzeba zrobić coś więcej, dajmy na to – wyjść na ulice i zapalić znicze, by w ten sposób upamiętnić ważnych (z punktu widzenia przede wszystkim mediów) zmarłych? W momentach, które okrzykuje się mianem „historycznych”, telewizja powtarza obrazy je reprezentujące, by podkreślić wagę chwili. Powracają one do naszych domów przez np. cały okres trwania żałoby narodowej. Barbara Myerhoff w tekście o potrzebie rytuału w obliczu śmierci osób bliskich (i znaczących dla danej grupy jednostek) pisze, iż właśnie poprzez tę powtarzalność „rytuał może dostarczać przekazu o tym, że rzeczywistość ma określoną strukturę i przewidywalny charakter. (...) kiedy (...) zaczynamy działać, nasz zmysł krytyczny słabnie (...). W rytuale działać znaczy wierzyć. Ze szczególną zaś pieczołowitością odgrywane są dramaty rytualne, które sięgają raczej po środki widowiskowe niż dyskursywne – tak by pobudzić nasze zmysły i dostarczyć im całej masy fenomenologicznych dowodów na istnienie symbolicznej rzeczywistości, przedstawianej przez rytuał.”³³ Kryzys zostaje zażegnany wtedy, „gdy społeczność wybiera i

³² F. Hanusch, op. cit., s. 127-129.

³³ B. G. Myerhoff, *Śmierć we właściwym czasie: konstrukcja „ja” i konstrukcja kultury w dramacie rytualnym*, [w:] J. J. MacAloon (red.), *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz, WUW, Warszawa 2009, s. 233.

odpowiednio modyfikuje swe zasadnicze konceptualizacje rzeczywistości przy użyciu pewnych tradycyjnych środków, a także dzięki improwizacji i tworzeniu środków nowych. Dzieje się tak aż do czasu, gdy uda się wytworzyć mit na temat określonego epizodu historycznego i odnaleźć przekaz mówiący o trwaniu, ludzkiej sile i wolności – mimo gróźb jednostkowego i społecznego unicestwienia.”³⁴

Chciałabym zanalizować takie mitotwórcze obrazowanie telewizyjne na przykładzie dwóch wydarzeń: zamachu terrorystycznego na World Trade Center z 11 września 2001 roku oraz katastrofy polskiego samolotu, w której zginął prezydent Lech Kaczyński wraz z osiemdziesięcioma siedmioma przedstawicielami państwa i ośmioma członkami załogi. Te dwa, na pozór bardzo odmienne od siebie, zdarzenia (czy raczej medialne opowieści o nich) łączy pewna symboliczna funkcja, konstytuująca się w magazynach wiadomości, a którą George Gerbner określił mianem „social typing”. Ich podobieństwo leży również w potencjale traumatycznym, objawiającym swą siłę w telewizyjnych, ruchomych i powtarzanych, obrazach – przedstawieniach tych dwóch tragedii.

4.3 Falling Bodies, Katyń 2 – o trudnościach z żalobą

George Gerbner stwierdził, iż obrazy śmierci i umierania zawsze pełniły ważną symboliczną funkcję społecznej kontroli i selekcji (*social typing*). Oznacza to w skrócie, iż osoby umierające (bądź doznające jakiegoś cierpienia) i jednocześnie należące do dominującej grupy społecznej są z reguły nad wyraz często reprezentowane (częściej niż inne grupy), i to w pozytywnym świetle. Katastrofy, które dotyczą jednostek słabszych z punktu widzenia społecznej hierarchii (a także tych zamieszkujących odległe politycznie i kulturowo regiony), traktowane są jako mniej ważne. Folker Hanusch wyodrębnił cztery cechy wydarzeń związanych ze śmiercią, którymi wydarzenia te muszą się odznaczać, by trafić do programu informacyjnego. Przede wszystkim muszą być to zdarzenia nagłe, niespodziewane, muszą być prawdziwym *newsem* (nowością). Po drugie, dotyczyć powinny osób, których życie oceniane jest jako wartościowe – najlepiej osób o wysokim statusie społecznym (zgodzałoby się to z Gerbnerowską społeczną selekcją). Co równie ważne: aby bolesne doświadczenia znalazły odzwierciedlenie na ekranie telewizyjnym, muszą angażować osoby, które przedstawiane są jako podobne do nas, z którymi coś nas łączy (wspólne wartości, ale choćby i to, że pochodzą

³⁴ Ibidem, s. 230.

z krajów, do których wyjeżdżamy na wakacje). Po czwarte, jeśli nie dotyczą jednostek z klasy wyższej, powinny wiązać się z wysoką liczbą zabitych.³⁵ Zamachy z 11 września oraz katastrofa smoleńska spełniały wszystkie te cztery wymogi: wydarzyły się zupełnie niespodziewanie, a w każdym bądź razie nie były na nie przygotowane media (zupełnie odmienną pod tym względem sytuacją była np. śmierć Jana Pawła II). Zginęły w nich osoby liczące się społecznie (przedstawiciele rządu w przypadku rozbicia tupolewa, strażacy i ratownicy – pod gruzami World Trade Center), a jeśli nawet nie zaliczono ich do klasy wyższej – przedstawiano ich jako podobnych do nas (choć z procesem „upodabniania” mieliśmy do czynienia bardziej w kontekście ofiar ataków na WTC; tych, których zginęli w Smoleńsku – lecz nie wszystkich – poddano raczej procesowi heroizacji, wywyższenia ponad zwykłych członków społeczeństwa). Wysoka liczba zabitych w obu tragicznych wydarzeniach również przyczyniła się do medialnego nimi zainteresowania. Telewizyjne obrazowanie tych dwóch dramatów społecznych daleko odbiegało jednak od obiektywnego, wielowymiarowego spojrzenia na ich przyczyny, rozwój i następstwa. Jeśli prawdą jest to, że media nie przedstawiają nam niczego nowego, a jedynie potwierdzają ustaloną już wcześniej wizję świata, upadające wieże WTC i wrak polskiego tupolewa stają się przede wszystkim symbolami naszej podupadającej wiary w technikę, dawno wyznaczonego podziału na „tych dobrych” i „tych złych”, a ich obrazy wymownie świadczą o ponowoczesnym sposobie medialnego przedstawiania śmierci (lub raczej o naszych fantasmagoriach na temat jej braku).

Zacznijmy od analizy telewizyjnego obrazowania zamachów z 11 września 2001 roku, których dokonali islamscy terroryści z ugrupowania Al’Kaida. Porwali oni cztery samoloty pasażerskie, z których dwa rozbiły się na skutek uderzenia w bliźniacze wieże World Trade Center w Nowym Jorku, zabijając tym samym ponad dwa i pół tysiąca osób. Najczęściej powtarzanymi fragmentami tej tragedii były obrazy ukazujące: moment uderzenia w wieżę drugiego samolotu, ludzi wyskakujących z okien płonących budynków (określanych mianem *falling bodies*) oraz obrazy zapadających się wież. Znamienne, iż w telewizyjnych przekazach nie pokazano ciał zabitych ani rannych, a jedynie ciała spadające, zmierzające na spotkanie z niechybną śmiercią. Barbie Zelizer zalicza te ujęcia do kategorii *about-to-die*. Choć odnosi ją do zdjęć, a więc obrazów nieruchomych, wydaje mi się, iż można ją z podobnych względów przyporządkować do telewizyjnych (ruchomych) ujęć, gdyż te nie ukazują samego momentu śmierci, tylko chwile tuż przed nią. Oglądając takie obrazy sami musimy dopowiedzieć sobie,

³⁵ F. Hanusch, op. cit., s. 53-54.

co nastąpiło po sekwencji ukazanej na ekranie – znaleźć powiązanie pomiędzy tym, co widoczne, a tym, co wizualnie pominięte. Śmierć, podobnie jak w tragediach greckich, pozostaje ukryta. Warto jednak zadać sobie pytanie, dlaczego media w taki właśnie, a nie inny sposób, wizualizowały następstwa zamachu terrorystycznego. Zelizer tłumaczy, iż poprzez nieukazywanie ciał umarłych i rannych, czyli innymi słowy, „oferując ludziom przestrzeń ewentualności, imaginacji i emocji na tak długo, jak tego potrzebowali, te obrazy przedłużyły logiczne zaakceptowanie następnej sekwencji zdjęć *about-to-die* – samej śmierci.”³⁶ Z drugiej strony, obrazy zbyt dosłowne, ukazujące wprost pożogę i śmierć, mogłyby uniemożliwić powolny proces zrozumienia tego, co właśnie się stało. Domniemana śmierć, wyczytywana z medialnych reprezentacji, zdaje się pełnić funkcję mechanizmu radzenia sobie z katastrofą. Tak przynajmniej zakłada Zelizer, dla której forma obrazowania śmierci „tak jakby” [*as if*] miała ona rzeczywiście miejsce (choć jej nie widać), staje się formą najczęściej występującą w medialnych doniesieniach o różnego rodzaju nieszczęściach. Charakteryzuje ją prezentowanie śmierci w trybie przypuszczającym, co pozwala nadać jej (formie, w której wizualizuje się „tak jakby” śmierć) zabarwienie liminalności. Zelizer odwołuje się wprost do rozważań Victora Turnera, kiedy pisze o zawartym w obrazach niejasnym przekazie, który wymaga od widza uruchomienia wyobraźni, dopisania ciągu dalszego. Nie można więc tego rodzaju obrazowania utożsamiać z przedstawianiem dowodów – chodzi raczej o wzbudzenie pewnych skojarzeń u widza, sugerowanie (a nie dowodzenie) przebiegu zdarzeń. Turner o tym splocie liminalności i trybie *as if* pisał w następujący sposób: „Czasami mówię, że faza liminalna wyraża kulturę w trybie przypuszczającym: kulturę w kategoriach <<być może>>, <<tak jakby>>, hipotezy, fantazji, domysłu, pragnienia (...). Liminalność można by nazwać płodnym chaosem, magazynem możliwości, nie tyle przypadkową zbieraniną, ile walką o nowe formy i struktury, okresem rozwoju płodowego, generacją trybów nadających się do zastosowania w egzystencji postliminalnej.”³⁷ Takie liminalne wizualizacje medialne odznaczają się tym, że wywołują u swych odbiorców wrażenie bycia już kiedyś widzianym. Ich powtarzalność (podobieństwo do wcześniej oglądanych treści), podobnie jak dzieje się to w rytuale, ma zapewnić podmiotom ludzkim podtrzymanie poczucia własnego „ja”.³⁸ Otwiera

³⁶ B. Zelizer, op. cit., s. 121.

³⁷ V. Turner, *Dewey, Dilthey i gra społeczna: szkic z zakresu antropologii doświadczenia*, [w:] V. Turner, E. Bruner (red.), *Antropologia doświadczenia*, tłum. E. Klekot, A. Szurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011 (1986), s. 52. Cytat w tej formie znajduje się również w książce Zelizer na s. 14.

³⁸ B. Zelizer, op. cit., s. 310.

również te znajome obrazy na nowe użycia – ogranicza je jedynie fantazja osób, które zechcą się nimi posłużyć. Obraz wież World Trade Center jest przykładem takiego liminalnego wykorzystania. Obecny w wielu wytworach pop kultury (filmy, teledyski, fototapety, gadżety pamiątkowe, reklamy, pocztówki – można by wymieniać jeszcze długo), unicestwiany i wskrzeszany bez końca w pierwszych chwilach po atakach za sprawą telewizyjnych repetycji momentu zawalenia się wież, powrócił w performansach nowojorczyków. Zgodnie z tym, co o reakcjach Amerykanów na zamach bojowników Al'Kaidy pisze Kaplan, ludzie spontanicznie zaczęli tworzyć wizerunki bliźniaczych budynków (rysunki, plakaty, fotografie – umieszczano je w różnych częściach miasta: na placach, w oknach mieszkań, w witrynach sklepowych itp.), które miały zapełnić pustkę powstałą w panoramie Manhattanu. Kaplan zastanawia się, czy w ten sposób mieszkańcy Nowego Jorku próbowali wskrzesić w sobie nadzieję, iż za sprawą spontanicznie pojawiających się obrazów zneutralizują traumę związaną ze zniknięciem WTC z przestrzeni miasta. Badaczka dochodzi jednak do mniej optymistycznego wniosku i stwierdza, iż wizerunki wież tworzone (lub tylko wystawione na widok publiczny) przez nowojorczyków były kolejnym składnikiem symptomu traumatycznego, obecnego już w medialnych przekazach, powtarzających moment wbicia się samolotu w wieżę oraz zawalenia się budynków. Zapośredniczone przez media doświadczenie zamachu stawało się jeszcze bardziej traumatyczne właśnie ze względu na jego wysoce wizualną reprezentację na ekranach milionów odbiorników.³⁹ Repetycja tego typu obrazu nie wzbudziła jednak żadnych oporów, protestów ze strony odbiorców medialnych. Inaczej potraktowano natomiast fragmenty, ukazujące ludzi wyskakujących z okien płonących wież. Telewizja, za sprawą negatywnych opinii wyrażanych przez swych widzów, zaprzestała ich nadawania (wyrażano przede wszystkim przekonanie, iż takie ukazywanie anonimowych ludzi, sprowadzonych do roli „spadających ciał”, jest wysoce nieetyczne, dehumanizuje te osoby i pozostaje wyrazem braku szacunku dla rodzin ich oplakujących). Bardziej dosłowne obrazy ofiar ataków na World Trade Center pojawiły się jednak w mediach w Europie i Ameryce Południowej. Badania Seaton, a także Castanosa i Munoz, na które powołuje się Hanusch, sugerują, iż powodem takiej różnicy w podejściu do wizualizacji śmierci i cierpienia są odmienne warunki społeczno-religijne, w których te wizualizacje powstają. Amerykański protestantyzm miał się zatem przyczynić do antywizualistycznego podejścia do śmierci, katolicyzm natomiast (przypisany tutaj Ameryce

³⁹ E. A. Kaplan, op. cit., s. 13.

Południowej i Europie), wprost przeciwnie – umacniał nurt dosłownego ukazywania cierpień i agonii (za przykład niech posłużą wizerunki Chrystusa broczącego krwią czy różnych form męczeńskiej śmierci licznych świętych).⁴⁰ Trudno mi jednak w pełni zaakceptować takie przekonanie i choć nie wątpię w to, że zbiór danych normatywno-dyrektywalnych reguł, do których stosują się wyznawcy tych dwóch odłamów chrześcijaństwa, przyczynił się do ukształtowania formy, w jakiej ukazuje się śmierć np. w malarstwie, nie wpływa on jednak, moim zdaniem, tak znacząco na przekazy medialne, jeśli chodzi o aspekt ukazywania bądź ukrywania pewnych fragmentów rzeczywistości (ponadto trudno jest już od czasów Lutra, Henryka VIII, a tym bardziej dziś obronić pogląd o katolickiej Europie)⁴¹. Przyczyną różnego stopnia dosłowności wizualnej jest raczej poczucie „społecznej bliskości” z tymi, którzy zginęli. Trudno mi wyobrazić sobie na przykład, iż BBC albo RTL mogłyby w swoich serwisach informacyjnych zaprezentować obrazy umierających ludzi, ukazywać zbliżenia na rany czy rozpaczających bliskich, gdyby zamach terrorystyczny dotyczył mieszkańców Wielkiej Brytanii albo Niemiec.

Tak samo niewidoczne pozostały ciała osób, które zginęły w katastrofie lotniczej pod Smoleńskiem. Ich pojawieniu się w Internecie (przez wyszukiwarkę Google bez problemu dotrzeć można do amatorskiego filmu nakręconego telefonem komórkowym i do zdjęć z miejsca, w którym osiadł wrak samolotu) towarzyszyła fala potępienia ze strony zarówno samych mediów, jak i ich odbiorców. Żadna z oficjalnych stacji telewizyjnych nie użyła w swoim magazynie informacyjnym internetowych obrazów ukazujących zmasakrowane ciała przedstawicieli państwa polskiego. Gdyby takie dosłowne wizualizacje znalazły swoje miejsce w oficjalnych programach informacyjnych, okrzyknięto by je zapewne Gorerowską pornografią śmierci – kategorią, do której już nie tak łatwo zakwalifikowalibyśmy np. nagranie z pojmania Kaddafiego, na którym widać jego zmasakrowaną twarz.⁴² Zakaz

⁴⁰ Za: F. Hanusch, op. cit., s. 22, 62.

⁴¹ Nie dotyczy to oczywiście przypadków, w których obrazy medialne wzorowane są na tych pochodzących z kręgu sztuki – przypomnijmy chociażby zdjęcie Samuela Arandy, okrzyknięte mianem „Piety z Jemenu”, jawnie odnoszące się do tego motywu obecnego w historii kultury chrześcijańskiej. Nie jestem zatem zdania, iż przekonania religijne wraz z tradycją artystyczną im towarzyszącą w ogóle nie wpływają na to, co ukazują media; przyczyn dosłownego bądź niedosłownego ukazywania agonii upatrywałabym po prostu bardziej w stopniu odczuwanego przez społeczeństwo pokrewieństwa z umierającymi, a nie w tego społeczeństwa wierzeniach. Zależność, którą zaobserwowali badacze tacy jak Hanusch, byłaby następująca: im większe poczucie pokrewieństwa z tymi, którzy przeżywają jakieś nieszczęście lub umierają, tym mniejsze prawdopodobieństwo dosłownego ukazania ich cierpienia przez media.

⁴² Dodajmy, iż zdjęcia jego zwłok zostały nagrodzone w konkursie World Press Photo w 2012 roku.

dosłownego przedstawiania obrazów zwłok najważniejszych osób w państwie chętnie powiązalibyśmy z naszym wycuciem dobrego smaku, szacunkiem wobec bliskich zmarłych oraz szacunkiem wobec samych zmarłych. Niepokazywanie martwego ciała równa się (w naszej opinii) odpowiedniemu okazaniu czci osobie, do której kiedyś to ciało należało. Niestety jednak, jak określił to Tony Walter (choć wcale nie w kontekście katastrofy smoleńskiej), „to, co koi całą populację, może zupełnie nie ukoić tych, których bezpośrednio dotknęło nieszczęście.”⁴³ Mam tutaj na myśli rodziny tych zmarłych pod Smoleńskiem, którym media (jak i ceremonia powitania oraz pożegnania trumien z ich ciałami) nie poświęciły tyle uwagi, co parze prezydenckiej – Marii i Lechowi Kaczyńskim. To zdjęcia prezydenta i jego żony, archiwalne fragmenty filmów z ich udziałem, były najczęściej ukazywanymi obrazami w telewizyjnych opowieściach (myślę, iż mając na uwadze rytualny wymiar magazynów wiadomości, można bez większych nadużyć określić je właśnie tym mianem), z którymi mogliśmy się zetknąć w pierwszych dniach po katastrofie. Pozostałym ofiarom nie poświęcono tyle miejsca w przestrzeni audiowizualnej, dając tym samym do zrozumienia, iż ze społecznego punktu widzenia są mniej ważne (zgadza się to z koncepcją społecznej selekcji Gerbnera). To do trumien z ciałami pary prezydenckiej pielgrzymowali Polacy, co telewizja skrzętnie wykorzystwała, by wykreować obraz „metonimicznej reprezentacji wspólnoty” narodowej, jak określił długą kolejkę wiodącą do miejsca złożenia ciał pary prezydenckiej Dariusz Kosiński.⁴⁴ Jak wiadomo, śmierć zagraża jedności społecznej, dlatego zbiorowość odpowiada na nią rytuałami, potwierdzając jakoby tym samym zbiorowo podzielane wartości. Kreowana przez media jedność narodowa, stwarzana za pomocą wizerunków osób gromadzących się na czuwaniu i modlitwach za zmarłych, utożsamiana z tłumem uczestniczącym w „pożegnaniu narodowym” ofiar katastrofy na Placu Piłsudskiego czy też z tłumem zgromadzonym na trasie przejazdu do Pałacu Prezydenckiego konduktu żałobnego, rzucającym kwiaty pod koła limuzyny przewożącej trumnę i bijącym brawo (co jeszcze bardziej podkreślało „wyjątkowość” zmarłych, nadawało im wymiar kogoś na kształt tryumfatora, wielkiego władcy, który „nie wszystkim umarł”), okazała się jednak mitem. Mit ten (jako arbitralny wymysł) został obalony w momencie, kiedy ogłoszono, iż Maria i Lech Kaczyńscy zostaną pochowani na Wawelu. Telewizyjne relacje z protestów (przeciwno

⁴³ T. Walter, *Disaster, Modernity, and the Media*, [w:] K. Garces-Foley (red.), *Death and Religion in a Changing World*, M.E. Sharpe, Nowy Jork 2006, s. 278.

⁴⁴ D. Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Znak – Instytut Teatralny, Warszawa i Kraków 2013, s. 98 oraz s. 123.

„decyzji wawelskiej”) pod siedzibą kurii w Krakowie odkryły iluzoryczność jedności, która okazała się tworem władzy, bezkrytycznie przejętym przez media.

O tym medialno-rządowym kreowaniu interpretacji dramatów społecznych świadczyła już ceremonia powitania trumien z ciałami pierwszych powracających do Polski ofiar katastrofy. Najpierw do kraju przetransportowano ciało prezydenta, dwa dni później jego żony, choć nie byli oni zidentyfikowani jako pierwsi po rozbiciu się samolotu. Dariusz Kosiński celnie zauważa, iż „rodzi się podejrzenie, że o porządku powrotów decydowało dążenie do stworzenia dramatycznej sekwencji, komponowanej według hierarchii ważności ofiar oraz rodzaju relacji, jakie chciano stworzyć między nimi i świadkami uroczystości.”⁴⁵ Jak wiemy dzięki tekstowi Barbary Myerhoff, przywoływanym już w tym rozdziale, rytuał kończy się fiaskiem, gdy jest niewłaściwie sprawowany lub doświadczony jako sztucznie wykreowany. Spór o pochówek pary prezydenckiej odsłonił niedoskonałości początkowych ceremonii (powitania trumien z ciałami umarłych w kraju i ich „narodowe pożegnanie”), ujawnił, iż poczucie *communitas* nie zostało wykreowane spontanicznie, lecz wymuszone przez początkowe obrazy medialne, sugerujące istnienie jednorodnej (jednomyślnej) wspólnoty żałobników. Tak naprawdę zatem *communitas* nie powstało (przynajmniej nie na ogólnopolską skalę). Rytuał pochówku, mający naprawić nadszarpiętą tkankę społecznej struktury, nie powiódł się. Objawił za to problemy, z jakimi przyszło się zmierzyć żałobnikom. Część rodzin, których bliscy zmarli w katastrofie pod Smoleńskiem, nie godziła się na odbieranie im prywatnej żałoby, wykorzystania jej dla celów politycznych (osobisty ból bliskich zmarłych został dosyć szybko przysłonięty przez – relacjonowane na bieżąco przez ogólnopolskie telewizyjne magazyny wiadomości – oskarżenia o przyczynienie się do tej tragedii, wysuwane przez opozycję pod adresem partii rządzącej; spór zabarwiono jeszcze większym dramatyзмом, gdy zasugerowano, iż katastrofa była w istocie zaplanowanym zamachem). Przy wsparciu Anny Komorowskiej zorganizowano pielgrzymki do miejsca katastrofy, w której wzięły udział przede wszystkim kobiety. W relacjach telewizyjnych nie dostrzeżemy jednak wyrazu ich twarzy, gdy przemierzają trasę od wraku tupolewa do miejsca, w którym doszło do jego początkowego rozbicia. Postaci żałobników widzimy jedynie z oddali, co potraktować można jako wyraz szacunku dla ich prywatnego bólu; z drugiej jednak strony zastanawiać można się nad tym, czy czasem takie „oddalenie” nie sugeruje, iż prezentowane wydarzenie jest po prostu czymś mniej ważnym i społecznie (oraz

⁴⁵ Ibidem, s. 116-117.

politycznie) doniosłym, niż ceremoniał kościelno-wojskowy, z którym zaznajamiano widzów (i, oczywiście, bezpośrednich ich uczestników) w początkowych dniach i tygodniach po katastrofie. Jeśli pielgrzymki te miały na celu odczarowanie miejsca, kojarzonego z traumą, podjęcie próby zmierzenia się z raną, to cel ten udało się osiągnąć raczej tylko bezpośrednim pielgrzymującym (jeśli w ogóle). Telewizyjne relacje z marszów (tzw. „miesięcznic”, które miały służyć nie tyle oddaniu hołdu zmarłym, co oskarżeniu rządzących o współudział w domniemanym zamachu), powtarzanie tych samych obrazów (np. gaszonych przez służby porządkowe zniczy, trzymany przez uczestników żałobnych (?) zgromadzeń transparentów z napisem „Katyń 2”) podsycaly u odbiorców poczucie egzystowania w tkance społecznej, której zadano poważną ranę.

Rytuał pogrzebowy powinien przyczynić się do uleczenia tych obrażeń. Zakończył się on jednak wytworzeniem mitu, z którym spora część społeczeństwa nie chciała (i nadal nie chce) się utożsamiać. Nie udało się nam ustanowić powszechnie akceptowanego *przekazu mówiącego o trwaniu, ludzkiej sile i wolności*, zamiast tego jesteśmy świadkami wciąż trwających sporów o to, kto ponosi winę za śmierć dziewięćdziesięciu sześciu osób – pasażerów i załogi samolotu Tu-154. Comiesięczne zgromadzenia ludzi, którzy nie wierzą, iż katastrofa nie była zamierzona, odbywają się w dalszym ciągu w różnych miastach Polski. Co charakterystyczne, ludzie ci spotykają się przede wszystkim w miejscach związanych z ofiarami zbrodni katyńskiej, gdzie śpiewają pieśni religijne i rozstawiają transparenty z hasłami utożsamiającymi mord dokonany przez Sowieców w czasie II wojny światowej ze śmiercią polskich przedstawicieli państwa 10 kwietnia 2010 roku. I choć zgromadzenia te nie są już tak chętnie reprezentowane w mediach (dla których lepszą „strawą” okazują się coraz to nowsze doniesienia komisji powoływanych w celu udowodnienia zamachowego charakteru katastrofy), powracają one jak echo dawnych medialnych obrazów, wystawiających na widok publiczny hasło „Katyń 2”. Hasło, które objawia swą performatywną moc każdego dziesiątego dnia miesiąca, łącząc pod sobą ludzi tworzących mit stojący w kontrze do oficjalnie przyjętego. Jest ono również symptomem głębokiej traumy, z jaką w dalszym ciągu zmagają się polskie społeczeństwo. Do sądenia winnych za zbrodnię w Katyniu nigdy nie doszło, a strona rosyjska w dalszym ciągu unika komentarzy na jej temat. Czy wyznaczenie winnych katastrofy smoleńskiej z 2010 roku, ich prawomocne osądenie i ukaranie, mogłoby spełnić funkcję świeżego opatrunku na ranę zadaną kilkadziesiąt lat wcześniej? To być może zbyt daleko posunięta sugestia. Niemniej jednak nie powinno dziwić to, iż nieprzepracowana

trauma z lat II wojny światowej ponownie objawia swą destrukcyjną moc przy okazji splotu naznaczonego krwią miejsca i misji, z jaką udali się w nie przedstawiciele państwa z prezydentem na czele (przypomnijmy, iż mieli oni wziąć udział w obchodach siedemdziesiątej rocznicy zbrodni katyńskiej). Pozostaje pytanie, czy media (w tym zwłaszcza telewizja) nie przyczyniły się czasem do wzmocnienia potencjału traumatycznego, drzemiącego właśnie w (nie tylko zresztą wizualnych) porównaniach tych dwóch tragedii. Niezależnie od tego, jaka odpowiedź na to pytanie okazałaby się prawdziwa, nie ulega wątpliwości, iż rozbite polskiego samolotu pod Smoleńskiem 10 kwietnia 2010 roku i jego społeczno-polityczne konsekwencje stanowią Turnerowski dramat społeczny – w dalszym ciągu trwający.⁴⁶ Niepowodzenie rytualnych procesów naprawczych (jak również brak zaufania do ich politycznych odpowiedników) uniemożliwia uznanie żałoby za należycie przeżyta. Tym samym przypuszczać można, iż temat katastrofy smoleńskiej będzie jeszcze długo (aczkolwiek coraz rzadziej) powracać w sferze medialnej (czy tylko?) i choć nie uzna się go już za *news*, ponownie zaznaczy swą obecność przy okazji kolejnego tragicznego zdarzenia na skalę narodową.

Telewizyjne reprezentacje zamachów na World Trade Center i katastrofy smoleńskiej ujawniły, iż media przejęły funkcję – dawniej sprawowaną przez religię – wytwarzania symbolicznych form życia społecznego, mających na celu zjednoczenie (i pocieszenie) ludzi w obliczu kryzysu związanego ze śmiercią. Według Gordona Coonfielda i Johna Huxforda, w narracjach medialnych po 11 września Amerykanie przedstawiani byli jako ci, którzy jednoczą się w trudnych momentach – godzą się, mając poczucie narodowego konsensusu. Ta wspólnotowość zdaje się być możliwa do uzyskania tylko za sprawą mediów. To właśnie one (a nie sami odbiorcy) tworzą wspólnotę poprzez performowanie ceremonialnych funkcji, które pomagają jednoczyć ludzi w ciężkich momentach.⁴⁷ Widzowie medialni nie są jednak tylko pasywnymi odbiorcami – nie tylko obserwują, ale i biorą udział w procesie rytualnym, posługując się różnymi performansami (takimi jak np. gromadzenie się ze świecami na

⁴⁶ O jego poszczególnych etapach przeczytać można w znakomitej książce Dariusza Kosińskiego *Teatra polskie. Rok katastrofy*, którą przywoływałam w kilku miejscach tego podrzdziału. W mojej analizie nie znalazł swojego miejsca np. „dramat krzyżowy” (czyli spór o krzyż, postawiony przez harcerzy na Krakowskim Przedmieściu, mający upamiętnić ofiary tragicznego lotu polskiego tupolewa) – przede wszystkim dlatego, iż nie wiązał się on bezpośrednio z problemem medialnych obrazów śmierci i cierpienia (choć zapewne obrońcy krzyża przekonani byli o tym, iż poświęcają swój własny komfort dla „większej sprawy”).

⁴⁷ G. Coonfield, J. Huxford, *News Images as Lived Images: Media Ritual, Cultural Performance, and Public Trauma*, [w:] „Critical Studies in Media Communication”, tom 26, nr 5, grudzień 2009, s. 461.

modlitwie, wieszanie flag, umieszczanie zdjęć zmarłych na widoku publicznym, ale i protesty – w przypadku katastrofy smoleńskiej przeciwko pochówkowi pary prezydenckiej na Wawelu). Obrazy telewizyjne zatem, tak samo zresztą jak fotografie i podobnie, jak scenariusz przedstawienia, pozostają możliwościami do zrealizowania, użycia w konkretnej praktyce.⁴⁸ Fragment magazynu wiadomości, w którym pojawia się obraz ludzi wychodzących na ulice i zapalających znicze, może zachęcić konkretnego widza do zrobienia tego samego w okolicy swojego miejsca zamieszkania. Inny fragment może z kolei wzbudzić sprzeciw. Ann Kaplan, opisując reakcje medialne na ataki terrorystyczne z 11 września, zwróciła np. uwagę na nieprzekładalność oficjalnych odpowiedzi pojawiających się w telewizji na prywatne praktyki osób, z którymi zetknęła się w przestrzeni publicznej Nowego Jorku. Media, jak pisze Kaplan, próbowały zaprezentować obraz zjednoczonego amerykańskiego frontu, na czele którego stoi rząd (z liderami płci męskiej) zapowiadający natychmiastowy odwet na zamachowcach za zabicie osób uwięzionych w bliźniaczych wieżach i porwanych samolotach. Zupełnie odmienne reakcje prezentowali natomiast ludzie napotkani przez Kaplan. Zgodnie z jej relacją, nie tworzyli oni tak zhomogenizowanego frontu, jak chciałyby tego media i rządzący.⁴⁹ Wielu z nich nie zgodziłoby się na taką – pełną nienawiści – odpowiedź, co znalazło swoje odzwierciedlenie w protestach przeciwko ingerencjom sił amerykańskich w Afganistanie i wojnie w Iraku. Zarówno w przypadku dramatu społecznego 9/11, jak i katastrofy lotniczej pod Smoleńskiem, telewizyjne obrazy usiłowały pełnić funkcję instruktażową: miały pokazać nam, jak należy postępować w żałobie. Przedstawiały przy tym jedyny słuszny wzór zachowania w obliczu śmierci. Wykluczyły w ten sposób jakikolwiek odmienny dyskurs, który nie wpisywałby się w ich ramę sprawozdawczą, co Hanusch zalicza do medialnego nurtu antydemokratycznego (pod tym stwierdzeniem podpisałby się zapewne i Bourdieu, i Rancière).⁵⁰ Jednym z jego znaków rozpoznawczych pozostają dziennikarze, komentujący zdarzenia i ceremonie (np. pogrzebowe), prezentując się jako „my”, a jednak stojący ponad swymi odbiorcami, dla których przekształcają się w kogoś na kształt uzdrowiciela, lidera duchowego.

Ta przywódcza rola dziennikarzy uwidacznia się jeszcze bardziej w obliczu pogrzebów znanych osobistości, ulubieńców pop kultury, z którymi telewidz zaznajomił się już dosyć

⁴⁸ Ibidem, s. 465.

⁴⁹ E. Ann Kaplan, op. cit., s. 13-14.

⁵⁰ F. Hanusch, op. cit., s. 135.

dobrze jeszcze za ich życia. Pogrzeby sław i gwiazd nie są traktowane tylko i wyłącznie jako opowieści o odchodzeniu – używa się ich także po to, by uprawomocnić pozycję dziennikarzy jako protektorów społecznych wartości; jako – jak określa to Hanusch – społecznych *storytellers*.⁵¹ Bardzo często również media w takich przypadkach kierują swoje zainteresowanie w stronę zwłok, dokonując pośmiertnej wiwisekcji na ciałach celebrytów (co stanowi lustrzane odbicie wiwisekcji dokonywanej na ich prywatnym życiu). Najbardziej jednak interesująca, z mojego punktu widzenia, pozostaje forma, w jakiej kreuje się medialnie zapośredniczone ceremonie pogrzebowe. W wielu bowiem przypadkach (gdy chodzi o pogrzeb kogoś znanego i ważnego z punktu widzenia zbiorowości) taka ceremonia staje się wydarzeniem medialnym *per se*. Znaczy to tyle, że gdyby nie telewizja, takie wydarzenie w ogóle by nie zaistniało jako pewna (widowiskowa) całość. Pod tym kątem chciałabym zestawić i porównać dwa pogrzeby, które miały jak do tej pory najwyższy wskaźnik oglądalności, jeśli chodzi o wszystkie reprezentowane przez stacje telewizyjne „ostatnie pożegnania” – uroczystości ku czci Michaela Jacksona i papieża Jana Pawła II. Obaj odbierani byli w świadomości zbiorowej jako postaci ważne dla współczesnych czasów, reprezentujące kompilację wartości, z którymi spora część odbiorców medialnych mogła się utożsamić. Sens zaistnienia ich śmierci na arenie telewizyjnej był jednak różnie interpretowany w każdym z tych przypadków z osobna.

4.4 Pożegnanie idola – męczeństwo i pośmiertne (medialne) trwanie

Celebryci, osoby sławne z powodu swoich doniosłych społecznie czynów lub też po prostu dlatego, że media potrafiły wykorzystać temat z nimi związany do własnych celów (czyli przede wszystkim, w przypadku telewizji, do zwiększenia wskaźnika oglądalności), za sprawą tych mediów stają się częścią życia zwykłych ludzi. Pojawiają się w naszych codziennych rozmowach: komentujemy ich styl bycia, wypowiedzi, wygląd etc. Wpływają na kształt nie tylko naszych konwersacji, ale i na poczucie indywidualnej i zbiorowej tożsamości. Życie i śmierć niejednej ze sław są punktami odniesienia dla wielu prywatnych historii, dla pop kultury czy szeroko pojętej sztuki. Z tego też względu ich ostateczne odejście z tego świata (ale niekoniecznie ze świata medialnego) jest oplakiwane przez setki, tysiące, a nawet miliony ludzi, choć ci znali umarłych tylko z relacji telewizyjnych czy prasowych – niemniej jednak uznaje się ich za część własnego życia. Ich śmierć staje się doskonałą okazją

⁵¹ Ibidem.

do tego, by przedstawić tę czy inną znaną postać jako nosiciela pożądanych społecznie cech, nawet jeśli medialne doniesienia o niej, kiedy jeszcze żyła, daleko odbiegały od pochlebnego tonu; w ten sposób media informują swych odbiorców o tym, jak ci powinni się zachowywać, do jakich cech osobowościowych winni aspirować. Poza moralizatorską funkcją, jaką pełnią telewizyjne narracje o sławnych umarłych, przypisuje się im również merkantylny cel: po śmierci celebryty jego wizerunek nadal można sprzedawać, oferując np. turystom zwiedzanie (za opłatą oczywiście) ich domów czy miejsca ich pochówku – bezpośrednio, ale i pośrednio – za sprawą chociażby filmów dokumentalnych im poświęconym, emitowanym przez telewizję na całym świecie. Nieżywe ciało, jak zauważa Jacque Lynn Foltyn, może przynieść jego właścicielowi/właścicielce jeszcze większe zainteresowanie mediów i ich odbiorców. Księżna Diana w dalszym ciągu „sprzedaje” książki, pamiątki, bilety na koncerty ku jej pamięci. Co chwila pojawiają się zaktualizowane dane na temat przyczyn i etapów jej śmierci (z tym samym procesem stykamy się w przypadku Michaela Jacksona) – dowiadujemy się na przykład, w co dokładnie była ubrana w momencie odejścia.⁵² Kiedy umarł Michael Jackson, w mediach niemal natychmiast pojawiły się pytania o to, jak wygląda teraz jego ciało (zwłaszcza twarz, która od dłuższego czasu wzbudzała zainteresowanie ze względu na liczne operacje plastyczne „króla popu”, przysłaniane często przez ciemne okulary, maski czy chusty, nakładane przez artystę). Stacje CNN i BBC News pokazały relację z transportowania helikopterem ciała Jacksona, a magazyn „Ok.!” zamieścił na swej okładce zdjęcie twarzy martwego idola. Okazało się, iż jego śmierć to doskonała okazja po temu, by zarobić na wizerunku „króla popu” nawet więcej, niż zarabiano za jego życia. I choć zapewne większość widzów bulwersowała postawa lekarza Jacksona, Conrada Murraya, który sfilmował telefonem jego ostatnie chwile (*nota bene* proces sądowy Murraya, oskarżonego o przyczynienie się do zgonu Jacksona, z zainteresowaniem śledziła telewizja, transmitując kolejne rozprawy z jego udziałem), nie widzieli oni już tak wiele złego w tym, że telewizja (tłumacząc się swoją misją informowania, dokumentowania) pokazała ów film o ostatnich chwilach gwiazdy. 7 lipca 2009 roku (prawie dwa tygodnie po jego śmierci) zorganizowano uroczystości pożegnalne, w których – dzięki telewizji – wzięło udział ponad dwa i pół miliarda ludzi na całym świecie. Zorganizowano je na kształt koncertu – wskazuje na to zarówno miejsce ceremonii (hala Staples Center w Los Angeles, gdzie kilka dni wcześniej odbywały się próby do trasy koncertowej Jacksona *This Is It!*), jak i sam przebieg wydarzenia,

⁵² J. Lynn Foltyn, *Dead famous and dead sexy: Popular culture, forensics, and the rise of the corpse*, „Mortality”, tom 13, nr 2, maj 2008, s. 160.

podzielonego na mowy pochwalne i utwory muzyczne wykonywane na cześć idola. Dodatkowo, jak pisze o tym Aneta Ostaszewska, „na uroczystość – niczym na koncert – organizatorzy przygotowali specjalne karty wstępu, dzięki którym ponad 17 tysięcy fanów uczestniczyło bezpośrednio w pożegnaniu króla popu.”⁵³ Sposób ukształtowania i telewizyjnego prezentowania tego pożegnania-koncertu odznaczał się wysokim stopniem dramatyzmu, mającym wzbudzać odpowiednio silne emocje w bezpośrednich i pośrednich uczestnikach ceremonii. Można zastanawiać się nad tym, czy opłakiwanie idola było w tym wypadku autentyczne, czy też zrealizowane na potrzeby medialnego widowiska. Tłem graficznym dla występujących artystów, przyjaciół i wielbicieli Jacksona były jego zdjęcia, pochodzące z różnych okresów życia i twórczości, oraz fragmenty teledysków i występów zmarłego. Od pierwszych chwil tego telewizyjnie zapośredniczonego performansu wiadomo było, iż ma on na celu pośmiertną idealizację Jacksona, którego dorobek i wygląd wielokrotnie krytykowano, gdy jeszcze żył. Susan Fast w artykule mu poświęconym zastanawia się, dlaczego tak mało mówiło się (i pisało) o samej muzyce Jacksona, o niesamowitym brzmieniu dźwięków, które potrafił z siebie wydobyć, o nieprzecenionym wkładzie, jaki wniósł w rozwój muzyki pop.⁵⁴ Zdaje się, iż wszyscy (wliczając w to samych muzykologów i innych akademików) interesowali się bardziej jego wizerunkiem i kontrowersjami, jakie wzbudzał (androginiczny wygląd, liczne operacje plastyczne, podejrzenia o molestowanie itd.), niż muzyką, którą tworzył. Zastanawiać można się dalej nad tym, czy muzyką Jacksona zaczęto interesować się dlatego, iż uznano ją za wartościową, czy raczej ze względu na wszechobecność wizerunku idola w mediach. Innymi słowy: czy jego muzyka nie znalazła miejsca na listach przebojów dlatego, iż jej twórca zaistniał na stałe w telewizyjnych przekazach. To, czego nie widać w telewizji, nie istnieje, jak przypomina nam Zygmunt Bauman. Dlaczego śmierć „króla popu” opłakiwano tak gremialnie? (Pytanie: czy było to opłakiwanie autentyczne, czy tylko medialnie wykreowane?) Odpowiedź znaleźć można w przywoływanym wcześniej tekście Anety Ostaszewskiej, która o żałobie po idolu pisze w następujący sposób: „Jackson zaistniał w wyobraźni społecznej przede wszystkim dlatego, że był (wszech)obecny w mediach. Za Baumanem można podążać ku Baudrillardowi: zdarzenie zyskuje atrybut realności *per se*, dzięki przekazowi medialnemu.

⁵³ A. Ostaszewska, *Post scriptum po śmierci Michaela Jacksona*, TAURO, Warszawa 2010, s. 69.

⁵⁴ S. Fast, *Difference that Exceeded Understanding: Remembering Michael Jackson (1958-2009)*, „Popular Music and Society”, tom 33, nr 2, maj 2010.

Symulakra jest bardziej rzeczywista niż sama rzeczywistość. W przypadku Michaela Jacksona może więc nie chodzi wcale o poczucie braku Jacksona-człowieka, a nade wszystko o brak Jacksona-idola, postaci znanej z mediów.”⁵⁵ I jeszcze inny fragment: „Pożegnanie Jacksona można interpretować *explicite* jako pożegnanie bohatera, *implicite* zaś – pożegnanie fantazmatu o nieśmiertelności (...). Opłakiwany był nie tyle zmarły, co śmierć jako taka, jej nieubłagalność (...).”⁵⁶ Te słowa staną się bardziej zrozumiałe, jeśli przyjrzymy się etymologii słowa „idol”. Jego grecko-łacińskie korzenie naprowadzają nas na tłumaczenia takie jak: „widmo”, „obraz boga”. Idol nie jest więc rzeczywistym bóstwem, ale jego obrazem, symbolem powstałym w wyobraźni. Jak słusznie zauważa Ostaszewska, Jackson stał się symbolem kultury popularnej – dlatego też nie wolno mu było umrzeć. „Jego śmierć oznacza bowiem przekreślenie tego, co idol symbolizuje, czyli przekreślenie fantazmatu kultury popularnej dotyczącego nieśmiertelności.”⁵⁷ W kulturze popularnej nie ma miejsca na akceptację realności śmierci. Dlatego sądzić można, iż w świadomości fanów Jacksona będzie on, tak jak Elvis, wiecznie żywy. Uroczystości pożegnalne ukazały nam przede wszystkim portret Jacksona – męczennika (jedno z wyświetlonych w trakcie ceremonii pożegnania zdjęć ukazywało „króla popu” z rozłożonymi niczym na krzyżu rękami, upodabniając cierpienia Jacksona do cierpień Chrystusa), który pokornie znosił wszelkie przeciwności i złośliwości, potrafiąc przy tym łączyć ludzi, łamać bariery rasowe i kulturowe. Jako męczennik zasłużył sobie na wieczną chwałę, która, pomimo śmierci idola, wciąż trwa i z powodzeniem przyczynia się do sukcesu finansowego tej czy innej wytwórni płytowej, producentów filmów dokumentalnych (o fabularnych jeszcze też zapewne usłyszymy, wszak nie tak dobrze nie sprzedaje filmu biograficznego, jak tragiczna śmierć jego niejednoznacznego bohatera), organizatorów koncertów ku jego czci etc.

Telewizyjne pożegnanie Michaela Jacksona spełniało – nie da się tego nie dostrzec – funkcję rytualną. Milionom ludzi w samych Stanach Zjednoczonych umożliwiono włączenie się w tę ceremonię, rozstawiając telebimy na głównych placach większych miast (kamery telewizyjne pokazywały również reakcje publiczności zgromadzonej na tychże placach w Nowym Jorku, Los Angeles i Gary – rodzinnym miasteczku Jacksonów, oglądającym transmisję pożegnania i jednocześnie oglądanym przez widzów siedzących przed odbiornikami telewizyjnymi w

⁵⁵ A. Ostaszewska, op. cit., s. 55.

⁵⁶ Ibidem, s. 26.

⁵⁷ Ibidem, s. 143-144.

swoich domach). Ze względu na tę „ekranowość” ceremonii ku czci idola (ale i poprzedzających ją relacji telewizyjnych transmitowanych już od 25 czerwca, czyli od dnia śmierci Jacksona) można ją podejrzewać o nieautentyczność. Analizując kolejne etapy telewizyjnych reprezentacji wydarzeń w hali Staples Center, Aneta Ostaszewska dochodzi do wniosku, iż całość telewizyjnie zapośredniczonych doniesień o zdarzeniach, jakie miały miejsce między 25 czerwca, a 7 lipca 2009 roku, zaliczyć można do kategorii *pseudo-eventu*. Pseudo-wydarzenie, jak wskazuje twórca tego pojęcia – Daniel Boorstin, powstaje z myślą o powtarzalności, dzięki czemu możliwe jest jego wielokrotne przeżywanie. Dostosowuje się je zazwyczaj do oczekiwań odbiorcy i do jego planu dnia (prezentowane jest w porze najlepszej oglądalności, gdy telewidzowie mają na jego oglądanie czas). Jego celem pozostaje dotarcie do jak największej liczby odbiorców, którzy dyskutują o nim w kategoriach sukcesu lub porażki (zapomnieniu ulega zatem samo wydarzenie – zamiast niego w centrum zainteresowania pojawia się pseudo-wydarzenie).⁵⁸ Widzowie oceniają efektywność i efektowność jego wykonania, zupełnie tak, jak dzieje się to w przypadku performansu technicznego i organizacyjnego, o którym pisał McKenzie. Chodzi tutaj jednak nie o skuteczność samego rytuału (którą mierzyć można by stopniem pogodzenia się ze śmiercią gwiazdy, poczucia przejścia przez żałobę, zjednoczenia wszystkim zaangażowanych – pośrednio i bezpośrednio – w ceremonię pożegnania), ale o widowiskowość i dramatyzm samego przekazu telewizyjnego. Część widzów odkryła tę arbitralność, dając wyraz swojemu niezadowoleniu poprzez wysłane do BBC skargi, dotyczące głównie przesytu tematem Jacksona i łzawego tonu opowieści o nim.⁵⁹

Czy telewizyjne relacje o ostatnich chwilach Jana Pawła II oraz jego medialnie zapośredniczony pogrzeb i wcześniejsze „narodowe pożegnanie” różniły się znacznie pod tym kątem od uroczystości pożegnania Jacksona? Przypadek medialnego pożegnania papieża trudno byłoby całościowo przyporządkować kategorii *pseudo-eventu*. Jednakże, podobnie jak w przypadku odejścia „króla popu”, odbiorcy medialni wciągnięci zostali nie tylko (i nie przede wszystkim) w rytuał żałobny, głęboką refleksję nad ludzką śmiertelnością i kruchym ciałem. Daleka jestem od optymizmu Krzysztofa Marcyńskiego, który stwierdził: „Umierający Jan Paweł II przywrócił więc na nowo naszej kulturze prawo bycia starym,

⁵⁸ Za: *ibidem*, s. 131.

⁵⁹ Zob.: *Jacksona było za dużo w BBC, widzowie ślą skargi*, „Newsweek” 9 VII 2009, <http://polska.newsweek.pl/jacksona-bylo-za-duzo-w-bbc--wiedzowie-sla-skargi,41159,1,1.html> [data dostępu: 26 II 2014].

chorym i prawo do umierania. Papież wprowadził nas w misterium umierania.”⁶⁰ Owszem, Jan Paweł II rzeczywiście próbował o te prawa zabiegać, godząc się, by media informowały o jego stanie zdrowia, by jego umieranie wystawiły na widok publiczny. Jednakże ogólnopolskie media wykorzystały żałobę jako pretekst „do moralizowania i autoanaliz polskiego społeczeństwa doby Jana Pawła II”.⁶¹ Sama więc śmierć i refleksja nad sensem cierpienia zeszyły na plan dalszy, stały się tłem dla performowanego mitu jedności narodowej.⁶² Nie mówiono o doniosłości dorobku naukowego papieża (podobnie, jak podczas pożegnania Jacksona media nie były zainteresowane prezentacją jego bogatej twórczości), o jego encyklikach i kazaniach. Zamiast tego „już w pierwszych dniach żałoby w mediach bardzo silnie widać było przeplatanie się wątków patriotycznych i religijnych. Karol Wojtyła prezentowany jest jako wyraziciel poglądów i cech całego narodu, swoisty symbol naszych, polskich wartości.”⁶³ Apogeum mitotwórczych zapędów osiągnięto 5 kwietnia 2005 roku, kiedy zorganizowano w Warszawie mszę żałobną w intencji zmarłego papieża, transmitowaną przez telewizję publiczną. Odbyła się ona na placu Piłsudskiego i daleka była od prywatnego charakteru przeżywania żałoby (msza żałobna w Watykanie 8 kwietnia pełniej nawiązywała do religijnego, intymnego charakteru żałoby – udało się to osiągnąć m.in. poprzez niewłączenie do struktury mszy przemówień pochwalnych na cześć zmarłego). W warszawskim nabożeństwie uczestniczyli najważniejsi przedstawiciele władz państwowych i kościelnych. Przemowy tych drugich pełne były patriotycznych odniesień, spychających na dalszy plan samego zmarłego, przysłoniętego jakoby przez mit Matki Polski oraz Warszawy jako jej symbolicznej reprezentacji (te patriotyczne odwołania widoczne były zwłaszcza w mowie arcybiskupa Józefa Michalika, który podkreślił, iż Warszawa to „miasto nieujarzmione”; już sama godzina nabożeństwa, czyli godzina 17, wywołuje skojarzenia z

⁶⁰ K. Marcyński, *Relacje o śmierci i pogrzebie Jana Pawła II jako wydarzenie medialne i... spektakl?* [w:] L. Dyczewski, A. Lewko, J. Olędzki (red.), *Odchodzenie Jana Pawła II do domu ojca w polskich mediach*, Fundacja „Dzieło Nowego Tysiąclecia – Wydawnictwo Księgarnia św. Jacka, Warszawa i Katowice 2008, s. 117.

⁶¹ A. Koczowska, *Papieski kwiecień. Żałoba po śmierci Jana Pawła II jako widowisko religijno-patriotyczne*, [w:] L. Dyczewski, A. Lewko, J. Olędzki (red.), op. cit., s. 137.

⁶² Telewizje zagraniczne nie poświęciły umierającemu papieżowi tak wiele czasu antenowego. Wystawienie jego zwłok na widok publiczny oraz pogrzeb, w którym – za pośrednictwem telewizji – wzięły udział miliony ludzi na całym świecie, Jacqueline Foltyn uznała za przejaw ponowoczesnego zafascynowania martwym ciałem, a telewizyjne transmisje określiła mianem „dead pope show of Vatican City” – J. L. Foltyn, op. cit., s. 163.

⁶³ A. Koczowska, op. cit., s. 137.

Powstaniem Warszawskim).⁶⁴ Zbliżenia na twarze żałobników zwiększały poczucie współuczestnictwa w wydarzeniach na placu Piłsudskiego (z tym samym zabiegiem mieliśmy do czynienia w transmisji ceremonii pożegnania Michaela Jacksona), pozwalały pełniej utożsamić się z ludźmi prezentowanymi w telewizyjnych obrazach. Ten zmniejszony dystans podkreślała forma, w jakiej widzowie traktowali samą czynność oglądania telewizji: odczuwano po pierwsze powinność włączenia telewizora, a w ten sposób współuczestniczenia w żałobnych wydarzeniach, po drugie zaś – telewizyjne transmisje oglądano raczej grupowo, z najbliższymi, niż indywidualnie, komentując na bieżąco medialne obrazy (widzowie przestali zatem pełnić bierne role, stali się aktywnymi uczestnikami żałobnych ceremonii; nierzadko podkreślali to zaangażowanie odświętnym strojem, tak jakby rzeczywiście wybierali się na plac św. Piotra czy też plac Piłsudskiego).

Czy rzeczywiście udało się nam utworzyć ogólnopolską wspólnotę żałobników, zjednoczonych w bólu po zmarłym Janie Pawle II? Czy jego śmierć opłakiwano ze względu na miłość i szacunek, jakim darzono Karola Wojtyłę? Czy może raczej mieliśmy do czynienia z opłakiwaniem kolejnego fantazmatu (co łączyłoby istotę opłakiwania papieża i „króla popu”) – Polaka-Bożego Wojownika, przywódcy, sprawiedliwego i odważnego bohatera – dumy narodowej?

Na te pytania trudno jednoznacznie odpowiedzieć. Telewizja, poprzez transmisję odpowiednio wybranych, skadrowanych i montowanych obrazów, przedstawia swoim widzom własną interpretację zdarzeń. Często wydaje nam się, iż to, co prezentuje, utożsamiać można z rzeczywistością: ogólnoświatowa rozpacz po stracie Michaela Jacksona rzeczywiście miała charakter międzynarodowej żałoby; pogrzeb Jana Pawła II miał natomiast przekonać o jego jednoczącej Polaków sile, wynikającej z naszych patriotyczno-religijnych wartości (na takiej samej zasadzie, którą wykorzystano przy budowaniu obrazu żałoby narodowej w obliczu katastrofy smoleńskiej). Ktokolwiek (i cokolwiek) zatem pojawia się w telewizji, istnieje w świadomości widzów jako byt realny. Nie można zapomnieć jednak o tym, iż obraz tego bytu poddany jest ustawicznym modyfikacjom performansów medialnych, kształtującym go na potrzeby własnych interpretacji. Jackson był więc postacią odrażającą, którą łatwo oskarżano o molestowanie – gdy umiera, wszelkie negatywne osądy milkną, by uratować marzenie o nieśmiertelności gwiazdy pop kultury (i by wciąż mogła ona „sprzedawać” produkty sygnowane swym nazwiskiem). Jana Pawła II ukazywano jako starego,

⁶⁴ Ibidem, s. 143-144.

zniedołęźniałego człowieka, któremu radzono zrezygnować z funkcji biskupa Rzymu. Jego medialnie relacjonowane umiowanie przywróciło czynom papieża sens, nadając im wydzźwięk nie tyle religijny, co patriotyczny. Obaj stali się męczennikami, choć niekoniecznie męczennikami „własnej sprawy”. Czy po ich śmierci została w nas jakaś głębsza refleksja na temat własnej kruchości i istoty cierpienia, roli mediów w oswojaniu nas ze śmiertelnością? Śmiem wątpić. Większość z nas za to doskonale kojarzy medialne obrazy pośmiertnego wyglądu ciała Michaela Jacksona i wystawionych na widok publiczny zwłok Jana Pawła II.

4.5 Podsumowanie

Susan Sontag uznała kiedyś, iż obrazy fotograficzne mają większą moc wstrząsania widzami niż obrazy filmowe, bo zatrzymują moment w czasie tak, że łatwo do niego powrócić (wzrokowo). Nie tłumaczą one jednak tego, na co spoglądamy, nie pozwalają nam zrozumieć, co właściwie zostało na zdjęciu uchwycone. Dopiero kontekst, w jakim się je umieści, towarzyszący im komentarz, budują narrację, dzięki której mamy szansę odszyfrować pełniejsze znaczenie tego, co na obrazie widać. Ruchomy obraz, któremu towarzyszy objaśniający go głos dziennikarza czy prezentera telewizyjnego, zostaje „przyobleczony” w interpretację, która w codziennym wydaniu magazynu wiadomości przedstawiana jest jako powszechnie podzielana i akceptowana. Prezenterzy telewizyjni stali się „zarządcami świadomości”, jak ujął to Bourdieu, którzy mówią, co każdy z nas powinien myśleć na dany temat. Oferują nam ujednoliczoną wizję danego zdarzenia, stosując się jednak przy tym do upodobań odbiorcy. Gdyby bowiem prezentowali opinie, które godziłyby w słuszność istniejącego porządku społecznego, widzowie wyłączyliby po prostu odbiorniki telewizyjne, a na taki spadek wskaźnika oglądalności producenci medialni nie mogą sobie pozwolić. Jak zauważył Hanusch, z pomocą prezenterów nie tyle uczymy się czegoś nowego o świecie, co raczej potwierdzamy ustaloną już wizję świata. Głównym zadaniem telewizyjnych programów informacyjnych okazuje się konstruowanie kulturowego kolektywu, poprzez przedstawianie pewnych idei ten kolektyw charakteryzujących. Przy tym nastawione są one bardziej na wywołanie reakcji emocjonalnych, niż na dociekanie. Dziennikarze zatem bardzo często starają się wydobyć z wielowymiarowej historii dobrze znany schemat, rodzaj zachowanego zachowania. Nie powinno nas zatem dziwić, iż „pożegnanie narodowe” ofiar katastrofy smoleńskiej odbyło się w tym samym miejscu (przy bardzo podobnej, religijno-patriotycznej, oprawie), co msza żałobna w intencji zmarłego Jana Pawła II. Na przykładzie tych dwóch wydarzeń zaobserwować również można, w jaki sposób

media przyczyniają się do kreowania i podtrzymania różnego rodzaju mitów (idei charakteryzujących kolektyw), co nadaje telewizyjnym przekazom rysu rytualnego. W taki właśnie sposób próbowałam scharakteryzować praktyki telewizyjne – jako formę rytualnej komunikacji, w której rolę lidera, szamana czy uzdrowiciela, przejmują prezenterzy. W której instruuje się zbiorowość, jak powinna przeżywać żałobę (jakie performanse ją wyrażające są dozwolone) i jak symbolicznie odczytywać znaczenie śmierci konkretnych osób. Owe telewizyjne reprezentacje śmierci (i szerzej – cierpienia) stały się ważne i pożądane, ponieważ ludzie w codziennym życiu stracili z nią kontakt. Medialnie zapośredniczone wizerunki zwłok (zwłaszcza zwłok celebrytów) mogą być dziś jedynymi reprezentacjami śmierci, z jakimi się stykamy.

Zbyt dużym uogólnieniem byłoby stwierdzenie, iż wiadomości o cudzym nieszczęściu przykuwają naszą uwagę ze względu na nieuświadomiane, perwersyjne czerpanie przyjemności z oglądania tego typu obrazów. Badania nad wpływem telewizyjnych wiadomości po zamachach na World Trade Center z 11 września 2001 r. wykazały, iż obrazy takie mogą przyczyniać się do powstawania symptomów stresu pourazowego. Ray i Malhi udowodnili, iż osoby, które oglądały telewizyjne programy informacyjne o zamachach, wykazywały większy poziom szoku i strachu niż ci, którzy czytali o nich w gazetach (i najprawdopodobniej oglądali zdjęcia płonących wież czy ludzi wyskakujących z mających zaraz runąć wieżowców).⁶⁵ Sontag nie doceniła zatem potencjału traumatycznego drzemającego w ruchomych obrazach. Nie jest on jednak na tyle groźny, by odwieść ludzi od oglądania magazynów wiadomości. Mimo wszystko traktujemy je bowiem jako formę niejednoznacznie „poważną” – ni to dziennikarską, ni to rozrywkową. Na telewizyjne przekazy, o czym przypomniał Richard Schechner, nakładamy podwójną ramę interpretacyjną, która czyni z pojawiających się przed naszymi oczami wydarzeń nie tyle element rzeczywistości, co fragment „rytualnego teatru”. Dlatego też pożegnanie Michaela Jacksona stanowiło nie tylko wyraz autentycznego bólu po stracie muzyka; było również świetną okazją do tego, by na ceremonię żałobną spojrzeć jak na koncert, w trakcie którego jego uczestnicy kołyszą się do rytmu i śpiewają znane piosenki z repertuaru swojego idola. Telewizyjne magazyny wiadomości zatem, podobnie jak fotografie, są w swej istocie formą liminalną (czy może raczej liminoidalną, ze względu na swe po części rozrywkowe zabarwienie). Jeśli chcemy przyjąć postawę „wyzwolonego widza” Rancièrè’a, musimy

⁶⁵ Za: F. Hanusch, op. cit., s. 118.

zdawać sobie sprawę z iluzoryczności przedstawienia i nie dać się zwieść urokowi obrazów (zarówno tych ruchomych jak i nieruchomych) i komentarzom im towarzyszącym. Wtedy bowiem (i chyba tylko wtedy) jesteśmy w stanie uświadomić sobie, iż mamy jeszcze wiele do zrobienia w kwestii medialnego reprezentowania cierpienia, śmierci i żałoby. Mam nadzieję, iż znajdą się badacze, którzy zechcą przyjrzeć się telewizji bliżej właśnie pod tym kątem.

Zakończenie

We wstępie do niniejszej pracy przywołałam tekst Judith Butler poświęcony politycznym uwarunkowaniom społecznych praktyk, takich jak oplakiwanie ważnej (z punktu widzenia danej grupy) osoby czy stosunek danej zbiorowości do cierpień mniej znaczących Innych. Butler, rozwijając myśl Berkeleya – „być znaczy być postrzeganym” – próbuje uświadomić swoim czytelnikom, iż w świecie wypełnionym obrazami (fotograficznymi, telewizyjnymi, reklamowymi etc.) to właśnie one (nie tylko osoby je wytwarzające i wystawiające na widok publiczny) decydują, co uznane zostanie za rzeczywistość społeczną, a co odrzucone jako nieprzystawalne do niej (a więc w gruncie rzeczy sprowadzone zostanie do niebytu). O takiej właśnie, performatywnej sile obrazów, traktują rozdziały składające się na dysertację *Cierpienie i śmierć jako współczesny performans medialny*. Ich działaniowy charakter objawia się między innymi we wpływie, jaki wywierają one na kształtowanie naszego poczucia tożsamości zbiorowej, sposobu, w jaki przeżywamy żalobę czy też samego stosunku do śmiertelności i cierpień, będących nieodłącznym elementem życia każdego z nas.

Metodologiczne podłoże pracy stanowi performatyka, dopełniona perspektywą badawczą studiów nad traumą. Przy jej tworzeniu towarzyszyła mi myśl Schechnera o niemożliwości wyzwolenia się badacza z własnych uwarunkowań kulturowych, przekonań i wartości, ze zdarzeń składających się na jednostkową biografię. Jestem więc świadoma tego, iż, będąc „zanurzoną” w konkretnej sieci danego światopoglądu, zbioru indywidualnych doświadczeń, projektuję ją niejako na podjęte tutaj analizy. Można by zatem zapytać, dlaczego zdecydowałam się na podjęcie takiego, a nie innego problemu badawczego. Wydaje się, iż moje siedmioletnie doświadczenie pełnienia roli wolontariusza szpitalnego nie pozostało bez wpływu na zarówno dobór, jak i samo przedstawienie tematu. W niektórych fragmentach pracy mogłam zatem posłużyć się zbyt emocjonalnym, jak na dzieło naukowe, tonem wypowiedzi. Nie zabrakło w niej na pewno także stwierdzeń, które określić by można mianem cynicznych lub co najmniej ironicznych. Po przestudiowaniu wniosków badaczy z kręgu *trauma studies*, można te niepozbowione indywidualnej oceny konstatacje przypisać do mechanizmów radzenia sobie z bolesnymi historiami, dla których przyjmowałam (i nadal przyjmuję) rolę świadka. Być może cały proces pisania tego studium stanowił formę przepracowywania traumy zastępczej, jakiej doświadczać mogą osoby towarzyszące

bezpośrednim uczestnikom bolesnych wydarzeń w ich procesie wyzwalania się od tychże wydarzeń. Nie zamierzam jednak dokonywać w podsumowaniu własnej psychoanalizy – chciałam jedynie zaznaczyć za Schechnerem, iż żadna praca o charakterze naukowych nie jest wolna od subiektywnych ocen jej autora/autorki. To podkreślanie przez performatykę niemożliwości dotarcia do obiektywnego oglądu rzeczywistości społecznej było głównym powodem, dla którego zdecydowałam się podjąć tematykę mortualną z jej perspektywy właśnie.

Schechner pisał o tym, iż „performatyka nie bada tekstu, architektury, sztuk pięknych ani żadnego innego produktu sztuki czy kultury jako takiego, lecz jako element ciągłej gry związków i relacji – *jako performans*”.⁶⁶ *Jako performans* próbowałam przedstawić medialne przekazy o cierpieniu i śmierci, analizując między innymi ramy interpretacyjne, w jakich się te przekazy umieszcza. Ramy potraktować można jako przestrzenne, architektoniczne otoczenie, w którym lokuje się dany obraz (np. przestrzeń galerii czy kościoła, stającej się na pewien czas miejscem wystawy fotograficznej), jak również wszelkiego rodzaju kody (optyczne, ekonomiczne, techniczne, ideologiczne i inne), odpowiedzialne za kształtowanie się znaczenia tego, co na fotografii czy telewizyjnym ekranie widać. Tak jak nie da się obronić założenia o obiektywizmie badacza, tak nie można już przyznać racji Bazinowi, który w *Ontologii obrazu fotograficznego* pisał o „nieustrudzonym obiektywie, oczyszczającym przedmiot z moich przyzwyczajzeń i przesądów, ze wszystkich zanieczyszczeń duchowych, w które obfituje moja percepcja, mogącym ukazać go w stanie dziewiczym i przedstawić go moim zmysłom i memu umiłowaniu.”⁶⁷ Fotografia, jak pisał Rouillé (moim zdaniem opinia ta pasuje do wszystkich otaczających nas obrazów), nie tyle przedstawia rzeczywistość, co stwarza nową rzeczywistość.

Ponowoczesność, określająca nasze społeczne realia (tj. będąca formą, w której współcześni ludzie podejmują różnorakie praktyki przez nią warunkowane, jak i praktyki nastawione na jej przekształcanie), boryka się z problemem nieoznaczoności śmierci. Przez nieoznaczoność rozumiem trudność, z jaką przychodzi nam określenie jej istoty, sensu samej śmierci. Freud zauważył, iż w momencie, w którym próbujemy wyobrazić sobie własną śmierć, przestajemy być tego wyobrażenia uczestnikami – przekształcamy się w jego widzów. Ta obserwacja

⁶⁶ R. Schechner, *Performatyka: wstęp...*, s. 16.

⁶⁷ A. Bazin, op. cit., s. 425.

zaprowadziła austriackiego badacza do wysunięcia tezy o człowieczym przeświadczeniu o własnej nieśmiertelności. Philippe Ariès wypieranie myśli o kresie własnej egzystencji określił mianem śmierci zdziczałej. Nie zawsze jednak, zdaniem Arièsa, świadomość śmiertelności była zaciemniana z tak wielką siłą (co francuski historyk prezentuje, posługując się kategorią śmierci oswojonej, typowej dla czasów chociażby średniowiecznych). Z pewnych powodów w ponowoczesnym świecie śmierć, cierpienie, ból i żałoba stały się słowami wprowadzającymi w rozmowę dyskomfort, terminami adekwatnymi w sytuacji prywatnej, nie publicznej. Badacze tacy jak Geoffrey Gorer, Piotr Sztompka czy Zygmunt Bauman wiążą tę zmianę w traktowaniu *mors* i *dolor* z postępującymi procesami sekularyzacji, medykalizacji i urbanizacji. Instytucje religijne systematycznie tracą kontrolę (odnoszę się oczywiście do realiów społeczeństw zachodnich) nad praktykami ludzi, którzy tracą tym samym poczucie więzi ze wspólnotą osób wyznających te same wartości, zjednoczonych dzięki sprawczej mocy religijnych rytuałów. Gorer w zanikaniu rytuałów związanych z umieraniem i oplakiwaniem zmarłych upatrywał naszych problemów z nadawaniem sensu śmierci, wzmacnianych przez społeczny nakaz nieobnoszenia się z żałobą (wszak dziś nie wypada okazywać publicznie silnych emocji). Medykalizacja natomiast przyczyniła się do przeniesienia umierania z otoczenia domowego, gdzie żegnającym się ze światem opiekowali się jego najbliżsi, do sfery szpitala, strefy obcej i bazującej na pracy profesjonalnie zaprojektowanych maszyn, zastępujących wsparcie bliskich osób. Urbanizacja również odegrała niebagatelną rolę w procesie zmian naszego stosunku do śmierci. Przenoszenie się ludzi ze środowisk wiejskich do miast często wiązało się z przeniesieniem części obowiązków, podzielanych dotąd między członkami danej rodziny czy sąsiedztwa, na instytucje publiczne, takie jak domy pogrzebowe, domy opieki czy szpitale właśnie. To z kolei przyczyniło się do stopniowego tracenia kontaktu z osobami ciężko chorymi i umierającymi. Urbanizacja przyniosła ze sobą także nieznanne wcześniej rodzaje przyczyn śmierci, takie jak wypadki kolejowe czy katastrofy lotnicze. Ponadto stworzyła cieplarniane warunki dla rozwoju przestępczości, a tym samym przyczyniła się do wzrostu liczby ofiar śmierci nagłej, nienaturalnej (tj. śmierci w wyniku np. morderstwa). Taka właśnie, cechująca się gwałtownością, śmierć znalazła swoje miejsce w mediach, które przejęły funkcje niegdyś sprawowane przez instytucje religijne.

Znaczną część dysertacji poświęciłam analizie wystawy i konkursu World Press Photo, w którym nagradza się zdjęcia owej gwałtownej, nienaturalnej śmierci; zdjęcia cechujące się

przede wszystkim wysokim stopniem dramatyzmu, co skłania je w stronę „ideologii uprzywilejowanych chwil”, by posłużyć się określeniem Leszka Brogowskiego.⁶⁸ Chodzi o uchwycenie momentów o największym napięciu dramatycznym, co przybliży obraz do formy spektaklu, mającego widzem w jakiś sposób wstrząsnąć, zachwycić go i zapaść mu w pamięć. „W konsekwencji tego procesu <<decydujący moment>> w fotografii pozbawiony zostaje swej substancji. Nie wskazuje on już na stosunek wiążący fotografię z rzeczywistością, którą chce ona uchwycić, ale raczej na stosunek widza do obrazu, który ma go oczarować i nad nim zapanować.”⁶⁹ To oczarowanie zostaje osiągnięte, gdy fotografowi uda się połączyć w jednym obrazie potencjał estetyczny (możliwość odbioru zdjęcia jako pięknego pod względem formy) oraz dokumentacyjny (potraktowanie zdjęcia jako prawdziwego pod względem prezentowanych na nim treści, przy czym częściej tę prawdziwość zakładamy, niż sprawdzamy). Na takie estetyczno-dokumentacyjne walory fotografii wskazywali uczestnicy dwóch przeprowadzonych przeze mnie badań fokusowych, którzy w walorach tych upatrują warunku koniecznego do tego, by daną fotografię uznać za wartościową. Zdjęcia prezentowane w ramach wystawy World Press Photo egzystują więc w liminalnej strefie „pomiędzy”, nie mogąc być jednoznacznie zakwalifikowanymi do dziedziny szeroko pojętej sztuki czy też do kategorii dokumentu o naukowej niepodważalności. Fundacja WPP twierdzi, iż za sprawą wyłanianych przez nią „najlepszych zdjęć prasowych” ludzie mogą poszerzyć swoją wiedzę o świecie i lepiej zrozumieć skomplikowane dramaty społeczne, które znajdują odzwierciedlenie w nagradzanych pracach. Wydaje się więc, iż misją WPP pozostaje informowanie swych odbiorców o najważniejszych wydarzeniach, rozgrywających się w różnych częściach globu. Sam jednak proces wyłaniania zwycięskich obrazów oraz

⁶⁸ Kiedy kończyłam pisać niniejszą pracę, Fundacja World Press Photo ogłosiła wyniki pięćdziesiątej siódmej edycji konkursu. Zwyciężyła w niej fotografia wykonana przez Johna Stanmeyera, przedstawiająca afrykańskich imigrantów u wybrzeża Dżibuti. W obrazie tym brak dramatycznego napięcia, nie widać na nim również żadnej gwałtowności, agonii czy cierpienia. Na obrazie dostrzeżemy jedynie grupę osób, stojących nocą na plaży z wyciągniętymi w górę rękoma, w których trzymają telefony komórkowe. Z opisu zdjęcia dowiadujemy się, iż Stanmeyer uchwycił moment, w którym Afrykańczycy próbują złapać zasięg taniej sieci komórkowej, dzięki któremu będą mogli skontaktować się z najbliższymi w Somalii. Czy tak „poetyckie” zdjęcie, pozbawione dosłowności w ukazywaniu cudzego cierpienia, stanie się nowym „trendem” World Press Photo? Odpowiedzi na to pytanie na razie trudno oczekiwać. Warto jednak zauważyć, iż pomimo nieprzedstawiania na zwycięskim obrazie okropności biedy, ludzkiej niedoli i krzywdy w sposób dosłowny (np. poprzez ukazanie malującej się na twarzy któregoś z imigrantów rozpacz), obraz ten pozostaje wciąż czymś pomiędzy sztuką a dokumentem (przypomina trochę kadr wyjęty z filmu *science fiction*), przyjemnością estetyczną, a ważną informacją o współczesnych problemach. Zob.: <http://www.worldpressphoto.org/awards/2014/contemporary-issues/john-stanmeyer#fullcontext> [dostęp z dnia 9 III 2014].

⁶⁹ L. Brogowski, op. cit., s. 3.

towarzyszące im Awards Days wskazują na zgoła odmienne podłoże praktyk osób związanych z WPP. Na etapie oceniania zdjęć przez jury opisy wyjaśniające prezentowane na fotografii zdarzenia w ogóle nie są brane pod uwagę – uwaga oceniających kieruje się w stronę tylko i wyłącznie estetyki obrazu, jego kompozycji, światła, kadru. Jakość zdjęcia, performans fotografa, liczy się więc tu bardziej niż waga wydarzenia, które się na zdjęciu prezentuje. Jest to podejście dosyć „obsceniczne” (jak ujęli to Adam Broomberg i Oliver Chanarin), podług którego odrzucić można obraz czyjegoś cierpienia, gdyż nie jest on wystarczająco piękny. W rozdziale trzecim zwracałam uwagę na fakt, iż ceremonia wręczania nagród za najlepsze obrazy prasowe oraz towarzyszące jej otwarcie wystawy przekierowuje uwagę odbiorców z wydarzeń, które uwieczniono na zdjęciach, na samych fotografów, przeistaczających się na naszych oczach we współczesnych herosów, ryzykujących często własne zdrowie i życie, by uchwycić „uprzywilejowaną chwilę” czy też, jak mawiał Cartier-Bresson, decydujący moment. Pragnęłam spojrzeć na tę ceremonię jak na formę rytuału społecznego, który jednoczy pewną grupę ludzi i potwierdza ich tożsamość zbiorową. W rytuale tym wykonujący zdjęcia stają się archetypicznymi bohaterami, kumulującymi w sobie podzielane przez grupę wartości.

Zainteresowana byłam nie tylko rolą, jaką w tworzeniu znaczeń danego obrazu pełni przestrzeń wystawiennicza i sam fotograf, lecz również rolą, jaką odgrywa w tym procesie widz. Susan Sontag poddała krytyce sposób, w jaki większość odwiedzających wystawy zdjęć prasowych traktuje tę praktykę. Według niej takie „wyjście na wystawę” staje się formą towarzyskiej przechadzki, rodzajem podtrzymywania więzi między „wychodzącymi”, spychającym na dalszy plan problemy osób prezentowanych na fotografiach. Czy lepiej zatem zostać w domu, nie oglądać zdjęć zawieszonych na ścianach galerii czy muzeum? Sam fakt udania się na wystawę w towarzystwie znajomych nie musi skutkować biernym odbiorem tego, co na niej zaprezentowano. Owszem, przestrzeń galerii czy innego miejsca, w którym umieszcza się zdjęcia, może zakłócać bardziej zaangażowany wgląd w fotograficzne treści. Jednak, jeśli podążać za tokiem wyводу Azoulay czy Rancière’a, zetknięcie się widza z obrazem może przerodzić się w formę spotkania, wydarzenia, performansu. Azoulay wzywa nas – odbiorców fotograficznych obrazów, których nazywa spektatorami – do przyjęcia roli „obywatela fotografii”, który zdaje sobie sprawę z tego, iż każde zdjęcie pozostaje niedokończonym zdarzeniem (a więc zdarzeniem w fazie liminalnej), które spektator powinien uruchomić: „Akt wydłużonej obserwacji, dokonywany przez obserwatora jako

spektatora, ma moc przeistoczenia nieruchomej fotografii w scenę teatralną, na której to, co zostało na fotografii zamrożone, ożywa. Spektator zostaje wezwany do uczestnictwa, do przejścia z pozycji odbiorcy na pozycję nadawcy, do wzięcia odpowiedzialności za sens takich fotografii poprzez zaadresowanie ich dalej, przetworzenie ich na sygnały alarmowe, sygnały niebezpieczeństwa lub ostrzeżenia (...).⁷⁰ To konkretny spektator przetwarza to, co sfotografowane, co się wydarzyło, w zdarzenie. Dopóki tego nie uczyni, to nie tyle zdjęcia pozostaną zawieszane w przestrzeni liminalnej, co właśnie owo wydarzenie nie znajdzie swej pre i postliminalnej fazy czy też, by odnieść się do rozważań Barbie Zelizer, pozostanie w wiecznym „jak gdyby” [as if]. Przeprowadzone przeze mnie badania fokusowe ujawniły, iż to właśnie dramatyzowanie przedstawionych na obrazie treści zwiększa prawdopodobieństwo przyjęcia postawy spektatora. Badani stwierdzili zgodnie, iż fotografia ukazująca ludzkie cierpienie i śmierć powinna być „dobrze zrobiona”, tzn. wzbudzać w nas doznania estetyczne, będące pośrednikiem dla silniejszych odczuć. Z opinią tą zgodziłby się zapewne Jeffrey Alexander, dla którego tragiczne wydarzenie nie jest tragiczne samo przez się - by zyskać status wydarzenia traumatycznego, musi jeszcze zostać poddane udratyzowaniu.

Jako spektatorzy musimy jednak być na tyle czujni, by nie poddać się urokowi „uprzywilejowanej chwili”, która zamienia obraz w spektakl mający nas przede wszystkim zachwycić, a nie skłonić do działania. Musimy zdawać sobie sprawę z liminalnych uwikłań fotografii, która zawsze będzie czymś pomiędzy: sztuką a dokumentem, estetyką a etyką, przyjemnością a (często nieprzyjemną) prawdą, pomiędzy realnymi problemami a zabawą. Performatyka ukierunkowuje nasze spojrzenia nie tyle na zdjęcia (to czyni semiotyka), co każe nam się rozejrzeć wokół nich. Jeśli za radą Schechnera potraktujemy daną fotografię jako performans, zauważymy, iż nie jest ona czymś stałym i niezmiennym; przeciwnie – jej znaczenie „dzieje się”.

Do podobnych wniosków doszłam w rozdziale czwartym, w którym skupiłam się już nie na fotograficznych, lecz na telewizyjnych reprezentacjach cudzego cierpienia i śmierci. Ten fragment pracy, jak już parokrotnie zaznaczałam, nie pretendował do miana dogłębnej i całościowej analizy telewizyjnych przekazów, był jedynie próbą rozwinięcia przemyśleń z poprzednich rozdziałów na gruncie medium wytwarzającego ruchome obrazy. Pragnęłam przedstawić je jako narzędzie wytwarzania symbolicznych form życia społecznego, czyniące

⁷⁰ A. Azoulay, *The Spectator Is Called to Take Part...*, s. 169.

z telewizji „teatr rytualny”, by powrócić do sformułowania Richarda Schechnera. Nad autorami programów stacji nadawczych, takich jak CNN czy BBC, podobnie jak nad fotoreporterami, zawisła groźba wyrażona w tytule książki McKenziego: *performuj albo...*, nakazująca im nieustannie podnoszenie wydajności stacji, co w gruncie rzeczy sprowadza się do zwiększenia wskaźnika jej oglądalności. Twórcy telewizyjnych obrazów nie tyle dostarczają nam wiadomości o najważniejszych zdarzeniach z różnych stron świata, ile uważnie selekcionują te, którą mogą nam „przypaść do gustu”; przekaz o nich natomiast musi się pokrywać z powszechnie podzielanymi przez społeczeństwo odbiorców wartościami, nie burzyć fundamentów światopoglądowych, czyli – przyciągnąć przed ekrany telewizyjne jak największą rzeszę osób. Programy informacyjne nie tylko kształtowane są pod kątem oczekiwań odbiorcy – również i same kształtują (do pewnego stopnia) zachowania i poglądy swych widzów, co potwierdzają badania George’a Gerbnera z University of Pennsylvania, jak i te przeprowadzone przez Byrona Nassa i Clifforda Reeves’a. W ponowoczesnej rzeczywistości, która wypędziła z pola rozważań ludzkich umiowanie i cierpienie, telewizja przejęła funkcję sprawowaną dotąd przez instytucje religijne i to ona przypomina nam o naszej śmiertelności. W momentach kryzysu (jakim jest śmierć znaczącej, z punktu widzenia społeczności, osoby czy osób), z jakim zmagać się musi dana wspólnota, media stają się spoiwem owej wspólnoty, której – poprzez prezentowane w telewizji treści – pomaga przejść przez poszczególne etapy konkretnego dramatu społecznego. Telewizyjne magazyny wiadomości przedstawiają zdarzenia w formie dającej się objąć rozumowo (sprowadzając je tym samym do jednowymiarowej, ograniczonej narracji), wprowadzają nawet w najbardziej chaotyczne doniesienia porządek. Głównym nadzorcą tego porządku staje się prezenter, tłumaczący widzom to, co pojawia się na ekranach ich telewizyjnych odbiorników, przejmując rolę dawniej sprawowaną przez kapłana czy uzdrowiciela. Takie instruktażowe przekazy okazują się być niezwykle przydatnymi w chwilach, w których społeczność musi przepracować żałobę po stracie kogoś dlań ważnego. Dzieje się tak nie tyle ze względu na audiowizualną atrakcyjność (i emocjonalny ton) telewizyjnych reprezentacji, ile ze względu na brak społecznie przyjętych norm zachowania się w obliczu śmierci. Ludzie mogą więc poświęcić znaczną część swojego czasu na oglądanie magazynów wiadomości po to, by dowiedzieć się, jak powinni się zachować np. w trakcie trwania żałoby narodowej. W końcu – medialnie zapośredniczone obrazy nieżywych ciał przyciągają przed odbiorniki telewizyjne rzesze widzów niekoniecznie ze względu na czerpaną przez nich perwersyjną przyjemność, płynącą z widoku „nie moich zwłok”, lecz dlatego, iż w ponowoczesnych realiach media stały

się jedynymi „miejscami”, w których możemy się czegoś o śmierci dowiedzieć (choćby tego, jak wygląda rozkładające się ciało). Obrazy cudzej śmierci czy cierpienia wykorzystywane są przez media i ich odbiorców nie tylko po to, by poinformować o fakcie czyjegoś nieszczęścia czy zgonu, lecz także (a może przede wszystkim) w celu przekształcenia tych obrazów w konkretny przekaz o społecznie podzielanych wartościach, o społecznie dopuszczalnych formach działania. Jednostkowa niedola, indywidualna śmierć, stają się własnością danej zbiorowości, która wykorzystuje je zgodnie z własnymi potrzebami. Wizerunki gwiazd show biznesu, rozpoznawalnych polityków czy innych tzw. osób publicznych zdają się być najlepszymi przykładami ilustrującymi te odzierające z jednostkowości (niepowtarzalności konkretnego bytu) procesy. I tak jednostkowego wymiaru śmierci pozbawiono np. Lecha Kaczyńskiego, przedstawiając go w mediach jako bohaterskiego męczennika – symbol, którego właścicielem staje się cała wspólnota Polaków. Pochówek na Wawelu tylko przypieczętował wagę tego symbolu. W podobny sposób wykorzystano medialnie zapośredniczone obrazy reprezentujące śmierć Michaela Jacksona, czyniąc z niego (i z jego umierania) własność pop kultury i jej twórców oraz odbiorców. Czy zatem rzeczywiście, dzięki tak wykorzystanym telewizyjnym czy fotograficznym reprezentacjom, dowiadujemy się czegoś ważnego na temat własnej śmiertelności, czy raczej (jakby chciał tego Freud), patrząc na cudzą śmierć, utwierdzamy się w poczuciu własnej niezniszczalności?

Uważam, że zadawanie sobie tego typu myślowych łamigłówek pozostaje jednym z ważniejszych zadań, jakie stoją przed badaczami medialnych obrazów. Z tego pytania zrodziła się niniejsza praca, w której chciałam spojrzeć na fotograficzne i telewizyjne obrazy cierpienia i śmierci jak na performanse, w których oglądający zdjęcia czy programy informacyjne mogą przyjąć rolę spektatorów, świadomych tego, czego obrazy od nas chcą (by użyć sformułowania Mitchella). Każdemu, kto wątpi w neutralność znaczeniową otaczających nas zewsząd wizerunków, w dalszych studiach nad nimi dopomóc może performatyka, uwypuklająca ich liminalne okowy, a zarazem wskazująca na nasz (konkretnego odbiorcy obrazu) wpływ na kształtowanie się znaczenia tego, na co spoglądamy. *Performance studies* wyposażają nas w swoistego rodzaju okulary, dzięki którym dostrzec możemy znacznie więcej niż to, co przedstawiono na danej fotografii czy ekranie telewizyjnym. Pozwalają określić wyzwania, jakie rzucono obrazom (ich autorom i dystrybutorom) jako elementom performansu kulturowego, organizacyjnego i technicznego. Uświadamiają w końcu, że

współczesny człowiek nadal potrzebuje oczyszczającej siły rytuałów, by móc pogodzić się z własną kruchością czy stratą kogoś bliskiego. W perspektywie performatycznej widać też, iż medialna komunikacja pozostaje często formą rytuału nieefektywnego, cechującego się ambiwalencją i nieumiejętnością wykreowania *communitas*. Taka wiedza nie musi nas jednak doprowadzić od razu do wyrzucania odbiorników telewizyjnych czy masowego pozbywania się aparatów fotograficznych tudzież protestów pod siedzibą Fundacji World Press Photo. Może za to stanowić pierwszy krok na drodze ku większej świadomości tego, czym są (czym mogą być) i w jaki sposób wpływają na nas fotograficzne czy telewizyjne obrazy – również te, które ukazują nam cudze cierpienie i śmierć. Być może dzięki tej wiedzy Czytelnik odwiedzający wernisaż wystawy World Press Photo zawaha się, gdy będzie następnym razem częstowany piwem lub lampką wina.

Bibliografia

Alexander E., *Dowód*, Kraków 2013.

Alexander J.C., *On the Social Construction of Moral Universals: The „Holocaust” from War Crime to Trauma Drama*, [w:] J.C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser, P. Sztompka, *Cultural Trauma And Collective Identity*, Berkeley/ Los Angeles/ Londyn 2004.

Alexander J.C., *Toward a Theory of Cultural Trauma*, [w:] J.C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser, P. Sztompka, *Cultural Trauma And Collective Identity*, Berkeley/ Los Angeles/ Londyn 2004.

Arendt H., *Dziedzina publiczna i dziedzina prywatna*, [w:] idem, *Kondycja ludzka*, Warszawa 2010.

Ariès P., *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1989.

Ariès P., *Rozważania o historii śmierci*, Warszawa 2007.

Artaud A., *O teatrze z Bali*, [w:] idem, *Teatr i jego sobowtór*, Warszawa 1978.

Auslander P., *Live Performance In A Mediatized Culture*, [w:] idem, *Liveness: Performance In a Mediatized Culture*, Londyn/ Nowy Jork 1999.

Azoulay A., *Death's Showcase. The Power of Image in Contemporary Democracy*, Massachusetts 2001.

Azoulay A., *The Spectator Is Called to Take Part*, [w:] idem, *The Civil Contract of Photography*, Nowy Jork 2008.

Baer U., *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, Londyn 2002.

Banks M., *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, Warszawa 2009.

Barbour R., *Badania fokusowe*, Warszawa 2011.

Baudrillard J., *O uwodzeniu*, Warszawa 2005.

Baudrillard J., *Wymiana symboliczna i śmierć*, Warszawa 2007.

- Bauman Z., *Etyka ponowoczesna*, Warszawa 2012.
- Bauman Z., *Nowoczesność i Zagłada*, Kraków 2009.
- Bauman Z., *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa 1998.
- Bauman Z., *Świat z telewizją, świat w telewizji*, [w:] idem, *Bauman o pop kulturze. Wypisy*, wybór M. Halawa, P. Wróbel, Warszawa 2008.
- Bauman Z., *Telewizyjne obrazy cierpienia*, [w:] idem, *Bauman o pop kulturze. Wypisy*, wybór M. Halawa, P. Wróbel, Warszawa 2008.
- Bauman Z., *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 2008.
- Bazin A., *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków 2012.
- Berceli D., *Zaufaj ciału. Ćwiczenia, które uwalniają traumę, stres i emocje (TRE)*, Koszalin 2011.
- Bourdieu P., *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*, Warszawa 2009.
- Brauchitsch von B., *Mała historia fotografii*, Warszawa 2004.
- Bresheeth H., *Projecting Trauma. War Photography and the Public Sphere*, "Third Text", nr 1/2006.
- Brink C., *Secular Icons. Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps*, „History&Memory” nr 1/2000.
- Brogowski L., *Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej*, „Format” nr 41/2002.
- Burke P., *Aron Gurevitch's Dialogue With The 'Annales'*, [w:] Y. Mazour-Matusevich, A. Korros (red.), *Saluting Aron Gurevitch: Essays In History, and Other Related Subjects*, Leiden/Boston 2010.
- Butler J., *Performative acts and gender constitution. An essay in phenomenology and feminist theory*, [w:] H. Bial (red.), *The Performance Studies Reader*, Londyn/Nowy Jork 2007.

Butler J., *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Londyn/ Nowy Jork 2004.

Butler J., *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, Warszawa 2011.

Carlson M., *Performans*, Warszawa 2007.

Caruth C., *An Interview With Robert Jay Lifton*, [w:] idem (red.), *Trauma: Explorations In Memory*, Baltimore/ Londyn 1995.

Caruth C.(red.), *Trauma: Explorations In Memory*, Baltimore/ Londyn 1995.

Colman A.M., *Słownik psychologii*, Warszawa 2009.

Conquergood D., *Performance Studies: Interventions and Radical Research*, "The Drama Review: the journal of performance studies, nr 2/2002.

Coonfield G., Huxford J., *News Images as Lived Images: Media Ritual, Cultural Performance, and Public Trauma*, [w:] "Critical Studies in Media Communication", nr 5/ 2009.

Davis T.C., *Introduction: the pirouette, detour, revolution, deflection, deviation, tack, and yaw of the performative turn*, [w:] idem (red.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge 2008.

Deflem M., *Rytuał, antystruktura i religia, czyli Victora Turnera procesualna analiza symboli*, „Konteksty” nr 1-2/ 2002.

Domańska E., „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty drugie” nr 5/2007.

Drozdowski R., Krajewski M., *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Warszawa 2010.

Fast S., *Difference that Exceeded Understanding: Remembering Michael Jackson (1958-2009)*, „Popular Music and Society”, nr 2/2010.

Foltyn J. Lynn, *Dead famous and dead sexy: Popular culture, forensics, and the rise of the corpse*, "Mortality", nr 2/ 2008.

Frazer J.G., *Złota gałąź*, Warszawa 1996.

Frąckowiak M., Krajewski M., Olechnicki K. (red.), *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, Warszawa 2011.

Freud Z., *Aktualne uwagi o wojnie i śmierci* (1915), w: idem, *Pisma społeczne*, Warszawa 1998.

Freud Z., *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna* (1939), [w:] idem, *Pisma społeczne*, Warszawa 1998.

Freud Z., *Żaloba i melancholia* (1917[1915]), [w:] idem, *Psychologia nieświadomości*, Warszawa 2007.

Freud Z., *Poza zasadą rozkoszy* (1920), [w:] idem, *Psychologia nieświadomości*, Warszawa 2007.

Freud S., *Wstęp do psychoanalizy*, Warszawa 2002.

Geertz C., *Zmącone gatunki. Nowa formuła myśli społecznej*, [w:] idem, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, Kraków 2005.

Ginneken van J., *Understanding Global News. A Critical Introduction*, Londyn 1998.

Gluza R., *Wolę interpretować*, wywiad z Łukaszem Trzcińskim, „Press” nr 11/2009.

Godzic W., *Telewizja i jej gatunki po Wielkim Bracie*, Kraków 2004.

Goffman E., *Analiza ramowa*, Kraków 2010.

Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 2000.

Gorer G., *Pornography of Death*, „Encounter”, X 1955.

Hanusch F., *Representing Death in the News. Journalism, Media and Mortality*, Nowy Jork 2010.

Hariman R., Lucaites J.L., *Public Identity and Collective Memory in U.S. Iconic Photography: The Image of „Accidental Napalm”*, „Critical Studies in Media Communication”, nr 1/ 2003.

Hesford W. S., *Staging Terror*, „TDR: The Drama Review”, nr 3/2006.

- Hillman K., *Oznaki życia*, Kraków 2011.
- Israël L., *Eutanazja czy życie aż do końca*, Kraków 2002.
- Kaplan E. A., *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, New Jersey /Londyn 2005.
- Kenig K., *World Press Photo, czyli oczy świata*, „Gazeta Wyborcza”, 16-17 II 2013.
- Kirshenblatt-Gimblett B., *Performance Studies*, [w:] H. Bial (red.), *The Performance Studies Reader*, Londyn/Nowy Jork 2007.
- Kitch C., Hume J., *Journalism In a Culture of Grief*, Routledge, Nowy Jork/ Londyn 2008.
- Knightley P., *The First Casualty. The War Correspondent as Hero, Propagandist and Myth-Maker From the Crimea to Iraq*, Londyn 2003.
- Kocur M., *Performanse Richarda Schechnera*, „Teatr” nr 4/2007.
- Koczowska A., *Papieski kwiecień. Żałoba po śmierci Jana Pawła II jako widowisko religijno-patriotyczne*, [w:] L. Dyczewski, A. Lewko, J. Olędzki (red.), *Odchodzenie Jana Pawła II do domu ojca w polskich mediach*, Warszawa /Katowice 2008.
- Kosiński D., *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Warszawa/ Kraków 2013.
- Kosiński D., *Tratwa i cuma*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” nr 77/2007.
- Kubikowski T., *Performans według Marvinina Carlsona*, [w:] M. Carlson, *Performans*, Warszawa 2007.
- Kubikowski T., *Reguła Nibelunga: teatr w świetle nowych badań świadomości*, Warszawa 2004.
- Kubikowski T., *Wstęp* [w:] J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, Kraków 2011.
- Kübler-Ross E., *Rozmowy o śmierci i umieraniu*, Poznań 2007.
- Kuhn T.S., *Struktura rewolucji naukowych*, Warszawa 2009.
- Laplanche J., Pontalis J.-B., *Słownik psychoanalizy*, Warszawa 1996.

- Laub D., *Truth and Testimony: The Process and the Struggle*, [w:] C. Caruth, *Trauma: Explorations In Memory*, Baltimore/ Londyn 1995.
- Lehnert M., *Włochy: nie mówmy już o tym*, „Tygodnik Powszechny” nr 8/22 II 2009.
- MacAloon J., *Wstęp: widowiska kulturowe, teoria kultury*, [w:] idem (red.) *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, Warszawa 2009.
- Maison D., *Zogniskowane wywiady grupowe. Jakościowa metoda badań marketingowych*, Warszawa 2001.
- Marcyński K., *Relacje o śmierci i pogrzebie Jana Pawła II jako wydarzenie medialne i... spektakl?* [w:] L. Dyczewski, A. Lewko, J. Olędzki (red.), *Odchodzenie Jana Pawła II do domu ojca w polskich mediach*, Warszawa /Katowice 2008.
- Marinovich G., Silva J., *Bractwo Bang Bang*, Kraków 2012.
- Marwil J., *Photography At War*, „History Today” VI 2000.
- McKenzie J., *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, Kraków 2011.
- McNally, M. *Przedmowa*, [w:] katalog *World Press Photo 07*, Londyn/Nowy Jork 2007.
- Michałowska M., *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.
- Mitchell W.J.T. *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 To The Present*, Chicago 2011.
- Mitchell W.J.T., *What Do Pictures <<Really>>Want?*, „October” nr 77/ 1996.
- Moody R., *Życie po życiu*, Poznań 2006.
- Myerhoff B. G., *Śmierć we właściwym czasie: konstrukcja „ja” i konstrukcja kultury w dramacie rytualnym*, [w:] J. J. MacAloon (red.), *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, Warszawa 2009.
- Nowicki W., *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010.
- Nowikow K., *Fotoskandalisci*, „Forum” nr 12, 23-29.03.2009.

- Olechnicki K., *Fotoblogi, pamiętniki z opcją przekazu. Fotografia i fotoblogerzy w kulturze konsumpcyjnej*, Warszawa 2009.
- Orwid M., *Trauma*, Kraków 2009.
- Ostaszewska A., *Post scriptum po śmierci Michaela Jacksona*, Warszawa 2010.
- Ostrowska A., *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*, Warszawa 2005.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 2002.
- Phelan P., *The ontology of performance: representation without reproduction*, [w:] idem, *Unmarked: the politics of performance*, Londyn/Nowy Jork 1993.
- Rancièrè J., *The Emancipated Spectator*, Londyn/Nowy Jork 2011.
- Ravetto-Biagoli K., *The Visual Grammar of Suffering: Pia Lindman and the Performance of Grief*, „PAJ: A Journal of Performance and Art”, nr 3/2006.
- Reeves B., Nass C., *Media i ludzie*, Warszawa 2000.
- Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków 2007.
- Rutkowska E., *Laureaci WPP 2012*, „Press” nr 3/2012.
- Savarese N., *1931 Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition*, “TDR: The Drama Review”, nr 3/2001.
- Schechner R., *Between Theater and Anthropology*, Filadelfia 1985.
- Schechner R., *News, Sex, And Performance Theory*, [w:] idem, *Between Theater and Anthropology*, Filadelfia 1985.
- Schechner R., *Performance studies: the broad spectrum approach* [w:] H. Bial (red.), *The Performance Studies Reader*, Londyn/Nowy Jork 2007.
- Schechner R., *Performatyka: wstęp*, Wrocław 2006.
- Sekula A., *Spoleczne użycia fotografii*, Warszawa 2010.
- Singer P., *O życiu i śmierci. Upadek etyki tradycyjnej*, Warszawa 1997.

- Smart N., *Śmierć a zanik religijności w społeczeństwie zachodnim*, [w:] A. Toynbee (red.), *Człowiek wobec śmierci*, Warszawa 1973.
- Smelser N. J., *Psychological Trauma and Cultural Trauma*, [w:] J.C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser, P. Sztompka, *Cultural Trauma And Collective Identity*, Berkeley/ Los Angeles/ Londyn 2004.
- Sontag S., *O fotografii*, Kraków 2009.
- Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, Kraków 2010.
- States B. O., *Performance as Metaphor*, „Theatre Journal” nr 1/1996.
- Szeroczyńska M., *Eutanazja i wspomagane samobójstwo na świecie. Studium prawnoporównawcze*, Kraków 2004.
- Sztompka P., *The Trauma of Social Change: A Case of Postcommunist Societies*, [w:] J.C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser, P. Sztompka, *Cultural Trauma And Collective Identity*, Berkeley/ Los Angeles/ Londyn 2004.
- Sztompka P., *Wyobraźnia wizualna i socjologia*, [w:] M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków 2012.
- Świontek S., *Od tłumacza*, [w:] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 2002.
- Taylor D., *Translating Performance*, [w:] H. Bial, *The Performance Studies Reader*, Londyn/Nowy Jork 2007.
- Tochman W., *Eli, Eli*, Wołowiec 2013.
- Toynbee A., *Zmiana postaw wobec śmierci w nowożytnej cywilizacji europejskiej*, [w:] idem (red.), *Człowiek wobec śmierci*, Warszawa 1973.
- Turner V., *Dewey, Dilthey i gra społeczna: szkic z zakresu antropologii doświadczenia*, [w:] V. Turner, E. Bruner (red.), *Antropologia doświadczenia*, Kraków 2011.
- Turner V., *Gry społeczne, pola i metafory: Symboliczne działanie w społeczeństwie*, Kraków 2005.
- Turner V., *Proces rytualny*, Warszawa 2010.

Vovelle M., *Historia ludzi w zwierciadle śmierci*, [w:] S. Rosiek (red.), *Wymiary śmierci*, Gdańsk 2010.

Wachowski J., *Performans*, Gdańsk 2011.

Walter T., *Disaster, Modernity, and the Media*, [w:] K. Garces-Foley (red.), *Death and Religion in a Changing World*, Nowy Jork 2006.

World Press Photo 1992: Naoczni świadkowie (katalog wystawy), Poznań 1992.

World Press Photo 03 (katalog wystawy), Warszawa 2003.

World Press Photo 04 (katalog wystawy), Warszawa 2004.

World Press Photo 06 (katalog wystawy), Londyn/ Nowy Jork 2006.

World Press Photo 07 (katalog wystawy), Londyn/Nowy Jork 2007.

World Press Photo 12 (katalog wystawy), Amsterdam 2012.

Zarzycka M., Kleppe M., *Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009*, „Media, Culture & Society”, XI 2013.

Zelizer B., *About To Die. How News Images Move The Public*, Nowy Jork 2010.

Strony internetowe

Artur Żmijewski odprawia „Mszę” w teatrze, http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/L6vx/content/artur-zmijewski-odprawia-msze-w-teatrze.

Baudrillard J., *War Porn*, http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol2_1/taylor.htm.

Broomberg A., Chanarin O., *Unconcerned But Not Indifferent*, <http://www.broombergchanarin.com/unconcerned-but-not-indifferent-text/>.

Czterolatek z Syrii przemierzał pustynię oddzielony od rodziny, http://wyborcza.pl/1,75477,15477598,Czterolatek_z_Syrii_przemierzal_pustynie_oddzielony.html.

Gailitis V., *Interview with Paul Hansen*, <http://fkmagazine.lv/2013/06/04/interview-with-paul-hansen/>.

Horribly injured Iraqi orphan Ali Abbas becomes British citizen - seven years after botched Allied raid killed his family, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1284673/Ali-Abbas-British-citizen.html>.

Jacksona było za dużo w BBC, widzowie ślą skargi, „Newsweek” 9 VII 2009, <http://polska.newsweek.pl/jacksona-bylo-za-duzo-w-bbc--wizowie-sla-skargi,41159,1,1.html>.

Komunikat z badań CBOS *W obliczu śmierci z grudnia 2012*
http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2012/K_165_12.PDF.

Oficjalna strona Fundacji World Press Photo, <http://www.worldpressphoto.org/>.

Oficjalna strona Pii Lindman
<http://www.pialindman.com/projects/archive/NYTproject/index.html>.

Oficjalna strona – profil facebookowy CK Zamek, <https://www.facebook.com/ckzamek>.

Oxford English Dictionary, www.oed.com.

Saffron J., *Quiet Spectacle: An Interview With Chris Hondros*, “Afterimage”, nr 6/2008,
<http://bu-169.bu.amu.edu.pl/han/AcademicSearchComplete/web.ebscohost.com/ehost/detail?vid=3&sid=b14498e8-2b54-4ebe-8ca8-875afc9fceed%40sessionmgr12&hid=1&bdata=JnNpdGU9ZWwhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=a9h&AN=32604349>.

Słownik Psychologiczny, <http://www.charaktery.eu/slownik-psychologiczny/A/141/Acting-out/>.

Sontag S., *Regarding the Torture of Others*, “New York Times”, 23 V 2004,
<http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html?pagewanted=all&src=pm>.

The power of pictures, <http://society.theguardian.com/pictures/image/0,9731,-10304812318,00.html>.