

Cierpienie i śmierć
jako współczesny performans medialny

Perspektywa performatyczna



EWA JELEŃ-KUBALEWSKA

Cierpienie i śmierć
jako współczesny performans medialny

Perspektywa performatyczna



Poznań 2014

KOMITET NAUKOWY SERII WYDAWNICZEJ
DOKTORATY WYDZIAŁU NAUK SPOŁECZNYCH UAM
Jerzy Brzeziński, Zbigniew Drozdowicz (przewodniczący),
Rafał Drozdowski, Piotr Orlik, Jacek Sójka

RECENZENT

prof. zw. dr hab. Dariusz Kosiński

Wydanie I

PROJEKT OKŁADKI

Adriana Staniszevska

REDAKCJA

Adriana Staniszevska

KOREKTA

Adriana Staniszevska

Michał Staniszevski

© Copyright by Ewa Jeleń-Kubalewska, 2014
© Copyright by Wydawnictwo Naukowe WNS UAM, 2014

Publikacja została sfinansowana ze środków Narodowego Centrum Nauki
przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2011/01/N/HS2/02832

ISBN 978-83-64902-03-1

WYDAWNICTWO NAUKOWE WYDZIAŁU NAUK SPOŁECZNYCH
UNIwersytetu IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
60-569 Poznań, ul. Szamarzewskiego 89c

DRUK: Zakład Graficzny UAM
61-712 Poznań, ul. Wieniawskiego 1

SPIS TREŚCI

| | |
|---|----|
| Wstęp | 7 |
| ROZDZIAŁ I. PUNKTY STYKU PERFORMATYKI I STUDIÓW NAD TRAUMĄ..... | 15 |
| 1. Performatyka jako dyscyplina naukowa <i>in statu nascendi</i> | 15 |
| 1.1. Zwrot performatywny w kulturze zachodniej | 20 |
| 1.2. Performatyka – gatunek zmałowany | 23 |
| 1.3. Co to jest performans <i>versus</i> który performans? | 28 |
| 1.4. Wnioski | 35 |
| 2. Studia nad traumą – między dramatem realnym i zmediatyzowanym ... | 37 |
| 2.1. Freud i przerwana bariera | 37 |
| 2.2. Powrót wypartego – świadek traumy | 39 |
| 2.3. Zmiana – trauma – performans | 42 |
| 2.4. Trauma zmediatyzowana – między współczuciem a odrzuceniem .. | 48 |
| 2.5. Wnioski | 51 |
| ROZDZIAŁ II. PONOWOCZESNOŚĆ WOBEC ŚMIERCI I CIERPIENIA | 53 |
| Wstęp | 53 |
| 1. Śmierć jako trauma – mechanizmy radzenia sobie ze śmiertelnością ... | 56 |
| 2. Usuwanie żałoby, zanikanie świadka | 59 |
| 3. Zabijanie śmierci – rozwój współczesnych postaw wobec umierania ... | 67 |
| 4. Etyczne dylematy | 72 |
| 5. Śmierć jak pornografia, czyli o prywatyzacji trosk | 78 |
| 6. Zamiast zakończenia: o tym, dlaczego nie potrafimy umrzeć | 81 |
| ROZDZIAŁ III. FOTOGRAFIA I JEJ SPEKTAKLE. | |
| WORLD PRESS PHOTO – PERFORMANS MIĘDZY SZTUKĄ A DOKUMENTEM | 87 |
| Wstęp | 87 |
| 1. Zwrot ku performatyce | 89 |

| | |
|--|-----|
| 2. Fotograficzna prawda i prawdopodobieństwo | 93 |
| 3. Fotografia a przemoc – od szpitala Salpêtrière do więzienia Abu Ghraib | 102 |
| 4. Fotograf jako performer | 108 |
| 5. World Press Photo 2013 – sztuka autoprezentacji | 119 |
| 6. Wypełzające znaczenia – amsterdamska i poznańska wystawa World Press Photo | 124 |
| 7. Spektatorzy World Press Photo – analiza dwóch badań fokusowych | 132 |
| Podsumowanie | 149 |
| ROZDZIAŁ IV. TELEWIZYJNY TEATR INFORMACJI. | |
| ŚMIERĆ W RUCHOMYCH OBRAZACH | 153 |
| Wstęp | 153 |
| 1. Telewizja, czyli przepis na udany performans | 155 |
| 2. Jednocząca siła telewizyjnego (pseudo)rytuału | 162 |
| 3. <i>Falling bodies</i> , Katyń 2 – o trudnościach z żałobą | 165 |
| 4. Pożegnanie idola – męczeństwo i pośmiertne (medialne) trwanie | 174 |
| Podsumowanie | 180 |
| Zakończenie | 185 |
| Bibliografia | 193 |

WSTĘP

Judith Butler w książce *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence* stwierdza, że systemy odpowiedzialne za tworzenie sfery wizualnej (czyli wszystkie te regulacje, na podstawie których podejmowana jest decyzja, 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. To od nich również zależy, czyje życie zostanie uznane za wartościowe (i warte medialnego ukazania) oraz czyja śmierć okaże się godną opłakiwania¹.

Niniejsza praca jest poświęcona zagadnieniu fotograficznego i telewizyjnego obrazowania ludzkiego cierpienia i śmierci, co można uznać za próbę zrozumienia systemów, o których pisała Butler. Nie ograniczam się w niej jednak do analizy procesów uruchamianych wyłącznie przez producentów i dystrybutorów medialnych obrazów, lecz w centrum mojego zainteresowania stawiam także odbiorcę owych obrazów oraz przestrzeń, w której dany fragment rzeczywistości czyni się widzialnym. Przez przestrzeń rozumiem nie tylko miejsce prezentacji obrazów (np. budynek galerii czy muzeum), ale również zbiór kulturowo ugruntowanych przekonań i wartości, podzielanych przez zbiorowość, na którą obrazy w pewien sposób oddziałują (choćby sprowadzało się to tylko do chwilowego zatrzymania na nich wzroku). Pragnę przyjrzeć się tym aspektom wizualnych reprezentacji nie z perspektywy semiotyki, socjologii wizualnej czy antropologii obrazu, lecz performatyki, która (przynajmniej w moim przekonaniu) pozwala dostrzec znacznie więcej w obrazach (czy może raczej wokół obrazów) niż wymienione wcześniej dyscypliny naukowe (choć będę się także odwoływać do ich dorobku).

Głównym celem niniejszej publikacji jest ukazanie problemu medialnego (przede wszystkim fotograficznego) sposobu prezentacji bolesnych wydarzeń

¹ J. Butler, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Londyn – Nowy Jork 2004, ss. xx–xxi.

w ponowoczesnym społeczeństwie zachodnim, a także odpowiedź na pytanie, w jaki sposób i w jakim stopniu media kształtują nasze zachowania/postawy wobec śmierci i cierpienia. Podstawą analizy jest coroczna wystawa World Press Photo. W jej ramach nagradza się zdjęcia, które cechuje wysoki stopień dramatyzmu. Na wystawie widać liczebną przewagę zdjęć ukazujących cierpienie i śmierć nad np. obrazami przedstawiającymi wydarzenia sportowe, artystyczne czy inne, mniej wstrząsające). Za interesujące uważam 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, jakie nadał mu Jon McKenzie). Praca ta weryfikuje utarty pogląd, że ogrom obrazów okrucieństwa 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 podaje w wątpliwość jego wartość dokumentacyjną.

Według performatyki performans należy rozważać jako szeroki zakres działań człowieka, które mogą dotyczyć zarówno rytuałów, zabaw, teatru, jak i ról społecznych, mediów i występów życia codziennego. Jak zauważyła Diana Taylor, podejście performatyczne pozwala na przemyślenie 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 ma miejsce działanie, a więc o to, jak, kiedy i przez kogo zostało powołane do życia, w jakie interakcje wchodzi z tymi, którzy je oglądają, jak zmienia się z biegiem czasu, a także badają okoliczności, w jakich dzieło (którym może być zarówno przedmiot, jak i samo działanie) powstało i zostało wystawione na pokaz. Performatyka jest stosunkowo młodą dyscypliną, a jej metody wciąż są w fazie 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 performans².

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 pewne obrazy (fotograficzne i telewizyjne) tworzą

² R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 16.

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 się nie pokazuje.

Metodami, jakimi posługuję się, aby zgłębić te zagadnienia, są: analiza zawartości treści telewizyjnych i fotograficznych przekazów dotyczących 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 (udział w wystawach World Press Photo w Poznaniu i w Amsterdamie, obserwacja „tego, co ludzie robią, kiedy to właśnie robią”, czyli kiedy oglądają zdjęcia na wystawie).

Medialne obrazy związane z ludzkim nieszczęściem to zagadnienie bardzo obszerne, któremu można by poświęcić kilka tomów rozpraw. Dokonałam jednak zawężenia tego tematu. Po pierwsze, skupiłam się na wizualnych reprezentacjach zdarzeń ostatnich piętnastu lat. Wydarzeniem, które otwiera moje rozważania, jest atak terrorystyczny na World Trade Center z 11 września 2001 r. Nie jest ono przykładem wybranym przypadkowo. Wielu badaczy interesujących się zagadnieniem ponowoczesnego radzenia sobie z traumatycznymi przeżyciami (w tym ze śmiercią bliskiej osoby) i ich medialnymi przedstawieniami zwraca uwagę, że 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 przeanalizowanie wszystkich fotografii śmierci i cierpienia, jakie pojawiły się od 2001 r., dlatego też ograniczyłam się do zdjęć nagrodzonych w konkursie World Press Photo. Był to wybór o tyle słuszny, że WPP można traktować jako reprezentację głównego (najczęściej obecnego w sferze publicznej, oficjalnej) nurtu fotografii, o czym świadczy renoma samego konkursu i uznanie Fundacji WPP za organ wyłaniający najlepsze fotografie prasowe. Interesują mnie te obrazy nieszczęść, które dominują w medialnych przekazach, tworząc coś na kształt kanonu wizualizowania cierpienia i śmierci. Jestem świadoma, że takie podejście może spotkać się z głosami krytyki, z zarzutem pomijania chociażby dokonań fotografii artystycznej, także poruszającej tematykę mortality. Postaram się jednak wykazać, że zdjęcia nagradzane w konkursach takich jak World Press Photo są 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. Prezentowane analizy nie mają charakteru uogólniającego i nie pretendują do uznania ich za niepodważalne. Ich celem było raczej przybliżenie pewnego wycinka praktyk medialnych, to znaczy sposobów, w jakie członkowie zachodnich społeczeństw tworzą i odbierają telewizyjne i fotograficzne obrazy ludzkich

nieszczęść. Liczę, że znajdą się badacze, którzy zechcą rozwinąć moje wnioski we własnych projektach badawczych i przyjrzeć się z bliska 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 wiadomościach czy na wystawach fotografii prasowej.

Praca została podzielona na cztery rozdziały. Rozdział I jest próbą naskwiczenia najważniejszych (z punktu widzenia omawianej problematyki) osiągnięć performatyki jako dyscypliny naukowej *in statu nascendi*. Stanowi on swoiste 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 mimo że nie odnosili się bezpośrednio do medialnych reprezentacji cierpienia czy śmierci, opisali pewne narzędzia badawcze, które można zastosować na gruncie fotograficznych i telewizyjnych obrazów o potencjale traumatycznym. W rozdziale tym podkreślam m.in. (za Judith Butler i Jonem McKenzie), że performans jest nie tylko narzędziem oporu, ale także siłą normalizującą. Przekładając to na język obrazów, można powiedzieć, że fotografie czy migawki telewizyjne często służą pewnej ideologii, ugruntowują ustalony wcześniej światopogląd, po to, by np. uspokoić sumienia swych odbiorców, ukazując ich jako pomagających ofiarom tsunami czy głodu. Podkreślam również, że 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, niepojawiające się na ekranach naszych telewizyjnych odbiorników nie istnieją. Pobrmiewa w tym sformułowaniu myśl George’a Berkeleya: istnieć oznacza wszak być postrzeganym (*Esse est percipi*).

Performatyka funkcjonuje na styku różnych dyscyplin naukowych, takich jak: kulturoznawstwo i antropologia, socjologia i psychoanaliza czy studia genderowe. Z uwagi na tematykę obrazów poddanych analizie uprawnione wydaje się dodanie do tych *points of contact* jeszcze jednej dyscypliny – studiów nad traumą. Próbuję zatem połączyć dorobek naukowy *performance studies* i *trauma studies*. Traumę charakteryzuje głęboki paradoks: najbardziej bezpośrednie doświadczenie nagłego i brutalnego zdarzenia może skutkować całkowitą niemożnością uchwycenia go 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 nie chcemy połączyć ich z historią, jaką sami o sobie piszemy (tak najczęściej dzieje się w przypadku obrazów przestępstw, których sami dokonujemy wobec Innych). W proces wychodzenia z traumy wpisane zostały performatywne zabiegi, do

których należą publiczne, zbiorowe uroczystości (takie jak chociażby obchody rocznicy ataków na World Trade Center czy manifestacja polityczna w rocznicę tragedii smoleńskiej), pozwalające na uwolnienie (poprzez performowanie) tłumionych emocji, wyrażenie smutku i żałoby. Zakładam, że wizualne reprezentacje tych wydarzeń w dużym stopniu przyczyniają się do nadawania znaczeń traumatycznym przeżyciom, bardzo często wypaczając ich pierwotny kontekst i prowadzą nie do wyjścia z traumy, lecz do uśpienia na jakiś czas bolesnych wspomnień z nią związanych (dlatego też pewne obrazy ciągle do nas wracają, prześladują i nawiedzają w najmniej spodziewanych momentach).

W rozdziale II podejmuję próbę rekonstrukcji oraz określenia własnego stanowiska wobec przemyśleń badaczy, których interesował problem ponowoczesnego społeczeństwa zachodniego oraz jego stosunku do umierania i cierpienia. Większość z nich dochodzi do wniosku, że współcześnie ludzie wolą milczeć o własnej, naturalnej śmierci, za to dużo o niej rozprawiają, gdy 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 zwykle wypierane (jak słusznie konstatuje Zygmunt Bauman, dziś mówimy o chorobach, które można leczyć, o ciele, które można poddać reżimowi i różnym zabiegom udoskonalającym), co doprowadziło nas 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 ze zwiększającym się odsetkiem ludzi zmagających się z chorobami psychicznymi, takimi jak depresja czy nerwica. Nasze zainteresowanie medialnymi widokami cudzej śmierci można zatem tłumaczyć 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. Jean 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 wyłącznie obrazem przeznaczonym do oglądania, co badacze tacy jak Gorer określają mianem pornografii śmierci.

Rozdział III skupia się na performatycznej analizie zdjęć prezentujących cierpienie i śmierć, ze szczególnym uwzględnieniem wystawy World Press Photo. Przywołuję w nim m.in. rozważania Rolanda Barthes'a na temat istoty fotografii, poddając je krytyce bazującej na dociekaniach André Rouillé. Prezentuję tu własny punkt widzenia na fotografii nagradzanej w konkursie WPP, to znaczy opisuję

je jako formy liminalne, zawieszane między sztuką a dokumentem o naukowej wartości. Zakładam, że ich pełne rozumienie wymaga nie tylko dokładnego przyjrzenia się im samym, lecz również rozejrzenia się wokół nich. Dlatego też 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. Pod tym kątem analizuję wystawę World Press Photo w poznańskim Centrum Kultury Zamek oraz jej edycję w amsterdamskim kościele Oude Kerk. Z analiz tych wyłania się obraz World Press Photo jako instytucji nie tyle nagradzającej fotografów za ich wkład w nasze rozumienie dramatów społecznych, ile konstruującej narracje o bohaterkich czynach tych fotografów. Co więcej, prezentowane przez Fundację WPP zdjęcia przedstawiają nie tyle ludzi i wydarzenia wybrane przez fotografa, ile nasz, zachodni, stosunek do tych osób i zdarzeń (a także do samej profesji fotoreportera). Robiący zdjęcie staje się figurą godną naśladowania, kumulującą w sobie powszechnie podzielane przez zachodnie społeczeństwo wartości. Jego performans poddawany jest kontroli instytucjonalnej – nie wszystko, co fotograf chciałby pokazać na zdjęciu, będzie w rzeczywistości pokazane. Część odrzuconych przez wydawców, zakazanych przez władzę obrazów wystawa WPP wyciąga na światło dzienne (przykładem są zdjęcia amerykańskich weteranów wojny w Iraku wykonane przez Ninę Berman). Jednakże sposób, w jaki się je prezentuje, może ograniczać 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. Przedstawiam więc fragmenty wywiadów, które przeprowadziłam z fotografami, a także analizę dwóch badań fokusowych zrealizowanych na grupie dwunastu osób (po sześć osób w każdej grupie), które przynajmniej raz (licząc od 2001 r.) odwiedziły wystawę WPP. Wychodząc od pytania o to, czy wystawa ta wpisuje się bardziej w praktyki artystyczne (opierające się na subiektywnych wyborach), czy dokumentacyjne (oparte na założeniu o obiektywnym oglądzie rzeczywistości), przedstawiam fragmenty wypowiedzi badanych na temat ich recepcji „najlepszych zdjęć prasowych”. Fokusy ujawniają, że pragnienie zdobycia wiedzy o otaczającym nas świecie nie jest 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 najwyższej ocenianego performansu – i dotyczy to nie tylko fotografów rywalizujących o miano najlepszych w swoim fachu, lecz również widzów, którzy poprzez akt oglądania

obrazów cudzego cierpienia mogą potwierdzać swoją przynależność do danej grupy, podzielającej te same wartości.

Rozdział IV jest próbą otwarcia dyskusji nad telewizyjnie zapośredniczonymi obrazami ludzkich nieszczęść. Nie stanowi on jednak dogłębnej analizy sposobów konstruowania narracji o umieraniu i cierpieniu, podejmowanej przez producentów programów informacyjnych, lecz jest wstępem do dalszych rozważań nad tymi zagadnieniami, który – mam 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, ile potwierdza ustaloną już wizję tego świata. Głównym zadaniem telewizyjnych programów informacyjnych okazuje się konstruowanie kulturowego kolektywu poprzez przedstawianie pewnych idei, które go charakteryzują. Podążam także za rozważaniami Tony’ego Waltera, który przypisuje telewizji funkcje, jakie niegdyś pełniły religia i medycyna. Po pierwsze, to właśnie z telewizji współczesny człowiek czerpie wiedzę na temat kruchości życia, po drugie – w szczególnych przypadkach (gdy społeczność musi zmagać się 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 czasie żałoby narodowej. Ponadto poddaję analizie sposób konstruowania telewizyjnych relacji o czterech wydarzeniach związanych ze śmiercią społecznie znaczących osób. Są to medialne obrazy zamachów terrorystycznych na World Trade Center, katastrofy smoleńskiej, pożegnania Jana Pawła II oraz pożegnania Michaela Jacksona. Analizy te są podstawą ukazania podobieństw między fotograficznymi a telewizyjnymi obrazami śmierci i cierpienia, a zwłaszcza ich liminalnych właściwości.

Pozostaje mi mieć nadzieję, że Czytelnik, który sięgnie po prezentowaną pracę, zechce uważniej przyjrzeć się kolejnym edycjom wystawy World Press Photo, a także z mniejszą obojętnością spojrzeć na telewizyjne programy informacyjne. Przede wszystkim zaś potraktuje performatykę jako dziedzinę nauki o coraz większej wartości poznawczej.

ROZDZIAŁ I

PUNKTY STYKU PERFORMATYKI I STUDIÓW NAD TRAUMĄ

1. Performatyka jako dyscyplina naukowa *in statu nascendi*

We wrześniu 2002 r. amerykańska artystka Pia Lindman rozpoczęła swój projekt o nazwie *New York Times*, mający ukazać napięcia między prywatnymi gestami żałoby i cierpienia a ich politycznym wykorzystaniem i monumentalizacją. W tym celu przez rok kolekcjonowała zdjęcia (drukowane na łamach gazety „New York Times” – stąd nazwa projektu) ukazujące ciała (m.in. 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 przygotowała rysunki – szkice przedstawiające jej ciało w różnych gestach, postawach, wzorowanych na swoich „odtworzeniach” fotografii prasowych. Rysunki zostały pozbawione jakiegokolwiek cechy wskazującej na pochodzenie danego gestu lub podpowiadającej, kto je wcześniej sfotografował – ograniczają się najczęściej do przedstawienia układu rąk i ekspresji twarzy artystki, która 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 performans, który Pia Lindman co jakiś czas prezentuje w miejscach publicznych w różnych stronach świata (zobaczyli go już nowojorczyki, mieszkańcy Tokio, Wiednia, Helsinek, Berlina i Mexico City). Za każdym razem widzowie najpierw konfrontowani są z danym szkicem, a później z przygotowaniami Lindman do

zastygnięcia w pozie, którą wcześniej obejrzeni 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 informacji¹.

Podczas jednego ze swych występów przed Muzeum Narodowym Amerykańskich Indian (National Museum of the American Indian) artystka postanowiła przyjąć jedną z póż przed pomnikiem przedstawiającym ogromnych rozmiarów kobietę, siedzącą spokojnie z zamkniętymi oczami i rękami swobodnie spoczywającymi na kolanach. Do tej monumentalnej postaci uosabiającej społeczeństwo Amerykanów próbują zbliżyć się 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 i dopełniając go niczym brakujący element. Przed tą personifikacją Ameryki artystka pochyla głowę, trzymając się jedną ręką za serce, a drugą wyciągając w górę, w kierunku rzeźby. W momencie, w którym dotyka pomnika, zjawiają się strażnicy muzealni, by upomnieć ją, że znajduje się na terenie rządowego budynku, którego eksponaty nie mogą być dotykane. Gest artystki zostaje więc odczytany jako potencjalnie niebezpieczny politycznie z punktu widzenia kraju, który nie zawsze i nie wszystkie mniejszości etniczne traktuje z równym szacunkiem (a z niektórymi prowadzi nawet otwartą wojnę)². Czyn strażników zadziałał więc jak opadająca kurtyna w teatrze, oznajmiając wszystkim zebranym, że mogą się rozejść, gdyż „przedstawienie właśnie się skończyło”.

Projekt *New York Times* jest zatem nie tylko, jak wspomniałam wcześniej, zbiorem rysunków i materiałów filmowych uwieczniających ćwiczącą różne pozy artystkę, lecz również rodzajem performansu. Nazwa ta w tym przypadku wydaje się trafna i 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 różnych miejscach „nieteatralnych” (innych niż budynek teatralny), a ich artystyczne akcje opierają się na cielesnym wymiarze działań performerów (według Peggy Phelan ta uobecniona cielesność jest podstawowym i niedającym się znieść warunkiem nazwania danego zjawiska performansem)³.

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

² Ibidem, ss. 77–78.

³ P. Phelan, *The ontology of performance: Representation without reproduction*, w: idem, *Unmarked: The politics of performance*, Londyn – Nowy Jork 1993, s. 146.



Pia Lindman, *New York Times*, Wiedeń 2004
(przed Pomnikiem Holokaustu)

Źródło: www.pialindman.com/projects/archive/NYtvienna/target10.html [5.06.2012].



Pia Lindman, szkic z projektu
New York Times

Źródło: www.pialindman.com/projects/archive/NYtproject/target8.html [5.06.2012].

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 on wyróżniony spośród zdarzeń społecznych za pomocą ramy interpretacyjnej, umieszczającej sekwencje działań Lindman przed oczami przechodniów, którym przypisano rolę widzów. Ich zadaniem jest obserwowanie 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 na około minutę) prowadzą do doskonałego opanowania określonych ruchów i gestów. *New York Times* to zatem także swego rodzaju pokaz sprawności⁵. Powtarzalność kolejnych odstępów projektu pozwala na umieszczenie go 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

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

⁵ M. Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Warszawa 2007, ss. 25–26.

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 pierwotnego kontekstu i pozbawione wskazówek co do ich pochodzenia) zwracają uwagę na to, w jaki sposób media poddają „recyklingowi” obrazy cierpienia, a także jak łatwo przychodzi im umieszczenie tego samego gestu w innym środowisku znaczeniowym⁶. 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 ambicję przekształcić postawy 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 Turnera⁸. Zagłębiając się wawięte relacje czyniące z projektu Lindman performans, można stwierdzić, że *New York Times* odkrywa przed nami wejście w dyskurs feministyczny (w kręgach *performance studies* reprezentowany przez 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 uprzedmiotawiania kobiet. Do tego uprzedmiotawiania dochodzi m.in. w momencie przeobrażenia kobiet w obiekt męskiego spojrzenia, zamieniającym płęć w obraz. Z podobnym zabiegiem mamy do czynienia w przypadku automatycznego przypisywania kogoś, kto cierpi, do kategorii „ofiara”. Performans Lindman, poprzez odarcie konkretnych gestów żałoby z ich kontekstu, nie ustanawia stabilnego podmiotu jako punktu odniesienia, a raczej przeczy możliwości wytworzenia się jakichkolwiek relacji między 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 długość niniejszej wypowiedzi, ale i na otwartość samego pojęcia „performans”. Sprawa skomplikuje się jeszcze bardziej, gdy dodam, że ów performans miał miejsce nie tylko w relacji Lindman

⁶ Susan Sontag zauważyła, że to podpis pod zdjęciem może 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 te same zdjęcia, ukazujące ciała zabitych podczas ostrzału wioski dzieci, krążyły zarówno podczas chorwackich, jak i serbskich propagandowych konferencji prasowych. S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010 (2003), s. 17.

⁷ K. Ravetto-Biagoli, *The Visual Grammar of Suffering...*, s. 86.

⁸ M. Deflem, *Rytuał, antystruktura i religia, czyli Victora Turnera procesualna analiza symboli*, tłum. J. Dziekan, „Konteksty” 1–2/2002, s. 194. Dostępne również w wersji elektronicznej: <http://www.cas.sc.edu/socy/faculty/deflem/zturnpolish.pdf> [7.06.2012].

– widzowie, a jako performatywną określe (poza działaniem Lindman) także architekturę (budynek muzeum i przestrzeń wokół niego) oraz kolekcję rysunków, którym artystka nadała tytuł *Black Square Drawings*⁹. Na koniec: również moje odczytanie projektu *New York Times* można by nazwać performatywnym, choć słowo „odczytanie” nie do końca odpowiada temu, co dzieje się między obrazem a widzem. Uważam bowiem, że performatyka (*performance studies*) może dostarczyć narzędzi pozwalających na bardziej precyzyjne niż w przypadku semiotyki zbadanie tych złożonych relacji, osadzenie ich w konkretnym, kulturowym kontekście, a także umożliwić krytyczne do nich podejście, otwierające drogę do pogłębionej autorefleksji każdego z uczestników interakcji.

Przyjrę się zatem z bliska obrazom fotograficznym i telewizyjnym przedstawiającym ludzkie cierpienie i śmierć oraz zbadam, 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, spróbuję wykazać, że medialne reprezentacje Innego ustanawiają podmiot w gruncie rzeczy stabilny. Inicjowany przez nie performans byłby zatem siłą normatywną – tym torem myślowym podążała m.in. Judith Butler, pisząc o performatywnych aspektach konstruowania płci. Chcę jednak 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 przechodniemi, skłonniymi do „rzucenia okiem”, ale już nie do dłuższego zatrzymania się nad problemem? Według mnie pytanie to jest jednym z ważniejszych wyzwań rzuconych zachodniemu światu i jego mieszkańcom, którzy dawno już stracili zdolność odróżniania faktów od ich reprezentacji. Sądzę, że performatyka może pomóc humanistycy (a w szczególności kulturoznawstwu) w zrzucaniu kolejnych warstw symulaków, zastępujących źródło problemów, jakie mamy z postrzeganiem otaczającego nas świata.

Zanim przejdę do analizy wybranych obrazów, przedstawię 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 przywoływać wszystkich jej przedstawicieli. Przedsięwzięcie to byłoby zresztą niemożliwe, gdyż z każdym miesiącem przybywa badaczy, którzy z chęcią przystaliby na zaliczenie ich do kręgu *performance studies*. Na potrzeby tej pracy, skoncentrowanej wokół problematyki cierpienia i śmierci jako współczesnego performansu medialnego, odniosę się do wybranych performatyków i badaczy innych dyscyplin, których

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

działa stanowią często punkt odniesienia dla tych pierwszych. Na początku przyjrzę 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 towarzyszących myśleniu performatywnemu. W tej rekonstrukcji postulować będę (za Richardem Schechnerem) performatykę jako rodzaj analizy kulturowej¹⁰.

1.1. Zwrot performatywny w kulturze zachodniej

Angielski termin *performance* nie ma dokładnego polskiego odpowiednika. Jego źródła należy szukać w łacińskim *performare* oraz w angielskim czasowniku *perform*. Jak podaje *Oxford English Dictionary*, słowo to po raz pierwszy pojawiło się w użyciu około 1170 r. w środowisku prawniczym, a jego sens można oddać jako „wykonać”, „realizować”, „spełnić”¹¹. Inne nadawane mu znaczenia to: 1) robić, płacić, zapewniać, dotrzymać obietnicy (co ciekawe, czasownik ten przeciwstawia się terminowi „obiecywać”, podkreślając jego moc sprawczą, autentyczne działanie, a nie tylko obietnicę działania); 2) optać 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, dekorować¹².

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, 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 zostać odrzucone ze względu na faworyzowanie przez nie tylko jednego zmysłu – zmysłu wzroku.

¹⁰ R. Schechner, *Performance studies: The broad spectrum approach*, w: H. Bial (red.), *The Performance Studies Reader*, Londyn – Nowy Jork 2007, s. 8.

¹¹ *Oxford English Dictionary*, www.oed.com/view/Entry/140780?redirectedFrom=perform#eid [14.04.2012].

¹² Ibidem.

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

Poza tym „widowisko” nie wykazuje żadnych związków z cielesnością wykonawcy. Problematyczną okazuje się także próba tłumaczenia *performance* jako „przedstawienia” – odpowiednika łacińskiego *repraesentatio*, co nie konotuje powoływania czegoś na bieżąco do życia, gdyż odnosi się do rzeczywistości już gotowych¹⁴.

Brak też w polszczyźnie słowa, które podobnie mieniłoby się znaczeniami jak *performans*, podobnie byłoby w stanie oddać dialektykę obecności i nieobecności, poślizgi tej dialektyki i bezdyskursywne pola, które wskutek tych poślizgów powstają¹⁵.

I tak *performances* Ervinga Goffmana tłumaczono jako „występy”, a *cultural performance* Milтона Singera jako „widowisko kulturowe”¹⁶. Z tych tłumaczeniowych problemów wybrnięto przez spolszczenie słowa *performance* w formie fonetycznej kalki „*performans*”, czego dokonał Tomasz Kubikowski, przekładając w 2006 r. *Performance studies: An introduction* Richarda Schechnera na język polski. W ten oto sposób „*performans*” wszedł do dyskursu naukowego. Dariusz Kosiński na łamach „*Didaskaliów*” wyraził niepokój, że spolszczenie 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 zatem tym, co polscy badacze postanowią z nią zrobić.

Niezależnie od rodzimych tłumaczeń termin „*performans*” można traktować jako metaforę, za czym optował Bert O. States, nazywając go słowem-kluczem czy raczej wytrychem. Powołując się na książkę *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* Raymonda Williama, badacz ów stwierdza, że tego typu słowa należą do dwóch obszarów: ideologii (wyrażają bowiem pewną postawę) oraz metodologii (służą jako 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, a niekoniecznie w drugim. Według niego z takim problemem boryka

¹⁴ Ibidem.

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

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ D. Kosiński, *Tratwa i cuma*, „*Didaskalia. Gazeta Teatralna*” 77/2007. Dostępne również w wersji elektronicznej: www.grotowski-institute.art.pl/files/Dariusz%20Kosinski%20Tratwa%20i%20cuma.pdf [13.04.2012].

¹⁸ B. O. States, *Performance as Metaphor*, „*Theatre Journal*” t. 48, 1/1996, ss. 1–2.

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 jest podobne do B, to podobieństwo C do B niekoniecznie świadczy o analogicznym związku między C i A. Jak pisał bowiem States:

Zjawiska, zwłaszcza tak skomplikowane jak performans, nie podporządkowują się słowom, jakie im przypisujemy; są przedmiotami ciągłych mutacji i „międzypołączeń”¹⁹.

Dlatego uważa on, że zbudowanie definicji performansu jest semantyczną niemożliwością – pozostaje nam tylko posługiwanie się nim jako metaforą. Nie deprecjonuje to jednak jego użycia w badaniach nad ludzką aktywnością, raczej przyczynia się do poszerzenia horyzontu, w którym dane czynności i zachowania rozpatrujemy.

Pośród rozmaitych ujęć performansu największe wątpliwości budzi słownikowa definicja tego terminu autorstwa Patrice’a Pavisa. Według niego performans odnosi się tylko do sztuki performansu (*performance art*), której początków ten francuski teatrolog i semiolog upatruje w latach 60. XX wieku. Poza tym performans w ujęciu Pavisa cechuje brak ustalonych założeń, nieskończoność i efemeryczność. Performer natomiast „nie jest grającym rolą 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 podkreślenia związków między teorią performansu a naukami społecznymi. Zapewnienia tłumacza, iż „odrębność opracowania Pavisa polega na tym, że jest to słownik terminologii teatralnej, a więc słownik terminów używanych (w przeszłości i współcześnie) przy okazji jakiegokolwiek [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*.

Należałoby więc 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 tego, czym jest performans dla jego poszczególnych badaczy, przedstawię krótko performatykę jako kształtującą się dyscyplinę naukową.

¹⁹ Ibidem, s. 3.

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

²¹ S. Świontek, *Od tłumacza*, w: ibidem, s. 13.

1.2. Performatyka – gatunek zmącony

W tekście z 1983 r. Clifford Geertz relacjonował:

[...] w życiu intelektualnym [tj. 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 przypadku²².

Tego „pomieszenia 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 mieszania 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 zbiorowym, choć czasem nieuświadomionym, wpływom oraz daje się rozpoznać jako zachowanie widoczne, jawne i codzienne, zbiorowe i indywidualne)²⁴.

Podstaw tego ostatniego zwrotu należałoby szukać nieco wcześniej, w refleksji lingwistyczno-filozoficznej Johna L. Austina czy w myśli socjologicznej Ervinga Goffmana, a na polu działań artystycznych – w dokonaniach pierwszej awangardy.

Sztuka performansu (*performance art*) oraz performans językowy nie są głównymi tematami moich badań, dlatego nie będę prezentować ich historii ani założeń. Podjął się tego Marvin Carlson w książce *Performans*, która stanowi pierwsze zwarte kompendium wiedzy z zakresu *performance studies*.

²² C. Geertz, *Zmącone 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.

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

Badaczy performansu można współcześnie znaleźć nie tylko wśród historyków sztuki, filozofów czy językoznawców, ale także wśród etnografów, politologów, psychologów, w kręgu studiów nad mediami, muzykologii, retoryki, teatrologii, literaturoznawstwa czy kulturoznawstwa. Performatyka egzystuje na styku różnych dyscyplin (jest więc gatunkiem zmaconym), nie będąc jednak sumą ich osiągnięć. Mówiąc słowami Richarda Schechnera, „performatyka zaczyna się tam, gdzie większość dyscyplin się kończy”²⁵. U podstaw jej zainteresowań znajduje się działanie, które zostało uprzednio opracowane i zaprezentowane (choćby przed samym sobą). Jak podkreśla 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 gabloty²⁶.

Co to znaczy badać muzealny artefakt na sposób *performance studies*? Najprościej mówiąc, znaczy to tyle, co traktować daną rzecz jako 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, wpływa na jego odbiór.

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

Zasady estetyczne, performatywno-retoryczne, kierują więc procesami społecznymi, które z kolei kształtują i instruuja widoczne praktyki estetyczne. Na przykład podczas manifestacji politycznej w pierwszą rocznicę katastrofy polskiego Tupolewa w Smoleńsku dokonano wielu zabiegów perswazyjnych, opartych na technikach teatralnych. Manifestacja miała swego głównego bohatera (Jarosława Kaczyńskiego jako potencjalnego nowego „ojca narodu”), którego przemowa stanowiła kulminacyjny moment manifestacji. Poza tym użyto rekwizytów, takich jak banery z hasłami oskarżającymi premiera Donalda Tuska o zdradę, a prezydenta Bronisława Komorowskiego o spoufalanie

²⁵ R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 16.

²⁶ Cyt. za: *ibidem*, s. 17.

²⁷ Koncepcja „dramatu społecznego” pochodzi od Victora Turnera. Powróć do niej w podrozdziale 1.3. *Co to jest performans versus który performans?*

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 zachęcać osoby przypatrujące się im (widzowie) do przyłączenia się do marszu, skandując: „Tu jest Polska” oraz „Chodźcie z nami”. Większość spośród przyglądających się wybrała jednak bezpieczną rolę zdystansowanego obserwatora wydarzeń. 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 wydarzenia łączące się z żałobą narodową, a rok później (w październiku 2011) zainscenizował *Mszę* w warszawskim Teatrze Dramatycznym, pytając: „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 jest przywołany na początku projekt *New York Times*, w którym Pia Lindman odwołuje się do praktyk codziennych, związanych z fotografowaniem ludzi pogrążonych w bólu. Obserwacja Schechnera o sprzężeniu zwrotnym występującym między dramatami estetycznymi a społecznymi stanowi więc jeden z głównych punktów odniesienia dla performatyków, a zarazem ugruntowuje słuszność tezy, że nie tylko procesy artystyczne, ale i społeczne można (a nawet trzeba) badać za pomocą narzędzi performatycznych.

Pomimo ich licznych zastosowań w socjologii, antropologii, studiach genderowych, psychoanalizie czy kulturoznawstwie, rzadko można spotkać osobny wydział uniwersytecki poświęcony studiom nad performansem²⁹. W Stanach

²⁸ http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/L6vx/content/artur-zmijewski-odprawia-msze-w-teatrze [26.04.2012].

²⁹ Na gruncie polskim nie istnieje osobny wydział *performance studies*, niemniej 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. Katedra Performatyki Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego zatrudnia siedem osób (w tym Dariusza Kosińskiego, obecnie pełniącego również funkcję zastępcy dyrektora Instytutu Teatralnego), kształcących studentów na studiach magisterskich o specjalności „performatyka przedstawień”, 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 Katedra Dramatu, Teatru i Widowisk Dobrochny Ratajczakowej. 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 r. we Wrocławiu. Pretekstem do tego spotkania była publikacja polskiego tłumaczenia *Performatyki: wstępu* Schechnera, dokonanego przez Tomasza Kubikowskiego. W sesji wzięli udział

Zjednoczonych, gdzie o performatyce zaczęto mówić po raz pierwszy, znajdują się dwa uniwersytety, w których strukturze swoje miejsce znalazł Wydział Performatyki. Są to: New York University (z którym współpracują m.in. Richard Schechner i Peggy Phelan) oraz Northwestern University (z którym przez dłuższy czas był związany zmarły w 2004 r. etnograf Dwight Conquergood).

Performatyka z NYU jest zakorzeniona w teatrze, naukach społecznych, badaniach feministycznych i *queer*, studiach postkolonialnych, poststrukturalizmie i perfomansie eksperymentalnym³⁰.

W tekście z 1988 r. *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, czyli autorami, wykonawcami, reżyserami i widzami. Do zrealizowania tego zadania potrzeba jednak narzędzi metodologicznych używanych przez teoretyków performansu, badaczy społecznych i semiotyków. Trzeba przy tym pamiętać, że „podejście szerokiego spektrum” zakłada przesunięcie akcentów z czerpania wiedzy z tekstu na poszukiwanie wiedzy ulokowanej w ciele oraz w obiektach znajdujących się w jego otoczeniu, wchodzących w skomplikowane relacje z ludźmi³². Dwight Conquergood, którego performatyka „zakorzeniona jest w naukach o komunikacji i studiach krasomówczych, w teorii aktów mowy i etnografii”³³, na łamach „The Drama Review” przedstawił główne postulaty i zadania performatyki jako nowej dyscypliny naukowej, pod którymi, jak sądzę, podpisałaby się większość badaczy *performance studies*. Performatyka ma, jego zdaniem, przede wszystkim przetrząść mosty między praktyką (działaniami artystycznymi) a teorią (działaniami akademickimi). Powinna pogrzebać instytucjonalny podział na praktyków i badaczy, z przypisanym tym drugiemu monopolu tworzenia dominującej wiedzy. Wyzwaniem dla niej jest odrzucenie „tego głęboko zakorzenionego podziału pracy, apartheidu wiedzy, który przejawia się w światku akademickim jako rozróżnienie pomiędzy myśleniem i robieniem, interpretowaniem i tworzeniem, abstrahowaniem i kreowaniem”³⁴. Conquergood scharakteryzował także misję performatyki jako „3a”, wyznaczając jej trzy główne pola:

m.in.: Richard Schechner, Allan Read, Marvin Carlson, Richard Gough i Jon McKenzie. Więcej na temat tego spotkania można przeczytać w tekście Dariusza Kosińskiego *Tratwa i cuma*.

³⁰ R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, ss. 20–21.

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

³² B. Kirshenblatt-Gimblett, *Performance Studies*, w: H. Bial (red.), *The Performance Studies Reader*, ss. 43–50.

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

³⁴ D. Conquergood, *Performance Studies: Interventions and Radical Research*, „The Drama Review: The Journal of Performance Studies” t. 46, 2/2002, s. 153.

1) dokonań (*accomplishment*), gdzie 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 rodzajem poznania;

2) analizy (*analysis*), gdzie 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*), wyrażającej się w aktywizmie, połączeniu ze wspólnotą; projekty performatyczne powinny wyjść poza mury uczelni i zakorzenić się w etyce wymiany; wiedza testowana jest tu przez praktykę we wspólnocie, zakłada zaangażowanie społeczne³⁵.

Podsumowując, jeśli performatyka stanowi rodzaj wiedzy, to jest to bardziej wiedza *knowing how* oraz *knowing who* 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 bezpiecznego dystansu, lokując się ponad obiektem badanym. Wiedza ta zostaje zabezpieczona w druku, pretenduje do miana uniwersalnej, przekraczającej bariery czasowe i przestrzenne³⁶. 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 bliskość³⁷.

Czy performatykę można uznać za nowy paradygmat wiedzy? Czy jest ona, by użyć sformułowania Thomasa Kuhna, „powszechnie uznawanym osiągnięciem naukowym, które w pewnym czasie [tj. obecnie – E. J.-K.] 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 (performans uznaje się za wydarzenie, poprzez

³⁵ Ibidem, s. 152.

³⁶ Notabene koncepcję kultury jako zbioru tekstów, które antropolog stara się przeczytać zza pleców tych, do których teksty te należą (a zatem lokując się ponad) postulował Clifford Geertz, za co został skrytykowany przez Dwighta Conquergooda. Zob. D. Conquergood, *Performance Studies...*, ss. 149–150.

³⁷ Ibidem, s. 149.

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

które transmitowana jest społeczna wiedza, pamięć, kształtuje się tożsamość; rozpatruje się go na płaszczyźnie ontologii) oraz metodologicznego narzędzia (pozwalającego naukowcom na analizowanie oporu, płci, obywatelstwa ja ko performansów odgrywanych codziennie w sferze publicznej; ucieleśniona praktyka służy tu za sposób poznania, zrozumienia, a więc rozpatrywana jest na poziomie epistemologii)³⁹. Trudno jednak doprecyzować definicję performatyki. Sam Schechner pisał, że jest ona „otwarta, wielogłosowa i sama sobie przeczy”⁴⁰. Mirosław Kocur, powołując się na Eli Rozik z Uniwersytetu w Tel Awiwie, zasygnalizował, że 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 znacznie mniej niż próby wyznaczania nowych terytoriów, do których można dotrzeć 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.

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 zapastrywań na to, czym performans jest, od punktu widzenia Schechnera i Turnera.

Najważniejszą część dorobku naukowego Victora Turnera stanowią jego badania nad ludem Ndembu, które opisał m.in. w książkach *Gry społeczne, pola i metafory* (1975) oraz *Proces rytualny* (1969). Praca terenowa pozwoliła mu na rozwinięcie koncepcji rytuałów przejścia Arnolda van Gennepa oraz na ponowne scharakteryzowanie trzech faz owych *rites de passage*: separacji, marginalizacji i włączenia. Brytyjski antropolog nazwał je kolejno fazami: preliminalną, liminalną i postliminalną, a za van Gennepem podkreślił, że towarzyszą one każdej zmianie miejsca, stanu, pozycji społecznej czy wieku. W pierwszej fazie dochodzi

³⁹ D. Taylor, *Translating Performance*, w: H. Biał (red.), *The Performance Studies Reader*, ss. 381–382.

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

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

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

do symbolicznego odłączenia danej jednostki lub grupy od wcześniej określonego punktu w strukturze społecznej. W drugiej cechy podmiotu rytualnego stają się ambiwalentne, zaś sam podmiot znajduje się w stanie liminalnym, w progowym „pomiędzy”⁴³. W ostatniej fazie stan stabilizacji zostaje przywrócony, a prawa i obowiązki jednostki na powrót jasno określone⁴⁴.

Z punktu widzenia performatyki najważniejsze w koncepcji Turnera jest pojęcie liminalności, owego zawieszenia *between and betwix*. Były liminalne są pozbawione właściwości, nie mają statusu, ich zachowanie cechuje pasywność, pokora, bezwzględne posłuszeństwo wobec władzy zwierzchniej. Skłonności do bycia „ludźmi progów” przejawiają najczęściej, zdaniem Turnera, prorocy i artyści. Nie tylko jednak ze względu na pozostawanie pomiędzy, ale również za sprawą szczerą chęć 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, dzielącym ludzi podług kryterium *mniej* lub *więcej*”⁴⁵.

Ponieważ jedną z najbardziej charakterystycznych cech performansu jest jego nastawienie na transformację podmiotów w nich uczestniczących, często wynikające z chęci stawienia oporu obowiązującym normom społecznym, liminalność może stać się jednym z atrybutów procesów performatywnych⁴⁶. Do transformacji dochodzi także podczas dramatów społecznych. Turner identyfikuje je z działaniami, w których skonfliktowane grupy i osoby starają się wykazać słuszność własnych przekonań i osłabić pozycję oponentów. Każdy dramat społeczny dzieli się na cztery następujące po sobie etapy: naruszenia, kryzysu, przywrócenia równowagi oraz reintegracji (bądź schizmy). Pierwszy etap zaczyna się od momentu pogwałcenia głównej normy regulującej stosunki między stronami dramatu. Gdy rozdźwięk się powiększa, 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 maszyneryi prawa i wymiaru sprawiedliwości, a przy rozwiązywaniu

⁴³ *Limen* z łac. znaczy tyle, co próg.

⁴⁴ V. Turner, *Proces rytualny*, tłum. E. Dżurak, Warszawa 2010 (1969), ss. 115–117.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 117.

⁴⁶ Ścisłej mówiąc, liminalnym można nazwać 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.

niektórych rodzajów kryzysu lub uprawomocnieniu innych trybów rozwiązywania konfliktów – odprawienie publicznego obrzędu⁴⁷.

Reintegracja stanowi ostateczne zażegnanie kryzysu, a tym samym przywraca stabilność strukturze społecznej. Jeśli natomiast konfliktu nie uda się zażegnać, dochodzi do rozłamu w grupie. Przykładem Turnerowskiego dramatu społecznego może być konflikt między Henrykiem II a Becketem, Marcinem Lutrem a instytucją Kościoła rzymskokatolickiego, współcześnie natomiast wojna z terroryzmem.

Koncepcja ta pociąga badaczy ze względu na swą porządkującą wydarzenia strukturę, pozwalającą na wyodrębnienie zarzewia i końca konfliktu, a tym samym na zrozumienie danego zdarzenia jako dramatu. Nie jest ona jednak idealna, na co zwrócił uwagę sam Schechner:

[...] teoria Turnera wtlacza 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 zachodnim⁴⁸.

Schechner proponuje, by model *social drama* zastąpić modelem sztuki performansu, która bardziej odpowiada czasom współczesnym⁴⁹.

W książce *Performatyka: wstęp*⁵⁰, stanowiącej podwaliny nowego ujęcia badań ludzkiej aktywności, 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 zakresie performansu wyróżnił osiem obszarów jego występowania. Należą do nich:

- życie codzienne,
- sztuka,

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

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

⁴⁹ Ibidem.

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

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

- sport i inne popularne rozrywki,
- biznes,
- technologia,
- seks,
- święta i świeckie rytuały,
- zabawa⁵².

Zbiór ten, jak podkreślił sam Schechner, nie wyczerpuje wszystkich kategorii, w których można odnaleźć działania-performanse. Problematyczną kwestią jest również znaczenie poszczególnych punktów listy. Na przykład to, co w naszej kulturze uważamy za sztukę, niekoniecznie zostałoby uznane za sztukę w innym kręgu kulturowym. Amerykański performatyk zaznacza jednak, że „nie da się występować w charakterze podmiotu wolnego od kulturowych uwarunkowań”⁵³, dlatego teoria performansu nie jest w stanie uniezależnić się od założeń i wartości jej konkretnego twórcy, zanurzonego w danym świecie znaczeń. Celem Schechnera nie było zapewne wyliczenie wszystkich rodzajów performansu. Wydaje się, że celowo pozostawił on listę obszarów jego występowania otwartą, umożliwiając włączenie do niej lokalnych sposobów rozumienia tego zjawiska. Niektórzy badacze podchodzą do takiej propozycji z dużą rezerwą i nieufnością, a niekompletność kategorii Schechnera uważają za jej główną wadę, mającą wręcz świadczyć o mało naukowym podejściu do problemu.

Do ich grona zalicza się Jacek Wachowski, który w monografii *Performans* próbuje doprecyzować teorię amerykańskiego twórcy, rozbudowując ją o kolejne punkty. Wylicza trzynaście odmian zachowanego zachowania, wyróżnionych ze względu na cele, ku jakim zmiierzają. Jego zbiór tworzą performanse: codzienne, zawodowe, czasu wolnego, świąteczne, edukacyjne, przynależnościowe, biznesowe, organizacyjne i technologiczne, artystyczne, sportowe, militarne, polityczne, religijno-magiczne⁵⁴. 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 bardziej na cesze wspólnej wszystkim performansom 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,

⁵² Ibidem, s. 46.

⁵³ Ibidem, s. 47.

⁵⁴ J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011, ss. 50–51.

przekręcone, zniekształcone przez mit lub tradycję”⁵⁵. Performans byłby zatem 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 w jakiś sposób zmieniony. Podobnej intuicji dał wyraz Marvin Carlson, który w książce pt. *Performans* pisał:

[...] rozpoznanie, że nasze życie przebiega wedle powtarzanych i usankcjonowanych społecznie sposobów zachowania, otwiera możliwość, by wszelką ludzką aktywność [...] rozpatrywać jako performans⁵⁶.

Nie bez przyczyny Carlson przywołuje też refleksje etnolingwisty Richarda Baumana, dla którego „każdy performans zakłada świadomość podwójności, z jaką faktycznie spełnioną czynność porównuje się w myślach z pewną potencją, ideałem czy z zapamiętanym pierwotnym wzorem tej czynności”⁵⁷. Tomasz Kubikowski, przywołując tę definicję w swej książce *Reguła Nibelunga* (a także podczas konferencji „Performer: stary czy nowy paradygmat twórcy?”, która odbyła się 19–21 kwietnia 2012 r. w Krakowie), zwrócił uwagę na użycie przez Baumana kategorii „świadomości”. Bez niej, zdaniem polskiego badacza, nie można mówić o performansie (trzeba jednak pamiętać o niepełności świadomości). Zachowane zachowania pozwalają nam na tworzenie instrukcji postępowania, a następnie selekcję wybranych instrukcji. Dla Kubikowskiego moment, w którym spotykają się ze sobą te dwa procesy – instrukcji i selekcji – można nazwać performansem⁵⁸.

Z perspektywy podjętej problematyki badawczej (telewizyjnych i fotograficznych przedstawień cierpienia i śmierci oraz ich wpływanie na widzów) zachowane zachowanie jest jedną z ważniejszych koncepcji, przez pryzmat której będzie dokonywana analiza poszczególnych wydarzeń medialnych. Innym narzędziem, niezbędnym w procesie performatycznego ujmowania obrazowania bolesnych doświadczeń jednostek, jest 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 uczonej zawdzięczamy koncepcję *gender* 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, jakich dokonuje. Podkreśla również, że

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

⁵⁶ M. Carlson, *Performans*, s. 28.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 29.

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

gender nie jest rolą, ale performansem, który konstruuje fikcję⁵⁹. 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, że politycznie zdefiniowane ramy „mają na celu ograniczenie obszaru tego, co nam się 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 interpretacji⁶¹.

[...] rodzaj ramy, jaką się posługujemy, dostarcza sposobu opisu wydarzenia, do jakiego jest ona stosowana⁶².

Rama może więc zostać utożsamiona z kontekstem, w jakim prezentowane jest 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 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 nim⁶³.

Badaczka przygląda się polu, które wyznacza specyficzne narzędzie, jakim jest aparat fotograficzny. 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 będzie niezwykle przydatne w 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, że performans często okazuje się normalizacją (tak w przypadku płci, jak i obrazów ukazywanych z wyznaczoną uprzednio perspektywą). Na ten aspekt zwrócił uwagę Jon McKenzie, pisząc

⁵⁹ J. Butler, *Performative acts and gender constitution. An essay in phenomenology and feminist theory*, w: H. Biał (red.), *The Performance Studies Reader*, ss. 193–195.

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 manipulacji).

⁶² Ibidem, s. 23.

⁶³ J. Butler, *Ramy wojny...*, s. 15.

⁶⁴ Ibidem, s. 133.

o paradoksie performansu – może on być zarówno siłą oporu, jak i narzędziem dyscypliny⁶⁵. Z takim „rozdwójaniem” spotykają się również fotografia i telewizja, a wraz z nimi prezentowane przez te media obrazy cierpienia i śmierci. Z jednej strony owe obrazy mogą służyć danej ideologii politycznej, z drugiej – potrafią wywołać wzburzenie i chęć zmiany, a nawet doprowadzić do konkretnych działań. Co więcej, zostały one uwikłane w sieć trzech różnych rodzajów performansu, wyodrębnionych przez McKenziego: kulturowego, organizacyjnego i technicznego. Pierwszy typ ma na celu ukazanie dominujących form kontroli społecznej i przeciwstawienie się im bądź też podtrzymanie istniejących struktur⁶⁶. 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 zdemaskować poczynania niesprawiedliwych rządów; nie zawsze jednak wiemy, co z taką demistyfikacją począć). W performans organizacyjny i techniczny uwikłani są fotografowie oraz producenci, graficy, operatorzy kamer i inne osoby odpowiedzialne za wizualny przekaz telewizyjny. Pod względem organizacyjnym mają oni wykazywać się innowacyjnością, intuicją, wydajnością, zaangażowaniem, nie wykraczając jednak poza ramy wyznaczone przez zarządzających ich pracą⁶⁷. Performans techniczny rzuca wyzwanie urządzeniom, którymi posługują się kreatorzy obrazów – powinny być one należycie sprawdzone, 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 zysk⁶⁸.

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 to 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 stwarza się poprzez swoje znikanie (*disappearance*)⁶⁹.

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 ontolo-

⁶⁵ J. McKenzie, *Performuj albo...*, ss. 11, 106, 211.

⁶⁶ J. McKenzie, *Performuj albo...*, ss. 9–11.

⁶⁷ Ibidem, ss. 6–8, 70.

⁶⁸ Ibidem, ss. 11–15, 124–128.

⁶⁹ P. Phelan, *The ontology of performance...*, s. 146.

giczną integralność. Auslander zauważa natomiast, iż opozycja między performansami „na żywo” a tymi wcześniej zarejestrowanymi jest coraz trudniejsza do uchwycenia – wiele wydarzeń *live* jest bowiem transmitowanych przez media lub osoby je obserwujące korzystają z narzędzi multimedialnych. Poza tym – przekonuje dalej Auslander – zaawansowana technologia stwarza 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 on także do wniosku, że o wydarzeniach „na żywo” można mówić tylko wtedy, gdy zakładamy, iż potencjalnie podlegają reprodukcji⁷⁰. Co więcej, niektóre wydarzenia (także artystyczne) są nam znane tylko za sprawą mediów. W swoich rozważaniach idę jeszcze o krok dalej, stwierdzając, że zdarzenia niezarejestrowane nie istnieją. Ontologia tych wydarzeń jako performansów nie może zatem opierać się na znikaniu (*dissapearance*), lecz na pojawianiu się (*appearance*)⁷¹.

1.4. Wnioski

Problemowi telewizyjnych i fotograficznych przedstawień cierpienia i śmierci przyjrę się z perspektywy performatyki, mając na uwadze to, że jej paradygmat wciąż się kształtuje. Tak jak performatyka, i jej założenia egzystują „pomiędzy”: różnymi dyscyplinami (takimi jak teatrologia i antropologia, kulturoznawstwo i socjologia), odmiennymi ujęciami performansu, między normalizacją a oporem. Jon McKenzie, pytając o to, czym są *performance studies*, doszedł do wniosku, że „być może najbardziej zwięzła i precyzyjna odpowiedź [...] brzmi: »liminalnością«. Paradoksalnie, nieustanne użycie tego pojęcia w naszej dziedzinie uczyniło z liminalności coś w rodzaju normy”⁷². Brytyjski badacz podkreślił również, iż nie istnieje jeden paradygmat performatyki (co więcej, istnieć nie może) – mamy raczej do czynienia z „eksplozją paradygmatów”⁷³. Dlatego też pytanie: „Co to jest performans?” McKenzie proponuje zastąpić pytaniem: „Który performans?”, zakładającym wielość głosów, niewymagającym jednoznacznej czy upraszczającej odpowiedzi.

⁷⁰ P. Auslander, *Live Performance in a Mediatized Culture*, w: idem, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Londyn – Nowy Jork 1999, s. 54.

⁷¹ Choć trzeba pamiętać, że jak głosi angielskie powiedzenie: *appearances are deceiving* – temu pojawianiu się obrazów towarzyszą ramy narzucające ich (pozbawioną obiektywnej analizy) interpretację.

⁷² J. McKenzie, *Performuj albo...*, s. 64.

⁷³ Ibidem, s. 62.

Bez wątpienia najbardziej inspirującą uczonych z kręgu performatyki książką nadal pozostaje dzieło *Performuj albo...* McKenziego. Stało się tak prawdopodobnie dlatego, że 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 powiedziałaaby Ewa Domańska – zwracając się „ku sprawczości” (ludzkiej i nie-ludzkiej)⁷⁴. 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”⁷⁵, przekształcane tak, by zwiększyć ich funkcjonalność, wydajność i niezawodność, zdają się ożyć w działaniu, a ich moc sprawcza często przewyższa możliwości jednostki ludzkiej. McKenzie zwrócił również uwagę na normatywny aspekt performansu, przypisując mu władzę, jaką dawniej przypisywano wiedzy naukowej⁷⁶. Performans zamienia „wiedzieć co” w „wiedzieć jak”, rzucając wyzwania dotyczące skuteczności, wydajności i sprawności wszystkim członkom społeczeństwa, a także otaczającemu ich środowisku. Nie jesteśmy w stanie uciec od władzy performansu, która chce nas zmienić w 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”⁷⁷, która całemu światu każe performować „w imię technicznej sprawności, organizacyjnej wydajności, społecznej skuteczności”⁷⁸.

Idąc tropem autora *Performuj albo...*, starałam się przedstawić różne koncepcje performansu, które uważam za szczególnie przydatne i inspirujące dla dalszych analiz wybranych wydarzeń medialnych.

W drugiej części rozdziału przyjrę się jednemu z potencjalnych „punktów styku” (Schechnerowskie *points of contact*) performatyki – możliwości jej rozwinięcia w kontekście studiów nad traumą.

⁷⁴ E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 5/2007, ss. 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”.

⁷⁵ J. McKenzie, *Performuj albo...*, s. 70.

⁷⁶ Odwołuje się przy tym do dwóch myślicieli: Herberta Marcuse i jego *Erosa i cywilizacji* oraz do Jeana-François Lyotarda i jego *Kondycji ponowoczesnej*. J. McKenzie, *Performuj albo...*, ss. 202–218.

⁷⁷ Ibidem, s. 23.

⁷⁸ Ibidem, s. 249.

2. Studia nad traumą – między dramatem realnym i zmediatyzowanym

Za punkt wyjścia do analizy różnych sposobów interpretowania zjawiska traumy i sformułowania jej performatywnego ujęcia jako rodzaju Turnerowskiego dramatu społecznego (w odniesieniu do traumy kolektywnej)⁷⁹ przyjmuję tezę, że wciąż 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), że nie istnieje jedno właściwe podejście, metoda badania różnych doświadczeń i historii traumatycznych. Opowieści o bolesnych zdarzeniach pozostają nieredukowalne, dlatego wymagają spojrzenia z różnych perspektyw (takich jak: literatura, film, psychologia, kulturoznawstwo, nauki polityczne, socjologia, performatyka)⁸⁰. Poniżej przedstawię perspektywę fotograficzną, dotyczącą zdjęć, które stanowią reprezentacje traumatycznych wydarzeń.

W *Conflict Transformation* David Becker przestrzega przed generalizowaniem i uniwersalizowaniem pojęcia traumy. Według niego trauma może być rozumiana 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 powinno się więc zastąpić analizą konkretnej sytuacji 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 traumatycznych⁸¹. Niemniej warto przyjrzeć się różnym sposobom definiowania samej traumy, gdyż to właśnie te występujące w definicji cechy pozwalają na zaklasyfikowanie danej sytuacji jako traumatycznej.

2.1. Freud i przerwana bariera

Zygmunt Freud jako jeden z pierwszych zaczął posługiwać się terminem „trauma” w kontekście psychiki ludzkiej. Co ciekawe, nie opracował żadnej osobnej teorii traumy – używał tego terminu do wyjaśniania zachowań histerycznych,

⁷⁹ Zob. podrozdział 1.3. *Co to jest performans versus który performans?*

⁸⁰ C. Caruth, *Słowo wstępne*, w: C. Caruth (red.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore – Londyn 1995, s. ix.

⁸¹ Za: E. A. Kaplan, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, NJ – Londyn 2005, s. 39.

zakładając niejako, że taka teoria już istnieje. Zainteresowanie Freuda histerią wzrosło w 1890 r., po jego wizycie w klinice Salpêtrière kierowanej przez Jeana-Martina Charcota, który stosował metodę hipnozy. Freud dość szybko spostrzegł, że sama hipnoza nie wystarczy, by uwolnić pacjenta od cierpienia, i zaczął rozwijać metodę przepracowywania traumy poprzez mówienie 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”⁸². Przyjmując ten termin, psychoanaliza „przeniosła na płaszczyznę psychiczną trzy jego elementy: gwałtowny szok, przebiecie i konsekwencje dla całego organizmu”⁸³. Freud użył tego słowa metaforycznie. Uważał bowiem, że umysł także (podobnie jak tkanki) posiada pewne bariery ochronne, które mogą zostać uszkodzone, przerwane przez bolesne wydarzenia. Traumatycznym Freud nazywał 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 wynikiem muszą być stałe zaburzenia w układzie energetycznym”⁸⁴.

Początkowo austriacki badacz łączył traumę z doświadczeniami wczesnego dzieciństwa, o których jednostka zapomina, gdyż wiążą się one z nieprzyjemnymi wrażeniami o charakterze seksualnym i agresywnym. Po tym okresie następuje czasowe utajenie symptomów nerwicowych, które dają o sobie znać na późniejszym etapie życia. Wiele historii swoich pacjentek o seksualnych nadużyciach, których padły ofiarą, Freud zakwestionował. Uznał, że owe pacjentki celowo zmyśliły te historie, by zwrócić na siebie uwagę. Histerię (a tym samym traumę) ściśle wiązał więc z fantazjami. Doświadczenia I wojny światowej pokazały jednak, że także żołnierze ocaleli z pola bitwy mogą przejawiać te same symptomy chorobowe, co jego pacjentki. Freud uświadomił sobie, że trauma może mieć dający się wyróżnić powód zewnętrzny, co oznacza, iż nie jest tylko skutkiem wybujałej wyobraźni. W studium o Mojżeszu i religii monoteistycznej z 1939 r. stwierdza już, że „traumy są albo przeżyciami, w których uczestniczyło się cieleśnie, albo spostrzeżeniami zmysłowymi, najczęściej wzrokowymi lub słuchowymi, a więc są przeżyciami lub wrażeniami”⁸⁵. Wcześniej, bo w rozprawie *Poza zasadą rozkoszy*, napisanej w 1920 r., Freud zwraca również uwagę na naturę przeżycia traumatycznego; podkreśla, iż główny ciężar spoczywa

⁸² J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, tłum. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 341. W języku polskim słowo „trauma” często tłumaczy się jako „uraz”, dlatego w powszechnym użyciu jest sformułowanie „zespół stresu pourazowego”, a nie „zespół stresu potraumatycznego” (*post-traumatic stress disorder*).

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. K. Obuchowski, Warszawa 2002 (1917), ss. 259–260.

⁸⁵ Z. Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna* (1939), w: idem, *Pisma społeczne*, tłum. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, Warszawa 1998, s. 447.

w takim doświadczeniu „na czynniku zaskoczenia, na przerażeniu”⁸⁶. Przeważenie definiowane jest przez niego jako „stan, w jakim nagle znajduje się człowiek, który stanął w obliczu niebezpieczeństwa, nie będąc na nie przygotowany”⁸⁷. W rozprawach Freuda trauma stanowi więc 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 nim⁸⁸. Wyparte wspomnienia jednak powracają, tyle że w formie zniekształconej i wówczas nawet w procesie leczenia pacjent może nieświadomie dopowiadać do swojej historii pewne detale, które w rzeczywistości nie miały miejsca. To, co zostało wyparte, powraca tylko częściowo⁸⁹. Powraca jednak często, choć dające się dostrzec symptomy nie zawsze są łączone z danym przeżyciem traumatycznym.

2.2. Powrót wypartego – świadek traumy

Współcześnie można zaobserwować gwałtowny wzrost zainteresowania badaczy nauk społecznych zjawiskiem traumy. Dzieje się tak przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, wiek XXI nie potrafi wciąż otrząsnąć się z koszmaru wojen światowych i totalitaryzmów XX wieku. Pytania o to, jak mogło dojść do Holokaustu, jak to się stało, że część świata biernie patrzyła na systematycznie prowadzoną eksterminację Żydów, Romów, niepełnosprawnych i innych osób odbiegających od społecznie przyjętej normy, w końcu: jak to się stało, że wyprodukowano bombę, która może spustoszyć całe miasta w ciągu kilku sekund (przypadek Hiroszimy i Nagasaki nas wystraszył, ale czy nauczył czegokolwiek?), nadal pozostają bez odpowiedzi, a milczenie i pustka znaczeniowa pogłębiają jeszcze naszą niepewność i strach przed przyszłością. Badacze traumy ostrzegają: jeśli nie przepracujemy wszystkich bolesnych doświadczeń z przeszłości, to nigdy się od nich nie uwolnimy i pozostaniemy więźniami wspomnień. Chęć wyparcia tego, co bolesne, zwycięża często z pragnieniem dotarcia do prawdy⁹⁰. Po drugie, zaczęliśmy dostrzegać negatywne skutki postępu, który modernizm utożsamiał z rozwojem i poprawą warunków życia ludzi. W XX wieku wiara

⁸⁶ Z. Freud, *Poza zasadą rozkoszy* (1920), w: idem, *Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Rezske, Warszawa 2007, s. 167.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ten stan „usypienia” Freud nazywa utajeniem lub latencją. Ibidem. Por. Z. Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz...*

⁸⁹ Z. Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz...*, s. 451.

⁹⁰ Te dwie siły: wyparcia (czy też zaprzeczenia) oraz pogodzenia się z bolesną prawdą ściągają się ze sobą, chociażby przy okazji dyskusji wokół dzieł filmowych, które poruszają tematykę traumatycznych zdarzeń. Najbardziej aktualnym przykładem takiego filmu jest, moim zdaniem, *Pokłosie* Władysława Pasikowskiego (2012).

w postępie ustępuje miejsca bolesnej świadomości istnienia permanentnego kryzysu zachodniej cywilizacji.

Warto zacząć od przeanalizowania kilku głównych wątków podejmowanych przez badaczy traumy osób 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 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 zwerbalizować”⁹¹. Badaczka opisuje zjawisko, o którym pisał już Freud – chodzi o okres latencji, uśpienia na pewien czas symptomów traumatycznych. Do ich ponownej aktywacji dochodzi na dwa sposoby: na mocy skojarzeń (gdy pewne z natury niewinne sygnały wzrokowe, słuchowe, a także dotykowe czy zapachowe mogą uruchomić ciąg skojarzeń z pierwotnym zdarzeniem traumatycznym)⁹², a także w związku z doświadczeniem kolejnej traumy (każda trauma zawiera bowiem poprzednie bolesne doświadczenia). Trzeba przy tym pamiętać, że to nie tyle charakter zdarzenia decyduje o jego traumatycznych cechach, ile 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 [...]”⁹³. Innymi słowy, dla jednej osoby zdarzenie może pozostać obojętne emocjonalnie, a dla innej – mieć znamiona traumy. Reakcja 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 Freud⁹⁴. Uznanie danego doświadczenia za traumatyczne zależy więc od jego obramowania interpretacyjnego, a raczej od

⁹¹ M. Orwid, *Trauma*, Kraków 2009, s. 8.

⁹² Na przykład 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 kilkakrotnie, mężczyzna decyduje się na terapię. W jej trakcie opowiada o swoim doświadczeniu bycia ofiarą wypadku samochodowego. Terapeuta zauważa, że w czasie 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 niego skojarzenie (znów na poziomie nieświadomym) z wypadkiem, a w konsekwencji lęk i drżenie ciała, które pojawiły się w związku z pierwotnym zdarzeniem traumatycznym.

⁹³ C. Caruth, *An Interview with Robert Jay Lifton*, w: C. Caruth (red.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore – Londyn 1995, s. 4.

⁹⁴ Za: E. A. Kaplan, *Trauma Culture...*, s. 2.

aktorów społecznych, którzy decydują się na zastosowanie takiej, a nie innej ramy. W kontekście Zagłady tymi aktorami są: ofiary, kaci oraz świadkowie⁹⁵. Wszyscy oni mogą doświadczać traumy na swój sposób, jednak 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 znaczenia tkwi największe ryzyko traumy.

Dori Laub w tekście *Truth and Testimony: The Process and the Struggle* proponuje trzy sposoby rozumienia roli świadka (*witnessing*) w kontekście doświadczeń Holokaustu (te trzy sposoby można przenieść na grunt każdego zdarzenia traumatycznego). Jednym z nich jest bycie świadkiem dla samego siebie. Taką perspektywę przyjmują osoby, które doświadczyły traumy bezpośrednio, na własnym ciele i umyśle. Drugi sposób to przyjęcie roli słuchacza, który staje się świadkiem czyichś zeznań, wspomnień. Wreszcie trzeci sposób, gdy jednostka staje się świadkiem samego procesu świadkowania⁹⁶. 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 niemożności dotarcia do pełnej prawdy o tym doświadczeniu. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że wspomnienia z nim związane uległy zniekształceniom. To, co się wydarzyło, wydaje się nierealne, a tym samym zwiększa poczucie dramatyczności zdarzenia. Jedyną formą złagodzenia bólu jest odnalezienie świadka, który zgodziłby się na zaspokojenie potrzeby bycia wysłuchanym⁹⁷. Proces angażujący świadka i dającego świadectwo jest formą działania, dzięki któremu ocalały może zakończyć 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 sam⁹⁸.

⁹⁵ Takie kategorie aktorów społecznych podaje też Maria Orwid. M. Orwid, *Trauma*, s. 84.

⁹⁶ D. Laub, *Truth and Testimony: The Process and the Struggle*, w: C. Caruth, *An Interview...*, s. 61.

⁹⁷ Laub pisze wprost o *imperative to tell and to be heard*. Imperatyw ten nie może być jednak do końca zrealizowany, ponieważ pamięć, myśl i mowa nie są w stanie przekazać opowieści w pełni jej okrucieństwa i realności. Ibidem, s. 63.

⁹⁸ Według Lauba o horrorze Holokaustu decyduje to, że nie miał on żadnych świadków. Ludzie obserwujący poczynania nazistów po prostu biernie im się przyglądali, 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 Martina Bubera. Ibidem, s. 66.

Pozycja świadka zakłada również gotowość do zmierzenia się z własną śmiertelnością, a 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, że jeśli konfrontacja z czyjąś śmiercią nie prowadzi do konfrontacji z własnym lękiem przed nią, to może skutkować przerzuceniem śmierci na innych. Przypomina on, iż 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 siłę, swój system wartości, niszcząc wartości i witalność osób spoza własnej 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 – E. J.-K.] prawa do życia, [...] poprzez identyfikowanie ich jako ofiary”⁹⁹. Innymi słowy, fałszywy świadek odwraca wzrok i słuch od osoby doświadczającej cierpienia, uważając, że zasługuje ona 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 światowej¹⁰⁰, jak i w przypadku wojny w Wietnamie.

2.3. Zmiana – trauma – performans

Zainteresowanie badaczy traumą wzrosło również z powodu przewartościowania w XX wieku 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 byciem¹⁰¹.

Spółeczeństwo jest więc ze swej natury performatywne, jego części składowe pozostają w stanie ciągłej liminalności. Sztompka wymienia trzy wielkie

⁹⁹ C. Caruth, *An Interview with Robert Jay Lifton*, w: C. Caruth (red.), *Trauma...*, s. 139.

¹⁰⁰ Obszerne studium procesu odczłowieczania ofiar (tj. warunku podstawowego skonstruowania *false witness*) zawiera m.in. książka *Nowoczesność i Zagłada* Zygmunta Bauman, w której autor wskazuje na problem relacji między państwowym systemem prawa (który umożliwił całemu społeczeństwu przyjęcie perspektywy, słowami Liftona, fałszywego świadka) a podstawowym nakazem moralnym „nie zabijaj”. Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. T. Kunz, Kraków 2009 (1989), zwłaszcza ss. 361–369.

¹⁰¹ 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.

zmiany społeczne, brzemienne zarówno w pozytywne, jak i negatywne skutki: 1) industrializację, urbanizację, powszechną edukację i powstanie kultury masowej; 2) automatyzację, komputeryzację, zwiększenie czasu wolnego oraz częstsze podróże; 3) rewolucję komunikacyjną i informacyjną prowadzącą do globalizacji¹⁰². Procesy te, z początku witane z wielkim optymizmem, mają także swoją „ciemną stronę”. Doprowadziły bowiem m.in. do zniszczeń ekologicznych, wzrostu instrumentalnej biurokracji (a tym samym do rozluźnienia więzi łączących członków danej grupy), naukowo programowanego ludobójstwa; stworzyły także warunki do rozwoju terroryzmu na niespotykaną dotąd skalę. Właśnie w początkowej fazie tych zmian Freud prowadził badania nad traumą, ściśle powiązaną ze społecznymi skutkami modernizmu. Jak zauważa E. Ann Kaplan, industrializacja (wraz z rozwojem burżuazji) doprowadziła do powstania wielu zagrożeń życia i zdrowia jednostek, począwszy od wypadków w fabrykach czy na kolei, na destrukcyjnym patriarchyzmie i pruderii rodziny burżuazyjnej (stwarzającej cieplarniane warunki dla kształtowania się hysterii) kończąc¹⁰³.

W dzisiejszych postindustrialnych realiach wciąż ulegamy urokowi zmiany, jednak tym razem jest to zmiana, która pozostaje pod nadzorem. Powszechny kult innowacyjności, kreatywności i zwiększania wydajności nie słabnie. Swoich wyznawców ma przede wszystkim w środowiskach pracowniczych, w ramach korporacyjnego zarządzania i technologicznych urozmaień. Jon McKenzie nazywa tę ponowoczesną kondycję performatywnością, a moment historyczny, w którym się znajdujemy – „erą globalnego performansu”¹⁰⁴. 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, że nic nie jest pewne. Jediną stałością jest zmiana (lub – słowami McKenziego – norma liminalna). Widać ją w performansie organizacyjnym, posługującym się restrukturyzacją, najnowszymi badaniami naukowymi, cięciami budżetowymi, zarządzaniem odwołującym się nie tylko do intelektu zarządzanych, ale i do ich intuicji, zdolności twórczych, cenionych na równi z ich wiedzą. Performans technologiczny nakazuje natomiast 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, że performans stał się formą władzy, dopasowującej pragnienia

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ E. A. Kaplan, *Trauma Culture...*, s. 25.

¹⁰⁴ J. McKenzie, *Performuj albo...*, cz. II, a zwłaszcza rozdz. V: *Wyzwanie: władza performansu*.

jednostek do pragnień społecznych, instytucjonalnych, korporacyjnych¹⁰⁵. Jako poddani normy liminalnej mamy ciągle w pamięci 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 raketowe, pojazdy rozwijające duże prędkości, elektrownie jądrowe, niekoniecznie pozwalają nam patrzeć z większym optymizmem w przyszłość. Katastrofa w japońskiej elektrowni atomowej w Fukusimie z 2011 r., bombardowanie ludności cywilnej Iraku podczas konfliktu zbrojnego w 2003 r., wypadki autokarowe, kolejowe i lotnicze to tylko wyrywkowo dobrane przykłady niepożądanych skutków działania naszych „performujących” maszyn. Niemniej norma liminalna przewycięża nasz strach (w wyniku katastrofy w Fukusimie niektóre państwa zdecydowały się na zamknięcie elektrowni jądrowych znajdujących się na ich terenie – nie dlatego jednak, by z nich na dobre zrezygnować, lecz by jeszcze bardziej je udoskonalić), a nakaz performowania silniej na nas oddziałuje niż nakazy moralne. Bardzo często przychodzi nam za to płacić wysoką cenę – cenę traumy.

Każda zmiana staje się więc potencjalnie traumatyczna¹⁰⁶, 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, charakteryzuje się następującymi cechami: jest zmianą nagłą, powodującą szok (co koresponduje z Freudowskim „czynnikiem zaskoczenia, z przerażeniem”), o wszechogarniającym zasięgu (tzn. dotyczącym wielu aspektów życia społecznego), docierająca do podstaw funkcjonowania danej grupy, a jednostki nią dotknięte mają poczucie, że stykają się z czymś nierealnym¹⁰⁷. Ponadto Sztompka postuluje, by traumy nie kojarzyć z przyczyną lub skutkiem zmiany, lecz z procesem (dzianiem się), w którym można wyróżnić sześć 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. Na trzecim można zaobserwować 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 – poja-

¹⁰⁵ Ibidem, s. 211.

¹⁰⁶ Maria Orwid twierdzi nawet, że „każda zmiana w życiu społecznym, politycznym, w rytuale czy obyczaju – nawet jeżeli jest zmianą na lepsze – jest przeżyciem traumatycznym, bolesnym i trudnym”. M. Orwid, *Trauma*, s. 105.

¹⁰⁷ P. Sztompka, *The Trauma of Social Change...*, ss. 158–159.

wiają się jej symptomy zarówno na poziomie mentalnym, jak i behawioralnym. Piąty etap to próby stworzenia strategii radzenia sobie z bolesną sytuacją, czyli potraumatycznej adaptacji. W końcowej fazie ma nastąpić pokonanie traumy i pogodzenie się z nowymi warunkami egzystowania społecznego¹⁰⁸.

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: faza naruszenia norm, którym podlegają stosunki społeczne (a więc zmiana w rozumieniu Sztompki), 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 czwarta faza – reintegracja grupy lub uznanie nieodwracalnej schizmy (Sztompka bierze pod uwagę tylko pierwszą z tych dwóch możliwości)¹⁰⁹.

Jeśli uznamy, że każda trauma kulturowa¹¹⁰ może być rozpatrywana jako Turnerowski dramat społeczny, dobrym narzędziem do jej analizy okaże się performatyka. Zastosowanie analizy z wykorzystaniem narzędzi wypracowanych w obrębie *performance studies* uprawomocnia to, że 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 Jeffrey C. Alexander, tragiczne wydarzenia nie są tragiczne same przez się (przypomnijmy: według Cathy Caruth to w sposobie ich doświadczania tkwi potencjał traumatyczny) – by zyskać status wydarzeń traumatycznych, muszą jeszcze zostać poddane udramatyzowaniu¹¹¹. Autor ten przedstawia traumę jako wielką narrację, budowaną przez jednostki odpowiadające za tworzenie znaczeń w danej grupie i mające moc przekonywania innych, że 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

¹⁰⁸ Ibidem, ss. 168–170.

¹⁰⁹ V. Turner, *Gry społeczne...*, ss. 27–30.

¹¹⁰ 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 strasznym wydarzeniem, które pozostawia niezatarte ślady w zbiorowej świadomości, naznaczając na zawsze ich wspomnienia oraz 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, *Cultural Trauma...*, s. 1.

¹¹¹ 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, *Cultural Trauma...*, s. 229.

reprezentacji traumy utożsamia się z grupą, która doświadczyła jej bezpośrednio? Kto jest winny cierpieniu ofiar?¹¹²

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 wobec 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 przedstawione jako znacznie różniące się od ogółu społeczeństwa (np. osoby czarnoskóre, niepełnosprawne, żyjące w ubóstwie) lub/i stosujące się w swym codziennym życiu do zasad, które odbiegają od powszechnie respektowanych norm zachowania (np. osoby z upośledzeniem umysłowym, wyznawcy innej religii), narracja traumy nie zostanie skonstruowana, a tym samym ofiary nie będą miały możliwości uleczenia swoich 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, a zatem wydarzenie powinno być prezentowane jako godzące w coś społecznie uświęconego, jako zjawisko wywołujące negatywne skojarzenia i uczucia, takie jak odraza, wstyd, poczucie winy¹¹³. Niektórzy badacze traktują traumę nie jako wydarzenie czy sposób reagowania na nie, ale jako pamięć o tym, co zadało ranę, zburzyło barierę ochronną danej wspólnoty. Do ich grona zalicza się Neil 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, c) uznawana za zagrażającą egzystencji społeczności lub łamiącą jedno lub więcej fundamentalnych kulturowych przekonań”¹¹⁴. Traumę i pamięć o niej łączą bardzo osobliwe relacje: z jednej strony ofiary traumy próbują za wszelką cenę zachować o niej pamięć, z drugiej – często pragną zapomnieć 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, mają tendencję do zaangażowanego badania tego, co zaszło, wysuwania nowych teorii na temat przyczyn zdarzenia, dokonują jego reinterpretacji, ponownych

¹¹² J. C. Alexander, *Toward a Theory...*, ss. 12–15.

¹¹³ Ibidem, s. 36.

¹¹⁴ N. J. Smelser, *Psychological Trauma and Cultural Trauma*, w: J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser, P. Sztompka, *Cultural Trauma...*, s. 44.

podsumowań, często też angażują swoich członków w spór o symboliczne znaczenie danej traumy. Smelser taką tendencję nazywa grą kulturową (*cultural play*)¹¹⁵, która, moim zdaniem, przybliży się do tego, co w psychologii określa się mianem rozegrania 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 wewnątrz zakazanymi uczuciami, pragnieniami lub fantazjami. Poprzez odgrywanie czarnych scenariuszy zamienia bierne w czynne, przekształca poczucie bezradności i słabości w doświadczenie sprawstwa i władzy”¹¹⁶. Czynności te mają charakter powtarzalny, a podejmująca je jednostka nie zawsze zdaje sobie sprawę z ich źródła¹¹⁷. To, co jest rozgrywane na poziomie indywidualnym, może też mieć miejsce w szerszej, społecznej skali.

Za przykład takiego szerszej rozumianego rozegrania w działaniu uznają repetycje medialnych obrazów upadających wież World Trade Center. E. Ann Kaplan tłumaczy, że te telewizyjne migawki stanowiły część symptomu traumatycznego – ich powtarzalność przekładała się na unieruchomienie, zatrzymanie czasu, tak jakby historia utknęła w martwym punkcie¹¹⁸. Jednocześnie 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 prywatnych mieszkań. Takie zachowania służą przekształcaniu poczucia bezradności w sprawczość. Dla Kaplan, która we wrześniu 2001 r. przebywała w okolicach Manhattanu, taką formą sprawczości było również fotografowanie napotkanych ludzi i obiektów. To działanie, jak podaje autorka, miało na celu odnalezienie sensu w sytuacji, w której i ona, jako mieszkanka Nowego Jorku, została nagle postawiona. Kaplan tłumaczy: „robiłam zdjęcia [...], co było próbą, tak myślę, uczynienia realnym tego, czego nie byłam w stanie pojąć”¹¹⁹. Aparatowi fotograficznemu przypisana tu została rola tłumacza¹²⁰, który umożliwia danej jednostce zapoznanie się z sensem tego, co jest jej komunikowane. Staje

¹¹⁵ Ibidem, s. 54.

¹¹⁶ <http://www.charaktery.eu/slownik-psychologiczny/A/141/Acting-out/> [18.12.2012].

¹¹⁷ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, s. 291.

¹¹⁸ E. Ann Kaplan, *Trauma Culture...*, s. 13.

¹¹⁹ Ibidem, s. 2.

¹²⁰ Kaplan bardzo wyraźnie podkreśla użyteczność stosowania kategorii „tłumaczenia” (*translate*) w kontekście traumy i pyta w swoich 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, że w niektórych przypadkach funkcję tłumacza można przypisać także fotografii, zwłaszcza gdy po aparat sięga osoba, która pragnie w ten sposób zrozumieć własną traumę (jak uczyniła to sama Kaplan).

się również medium, dzięki któremu jesteśmy w stanie zająć pozycję równoprawnego współuczestnika interakcji, wywierać na nią wpływ.

Robienie zdjęć może więc spełniać, podobnie jak rytuał, funkcję terapeutyczną (tj. leczniczą, uzdrawiającą). Jednak 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, że bez tej świadomości akt fotografowania staje się podglądactwem (fotograf pozostaje bowiem niewidzialny), czymś innym niż dawanie świadectwa, świadomość ta bowiem zakłada „dobrą widoczność” po obu stronach aparatu. Niemniej zdjęcia mogą pozostawać nosicielami traumy, kształtować jej znaczenie, brać udział w sporze o winie i karze, zostać uznane za dowód zbrodni lub ulec manipulacjom. Innymi słowy, stają się ważnymi uczestnikami Smelserowskiej gry kulturowej. Niosą także ze sobą ryzyko doświadczenia traumy pośredniej (*vicarious trauma*). Z tego typu bolesnym doświadczeniem możemy zetknąć się przy oglądaniu zdjęć czy materiałów audiowizualnych przedstawiających cudze cierpienie.

2.4. Trauma zmediatyzowana – między współczuciem a odrzuceniem

Susan Sontag w tekście *O fotografii* napisała:

[...] pierwsze zetknięcie z fotograficznym zapisem przerażających tematów stanowi rodzaj objawienia [...]: negatywną epifanię¹²¹.

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 następnie dodaje: „Gdy patrzyłam na nie [zdjęcia – E. J.-K.], 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”¹²². Można zatem stwierdzić, że 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 Berceci, podobnie jak

¹²¹ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009 (1973), ss. 27–28.

¹²² Ibidem, s. 28.

E. Ann Kaplan, nazywa traumatyzacją zastępczą. Polega ona na „nieświadomej zmianie w procesie myślenia, spowodowanej ekspozycją na traumatyczne doświadczenia innych”¹²³. 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 zawałiła 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 drastycznie¹²⁴.

Z obserwacji tej można wysnuć wniosek, że obrazy medialne szokujących i bolesnych wydarzeń mają potencjał traumatyczny, który dzięki rozpowszechnieniu za pomocą 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 powinny jednak spełniać pewne warunki. Po pierwsze, muszą ukazywać cierpienie niewinnych ofiar (nie każdą śmierć uważamy za niezastuzoną), 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”¹²⁵. 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”¹²⁶. 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 zostały umieszczone w „New York Timesie” w marcu 2003 r. 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 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

¹²³ D. Bercelego, *Zaufaj ciału. Ćwiczenia, które uwalniają traumę, stres i emocje (TRE)*, tłum. A. Świtalska, B. Piecychna, Koszalin 2011, s. 28.

¹²⁴ Ibidem, s. 27.

¹²⁵ E. Ann Kaplan, *Trauma Culture...*, s. 87.

¹²⁶ Ibidem, s. 93.

(coraz sprawniej performujące w rozumieniu McKenziego) pojazdy wojenne i broń. Tak obramowane zdjęcie nie tworzy odpowiednich warunków do wytworzenia empatycznych uczuć wobec osób przedstawianych na obrazie¹²⁷.

Często zdarza się też, że konkretne grupy wypierają istnienie traumy, ponieważ wiązałyby się to z zaprzeczeniem „pozytywnych iluzji”¹²⁸, jakie dana zbiorowość wytworzyła o sobie i otaczającym ją świecie. Niektóre ze zdjęć te iluzje jednoznacznie demaskują, zwłaszcza gdy prezentują dowody krzywd, jakich inni doznają z naszej winy. Przykładem takiego zdjęcia, burzącego nasze dobre mniemanie o sobie, jest fotografia wykonana przez Nicka Uta w 1972 r., przedstawiająca nagie, przerażone wietnamskie dzieci, uciekające z wioski, na którą zrzucono napalm. Ten obraz zalicza się do kategorii „świeckich ikon”¹²⁹ – obrazów, które zdolne są zbudować w widzu postawę moralną, zmusić go do działania przeciw okrucieństwom, które znalazły swą reprezentację na zdjęciu. Wierzy się, że 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), że przyczynił się do szybszego zakończenia wojny w Wietnamie. Obraz ten doczekał się sequelu – zdjęcia przedstawiającego dorosłą, szczęśliwą Kim Phuc, trzymającą w objęciach swe nowo narodzonego dziecko (fotografia została wykonana przez Joe McNally’ego w 1995 r.). Robert Hariman i John Louis Lucaites 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. Widok dorosłej, zdrowej, zadowolonej Kim Phuc rekompensuje więc nam wcześniejszy dyskomfort spowodowany wyrzutami sumienia¹³⁰.

Fotografie pełnią zatem dwojaką funkcję w procesie traumatyzacji zastępczej i jej leczenia. Mogą przyczynić się do wytworzenia w nas postawy empatycznej, a tym samym zmusić do wzięcia odpowiedzialności za prezentowane krzywdy, albo sprawić, że wybierzemy drogę wyparcia lub nawet zaprzeczenia. O pierwszej bądź drugiej postawie decyduje zawsze kontekst, w jakim dane zdjęcie zostaje umieszczone. Trzeba jednak pamiętać, że tylko postawa świadka

¹²⁷ Ibidem, s. 95.

¹²⁸ D. Berceli, *Zaufaj ciątu...*, s. 69.

¹²⁹ C. Brink, *Secular Icons. Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps*, „History & Memory” t. 12, 1/2000.

¹³⁰ 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” t. 20, 1/2003.

może zapewnić uleczenie z traumy – w przeciwnym razie będziemy skazani na powroty danych obrazów, przypominających o nieprzepracowanych przez nas treściach (cierpieniu własnym i cudzym)¹³¹.

2.5. Wnioski

Wielu badaczy zauważa, że 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 może skutkować 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 narzędzi, dzięki którym jesteśmy w stanie nadać bolesnym wydarzeniom znaczenia, tak by nie zmniejszały naszego zaufania do świata i ludzi. Staralam się wykazać, że w te procesy znaczeniowocze wpisane zostały performatywne zabiegi, oparte na dramatyzowaniu zdarzenia (w przeciwnym razie nie zostałyby ono uznane za traumatyczne).

Przy analizowaniu konkretnej sytuacji traumatycznej musimy też pamiętać, że 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.

¹³¹ 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 r., o czym świadczy chociażby obrazek komiksowy Denisa Draughona „Abu Ghraib Nam”, na którym autor przedstawił postacie ze zdjęcia Nicka Uta; za Kim Phuc umieścił postać „zakapturzonego człowieka” – jednego z torturowanych więźniów z Abu Ghraib, czyniąc paralelę między cierpieniem wietnamskich dzieci i Irakijczyków. Analizę tego obrazu można odnaleźć w książce W. J. T. Mitchella, *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 To The Present*, Chicago 2011.

ROZDZIAŁ II

PONOWOCZESNOŚĆ WOBEC ŚMIERCI I CIERPIENIA

Wstęp

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, że 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 – można doszukiwać się w drugiej połowie XIX wieku, kiedy to zamiast konfrontacji z końcem życia człowiek zaczął raczej myśleć o zmaganiach z chorobą. Długo milczały o niej także nauki humanistyczne, co 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. Uczeni milczeli tak samo, jak milczeli ludzie, których opisywali, i jak sami milczeli prywatnie¹.

Począwszy jednak od lat 50. XX wieku w humanistyce zrobiło się o śmierci całkiem głośno; powiedziałabym nawet, że jej powrót do kręgu zainteresowań społecznych (przynajmniej o podłożu naukowym) przyjęto z pewną ulgą. Wspo-

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

minałam wcześniej, że 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 naszą traumę kulturową? Dlaczego jednak dawniej nie uznawano śmierci za naszą traumę kulturową? Dłaczego jednak dawniej nie uznawano śmierci za naszą traumę kulturową? Jedną z odpowiedzi na to pytanie można znaleźć w książce Jeana Baudrillarda *Wymiana symboliczna i śmierć* – wraz z przejściem od społeczeństwa pierwotnego do 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 jej już nie możemy podarować ani niczego od niej nie otrzymamy w zamian). Freud również dostrzegł w naszym stosunku do śmierci proces 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 przede wszystkim jest procesem niemal niemożliwym do wykreowania; wynika nie tyle z indywidualnej decyzji człowieka, ile z niemożności wyobrażenia sobie jej dziania się. Freud zauważył, że w momencie, w którym pojawia się w naszym umyśle wizja własnej śmierci, przestajemy być jej wyobrażonymi uczestnikami, a stajemy się jej widzami. Być może z tego właśnie względu (niemożności „przeżycia” własnej śmierci jako jej uczestnik, nie widz) doszedł on do wniosku, że każdy z nas nieświadomie przekonany jest o własnej nieśmiertelności.

To przekonanie konsekwentnie dziś pielęgnujemy; pragniemy wierzyć, że dzięki naszym dokonaniom, sukcesom zawodowym, powodzeniu towarzyskiemu czy dorobkowi (dającemu przeliczyć się na pieniądze, nieruchomości, ale i publikacje naukowe, nagrody, wytwory artystyczne) „nie wszystkich umrzemy”, lecz tylko na jakiś czas odejdziemy, by wkrótce powrócić⁴. Zacieramy różnicę

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

³ Z. Freud, *Aktualne uwagi o wojnie i śmierci* (1915), w: idem, *Pisma społeczne*, Warszawa 1998, s. 43.

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

między tym, co trwałe, a tym, co przemijalne. Ponowoczesność – jak 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, że 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 można wiązać 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 do rozmowy dyskomfort, terminami adekwatnymi w sytuacji prywatnej, nie publicznej. Kto użyje tych słów otwarcie, w towarzystwie – powinien się wstydić. Z takich powodów Geoffrey Gorer odważył się porównać śmierć do pornografii w swoim słynnym esej *The Pornography of Death*.

Obok problemów związanych z nieumiejętnością wyrażania naszych lęków i uczuć dotyczących umierania i cierpienia na arenę społeczną wkroczyły problemy zrodzone z postępujących procesów medykalizacji. Umieramy najczęściej już nie w domu, lecz w szpitalu, otoczeni nie wsparciem najbliższych, lecz wysoce specjalistyczną aparaturą podtrzymującą nadzieję na wyzdrowienie. Coraz większe sukcesy medycyny w dziedzinie 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 testamencie) umierającego? Eutanazja pozostaje jedną z ważniejszych kwestii, z którymi zmagamy się współcześnie i jak dotąd nie osiągnęliśmy 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 czyjejś (kogoś obcego, z kim nie utrzymywaliśmy bliższej relacji), śmierci gwałtownej, „kontrowersyjnej” (np. samobójczej, morderstwie, w katastrofie lotniczej) 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 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 bohaterem⁵.

Jeśli austriacki badacz miał rację, nietrudno zrozumieć, skąd wzięło się nasze współczesne zainteresowanie horrorem (zarówno w literaturze, filmie, fotografii, jak i w sztukach plastycznych).

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

1. Śmierć jako trauma – mechanizmy radzenia sobie ze śmiertelnością

Zygmunt Bauman w swoim studium strategii życia w czasach nowoczesnych i ponowoczesnych zwrócił uwagę na kłopoty z opracowaniem definicji śmierci:

[...] 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.

Śmierć oznacza [...] powstrzymanie „działającego podmiotu”, a tym samym *koniec* wszelkiej percepcji⁷.

Śmierć to zatem wielka niewiadoma dla rozumu, który nie potrafi sobie jej wyobrazić. Pozostaje jednym z najbardziej uniwersalnych faktów życia ludzkiego, ale faktem najmniej znanym. Najwięcej wiemy o jej biologicznych aspektach, o ciele, które zмага się z procesami swego spowalniania aż do momentu ostatniego oddechu, wyłączenia funkcji narządów, zatrzymania percepcji. A przecież, niezależnie od naszych kulturowych uwarunkowań, jesteśmy skłonni bronić

⁵ Z. Freud, *Aktualne uwagi o wojnie...*, s. 41.

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

⁷ Ibidem, s. 7.

słuszności twierdzenia, że człowiek to nie tylko ciało, ale również myśli, uczucia, relacje społeczne. W ostatnich latach można odnotować znaczny wzrost zainteresowania tymi pozabiologicznymi aspektami śmierci, czego przykładem jest niezwykła popularność książek napisanych przez osoby, które zetknęły się bądź same przeżyły śmierć kliniczną⁸. 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, według których medycyna charakteryzuje ten proces: 1) śmierć kliniczna, czyli ustanie spontanicznego oddychania i bicia serca; 2) śmierć mózgową, nieodwracalną, polegającą na obumieraniu komórek mózgowych; 3) śmierć komórkowa (biologiczna), czyli ustanie czynności i degeneracja różnych organów¹⁰. Zarówno z medycznego, jak i społecznego punktu widzenia śmierć charakteryzuje zaprzestanie dotychczas sprawnie funkcjonującego działania. Jeśli traumę można porównać do przerwanej bariery, to śmierć staje się tej bariery ostatecznym unicestwieniem. Śmierć łączy zresztą z traumą jeszcze kilka 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 niepokojącego burzącego jej stabilność emocjonalną.

Pojęciem „mechanizmy obronne” posłużył się jako jeden z pierwszych Zygmuntem 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 *coping mechanisms* – mechanizmy radzenia sobie ze stresem, które w przeciwieństwie do mechanizmów obronnych (*defense mechanisms*) są świadome. Opisał je m.in. Adriaan Verwoerd w tekście *Communication with Fatally Ill Patients*. Należą do nich: regresja, zaprzeczenie, represja, supresja, racjonalizacja, depersonalizacja, intelektualizacja, przeciwstawianie się, mechanizm obsesyjno-kompulsywny oraz sublimacja¹². Regresję charakteryzuje cofanie się do mniej dojrzałych psychicznie i społecznie form (typowych dla wieku dziecięcego), co przekłada się np. na wzrost uzależnienia od innych,

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

⁹ A. Ostrowska, *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*, Warszawa 2005, 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.

¹² Za: A. Ostrowska, *Śmierć w doświadczeniu...*, s. 133.

egocentryzm, hipochondrię, wzmożoną potrzebę gratyfikacji czy zwrócenie się w kierunku przeszłości, łączonej z poczuciem bezpieczeństwa i spokoju. Jednostka odsuwa od siebie w ten sposób groźbę śmierci. Zaprzeczenie polega na tłumieniu myśli i uczuć, ignorowaniu informacji napływających do nas przez systemy percepcji. Z kolei supresja (tłumienie) objawia się koncentrowaniem się jednostki nie na bolesnych kwestiach, lecz na innych sprawach, które pomagają jej w przysłonięciu tego, czego nie chce przeżywać. Osoby stosujące ten mechanizm często wyszukują dla siebie stałe aktywności i zajęcia. Jednostka może również w obliczu zagrożenia nieprzyjemnym doświadczeniem stwierdzić, że te przeżycia nie należą do niej, lecz są częścią jakiejś innej rzeczywistości, którą odczuwa niczym sen. Zabiegi te nazywa się depersonalizacją; towarzyszy im wrażenie odłączenia się od własnego ciała. Osoba chora, mająca świadomość powagi swojego stanu, może też szukać pomocy w mechanizmie intelektualizacji. Blokuję emocje, oddziela myśli od uczuć, gromadzi wiedzę na temat swojej choroby i jej rozwoju, a im więcej posiada na jej temat informacji, tym większe ma poczucie kontroli 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 kontraktowaniem lęku (czasem również przeciwfobią).

Gdy jednostka nie jest w stanie zapanować nad przykrym doświadczeniem (takim jak choroba), może także zastosować mechanizm obsesyjno-kompulsywny. Jego działanie polega na poszukiwaniu 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 nietrwale) o bezsilności doświadczanej na innym polu.

Ostatnim omawianym przez Verwoerda mechanizmem radzenia sobie ze stresem jest sublimacja. Sprowadza się ona do uwznioślenia, wyizolowania uczucia lęku czy gniewu i skierowania go w stronę niedestrukcyjnych aktywności. Do takich działań można zaliczyć np. pracę osób chorujących na nowotwór na rzecz organizacji do walki z rakiem. Jeśli śmierć i cierpienie traktujemy jako zagrożenie dla naszego dobrostanu, integralności „ja”, to możemy stwierdzić, że noszą one znamiona traumy. Nie dziwi zatem to, że Neil Smelser, opisując traumę zbiorową, zamieścił w swym artykule własną klasyfikację *coping mechanisms*¹⁴. Warto przypomnieć jego definicję traumy kulturowej, która jest

¹³ Ibidem, s. 137.

¹⁴ Smelser utożsamia mechanizmy obronne z mechanizmami radzenia sobie, nie zauważając podstawowej różnicy między tymi dwoma typami, jaką jest stopień uczestnictwa świadomo-

„a) kojarzona z negatywnym afektem, b) prezentowana jako niezbywalna oraz c) uznawana za zagrażającą egzystencji społeczności lub łamiącą jedno lub więcej fundamentalnych kulturowych przekonań”¹⁵. Czyż śmierci nie traktujemy jako przykrej, nieuchronnej przypadłości, przeczącej naszemu przekonaniu o własnej potędze, rozumności i postępie?

Smelser wyróżnił cztery sposoby działania *coping mechanisms*: 1) blokowanie zagrożenia (zaliczył do nich m.in. zaprzeczenie, represję i 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)¹⁶. Jednostka (lub też cała zbiorowość) może stosować 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 śmierć¹⁷.

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

2. Usuwanie żałoby, zanikanie świadka

Możemy domyślać się, że żałoba, jako ból po stracie bliskiej osoby, towarzyszyła człowiekowi od zawsze. Jednak sposób, w jaki ludzie ją okazywali, ewoluował na przestrzeni wieków. Pierwszego naukowego opracowania zagadnienia żałoby podjął się Freud, który w tekście *Żałoba i melancholia* pisał o niej, że „stanowi reakcję na utratę ukochanej osoby czy też zajmującej jej miejsce abstrakcji w rodzaju ojczyzny, wolności, ideału itd.”¹⁸ Według Freuda nie jest ona stanem, ale procesem (dlatego używał sformułowania „praca żałoby”), w czasie którego

ści w ich zastosowaniu. Zob. N. J. Smelser, *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, s. 47.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, ss. 45–46.

¹⁷ A. Ostrowska, *Śmierć w doświadczeniu...*, s. 8.

¹⁸ Z. Freud, *Żałoba i melancholia* (1917[1915]), w: idem, *Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 147.

żałobnik stopniowo „odrywa się”, wycofuje swoje libido związane z obiektem miłości:

[...] sprawdzian rzeczywistości pokazał nam, że umiłowany obiekt już nie istnieje, po czym [żałoba – E. J.-K.] domaga się, 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, nadmierne obsadzone, po czym na każdym z nich zachodzi proces odrywania od niego libido. [...] „ja”, po przeprowadzeniu pracy żałoby, jest na powrót wolne i nie zahamowane¹⁹.

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 jest procesem, można ją podzielić na pewne etapy, stadia „przepracowywania straty”. W pierwszej fazie, określanej mianem *decathexis*, dochodzi do zerwania więzi łączących ze zmarłym. Druga faza 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, a także zmienia swój dotychczasowy stosunek do zmarłego²⁰. Warto dodać, że praca żałoby odbywa się na kilku poziomach: w sferze psychicznej, somatycznej i społecznej. Oprócz żalu, rozpacz, gniewu czy poczucia winy u osoby przeżywającej stratę mogą pojawić się takie objawy, jak: duszności, brak apetytu czy zawroty głowy.

Jeśli chodzi o poziom społeczny, jeszcze do niedawna pozwalano opłakującym bliskich na noszenie przez pewien czas czarnych strojów, zakładanie kirów czy opasek na ramiona. Antonina Ostrowska w książce *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa* odnotowała, że choć nie istnieje żadna zasada określająca czas trwania żałoby, przyjmuje się, że jednostka przeżywająca głęboki smutek jeszcze kilka lat po śmierci kogoś bliskiego powinna poszukać pomocy u psychiatry²¹. Wydaje się, że to stwierdzenie pozostaje nad wyraz optymistyczne; skłaniałabym się raczej (za Philippem Arièsem, Elisabeth Kübler-Ross i Geoffreyem Gorerem) ku całkiem innej konstatacji: społeczeństwo przestało wspierać osoby dotknięte żałobą. Oznacza to nie tyle skrócenie „normalnego” (powszechnie dozwolonego) czasu „przepracowywania straty”, ile wyrzucenie go 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 do żałoby nie nastąpiła gwałtownie, raczej po cichu weszła do codziennych praktyk. Jeszcze w epoce Romantyzmu stratę najbliższych przyjmowano z nieskrywaną rozpaczą, wzbu-

¹⁹ Ibidem, s. 148.

²⁰ A. Ostrowska, *Śmierć w doświadczeniu...*, s. 224.

²¹ Ibidem, s. 227.

rzeniem. Żałoba nierzadko graniczyła z szaleństwem, jednak społeczeństwo zezwalało na wręcz histeryczne 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 wysnuł z własnego doświadczenia, które opisał w książce *Death, Grief, and Mourning*. Gdy w 1948 r. umarł jego przyjaciel, pozostawiając żonę i trójkę dzieci, brytyjski socjolog tak opisał spotkanie z jego żoną:

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 przyjaciół²².

To doświadczenie ukazało Gorerowi wielką mądrość naszych przodków, którzy pomagali umierającym i ich rodzinom poprzez rytualne zabiegi mające na celu złagodzenie żalu oraz przyzwolenie na okazanie bólu po stracie „obiekta miłości”.

Warto przypomnieć, że rytuał to jeden z głównych przedmiotów zainteresowania performatyki, ponieważ „rytuały pomagają [...] ludziom (i zwierzętom) borykać się z trudnymi sytuacjami przejścia, dwuznacznymi związków, hierarchii i pragnień, które naruszają, przekraczają lub mącą normy powszedniego życia”²³. Tworzą one i podtrzymują to, co Émile Durkheim nazywał „solidarnością społeczną”, a co można porównać do Turnerowskiej *communitas*, czyli więzi egalitarnych, relacji Ja-Ty, będących wyrazem „pragnienia absolutnego, bezpośredniego stosunku między ludźmi”²⁴. Nie dziwi więc to, że zachowania rytualne (performanse w rozumieniu Schechnera) zmieniają się, niektóre zanikają po to, by w ich miejsce pojawiły się inne. Nierzadko również mamy do czynienia z wynajdywaniem zupełnie nowych rytuałów (często zresztą stylizowanych tak, by wydawały się odwieczne²⁵), których propagatorami są niejednokrotnie artyści (za przykład może tu posłużyć *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 potrzeby²⁶.

Czy zanik rytuałów związanych z umieraniem oznacza zanik Durkheimowskiej „solidarności społecznej”? Trudno rozpoznać, co jest tutaj przyczyną, a co

²² Cyt. za: P. Ariès, *Rozważania o historii śmierci*, s. 274.

²³ R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 69.

²⁴ V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory: Symboliczne działanie w społeczeństwie*, Kraków 2005, s. 231.

²⁵ Ten „pozór pomaga oficjalnym kulturom rościć sobie prawa do tradycji i uznania, że panujący porządek zapewnia stabilność społeczną”. R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, s. 101.

²⁶ Ibidem, s. 102.

skutkiem, nie ulega jednak wątpliwości, że 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 opisuje ona wspomnienie z dzieciństwa o zamożnym gospodarzu z sąsiedztwa, który spadł z drzewa i wiedział, że 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” obyczaje? Moim zdaniem są one wyrazem naszego pogodzenia się z fatalnym zdarzeniem i pomagają umierającemu; również jego rodzinie pomagają przyjąc ze spokojem utratę kochanej osoby. Poza tym człowiek umierający we własnym domu, w drogim jego sercu otoczeniu, nie musi się do niczego przystosowywać²⁷.

Warto zauważyć, że Kübler-Ross była świadkiem umierania sąsiada jako dziecko. Nikt w tamtych czasach nie uważał za niepoprawne włączać najmłodszych do ostatnich zabiegów wokół umierającego. Dziś czynności te uważa się za niestosowne; nie jest przyjęte, by wykonywać je w obecności dzieci ani nawet 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 żałobę. W ten sposób przygotowują się stopniowo do tego, by śmierć traktować jako część życia, a doznanie to może sprawić, że szybciej dojrzeją”²⁸. 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, że ktoś poszedł do nieba czy też 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” ulegają 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”²⁹. Wydaje się, że na wszelkie możliwe sposoby próbujemy zaprzeczyć

²⁷ E. Kübler-Ross, *Rozmowy o śmierci i umieraniu*, tłum. I. Doleżał-Nowicka, Poznań 2007 (1969), s. 24.

²⁸ Ibidem.

²⁹ P. Ariès, *Rozważania o historii śmierci*, s. 275.

własnej śmiertelności: nie umieramy, lecz odchodzimy, nawet w trumnie zdajemy się zachowywać pogodę ducha. Skoro więc „nic takiego wielkiego się nie dzieje”, to po co o tym mówić, rozpaczać czy nawet okazywać gniew? Sens żałoby unicestwiono, gdyż sama śmierć została zakwestionowana.

Przyczyn tego Gorer upatrywał w odrzuceniu rytualnych sposobów 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 leży w samym tabu. [...] Tabu polega na odmowie doznawania wzruszeń [podkr. E. J.-K.], jakie wywołuje widok lub wzmianka o śmierci³⁰.

Okazywanie rozpacz czy innych głębokich uczuć jest więc uważane 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 z dziećmi. Elżbieta odmówiła udziału w kremacji męża oraz w poprzedzającym ją nabożeństwie anglikańskim. Odmowa ta nie wynikała z obojętności czy 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)³¹. 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, że wdowa nie okaże żadnych większych wzruszeń.

Taki akceptowalny społecznie rodzaj żałoby (sprowadzający się tak naprawdę do jej zniesienia) wiąże się ściśle z *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 r. Autorzy opisują w niej swoje badania przeprowadzone na grupach złożonych z chorego, jego rodziny oraz personelu szpitalnego w sześciu placówkach medycznych nad Zatoką San Francisco.

³⁰ Ibidem, ss. 329–330.

³¹ Ibidem, s. 279.

Analizując zebrane dane, Glaser i Strauss doszli do wniosku, że mamy obecnie do czynienia z nowym modelem umierania, zdecydowanie odmiennym od teatralnych uroczystości epoki Romantyzmu: „Śmierć ma być do przyjęcia lub do zniesienia dla żyjących”³². Jako że choćby wspomnienie o śmierci wywołuje w nas emocjonalne napięcie, sceny, których nie akceptujemy, to „przyptywy gwałtownej rozpacz chorych, ich krzyki, łzy i w ogóle wszelkie zbyt gwałtowne, hałaśliwe lub wzruszające zachowania, które mogłyby naruszyć szpitalną równowagę i spokój”³³. Symptomami „niewłaściwego” umierania są więc m.in. dążenie do wymiany emocji, a także odmowa porozumiewania się z otoczeniem (np. przyjmowania leków, posiłków, informowania, w jakim jest się nastroju), gdyż byłyby one rodzajem sprawiania przykrości innym – żyjącym i zdrowym. Umierający, pozbawiony możliwości szczerego wyrażania swoich potrzeb i lęków, odchodzi w poczuciu niespełnienia, rozgoryczenia, wynikającym z braku zezwolenia na głośne stwierdzenie, że nadszedł czas, by domknąć wiele spraw i pożegnać się z najbliższymi.

Co więcej, by uniknąć tych „niebezpiecznych wzruszeń”, lekarze i/lub rodzina nie informują umierającego o tym, że 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 nie zdaje on sobie sprawy z własnej kondycji, bo nikt go o tym nie informuje, traci szansę przygotowania się do śmierci (nie tylko przygotowania duchowego, ale i bardziej „przyziemnego”, np. przekazania wskazówek co do rozporządzania finansami, wyjawienia tajemnicy, przeproszenia za swoje winy czy zapewnienia o przebaczeniu doznanych krzywd; trzeba bowiem pamiętać, że w wielu religiach śmierć bez przygotowania traktowana jest jako nieszczęście duchowe). O takiej formie milczenia wobec pacjenta jesteśmy skłonni myśleć bardziej jako formie dyskrecji czy pomocy w zachowaniu poczucia godności niż jako ukrywaniu prawdy czy wręcz oszukiwaniu.

Bardzo głęboko zapadła mi w pamięć historia opowiedziana przez psychologa pracującego w jednym z polskich hospicjów. Wiąże się ona ściśle z problemem nierozmawiania ze swoimi bliskimi o śmierci. W ramach przygotowań do roli wolontariusza szpitalnego (w których uczestniczyłam w 2013 r.) psycholog ten opowiadał o różnych zdarzeniach, z którymi sam się zetknął, a z którymi przyszli wolontariusze być może będą musieli się kiedyś zmierzyć. Jego opowieść dotyczyła umierającej matki i jej córki. Obie kobiety zostały określone jako inteligentne i bardzo ze sobą zżyte. 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

³² Ibidem, s. 262.

³³ Ibidem.

stanie (w myśl zasady, że takie informacje mogłyby jej matkę... zabić); matka nie była nawet świadoma tego, że 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 bez bezpośredniego kontaktu z osobą, którą można by prosić o wybaczenie. Widać więc, że takie wycofywanie się, unikanie bezpośredniej konfrontacji z bolesnym doświadczeniem (rozmową o śmierci) skutkuje jeszcze większym bólem i frustracją oraz nie przynosi ulgi ani umierającemu, ani tym, którzy po nim pozostają.

Taka obserwacja skłoniła Philippa Arièsa do zastanowienia się, czy „źródłem współczesnych patologii społecznych nie jest w dużej mierze usunięcie śmierci poza nawias życia codziennego, zakaz żałoby i odebranie prawa do opłakiwania zmarłych”³⁴. W kontekście zmagania o szczere wyrażanie swoich myśli, obaw, lęków i uczuć związanych z umieraniem, warto przywołać rozważania Dori Laub na temat traumy i roli, jaką w jej przepracowaniu odgrywa świadek. Tak jak osoba po przeżyciu traumy, tak też jednostka w obliczu własnego kresu potrzebuje innych, by wysłuchali jej opowieści, a tym samym pozwolili jej nadać znaczenie temu, co ją w tym momencie spotyka. Jedyną formą złagodzenia bólu jest często znalezienie świadka, który zgodzi się na zaspokojenie potrzeby bycia wysłuchanym. Proces angażujący świadka i dającego świadectwo jest formą działania, dzięki któremu ten drugi może zakończyć proces wyzwalania się od wydarzenia. Świadek natomiast bierze część odpowiedzialności za opowieść, przynosząc tym samym ulgę opowiadającemu, który dotąd zmagął się z nią sam³⁵. Jak wiadomo, bycie świadkiem przedśmiertnych wyznań nie jest łatwym zadaniem, wymaga bowiem skonfrontowania się z własną 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 jednak o bez troskie podchodzenie do spraw ostatecznych, lecz o dojrzałe zaakceptowanie (a nie negowanie) faktu bycia istotą śmiertelną.

Najlepszym dowodem na dobroczynne skutki komunikowania się osób zdrowych z chorymi, dla których nie ma większych szans na wyleczenie, jest seminarium na temat śmierci i umierania, zainicjowane przez Kübler-Ross w 1965 r. w Chicago. Do zorganizowania seminarium, w którym uczestniczyli pacjenci, studenci teologii i medycyny oraz kapelan i psychiatra, przyczyniła się w dużym stopniu obserwacja, że choć pacjenci być może cierpią obecnie mniej fizycznie, to na pewno nie podjęto wystarczających kroków, by ulżyć ich cierpieniom duchowym. Sytuację tę pogarsza nieumiejętność bądź zdecydowany sprzeciw wobec informowania pacjenta o jego stanie.

³⁴ Ibidem, s. 285.

³⁵ D. Laub, *Truth and Testimony: The Process and the Struggle*, w: C. Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore – Londyn 1995, s. 63.

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 potrzebowali³⁶.

Rozmowy o śmierci i umieraniu dostarczają dowodów na to, że 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 elementem prawidłowego (w pełni zintegrowanego) rozwoju każdego człowieka. Co więcej, seminarium Kübler-Ross pozwoliło na zmianę znaczenia statusu pacjenta. Bycie nim łączy się zazwyczaj z bezsilnością, utratą sprawstwa, poddaniem się innym, często nawet z utratą własnej podmiotowości i poczucia godności. Po seminarium nadano pacjentom nowy status – status nauczycieli. Człowiek, który wie, że jego obecność i dzielenie się doświadczeniami służy komuś (np. dostarcza danych dla prac naukowych, przyszłych zmian ukierunkowanych na poprawę opieki nad chorymi i umierającymi), jednocześnie nadaje sens swojemu istnieniu. Takie podejście do osób umierających wciąż jest jednak rzadkością, choć ludzie pracujący w hospicjach próbują tę sytuację zmienić.

Podsumowując, począwszy od około drugiej połowy XIX wieku, na kwestię śmierci zaczęto opuszczać zasłonę milczenia, którą nauki humanistyczne i społeczne próbują od ponad pół wieku konsekwentnie unieść. Nie jest to przedsięwzięcie łatwe, gdyż nadal w dyskursie publicznym rozmawia się raczej o rzeczach bardziej przyjemnych i mniej frapujących. Badacze próbują przekonać społeczeństwo, że odwracanie się od śmierci nie przynosi nam żadnych korzyści, a wręcz szkodzi. Jednak wciąż nie przemawia do nas nawet taka argumentacja:

Gdybyśmy wszyscy uczynili zdecydowany wysiłek, żeby przemyśleć własną śmierć, rozpraszać w ten sposób nasze obawy związane z pojęciem śmierci i pomagając innym, by oswoił się z tymi myślami, może byłoby wokół nas mniej zniszczenia³⁷.

Psychoanalicyści już od czasów Freuda konstatowali, że jednostki, które nie potrafią zmierzyć się z własną śmiertelnością, przerzucają śmierć na innych³⁸.

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 dziesięćkrotnie więcej wrogów w porównaniu z własnymi stratami – słyszymy o tym

³⁶ E. Kübler-Ross, *Rozmowy o śmierci...*, s. 53.

³⁷ Ibidem, s. 30.

³⁸ Por. podrozdział *Powrót wypartego – świadek traumy*.

niemal codziennie w wiadomościach. Czyżby w ten sposób wyrażało się nasze pobożne życzenie, obraz naszego dziecięcego pragnienia wszechmocy i nieśmiertelności?³⁹

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 opłakujące 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 wcale ich uzdrawiających (jeśli są odpowiednio skanalizowane) sił.

3. Zabijanie śmierci – rozwój współczesnych postaw wobec umierania

Najbardziej bodaj znaną i dyskutowaną lekturą ukazującą przemiany postaw człowieka Zachodu wobec śmierci pozostaje *Człowiek i śmierć* Philipa Ariès'a. W pracy tej autor wyszedł od dwóch założeń. Po pierwsze, istnieje powiązanie między 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 badań do kilku wieków. By sprostać temu zadaniu, Ariès przeanalizował różne dokumenty (testamenty, inskrypcje nagrobne, teksty wchodzące w skład kanonu literackiego danej epoki itp.), które stanowiły dla niego nieświadome przejawy zbiorowej uczuciowości.

Książka ta wzbudziła spore kontrowersje w środowisku akademickim. Wielu historyków (m.in. Aron Guriewicz i Michel Vovelle) zarzuciło Arièsowi zbyt wąską wybiórczość przedmiotów badań (skupił się on prawie wyłącznie na wytworach elit, pomijając zupełnie kontekst kultury popularnej, wytworów ludu)⁴⁰. Autor jednak kontrargumentował: gdyby dzieła elit zbyt mocno odstawały od powszechnie przyjętych pojęć epoki, nie byłyby zrozumiałe ani dla tych elit, ani dla mas⁴¹. Pomimo metodologicznych niedociągnięć nie można zarzucić francuskiemu historykowi postawienia społeczeństwu zachodniemu błędnej

³⁹ E. Kübler-Ross, *Rozmowy o śmierci...*, s. 31.

⁴⁰ 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 – Boston 2010, s. 75.

⁴¹ P. Ariès, *Rozważania o historii śmierci*, s. 18.

diagnozy dotyczącej stosunku jego członków do umierania. Ariès opowiedział tak naprawdę nie historię przemian mentalności w naszym kręgu kulturowym, ale historię powolnej utraty władzy człowieka nad własną śmiercią i okolicznościami towarzyszącymi tej utracie. Przed Arièsem podobnego zadania podjął się Edgar Morin, opisując „współczesny kryzys śmierci” w książce *L’homme et la mort dans L’histoire*, wydanej w 1951 r. Wcześniej ukazało się kilka tekstów na ten 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 śmierci⁴². Publikacje, które wywarły na Arièsa 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* Alberta Tenentiego. Francuski badacz wskazuje 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 śmierci⁴³. Wszystkie ukazały się w drugiej połowie lat 50. XX wieku. Dekadę później pojawiły się publikacje dotyczące problemów praktycznych związanych z umieraniem i opieką nad nieuleczalnie chorymi pacjentami. Należą do nich: *Awareness of Dying* Barneya Glasera i Anselma Straussa, *Passing On. The Social Organisation of Death* Davida Sudnowa oraz *Dying* Johna Hintona⁴⁴. W tym samym czasie Cicely Saunders otworzyła w Londynie pierwsze hospicjum, miejsce, w którym umierający i ich rodziny mogli wreszcie bez skrępowania rozmawiać o swoich lękach i odchodzeniu.

Powróćmy do perspektywy długiego trwania obecnej w rozważaniach Arièsa. Francuski historyk opisuje postępującą indywidualizację postaw wobec śmierci, przyjmując za punkt odniesienia śmierć oswojoną i zachęcając czytelnika do „pojmwania ewolucji postaw zbiorowych jako następstwa faz rozwijających się w 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”⁴⁵. 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*, przedstawia całkiem inną perspektywę: „długich zastoju, kiedy w sposób trwały przeważa jedna powszechnie przyjęta postawa wobec śmierci.

⁴² Ibidem, s. 247.

⁴³ Ibidem, ss. 248–250.

⁴⁴ Za: A. Ostrowska, *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*, Warszawa 2005, s. 17.

⁴⁵ M. Vovelle, *Historia ludzi w zwierciadle...*, s. 38.

Tak właśnie można prześledzić, poczynwszy 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 [...]”⁴⁶. Ten ostatni przeżywa współcześnie kryzys. Vovelle zwrócił również uwagę na to, że tę długą historię znaczą momenty „zbiorowej obsesji śmierci”, przywołując przykład fascynacji makabrycznymi treściami u schyłku średniowiecza czy też w epoce symbolistów i dekadentów. Sorboński profesor obrazuje więc historię śmierci jako krzywą, na której śmierć raz przygniata ludzi, raz pozwala im o sobie zapomnieć⁴⁷. Podkreśla również, że wbrew pozorom „nie ma nic bardziej nieegalitarnego niż śmierć”⁴⁸, o czym Ariès niestety zapomniał, upowszechniając i ujednolicając opisywane przez siebie ludzkie zapatrywania na przestrzeni wieków na tę kwestię.

Niezależnie od (trafnych) zarzutów wobec pracy Ariès’a nie można nie docenić jego koncepcji śmierci oswojonej i zdziczałej. To pierwsze podejście do śmierci cechuje nadanie jej swojskiego charakteru, a czasem wręcz okazywania jej obojętności, nieznanie było zaś w jego ramach poczucie grozy. Z taką śmiercią mieli do czynienia rycerze (Ariès wymienia wśród nich Tristana, Rolanda czy Don Kichota), a także chłopi. Wszyscy oni zdawali sobie sprawę z tego, że umierają i nie popadali z tego powodu w panikę. Nie próbowali też ukryć śmierci, zastonić ją przed widokiem publicznym. Rytuály towarzyszące umieraniu odprawiano bez nadmiernych wzruszeń.

Natomiast „poczynwszy od XVIII wieku człowiek z kręgu kultury zachodniej zaczął nadawać śmierci nowy sens. Starał się ją uwznioślić, udratyzować, uważał ją za wstrząsającą i zachłanną. Zarazem jednak mniej zajmował się własną śmiercią, dlatego śmierć romantyczna, retoryczna jest przede wszystkim »śmiercią bliźniego« [...]”⁴⁹. W wieku XX nie tylko śmierć własna, ale i 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 [...]”⁵⁰. Przez kilkadziesiąt następných lat następowało stopniowe zanikanie tych wystawionych na widok publiczny (zachowanych) zachowań. Z pewnych powodów zaczęliśmy prowadzić życie całkowicie prywatne, co pociągnęło za sobą „prywatyzację”

⁴⁶ Ibidem, s. 39.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem, s. 40.

⁴⁹ P. Ariès, *Rozważania o historii śmierci*, s. 68.

⁵⁰ P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 549.

umierania. Za Hannah Arendt można to podsumować stwierdzeniem: nie obchodzą mnie inni i ja innych też nie obchodzę⁵¹. W ten oto sposób przestajemy tkąć nici, które łączą nas z ludźmi, odbierając sobie 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.

Moim celem jest zwrócenie uwagi na przemiany, jakie dokonały się w społeczeństwie zachodnim, wpływając na kształt postaw człowieka wobec umierania. Zamiast więc opisywać każdą z minionych epok pod kątem związanych z umieraniem praktyk różnych warstw społecznych, przedstawię czynniki, które spowodowały stopniowe znikanie śmierci ze zbiorowej świadomości.

Istnieją co najmniej trzy źródła „zdziczenia” śmierci. Według Antoniny Ostrowskiej pierwszym z nich jest postępujący proces sekularyzacji, czyli utrata władzy instytucji religijnych nad naszym losem⁵². Arnold Toynbee zauważył, że od XVII wieku człowiek Zachodu przestał przyjmować fakt śmierci ze spokojem, co wiązało się bezpośrednio z utratą wiary w osobową nieśmiertelność. Toynbee sugeruje, że wojny religijne w XV i XVII wieku istotnie pomogły rozwinąć się 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”⁵³. Współcześnie kwestie religijne pozostają prywatną sprawą każdego z nas, a w związku z tym „przyjęte konwencje życia zbiorowego związane z celebrowaniem śmierci znacznie ucierpiały”⁵⁴. Wobec braku powszechnie akceptowanych sposobów wyrażania żalu i lęku (zanik rytuałów) oraz sprywatyzowania trosk (materialnych i duchowych) człowiek Zachodu nie wie już, jak stawić czoło własnej śmierci, która jawi się jako samotna, pełna grozy i cierpienia. Jean Baudrillard w fascynującym studium *Wymiana symboliczna i śmierć* wskazuje, że umieranie straciło 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

⁵¹ H. Arendt, *Dziedzina publiczna i dziedzina prywatna*, w: eadem, *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodźka, Warszawa 2010 (1958), s. 79.

⁵² A. Ostrowska, *Śmierć w doświadczeniu...*, ss. 32–34.

⁵³ A. Toynbee, *Zmiana postaw wobec śmierci w nowożytnej cywilizacji europejskiej*, w: A. Toynbee (red.), *Człowiek wobec śmierci*, tłum. D. Petsch, Warszawa 1973, s. 210.

⁵⁴ N. Smart, *Śmierć a zanik religijności w społeczeństwie zachodnim*, w: A. Toynbee (red.), *Człowiek wobec śmierci*, s. 228.

dóbr materialnych⁵⁵. Taki zwrot znaczeniowy – „utowarowienie śmierci” – doprowadził do powstania wielu problemów etycznych.

Drugim, według Antoniny Ostrowskiej, czynnikiem społecznym, który ukształtował nasze postawy wobec umierania, jest urbanizacja oraz tendencja do tworzenia rodzin nuklearnych. Oddaliliśmy się od natury, co oznacza zamknięcie się na możliwość obserwowania cyklu życia w przyrodzie. Takich obserwacji człowiek dokonywał nie tylko podczas pracy w gospodarstwie rolnym, ale i w ramach własnej, wielopokoleniowej rodziny, będącej naturalnym systemem opieki zarówno nad nowo narodzonymi, jak i starymi, umierającymi członkami rodziny. Współcześnie starość nie kojarzy się już z przekazywaniem mądrości życiowej; uległa przewartościowaniu i uosabia już tylko niedołężność i bezproduktywność. W tym świetle niezwykle prawdziwie i przerażająco brzmią słowa Baudrillarda: „Człowiek znika z życia swych najbliższych, jeszcze zanim zdąży umrzeć. I to właśnie jest powodem jego śmierci”⁵⁶. „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 wymienić⁵⁷.

Odsuwanie osób starszych, chorych, niepełnosprawnych od społeczeństwa wiąże się z trzecim czynnikiem, który wyraźnie zmienił naszą postawę wobec śmierci. Chodzi tu o rozwój i specjalizację medycyny, czyli instytucjonalizację chorób i przenoszenie osób 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 przygotowanie bliskiego do pogrzebu. Rozwój technologii biomedycznych przynosi nowe dylematy, zwłaszcza w sytuacji podejmowania decyzji o odłączeniu pacjenta 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 bardziej koncentrują się na działaniu aparatury, wynikach badań klinicznych, podaniu odpowiedniej dawki leku niż na nawiązaniu autentycznego kontaktu z pacjentem. Powoduje to kolejne napięcia na linii lekarz – pacjent i jego rodzina, nie pozostaje też bez wpływu na psychikę samych lekarzy, dla których rozmowa o nieuchronnej śmierci pacjenta równałaby się potwierdzeniu ich nieudolności (widmo normy liminalnej krąży

⁵⁵ J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna...*, s. 185.

⁵⁶ Ibidem, s. 238.

⁵⁷ Ibidem, ss. 209–210.

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 E. J.-K.] nowych zdobyczy wiedzy za cenę coraz większego rozluźnienia kontaktu z pacjentem⁵⁸.

W innym miejscu pyta zaś 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?⁵⁹

Przemyślenia te powracają w rozważaniach Zygmunta Baumana, który analizie i krytyce poddał strategię, jakie opracowaliśmy, aby zapomnieć o nieuchronnie zbliżającym się do każdego z nas końcu.

Warto zauważyć, że owe trzy czynniki (urbanizacja, medykalizacja i sekularyzacja) częściowo pokrywają się, zarówno czasowo, jak i pod względem podobieństwa skutków, z wymienionymi przez Piotra Sztompkę trzema wielkimi zmianami w społeczeństwie zachodnim u progu XX wieku: industrializacją wraz z powstaniem kultury masowej, automatyzacją oraz globalizacją zapoczątkowaną przez rewolucję komunikacyjną i informacyjną. Wszystkie te procesy – wymienione zarówno przez Ostrowską, jak i Sztompkę – posiadają potencjał traumatyczny i pociągają za sobą wiele 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?).

4. Etyczne dylematy

Termin „eutanazja” wywodzi się z języka greckiego, gdzie prefiks *eu* sugeruje, że 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 r. definiuje ją jako „podjęte w celu zakończenia czyjegoś cierpienia działanie lub zaniechanie,

⁵⁸ E. Kübler-Ross, *Rozmowy o śmierci...*, s. 29.

⁵⁹ Ibidem, s. 27.

które przez swoją naturę lub świadomy zamiar powoduje śmierć. Zachowanie eutanatyczne ocenia się więc tak na płaszczyźnie intencji sprawcy, jak i zastosowanych przez niego środków⁶⁰. Etyka tradycyjna (etyka świętości życia) w obliczu eutanazji ulega rozpadowi. W ponowoczesnych realiach nie wierzymy już w możliwość zbudowania jednoznacznego, bezsprzecznego kodeksu etycznego (nowoczesność – jak przypomina Zygmunt Bauman – w taką możliwość jeszcze wierzyła)⁶¹. Niemniej próbujemy tworzyć normy prawne regulujące nasze działania, choć nadal nie jesteśmy pewni tego, czy eutanazję trafniej można określić jako ulżenie ludzkiemu cierpieniu, czy może raczej zabójstwo. Samo pytanie, czy lekarzom wolno zakończyć życie pacjentów, jeśli o to proszą, stanowi wyzwanie wobec przysięgi Hipokratesa⁶². Nie zatrzymuje to jednak wielu lekarzy przed podaniem choremu większej dawki morfiny czy innego środka „usypiającego”.

Nie można jednoznacznie stwierdzić, czy eutanazja ma więcej zwolenników, czy przeciwników. Jednym z pierwszych państw, które zalegalizowały eutanazję, była Holandia, gdzie Królewskie Stowarzyszenie Lekarskie stwierdziło, że przeprowadzać ją może tylko praktykujący lekarz, który decyzję musi podjąć 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 pacjenta⁶³.

Peter Singer zauważył, że największym zarzutem wobec eutanazji jest to, że pomaganie ludziom w uśmiercaniu innych może odbywać się na zasadzie równi pochyłej, tj. stopniowego staczania się w dół, aż dojdziemy do zezwolenia na zabójstwo osób, które takiego życzenia nie wyraziły⁶⁴. Takie przekonanie podziela Lucien Israël, onkolog i autor książki *Eutanazja czy życie aż do końca*. Ten francuski profesor przekonuje, że legalizacja eutanazji jest dla społeczeństwa niebezpieczna i pociąga za sobą „utrata duszy”. Lekarzy, którzy ją praktykują, określa jako niegodnych naszego zaufania:

⁶⁰ Cyt. za: M. Szeroczyńska, *Eutanazja i wspomagane samobójstwo na świecie. Studium prawnoporównawcze*, Kraków 2004, s. 44.

⁶¹ Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, tłum. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2012 (1993), s. 18.

⁶² 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.

⁶³ Ibidem, s. 162.

⁶⁴ Ibidem, ss. 166–167.

Nie można liczyć na takiego lekarza, że wcześniej zaangażuje całą swoją wiedzę, wyobraźnię i wolę do walki z chorobą, chociażby po to, by opóźnić koniec⁶⁵.

Dla Izraela 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, że życie ludzi chorych jest mniej godne niż życie zdrowych. Wzywa on 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 rządzących⁶⁶.

Jean Baudrillard przedstawia z kolei eutanazję jako formę wyboru ekonomicznego (wszak sztuczne podtrzymywanie życia pociąga za sobą ogromne koszty, które musi ponosić całe 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 medycyną⁶⁷.

Francuski myśliciel podkreśla zatem, że eutanazja mogłaby stać się kolejnym dobrem konsumpcyjnym (a tym samym zneutralizowałaby 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 r. Włoszki Eluany Englaro. Przez 17 lat od wypadku motocyklowego nie odzyskiwała świadomości, jej stan wegetatywny uznano za nieodwracalny. W końcu przerwano sztuczne karmienie jej i kobieta zmarła w ciągu czterech dni. Nie przyjęto jednak tego faktu z ulgą, współczuciem i spokojem. Zawrzało wtedy na włoskiej scenie politycznej, a konflikt ten skwapliwie relacjonowały media. Politycy zajęli się sprawą Eluany pozornie dlatego, by ją ratować, ale rezultatem ich zmagania było – jak określił to Marek Lehnert – „żałosne widowisko, które mogło zakończyć się poważnym politycznym kryzysem”⁶⁸. Przez kilka lat parlament włoski nie

⁶⁵ L. Israël, *Eutanazja czy życie aż do końca*, tłum. A. Wojciechowski, Kraków 2002, s. 192.

⁶⁶ Ibidem, ss. 193–194.

⁶⁷ J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna...*, ss. 225–226.

⁶⁸ M. Lehnert, *Włochy: nie mówmy już o tym*, „Tygodnik Powszechny” 8/2009, s. 6.

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 o ratowaniu życia), prezydent Giorgio Napolitano dekretu jednak nie podpisał, zamykając mu drogę do legalizacji. Ta decyzja została szybko wykorzystana przeciwko niemu – premier Berlusconi oskarżył prezydenta o dopuszczenie do śmierci kobiety i 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 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”⁶⁹. Czy tak by się rzeczywiście stało? Skąd w nas wiara w to, że pojedyncza fotografia ma 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 przekonaniu już z góry ustalonemu?

Łatwo zauważyć, że gdyby nie postęp technologiczny, prawdopodobnie nie zetknęlibyśmy się z problemami takimi jak eutanazja. Nie jest moim zamiarem stawanie po którejkolwiek ze stron sporu o nią. Wydaje mi się jednak, że zanim zezwolimy rządzącym na tworzenie prawa regulującego nasze podejście do eutanazji, powinniśmy poważnie potraktować debatę nad nią, a przede wszystkim wsłuchać się w głos samych cierpiących i osób, które poświęcają im swoje życie. W przeciwnym razie może ziścić się złowieszcze proroctwo 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, jest nierówny dostęp do opieki medycznej. Rozumiem przez to nierówność szans w ocenianiu czyjegoś życia jako godnego bądź 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:

⁶⁹ Ibidem.

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 medycyny⁷⁰.

Intensywniej pomagają się pacjentom o pozycjach społecznych zbliżonych do pozycji lekarzy (okazuje się im więcej uwagi, nawiązuje z nimi bardziej zindywidualizowany kontakt), osobom młodszym, lepiej ubranym, 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”⁷¹. Podobnie traktuje się zmarłych: tym bardziej zasłużonym (albo po prostu sławnym, bogatszym, z jeszcze innych powodów społecznie widocznym) buduje się pomniki, stawia grobowce, relację z pogrzebu przekazuje się za pomocą różnych środków przekazu. Reszta musi zadowolić się skromnym pochówkiem, w „zwykłej” części cmentarza (do niedawna zresztą nie wszyscy mieli dostęp do tego „zwykłego” miejsca; mam 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”⁷². 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 ujedynolicił stosunkowo późno, bo dopiero pod koniec XVII wieku, przy czym przez długi jeszcze czas nie brano pod uwagę zmarłych niemowląt i małych dzieci”⁷³.

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 nawet 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 z rozważaniami Ariès’a. Jednakże istnieją sytuacje, w których i ci „nieswojscy” 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,

⁷⁰ A. Ostrowska, *Śmierć w doświadczeniu...*, s. 80.

⁷¹ Ibidem, s. 81.

⁷² M. Vovelle, *Historia ludzi...*, s. 40.

⁷³ Ibidem, s. 41.

że czerpiemy przyjemność z oglądania czyjegoś nieszczęścia? Czyż nie oznaczałoby to naszego ostatecznego upadku moralnego? By uniknąć takiej konkluzji, przesunęliśmy te rozważania ze sfery etycznej (nie wierzymy już przecież w możliwość stworzenia jednoznacznego kodeksu etycznego) do sfery estetycznej:

Strategia właściwa przestrzeni poznawczej wymaga, 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 zanadru 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 przeżyć⁷⁴.

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 bezchmurną⁷⁵.

Skoro własna śmierć nie zaprzęta nam głowy, dlaczego śmierć kogoś innego (a zwłaszcza obcego) miałaby w nas wzbudzić głębsze refleksje?

Trzecią kwestią, pojawiającą się na arenie społecznej po wielkich zmianach przełomu XIX i XX wieku, jest prywatyzacja umierania i cierpienia. Dziś nietaktowne wydaje się wystawianie na widok publiczny silnych emocji, ekspozowanie swej rozpacz czy 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 *désinterestment*, radykalnie „odspołecznia” dolegliwości społeczne i wyjaśniła objawy niesprawiedliwości jako skutki indywidualnej bez troski, ospałości lub ignorancji⁷⁶.

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

⁷⁴ Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, s. 258.

⁷⁵ Ibidem, s. 259.

⁷⁶ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Warszawa 1995, s. 300.

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”⁷⁷. Ucieczkę tę należy wiązać ze zniesieniem 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, nawzajem wobec siebie się zachowują⁷⁸. 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, że koncentruje się ona tylko wokół jednej 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 w prywatność, by nie czuć się zobligowani do interweniowania w sprawy innych („nie obchodzą mnie inni i ja innych nie obchodzę”). W tej sferze można sobie również pozwolić na praktyki, które, gdyby wyszły na widok publiczny, spotkałyby się ze społecznym potępieniem. Właśnie ta groźba ogólnej dezaprobaty łączy dwa na pozór odległe od siebie rzeczowniki: śmierć i pornografię. Termin „pornografia śmierci” pochodzi z przytaczanego już eseju Geoffreya Gorera pod tym samym tytułem. Gorer przeciwstawia pornografii obsceniczność. Tę drugą kategorię łączy ze sferą społeczną. Wyptywa ona na powierzchnię kontaktów międzyludzkich wtedy, gdy pewne słowa czy gesty, pojawiając się omyłkowo w innym kontekście, przynoszą ze sobą szok, zawstydzenie i śmiech.

⁷⁷ H. Arendt, *Dziedzina publiczna i dziedzina prywatna*, w: eadem, *Kondycja ludzka*, Warszawa 2010, s. 24.

⁷⁸ Ibidem, s. 62.

Podczas gdy przyjemność płynąca z obsceniczności ma charakter przede wszystkim społeczny, przyjemność pornografii jest przede wszystkim prywatna⁷⁹.

Pornografia zdaje się mieć o wiele więcej wspólnego z pruderią – okresy jej największego rozkwitu pokrywają się bowiem z okresami panowania (pozornej) wstydlivosti. Ta pruderyjność opiera się na założeniu, że 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, utworowały 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 proces⁸⁰.

W innym miejscu Gorer podsumowuje to przesunięcie bardziej dobitnie:

Naszym pradiadkom 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 ogrodach⁸¹.

Baudrillard również zauważył tę zmianę, skomentował ją jednak jako podanie 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 się seksem. Polowanie na czarownice nie ustaje⁸².

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, że im mniej rozprawia się o śmierci naturalnej, tym więcej tworzy się przekazów o śmierci brutalnej, lecz odległej. Wymienia jednak tylko fikcyjne formy, w których rzeź-

⁷⁹ G. Gorer, *Pornography of Death*, „Encounter” październik 1955, s. 49.

⁸⁰ Ibidem, s. 50.

⁸¹ Ibidem.

⁸² J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna...*, s. 226.

bimy nasze lęki przed umieraniem. Wydaje się, że gdyby Gorer dożył przełomu XX i XXI wieku, dodałby do tego zbioru medialne przedstawienia autentycznych nieszczęść ludzkich. Być może zauważyłby także jeszcze jedną cechę wspólną pornografii i śmierci: (hiper)realność, aczkolwiek zapośredniczoną. Odwołuję się tu 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”⁸³. Coraz częściej patrzymy na obrazy (telewizyjne czy fotograficzne), które nie pozostawiają widzowi miejsca na domysły, w 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 cierpienie⁸⁴. 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 tego uzależnienia (często nawet nie widząc potrzeby zastępowania jej erotyką). Podobnie postępujemy ze śmiercią – zadowolamy się jej (marnymi) substytutami w postaci „widoków cudzego cierpienia”, obrazów katastrof lotniczych, naturalnych, osób 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 prawie tyle samo korzyści, co zagrożeń. Zwiększyliśmy przeciętną długość życia, ale nie jesteśmy zgodni co do tego, kiedy ono tak naprawdę się kończy. Wyzwoliliśmy się spod władzy Kościoła i podążamy za rozumem (a przynajmniej tak nam się wydaje), ale utraciliśmy poczucie bezpieczeństwa egzystencjalnego. Mieszkamy w dużych zbiorowościach ludzkich, ale bardzo często czujemy się osamotnieni. Nasze zagubienie potęguje brak wiary w możliwość określenia pewnych wytycznych, informujących o tym, jakie działania są, a jakie nie są etycznie dopuszczalne. Nie rozmawiamy o śmierci naturalnej⁸⁵, za to bardzo często stykamy się za

⁸³ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Warszawa 2005, s. 37.

⁸⁴ 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 [8.07.2013].

⁸⁵ Według badań CBOS z 2012 r. 3/4 Polaków rozmyśla o śmierci, choć czyni to rzadko; badacze nie doprecyzowali jednak, czy chodzi o rozmyślanie nad śmiercią własną, czy też cudzą. Komunikat z badań CBOS, *W obliczu śmierci*, grudzień 2012, http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2012/K_165_12.PDF [8.08.2013].

pośrednictwem mediów ze śmiercią gwałtowną. Budując 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, najpierw będziemy 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”.

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:

Dreńczyło 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: Musisz, tato, wyzdrowieć. Jak w takich warunkach człowiek może umrzeć spokojnie?”⁸⁶

Rozmowa z pacjentem zakończyła się wyrażeniem przez niego nadziei, że otoczenie w końcu zrozumie, iż on naprawdę umiera i nie będzie zachowywać się tak, jak gdyby istniała możliwość przedłużania jego życia w nieskończoność. Opisana sytuacja może służyć za przykład wciąż kształtowanej przez nas 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”. Aby omówić każdą z nich, odwołam się do rozważań Zygmunta Baumana zawartych w książce *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*.

Bauman pisze o tym, że 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 stwarza⁸⁷. Jednocześnie „świadomość śmierci jest i pozostanie traumatyczna”⁸⁸, dlatego kultura w równej mierze przyczynia się do jej tłumienia. W nowoczesności,

⁸⁶ E. Kübler-Ross, *Rozmowy o śmierci...*, s. 181.

⁸⁷ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność...*, s. 14.

⁸⁸ Ibidem, s. 23.

w tym wielkim projekcie kulturowym, osiągającym swą dojrzałość w Oświeceniu przy wtórze 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 powinno mieć wartość użytkową, nawet cierpienie. Zapomniano o tym, że 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 perspektywy moralności ważniejsze od postępu i doskonalenia pozostaje zachowanie i zapobieganie⁸⁹. Ponieważ nie potrafimy często znaleźć pożytku z cierpienia, nie potrafimy także rozmawiać z umierającymi. Bauman tłumaczy taką postawę następująco:

Być może to nie subtelność 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 możliwości⁹⁰.

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”⁹¹. Oswojona śmierć Arièsa przeobraziła się w śmierć zracjonalizowaną. Każda ma swoją (indywidualną) przyczynę, co oznacza, że można jej było uniknąć; a skoro człowiek tego nie uczynił, sam jest sobie winien. Tak oto, kierując się polityką dbania o siebie i swoje zdrowie, sprywatyzowaliśmy umieranie.

Ponieważ nie potrafimy racjonalnie zaakceptować faktu śmierci, skupiamy się na możliwościach osiągnięcia nieśmiertelności. Dziś wielu z nas marzy o sławie, o tym, by zyskać rozgłos. Nic dziwnego, popularność stała się formą świeckiej nieśmiertelności.

⁸⁹ Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna...*, s. 343.

⁹⁰ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność...*, s. 156.

⁹¹ Ibidem, s. 158.

Wraz z dekonstrukcją nieśmiertelności w sławę i dekonstrukcją cnoty zasługującej na nieśmiertelność w ilość skupionej uwagi publicznej, Madison Avenue zajęło miejsce Stolicy Apostolskiej⁹².

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 w epizody, a nie czyny mające konkretne przyczyny i następstwa. Z tego wynika konsekwentnie rozwijany przez nas brak odpowiedzialności za losy bliźniego (a więc nieumiejętność przyjęcia postawy moralnej), czasowość i odwoływalność związków, niewymagających tak naprawdę współdziałania (pobrzmiwiają 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 ofiarnicza. Dlaczego tak się stało? Czy jest to wyraz – jak pytał Baudrillard – „obrzydliwego żerowania mediów na śmierci”?⁹³ 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 oczach⁹⁴.

Kiedyś każda śmierć poruszała nas do głębi i jednoczyła 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 [...]⁹⁵.

⁹² Ibidem, s. 206.

⁹³ J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna...*, s. 211.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ibidem, s. 212.

Byłby to zatem kolejny argument popierający tezę, że wiadomości medialne można traktować jako nową odmianę obrzędu, w którym dokonujemy wymiany symbolicznej i potwierdzamy tożsamość grupową. Niekiedy więc (co zabrzmia 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 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 zostać dodatkowo uznany za niesprawiedliwy i niezawiniony. Przykładem takiego rytuału rozgrywanego w obrazach medialnych jest historia Alego Abbasa. Przykład to nader pouczający, stanowiący „instrukcję obsługi” cudzego cierpienia, a zarazem formę rugowania z przestrzeni publicznej negatywnych uczuć.

Ali był 12-letnim chłopcem, kiedy 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 2003 r., w czasie wojny w Iraku. Zdjęcia przerażonego, pozbawionego rąk Alego obiegły świat, wywołując gwałtowne reakcje międzynarodowych organizacji humanitarnych. Spójrzmy dokładniej na pierwsze z nich, opublikowane przez Reutersa. Ukazuje ono w zbliżeniu jego twarz i tułów pozbawiony rąk. Gdy przyjrzymy się uważniej, może się w nas pojawić przeczucie, że już gdzieś wcześniej widzieliśmy podobny obraz. Rozpacz malująca się na twarzy cierpiącego Irakijczyka może wywołać u patrzącego na zdjęcia skojarzenia z chrześcijańskim motywem Chrystusa w agonii (zob. np. *La Pieta de Villeneuve-les-Avignon*) lub też motywem złożenia Chrystusa do grobu (zob. np. obraz *Złożenie do grobu* Pedra Sancheza de Castro). Ten drugi motyw wykorzystał Yuri Kozyrev, którego zdjęcie (Alego „złożonego” na łóżko, przy którym czuwa jego krewna, niczym Maryja opłakująca swego syna zdjętego z krzyża) zdobyło nagrodę w konkursie World Press Photo w 2003 r. (I nagroda w kategorii *General News: stories*). Oglądający zdjęcie bez trudu stwierdzi, że przedstawione cierpienie nie powinno się wydarzyć. Niewinność cierpiącego, konotowana przez skojarzenie z bólem sprawiedliwego Chrystusa, potęguje jeszcze fakt, że osobą dotkniętą nieszczęściem jest dziecko, a więc istota z natury niewinna. Na tym aspekcie historii skupiła się 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, o jego transformacji w jednego z nas. W prasie powtarzano stwierdzenie chłopca: „Nie żywię żalu do Brytyjczyków”, zmywając w ten sposób poczucie winy za krzywdy,



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

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 fotograficzną kontynuację?

Cierpienie i śmierć dotyczące nas samych pozostają czymś trudno wymawialnym. Dużo łatwiej radzimy sobie z patrz en i e m na nie, ale pod jednym warunkiem: muszą one być doświadczone przez kogoś nam niebliskiego. Wszelkie reprezentacje ludzkiego nieszczęścia i kresu (niezależnie od stopnia niespokrewnienia z nami) pozostają jednak w moim mniemaniu (myślę, że zgodziliby się ze mną Geoffrey Gorer i Elisabeth Kübler-Ross) manifestacjami naszych własnych lęków, wewnętrznych niepokojów bądź agresji. Innymi słowy, stanowią „bezpieczną przystań” dla problemów egzystencjalnych, które usunęliśmy z naszych rozważań. Ich wysoka reprodukowalność świadczy m.in.

o wciąż 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.

ROZDZIAŁ III

FOTOGRAFIA I JEJ SPEKTAKLE. WORLD PRESS PHOTO – PERFORMANS MIĘDZY SZTUKĄ A DOKUMENTEM

Wstęp

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” można rozumieć jako łatwość ich zaobserwowania, pojawiającą się dzięki powszechnemu nasycaniu 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 fotografii może tworzyć każdy, a większość z nas styka się z nimi częściej niż ze słowem pisanym². Wizualność stała się jednym z najważniejszych składników kultury z co najmniej dwóch powodów: 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 czy miejsc) pierwszoplanową rolę. Według Sztompki można wyróżnić pięć płaszczyzn, na których kultura wizualna daje się rozpoznać: płaszczyznę społeczeństwa ikon,

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

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

autoprezentacji, podglądactwa, designu oraz spektaklu (w znaczeniu, jakie nadał mu Guy Debord). Na poziomie spektaklu kulturę współtworzą działania zbiorowe zorganizowane według jakiegoś scenariusza, odgrywane „na starannie przygotowanej scenie, zgodnie z zaprojektowaną scenografią”³. Ich nieodzownym elementem jest publiczność, która ma doznawać pewnych przeżyć, zostać o czymś poinformowana. Sens sytuacji zbiorowych, takich jak koncerty rockowe, demonstracje, pogrzeby, łatwiej 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 społecznymi standardami) czy raczej jak nas widzą inni, w dużej mierze wpływa na naszą samoocenę. *Nihil novi sub sole* – już dawno temu chociażby Erving Goffman konstatawał, że każdy członek społeczeństwa, niczym aktor na scenie, próbuje wyrzucić jak najlepsze wrażenie, odpowiednio się zaprezentować, by zyskać aprobatę i aplauz partnerów interakcji.

Bez wątpienia wystawa fotografii reporterskiej World Press Photo tworzy dogodną przestrzeń dla „wypełzających znaczeń”. Analizując zdjęcia prezentowane w jej ramach, można zatrzymać się na poziomie tego, co na nich widać, czyli 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, że obrazy nie tylko przedstawiają, ale i „zachowują się”, stanowią formy praktyki społecznej, realizują jakieś cele, wpływają na tych, którzy ich doświadczają⁵. Podobnej intuicji dał wyraz William John 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, że obrazy coś z nami robią, lepiej stwierdzić, iż obrazy czegoś chcą (chcą, abyśmy coś z nimi zrobili), a nie zawsze udaje im się ten „popęd” zrealizować. Nie powinniśmy, zdaniem Mitchella, popadać w zbyt ni zachwyty 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, że ich „popęd” jest tym większy, im większa jest ich „impotencja”.

³ Ibidem, s. 15.

⁴ Ibidem, ss. 22–23.

⁵ Opinię tę podzielają Maciej Frąckowiak, Marek Krajewski i Krzysztof Olechnicki, autorzy wstępu i redaktorzy książki *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, Warszawa 2011, s. 12.

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

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

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 (*performance studies*) zakłada, że wszystko, co ludzie robią (począwszy od ceremonii pogrzebowych, poprzez działania artystyczne, a na muzealnych artefaktach⁷ wcale nie kończąc), można badać 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 ma swoją *agency*. Wskazywał na to, obok Ewy Domańskiej, chociażby Marcus Banks, pisząc:

[...] przedmiot, taki jak fotografia [...] skłania nas do podejmowania pewnych działań [...], dlatego że sieć relacji społecznych wyposaża przedmiot w możliwość samodzielne-
go, wyraźnie sprawczego działania, niezależnego od pragnień tej czy innej jednostki⁹.

Po drugie, performatyka podziela zainteresowanie antropologii rytuałem. Carolyn Kitch i Janice Hume w książce *Journalism in a Culture of Grief* porównały wiadomości medialne (uwzględniając warstwę tekstową i wizualną) do formy rytuału, który (podobnie jak przekazy dziennikarskie) jednoczy swych uczestników, potwierdza zbiorowe wartości, pozwala na określenie tożsamości

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

⁸ E. Domańska, „Zwrot performatywny” we *współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 5/2007, s. 52.

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

grupowej¹⁰. 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 nas próbują zniszczyć. Pewne typy opowieści dziennikarskich przybierają charakter afirmacji nadziei (*affirmation of hope*), której nadano strukturę rytualną¹¹.

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. [...] Rytuały to zbiorowe wspomnienia zapisane w działaniach. Rytuały pomagają także ludziom [...] borykać się z trudnymi sytuacjami przejścia, dwuznacznych związków, hierarchii i pragnień, które naruszają, przekraczają lub mącą normy powszedniego życia¹².

Schechner zaznacza przy tym, że rytuał można rozumieć jako performans, natomiast sam performans niekoniecznie można uznać za rytuał: „Sztuki performatywne, sport i gry łączą w sobie rytuał z zabawą”¹³. Duża część performansów sytuuje się zatem między rytuałem a zabawą. Podobnie zdjęcia prezentowane w ramach World Press Photo można rozumieć jako obiekty (wizualne, ale i materialne) oscylujące między dwiema dziedzinami: sztuką i dokumentem.

Po trzecie, obrazy te można więc badać, posługując się narzędziami i pojęciami performatyki, do których zalicza się koncepcję liminalności, zaczerpniętą od Arnolda van Gennepa, a rozwiniętą m.in. przez Victora Turnera (*notabene* blisko współpracującego z Schechnerem). *Limen* w języku łacińskim oznacza próg, miejsce przejścia, miejsce „pomiędzy”. Stwierdzić, że fotografie znajdują się w liminalnym stanie, to uznać, że 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 romantyczną¹⁴.

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 decydującego momentu, która zyskała popu-

¹⁰ C. Kitch, J. Hume, *Journalism in a Culture of Grief*, Nowy Jork – Londyn 2008, s. xv.

¹¹ Cyt. za: ibidem, s. xvi.

¹² R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 69.

¹³ Ibidem.

¹⁴ A. Sekula, *Społeczne użycia fotografii*, tłum. K. Pijarski, Warszawa 2010, s. 127.

larność za sprawą Henriego Cartiera-Bressona, dość szybko zaczęła wikłać się w relacje podejrzenie estetyczne, podtrzymując jednak ciągle mit realistyczny. Mit ten zakłada, że fotografia posiada moc dowodu (na istnienie czegoś takim, jakim się to coś prezentuje na fotografii), fotografa natomiast ustawia na pozycji świadka, dostarczającego informacji, obiektywnych prawd¹⁵. Informacja może jednak łatwo wpaść w pułapkę „ideologii uprzywilejowanych chwil”¹⁶. Chodzi o uchwycenie momentów o największym napięciu dramatycznym, co przybliża 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 zapanować¹⁷.

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.

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, mimo swej oryginalności, zostanie odrzucone. Potwierdzenia takiej zależności można szukać w relacji z World Press Photo 2012 w czasopiśmie „Press”, z której dowiadujemy się: „Niektórym fotoreporterom zwracano nawet zdjęcia, tłumacząc, że poszli zbyt daleko w artystycznym nowatorstwie”²⁰. Performans fotografa sytuuje się zatem w sferze

¹⁵ Ibidem, s. 35.

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

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Co ciekawe, McKenzie wyodrębnia i analizuje trzy rodzaje performansów: kulturowy, organizacyjny i 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.

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

paradoksu – może być zarówno eksperymentem, jak i normalizacją. A najlepiej, jeśli jest czymś „pomiędzy”.

Fotografię można zatem badać jako performans przy założeniu, że 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 (fotografia pełni więc zarówno funkcję łączącą podobnych sobie, jak i różnicującą – tworzącą „naszych” i „innych”, gdzie „nasi” to np. ci, którzy mogą oglądać dane obrazy, podczas gdy „innymi” mogą 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 organizacyjny²¹.

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 najpierw rozejrzeć się 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 zajmują tu widzowie wystawy World Press Photo, a także fotografowie i ich opinie na temat tego konkursu. To „rozglądanie się wokół” zdjęć pozwoli zrozumieć, dlaczego dawnego poglądu o obiektywności i prawdzie obrazu fotograficznego nie da się już obronić. Zwłaszcza zdjęcia prezentujące czyjeś cierpienie czy też ostatnie chwile przed śmiercią trudno analizować, przypisując im wartość prawdy. Zobaczymy, że tego typu obrazy (a mowa tu o większości zdjęć prezentowanych w ramach World Press Photo) można charakteryzować jedynie z perspektywy trybu „tak jakby”, rozpatrując je w ich immanentnie liminalnym stanie.

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 można w tym przypadku tłumaczyć jako: „rób dostatecznie dobre zdjęcia albo... zwolnimy cię”) jest więc przez fotoreporterów traktowane bardzo poważnie, a nie-sprostanie temu wyzwaniu może dla nich oznaczać koniec kariery.

2. Fotograficzna prawda i prawdopodobieństwo

André Bazin w 1945 r. wychwalał fotografię za jej umiejętność ukazania bezsprzecznie obiektywnej prawdy oraz poświadczania obecności (realności) reprezentowanych na niej obiektów.

Obiektywizm fotografii 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 przyzwyczajień i przesądów, ze wszystkich zanieczyszczeń duchowych, w które obfituje moja percepcja, może ukazać go w stanie dziewiczym i przedstawić go mym zmysłom i memu umiłowaniu²².

Bazin upatruje więc w aparacie fotograficznym mechanizmu wspomagającego nieskażonego subiektywizmem fotografa (ten mechaniczny tryb robienia zdjęć miałyby 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, że fotografia to w rzeczywistości odcisk, jaki pozostawił po sobie obiekt, którym zainteresował się fotograf, towarzyszyła jej przez bardzo długi czas. Nie da się zaś jednoznacznie stwierdzić, że dopiero wraz z nastaniem ery cyfryzacji obrazów spadła ich wartość dokumentacyjna. Fotografia od samego początku miała dwie grupy wyznawców, uzurpujących sobie prawo do orzekania o jej istocie. Do pierwszej z nich można zaliczyć François Arago, który w 1839 r. 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 innym miejscu – w Akademii Sztuk Pięknych – Désiré Raoul-Rochette chwalił „obrazy przekładane bezpośrednio na papier” Hyppolite’a Bayarda i określił je mianem „prawdziwych rysunków”, wiążąc w ten sposób fotografię z konkretną dziedziną sztuki²³, a więc praktykami opartymi co najwyżej na realistycznym naśladownictwie, a nie na wiernej rejestracji.

Odmiennego zdania był Roland Barthes, dla którego każde zdjęcie złączone jest ze swym odniesieniem (*réfèrent*). Wniosek ten francuski myśliciel wysnuł na podstawie fizyczno-chemicznych (a więc naukowych) właściwości zdjęcia. Obiekt fotografowany wysyła promienie świetlne, które odbijają się na świa-

²² A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków 2012, ss. 424–425.

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

tłoczonych halogenkach srebra, tworząc w ten sposób obraz. Trzeba jednak zaznaczyć, że 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 przedcyfrową, 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 Barthes’a 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 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. Rouillé utożsamia tę pułapkę z teorią oznaki, która stała się ontologią fotografii. Łączy się ona z formami znaków, o których pisał Charles S. Peirce. Ten amerykański filozof pod koniec XIX wieku wyróżnił trzy typy znaków: ikony, oddziałujące na zasadzie podobieństwa (zalicza się do nich np. rysunek i malarstwo figuratywne), symbole, zrozumiałe za pośrednictwem kulturowo przyjętych konwencji, oraz indeksy (inaczej oznaki). Relacja pomiędzy indeksami a ich odniesieniem wynika z ich fizycznej styczności i niekoniecznie opiera się na podobieństwie. To do tej kategorii naj-

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

²⁵ Ibidem, s. 137.

²⁶ A. Rouillé, *Fotografia...*, s. 231.

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

chętniej 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 pomocne 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 więc w tej perspektywie rzeczywistości, tylko stwarza nową rzeczywistość. Rouillé przejawia bardzo performatyczne podejście do fotografii, gdy pisze:

[...] 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 relacjach²⁹.

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 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 tu zatem poglądy esencjalistyczne i proponuję potraktowanie konkretnej fotografii jako performansu, wskazując tym samym na jej działaniowość, procesowy charakter. Jej znaczenie bowiem, moim zdaniem, „dzieje się”, stwarza się w konkretnej sytuacji interpretacyjnej, a nie „jest” w niej zapisane. Schechner pisze:

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, stosunki³⁰.

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 interaktywności³¹.

W świetle rozważań Schechnera konkretny przedmiot, zdarzenie, człowiek, może, po pierwsze, zostać sfotografowany na wiele sposobów, w zależności od

²⁸ A. Rouillé, *Fotografia...*, ss. 10–11.

²⁹ Ibidem, s. 77.

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

³¹ Ibidem.

intencji fotografa. Pomyślmy np. o fotografii domu. Ten sam dom będzie wyglądał inaczej na zdjęciu reklamowym, inaczej w albumie rodzinnym, a jeszcze inaczej w raporcie policyjnym, dajmy na to, z włamania. Po drugie, na znaczenie zdjęcia wpływ ma np. miejsce, w którym się je prezentuje, ale także inne obrazy, podobne pod pewnymi względami czy po prostu kojarzące się komuś z tym zdjęciem. Pomiędzy „rzeczą” a jej obrazem pojawia się konkretna sytuacja interpretacyjna czy raczej ów „ktoś” – konkretny interpretator, który chce świadomie nawiązać relację z fotografią. Podobnej intuicji dał wyraz 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 stawianiem się³².

Opis *Zdjęcia z ciepłarni*, którego dokonał Barthes w *Świetle obrazu*, potwierdza (wbrew poglądom samego autora) to, że 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 matki, podjął próbę odnalezienia jej prawdziwego „ja” poprzez zdjęcia ją przedstawiające. Za esencję jestestwa matki uznał owo *Zdjęcie z ciepłarni*, zrobione w czasie, gdy była jeszcze małą dziewczynką. W *Świetle obrazu* możemy przeczytać obszernie wspomnienia autora o matce, lecz nie odnajdziemy kopii jej zdjęcia. Barthes tłumaczy to w następujący sposób:

Nie mogę pokazać publicznie *Zdjęcia z ciepłarni*. 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, że fotografia sprowadza się do swego odniesienia (wówczas obawy Barthes’a słusznie trzeba by było uznać za bezpodstawne). Doświadczenie Barthes’a 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 interpretacji: indywidualny i społeczno-kulturowy. Do pierwszego z nich należą nasze działania, potrzeby, pamięć o danych wydarzeniach czy skojarzenia z już przeżyтыми doświadczeniami. W 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 „przyzwyczajień i przesądów” percepcji. Dziś

³² A. Rouillé, *Fotografia...*, s. 11.

³³ R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 132.

³⁴ A. Rouillé, *Fotografia...*, s. 254.

z pewną pobłażliwością traktujemy naiwne zapatrywania tych, którzy przypisywali zdjęciom wartość niepodważalnego świadectwa, odcisku rzeczywistości. Poglądy te, towarzyszące fotografii od jej narodzin, nie powinny 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 odróżnić prawdę od fałszu. Mechaniczny wymiar fotografii odpowiadał mechanicznym zabiegom industrializacyjnym, opierającym swą siłę na naukowych podstawach. Dostatecznym dowodem na wiarygodność fotografii miało być właśnie twierdzenie, że to nie ręka ludzka, lecz owo naukowo skonstruowane urządzenie „maluje” obraz. Fotografię wpisano w nowoczesność, a tym samym nadano jej wymiar ilościowy: można zmierzyć czas naświetlania obrazu, odległość między 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 stanowiły niezbite dowody na potwierdzenie tez badaczy (chociażby *La Photographie medicale* Alberta Londe’a). Aparat fotograficzny służył ponadto ludziom lepiej sytuowanym społecznie do potwierdzania swego 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, że za chwilę staną przed obiektywem aparatu, przywdziewali swe najlepsze stroje (bądź 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 wnętrza jakiegoś salonu lub antyczne kolumny.

Do takich stylizowanych, przebieranych 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 malarstwa³⁵. 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 na jednym z portali społecznościowych, by nie tyle podzielić się ze znajomymi naszym wyglądem

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

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 nasze zadowolenie malujące się na twarzy, prosta postawa emanująca energią (bądź też odwrotnie: swobodna poza sugerująca dobre samopoczucie i zdrowie), nowy, dobrze leżący na nas strój. Na co dzień natomiast możemy sprawiać wrażenie osób ospałych, zrzędliwych 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 współczesne zdjęcia czasu wolnego uświadamiają nam, jak bardzo potrzebna 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 prawdę³⁶.

W fotografii nie mamy zatem do czynienia z uwidacznianiem prawdy. Co więcej, wydaje nam się – jak uważa Nowicki – że 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. Istotę tego procesu najlepiej oddają słowa Rolanda Barthes'a:

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 sztukę³⁷.

Należałoby również dodać: oraz tym, za kogo ma mnie spoglądający na moje zdjęcie.

Dotychczas omawiane przypadki inscenizowanych zdjęć dotyczyły osób, które świadomie stawały przed obiektywem aparatu (tzn. godziły się lub chciały być uwiecznione na zdjęciu). Czy zdjęcia reporterskie, którym powszechnie przypisuje się wartość dokumentu, nie są jednak naznaczone takimi inscenizacyjnymi elementami? Pierwsza odpowiedź, jaka się nasuwa, brzmi: „Nie, to są 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”.

³⁶ Ibidem, s. 67.

³⁷ R. Barthes, *Światło obrazu...*, ss. 28–29.

Początków fotografii wojennej upatruje się najczęściej w czasach wojny krymskiej (konflikt pomiędzy Rosją a Turcją i jej sprzymierzeńcami: Wielką Brytanią, Francją i Sycylią, toczący się w latach 1853–1856). Rząd brytyjski zaangażował wówczas fotografa Rogera Fentona³⁸, gdyż książę Albert (mąż królowej Wiktorii) założył, iż kilka zdjęć pokazujących armię brytyjską w korzystnym świetle może przyczynić się do zwiększenia 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 rannych³⁹.

Fenton nie był jedynym XIX-wiecznym 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 Zjednoczonych, którzy po raz pierwszy ujrzeli na zdjęciach ciała zabitych. Gardner był świadom 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’ego O’Sullivana krajobraz po bitwie pod Gettysburgiem⁴⁰. Czy mamy tu zatem do czynienia z ukazywaniem, czy zakrywaniem prawdy?

Jeszcze więcej zamętu wśród historyków fotografii wprowadził Robert Capa ze swoim zdjęciem (prawdopodobnie pierwszym w dziejach ukazującym moment śmierci⁴¹) *Padający żołnierz* z 1936 r. Scena ta stała się symbolem bezsilności Republiki Hiszpanii wobec brutalnej agresji generała Franco. Wojna domowa w Hiszpanii, której Capa miał okazję przyglądać się z bliska, wyznaczyła nowy kierunek fotografii dokumentalnej. Ogłoszono dogmat autentyczności. Pozowane zdjęcia „z linii ognia” I wojny światowej nikogo już nie bulwersowały – 20 lat później okazałyby się wielkim grzechem. Nowy fotograficzny sprzęt umożliwił robienie zdjęć wydarzeniom w trakcie ich dziania się, tj. nie wymuszała na

³⁸ B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, Warszawa 2004, s. 61.

³⁹ Podobny zakaz obowiązywał w Stanach Zjednoczonych na początku II wojny światowej. Do 1943 r. 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 r. magazyn „Life” opublikował zdjęcie trzech poległych żołnierzy amerykańskich, nastroje społeczne wobec wojny gwałtownie się zmieniły. Zob. K. Nowikow, *Fotoskandalisci*, „Forum” 12/2009, s. 55.

⁴⁰ J. Marwil, *Photography at War*, „History Today” czerwiec 2000, s. 36.

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

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, że Capa nie osiągnął tej bliskości, która wykluczałaby wszelkie podejrzenia o manipulację przy wykonywaniu wyżej opisanego zdjęcia. Opublikowane w magazynie „Life” 12 lipca 1937 r., opatrzone zostało podpisem: *Death of a Republican Soldier*, który nie pozostawia wątpliwości, co fotografia ukazuje. Istnieją jednak dowody na to, że Capa sfotografował tylko ćwiczenia w pobliżu linii frontu⁴³. Haim Breshsheeth, autor tekstu analizującego relacje między 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, ale zawładnięty. Powstrzymajmy się jednak od obwiniania konkretnego człowieka – fotografa o dominację nad innymi, mniej uprzywilejowanymi. Pamiętajmy, że w każdej fotografii można odnaleźć różne kody, decydujące o jej znaczeniu (być może zdjęcia medyczne ukazujące poszczególne rany czy też zdjęcia rentgenowskie stanowią tu jedynie wyjątek potwierdzający regułę). Każdy obraz istnieje jednocześnie na dwóch polach: indywidualnym i kulturowym. To więc również kultura (w znaczeniu 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 np., że istnieją powtarzające się różnice w fotografowaniu kobiet i mężczyzn. Twarze kobiet rzadziej prezentowane są w zbliżeniach, za to częściej ukazuje się więcej części ich ciała. Rzadziej portretuje się je w poważnych pozach, o wiele łatwiej natknąć się na zdjęcie uśmiechniętej kobiety⁴⁵. 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

⁴² Cyt. za: ibidem, s. 174.

⁴³ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010 (2003), s. 59. Co ciekawe, *Death of a Republican Soldier* zajmowało całą prawą stronę czasopisma, po lewej zaś umieszczono reklamę męskiej brylantyny do włosów, przedstawiającą mężczyznę grającego w tenisa w białym smokingu – także na całą stronę. Wydaje się, że takie zestawienie (śmierci i reklamy) banalizuje przekaz o okrucieństwach wojny. Obraz cierpienia sąsiadujący z przekazem *stricte* komercyjnym napędza proces komercjalizacji samej śmierci.

⁴⁴ H. Breshsheeth, *Projecting Trauma...*, s. 62.

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

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 ofiary⁴⁶. Inny, obcy, jawi nam się na zdjęciach jako niebezpieczny, byśmy mogli utwierdzić się w przekonaniu, że nasze społeczeństwo jest zdrowe, przynoszące szczęście i satysfakcję.

Zgromadzenie Ogólne Europejskich Organizacji Pozarządowych zauważyło tę tendencję i postanowiło jej przeciwdziałać. W 1989 r. zatwierdzono protokół postępowania dotyczący publikacji zdjęć i wiadomości odnoszących się do krajów Trzeciego Świata (*General Assembly of European Non-Governmental Organizations' Code of Conduct*). Przygotowano wiele 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 np. 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 wiadomościach]”⁴⁷. Czy jest coś moralnie nagannego w tych wytycznych? Moim celem nie jest udzielenie odpowiedzi na to pytanie. Interesuje mnie raczej kwestia przyczyn i skutków tworzenia takich scenariuszy fotograficznych praktyk.

Często posługiwanie się słownictwem teatralnym w odniesieniu do praktyk społecznych (chodzi o takie określenia, jak: reżyseria, scenariusz, inscenizacja) wzbudza nasze podejrzenia wobec nich, nakłada na te praktyki woal fikcyjności, podejrzeń o manipulacje i udawanie. Tymczasem owe terminy teatralne uświadamiają nam, jak często błędnie przypisujemy danym działaniom i ich reprezentacjom (takim jak zdjęcia) wartość obiektywnej prawdy. Zdaniem 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 między porządkiem rzeczy a porządkiem obrazów dokonuje się poprzez akt wiary lub przeświadczenia⁴⁸.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Cyt. za: ibidem, s. 168.

⁴⁸ A. Rouillé, *Fotografia...*, s. 71.

Wynika z tego, że 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 ukazujące prawdziwe oblicze tego konfliktu? A z drugiej strony: czy zdjęcie prezentujące jakąś kobietę przebraną za Judytę kłamie? Czy może raczej przekazuje nam ważną informację na temat jej (prawdziwego) charakteru? Nie ulega wątpliwości, że 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 różne wydarzenia. To także nam zadać pytanie, jakie 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 fotografia nie pokazuje nam tutaj swojej innej, mniej sympatycznej twarzy?”⁵⁰. Pytania te padają w kontekście stwierdzenia Kevina Robinsa dotyczącego powiązań 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. Fotografia a przemoc – od szpitala Salpêtrière do więzienia Abu Ghraib

Fotografia od początku swego istnienia przyczynia się do poszerzania obszaru widzialnego, wchodząc w niebezpieczną relację z rynkiem i pieniądzem. Czy to przypadek, że w tym samym czasie, w którym wynalazki Louisa Jacques’a Daguerre’a i Josepha-Nicéphore’a Niépce’a święciły tryumfy, zwiększała się wymiana towarów, poszerzały się rynki zbytu, rosła ekspansja militarna państw zachodnich? Fotografie z egzotycznych krain, prezentujące nieznanne dotąd stroje, ozdoby, pożywienie, budynki, dzieła sztuki, rozbudzały wyobraźnię i żądę posiadania. Te nowe, nieznanne 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

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

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

w podobnych pozach, dając im do ręki dzidę bądź 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 jako 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 krajobraz⁵¹.

Chętnie zrzucilibyśmy te obawy na karb „prymitywności” tubylców, niemniej 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 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, że 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 wybranemu celowi. Takie samo podejście cechuje 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. Olechnicki raz jeszcze uzmysławia nam, że „ogłędająca 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 mogą być zdjęcia prezentujące grupę tancerzy z Bali, którzy przyjechali na Światową Wy-

⁵¹ J. G. Frazer, *Złota gałąź*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1996 (1890), s. 173.

⁵² R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 29.

⁵³ W. Nowicki, *Dno oka...*, s. 111.

⁵⁴ K. Olechnicki, *Fotoblogi, pamiętniki...*, s. 143.

stawę Kolonialną do Paryża w 1931 r. To po ich występie Antonin Artaud z pasją pisał o „idei teatru czystego”⁵⁵, której objawieniem miał być występ Balijszczyków. 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 klęczącej, 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 trzymających parasolki, co należało w tamtych czasach do obowiązków służby⁵⁶. Widzimy więc, w jaki sposób fotografia wykorzystywana jest do celów wyznaczonych przez sprawujących kontrolę i władzę, tj. potrafimy odczytać, że 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. Wiąże się one z przemocą podwójnie: po pierwsze, przedstawiają tortury, jakie stosowali Amerykanie, aby „zastraszyć” przeciwnika i „wydobyć” z niego informacje; po drugie, sam fakt ich wykonania był aktem przemocy, na co na łamach „New York Timesa” zwróciła uwagę Susan Sontag⁵⁷. Fotografie te są nie tyle dowodem przestępstwa, ile samo ich wykonanie można zaliczyć do kategorii czynów karalnych. Można do tego dodać również 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 „pogroźnięcie palcem” tym, którzy mogliby sprzeciwić się obowiązującej władzy, którzy nie chcieliby przyjąć respektowanych przez nas wartości i postaw. Oprócz tego mają

⁵⁵ A. Artaud, *O teatrze z Bali*, w: idem, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, Warszawa 1978, s. 74.

⁵⁶ N. Savarese, *1931 Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition*, „TDR: The Drama Review” t. 45, 3/2001, ss. 64–65.

⁵⁷ S. Sontag, *Regarding the Torture of Others*, „New York Times” z 23.05.2004 r., <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html?pagewanted=all&src=pm> [27.09.2013].

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

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 nich połączone cierpienie i pornografię, ludzkie nieszczęście i rozrywkę. Ukazują nie tyle konsekwencje ataków terrorystycznych, czyli kary wymierzone tym, którzy zaatakowali Amerykę w 2001 r., 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, że była to jedna z metod „zmiękczenia” więźniów – zejście z kartonu uruchamiało przepływ prądu przez kable, do których był podłączony torturowany). Zdjęcie to, nazwane *Zakapturzony człowiek*, pojawia się w rozważaniach m.in. Williama J.T. Mitchella, który zalicza je do kategorii „bioobrazu” (*biopicture*). Taki obraz charakteryzuje natychmiastowe wchłonięcie w 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 czasie⁶⁰. Stało się m.in. 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”) oraz 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 zrzucono napalm, oraz człowieka z workiem na głowie i rozłożonymi rękoma trzymającymi kable. Te dwie postaci zostały zestawione na zasadzie paraleli: zakapturzony mężczyzna stoi za biegnącą dziewczynką, która w taki sam sposób 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 prze-

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

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

⁶¹ P. Knightley, *The First Casualty. The War Correspondent as Hero, Propagandist and Myth-Maker From the Crimea to Iraq*, Londyn 2003, s. 425.

szłych 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 I 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. Bardzo często doświadczenie traumatyczne trudno zwerbalizować – o wiele łatwiej je uruchomić w ciele (np. poprzez zachowania kompulsywne) i pokazać, niż opowiedzieć. Być może z tego powodu 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 wywoływaniu 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 chociażby ideę panoptikonu Bentham’a rozwiniętą przez Michela Foucaulta, zgodnie z którą przyglądanie się komuś jest równoznaczne ze sprawowaniem kontroli nad nim).

Taką funkcję można przypisać zdjęciom, jakie Albert Londe wykonał pacjentom ze szpitala Salpêtrière (pomiędzy 1878 a 1893 r.). Część z nich analizuje w swej książce *Spectral Evidence. The Photography of Trauma* Ulrich Baer⁶². W szpitalu doktora Charcota leczono (czy raczej badano) histeryczki, których zachowania próbowano zrozumieć również za pomocą ich fotografowania. Opierano się oczywiście na przeświadczeniu, że 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:

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 korzyści⁶³.

Wręcz przeciwnie, przez długi czas zdjęcia te podtrzymywały powszechne przeświadczenie o jakoby wrodzonych predyspozycjach kobiet do zachowań histerycznych, dając kolejny dowód na ich słabszą konstrukcję psychiczną. Podobną funkcję (utrzymywania w mocy sądów o pewnych wrodzonych pre-

⁶² U. Baer, *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, Cambridge, Mass. – Londyn 2002.

⁶³ Cyt. za: A. Rouillé, *Fotografia...*, s. 133.

dyspozycjach) spełniają obrazy reklamowe, odwołujące się do motywu kobiety jako pani domu czy mężczyzny jako umięśnionego posiadacza wysokiej klasy samochodu. Innymi słowy, fotografia posiada niebezpieczną (prze)moc konstruowania i podtrzymywania stereotypów.

Obrazy potrafią zatem ranić, i to nie tylko w Barthes'owskim rozumieniu rany-śladu (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) czy też uobecnić się w samym akcie fotografowania (przypadek Abu Ghraib). Tę przemoc często usprawiedliwia się potrzebą dotarcia do prawdy za pomocą fotografii, traktowanej 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”⁶⁴, 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 własny sposób interpretacji. Opublikowana już fotografia wchodzi natomiast w obieg wielowątkowych kontekstów poszczególnych biografii odbiorców. W takich oto kodach interpretacyjnych przemieszczają się znaczenia zdjęć, również tych prezentujących ludzkie cierpienie i śmierć.

Terrence Wright w książce *The Photography Handbook* wyróżnił trzy sposoby spoglądania na fotografie. 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 ją samą. Drugi sposób to patrzenie *na* zdjęcie, sprowadzający się do symboliki tego, co zaprezentowane na obrazie, do warstwy komunikacyjnej tego, co widać. Trzeci typ zaś to patrzenie *za* zdjęcie, które polega na odkrywaniu kontekstu powstania zdjęcia oraz „wszystkich społeczno-kulturowych zobowiązań i wszystkich społeczno-kulturowych nadziei, które powodowały jego autorem-wykonawcą”⁶⁵. Barthes zatrzymał swe dociekania

⁶⁴ K. Olechnicki, *Fotoblogi, pamiętniki...*, s. 154.

⁶⁵ R. Drozdowski, M. Krajewski, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Warszawa 2010, s. 18.

na poziomie pierwszym i drugim. Za zdjęcie każe nam spojrzeć Rouillé, który nie pozostaje jednak 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 świata⁶⁶.

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 różnego rodzaju nieszczęścia? Jaki wpływ na interpretację obrazu ma przestrzeń, w której się go prezentuje? Zanim przejdę do omówienia reakcji badanych przeze mnie osób, którym wystawa „najlepszych zdjęć prasowych” jest znana, pragnę oddać głos samym fotografom, powiązanim w jakimś stopniu z World Press Photo, oraz przyjrzeć się z bliska samej formie prezentowania wyróżnionych obrazów fotoreporterskich.

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”⁶⁷. John J. 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”⁶⁸. 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:

⁶⁶ A. Rouillé, *Fotografia...*, s. 75.

⁶⁷ E. Goffman, *Człowiek w teatrze...*, s. 45.

⁶⁸ J. J. MacAloon, *Wstęp: widowiska kulturowe, teoria kultury*, w: J. J. MacAloon (red.), *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009, s. 12.

czy osoba wykonująca określoną czynność w czyjejs obecności zawsze jest świadoma swego performowania? Oba te pytania nabierają większej wagi, jeśli przyrzeć 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 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)?

W grudniu 2012 r., na nowojorskiej stacji metra, Ki-Suck Han zostaje zepchnięty na tory, po których z dużą prędkością nadjeżdża pociąg. Na miejscu jest akurat fotoreporter (R. Umar Abbasi), któremu zlecono pracę w pobliżu Times Square. Chce pomóc uwięzionemu na torach, ale mężczyzna, który popchnął Ki-Suck Hana, zmierza i w jego kierunku. Zamiast więc ratować życie nieznanego, Abbasi opiera się o ścianę stacji, wyjmuje aparat i robi zdjęcia, uwieczniając ostatnie chwile życia Hana. Jak tłumaczył potem magazynowi „Times”, chciał w ten sposób dać znać maszynie, za pomocą lampy błyskowej, że 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 zdjęcia⁶⁹.

Wypowiedź ta odślania dwa sprzeczne zadania, jakie społeczeństwo stawia fotografom. Po pierwsze, uważa się, że do ich obowiązków należy dokumentowanie życia bez ingerowania w nie, nawet jeśli jest ono nieprzyjemne czy wręcz bolesne („nie widzę w nich [zdjęciach] niczego wulgarnego, niczego złego”). Po drugie, oczekuje się, że będą przede wszystkim starać się pomóc jednostkom, które uwieczniają na swych zdjęciach – w przeciwnym razie może ich spotkać 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 zna-

⁶⁹ Wywiad z Niną Berman z 4.02.2013 r., Columbia University (Nowy Jork).

komitych 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 innym. Osoba interweniująca w czasie wydarzenia nie może go rejestrować, osoba rejestrująca nie może interweniować⁷⁰. Ostatnie zdanie często używane jest przez samych fotoreporterów, którzy w ten sposób próbują tłumaczyć swój brak reakcji na ludzkie cierpienie (przypomnijmy sobie przypadek Kevina Cartera, jednego z członków Bractwa Bang Bang, które 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)⁷¹. Jeśli wierzy się w dokumentacyjną funkcję aparatu fotograficznego, taka argumentacja ma sens. Ariella Azoulay podsumowuje takie podejście w swojej książce *Death's Showcase. The Power of Image in Contemporary Democracy*:

[...] 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 ręką na wykonywanie innych działań, obraz zostanie usunięty z prezentacji i już nigdy nie powróci⁷².

Jeśli aparat byłby w rzeczywistości takim „mobilnym muzeum”, rola fotografa sprowadzałaby się wyłącznie do wciśnięcia wyzwalacza, a tym samym każdy z nas mógłby stać się fotoreporterem (wystarczyłoby przejść szkolenie z obsługi konkretnego aparatu). Zdajemy sobie jednak sprawę z tego, że 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

⁷⁰ S. Sontag, *O fotografii...*, s. 19.

⁷¹ 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, Kraków 2012.

⁷² A. Azoulay, *Death's Showcase. The Power of Image in Contemporary Democracy*, Cambridge, Mass. 2001, ss. 30–31.

na miano wydarzenia. Nie wszystko, co istnieje w rzeczywistości, może zostać pokazane na zdjęciu. Obrazy zatem, oprócz odkrywania przed nami widoków życia na całym świecie, zakrywają jednocześnie te zdarzenia, których widzieć nie chcemy bądź o których wiedzieć nam nie wolno. Ciągłe też pojawia się pokusa, by traktować aparat fotograficzny jako swoisty paszport, „który znosi granice moralne i społeczne zakazy, uwalniając fotografa od poczucia odpowiedzialności wobec portretowanych osób”⁷³.

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, ile dotrzeć do miejsc i ludzi, do których prawie dotrzeć się nie da. Taka postawa może wynikać 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 też wiąże się z potrzebą zapewnienia sobie niezapomnianych, „mocnych wrażeń” oraz zmierzenia się z własnymi słabościami i lękami.

Zupełnie innym scenariuszem posługuje się fotograf kierowany przede wszystkim intencją unaoczniania wydarzeń, których odległość przestrzenna nie czyni z nich czegoś egzotycznie interesującego, lecz staje się przyzwoleniem na nieinteresowanie się nimi. Tego rodzaju performerą będę nazywać fotografem-świadkiem. Obie postawy (fotografa-odkrywcy i fotografa-świadka) można dostrzec u osób zgłaszających swe zdjęcia do konkursu World Press Photo. Warto te postawy przeanalizować głębiej, gdyż pociągają one 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 dziennikarzami⁷⁴.

W słowie „turysta” można zatem dostrzec pewną pejoratywność, której nie wychwytyjemy już np. w słowie „podróżnik”. Turystę charakteryzuje nastawienie na doznawanie przyjemności, chęć doświadczenia jak największej liczby przygód, bez zbędnych i czasochłonnych przygotowań. Przyświeca mu hasło: „zobaczyć jak najwięcej w krótkim czasie”, co skazuje go na powierzchowne

⁷³ S. Sontag, *O fotografii...*, s. 60.

⁷⁴ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, s. 26. Cytat ten widnieje również na okładce polskiego wydania dzieła Sontag, co nasuwa czytelnikowi wniosek, że 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.

poznawanie odwiedzanych przez niego ludzi i miejsc. Pragnie on jednak czerpać przyjemność nie tylko podczas wyjazdu, ale również po jego zakończeniu. Dlatego fotografuje wszystkie ważne (i mniej ważne) zdarzenia, zabytki i ludzi zamieszkujących ich okolice po to, by swe doznania przedłużyć, pokazując zdjęcia znajomym. Obrazy z wycieczki mają stanowić dowód na to, że 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, ile 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 r., przedstawiające iracką dziewczynkę rozpaczającą po stracie rodziców (zabitych przez wojska amerykańskie). W wywiadzie z Jenem Saffronem z Uniwersytetu w Pittsburghu Hondros tłumaczył, że 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”⁷⁵. W takiej perspektywie wojna jawi się jako przygoda, w której poszukiwanym skarbem stają się Bressonowskie decydujące momenty, przeistaczane w wysokiej jakości 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, że niektórych kwestii nie są w stanie zaprezentować za pomocą aparatu. Chris Hondros w przytoczonym wyżej wywiadzie uznał ukształtowanie terenu Iraku za problematyczne dla dobrej fotografii:

Irak to kraj szeroki i niewyróżniający się [krajobrazowo E. J.-K.], 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 obszar⁷⁶.

⁷⁵ J. Saffron, *Quiet Spectacle: An Interview with Chris Hondros*, „Afterimage” t. 35, 6/2008, <http://bu-169.bu.amu.edu.pl/han/AcademicSearchComplete/web.ebscohost.com/ehost/detail?vid=3&sid=b14498e8-2b54-4ebe-8ca8-875afc9fcec%40sessionmgr12&hid=1&bdata=JnNpdGU9ZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=a9h&AN=32604349> [24.10.2013].

⁷⁶ Ibidem.

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 – E. J.-K.] 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 między 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 ważniejsze⁷⁸.

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.

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, że 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 motywów krytykują, zwłaszcza w kontekście fotoreportażu. Łukasz Trzciniński odniósł się do niej w następujący sposób:

Chyba wszyscy jesteśmy przesyceni 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 zobaczyć⁷⁹.

Podobną opinię prezentuje Carl Glassman, fotoreporter i redaktor naczelny gazety „Tribeca Trib”. W rozmowie ze mną zwrócił uwagę na problem wizualnego ujednolicania zdjęć wojennych:

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Wywiad z Niną Berman z 4.02.2013 r., Columbia University (Nowy Jork).

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

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 widziałaś, 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 r. – E. J-K.] 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 pobrzmiwają 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, że w „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 stało⁸¹. Czy leżące u jej stóp ciała należą do jej bliskich? I dlaczego nas to tak mało obchodzi?

Nie wszystkie jednak zdjęcia prezentowane na wystawie World Press Photo są dziełem fotografa-turysty czy fotografa-odkrywcy. Część z nich (choć trzeba przyznać, że jest to część znacznie mniejsza) zrobiona jest z całkowicie odmiennej perspektywy – fotografa-świadka. Postać świadka, omawiana w kontekście traumy i prób radzenia sobie z nią, jest o tyle ważna, że bierze część odpowiedzialności za opowieść, przynosząc tym samym ulgę opowiadającemu, który dotąd zmagał się z nią sam. Sądzę, że 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 r.⁸² Łukasz Trzcński przywołuje ich pozytywne przesłanie w swojej obronie WPP:

⁸⁰ Wywiad z Carlem Glassmanem z 5.02.2013 r., kawiarnia Pecan, Nowy Jork.

⁸¹ *World Press Photo 12* (katalog wystawy), Amsterdam 2012, s. 46.

⁸² *World Press Photo 06* (katalog wystawy), Londyn – Nowy Jork 2006, ss. 124–125.

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 budujemy⁸³.

Do podobnych motywacji przyznaje się Paul Hansen, którego zdjęcie z Gazy wygrało WPP w 2013 r. 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 wiedzieli⁸⁴.

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 przez Ninę Berman, będące przykładem „dawania świadectwa”. Berman została nagrodzona przez jury WPP za zdjęcia wykonane w 2004 i 2006 r., oba przedstawiają żołnierzy rannych podczas amerykańskich działań zbrojnych w Iraku. Fotografka komentuje je w następujący sposób:

Moje zdjęcie tego żołnierza piechoty morskiej [z 2006 r. – E. J.-K.] 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 sensu⁸⁵.

Portret sierżanta Josepha Mosnera, ukazujący mężczyznę z poparzoną twarzą (kadr obejmuje jego sylwetkę od klatki piersiowej wzwyż, na tle chmur i pojedynczych drzew), jest częścią większego projektu Berman, zatytułowanego *Purple Hearts*. W jego skład wchodzi portrety dwudziestu amerykańskich żołnierzy – weteranów wojny w Iraku z 2003 r. Berman nawiązała z nimi głębszą relację, poprosiła o pozwolenie na zrobienie zdjęć, które miały ukazywać stan szoku i niepewności osób, dawniej sprawnych i pracujących, a dziś doświadczających niepełnosprawności.

Chciałam pokazać, iż ludzie odnoszą rany na wojnie. To coś, czego nie mogliśmy obejrzeć w prasie codziennej. Kiedy ich [żołnierzy – E. J.-K.] znalazłam, zaczęłam my-

⁸³ R. Gluza, *Wolę interpretować*, s. 44.

⁸⁴ V. Gailitis, *Interview with Paul Hansen*, <http://fkmagazine.lv/2013/06/04/interview-with-paul-hansen/> [26.10.2013].

⁸⁵ Wywiad z Niną Berman z 4.02.2013 r., Columbia University (Nowy Jork).

śleć 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 być⁸⁶.

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 kierowały⁸⁷.

Zdjęcia zrobione przez Berman posiadają zatem nie tylko walory informacyjne, nie tyle stanowią świadectwo czyjśgo cierpienia, co objawiają swą performatywną moc, aktywując u oglądających wspomnienia poprzednich traum (wojna w 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).

Fotografowie mogą wywierać duży wpływ na kształtowanie opinii bądź też podtrzymywanie istniejących przekonań. Najczęściej jednak zdjęcia, które wykonują, trafiają do gazet bądź 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 się pojawi. Sugestie wykonawcy zdjęcia co do tego, w jaki sposób powinno być ono zaprezentowane (jakie informacje powinny mu towarzyszyć) mogą w ogóle nie zostać uwzględnione przez fotoedytorów, grafików czy organizatorów wystaw. Nietrudno zatem dojść do wniosku, że zdarzają się przypadki opublikowania danej fotografii w sposób, na który fotograf nigdy by się nie zgodził. Takie praktyki skłaniają niektórych do twierdzenia, że „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

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ B. Zelizer, *About to Die. How News Images Move the Public*, Nowy Jork 2010, s. 61.

celu skierowanie uwagi widza na konkretny element fotografii, a tym samym naprowadzenie oglądającego na odpowiednie odczytanie przekazu medialnego. Obrazy stają się więc nie tyle informacjami, dokumentami rzeczywistości, ile jej interpretacjami czy nawet koncepcjami świata. Stwierdzenie to może wydawać się dość radykalne, znajduje jednak potwierdzenie w sporej liczbie fotograficznych przykładów. Nie tak dawno świat obiegiło zdjęcie czterolatniego 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, że 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 wymiar dramatycznego impasu, który udaje się przezwyciężyć dzięki bohaterskim czynom przedstawicieli państw zachodnich⁸⁹. 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, że fotoedytorzy są w stanie z każdego zdjęcia wydobyć coś, co „sprawi, że coś pocujemy”. Istnieją jednak obrazy, których nie biorą pod uwagę, ponieważ tego nie chcą lub nie mogą zrobić, np. ze względu na 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 wszędzie⁹².

⁸⁹ *Czterolatek z Syrii przemierzał pustynię oddzielony od rodziny*, http://wyborcza.pl/1,75477,15477598,Czterolatek_z_Syrii_przemierzal_pustynie_oddzielony.html [28.02.2014].

⁹⁰ Cyt. za: B. Zelizer, *About to Die...*, s. 16.

⁹¹ *World Press Photo 03* (katalog wystawy), Warszawa 2003, s. 5.

⁹² *Ibidem*, s. 7.

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, że akurat wystawa World Press Photo jest tym miejscem, w którym wszystkie odrzucone przez wydawców i fotoedytorów newsy znajdują należne im miejsce. Michele McNally, przewodnicząca jury WPP w 2007 r., wymieniła pięć elementów, z których składa się doskonałe zdjęcie prasowe (czyli to, które ma szansę zdobyć najwyższe miejsce 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 też posiadać: 3) wydźwięk psychologiczny, emocjonalny, tj. sprawiać, że widz coś czuje, a także 4) składnik estetyczny, tj. sprawiać, że widz będzie chciał dowiedzieć się czegoś więcej o zdarzeniu. Przede wszystkim jednak: 5) musi być prawdziwe⁹³. O ile na temat elementu emocjonalnego i estetycznego 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:

Myslałem o tym, ale nigdy tego nie zrobiłem, ponieważ wiem, że ich [jury WPP – E. J.-K.] 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 fotoreportaż⁹⁴.

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

⁹³ M. McNally, *Przedmowa*, w: *World Press Photo 07* (katalog wystawy), Londyn – Nowy Jork 2007, s. 9.

⁹⁴ Wywiad z Carlem Glassmanem z 5.02.2013 r., kawiarnia Pecan, Nowy Jork.

się może odmową publikacji ich zdjęć. 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 r.:

[...] przyznaliśmy nagrodę za fotografię 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 piękno⁹⁵.

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 56. edycji.

5. World Press Photo 2013 – sztuka autoprezentacji

Pierwszy międzynarodowy konkurs i wystawa World Press Photo zorganizowali holenderscy dziennikarze w 1955 r. 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 zaś jej władze deklarują, że 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 42 fotografów z 11 państw, przysyłając łącznie ponad 300 zdjęć. Z roku na rok popularność przedsięwzięcia rośnie; obecnie do konkursu zgłasza się nawet do 95 tys. zdjęć fotografów z ponad 125 państw. Wyróżnione fotografie trafiają do jednej z dziewięciu kategorii: *People in the News*, *General News*, *Spot News*, *Contemporary Issues*, *Daily Life*, *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 przypadki przyznania nagrody zdjęciu, które nie mieści się w żadnej z kategorii (*Special Mention*). Co roku nagrodzone prace trafiają na wystawę WPP, która dociera do 42 krajów

⁹⁵ *World Press Photo 04* (katalog wystawy), tłum. M. Kański, Warszawa 2004, s. 9.

⁹⁶ *World Press Photo 1992: Naoczni świadkowie* (katalog wystawy), Poznań 1992, s. 3.

⁹⁷ www.worldpressphoto.org/foundation [4.11.2013].

na całym świecie; łącznie odwiedza ją ponad 2 mln ludzi⁹⁸. 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 lat nie tłumaczy się jej już na język polski). Przez lata zmieniała 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 przeglądało klisze leżące na stole lub na podłodze. Wraz z rozwojem technologii komputerowych metoda ta ewoluowała – w dobie cyfrowych obrazów fotografowie przesyłają proponowane 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 odrzuceniu jury decyduje (w ciągu dwóch tygodni), wciskając w odpowiednim momencie guzik⁹⁹.

Ponad 103 tys. nadesłanych zdjęć prawie 6 tys. fotografów z ponad 120 państw, 19 członków jury, trzy dni obchodów „ku czci” zwycięzców, jedno Zdjęcie Roku i 10 tys. euro nagrody. Tak w liczbowym skrócie można podsumować 56. już edycję konkursu World Press Photo z 2013 r., organizowanego z myślą o profesjonalnych fotoreporterach. Zwycięskie fotografie chwali się za to, że wzbudzają w patrzących na nie intensywne emocje („Niesamowite, szokujące”), podkreśla się ich wartość informacyjną („Tak wygląda świat”), 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, że 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, iPhone’ów)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 obrazy multimedialne, przyznając nagrody w kategoriach *Online Shorts*, *Online Features* oraz *Interactive Productions*. Również te obrazy rozpatruje się w kontekście najwyższej jakości ich wykonania. Przewodniczący jury oceniającego obrazy

⁹⁸ <http://www.worldpressphoto.org/contest> [4.11.2013].

⁹⁹ O tym, jak przebiegają obrady jury można przeczytać w tekście Adama Broomberga i Olivera Chanarina *Unconcerned But Not Indifferent*: <http://www.broombergchanarin.com/unconcerned-but-not-indifferent-text/> [4.11.2013].

¹⁰⁰ Wykład, o którym mowa, nosił tytuł *Visual Storytelling in the Age of Post-Industrial Journalism* i został wygłoszony przez Davida Campbella w budynku Felix Meritis przy Keizersgracht w Amsterdamie 25.04.2013 r.

multimedialne, Keith W. Jenkins, stwierdził, że „to, co rzuca się w oczy w pracach tegorocznych zwycięzców [w konkursie multimedialnym – E. J.-K.], 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 wybrzmiewać paradygmat performansu organizacyjnego: „Pracować lepiej, kosztować mniej”. Osoby, których prace zostały przez jury wyróżnione, sprostały temu wyzwaniu.

Dobra jakość, waga prezentowanego wydarzenia oraz oryginalne podejście do wizualizowania tematu – oto trzy podstawowe cechy zwycięskich obrazów¹⁰². Wszystkie te elementy można zauważyć, przyglądając się samym zdjęciom. Santiago Lyon, przewodniczący jury World Press Photo w 2013 r. oraz szef działu fotograficznego agencji AP, uzasadniając wybór zdjęcia Paula Hansena jako zwycięskiego, wypowiedział się w 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 – owszem¹⁰³.

Obraz, o którym mowa, przedstawia tłum mężczyzn idących w kondukcje żałobnym (mężczyźni na pierwszym planie niosą ciała dwojga 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 widoku którego jesteśmy przyzwyczajeni. Na twarzach żałobników nie widać spokoju i powagi, lecz złość (czy raczej wściekłość) pomieszaną z rozpaczą. Siłą tego zdjęcia, według opinii członkini jury, Mayu Mohanny, jest kontrast pomiędzy twarzami dorosłych – napiętymi, wykrzywionymi nieszczęściem i gniewem, a spokojnymi twarzami dzieci¹⁰⁴. Tyle można jednak odczytać na poziomie instynktownym i emocjonalnym. Czy samo zdjęcie niesie jakąś informację? Czego dowiadujemy się o świecie, patrząc na zdjęcie Paula Hansena? Czy czegoś więcej poza tym, że w jakimś bliżej nieokreślonym miejscu (możemy się tylko domyślać, że nie jest to ani Europa, ani Ameryka Północna)

¹⁰¹ <http://www.worldpressphoto.org/content/world-press-photo-announces-multimedia-contest-winning-productions> [3.05.2013]. Konkurs multimedialny ma odrębne jury (tzn. osoby oceniające prace w konkursie fotograficznym nie oceniają produkcji multimedialnych). W 2013 r. zgłoszono 287 produkcji, które oceniało ośmiu członków jury.

¹⁰² Stwierdzam to 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«”.

¹⁰³ Cyt. za: K. Kenig, *World Press Photo, czyli oczy świata*, „Gazeta Wyborcza” z 16–17.02.2013 r., s. 20.

¹⁰⁴ Ibidem.

giną dzieci, a ich śmierć wzbudza w dorosłych mężczyznach gniew i rozpacz? Zdjęciom na wystawie World Press Photo towarzyszą oczywiście podpisy, które zdjęcia dookreślają, dają 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 skupia się wyłącznie na estetyce obrazu, jego kompozycji, świetle, kadrze. Jakość zdjęcia, performans fotografa, liczy się więc tu bardziej niż waga wydarzenia, które się na zdjęciu prezentuje. Jest to podejście dość „obsceniczne” (by użyć sformułowania Adama Broomburga i Olivera Chanarina, zasiadających w jury WPP w 2008 r.¹⁰⁵), według którego można odrzucić obraz czyjegoś cierpienia, gdyż nie jest on wystarczająco piękny.

Jeśli jednak spojrzymy 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 w perspektywie tego, co prezentują i zaczniemy zastanawiać się 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 mogą zaprezentować 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 trzeba wypełnić ankietę zgłoszeniową (podając nazwę instytucji, którą się reprezentuje; osoba bez afiliacji ma więc mniejsze szanse na uczestnictwo w Awards Days), następnie należy ją przesłać do biura Fundacji WPP, gdzie podejmowana jest 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 2013 r. 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 tylko ze względu na wspólne zainteresowanie fotografią prasową, ale i ze względu na identyfikator, zawieszane u szyi na czerwonej taśmie reklamowej firmy Canon) słowami,

¹⁰⁵ A. Broomburg, O. Chanarin, *Unconcerned But Not Indifferent*.

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 Podczas 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 udramatyzowaną, w zależności od prezentowanych tematów) lub/i komentarzem słownym, które już po kilkunastu minutach wywoływały w zgromadzonych oznaki znużenia (ziewanie, chrząkanie i wysyłanie esemesów). Wyjątek stanowiły prezentacje fotografów, którzy mogli pochwalić się tym, że ich zdjęcia przyczyniły się do poprawy losu osób przez nich sfotografowanych¹⁰⁸. Wówczas nagradzano ich gromkimi brawami, próbując w ten sposób potwierdzić sens pracy fotoreportera oraz sens własnej pracy (większość zgromadzonych na sali stanowili fotoreporterzy).

Nie ulega jednak wątpliwości, że 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 potęgował dzień ostatni, w którym zwycięzcy oficjalnie otrzymali nagrody za swoje prace (Paul Hansen, autor Zdjęcia Roku, otrzymał nagrodę 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 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 emocjonalne zabarwienie prezentowanych obrazów, a tym samym wzruszenia zebranych, wśród których nie zabrakło osób sięgających po chusteczki do otarcia łez).

Na całość Awards Days można spojrzeć po prostu jak na ciąg uroczystości, podczas których fotografom wręcza się nagrody za ich pracę. Jeśli jednak zechcemy spojrzeć na nie uważniej, zobaczymy, że coroczne otwarcie wystawy World Press Photo w Amsterdamie jest formą rytuału społecznego, który jed-

¹⁰⁶ Przemowa Michiela Munneke w Felix Meritis, Amsterdam, 25.04.2013 r.

¹⁰⁷ <http://www.worldpressphoto.org/> [18.05.2013].

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



Ceremonia wręczenia nagród World Press Photo
fot. Ewa Jeleń-Kubalewska

noczy 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, tj. 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, a nawet życia dla uwiecznienia na zdjęciu niesprawiedliwości, która dotknęła kogoś w bliżej nam nieznanym rejonie świata. Nagradzamy ich za ten trud, podziwiamy za coraz lepszej jakości obrazy (za ich *high performance*), zazdrościmy sukcesu i uznania. Co jednak myślimy, oglądając ich zdjęcia? Czy przestrzeń, w której te zdjęcia są prezentowane, wpływa na ich odbiór? W jaki sposób, gdzie (i na czyj użytek) się je reprodukuje?

6. Wypęłające 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 oraz kontekstu ich zaistnienia i działania się. Także recepcja fotografii zależna jest 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 osobnym (obok warstwy przedstawieniowej obrazu) czynnikiem warunkującym ich odbiór¹⁰⁹. Susan Sontag zwróciła np. uwagę na to, że 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.

Analizie poddam dwie takie wizyty: w Oude Kerk w Amsterdamie, gdzie oficjalnie otwarto światową wystawę World Press Photo 2013, oraz w Centrum Kultury 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 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 zwanej dzielnicą czerwonych latarni). To tutaj 25 kwietnia 2013 r. zainaugurowano wystawę 56. edycji World Press Photo. Już przed samym wejściem do Oude Kerk można odnieść wrażenie, że to, co za chwilę się zobaczy, będzie pewną formą atrakcji turystycznej, czymś, co „spotyka się” na trasie między *coffee shopami* a kamienicami, w których można skorzystać z usług prostytutek (budynek kościoła jest dosłownie otoczony witrynami, w których stoją roznegliżowane kobiety). 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 „uwaga” przestrzeni wystawowej skupia się więc na tym zwycięskim obrazie, sugerując widzom, że to temu obrazowi powinni przyjrzeć się szczególnie uważnie. Na prawo od Zdjęcia Roku można podziwiać nową zdobycz techniki Canona (głównego sponsora World Press Photo) – ekran wykonany z poliestru za 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 – obrazy, których nic nie łączy, poza kunsztem ich wykonania. Wybór dalszej drogi zwiedzania uzależniony jest od indywidualnych preferencji widzów. By ułatwić im tę wędrówkę, organizatorzy przygotowali specjalną aplikację na smartfony, dzięki której użytkownik mógł odsłuchać opisy do zdjęć, zamiast skupiać się na ich odczytywaniu. Po uruchomieniu aplikacji i podaniu numeru zdjęcia na ekranie telefonu pojawiają się dwa obrazy: fotografa i jego fotografii, przy czym ten pierwszy oddany został w znacznym powiększeniu. Czyżby komunikowano

¹⁰⁹ Za: R. Drozdowski, M. Krajewski, *Za fotografię!...*, s. 79.

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

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 wykonane oraz o typie aparatu, którym posłużył się wyróżniony fotograf. O ile wiedza o miejscu zdarzenia wydaje się być niezbędna do jego zrozumienia, o tyle opis parametrów technicznych aparatu wydaje się nie mieć większego znaczenia. Dlaczego więc podawane są takie informacje? Znowu wydaje się, że 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 ze 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 dwojga reżyserów, Miquela Dewevera-Plany i Isabelle Fougère, którzy przygotowali interaktywną opowieść o Almie, kobiecie związanej w przeszłości z gangiem ulicznym w Gwatemali. Produkcja umożliwia swoim użytkownikom wybór tego, co w danym momencie zechcą widzieć. W miarę słuchania opowieści Almy można albo oglądać jej obraz, albo (przesuwając kursor do góry ekranu) migawki z dzielnicy Gwatemali, w której działał jej gang i w której zamordowała swą pierwszą ofiarę (w pokazie zamieszczono także zdjęcia zmasakrowanego ciała tej 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 będą stanowić 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, gdyż innowacyjne podejście do prezentowania obrazów przyciąga, pozostawiając swego użytkownika z poczuciem nieokreśloności tego, czego przed chwilą doświadczył (to rzeczywistość czy tylko fikcja, gra?).

Z poczuciem ambiwalencji mamy zresztą do czynienia już przy samym wejściu do Oude Kerk. Ktoś mógłby pomyśleć, że skoro wystawę 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

¹¹¹ J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Kraków 2011 (2001), ss. 11–15, 124, 128, 153.



Oude Kerk – wejście na wystawę

fot. Ewa Jeleń-Kubalewska

i używania tych obrazów wprowadza pewne zamieszanie w ich interpretację. Być może jest to jednak odosobnione odczucie osoby pochodzącej z kraju, w którym kościół nadal uważa się za miejsce święte.

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 nadają natomiast wystawie reklamy Canona i stoisko, przy którym można kupić katalog World Press Photo 2013, a nawet wyróżnione w konkursie zdjęcia w formie pocztówek (do kogo można by wysłać pocztówkę z obrazem zmarłych dzieci, niesionych przez pełnych rozpacz i gniewu dorosłych? I co na niej napisać: „pозdrowienia z Amsterdamu”?).

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. XX wieku uczyniono z niego Centrum Kultury. Całkiem niedawno (w 2012 r.) 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.) 56. edycję WPP.

Sala Wystaw mieści się w dość specyficznej przestrzeni, w której do zwiedzających docierają odgłosy z umieszczonej piętro wyżej kawiarni. Goście przybyli



Oude Kerk – stanowiska do prezentacji prac nagrodzonych w konkursie multimedialnym
fot. Ewa Jeleń-Kubalewska

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 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 kończyły się podziękowaniami dla sponsorów wystawy: PGNiG, Dalkii, Canona oraz holenderskiej loterii. Sama wystawa ulokowana została w dwóch pomieszczeniach, które nie tworzą, niestety, dogodnych warunków do oglądania (i kontemplacji) poszczególnych zdjęć – są po prostu zbyt małe, co przy tak dużej liczbie osób przybyłych na wernisaż wywołuje wrażenie ścisku (myślę, że m.in. z tego względu odwiedzający poświęcali tylko kilka sekund danej pracy i przechodzili do następnej, by uniknąć mimowolnych poszturchiwań czy nadeptnięć). Po około 30 minutach pomieszczenia prawie opustoszały – większość przybyłych

¹¹² Wernisaż odbył się dnia 30.04.2013 r.



CK Zamek, wejście do sali wystawowej

fot. Ewa Jeleń-Kubalewska

przeszła do innej sali, w której ustawiono stół z sokami i winem. Przysłuchując się ich rozmowom, można było się zorientować, że (w większości) nie skupiały się one na obejrzanych przed chwilą zdjęciach, ale dotyczyły spraw codziennych rozmówców. 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, wypowiadając 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).



CK Zamek, hol obok sali wystawowej

fot. Ewa Jeleń-Kubalewska

Przestrzeń poznańskiej wystawy (zbyt mała jak na taką liczbę zdjęć) wymuszała zatem tylko pobieżne zaznajomienie się z daną pracą i jej opisem. Do kontemplacyjnej postawy zniechęcał też 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 liczba odwiedzających oglądanych zdjęciom robiła... zdjęcia. Trudno o lepsze zilustrowanie stwierdzenia Sontag, że „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 – zamiast przeżyć w pełni dane zdarzenie (poddąć się bolesnym doznaniom, tj. przyjrzeć się uważnie danemu obrazowi), fotografujemy je, stwarzając tym samym pozór uczestniczenia w nim.

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) odczytanie prezentowanych prac jako dzieł należących do dziedziny sztuki (przypomnijmy uwagę Sontag o tym, że fotografie stają się automatycznie sztuką wtedy, gdy zawisną na ścianie muzeum czy galerii)¹¹⁴. Jednocześnie 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 zarówno w kategoriach 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 zniknęła, a o innych w ogóle byśmy się nie dowiedzieli? Problemem wydaje 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 może doprowadzić do znużenia nimi, uodpornienia się na ich „popędy”, jak pisał Mitchell. Jakkolwiek by nie ujmować zdjęć prezentowanych przez Fundację World Press Photo (jako dokumenty czy też jako dzieła sztuki), nie ulega wątpliwości, że przedstawiają one nie tyle ludzi i wydarzenia, obiekty wybrane przez fotografa, ile nasz, zachodni stosunek do tych osób i wydarzeń. Wystarczy rozejrzeć się wokół nich (nie zatrzymywać się tylko na ich warstwie wizualnej), by dojść do wniosku, że podstawową zasadą rządzącą naszym społeczeństwem jest sformułowanie: „performuj albo...” Wizualność stała się perspektywą, z której taki performans można ocenić jako udany bądź nieefektywny.

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

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 143.

Można by się też zastanawiać, czy taka „intelektualna gra”, polegająca na wyszukiwaniu bądź 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 przyjmiemy Barthes'owskie założenie, że 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, że 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 więc go do kina, teatru i 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 ewentualnym 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, nie tyle zdjęcia pozostaną zawieszony w przestrzeni liminalnej, ile 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 z intencjami fotografów, edytorów czy polityków.

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

¹¹⁶ B. Zelizer, *About to Die...*, s. 14.

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 rzecz ujmując, na dyskusji w małej grupie, skupionej (zogniskowanej) wokół konkretnego tematu, problemu. Dyskusję przeprowadza moderator, którym najczęściej jest sam badacz. Poręczną definicję takiego wywiadu można znaleźć w książce Rosaline Barbour pt. *Badania fokusowe*, w której autorka podaje, że „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 i różnych sposobach jej użycia piszą Dominika Maison oraz Marcus Banks¹¹⁸. Na potrzeby analizowanej problematyki przeprowadziłam dwa wywiady grupowe z udziałem 12 badanych (po 6 osób w każdej grupie). Przyświecała mi przede wszystkim 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 nich¹¹⁹.

Nie chcąc ulec tej 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, że 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, 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 16 osób (o ich wyborze decydowała kolejność zgłoszeń), z których 4 (z nieznanymi mi przyczyn) nie pojawiły się w wyznaczonym dniu na spotkaniu (drugi fokus odbył się trzy dni po pierwszym). Przed rozpoczęciem

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

¹¹⁸ D. Maison, *Zogniskowane wywiady grupowe. Jakościowa metoda badań marketingowych*, Warszawa 2001; M. Banks, *Materiały wizualne...*

¹¹⁹ M. Banks, *Materiały wizualne...*, s. 73.

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

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, którzy byli skłonni zakwalifikować zdjęcia prezentowane przez WPP do kategorii dokumentu. Każda grupa liczyła ostatecznie po sześćoro badanych, z czego w grupie A znalazło się pięć kobiet i jeden mężczyzna, zaś 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. Za główny powód odwiedzania wystaw World Press Photo uznano ich wysoką pozycję wśród istniejących wystaw fotograficznych oraz medialny szum im towarzyszący:

World Press Photo jest chyba najlepszym miejscem, żeby zobaczyć trendy w fotografii (badany M1, grupa B).

Ponieważ mmm... może inne wystawy nie są tak rozreklamowane? (badany K2, grupa A).

[...] lubię dobre zdjęcia obejrzeć (badany M6, grupa B).

Badani z obu grup zwrócili również uwagę na to, że 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, grupa B).

Po prostu widać więcej na dużym zdjęciu (badany M4, grupa B).

Dodatkowym powodem 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, że osoby powiązane w jakiś sposób z branżą fotograficzną chętnie oglądają

zwycięskie zdjęcia po to, by wiedzieć, jakim standardom sami podlegają. Dodał również, że nie bez znaczenia pozostaje towarzyski aspekt tego 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 też, że zdjęcia prezentowane w przestrzeni galerijnej zaspokajają jego potrzebę doznawania 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 podały zatem podobne powody, dla których odwiedzamy wystawę World Press Photo, choć łączyły je bądź ze światem sztuki (grupa A), bądź z kategorią dokumentu (grupa B). Dobrym podsumowaniem powodów, dla których odwiedza się wystawy typu WPP, jest wypowiedź badanego K6 z grupy A:

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 – E. J.-K.] było fajne, czy nie, tak to oceniam, 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 zauważanym) 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, gdy decydują się odwiedzić wystawę najlepszych zdjęć prasowych. Jej renoma, szerokie rozreklamowanie oraz możliwość spotkania i rozmowy z osobami przyjaźnie do nas nastawionymi, 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, z reakcji badanych wynika, że fotograf to dla nich 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, że w tę rejestrację może być wpisana pewna doza obojętności:

Przekazują [fotografowie – E. J.-K.] jakiś obraz świata zewnętrznego, do którego sami nie możemy dotrzeć, ale to jest takie bierne obserwowanie i przekazywanie (badany K3, grupa A).

Zaznaczyli również, że 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. Ponadto podkreślali, że dla współczesnego człowieka sam opis zdarzenia nie wystarczy, by się nim zainteresować:

Duża część naszego społeczeństwa nie chce czytać, chce widzieć (badany M2, grupa 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, grupa B).

To „dużo więcej” odsyła do dramatotwórczej strony fotografii-dokumentu, która – przywołując rozważania Rouillégo – zawsze posiada jakieś cechy fotografii-ekspresji. I w drugą stronę: zdjęcie jako ekspresja (artystyczna) nigdy nie jest pozbawione waloru informacyjnego (w znaczeniu przekazywania jakiejś wiedzy o zjawiskach, wartościach kierujących fotografem). Przykładem przekonania 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 podziela badany K2 z grupy A, który 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 artystyzm.

Z wypowiedzi osób z obu grup wynika, że dobre zdjęcie fotoreporterskie musi posiadać walor artystyczny – w przeciwnym wypadku nie będzie zdolne w żaden sposób poruszyć spoglądającego na nie (z opinią tą chętnie zgodziłby się Roland Barthes, natomiast Ariella Azoulay 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 czyjeś goś cierpienia – niejasny. Z jednej bowiem strony, według badanych, fotografie nieposiadające pewnej dozy „artyzmu” nie są w stanie wywołać reakcji widza, z drugiej zaś mogą ukierunkować jego uwagę na tę tylko – artystyczną – sferę zdjęcia. Uczestnicy pierwszego fokusu w pewnym momencie zorientowali się, że opisują zdjęcia prezentowane przez World Press Photo za pomocą słownika, którym posługuje się sztuka, co niekoniecznie można uznać za poprawne. Oto 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 – E. J.-K.], 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 – E. J.-K.].

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... Znaczący 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 niesamowite i tam chyba ta granica między reportażem a walorami artystycznymi się bardzo mocno zatarła.*

Kluczowym stwierdzeniem tego wywiadu wydaje się to, w którym badany K3 mówi, że konfrontacja obrazu z towarzyszącym mu tekstem staje się momentem „uruchomienia” przesłania informacyjnego (reportażowego) obrazu. Podpis może zatem zdecydować o tym, czy zdjęcie będziemy, czy też nie będziemy odbierać w sposób estetyczny. 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).

Warto jednak przypomnieć, że na etapie oceniania zdjęć przez jury WPP opisu w ogóle nie bierze się pod uwagę. Zapewne wielokrotnie zdarzało się wybranie obrazu, którego konkretna treść (kogo/co przedstawia zdjęcie, gdzie i w jakiej 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 opcji politycznej, do której przypisują sobie członkowie jury WPP. Niektóre bowiem obrazy nie robią na nas większego wrażenia właśnie dlatego, że 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 prowadzonych 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 można przeczytać na stronie internetowej (oraz w katalogu i na wystawie WPP 2013), przedstawia mężczyznę podejrzanego o finansowanie informatorów rządowych. Jest on „przetrzymany w okupowanej przez dysydencką Syryjską Armię Wyzwoleńczą (FSA) szkole, w północnym mieście Aleppo”¹²¹. Przesłuchiowano go 48 godzin, skonfiskowano znalezione przy nim pieniądze i ostatecznie uwolniono.

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 dwóch mężczyzn – członków FSA. Nie są oni jednak jedynymi uczestnikami przedstawionego przez fotografa wydarzenia. Na ścianie bowiem, naprzeciw której ustawiono obiektyw aparatu, uchwycono cień czwartego mężczyzny, podnoszącego w górę przedmiot przypominający bat lub pałkę. Można podejrzewać, że 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 na utratę życia lub zdrowia. 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 – nieprzeszkadzanie im, by 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

¹²¹ <http://www.worldpressphoto.org/awards/2013/spot-news/emin-%C3%B6zmen?gallery=6096> [14.11.2013].



Fot. Emin Özmen, *Przesłuchanie* (II nagroda WPP 2013 w kategorii *Spot News*)

Źródło: www.worldpressphoto.org

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 nieznany), 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 też 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. Zwrócili uwagę zarówno na elementy zakłócające, jak i umożliwiające kontemplację prezentowanych treści. Do pomocnych w odbiorze zdjęć elementów przestrzeni zaliczyli 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 uznali 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 zaś

mała powierzchnia pomieszczeń, w których ulokowano poznańską 56. edycję wystawy. Do negatywnych aspektów wystawy zaliczono także rozmieszczenie poszczególnych paneli ze zwycięskimi obrazami. Oto 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 osoba K5, doszedł badany K3 z grupy A, który zasugerował, że 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, że być może ulokowanie zdjęć w tak małej przestrzeni miało 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 poprosiłam 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, stanowiące portret Bibi Aishy, okaleczonej przez swego męża), 2012 („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) i 2013 (omawiane już przeze mnie zdjęcie z Gazy Paula Hansena).

Założyłam, że dzięki tak sformułowanemu poleceniu będzie można ustalić, czy zdjęcia prezentujące czyjeś cierpienie i śmierć potrafią wstrząsnąć widzem w sposób nagły i przyczynić się do przewartościowania (negatywnego lub 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 zaś skupiano się na osobistych uczuciach, pojawiających się u konkretnej osoby patrzącej na zdjęcie. Gdy zapytano badanych wprost, czy obrazy te nazwaliby traumatycznymi, prawie wszyscy odpowiedzieli przecząco. Stwierdzili, że 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 – E. J.-K.], 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 między wiedzą o tragicznych zdarzeniach a ich wizualnymi reprezentacjami – traumę miałyby wywoływać tylko te fotografie, które odstaniałyby 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



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

wiedziałam, że takie rzeczy się dzieją...” Akurat wiemy to, ale jeżeli ktoś nie wiedział, to faktycznie zrobi to na nim wrażenie i zacznie się czymś tam bardziej interesować (badany K3, grupa A).

Jednak mimo negowania traumy w czasie przyglądania się zdjęciom cudzego cierpienia w wypowiedziach badanych można dostrzec ślady traumy zastępczej.

Badany M5 z grupy A zauważył, że w oglądanie takich obrazów został wpisany pewnego rodzaju ból, który z bliżej nieznanym mu powodów zakrywamy 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 zagnieżdża 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 może świadczyć 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 – E. J.-K.], 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 wynika, że po pierwsze, prawdopodobieństwo doświadczenia traumy (lub przeżycia jej podobnego) wzrasta, jeśli zdjęcie stanowi portret konkretnej osoby, a nie jest przedstawieniem anonimowego tłumu. Po drugie, na sposób odbioru fotografii prezentujących ludzkie nieszczęście duży wpływ ma osobista biografia patrzącego („własny bagaż doświadczeń”). Można przy tym zastanawiać się, czy osoby, które zetknęły się z cierpieniem bądź śmiercią kogoś bliskiego, rzeczywiście inaczej niż osoby bez takich doświadczeń odbierają zdjęcia prezentujące tragiczne wydarzenia. Czy to „inaczej” oznacza, że 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 odpowiedzieć na tak postawione pytania. Mogą jedynie, odwołując się do analiz Geoffreya Gorera, sugerować, że – 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.

Ostatnie zadanie badanych polegało na „odegraniu zdjęcia” (zgodnie z postulatem Azoulay dotyczącym przeistaczania nieruchomego obrazu w scenę teatralną), które według nich mogłoby zdobyć tytuł Zdjęcia Roku w konkursie World Press Photo. 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 miałoby dużą szansę na wygraną. Następnie ze swoich ciał ułożcie 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, że osoby przyzwyczajone do tego typu teatralnych form ćwiczeń (a więc te po studiach humanistycznych) podejść 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 często żartowali na temat potencjalnych scen pełnych trupów, rozpaczających matek i dzieci. Być może ćwiczenie to stanowiło dla nich swoiste 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. Należy do nich m.in. działanie polegające na odwróceniu zagrożenia poprzez utożsamienie go z czymś przeciwstawnym (a więc w tym przypadku smutek, stres, spowodowany przyglądaniem się cudzemu cierpieniu, został zamieniony w 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 zyskałby 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 miał stanowić 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 było to, że badani z grupy B również skojarzyli kompozycję, którą chcieli przygotować 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, że Zdjęcie Roku musi być pełne przemocy, przedstawiać morderców albo/i konsekwencje ich czynów:

[...] *ktoś kogoś musi zabijać. Tak, żeby coś się działo* (badany K5, grupa B).

Na pytanie, dlaczego badani wybrali dany układ, uczestnicy obu fokusów stwierdzili, że najważniejszym elementem kompozycji jest szczegół (np. wyraz twarzy, gest, przedmiot) oraz kontrast – w przypadku grupy A: pomiędzy zadowoloną miną i 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, zaś z napięcia, jakie widać na jego twarzy, można odczytać strach i rezygnację. Przypomnijmy, że zdjęcie Paula Hansena z Gazy wygrało w konkursie WPP właśnie z powodu kontrastu między rozwścieczonymi twarzami dorosłych mężczyzn i spokojnymi obliczami nieżywych dzieci. Kompozycja („pomysł na zdjęcie”) okazuje się więc czynnikiem ważniejszym niż przekaz obrazu (historia, którą prezentuje), jeśli chodzi o prawdopodobieństwo uhonorowania go przez Fundację World Press Photo. Badani z grupy B zgodnie orzekli, że zdjęcie przygotowanej przez nich sceny, zrobione z boku, a nie z przodu, nie wygrałoby (choć nie straciłoby wcale na wartości dokumentacyjnej):



Zdjęcie Roku według koncepcji grupy A



Zdjęcie Roku według koncepcji grupy B

Pokazałoby sam fakt egzekucji, a nie to, co czują ofiary tej egzekucji (badany M4, grupa B).

Pomimo przekonania o nowatorskim pomysle na fotografię, badani stworzyli jednak kompozycje dość dobrze znane, mające swoje odpowiedniki w malarstwie (motyw Ostatniej Wieczerzy) czy we wcześniejszych zdjęciach (na fotografiach egzekucji bardzo często widzimy oprawcę zbliżającego nóż lub inną broń do twarzy swej ofiary, na kilka sekund przed zadaniem śmiertelnego ciosu, przy czym twarz ofiary jest bardzo dobrze widoczna). Należy podkreślić, że określenie

„zachowane zachowanie” odnosiłoby się w tych przypadkach nie do zdarzeń zaprezentowanych na zdjęciu (tak jakby ludzie często umierali w „formie” Ostatniej Wieczery), lecz do działania fotografa, który wybiera dobrze znane (potencjalnym odbiorcom) ujęcia, motywy, by uzyskać konkretną reakcję (choćby zrozumienia, że 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 – odrzucone¹²².

Podsumowując wywiady w grupach A i B, trzeba przede wszystkim stwierdzić, że 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, że rozsądzanie, czy zdjęcia wyróżnione przez WPP to bardziej dzieła sztuki, czy dokumenty, jest bezzasadne – każdy obraz dokumentalny jest bowiem ekspresją, i odwrotnie – każda fotografia artystyczna ma cechy dokumentu (tj. staje się śladem performansu fotografa). Badani zgodnie orzekli, że fotografia ukazująca ludzkie cierpienie i śmierć powinna być „dobrze zrobiona”, to znaczy wzbudzać w nas doznania estetyczne, będące wstępem do powstania 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, zdaniem badanych, odwiedzane są wystawy typu WPP. Nie bez znaczenia pozostaje tu aspekt towarzyski tego typu wydarzeń. Badani zaznaczają jednak, że zdjęcia nie mogłyby być zaprezentowane bez opisów, które sprowadzają je na odpowiedni poziom, gdzie walor informacyjny góruje nad 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 powierzchni tych pomieszczeń, wprowadzającej w oglądanie zdjęć pośpiech i zmęczenie. Również rozmieszczenie poszczególnych paneli z nagrodzonymi fotografiami wywołało u badanych konsternację i poczucie przytłoczenia zbyt wieloma, ustawionymi obok siebie, obrazami przemocy i cierpienia. Można podejrzewać, że 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.

¹²² 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” listopad 2013.

Czy organizowana przez Fundację World Press Photo wystawa umożliwiła odwiedzającym ją przyjęcie roli spektatora? Wydaje się, że bardzo trudno porzucić estetyczne, bezpieczne (bo niezwiązane z braniem odpowiedzialności) myślenie 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.

Podsumowanie

W niedawno napisanej książce-reportażu o Filipinach (*Eli, Eli*) Wojciech Tochman zastanawia się nad etyką pracy fotoreportera. Stwierdza on, że „białego fotografa ułomność i choroba interesują szczególnie”¹²³. Pyta o to, czy można komuś cierpiącemu zrobić zdjęcie, a potem go z tym cierpieniem zostawić. Przywołuje przy tym postać Diane Arbus, amerykańskiej fotografki ludzi okaleczonych, marginalizowanych, uznawanych za odmieńców. Twierdzi dobitnie, że o Arbus, owianej 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 dość dobrze rozpoznawalne, nazwiska ich autorów – niekoniecznie. Niemniej pamięć o konkretnej fotografii nie musi przekładać się na wiedzę o wydarzeniu, które na niej zarejestrowano. Sam konkurs, wystawę oraz towarzyszące im Awards Days zorganizowano w taki sposób, by tworzyły przede wszystkim narrację o bohaterskich czynach fotografów. Prezentowane przez Fundację WPP zdjęcia przedstawiają bowiem nie tyle ludzi i wydarzenia wybrane przez fotografa, ile 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 tych odrzuconych przez wydawców, zakazanych przez władzę obrazów ma szansę ujrzeć światło dzienne na wystawie WPP (np. zdjęcia amerykańskich weteranów wojny w Iraku Niny Berman). Jednak sposób, w jaki je się prezentuje, może ograniczać siłę ich oddziaływania na widza. Przede wszystkim umieszczenie tak dużej liczby prezentujących okrucieństwa zdjęć

¹²³ W. Tochman, *Eli, Eli*, Wołowiec 2013, s. 44.

obok siebie przenosi naszą uwagę na ogólniejszy poziom – uczucia przytłoczenia i bezradności; owszem, współczucia, lecz niepopartego działaniem. Ponadto, jak alarmowała Susan Sontag, wystawiając obrazy reportażowe w przestrzeni galeryjnej, automatycznie przekształcamy je w dzieła sztuki, które podziwia się w czasie towarzyskiego spotkania ze znajomymi. „Uprzywilejowana chwila” czyjeś cierpienia czy śmierci staje się więc spektaklem, który ma nas bardziej oczarować niż przekazać jakąś wiedzę o świecie. Dodatkowo fotografie cudzych nieszczęść utwierdzają w przekonaniu, że nasze społeczeństwo (w przeciwieństwie do tego, którego reprezentacje stanowią zdjęcia) jest zdrowe, że zapewnia swoim członkom szczęście i satysfakcję. Jednak 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 prac; nie było moim zamiarem stworzenie katalogu fotografii podzielonych na kategorie typu: „zdjęcia samobójców”, „katastrofy”, „egzekucje”, „pogrzeby”. Tym być może chciałby się zająć semiotyk, analizując to, co na zdjęciu widać, warstwa po warstwie. Przyświecała mi raczej 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, a przede wszystkim czego od nich oczekują. Okazuje się bowiem, że pragnienie zdobycia wiedzy o otaczającym nas świecie nie jest 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 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 siebie samych o swej nietykalności i nieśmiertelności. Interesowała mnie bowiem ambiwalencja, wpisana niejako w „naturę” fotografii dziennikarskiej: fotografia ta bowiem (jak się wydaje) nigdy nie wyjdzie z liminalnej fazy – zawsze będzie czymś pomiędzy: sztuką a dokumentem, estetyką a etyką, przyjemnością a (często nieprzyjemną) prawdą, realnymi problemami a zabawą. Performatyka ukierunkowuje nasze spojrzenia nie tyle na zdjęcia (co czyni semiotyka), ile każe nam rozejrzeć się wokół nich. Jeśli za radą Schechnera potraktujemy daną fotografię jako performans, zauważymy, że 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 negatywnego charakteru.

ROZDZIAŁ IV

TELEWIZYJNY TEATR INFORMACJI. ŚMIERĆ W RUCHOMYCH OBRAZACH

Wstęp

W dotychczasowych rozważaniach skupiałam się głównie na problemie fotograficznych reprezentacji wydarzeń związanych z umieraniem i cierpieniem. Starałam się wykazać, w jaki sposób (nieruchome) obrazy podporządkowuje się obowiązującej ideologii, czyli – jakby to określił Jon McKenzie – ideologii liminalności. Fotografie dziennikarskie, będąc czymś pomiędzy sztuką a dokumentem, informacją i rozrywką, nieustannie łączą ze sobą to, co należy 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 odpowiedni wybór wydarzeń do sfotografowania). By nie poddać się ich zwodniczemu urokowi (przed którym ostrzega nas Ariella Azoulay), musimy podjąć wysiłek odnalezienia w sobie postawy spektatora, który przemienia nieożywiony obraz w ruchomą scenę teatralną. Jako spektatorzy zaczynamy 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), oraz gdzie wystawiono dane zdjęcie na widok publiczny (pytanie o scenografię i miejsce teatralne). Innymi słowy, spektator zamiast kontemplować wygląd (tj. 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 wyłącznie widzem), pisał również Jacques Rancière, który – podobnie jak Ariella 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 zmiany, jakie dokonały się w teatrze zachodnim w XX wieku, a które często określa się wspólnym mianem teatru postdramatycznego. Jeśli przypomnimy sobie to, co Richard Schechner pisał o sprzężeniu zwrotnym między praktykami artystycznymi a praktykami dnia codziennego, postulat Rancière'a nie powinien dziwić – wynika on wręcz z „naturalnych” związków pomiędzy tymi dwiema sferami. Autor *The Emancipated Spectator* przeciwstawia prawdę teatru – symulakrum spektaklu¹. Tytułowy „wyzwolony widz” wciąż zdaje sobie sprawę z iluzoryczności prezentowanych przed nim treści, przez co odcina się od jednostajnego przeżywania przyjemności płynącej z (biernej) obserwacji. Oczywiście, uczucie przyjemności może pojawić się również wtedy, gdy tę iluzoryczność demaskujemy – chodzi jednak o przeciwstawienie się sile uwodzenia, charakterystycznej dla obrazów, która przekierowuje nas na ich powierzchowne odczytanie.

Jacques Rancière w książce o wyzwaniu się spektatora od zwodniczego, iluzorycznego symulakrum spektaklu odniósł się nie tylko do obrazów fotograficznych – miał również na myśli wszystko to, co postrzegamy za sprawą telewizji. Okazuje się, że niektóre wnioski płynące z analizy fenomenu World Press Photo mogą być pomocne przy badaniu telewizyjnych magazynów wiadomości, a także stanowić zachętę do podjęcia dalszych studiów nad medialnymi performansami angażującymi obrazy ludzkiego cierpienia, które wciąż wymagają od badaczy uważnego przyglądania się procesom ich wytwarzania, dystrybuowania i konsumowania. Korzystając z narzędzi i terminologii performatyki, chcę spojrzeć na wiadomości telewizyjne jak na formę rytualnej komunikacji, czyli przedstawić (odnosząc się do wybranych 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 jak dramaty społeczne w znaczeniu, jakie nadał im Victor Turner. Porównam zatem potencjał fotografii i telewizji pod względem aktywowania traumatycznych wspomnień i wpływania na powstawanie traumy zastępczej. Odniosę się przy tym do analiz takich badaczy, jak: Pierre Bourdieu, Zygmunt Bauman, Folker Hanusch czy Tony Walter.

Poniższe rozważania stanowią formę 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 kwestii egzystencjalnych.

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

1. Telewizja, czyli przepis na udany performans

Na szczególną uwagę zasługują telewizyjne magazyny 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, że 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 chociażby interesować, wystarczy, że włączymy telewizyjne wiadomości. Dla wielu ludzi telewizja jest jedynym źródłem informacji (mam na myśli to, że więcej osób ogląda telewizję niż czyta gazety czy odwiedza wystawy fotograficzne). Dzięki dziennikarzom nie musimy wysilać się i decydować o tym, które z wydarzeń przeanalizować dokładniej. Prezenterzy telewizyjni mówią nam też, co należy sądzić o różnych problemach społecznych, zwalniając nas z wysiłku wyrabiania sobie opinii na dany temat. Problem w tym, że w telewizji powiedzenie „czas to pieniąż” 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 Pierre 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 – jest selekcja tego, co spektakularne:

Telewizja wykorzystuje dramaturgię w podwójnym sensie tego słowa: reżyseruje wydarzenie (inscenizuje je w obrazach) oraz wyolbrzymia jego znaczenie (nadaje mu charakter dramatu i tragedii)⁴.

Przy dokonywanych w ten sposób wyborach, przy ogromnej presji nowości⁵, „niechący uprzywilejowujemy »uznane idee« – banalne myśli, [...] które nie

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

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

⁴ Ibidem, s. 45.

⁵ Nic dziwnego, że 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 ciągłej zmianie obrazów, nieustannym ich przepływie. Trudno wobec takiego ruchu zapamiętać jakikolwiek jego fragment, unieruchomić go i zanalizować. W fotografii mamy do czynienia z odwrotnym procesem – unieruchomienia danej chwili, co – przynajmniej według Susan Sontag – miałyby nam umożliwić głębszą refleksję nad tym, co widzimy.

prowokują do refleksji ani jej nie wymagają, gdyż wydają się oczywiste [...]”⁶. O wartości danej stacji telewizyjnej świadczy 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 więc nie tyle dostarcza wiadomości o najważniejszych wydarzeniach z różnych stron świata, ile uważnie selekcjonuje te, które mogą nam „przypaść do gustu”; przekaz o nich musi się natomiast pokrywać z powszechnie podzielanymi przez 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, że liczba obrazów związanych z bolesnymi doświadczeniami wcale nie rośnie, lecz odwrotnie – jest ograniczana 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 obiektem dyskusji bez możliwości wypowiedzenia się na własny temat⁸.

Krótki czas prezentacji danego *news*a oraz rezygnacja z podawania ważnych informacji na temat osób, które pojawiają się na ekranach naszych telewizorów, powiększa rozdźwięk między tym, co się widzi, a tym, co się wie. Paradoksalnie, zaznajomienie się z wieloma obrazami wcale nie ułatwia 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 utrzymaniu pewnego porządku symbolicznego. Tym samym traktują oni osoby, których wizerunki wykorzystują w wiadomościach, jak również 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

⁶ Z. Bauman, *Świat z telewizją, świat w telewizji*, w: idem, *Bauman o pop kulturze. Wypisy*, wybór M. Halawa, P. Wróbel, Warszawa 2008, ss. 190–191.

⁷ Ibidem, s. 191.

⁸ J. Rancière, *The Emancipated Spectator*, s. 96.

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

¹⁰ P. Bourdieu, *O telewizji...*, s. 77.

z państw 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 ekranach telewizorów dzieci, lecz także na samym sposobie obrazowania, który staje się performatywnym przekazem, trafnie podsumowanym przez Zygmunta Baumana:

[...] to, co „widzieliśmy w telewizji”, to katastrofa nawiedzająca odległe, egzotyczne i „postępujące zupełnie inaczej niż my” plemiona, które same sobie są winne¹¹.

Dzięki ich „nieracjonalności” i, po prostu, „zacołaniu” możemy jednak podtrzymać mit o nas samych jako jednostkach obdarzonych szlachetnymi sercami, hartem ducha i operatywnością, a zarazem mit o społeczeństwie zachodnim, które gotowe jest „ratować nieszczęśników przed mrozzącymi w żyłach krew następstwami ich pecha i nieprzemysłanego postępowania, spowodowanego przez niewiedzę bądź lenistwo”¹². Nic dziwnego, że w tej swoistej telenarracji nie zobaczymy np. obrazów dewastowania gleby (a tym samym źródła utrzymania wspólnot na niej żyjących) przez zachodnich przedsiębiorców, którzy (dzięki swoim oświeconym, rozwiniętym umysłom) zaplanowali uprawę nasion genetycznie modyfikowanych. Problemem, który się nam unaocznia, nie jest wyjąłowana przemysłowo gleba, ale 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 jest to, że w tę humanitarną pomoc często angażuje się siły performansów artystycznych. Mam tu na myśli takie przedsięwzięcia, jak: Live Aid czy Comic Relief, stanowiące z jednej strony formę wsparcia szlachetnej inicjatywy, z drugiej – zapewniające rozrywkę (nagrodę?) masom. Koncerty z udziałem gwiazd pozwalają odsunąć myśl o współodpowiedzialności „za ludzkie katastrofy, których skutki mamy na zaproszenie usuwać, odpowiedzialności, która zepsułaby święto powszechnego rozgrzeszenia”¹³.

Televizyjne przekazy, podobnie jak fotografie, są więc czymś pomiędzy informacją a rozrywką, mają odśłaniać 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 różnych, ekspresowo po sobie następujących *newsów*, pozwala na zapomnienie o tym, co się przed chwilą widziało. Po informacji

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

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, ss. 245–246.

o śmierci Michaela Jacksona możemy obejrzyć przekaz o sukcesach naszych siatkarek, potem migawki z zamachów terrorystycznych w Afganistanie, a na koniec doniesienia o narodzinach pandy w zoo. Takie łączenie niezwiązanych ze sobą zdarzeń jest – zdaniem Baumana – symptomatyczne dla ponowoczesnego świata.

Porządek [występowania zdarzeń w mediach – E. J.-K.] 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 ostygnąć¹⁴.

To z kolei, zdaniem Baumana, prowadzi do ukonstytuowania „wieszakowej wspólnoty” widzów (wieszakowej dlatego, że kształtuje się ją poprzez „akt zawieszenia indywidualnych trosk na wspólnym »wieszaku«, którym może być „jednodniowy bohater czy jednodniowy łotr, wielka katastrofa lub wyjątkowo radosny wyczyn”)¹⁵, której brak autentyczności, trwałości i dostatecznie silnego impulsu do podjęcia działań o charakterze politycznym.

Wydaje się, że to właśnie szybkie następowanie po sobie obrazów w telewizji przyczynia się w znacznej mierze do uśpienia naszych zdolności reagowania. Oczywiście nie jest tak, że na te telewizyjne przekazy w ogóle nie reagujemy. Byron Reeves i Clifford Nass w pracy *Media i ludzie* dowiedli, że, chcąc nie chcąc, każdy odbiorca medialnych obrazów przejawia wobec nich jakieś reakcje społeczne, a nawet fizjologiczne¹⁶. Pisząc o biernym przyswajaniu treści medialnych, mam na myśli jedynie to, że już sam sposób ich konstruowania nie zachęca jednostek do podejmowania wysiłku intelektualnego czy 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 zostaną ukierunkowane na zapobieganie przyczynom, a nie tylko skutkom).

Szybkiej zmianie tematów poruszanych w magazynie wiadomości towarzyszy 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 r., wyznaczył nowy trend, polegający na nadaniu wiadomościom formatu rozrywkowego. Jego producent, Don Hewitt, wiedział, co zrobić, by przykuć uwagę widza, wyrażając to w następujący sposób: „Jeśli zapakujemy rzeczywistość tak dobrze,

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

¹⁵ Ibidem, s. 209.

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

¹⁷ W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki...*, s. 31.

jak dobrze Hollywood opakował fikcję, to podwoimy oglądalność¹⁸. *60 Minutes* ugruntowało także pozycję prezentera, urastającego do rangi wszechwiedzącego komentatora wydarzeń społecznych, oraz pozycję dziennikarzy i reporterów, którzy stali się współczesnymi bohaterami. Ich pracę poddaje się oczywiście presji performansu, a zdobyte nagrody (takie jak chociażby Telekamery) mają świadczyć o sprostaniu przez nich wyzwaniu „performuj albo...” Im bardziej znany i nagradzany (częściej oglądany?) jest dany prezenter, tym większym zaufaniem zostaje obdarzony przez widzów – wydaje się wręcz, że jego stała obecność na ekranie oraz sympatia widzów, symbolizowana przez otrzymane nagrody, potwierdzają słuszność wypowiedianych przez niego opinii.

Kiedy w 1980 r. powołano do życia Cable Network News (CNN), 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 społecznej¹⁹. Można do nich zaliczyć 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 obok opowieści o ludziach z wyższych sfer włączono do programu także historie z życia przeciętnych obywateli. Wymóg emitowania przekazów stale przykuwających uwagę jak największej rzeszy widzów przyczynił się do powstania *pseudo-events* (niby-zdarzeń), np. „rocznic i zdarzeń publicznych ważnych tylko dlatego, że biorący w nich udział uznają je za takie²⁰. Cechą charakterystyczną takich *pseudo-events* jest to, że są one kreowane dla potrzeb telewizji, co oznacza, że gdyby nie telewizja, w ogóle nie pojawiłyby się w kręgu szerszego zainteresowania. Do tej kategorii zaliczam pogrzeb Michaela Jacksona, który zgromadził przed ekranami ponad 2,5 mld ludzi na całym świecie, a który z pełnym profesjonalizmem relacjonowało CNN – stacja, dzięki której (jak twierdzą komentatorzy amerykańskiego życia społecznego) „rozpoczął się proces polegający na zastępowaniu wiedzy przez informację²¹”.

Brytyjskie magazyny wiadomości, podążając za trendami amerykańskimi (które to trendy przejęła większość stacji telewizyjnych na świecie, w tym polskie TVP i TVN), także poddały się dominacji elementów rozrywkowych. Ich zarządcy opracowali osobliwy „kodeks wartościowego przekazu” (*news value*), podług którego ocenia się zdarzenia i sposób ich medialnej prezentacji. Kodeks

¹⁸ Ibidem, s. 33.

¹⁹ Ibidem, s. 34.

²⁰ Ibidem, s. 35.

²¹ Ibidem.

ten tworzy swoisty przepis na udany performans stacji oraz jej poszczególnych pracowników. By wykazać się efektywnością i wysoką jakością, by przekazać odbiorcy dostatecznie wartościowe informacje, należy m.in. przestrzegać następujących zasad: 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 ukazywania wieloaspektowych procesów, które doprowadziły do zamachów na World Trade Center, przedstawia się nam jego wyodrębnionego przedstawiciela (głównego i jedyne go 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 „anonimowych” ludzi w odległym zakątku świata zginęło wskutek katastrofy²².

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 podniesienia oglądalności)²³. Obrazowy charakter wiadomości odnosi się do zależności między obrazem a wiarygodnością, to znaczy powszechnie uznaje się, że wiadomości, którym towarzyszą obrazy, są „prawdziwsze” np. od 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 schematów²⁴.

Innym 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. Warto w tym kontekście przypomnieć przypadek zdjęcia Erica Grigoriana, 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 przestać obrazem dopiero po dwóch dniach od zdarzenia. Dwa dni to jednak zbyt długi czas, by wieść o wydarzeniu zaliczyć do kategorii „nowości”. Znamienne jednak jest to, że

²² Ibidem, ss. 36–37.

²³ B. Reeves, C. Nass, *Media i ludzie*, s. 145.

²⁴ W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki...*, s. 37.

ludzie zarządzający sferą medialną mogą dość swobodnie tą kategorią sterować: oto fotografia z Iranu, odrzucona początkowo przez prasę z powodu swej „nieświeżości”, przekształca się w *newsa* za sprawą ogłoszenia wyników konkursu fotograficznego o międzynarodowej renomie. Staje się zatem jasne, że od odpowiedniego kontekstu, danej ramy interpretacyjnej zależy, który obraz (i pod jakimi warunkami) uznaje się aktualnie za wartościowy.

Od konkretnej ramy interpretacyjnej zależy również to, które z przekazów medialnych zaliczymy do sfery rozrywki, a które do sfery bardziej „poważnej”. Przypadek magazynów wiadomości jest szczególnie – nie należą one bowiem jako całość do żadnej z tych dziedzin, ale 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 punktów ich 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 zawartym w książce *Between Theater and Anthropology*. Twierdzi on, 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 od samych gladiatorów (z wyjątkiem tych, którzy skłonni są poświęcić część swej prywatności, by zyskać popularność). 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 przy zachowaniu bezpiecznego dystansu wobec nich, przenika się tu z ramą nie-gry – ujęte w tę drugą ramę wydarzenia mają realne konsekwencje, wobec 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, że magazyny wiadomości stały się modelowym przykładem performansu liminoidalnego: „Pomimo widocznej

²⁵ R. Schechner, *News, Sex, and Performance Theory*, w: idem, *Between Theater and Anthropology*, Filadelfia 1985, s. 301.

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.

Przyglądając się tym elementom telewizyjnej produkcji, które wyraźnie świadczą o jej performatywnym charakterze, skoncentruję się na treściach, które dotyczą ludzkiego cierpienia i umierania. Przede wszystkim chcę zwrócić uwagę na przejmowanie przez media roli, jaką do niedawna pełniły medycyna i religia – roli instruktora, który wskazuje, jakie sposoby można uznać za odpowiednie, jeśli chodzi o radzenie sobie ze śmiercią i bólem. Współcześnie bowiem to media (a nie instytucje religijne) podkreślają, jak nasze życie jest kruche, a ludzie mediów zdają się wiedzieć najlepiej, jak opłakiwać tych, którzy doświadczyli tej kruchości.

2. Jednocząca siła telewizyjnego (pseudo)rytuału

W zglobalizowanym świecie nasza wiedza o nim w dużym stopniu kształtowana jest przez media. Dotyczy to również wiedzy na temat umierania. W ostatnich latach badacze odnotowują powrót kwestii śmierci do sfery publicznej, którą w realiach ponowoczesnych można utożsamić z tym, co same media uznają za sferę oficjalną, a ściślej: sferę informacji oficjalnych. Najczęściej słyszymy o niej przy okazji stykania 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 zachowanie, gdy naprawdę doświadczą śmierci kogoś bliskiego²⁸.

Być może zatem telewizyjne czy fotograficzne reprezentacje śmierci stały się ważne (a nawet pożądane), ponieważ ludzie w codziennym życiu stracili z nią kontakt. Pogląd ten podziela m.in. Jacqueline Lynn Foltyn, analizująca podejście społeczeństwa do zwłok, zwłaszcza tych należących do osób sławnych. Foltyn sugeruje, że przeżywana przez społeczeństwo żałoba po śmierci celebrytów i fascynacja ich ciałami stanowi formę zaznajamiania się zwykłych ludzi ze śmiercią i martwym ciałem ludzkim. Media wywierają znaczny wpływ na to,

²⁶ Ibidem, s. 312.

²⁷ P. Auslander, *Live Performance in a Mediatized Culture*, w: idem, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Londyn – Nowy Jork 1999, s. 44.

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

jak postrzegamy społeczną rzeczywistość. Potwierdzają to badania George'a Gerbnera z University of Pennsylvania, które przywołuje w swej pracy dotyczącej związku telewizji z teorią performansu Richard Schechner. Gerbner wykazał, że 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, że życie społeczne (badania dotyczyły Stanów Zjednoczonych) wygląda dokładnie tak, jak prezentuje się je w telewizji, a nie tak, jak pokazują to np. badania statystyczne²⁹. Dla odbiorców medialnych treści nie jest więc ważne ich potwierdzenie, przełożenie na prawdziwe 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 – E. J.-K.] rynku, nie informacja jako taka. Faktualność potrzebuje dawki dramatyzmu; a także liminalnej formy, ni to artystycznej, ni to dziennikarskiej³⁰.

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

Rytualność tę można odnaleźć nie w samym formacie czy przekazywanych treściach, ale w sposobie ich programowania, przekazywania. Format natomiast jest tak skonstruowany, by umożliwić nam oglądanie na ekranach telewizorów takich reprezentacji, z którymi jesteśmy już w pewien sposób zaznajomieni (dotyczy to nie tylko podobnych pod pewnymi względami wydarzeń, które pojawiają się w magazynach wiadomości, ale również prezenterów powracających co wieczór na ekrany, których „spotykamy” niejednokrotnie częściej niż członków własnej rodziny). Innymi słowy, typowa dla telewizji jest powtarzalność pewnych zjawisk, a powtarzalność, jak wiemy dzięki antropologom, to jedna z głównych cech rytuału (Schechnerowskie zachowane zachowanie). Rytuał natomiast okazuje się najbardziej potrzebny wtedy, gdy dana grupa przeżywa kryzys, zмага się np. ze stratą kogoś ze swoich członków i potrzebuje nadać tej stracie sens, by nie zagroziła ona społecznemu porządkowi.

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

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem, s. 314.

Programy informacyjne traktują jako formę rytualnej komunikacji, czy raczej pseudorytualnej komunikacji (pseudo dlatego, że sposób, w jaki media przekazują informacje o tragicznych wydarzeniach, niekoniecznie przyczynia się do powstania *communitas* w rozumieniu Turnera). „Rytualistyczne” podejście do *newsów* utożsamia je z dramatami społecznymi, czy raczej formą opowieści o dramatach społecznych, z którymi musimy się zmierzyć. Wiadomości opisują nie tyle otaczający nas świat, ile arenę, gdzie rozgrywają się dramatyczne sceny (niczym nieustępujące pod względem emocjonalnego napięcia scenom z antycznego Koloseum), którym przygląda się widz. Głównym 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 rolę kulturowych producentów, z pomocą których niekoniecznie uczymy się czegoś nowego, a raczej potwierdzamy ustaloną wizję świata. Dziennikarstwo jako (pseudo)rytualna forma komunikacji wspiera konkretne poglądy i wartości. Działa trochę jak mit – ukazuje swoim odbiorcom, co jest dobre, a co złe; instruuje, jak należy postępować i co myśleć na dany temat. Ma nam pomóc zrozumieć, kim jesteśmy. Relacje telewizyjne o ważnych dla danej grupy zdarzeniach są dobrym sposobem na to, by indywidualne odczucia mogły zostać odebrane jako te, które są podzielane powszechnie³².

Skoro negatywne wiadomości wzmacniają siłę przekazu – co udowodnili Reeves i Nass – działają również jak spoiwo wspólnoty (a przynajmniej taki cel im przyświeca), 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 sprowadza je do jednowymiarowego, ograniczonego spojrzenia), wprowadzają nawet w najbardziej chaotyczne doniesienia porządek (tego porządku strzeże prezenter, który tłumaczy widzom to, co pojawia się na ekranach ich telewizorów), a także obiecują, że nasz dyskomfort zniknie, gdy obejrzymy magazyn wiadomości do końca. Może znajdziemy w nim odpowiedź, jak poradzić sobie np. z żałobą (a konkretniej: jak powinna wyglądać społecznie dopuszczalna żałoba), czy trzeba zrobić coś więcej, choćby wyjść na ulice i zapalić znicze, by w ten sposób upamiętnić ważnych (przede wszystkim z punktu widzenia mediów) zmarłych? W momentach, które określa się mianem „historycznych”, telewizja powtarza reprezentujące je obrazy, by podkreślić wagę chwili. Powracają one do naszych domów np. przez cały okres

³² F. Hanusch, *Representing Death...*, ss. 127–129.

trwania żałoby narodowej. Barbara Myerhoff w tekście o potrzebie rytuału w obliczu śmierci osób bliskich (i znaczących dla danej grupy jednostek) pisze, że właśnie przez 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 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.

Mitotwórcze obrazowanie telewizji można przeanalizować na przykładzie dwóch wydarzeń: zamachu terrorystycznego na World Trade Center z 11 września 2001 r. oraz katastrofy polskiego samolotu, w której zginął prezydent Lech Kaczyński wraz z 87 przedstawicielami państwa i 8 członkami załogi. Te dwa, na pozór tak odmienne, zdarzenia (czy raczej medialne opowieści o nich) łączy pewna symboliczna funkcja, konstytuująca się w magazynach wiadomości, którą 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.

3. *Falling bodies*, Katyń 2 – o trudnościach z żałobą

George Gerbner stwierdził, że obrazy śmierci i umierania zawsze pełniły ważną symboliczną funkcję społecznej kontroli i selekcji (*social typing*). Oznacza to, że osoby umierające (bądź doznające cierpienia) i jednocześnie należące do dominującej grupy społecznej są nad wyraz często prezentowane (częściej niż inne grupy), i to w pozytywnym świetle. Katastrofy, w których uczestniczą osoby niżej usytuowane w społecznej hierarchii (a także te zamieszkujące odległe politycznie i kulturowo regiony), traktowane są jako mniej ważne. Folker Hanusch wyróżnił cztery cechy wydarzeń związanych ze śmiercią, dzięki którym mogą one trafić do programu informacyjnego: 1) muszą to być zdarzenia nagłe,

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, Warszawa 2009, s. 233.

³⁴ Ibidem, s. 230.

niespodziewane, być prawdziwym *newsem* (nowością); 2) powinny dotyczyć osób, których życie oceniane jest jako wartościowe – najlepiej osób o wysokim statusie społecznym (co zgadzałoby się z Gerbnerowską społeczną selekcją); 3) muszą angażować osoby, które są przedstawiane jako podobne do nas, z którymi coś nas łączy (wspólne wartości, ale także np. to, że pochodzą z krajów, do których wyjeżdżamy na wakacje); 4) jeśli nie dotyczą jednostek z klasy wyższej, powinny wiązać się z dużą liczbą ofiar³⁵. Zamachy z 11 września oraz katastrofa smoleńska spełniały wszystkie te cztery wymogi: wydarzyły się niespodziewanie, a w każdym razie nie były na nie przygotowane media (odmienną pod tym względem sytuacją była 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 jako podobnych do nas (choć z procesem „upodabniania” mieliśmy do czynienia bardziej w przypadku ofiar ataków na WTC; tych, którzy zginęli w Smoleńsku, choć nie wszystkich, poddano procesowi heroizacji, wywyższenia ponad zwykłych członków społeczeństwa). Duża liczba ofiar w obu tych tragicznych wydarzeniach przyczyniła się również do zainteresowania nimi mediów. 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 niczego nowego, a jedynie potwierdzają ustaloną już wizję świata, upadające wieże WTC i wrak polskiego tupolewa stają się przede wszystkim symbolami naszej podupadającej wiary w technikę oraz podziału na „tych dobrych” i „tych złych”, a ich obrazy wymownie świadczą o ponowoczesnym sposobie medialnego przedstawiania śmierci (lub o naszych fantasmagoriach na temat jej braku).

Zamachów z 11 września 2001 r. 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 2,5 tys. 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 zapadające się wieże. Znamienne, że 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 się, że można jej z podobnych względów przyporządkować telewizyjne (ruchome) ujęcia, które nie ukazują samego momentu śmierci, ale chwile tuż przed nią. Oglądając takie obrazy, sami musimy sobie dopowiedzieć, co nastą-

³⁵ F. Hanusch, *Representing Death...*, ss. 53–54.

piło po sekwencji ukazanej na ekranie – znaleźć powiązanie między 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, a nie inny sposób wizualizowały następstwa zamachu terrorystycznego. Zelizer tłumaczy, że przez nieukazywanie ciał umarłych i rannych, czyli „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. Jednocześnie obrazy zbyt dosłowne, ukazujące wprost pożogę i śmierć, mogłyby uniemożliwić zrozumienie tego, co się właśnie stało. Domniemana śmierć, wyczytywana z medialnych reprezentacji, zdaje się pełnić rolę 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 najczęściej stosowaną formą w medialnych doniesieniach o różnego rodzaju nieszczęściach. Cechuje ją prezentowanie śmierci w trybie przypuszczającym, co pozwala jej nadać charakter 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 wywoływanie pewnych skojarzeń u widza, sugerowanie (a nie dowodzenie) przebiegu zdarzeń. O splocie liminalności i trybie *as if* Turner 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 postliminalnej³⁷.

Takie liminalne wizualizacje medialne 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 odbiorcom podtrzymanie poczucia własnego „ja”³⁸. Otwiera również znajome obrazy na nowe użycia, które ogranicza jedynie fantazja osób chcących się nimi posłużyć. Obraz wież World Trade Center jest przykładem takiego liminalnego wykorzystania. Obecny w wielu wytworach popkultury (takich jak: filmy, teledyski, fototapety, gadżety pamiątkowe, reklamy, pocztówki), unicestwiany i wskrzeszany

³⁶ B. Zelizer, *About To Die. How News Images Move The Public*, Nowy Jork 2010, 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, Kraków 2011 (1986), s. 52. Cytat w tej formie znajduje się również w książce B. Zelizer na s. 14.

³⁸ B. Zelizer, *About To Die...*, s. 310.

bez końca w pierwszych chwilach po atakach za sprawą telewizyjnych repetycji moment zawalenia się wież, powrócił w performansach nowojorczyków. Zgodnie z tym, co o reakcjach Amerykanów na zamach bojowników Al'Kaidy pisze E. Ann Kaplan, ludzie spontanicznie zaczęli tworzyć wizerunki bliźniaczych budynków (rysunki, plakaty, fotografie, umieszczane w różnych częściach miasta: na placach, w oknach mieszkań, w witrynach sklepowych), które miały zapęścić pustkę powstałą w panoramie Manhattanu. Kaplan zastanawia się, czy w ten sposób mieszkańcy Nowego Jorku próbowali obudzić w sobie nadzieję, że za sprawą spontanicznie tworzonych obrazów zneutralizują traumę związaną ze zniknięciem WTC z przestrzeni miasta. Badaczka dochodzi jednak do mniej optymistycznego wniosku, że wizerunki wież tworzone (lub tylko wystawiane na widok publiczny) przez nowojorczyków były oznaką traumy, obecnej już w medialnych przekazach, powtarzających moment wzbicia się samolotu w wieżę oraz zawalenia się budynków. Zapośredniczone przez media doświadczenie zamachu stawało się jeszcze bardziej traumatyczne ze względu na jego wysoce wizualną reprezentację na ekranach milionów odbiorców³⁹. Repetycja tego typu obrazów nie wzbudziła jednak oporów czy protestów ze strony odbiorców medialnych. Inaczej potraktowano natomiast fragmenty ukazujące ludzi wyskakujących z okien płonących wież. Telewizja, w wyniku negatywnych opinii przekazywanych przez widzów, zaprzestała ich nadawania (wyrażano przede wszystkim przekonanie, że ukazywanie anonimowych ludzi, sprowadzonych do roli „spadających ciał”, jest wysoce nieetyczne, dehumanizuje ich i stanowi wyraz braku szacunku dla rodzin ich opłakujących).

Bardziej dosłowne obrazy ofiar ataków na World Trade Center pojawiły się jednak w mediach w Europie i Ameryce Południowej. Badania Jean Seaton, a także Angela J. Castanosa i Amora Muñoz, na które powołuje się Hanusch, sugerują, że powodem 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, natomiast katolicyzm (silnie obecny w Ameryce Południowej i Europie) wprost przeciwnie – umacniał tendencję do dosłownego ukazywania cierpienia i agonii (czego przykładem są wizerunki Chrystusa broczącego krwią czy różnych form męczeńskiej śmierci świętych)⁴⁰. Trudno jednak zaakceptować takie przekonanie i choć zbiór 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, to nie wpływa on aż tak bardzo na przekazy medialne, jeśli chodzi o kwestię ukazywania bądź ukrywania pewnych fragmentów rzeczywistości (ponadto trudno jest już

³⁹ E.A. Kaplan, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, NJ – Londyn 2005, s. 13.

⁴⁰ Za: F. Hanusch, *Representing Death...*, ss. 22, 62.

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 sobie wyobrazić np. to, że BBC albo RTL mogłyby w swoich serwisach informacyjnych prezentować obrazy umierających ludzi, ukazywać zbliżenia ran czy rozpaczających bliskich, gdyby zamach terrorystyczny dotyczył mieszkańców Wielkiej Brytanii lub Niemiec.

Tak samo niewidoczne pozostały ciała osób, które zginęły w katastrofie lotniczej pod Smoleńskiem. Ich pojawieniu się w Internecie (przez wyszukiwarkę Google bez problemu można dotrzeć do amatorskiego filmu nakręconego telefonem komórkowym i do zdjęć z miejsca, w którym osiadł samolot) towarzyszyła fala potępienia zarówno ze strony mediów, jak i ich odbiorców. Żadna z oficjalnych stacji telewizyjnych nie użyła w swoim magazynie informacyjnym internetowych obrazów ukazujących zmasakrowane ciała przedstawicieli polskiego państwa. Gdyby takie dosłowne wizualizacje pojawiły się 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 twarz⁴². Zakaz dosłownego przedstawiania zwłok najważniejszych osób w państwie chętnie powiązalibyśmy z naszym poczuciem dobrego smaku, szacunkiem wobec bliskich zmarłych oraz wobec samych zmarłych. Niepokazywanie martwego ciała równa się bowiem 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 wcale nie ukoić tych, których bezpośrednio dotknęło nieszczęście”⁴³. Mam tu na myśli rodziny osób, które zginęły pod Smoleńskiem, a którym media (a także ceremoniał powitania i 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, że mając na uwadze – aspirujący do miana rytualnego – wymiar magazynów wiadomości,

⁴¹ Nie dotyczy to oczywiście przypadków, w których obrazy medialne wzorowane są na tych pochodzących z kręgu sztuki – warto przypomnieć chociażby zdjęcie Samuela Arandy, okrzyknięte mianem „Piety z Jemenu”, jawnie odnoszące się do tego motywu obecnego w historii kultury chrześcijańskiej. Nie uważam, że przekonania religijne wraz z towarzyszącą im tradycją artystyczną w ogóle nie wpływają na to, co ukazują media; przyczyn dosłownego bądź niedosłownego ukazywania agonii upatrywałabym raczej w stopniu odczuwanego przez społeczeństwo pokrewieństwa z umierającymi, a nie w jego wierzeniach. Zależność, jaką 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 Zdjęcia jego zwłok zostały nagrodzone w konkursie World Press Photo w 2012 r.

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

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 Kosiński⁴⁴. Jak wiadomo, śmierć zagraża jedności społecznej, dlatego zbiorowość odpowiada na nią rytuałami, potwierdzając 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 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 charakter tryumfatora, wielkiego władcy, który „nie wszystkich umarł”), okazała się jednak mitem. Mit ten (jako arbitralny wymysł) został obalony w momencie, gdy ogłoszono, że Maria i Lech Kaczyńscy zostaną pochowani na Wawelu. Telewizyjne relacje z protestów (przeciwko „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:

[...] 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 uroczystości⁴⁵.

Jak wiemy dzięki tekstowi Barbary Myerhoff, rytuał kończy się fiaskiem, gdy jest niewłaściwie sprawowany lub doświadczany jako sztucznie wykreowany. Spór o pochówek pary prezydenckiej odsonił niedoskonałości początkowych ceremonii (powitania trumien z ciałami umarłych w kraju i ich „narodowe pożegnanie”), ujawnił, że poczucie *communitas* nie zrodziło się spontanicznie, lecz zostało wymuszone przez początkowe obrazy medialne, sugerujące istnienie

⁴⁴ D. Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Warszawa – Kraków 2013, ss. 98, 123.

⁴⁵ Ibidem, ss. 116–117.

jednorodnej (jednomyślnej) wspólnoty żałobników. Zatem tak naprawdę w ogóle nie powstało (przynajmniej nie na ogólnopolską skalę). Rytuał pochówku, mający naprawić nadszarpniętą tkankę społecznej struktury, nie powiódł się. Objawił za to problemy, z jakimi przyszło się zmierzyć żałobnikom. Część rodzin, których bliscy zginęli w katastrofie pod Smoleńskiem, nie godziła się na odbieranie im prywatnej żałoby, wykorzystania jej do celów politycznych (osobisty ból bliskich zmarłych został dość 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; sporowi nadano jeszcze większy dramatyzm, gdy zasugerowano, że katastrofa była 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 można potraktować jako wyraz szacunku dla ich prywatnego bólu; choć można się też zastanawiać nad tym, czy takie „oddalenie” nie sugeruje, iż prezentowane wydarzenie jest po prostu czymś mniej ważnym i społecznie (oraz 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 tylko bezpośrednim pielgrzymującym (jeśli w ogóle). Telewizyjne relacje z marszów (tzw. miesięcznic, które miały służyć nie tyle oddaniu hołdu zmarłym, ile oskarżeniu rządzących o współudział w domniemanym zamachu), powtarzanie tych samych obrazów (np. gaszonych przez służby porządkowe zniczy, trzymanyh przez uczestników żałobnych (?) zgromadzeń transparentów z napisem „Katyń 2”) rodziły u odbiorców poczucie egzystowania w tkance społecznej, której zadano poważną ranę.

Rytuał pogrzebowy powinien przyczynić się do zaleczenia tych obrażeń. Zakończył się jednak wytworzeniem mitu, z którym spora część społeczeństwa nie chciała (i nadal nie chce) się utożsamiać. Nie udało nam się ustanowić powszechnie akceptowanego „przekazu mówiącego o trwaniu, ludzkiej sile i wolności”, zamiast tego jesteśmy świadkami nieustających sporów o to, kto ponosi winę za śmierć 96 osób – pasażerów i załogi samolotu Tu-154. Comiesięczne zgromadzenia ludzi, którzy nie wierzą, że katastrofa nie była zamierzona, długo odbywały się w różnych miastach Polski. Co charakterystyczne, ludzie ci spotykali się przede wszystkim w miejscach związanych z ofiarami zbrodni katyńskiej, gdzie śpiewali pieśni religijne i rozstawiali transparenty z hasłami utożsamiającymi mord dokonany przez Sowietów w czasie II wojny światowej ze śmiercią przedstawicieli państwa polskiego 10 kwietnia 2010 r. I choć zgro-

madzenia te nie są już tak chętnie reprezentowane w mediach, powracają jak echo dawnych medialnych obrazów, wystawiających na widok publiczny hasło „Katyń 2”. Hasło, które objawia swą performatywną moc każdego dziesiątego dnia miesiąca, łącząc ludzi tworzących mit stojący w kontrze do oficjalnie przyjętego. Jest ono również symptomem głębokiej traumy, z jaką ciągle zmagają się polskie społeczeństwo. Do sądenia winnych za zbrodnię w Katyniu nigdy nie doszło, a strona rosyjska unika komentarzy na jej temat. Czy wyznaczenie winnych katastrofy smoleńskiej z 2010 r., ich prawomocne osądzenie i ukaranie, mogłoby spełnić rolę opatrunku na ranę zadaną kilkadziesiąt lat wcześniej? Być może jest to zbyt daleko posunięta sugestia, ale nie powinno dziwić to, że 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, że mieli oni wziąć udział w obchodach 70. rocznicy zbrodni katyńskiej). Pozostaje pytanie, czy media (a 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 okazałaby się prawdziwa, nie ulega wątpliwości, że rozbitcie polskiego samolotu pod Smoleńskiem 10 kwietnia 2010 r. i jego społeczno-polityczne konsekwencje stanowią Turnerowski dramat społeczny – ciągle trwający⁴⁶. Niepowodzenie rytualnych procesów naprawczych (jak również brak zaufania do ich politycznych odpowiedników) uniemożliwia uznanie żałoby za należycie przeżyta. Można więc przypuszczać, że temat katastrofy smoleńskiej będzie jeszcze długo (aczkolwiek coraz rzadziej) powracać w sferze medialnej (czy tylko?) i choć nie będzie już uznawany za *news*, zaznaczy swą obecność przy okazji kolejnego tragicznego zdarzenia o wymiarze narodowym.

Telewizyjne reprezentacje zamachów na World Trade Center i katastrofy smoleńskiej ujawniły, że media przejęły funkcję – dawniej pełnioną 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 w poczuciu narodowego konsensusu. Ta wspólnotowość zdaje się być możliwa do osiągnięcia tylko za sprawą mediów. To właśnie one (a nie sami odbiorcy) chcą tworzyć wspólnotę poprzez performowanie ceremonialnych

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

funkcji, które pomagają jednoczyć ludzi w trudnych chwilach⁴⁷. Widzowie medialni nie są jednak tylko biernymi odbiorcami – nie tylko obserwują, ale i biorą udział w procesie rytualnym, posługując się różnymi performansami (takimi jak gromadzenie się ze świecami na 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 praktyce⁴⁸. 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 swego miejsca zamieszkania. Inny fragment może z kolei wzbudzić sprzeciw.

E. Ann Kaplan, opisując reakcje medialne na ataki terrorystyczne z 11 września, zwróciła uwagę np. 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. Odmienne reakcje prezentowali natomiast ludzie napotkani przez Kaplan – nie tworzyli oni tak jednolitego frontu, jak chciałyby tego media i rządzący⁴⁹. Wielu z nich nie zgodziłoby się na taką – pełną nienawiści – odpowiedź, co znalazło odzwierciedlenie w protestach przeciw ingerencjom sił amerykańskich w Afganistanie i wojnie w Iraku. Zarówno w przypadku nowojorskiego dramatu społecznego, jak i katastrofy lotniczej pod Smoleńskiem telewizyjne obrazy usiłowały pełnić funkcję instruktażową: miały pokazać nam, jak należy postępować w żałobie. Przedstawały przy tym jedyny słuszny wzór zachowania w obliczu śmierci. Wykluczyły w ten sposób jakikolwiek inny 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 stojąc ponad swymi odbiorcami, dla których zmieniają się w kogoś w rodzaju uzdrowiciela, lidera duchowego.

Ta przywódca rola dziennikarzy uwidacznia się jeszcze bardziej w obliczu pogrzebów znanych osobistości, ulubieńców popkultury, z którymi telewizja za-

⁴⁷ G. Coonfield, J. Huxford, *News Images as Lived Images: Media Ritual, Cultural Performance, and Public Trauma*, „Critical Studies in Media Communication” t. 26, 5/2009, s. 461.

⁴⁸ Ibidem, s. 465.

⁴⁹ E. Ann Kaplan, *Trauma Culture...*, ss. 13–14.

⁵⁰ F. Hanusch, *Representing Death...*, s. 135.

znajomił się dość dobrze 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 dla 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 prezentowane przez stacje telewizyjne „ostatnie pożegnania” – uroczystości ku czci Michaela Jacksona i papieża Jana Pawła II. Obaj w świadomości zbiorowej byli postaciami ważnymi dla współczesnych czasów, reprezentującymi wartości, z którymi wielu odbiorców medialnych mogło się utożsamiać. Sens zaistnienia ich śmierci w telewizji był jednak odmiennie interpretowany w każdym z tych przypadków.

4. Pożegnanie idola – męczeństwo i pośmiertne (medialne) trwanie

Celebryci, osoby sławne z powodu swych doniosłych społecznie czynów lub też po prostu dlatego, że media potrafiły wykorzystać związany z nimi temat do własnych celów (czyli 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. Wpływają nie tylko na kształt naszych konwersacji, ale również na poczucie indywidualnej i zbiorowej tożsamości. Życie i śmierć niejednej ze sław są punktem odniesienia dla wielu prywatnych historii, dla popkultury czy szeroko pojętej sztuki. Z tego też względu ich ostateczne odejście z tego świata (ale niekoniecznie ze świata medialnego) jest opłakiwane przez setki, tysiące, a nawet miliony ludzi, choć ci znali umarłych tylko z relacji telewizyjnych czy prasowych, a jednak uznają ich za część własnego życia. Ich śmierć staje się doskonałą okazją do tego, by przedstawić tę czy inną znaną postać jako nosiciela pożądanych społecznie cech, nawet jeśli medialne doniesienia o niej, kiedy

⁵¹ Ibidem.

jeszcze żyła, dalekie były od pochlebnego tonu; w ten sposób media informują swych odbiorców o tym, jak ci powinni się zachowywać, do osiągnięcia jakich cech osobowości powinni dążyć. Poza moralizatorską funkcją, jaką pełnią telewizyjne narracje o sławnych zmarłych, 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 pochówku – bezpośrednio, ale i pośrednio, chociażby za sprawą filmów dokumentalnych im poświęconych, emitowanych przez telewizje na całym świecie. Nieżywe ciało – jak zauważa Jacque Lynn Foltyn – może przynieść jego właścicielowi/właścicielce jeszcze większe zainteresowanie mediów i ich odbiorców. Księżna Diana nadal „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 spotykamy się w przypadku Michaela Jacksona), np. dowiadujemy się, w co była ubrana w chwili śmierci⁵².

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, że jego śmierć to doskonała okazja do tego, by zarobić na wizerunku „króla popu” nawet więcej, niż zarabiano za jego życia. I choć pewnie większość widzów bulwersowała postawa lekarza Jacksona, Conrada Murraya, który sfilmował telefonem jego ostatnie chwile (*notabene* 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 r. (prawie dwa tygodnie po jego śmierci) zorganizowano uroczystości pożegnalne, w których – dzięki telewizji – wzięło udział ponad 2,5 mld ludzi na całym świecie. Przygotowano 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, podzielonego na mowy pochwalne i utwory muzyczne wykonywane na cześć idola. Dodatkowo, jak pisze 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 przygotowania

⁵² J. L. Foltyn, *Dead famous and dead sexy: Popular culture, forensics, and the rise of the corpse*, „Mortality” t. 13, 2/2008, s. 160.

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

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 więc 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. Od pierwszych chwil tego telewizyjnie zapośredniczonego performansu wiadomo było, że ma on na celu pośmiertną idealizację Jacksona, którego dorobek i wygląd wielokrotnie krytykowano, gdy jeszcze żył. Susan Fast zastanawia się jednak, dlaczego tak mało mówiło się (i pisało) o samej muzyce Jacksona, o niesamowitym brzmieniu dźwięków, które potrafił z siebie wydobyć, o wkładzie, jaki miał w rozwój muzyki pop⁵⁴. Zdaje się, że wszyscy (wliczając w to muzykologów i innych akademików) interesowali się bardziej jego wizerunkiem i kontrowersjami, jakie wzbudzał (androgyniczny wygląd, liczne operacje plastyczne, podejrzenia o molestowanie itd.), niż muzyką, którą tworzył. Można się też zastanawiać, czy muzyką Jacksona zaczęto interesować się dlatego, że uznano ją za wartościową, czy raczej ze względu na wszechobecność wizerunku idola w mediach. Dlaczego śmierć „króla popu” opłakiwano tak gremialnie? (Pytanie: czy było to opłakiwanie autentyczne, czy tylko medialnie wykreowane?) Odpowiedź można znaleźć w 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 podążyć ku Baudrillardowi: zdarzenie zyskuje atrybut realności *per se*, dzięki przekazowi medialnemu. 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 mediów⁵⁵.

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.

Słowa te staną się bardziej zrozumiałe, gdy przyjrzymy się etymologii pojęcia „idol”. Jego grecko-łacińskie korzenie naprowadzają nas na takie tłumaczenia, jak: „widmo”, „obraz boga”. Idol nie jest więc rzeczywistym bóstwem, ale jego obrazem, symbolem zrodzonym w wyobraźni. Jak słusznie zauważa Ostaszewska, Jackson stał się symbolem kultury popularnej – dlatego nie wolno mu było

⁵⁴ S. Fast, *Difference that Exceeded Understanding: Remembering Michael Jackson (1958–2009)*, „Popular Music and Society” t. 33, 2/2010.

⁵⁵ A. Ostaszewska, *Post scriptum...*, s. 55.

⁵⁶ Ibidem, s. 26.

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 można sądzić, że 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, przełamywać bariery rasowe i kulturowe. Jako męczennik zasłużył więc na wieczną chwałę, która pomimo śmierci idola wciąż trwa i przyczynia się do sukcesu finansowego tej czy innej wytwórni płytowej, producentów filmów dokumentalnych (o fabularnych jeszcze zapewne usłyszymy, wszak nic tak dobrze nie sprzedaje filmu biograficznego, jak tragiczna śmierć jego niejednoznacznego bohatera), organizatorów koncertów ku jego czci itp.

Televizyjne pożegnanie Michaela Jacksona miało spełniać – trudno tego nie dostrzec – funkcję rytualną. Milionom ludzi w samych Stanach Zjednoczonych umożliwiono włączenie się w tę ceremonię, roztawiając telebimy na głównych placach większych miast (kamery telewizyjne pokazywały również reakcje publiczności zgromadzonej na tych placach w Nowym Jorku, Los Angeles i Gary – rodzinnym miasteczku Jacksonów, oglądającym transmisję pożegnania i jednocześnie oglądanym przez widzów siedzących przed odbiornikami telewizyjnymi w 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 jego śmierci) można ją podejrzewać o nieautentyczność. Analizując kolejne etapy telewizyjnych reprezentacji wydarzeń w hali Staples Center, Aneta Ostaszewska dochodzi do wniosku, że całość telewizyjnie zapośredniczonych doniesień o zdarzeniach, jakie miały miejsce między 25 czerwca a 7 lipca 2009 r., można zaliczyć do kategorii *pseudo-eventu*. Pseudowydarzenie, 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 jego planu dnia (prezentowane jest w porze najlepszej oglądalności, gdy telewidzowie mają czas na jego oglądanie). Jego celem jest dotarcie do jak największej liczby odbiorców, którzy dyskutują o nim w kategoriach sukcesu lub porażki (zapomnieniu ulega zatem samo wydarzenie, a w centrum zainteresowania pojawia się pseudowydarzenie)⁵⁸. Widzowie oceniają efektywność i efektowność jego wykonania, zupełnie tak jak dzieje się to w przypadku performansu technicznego i organizacyjnego, o którym pisał

⁵⁷ Ibidem, ss. 143–144.

⁵⁸ Ibidem, s. 131.

McKenzie. Chodzi tu jednak nie o skuteczność samego rytuału (którą można by mierzyć stopniem pogodzenia się ze śmiercią gwiazdy, poczucia przejścia przez żałobę, zjednoczenia wszystkich zaangażowanych – pośrednio i bezpośrednio – w ceremonię pożegnania), ale o widowiskowość i dramatyzm przekazu telewizyjnego. Część widzów odkryła tę arbitralność, dając wyraz swojemu niezadowoleniu poprzez wysłanie do BBC skarg, dotyczących przesytu tematem Jacksona i łzawego tonu opowieści o nim⁵⁹.

Czy telewizyjne relacje o ostatnich chwilach Jana Pawła II oraz jego medialnie zapośredniczony pogrzeb i wcześniejsze „narodowe pożegnanie” różniły się znacznie pod tym względem od uroczystości pożegnania Jacksona? Przypadek medialnego pożegnania papieża trudno byłoby w całości przyporządkować kategorii *pseudo-eventu*. Jednakże, podobnie jak przy odejściu „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, chorym i prawo do umierania. Papież wprowadził nas w misterium umierania”⁶⁰. Owszem, Jan Paweł II próbował o te prawa zabiegać, godząc się, aby media informowały o stanie jego zdrowia, aby jego umieranie wystawiły na widok publiczny. Jednak 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 zeszły na dalszy plan, stały się tłem dla performowanego mitu jedności narodowej⁶². 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, swo-

⁵⁹ Jacksona było za dużo w BBC, widzowie ślą skargi, „Newsweek” z 9.07.2009 r., <http://polska.newsweek.pl/jacksona-bylo-za-duzo-w-bbc--widzowie-sla-skargi,41159,1,1.html> [26.02.2014].

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*, Warszawa – 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.), *Odchodzenie Jana Pawła II...*, 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 Lynn Foltyn uznała za przejaw ponowoczesnego zafascynowania martwym ciałem, a telewizyjne transmisje określiła mianem *dead pope show of Vatican City*. J. L. Foltyn, *Dead famous and dead sexy...*, s. 163.

isty symbol naszych, polskich wartości”⁶³. Apogeum mitotwórczych zapędów osiągnięto 5 kwietnia 2005 r., 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 sposobu 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 jakby 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 17.00, wywołuje skojarzenia z 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 utożsamiać się z ludźmi prezentowanymi w telewizyjnych obrazach. Ten zmniejszony dystans podkreślała forma, w jakiej telewidzowie traktowali samą czynność oglądania telewizji: odczuwano, po pierwsze, powinność włączenia telewizora i 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 stworzyć 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 zmontowanych obrazów, przedstawia swoim widzom własną interpretację zdarzeń. Często wydaje nam się, że to, co prezentuje, można utożsamiać z rzeczywistością: ogólnoswiatowa rozpacz po stracie Michaela Jacksona rzeczywiście miała charakter międzynarodowej żałoby; pogrzeb Jana Pawła II miał natomiast przekonać o jego jed-

⁶³ A. Koczowska, *Papieski kwiecień...*, s. 137.

⁶⁴ Ibidem, ss. 143–144.

noczącej Polaków sile, wynikającej z naszych patriotyczno-religijnych wartości (na tej 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 jednak zapomnieć o tym, że obraz tego bytu poddawany jest ustawicznym modyfikacjom performansów medialnych, kształtujących go na potrzeby własnych interpretacji. Jackson był więc postacią odrażającą, którą oskarżano o molestowanie – gdy umiera, wszelkie negatywne osądy milkną, by uratować marzenie o nieśmiertelności gwiazdy popkultury (i by wciąż mogła ona „sprzedawać” produkty sygnowane swym nazwiskiem). Jana Pawła II ukazywano jako starego, zniedołężniałego człowieka, któremu radzono zrezygnować z funkcji biskupa Rzymu. Jego medialnie relacjonowane umieranie przywróciło czynom papieża sens, nadając im wydzźwięk nie tyle religijny, ile 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.

Podsumowanie

Susan Sontag uznała kiedyś, że 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, i towarzyszący im komentarz budują narrację, dzięki której mamy szansę odczytać 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 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 oglądalności producenci medialni nie mogą sobie pozwolić. Jak zauważył Hanusch, z pomocą prezenterów nie tyle uczymy się czegoś nowego o świecie, ile raczej potwierdzamy ustaloną już wizję świata. Głównym zadaniem telewizyjnych

programów informacyjnych okazuje się bowiem konstruowanie kulturowego kolektywu, poprzez przedstawianie pewnych idei ten kolektyw charakteryzujących. Są one przy tym bardziej nastawione na wywołanie reakcji emocjonalnych niż na dociekanie. Dziennikarze starają się zatem wydobyć z wielowymiarowej historii dobrze znany schemat, rodzaj zachowanego zachowania. Nie powinno więc nas dziwić, że „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 można również zaobserwować, w jaki sposób media przyczyniają się do kreowania i podtrzymywania różnego rodzaju mitów (idei charakteryzujących kolektyw), co nadaje telewizyjnym przekazom rys rytualny, czy raczej pseudorytualny. W taki właśnie sposób próbowałam scharakteryzować praktyki telewizyjne – jako formę (pseudo)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, że wiadomości o cudzym nieszczęściu przykuwają naszą uwagę ze względu na nieuświadomiane, perseryjne czerpanie przyjemności z oglądania tego typu obrazów. Badania nad wpływem telewizyjnych wiadomości po zamachach na World Trade Center z 11 września 2001 r. wykazały, że obrazy takie mogą przyczyniać się do powstawania symptomów stresu pourazowego. Murni Ray i Prahbhjot Malhi udowodnili, że osoby, które oglądały telewizyjne programy informacyjne o zamachach, przeżywały większy szok i strach 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, ile fragment „rytualnego teatru”. Dlatego też pożegnanie Michaela Jacksona stanowiło nie tylko wyraz autentycznego bólu po stracie muzyka, ale było również świetną okazją do tego, by na ceremonię żałobną spojrzeć jak

⁶⁵ Za: F. Hanusch, *Representing Death...*, s. 118.

na koncert, w trakcie którego jego uczestnicy kołyszą się do rytmu i śpiewają 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 rozrywkowe zabarwienie). Jeśli chcemy przyjąć postawę „wyzwolonego widza” Rancière’a, musimy 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, że mamy jeszcze wiele do zrobienia w kwestii medialnego reprezentowania cierpienia, śmierci i żałoby.

ZAKOŃCZENIE

We wstępie do niniejszej pracy przywołałam tekst Judith Butler poświęcony politycznym uwarunkowaniom społecznych praktyk, takich jak opłakiwanie 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, że w świecie wypełnionym obrazami (fotograficznymi, telewizyjnymi, reklamowymi) to właśnie one (nie tylko osoby je wytwarzające i wystawiające na widok publiczny) decydują, co zostanie uznane za rzeczywistość społeczną, a co odrzucone jako nieprzystawalne do niej (a więc w efekcie sprowadzone do niebytu). O takiej właśnie, performatywnej sile obrazów, traktują rozdziały składające się na książkę *Cierpienie i śmierć jako współczesny performans medialny*. Ich działaniowy charakter objawia się m.in. we wpływie, jaki wywierają one na kształtowanie naszego poczucia tożsamości zbiorowej, sposobie, w jaki przeżywamy żałobę czy w samym stosunku do śmiertelności i cierpień, będących nieodłącznymi elementami życia każdego z nas.

Metodologiczne podłoże pracy stanowi performatyka, dopełniona perspektywą badawczą studiów nad traumą. Przy jej tworzeniu towarzyszyła mi myśl Richarda Schechnera o niemożności wyzwolenia się badacza z własnych uwarunkowań kulturowych, przekonań i wartości, ze zdarzeń składających się na jednostkową biografię. Jestem więc świadoma tego, że mój światopogląd i zbiór indywidualnych doświadczeń projektuję niejako na dokonywane 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 zarówno na dobór, jak i samo przedstawienie tematu. W pracy z pewnością nie zabrakło stwierdzeń, które można by określić mianem cynicznych lub ironiczných. Po przestudiowaniu wniosków badaczy z kręgu *trauma studies*, można te niepozabawione indywidualnej oceny konstatacje przypisać mechanizmom radzenia

sobie z bolesnymi historiami, dla których przyjmowałam (i nadal przyjmuję) rolę świadka. Być może cały proces pisania tej pracy stanowił formę przepracowania traumy zastępczej, jakiej mogą doświadczać osoby towarzyszące bezpośrednim uczestnikom bolesnych wydarzeń w procesie wyzwalania się ich od takich wydarzeń. Nie zamierzam jednak dokonywać własnej psychoanalizy, lecz jedynie powtórzyć za Schechnerem, że żadna praca o charakterze naukowym nie jest wolna od subiektywnych ocen jej autora/autorki. To podkreślanie przez performatykę niemożności obiektywnego oglądu rzeczywistości społecznej było głównym powodem, dla którego zdecydowałam się podjąć tematykę mortalną z jej perspektywy.

Schechner pisał o tym, że „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*”¹. *Jako performans* próbowałam więc przedstawić medialne przekazy o cierpieniu i śmierci, analizując m.in. ramy interpretacyjne, w jakich się te przekazy umieszcza. Ramy te można potraktować jako przestrzenne, architektoniczne otoczenie, w którym lokuje się dany obraz (np. przestrzeń galerii czy kościoła, stojącej się na pewien czas miejscem wystawy fotograficznej), ale również wszelkiego rodzaju kody (optyczne, ekonomiczne, techniczne, ideologiczne i inne), odpowiedzialne za kształtowanie znaczenia tego, co na fotografii czy telewizyjnym ekranie widać. Tak jak nie da się obronić tezy o obiektywizmie badacza, tak nie można przyznać racji André Bazinowi, który w *Ontologii obrazu fotograficznego* pisał o „niestrudzonej 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 mym zmysłem i memu umiłowaniu”². Fotografia, jak pisał André Rouillé (moim zdaniem opinia ta pasuje do wszystkich otaczających nas obrazów), nie tyle przedstawia rzeczywistość, ile stwarza nową rzeczywistość.

Ponowoczesność, określająca nasze społeczne realia (tj. będąca formą, w której współcześni ludzie podejmują różne praktyki przez nią warunkowane oraz te 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, że w momencie, w którym próbujemy wyobrazić sobie własną śmierć, przestajemy być tego wyobrażenia uczestnikami, a przekształcamy się w jego widzów. Ta obserwacja zaprowadziła austriackiego badacza do sformułowania tezy o ludzkim przeświadczeniu o własnej nieśmiertelności. Philippe Ariès wypieranie myśli o kreśle własnej egzystencji określił mianem śmierci zdziczałej. Nie zawsze jednak,

¹ R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, Wrocław 2006, s. 16.

² A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków 2012, s. 425.

zdaniem Ariësa, świadomość śmiertelności była zaciemniana z tak wielką siłą (co prezentuje on, posługując się kategorią śmierci oswojonej, typowej chociażby dla czasów 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 powoli 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 opłakiwaniem zmarłych upatrywał naszych problemów z nadawaniem sensu śmierci, wzmacnianych przez społeczny nakaz nieobnoszenia się z żałobą (wszak nie wypada dziś okazywać publicznie silnych emocji). Medykalizacja natomiast przyczyniła się do przeniesienia umierania z otoczenia domowego, gdzie żegnającym się ze światem opiekowali się jego najbliżsi, do szpitala – sfery obcej i bazującej na pracy wyspecjalizowanych maszyn, zastępujących wsparcie bliskich osób. Również urbanizacja 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, dzielonych dotąd przez członków danej rodziny czy sąsiedztwa, na instytucje publiczne, takie jak domy pogrzebowe, domy opieki czy szpitale. To z kolei przyczyniło się do stopniowej utraty 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 warunki dla rozwoju przestępczości oraz przyczyniła się do wzrostu liczby ofiar śmierci nagłej, nienaturalnej (np. w wyniku morderstwa). Taka właśnie, cechująca się gwałtownością, śmierć znalazła swoje miejsce w mediach, które przejęły funkcje pełnione niegdyś przez instytucje religijne.

Znaczną część pracy 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 kieruje je w stronę „ideologii uprzywilejowanych chwil”³, by posłużyć się okre-

³ Kiedy kończyłam pisać tę pracę, Fundacja World Press Photo ogłosiła wyniki 57. 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. Oglądamy 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

śleniem Leszka Brogowskiego. 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 zapanować⁴.

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 walory te traktują jako warunek konieczny, by daną fotografię uznać za wartościową. Zdjęcia prezentowane w ramach wystawy World Press Photo istnieją więc w liminalnej strefie „pomiędzy”, nie mogąc być jednoznacznie zakwalifikowane do dziedziny szeroko pojętej sztuki czy do kategorii dokumentu o naukowej niepodważalności. Fundacja WPP twierdzi, że dzięki wyłanianiu przez nią „najlepszych zdjęć prasowych” ludzie mogą poszerzyć swoją wiedzę o świecie i lepiej zrozumieć dramaty społeczne, które znajdują odzwierciedlenie w nagradzanych pracach. Wydaje się więc, że misją WPP pozostaje informowanie swych odbiorców o najważniejszych wydarzeniach, rozgrywających się w różnych częściach globu. Jednak sam proces wyłaniania zwycięskich obrazów oraz towarzyszące im Awards Days wskazują na całkiem odmienne podłoże praktyk osób związanych z WPP. Na etapie oceniania zdjęć przez jury opisy wyjaśniające zamieszczone przy fotografiach w ogóle nie są brane pod uwagę – uwaga oceniających koncentruje się wyłącznie na estetyce obrazu, jego kompozycji, świetle, kadrze. Jakość zdjęcia, performans fotografa liczą się więc bardziej niż waga wydarzenia przedstawionego na zdjęciu. Jest to podejście dość „obszernicze” (jak ujęli to Adam Broomberg i Oliver Chanarin), według którego można odrzucić obraz czyjegoś cierpienia, gdyż nie jest on wystarczająco piękny. W rozdziale III zwracałam uwagę na to, że ceremonia

cudzego cierpienia, stanie się nową ścieżką World Press Photo? Odpowiedzi na to pytanie na razie trudno oczekiwać. Warto jednak zauważyć, że pomimo nieprzedstawienia na zwycięskim obrazie okropności biedy, ludzkiej niedoli i krzywdy w sposób dosłowny (np. przez ukazanie malującej się na twarzy kogoś z imigrantów rozpacz), obraz ten wciąż pozostaje czymś pomiędzy sztuką a dokumentem (przypomina trochę kadr z filmu science fiction), przyjemnością estetyczną a ważną informacją o współczesnych problemach. Zob. <http://www.worldpressphoto.org/awards/2014/contemporary-issues/john-stanmeyer#fullcontext> [9.03.2014].

⁴ L. Brogowski, *Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej*, „Format” 41/2002, s. 3.

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 Henri 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 „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 podążycy za tokiem wyводу Arielli Azoulay czy Jacques’a 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 [...] ⁵.

To konkretny spektator przetwarza to, co sfotografowane, co się wydarzyło, w zdarzenie. Dopóki tego nie uczyni, zdjęcia nie tyle pozostaną zawieszona w przestrzeni liminalnej, ile 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 foko-

⁵ A. Azoulay, *The Spectator is Called to Take Part*, w: idem, *The Civil Contract of Photography*, Nowy Jork 2008, s. 169.

we ujawniły, że 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”, to znaczy 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 być jednak 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, realnymi problemami a zabawą. Performatyka ukierunkowuje nasze spojrzenia nie tyle na zdjęcia (to czyni semiotyka), ile każe nam się rozejrzeć wokół nich. Jeśli za radą Schechnera potraktujemy daną fotografię jako performans, zauważymy, że nie jest ona czymś stałym i niezmiennym; przeciwnie – jej znaczenie „dzieje się”.

Do podobnych wniosków doszłam w rozdziale IV, w którym skupiłam się nie na fotograficznych, lecz na telewizyjnych reprezentacjach cudzego cierpienia i śmierci. Pragnęłam przedstawić je jako narzędzie wytwarzania symbolicznych form życia społecznego, czyniące 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 Jona McKenziego: „performuj albo...”, nakazująca im nieustannie podnosić wydajność stacji, a zatem zwiększać jej oglądalność. Twórcy telewizyjnych obrazów nie tyle dostarczają nam wiadomości o najważniejszych zdarzeniach z różnych stron świata, ile uważnie selekcionują te, które mogą nam „przypaść do gustu”; przekaz o nich musi natomiast pokrywać się z powszechnie podzielanymi przez odbiorców wartościami, nie burzyć fundamentów światopoglądowych, czyli – przyciągnąć przed ekrany telewizyjne jak największą liczbę osób. Programy informacyjne są nie tylko kształtowane pod kątem oczekiwań odbiorcy, ale również same kształtują (do pewnego stopnia) zachowania i poglądy swych widzów, co potwierdzają badania George’a Gerbnera oraz Byrona Nassa i Clifforda Reevesa. W ponowoczesnej rzeczywistości, która z pola rozważań ludzkich usunęła umiowanie i cierpienie, telewizja przejęła funkcję sprawowaną dotąd przez instytucje religijne i to ona przypomina nam o naszej śmiertelności. W momentach kryzysu (np. śmierci znaczącej dla społeczności osoby lub osób), z jakimi musi zmagać się dana wspólnota, media stają się spoiwem owej wspólnoty, której – poprzez prezentowane w telewizji treści – pomaga się przejść przez kolejne etapy danego 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 przydatne 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 czasie 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 ze względu na to, że 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 czyjś 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 czy indywidualna śmierć stają się własnością danej zbiorowości, która wykorzystuje je zgodnie z własnymi potrzebami. Wizerunki gwiazd show biznesu, rozpoznawalnych polityków czy innych 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 potwierdził wagę tego symbolu. W podobny sposób wykorzystano medialnie zapośredniczone obrazy prezentujące śmierć Michaela Jacksona, czyniąc z niego (i jego umierania) własność popkultury oraz jej twórców i odbiorców. Czy 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 tego typu myślowe łamigłówki pozostają 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. Każdemu, kto wątpi w neutralność znaczeniową otaczających nas zewsząd wizerunków, w dalszych studiach nad nimi może dopomóc performatyka, ukazująca ich liminalne okowy, a zarazem podkreślająca nasz (konkretnego odbiorcy obrazu) wpływ na kształtowanie się znaczenia tego, na co spoglądamy.

Performance studies wyposażają nas w swego rodzaju okulary, dzięki którym możemy dostrzec 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 też, że współczesny człowiek nadal potrzebuje oczyszczającej siły rytuałów, by móc pogodzić się z własną kruchością czy stratą kogoś bliskiego. W perspektywie performatycznej widać również, że medialna komunikacja pozostaje często formą rytuału nieefektywnego (pseudorytuału), cechującego się ambiwalencją i nieumiejętnością zbudowania *communitas*. Taka wiedza nie musi nas jednak prowadzić do wyrzucania odbiorników telewizyjnych czy masowego pozbywania się aparatów fotograficznych bądź protestów pod siedzibą Fundacji World Press Photo. Może za to stanowić pierwszy krok na drodze ku większej świadomości tego, czym są (lub 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 uczestniczący w wernisażu wystawy World Press Photo zawaha się, gdy następnym razem będzie częstowany piwem lub lampką wina.

BIBLIOGRAFIA

- Alexander E., *Dowód*, tłum. R. Śmietana, 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: eadem, *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodzka, Warszawa 2010 (1958).
- Ariès P., *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1989.
- Ariès P., *Rozważania o historii śmierci*, tłum. K. Marczevska, Warszawa 2007 (1977).
- Artaud A., *O teatrze z Bali*, w: idem, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, 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*, Cambridge, Mass. 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*, Cambridge, Mass. – Londyn 2002.
- Banks M., *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, tłum. P. Tomanek, Warszawa 2009.
- Barbour R., *Badania fokusowe*, tłum. B. Komorowska, Warszawa 2011.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008 (1980).
- Baudrillard J., *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Warszawa 2005.
- Baudrillard J., *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. S. Królak, Warszawa 2007 (1976).
- Bauman Z., *Etyka ponowoczesna*, tłum. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2012 (1993).

- Bauman Z., *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. T. Kunz, Kraków 2009 (1989).
- Bauman Z., *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, tłum. N. Leśniewski, Warszawa 1998 (1992).
- 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*, tłum. J. Bauman, Warszawa 1995.
- 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)*, tłum. A. Świtalska, B. Piecychna, Koszalin 2011.
- Bourdieu P., *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*, tłum. K. Sztandar-Sztanderska, A. Ziółkowska, Warszawa 2009 (1996).
- Brauchitsch B. von, *Mała historia fotografii*, Warszawa 2004.
- Bresheeth H., *Projecting Trauma. War Photography and the Public Sphere*, „Third Text” 1/2006.
- Brink C., *Secular Icons. Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps*, „History & Memory” 1/2000.
- Brogowski L., *Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej*, „Format” 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 opłakiwania?*, tłum. A. Czarnacka, Warszawa 2011 (2009).
- Carlson M., *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Warszawa 2007.
- Caruth C., *An Interview with Robert Jay Lifton*, w: C. Caruth (red.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore – Londyn 1995.
- Caruth C. (red.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore – Londyn 1995.
- Colman A.M., *Słownik psychologii*, tłum. A. Cichowicz, M. Guzowska-Dąbrowska, P. Nowak, H. Turczyn-Zalewska, Warszawa 2009 (2006).
- Conquergood D., *Performance Studies: Interventions and Radical Research*, „The Drama Review: The Journal of Performance Studies” 2/2002.
- Coonfield G., Huxford J., *News Images as Lived Images: Media Ritual, Cultural Performance, and Public Trauma*, „Critical Studies in Media Communication” t. 26, 5/2009.

- Davis T.C., *Introduction: the pirouette, detour, revolution, deflection, deviation, tack, and yaw of the performative turn*, w: T.C. Davis (red.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge 2008.
- Deflem M., *Rytuał, antystruktura i religia, czyli Victora Turnera procesualna analiza symboli*, „Konteksty” 1–2/2002.
- Domańska E., „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 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” t. 33, 2/2010.
- Foltyn J.L., *Dead famous and dead sexy: Popular culture, forensics, and the rise of the corpse*, „Mortality” t. 13, 2/2008.
- Frazer J.G., *Złota gałąź*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1996 (1890).
- 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*, tłum. D. Wolska, Kraków 2005 (1983).
- Ginneken J. van, *Understanding Global News. A Critical Introduction*, Londyn 1998.
- Gluza R., *Wolę interpretować*, wywiad z Łukaszem Trzczańskim, „Press” 11/2009.
- Godzic W., *Telewizja i jej gatunki po Wielkim Bracie*, Kraków 2004.
- Goffman E., *Analiza ramowa*, tłum. S. Burdziej, Kraków 2010 (1974).
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000 (1959).
- Gorer G., *Pornography of Death*, „Encounter” październik 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” 1/2003.
- Hesford W.S., *Staging Terror*, „TDR: The Drama Review” t. 50, 3/2006.
- Hillman K., *Oznaki życia*, tłum. U. Jachimczak, Kraków 2011.
- Israël L., *Eutanazja czy życie aż do końca*, tłum. A. Wojciechowski, Kraków 2002.

- Kaplan E. A., *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, NJ – Londyn 2005.
- Kenig K., *World Press Photo, czyli oczy świata*, „Gazeta Wyborcza” z 16–17.02.2013 r.
- 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*, 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” 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” 77/2007.
- Kubikowski T., *Performans według Marvina Carlsona*, w: M. Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, 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*, tłum. T. Kubikowski, Kraków 2011 (2001).
- Kübler-Ross E., *Rozmowy o śmierci i umieraniu*, tłum. I. Doleżał-Nowicka, Poznań 2007.
- Kuhn T.S., *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromęcka, Warszawa 2009 (1962).
- Laplanche J., Pontalis J.-B., *Słownik psychoanalizy*, tłum. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, 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” 8/2009.
- MacAloon J.J., *Wstęp: widowiska kulturowe, teoria kultury*, w: J.J. MacAloon (red.) *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz, 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*, tłum. W. Jagielski, Kraków 2012.
- Marwil J., *Photography At War*, „History Today” czerwiec 2000.
- McKenzie J., *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Kraków 2011 (2001).
- McNally M., *Przedmowa*, w: Katalog *World Press Photo 07*, Londyn – Nowy Jork 2007.
- Michałowska M., *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, 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” 77/1996.
- Moody R., *Życie po życiu*, tłum. I. Doleżał-Nowicka, 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*, tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009.
- Nowicki W., *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010.
- Nowikow K., *Fotoskandaliści*, „Forum” 12/2009.
- 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*, tłum. S. Świontek, Wrocław 2002 (1996).
- Phelan P., *The ontology of performance: Representation without reproduction*, w: eadem, *Unmarked: The politics of performance*, Londyn – Nowy Jork 1993.
- Rancière 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” 3/2006.
- Reeves B., Nass C., *Media i ludzie*, tłum. H. Szczerkowska, Warszawa 2000 (1996).
- Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Kraków 2007 (2005).
- Rutkowska E., *Laureaci WPP 2012*, „Press” 3/2012.
- Savarese N., *1931 Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition*, „TDR: The Drama Review” t. 45, 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*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006.
- Sekula A., *Społeczne użycia fotografii*, Warszawa 2010.
- Singer P., *O życiu i śmierci. Upadek etyki tradycyjnej*, tłum. A. Alichniewicz, A. Szczęśna, Warszawa 1997 (1994).
- Smart N., *Śmierć a zanik religijności w społeczeństwie zachodnim*, w: A. Toynbee (red.), *Człowiek wobec śmierci*, tłum. D. Petsch, 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*, tłum. S. Magala, Kraków 2009 (1973).
- Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010 (2003).
- States B.O., *Performance as Metaphor*, „Theatre Journal” 1/1996.
- Szeroczyńska M., *Eutanazja i wspomagane samobójstwo na świecie. Studium porównawcze*, 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*, tłum. S. Świontek, Wrocław 2002 (1996).
- Taylor D., *Translating Performance*, w: H. Bial (red.), *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: A. Toynbee (red.), *Człowiek wobec śmierci*, tłum. D. Petsch, Warszawa 1973.
- Turner V., *Dewey, Dilthey i gra społeczna: szkic z zakresu antropologii doświadczenia*, w: V. Turner, E. Bruner (red.), *Antropologia doświadczenia*, tłum. E. Klekot, A. Szurek, Kraków 2011 (1986).
- Turner V., *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków 2005 (1975).
- Turner V., *Proces rytualny*, tłum. E. Dżurak, Warszawa 2010 (1969).
- 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” listopad 2013.
- Zelizer B., *About To Die. How News Images Move The Public*, Nowy Jork 2010.

Źródła 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 [26.04.2012].
- Baudrillard J., *War Porn*, http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol2_1/taylor.htm [8.07.2013].
- Broomberg A., Chanarin O., *Unconcerned But Not Indifferent*, <http://www.broomberg-chanarin.com/unconcerned-but-not-indifferent-text/> [4.11.2013].
- Czterolatek z Syrii przemierzał pustynię oddzielony od rodziny*, http://wyborcza.pl/1,75477,15477598,Czterolatek_z_Syrii_przemierzal_pustynie_oddzielony.html [28.02.2014].

- Gailitis V., *Interview with Paul Hansen*, <http://fkmagazine.lv/2013/06/04/interview-with-paul-hansen/> [26.10.2013].
- 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> [20.02.2013].
- Jacksona było za dużo w BBC, widzowie ślą skargi*, „Newsweek” z 9.07.2009 r., <http://polska.newsweek.pl/jacksona-bylo-za-duzo-w-bbc--wizowie-sla-skargi,41159,1,1.html> [26.02.2014].
- Komunikat z badań CBOS, *W obliczu śmierci*, z grudnia 2012 r., http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2012/K_165_12.PDF [8.08.2013].
- 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” 6/2008, <http://bu-169.bu.amu.edu.pl/han/AcademicSearchComplete/web.ebscohost.com/ehost/detail?vid=3&sid=b14498e8-2b54-4ebe-8ca8-875afc9fceec%40sessionmgr12&hid=1&bdata=JnNpdGU9ZWwhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=a9h&AN=32604349> [24.10.2013].
- Słownik psychologiczny*, <http://www.charaktery.eu/slownik-psychologiczny/A/141/Acting-out/> [18.12.2012].
- Sontag S., *Regarding the Torture of Others*, „New York Times” z 23.05.2004 r., <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html?pagewanted=all&src=pm> [27.09.2013].
- The power of pictures*, <http://society.theguardian.com/pictures/image/0,9731,-10304812318,00.html> [20.02.2013].

