

6	Tabu w przestrzeni publicznej	Wstęp	Elżbieta Anna Sekuła
8	Odkrywanie tabu w sferze publicznej	Metodologiczny kosmopolityzm wobec przemocy symbolicznej	Mariusz Baranowski
14	Transgresyjne właściwości maski jako przepustka do łamania norm społecznych		Sandra Kmiecik
22	Transgresja artystyczna w przestrzeni publicznej		Jadwiga Charzyńska
32	Zamysł – realizacja – odbiór	Łamanie tabu w przestrzeni publicznej	Ewelina Woźniak-Szpakiewicz
38	Żonglerka pojęciem, czyli refleksja nad przestrzenią publiczną w świetle rozwoju kapitału społecznego		Anna Cudny
44	Handel targowy jako <i>faux pas</i>		Karolina Krause
50	Bieda jako tabu w architekturze	Do kogo należy przestrzeń publiczna?	Maria Lubelska
58	Spory o przestrzeń	Kilka uwag o uczestnictwie w konflikcie	Magda Szcześniak
68	Konkurencja wyobraźni	Kobiece tabu w reklamie	Aleksandra Korczyk
80	<i>Behemoth</i> przełamuje tabu, stając się elementem polskiej kultury popularnej	Analiza twórczości zespołu	Michał Jan Lutostański
88	Obrazy ciał w przestrzeni publicznej		Izabela Kowalczyk
100	Refleksyjne ciała	Popkulturowe narracje o pięknie	Karolina J. Dudek
110	Zakazane i odsłonięte	Praca tabu w filmach <i>mondo</i>	Magdalena Kamińska

122	Seks i śmierć	Tabu i jego przekraczanie w kampaniach społecznych na temat HIV/AIDS	Aleksandra Drzał-Sierocka
128	Internet jako sposób na tabu choroby psychicznej	Analiza przypadku portalu „Mam efekę”	Agnieszka Catek
140	Pomiędzy tabu a pornografią	Graficzne reprezentacje śmierci w prasie	Łukasz Kałużny
150	Między poznaniem rozumowym a doświadczeniem afektywnym	Ekspozowanie szczątków ludzkich w przestrzeni muzealnej	Elżbieta Nieroba
158	Kultura nienawiści na portalach społecznościowych jako zaburzenie tabuizacji		Rafał Ilnicki
168	<i>Taki mały, taki duży może świętym być.</i>	Proces mitologizacji Todora „Toše” Proeskiego w macedońskiej kulturze popularnej	Piotr Majewski
180	<i>Bo źle złożyłem tapczan u teściów</i>	Przemoc domowa wobec mężczyzn	Diana Karwowska
188	Porywacze psów i kebabowe podziemie	Współczesne mity kulinarne o obcych	Marcin Napiórkowski
198	Przyszłość księgarń stacjonarnych w obliczu księgarń internetowych ze szczególnym uwzględnieniem sieci księgarń Empik w Polsce		Marta Mazur
208	Tabu w moich filmach	Historia przełamywania zakazów w polskiej przestrzeni publicznej w okresie ostatnich trzydziestu lat	Konrad Szołajski
222	Abstracts		

6	Taboo in Public Space	Introduction	Elżbieta Anna Sekuła
8	Exploring Taboos in the Public Sphere	Methodological Cosmopolitanism about Symbolic Violence	Mariusz Baranowski
14	Transgresyjne właściwości maski jako przepustka do łamania norm społecznych		Sandra Kmiecik
22	Artistic Transgression in Public Space		Jadwiga Charzyńska
32	Zamysł – realizacja – odbiór	Łamanie tabu w przestrzeni publicznej	Ewelina Woźniak-Szpakiewicz
38	Żonglerka pojęciem, czyli refleksja nad przestrzenią publiczną w świetle rozwoju kapitału społecznego		Anna Cudny
44	The Market Places as <i>Faux Pas</i>		Karolina Krause
50	Poverty as a Taboo in Architecture		Maria Lubelska
58	Conflicts over Space		Magda Szczesiak
68	Lively Imagination	Woman's Taboo in Advertising	Aleksandra Korczyc
80	<i>Behemoth</i> Break the Taboo Becoming an Element of Polish Popular Culture	Analysis of Works of Art	Michał Jan Lutostański
88	Representations of Bodies in the Public Space		Izabela Kowalczyk
100	Refleksyjne ciała	Popkulturowe narracje o pięknie	Karolina J. Dudek
110	Banned and Exposed	The Taboo Work in <i>Mondo</i>	Magdalena Kamińska

122	Sex and Death	The Taboo and Its Exceeding in Social Campaigns on HIV/AIDS	Aleksandra Drzał-Sierocka
128	Internet jako sposób na tabu choroby psychicznej	Analiza przypadku portalu „Mam efekę”	Agnieszka Catek
140	Between Taboo and Pornography	Graphical Representations of Death in the Press	Łukasz Kałużny
150	Between Rational Cognition and Emotional Experience	Exhibiting Human Remains in a Museum Space	Elżbieta Nieroba
158	„Culture of Hate“ on Social Networking Portals as an Disturbing of Tabuization		Rafał Ilnicki
168	<i>Taki mały, taki duży może świętym być</i>	Proces mitologizacji Todora „Toše” Proeskiego w macedońskiej kulturze popularnej	Piotr Majewski
180	<i>Because I Made a Couch with Bad In-Laws</i>	Domestic Violence Against Men	Diana Karwowska
188	Porywacze psów i kebabowe podziemie	Współczesne mity kulinarne o obcych	Marcin Napiórkowski
198	Przyszłość księgarń stacjonarnych w obliczu księgarń internetowych ze szczególnym uwzględnieniem sieci księgarń Empik w Polsce		Marta Mazur
208	The Taboo in My Films	The History of the Violations of the Prohibitions in Polish Public Space over the Last Thirty Years	Konrad Szolański
222	Abstracts		

Elżbieta
Anna Sekuła

Tabu w prze- strzeni pub- licznej. *Wstęp*

*W jadłospisie Wikingów ryby sta-
nowiły tabu. Wikingowie nie jedli ryb!
...I wyginęli na Grenlandii.*
Miroslaw Duchowski

Pojęcie „tabu” przebyło długą drogę – z odległych wysp, przez antropologiczną terminologię, po współczesne potoczne zastosowania, nierzadko nadmiarowe. Czy jednak zawsze mamy do czynienia z nadużyciami? Czy raczej powinniśmy nadal mówić o rzeczywistym tabuizowaniu tradycyjnych i nowych obszarów kultury?

Klasycznie ujmowane tabu kojarzone jest z dwiema – na pozór antagoni-
stycznymi – kategoriami: świętością i nieczystością. Związane z obecnością
sacrum niezwykłość i strach tworzą ramę opisującą obszar objęty kulturowym
zakazem. W późnej nowoczesności konsekwencją takiego zestawienia opartego
na sprzeczności może być jednak ciekawość. W drugiej połowie ubiegłego
wieku Yi-Fu Tuan wskazywał, że miejsce oznacza bezpieczeństwo, a prze-
strzeń – jako nieznana i rozległa – łączy się zagrożeniem. Kilkadziesiąt lat
później, w dobie ogromnej społecznej mobilności, globalizacji idei i form życia
w społecznego oraz permanentnej niepewności tożsamościowej, przestrzeń
niekoniecznie jawi się jako groźna siła. A nawet jeśli tak jest, niebezpieczeństwo
to wielu ludziom wydaje się niezwykle pociągające. Obcość, podróż, zmiana
i nieustanne doświadczanie nowego staje się wyzwaniem. Związek między
późnonowoczesną metamorfozą funkcjonowania kulturowych zakazów
a sposobem postrzegania przestrzeni – zwłaszcza tej publicznie dostępnej,
zurbanizowanej i ujarzmionej przez człowieka, a przecież ciągle nieznanej –
jest bardzo intrygujący również dla badaczy kultury.

Dlatego właśnie zdecydowaliśmy się podjąć ten temat w „Kulturze Popularnej”. Artyści i przedstawiciele różnych naukowych dyscyplin spotkali się na konferencji zorganizowanej przez Instytut Badań Przestrzeni Publicznej, by porozmawiać o współczesnych sferach tabuizacji, funkcjonowaniu samego pojęcia i jego społeczno-kulturowych konsekwencjach. Efektem tej dyskusji jest tom, w którym zgromadzone zostały teksty poruszające bardzo różne problemy. Okazuje się, że dzisiaj granice tabu szybko się przesuwają – obejmuje ono nowe sfery i dotyczy zjawisk w kulturze, które dawniej nie tylko nie były tabuizowane, ale nawet nie poddawano ich jakiegokolwiek poważniejszej refleksji. Można wręcz zaryzykować twierdzenie, że niektóre z nich po prostu nie istniały w powszechnej świadomości jako problem społeczny – wśród poruszanych przez autorów tego numeru wątków zwraca uwagę chociażby kwestia przemocy domowej, stosowanej przez kobiety wobec mężczyzn. Jednak prócz późnonowoczesnych formuł tabuizacji można także wskazać tradycyjne przestrzenie i rytuały, które nadal – nawet jeśli zmienia się nieco ich forma i przedmiot – objęte są tabu (jak chociażby śmierć czy pożywienie). Wiele miejsca poświęcono przestrzeni publicznej i sposobom jej tabuizowania. Dotyczy to nie tylko przestrzeni rozumianej materialnie, fizycznie (refleksje o architekturze, sztuce czy handlu miejskim), ale także sfery symbolicznej i komunikacyjnej (reguły prezentacji ciała w przestrzeni publicznej, kwestia cenzury w mediach etc.). Wbrew powszechnym przekonaniom tabu ma się więc nieźle, choć raczej nie grozi nam los Wikingów.

Elżbieta Anna
Sekula – kulturoznawca
i socjolog, wicedyrektor
Instytutu Badań
Przestrzeni publicznej.
Ślaczka z przekonania,
Włoszka z zamilowania.

Mariusz
Baranowski

Odkry- wanie tabu

w sferze publicznej

*Metodologiczny
kosmopolityzm
wobec przemo-
cy symbolicznej*

Przewagą teoretyczną nowoczesnej demokracji liberalnej nad innymi propozycjami ustrojów politycznych ma być inkluzywność tej formy sprawowania władzy (zob. Fotopoulos, 1997). Otwartość demokratycznego systemu materializuje się nie tylko poprzez legislacyjną uniwersalizację procedur podejmowania decyzji zbiorowych, ale także – a może przede wszystkim – poprzez funkcjonowanie społeczeństwa obywatelskiego, którego kluczowym elementem jest sfera publiczna. To właśnie ta ostatnia, określana przez Margaret Somers jako „kontestacyjno-partycypacyjny obszar, na którym aktorzy z nakładającymi się na siebie tożsamościami osób prawnych, obywateli, podmiotów gospodarczych, członków rodzin i społeczności formułują podmiot publiczny (*public body*) oraz angażują się w negocjacje i kontestacje politycznego i społecznego życia” (Somers, 1993: 589), będzie przedmiotem szczegółowej analizy.

Problem ze sferą publiczną, a dokładniej z możliwością krytycznej dyskusji na jej temat, ma charakter (bezpodmiotowej, czyli w tym kontekście – ideologicznej) strukturalnej zależności, która już na poziomie inicjowania dyskursu ma *implicite* wbudowane subtelne mechanizmy obronne, zapobiegające kontestacji jakiegokolwiek elementu tejże sfery. Bez względu na rodzaj doktryny/światopoglądu każda próba krytycznej refleksji względem tego „obszaru” napotyka poważne trudności, *de facto* uniemożliwiające racjonalny jego ogląd. Przypomina to atmosferę dyskursu w epoce nowoczesności, który konstytuowało pojęcie podmiotowej wolności urzeczywistniające się „w społeczeństwie – wedle słów Jürgena Habermasa – jako zagwarantowany przez prawo prywatne obszar racjonalnego realizowania własnych interesów, w państwie – jako zasadniczo jednakowy udział w kształtowaniu woli politycznej, w sferze prywatnej – jako autonomia etyczna i samo urzeczywistnienie, wreszcie w sferze publicznej odniesionej do prywatności – jako proces kształcenia w drodze przyswajania kultury, która przybrała charakter refleksyjny” (Habermas, 2007: 102). Żagospodarowanie właściwie wszelkich obszarów potencjalnej aktywności podmiotów sprawia, iż nieracjonalną zdaje się być perspektywa kwestionowania tak wszechstronnego – w tym przypadku – programu nowoczesności, a w świetle tytułowego zagadnienia – projektu sfery publicznej. Wzmocnieniem tego typu narracji są także same formy mechanizmów władzy, coraz bardziej wysublimowane, coraz bardziej symboliczne. Cały trud owej operacji tabuizacji sfery publicznej, rozumianej w niniejszym tekście jako „nieartykułowany” zakaz poddawania refleksji samej idei *Öffentlichkeit*, ma uzasadniać stawka, o którą toczy się gra. Gra przybierająca wiele zróżnicowanych i wyrafinowanych form, by ostatecznie wytwarzać i reprodukować zastaną rzeczywistość nie tylko w wymiarze gospodarczym czy politycznym, ale także kulturowym (na pozór tylko mniej istotnym od dwóch pozostałych). Skuteczność tych zabiegów nie podlega dyskusji, gdyż sam „system polityczny zapewnia lojalność mas dwiema drogami – drogą pozytywną i selektywną, a mianowicie: pozytywnie – roztaczając widoki na spełnienie założeń programowych państwa socjalnego; selektywnie – wyłączając pewne tematy i głosy z publicznej dyskusji. Dziać się tak może dzięki społeczno-strukturalnym *filtr*om [przesądzającym o] dostępie do politycznej sfery publicznej, biurokratycznym *deformacjom* struktur publicznego komunikowania się lub też manipulacyjnemu *sterowaniu* strumienia komunikacji” (Habermas, 2002: 622).

Mariusz Baranowski – adiunkt w Instytucie Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Studiował m. in. w Wielkiej Brytanii, Holandii i Niemczech. Zainteresowania badawcze dotyczą socjologii ekonomicznej i polityki głównie w kontekście nierówności społecznych. Członek wielu towarzystw naukowych, a także przewodniczący Komisji Socjologicznej Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Autor i współautor szeregu publikacji naukowych z zakresu szeroko rozumianych nauk społecznych.

Pluralizm sfery publicznej?

Chociaż sama sfera publiczna niejako z definicji jest pluralistyczna, bo jakże inaczej wyobrazić sobie wolny od nacisku struktury państwa proces „wytwarzania” opinii publicznej (zob. Habermas, Lennox i Lennox, 1974: 49), to – jak zauważa Chantal Mouffe – koncepcja Habermasa (a także Rawlsa) nie jawi się jako zupełnie propluralistyczna. Habermas szukając uzasadnienia dla porządku liberalnej demokracji zakłada pewien „typ racjonalnej zgody, która wykluczałaby możliwość sprzeciwu. Dlatego właśnie, by chronić politykę przed jego konsekwencjami, muszą [Habermas i Rawls – M.B.] usunąć pluralizm w sferę pozapubliczną” (Mouffe, 2005: 109). Wprawdzie powyższy przykład dotyczy li tylko teoretycznej propozycji obu myślicieli, można jednak domnieć, iż również w aspekcie przedmiotowym nie sposób uwolnić się od niego.

Do powyższego toku rozumowania dodajmy komentarz Michela Foucaulta mówiący otwarcie o tym, że „[...] w każdym społeczeństwie wytwarzanie dyskursu jest równocześnie kontrolowane, selekcjonowane, organizowane i poddawane redystrybucji przez pewną liczbę procedur, których rolą jest zaklinać moce i niebezpieczeństwa, zawładnąć przypadkowością zdarzeń, wymknąć się ciężkiej, niepokojącej materialności” (Foucault, 2002: 7). W konsekwencji połączenia powyższych linii argumentacji odsłania się nam obraz sfery publicznej, która – jako konstytutywny element liberalnej demokracji – sankcjonowana jest na zasadzie iście niedemokratycznego procesu, gdzie pluralizm wyparty został w obszar pozapubliczny (Mouffe, 2005: 109). Nadto, sama niezależność deliberacji (a właściwie jej deficyt) w obrębie *public sphere* podważa znacząco możliwość monitorowania strukturalnych mechanizmów władzy obszaru politycznego.

Pytanie, które ciśnie się na usta dotyczy tego, w jaki sposób – jeśli uznać rację powyższych konstatacji – mogło dojść do aż tak zasadniczej transformacji sfery publicznej, by móc podważać jej buforowy charakter względem sfery prywatnej i politycznej? Lub sformułujmy to inaczej – jak wyjaśnić bierność i krótkowzroczność społeczeństwa w kontekście procesów upolityczniania sfery publicznej? Z pomocą może nam przyjść Pierre’a Bourdieuu pojęcie przemocy symbolicznej, czyli „przemocy, która opiera się na »oczekiwaniach zbiorowych«, społecznie wpojonych przekonaniach, a dzięki temu wymusza podporządkowanie niebędące nawet postrzegane jako takie” (Bourdieu, 2009: 142). Władza posługuje się sferą publiczną w celu kształtowania opinii publicznej w krótkim horyzoncie czasowym, a kultury politycznej w dłuższym, wykorzystując przy tym przemoc symboliczną w celu wzmocnienia „widzialnych” mechanizmów mechanizmami „przezroczystymi”, tj. nie tak jednoznacznie zdefiniowanymi. *Habitus* oznacza przecież immanentne, nieartykułowane sposoby orientowania się w przestrzeni społecznej, co do których mamy przeświadczenie, że są „nasze”, że pochodzą „od nas”. Zresztą ten stan bezrefleksyjności nie jest charakterystyczny wyłącznie dla jednostek czy szerszych grup społecznych, ponieważ także „nowe, zunifikowane nauki społeczne zbyt łatwo wyzbywają się refleksyjności, czyli krytycznego i publicznego momentu socjologii. W świecie dominacji jedność zbyt łatwo przeradza się w jedność silnych” (Burawoy, 2009: 552).

Foucault postulował mówienie o społeczeństwie normalizacji, gdzie dominował mechanizm ujarzmiania (*assujettissement*), a nie rzucająca się w oczy bezpośrednia przemoc. Bourdieu podkreślał, iż „rzeczywistości społeczne są społecznymi fikcjami niemającymi innego fundamentu niż konstrukcja społeczna i że istnieją realnie tylko wówczas, gdy są zbiorowo uznane” (Bourdieu,

2009: 104). Pomimo tych wyrafinowanych i dalekowzrocznych eksploracji sfera publiczna pozostała właściwie poza zasięgiem ich oddziaływania, jakby stanowiła odrębny poziom społecznej aktywności. Może miał rację Norbert Elias mówiąc: „Nawet uświadamiając sobie do pewnego stopnia, że siły społeczne są formą presji wywieranej przez ludzi na siebie nawzajem i na siebie samych, często w mówieniu i myśleniu trudno obronić się przed społecznym wpływem konstrukcji słownych i pojęciowych, które stwarzają wrażenie, jakby źródłem tych działających na ludzi sił, niczym w wypadku obiektów przyrodniczych, były pozaludzkie »obiekty«” (Elias, 2010: 20).

Nawet gdyśmy – może zbyt optymistycznie – potraktowali społeczeństwo jako bardziej świadomy podmiot, który ma rozeznanie w tym ukrytym wymiarze władzy, to nie zmienia to faktu, iż postępujący proces upolityczniania sfery publicznej jest ze wszelkich miar poważnym zagrożeniem dla demokratycznych mechanizmów. Wizja Pierre’a Rosanvallon, który postuluje postrzeganie systemu demokratycznego poprzez pryzmat zmieniających się praktyk partycypacji społecznej (zob. Rosanvallon, 2008), nie jest żadnym antidotum dla trwającego zjawiska ujarzmiania sfery publicznej (czy szerzej demokracji jako takiej).

Władza i przeciwwładza

Jedną z prób wyjścia poza – nazwijmy to umownie – tradycyjną optykę patrzenia na władzę jest propozycja Ulricha Becka zawarta w pracy *Władza i przeciwwładza w epoce globalnej*. Jej zasadnicze ostrze skupia się na przejściu z epoki narodowej do epoki postnarodowej, wraz z wszelkimi konsekwencjami tego transferu (patrz tabela 1.).

Tabela 1. Epoka narodowa *versus* epoka postnarodowa według Ulricha Becka.

EPOKA NARODOWA	EPOKA POSTNARODOWA
Pierwsza nowoczesność	Druga nowoczesność
Państwo	Globalizacja
Państwo	Państwo kosmopolityczne
Metodologiczny nacjonalizm	Metodologiczny kosmopolityzm
Narodowy punkt widzenia	Kosmopolityczny punkt widzenia
Teoria krytyczna	Nowa teoria krytyczna w ujęciu kosmopolitycznym
Realizm polityczny	Realizm kosmopolityczny

Źródło: opracowanie własne na podstawie Beck, 2005.

Przede wszystkim zrywając z ładem wyznaczonym przez państwa narodowe (i tzw. pierwszą nowoczesność) Beck opowiada się za specyficzną „metodyką punktu metawidzenia, który pozwalałby na takie porównanie i wymienianie narodowych punktów widzenia, że każdy z nich ujmowany byłby kontekstowo, co byłoby równoznaczne ze zmianą perspektywy. Dopiero taka sytuacja umożliwiałaby wzajemne otwarcie dotąd odizolowanych monologów narodowych sfer publicznych, w których stereotypy samych siebie i przeciwników tylko się utwierdzają, a wraz z tym otwarciem własny punkt widzenia zostałby dostrzeżony jako jedna ze szczególnych optyk” (Beck, 2005: 75).

W tej propozycji nakładają się na siebie dwie tendencje. Pierwsza dotyczy poszerzenia perspektywy postrzegania władzy, czyli owego punktu meta-widzenia, który stanowi wyjście naprzeciw procesom globalizacji. A druga – będąca konsekwencją pierwszej – funduje realną otwartość partykularnych sfer publicznych, które przekraczając wąskie interesy narodowe, w istocie odkrywają ich dotąd skrzętnie pielęgnowane tabu. Argumentacja ta koresponduje z generalną linią nowego paradygmatu społeczeństwa ryzyka, podkreślającego niedostatki indywidualnych podejść do globalnych problemów współczesnego świata (Beck, 2002). Natomiast w kontekście tytułowego odkrywania enklaw milczenia względem sfery publicznej kluczowymi elementami propozycji Becka są metodologiczny kosmopolityzm oraz związana z nim nowa teoria krytyczna.

Oba te stanowiska przeciwstawiają się dominacji nacjonalistycznej opcji, która okazuje się niewystarczająca do analizy współczesnych mechanizmów władzy-przeciwładzy. Komponent nowej teorii krytycznej w ujęciu kosmopolitycznym ma rozszerzyć omawianą propozycję na teren naukowej refleksji. Jest to o tyle istotne, że bez innowacyjnych narzędzi naukowej analizy demaskowanie ukrytych struktur mechanizmów władzy jest wielce utrudnione, jeśli w ogóle możliwe. Stąd kosmopolityczna teoria krytyczna ma jasno sprecyzowany cel: „w systemie kategorii i procedur badawczych nauk społecznych musi wykryć i obalić mur metodologicznego nacjonalizmu, chociażby po to, by ujawnić legitymizującą rolę, jaką w odniesieniu do globalnych nierówności odgrywa państwo narodowe” (Beck, 2005: 6r).

Można się spierać czy metodologiczny kosmopolityzm wraz ze zmodyfikowanym podejściem krytycznym będzie realnym antidotum na nowe wyzwania w zglobalizowanym świecie. Póki co, globalizacja zatacza coraz szersze koła, a sytuacja w ramach państw narodowych nie ulega diametralnej zmianie. Nie oznacza to automatycznie, że stan ten będzie trwał wiecznie. Jednak potencjalnie do wyobrażenia jest scenariusz, w którym tabuizacja interesów podmiotów władzy w globalnej epoce będzie tak samo konserwowana, jak poszczególnych, narodowych sfer publicznych. Już przecież Bourdieu, poruszając się w starym paradygmacie, zauważył w kontekście krajów stabilnej demokracji, że: „obiektywizacja jest pełna tylko wtedy, gdy obiektywizuje miejsce obiektywizacji, ten niewidzialny punkt widzenia, ten ślepy punkt wszelkich teorii, pole intelektualne i jego konflikty interesów, z którego wyłania się niekiedy, mocą koniecznego przypadku, zainteresowanie prawdą; jest pełna wtedy, gdy obiektywizuje również subtelny wkład, jaki to zainteresowanie wnosi w utrzymanie symbolicznego porządku aż po zmysł subwersji, w pełni symbolicznej, wyznaczony mu najczęściej przez podział pracy dominacji” (Bourdieu, 2005: 63o).

Odkrywanie enklaw milczenia

Podjęta w tym artykule próba odkrycia tabu w sferze publicznej okazała się ostatecznie zaledwie inicjacją dyskusji na temat samej tej sfery, jakże pilnie strzeżonej przez system dyskursów sankcjonujących dany *ancien régime*. Nie chodzi o możliwość samego podjęcia wątku sfery publicznej w spolegliwej, nic niewyjaśniającej postaci, ale raczej o refleksję dotyczącą obiektywizującej jej siły. Siły, która każdą formę oporu lub kontestacji wobec kwintesencji współczesnego systemu demokratycznego z elementem obywatelskiego społeczeństwa przekształca w atak na fundamenty samej demokracji (a zatem

i przestrzeni publicznej). Wszak „powszechnie” wiadomo (*sic!*), że nie istnieje „racjonalna” alternatywa dla współczesnych ustrojów liberalnej demokracji (pozycja dogmatyczna/ uniwersalistyczna). A jeśli znalazłby się „heretyk”, podważający ten stan rzeczy, natychmiast „niewidzialne” acz realne siły dyskursu skutecznie pozbawiłyby go głosu, gdyż „strach przed izolacją wydaje się siłą napędową, uruchamiającą proces spirali milczenia. Śpiewanie jednym chórem jest stanem szczęśliwszym, ale gdy nie można się na to zdobyć, bo rzeczywiście nie podziela się ogólnie panujących przekonań, zawsze jeszcze pozostaje milczenie, które jest tylko trochę gorszym sposobem na to, aby być dobrze widzianym” (Noelle-Neumann, 2004: 26). Problem w tym, że owo milczenie nie tylko nie przełamuje tabu analizowanej tu sfery publicznej, a wręcz stanowi przyzwolenie dla jej skrywanej natury. Tym bardziej należy rozwijać wszelkie projekty o krytycznej prominencji, nawet te na pierwszy rzut oka niedoskonałe, jak metodologiczny kosmopolityzm, ale które w swojej potencji posiadają mechanizmy demaskujące objawy dominacji i wykluczenia. Nie łudźmy się, iż naukowa refleksja będzie kiedykolwiek w stanie całkowicie wyeliminować „zbiorową nieświadomość” (*das kollektiv-Unbewusste*) (Mannheim, 1992: 33), wytwarzaną przez społeczno-strukturalne filtry władzy. Jednak każdy sukces, choćby najmniejszy, będzie przybliżał stan wyidealizowanej równości między różnymi siłami społecznymi. A to jest już wystarczający argument uzasadniający wysiłki mające na celu odkrywanie tego, co z natury nie powinno być ukryte, lecz w rzeczywistości pozostaje niezmiennie otoczone aurą niedostępności.

BIBLIOGRAFIA

- Beck U., 2005, *Władza i przeciwwładza w epoce globalnej. Nowa ekonomia polityki światowej*, Warszawa.
- Beck U., 2002, *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, Warszawa.
- Bourdieu P., 2009, *Rozum praktyczny. O teorii działania*, Kraków.
- Bourdieu P., 2005, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, Warszawa.
- Burawoy M., 2009, *O socjologię publiczną. Przemówienie prezydenckie z roku 2004*, [w:] Manterys A. i Mucha J. (red.), *Nowe perspektywy teorii socjologicznej. Wybór tekstów*, Kraków.
- Elias N., 2010, *Czym jest socjologia?*, Warszawa.
- Fotopoulos T., 1997, *Towards an Inclusive Democracy. The Crisis of the Growth Economy and the Need for a New Liberatory Project*, London-New York.
- Foucault M., 2002, *Porządek dyskursu*, Gdańsk.
- Habermas J., 2007, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Kraków.
- Habermas J., 2002, *Teoria działania komunikacyjnego. Tom II. Przyczynek do krytyki rozumu funkcjonalnego*, Warszawa.
- Habermas J., Lennox S., Lennox F., 1974, *The Public Sphere: An Encyclopedia Article*, „New German Critique”, No. 3, s. 49–55.
- Mannheim K., 1992, *Ideologia i utopia*, Lublin.
- Mouffe Ch., 2005, *Paradoks demokracji*, Wrocław.
- Noelle-Neumann E., 2004, *Spirala milczenia. Opinia publiczna – nasza skóra społeczna*, Poznań.
- Rosanvallon P., 2008, *Counter-Democracy. Politics in an Age of Distrust*, Cambridge.
- Somers M.R., 1993, *Citizenship and the Place of the Public Sphere: Law, Community, and Political Culture in the Transition to Democracy*, „American Sociological Review”, Vol. 58, No. 5, s. 587–620.

Sandra
Kmieciak

Trans- gresyj- ne właś- ciwości maski jako przepustka do łamania norm społecznych

Gdy zastanawiałam się nad rozwinieciem tematu tabu w przestrzeni publicznej, moje myśli skierowały się w stronę dość niepozornego rekwizytu – maski. Rekwizytu kojarzonego głównie ze spektaklami teatralnymi, często utożsamianego z teatrem lalek, zwykle budzącego także skojarzenia z weneckim karnawalem bądź pogańskimi obrzędami. Z sytuacjami z życia codziennego, które wiążą się z udawaniem, sztucznością, wzięte są w nawias performansu artystycznego, czyli czegoś, co słowami Johna Langshawa Austina można nazwać sytuacjami niepoważnymi (Austin, 1993: 565); przy czym nie dotyczy to obrzędów religijnych i ceremonii, podczas których działania oraz wypowiedzane słowa mają moc sprawczą, realnie wpływają na rzeczywistość, przekształcając ją. Tymczasem wydarzenia noszące znamiona artystycznych nierzadko bardzo poważnie korespondują z pozaartystyczną rzeczywistością, nierzadko odbrązawiając jej mity, demaskując kłamstwa, obśmiewając schematy i zrywając zasłony ze sfer tabuizowanych. Często także wchodząc w przestrzeń publiczną sztuka wzbudza konsternację. Pozbawiona kontekstu instytucjonalnego zostaje automatycznie wpisana w nowe relacje: historyczno-przestrzenne, historyczno-społeczne, społeczne, polityczne, ekonomiczne itd. Prezentowana w galeriach i muzeach często wymaga refleksji, aby odkryć jej podobne powiązania, ale co wydaje się ważniejsze – owa refleksja jest dostępna dla wąskiego grona odbiorców, znawców i koneserów odwiedzających daną instytucję. Tymczasem sztuka w przestrzeni publicznej zaskakuje widza swoją obecnością, często także atakuje treścią, gdyż nie znalazła się tam przypadkiem. Jej autor z artysty, który w pojęciu człowieka nie zainteresowanego sztuką zajmuje się niepoważną działalnością oderwaną od życia codziennego, nagle staje się komentatorem rzeczywistości. Dla niektórych odbiorców może to być drażniące i budzić w nich bunt przeciwko podobnym zabiegom „aplikowania” sztuki i „oswajania” z nią, szczególnie gdy dotyczy ona tematów przemilczanych w danej społeczności. Za przykład posłużyć mogą projekcje Krzysztofa Wodiczki, które traktowane niekiedy traktowane są jako rodzaj symbolicznego ataku, wydobywania ukrytych znaczeń z na pozór nieznaczących miejsc i obrazów (choćaby projekcje w Hiroszimie czy Tijuanie).

Sandra Kmieciak – doktorantka Studium Doktoranckiego Języka, Literatury i Kultury Uniwersytetu Łódzkiego. W swoich badaniach zajmuje się problemem teatru internetowego, teatralizacji Internetu oraz performatywnym wymiarem sieci.

Tradycyjne funkcje maski

Rzadko zdajemy sobie jednak sprawę z faktu, że łamać tabu w przestrzeni publicznej można nie tylko za pomocą sztuki. Za podobny do niej nawias, w którym bezpiecznie można się schować, jednocześnie pozwalając sobie na wyjście poza ogólnie przyjęte konwencje, zakazy i nakazy nakładane na każdego członka społeczności, można uznać maskę. Umożliwiając schowanie twarzy, daje ona przyzwolenie na odkrycie skrywanych dotąd cech, popędów, poglądów. Maską nie zastępuje fizyczności człowieka, jego materii, jest na nią jedynie nakładana, ale dzięki temu zmienia ją, pozbawiając najbardziej charakterystycznej i pozwalającej na szybką i łatwą identyfikację części ciała – twarzy. Maską, choć umożliwia zmianę tożsamości, chwilowe uwolnienie się od własnej egzystencji, jest wehikułem wewnętrznych transformacji artysty (Żeromska, 2003: 187–188), to pozwala częściowo pozostać noszącej ją osobie we własnej fizyczności. Częściowo, ponieważ zasłaniając twarz, uniemożliwia zobaczenie człowieka, osoby, która kryje się za maską, ukazując światu jedynie te cechy, które chce pokazać, nawet jeśli stoją one w opozycji do faktycznie posiadanych atrybutów. I chociaż jest ona elementem zewnętrznym w stosunku

do aktora, dodatkowo elementem, który bez ingerencji człowieka byłby jedynie pustym, pozbawionym znaczeń rekwizytem, to trzeba zauważyć, że sporadycznie traktowana jest wyłącznie jako przedmiot, rekwizyt właśnie. Najczęściej służy do symbolicznego oderwania człowieka od niego samego, do nadania mu nowej tożsamości, ściśle wiążącej się z przebraniem. Z owych transgresyjnych właściwości maski zdawali sobie sprawę starożytni, dlatego zadomowiła się ona na greckiej scenie już u samych początków teatru. Jak sugeruje Mirosław Kocur (Kocur, 2005: 107–113), przywołując wyniki badań Thanosa Vovolisa nad antycznymi maskami – sam akt nałożenia maski na głowę znacząco modyfikował tożsamość aktora, choćby przez to, że aktor w masce musiał umieć specjalnie mówić i oddychać. Zatem transformacja aktora w postać sceniczną to nie jedyna przemiana, jaka dokonuje się przy przekroczeniu metafizycznej linii dzielącej przestrzeń codzienną od przestrzeni sceny. Aktor musi przełamać również barierę własnej fizyczności, ograniczeń ciała i przygotować je do pracy z owym elementem zewnętrznym. Stwierdzenie to nie dotyczy jedynie aktorów przywdziewających maski, ale każdej osoby korzystającej z tego rekwizytu. Można także zadać pytanie: czy w masce każdy człowiek nie przeradza się w aktora, który swoją autentyczną tożsamość chowa za zewnętrznym atrybutem? Gdyby nie maski, trójka aktorów greckich nie mogłaby odgrywać podczas jednego spektaklu szeregu różnych postaci. „Każdy z nich mógł być na przemian wodzem i posłańcem, boginią, królową lub Okeanidą. I stawali się nimi – mocą czarodziejskiej potęgi maski” – jak opisuje to zjawisko Margot Berthold w swojej *Historii teatru* (Berthold, 1980: 120). Doskonale ilustruje to możliwości, jakie daje zakrycie twarzy. Człowiek świadomy swojej anonimowości wykorzystuje ją nie tylko do celów artystycznych, ale także dla własnej przyjemności czy korzyści. Wcielenie się w kogoś innego wydaje się niezwykle atrakcyjne i kuszące, nawet jako jednorazowe przeżycie. Szczególnie, gdy otoczone jest aurą niezwykłości, wyjątkowości, obrzędowości.

Maska, służąc do kamuflowania własnej indywidualności, równie silnie łączy się ze sferą *sacrum*, jak *profanum*, często używana jest w czasie świąt, a zatem w czasie, który jest oderwany od życia codziennego. W starożytnej Grecji maski przywdziewano w czasie *kordaksu*, swobodnego tańca fallicznego, który był tak wyuzdany i nieprzyzwoity, że należało tańczyć go jedynie z zakrytą twarzą. Podobnie w Republice Weneckiej wolno było nosić maski jedynie dwa razy w roku: zimą od 26 grudnia do ostatniego dnia karnawału oraz jesienią, od pierwszej niedzieli października do 16 listopada, ale jedynie popołudniami. Åsa Boholm tłumaczy to w sposób następujący: „Utarło się, by uważać maski karnawałowe za rodzaj przepustki do swawoli. Jeśli ludzie pokazują się publicznie w przebraniu, stają się rzecz jasna mniej rozpoznawalni, a co za tym idzie – są w stanie lekceważyć społeczne normy i zasady i pozwalają sobie na zachowanie niemoralne bądź nielegalne” (Boholm, 2002: 149).

Doskonałym przykładem ilustrującym owo złudne poczucie bezkarności za łamanie ogólnie przyjętych norm jest dzieło Stanleya Kubricka *Oczy szeroko zamknięte* (*Eyes Wide Shut*, 1999). Fabuła filmu opowiada o problemach małżeńskich lekarza Williama Harforda i jego żony, właścicielki galerii sztuki – Alice, mieszkających w Nowym Jorku. Pewnego wieczoru para odurzona marihuaną zdobywa się na szczerą rozmowę, podczas której kobieta wyznaje swoją słabość do poznanego wcześniej mężczyzny, z którym mało tego, że mogłaby zdradzić męża, ale dla którego była także skłonna porzucić dotychczasowe życie. Na Williamie wywiera to ogromne wrażenie, nie potrafi otrząsnąć się z wyobrażeń o zdradzającej go żonie, przez co, próbując uciec od własnych

imaginacji, daje się wciągnąć w wir nieco onirycznych, ale jednocześnie na wskroś realnych i przerażających wydarzeń. Jednym z nich jest orgia zręcznie stylizowana na bal maskowy. Piotr Kletowski w swojej monografii Kubricka zwraca uwagę na historyczne podłoże owej sceny seksualnego rozpasania: „Sekwencja malowniczej orgii w filmie wzorowana jest na autentycznych wydarzeniach, które miały miejsce w nocy z 30 na 31 października 1501 r. w watykańskiej siedzibie rodu Borgiów. W zbiorowej orgii uczestniczyło aż pięćdziesiąt wykwalifikowanych weneckich prostytutek oraz rzymscy patrycjusze. Mistrzem ceremonii był książę Valentino Borgia. Uroczystość miała charakter seksualnej ceremonii. W sali rozświetlonej tysiącami świec, przy wtórce organów, ukryte pod maskami pary uprawiały orgiastyczną miłość, najczęściej na podłodze, gdzie uprzednio rozsypano kasztany i złoty piach” (Kletowski, 2006: 346–347). Zarówno w przywołanym opisie historycznego wydarzenia, jak i w dziele filmowym, widzimy, że maska jest kamuflażem dla osób biorących udział w tym zdarzeniu łamiącym wszelkie moralne zakazy. Uchylenie ograniczeń możliwe jest tylko w sytuacji, gdy człowiek może pozostać anonimowy; zdjęcie maski, bądź rozpoznanie, niesie ze sobą przykre konsekwencje, wykraczające poza nawias, w jaki wzięta jest orgia. Dla głównego bohatera filmu ceną za rozpoznanie może być utrata życia. Jest to jeszcze jeden dowód na to, że wykorzystanie maski, nawet do droższych celów, odbywa się z pełną świadomością konsekwencji, jakim owe czyny podlegają. Elita mieszkańców Nowego Jorku, która ukrywa się pod maskami, nie chce zostać rozpoznana, nie chce nawet, aby informacja o orgii wyciekła poza krąg osób bezpośrednio zaangażowanych, a pojawienie się tam osoby „z zewnątrz” niesie ze sobą takie ryzyko. Pod pewnymi względami przypomina to zatem zabawę (biorąc pod uwagę jej cechy wymienione przez Rogera Caillois): uczestnicy są świadomi zasad i reguł panujących w grze, ich respektowanie jest koniecznością, niedostosowanie się do nich grozi wykluczeniem lub zakończeniem zabawy, która nie prowadzi do powiększenia ilości posiadanych dóbr materialnych ponad te, które do gry wniesli jej uczestnicy (Caillois, 1973). Celem jest chwilowa przyjemność związana z odrealnieniem i wyjęciem czasu przeznaczonego na zabawę z codziennej czasoprzestrzeni. Pojawia się tutaj rozdźwięk pomiędzy zabawą, która według innego badacza – Johana Huizingi – wykracza poza kategorie dobra i zła, prawdy i fałszu, a działaniami noszącymi na sobie jedynie jej znamiona, ale nieistniejącymi w oderwaniu od życia codziennego (Huizinga, 1967). Zabawie towarzyszyć powinna lekkość, swoboda, niezobowiązujący charakter, a maska może być rodzajem przyzwolenia na to. Ale jedynie pod warunkiem, że pozostanie na twarzach uczestników do końca zabawy. W przeciwnym razie, chociaż nie zostaną nałożone sankcje ogólnie przyjęte przez społeczeństwo w kodeksach cywilnych i karnych, to będzie musiała zostać wykonana kara zgodna z regulaminem danej zabawy. W wypadku orgii, na której pojawił się William Harford, jest to kara śmierci. Gdyby jednak informacja o tożsamościach uczestników erotycznego balu maskowego została ujawniona opinii publicznej, zapewne na osoby biorące w nim udział społeczeństwo także wydałoby własne wyroki; stąd obawa przed obcym, mogącym zdradzić tajemnice, których miejsce jest za zamkniętymi drzwiami. Gdy analizujemy przypadek balu przedstawionego przez Kubricka w *Oczach szeroko zamkniętych* oraz jego następstw, nasuwa się wniosek – jakoby maska będąca przepustką do swawoli i uchyloną furtką do obejścia norm społecznych, nie była nią w pełni. Osoby korzystające z niej są świadome następstw łamania owych zakazów, przekraczania granic sfery tabu i stąd próba zamaskowania się, schowania i pozostania w ukryciu

aż do zakończenia niedozwolonych działań. Wynika to ze strachu przed konsekwencjami i jednocześnie niemożliwości oparcia się pokusie zrobienia czegoś, na co życie w społeczeństwie nie daje przyzwolenia. Innym, być może bardziej przekonującym przykładem, na jaki chciałabym się powołać, jest „zakładanie masek” na potrzeby komunikacji internetowej.

Maskowanie w sieci

Chciałabym zwrócić uwagę na współczesny, powszechny, ale rzadko dostrzegany albo raczej rzadko uświadamiany sobie przejaw zakładania maski w celu uchylania społecznych ograniczeń. Maskę tę zakładają użytkownicy Internetu, konstruujący w nim swoje drugie (i kolejne po „realnej” – o ile można jeszcze mówić o podziale na „realne” i „wirtualne”) tożsamości. Według Manuela Castellsa odgrywanie ról i budowanie tożsamości w Internecie jest głównie domeną nastolatków, bowiem są oni w wieku, w którym człowiek poszukuje własnej tożsamości i eksperymentuje z nią (http://www.magdalenaszpunar.com/_publikacje/2005/internet_jako_pole.htm). Ja sądzę natomiast, że próby przejawiania aktywności w nowym środowisku – poprzez widoczne dla innych efekty swoich działań, poddawanie się osądowi, bycie świadomym obserwowania i śledzenia swojej aktywności przy jednoczesnym nie ujawnianiu swojej prawdziwej tożsamości – są domeną użytkowników sieci w ogóle. Maską staje się monitor, za którym można się bezpiecznie schować i konstruować swój obraz, który następnie chce się pokazać innym użytkownikom sieci. Często jednak ukrycie swojego powszechnie znanego i rozpoznawalnego „ja” (czy to wizerunku, czy nazwiska lub innych informacji, które pomogłoby w identyfikacji) ma być chwytem służącym do demaskacji „ja” ukrytego – poglądów, opinii, zachowań, których wygłoszenie w sytuacji publicznej mogłoby grozić wykluczeniem ze społeczności. Sytuacja ta przypomina stereotypowe wyobrażenie o włamywaczu, rabusiu, złodzieju, który chowa swoje cechy indywidualne za maską i dzięki temu staje się nierozpoznawalny, a tym samym bezkarny, ponieważ nie sposób zidentyfikować go, znaleźć i wymierzyć karę za jego czyny. Wiedza o anonimowości w Internecie ma podobnie stereotypowy charakter – nieświadomym użytkownikom wydaje się, że siedząc w zaciszu własnego mieszkania, nie będąc obserwowanym przez kogokolwiek, a jednocześnie będąc jedną z milionów osób podłączonych właśnie do sieci, mogą w wirtualnej przestrzeni robić wszystko to, czego nie odważyliby się zrobić w świecie realnym. Nie jest moim celem uświadamianie iluzoryczności takiego sposobu myślenia, chciałam jedynie zwrócić uwagę na synonimiczność zjawisk ze świata realnego i wirtualnego. Poczucie bycia *incognito*, a dodatkowo brak fizycznej interakcji z innymi użytkownikami, zdają się dawać przyzwolenie dla uchylania zasłon tabu. W świecie realnym podjęcie stosunku seksualnego z nieznanym, bądź grupą nieznanymi, odebrane zostałyby jako dewiacja, wynaturzenie, zachowanie stojące w opozycji do praktyk oficjalnego życia publicznego, które miałyby pejoratywny oddźwięk w społeczeństwie. W Internecie cyberseks można uprawiać już po zalogowaniu się na czat, który dostępny jest także dla niewtajemniczonych i niepełnoletnich. Nie wymaga to specjalnych praktyk i ceremonii, jakie przedstawione zostały w opisywanym przeze mnie filmie *Oczy szeroko zamknięte*, gdy grupa wpływowych nowojorczyków organizowała orgię. Równie bezproblemowo, jedynie po wpisaniu odpowiedniej frazy w przeglądarkę internetową i potwierdzeniu swojej pełnoletniości (ale bez

podawania dowodów teje, np. w postaci numeru PESEL), można uzyskać dostęp do treści pornograficznych, których zakaz rozpowszechniania ze względu na demoralizujący charakter coraz częściej postuluje się w świecie fizycznym. Podobnie rzecz ma się z cyberprzemocą. O ile fizyczne formy nękania, zastraszania, prześladowania, kradzieży materiałów z kompromitującymi danymi jednoznacznie kojarzone są z przestępstwem, a ponadto niejednokrotnie wymagałyby bezpośredniej interakcji z ofiarą, o tyle wysyłanie maili lub wiadomości za pomocą komunikatorów czy tworzenie obraźliwych stron www przez niektórych traktowane bywa jako zabawa. Brak fizycznej współobecności w cyberprzestrzeni, brak kontaktu chociażby z wizerunkiem człowieka, jego zapośredniczeniem sprawia, że reguły współżycia w społeczeństwie zdają się nie dotyczyć świata wirtualnego. Oczywiście przywołując przykłady cyberseksu czy cyberprzemocy daleka jestem od stwierdzenia, że sieć epatuje takimi zjawiskami i są one dla niej normą, podobnie jak nie uważam, aby usieciowione społeczeństwo dawało przyzwolenie na takie zachowania. Należy jednak zauważyć, że działając w Internecie pozornie anonimowo, wybrane jednostki dają się omamić wizji totalnego oderwania od świata rzeczywistego. Odwołując się do badań Byrona Reevesa i Clifforda Nassa, którzy odkryli, że ludzie przestają postrzegać media jako rzeczywistość, dopiero gdy zastanowią się nad nimi (Nass, Reeves, 2000: 19), można stwierdzić, że część użytkowników sieci traktuje ją jako dosłowną alternatywę dla świata rzeczywistego i nie analizuje swojej obecności i aktywności tam, podobnie jak nie robi tego, żyjąc w fizycznym świecie.

Doskonałym przykładem braku zahamowań przed łamaniem tematów tabu w sytuacji obecności zapośredniczonej przez sieć są fora internetowe. O ile osoby uprawiające cyberseks czy dopuszczające się cyberprzemocy w przypadku ustalenia ich tożsamości podlegają konsekwencjom czy to narzuconym przez społeczność czy prawo karne, o tyle wpisy będące wyrażeniem swojej opinii na dany temat, dodatkowo umieszczone w specjalnie dla nich przygotowanym miejscu, zdają się nie podlegać żadnym sankcjom. Nie przez przypadek mówi się o nich, że są przykładem mowy agresji i mowy nienawiści (Bauer, 2009). Okienko „dodaj komentarz” stało się współczesną agorą, na której przemawiają nie tylko uprawnieni do tego z racji wykonywanego zawodu (np. politycy, dziennikarze), ale wszyscy, którzy czują potrzebę wzięcia udziału w publicznej dyskusji. Pod tym względem Internet stał się najbardziej demokratycznym medium, ale jednocześnie ów demokratyczny charakter stał się kontrargumentem dla wypowiedzi piewców „czasu zbiorowej inteligencji” (Lévy, 1997). Aby brać udział w publicznej debacie, nie trzeba mieć do powiedzenia nic, co pomoże w stworzeniu konstruktywnych wniosków, wystarczy doza agresji i nienawiści, dla której forum jest wentelem. Klasycznym niemalże przykładem są wyzwiska, często nawiązujące do wyznawanej religii, pochodzenia lub orientacji seksualnej (Bauer, 2009: 48–49), pojawiające się przy okazji komentarzy do artykułów niezwiązanych z żadnym z tych aspektów. Często jednak, nawet bez bezpośredniego obrażenia konkretnej osoby, sam ton wypowiedzi wskazuje na próbę słownego znieważenia pewnej grupy ludzi czy wyrażanych przez nich odmiennych opinii. Zapewne w trakcie publicznej debaty z ujawnieniem nazwisk osób biorących w niej udział podobne zjawisko nie miałoby miejsca. Chowanie się za pseudonimami, takimi jak: allocator, sfinks, zatorek, przemysłiwujący, aa czy 4300 (<http://lodz.naszemiasto.pl/artykul/1170383,w-lodzi-oddziela-rowerzystow-od-samochodow-beda-nowe,id,t.html>) jest wygodne, ponieważ drugiemu użytkownikowi tego samego forum nie pozwala zidentyfikować

osoby wypowiadającej kontrowersyjne treści. Obrażanie innych osób, nawet w czasach wolności słowa, nie jest akceptowane, godzi bowiem w dobre wychowanie, powszechnie przyjęte zasady *savoir-vivre* (lub jego internetowego odpowiednika – netykiety) oraz może zostać uznane za naruszenie godności osobistej albo dobrego imienia, co podlega już karze wynikającej z Kodeksu karnego. Rzadko jednak zdarza się, że obrażony z owej możliwości korzysta, gdyż przyjęło się nie traktować poważnie wypowiedzi zamaskowanych „gości” forów internetowych, którzy po prostu chcą ponarzekać, albo dać upust swoim negatywnym emocjom. Ponownie odwołując się do Austina można powiedzieć, że dzieje się tak, ponieważ ich wypowiedzi nie są performatywne, w żaden sposób nie zmieniają rzeczywistości, nie mają na nią wpływu, są jedynie komentarzem bez mocy sprawczej. Zdarzają się od tego odstępstwa, szczególnie w dobie portali społecznościowych, gdy ich użytkownicy jednoczą się we wspólnych sprawach, np. nagłaśniane przez media sprawy poszukiwania przez internautów osób umieszczających w sieci materiały przedstawiające brutalne znęcanie się nad zwierzętami, zgłaszanie takich wykroczeń na policję oraz pozostawianie wymierzenia kary „realnym” sądom. Jednak rozważając przykłady tak zwanych trolli internetowych (użytkowników przejawiających antyspołeczne zachowania, obrażających innych, atakujących ich, za wszelką cenę broniących swojego zdania, psujących prospołeczne inicjatywy, rozsyłających spam we własnym dla własnych korzyści) trudno mówić o jakiegokolwiek zorganizowanej grupie, która działa we wspólnym interesie. Już samo założenie *trollingu* jest zaprzeczeniem takiego działania.

Maska, czy to jako fizyczny rekwizyt czy symboliczne ukrycie własnej tożsamości, ma zadanie nie tylko zasłaniać, ale również odsłaniać, uwidaczniać to, co zwykle jest niewidoczne, co pozostaje w sferze idei i metafizycznych pojęć. Maska staje się znaczoną dla znaczącego. Z jednej strony, będąc martwym przedmiotem, w kontakcie z żywym aktorem i jego żywą, choć zasłoniętą twarzą, potrafi przywołać na scenę nieobecne tam osoby, postaci, stworzenia czy zjawiska. Tą nieobecną postacią może być skrzętnie skrywane freudowskie *id*, mogą to być wynurzające się z nieświadomości popędy, afekty i potrzeby. Maska pozwala na to, aby danie im jednorazowego upustu nie wpłynęło na dalsze postrzeganie osoby przez społeczność, w której funkcjonuje. Można powiedzieć, że to, co działo się w trakcie karnawału, pozostawało (przynajmniej oficjalnie) tajemnicą zamaskowanych osób, a nie stawało się przyczynkiem do publicznej debaty. Podobnie to, co piszą goście forów internetowych, jest domeną tychże i ich wpływ na życie publiczne jest, póki co, niewielki. Zmieniają się tabu kulturowe, granice są nieustannie przesuwane, ale maska pozostaje niezawodnym sposobem na ich bezkarne przekraczanie.

BIBLIOGRAFIA

- Austin J. L., 1993, *Jak działać słowami*, [w:] *Mówienie i poznawanie*, Warszawa.
- Bauer Z., 2009, *Polskie fora internetowe. Przykład „mowy nienawiści” czy „mowy agresji”?* [w:] Filiciak M., Ptaszek G. (red.), *Komunikowanie się w mediach elektronicznych. Język, edukacja, semiotyka*, Warszawa.
- Berthold M., 1980, *Historia teatru*, Warszawa.
- Boholm A., 2002, *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty. Antropologia kultury. Etnografia. Sztuka”, s. 258–259, (147–158).
- Caillois R., 1973, *Żywioł i ład*, Warszawa.
- Huizinga J., 1967, *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa.
- Kletowski P., 2006, *Filmowa odyseja Stanleya Kubricka*, Kraków.
- Kocur M., 2005, *Nowe studia nad maską*, „Dialog”, s. 584–585, (107–111).
- Lévy P., 1997, *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*, Cambridge.
- Nass C., Reeves B., 2000, *Media i ludzie*, Warszawa.
- Szpunar M. *Internet jako pole poszukiwania i konstruowania własnej tożsamości*. http://www.magdalenaszpunar.com/_publikacje/2005/internet_jako_pole.htm (dostęp online: 13 grudnia 2011 r.).
- Witkowska M. *W Łodzi oddzielią rowerzystów od samochodów. Będą nowe stojaki, separatory i podpórki*. <http://lodz.naszemiasto.pl/artukul/1170383,w-lodzi-oddziela-rowerzystow-od-samochodow-beda-nowe,id,t.html> (dostęp online: 13 grudnia 2011 r.).
- Żeromska E. (2003). *Maska na japońskiej scenie. Od pradziejów do powstania teatru no. Historia japońskiej maski i związanej z nią tradycji widowiskowej*. Warszawa.

Jadwiga
Charzyńska

Trans- gresja arty- styczna w prze- strzeni publicznej

„Kolejne szokujące manifesty futurystów, surrealistów, twórczość Joyce’a, teatr absurdu, *nouveau roman* ustaliły nowy paradygmat: wybitność musi przynosić radykalną nowość; aby zasłużyć na wybitność, trzeba burzyć konwencje” (Brzozowski, 2004). Spowodowało to lawinowy wręcz efekt. Z różnym rozłożeniem ciężaru pomiędzy „wybitny”, „radykalny”, „szokujący”...

Zjawisko transgresji jest wpisane w twórczość jako jeden z jej najważniejszych czynników, dotyczy to zarówno kwestii formalnych, jak też poetyki. Celowo używam określenia, które nie determinuje przekazu niesionego przez dzieło sztuki. Bowiem transgresja niekoniecznie musi być terapią szokową odbiorcy. Czy przekraczać znaczy zawsze prowokować? Należy pamiętać, iż „gdzieś między ogniem boskim a piekielnym istnieje alchemia” – parafrazując Umberto Eco (Eco, 2011:69–98)¹. Wszelkie radykalne przemiany najpierw rodziły się w umysłach ludzi, którzy wcielając je w życie determinowali losy grupy społecznej, do której należeli, a czasem całych krajów czy regionów świata.

Opisując nurtujące mnie przemyślenia, chciałabym podążyć tropem przemian społecznych związanych z przebudową miejsc, w których jako instytucja funkcjonujemy. Wchodzimy z działalnością artystyczną w okolicę, gdzie ludzie nie są przygotowani do obcowania ze sztuką, co z gruntu wzbudza niechęć. Przekraczanie zastanych wyobrażeń estetycznych, sposobów spędzania wolnego czasu, wymaga umiejętności alchemika (Eco, 2011).

W 2005 roku rozstrzygnęliśmy I edycję konkursu Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska. Zwycięski projekt – „zakleszczona” pod wiaduktem ciężarówka – zaplanowany został jako przestrzeń przeznaczona na różnego rodzaju twórcze aktywności, miejsce otwarte i przyjazne dla lokalnej społeczności. Po pojawieniu się pierwszych informacji o projekcie internauci nie zostawili na nim przysłowiowej suchej nitki. Gdy trzy lata później obiekt stanął w zaplanowanym miejscu, młodzi ludzie zaczęli organizować różne warsztaty i spotkania, szybko zapomniano o wcześniej wygłaszanych wątpliwościach. Dziś cała przestrzeń ma nowoczesny charakter.

Przestrzeń publiczna jest jednym z pojęć, które wymykają się definicji. Trudno bowiem jednoznacznie określić, która sfera w dzisiejszych czasach jest *stricte* publiczna, a która prywatna. Analizując to zagadnienie z perspektywy instytucji kultury, która została wpisana w długofalową przemianę związaną z rewitalizacją dzielnicy, spróbuję pokazać proces, który możemy określić mianem transgresji. Jedną z ważniejszych kwestii w relacjach artysty z dynamiczną, wielkomiejską czy też metropolitalną kulturą jest zmienność postaw. Dyskusja, jaka trwa od kilku dekad, spowodowała, iż „wśród teoretyków urbanistów zaczęto coraz głośniejszym głosem mówić o »prywatyzacji publicznej przestrzeni«” (Hussakowska, 2006: 18).

Poruszając się wśród zagadnień podejmowanych we współczesnej sztuce mamy do czynienia z działaniami transgresyjnymi – ekspansywnymi i twórczymi – polegającymi na intencjonalnym wychodzeniu poza to, czym jesteśmy

Jadwiga Charzyńska – dyrektor Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia. Nagrody: Brązowy Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” wraz z zespołem CSW Łaźnia, Nagroda Prezydenta Miasta Gdańska w dziedzinie kultury.

¹ Autor używając opisu praktyk alchemicznych przybliża nam rozumienie „alchemii” artystycznej. Zasady alchemiczne zebrane w tekście przede wszystkim podkreślają znaczenie tajemnicy: „żadna interpretacja symboliczna nie będzie nigdy ostateczną, gdyż tajemnica jest zawsze gdzie indziej”. Całe rozważanie kończy zdaniem: „Jako że nigdy nie wyprodukowałem złota, nie potrafię rozwikłać tej zagadki i przechodzę do innego tematu, do ognia innej alchemii – artystycznej. W niej ogień staje się narzędziem nowego stworzenia, a artysta naśladowcą bogów.” Odwołując się do m.in. tekstów platońskich ostrzega przed pychą oraz karą. Mówiąc o tabu i przekraczaniu jego granic, ilustruję moje rozważania opowieścią Umberto Eco, bowiem doskonale ona dotyka niemal wszystkich wątpliwości, jakie pojawiają się, gdy mamy do czynienia ze zjawiskami, które nie wpisują w utarte schematy.

i co posiadamy. Przełamują one dotychczasowe granice osiągnięć i tworzą nowe wartości. Dzięki nim rozszerza się prywatne terytorium, wzbogaca nasze doświadczenie, zwiększa zakres kontroli. Badacze zauważają, iż osiąganie kolejnych celów transgresyjnych nie tylko nie redukuje motywacji do podejmowania dalszych działań, ale wręcz zwiększa ją. Potrzeba przekraczania kolejnych barier spowodowała zjawisko „wyobcowania”. Pojawił się modny termin „kultura wysoka”, a tzw. odbiorca czy publiczność zaczęła utyskiwać, że nie rozumie sztuki współczesnej. Rozpoczęła się wielka debata na temat edukacji artystycznej społeczeństwa.

Szereg przeprowadzanych badań nie wpływa na obecny stan, w jakim znalazł się zarówno artysta, odbiorca, jak też menager czy animator kultury. Każdy z nich próbuje zbudować własną drogę komunikacji z otoczeniem. Często posiłkując się analizami i opracowaniami, opisującymi zastaną sytuację.

Odnosząc się w tych kwestiach do aktywności prowadzonej przez csw Łaźnia działamy poprzez szeroko pojętą prezentację sztuki współczesnej oraz edukację artystyczną.

Zjawiska urbanistyczne

Mierząc się z przestrzenią miasta, możemy mówić o dwóch zjawiskach: odrzuceniu dziedzictwa kulturowego w okresie komunizmu postrzeganego jako przejaw imperializmu i kapitalizmu, co przełożyło się na niszczenie całych bezcennych obszarów architektury, głównie XIX-wiecznej. Kolejna fala odrzucenia dotyczyła architektury modernistycznej po upadku systemu komunistycznego. Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia jest zlokalizowane w dzielnicy, którą dotknęły obydwie zjawiska. Bowiem Dolne Miasto, jak i kilka innych miejsc powstałych równolegle (choćby Nowy Port), jako nowoczesne dzielnice przemysłowe ukształtowane na przełomie ostatnich dwóch stuleci, po II wojnie światowej zostały potraktowane jako relikwiny wrogiego systemu. Ich istnienie było swoistym „miejskim tabu”, ustanowionym przez centralną władzę. Obszarem poza, objętym zakazem. Dowodem może być istnienie po dzień dzisiejszy na niektórych budynkach śladów po działaniach wojennych.²

Od kilku lat realizujemy z sukcesem projekt Galerii Zewnętrznej Miasta Gdańska. Jest to nasz dyskurs z zastaną sytuacją, dialog zarówno z mieszkańcami, jak też lokalnymi władzami. Odrzucenie społeczne, skazanie na niebyt miejsc lub grup społecznych, to zjawiska, z jakimi przyszło nam się zmierzyć.

Realizując długofalowy projekt w przestrzeni publicznej, postawiliśmy na dialog społeczny, komunikację oraz harmonijną współpracę ze wszystkimi zainteresowanymi stronami. Odrzuciliśmy agresywne metody promocji naszych działań na rzecz pracy „u podstaw”. W 2005 roku została rozstrzygnięta I edycja, zwyciężył projekt „LKW Gallery”, czyli ciężarówka zakleszczona pod mostem, przekształcona w studio przeznaczone do realizacji programu edukacyjnego adresowanego do lokalnej społeczności, głównie dzieci i młodzieży. Ogłoszenie decyzji jury wywołało dyskusję, szczególnie na forach internetowych. Najbardziej znamienne były opinie ludzi, którzy mieli złe zdanie o dzielnicy: wychodzili z założenia, iż nie warto w tym miejscu podejmować tego rodzaju inicjatyw, bo ich osobiste, negatywne doświadczenia nie pozwalały

2 Zwrócił na to uwagę artysta rezydent Ahmed Dogan, realizując w ramach Narracji 2011 projekt „Niecelne strzały” <http://www.laznia.pl/index.php?idDzial=35&status=2&cidWpis=865&status=2>, Gdańsk, 9 stycznia 2012.

Il. 1. Zrealizowane
w latach 2008-9 dzieła
z I edycji konkursu
GZMG: „Invisible Gate”
wg koncepcji Front
Studio (USA) oraz „LKW
Gallery” autorstwa
Lexa Rickersa i Daniela
Milohnica (Niemcy,
Holandia); fot. W. Banach



im spojrzeć szerzej i dać szansy tej – pięknej architektonicznie – lecz nieco zapomnianej dzielnicy.

W 2008 roku „LKW Gallery” (il. 1) na stałe zagościło w krajobrazie Dolnego Miasta i stało się ważnym elementem przemian społecznych. W kolejnych latach pojawiły się następne realizacje, które sukcesywnie zmieniają krajobraz zaniedbanych uliczek, wprowadzając nowoczesne, a nawet nowatorskie rozwiązania. Spektakularnym przykładem jest realizacja z 2009 roku zmieniająca estetycznie elementy architektury powstałej nad przejściem podziemnym przy ulicy Łąkowej, gdzie zadaszenia zostały pokryte czarno-białą strukturą nawiązującą formalnie do op-artu i konceptualizmu autorstwa austriackiej artystki Esther Stocker (il. 2), zaś w tunelu pojawiła się świetlna instalacja Dominika Lejmana kontestująca agresywne metody reklamy w przestrzeni publicznej. W tym roku okolice „LKW Gallery” – ciężarówki przemienionej w studio artystyczno-edukacyjne, zgodnie z koncepcją Lexa Rickersa i Daniela Milohnica oraz architektonicznego projektu „Invisible Gate” (il. 1) autorstwa nowojorskiego Front Studio zostały „uzupełnione” jako ostateczny element zagospodarowania terenu dziełem nazwanym „Amber Drops”, powstałym według koncepcji duetu szwajcarskiego: Freda Hatta i Daniela Schlaepfera, które też stało się poletkiem doświadczalnym dla stosowania technologii LED (il. 3).



Il. 2. Malarstwo Esther
Stocker na przystankach
przy ul. Podwale Przed-
miejskie, fot. W. Banach

Korporacyjność współczesnego świata obecnie należy do tematów tabu, a intelektualści, najczęściej artyści podejmujący te zagadnienia, stają często oko w oko z przeciwnikiem, który dla obrony swoich interesów używa metod charakterystycznych dla systemów władzy.

Odwołując się znowu do artystów zaproszonych do współpracy w ramach naszego projektu, wymienię dwa nazwiska: hiszpańskiego rzeźbiarza Fernando Castillo, który zaprojektował „Wodza-huśtawkę” w ramach III edycji konkursu, oraz Berta Theisa, zwycięzcę ostatniej edycji, autora pracy zatytułowanej „Ślepi” (il. 4). Nie bez powodu wymieniam obydwu twórców razem, choć posługują się zupełnie innymi językami formalnymi. Twórczość Hiszpana charakteryzuje klasyczna forma rzeźbiarska będąca kontestacją przemian społecznych, natomiast mieszkający w Luksemburgu Bert Theis, jest zaangażowany społecznie w przeciwstawianie się obecnym zagrożeniom, między innymi walkę z bezduszością korporacyjną.



Il. 3. Rozświetlone „Amber Drops” wpisane w przestrzeń Dolnego Miasta od jesieni 2011, fot. W. Banach

Gdański projekt poprzez umieszczenie napisów „Ślepi architektki” w języku polskim oraz romskim odnosi się zarówno do kwestii urbanistycznych, jak też społecznych. W swoim manifestie dołączonym do projektu balustrad dla mostu przy ulicy Toruńskiej, postrzeganej jako jedna z „bram” prowadzących do Dolnego Miasta, artysta napisał m.in. „Czy miasta wyglądałyby inaczej. Gdyby urbaniści i architekci byli ślepi?” (pkt.3) i szerzej objaśnił to m. in. następującymi stwierdzeniami: pkt.19. „Mosty symbolizują przemiany, a Dolne Miasto przechodzi okres transformacji. Tekst może być przeczytany jedynie, gdy stoi się na moście. Ale nawet z tej pozycji trudno jest rozszyfrować to zdanie. Wiele trzeba zatrzymać się i zadać sobie trud, żeby odkryć pracę, która w przeciwnym wypadku wydaje się być tylko geometryczną dekoracją, która wchodzi w dialog z balustradami nad rzeką”, aby zakończyć zdaniem: „»Roztargniony odbiorca« nawet nie zauważył tej pracy” (Theis, 2011).

Przestrzeń publiczna jest również miejscem ulotnej aktywności artystów. Możemy poszukiwać przykładów w kolejnych dekadach i zawsze odnajdziemy interesujące dzieła. Kontynuując jednak myśl zwycięzcy ostatniej edycji Galerii Zewnętrznej chciałabym zwrócić uwagę na Karolinę Freino i jej projekty „Szانونni Goście, Pokój w trakcie sprzątania” oraz „Wzniesienie ponad codzienność”. W pierwszym z nich artystka podejmuje problem „wykorzystywania” artystów w przemianach zaniedbanych miejsc. „Ich zaproszenie powoduje »lifting« danego terenu, tuż po nich pojawia się »schludny« biznes, który wchłania obszar, na zawsze zmienia jego oblicze” (Freino, 2011). Warto zwrócić uwagę na głębokie przesłanie zawarte w interwencji artystycznej „Wzniesienie ponad



codzienność” odnoszącej się do wizji super-miasta Bruno Tauta. Artystka w ramach projektu „Young Polish Artists on Tour” zaprojektowała napis, zakomponowany na dachach budynków, który był widoczny na zdjęciach satelitarnych oraz z samolotów lecących na lotnisko Tegel w Berlinie. Od lat kwestię przemian w przestrzeni publicznej podejmują na przykład pracujące w duecie artystki Alicja Karska i Aleksandra Went czy Kama Sokolnicka.

Ważne jest, aby pamiętać, iż przemiana miejsc jest nierozzerwalnie powiązana z człowiekiem. Procesy rewitalizacyjne nie mają szansy powodzenia, gdy tracimy z oczu ludzi. Ważne są interwencje artystyczne, akcje czy *happenings* nakierowane na człowieka, jego potrzebę bycia w interakcji z otoczeniem. Można, jak Monika Drożyńska w pracach „Aktywności zimowe” i „Haft miejski”, odnosić się do aktywności „literackiej” na murach budynków czy płotach, albo – jak robi Zorka Wollny – zajmować się teatrem życia codziennego. Ciekawym twórcą pochylającym się na człowiekiem w kontekście transgresji społecznej jest Kyungwoo Chun, koreański artysta poszukujący w drugim człowieku wartości, które determinują jego pogląd na świat. Wystawa „*Thousands*” pokazana w *gdańskiej Łażni* „jest poszukiwaniem własnych korzeni, tożsamości, rozważaniem nad rolą jednostki w kontekście mechanizmów cechujących różne systemy władzy państwowej (Chun, 2010).

II.4. Wizualizacja projektu „Ślepi” wykonana przez artystę, archiwum CSW Łaźnia.

Edukacja artystyczna jako transgresja totalna

Zagadnienie to obejmuje dwa wątki, jakie podjęliśmy jako instytucja zajmująca się prezentowaniem sztuki współczesnej: sztukę zmieniającą nasze fizyczne otoczenie, wkraczającą w ulice i podwórka, oraz sztukę włączającą się w przemiany globalne spowodowane postępem naukowym.

Dla działających w miejscach, gdzie mieszkańcy należą do tzw. grup wykluczonych bądź ich potrzeby intelektualne nie są nakierowane na sztukę, najważniejsza jest praca z najmłodszymi. Prowadząc projekty, które organizują czas wolny młodym ludziom, powodujemy, iż ci uczestnicy odkrywają inne perspektywy życiowe. Biorąc udział w organizowanych w CSW Łaźnia warsztatach uczą się rozumienia swoich potrzeb, asertywności. Dla wielu ludzi mieszkających na Dolnym Mieście warsztaty adresowane do dzieci i młodzieży to przede wszystkim zapewnienie im możliwości spędzenia wolnego czasu. Nie zastanawiają się nad aspektami artystycznymi, wiedzą,

że dzieciaki nie spędzają czasu na ulicy. Ta pragmatyczna perspektywa musi być brana pod uwagę.

Od początku funkcjonowania projektu „Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska” program edukacyjny stanowi jego istotną część. W 2005 roku cykl warsztatów „Wędrowcy” zapoczątkował regularną pracę z najmłodszymi mieszkańcami dzielnicy. Od czasu gdy w 2008 roku na ul. Szopy stanął obiekt „LKW Gallery”, kolejne projekty realizowane w tej przestrzeni upewniają nas o ważności tego miejsca dla tej części Gdańska. Przemiana przystanków autobusowych w obiekty malarskie jest także swoistym dialogiem z mieszkańcami. To nasz kolejny krok w realizacji koncepcji sztuki w przestrzeni publicznej jako codzienności.

Kontynuując kwestie szeroko pojętej edukacji sięgnęliśmy po rozwiązania z pogranicza sztuki i nauki. „Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska” jako zagadnienie urbanistyczne i społeczne również w pewnych aspektach wpisuje się w ten dialog. Podejmując dyskusję w aspekcie etycznym czy społecznym ze środowiskami naukowymi stwarzamy możliwości, które nie miałyby szansy rozwinąć się bez debaty na poziomie uniwersyteckim.

Najnowszym zjawiskiem jest Internet i życie toczące się w tej przestrzeni. Mówimy o postępie cywilizacyjnym, jednak drugą stroną medalu są zagrożenia. Artyści i naukowcy penetrują ten obszar projektując gry, bazy danych, tworząc tzw. *second life*, także postrzegane jako kolejne narzędzie inwigilacji, źródło nowych form przemocy. Fascynacja nowymi możliwościami i sięganie przez artystów po informatyczne czy biotechnologiczne odkrycia i badania wywołuje dyskusje, które pozwalają nam oswajać się z coraz bardziej dynamicznie rozwijającym się światem, pomagają zrozumieć kierunek, w jakim prawdopodobnie zmierza nasza cywilizacja. Jednocześnie mamy poczucie, iż wcześniej zdefiniowane filozoficznie pojęcie cienia, obecnie – choćby dzięki filmowi *Matrix* -eksponujące poczucie braku właściwej odpowiedzi, kim

lub czym właściwie jesteśmy, powoduje jeszcze większe frustracje wśród wielu ludzi. Granice te są badane między innymi przez takich artystów jak Eduardo Kac, duet Oron Cattz i Ionat Zurr, Christa Sommerer pracująca wraz z mężem Laurentem Mignonneau, Paul Sermon, Victoria Vesna (il. 5) czy wreszcie polski twórca Zbigniew Oksiuta. Rozpoczęliśmy przybliżanie tych zagadnień poprzez projekt „Art&Science Meeting”³, podejmując zagadnienia dotyczące komunikacji międzyludzkiej, na co przekładają się kolejne wynalazki i odkrycia kształtujące naszą współczesną rzeczywistość.



Il. 5. Interaktywna instalacja Blue Morph wizualizująca zjawiska z zakresu nanotechnologii, powstała w efekcie współpracy artystki V. Vesny i chemika J. Gimzewskiego, prezentowana w Kościele św. Jana w 2011 roku, fot. V. Vesna.

Reasumując: zagadnienie przełamywania tabu we współczesnej sztuce podejmowane jest często, jednakże próby wkraczania w „zakazane” strefy rzadko

mają pełny, głęboki wymiar. Nie można tego rozumieć krytycznie, jest to konstatacja faktu, iż poruszanie spraw, które w jakiś sposób wchodzą w sfery etyczne pojmowane dogmatycznie, jest niezwykle trudne, wymaga nie tylko wiedzy, ale również – a może przede wszystkim – świadomości i dojrzałości artystycznej. Bowiem transgresja artystyczna nie musi oznaczać działań szokujących, czy spektakularnych w potocznym pojęciu.

Przykładem takich poszukiwań jest dla mnie artysta koreański *Kyungwoo Chun*, który dotyka spraw niemal niezuważalnych – poczucia czasu, zagubionych więzi międzyludzkich, niezdefiniowanych jeszcze lęków. W 2010 roku z udziałem Gdańszczan zorganizował performance „*Milczenie jest ruchem*” (*Chun, 2010*). Kolejnym jego projektem był zrealizowany w ramach wystawy „Thousands” Złoty Stół (il. 6), nawiązujący do doświadczeń społecznych i politycznych w Polsce, gdzie artysta zbudował stół złożony z 1000 osobistych, odnoszących się do wydarzeń sprzed ponad dwóch dekad, zapisków, wykonanych przez



Il. 7. Dokumentacja akcji M. Sallarés połączonej z prezentacją *lightboxu* „Wiem, że istniałam – to najważniejsze!”, fot. A. Szynewska.



Il. 6. Złoty Stół stanowi swoiste podsumowanie ingerencji w emocjonalną przestrzeń publiczną, czyli tam, gdzie mają początek wszystkie przemiany, fot. K. Chun.

ludzi zaproszonych do akcji przez niego i organizatorów. Jego konstatacja różnic w odczuwaniu spraw – wydawałoby się – oczywistych robi ogromne wrażenie i skłania nas do kontemplacji. Bardzo ważnym elementem przemian jest umiejętność adaptacji.

Innym przykładem może być projekt Mireii Sallarés, powstały w oparciu o doświadczenia kobiet emigrantek. Jedna z prac została zainspirowana przez Algierkę, mieszkającą we francuskim Valence, która ze względu na plany urbanistyczne miasta musiała zlikwidować pizzerię w wozie kempingowym. Jej pizzeria była jednocześnie swoistym centrum spotkań dla stałych bywalców. Opuszczając mały „biznes”, posumowała swój los słowami: „Wiem, że istniałam – to najważniejsze!” (Sallarés, 2009). Mireia Sallarés zafascynowana optymizmem i ogromem pokory wobec losu kobiety stworzyła *lightbox* cytujący tę myśl. W Gdańsku umieszczony został na dawnym budynku łaźni miejskiej w Nowym Porcie, która po kilku latach opuszczenia i popadania w ruinę jest obecnie remontowana na potrzeby programowe csw Łaźnia (il. 7).

Uwagę zwraca realizacja artysty koreańskiego, który odniósł się do kluczowych przemian naszych ostatnich dwóch dekad. Zapraszając do akcji „Złoty stół” tysiąc osób, nawiązał także do losów jednostki (nazwisko „Chun” znaczy „tysiąc”), jak też do ulotności zjawisk, perspektywy własnego kraju, gdzie możemy obserwować równie intensywne przemiany.

Dziś okazuje się, że tzw. normalność może być największą ekstrawagancją, o czym mówili nasi ostatni goście, Gilbert&George, twórcy, którzy także rozpoczynali swoją działalność w jednej z bardziej zaniedbanych wówczas dzielnic Londynu. Podkreślają oni zawsze znaczenie miejsca, które wybrali, oraz ludzi, z którymi splotły się ich losy, gdy East End był jeszcze żywą ilustracją opowieści Dickensa. Obserwując to, co dzieje się obecnie, trudno się z nimi nie zgodzić.

BIBLIOGRAFIA

- Brzozowski J., 2004, *Transgresja unieścawiona? „Pornografie” Gombrowicza i J.J. Kolskiego*, „Dekada Literacka”, nr 3 (205) [w:] <http://www.dekada-literacka.pl/?id=3947>, 14 listopada 2011.
- Chun K., 2010, *Kyungwoo Chun – Thousands*, <http://www.laznia.pl/index.php?idDzial=9&status=2&idWpis=632&status=2>, 5 stycznia 2012.
- Chun K., 2010, *Milczenie jest ruchem* [w:] <http://noc-muzeow.pl/index.php/noc-muzeow/województwo-pomorskie/gdansk/1863-csw-laznia-wieczorowa-pora>, 5 stycznia 2012.
- Eco U., 2011, *Płomień jest piękny*, [w:] *Wymyślanie wrogów*, Poznań, s.69–98.
- Freino K., 2011, *Szanowni Goście, Pokój w trakcie sprzątnięcia* [w:] Kulazińska A. (red.), *Young Polish artists on tour*, Gdańsk, s.32.
- Hussakowska M., 2006, *Pomiędzy Dandyzmem a Trybalizmem*, [w:] Grabowicz K. (red.) *Działania artystyczne w przestrzeni publicznej. Aspekty estetyczne i społeczne*, Gdańsk, s.18.
- Theis B., 2011, *Bert Theis o projekcie „Ślepi”*, [w:] 4 edycja Międzynarodowego Konkursu Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska. Wystawa pokonkursowa, Gdańsk.
- Sallares M., 2009, *Savoir que j’existais, voilà! (Wiem, że istniałam – to najważniejsze!)*, projekt realizowany w ramach wystawy „Mieć i stracić”, Gdańsk [w:] <http://www.laznia.pl/index.php?idDzial=9&status=2&idWpis=292&status=2>, 30 grudnia 2011.

Ewelina Woźniak-
Szpakiewicz

Zamysł – realizacja – odbiór

*Łamanie tabu
w przestrzeni
publicznej*

Przestrzenie publiczne są „oknami do duszy miasta” (Zukin, 1995), miejscem tworzenia i rozwoju kultury, obszarem budowy społeczno-kulturowego znaczenia miasta, jego tożsamości i niepowtarzalności. Przestrzeń publiczna jest „polem realizacji możliwości ludzi, którzy ją wytwarzają, konstruując kulturowo i społecznie” (Jałowiecki, 2010: 22). Współcześnie, w dobie dynamicznych przemian społeczno-gospodarczych, wskazuje się na głęboki kryzys przestrzeni publicznej. Powodów upatruje się m. in. w procesach globalizacji, metropolizacji i komercjalizacji przestrzeni miejskiej. W kontekście kryzysu przestrzeni publicznej w Polsce, na pierwszy plan wysuwają się dynamiczne (trwające od lat 90.) procesy wolnorynkowe, których często dramatyczne skutki widoczne są zarówno w strukturze przestrzennej, jak i społeczno-kulturowej. Mowa tu między innymi o utracie wartościowych terenów miejskich, oddanych w ręce prywatnych inwestorów. Drugim, równie ważnym, czynnikiem omawianego kryzysu jest polityka wielu miast-metropolii oparta na strategiach marketingowych, w których za wszelką cenę dąży się do „utowarowienia” miasta, wzrostu jego konkurencyjności i umożliwienia „sprzedaży” na rynku turystycznym, a nie do podniesienia jakości życia mieszkańców i wzmocnienia więzi społecznych (Nacher, 2010).

W tekście tym zamierzam zilustrować kondycję przestrzeni publicznej Krakowa. Osią pracy są dwa wnętrza architektoniczno-urbanistyczne: Mały Rynek i plac Wolnica. A realizację powyższego zadania podejmę w oparciu o analizę autorskiej prowokacji artystycznej, w obrębie której możliwe było zaobserwowanie różnorodnych reakcji, które dostarczyły niezwykle cennych informacji na temat aktualnego stanu przestrzeni miejskiej, a także – w jej kontekście – funkcjonowania obszarów tabuizowanych. Interwencje artystyczne (szczególnie te kontrowersyjne) wydają się być jednym z ważnych narzędzi w przełamywaniu tabu i w odzyskiwaniu przestrzeni publicznej. Według Michaela Northa „sztuka publiczna ma szansę odbudować i zrekonstruować przestrzeń publiczną” (Franczak, 2011: 25). Konfrontacja widza z realizacją, „w której artykułują się polityczne kontrowersje” powoduje, że widz „wykraczając poza przeżycia estetyczne [...] »zmuszony jest« do uczestniczenia w debacie” (North, 1997: 223). Jadwiga Staniszkis, opisując sferę publiczną na przykładzie Polski, stwierdza, że radykalizm jest potrzebny sferze publicznej, bo wytwarza napięcie, „bez którego nie sposób uświadomić sobie sensu wolności opinii” (Staniszkis, 2007: 3). Prowokacyjne interwencje w przestrzeni publicznej mogą mieć zatem moc przerywania milczenia i wywoływania dyskusji na ważne tak społecznie, jak i przestrzennie problemy.

Do problemów należy zjawisko gentryfikacji. Gentryfikacja jest procesem związanym z odnową miasta, jest „przejawem społecznego i przestrzennego przejścia ze stadium industrialnego do postindustrialnego, opartego na przewadze handlu, finansów i usług oraz trwałych zmian w lokalizacji miejsc pracy, w strukturze zatrudnienia, zarobków i wydatków, jak również zmianą stylu życia” (Hamnett, 2003). Są zarówno dobre, jak i złe realizacje gentryfikacyjne; pozytywne i negatywne ich skutki. Różny jest w nich bowiem stopień „aspiracji gentryfikacyjnych” – „od gentryfikacji symbolicznej mającej poprawić lub zmienić wizerunek miejsca, przez gentryfikację ekonomiczną mającą podnieść jego wartość rynkową, po gentryfikację społeczną mającą doprowadzić do zmiany struktury społeczno-demograficznej zamieszkującej je/„używającej go” ludności” (Drozdowski, 2011: 121).

Niestety, obserwacja licznych realizacji mających na celu odnowę fragmentów miasta pokazuje wiele negatywnych konsekwencji dla przestrzeni miejskiej. Ich skutkiem jest często drastyczny wzrost cen nieruchomości przyczyniający się

Ewelina Woźniak-Szpakiewicz – architektka, doktorantka na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej. Prezeska krakowskiej Fundacji *Miastotwórcze*, prowadzi pracownię projektową Up Studio. Interesuje się przestrzenią publiczną i społeczno-kulturową tkanką miasta w kontekście czasowych interwencji przestrzennych.

do tego, że zarówno mieszkańcy, jak i drobni przedsiębiorcy niejednokrotnie zmuszani są do rezygnacji z miejsca zamieszkania i pracy. Wpływa to na zmiany w strukturze społeczno-demograficznej i stopniowe wyludnianie się centrów miast. W głównych wnętrzach architektoniczno-urbanistycznych zaczyna dominować zabudowa o funkcjach usługowych kierowanych do zamożnej części społeczeństwa i przyjezdnych: hotele, banki, drogie butiki i ekskluzywne apartamenty, a miejsce mieszkańców zajmują turyści. Zjawisko to szczególnie dobrze ilustruje historyczne centrum Krakowa (w obrębie Plant).

Zamysł

Instalacja *Dobra Inwestycja*¹ to symulacja placu budowy nowego osiedla mieszkaniowego w historycznym wnętrzu urbanistycznym Krakowa. Projekt polega na wydzieleniu przestrzeni placu ogrodzeniem z blachy trapezowej, umieszczeniu tablicy budowlanej informującej o inwestycji oraz wizualizacji ilustrujących planowane założenia architektoniczno-urbanistyczne. Interwencji artystycznej towarzyszy strona internetowa informująca o inwestycji mieszkaniowej.

Intencją prowokacyjnej instalacji było wskazanie na problem gentryfikacji centrum Krakowa i politykę zarządzania miastem, która ma niebagatelny wpływ na przestrzenną i społeczno-kulturową kondycję przestrzeni publicznej. Przełamanie milczenia oraz wywołanie dyskusji w tym obszarze było zamierzeniem autorki projektu.

Il. 1. Mały Rynek,
plansza konkursowa.



Według pierwotnych założeń, projekt miał zaistnieć w przestrzeni Małego Rynku (il. 1). O wyborze lokalizacji zadecydował właśnie problem gentryfikacji, który w centrum miasta przyjmuje najbardziej dramatyczne skutki. Powodem takiego stanu jest według Andreasa Billerta m. in. „wypieranie funkcji mieszkalnych w stosunku do użytkowych”. W jednym z wywiadów stwierdza: Kraków „staje się [...] miejscem czekoladowych obszarów, gdzie pełno jest ogródków piwnych, ale nikt już tam nie mieszka. [...] Miasto nie powinno być salonem, tylko przestrzenią do życia, mieszkania i pracy. Zaczyna tu brakować tego najważniejszego elementu, jakim są jego mieszkańcy,

¹ Projekt wyłoniony w konkursie Fresh Zone zorganizowanym w ramach Festiwalu Sztuk Wizualnych Art Boom w Krakowie w 2010 roku. Autorem projektu jest autorka artykułu.

o zróżnicowanych stylach życia, zróżnicowanych dochodach i mieszkających wspólnie. W Krakowie, jak i w innych miastach Polski, ulega to galopującemu rozpadowi. Miasto staje się kulisą konsumpcji, gastronomii” (http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,35812,10772597,W_centrum_Krakowa_najbardziej_brakuje_mieszkancow.html). Historyczne centrum Krakowa stanowi przede wszystkim cel wycieczek turystycznych.

Niestety, w związku ze sprzeciwem przedstawicieli władz miasta (Miejskiego Konserwatora Zabytków, Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków, Zarządu Infrastruktury Komunalnej i Transportu), projekt *Dobra Inwestycja* – pomimo wyłonienia w konkursie – nie otrzymał zgody na realizację. Decyzję argumentowano następująco: „projekt *Dobra Inwestycja* wywołuje negatywne emocje” (zdanie przytoczone na podstawie korespondencji mailowej z organizatorami konferencji). Co właściwe oznaczają te słowa? Trudno jednoznacznie odpowiedzieć, można jedynie dyskutować: czy chodziło o warstwę ideową projektu, podważającą politykę zarządzania miastem, czy może niskie (w założeniu) walory estetyczne instalacji...? Nie zmienia to jednak faktu, iż projekt nie otrzymał aprobaty władz miasta i nie wszedł w realną interakcję z widzami w przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej Małego Rynku. Już na etapie przygotowania do realizacji wywołał kontrowersje, stając się przedmiotem dyskusji przedstawicieli władz miasta i dowodząc tym samym, że dotyka tematu „wrażliwego” dla przedstawicieli władz miasta. Interwencje organizatorów konferencji (Krakowskiego Biura Festiwalowego) doprowadziły ostatecznie do otrzymania pozwolenia na zaistnienie instalacji, jednak w innej lokalizacji – poza ścisłym historycznym centrum miasta (mam tutaj na myśli obszar w obrębie krakowskich Plant; z kolei obszar poza centrum traktowany jest jako ten, który do tego obrębu nie należy) oraz w skróconym (do połowy) czasie trwania projektu. Instalacja została zrealizowana na placu Wolnica, na krakowskim Kazimierzu.

Zmiana miejsca realizacji nie była bez znaczenia dla założeń przestrzennych projektu oraz oczekiwanych reakcji. Plac Wolnica bowiem nie jest przestrzenią o tak zaawansowanych skutkach gentryfikacji, jak to ma miejsce w historycznym centrum miasta. Owszem, Kazimierz pomału traci swój unikatowy charakter, a proces jego komercjalizacji postępuje. Na szczęście jednak ciągle stanowi miejsce tętniące życiem, a jego struktura demograficzna znacząco różni się od tej w ścisłym centrum miasta, dzięki obecności mieszkańców, przedsiębiorców, artystów i przedstawicieli organizacji lokalnych działających na rzecz Kazimierza.

Realizacja

Projekt został ustawiony na placu Wolnica (il. 2.), pozbawiając mieszkańców (w dniach 17–26 czerwca 2010) około 1/4 jego powierzchni wraz z obecną na nim fontanną-rzeźbą Bronisława Chromego. Wynajęci fachowcy z firmy budowlanej w profesjonalnych zielonych strojach roboczych rozstawili ogrodzenie. Pojawiła się żółta tablica budowlana. Zawisły banery reklamujące inwestycję i prezentujące kolorowe wizualizacje. Materiałowi graficznemu towarzyszyły hasła marketingowe: „Zamieszkaj w domu w CENTRUM Krakowa” oraz „Plac Wolnica teraz TYLKO 6 500 zł/m²”. Ruszyła strona internetowa, na której zainteresowani mogli uzyskać dodatkowe informacje, m. in. opis projektu: „Osiedle DOBRA inwestycja na placu Wolnica w Krakowie to projekt przygotowany z myślą o najbardziej wymagających klientach. Lokalizacja domów



II.2. Realizacja, plac
Wolnica, fot. Weronika
Szmuc/KBF.

w ścisłym centrum miasta, w sąsiedztwie nadwiślańskich terenów rekreacyjnych zapewni wysoki komfort zamieszkania bez konieczności rezygnacji z uroków życia w kulturalnym centrum Krakowa. Domy charakteryzują się prostotą bryły architektonicznej oraz czytelną funkcją wnętrza”. Wizualizacje uśmiechniętych „nowych” mieszkańców na tle sylwety domów w zabudowie szeregowej ozdabiały ogrodzenie i przyciągały widzów.

Odbiór

Realizacja na krakowskim Kazimierzu wywołała natychmiastowe i skrajne reakcje: od agresji i braku akceptacji po aprobatę i zachwyt. Lokalne społeczności bardzo szybko podniosły protest przeciwko projektowi, który w dość krótkim czasie (dzięki informacjom prasowym) okazał się prowokacją artystyczną w ramach trwającego festiwalu, a nie realną inwestycją. Pod adresem autorki projektu niejednokrotnie wysyłane były obraźliwe słowa krytyki (w formie maili bądź też wypowiedzi telefonicznych). Reakcje wskazywały na wyjątkową aktywność mieszkańców i działaczy społecznych Kazimierza walczących w obronie placu Wolnica. Tu warto przytoczyć słowa socjologa, Pawła Kubickiego, który o projekcie pisze: „Możemy dyskutować, gdzie są granice artystycznej prowokacji, i na ile artysta może zaingerować w życie lokalnej społeczności. Nie ulega jednak wątpliwości, że akcja wskazała na bardzo ważną rzecz. Przestrzeń publiczna, aby mogła przetrwać w zglobalizowanej, wolnorynkowej rzeczywistości, musi posiadać swoich obrońców, osoby, które uważają ją za swoją. Plac Wolnica, w przeciwieństwie do Rynku Głównego, ma swoich mieszkańców, osoby które uważają go za swój i są skłonne wystąpić w jego obronie” (Kubicki, 2011).

Zaprogramowana dwuznaczność projektu wywołała także liczne pozytywne reakcje. Świadczą o tym rozmowy, artykuły prasowe i maile otrzymane przez autorkę projektu, jak również internetowy sondaż przeprowadzony przez portal gazeta.pl. Internautom zostało zadane pytanie: „Co sądzisz o prowokacyjnej instalacji na pl. Wolnica?”. 80 proc. badanych (987 osób) uznało, że to „świetny pomysł, który być może zwróci uwagę ludzi na problem przestrzeni publicznej w mieście”. Z kolei 20 proc. internautów (249 osób) uznało, iż „projekt wzbudza niepotrzebne zamieszanie i niczego nie wnosi”. Zdecydowanie przeważający pozytywny odzew na prowokacyjną akcję artystyczną świadczyć może m. in. o tym, że spora część społeczeństwa czuje się zaniepokojona kondycją przestrzeni miejskiej i widzi konieczność

zmiany, choćby poprzez działania prowokacyjne, budujące napięcie społeczne. Bowiem właśnie takie radykalne akcje mogą doprowadzić do zamieszania, które przerywa milczenie – przełamuje tabu.

Nie sposób wspomnieć o zupełnie nieoczekiwanej i równocześnie niepokojącej reakcji na instalację. Otóż pojawiło się realne zainteresowanie zakupem nieruchomości na osiedlu *Dobra Inwestycja*. Liczne zapytania potencjalnych nabywców prowokują do refleksji: Dlaczego tak absurdalne plany inwestycyjne uznawane są za prawdopodobne w krakowskiej rzeczywistości? Gdzie w związku z tym istnieją granice społecznego przyzwolenia? W którym miejscu – w imię ochrony wartościowej tkanki miasta i jakości życia mieszkańców – wyznaczone są przez władze miasta granice (strategiczne i prawno-administracyjne)?

Te zróżnicowane i skrajne reakcje na dwuznaczny projekt artystyczny skłaniają do kolejnego pytania: Jak współcześnie interpretowane jest łamanie tabu w przestrzeni publicznej? Na to pytanie trudno jednoznacznie odpowiedzieć, warto jednak poddać je głębszej refleksji w trosce o przyszłość przestrzeni publicznych polskich miast.

BIBLIOGRAFIA

- Drozdowski R., 2011, *Lepsza sfera publiczna – bezdyskusyjny postulat pod dyskusję*, [w:] Nowak M., Pluciński P. (red.), *O miejskiej sferze publicznej. Obywatelskość i konflikty o przestrzeń*, Kraków.
- Hamnett C., 2003, *Gentrification and the Middle-class Remaking of Inner London, 1961–2001*, London.
- Fanatycy ożywiają ducha wolności (wywiad Roberta Krasowskiego), dodatek „Europa” do dziennika „Dziennik: Polska – Świat – Europa” z dnia 14.07.2007, nr. 28(171).
- Franczak K., 2011, *Demokratyczny potencjał sztuki publicznej w przestrzeni publicznej*, [w:] Nowak M., Pluciński P. (red.), *O miejskiej sferze publicznej. Obywatelskość i konflikty o przestrzeń*, Kraków.
- Jałowiecki B., 2010, *Spółeczne wytwarzanie przestrzeni*, Warszawa.
- Kubicki P., 2011, *Przestrzeń publiczna miasta w świecie przepływów* (materiał niepublikowany).
- Luczys P., 2011, *Miasto jako tekst – odzyskiwanie przestrzeni dyskursu*, [w:] Nowak M., pluciński P. (red.), *O miejskiej sferze publicznej. Obywatelskość i konflikty o przestrzeń*, Kraków.
- Nacher A., 2010, *Kultura jako kapitał kłopotliwy miast albo jak miasto konsumuje sztukę i co z tego wynika – kapitał kłopotliwy*, [w:] *Sztuka – kapitał polskich miast*, Poznań.
- North M., 1997, *Sfera publiczna jako rzeźba. Od Civitas Dei do ornamentu z ludzkiej masy*, [w:] Zeidler-Janiszewska A. (red.), *Pisanie miasta – czytanie miasta*, Poznań.
- Zukin S., 1995, *The cultures of Cities*, Malden.
- Zuziak Z., 2008, *O Tożsamości urbanistyki*, Kraków.
- http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,35812,10772597,W_centrum_Krakowa_najbardziej_brakuje_mieszkancow.html (data odwiedzenia: 08.01.2012).

Anna Cudny

Żongler- ka po- jęciem, czyli

refleksja nad prze- strzenią publiczną w świetle rozwo- ju kapitału spo- łecznego¹

¹ Powyższy tekst jest jedynie zasygnalizowaniem badanego przez autorkę tematu. Ze względu na jego rozległość pewne zagadnienia zostały przedstawione hasłowo.

Żonglerka to umiejętność utrzymania w powietrzu w jednym czasie, dzięki ciągłemu wyłapywaniu i wyrzucaniu, większej liczby przedmiotów niż używana do wykonywania tej czynności liczba rąk. Żonglować można piłkami, maczugami, obręczami. Można również słowem, „przerzucając” faktyczne znaczenia pojęć.

W ostatnich latach pojęcie przestrzeni publicznej stało się niezwykle popularne. Można zaryzykować stwierdzenie, że jest ono wręcz modne, a używanie go – w przeróżnych kontekstach – należy do dobrego tonu, ułatwia rozmowę i świadczy o propagacji egalitaryzmu. Bo przecież jeśli przestrzeń jest publiczna, to dla wszystkich. Jest jak piłka, którą podrzucamy do góry, kiedy należy pokazać coś efektownego. Tak też dla socjologów i działaczy społecznych przestrzeń ta często staje się tożsama z przestrzenią społeczną, dla dziennikarzy – z przestrzenią mediów, a dla polityków reprezentujących odmienne orientacje światopoglądowe czasami zrównuje się znaczeniowo ze społeczeństwem. Jak widać, tak dobrze znane nam – artystom, architektom, badaczom przestrzeni – pojęcie urbanistyczne stało się niezwykle pojemne i jest wykorzystywane częściej w celach retorycznych niż jako element rzeczowej naukowej argumentacji na użytek wielu dziedzin. Zupełnie niesłusznie. Właściwa definicja brzmi: „Przestrzeń publiczna to obszar o szczególnym znaczeniu dla zaspokajania potrzeb mieszkańców, poprawy jakości ich życia i sprzyjający nawiązywaniu kontaktów społecznych ze względu na jego położenie oraz cechy funkcjonalno-przestrzenne; określony w studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego gminy” (Ustawa, 2003).

Anna Cudny – architektka, absolwentka Politechniki Warszawskiej. Prowadzi zajęcia z projektów urbanistycznych w Pracowni Kompozycji Urbanistycznej na Wydziale Architektury PW. Píše doktorat o relacji człowieka i urbanistyki, którego istotną częścią będzie temat edukacji architektonicznej i przestrzennej. Projektuje wnętrza, maluje na tkaninach, fotografuje.

Definiowanie kapitału społecznego

Podobne zjawisko zachodzi w odniesieniu do pojęcia kapitału społecznego, które na dobre zagościło w dyskursie społecznym i zaczęło funkcjonować jako kategoria pojęciowa wykorzystywana w analizach problemów z niemal wszystkich dziedzin życia (Psyk-Piotrowska, 2009), aczkolwiek w tym przypadku nie jest to nieprawidłowe użycie pojęcia, a brak spójnego definiowania, wynikający z faktu, że jest to pojęcie stosunkowo nowe i wciąż badane – zarówno pod względem źródeł, jak i konsekwencji istnienia.

Pojęcie kapitał społeczny po raz pierwszy zostało użyte w pierwszej dekadzie XX wieku przez Lydę Hanifana dla określenia dobrej woli, stosunków przyjacielskich i sympatii w stosunkach międzyludzkich. Koncepcja kapitału rozwijana była w latach 50. i 60. Tamtego stulecia, kiedy to wykształciły się dwa podstawowe nurty jego rozumienia.

Pierwszy z nich, reprezentowany przez Roberta Putnama, mówi, że: „Kapitał społeczny odnosi się tu do takich cech organizacji społeczeństwa, jak zaufanie, normy i powiązania, które mogą zwiększyć sprawność społeczeństwa ułatwiając skoordynowane działania: » Tak jak i inne postaci kapitału, kapitał społeczny jest produktywny, umożliwia bowiem osiągnięcie pewnych celów, których nie dałoby się osiągnąć, gdyby go zabrakło« [...]” (Putnam, 1995: 285). Warto tu zwrócić uwagę na „niejasności definicji, która — jak wynika z powyższego cytatu — nie określa dokładnie, czym kapitał społeczny jest, lecz zaledwie wskazuje, do czego się odnosi. Skutkiem tego jest niezwykle dowolność zastosowania i często hasłowe traktowanie omawianego pojęcia” (Zarycki, 2004). Co istotne w tym kontekście, w ujęciu

Putnama kapitał społeczny jest cechą przypisywaną nie poszczególnym jednostkom, ale grupom społecznym, w szczególności społecznościom regionalnym czy lokalnym. W tym rozumieniu wiązany jest niejako z ogólną sumą zaufania mieszkańców danej wspólnoty wobec siebie oraz różnego rodzaju instytucji.

Przedstawicielem drugiego nurtu jest Pierre Bourdieu, który definiuje kapitał społeczny jako „sumę zasobów aktualnych i potencjalnych, które należą się jednostce lub grupie z tytułu posiadania trwałej, mniej lub bardziej zinstytucjonalizowanej, sieci relacji, znajomości, uznania wzajemnego. To znaczy jest sumą kapitałów i władzy, które sieć taka może zmobilizować” (Bourdieu W., Wacquant L., 2001: 104–105). Kapitał społeczny jest jednym z trzech rodzajów kapitałów, wyróżnionych przez Bourdieu, obok kapitału ekonomicznego i kulturowego.

Bez względu na przyjętą koncepcję, czynnikiem podstawowym podlegającym badaniom, mierzonym ilościowo (nie jakościowo), kształtującym kapitał społeczny jest zaufanie. „Wiąże się ono bezpośrednio z kształtowaniem postaw, które za pomocą świadomej komunikacji społecznej budują kooperację oraz wzmagają kreatywność indywidualną i społeczną. Zaufanie społeczne powoduje również wzrost partycypacji społecznej [...] [tym samym – przyp. aut.] wpływu obywateli na życie publiczne” (Strategia Rozwoju Kapitału Społecznego: 114). Najczęściej stosowanym w badaniach miernikiem tego typu zaufania jest odsetek osób zgadzających się ze stwierdzeniem: większości ludzi można ufać (Psyk-Piotrowska, 2009). A sam kapitał, pomijając wyjątki zależne od przyjętej koncepcji jego definiowania, jest rozumiany jako pozytywny, a jego rozwój stymuluje się działając według określonych strategii.

W kwietniu 2011 roku Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego przedstawiło projekt polskiej *Strategii Rozwoju Kapitału Społecznego* na lata 2011–2020, która to strategia definiuje kapitał społeczny jako „wynikającą z zaufania oraz obowiązujących norm i wzorów postępowania zdolność obywateli do mobilizacji i łączenia zasobów, która sprzyja kreatywności oraz wzmacnia wolę współpracy i porozumienia w osiąganiu wspólnych celów (Strategia Rozwoju Kapitału Społecznego: 18).

Celem strategii jest zwiększenie udziału kapitału społecznego w rozwoju społeczno-gospodarczym Polski, podczas realizacji którego przestrzeń publiczna odegrać ma dużą rolę, bowiem związek między nią a kapitałem społecznym jest bardzo ścisły, co postaram się przedstawić porównując oba pojęcia.

Kapitał społeczny a przestrzeń publiczna

Zestawiając razem cechy przestrzeni publicznej jako obszaru o specyficznej funkcji i kapitału społecznego jako zjawiska, wypisane wyłącznie z definicji tych dwóch pojęć, można wykazać pewną zależność.

Jedynie pole, które pozostaje puste po stronie kapitału społecznego, dotyczy cech fizycznych, których ze względów oczywistych kapitał nie posiada.

Dla kapitału społecznego przestrzeń publiczna stanowi miejsce, w którym może się on rozwijać – poprzez ogólną dostępność kreuje możliwość współdziałania opartego na zaufaniu, jest elementem kształtującym i wpływającym na jego jakość, a proces jej tworzenia, przy współudziale przyszłych użytkowników, spełnia wszystkie cele rozwojowe strategii. Z drugiej strony

	Przestrzeń publiczna – obszar	Kapitał społeczny
Jednostki – użytkownicy	Zaspokajanie potrzeb mieszkańców	Łączenie się w grupy, tworzenie wspólnot – potrzeba zbiorowości;
Standard życia	Poprawa jakości życia	Łączenie się umożliwia osiągnięcie celów niemożliwych do zrealizowania przez jednostki – stowarzyszenia, organizacje;
Grupy – użytkownicy	Nawiązywanie kontaktów społecznych	Zaufanie, normy, powiązania, współpraca, porozumienie;
Cechy fizyczne	położenie oraz cechy funkcjonalno-przestrzenne	---

strategia zakłada, że wysoki poziom kapitału społecznego stanowi warunek tworzenia przestrzeni publicznej generującej aktywność obywatelską.

Jednak aby przestrzeń publiczna stała się tłem do działań, by spełniała swoje zadania, musi być planowana (w tym przewidywana w Studium Zagospodarowania Przestrzennego Gminy), kształtowana, zarządzana, ale też odpowiednio – świadomie – użytkowana. „Powszechne rozumienie przestrzeni, oparte na sugestii zmysłów, funkcjonuje za pomocą takich pojęć jak: miejsce, usytuowanie, powierzchnia, lokalizacja, odległość, orientacja (góra, dół, w lewo, w prawo). Inaczej jest wówczas, gdy przestrzeń staje się przedmiotem głębszej refleksji (Majer, 2010). A moment, w którym rozpoczyna się proces dążący do zbudowania refleksji – oparty na zadawaniu pytań – jest niczym innym jak łamaniem tabu, tabu nieświadomego odbioru.

Czynników wpływających na odbiór przestrzeni jest bardzo dużo – istnieją czynniki obiektywne i subiektywne, ale w tym przypadku kluczowym wydaje się być świadomość odbioru. Mówiąc o świadomości odbioru przestrzeni należy zwrócić uwagę, że ten odbiór odbywa się „w” – w przestrzeni, w mieście, w świecie. Świadomość postuluje podmiot, który znajduje się w danym miejscu. Świadomość odbioru przestrzeni jest świadomością relacyjną.

Świadomość przestrzeni = świadomości relacji, czyli:

- rozlokowania elementów przestrzennych w skali makro (np. budynków w mieście) i w skali mikro (elementów małej architektury, zieleni itd.) względem siebie;
- naszego wartościowania, tworzącego hierarchie kształtujące codzienne, cotygodniowe i sporadyczne zachowania przestrzenne;
- świadomości upływu czasu, więc także świadomość zmiany, co wpływa też na interpretację (człowiek nie ma tyle czasu, co miasto);
- nazywania – nieznaną lub błędne definiowanie pojęć, bowiem „rzecz do istnienia [w świadomości – przyp. aut.] powołuje język” (Jędrzejko, 2008), a „rzeczywistość [...] jest bytowo-znakowym projektem: jest tym, co jesteśmy zdolni „osadzić w języku” (Jędrzejko, 2008);
- interpretacji – relacji między „ja” a tym, kto ma moc narzucania konwencji, czyli wymuszania na innych takiego języka, który uzna za uniwersalny;
- świadomości stereotypów i narzuconych norm.

Społeczeństwo kształtuje oraz użytkuje przestrzeń na trzy sposoby: nadając jej określone, materialne kształty, nadając tym kształtom określone funkcje i wartości, przyjmując takie, a nie inne formy zachowania się w stworzonych przez siebie przestrzennych ramach. Kształtowanie przestrzeni społecznej jest procesem stałym, w którym trwa nieustanne jej dostosowywanie do społecznych potrzeb i dostosowywanie się społeczeństwa do istniejącej przestrzeni,

a ona sama należy do największych wartości, jakimi dysponują poszczególne grupy i społeczności, co jest spójne z koncepcją kapitału społecznego. Należy również zauważyć, iż występują duże różnice w postrzeganiu i wartościowaniu przestrzeni przez architekta/projektanta/urbanistę i dyletanta/mieszkańca/odbiorcę przestrzeni.

W książce *Gra w miasto* Czesław Bielecki pisze: „To, co dla polityka, przedsiębiorcy, architekta, społecznika było jego wizją, zwykłemu obywatelowi po latach, wydaje się zagadką postawioną przez profesjonalistów. Widzi miasto jako wielką rzeźbę. Jak powstała? Jak ją formowano?” (Bielecki, 1996: 24). Powyższy cytat skłania do refleksji na temat postrzegania przestrzeni przez architekta-urbanistę i przez niewykształconego w tym kierunku jej odbiorcę oraz do zastanowienia się, na ile koncepcje urbanistów nie tyle są rozumiane przez odbiorców przestrzeni, ale odczytywalne. Odpowiednie odczytywanie przestrzeni prowadzi bowiem do jej użytkowania, które najlepiej, by było użytkowaniem świadomym.

Architekt/projektant/urbanista posiada ukształtowaną i rozwiniętą wyobraźnię przestrzenną, co pozwala mu z łatwością odczytywać i tworzyć układy przestrzenne oraz rozumieć je jako całość. Nie bez znaczenia jest również nabyta przez niego wiedza, zarówno historyczna i dotycząca komponowania urbanistycznego, jak i umiejętność „czytania” planów miast.

„Przestrzeń miasta dla jej użytkowników jest zbiorem obszarów wyznaczonych zwyczajowymi ruchami, a więc konkretną praktyką” (Jałowiecki, 1980: 11). Mieszkańcy mają o przestrzeni miejskiej ogólne wyobrażenie – rozróżniają pewną organizację przestrzenną, rzadziej potrafią określić schemat miasta. Nie odczytują połączeń wewnątrz urbanistycznych, przez co nie uświadamiają sobie relacji przestrzennych zachodzących w danej przestrzeni. „Plan miasta, jako obraz przestrzeni, jest pewną normą społeczną, która znajduje się u podstaw interpretacji urbanistów i socjologów, w większym stopniu niż mieszkańców miasta, gdyż ci ostatni praktykują w przestrzeni, o której specjaliści informowani są w sposób bardziej abstrakcyjny” (Jałowiecki, 1980: 12).

Elementem, który w sposób najbardziej oczywisty łączy te dwa pojęcia, jest człowiek – jako użytkownik przestrzeni publicznej i podmiot budujący kapitał społeczny. Jego świadomość przestrzeni można uznać za taki stan autorefleksji, który wiązałby się z podwyższoną uważnością wobec słów, które determinują jego widzenie, z wiedzą, że to, co widzi, jest płynne, oraz z umiejętnością zadawania pytań. Samo zadawanie pytań jest już podważaniem tabu. Dopóki nie zaczniemy pytać o przestrzeń i o zachodzące w niej relacje, dopóki nie zaczniemy zastanawiać się „dlaczego?”, świadomy odbiór przestrzeni będzie niemożliwy, a kontekst człowieka w przestrzeni nieodczytywalny.

„Tabu pozostaje żywe tak długo, jak naruszenie go wzbudza poczucie winy” (Kołakowski, 2010). Łamanie istniejącego tabu prowadzi do tworzenia nowych norm i wartości, ale tym samym do powstawania innych, zupełnie nowych, obszarów tabuizowanych – przez co tabu tak naprawdę nie ma szans na całkowite zniknięcie.

Gdybyśmy jednak poprzez wprawienie w ruch i umiejętne utrzymanie w powietrzu wszystkich elementów wytworzyli kulturę, w której nieświadome obcowanie z przestrzenią zostało odarte z tabu, to miasta – rozumiane jako ścisły związek architektury i ludzi – odniosłyby ogromny sukces. Spróbujmy zonglować.

BIBLIOGRAFIA

- Bielecki Cz., 1996, *Gra w miasto*, Warszawa.
- Bourdieu W., Wacquant L., 2001, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, Warszawa.
- Jałowiecki B., 1980, *Człowiek w przestrzeni miasta*, Katowice.
- Jędrzejko P., 2008, *Poza murami Sandomierza – czyli refleksja nad językiem, kulturą i wzrokiem turysty*, [w:] Giergiel T. (red.), *Materiały Szkoleniowe z sesji pt. Archeoturystyka: nowy produkt turystyczny*, Sandomierz.
- Kołakowski L., 2010, *Jeśli Boga nie ma*, Warszawa.
- Majer A., 2010, *Socjologia i przestrzeń miejska*, Warszawa.
- Psyk-Piotrowska E., 2009, *Kapitał społeczny, partycypacja obywatelska, kapitał lokalny*, Łódź.
- Putnam R., 1995, *Demokracja w działaniu. Tradycje obywatelskie we współczesnych Włoszech*, Warszawa-Kraków.
- Strategia Rozwoju Kapitału Społecznego* (<http://bip.mkidn.gov.pl/pages/polityka-wewnetrzna-i-zagraniczna/strategia-rozwoju-kapitalu-spolecznego.php>)
- Ustawa o Planowaniu i Zagospodarowaniu Przestrzennym, z dn. 27.03.2003 (<http://www.nid.pl/UserFiles/File/OCHRONA%20I%20KONSERWACJA%20ZABYTEK%C3%93W/PRAWO/Akty%20oprawne/Krajowe%20oprawo%20powiaz%20z%20ochr%20zabyt/Ustawa%20o%20oplanow%20i%20zagospodar%20przestrzennym.pdf>)
- Zagała Z., 2009, *Kapitał społeczny w teorii i praktyce. Więcej pytań niż odpowiedzi*, [w:] Psyk-Piotrowska E. (red.), *Kapitał społeczny, partycypacja obywatelska, kapitał lokalny*, Łódź.
- Zarycki T., 2004, *Kapitał społeczny a trzy polskie drogi do nowoczesności*, „Kultura i Społeczeństwo”, t. XLVIII, nr 2.

Karolina Krause

Handel targowy jako *faux pas*

W historycznych miastach handel targowy stanowił istotny element zarówno przestrzeni publicznej miasta, jak i jego funkcjonowania. Rozwój takich form handlu jak sklepy, galerie handlowe, hipermarkety i tym podobne spowodował odejście handlu targowego na dalszy plan, jednakże tylko pozornie, gdyż jego istnienie w mieście wciąż stanowi istotny element budzący nieraz w mieszkańcach odmienne spostrzeżenia¹. Zatem ważne jest przestudiowanie znaczenia, ale także roli handlu targowego we współczesnych przestrzeniach publicznych.

Karolina Krause – mgr inż. arch., doktorantka Wydziału Architektury Politechniki Gdańskiej, zajmująca się w swoich badaniach rolą i znaczeniem handlu targowego w przestrzeni publicznej miast w ujęciu historycznym i współczesnym.

Przestrzeń publiczna a handel targowy

Mechanizm powstawania handlu targowego związany był z głównymi szlakami komunikacyjnymi osad, później miast. Z czasem, gdy pojawiały się różnego rodzaju funkcje, zaczęto grupować go tematycznie, lokując w dogodnych logistycznie miejscach. Jednakże ze względu na niewielkie rozmiary dawnych miast, miejsca, w których odbywał się handel targowy, nierzadko pełniły rolę wielofunkcyjnych przestrzeni publicznych. Współcześnie również zaobserwować można podobny mechanizm funkcjonowania targowisk, występujących w dogodnych komunikacyjnie miejscach, lecz aspekt wielofunkcyjności jest już elementem znikomym, mającym jedynie zastosowanie w przypadku organizacji jarmarków. Ponadto współcześnie handel targowy wchodzi w pseudo przestrzenie publiczne galerii handlowych – nowoczesne sklepy, a w śródkowej przestrzeni drewniane stragany niczym wyciągnięte prosto z targowiska, często dodatkowo przerysowane dekoracyjnymi atrybutami.

Żywiłowy element miasta

Współcześnie do odnowienia wielu przestrzeni publicznych zatrudnia się fachowców, między innymi takich jak artystów, architektów czy urbanistów, lecz wyjątek stanowią tu wciąż przestrzenie poza ścisłymi centrami miast z funkcją targowisk. Często związane jest to z aspektem finansowym, jednak również nie bez znaczenia są rozbieżne wypowiedzi na temat wyglądu targowisk – z jednej strony zachowanie rozdrobnionej, chaotycznej formy opisywanego handlu, z drugiej – uporządkowane podejście. Targowiska, jakie znane są z krajobrazu miast polskich, głównie charakteryzują się wygradzonymi (lub ściśle określonymi w przestrzeni) parcelami (il. 1), na terenie których w dość żywiłowy sposób (choć tylko pozornie) zorganizowane są miejsca sprzedaży. A do tego, gdy przypadają dni targowe, miejsca handlu niemalże rozlewają



Il. 1. Targowisko Banacha w Warszawie, fot. K. Krause, 2010.

1 Informacja oparta o artykuły prasowe, a także wstępnie opracowaną przez autorkę ankietę dotyczącą handlu targowego na terenie Trójmiasta.



Il.2. „Zielony Rynek”
w Gdańsku – han-
del poza granicą
targowiska, fot.
K. Krause, 2010

się, często na kilkadziesiąt metrów, dookoła właściwego targowiska, czego żadne restrykcje prawne nie są w stanie ograniczyć (il. 2).

Zaskakujące jest potwierdzenie istoty wyglądu ożywionego miejsca handlu targowego, wynikające z odpowiedzi na ankietę – sytuacja przedstawiona na Il.3 ma większe znaczenie niż ta widoczna na Il.4. Mimo że oba obiekty co do formy są bardzo zbliżone, najistotniejszą rolę pełni detal dekoracyjny, jaki występuje na straganie na Il.3. Można takie zachowanie odnieść do codzienności targowisk, gdzie najważniejszym elementem jest tył i wyłącznie towar.

Il.3. Jarmark Bożonarodzeniowy w Lu-
becie, fot. K. Krause, 2010.



Il.4. Jarmark św. Domini-
ka, fot. K. Krause, 2010.



Podobne tendencje w tworzeniu form architektonicznych można zaobserwować w zagranicznych rozwiązaniach, gdzie trudno odnaleźć nowatorskie przykłady ingerencji w formy obiektów handlu targowego. Jednakże nie można zanegować, iż wprowadzenie współczesnych rozwiązań architektonicznych nie jest możliwe w tej najprostszej formie handlu, przykładem mogą tu być stoiska na jarmarku Bożonarodzeniowym w Lubece powstałe w ramach konkursu czy cotygodniowy targ w Celje w Słowenii.

Niemniej jednak, powyższe przykłady stanowią jedynie wyjątek w rozwiązaniach architektonicznych na tle występowania handlu targowego w miastach. Może w tym miejscu warto by zadać pytanie, czy istnieje społeczna potrzeba ingerencji współczesnej architektury w handel targowy? Może bliższe tego rodzaju handlu są takie pojęcie jak swojskość², które realizuje się poprzez formy architektoniczne nawiązujące do tych sprzed wieków?

Il.5. Jarmark Bożonarodzeniowy w Lubece, fot. K. Krause, 2010.



Ruch turystyczny na targowisku?

Codzienny handel targowy na obszarze naszego kraju wciąż znikomo jest promowany w strefie turystycznej, pomijając stoiska kwiaciarek na rynku Krakowskim jak i Wrocławskim. Odnosząc się do innych aspektów, jakie przyjmujemy korzystając z wzorców zachodnich, stan ten może w niedługim czasie ulec zmianie. Przykładowo w Niemczech, we Francji czy Anglii na codziennych bądź cotygodniowych targowiskach spotyka się grupy turystów, zainteresowanych życiem mieszkańców danego miasta. Dzieje się tak między innymi poprzez prowadzenie polityki promocji zarówno w internecie, jak i na łamach przewodników turystycznych.

Przypadek sieci londyńskich targowisk

Światowa metropolia, jaką jest Londyn, poza rozbudowaną siecią markowych butików i centrów handlowych posiada również w swoim krajobrazie licznie występujące miejsca wykorzystywane pod handel targowy. Główne targowiska szczegółowo opisane poza internetem można odnaleźć w książce Andrew Kershmana *The London market guide*. Londyńskie targowiska występują w różnych dzielnicach miasta, zarówno typowo mieszkaniowych czy artystycznych, jak i w ścisłym centrum miasta. Większość z nich organizowanych jest 1–2 razy w tygodniu, w taki sposób, aby każdego dnia odbywał się jakikolwiek

² Pojęcie swojskości użyte zostało za Krystyną Pawłowską (2001; s.7) „określające cechy lub zestaw cech, które sprawiają, że między człowiekiem (lub grupą ludzi) a miejscem oraz pomiędzy ludźmi wspólnie zamieszkującymi określone miejsce mogą nawiązać się emocjonalne związki przynależności i przywiązania [...]”.

targ. Ich tematyka jest różnorodna – od typowo spożywczych po artystyczne czy z artykułami z „drugiej ręki”. Częste zjawisko w mieście stanowi również równoległe funkcjonowanie otwartych targowisk przy odrestaurowanych halach targowych, w których nierzadko działają restauracje. Interesującym zjawiskiem, które można zaobserwować na londyńskich targowiskach, jest współistnienie różnych sfer poziomu ekonomicznego, ale także zainteresowań. Na tym samym targowisku można spotkać pracownika pobliskich biur, turystę, ale także pobliskiego mieszkańca.

Hamburski Fischmarkt i pchli targ znad Frankfurtu nad Menem

Rozwinięty pod względem turystycznym handel targowy spotkać można również na terenie dużych miast w Niemczech – na przykład w Hamburgu czy Frankfurcie nad Menem. W Hamburgu poza siecią cotygodniowych lokalnych targowisk występuje dobrze wypromowany targ rybny nad rzeką Elbą, przywrócony po rewitalizacji dzielnicy Altona. Na co dzień nabrzeże, na którym odbywa się cotygodniowy targ, służy za deptak, natomiast w niedziele w godzinach porannych zamienia się w ożywione miejsce przyciągające ruch turystyczny. Podobne wydarzenie pojawia się w centrum finansowym, jakim jest Frankfurt nad Menem. Tutaj również pod koniec tygodnia jedna z nadbrzeżnych ulic zamienia się w kilkusetmetrowy targ staroci, z którego korzystają zarówno mieszkańcy, jak i turyści.

Części wspólne

Z przedstawionych powyżej przykładów zagranicznych targowisk można wyciągnąć kilka wspólnych wniosków. Pierwszy z nich dotyczy miejsca występowania – głównie organizowane są one w wielofunkcyjnej przestrzeni publicznej, która na czas (zazwyczaj cotygodniowego) wydarzenia targowego wykorzystuje istniejące miejsca publiczne. Na co dzień są to ruchliwe ulice, parkingi czy przestrzenie rekreacyjne przeznaczone dla okolicznych mieszkańców. Kolejny element to bogata wewnętrzna sieć miejsc nastawionych *stricte* na konsumpcję, jak bary czy restauracje. Również wiele wspólnego można odnaleźć w formie występujących w różnych miejscach obiektów handlu targowego. Podobnie, jak w przypadku polskich targowisk, są to brezentowe namioty, rozkładane stoły, ławy, ale także (rzadziej u nas występujące) pojazdy wyposażone w lady chłodnicze, półki wystawiennicze i tym podobne.

Jarmark – czy to nam się podoba?

Historyczny jarmark występujący w dawnych miastach obecnie został zastąpiony współczesnymi targami – na terenie Polski na przykład Międzynarodowymi Targami Poznańskimi czy Międzynarodowymi Targami Gdańskimi – jednakże w przeciwieństwie do historycznego jarmarku organizowane tutaj wydarzenia

targowe nie ingerują w przestrzeń publiczną miasta. Współczesne jarmarki, które pojawiają się w przestrzeniach publicznych, nie posiadają już takiego znaczenia ekonomicznego jak w przeszłości, jednakże mimo etnograficznego charakteru stanowią istotny element promocji miasta, a w tym miejsc, w których są bezpośrednio organizowane. W Polsce istnieje wiele jarmarków, między innymi Jarmark Jagielloński w Lublinie, Jarmark Hetmański w Zamościu, Jarmark Świętojański w Poznaniu czy największy w Europie Jarmark św. Dominika w Gdańsku. Coraz większe uznanie zyskują także na nowo jarmarki świąteczne – jak chociażby Bożonarodzeniowy czy Wielkanocny. Są to wydarzenia angażujące cyklicznie przestrzenie miejskie od kilku dni do nawet 3 tygodni, stąd znacząco wpływają na krajobraz danego miasta. Jak w przypadku innych wydarzeń w mieście również jarmarki posiadają zarówno przeciwników, jak i zwolenników. Z lektury wypowiedzi internautów i artykułów prasowych wynika, że najczęściej niechęci budzi jarmarczność tego wielkiego wydarzenia, ujawniająca się w braku spójności oraz różnorodności form obiektów i sprzedawanych towarów. Tymczasem równolegle władze miast wkładają coraz więcej wysiłku w ogólny wygląd elementów związanych z jarmarkiem, nierzadko korzystając z pomocy powołanych w tym celu spółek. Najczęściej jarmarki lokowane są w historycznych centrach miast, z wykorzystaniem wąskich uliczek i placów – niekiedy są to miejsca o handlowym rodowodzie. Forma stoisk handlowych przyjmuje coraz częściej konstrukcję drewnianych bud (il. 3 i 4), które porządkują dane przestrzenie.

Handel targowy występujący dzisiaj w przestrzeni publicznej posiada dwoisty charakter, polegający na tym, że nie daje on jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy współczesna architektura powinna ingerować w organizację targowisk i jarmarków. Może tego rodzaju wydarzenia świadczyć o pewnego rodzaju nostalgii za tą pierwotną, żywiołową formą handlu, której już się nie odnajdzie w galeriach handlowych czy hipermarketach, gdzie rzesze ludzi pracują nad ich sukcesem? Patrząc na powyżej przytoczone przykłady, gdzie na styku najbardziej prestiżowych obiektów w dzielnicach nie tylko istotnych dla danego miasta, lecz także o światowym znaczeniu, pojawia się ta najprostsza forma handlu – targowiska, autorka pozostawia w tej kwestii otwartą odpowiedź.

BIBLIOGRAFIA

- Kershman A., 2008, *The London market guide*, London.
Omilanowska M., 2004, *Świątynie handlu, warszawska architektura doby wielkomiejskiej*, Warszawa.
Pawłowska K., 2001, *Idea swojskości miasta*, Kraków.

Maria
Lubelska

Bieda jako tabu w architekturze.

Do kogo należy przestrzeń publiczna?

„Najbardziej obiektywną metodą badania stopnia »zdemokratyzowania« przestrzeni wydaje się badanie jej *publiczności*.” – zauważa Krzysztof Nawratek w swojej książce *Ideologie w przestrzeni. Próby demistyfikacji*. „Rodzaj użytkowników, ich zróżnicowanie i sposób wykorzystywania przez nich badanej przestrzeni pozwala określić ukryte motywy, intencje jej *autorów/właścicieli* oraz zbadać rzeczywisty efekt ich działalności” (Nawratek, 2005: 206). Parafrazując, przestrzeń publiczną określają użytkownicy/publiczność. A co, jeśli użytkownicy zachowują się niezgodnie z intencjami twórców przestrzeni publicznej? Oraz kto ma, a kto nie ma władzy w przestrzeni publicznej? Z całą pewnością nie mają jej biedni. Opinie Nawratka inspirują do spojrzenia na biedę jako tabu w przestrzeni. Jako tabu w architekturze. Dlatego właśnie warto przyjrzeć się stopniowi demokratyzacji przestrzeni publicznych w naszym kraju na wybranych kilku przykładach z Krakowa.

Maria Lubelska – architekt, współzałożycielka Chece Studio, doktorantka Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej

Zawłaszczanie przestrzeni publicznej

Pisząc o zdemokratyzowaniu przestrzeni publicznej mam na myśli zapewnienie wszystkim dostępu do korzystania z niej, kierowanie się w jej kształtowaniu zasadami *projektowania dla wszystkich*, tak zwanego *design for all* lub *universal design*. *Przestrzeń demokratyczna* jest przez Nawratka definiowana w trzech aspektach: skali, formy i organizacji przestrzennej. By była demokratyczna w sensie organizacji przestrzeni, ma być „włączająca”, egalitarna, zaprogramowana dla szerokiego spektrum potencjalnych struktur społecznych. Nawratek przywołuje także profesor Diane Ghirardo, „która interpretuje kształtowanie przestrzeni publicznej jako swoistą »wojnę o przestrzeń«, jako starcie »męskich elit« z grupami upośledzonymi społecznie takimi, jak kobiety, mniejszości seksualne i etniczne, emigranci czy po prostu biedni” (za: Nawratek, 2005: 20). Nawratka interesują poszukiwania związków władzy z przestrzenią, śladów, jakie w przestrzeni pozostawiają ideologie. Jednak aspekt władzy ma także istotne znaczenie w kontekście ubóstwa.

Zawłaszczanie przestrzeni zaczyna się niepozornie, jak choćby wtedy, gdy pewne grupy społeczne zostają napiętnowane za sposób, w jaki z niej korzystają. Zatem wówczas, gdy jedni przywłaszczają sobie prawo do mówienia drugim, jak wypada używać przestrzeni publicznej. Warto zaznaczyć, że na potrzeby tego tekstu zdefiniujemy używanie przestrzeni jako różnorodne zachowania społeczne, ale tylko legalne, nie zagrażające bezpieczeństwu innych i nie przekraczające zwyczajowych norm społecznych. Chodzi bardziej o subtelną granicę, która potocznie określana jest jako „dobry ton”. Także jako coś, co odróżnia w różnych grupach społecznych podejście do sztuki znajdującej się w przestrzeni publicznej. Coś, co wspiera i towarzyszy zjawisku gentryfikacji. Odniesmy się do jednego z wymiarów segregacji społeczno-przestrzennej, jakim jest: „otwartość (*exposure*) opisująca stopień wspólnego użytkowania sąsiedztwa przez grupę mniejszościową i grupę gospodarzy, jako miara potencjalnej otwartości na nowo przybywających” (Węclawowicz, 2007: 127). Jak pisze Węclawowicz, „[...] w miastach osiągających sukces gospodarczy następuje stopniowa rewitalizacja, zwłaszcza zabytkowych części miasta oraz klasyczny proces gentryfikacji (*gentryfication*) – zdobywania stopniowej przewagi przez wyższe grupy społeczno-zawodowe. Powstaje często mozaikowy układ

przestrzenny, czyli zamieszkiwanie w tej samej przestrzeni po sąsiedzku przez ludność ubogą i bogatą” (Węclawowicz, 2007: 149).

Polskie przestrzenie publiczne często kształtowane są jako przestrzenie reprezentacyjne, tym samym rzadziej jako reprezentatywne. Przestrzeń publiczna ma spełniać rolę ulepszacza, poprawiać nasz wizerunek, odwołując się do wydarzeń lub postaci z historii, bądź przedstawiać dzieła znamienitych artystów. Z tego powodu często spotykanym w Polsce problemem jest nieplanowane użytkowanie obiektów przestrzeni publicznej, takie, które nie było przewidziane na etapie projektowania. Polega to na tym, że niektórzy użytkownicy zaskakują innych swoim podejściem do elementów przestrzeni publicznej. Często na tyle, że ich zachowanie wywołuje dezaprobatę. Może niekoniecznie słusznie? Warto odkryć, co kryje się za tym zachowaniem, ponieważ jednym z powodów może być bieda.

Publiczna bieda

W metodologii określa się różne progi biedy. Statystyki wskazują, że jest to problem o ogromnej skali. Z ubóstwem zmagają się na świecie blisko połowa populacji ludzi, a w Polsce blisko jedna trzecia społeczeństwa (według klasyfikacji ubóstwa w UE)¹. Na świecie 2,8 miliarda ludzi (z 7 miliardów) żyje za mniej niż 2 dolary dziennie². Za mniej niż 1,25 dolara żyje 1,4 miliarda ludzi, co określane jest mianem skrajnej nędzy³. Osoby te codziennie walczą o przeżycie, czyli o dostęp do wody pitnej i jedzenia. 5,8 miliarda osób zmagają się z brakiem środków na zakup najbardziej podstawowych dóbr, w tym z brakiem miejsca, które mogą nazwać domem – stanowi to 90 proc. całkowitej populacji świata⁴. Ponad 1 miliard ludzi na świecie żyje w niedostosowanych do tego obiektach, ponad 100 milionów ludzi żyje w warunkach klasyfikowanych jako bezdomność⁵. 10 proc. ludzi na świecie korzysta bezpośrednio lub pośrednio z usług architekta⁶, a jedynie 2 proc. wie, czym zajmują się architekci (Bell, 2006).

Ubóstwo jest pojęciem relatywnym i zjawiskiem wielowymiarowym. Jako zjawisko jest formą wykluczenia, problemem usuwanym z widoku, nie reprezentowanym i niepożądanym w przestrzeni publicznej. Może być spowodowane zaistniałymi okolicznościami życiowymi, uzależnieniem, niepełnosprawnością. Jest sytuacją braku pieniędzy, która często wywołuje poczucie wstydu, dlatego jest ukrywana. Konsekwencją biedy jest brak możliwości zaspokajania we własnym zakresie podstawowych potrzeb kulturalnych i społecznych, uważanych w danej społeczności za niezbędne.

Za terminem „podstawowe potrzeby” kryje się bowiem także uczestniczenie w świadczeniach kulturalnych, a ogólnie – możliwość godnego życia. Ponadto, poczucie ubóstwa rośnie wraz z porównywaniem swojego statusu z innymi. Większe bogactwo sąsiada wzmacnia dyskomfort żyjących skromniej.

Obiektywnie, istnienie przestrzeni publicznych to coś dobrego. Powinny być atrakcyjne i przyciągające, aby przyczyniać się do poprawy jakości życia

1 W Polsce na granicy skrajnego ubóstwa (443 zł miesięcznie na 1 osobę) żyje 6,7% mieszkańców. 8,3 proc. Polaków żyje na ustawowej granicy ubóstwa (477 zł miesięcznie na 1 osobę), a 17,3 proc. żyje na relatywnej granicy ubóstwa (633 zł miesięcznie na 1 osobę); (źródło: GUS 2010).

2 Źródło: Bank Światowy, 2007.

3 Za danymi PAH; (źródło: The Millenium Development Goals Report 2009, UN).

4 Źródło: US Census Bureau; UN Development Program; Strategy + Business, 2007.

5 Źródło: Office of the UN High Commissioner for Human Rights. Źródło:

6 Źródło: US Census Bureau; UN Development Program; Strategy + Business, 2007.

i zamieszkiwania. Przyczyniać się do dawania każdemu miejsc odpoczynku oraz szansy na uczestnictwo w wydarzeniach kulturalnych. Stąd organizowane są w nich wydarzenia, stawiane pomniki, sytuowane znaczące obiekty. Atrakcyjna przestrzeń publiczna jest drogą, gdyż skupia w swym otoczeniu obiekty użyteczności publicznej oraz usługi i funkcje komercyjne. Budynki mieszkalne znajdujące się w pobliżu takiej przestrzeni publicznej zyskują na wartości. Ich ceny znacznie odbiegają od cen podobnych obiektów w innej lokalizacji. Mieszkania osób najuboższych lokalizowane są głównie na peryferiach miast, gdzie zazwyczaj pozbawione są atrakcyjnych przestrzeni publicznych lub nawet nie mają ich wcale. Atrakcyjne przestrzenie publiczne znajdują się głównie w zamożniejszych dzielnicach miast. Stąd przestrzeń publiczna, mimo że zdawać by się mogła społecznie anonimowa, często bierze na siebie funkcje reprezentujące tylko pewne grupy społeczne. Reprezentacja ta nie wynika demokratycznie z liczby przedstawicieli określonych grup, a raczej ze swoistej mocy, władzy sprawczej grupy.

Architekci i artyści w ciągu niemal całej historii tego zawodu tworzyli właśnie na zlecenie elit finansowych. Projektanci rzadko zaznajomieni byli z potrzebami ludzi ubogich, ponieważ nawet gdy projektowali dla nich domy, czynili to na zlecenie bogatszych, których oczekiwania były ważniejsze. W starożytnym Egipcie architekci projektowali piramidy, świątynie i pałace. Domy mieszkalne były budowane przez rzemieślników. Ten wzorzec dominował przez stulecia. Dopiero w modernizmie architektura zwróciła się w stronę ludu, lecz nawet wtedy obiekty były projektowane bez należytej dbałości, stosowano bezosobową standaryzację domów. Współcześnie coraz częściej powstają w przestrzeni publicznej obiekty ciekawe, o indywidualnym charakterze, które zwracają się w stronę zaniedbanych dotąd grup społecznych. Projekty te wyróżniają się nie tylko dzięki adresatom, ale również dzięki swojej innowacyjności koncepcyjnej. Współcześni projektanci dostrzegają, że mała interwencja architektoniczna może mieć znaczącą siłę oddziaływania. Może stanowić instalację architektoniczną, wydarzenie, które otworzy drogę innemu traktowaniu przestrzeni – dzieleniu się nią z tymi, których wcześniej uznawało się za intruzów.

Sztuka i tabu w przestrzeni publicznej

Tabu w przenośni oznacza przedmiot „zakazany, nietykalny (zwłaszcza ze względu na prawa moralności, obyczajów, dobrego smaku)” (Kopaliński, 1985: 415). Zatem tabu w architekturze to kwestie, które nie mają swojej architektonicznej reprezentacji w przestrzeni, między innymi dlatego, że przekraczają granicę dobrego smaku. W kontekście ubóstwa daje się zauważyć niesmak, kiedy w przestrzeni publicznej odnotowane zostanie zachowanie (sposób jej użytkowania) wynikające z ujawnienia swoje biedy.

Dzisiaj przestrzenie publiczne, mimo że często stają się miejscem dla inicjatyw edukacyjnych i artystycznych, są ekskluzywne. Realizowane projekty ciągle posługują się językiem rozumianym tylko przez określone grupy społeczne i wielokrotnie podejmują kwestie istotne dla niewielu. Rzadko zdarza się, aby celem było dotarcie do najuboższych odbiorców. Przestrzeń publiczna jest zawłaszczana, ponieważ niektórych użytkowników traktuje się w niej jako obcych. Trudno jest wskazać winnych takiej sytuacji, jednak to architektom

(twórcom przestrzeni) i artystom (wypełniającym swoimi dziełami przestrzeń) przypada rola nauczycieli-nowatorów.

Zaproponujmy zatem eksperyment. Przypatrzmy się architektonicznym elementom przestrzeni publicznej z perspektywy osób ubogich. Spróbujmy inaczej niż zwykle odczytać powody wybranych interakcji użytkowników z elementami przestrzeni publicznej. Poniżej przedstawiam swoje obserwacje dobrze znanych mi przestrzeni publicznych Krakowa.

W Krakowie przestrzenie publiczne są zwykle wyposażane w historyzujące „meble miejskie” (ławki, latarnie, słupy ogłoszeniowe, itp.) lub rzeźby uznanych artystów. Krakowska przestrzeń miejska kojarzy się z niezwykle zachowawczym podejściem do architektury i sztuki. Z założenia oczekuje się od użytkownika należytej powagi względem dzieła artystycznego, postawy wyrażającej szacunek do miejsca. Z tych powodów niewłaściwe użytkowanie przestrzeni publicznej spotyka się z nieskrywaną krytyką (często nie wnikającą w motywy tych zachowań), która ujawnia się w tekstach w prasie lokalnej. Oczywiście, interpretacja przedstawionych poniżej zachowań może być wieloraka, jednak celem eksperymentu jest założenie zanalizowania ich przez pryzmat problemu ubóstwa.

W 2010 roku zlokalizowano na placu Niepodległości dzieło Mirosława Bałki odnoszące się krytycznie do praktykowania w Krakowie bezmyślnej turystyki, która łączy zwiedzanie kopalni soli w Wieliczce z muzeum w Oświęcimiu. Masywny, siedemnastometrowy betonowy tunel z wyciętym w suficie tytułowym napisem „Auschwitzwieliczka” został jednak szybko „sprofanowany”. Przestrzeń pomnika przystosowana została przez okolicznych włóczęgów i nadużywających alkoholu na potrzeby schronienia przed deszczem, czyli darmowego, zadaszzonego miejsca spotkań. A zatem prowokacja artysty, który zakpił z lokalnego przemysłu turystycznego, okazała się mieć nieplanowany, bardzo użytkowy wymiar. W efekcie tunel został zdemonstrowany i przeniesiony w pobliże stacji Kraków Zabłocie.

Natomiast początkowo uznane za kontrowersyjne dzieło „Eros Bendato” Igora Mitoraja na krakowskim Rynku Głównym stało się elementem prostej rozrywki turystycznej. Popularne jest fotografowanie się „w” rzeźbie, jak w humorystycznej planszy z otworem na głowę – l b jak z misiem na Krupówkach. Ludzie także dużo częściej fotografują się „w głowie” niż z mimami, którzy, aby zarobić, stoją w wyszukany przebraniu. Jako pamiątkę z Krakowa, zamiast biletu z płatnej wystawy w muzeum na Wawelu, można mieć zdjęcie „w dziele sztuki” z Rynku.

Podobnie nowa neosecesyjna fontanna na placu Szczepańskim autorstwa Stefana Dousy i pracowni Arkona stała się elementem popularnej miejskiej rozrywki. Rodzice latem zabierają tam swoje dzieci i zachęcają je do zabawy w strugach wody; przebierają je nawet w kostiumy kąpielowe. Czynią to, mimo że patrol Straży Miejskiej pełniące służbę w rejonie placu Szczepańskiego informują na bieżąco przebywające tam osoby o zagrożeniach (na przykład drobnoustrojach chorobotwórczych). Darmowa zabawa dzieci w wodzie fontanny miejskiej zdaje się przeważać nad argumentami zdrowotnymi. Często nie mając możliwości zabrania swoich pociech na wakacje nad wodę, rodzice w każdy weekend lata przyprowadzają je do fontanny. Decydują się na to nawet, gdy mają do wyboru krakowski *aquapark*.

Ostatni przykład bardzo bezpośrednio ilustruje problem związany z dostępem do wiedzy czy kultury. W Muzeum PRL-u w Nowej Hucie w Krakowie zauważono, że w dni wolne od opłat za zwiedzanie wystawy przychodzi co najmniej dwa razy więcej odwiedzających niż w normalne dni, kiedy wejście

kosztuje zaledwie pięć zł. Spośród około dziesięciu tysięcy osób, które zwiedziły w 2011 roku wystawę pod tytułem „Projekt hardkor”, blisko osiem tysięcy nie płaciło za wejście.

Tymczasem przestrzeń publiczna nie musi być przestrzenią aspiracji, nie musi być odzwierciedleniem tego, jacy chcemy być i co chcemy pokazać turystom. Poniższe przykłady przedstawiają inicjatywy architektoniczne łamiące tabu biedy w architekturze mają na celu zwrócenie uwagi na tych, do których przestrzeń publiczna nie należy.

Pierwszym inspirującym przykładem jest projekt „Day Labor Station” stworzony przez Public Architecture: John Peterson, Liz Ogbu w USA w latach 2006–07. Daje on miejsce zadaszone dziesiątkom tysięcy robotników szukających pracy każdego dnia w USA w szarej strefie. Charakterystyczne dla pejzażu amerykańskich przedmieść są umownie wyznaczone miejsca publiczne, w których gromadzą się grupy robotników poszukujących angażu. Spędzają całe dnie stojąc na placach i przy głównych ulicach, wystawieni na zmieniające się czynniki atmosferyczne i bez dostępu do ubikacji. Projekt stacji „Day Labor Station” odpowiada na potrzebę schronienia oraz dostępu do sanitariatów, sprzyja organizacji spotkań i zajęć, a wszystko bez konieczności zatrudniania obsługi. Robotnicy są w stanie sami dla siebie wybudować tę przenośną stację w ciągu jednego dnia. Także dzięki „Day Labor Station” lokalne organizacje dostają szansę dotarcia do robotników ze swoją ofertą pomocy, na przykład wsparciem prawnym czy nauką języków obcych. Ponadto forma obiektu jest estetyczna i podnosi poziom bezpieczeństwa wśród mieszkańców dzielnicy.

Krakowski przykład związany z projektem „Auschwitzwieliczka” wskazywał na brak darmowych zadaszonych miejsc spotkań dla mieszkańców zaniedbanych dzielnic. Z potrzeby rozwiązania podobnego problemu powstał projekt „Give and Take”, czyli wielofunkcyjne miejsca spotkań – ławki przylegające do płotów od strony ulic. Projekt był jednym z wielu powstałych w ramach inicjatywy „Finding Public Space in the Margins”. Jej twórcy obrali za cel poszukiwanie przestrzeni publicznych „na marginesach”, w najbiedniejszych dzielnicach Los Angeles, gdzie takie przestrzenie prawie nie istniały. Każdy skrawek znalezionej przestrzeni był wykorzystywany w nietypowy i atrakcyjny, ale jak najbardziej użyteczny, sposób. Inicjatywa podjęta była przez projektantów z Center for Community Research and Design na Uniwersytecie Woodbury działającą w latach 2002–2005 w Hollywood.

Kolejnym przykładem godnym uwagi i zlokalizowanym w Los Angeles w Kalifornii jest projekt „Stair to park” realizowany w latach 1997 oraz 2005 przez organizację Heavy Trash. Projekt powstał jako znak protestu wobec zamykania parków publicznych na noc i tym samym uniemożliwienia osobom bezdomnym nocowania na ich terenie. Pomarańczowe metalowe schody zostały zlokalizowane przy ogrodzeniach parków publicznych ułatwiając przejście przez nie. Projekt stanowił także odzwierciedlenie idei przekraczania granic wyznaczanych przez pieniądze i status społeczny, pokonywania tych barier w alternatywny sposób (przechodzenie nad ogrodzeniem, a nie jego wyłamywanie). Innym projektem grupy Heavy Trash, mającym związek z tym tematem, jest instalacja „Viewing Platforms”, wyrażająca sprzeciw wobec budowania masywnych murów oddzielających bogate rezydencje od świata zewnętrznego. Architekci stawiali pomarańczowe platformy widokowe przy ogrodzeniach ekskluzywnych willi w Los Angeles, tak by każdy przechodzący obok nich mógł wejść na nie i podglądać, co się dzieje za murem.

Europejskim przykładem jest projekt placu zabaw „SKIPS s.c.” stworzony przez grupę Recetas Urbanas w 1997 roku w hiszpańskiej Sewilli. Plac zabaw

jest mobilnym elementem architektury, który można ustawiać tam, gdzie plany miejskie nie przewidują inwestycji w tego typu (na przykład w przestrzeni wspólnej ubogich dzielnic). Grupa projektowa wykorzystuje luki w prawie miejskim, aby stworzyć niekonwencjonalne oraz tanie obiekty, które niejako pasożytują na mieście. Projekty są budowane z elementów znalezionych w otoczeniu, z tak zwanych odpadów miejskich. Dodają do przestrzeni wspólnej obiekty dla osób, których potrzeby nie są zwykle brane pod uwagę w tych lokalizacjach przez zbiurokratyzowany system. Ponadto ich twórcy są autorami „hub miejskich”, czyli małych domów niejako „doklepanych” do istniejących w atrakcyjnej przestrzeni publicznej budynków i podłączanych do ich infrastruktury. Takie domy mogłyby być zamieszkiwane przez osoby, które normalnie nie stać na mieszkanie w dobrej lokalizacji.

Wnioski, które płyną z omówionych przykładów – zarówno polskich, jak i zagranicznych – mogą przyczynić się do wskazania czynników godnych uwzględnienia na początkowym etapie projektowym.

Korzystanie z przestrzeni, w której obecność nic nie kosztuje, może być wynikiem realnego braku dostępu do obiektów użyteczności publicznej, gdzie wiedza, rozrywka i kontakt z kulturą wymaga wnieśienia opłaty. Ponadto, daje się zauważyć, że dla osób ubogich, spędzających czas wolny, atrakcję stanowi przede wszystkim to, co napotkane w przestrzeni publicznej. Zatem do poszerzenia grona „pełnoprawnych” użytkowników przestrzeni publicznej (włączenia do społeczeństwa grup wykluczonych) przyczynia się tworzenie projektów świadomie przełamujących tabu biedy. Odpowiednio zaprojektowana przestrzeń to ta, gdzie na etapie opracowania koncepcji uwzględniono sposoby użytkowania przestrzeni przez osoby niezamożne. Warto wspomnieć choćby trzy czynniki mające wpływ na sposób i formę kształtowania przestrzeni. Po pierwsze, poprzez innowacyjne rozwiązania programu funkcjonalnego, tym samym otwarcie się na nowe formy użytkowania przestrzeni, można przyczynić się do zapewnienia dodatkowych korzyści społecznych. Po drugie, wykorzystanie modelu projektowania partycypacyjnego (*participatory design*) ma znaczenie dla budowania kapitału społecznego. Poznanie potrzeb różnych grup społecznych może odbywać się w drodze konsultacji społecznych na etapie opracowywania projektu. Po trzecie, wciągnięcie przyszłych użytkowników w budowę (nie tylko w koncepcję) obiektów przeznaczonych dla nich samych. Zaangażowanie przedstawicieli różnych grup społecznych może następować poprzez ich częściową pracę przy realizacji projektu (*sweat equity*) lub całkowicie samodzielne realizacje (projekty typu *DIY*).

Na koniec pytanie: co by było, gdyby pozwolić bezdomnym i ubogim, tym, którzy do tej pory nie identyfikowali się jako gospodarze przestrzeni wspólnej, na jej wypełnienie? Oczywiście na zasadach, gdzie nie ma miejsca dla nich kosztem miejsca dla pozostałych ani odwrotnie, tylko mamy do czynienia z sytuacją obustronnej akceptacji współużytkowania przestrzeni publicznej i elementów jej wyposażenia.

BIBLIOGRAFIA

- Bell B., 2006, *Good Deeds, Good Design II: Community Service Through Architecture*, New York.
- Bertetzky A., 2008, Czyje miasto? Spory o wizerunek miast i przestrzeń miejską w postsocjalistycznej Europie, „Res Publica Nowa”, Przestrzenie Miasta, 3/2008, (6–17).
- Kopaliński W., 1985, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa.
- Nawratek K., 2005, *Ideologie w przestrzeni. Próby demistyfikacji*, Kraków.
- Stohr K., Sinclair C., 2006, *Design Like You Give a Damn: Architectural Responses to Humanitarian Crises*, New York.
- Węclawowicz G., 2007, *Geografia społeczna miast*, Warszawa.

Magda
Szcześniak

Spory o prze- strzeń

Kilka uwag o uczest- nictwie w konflikcie¹

„Najdłużej jest tu pan spod Olsztyna: – Dwa miesiące już tu mieszkam. Teraz mówię, że warszawiak jestem. Mój adres? Krakowskie Przedmieście 15.”

Uczestnik protestu w obronie krzyża na Krakowskim Przedmieściu (Nasierowska, 2010).

¹ Fragmenty tego tekstu ukazały się pierwotnie na witrynie „mała kultura współczesna”.

Maciej Gdula, socjolog i publicysta, kilka dni po przedstawieniu niesławnego krzyża sprzed Pałacu Prezydenckiego do środka, pisał: „Usunięcie krzyża sprzed pałacu nie kończy sprawy, bo konflikt o krzyż przekształcił się w spór o miejsce kościoła w życiu publicznym” (Gdula, 2010). Taki spadek po „awanturze o krzyż” jest dla lewicy (zarówno tej intelektualnej, jak i partyjnej) rzecz jasna wyjściem najwygodniejszym, oznacza bowiem postawienie pytania, na które wszystkie strony politycznego sporu mają już gotową odpowiedź. Wydaje się jednak, że ustawienie krzyża przed Pałacem Prezydenckim i wszystkie następstwa tego aktu mogły potencjalnie uruchomić inną dyskusję: dyskusję o charakterze przestrzeni publicznej, o jej demokratycznym, agonistycznym potencjale, o tym, jakie funkcje powinna spełniać w polskim społeczeństwie, które, jak każde inne, jest strukturą niestałą, tworzącą się poprzez konflikt, wyłaniającą się w ramach zachodzących relacji. Dyskusja o krzyżu jest w dużej mierze dyskusją o naszych wyobrażeniach na temat przestrzeni publicznej, na temat tego, jaką (i czy jakąkolwiek) funkcję powinna ona spełniać, jak powinna wyglądać, co jest w niej dopuszczalne, a co nie i do kogo ona właściwie należy. Ten wątek w dalszym ciągu jest jednak marginalizowany i warto się nad nim ponownie zastanowić. Nie po to, by ten konflikt rozwiązać, lecz by go docenić. Jak widać, zarówno po wznowieniu dyskusji na temat obecności krzyża w Sejmie („Kultura Liberalna”, 2011 i 2012), jak i przede wszystkim po starciach, które miały miejsce na ulicach Warszawy jedenastego listopada 2011 roku – konflikty bezpośrednio rozgrywające się w przestrzeni publicznej nieprzerwanie się tlą, a nawet czasem wybuchają.

Magda Szczesniak – absolwentka Kolegium MISH UW i doktorantka w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej Instytutu Kultury Polskiej UW, gdzie przygotowuje rozprawę doktorską na temat wizualnych konstrukcji tożsamości w Polsce po 1989 roku. Stypendystka Fundacji Fulbrighta, realizowała stypendium Junior Advanced Research Grant w ramach Graduate Program in Visual and Cultural Studies Uniwersytetu w Rochester. Publikowała m.in. w „Dialogu”, „Krytyce Politycznej”, „Kulturze Współczesnej”, „Kwartalniku Filmowym”. Redaktorka bloga „mała kultura współczesna”, powstającego we współpracy z „Kulturą Współczesną”.

Demokracja agonistyczna – konflikt jako konieczność

W wydarzeniach tych nierzadko nie chce się dostrzec konfliktów, nazywając je jedynie incydentami, wybrykami, wyłomami w stabilnym demokratycznym procesie. W świetle rozważań teoretyków z nurtu demokracji radykalnej, takich jak Chantal Mouffe, Etienne Balibar czy Ernesto Laclau, nierozpoznanie i niedocnienie pewnych procesów społecznych jako konfliktów właśnie jest typową cechą myślenia liberalnego (Mouffe, 2008; Laclau, Mouffe, 2007). W ujęciu demokracji radykalnej, wiara w konsensus jest wiarą płożną, a w dodatku szkodliwą, maskuje bowiem konflikty społeczne, które nie posiadając instytucjonalnego ujścia będą znajdowały inne, bardziej radykalne formy wyrazu. Proponowany przez teoretyków demokracji radykalnej model demokracji agonistycznej wychodzi z założenia, że w państwie pluralistycznym konflikty są nie tylko nie do uniknięcia, ale i niemożliwe do ostatecznego rozstrzygnięcia. Dzięki instytucjonalnym regulacjom i działaniom, konflikty powinny jednak przybierać nie formę pojedynku między wrogami, lecz raczej ciągle ewoluującą relacją między przeciwnikami. Różnicą pomiędzy relacją między wrogami a tą między przeciwnikami jest to, że ci drudzy nie dążą do wzajemnego wyeliminowania się oraz funkcjonują we wspólnej przestrzeni symbolicznej, różniąc się jednak pod względem pomysłów na jej zagospodarowanie. Demokracja agonistyczna opiera się na ciągłym dyskutowaniu i krążeniu wokół konfliktów, przy jednoczesnym założeniu nieistnienia czegoś takiego jak „ogólny interes” czy „ogólne dobro społeczne”, a nawet jednolita „opinia publiczna”. Zakłada się natomiast, że wszelkie działania społeczne są z natury polityczne. Jak pisze Mouffe w książce *The Return of*

the Political z 1993 roku: „To, co polityczne, nie może zostać ograniczone do pewnego typu instytucji, ani przedstawione jako tworzące konkretną sferę lub pewien poziom społeczeństwa. Należy je rozumieć jako wymiar właściwy każdemu ludzkiemu społeczeństwu i determinujący samą naszą sytuację ontologiczną. Takie ujęcie politycznego klóci się z myślą liberalną, wprawiając ją w zakłopotanie, w momencie gdy zmierzyć się musi ze zjawiskiem wrogości w jego różnorodnych postaciach. Jest to zwłaszcza widoczne w przypadku jej niezrozumienia ruchów politycznych, postrzeganych jako wyraziciele tak zwanych mas. Niemożność ujęcia owych ruchów w kategoriach indywidualistycznych sprawia, że zostają one zwykle naznaczone jako patologiczne lub zbywane jako wyraz irracjonalnych sił. Zwróćmy uwagę na przykład na niezdolność teoretyków liberalnych do poradzenia sobie ze zjawiskiem faszyzmu” (Mouffe, 1993: 3).

Niczyja sfera publiczna

Sferę publiczną, czyli pole rozgrywania się tego, co polityczne, rozumiem szeroko. Składają się na nią zarówno media – telewizja, prasa, internet, miejsca publicznych wystąpień takie jak kościół czy Sejm, jak i na przykład obieg książek akademickich (Habermas, 2007). Może ona również urzeczywistniać się w otwartej przestrzeni, w konkretnych fizycznych miejscach: miejscach pochodów demonstracji, miejscach na stałe wyznaczonych (takich jak np. londyński Hyde Park) czy miejscach spontanicznych okupacji, jak Park Zuchotti albo Krakowskie Przedmieście.

Jedną z pierwszych reakcji komentatorów zniecierpliwionych obecnością na Krakowskim Przedmieściu krzyża oraz ludzi i akcesoriów krzyżowi towarzyszących, było zadanie pytania o „organy” (społeczny organizm), odpowiedzialne za ten skrawek przestrzeni publicznej przed Pałacem Prezydenckim. Do kogo należy ten teren? Do Kancelarii Prezydenta czy może jednak do Urzędu Miasta? Co ma do powiedzenia konserwatorka zabytków? Czy zareagować powinien Zarząd Dróg Miejskich? A może jednak ważniejszy od materialnej przestrzeni jest rzekomo zaburzający ją element, a usunąć go powinien jego symboliczny właściciel, czyli Kościół? Kolejne władze odmawiały wyraźnego ustosunkowania się do tej kwestii i podjęcia działań, o które apelowały media i poszczególni obywatele składający podania, piszący listy czy wypowiadający się na rozmaitych forach. Niezależnie od charakteru żądań (usunięcia krzyża czy pozostawienia go przed Pałacem Prezydenckim), stawiający je obywatele czekali na decyzję odpowiedzialnych władz, decyzję dotyczącą sposobu zagospodarowania tego terenu. Przerzucanie się odpowiedzialnością za ten kawałek przestrzeni publicznej, nazywany przez obie strony (aby roboczo sprowadzić wielość możliwych postaw wobec krzyża do jedynie dwóch – za i przeciw jego pozostawieniu) terenem „reprezentacyjnym”, ujawniło paradoksalne rozumienia przestrzeni publicznej – jako naturalnie uporządkowanej, czystej i bezkonfliktowej, ale również jako wymagającej nieustającej ochrony ze strony państwa. W sytuacjach kryzysowych, przestrzeń ta nie jest już własnością publiczną, z chęcią oddajemy ją bowiem „odpowiedzialnym organom”, nie będąc równocześnie pewnymi, kto właściwie może nią rozporządzać. Poszukiwanie „właściciela” tej przestrzeni jest w gruncie rzeczy zrzeczeniem się odpowiedzialności za przestrzeń miejską, jak i wyrazem bezradności wobec konfliktu społecznego, którego nieuchronnie sami jesteśmy częścią.

Problemy z przestrzenią publiczną ujawniają się więc w momencie dokonywanych w niej przekroczeń – w wyniku interwencji artystycznych, pojawienia się „nadwidzialnych” mniejszości, niedogodności wynikających z zaniedbań tych, którzy mają o ową przestrzeń dbać. Jeśli przestrzeń miejska porównywana jest często do ludzkiego organizmu, to podobnie jak w przypadku ciała zaczynamy ją odczuwać albo wtedy, kiedy nas uwiera, albo gdy jest nam w niej szczególnie dobrze. Gdy przestrzeń nas boli, ujawniają się zazwyczaj nasze przekonania o niej – ma być „neutralnie” (w dyskursie prawniczym „naturalnie”), ma być czysto, ma być estetycznie. Kontynuując rozważania w duchu demokracji radykalnej, można zaryzykować tezę, że przekonanie o tym, że „neutralna światopoglądowo” przestrzeń publiczna jest otwarta dla wszystkich, jest nie tylko mylne (bowiem neutralnie wygląda jedynie większość, „przeciętny” obywatel), ale również szkodliwe dla demokracji, której istotą powinna być bezustanna negocjacja wartości społecznych. Jak pisze Rosalyn Deutsche, amerykańska badaczka kultury i historyczka sztuki: „Kategoria »publiczny« używana jest jako nieprecyzyjna i wszechogarniająca etykieta, zastępująca analizy konkretnych przestrzennych konfliktów [...] Wykluczenia, dokonywane w celu ujednolicenia przestrzeni publicznej przez zlikwidowanie różnorodności, uzasadnia się jako niezbędne do przywrócenia harmonii społecznej. Dyskurs tworzony wokół »publicznego« maskuje więc społeczne relacje władzy umożliwiające przez owe wykluczenia” (Deutsche, 1996: 58). Autorka, podkreśla w swoich esejach nieoczywisty charakter takich pojęć jak „przestrzeń”, „publiczność”, „przydatność”, które permanentnie powracają w dyskusji o gospodarowaniu przestrzenią. Decydenci (władze miejskie, konserwatorzy zabytków) rozumieją przy tym te kategorie jako stałe i oczywiste, a używając ich bezrefleksyjnie kształtują przestrzeń niwelującą (a raczej ukrywającą i represjonującą) społeczne konflikty. Oddolne naruszanie pozornej neutralności przestrzeni publicznej odślania represjonowane konflikty i ujawnia nawyki użytkowników owych przestrzeni.

Działania obrońców krzyża, rozpoczęte po okresie żałoby, traktowanej jako sakralna i wyjątkowa przez niemal wszystkich uczestników życia publicznego, z pewnością były interwencjami w przestrzeni miejskiej, które mówią wiele o jej strukturze i sposobie funkcjonowania. Na działania obrońców krzyża, a przede wszystkim na materialny przedmiot, który owe działania wyznaczał, chciałabym spojrzeć przez pryzmat kategorii kojarzonej raczej z profesjonalnymi burzycielami przestrzeni publicznej, a więc z artystami.

Sztuka w przestrzeni publicznej

Wzmoczone zainteresowanie badaczy i badaczek kultury zagadnieniem szeroko rozumianej sztuki w przestrzeni publicznej od lat 90. aż do dnia dzisiejszego wynikało zarówno z ciągłych zmian zachodzących w obrębie tego nurtu, jak i paradoksalnie z popularności tego typu dzieł wśród przedstawicieli lokalnych władz na całym świecie. Zainteresowaniu temu, jak pokazuje Deutsche, często towarzyszyło jednak niezrozumienie lub chęć wykorzystania sztuki do dalszej estetyzacji i neutralizacji przestrzeni publicznej. Świetną i często przywoływaną ilustracją owego niezrozumienia jest słynna historia *Tilted Arc* Richarda Serry, rzeźby wykonanej na zlecenie rządowego programu Arts-in-Architecture i umieszczonej na Federal Plaza w Nowym Jorku w 1981 roku. Stalowa ściana biegnąca po łuku i przecinająca sam środek nowojorskiego placu została z niego usunięta w 1989 roku po wielu dyskusjach i prawnych

przepychankach. Nie wchodząc z nadto w argumentację lokalnych władz, które najpierw zleciły artyście wykonanie rzeźby, a później stwierdziły, że jest nie-estetyczna i przyciąga podejrzane osoby (grafficiarzy, mężczyzn oddających moc), zwróć jedynie uwagę na ciekawą ofertę, którą złożył autorowi, a mianowicie przeniesienia *Tilted Arc* w inne miejsce. Instalacja Serry nie miałaby rzecz jasna żadnego sensu w miejscu, w którym nikomu by nie przeszkadzała, jako że nie spełniałaby wtedy swojego podstawowego celu: uświadamiania poprzez utrudnianie mieszkańcom miasta ich własnych sposobów poruszania się po nim.

Podobne nieporozumienie – choć mamy do czynienia z bardzo różniącymi się od siebie projektami w przestrzeni publicznej – zaszło w polskim kontekście w przypadku nigdy nie zrealizowanego projektu *Minaret* Joanny Rajkowskiej, polegającego na przekształceniu нефункционującego poznańskiego komina fabrycznego w minaret. Część podawanych przez Stowarzyszenie Architektów Polskich powodów odrzucenia projektu mogłaby, przy agonistycznym rozumieniu przestrzeni publicznej, zostać uznana za zalety i cele projektu. Sąd konkursowy SARP pisał, że praca „po pierwsze jest obca kulturowo, po drugie nakłada się na osie widokowe w kierunku na katedrę i na pobliski budynek dawnej synagogi, po trzecie może być odebrana jako prowokacja o charakterze religijnym, po czwarte może być odebrana jako próba ośmieszenia symbolu religijnego – minaretu, poprzez jego realizację na kominie przemysłowym, po piąte nie posiada żadnych istotnych walorów artystycznych związanych z wydarzeniami kulturalnymi miasta Poznania” (<http://poznan.sarp.org.pl/2009/06/19/wyniki-konkursu/>).

Wydaje się, że celem Rajkowskiej było właśnie rozpoczęcie dyskusji nad granicą pomiędzy „obcym” a „naszym” w przestrzeni publicznej oraz przecięcie osi widokowej krajobrazu tej części miasta – wyznaczonego przez katedrę i synagogę. Podobnie jak w przypadku Serry – tylko w tym miejscu ten projekt zyskiwał sens. Fakt, że sąd konkursowy uznaje projekt za potencjalnie ośmieszający symbol religijny jest jedynie dowodem tego, jak obcy kulturowo jest poznańskim architektom islam. Jak bowiem publicznie stwierdził przewodniczący wielkopolskiego oddziału Ligi Muzułmańskiej w Polsce, „minaret to element architektoniczny, nie ma żadnego znaczenia religijnego. W tradycji przyjęło się, że to znak muzułmanów, taki jak półksiężyc. Nasze prawo, czyli szariat, nie zabrania komukolwiek budować minaretu” (<http://religiapokoju.blox.pl/2009/04/Minaret-w-Poznaniu.html>). Brak konsultacji poznańskich architektów z osobami, które mogłyby zostać przez projekt potencjalnie obrażone, jest symptomem większego problemu polityki kulturalnej miast polskich, co prowadzi nas do ostatniego punktu uzasadnienia. Czy nie powinno dziwić bowiem, że praca podejmująca kwestię istnienia symboli religijnych w przestrzeni publicznej, jej konfliktowości, różnorodności kulturowej „nie posiada walorów związanych z wydarzeniami kulturalnymi miasta Poznań”?

Kłopoty z krzyżem

Krzyż postawiony pod Pałacem Prezydenckim nie jest rzecz jasna dziełem sztuki – nie taka była intencja jego powstania, nie takie jego twórcy nadali mu znaczenie. Wydaje się jednak, że ramy konceptualne sztuki *site-specific*, decydujące o tym, że, jak mówił Richard Serra, „przeniesienie dzieła oznacza pod jego zniszczenie”, ujawniają szczególnie, przestrzenny wymiar konfliktu pod

Pałacem. Jednym z przewodnich motywów wielomiesięcznej dyskusji o krzyżu były, maskujące się jako zdroworozsądkowe, zarzuty o hipokryzję stawiane jego obrońcom. Czemu – pytano – nie godzą się na to, by krzyż przenieść do Kościoła Św. Anny? Czemu nie wystarcza im krzyż na Placu Piłsudskiego (większy! papieski!)? Dlaczego nie mogą zadowolić się skromną i estetyczną tabliczką na ścianie Pałacu? Patrząc przez pryzmat sztuki *site-specific* odpowiedź narzuca się sama: krzyż nie mógł zostać przeniesiony, bo zyskiwał swój sens jako gest polityczny tylko i wyłącznie w tym miejscu, w tej nasyconej znaczeniami przestrzeni. By zacytować Deutsche: „prace *site-specific* stają się częścią przestrzeni, w której się znajdują właśnie za sprawą przekształcenia, jakie w niej powodują; przekształcenia – a może nawet odnowienia – pomagającego odbiorcy zrozumieć konflikty i niepewności, które zostały stłumione w trakcie tworzenia tych pozornie spójnych przestrzeni” (Deutsche: 1996, 262). Dzięki zlokalizowaniu krzyża w tym miejscu została ponadto wytworzona radykalna przestrzeń publiczna, uruchamiająca i generująca konflikty, tworząca tym samym „publiczność”, czyli obywateli. Niechęć do przeniesienia krzyża wynikała rzecz jasna również z niechęci do oddania przestrzeni, powrotu poza centrum. Obecność krzyża na Krakowskim Przedmieściu odśloniła bowiem zarówno codzienną nieobecność (lub niewidzialność) broniących ją grup społecznych w przestrzeni publicznej, jak i nasze przywiązanie do czystej i wizualnie uporządkowanej przestrzeni.

Koczowanie, okupowanie, wykorzystywanie dostępnych narzędzi, produkcja informacji, dyskusja, uporczywe odnawianie symbolicznych znaków – obrońcy krzyża do osiągnięcia swoich celów użyli świadomych i momentami wywrotowych środków. Na miejscu zwiędłych, sprzątniętych kwiatów pojawiały się nowe; obrońcy i obrończynie korzystali z toalety w modnych Przekąskach Zakąskach; szybko powstały blogi donoszące o rozwoju sytuacji pod krzyżem z perspektywy nie mediów głównego nurtu, ale osób biorących udział w wydarzeniu; chodniki zostały przekształcone w przestrzenie mieszkalne. Jak pisała dziennikarka Gazety Wyborczej: „trzy leżaki, pięć stołków, walizki, maty do spania, koce, dziesięć termosów, kilkadziesiąt butelek na wodę, parasole, flagi biało-czerwone – to wszystko leży pod bramą Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego” (Nasierowska, 2010). Wśród obrońców kwitła samopomoc i solidarność, która oferowana była jednak tylko tym, których rozpoznawano jako „swoich” – przynależność do grupy obrońców podkreślać można było na przykład przez przyniesienie na miejsce okupacji swojego własnego krzyża, wpięcie w klapę świętego obrazka czy przygotowanie odpowiedniego transparentu. Przestrzeń publiczna została przejęta i przekształcona; stała się miejscem negocjacji społecznych wartości i tożsamości – z krzyżem i obrońcami konfrontowali się nie tylko przypadkowi przechodnie i turyści, ale i osoby, które świadome chciały zademonstrować swoje poglądy i zdecydowały się zrobić to w przestrzeni miejskiej, a nie chociażby w internecie. Na przykład te, które przyszły na skrzykniętą na Facebooku demonstrację. Jednak relacje, w jakie wielu z nas wchodziło pod krzyżem, nie tyle odkrywały prawdę o społeczeństwie, co wytwarzały owo społeczeństwo w ramach tego konfliktu. Obrońcy krzyża ożywili więc Krakowskie Przedmieście, przeddefiniowali to, co wolno, a czego nie wolno, używając przy tym taktyk, których nie powstydziliby się performer (na przykład sytuacjonista?). Mieliśmy więc do czynienia z niespodziewanym połączeniem takich metod i idei wyrażanych w wypowiedziach o charakterze nacjonalistycznym, konspiracyjno-spiskowym i (niekiedy) antysemickim i anty-rosyjskim. Zapewne z tego powodu część komentatorów (również

lewicowych) wzywała, aby – jak parafrazował ironicznie te żądania Roman Kurkiewicz w tekście *Wolność dla krzyżaków!* – obrońców krzyża: „przegnać, zaaresztować, odosobnić, wyleczyć [...], ukarać za samowolkę budowlaną, za zaśmiecanie przestrzeni publicznej, za profanację krzyża” (Kurkiewicz, 2010).

Krytycy zajmowania przestrzeni przed Pałacem Prezydenckim posługiwali się retoryką słabo zawoalowanego obrzydzenia, wstrętu estetycznego wobec ludzi, którzy w ową przestrzeń wkroczyli, powodując swoisty szok wizualny. Osoby spoza centrum, spoza miasta (lub na co dzień niezauważane) pojawiły się tłumnie w środku Warszawy, zamieniając przestrzeń publiczną w przestrzeń pół-prywatną, ukazując tym samym, jak bardzo owa „reprezentacyjna przestrzeń” oparta jest na wykluczeniach. Ten sam mechanizm dyskursywnego odrzucenia pojawił się również w komentarzach do wydarzeń z jedenastego listopada tego roku, po których zarówno politycy, jak i dziennikarze konsekwentnie dokonywali rozróżnienia na dwa rodzaje użytkowników warszawskiej przestrzeni publicznej „chuliganów i zadymiarzy” (którzy nie posiadają żadnych poglądów politycznych) oraz „mieszkańców Warszawy” (którzy chcą jedynie w spokoju obchodzić święto niepodległości) (Domosławski, 2011). Jak się wydaje jednak, część z osób biorących udział w najbardziej radykalnych odłamach manifestacji, była również technicznie mieszkańcami Warszawy (być może z nieco mniej reprezentacyjnej jej części niż na przykład plac Konstytucji), która ową przestrzeń zdecydowała się potraktować instrumentalnie, korzystając z niej jako z przestrzeni konfliktu, konfliktu nie agonistycznego jednak, lecz antagonistycznego, mającego na celu wyeliminowanie przeciwnika.

Krzyż potraktowany jako dzieło *site-specific* odślonił kilka niewygodnych prawd dotyczących marzeń większości o przestrzeni miejskiej, ale i akceptowanych i nieakceptowanych przez nas wykluczonych. Mówię tu zwłaszcza o środowiskach lewicowych, dla których niewątpliwie wydarzenia spod krzyża stanowią kłopot. Pragnąc przestrzeni konfliktu, nie potrafiliśmy zaakceptować tego, że konflikt może być sprowokowany przez grupę społeczną odbiegającą od naszego ideału „wykluczonych”. Podobne napięcia ujawniły się przy okazji dwóch innych sporów o przestrzeń: spektakularnej walki o KDT i zlikwidowania Stadionu X-lecia. We wszystkich trzech sytuacjach posługiwano się podobną retoryką „wspólnego dobra”, „zdrowego rozsądku” i „względów estetycznych”. Przywrócenie czystej, reprezentacyjnej przestrzeni przed Pałacem Prezydenckim, zastąpienie blaszanej hali kupieckiej długo wyczekiwanym (przez stosunkowo nikłą część społeczeństwa) Muzeum Sztuki Nowoczesnej i zdemontowanie gigantycznego targu, by na jego miejscu wybudować spektakularny Stadion Narodowy – te decyzje wydawały się oczywiste, a jednak budzą wątpliwości, zwłaszcza wobec pytania o to, gdzie są teraz ci ludzie, którzy jeszcze niedawno byli w centrum? Po pierwszej, nieudanej próbie usunięcia krzyża, Joanna Erbel pytała na witrynie „Krytyki Politycznej”: „Tłum obronił krzyż, bo był agresywny. Jednak skoro agresja i radykalny społeczny sprzeciw jest argumentem za zaniechaniem działań ze strony miasta, to dlaczego pozostał krzyż, a nie KDT?” (Erbel, 2010). Koniec końców, tłum został pokonany, a pytania, którymi kończy swój tekst Erbel, pytania o to, czym różni się stragan ze sznurówkami od krzyża, są pytaniami, na które nadal powinniśmy szukać odpowiedzi. Nie tylko my, ale również instytucje, które skorzystały na awanturach o przestrzeń publiczną: Stadion Narodowy, który jak na razie zamiast żywą tkanką miejską otoczony jest pustką. Muzeum Sztuki Nowoczesnej, które jako krytyczna instytucja, stawiająca sobie za cel między innymi problematyzowanie zbiorowych przekonań na

temat przestrzeni miejskiej z pewnością świadome jest mało chlubnego gestu założycielskiego, jakim była wyprowadzka, a raczej wyprowadzenie, kupców z centrum Warszawy. Dowodem na świadomość (której próżno szukać u urzędników z Narodowego Centrum Sportu i Ministerstwa Sportu) ekipy MSN-u jest włączenie do „założycielskiej” wystawy *Early Years*, prezentującej wczesne lata działalności Muzeum, filmu Artura Żmijewskiego z cyklu *Demokracje* przedstawiającego zamieszki pod KDT. Gest ów zostaje jednak nieco przysłonięty przez tekst kuratora wystawy, Sebastiana Cichockiego: „Wystawa *Early Years* jest w pewnym sensie raportem z placu budowy, czy też z »pola walki«, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Zdjęcie Jana Smagi i film Artura Żmijewskiego powstały na Placu Defilad, w miejscu, gdzie wzniesiony ma zostać gmach według projektu Christiana Kereza, miejscu będącym obecnie obszarem napięć pomiędzy różnymi środowiskami (czego przykładem były zamieszki wywołane próbą wyprowadzenia kupców z położonej na placu hali targowej)” (http://www.artmuseum.pl/wydarzenie.php?id=early_years). O ile godne pochwały jest więc samo zwrócenie uwagi widzów na charakter przestrzeni, którą ma zajmować Muzeum, o tyle enigmatyczny tekst Cichockiego jest przykładem zrzucenia odpowiedzialności za tę przestrzeń i konflikty wokół niej. Kto bowiem tworzy te „środowiska”, jeśli nie osoby związane z MSN oraz ze światem intelektualnym i artystycznym, apelujące o jak najszybsze wzniesienie gmachu muzeum w jak najdogodniejszym miejscu?

Pytaniem, które warto postawić zarówno wszystkim trzem sporom, jak i badaczom wykładającym wartość konfliktów w przestrzeni publicznej, jest pytanie o ciąg dalszy. Podstawowym gestem byłoby uświadomienie sobie głębokiej polityczności i statusu owych wydarzeń jako konfliktów, których sami jesteśmy częścią. Jeżeli przyjmiemy za Mouffe, że „w ramach modelu agonistycznego [...] przestrzeń publiczna jest polem walki, na którym konfrontują się różne hegemoniczne projekty, bez jakiegokolwiek możliwości ostatecznej zgody” (Mouffe, 2007), to zostają nam jedynie pojedyncze bitwy, które jednak warto toczyć, zawsze świadomie, bowiem to w ich toku, w tworzonych w ich ramach relacjach istnieje społeczeństwo.

BIBLIOGRAFIA

- Deutsche R., 1996, *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge.
- Domosławski A., 2011 *Faszystoidzi w królestwie symetrii*, „Krytyka Polityczna” (<http://www.krytykapolityczna.pl/Opinie/DomoslawskiFaszystoidziw-krolestwiesymetrii/menuid-1.html>, 02.01.2012).
- Erbel J., 2010, *Czym się różni krzyż od stoiska ze sznurówkami*. „Krytyka Polityczna” (<http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/Erbel-Czysmieroznikrzyzodstoiskazesznurowkami/menuid-1.html>, 02.01.2012).
- Gdula M., 2010, *Po krzyżu*, „Krytyka Polityczna”, (<http://www.krytykapolityczna.pl/Opinie/GdulaPokrzyzu/menuid-197.html>, 02.01.2012).
- Habermas J., 2007, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, Warszawa.
- Ile religii? Debata trwa*, 2011, „Kultura Liberalna” (<http://kulturaliberalna.pl/2011/11/01/taylor-leggewie-gajek-karabin-brzozowski-ile-religii-debata-trwa/>, 02.01.2012).
- Kurkiewicz R., *Wolność dla krzyżaków*, „Przekrój” z dnia 17.08.2011.
- Laclau E., Mouffe C., 2007, *Hegemonia i socjalistyczna strategia: przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, Wrocław.
- Mouffe C., 2007, *Artistic Activism and Agonistic Spaces*, „Art and Research” 1/2.
- Mouffe C., 1993, *Return of the Political*, London.
- Mouffe C., 2008. *Polityczność*, Warszawa.
- Nasierowska J., 2010, *Chodnik pod krzyżem jak dzikie obozowisko. Są skargi*, „Gazeta Stołeczna” (http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,8305361,Chodnik_pod_krzyzem_jak_dzikie_obozowisko__Sa_skargi.html, 02.01.2012).
- Zdejmiemy krzyż i co dalej*, 2011, „Kultura Liberalna” (<http://kulturaliberalna.pl/2011/10/25/borecki-szumlewicz-kasia-zdejmiemy-krzyz-i-co-dalej/>, 02.01.2012).
- http://www.artmuseum.pl/wydarzenie.php?id=early_years (02.01.2012)
- <http://poznan.sarp.org.pl/2009/06/19/wyniki-konkursu/> (02.01.2012)
- <http://religiapokoju.blox.pl/2009/04/Minaret-w-Poznaniu.html> (02.01.2012).

Aleksandra
Korczyc

Konku- rencja wyob- raźni. *Kobiece tabu w reklamie*

xxi wiek „wypełniają po brzegi” reklamy. Nie można ich uniknąć w sklepach, na ulicach, w Internecie, telewizji, prasie, ani przejść obok nich obojętnie. Ich temat budzi liczne kontrowersje. Szczególnym tematem zainteresowań jest płęć w reklamie oraz towarzyszące jej relacje, wizerunki, a także podstawowe pytania o sens i znaczenie samej reklamy. Polską książką poświęconą w całości wizerunkowi kobiety w reklamie jest praca Joanny Bator. Obecnie nawiązuje do niej każdy autor zajmujący się tym tematem. Tematem tym szczególnie interesują się środowiska feministyczne, co uwidacznia książka pod redakcją Edyty Ziarkiewicz i Izabeli Kowalczyk *Kobiety, feminizm i media*. Feministki pomimo wewnętrznego rozłamu powodują coraz silniejsze zwrócenie uwagi na problem formy obecności kobiet w reklamie. Według Joanny Bator w Polsce dopiero rozpoczyna się dyskusja na temat negatywnego wpływu reklam na ich fałszywy wizerunek. „Rację bytu reklam stanowi bowiem to, iż są prawdziwe właśnie jako obraz, jako ucieleśnienie pewnych normatywnych wyobrażeń o »prawdziwym życiu«” (Bator, 1998).

Przedmiotem mojej analizy jest kobieta w reklamie w Polsce głównie na podstawie źródeł internetowych, TVP1, TVP2 i telewizji Polsat. Moją uwagę zwróciły przede wszystkim reklamy emitowane w godzinach największej oglądalności. Moim głównym celem jest przedstawienie różnych wizerunków kobiet promowanych w Polsce. Analiza ma charakter jakościowy – postaram się przeanalizować tekst niektórych reklam z bardziej praktycznego punktu widzenia, nie zabraknie także wtrąceń feministycznych, oprę się na badaniach ilościowych firm badawczych i badaczy, między innymi: CBO, DEMOSKOP-u, Joanny Bator. Moja analiza będzie miała także, podobnie jak Joanna Bator, charakter aksjologiczny „obiekt moich badań stanowią wartości deklarowane i uznane przez kobiety – stereotypowe bohaterki reklam” (Bator, 1998). Ten aspekt reklamy nie jest niestety często poruszany przez autorów. Główną bohaterką reklam jest kobieta i to ona traktowana jest jako główny odbiorca.

Role, które odgrywają kobieta i mężczyzna, nie są jednakowe; różnią się i tworzą barierę. Uważam, że przeprowadzona analiza pomoże zauważyć, jaki wpływ ma reklama na młode, kształtujące się kobiety. Chciałabym pokazać sposoby ich prezentacji kobiety, wartościowania oraz tworzenia wizerunku na tle społeczno-kulturowym polskich mediów.

Na zachodzie zauważalne jest wyobrażenie Polski jako kraju o silnie zakorzenionych tradycjach, gdzie w reklamie pojawia się kobieta ukazana w domu, podporządkowana Kościołowi Katolickiemu. Postaram się nieco rozwinąć ten wątek, poruszając następujące zagadnienia: 1) jakie są skutki reklam, 2) jak wygląda model tradycyjnej, a jak nowoczesnej kobiety, 3) czy kobiety godzą się na każdą treść reklamy, jaka jest ich reakcja, 4) jaka jest rola reklam, 6) czy w polskiej reklamie jest miejsce na przekraczanie stereotypów, 7) jak można przełamać stereotypizację

Aleksandra Korcyc – ukończyła studia licencjackie na kierunku Stosunki Międzynarodowe na Wydziale Nauk Społecznych w Instytucie Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Wrocławskiego, specjalizacja Komunikowanie międzynarodowe. Obecnie kontynuuje studia magisterskie w Instytucie Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Wrocławskiego na kierunku Stosunki Międzynarodowe, specjalizacja Studia globalne. Równoległe studiuje Bezpieczeństwo Narodowe w Instytucie Studiów Międzynarodowych (ISM) Uniwersytetu Wrocławskiego.

Reklama w Polsce i jej znaczenie

Polska na przełomie lat 90 xx w. wkroczyła w system demokratyczny. Wiązało się to z wieloma przemianami mającymi na celu rozbudowę gospodarki rynkowej, rozwinięcie wolnego handlu. Zmiany w gospodarce umożliwiły rozkwit przedsiębiorczości, która z kolei przyczyniła się do pojawienia się promocji. Właśnie to ostatnie zjawisko sprawiło, że do Polski dotarła reklama.

W błyskawicznym tempie „zaczarowała” obywateli dzięki radiu, telewizji, pocście i prasie. To sprawiło, że odcisnęła piętno na polskim społeczeństwie. Stała się wręcz symbolem kultury i społeczeństwa. Przekaz reklamy jest wyobrażeniem potrzeb społeczeństwa, wyraża jego status ekonomiczny. Przedstawia często aspiracje, filozofię, nadzieje ludzi. Nie jest ona tylko przekazem informacji, ale i wartości, norm, zachowań, wzorców. To ona kreuje potrzeby, kształtuje i zmienia postawy.

Reklama często odwołuje się do zachowań innych, „zwykłych” ludzi jako do źródła normotwórczego. Działa na zasadzie społecznego dowodu słuszności jako utrwalacza stereotypu. Zachowanie innych stanowi podstawę do określenia, co można nazwać właściwym. Stereotypy tworzymy, bo jest to najłatwiejsza droga, nie musimy się zastanawiać. Tworzy to z nas w dużym stopniu konformistów, z czego albo nie zdajemy sobie sprawy, albo nie przyznajemy się do tego. Reklama powielając stereotypy doprowadza do ich utrwalania np. kobiety są atrakcyjniejsze, gdy mężczyźni ich pożądamy. Wbrew częstym opiniom nie tylko umacnia ona stare wzorce, ale jest punktem zaczepienia do tworzenia nowych.

Anna Twardowska i Eliza Olczyk (2003) wyróżniają dwa główne style reklam: klasyczny – odwołanie do tradycji i nowoczesny – odwołanie do mody, nowoczesności. Obie te formuły przyczyniają się do kształtowania podziałów w Polsce. Utrzymują tradycyjną funkcję kobiety i rodziny; z drugiej strony mamy zupełnie inną rzeczywistość, w której panie pracują, realizują się zawodowo. Społeczeństwo tylko pozornie nie ulega wpływom reklam uznając je za irytujące – 74 proc. i nudne – 70 proc. (badania CBOS, 1997). Za najbardziej denerwujące reklamy obecnie uważa się te związane z tradycyjną funkcją kobiety: margaryny, proszków, podpasek (badania DEMOSKOP, 1996).

Reklamy kreują zazwyczaj iluzję szczęśliwości stając się tym samym światem kłamstw, gdyż diametralnie różnią się od rzeczywistości. Opierają się na grze znaczeń, która ma mobilizować odbiorcę oraz zainteresować go przedmiotem promocji. Kobiety są najliczniejszą grupą docelową reklam. Ich wizerunek opiera się właśnie na stereotypizacji, jednak w treściach reklam wyraźnie widać wpływ nowoczesnego życia, ukierunkowanego np. na piękny wygląd zewnętrzny. Takie nastawienie doskonale odzwierciedla reklama firmy Vistula&Wólczanka, która do promocji garniturów używa jednego z agentów 007 – Pierce’a Brosnana. Jest on obiektem westchnień niejednej kobiety, która marzy, by znaleźć się choć przez chwilę w towarzystwie Jamesa Bonda. Firma daje tę możliwość poprzez kupno mężczyznom takich samych ubrań, jakie nosi znany aktor. Według Rafała Bauera, prezesa zarządu Vistula&Wólczanka, to kobiety „[...] kupują koszule dla swoich mężów, synów, chłopaków, partnerów. Dlatego w tej kampanii reklamowej pomyśleliśmy także o nich. Kobiety sobie tego faceta zawsze jakoś wyobrażają. Odsetek mężczyzn, którzy zakupy robią samodzielnie, jest zdecydowanie mniejszy niż tych, których ubierają kobiety. Niestety, stereotyp jest taki, że mężczyzna zbyt małą wagę przywiązuje do tego, w co się ubiera. Jeżeli pod tym względem wykazuje troskę większą niż przeciętny Kowalski, to naraża się na niesympatyczne określenia. Faktem jest, że większość klientów V&W to panie i od jakiegoś czasu staramy się pokazywać tego mężczyznę takim, jakim widzi go właśnie kobieta. Faceci tak naprawdę nie interesują się swoim wyglądem, tylko tym, jak wyglądają w oczach kobiet” (http://wiadomosci.onet.pl/1477694,720,1,1,reklama_ideal_w_oczach_kobiety,kioskart.html).

Dowodem na to, jak bardzo reklama wpływa na samoocenę kobiet, są przeprowadzone przez korporację Unilever badania na kobietach. „We wrześniu

2004 roku korporacja Unilever – marka Dove – wydała raport pt. »Rzeczywista prawda na temat piękna: raport globalny. Wnioski ze światowego badania kobiet, piękna i dobrego samopoczucia«. Badanie ilościowe przeprowadzono na grupie 3200 kobiet w wieku od 18 do 64 lat [...] Badano, czy kobiety identyfikują się ze słowem piękno. Większość kobiet mając do wyboru słowa: »naturalna«, »przeciętna«, »piękna«, »seksowna« i »ośniewająca« – wskazywała na »naturalna« (31 proc.) lub »przeciętna« (29 proc.) jako opis swojego wyglądu; jedynie 2 proc. kobiet na świecie wybrało opcję »piękna«. To mniej niż w przypadku »atrakcyjna« (9 proc.), »kobieca« (8 proc.), »dobrze wyglądająca« (7 proc.) czy »słodka« (7 proc.). Analizy wskazały, że brak identyfikacji kobiet z »pięknem« utrzymuje się we wszystkich grupach wiekowych, gdyż jedynie 4 proc. respondentek w wieku 18–29 lat wybrało słowo »piękna« do określenia swojego wyglądu» (www.campaignforrealbeauty.com).

Z kolei Monika Wasilewska przeprowadziła analizę roli społecznej pełnionej przez kobiety na przykładzie 110 reklam programu pierwszego TVP przed i po wiadomościach wieczornych. Z jej danych wynikało, że aż 55 proc. kobiet realizowało role rodzinne (matka, żona, gospodyni), 23 proc. prowadziło gospodarstwo domowe. Kobiety jako obiekt pożądania stanowiły 34 proc. Kobiety „rodzinne” rzadko przedstawiano jako obiekt pożądania. Wynik ten wynosił 5 na 70. Aktywność zawodowa była dość niska: 17 proc. pracowało zawodowo, 8 proc. stanowiły kobiety, które pracowały i zajmowały się domem. Atrakcyjność seksualną częściej eksponowały kobiety czynne zawodowo (5 na 22) niż rodzinne (5 na 70). Wasilewska nie zauważyła, by jedna kobieta wykonywała w reklamie wszystkie role (Wasilewska, 1997).

Kobieta tradycyjna

„Zwierzę domowe”

W Polsce ten stereotyp wydaje się bardzo trudny do przełamania. Kobieta w reklamach jest przedstawiona jako matka, strażniczka domowego ogniska, żona. Joanna Bator zwraca uwagę na „patriarchalną sentymentalizację macierzyństwa” (Bator, 1998). Nawet w reklamie cukierków kobieta-matka musi „najbardziej na świecie kochać swoje dziecko” i dlatego niezbędny jest zakup danego produktu, w tym przypadku cukierków. Joanna Mizielińska pisze „Reklamy przedstawiające kobietę w roli matki przede wszystkim skupiają się na jej obowiązkach jako karmicielki i opiekunki. Ona reaguje na to, że reszta rodziny chce jeść” (Mizielińska, 1997). Ów teoretyczny model łatwo zauważyć w reklamach, w których panie przyrządzają i podają posiłki (lub wykonują obie czynności jednocześnie). Reklamy takie wręcz prowadzą do wniosku, że priorytetem dla matki jest nieustanne świadczenie usług na rzecz rodziny. Przykładem może być reklama napoju Tang. Dzieci pytają się wzajemnie: skąd się on bierze (mowa o napoju)? Odpowiedź brzmi: od mamy.

Matka

Kobieta-matka myśli o odparzonej pupie niemowlaka – Pampers, Tesco, ubraniach – Silan, Lenor, jedzeniu – Danone, Nestle, a także o bakteriach na podłodze i w łazience – Ajax. Dbą, by dzieci zawsze wychodziły do szkoły z pożywnym jogurtem. Jako żona gotuje mężowi posiłki – Winiary, pierze

koszule – Visir, a także dba o zdrowie – Jogobella, Paracetamol. Jako gospodyni domowa dokonuje wyboru między dobrymi a tańszymi proszkami – Pollena Rex, piecze pyszne ciasta – Kasia, walczy z osadem w łazience – Domestos, Cillit. Taką kobietę zauważamy najczęściej podczas sprzątania lub w kuchni. To ona dba o dom i rodzinę, stara się, by było czysto. Należy zaznaczyć, że w reklamach są to zajęcia, które dają jej wiele radości. Odpowiedni płyn sprawia, że okna myją się niemalże same, a gotowanie z najlepszymi przepisami i najnowszym piekarnikiem jest wręcz banalne. Obowiązki domowe są tu bardzo przyjemne i proste. Ukazana w reklamach kobieta jest zawsze uśmiechnięta i zadbana. Nie jest ona zmysłowa ani pociągająca, ale dobrze ubrana. Często jest kobietą o przeciętnej urodzie. To idealna żona i matka, szczęśliwie spełniająca swoje codzienne obowiązki.

Żona

Mąż jest zawsze dominujący. Odzwierciedla to stwierdzenie z reklamy pasty Signal „Odkąd mąż przekonał mnie do regularnego stosowania pasty Signal, mam o jedno zmartwienie mniej”. Kobiety często traktują też swoich mężów jak dzieci i kupując kolejny produkt mówią: to dla mojego Tomeczka. Wizja kobiety matkującej mężczyźnie jest nierzadko obecna w reklamach detergentów. Reklama proszku Bryza przedstawia dwóch urwisów: ojca i syna w brudnych ubraniach. W tle słyszymy wesołą piosenkę „dzieci i plamy to normalna jest rzecz”, „teraz masz Bryzę”. Można podświadomie wywnioskować, że proszek jest przeznaczony dla kobiet, a pranie dla matek. Dziś tradycyjna rola kobieca jest coraz mniej popularna i szanowana. Kobiety bardziej doceniają aktywność zawodową. Pragną niezależności, nie chcą być już podporządkowane. Z przeprowadzanych przez ARC Rynek i Opinia badań jasno wynika, że 60 proc. respondentek uważa, że lepiej być kobietą sukcesu niż „kurą domową”.

Kobieta nowoczesna

Piękna i zmysłowa

Taki obraz kobiety jest w Polsce coraz popularniejszy. Idealnie gładka skóra, młoda, szczupła, piękna, o gęstych, puszystych włosach. Taką osobę ukazuje reklama szamponu Head & Shoulders – dzięki niemu na plaży tylko do dziewczyny stosującej go regularnie (efekt lśniących, gęstych włosów) ustawia się kolejka po napój. Podobnie postępuje wielu innych producentów, którzy próbują zwrócić uwagę kobiet produktami kosmetycznymi np. balsamami, kremami przeciwzmarszczkowymi, szamponami. Oglądający je odbiorca-kobieta może tylko pomarzyć, że osiągnie taki efekt, lub popada w kompleksy. Większości z nich daleko do wyglądu „wieszakowatych”, ale fotogenicznych modelek. Kobieta stara się tu być seksowną uwodzicielką, choć wyzwolenie jej z domu doprowadziło do znalezienia się w nowym więzieniu – więzieniu ciała. Kobiety wyzwolono po to, by ją skonsumować seksualnie. Troską takiej kobiety, która pracuje zawodowo i żyje intensywnie, jest nieustanne dbanie o urodę, aby przypodobać się płci męskiej. Kosmetyki są tu najważniejszym przykładem. Nazwy ich składników brzmią jak magiczne czary, a wspomniane kremy przeciwzmarszczkowe reklamują 20-latki. Kobiety zmysłowe, widoczne w reklamach alkoholi, papierosów czy samochodów,

są istnym wabikiem dla mężczyzn. Wizerunek kobiet zmienia się bardzo szybko, a reklama godzi ściśle „kobiece” role z łatwym, niezależnym trybem nowoczesnego życia. Obecnie kobietę zmysłową zaczęto utożsamiać również z gospodynią domową, która dba o swojego partnera, a także o perfekcyjny wygląd od rana do wieczora. Celowo przedstawia się bogate gwiazdy, które gdziekolwiek się nie pojawią, kuszą i zwracają uwagę, zachwycają. Chodzi o to, by ukazać „lepszego” i „piękniejszego” świat. Konkretnie perfumy mają być namiastką wielkiego świata, pozwalającą poczuć się adresatce komunikatu jak jedna z kobiet z wyższych sfer.

Businesswoman

„Jestem kobietą pracującą. Żadnej pracy się nie boję”. Te słowa Ireny Kwiatkowskiej zapamiętał nie tylko fan serialu „Czterdziestolatek”. Od takiego cytatu mogłaby także zacząć opowieść o sobie kreowana przez media, choć rzadko w nich pokazywana *businesswoman*. Charakteryzuje ją perfekcja i pewność siebie. Jest jednak atrakcyjna i młoda. To zaangażowana zawodowo dama nie przywiązująca już zbytnej uwagi do domu. Musi dbać o wizerunek, bo ma styczność z wieloma poważnymi ludźmi. Nie pozwala sobie na uchybienia. Ma idealną fryzurę „na każdą pogodę” – taką przedsiębiorczą panią prezentuje Taft (lakier do włosów). Włosy zostają poddane licznym, codziennie towarzyszącym uczesaniu testom (wiatr, deszcz). Fryzura nadal jest idealna, bez względu na wszystko. Taka kobieta nie przywiązuje wagi do brudnych spodni dziecka. Jest ukazana tylko przy pracy. Pozostaje aktywna 24 godziny na dobę, w ciągłym pośpiechu – dlatego np. używa dezodorantu Adidas, dającego jej uczucie świeżości całą dobę. Wszystko, co nosi (ubiór, telefon), musi być praktyczne i wygodne. Jej stroje są dobrane idealnie, odpowiednie na każdą okazję i mają świetnie dopasowane kolory.

Środki higieniczne

Najczęściej kobiety reklamują podpaski. Widzimy podpaskę Always, na której odpowiednikiem krwi jest niebieska substancja. Podobnie sytuacja wygląda w reklamach tamponów OB. „Nowoczesność” i „wyzwolenie” to walka z tłuszczem, zaskórnikami, włosami na nogach czy rozdławiającymi się końcówkami włosów na głowie.

Reklamy poniżające

Na głównym planie widzimy roznegliżowaną kobietę ubraną w czarny, bardzo powycinany, jednoczęściowy strój. W tle leci ostry kawałek Prodigy „Smack my bitch up”. Kamera wędruje w kierunku pośladków, kobieta zamienia się w motocykl, po czym po chwili znów widzimy jej ludzką postać. Działa naturalnie na męskie instynkty. Motocykl jest tu kochanką, którą można mocno klepnąć po tyłku. Tak właśnie producenci Hondy zaprezentowali swój najnowszy model. W reklamie działa tzw. szybka nagość, która ma szokować. Przywołuje liczne skojarzenia między roznegliżowaną kobietą a szybkimi numerkami (dodawanie gazu w motocyklu). Zdecydowanie odbiorcą jest mężczyzna. Reklama jest prosta i estetyczna, jednak powoduje efekt zniesmaczenia. Chce prowokować jak każdy tego typu model. Anna Przybylska w reklamie wody Veroni wynurza się z wody. Jest mokra, jej sukienka prześwituje w górnych partiach. Wilgotne ciało ma automatycznie obudzić skojarzenie nie tylko

z reklamowaną wodą, ale również z potem, który pojawia się w trakcie wysiłku reprodukcyjnego. Podobny efekt mają spowodować świecące drobinki (np. brokatem), do których kupna zachęcają producenci kosmetyków.

Według Freuda tożsamość każdego wyraża się przez ciało – „anatomia jest przeznaczeniem” (ideologia biologiczna). Do Polski z kultury Zachodu coraz częściej dociera dualizm w sferze psychofizycznej (co przejawia się w reklamach). Łatwiej odnaleźć kobietę utożsamianą jedynie z ciałem. Sferę umysłową, racjonalność przypisano płci męskiej. Taki podział funkcjonuje nie tylko w sferze mediów, ale wpływa też na prawdziwe życie. Ogranicza to rozwój kobiet w innych dziedzinach niż życie rodzinne. Rozpatrując ten problem z drugiej strony dochodzę do wniosku, że sama kobieta określa się poprzez wygląd.

Kobieta-produkt? Takie pytanie podsuwa reklama Polskiej Telefonii Cyfrowej – zdjęcie blondynki o okrągłych kształtach z napisem „Masz na nią 160 minut za 30 zł.” Rzecznik prasowy PTC, Witold Pasek, tak tłumaczył tę reklamę „My reklamujemy ofertę telekomunikacyjną, a nie erotykę. Ale, jak to się mówi, głodnemu chleb na myśli” (Kula, 2011). Na myśl przychodzi krótka odpowiedź towarzystw kobiecych „Głodny głodnemu wypomina”.

Potencjalnymi odbiorcami tego typu reklam są mężczyźni; kobieta jest tu tylko ozdobą, którą można nawet utożsamić z reklamowanym towarem. Ciała kobiet są często uprzedmiotowione poprzez kontrowersyjne sceny erotyczne, jak np. w reklamie Pumpy. Klęcząca przed chłopakiem, sugerująca akt seksualny dziewczyna – to nowy sposób promocji ubrań dla nastolatków. W tej scenie chłopak stoi – dominuje. Takie podejście widoczne jest też w reklamach lodów czy szamponów – Herbal Essences. Kobieta używająca szamponu przeżywa niemal rozkosz erotyczną, ekstazę krzycząc „Tak, tak tak!” w łazience. W reklamie *chipsów* kobieta jest kojarzona z despotką gotową zrobić wszystko dla delektowania się nimi. Przykładem jest reklama z Pamelą Anderson i chipsami Lays. Aktorka jest skłonna wyszorować pokład i jeść z ręki ofiarodawcom. To wulgarna reklama, która zawiera motyw upokorzenia – pokazuje, do jak żałosnych gestów zdolna jest kobieta by osiągnąć rozkosz, swój cel.

Kontrowersyjne zdjęcie domu mody Dolce & Gabbana ukazuje kobietę leżącą w odsłaniającym nogi stroju, nad którą pochyla się mężczyzna bez koszulki – towarzyszy mu czterech półnagich mężczyzn patrzących obojętnym wzrokiem. Scena przypomina zbiorowy gwałt. Na tę kwestię słusznie zwraca uwagę Zbyszko Melosik „[...] współczesna reklama wykorzystuje coraz częściej konwencje stosowane w miękkiej pornografii”, a „proces erotyzacji konsumpcji kobiety” staje się przyczyną do traktowania kobiet jako towarów (Melosik, 1996). Promocja filmu Mobilking jest tego doskonałym odzwierciedleniem. Włączając telewizor widzimy bardzo skąpo ubrane, nasmarowane oliwką kobiety emanujące pewnością siebie, (choć nic w konsekwencji to im nie daje), które nie potrafią poradzić sobie z gaszeniem pożaru, naprawą samochodu, ścinaniem drzew czy strzelaniem z karabinu maszynowego, czyli tzw. „męskimi rzeczami”. Każda próba kończy się niepowodzeniem, gdyż są to sprawy, o których nie mają zielonego pojęcia. Reklamę wieńczą krótkie ujęcia „prawdziwych mężczyzn” w „męskich” sytuacjach: strzelanie bramek, kibicowanie, jazda samochodem. Reklama wzbudziła liczne kontrowersje. Grupy kobiece uznały, że ukazuje kobiety jako płęć gorszą i jest tym samym dyskryminująca. Towarzyszące obrazowi hasło „Spójrzmy prawdzie w oczy: niektóre rzeczy zawsze były i będą tylko dla nas, mężczyzn. Taki jest Mobilking” doprowadziło do wielu sprzeciwów, reklamie zarzucano podział na lepszą i gorszą płęć oraz przedstawianie kobiety jako głupiotkiej, nieporadnej postaci, mogącej pochwalić się tylko erotycznym ciałem. Dodatkowo, w ramach

promocji producenci do każdego zakupu zestawów telefonicznych dodają plakat z rozebrana kobietą. Dzięki takim kontrowersjom operator zyskał nowych klientów¹. Ale czy jednocześnie nie zniechęcił do zakupu płci wrażliwej...?

Na podstawie reklam można rozróżnić dwie funkcje ciała: rozrodczą i seksualną. Za pomocą reklamy erotyka wkracza do dzisiejszej rzeczywistości, staje się obecna w mediach i na ulicach. Erotyzm reklamuje wszystko. Jest on wykorzystywany, gdyż pobudza w odbiorcy pożądanie i doznanie piękna. Na boku leży naga kobieta. Obok widnieje napis „gładź, gładź, gładź”. Jest to *billboard* prezentujący gładź szpachlową Megaron. Producent przedstawił na tym samym poziomie gips i ciało kobiety podsumowując skojarzenie, że mężczyzna może gładzić zarówno ścianę, jak i kobietę. Producent wytłumaczył tę reklamę słowami: „Niech się panie nie obrażają. To reklama dla mężczyzn”. Naga kobieta jest tu chwytem marketingowym. Nic przecież nie przyciąga tak bardzo jak roznegliżowane ciało, o czym świadczy także dodawanie zdjęć kobiet do kiełbasek, dachówek itd.

Należy odróżniać motywy erotyczne od seksizmu. Seksizm przedstawia kobietę w roli narzędzia w rękach mężczyzny lub jako obiekt seksualny. Od pewnego czasu pojawia się nurt odwrotny. Kobiety często są pokazywane jako chcące zaimponować koleżankom, udowodnić swoją atrakcyjność, determinację czy wyższość. W reklamie Hoop Coli takie właśnie są. Zastanawiają się, jak złowić mężczyznę używając cielesnego czaru, by ambitne przyjaciółki im zazdrościły. Reklama sugeruje, że mężczyzna stanowi podstawę oceny przez innych, a zdobyć go można tylko przez wizualną grę, np. oblewając się Hoop Colą, co staje się pretekstem do zdjęcia bluzki i ukazania swoich kształtów w stroju kąpielowym.

„Krochmalenie poszwy”, „obciążanie guzików”, „nasze szmaty są tanie” to hasła reklamowe firmy Cropp Town, która tymi sloganami próbuje wpisać swoją markę w coraz głośniejszy nurt *west-coast-hiphopowego* podejścia do ludzi. W tym nurcie kobiety to *bitches* (suki), a faceci –alfonsi. Reklama ewidentnie obraża kobietą inteligencję i tożsamość, kreując świat, w którym kobieta jest towarem. Z analiz rynkowych wynika, że promocja nie przekonuje do kupna. Tomasz Gardzewicz, kierownik ds. projektów marketingowych Cropp Town, tak tłumaczył reklamę „Teksty, które towarzyszą reklamie, są autentyczne i pochodzą ze starych podręczników krawiectwa. Oczywiście, że zostały wykorzystane z lekką dwuznacznością, reklama powinna przecież przyciągać uwagę, prowokować, wchodzić w dialog z odbiorcą. Z tego względu cieszę się, że młodzi artyści na nią zareagowali. Podkreślam jednak, że nie było naszym zamiarem kreowanie upokarzającego wizerunku kobiet” (<http://kobieta.interia.pl/news/burza-wokol-reklamy-domu-mody,879437>).

Krótki przekaz reklam dotyczących ciała brzmi: kobieta musi się podobać, po to przecież jest. Ciało z kolei to wróg, który tę misję wciąż utrudnia.

Przeciwstawianie się seksizmowi

Kobiety nie chcą dziś być bierne wobec obrażających je treści reklamowe. To głównie towarzystwa kobiece doprowadziły do usunięcia reklam Dolce

1 Z badań wstępnych prowadzonych przez Media2.pe wynika, że już w pierwszych dniach od wyemitowania reklamy Mobilking uzyskał 10 tys. aktywnych klientów

& Gabbana i Radia 94 (przede wszystkim za sprawą Ośrodka Informacji Środowisk Kobięcych ośka z Warszawy), a także ocenzonego, a następnie wstrzymanego reklamy Mobilking. Była pełnomocnik rządu ds. równości statusu płci, Magdalena Środa, domagała się kar za seksistowskie reklamy.

W Polsce coraz większą rolę zaczyna odgrywać *subvertising*² – można wskazać kilka spektakularnych akcji. W połowie kwietnia 2004 r. *streetartowiec* o pseudonimie Ambramowski w centrum Warszawy stworzył antyreklamę, która skrytykowała kampanię firmy Axe. Sprzeciwiając się akcji telewizyjnej Axe Vice – w której „Dziewczynki stają niegrzeczne” pod wpływem zapachu i są zatrzymane w areszcie za „bezpprawne rewizje osobiste mężczyzn” – w protestie wobec hasła „Maturzystki lubią zaliczać” dopisał obok dezodorantu na zdjęciu słowa „Gówno jest zjadliwe. Efekt Axe”. Ambramowski bronił swojej antyreklamy argumentując, że Axe wykorzystuje ciężką sytuację niektórych sfeminizowanych grup zawodowych dla zwiększenia sprzedaży oraz zachęca do dyskryminowania kobiet w pracy. W Łodzi obok hasła reklamy gładzi Megaron, o której była już mowa wcześniej, dodano napis „Ręce precz od naszych ciał” i dorysowano kobietę z zaciśniętą pięścią.

Świat reklam jest utopijny. Nie ma w nim kłótni ani napięć. Nie istnieje konieczność wyboru między pracą zawodową a domem; to drugie zawsze jest najważniejsze. Praca nie jest dla kobiet wysiłkiem. Są zawsze piękne, doskonałe, świeże i pachnące. Jednak gdyby okazało się, że są zmęczone, zaraz pomogłyby im odpowiednie kosmetyki. Dość zdumiewające są opinie kobiet – zarówno gospodyń domowych, jak i *businesswoman* – które są pozytywnie nastawione wobec reklamowanych produktów i deklarują, że ulegają ich wpływowi. Stereotyp okazuje się silniejszy niż rzeczywistość, która go stworzyła. Dlatego twórcy reklam tak chętnie się nim posługują.

Stereotypy istniały już w czasach starożytnych. Dotyczą również ról związanych płcią i nastawienia do nich, które nadal podtrzymują media. Według Beaty Pawlicy i Edyty Widawskiej stereotypy są bardzo odporne na zmianę – gdy je zmieniamy, zmianie ulega także nasza wiedza o świecie (Pawlica, Widawska, 2001). Ludzie sami blokują dopływ komunikatów burzących stereotyp, utrzymując jednocześnie władzę bezpieczeństwa. Zmiana zachodzi co prawda bardzo wolno, lecz zauważalnie. Przykładem może być reklama dezodorantu Bac „Dziś znowu mam jedno spotkanie za drugim” czy środka przeciwbólowego Apap.

Prawdziwe wyzwolenie kobiet powinno opierać się na prawach uniwersalnych przypisanych obu płciom. Ograniczenie do kuchni i łazienki powoli znika, choć jak na razie tylko 7 proc. kobiet obecnych w reklamach wykonuje pracę umysłową. Jednak ich liczba stale rośnie. Socjolog Mirosław Pęczak wypowiadając się na temat uprzedmiotowienia w reklamie stwierdził, że ten temat oburza bardziej Amerykanów, a w Polsce trafia na odbiorców, potencjalnych klientów. Przykładem jest plakat warszawskiej szkoły uwodzenia. Widać młodą dziewczynę w kusej spódnicy, która chodzi ulicami miasta mając z tyłu napis „Dają najlepszym” (www.pardon.pl/artukul/4950/seksistowska_reklama_daja_najlepszym_na_tyliku_kobiety). Obok hasła są kartki z numerem telefonu do szkoły. Kobiety – poprzez protest – mogą sprzeciwić się stereotypizacji. Panie obecnie bardziej buntują się nie przeciwko prezentacji ich jako obiektów seksualnych, ale przeciw seksualizacji przedmiotów za pośrednictwem kobiety.

2 Zakłócenie przekazu reklamy, wykorzystanie reklamy przeciwko niej samej

Uważam, że tradycja w reklamach coraz bardziej przesuwana jest na „boczny tor”. Młode kobiety buntują się przeciwko postrzeganiu ich jako „kur domowych”, a reklama opiera się przecież na pozyskiwaniu klientów. Eksperti przewidują, że w Polsce w najbliższym czasie nadal będziemy świadkami wojny płci w reklamie. Jednakże reklamy będą odchodzić od podkreślania wydajności i objętości produktów, czyli procentów i liczb, a raczej zbliżać się ku emocjom związanych m. in. z płcią. Dzieje się tak dzięki lepszym zarobkom Polaków, którzy nie zwracają już tak bardzo uwagi na oszczędności związane z danym produktem. Odmienne zdanie ma Joanna Bator: „Nie należy się spodziewać, że w z telewizyjnych ekranów kiedykolwiek znikną serie propagujące tradycyjny model rodziny lub reklamy, które z jednej strony ukazują stereotypowy podział ról w małżeństwie, a z drugiej – kobiety jako nieskomplikowany w obsłudze obiekt seksualny” (Bator, 1998).

Można jednak liczyć, że coraz więcej reklam będzie odzwierciedlać przemiany kulturowe, a ich udział będzie przewyższał „tradycyjne” reklamy. Kobiety grając w ośmieszających je *spotach* same przyczyniają się do tworzenia i utrwalania stereotypów. Przykra jest chociażby promocja odzieży męskiej firmy Springfield pod hasłem „Zakaz wstępu kobietom” – autorką tej kampanii jest kobieta, Iza Sanicka. Twierdzi ona, że „Springfield to marka dla facetów. Chcąc polećtać naszych panów, wymyśliliśmy tydzień tylko dla nich, żeby zapoznali się z ofertą firmy, oswoili z marką.” „A zapytana, czy nie boi się protestów grup kobiecych, odparła, że marzy o tym. „To by dopiero była reklama” (<http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,60935,3018597.html>).

Przy tworzeniu reklam należy pamiętać o ich wpływie na rozwój dziewczynek i chłopców. Promowanie od najmłodszych lat określonego wyobrażenia płci pięknej ma wpływ na odbiorcę zarówno w dniu dzisiejszym, jak i być może na jego postrzeganie kobiet w przyszłości. W Polsce, pomimo że spójny ruch walki ze stereotypami nie jest jeszcze dostatecznie rozwinięty, można zauważyć coraz większy udział organizacji kobiecych, kampanii społecznych oraz wystaw poruszających problemy dotyczące współczesnych kobiet. Przykładem jest kampania stworzona przez firmę konsultingową LRDP Kantor Polska. Katarzyna Skórzyńska, która opracowała jej założenia, namówiła Andrzeja Mleczkę do współpracy: „Poszliśmy w kierunku dowcipu może nie do końca poprawnego. Chodziło nam o to, by nakłonić ludzi przejeżdżających samochodami do rozmowy na ten temat, i to się udało” (Dudzik, 2011). W ramach kampanii pojawiło się sto *billboardów* z pięcioma rysunkami autorstwa Andrzeja Mleczki, które można było oglądać w czerwcu 2005 roku na terenie całej Polski.

Nie wolno jednak popadać w przesadę, jeśli chodzi o obwinianie reklam jako środków deprawujących kobiety. Żaden reklamodawca nie będzie puszczał *spotów*, które odrzuca społeczeństwo. Wiele reklam używa dobrych pomysłów i ciekawych sloganów – bez posługiwania się kobietą jako atrybutem – np. „A świstak siedzi i zawija je w sreberka”, „A łyżka na to – niemożliwe”. Najlepszym rozwiązaniem byłoby nie przekraczanie przez nadawców pewnych granic i mniej dosłowne traktowanie reklam przez odbiorców.

BIBLIOGRAFIA

- Bator J., 1998, *Wizerunek kobiety w reklamie telewizyjnej*, Warszawa.
- Dziedzic K., 1997, *Wizerunek kobiety i mężczyzny w reklamie telewizyjnej w Polsce i Wielkiej Brytanii*, [w:] R. Siemieńska (red.), *Portrety kobiet i mężczyzn*, Warszawa.
- Dziewanowska K., 2004, *Wizerunki kobiet w reklamie telewizyjnej w Polsce*, Warszawa.
- Dudzik I., *Billboardy walczące ze stereotypami*, „Gazeta Wyborcza” (04-11-2011).
- Frątczak-Rudnicka B., 1997, *Kobiety w reklamie – kobiety o reklamie*, [w:] R. Siemieńska (red.), *Portrety kobiet i mężczyzn*, Warszawa.
- Hyży E., 2003, *Kobieta, ciało, tożsamość*, Kraków.
- Jakubowska-Mroskowiak H., 2006 *Wyzwolenie czy zniewolenie – co kryje się w nowoczesnym modelu kobiecości?* (<http://www.gender.uni.wroc.pl/Teksty/jakubowska.php>, 04-11-2011).
- Kaschak E., 2001, *Norwa psychologia kobiety. Podejście feministyczne*, Gdańsk.
- Kulczyńska Maja, *Reklama: ideał w oczach kobiety* (http://wiadomosci.onet.pl/1477694,720,1,1,reklama_ideal_w_oczach_kobiety,kioskart.html, 04-11-2011).
- Kowalczyk I., *Dlaczego feminizm?* (http://free.art.pl/konsola/konsola.htm?teksty/o_reklamie_main.htm, 04-11-2011).
- Kowalczyk I., Zierkiewicz E. (red.), 2005, *Kobiety, feminizm i media*, Poznań-Wrocław.
- Kula M., *Środa w środę*, „Gazeta Wyborcza” (04-11-2011).
- Melosik Z., 1996, *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Poznań – Toruń.
- Mizielnińska J., 1997, *Kobieta jako przedmiot i podmiot reklamy*, [w:] J. Brach-Czajny (red.), *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem – rozważania o płci w kulturze*, Białystok.
- Moda na seksizm* (<http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,60935,3018597.html>, 04-11-2011).
- Mroczek Ch., 1999, *Płeć kulturowa w reklamie: Polska-Wielka Brytania* [w:] E. Oleksy (red.), *Mass media w społeczeństwie obywatelskim*, Łódź.
- Murzyn A., 1999, *Simone de Beauvoir: Filozofia a płeć*, Kraków.
- Olczyk E., Twardowska A., 2003, *Kobiety w mediach*, Warszawa.
- Opinie o reklamie. Komunikat z badań*, 2005, Centrum Badania Opinii Społecznej (<http://www.cbos.pl>).
- Pawlica B., Widawska E., 2001, *Wpływ reklamy na kształtowanie stereotypów społecznych*, „Edukacja i Dialog”, nr 4, s. 51-57.
- Plesnar Ł., 1997, *Piękne kobiety, pejzaże i zwierzęta, czyli kicz w reklamie telewizyjnej*, [w:] G. Stachówna (red.), *Niedyskretny urok kiczu*, Kraków.
- Strinati D., 1998, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań.
- Walczewska S., 1999, *Damy, rycerze i feministki*, Kraków.
- Wasilewska M., 1997, *Wzory kobiet w reklamie telewizyjnej w Polsce*, [w:] R. Siemieńska (red.), *Portrety kobiet i mężczyzn*, Warszawa.
- <http://kobieta.interia.pl/news/burza-wokol-reklamy-domu-mody,879437> (04-11-2011)
- www.pardon.pl/artukul/4950/seksistowska_reklama_daja_najlepszym_na_tylku_kobiety (04-11-2011).
- www.campaignforrealbeauty.com (04-11-2011).
- www.dove.pl (04-11-2011).

Michał Jan
Lutostański

***Behe-
moth
prze-
łamuje
tabu***

**stając się elemen-
tem polskiej kultury
popularnej. *Analiza
twórczości zespołu***

Przyglądając się zmianom zachodzącym w polskiej kulturze popularnej w ostatnich latach, trudno nie zauważyć pojawienia się w niej treści związanych z subkulturą metalową. W 2009 roku muzyka ta wykroczyła niejako poza obręb fanów metalu, łamiąc dotychczasowe tabu – a mianowicie omijanie w mediach skrajnie ekstremalnych odmian metalu, czyli muzyki *black i death* metalowej. Wtedy to płyta *Behemoth* „Evangelion” stała się jedną z lepiej sprzedających się płyt w Polsce. Wśród osiągnięć tego zespołu z 2009 roku warto również wymienić: nominację do polskiej nagrody muzycznej Fryderyki 2009 w 5 kategoriach (Produkcja Muzyczna Roku, Najlepsza Oprawa Graficzna, Grupa Roku, Videoklip Roku oraz Album Roku HEAVY METAL, w której to kategorii Fryderyka otrzymali), nominacja w kategorii „Best Underground Band” w prestiżowym „Revolver Golden Gods Awards Show” – pierwszym amerykańskim show poświęconym muzyce *hard* rockowej i *heavy* metalowej, sponsorowanym przez firmę *Epiphone*, 4. miejsce w plebiscycie okładek portalu „Redefinemag.com” za album „Evangelion”, 5. miejsce w magazynie „Revolver” jako najważniejszy album roku, m. in. przed *Slayerem* i *Rammsteinem*, nominacja do nagrody „Sztorm Roku”, przyznawanej przez trójmiejski oddział „Gazety Wyborczej”, zdominowanie podsumowania roku w magazynie muzyki ekstremalnej „Terrorizer” w kategoriach: najlepszy zespół; najlepszy zespół koncertowy; najlepszy basista (Orion); najlepszy gitarzysta (Nergal); najlepszy perkusista (Inferno); najlepszy wokalista (Nergal); osobowość roku (Nergal); najlepszy album („Evangelion”); najlepsza okładka („Evangelion”). Dodatkowo *frontman* zespołu – Nergal – udzielił wywiadów w znacznej części dostępnych w Polsce pozycji prasowych (między innymi w następujących czasopismach: „Przekrój”, „Newsweek”, „Przegląd”, „Angora”, „Polska”, „Wysokie Obcasy”, „Polityka”, „CKM”, „Playboy”, „Metro”, „Fakty i Mity”) i wystąpił w wielu programach telewizyjnych (na przykład wziął udział w programie Kuby Wojewódzkiego) – stał się więc wręcz częścią popkultury.

Należy oczywiście podkreślić wpływ swoistego dyptyku popkulturowego, stworzonego w pewnym momencie przez wokalistę *Behemoth* razem z popową piosenkarką Dodą (co ciekawe, podobny dyptyk stworzył kiedyś perkusista *glam* metalowego zespołu *Motley Cure* – Tommy Lee z aktorką Pamelą Anderson). Ich muzyka broni i broniła się sama już wcześniej na trasach koncertowych, organizowanych na całym świecie z największymi gwiazdami metalowymi. Mamy więc gwiazdy muzyki w Polsce, które robią międzynarodową karierę. Mamy bardzo silnie rozwiniętą scenę metalową, a w szczególności *death* metalową. Nurt obecny w ojczyznach subkultury, czyli w USA i Wielkiej Brytanii, rozwija się w Polsce bardzo intensywnie. W książce Alberta Mudriana *Wybierając śmierć – niewiarygodna historia death metalu i grind core’a* w płytowym niezbędniku fanów tej muzyki oprócz legendarnych twórców pojawiają się płyty *Vadera* „De Profundis” i „Litany” oraz „Demigod” *Behemoth* i „Nihility” *Decapitated*. Nie dość więc, że jest ona ostatnio promowana w mediach, to jest bardzo popularna wśród fanów tej muzyki od bardzo dawna.

Michał Jan Lutostański – mgr socjologii. Uczestnik Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich SWPS. Współpracował z CBOS, a obecnie jest badaczem rynku w sektorze badań konsumenckich TNS OBOP. Do zainteresowań naukowych autora należy przede wszystkim młodzież oraz jej normy, wartości i styl życia, a w szczególności specyficzne grupy młodzieżowe – subkultury.

Tabu w muzyce

Aby zrozumieć, dlaczego muzyka ta stanowiła przez długi czas tabu, należy prześledzić treści, jakie ze sobą niesie. Nieprawdą byłoby jednak stwierdzenie, że cała muzyka metalowa była objęta tabu, gdyż takie zespoły, jak chociażby *trash* metalowy *Acid Drinkers*, był obecny od dawna w mediach i świadomości

Polaków. Za *Encyklopedią Muzyki Popularnej*. *Heavy Metal* (Kenyon, 1994: 26–31) możemy przytoczyć powstałe przez lata następujące jej odłamy: *black metal*, *christian metal*, *conceptualized metal*, *death metal*, *electronic metal*, *folk metal*, *funk metal*, *glam metal*, *goth metal*, *grebo-metal*, *heavy metal*, *indie metal*, *industrial metal*, *jazz-rock metal*, *neo classical metal*, *New Wave of British Heavy Metal*, *pop metal*, *power metal*, *retro metal*, *satanic metal*, *theatrical metal*, *sleaze metal*, *southern metal*, *speed metal*, *techno-metal*, *trash metal*, *underground metal* oraz *white metal*. Jednak to właśnie dwa najbardziej radykalne i brutalne typy metalu, czyli *black* i *death*, wypłynęły na światło dzienne opinii publicznej. W szczególności dotyczy do *death* metalu. Jest to „ekstremalna forma muzyki *trash*, której przedstawiciele charakteryzuje obsesyjna gloryfikacja śmierci, tortur, gwałtu, okaleczania i rozkładu. Utwory posiadają chaotyczne i szybkie aranżacje, a teksty śpiewane są bulgoczącym, bełkotliwym głosem” (Kenyon, 1994: 27). Przedstawicielami tego nurtu – za cytowaną Encyklopedią – są między innymi *Death* i *Obituary*. Jest to nurt wyrosły w dużej mierze z szybkiej wersji zaangażowanej politycznie muzyki *punk rock*, pomieszaney z *heavy* metalem. Pierwsze zespoły związane z tym nurtem – jak mówią ich członkowie – starały się jak najbardziej szokować odbiorców i zarazem grać jak najszybciej. Jak twierdzi Williams – członek zespołu *Siege*, uznawanego za jednego z protoplastów tego odłamu – „Głównie chodziło nam o szybkość. Wynajdywaliśmy i słuchaliśmy przeróżnych, najszybszych punkowych i hardcore’owych formacji, a następnie mówiliśmy: No dobra, a teraz z premedytacją napiszemy coś szybszego od tego, bo w końcu to my mamy być najszybsi. Braliśmy to wszystko najzupełniej poważnie” (Mudrian, 2007: 44). Podobnie niewiele później rozpoczynały swoją drogę takie zespoły, jak *Napalm Death*, *Death* czy *Morbid Angel*. Wyrastając z lewicowej energicznej muzyki *hardcore*, lecz nie utożsamiając się ze ścisłymi zasadami *straight edge* – grupą odrzucającą wszelkie używki – a zarazem słuchając zespołów *trash* metalowych, zaczęły tworzyć muzykę nazwaną z czasem właśnie od zespołu *Death* – *death* metalem.

W Polsce najbardziej znanym zespołem metalowym – nie tylko z nurtu *death* – jest gdański *Behemoth*, którego początki można liczyć od mniej więcej 1991 roku. Zespół istnieje już dość długo i na stałe wpisał się w polską scenę metalową. Gra obecnie koncerty na całym świecie, właściwie na wszystkich kontynentach, i można go uznać za wiodący na – mówiąc językiem muzyków – polskiej scenie metalowej, ale również na całym świecie.

Analiza twórczości *Behemotha*

Aby ukazać, dlaczego treści te nie były do tej pory upubliczniane masowo, postanowiono przeprowadzić analizę treści zespołu *Behemoth*. Jego początki charakteryzuje raczej fascynacja *black* metalem. „Termin ten odnosi się do wszystkich zespołów wykorzystujących elementy okultyzmu, czarnej magii, satanizmu lub czarów jako główne źródło inspiracji muzycznej. Styl ten powstał na początku lat 70. jako satanistyczny heavy metal” (Kenyon, 1994: 26). Członkowie *Behemotha* przyjmowali wtedy manierę popularną wśród muzyków związanych z *black* metalem – malowali twarze w demoniczne barwy i grali szybką muzykę okraszoną skrzeczącym wokalem. Współpracowali wówczas również z Robertem Fudalim – muzykiem *black* metalowej formacji *Graveland*, uznawanej za członków odłamu zwanego NSBM – *National Socialist Black Metal*. *Graveland* nagrywał płyty razem z jednym ze sztandarowych polskich zespołów narodowo-socjalistycznych *Honorem* – stąd

też *Behemoth* początkowo wiązany był przez fanów ze skrajnie prawicowym ruchem. W trakcie dalszej twórczości zaczęli śpiewać teksty sławiące Słowian i moc natury – nagrali między innymi album „Grom” z utworami takimi, jak „Lasy Pomorza” czy „The Dance of the pagan slaves”. Ich kolejna płyta nosiła już jednak nazwę „Satanica” i od tej pory ich muzykę można bardziej określić jako *death* metalową. Co warte podkreślenia, pewna zmiana wizerunku nie była wtedy zbyt przychylnie przyjęta przez fanów, przez co część z nich odwróciła się od zespołu, a na koncertach dało się słyszeć obraźliwe okrzyki. Sytuacja szybko obróciła się jednak na korzyść zespołu i *Behemoth* odzyskał zaufanie, a zarazem otworzył sobie szansę na wejście do światowej czołówki *death* metalu.

W analizie przekazu zespołu uwzględniono jedynie płyty będące nowatorskimi twórczymi wykonawców, ponieważ jej celem było uchwycenie przekazu danego zespołu, a nie fascynacja innymi grupami muzycznymi lub liczenie kilka razy tych samych utworów – odrzucono więc tak zwane *cover*y (granie piosenek innych zespołów), *single* (utwory wydawane przed płytą, by ją promować – umieszczane potem na tejże płycie) oraz płyty rocznicowe, zawierające wydane już piosenki.

Stworzono więc swoistą bazę piosenek (97 utworów *Behemothera*), gdzie żadna się nie powtarza, by stworzyć właściwy, niezakłócony obraz przekazu. Do analizy wykorzystano program *Atlas.ti* opierający się na założeniach teorii ugruntowanej, stworzonej przez Straussa i Glasera. Zakłada on podchodzenie do przedmiotu badań jako tekstu bez wcześniejszych założeń. Wymusiło to pewien sposób podejścia do tekstów piosenek. Aby uwolnić się od interpretacji, dokonano w pierwszej kolejności ilościowej analizy zliczania słów w tekstach, a następnie na podstawie listy najczęściej występujących słów dokonano wybrania słów mających sens (proces kodowania otwartego) i dalej pogrupowano je w kody tematyczne (kodowanie osiowe).

Poniżej wypisane zostały kody powstałe wskutek procesu kodowania osiowego. Na początku występuje kod, a po nim w nawiasie słowa, których występowanie zostało tymże kodem opatrzone. Dla sprecyzowania należy dodać, iż kodowanie (za pomocą funkcji Auto-coding) obejmowało wszystkie odmiany i liczby mnogie niżej wymienionych słów. Ponieważ teksty obydwu zespołów są w większości po angielsku, stąd też zarówno nazwy kodów, jak i słowa są również w tym języku:

1) *Antivalues* (*Lie, Lust*); 2) *Armory* (*Sword, Steel*); 3) *Astral* (*Moon, Sky, Sun, Star*); 4) *Black* (*Night, Black, Shadow, Dark*); 5) *Body* (*Brain, Head, Flesh, Heart, Eye, Tongue, Tear, Hand, Mouth*); 6) *Death* (*Bleed, Massacre, Pain, Corpse, Die, Dead, Death, Blood*); 7) *Destroy* (*Destroy, Chaos*); 8) *Evil* (*Lucifer, Evil, Devil, Satan, Sin, Hell*); 9) *Feelings* (*Fear, Love, Hate*); 10) *Fire* (*Fire, Flame, Burn*); 11) *Ghost* (*Creature, Demon, Ghost, Angel, Soul, Spirit*); 12) *God* (*God, Lord, Holy, Church, Cross, Jesus*); 13) *Light* (*Light, Heaven*); 14) *Pagan* (*Earth, Power, World, Kingdom, Universe, Nature, Pagan, Forest, Wood, Mountain, Magic*); 15) *Silence* (*Silence*); 16) *Time* (*Endless, Time, Eternal, Forgotten*); 17) *Values* (*Truth, Wisdom, Freedom*).

W piosenkach *Behemothera* najczęściej pojawiał się kod dotyczący treści pogańskich, czyli *Pagan* (średnio 2,34 na piosenkę) oraz *God* (średnio 1,76). Następnie kod *Black* (1,53), *Body* (1,26), *Death* (1,05) oraz *Astral* (1,02). Muzyka ta przesycona jest więc głównie treściami pogańskimi, mówiącymi o naturze, lasach, morzach, górach, królestwach i o sile z nich bijącej. Dalej są treści, jak przystało na *death* metal, dotyczące śmierci w najróżniejszych postaciach. Kod *God* wskazuje na duże pejoratywne znaczenie Boga w tekstach zespołów metalowych, szczególnie że najczęściej współwystępuje on z kodem *Death* – jest to więc

martwy Bóg. Pozostałe kody łączą się z tymi głównymi. Mamy więc teksty łączące pogańską tematykę z antychrześcijańskimi treściami. To wszystko otoczone jest wszechobecną śmiercią, bólem, płomieniami i mrokiem. Często pojawiają się elementy ciała – czy to w tematyce śmierci, czy też w zestawieniu ze słowami opisującymi Boga (na przykład ręka Boga). Treści pogańskie dodatkowo uzupełniają elementy astralne i fragmenty mówiące o najróżniejszych duchach, jak również ciekawa kategoria czasu, a właściwie jego braku, znajdująca odzwierciedlenie w przymiotnikach: niekończący, wieczny i tym podobne. Trzeba również przyznać, że średnia 0,72 kodu *Evil* na piosenkę wskazują na dość dużą zawartość treści satanistycznych, choć na pewno nie są one dominujące.

Przyjrano się również kilku utworom *Behemoth* bardziej szczegółowo. I tak twórczość *Behemoth* w zależności od okresu, w którym dane piosenki tworzone, jest w pewien sposób zróżnicowana. Na przykład utwór „Lasy Pomorza” z albumu „Grom” z 1996 roku pochodzi z początków twórczości zespołu, kiedy miała ona charakter pogański. Występują tutaj typowe dla wierzeń pogańskich elementy, a więc: wielobóstwo („zwracam swe oczy ku bogom”), oddawanie czci naturze („wspaniałej i potężnej naturze”), nadawanie znaczenia zjawiskom przyrody („za dar ukryty w błysków potędze”) oraz kult przodków („czynić mych ojców kulturę piękniejszą”). Jest to utwór charakterystyczny dla początkowej twórczości zespołu, ale również dla wielu innych zespołów *black* metalowych, utożsamiających się z treściami bardziej pogańskimi niż satanistycznymi. Odwołuje się on do prastarych wierzeń słowiańskich.

W późniejszej twórczości *Behemoth* zaczął w swoich tekstach odwoływać się do okultyzmu i mitologii. Dobrym tego przykładem jest utwór „Towards Babylon” z albumu „Demigod” z 2004 roku. Występuje tutaj inwokacja do Lewiatana („Leviathan! Eternally Thy powers rage within”). Jest to z jednej strony potwór morski, występujący w *Starym Testamencie* jako synonim zła, z drugiej natomiast użyty został przez La Veya – autora *Biblii Szatana* – jako jeden z Czterech Koronnych Książąt Piekła. Jest to więc bezpośrednia alegoria Szatana zarówno w pismach kościoła, jak i w pismach okultystycznych. Na wzmianki dotyczące go można trafić w *Księdze Psalmów*: „Ty zmiażdżyłeś łby Lewiatana, wydałeś go na żer potworom morskim” (Ps 74, 14), w *Księdze Izajasza*: „w ów dzień Pan ukarze swym mieczem twardym, wielkim i mocnym, Lewiatana, węża płochliwego, Lewiatana, węża krętego” (Iz 27, 1), lecz również w *Księdze Hioba*. Widzimy więc, że Lewiatan jako wąż wodny jest jedną z wielu postaci Szatana. Treść tego utworu jest więc inwokacją do Szatana, wzbogaconą kolejnym odwołaniem się do symbolu zła z *Biblii* – Sodomy („I am reborn, purified in the burning flames ov Sodom”). Podobnie jak we wcześniejszej twórczości, jest tutaj odniesienie do wielości bogów. Odwołania do *Biblii*, pism okultystycznych i wschodnich mitycznych postaci (w utworze tym występują również wezwania do bóstwa *Dumuzi* – z mitologii mezopotamskiej oraz *Asaga* – demona z mitologii sumeryjskiej) są charakterystyczne dla twórczości *Behemoth* i znajdują odzwierciedlenie w wielu miejscach.

W kolejnym utworze „Ov fire and the void”, będącym jednym z głównych na bijącej rekordy popularności płycie „*Evangelion*”, znajduje się tym razem odwołanie do filozofii, a mianowicie do poglądów Heraklita z Efezu, który „szukał »arche« i znalazł ją w innym jeszcze rodzaju materii: w ogniu. Ogień staje się morzem, powietrzem, ziemią i znów z powrotem ogniem” (Tatarkiewicz, 1988: 30) („I hold the torch ov Heraclites, so I can shake the earth and move the suns”). Ogień jest według niego zasadą świata – jego praelementem.

Całość utworu napisana jest podniosłym językiem, co jest charakterystyczne dla utworów *Behemoth*. Ponownie stykamy się z treściami uwielbienia dla zła i zaprzeczenia wartościom uznawanym w kulturze chrześcijańskiej za dobre („I son ov perdition”, „my halo fallen and crushed upon the earth”), a także do korespondujących z pogaństwem i okultyzmem treści astralnych („the starry nature ov my rage”).

Dokonano również analizy okładek *Behemoth*. Najczęściej występują na nich symbole okultystyczne, jak na przykład: Heksagram *Thelemy* autorstwa słynnego okultysty Aleistera Crowleya czy Gwiazda Chaosu, postacie mitologiczne, jak hinduska bogini czasu i śmierci Kali oraz satanistyczne postacie i emblematy. Wyjątek stanowią pierwsze albumy *Behemoth*, które stylistyką nawiązywały do albumów *black* metalowych i ukazywały pogańskie treści. Treści i postaci pojawiające się na okładkach zespołu *Behemoth* nawiązują bardzo szczegółowo do źródeł okultystycznych i mitologicznych. Dla przykładu opisana zostanie okładka płyty „Eveligion” oraz „Zos Kia Cvltvs”.

Płyta „Zos Kia Cvltvs” została wydana w 2002 roku. Na jej okładce została umieszczona postać o ludzkim korpusie, głowie kozła i skrzydłach. Prawdopodobnie jest to postać Baphometa – do której pośrednio odnosi się również nazwa zespołu *Behemoth*. „Baphomet” to imię antychrześcijańskiego bóstwa, któremu mieli oddawać cześć templariusze. *Baphomet* to akrostych, czytany wspak (według kryptografii Kabały) – *Temophab* znaczy *Templi omnium hominum pacis abbis* tj. »opat świątyni pokoju wszechludzkości«. *Baphomet* jest przedstawiany jako kozioł z wielkimi rogami, z kobiecą piersią, ze skrzyżowanymi kopytami, siedzący na ujarzmionym globie. Na łbie ma pentagramem, u pleców zaś skrzydła” (Zwoliński, 1997: 17). Za wyjątkiem skrzyżowanych kopyt i kobiecych piersi, opisany wizerunek bóstwa pasuje do postaci z okładki płyty. Co warto zauważyć, imię tego bóstwa przyjął wspomniany już okultysta Aleister Crowley, stając na czele brytyjskiej sekcji Zakonu Templariuszy Wschodu – *Mysteria Mystica Maxima*. Inspirację jego twórczością widać również w nazwie płyty „Thelma 6”, gdyż *Thelma* była stworzoną przez niego teorią filozoficzno-religijną.

Na okładce płyty „Eveligion” (co oznacza z greckiego – głosić słowo boże), przypominającej litografię, a ocenianej w wielu plebiscytach jako okładka roku, znajduje się – jak wskazuje sam wokalista zespołu Nergal – Nierządnica Babilonu. Jest to postać pojawiająca się w *Biblii*, a dokładniej w *Apokalipsie św. Jana*: „Potem przyszedł jeden z siedmiu aniołów, mających siedem czasz, i tak odezwał się do mnie: »Chodź ukażę ci wyrok na Wielką Nierządnicę, która siedzi nad wielu wodami, z którą nierządu się dopuścili królowie ziemi, a mieszkańcy ziemi się upili winem jej nierządu«. I zaniósł mnie w stanie zachwycenia na pustynię. I ujrzałem Niewiastę siedzącą na Bestii szkarłatnej, pełnej imion bluźnierczych, mającej siedem głów i dziesięć rogów. A niewiasta była odziana w purpurę i szkarłat, cała zdobna w złoto, drogi kamień i perły, miała w swej ręce złoty puchar pełen obrzydliwości i brudów swego nierządu. A na jej czole wypisane imię – tajemnica: »Wielki Babilon. Macierz nierządnicy i obrzydliwości ziemi«. I ujrzałem Niewiastę pijaną krwią świętych i krwią świadków Jezusa” (Ap 17, 1–6). Kobieta znajdująca się na okładce płyty wręcz idealnie pasuje do opisu zamieszczonego w *Apokalipsie*. Zgodnie z nim siedzi na siedmiogłowej bestii, trzymając w ręku kielich, podczas gdy klęczą przed nią święci tego świata obok połamanych kamiennych tablic z przykazaniami Mojżeszowymi. W okładkach *Behemoth* mamy więc do czynienia z dużym zapleczem filozoficznym opartym na licznych tekstach zarówno chrześcijańskich, jak i okultystycznych.

Podsumowując, przekaz *Behemoth* ma kilka głównych cech: antychrześcijaństwo, okultyzm, pogaństwo, śmierć oraz wszechobecny kolor czarny i podkreślana mroczna atmosfera. Trudno się również odciąć od treści satanistycznych, które – jak wykazała analiza – często występują w przekazach zespołów metalowych. Mimo iż większość zespołów muzycznych podkreśla, że treści te mają na celu szokowanie, a nie religijną deklarację, to istnieją również zespoły (szczególnie z nurtu norweskiego *black* metalu), które jawnie utożsamiają się z tą religią/filozofią (Varg Vikernes – wokalista norweskiego zespołu *black* metalowego *Burzum* został osadzony na wiele lat w więzieniu za spalenie kilku kościołów oraz zabójstwo muzyka innego *black* metalowego zespołu *Mayhem*) (Moynihan, Soderlind, 2010). Nie należy więc skomaso- wania dużej liczby treści satanistycznych i okultystycznych bagatelizować, ale jednocześnie trzeba zdawać sobie sprawę z tego, że większość muzyków metalowych wskazuje w wywiadach, iż satanizm jest poza metalem, służącą szokowaniu i jednocześnie odzwierciedlaniu ich nihilistycznych i ateistycznych poglądów – a niekoniecznie religijnych powiązań.

Jakkolwiek by nie interpretować intencji tworzenia takiego przekazu, można bez wątpienia określić go mianem ekstremalnego. Są to treści przepełnione kultem zła, emanujące przemocą, zbrodnią i profanowaniem symboli chrześcijańskich. Zastanawiające, w jaki sposób treści te zostały tak łatwo ostatnimi czasy włączone w krąg popkultury, trafiając do prawie wszystkich mediów i osadzając się w świadomości Polaków. Należy dodatkowo podkreślić, że ostatni album *Behemoth* przez trzy pierwsze tygodnie od wydania utrzymywał się na szczycie Oficjalnej Listy Sprzedażowej. W końcu w listopadzie 2009 roku płyta przekroczyła próg sprzedaży 15 000 i zyskała miano Złotej Płyty.

Może się nam to podobać lub nie, ale w mrocznej i ciężkiej muzyce *death* metalowej polskie zespoły radzą sobie bardzo dobrze. Nastąpiło więc swoiste przełamanie tabu, jakim objęta była polska muzyka metalowa w ciągu ostatnich lat. *Behemoth*, a szczególnie sam Nergal, stał się osobą publiczną i włączył się w krąg kultury popularnej. W 2011 został on również jurorem w muzycznym programie *Voice of Poland*, nadawanym na antenie Telewizji Publicznej, co stanowiło ostatni etap w popularyzacji głoszonych przez niego treści i było momentem symbolicznej akceptacji jego osoby w przestrzeni publicznej.

BIBLIOGRAFIA

- Bielski T., 1971, (red.) *Biblia Tysiąclecia*, Poznań-Warszawa.
- Filipiak M., 2001, *Subkultury młodzieżowe – Polska*, [w:] Filipiak M. (red.), *Subkultury młodzieżowe wczoraj i dziś*, Tyczyn.
- Kenyon I., 1994, (red.) *Heavy Metal. Encyklopedia muzyki popularnej*, Poznań-Kraków.
- Moynihan M., Soderlind D., 2010, *Władcy chaosu. Krwawe powstanie satanistycznego, metalowego podziemia*, Poznań.
- Mudrian A., 2007, *Wybierając Śmierć. Niewiarygodna historia Death Metalu i Grindcore'a*, Warszawa.
- Tatarkiewicz W., 1988, *Historia filozofii*, Warszawa.
- Wolański A., 2000, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Warszawa.
- Zwoliński A., 1997, *To już było*, Kraków.
- <http://www.vader.pl>
- <http://www.behemoth.pl>

FILMOGRAFIA

- Dunn S., McFadyen S., Wise J.J., 2006, *Metal*, Warszawa.

Izabela
Kowalczyk

Obra- zy ciał w prze- strzeni publicznej

Zastanawiając się nad relacją między tabuizowaną cielesnością a przestrzenią publiczną, trzeba przede wszystkim wskazać na nad-reprezentację ciał w tej przestrzeni, ich nad-obecność. Mamy więc do czynienia z multiplikowaniem się obrazów ukazujących ciała atrakcyjne, pęknące, niekiedy wręcz seksualne, rozebrane, a nawet nagie. Jesteśmy społeczeństwem nasyconym obrazami, pochłaniającym, jak powiada John Fiske, nieskończenie większą ilość obrazów niż ludzie społeczeństwa przedindustrialnego. „Różnica ilościowa jest tak wielka, że przekształca się w jakościową; przy rosnącej dawce obrazów zmieniają się proporcje między rodzajami doznań. Istotnie, żyjemy w epoce postmodernizmu, w której doznania wzrokowe wysuwają się na plan pierwszy i zacierają wszystko inne” (Fiske, 1997: 169). Tym bardziej więc należy zapytać o status tych obrazów, zastanowić się nad tym, jakie mogą być ciała, aby się pojawić w przestrzeni publicznej, jakie są wymogi dotyczące reprezentacji, a jakie ciała zostają skazane na niewidzialność lub pojawiają się w sferze widzialności jedynie sporadycznie, i wreszcie, jakie aspekty ciała są tabuizowane.

Należy też podkreślić liczbę mnogą, w której powinno mówić się o cielesności. Zygmunt Bauman (1995) opisując ponowoczesność, wskazał, że jest to epoka, w której pojawia się wiele obrazów świata, a to, co w epoce nowoczesnej występowało w liczbie pojedynczej, teraz musi być opisywane w liczbie mnogiej. Nie istnieje już jeden obraz ciała, lecz mamy do czynienia z różnorodnymi typami ciał. Ciało funkcjonuje jako tekst, w który wpisywane są coraz to nowe formy wiedzy i nowe znaczenia. Ale właśnie dlatego ciało staje się istotne w rozważaniach na temat podmiotowości i jej definiowania. Reprezentacje cielesności wskazują na to, jakie formy podmiotowości mogą być widzialne i reprezentowane, a jakie znikają z pola widzialności. Pytanie o ciała w przestrzeni publicznej jest więc zarazem pytaniem o określanie współczesnego podmiotu, o jego granice, o to, czy dzisiejszy podmiot jest zamknięty czy mamy do czynienia z podmiotem otwartym (albo pękniętym, jak chcą to widzieć współcześni teoretycy). Podmiot powraca w rozważaniach kulturowych – w kulturowej polityce różnych podmiotowości, seksualności i tożsamości etnicznych – czasem jest to podmiot fundamentalistyczny, częściej jednak – hybrydyczny czy traumatyczny (Foster, 2010: 241). Jak pisze Monika Bakke, współcześnie podmiot nie zniknął, ale zmienił swój charakter: „teraz nie jest już zwielokrotnionym podmiotem, o jakim pisali postmoderniści, a raczej podmiotem otwartym, absorbującym, wrażliwym na swoje otoczenie, którego jest integralną częścią” (Bakke, 2010: 86).

A jednak obrazy, które pojawiają się w przestrzeni publicznej, przeczą takiemu ujmowaniu podmiotu. Obrazy ukazujące absorbujący, otwarty na świat podmiot spotykają się raczej z zakazami, z różnymi formami cenzury czy też napiętnowania. Przedstawię ten problem analizując wybrane obrazy prezentowane lub przeznaczone do prezentacji w przestrzeni publicznej – reklamy komercyjne i reklamy społeczne, jak również prace artystyczne, które pojawiają się w miejscach zarezerwowanych dla reklamy, a więc przede wszystkim na *billboardach*. Wskażę też na zakazy, z którymi część tych obrazów się spotkała. Odniosę się głównie do przykładów polskich, starając się przy okazji zarysować specyfikę modelu społecznego dominującego w naszym kraju; wychodzę z założenia, że ujawnia się on między innymi właśnie poprzez sferę reprezentacji.

Izabela Kowalczyk – dr hab., pracuje w Wyższej Szkole Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa w Poznaniu. Również krytyczka sztuki oraz kuratorka wystaw. Autorka książek o polskiej sztuce krytycznej, współautorka zbiorów o feminizmie i kulturze popularnej.

Piękne ciało

W reklamach, którymi nasycona jest przestrzeń publiczna, z reguły pojawiają się ciała piękne i młode. Najczęściej w reklamie pojawia się ciało kobiece lub jego fragmenty. Przykładem tego być reklama gładzi murarskich, która jakiś czas temu pojawiła się na polskich ulicach. Na tej reklamie przedstawione było leżące bokiem nagie kobiece ciało, opatrzone napisem: „gładź, gładź, gładź!!!”, co sugerowało, że to ciało jest miłe do głaskania, gładzenia, pieszczczenia. Możliwe, że chodziło też o inną sugestię, a mianowicie, że kładzenie tych akurat gładzi murarskich jest tak przyjemne jak pieszczczenie kobiecego ciała. Wspomnieć można także o innych reklamach ukazujących kobiece ciało i zawierających w sobie seksualne podteksty. Jedna z reklam Media Marktu ukazywała rozstawione kobiece nogi i strzałkę skierowaną w kobiece kroczce, a towarzyszył temu napis: „30 min do tego, co lubisz”. Reklama jednego z banków przedstawiała z kolei dziewczynę w typie lolity leżącą wśród pluszowych zajęczków, a slogan, który towarzyszył temu obrazowi, głosił: „Na co tylko chcesz”. Z kolei reklama firmy blacharsko-dekarskiej ukazywała dziewczynę, która obiecywała: „Zrobię dobrze”. Ten sam slogan wykorzystała jedna z agencji reklamowych zachwalając swoje usługi. Przedstawiono tu twarz dziewczyny z ustami złożonymi jakby do pocałunku, a towarzyszył temu napis: „Zrobię ci dobrze... Reklamę”. Jeszcze inna reklama, tym razem sklepu internetowego, ukazywała dwie identyczne dziewczyny w seksownej bieliźnie i napis: „Druga sztuka gratis”. Takie przykłady można by jeszcze mnożyć. Wizerunki kobiet pojawiają się w reklamach dowolnych produktów – od proszków do prania po oleje silnikowe. Same zaś kobiety utożsamiane są z reklamowanymi towarami i w ten sposób stają się obiektami konsumpcji. Często wykorzystywaną strategią jest fragmentaryzowanie kobiecego ciała (pokazywanie jego „najlepszych” kawałków), a przez to erotyzowanie reklamowanego towaru. Fragmenty ciała są odindywidualizowane, anonimowe, oderwane od konkretnej jednostki i konkretnego życia – a więc odpodmiotowione i dzięki temu łatwiej przekształcają się w przedmiot konsumpcji. Mają dawać przyjemność wizualną widzowi i przez to pomóc w sprzedaży danego produktu.

Pojawia się tu pewien paradoks, z jednej strony można bowiem mówić o kulcie ciała, wyniesieniu go do najwyższej rangi w sferze wizualnej, ale z drugiej strony pojawia się coś, co można określić mianem dewaluacji ciała. Ciała są uprzedmiotowione i sprowadzone do obiektów konsumpcji. W sferze publicznej widać to jednak najbardziej nie w reklamach, ale w ulotkach agencji towarzyskich. Ulotki te, które można znaleźć na ulicach wielkich miast, wkładane za wycieraczki samochodów ukazują ponętne, roznieglizowane kobiety i zachęcają do konsumpcji ich ciał.

Obrazy ukazujące ciała kobiece, a niekiedy również męskie, ulegają przeróbkom i obróbkom, ciała są poprawiane, odchudzane i odmładzane. Ideał młodego i zdrowego ciała, który dominuje w kulturze wizualnej, wiąże się z wykluczaniem. Lynda Nead w książce o akcie kobiecym pisze o usuwaniu z pola widzenia (a zarazem z naszej świadomości) ciał nieprzystających do ideału: chorych, starych, niepełnosprawnych. Autorka dominację obrazu ciała młodego, zdrowego i pięknego nazywa wręcz „cielesnym faszyzmem” (Nead, 1998: 107). Według Nead: „Środki masowego przekazu skazują niepełnosprawnych na niewidzialność albo ich marginalizują, wtłaczając w społeczne i kulturowe stereotypy. Niepełnosprawnym kobietom narzuca się ogólne stereotypy definiujące je jako bezbronne ofiary i nieprzystosowane jednostki, a w kategoriach płciowych jako odbiegające od obowiązujących kobiet norm

seksualnych”. Z tego wynika kojarzenie „właściwej” kobiecości z fizycznym zdrowiem. „Wszystko, co pożądane w kobiecie, konstruuje się w kategoriach zdrowia i piękna” (Nead, 1998: 131). Z obrazem ciała niedoskonałego kultura konsumpcyjna radzi sobie skazując je na niewidzialność lub poddając stereotypizacji. Warto poczynić tu jednak pewne zastrzeżenie, gdyż ta stereotypizacja nie dotyczy jedynie ciał kobiecych, coraz częściej jej regułom poddawane są również ciała męskie. Te, aby zaistnieć w sferze publicznej, powinny być przede wszystkim atrakcyjne, młode, wysportowane i silne.

Warto przyjrzeć się temu, na czym polega opisana przez Nead stereotypizacja. Można ją obserwować choćby w reklamach ukazujących starsze kobiety. Warto wskazać tu na kampanię reklamową firmy Dove prowadzoną pod hasłem Campaign For Real Beauty, gdzie między innymi pojawiły się wizerunki starszych kobiet, które zostały pokazane jako piękne i atrakcyjne. Kampania ta miała na celu wywołanie namysłu nad kwestią piękna, a przede wszystkim zmianę kojarzenia piękna z młodością. Kampania ta włączała również do obszaru widzialności osoby z niego wykluczone. Można jednak zauważyć, że nawet jeśli pojawiają się wizerunki starszych kobiet, zwykle ukazywane są one tak, aby odpowiadać wymogom dotyczącym przedstawiania kobiecego ciała w kulturze popularnej. Podkreśla się więc na przykład młodzienczość ukazanych kobiet: poprzez uśmiech czy radosne spojrzenie. Młodość (czy raczej – młodzienczość) jest więc wciąż najważniejszą normą, która pozwala na zaistnienie podobnych wizerunków.

Ciało niepełnosprawne

Jeszcze bardziej tę stereotypizację widać w obrazach ukazujących ciała niepełnosprawne, choć trzeba podkreślić, że te wizerunki pojawiają się w sferze publicznej sporadycznie, najczęściej są to reklamy społeczne mające na celu zmianę nastawienia wobec osób niepełnosprawnych.

Jedną z pierwszych takich kampanii, która pojawiła się w Polsce, była reklama społeczna pod hasłem *Niepełnosprawni – normalna sprawa* prowadzona przez Fundację „Polska bez barier” w 2000 roku. Reklama ta pojawiła się na *billboardach* oraz w magazynach ilustrowanych. W ramach tej kampanii ukazywały się po kolei obrazy: ciała mężczyzny, dziecka i kobiety. Nie były to jednak obrazy realnych ciał, ale przetworzone komputerowo fotografie posągów greckich. Na pierwszej fotografii, gdzie zaprezentowane zostało ciało-posąg mężczyzny, zestawiono dwa typy ciał wykluczających się wzajemnie: jako obiektu do oglądania i ciała odrzuconego, wzbudzającego niechęć. Przedstawiony został tutaj korpus mężczyzny, który odpowiadał ideałowi męskiego ciała, kojarzącego się między innymi z posągiem Dawida Michała Anioła. To, co najbardziej przyciągało wzrok, to genitalia. Były miejscem, gdzie rozpoczynała się widoczna erupcja ciała. Było to bowiem ciało pozbawione jednej nogi. Osiągnięto tu ciekawy efekt: połączenia ciała idealnego i ciała budzącego odrazę, w ten sposób przedstawienie to mogło wywoływać w widzach niejednoznaczne odczucia: przyjemności wizualnej oraz niechęci. Widok takiego ciała mógł budzić też współczucie. Odbiorcy mogli zastanawiać się, czy takie uszkodzenia mogą powodować niemożność kontaktów seksualnych. Z drugiej strony współczuciu przeciwstawiony był podziw: zaprezentowano ciało piękne i silne, a więc takie, które radzi sobie z przeciwnościami losu. Odczytanie to potwierdzał umieszczony obok przedstawienia napis: „Jestem człowiekiem zdeterminowanym do życia”.

Niewątpliwie ta reklama, podobnie jak wspomniana wcześniej kampania Dove, występowała przeciw „cielesnemu faszyzmowi”, a więc wykluczeniu ciał nieprzystających do ideału. To dzięki takim obrazom dokonuje się zmiana obszaru widzialności. Niemniej jednak tu również pojawiła się stereotypizacja: ciało niepełnosprawne zostało zastąpione przez posąg, tak jakby jego samego nie można było pokazać. Ta stereotypizacja obecna jest również w innych reklamach społecznych dotyczących niepełnosprawnych. Najczęściej osoby te przedstawione są jako sprawne, aktywnie działające, silne. Decydujące znaczenie mają więc normy związane ze sprawnością. Dotyczy to przede wszystkim obrazów ukazujących niepełnosprawnych mężczyzn, a częstym kontekstem, który jest przywoływany, jest sport, jako że sam w sobie łączy się znaczeniowo z aktywnością, siłą, zdrowiem oraz ze sprawnością. Nieco inaczej ukazywane są niepełnosprawne kobiety – najczęściej jako dzielne, będące w stanie sprostać wszelkim przeciwnościom losu. Warto przywołać tu przykład zagraniczny: rzeźbę współczesnego brytyjskiego artysty Marca Quinna – *Wenus z Trafalgar Square* z 2004 roku. Jest to marmurowa figura mierząca około 5 metrów przedstawiająca Alison Lapper – ciężarną i pozbawioną rąk brytyjską artystkę. Kobieta przedstawiona została naga, a także, mimo widocznych defektów ciała, z podniesioną głową, a więc dumna i pewna siebie. Warto jednak zauważyć, że przedstawienie Quinna odbiegało od popularnego obrazowania kobiet niepełnosprawnych, gdzie fizyczne defekty ulegają ukryciu i zatuszowaniu.

We wszystkich tych przypadkach stereotypizacja wiąże się z estetyzacją. Być może zresztą takie są reguły sfery wizualnej. Nie można więc pokazać w sposób naturalistyczny ciał osób starszych, chorych bądź niepełnosprawnych. Rzeczywistość horroru ciała nie pojawia się w oficjalnych wizerunkach, zostaje z nich wyparta, znika, zastąpiona przez piękne obrazy. Według psychoanalizy Lacana, piękno jest tym, co chroni nas przed ostateczną grozą. Lacan w *Kanta Sadem* pisze o „funkcji piękna”, która polega na stwarzaniu „ostatecznej bariery, broniącej przystępu ku ostatecznej grozie” (Lacan, 1989: 45; Lubiak, 2008). Ta koncepcja wiąże się z rozważaniami Freuda na temat dążenia człowieka do równowagi i likwidowania nieprzyjemnego napięcia z *Poza zasadą przyjemności* (2000). Można powiedzieć jednak, że działanie tych wizerunków jest ambiwalentne. Tabu ulega „oswojeniu” poprzez estetyzację, ale zarazem zostaje włączone do obszaru widzialności. Ten zaś ulega różnicowaniu otwierając się na zmarginalizowane podmiotowości.

Abiekt. Współczesne tabu

Warto zastanowić się tutaj nad samym pojęciem tabu, na ile może być ono odnoszone do nieadekwatnej cielesności. Sigmund Freud w książce *Totem i tabu* pojęcie *tabu* wywodzi z języka polinezyjskiego. Zwraca uwagę, że tabu ma dwa przeciwstawne znaczenia: „Z jednej strony określa coś świętego, poświęconego, z drugiej zaś – coś niesamowitego, niebezpiecznego, zakazanego i nieczystego” (Freud, 1997: 33). Przeciwnością tabu jest coś zwyczajnego i powszechnie dostępnego. Freud pisze o trudnościach z klasyfikacją oraz ze znalezieniem uzasadnienia dla tego, co funkcjonuje jako tabu. Zwraca on uwagę, że choć geneza zakazów tabu jest niezrozumiała, to dla ludzi znajdujących się pod wpływem tych zakazów pozostają one oczywiste. Według Freuda istnieją tabu trwałe i tymczasowe. To pierwsze obejmuje między innymi zmarłych i wszystko, co się z nimi wiąże. Istnieją też zakazy dotyczące spraw, „które

mogą być źródłem radości, takich jak swoboda ruchów i swoboda obcowania seksualnego” (Freud, 1997: 37). Freud pisze, że obszary tabu nie są nam obce, gdyż „zakazy moralne i obyczajowe, których sami przestrzegamy, w samej swej istocie mogą wiązać się z tym pierwotnym tabu [...]” (Freud, 1997: 38). Obszarowi tabu zawsze towarzyszył zakaz, a przekraczanie zakazów tabu uważane było za niebezpieczne, wiązało się zagrożeniem społecznym.

To, co stanowi współcześnie tabu i jest społecznie odrzucane to: cielesne obrzeża, fizjologia, graniczne przeżycia, takie jak narodziny czy śmierć, ale to również cielesność, która nie mieści się w sztywno zdefiniowanych ramach kulturowych, może być więc to ciało otyłe lub po prostu stare. Te obszary cielesności można też interpretować w kontekście teorii Julii Kristewej na temat abiektu (2007). Według Kristewej to, co najważniejsze w konstytuowaniu się podmiotu, rozgrywa się w odniesieniu do niepewnych granic między podmiotem i przedmiotem. Niemożność określenia granicy między wnętrzem a powierzchnią ciała, a także niemożność jednoznacznego określenia przeżyć związanych z tymi obszarami sprawia, że cielesne obrzeża stają się newralgicznymi punktami definiowania własnego „ja”. Podmiotowość jest kształtowana w odniesieniu do tego rozróżnienia oraz poprzez zbudowanie obrazu własnego ciała jako spójnej całości i zarazem odrzucenie tego, co przyjmuje się jako brudne i plugawe. Definiując swoje „ja” odrzucamy więc cielesne funkcje, wyrzekamy się ich, gdyż świadczą o naszej niezamkniętej, niemożliwej do zdefiniowania formie. To, co przekracza granice ciała, to, co wydalamy, definiujemy już jako „nie-ja”. Dlatego też, aby zdefiniować własne „ja”, potrzebne jest właśnie odrzucenie (*abjection*). Samo to określenie posiada, pozostającą nie bez znaczenia, ambiwalencję: oznacza coś, co jest odrzucane, wstrętne, ale też, co pociąga i fascynuje. Według Kristewej pojęcie to określał przedwerbalny stan człowieka. To odrzucenie następuje ciągle, dlatego sposób definiowania naszej podmiotowości także jest ciągły i nieskończony. Wstręt wywołują wymioty, mocz, odchody, krew menstruacyjna – wszystko, co przekracza próg między wnętrzem a powierzchnią, pomiędzy podmiotem a przedmiotem, pomiędzy „ja” a innymi. To, co pokalane, jest odrzucone, jednak nigdy nie jest całkowicie unicestwione. Jak pisze Monika Bakke w *Ciele otwartym*: „Jest ono zawsze tylko odsunięte w otchłań, od której podmiot odwraca się w nieustannym z nim zmaganiu. Podmiot zawsze stoi nad otchłanią narodzin i śmierci, początku i końca, zbawienia i potępienia, *abject* zaś łączy go z tym wszystkim, czego *ratio* nie pojmuje i czego się wystrzega, czyli z rozpadem, przypadkowością i śmiercią; *abject* zaciera więc jasne granice między właściwym i niewłaściwym, czystym i pokalany” (Bakke, 2000: 26).

Problem granic Kristeva śledzi poprzez różne literackie i filozoficzne teksty, jednak za fundamentalną uważa prace antropolożki Mary Douglas *Purity and Danger* z 1960 roku (*Czystość i zmaza*, 2007), dotyczącą właśnie funkcjonowania tabu w społecznościach pierwotnych. Douglas opisała „system symboliczny” religijnych zakazów odnoszący się do ścisłego wyznaczania granic społecznych i zwróciła uwagę, że podstawowym miejscem wyznaczania tych granic jest ludzkie ciało i to, w jaki sposób odrzucane są zanieczyszczenia. W odniesieniu do tych rozróżnień budowany jest także system języka. Douglas stawia tezę, że wszystkie stany pośrednie traktowane są jako niebezpieczne, zagraża bowiem to, co wymyka się klasyfikacji i kategoryzacji.

Można zauważyć pewne podobieństwa pomiędzy zdefiniowanym przez Kristewą abiektem a tabu. Zarówno abiekt, jak i tabu odnoszą się do cielesności, to właśnie w tej strefie odnaleźć można genezę wszelkich zakazów, jednakże mają one znaczenie w utrzymywaniu i kontrolowaniu społecznego porządku.

Strach przed innością w sobie, przed pokalaniem i cielesnym rozpadem przerzucany jest na zewnątrz. W tym przypadku jako abiekt zaczynają być traktowani wszyscy ci, którzy nie mieszczą się w ramach sztywno zdefiniowanych tożsamości, zajmując miejsca pośrednie, np. między męskością a kobiecością (jak homoseksualiści), między sprawnością a niesprawnością (jak niepełnosprawni), między życiem a śmiercią (osoby przewlekle chore). Inni stwarzają zagrożenie dla naszego poczucia bezpieczeństwa. Ukazują, że nasza rzeczywistość zorganizowana jest na kruchych podstawach i że w każdej chwili może ulec rozpadowi. Podobnie, jak rozpadowi ulega nasze ciało, choć wolimy wierzyć we własną integralność. Gra toczy się więc o niepewne granice nas samych i naszego porządku; przy czym porządek ciała i porządek społeczny są ściśle ze sobą powiązane. Inność – to właśnie inność cielesna, a problem zdefiniowanego przez Kristevę abiektu, a więc tego, co przekracza podziały, funkcjonuje na granicach, nie daje się łatwo zdefiniować, będąc jednocześnie „swoim” i „obcym”, dotyczy zarówno sfery cielesnej, jak i społecznej.

Obszary graniczne eksploatowane są przez współczesną sztukę. Jak powiada Hal Foster, w odniesieniu do teorii Kristej, „abiektualność to stan, w którym podmiotowość staje pod znakiem zapytania; stan, »kiedy znaczenie się załamuje«. Tu właśnie rodzi się atrakcyjność abiektu dla awangardowych artystów, którzy chcą naruszać porządek podmiotowości i zarazem całego społeczeństwa” (Foster, 2010: 183). Artyści odrzucają ułudę oddzielnego od świata, uzbrojonego podmiotu, zamkniętego w sztywnych ramach narzuconej z góry tożsamości. To właśnie w sztuce współczesnej pojawia się podmiot otwarty, a także stawiane są pytania o odrzucone formy podmiotowości.

Ciało nieadekwatne

Jednakże ciała nieadekwatne ukazywane przez artystów bardzo często spotykają się z zakazami i aktami cenzury. W 1996 roku w efekcie negatywnych reakcji została zamknięta wystawa *Ja i AIDS*, która prezentowana była w galerii mieszczącej się przy kinie Stolica w Warszawie, a więc w miejscu, które można uznać za publiczne. Ekspozycja została przygotowana przez Grzegorza Kowalskiego, Katarzynę Kozyrę i Artura Żmijewskiego. Wzięło w niej udział jedenastu artystów, między innymi Katarzyna Kozyra, Katarzyna Górna, Artur Żmijewski, Paweł Althamer, Grzegorz Kowalski, Jacek Markiewicz i Krzysztof Malec. W założeniu organizatorów, wystawa miała pokazywać społeczne nastawienie do AIDS: czy jest to obawa przed ludźmi zakażonymi, czy współczucie im i zrozumienie ich dramatycznego położenia. Miała być próbą emocjonalnego radzenia sobie z groźbą choroby. *Ja i AIDS* zamknięto po dwóch dniach na polecenie dyrekcji kina pod wpływem nacisków „obrońców moralności” ze względów obyczajowych. Wystawę krytykowano za koncentrowanie się na mitologii AIDS, powielanie krążących stereotypów na temat tej choroby oraz pominięcie polskiego kontekstu towarzyszącego AIDS. Pojawił się też zarzut, że artystom chodziło o zaistnienie w świadomości publicznej poprzez wybranie „modnego” tematu i zaakcentowanie drażliwych sfer obyczajowych. Wydaje się jednak, że z największym sprzeciwem spotkały się wizerunki ukazujące ciała ludzi chorych, jak *Bez tytułu* (Krzysztof Czerwiński) Katarzyny Koziry (1994), gdzie w pozie odwołującej się do przedstawień Chrystusa na krzyżu w otoczeniu dwóch łotrów ukazany został chory mężczyzna, zmaltretowany, z wyraźnie widocznymi oznakami pobicia. Czerwono-białe tło tego wizerunku wskazywało na to, że jest on ofiarą polskiego społeczeństwa.

Warto wspomnieć też o innej pracy Katarzyny Kozyry, która spotkała się z zakazem prezentowania w przestrzeni publicznej, a mianowicie o *Więzach krwi* (1995). Kompozycja ta składa się z czterech fotografii zestawionych w duży kwadrat. Po prawej stronie na tle czerwonego krzyża i półksiężyca wypełnionego główkami kalafiorów ukazana jest dziewczyna leżąca bokiem, z podciągniętymi do góry nogami (sama artystka, której ciało jest wychudzone w wyniku chemioterapii). Po lewej – na tle półksiężyca oraz krzyża, którego tło wypełnione jest główkami kapusty, leży w pozycji frontальной kaleka dziewczyna, która pozbawiona jest dolnej części prawej nogi. Praca ta powstała pod wpływem wydarzeń w byłej Jugosławii. Krzyż i półksiężyc jawią się tu jako emblematy bratobójczej rywalizacji i walki na tle konfliktów religijnych i etnicznych.

Więzy krwi zostały wybrane do prezentacji na *billboardach* na ulicach kilku miast w Polsce w ramach programu Galerii Zewnętrznej AMS, gdzie pokazywana była sztuka polskich artystów, odwołująca się do problematyki współczesnej, a celem tego programu było głoszenie tolerancji. *Więzy krwi* już wcześniej spotkały się z atakami, między innymi ze strony PCK i Akcji Katolickiej w Bielsku-Białej. Wzburzenie obrońców moralności spowodowało „niegodne użycie symboli religijnych” (krzyża i półksiężyca) jako tła dla nagich modelek (Kozyry i jej okaleczonej siostry) i umieszczenie krzyża pomiędzy główkami kapusty. Pojawienie się *Więzów krwi* na *billboardach* w maju 1999 roku spowodowało kolejne protesty. Prezentowaniu tej pracy w przestrzeni publicznej sprzeciwiły się władze Gdańska i Gdyni, zaś wojewoda łódzki skierował wniosek do prokuratury twierdząc, że „publikacja plakatu może stanowić znieważenie przedmiotu czci religijnej, jakim jest krzyż dla chrześcijan oraz półksiężyc dla wyznawców islamu” (za: Kluszczyński, 1999: 2077). Jeden z polityków gdańskich zwrócił się do ambasad krajów islamskich dopytując się, czy nie czują się przypadkiem urażone pracą Kozyry. W końcu praca została oceniona przez samą firmę AMS, a więc właściciela *billboardów*, gdyż ta najprawdopodobniej obawiała się straty znacznej części klientów w wyniku skandalu. Wizerunki nagich kobiet zostały zaklejone, pozostawiono tylko wąskie pasy z fragmentami krzyża i półksiężyca oraz towarzyszących im warzyw, przez co praca stała się całkowicie nieczytelna.

Porównując pracę Kozyry z reklamami obecnymi w przestrzeni miasta, można zauważyć, że nie jest istotne, ile ciała można pokazać, ale w jakim kontekście i w jakich znaczeniach. Ciała kobiece odpowiadające stereotypowemu obrazowaniu nikogo nie oburzają, natomiast ciała kobiet pokazanych jako ofiary systemów religijnych w pracy odnoszącej się do współczesnych konfliktów wywołują kontrowersje i w efekcie stają się tabu, którego nie wolno pokazać. Kozyra przekroczyła bowiem utarte schematy i przyzwyczajenia, według których kobiecie akt ma dostarczać wizualnej przyjemności, a nie zwracać uwagę na współczesne konflikty i odwoływać się do problematyki społecznej. Można więc mówić o zakazie nałożonym na kobiecą nagość, który pojawia się w momencie, gdy kobiece ciało nie jest przedstawione w kontekście sprawiania przyjemności. Kobiety pokazywane są więc w przestrzeni publicznej, o ile nie komunikują niczego znaczącego, niczego ponad to, że są obiektami seksualnej konsumpcji.

Niechęć do podjęcia problematyki społecznej i zobaczenia innych, którzy wciąż skazywani są na niewidzialność, ujawnia się również w przypadku przedstawień osób homoseksualnych. Tutaj warto wspomnieć akcję Kampanii Przeciw Homofobii *Niech nas zobaczą*, gdzie na zdjęciach autorstwa Karoliny Breguły zaprezentowano piętnaście par gejowskich i lesbijskich trzymających się

za ręce – ludzie takich jak wszyscy, niczym szczególnym się nie wyróżniających. Plakaty te miały w 2003 roku zawisnąć w przestrzeni publicznej, zaś celem akcji miało być zwalczanie uprzedzeń wobec osób homoseksualnych. Chodziło również o prawo do samoreprezentacji. Osoba widzialna w sferze publicznej może domagać się przestrzegania zagwarantowanych konstytucyjnie praw: do godnego życia, do równości i niedyskryminacji oraz do wolności wyrażania swoich poglądów. Akcja *billboardowa* miała zostać przeprowadzona w Warszawie, Krakowie, Sosnowcu oraz Trójmieście. Początkowo plakaty miały być prezentowane przez firmę AMS, która miała розміścić 500 *citylightów*, jednak w ostatniej chwili firma wycofała się. Następnie rozwieszaniem plakatów zajęła się firma Cityboard Media, jednak nie przetrwały zbyt długo, zostały bowiem zniszczone, zaklejone, a w kilku miastach oficjalnie zażądano ich usunięcia. W efekcie również firma Cityboard Media wycofała się z projektu (http://pl.wikipedia.org/wiki/Niech_nas_zobacz%C4%85). Ciekawostką jest, że w przypadku tych fotografii ciała ukazane były bardzo skromnie i normatywnie. Przedstawione osoby były młode, atrakcyjne, dobrze i skromnie ubrane. Jednakże samo odniesienie się do homoseksualizmu wpłynęło na zakaz ich prezentacji.

Dopuszczenie wspomnianych wcześniej prezentacji niepełnosprawnych także będzie zależać od kontekstu społecznego. Jeśli przedstawienia te są estetyczne i nie uderzają bezpośrednio w porządek społeczny, mogą być pokazane. Jeśli jednak pojawia się element krytyki, obrazy zostają wykluczone ze sfery publicznej. Warto przypomnieć tu sprawę plakatów *Nie bądź obojętny*. *Obojętność* = przyzwolenie wykonanych przez Aleksandrę Polisiewic i przeznaczonych na perony kolejki miejskiej w Trójmieście. Plakaty ukazywały kolejno: młodą matkę, niepełnosprawnego mężczyznę siedzącego na wózku oraz niewidomą kobietę, którzy znajdują się na peronie kolejki i wskazują palcem w stronę widza, czemu towarzyszy napis: „Ty na to pozwalasz”. Plakaty te zostały zrealizowane w ramach akcji społecznej zainicjowanej w Gdyni przez fundację Pisarze dla Pokoju, której celem jest zlikwidowanie odstępów pomiędzy peronami a pociągami na przystankach skm w Trójmieście. Ten odstęp jest tak duży, że utrudnia wsiadanie do kolejki osobom na wózkach, osobom starszym, niewidomym, a także pasażerom z wózkami dziecięcymi. Takie odstępstwa są niebezpieczne, a niektórym ludziom uniemożliwiają wręcz korzystanie z kolejki miejskiej. Dzięki akcji medialnej przeprowadzonej przez „Gazetę Wyborczą”, Szybka Kolej Miejska zadeklarowała, że będzie dążyć do rozwiązania tego problemu. Plakaty Polisiewic miały być prezentowane od października 2010 roku na peronach kolejki miejskiej, gdzie Fundacja zaserwowała dla nich gabloty. Jednakże Zarząd skm, po zobaczeniu plakatów, odmówił ich powieszenia, wychodząc z założenia, że godzą w dobre imię firmy. Tymczasem autorce chodziło po prostu o zaatakowanie obojętności – znieczulicy, której wszyscy się poddajemy. Plakaty miały one pokazać, jak często odwracamy głowę od społecznych problemów, jak bardzo nie chcemy borykać się z wykluczeniem społecznym dotyczącym osoby niepełnosprawnej czy starsze, między innymi ze względu na bariery architektoniczne. Nie chodziło tylko o apelowanie do firmy, aby zaradziła problemowi, ale też do innych pasażerów, by mieli świadomość, jakim problemem jest ten odstęp, a także, by w miarę możliwości pomagali innym. Chodziło więc o to, aby zobaczyć problem, który wydaje się niewidzialny.

W obu wspomnianych powyżej przykładach to nie cielesność wpłynęła na zakaz przedstawiania, ale wskazanie wprost na istnienie społecznych problemów. Zarazem jednak problemy, na które miały zwrócić uwagę te

kampanie, mają związek ze sferą ciała i seksualności. Chodzi bowiem o nie-normatywną orientację seksualną, a także o osoby, których ciała niedomagają, są niesprawne czy potrzebują wsparcia. Na tych przykładach widać, jak bardzo kwestie związane z cielesnością nakładają się na problemy społeczne, a także, jak ci, którzy nie odpowiadają hegemonicznym formom tożsamości, ulegają wykluczeniu ze sfery publicznej. Warto zwrócić też uwagę na to, że niektóre formy podmiotowości w ogóle nie zostają dopuszczone do sfery reprezentacji. Wykluczeniu z tego obszaru ulegają mniejszości etniczne (np. Romowie czy Wietnamczycy), ale również całkowicie niewidoczni stają się ludzie bezdomni. Dlatego też tak ważne jest domaganie się widzialności, widzialność oznacza bowiem zobaczenie problemu, uświadomienie go sobie i możliwość podjęcia jakiejś akcji. Ponadto tego rodzaju reprezentacje każą zapytać o własny stosunek do inności, na ile ta inność wciąż traktowana jest jako abiekt.

Zakazy mogą pojawić się również, gdy na obrazach pojawia się skandal cielesności, jakim jest odwołanie się do fizjologii. Zakazy obejmują więc także przedstawienia, które odnoszą się do fizjologii, nawet jeśli cel tego rodzaju obrazów nie budzi kontrowersji. Tak było w przypadku fotografii ukazujących karmiące matki, które zostały nagrodzone w konkursie przygotowanym przez warszawską fundację Mleko Mamy i zostały wybrane do pokazu na stacjach warszawskiego metra w ramach akcji propagowania naturalnego karmienia niemowląt. Prace te miały zostać pokazane ramach programu Pociąg do Sztuki, działającego przy warszawskim metrze i mającego na celu promocję kultury w przestrzeni miejskiej.

Fotografie te były bardzo estetyczne, akcentowały bliską więź między karmiącymi matkami a ich dziećmi. Ostatecznie jednak galeria Pociąg do Sztuki nie zgodziła się na zaprezentowanie prac. Jak wynikało z relacji prasowych, fotografie zostały odebrane jako mogące szokować, prowokować czy obrażać. Jowita Kiepas reprezentująca program Pociąg do sztuki stwierdziła: „Pewnych rzeczy nie możemy pokazać [...]. Z tej przestrzeni korzystają przedstawiciele różnych grup kulturowych czy religijnych, a naszym zadaniem nie jest ich szokować, lecz umilać im życie, czasem edukować, ale nigdy naszym celem nie może być prowokowanie czy obrażanie [...]. Dlatego po obejrzeniu zdjęć większość wypowiedziała się niestety za rezygnacją z prezentacji tej wystawy”. Magda Ramos z Fundacji Mleko Mamy słusznie zauważyła paradoks związany z przedstawieniami ciał w przestrzeni publicznej: „Szokuje nas karmienie piersią, a nie szokują już nas wkładane za wycieraczki ulotki agencji towarzyskich ani obsceniczne reklamy? Czy sama goła baba – traktowana jak obiekt seksualny – nie przeszkadza, a odrobinę goła, karmiąca dziecko »szokuje i obraża«?” (za: Szymanik, 2011).

Wydaje się, że w naszym społeczeństwie macierzyństwo stawiane jest na piedestale, co wynika z przywiązania do tradycyjnych wartości. W gruncie rzeczy niechęć do tego rodzaju obrazów nie stoi z tym w sprzeczności. Wszelkie konserwatywne i tradycyjne modele tożsamości nie dopuszczają możliwości pojawienia się podmiotu otwartego. W tych modelach tożsamość traktowana jest jako stała i niezmienna, obwarowana jest nieprzekraczalnymi granicami. Można mówić o podmiocie zamkniętym, wręcz uzbrojonym, obawiającym się zarazem wszelkiego przekraczania granic, jak i inności, zarówno zewnętrznej (np. strach przed homoseksualistami), jak i wewnętrznej (strach przed fizjologią). Można więc powiedzieć, że czym bardziej konserwatywny model tożsamości, z tym większym wstrętem odrzucana jest inność. Strach i niechęć przed innością zewnętrzną, jak i wewnętrzną prowadzi również do cenzury

obrazów ukazujących nieadekwatną cielesność. Obrazy te są tabuizowane, gdyż ujawniają niepewność granic, zarówno cielesnych, jak i tych dotyczących społecznego porządku. Zarazem więc pytanie o reprezentację staje się pytaniem o model społeczny, w którym żyjemy, na ile jest on otwarty na innych i na ile jest demokratyczny, w tym znaczeniu, że pozwala na samorealizację oraz przyznaje równe prawa (w tym – prawo do samoreprezentacji) podmiotom należącym do różnego rodzaju mniejszości.

Z kolei to przekraczanie granic wiąże się z otwarciem: na doświadczanie rzeczywistości, na innych, na to, co odrzucone, na własne ciało, na ciągłe próby odpowiedzi na pytanie: „kim jestem?”. Dotyczy bowiem bezpośrednio kwestii definiowania podmiotowości. Dlatego też tak istotne jest pytanie, jakie ciała mogą pojawić się w przestrzeni publicznej, jak bardzo polityka reprezentacji związana jest z dominującym porządkiem społecznym, a także, na ile następuje zmiana obszaru widzialności poprzez włączenie do niego wykluczonych czy marginalizowanych form podmiotowości.

BIBLIOGRAFIA

- Bakke M., 2010, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań.
- Bakke M., 2000, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań.
- Bauman Z., 1995, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń.
- Douglas M., 2007, *Czystość i zmaza*, Warszawa.
- Fiske J., 1997, *Postmodernizm i telewizja*, [w:] Gwóźdź A. (red.), *Pejzaże audiowizualne. Telewizja. Wideo. Komputer*, Kraków, s. 165–182.
- Foster H., 2010, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków.
- Freud S., 2000, *Poza zasadą przyjemności*, Warszawa.
- Freud S., 1997, *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*, Warszawa.
- Kluszczyński R., 1999, *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce*, „Exit. Nowa sztuka w Polsce”, nr 4 (40), s. 2074–2081.
- Kristeva J., 2007, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Kraków.
- Lacan J., 1989, *Kanta Sadem*, „Twórczość”, nr 8.
- Lubiak J., 2008, *Przyjemność agresji i inne dobra*, „Artmix”, nr 18 (8), „Przemoc i estetyka” (http://www.obieg.pl/artmix/artmix18_01.php, 12.12.2011).
- Nead L., 1998, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, Poznań.
- Szymanik G., 2011, *Szokują cię te zdjęcia? Za ostre, żeby trafić do metra*, „Gazeta Wyborcza”, (http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34864,9751436,Szokuj_cie_te_zdjecia_Za_ostre_zeby_trafic_do_metra.html, 12.12.2011).

Karolina
J. Dudek

Reflek- syjne ciała.

Popkulturowe nar- racje o pięknie

Narracja naśladuje życie, życie naśladuje narrację.

Jerome Bruner

*Przemiana jest centralnym wątkiem kultury konsumpcyjnej
i jedną z głównych zasad zachodniej nowoczesności.*

Mike Featherstone

Kult ciała, piękna i młodości to nieodłączna część kultury popularnej, a kulturowe procesy wyłaniania się i tworzenia pop-kulturowych ikon podporządkowane są reżimowi piękna. Zazwyczaj jednak nie jest ono doskonałością, którą obdarza natura. To piękno tworzone. I to tworzone – dodajmy – zgodnie z aktualnie obowiązującymi standardami. Piękno nie jest bowiem obiektywne, lecz jest zmiennym w czasie kulturowym konstruktem. Piękno jest mitem – pisała Naomi Wolf (2006).

Na popkulturową opowieść o poprawianiu natury i dążeniach do osiągnięcia ciała idealnego składa się oczywiście wiele wątków: diety, ćwiczenia, specjalne zabiegi i operacje. Kwestie te, choć w pewnych kręgach uchodzić będą za tabu, stają się tematem rozbudowanych medialnych relacji poświęconych życiu gwiazd. W niniejszym artykule chciałabym skoncentrować się na jednym z aspektów fenomenu celebrytów i poddać analizie wybrane wywiady udzielane przez nich prasie. Opowiadają oni w czasie tych rozmów nie tylko o planach i sukcesach zawodowych, ale dzielą się również różnymi szczegółami z życia prywatnego. Chciałabym zwrócić uwagę na sposób, w jaki w owe opowieści wplatane są wątki związane z pielęgnacją ciała, zachowywaniem młodego wyglądu i odchudzaniem. Przyjmując perspektywę społecznego konstruktoryzmu, omówię dominujące modele i charakter wykorzystywanych strategii narracyjnych, a także wskażę znaczących aktorów tych narracji, główne wątki i dyskursy.

Karolina J. Dudek – doktorantka Szkoły Nauk Społecznych IFIS PAN, absolwentka zarządzania i stosunków międzynarodowych w Szkole Głównej Handlowej oraz etnologii na Uniwersytecie Warszawskim. Przygotowuje doktorat z antropologii zarządzania.

Narracje autobiograficzne, opowieści kulturowe i ucieleśnione „ja”

„Media – pisze David Silverman (2009: 121) – nastawiają się na natychmiastowe dostarczanie widzom »osobistego« doświadczenia. Wszystko, czego chcą (czego my chcemy), to proste powtarzanie znajomych opowieści. Być może jest to część kondycji ponowoczesnej. Być może wyczuwamy, że ludzie są najbardziej autentyczni wtedy, gdy powielają skrypty kulturowe”. Silverman zastanawia się, w jaki sposób rozpowszechniło się to kulturowe założenie, zgodnie z którym wywiady są wymianą unikatowych doświadczeń. Zwraca uwagę na fascynację wywiadami ze znanymi osobistościami. Popularność medialnego formatu, jakim jest *talk show*, ufundowana jest właśnie na tej fascynacji. Ceremonie wręczenia nagród czy rozgrywki sportowe nie są nigdy – jak pisze Silverman – „kompletne”, jeśli nie towarzyszą im serie wywiadów „przed” i „po”. Jednak w dużej mierze reprodukuja one przewidywalne i oczekiwane formy, jak sugeruje socjolog. Wywiady udzielane prasie przez celebrytów proponują zatem potraktować jako szczególnego rodzaju narracje autobiograficzne.

Charlotte Linde podkreśla, że historie życia (*life stories*) i autobiografie/biografie należą do odmiennych porządków (Linde, 1993: 4). Te pierwsze wpisują się w modusy wyznaczone przez oralność i dla ich rozumienia bardzo ważny jest kontekst społeczny, drugie zaś są wypracowanymi, zamkniętymi tekstami. Narracje autobiograficzne gwiazd i celebrytów noszą znamiona obu typów opowieści. Z jednej strony konstruowane są w obecności dziennikarza w odpowiedzi na zadawane pytania oraz z mniejszą lub większą świadomością istnienia publiczności (aspekt społeczny), która się z nim zapozna, a zatem dostosowywane są do odbiorcy. Ta sama opowieść (narracja autobiograficzna)

będzie mieć wiele wersji dostępnych w różnych pismach, portalach czy w telewizji, podobnie jak w przypadku historii życia (opowydanych wielokrotnie, w różnych sytuacjach, różnym osobom – za każdym razem nieco inaczej). Z drugiej zaś strony opowieści te przyjmują formę zredagowanych, dopracowanych tekstów, tak jak autobiografie. Oczywiście jest, że tego typu materiały mają charakter marketingowy i przedstawione w nich rewelacje mogą nie mieć pełnego odzwierciedlenia w rzeczywistości, a badacz – rzecz jasna – nie ma możliwości weryfikacji przedstawionych treści. Proponuję ująć w nawias zawarte w nich treści i potraktować je raczej jako uniwersum modelowych opowieści – opowieści kulturowych (por. Silverman, 2009: 128).

Podobnie jak historie życia i autobiografie, opowieści kulturowe konstruowane są zgodnie z pewnymi kulturowymi modelami. Sten Jönsson podkreśla, że znaczenia tekstów są dla nas zrozumiałe, ponieważ są zakorzenione w narracyjnych schematach, które mają standardową strukturę (Jönsson, 2004: 279). Dzięki istnieniu tych schematów wiadomo, kto jest dobrym, a kto złym bohaterem, a ich działania i motywacje są jasno określone i czytelne, gdyż prowadzą do przewidywalnego zakończenia. Klasycznym socjologicznym przykładem takich struktur są następujące narracje: autobiografia Benjamina Franklina, uznawana za kanoniczną opowieść o człowieku, który stworzył sam siebie, czy autobiografia Lee Iacocci – korporacyjnego *self-made man* (Grzeszczyk, 2003: 25–34, 77–87). Przykładem takich modelowych opowieści o zmianie ciała mogą być też narracje celebrytów o tworzeniu ciała, ponieważ skonstruowane są one z charakterystycznych wątków i wykorzystują podobny sposób przedstawiania motywacji, co postaram się dalej omówić. Narracje o życiu celebrytów można w tym sensie postrzegać nie tyle jako świadectwo tego, co się wydarzyło, ile raczej jako kulturowe konstrukty odbijające dominujące teorie o „życiu możliwym”, jak ujmuje to Jerome Bruner (1990: 3–5). W ten sposób bada właśnie narracje Linde i traktuje je nie – jak zwykło się przyjmować np. w badaniach *oral history* – jako opisy zdarzeń historycznych, ale jako kulturowo uwarunkowane formy narracyjne.

Proponuję, idąc za Anthonym Giddensem (2007: 81), przyjąć rozumienie ciała jako ucieleśnionego „ja”, które dzięki kontroli stanowi jeden z podstawowych środków zachowania biograficznej ciągłości (Giddens, 2007: 81). Ciało poddane przekształceniu, zmienione – wprowadza element nieciągłości, jest zerwaniem tak rozumianej narracji biograficznej. Wymaga ona zatem pracy biograficznej, ukoherentnienia i narracyjnego włączenia faktu posiadania innego, nowego ciała, czyli aktualizacji opowieści. „Ani wygląd zewnętrzny, ani sposób bycia nie mogą w postradycyjnych warunkach wysoko rozwiniętej nowoczesności być pozostawione samym sobie. Zasada czynnego konstruowania tożsamości całkiem wprost dotyczy także ciała” – podkreślał Anthony Giddens (2007: 139).

Z punktu widzenia metodologii istotna jest jeszcze jedna, ostatnia kwestia – relacja ciała i narracji czy też kwestia tekstualizacji ciała na potrzeby autobiograficznej narracji. John Fiske (2010: 96) nazywa „utekstowaniem” proces, w którym ciała ludzi przekształcają się w znaczники reguł. W narracjach, które dalej przedstawię, odbijają się właśnie procesy „utekstowania” ciała. Częścią mitu piękna jest także przekonanie o istnieniu związku między tym, jak ktoś wygląda, a jakim jest człowiekiem. Piękno/brzydota ciała nie jest bowiem tylko kwestią estetyczną – w ciała wpisane są rozmaite znaczenia kulturowe. W zachodnioeuropejskim kręgu kulturowym szczupła sylwetka, na przykład, konotuje zdrowie, piękno, atrakcyjność, kontrolę, sukces i „normalność” (Markula, Burns i Riley 2008: 1). Ten zaś, kto nie

jest szczupły, traktowany jest nie tylko jako „niezdrowy”, ale także jako „nieudacznik” – ktoś, kto odniósł porażkę jako człowiek (Markula i inni 2008: 14–15). Odchudzanie i przekształcanie ciała ma w tym sensie wymiar polityczny i wiąże się z dostosowywaniem ciała do norm opracowanych przez tych, którzy mają największą władzę – reprezentantów przemysłu medialnego. Jak zauważa Richard Shusterman (2008: 177), obowiązujące w naszej kulturze normy pozostają zniewolone przez opresywne stereotypy, które raczej służą wzbogacaniu przemysłu kosmetycznego niż „wzbogacaniu naszego doświadczenia różnorodności powabów ciała”.

Modelowe opowieści

W uniwersum narracji celebrytów o tworzeniu ciała znajdziemy także kanoniczne opowieści i ich bohaterów – swoistych Iacocców i Franklinów.¹ Kanoniczne figury, które warto przywołać, to Oprah Winfrey (historia o walce z nadwagą, wzlotach i upadkach), Renée Zellweger, Christian Bale oraz inne aktorki i aktorzy, którzy na potrzeby roli tyli, by następnie chudnąć lub odwrotnie, i dowiedli, że ciało można dowolnie przekształcać (wystarczy tylko ciężka praca), czy Jennifer Lopez, Agnieszka Dygat, Jessica Alba i inne młode mamy w ekspresowym tempie odzyskujące figurę po porodzie. Osobną kwestią są operacje plastyczne. Tych gwiazdy zwykle nie komentują – stanowią one szczególne tabu. Za to opowieść o przekształcaniu ciała dopisują media, zestawiając obrazy „przed” i „po”, sugerując wpływ zabiegów na popularność gwiazdy czy jej sukcesy zawodowe. Wspomniane kanoniczne figury wpisują się w trzy modele narracyjne, które ze względu na ich popularność i powtarzalność można wyodrębnić: narracje o sukcesie w walce z nadwagą, narracje o pracy ciała, powrót po ciąży do utraconej sylwetki. Przemiana, która jak podkreślał Mike Featherstone (2010: 200), „jest centralnym wątkiem kultury konsumpcyjnej i jedną z głównych zasad zachodniej nowoczesności”, jest osią tych narracji. Przemiana ciała jest w tym sensie meta-regułą, meta-zasadą. Istotne bowiem jest nie tylko przekształcanie ciała zgodnie z obowiązującymi kanonami, ale również proces sam w sobie.

Narracje o sukcesie w walce z nadwagą

„Wyglądałam grubo i czułam się źle, ale dzięki cudownej diecie i ćwiczeniom uzyskałam upragnioną sylwetkę, teraz czuje się świetnie i jestem szczęśliwa” – Sonya Brown (2005: 41) nazywa podobne opowieści narracjami o sukcesie w walce z nadwagą (*weight loss success stories*). Według niej są one nie tyle efektem indywidualnego doświadczenia, które zostało znarratywizowane i przybrało formę opowieści, ile raczej zbiorowo wypracowanym kulturowym „wynalazkiem”. Można dowolnie zmieniać imiona i nazwiska bohaterów, gdyż zręb opowieści ma jasno określoną formę i strukturę. Według Brown

1 Przedstawione wnioski opracowałam, analizując kilkadziesiąt wywiadów z celebrytami, w których opowiadali oni o tym, jak się odchudzali, oraz artykuły zamieszczone w serwisach filmowych. Pod uwagę wzięłam także „fotorelacje” zamieszczane w najpopularniejszym polskim portalu Onet.pl (maj, czerwiec 2011), które przedstawiały sukcesy gwiazd w walce z nadwagą.

(2005: 541) modelową opowieść otwiera opis sytuacji, w której Kowalski lub Kowalska stracił kontrolę nad swoją figurą. Bohater jest tego świadomy. Czuje się przygnębiony, odrzucony. Boi się o swoje zdrowie. Jakieś wydarzenie skłania go do podjęcia próby zmiany. Zaczyna stosować określoną metodę odchudzania – na ogół jest to dieta połączona z uprawianiem sportu. Udaje mu się osiągnąć cel, a wraz z poprawą wyglądu odmienia się jego życie. Staje się bardziej lubiany, szczęśliwszy, zdrowszy, bogatszy (*sic!*). W tych opowieściach zawarte jest przesłanie, zgodnie z którym kontrola nad własnym ciałem to kontrola nad własnym życiem (Brown 2005: 53).

Przyjrzyjmy się fragmentowi wywiadu, którego udzielił „Gali” Krzysztof Ibisz. Fragment ten dotyczy wydanej przez celebrytę książki, w której przedstawia on swoją metodę na wysportowaną sylwetkę: „Ta książka spina wiedzę z kilku dziedzin: dieta, ćwiczenia i styl życia. Plus zabawne opowieści o świecie show-biznesu. Ta książka to opis mojej zmiany. Nie ma już rozleniwionego, otluszczonego Krzyska. Jest wysportowany, muskularny, pełen pasji życia czterdziestokilkulatek. [...] Najgorsze są bezsensowne zrywy. Nic nie jesz, katujesz się przez miesiąc-dwa, a potem odpuszczasz. I organizm wariuje. Zaczyna gromadzić tłuszcz na zapas, bo wie, że będziesz go głodzić. To horror. Prawda jest przewrotna. Chudniesz, gdy jesz. Często, ale racjonalnie. Plus sport. Oto cała zagadka. [...] I musiałem mieć trenera. Bo tak naprawdę trzeba zmienić cały styl życia. Trudno zrobić to samemu. Ja potrzebowałem pomocy. Rewolucji nie robi się w pojedynkę. [...] wolę zapłacić trenerowi niż lekarzowi. I powiem ci więcej – bardzo mi się to opłaca! Bo koszt włożony w trenera, w dietę przekłada się wprost na dobre samopoczucie. A ono jest kluczem do szczęścia. Zadowolony z siebie człowiek jest lepszym pracownikiem, mężem, ojcem. Jest po prostu szczęśliwym człowiekiem. [...] W Polsce mężczyźni mają moment kryzysowy tuż przed czterdziatką. I ja też tak miałem. To jest moment zapuszczania się. Przychodzi mała stabilizacja, rozleniwienie. I to jest moment przełomowy. Albo ktoś wtedy mówi – zrobię z tym coś, nie dam się. Albo jest równia pochyła...” (Ibisz, 2010).

W zacytowanej autobiograficznej narracji stworzonej na potrzeby wywiadu, refleksje na temat własnego życia splecione są z opisami walki o szczupłą, wysportowaną sylwetkę. Przekształcanie ciała przedstawione jest jako walka z własnymi słabościami – lenistwem, zapuszczeniem się. Zmiana ciała nie jest tylko celem samym w sobie, lecz narzędziem do osiągnięcia kontroli nad własnym życiem, narzędziem jego przekształcania – rozleniwiony i otluszczony bohater staje się po przemianie wysportowanym i pełnym energii mężczyzną. Praca nad ciałem nie ogranicza się jednak do sfery aktywności fizycznej i zachowywania diety, lecz wymaga zmiany całego stylu życia. Analizowana narracja wpisuje się zatem w model opisany przez Brown.

W dalszej części wywiadu celebryta opowiada o szczegółach owej zmiany. Przedstawiona jest ona w kategoriach zarządzania czasem i planowania. „Stresem też da się zarządzać. Są szkolenia na ten temat.” – przekonuje dziennikarkę celebryta (Ibisz, 2010). Warto zauważyć, że ujawnia się tu ważny zasób narracyjny – dyskursy menedżerskie. Zarządzanie czasem, ustalanie priorytetów, zarządzanie stresem – opowiadanie o swoim życiu przypomina menedżerską narrację o zarządzaniu organizacją. Wykorzystywanie dyskursów menedżerskich idzie w parze z ekspertyzacją życia. Walki o nowe ciało celebryta nie podejmuje bowiem w pojedynkę – nad planem treningu czy dietą czuwają eksperci.

Uzasadniając swoje wybory, gwiazdy i celebryci odwołują się do wiedzy naukowej lub jej potocznej wersji. „Każdy, kto choć raz uprawiał jakieś sporty,

wie, jakie to przyjemne. Wydzielają się endorfiny, czyli hormon szczęścia. Jest taki moment w trakcie treningu, że wszystko wydaje się nieistotne. Patrzy się na życie nie jak na naszpikowany problemami tor przeszkód, tylko jak na sprawę do załatwienia” – opowiada dziennikarce Krzysztof Ibisz (2010). Według Linde (1993: 189) stosowanie wiedzy wywodzącej się z systemów eksperckich lub jej potocznej wersji pozwala wprowadzić dystans do własnej opowieści i przedstawić ją w bardziej pogłębiony i lepiej umotywowany sposób poprzez odwołanie się do zdroworozsądkowych kategorii. Nie mamy tu już do czynienia z pierwszoosobową narracją. Narrator przyjmuje rolę eksperta, który ocenia bohatera lub wyjaśnia jego postępowanie. Zamiast prostego sformułowania – „lubię sport, trening sprawia mi przyjemność” – najpierw odwołuje się do doświadczenia, które, jak zakłada, odbiorca musi podzielać – „wie, jakie to przyjemne”. Jednak ustalenie tego, że „wiadomo, że uprawianie sportu wiąże się z pozytywnymi odczuciami” nie zadowala go, jest tylko pierwszym członem tworzonego w ten sposób uzasadnienia. Wprowadza on też drugi element – endorfiny. Mają one nie tylko wpływać na odczucia w czasie treningu, ale również zmieniają nastawienie do życia. Ekspertyzacja życia to efekt racjonalizacji, która doprowadziła do ekspansji formalnych systemów wiedzy, a te z kolei prowadzą do „intelektualizacji” życia (Illouz, 2010: 49).

Praca ciała

Innym typem narracji są opowieści o dostosowywaniu wagi ciała do wymogów podyktowanych wykonywanym zawodem. Mam tu na myśli aktorów i aktorki, którzy wcielając się w różne role, niejednokrotnie muszą przytyć lub schudnąć. Im większa różnica pomiędzy wagą „przed” a wagą „po”, tym większe zainteresowanie mediów. Portal zdrowie-az.pl wylicza rekordy: Laird Cregar – 42 kg, Christian Bale – 28 kg (a następnie przytył 45 kg), Olivier Gourmet – 27 kg w kategorii „odchudzanie” [MŻ 2]. W kategorii „przytyli” do roli: Christian Bale – 45 kg, Vincent d’Onofrio – 32 kg, Robert De Niro – 30 kg, itd. [MŻ 1]. Inaczej niż w przypadku narracji o sukcesie w walce z nadwagą, które są opowieściami o przemianie, narracje o pracy ciała są narracjami o poświęceniu. Przekształcanie ciała dla roli przedstawiane jest jako ciężka, pełna wyrzeczeń praca, która niesie niekiedy również przykre konsekwencje dla zdrowia. Ważnym elementem tych narracji jest doświadczenie procesu przemiany jako bycia w innym ciele. Aktor niejako wchodzi w skórę odgrywanej postaci. Akcentowane są wątki związane z negatywnymi fizjologicznymi odczuciami. Przyjrzyjmy się dwóm przykładom z wywiadów udzielanych przez Christiana Bale’a: „Odżywiałem się głównie kawą i czasem zjadłem jabłko, jeśli akurat miałem ochotę. Była jedna scena, w której miałem zjeść szarlotkę i jeszcze jedna, w której jem kurczaka. Jednak starałem się nie połykać. To niesamowite, ale kiedy się jest na tym etapie, wystarczy zjeść odrobinę czegoś i od razu to się odbija na twarzy. Żeby mieć takie zapadnięte policzki, naprawdę trzeba właściwie absolutnie nic nie jeść” [MŻ 4]. „Było zaledwie 6 tygodni między ukończeniem *Mechanika* a zdjęciami próbnymi do *Batmana*, do których Chris Nolan prosił mnie, abym postarał się przytyć tyle, ile się da. W innym razie, gdybym wyglądał jak tyczka, trudno byłoby przekonać studio, że powinni mi dać angaż. Starając się przytyć, przesadziłem, ponieważ po prostu spodobało mi się obżeranie się. Ignorowałem wszystkie porady w stylu »Powinieneś podchodzić do tego z umiarem, twój

żołądek się skurczył i powinien zacząć od zup.« A ja od razu rzuciłem się na pizzę, lody i inne rzeczy, i po prostu zjadałem pięć posiłków na raz. Mój żołądek rozszerzył się bardzo szybko. [...] Chcieli, żebym zaczął pracę pod okiem trenera. Pierwsze spotkanie było bardzo zabawne. Sporo przytyłem. Ponownie ważyłem 180, ale nie miałem ani jednego mięśnia. One po prostu zostały unicestwione. Koleżka mówi: »Okej, spróbuj zrobić 20 pompek«, myśląc »Okej, to będzie coś łatwego na dobry początek«. Opuszczam się (sapie z wysiłku) i tyle. Nie mogłem nawet zrobić jednej. On spojrzał na mnie i powiedział: »O mój Boże, przed nami naprawdę ciężka praca. I przez następne trzy czy cztery miesiące codziennie intensywnie ćwiczyłem po trzy godziny dziennie.« [MŻ 3].

Reżimy ciała – praktyki kontroli ciała takie jak dieta i ćwiczenia – to ważny wątek przedstawionych narracji. Giddens (2007: 86–87) podkreśla, że reżimy ciała różnią się od zwykłych codziennych praktyk radzenia sobie. Te ostatnie wprawdzie wymagają pracy nad kontrolą ciała, ale są one na ogół tak zakorzenione, że większość osób nawet nie zauważa, że je wykonuje. Reżimy zaś są wyuczonymi praktykami. Nieuchronnie związane z opozycją gratyfikacja-deprywacja pociągają za sobą kontrolę potrzeb organicznych. „Kluczowe znaczenie reżimów dla tożsamości bierze się stąd, że wiążą one nawyki z wymiarem, jakim jest wygląd zewnętrzny ciała” – konkluduje wywód Giddens (2007: 88). Reżim diety, któremu poddaje się aktor, służy budowie nowej, „chwilowej” tożsamości odgrywanego bohatera. Proces „przepoczwarczenia” – zmiana skóry – przedstawiony jest jako uciążliwy, niosący przykre konsekwencje dla zdrowia i samopoczucia, wymagający intensywnej pracy i dostosowania całego życia. W przeciwieństwie do narracji o sukcesie w walce z nadwagą, w których celem odchudzania jest nie tylko poprawa fizycznego wizerunku, ale także osiągnięcie szczęścia i kontroli nad własnym życiem, w narracji o pracy ciała akcentowana jest chwilowość – stanie się kimś innym poprzez zmianę ciała. W dokładnie takie same praktyki – reżim diety, intensywny trening – wpisane są zupełnie inne znaczenia.

Powrót do utraconej sylwetki po urodzeniu dziecka

„Zawsze była szczupła, ale kiedy po ciąży przytyła 12 kilogramów, mocno się zaniepokoiła. Patrycja Jarząbek (20 l.) nie poddała się jednak i postanowiła zawałczyć o odzyskanie zgrabnej sylwetki. Pierwsze efekty są już widoczne! Ale młoda mama wyznaczyła sobie trudny cel – schudnąć tak pięknie jak Kasia Cichopek (28 l.) po urodzeniu Adasia (1 r.)” [MŻ 7]. Powyższy cytat dotyczy uczestniczki programu „Sexy mama” w Polsat Cafe, prowadzonego przez Cichopek, autorkę książki „Sexy mama”. Cichopek przedstawia porady dla młodych matek, zachęcając do utrzymania diety i ćwiczeń, co pozwoli im szybko wrócić do dawnej formy i figury. Opowieści bohaterek, jak i samej Cichopek, są pewną wariacją opowieści o sukcesie w walce z nadwagą. To opowieści w trzech „aktach”. Akt pierwszy – obejmuje okres przed ciążą – bohaterka ma świetną figurę, jest pełna energii. Akt drugi – bohaterka czuje się po porodzie źle z dodatkowymi kilogramami. Akt trzeci – bohaterka podejmuje walkę o powrót do dawnej formy.

Podobnie jak w przypadku opowieści o sukcesie w walce z nadwagą pojawiają się znaczący aktorzy, tacy jak trener czy dietetyk, którzy kontrolują

proces przemiany celebrytki. „Dietetycy z Food Line opracowali dla mnie dokładny jadłospis, specjalnie pod kątem tego, że karmię – opowiada Cichopek – Pomogły też zabiegi: endermologia (rodzaj mechanicznego masażu wyszczuplającego i ujędrniającego) i *exilis*, który rozbija tkankę tłuszczową ultradźwiękami.” [MŻ 5]

Magdalena Radkowska-Walkowicz (2010: 243), pisząc o dyskursie laktacyjnym i o tym, jak młode matki lawirują między różnymi systemami eksperckimi, zauważa, że niekiedy dochodzi do swoistego zawłaszczenia ciała kobiety przez personel medyczny. Wprowadza on szczególnie rodzaj restrykcji i norm związanych z karmieniem, który reguluje „naturalną” czynność biologiczną. Z podobnym zawłaszczeniem mamy do czynienia w cytowanym powyżej przypadku – „naturalny” proces regeneracji organizmu po okresie ciąży zostaje przyspieszony dzięki podporządkowaniu go trzem reżimom. Ciało poddane jest kontroli nie tylko poprzez reguły i normy wyznaczone przez narzuconą dietę i trening, ale również poddane „obróbce” technologicznej. W analizowanej narracji technologia zawłaszcza przestrzeń ciała, normalizując je.

Refleksyjne ciało i pop-somatoestetyka

Z socjologicznego punktu widzenia – zarówno opowieści gwiazd czy celebrytów, jak i głosy dopisane przez media – tworzą narracyjne schematy, w których wyrażana jest ponowoczesna tożsamość. Jednocześnie opowieści te mają bardzo silny rys normatywny i kształtują masową wyobraźnię – proponują pewne postawy i wartości, a także oferują dyskursywny zasób gotowych elementów, służący do wyrażania własnej tożsamości. Przedstawione w niniejszym artykule narracje – analizowane z perspektywy społecznego konstrukttywizmu – są zatem z jednej strony tworzone w oparciu o dostępne schematy opowieści kulturowych, z drugiej zaś są swego rodzaju skryptami wykorzystywanymi w procesie konstruowania własnej tożsamości. Konstruktywiści bywają niesłusznie oskarżani o to, że zakładają prymat społeczeństwa nad jednostką i kulturowy determinizm (Frith, 2008: 79–80). Oskarżenia te wydają się być jednak chybione, gdyż większość z nich podkreśla aktywną rolę jednostek w procesie konstruowania własnej podmiotowości zarówno poprzez twórcze wykorzystanie kulturowych skryptów, jaki i praktyki subwersji i oporu wobec nich. Skłaniam się ku takiemu właśnie rozumieniu tego procesu.

Warto też wspomnieć w tym kontekście o istotnych zmianach w sposobie kreowania i dystrybucji wiedzy. Współczesne procesy produkcji wiedzy zlokalizowane są nie tylko w obrębie kręgów ekspertów i elit społecznych. W coraz większym stopniu wiedza zależna jest od przekazów medialnych, w tym od treści kreowanych właśnie przez celebrytów, którzy wywierają ogromny wpływ na wiele sfer życia (Siuda, 2011). Przedstawione modele narracyjne to sposoby na zaprezentowanie i wyjaśnienie transformacji, jakim poddane jest ciało. W ten sposób już nie tylko biografia jest refleksyjnie konstruowana, ale także ciało – ucieleśnione „ja” – które staje się nieodłączną częścią ponowoczesnej, hybrydycznej tożsamości. Odpowiednie zarządzanie własnym życiem umożliwia osiągnięcie pożądanego ciała, ciała-towaru, ciała-inwestycji, ciała-narzędzia. To ciało, które ma do spełnienia zadanie – umożliwić wejście na rynek wizerunków, oferujących sukces (Tyszka, 1999: 72). Analizowane narracje jednocześnie ustanawiają normy i odstępstwa od

nich, stanowiąc odbicie możliwych, „dających się pomyśleć” teorii na temat związków ciała, „ja” (*self*) i życia. To potoczne teorie somatoestetyczne – pop-somatoestetyka pragmatyczna (por. Shusterman, 2008). Dlatego opowieści te mogą (a nawet może powinny) stanowić ciekawy materiał dla badaczy kultury, choć jak zauważają Kerry Ferris i Scott Harris (2011: 2) dziwnym trafem fenomen celebrytów umykał do tej pory badawczemu spojrzeniu socjologów. Ich zdaniem socjolodzy, którzy niemalże „z urzędu” zajmują się badaniem społecznych nierówności – a sława i gwiazdorstwo są wszakże częścią systemu hierarchii – dopiero stosunkowo niedawno zaczęli brać pod uwagę możliwość analizy tego zjawiska. Długo uważano ten temat za nieistotny i niewart poważnej, naukowej refleksji. Niniejszy artykuł traktuję zatem jako świadome działanie na rzecz przełamania naukowego tabu.

BIBLIOGRAFIA

- Brown S. C., 2005, *Body/Image/Narrative: Contemporary Rhetoric of Body Shape and Size*, Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, Maryland (<http://drum.lib.umd.edu/bitstream/1903/2461/1/umi-umd-2328.pdf>).
- Bruner J., 1990, *Życie jako narracja*, „Kwartalnik Pedagogiczny”, 4, (3–17).
- Featherstone M., 2010, *Body, Image and Affect in Consumer Culture*, „Body & Society”, 16, (193–221).
- Ferris K., Harris S. R., 2011, *Stargazing: celebrity, fame, and social interaction*, New York.
- Fiske J., 2010, *Zrozumieć kulturę popularną*, Kraków.
- Frith H., 2008, *Constructing Embodied Identities*, [w:] Riley S., Burns M., Frith H., S. Wiggins i Markula P. (red.), *Critical Bodies Representations, Identities and Practices of Weight and Body Management*, New York.
- Giddens A., 2007, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa.
- Grzeszczyk E., 2003, *Sukces. Amerykańskie wzory – polskie realia*, Warszawa.
- Illouz E., 2010, *Uczucia w dobie kapitalizmu*, Warszawa.
- Jönsson S., 2004, *Product Development – Work for Premium Values*, Copenhagen, Malmö.
- Linde C., 1993, *Life Stories. The Creation of Coherence*, New York, Oxford.
- Markula P., Burns M. i Riley S., 2008, *Introducing Critical Bodies: Representations, Identities and Practices of Weight and Body Management*, [w:] Riley S., Burns M., Frith H., S. Wiggins i Markula P. (red.), *Critical Bodies Representations, Identities and Practices of Weight and Body Management*, New York.
- Radkowska-Walkowicz M., 2010, *Nie słuchaj teściowej! Czyli jak żyć i mówić w czasach Internetu*, [w:] A. Malewska-Szałygin, M. Radkowska-Walkowicz (red.), *Antropolog wobec współczesności. Tom w darze Profesor Annie Zadrożyńskiej*, Warszawa.
- Shusterman R., 2008, *Somatoestetyka i „Druga płęć”. Pragmatystyczne odczytanie arcydzieła feminizmu*, „Teksty Drugie”, 1–2, (173–205).
- Silverman D., 2009, *Interpretacja danych jakościowych. Metody analizy rozmowy, tekstu i interakcji*, Warszawa.
- Siuda P., 2011, *Socjologiczna interpretacja zjawiska celebrities*, „Kultura i Historia”, 19 (wersja elektroniczna: <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/2379>).

- Tyszka T., 1999, „*Kupuję nową twarz.*” *O ciele idealnym*, [w:] Czaja D. (red.), *Metamorfozy ciała. Świadcstwa i interpretacje*, Warszawa.
- Wolf N., 2006, *The beauty myth*, [w:] Maasik S., Solomon J. (red.), *Signs of Life in the USA. Readings on Popular Culture for Writers*, New York.

CYTOWANE MATERIAŁY ŹRÓDŁOWE

- [MŻ 1] Aktorzy i aktorki, którzy przytyli najwięcej dla potrzeb roli filmowej, <http://www.zdrowie-az.pl/rekordy/aktorzy-ktorzy-przytyli-najwiecej.php> [dostęp online: 23.05.2011]
- [MŻ 2] Aktorzy i aktorki, którzy schudli najwięcej dla potrzeb roli filmowej, <http://www.zdrowie-az.pl/rekordy/aktorzy-ktorzy-schudli-najwiecej.php> [dostęp online: 23.05.2011]
- [MŻ 3] Bale C., Interview with Christian Bale on *Batman Begins*, rozmawiał M.J. Lee dla Radio Free Entertainment, 04.10.2004, http://movies.radiofree.com/interviews/batman5_christian_bale.shtml [dostęp online: 23.05.2011] – tłum. K.J.D.
- [MŻ 4] Bale C., Interview with Christian Bale on *The Machinist*, rozmawiał M. J. Lee dla Radio Free Entertainment, 04.10.2004, http://movies.radiofree.com/interviews/themachi_christian_bale.shtml [dostęp online: 23.05.2011] – tłum. K.J.D.
- [MŻ 5] Cichopek K., Idealna figura po ciąży. „Bez wyrzeczeń! Miałam dobry plan”, *Shape* nr 12 (117) 2009
- [MŻ 6] Ibisz K., *Metamorfozy Krzyśka*, Rozmawiała: Anna Kaplińska-Struss, *GALA* 40/2010, http://gala.onet.pl/o,1627628,1,1,krzysztof_ibisz,wywiady.html [dostęp online: 23.05.2011]
- [MŻ 7] Sexy mama: Chcę być jak Cichopek! <http://www.fakt.pl/Sexy-mama-Chce-byc-jak-Cichopek-,artykuly,87196,1.html> [dostęp online: 23.05.2011]

Magdalena
Kamińska

**Zaka-
zane
i odsło-
nięte. *Praca tabu
w filmach mondo***

Jak zauważyła Patricia Aufderheide, historycznie pierwsza odpowiedź na pytanie „po co robić filmy?” brzmi: „żeby zarabiać pieniądze” (Aufderheide, 2007: 107). Dlatego jeszcze przed ustabilizowaniem się systemu produkcyjnego, który doprowadził do powstania gatunków filmowych, uformowało się kilka formatów tematyczno-narracyjnych zapewniających produktom kinematograficznemu powodzenie, a tym samym zysk ich twórcom i dystrybutorom. Jednym z najstarszych jest egzotyczny film przygodowy, którego linia narracyjna notorycznie wchodziła w alians z praktyką antropologiczną. Wspólnym celem obydwu było kronikarstwo kultur „prymitywnych”, dzieliły ponadto imperatyw obserwacji uczestniczącej i budowania narracji w ramach aktywnej współpracy z obiektami badań. Wszystkie późniejsze filmy tego typu zainspirował *Nanuk z Północy* Roberta J. Flaherty’ego (1922), uznawany za pierwszy w historii kina film dokumentalny. Zarazem amatorski i autorski, silnie nacechowany emocjonalnie i intuicyjny, ale wysublimowany formalnie *Nanuk* odniósł sukces rynkowy ku dużemu zaskoczeniu ówczesnej branży filmowej. Nikt z przedsiębiorców, do których drzwi stukał Flaherty w sprawie dystrybucji swego dzieła, nie podejrzewał, że tego rodzaju „poezja poznawcza” dobrze się sprzedaje (zob. Kamińska, 2006: 9–47). Skoro jednak już tak się stało, kontynuacja jego linii tematycznej była nieunikniona i wkrótce zaowocowała licznymi przygodowymi filmami rozgrywającymi się w egzotycznej scenerii i wykorzystującymi materiał dokumentalny.

Jako nieplanowana krzyżówka imperatywów komercyjnego przemysłu filmowego i autentycznej pasji poznawczej i twórczej, nacechowanej jednak naiwnym założeniem o kinematograficznym „złotym języku uniwersalnym”, egzotyczny film przygodowy w niedługim czasie zaowocował przynoszącą maksymalizację powodzenia i zysków praktyką szokumentaryzmu. Szokument (*shockumentary*) to film dokumentalny zaprojektowany i zaprezentowany w taki sposób, by „szokować, a nawet gniewać widownię swym tematem i sposobem jego przedstawienia”, zaś „prezentowany [w nim] punkt widzenia jest zazwyczaj bardzo jednostronny, niekiedy bazując na teoriach spisku” (<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=shockumentaries>, data weryfikacji URL 17 grudnia 2011). Dokumenty i quasi-dokumenty tego rodzaju wabiły publiczność obietnicą artykulacji tabu w przestrzeni publicznej, preferując tematy takie jak śmierć, przemoc, okrucieństwo wobec zwierząt, seksualność (zwłaszcza perwersyjna i fetyszystyczna), narkotyki czy dziwaczne zwyczaje i rytuały kultur „egzotycznych” (<http://www.imdb.com/list/MLJji-rbgZg/>, data weryfikacji URL 17 grudnia 2011). „Oburzające i cyniczne” szokumenty na poziomie narracyjnym stanowiły zlepek złośliwych i sarkastycznych spostrzeżeń co do zjawisk uważanych przez widzów za anormalne, dziwaczne i tabu, a niekiedy także co do samego faktu, że są one przez nich za takie uważane. Mimo że szokument uważano początkowo za pełnoprawny gatunek filmu dokumentalnego, z którym łączyło go poczucie poznawczej i artystycznej misji, szybko zrodził on dziesiątki mniej ambitnych *sequeli* i zwiabił tuziny imitatorów, naśladowców oraz entuzjastów. Coraz częściej inscenizowali oni lub rekonstruowali sceny śmierci, seksu i pełnych przemocy rytuałów albo po prostu kompilowali zastany *footage*, zmierzając w stronę skandalizmu, wulgarności i eksploatacji w najgorszym znaczeniu tego słowa. Jak oskarżycielsko pisali o nich krytycy, ta „kinematograficzna odnoga karnawałowych pokazów dziwolągów [...] jest odpowiedzialna za wysyp filmów kanibalistycznych w latach 70. i innych podobnie sensacjonalistycznych gatunków, eksplorujących ludzkie lęki i zarazem fascynację tabu, gwałtem, pełnymi przemocy kulturami i śmiercią” (Goddall, 2006: 10).

Magdalena Kamińska – doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o poznaniu i komunikacji społecznej, adiunkt w Zakładzie Badań nad Kulturą Filmową i Audiowizualną Instytutu Kulturoznawstwa (Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu).

Pieski świat

Szokument można podzielić na kilka podgatunków. Najważniejszym z nich jest „egzotyczny pseudodokument” określany mianem *mondo* (Moliterno, 2008: 42). Mark Goodall twierdzi, że początków *mondo* należy szukać u samych podwalin kina – kiedy tylko człowiek wziął do ręki kamerę, natychmiast pojawiły się fotograficzne przykłady aktywności pre-mondowej. Jednak tendencja ta zyskała nazwę dopiero na początku lat 60. XX wieku w konsekwencji wejścia na ekrany włoskiego filmu, którego tytuł bazuje na kolokwialnym tokańskim wyrażeniu, oznaczającym absurd życia. Ten film to *Mondo Cane* (w literalnym przekładzie na polski *Pieski świat*), wyreżyserowany w roku 1962 przez Gualtiero Jacopettiego, Franco E. Prosperiego i Paolo Cavarę. Film ten został natychmiast uznany za poruszający, ważny i oryginalny. Zgodnie z logiką kinematografii eksploatacyjnej gatunek zaczął w kolejnych latach intensywnie wytwarzać podobne teksty¹, oceniane jednak sukcesywnie coraz niżej, gdyż staczały się po równi pochyłej w kierunku wtórności fabularno-narracyjnej i zaniedbania formalnego. *Mondo* stało się już ewidentnie niespójne i derywacyjne wraz z pojawieniem się w latach 80. fenomenu *compilation tape*, czyli podziemnych, amatorskich kolaży drastycznych i budzących grozę materiałów filmowych i video, przez dystrybutorów i odbiorców klasyfikowanych jako *extreme mondos* albo horrory. Jednak, jak wskazuje Goodall, emocje, których doznaje widz *mondo*, mają niewiele wspólnego z szokiem czy wstrętem doświadczanym przez widza horroru filmowego. W pierwszym przypadku groza posiada bowiem silne zakorzenienie w *vérité*, czego nie oferuje nawet najbardziej realistyczny horror. Filmy *mondo* stanowią wyraziste „mimetyczne reprezentacje doświadczenia prawdziwego życia”. Dlatego wywierały – i wywierają nadal – tak silne wrażenie na widzach (Goodall, 2006: 10).

Mondo Cane był propozycją nowego typu dokumentu, radykalnie odmiennego od Griersonowskich założeń teoretycznych, a także od koncepcji neorealizmu włoskiego. Jacopetti wielokrotnie wyrażał dystans wobec ich zaangażowania politycznego, jednak Goodall wiąże tę niechęć ze specyficzną, głęboko zakorzenioną we włoskiej kulturze, koncepcją *mimesis*, która wyraża się w twórczości Boccaccia, Dantego i w sztuce *commedii*, gdzie groteska funkcjonuje jako atrybut realizmu. Zdaniem Goodalla Jacopetti dzieli strategię mieszania elementów dokumentalnych i fabularnych z innymi twórcami, na przykład z Jeanem Rouchem i Barbetem Schroederem, pozostaje jednak reżyserem oryginalnym i odrębnym. Dokumentaliści i twórcy usiłujący nadać swym filmom cechy realizmu zakładają bowiem na ogół, że efekt autentyzmu intensyfikuje mniejsza ilość cięć montażowych, która zbliżać ma diegezę do naturalnej obserwacji. Odwrotne założenie czynił Jacopetti, wielokrotnie podkreślający w wywiadach wagę konfrontacyjnego procesu montażowego (*shock cut*) dla stworzonego przez siebie języka *mondo*. Udało mu się w ten sposób formułować, jak ujmuje to Goodall, „traumatyczne i krytyczne znaczenia warte Eisensteina” i tym samym spokrewnić popularne i eksploatacyjne *mondo* z eksperymentami twórców awangardowych. Specyficzna technika montażowej dekonstrukcji jest kluczowa dla estetyki tego gatunku: ekstensywne użycie stopklatek, szybkich transfokacji i detali nadaje mu charakterystyczną energię i emocjonalną chybotliwość, nierzadko doprowadzoną do poziomu, na którym film wzbudza u widza dyskomfort, a nawet wstręt. Technikę tę w skrajnej wersji prezentują również późniejsze *compilation tapes*, stanowiące

1 Filmy naśladujące jego tematykę i budowę określano początkowo mianem „szkoły Jacopettiego”.

luźne kolaże „poszarpanego” *footage*, realizujące „tanią metodologię wytnij-wklej (*cut and paste*)”, typową dla montażowej logiki vcr, która przekształciła i przekroczyła bardziej powściągliwą stylistykę *mondo* (Goodall, 2006: 15).

Michael Renov wyróżnił w praktyce dokumentalizmu filmowego cztery tendencje: 1) do zapisywania, ujawniania i zachowywania, 2) do przekonywania i promowania, 3) do analizowania i zadawania pytań, 4) do ekspresji. *Mondo* udało się scalić te zróżnicowane inklinacje w jedną praktykę (Goodall, 2006: 20). Gatunek ten ma ponadto wiele cech wspólnych z filmem podróżniczym, który daje wyraz symbolicznej dominacji nad rzeczywistością poprzez estetyzację obrazów świata za pomocą otwierających ujęć pejzaży i kondensację znaczeń przez ekspozycję narracji (Goodall, 2006: 22). Dzięki konstatacji tych analogii Goodall dochodzi do wniosku, iż sensacjonalistyczne *mondo* jest „wyższym” gatunkiem dokumentu i ma wiele cech wspólnych z kinematograficznymi praktykami awangardy, niewątpliwie przynależąc równocześnie do filmowej eksploatacji, komercyjnego *trashu* i sensacjonalistycznego *shock cinema*, z którymi jest najczęściej kojarzone. Twórcom *mondo* nie zawsze przyświecał nieskomplikowany cel eksploatowania niskich namietności widowni, chociaż w wielu wypadkach za sukces tych filmów odpowiadał właśnie ten realizowany przez nie efekt. Podobnie nie zawsze filmy te miały za zadanie przełamywanie społecznych tabu czy też agitację za jakąkolwiek kulturową czy polityczną zmianą, a jednak wiele tak właśnie odczytywano. Nie były to również filmy pornograficzne w żadnym znaczeniu tego wyrazu, chociaż wiele z nich wychwytywało, wzmacniało i wykorzystywało voyeurystyczne i ekshibicjonistyczne skłonności publiczności. Filmy te przede wszystkim miały być „poetyckimi i społecznie użytecznymi komentarzami do ludzkich zachowań w ich najdziwniejszych i najdziwniejszych formach” (Goodall, 2006: 10).

W odniesieniu do *mondo* używane jest niekiedy określenie „pseudodokument”, ponieważ przy ich produkcji wykorzystywano zarówno materiał dokumentalny, jak i inscenizowany, nie różnicując pomiędzy nimi na poziomie narracyjnym. Goodall zauważa jednak, że antynomizacja tych kategorii nie ma w tym kontekście sensu, ponieważ za pomocą materiału dokumentalnego można zbudować dzieło fabularne i odwrotnie. Na przykład Ingmar Bergman wykorzystał w *Personie* (1966) znaną dokumentalną scenę samobójczego samopodpalenia mnicha buddyjskiego, użytą również w *Mondo Cane 2/Mondo Pazzo* (reż. Gualtiero Jacopetti i Franco Prosperi, 1963) (Goodall, 2006: 21). Nic zatem nie stoi na przeszkodzie, aby koncepcja *mondo* mogła realizować się zarówno w formie dokumentu, jak i *art filmu*, a nawet dzieła awangardowego, łączy je bowiem z nimi wspólnota technik i subwersywno-krytycznego potencjału semantycznego (Goodall, 2006: 13). Emocjonalno-społecznych korzeni *mondo* należy natomiast doszukiwać się w kronikach filmowych z okresu II wojny światowej, przerażająco realistycznych, lecz równocześnie wytwarzających dystans pomiędzy widzem a przedmiotem poprzez zaklasyfikowanie tych przekazów jako kompilacji rozgrywających się w bezpiecznym oddaleniu „okropności wojny”. Niezwykłość *Mondo Cane* polega w dużej mierze na tym, że film ten jako pierwszy ukazał zachodniej publiczności „okropności pokoju” (Goodall, 2006: 16). Jednak o jego wyjątkowości stanowi przede wszystkim fakt, że w filmie tym „drastyczne sceny, jak choćby ta, w której przedstawiciel plemienia z Nowej Gwinei tłucze kijem na śmierć świnię, przeplatają się ze scenami zwyczajnie głupimi, na przykład ukazującymi starszych ludzi nieśmiało uczących się hawajskiego tańca *hula* w połączeniu z narracją i muzyką łagodzącą te dysonanse. Bardziej ekskluzywne filmy tego typu oferowały widzom doświadczenie obcych kultur bez przywoływania

intuicji etnograficznych, lecz czerpiąc wymierne korzyści z tego nawiązania” (Aufderheide, 2007: 108). *Mondo Cane* obok fascynacji wzbudził również krytykę: Jacopettiemu zarzucano etyczną ambiwalencję, a nawet oburzającą obojętność wobec ukazanych w filmie „aberracji” (Goodall, 2006: 25). Reżyser trafnie wykorzystał lokalne i kontekstowe funkcjonowanie tabuistycznego zakazu obrazowania niektórych ludzkich zachowań, pobudzając żywą dyskusję nad jego granicami, a zarazem potwierdzając jego efektywność poprzez wielokrotnie dokumentowany efekt emocjonalnego wstrząsu, który film wywoływał u widzów.

Spadkobiercy Jacopettiego

Poszczególne podgatunki *mondo* ilustrują spektrum zjawisk tabuizowanych w kulturze ich powstania jako nazbyt przerażające, intymne, niebezpieczne, społecznie nie akceptowane i kulturowo nie do przyjęcia. Na przykład podgatunek znany jako *sexy nocturne* ukazuje te wcielenia ludzkiej seksualności, które rodzima kultura w momencie powstawania filmu oceniała jako perwersyjne: życie nocne, *sex shows*, ekscentryczny fetyszystów, prostytutkę, homoseksualizm itp. *Death Mondos* zorientowane na grozę, inspirowane bardzo popularną ośmioczęściową serią *Oblicza śmierci* (*Faces of Death*, 1978–1999, reż. John Alan Schwartz) i intensywnie rozwijające się w latach 80., gromadziły i komasowały odrażające obrazy śmierci i rozkładu. Filmy te doprowadziły gatunek do jego najbardziej ekstremalnych konkluzji, tracąc równocześnie wzgląd na walory formalne i sprowadzając się do praktyki formowania niszowych kompilacji heterogenicznych materiałów przeznaczonych dla najbardziej skrajnych wielbicieli „mocnych wrażeń”. Podgatunkiem z pogranicza *mondo* były *scare films* – paraedukacyjne krótkie metraże popularne w latach 70., których deklarowanym celem było zniechęcanie młodzieży do ryzykownych zachowań: brawurowego prowadzenia samochodu, przedmałżeńskiego seksu, używania narkotyków czy nadmiernego zaufania udzielanego obcym. Czyniło to poprzez ilustratywne ukazywanie najgorszych możliwych konsekwencji tych zachowań, włączając w to obrazy spalonych ciał pasażerów samochodów prowadzonych po pijanemu, genitaliów zdeformowanych chorobami wenerycznymi, przemocy na „złych randkach” czy zdeformowanych dzieci, które przyszły na świat rzekomo wskutek etycznych błędów swych rodziców (Goodall, 2006: 10). Niektóre odmiany *mondo* epatowały nonszalanckim podejściem do tematu, inne moralizowały, jednak łączyła je wspólna praktyka przypominania o tym, co zakazane, lecz nie wyparte, czyli o tabu.

Po sukcesach włoskiego *Mondo Cane* gatunek szybko stał się fenomenem globalnym: pojawiły się realizacje francuskie (*La Femme Spectacle/Paris in the Raw* Claude’a Leloucha, 1964), niemieckie (*Welt Ohne Scham/Mondo Bizarre* Manfreda Durnioka, 1965), ze Stanów Zjednoczonych (*Mondo Mod* Petera Perry’ego Jr., 1967) i Wielkiej Brytanii (*The London Nobody Knows* Normana Cohena, 1969, *Our Incredible World* Edwarda Stuarta Abrahama, 1966 czy *Primitive London/London in the Raw* Arnolda Louisa Millera, 1964)². Najważniejsze nazwiska twórców klasycznego nurtu *mondo* pozostały jednak włoskie: to wspomniani już Gualtiero Jacopetti i Franco Prosperi, autorzy modelowego *Mondo Cane* i serii jego kontynuacji skoncentrowanych na

2 Obszerłą listę filmów *mondo* zestawiono np. na: <http://utenti.multimania.it/mojmir/im-mdb/list.html>, data weryfikacji URL 17 grudnia 2011.

ukazywaniu „szaleństwa społeczności światowej”, a także Antonio Climati, autor „dzikiej trylogii” (*Ultime grida dalla savana/Savage Man Savage Beast*, 1975, *Savana violenta/This Violent World*, 1976, *Dolce e selvaggio/Sweet and Savage*, 1983) oraz bracia Angelo i Alfredo Castiglioni, twórcy *extreme mondos* opowiadających o dziwnych i szokujących zwyczajach oraz rytuałach (Goodall, 2006: 10). Klasyczne *mondo* wykazuje wyraźne związki z włoskim horrorem tamtej epoki, to jednak właśnie ono, nie zaś filmy grozy, legitymizowało funkcję szoku w kinie popularnym, naruszając przy tym wiele świętych do tej pory zasad mainstreamowego kina, takich jak ukrywanie cięć montażyowych przed widzami (Bazinowska reguła niewidzialnego montażu). Jedną z najbardziej charakterystycznych formalnych cech *mondo* jest to, że cięcia są w nich umyślnie wyeksponowane, dosadne i nieoczekiwane. Jacopetti twierdził jednoznacznie: „Twarde cięcia to życie. Miękkie – to historia, a nie codzienne doświadczenie” (Goodall, 2006: 36).

Związki między horrorem a *mondo* epitomizuje *Cannibal Holocaust* Ruggero Deodato z 1979 roku. Deodato debiutował jako asystent Roberto Rosselliniego, a następnie uprawiał większość popularnych gatunków kinematograficznych, od *peplum* po niskobudżetowe *science fiction*. Swoją reputację zawdzięcza jednak horrorom typu *splatter*, które przyniosły mu status twórcy kultowego i pseudonim „Pan Kanibal” (*Mr. Cannibal*). Jego najbardziej znane filmy to słynny i silnie oceniany *Ultimo mondo cannibale* (*The Last Cannibal World*, 1977) oraz właśnie *Cannibal Holocaust*, opisywany jako „najdzikszy i najbardziej brutalny film współczesny” (Moliterno, 2008: 113). Film ten stanowi swoisty pastisz *mondo* i artykułuje surowe oskarżenie pod adresem eksploatacyjnego szkomentu, stanowiąc denuncjację dziennikarskiego podejścia do kultur pozaeuropejskich, a równocześnie trwale kojarząc *mondo* z kinem grozy i fenomenem *snuff* (Goodall, 2006: 37). Temat filmu wiąże go ponadto z aktualnymi problemami badawczymi antropologii, egemplifikowanymi przez szeroko dyskutowaną wówczas pracę Napoleona Chagnona *The Fierce People* (1968). Zawiera ona deskrypcję kultury i sposobu życia Indian Yanomamö żyjących w głębi lasów deszczowych pogranicza brazylijsko-wenezuelskiego. Chagnon opisał tę społeczność jako „neolityczną”, skoncentrowaną na przemocy i potwierdzającą darwinowskie teorie selekcji naturalnej. Odczytanie to było później wielokrotnie krytykowane przez antropologów (por. Eriksen i Nielsen, 2001: 175–177), jednak jako jeden z pierwszych i najbardziej radykalnych oponentów Chagnona wystąpił właśnie Deodato. W jego filmie społeczność Yanomamö jawi się jako przesycona przemocą, jednak jej eskalacja zostaje sprowokowana przez białych dziennikarzy, którzy wprowadzają do indiańskiego świata nieznaną w nim dotąd, ekstremalną formę okrucieństwa – masowy genocyd. Tym samym Deodato zarazem sprzeciwił się i potwierdził założenie sformułowane przez Prosperiego, które dało teoretyczne podstawy *mondo* jako gatunkowi filmowemu: „Przemoc jest formą obiektywizmu” (Goodall, 2006: 107).

Mondo powstało i rozkwitło we Włoszech we wczesnych latach 60. xx wieku. Początkowo „mondystyczne” tendencje ujawniały się w bardziej tradycyjnej formie filmów przyrodniczych i podróżniczych (za przykład może posłużyć dorobek reżyserski Folco Quiliciego). Stopniowo zaczęły realizować się w bardziej hybrydowej postaci, jak w przypadku *I nuovi angeli* (1962) Ugo Gregorettiego czy *Zgromadzenia miłosego* (*Comizi d'amore*, 1964) Pier Paolo Pasoliniego. Gatunek połączył się na stałe z praktyką szkumentalistyczną po sukcesie *Mondo Cane* i tendencja ta była kontynuowana przez Jacopettiego w *La donna nel mondo/Women of the World* (1962), *Africa addio/Farewell Africa* (1966) i *Addio zio Tom/Goodbye Uncle Tom* (1971), a także przez Gianniiego Proie

(*Mondo di notte 3/World by Night*, 1963), Marco Vicario (*Il Pelo nel mondo/Go! Go! Go! World*, 1964), Paolo Cavare (*L'occhio selvaggio/The Wild Eye*, 1967) czy Luigi Scattiniego (*Svezia: Inferno e paradiso/Sweden: Heaven and Hell*, 1965) (Moliterno, 2008: 119). Na początku lat 60. dźwięk w filmach włoskich rutynowo realizowano w postsynchronach, co poskutkowało fragmentaryzacją komponentu wizualnego i audialnego, która w znacznym stopniu ukształtowała poetykę montażową *mondo* (Goodall, 2006: 23). Kolejnym czynnikiem był fakt, że frekwencja w kinach włoskich od połowy lat 50. regularnie spadała wskutek wzrostu produkcji telewizyjnej. Studia filmowe w tamtym okresie walczyły o każdy produkt, który gwarantował jakikolwiek dochód. Od wczesnych lat 60. podział na *quality films* i niskobudżetowe, lokalnie dystrybuowane *quickies* był już w kinematografii włoskiej wyraźny. Kiedy któryś z eksperymentalnych *quickies* osiągał sukces, oznaczało to nieodwołalnie inicjację serii eksploatacyjnych naśladownictw, (*filoni*) które miały do maksimum wykorzystać – domyślnie nader krótki – żywot trendu. Do takiego useryjnienia najlepiej nadawały się *pepla*, *spaghetti westerny*, komedie erotyczne, *gialli* oraz właśnie *mondo* (Nakahara, 2004: 126). Włoskie *mondo* z wczesnych lat 60. są często *spin-offami* filmów *sexy by night* z późnych lat 50., takich jak *Europa di notte* Alessandro Blasettiego (1959). Nominalnie miały być „pseudoetnograficznymi dokumentalizacjami brutalnej rzeczywistości kosmopolitycznego nocnego życia i tego, co nieucywilizowane wewnątrz naszego na pozór cywilizowanego społeczeństwa”, ale wytwarzając serie szybkich *filoni* przekroczyły – przynajmniej w opinii krytyków – granicę dzielącą dokument od *freak show* i, jak podsumowuje Tamao Nakahara, weszły w rolę „*reality tv* swoich czasów” (Nakahara, 2004: 131).

Bill Nichols określił *mondo* jako powiązane z dokumentem w tym samym stopniu, co z kabaretem osobliwości, który sam w sobie jest dla badacza kultury znacznie bardziej problematyczny aniżeli istnienie zjawisk będących jego pożywką. Problemy te dodatkowo skomplikowało zainteresowanie filmami *mondo* ze strony prasy undergroundowej. Afirmowała ona rewolucyjną wartość szoku, który wywoływały u widzów te produkcje, co pozwalało je skojarzyć z ideologicznym aspektem parakinematycznych form publikacji (Goodall, 2006: 12). W powszechnej świadomości *mondo* pozostaje jednak związane z kontekstem parakina eksploatacyjnego, choć badacze interpretują je jako gatunek dokumentu, film awangardowy eksperymentujący z montażem czy popularną formę opowieści etnograficznej zmodyfikowaną przez aksjologiczno-ekonomiczne uwarunkowania przemysłu filmowego w określonym momencie historycznym. Rzekoma motywacja etyczna i poznawcza oraz zastosowanie technik dokumentalnych pozwalały twórcom *mondo* na obnażanie granic kulturowych tabu, a równocześnie na unikanie represji ze strony mechanizmów cenzury. Wiele współczesnych skandalizujących przekazów audiowizualnych usiłuje naśladować ten mechanizm, choć wskutek zmian w systemie produkcji filmowej nie można go już odtworzyć. Estetyka *mondo* jest jednak nadal popularna, a poetyka i polityka współczesnych mediów wiele mu zawdzięczają: telewizja kablowa i satelitarna chętnie unaoczniają „to, co w świecie najgorsze”, posługując się wypracowaną przez *mondo* narracyjną formułą kolażu (Goodall, 2006: 11). Dobrym przykładem *soft mondo* może być telewizyjna seria *Tabu*, której siódmy już sezon jest obecnie emitowany przez kanał National Geographic („Poznajmy tajemnice mrocznej strony relacji międzyludzkich. W programie o Brytyjczyku z pięcioma żonami i mężczyźnie zakochanym w gumowej lalce” – <http://natgeotv.com/pl/tabu/info>, data weryfikacji URL 17 grudnia 2011), zaś *extreme mondo* realizuje się w „drugim obiegu” nowych

mediów („Larwoterapia. Dla niektórych może być odrażające. Leczenie, w którym używa się larw, trawiących martwą tkankę” – <http://www.wykop.pl/link/229528/larwoterapia-dla-niektorych-moze-byc-odrazajace/>, data weryfikacji URL 17 grudnia 2011). Można orzec, że najważniejsze realizacje tego gatunku trwale zmieniły sposób, w jaki świat jest oglądany i raportowany przez obiektywy.

Głębsze analizy *mondo* odsłaniają jego potencjał krytyczno-społeczny. Krytyka ta dotyczy koncepcji kulturowej odmienności takiej, jaką wykreowano i eksploatowano na Zachodzie, bazując na kategoriach prymitywizmu, cywilizacji, modernizmu, autentyczności, reprezentacji, *gender*, klasy, rasy oraz tożsamości. *Mondo* ekstrahuje, miesza i ponownie osadza te pojęcia nie w ekskluzywnym dyskursie naukowym, ale w mainstreamie zachodniej kultury popularnej. Obojętne wobec wymogów holizmu, kontekstualizacji i autentyczności, bez zażenowania operuje fragmentacją, przeskokami montażowymi, dekontekstualizacją i inscenizacją, naruszając normatywne podstawy zastanych uporządkowań kategorialnych (Goodall, 2006: 14). Kluczowym momentem w historii *mondo* było skojarzenie motywacji ekonomicznej i poznawczo-aksjologicznej. Ta ostatnia stanowić miała sposób na omijanie i zarazem wykorzystywanie mechanizmów cenzury strzegącej tabu „cywilizowanego” świata. Idealny film-towar tego typu artykułował granice tabu, ale ich nie przekraczał; był liminalny, lecz nie transgresywny. Mimo to przyjęcie kalejdoskopowego modelu narracji skutkowało perswazyjnym efektem promowania relatywizmu kulturowego. Dzięki czerpaniu przykładów z różnych kręgów kulturowych, w tym również z rodzimego, *mondo* podkreślając *Big Ditch* zarazem niwelowało go. Pod tym względem wyprzedziło refleksję antropologiczną swoich czasów. Clifford Geertz, który uważał pracę antropologa za wysiłek „ogarnięcia obcego (*alien*) sposobu myślenia”, w latach 70. podsumował stan *Big Ditch* następująco: „Francuz nigdy nie zje solonego masła, ale dawne dobre czasy palenia wdów i kanibalizmu odeszły na zawsze” (Eriksen i Nielsen, 2001: 175). Gdyby ten *bon mot* miał wyartykułować twórca *mondo*, brzmiałby on zapewne: „Dzicy coraz rzadziej zjadają się nawzajem, ale za to wśród cywilizowanych narastają ekscentryzmy żywieniowe”.

Dopóki refleksja antropologiczna pozostaje intelektualnie ekskluzywna, nie jest niezbędna. Społeczny sens jej funkcjonowania zasadza się na tym, że może się ona realizować na różnych poziomach poznawczych. Granice między nimi można wyznaczyć ustalając różnicę między obrazem Bali z *mondo* a Bali opisanym przez Geertza. W publikacjach na temat filmu etnograficznego najczęściej wspomina się o *mondo* (Heider, 2006), lecz warto pamiętać, że słowo „tabu” również nie należy już do profesjonalnego języka antropologów. Pojęcie to wprowadził do potocznego języka angielskiego w XVIII wieku James Cook. Antropologowie pierwszej połowy XX wieku używali go na oznaczenie każdego rytualnego zakazu, łącząc w jego zakresie znaczeniowym pojęcia świętości i nieczystości; jak jednak wykazała Mary Douglas, w dorobku etnografii nie można znaleźć podstaw dla uniwersalizacji tego połączenia (por. Douglas, 2007). U początków antropologii społecznej pojęcie tabu było centralne dla dyscypliny. Potem jego popularność spadła, ale nadal chętnie używano go w kontekście niektórych praktyk, np. zakazów pokarmowych (Knight, 2010: 682). Pierwotnie posiadało jednak znacznie bardziej złożone znaczenie: sygnalizowało skomplikowaną relację między tym, co zakazane, a tym, co święte. Z relacji tej derywowano niektóre (lecz bynajmniej nie wszystkie) rodzaje rytualnej nieczystości. W okresie wypraw Cooka społeczeństwo polinezyjskie opierało się na tabu. Sytuacja ta nieoczekiwanie odnalazła przełożenie na

kulturę europejską ery wiktoriańskiej, która również zasługiwała na miano kultury rządzonej przez tabu. Wówczas słowo to zaczęło się pojawiać w pracach wielu uczonych. Najważniejszymi z nich byli James George Frazer i W. Robertson Smith, piszący o sakralnym tabu jako o przeżytku. Jego koncepcja opierała się na założeniu, że „dzicy” nie odróżniają tego, co święte, i tego, co nieczyste. Ponieważ znajdowała odzwierciedlenie w powszechnie wówczas przyjmowanym założeniu o fundamentalnie różnym sposobie myślenia „dzikich” i „cywilizowanych”, została ogólnie zaakceptowana (Knight, 2010: 683). Jak podkreśla Elsa Simões Lucas Freitas, miało to bezpośredni związek z faktem, że w epoce wiktoriańskiej szczególnie wiele zachowań unikających (*avoidance behaviours*) było waloryzowanych pozytywnie, co znajdowało swoje odbicie w języku (Simões Lucas Freitas, 2009: 29).

Dziś, po raczej bezskutecznych próbach doprecyzowania, pojęcie tabu odnosi się do szerokiego spektrum zachowań, których należy unikać, izolować się od nich i ukrywać je, a przynajmniej rugować je ze sfery publicznej, ponieważ uważane są za niebezpieczne. Tabuizacja pozwala lokalizować granice dopuszczalności zachowań, a także uruchamia mentalny aparat umożliwiający transgresję norm i jej karanie. W tym kontekście tabu jawi się jako uniwersalna strategia unikania niebezpieczeństw związanych z naruszaniem granic, marginesami i pograniczami, których istnienie podważa stabilność kulturowych kategoryzacji i dlatego niesie z sobą niszczycielski potencjał. W tym sensie tabu jest zjawiskiem ponadczasowym, a jego społeczna rola jest niezmienna. Niebezpieczeństwo kryjące się w miejscach tranzytu może być kontrolowane przez rytualne zachowania, który pozwalają na precyzyjne oddzielanie statusów. Tabu można zatem interpretować jako uniwersalny fenomen komunikacyjny i zarazem zespół zachowań unikających zabarwiający wszelkie relacje społeczne (Simões Lucas Freitas, 2009: 37–39). Obecnie jednak, jak pisze Chris Knight, termin ten „nie jest już modny wśród antropologów” i wydaje się przynależeć do przeszłości dyscypliny, podobnie jak na przykład animizm lub totemizm. W dużym stopniu stało się tak z powodu popularności prac Freuda, który skojarzył tabu z seksualną neurozą, rozumiejąc przez nie zachowanie upragnione przez nieświadomość, lecz zakazane, kompulsywne i irracjonalne, a także porównując „dzikich” do neurotyków. Obecnie użycie słowa „tabu” może zostać uznane za politycznie niepoprawne. Jednak, jak wskazuje Knight, należy ubolewać, iż nie zaproponowano w jego miejsce innego określenia, gdyż odczuwalny jest brak słowa na oznaczenie czegoś „kategorycznie, bez kwestionowania przestrzeganej kolektywnej prohibicji”, mimo że dziś nikt nie ośmieliłby się oceniać jej racjonalności czy irracjonalności (Knight, 2010: 684).

Filmy *mondo* pracują na kwadracie semiotycznym zbudowanym na opozycjach jawne/tabu oraz własne/obce. Kultura obca widzom jawi się w ich dyskursie jako podwójnie niejawna: po pierwsze dlatego, że jest niedostatecznie znana, a po drugie, ponieważ poszczególne ukazane zjawiska mogą być zakwalifikowane jako tabu w ramach kultury własnej. Zostają one mimo to obnażone przez *mondo* w przestrzeni publicznej. Natomiast kultura własna jest z definicji jawna i dla twórcy, i dla widza, lecz jawność ta zostaje zsubwersjonowana przez drugi ruch, w którym zostaje przedstawiona jako skrajnie dziwaczna i notorycznie naruszająca swoje własne, a niekiedy także i cudze tabu. *Mondo* nie tylko snuje niepoprawne politycznie, sensacjonalistyczne opowiadki o „dzikusach”, „dzikości” i „dzikich”. Opowiada również, a może nawet przede wszystkim „o tym, co niecywilizowane wewnątrz naszego

cywilizowanego świata” (Nakahara, 2004: 133). Dlatego, nie zaś z powodu towarzyszących mu paranaukowych racjonalizacji, *mondo* należy ocenić wysoko jako wysublimowaną i społecznie użyteczną formą przekazu. Jego wartość nie wynika z faktu, że przybliży widzom obce kultury, lecz z tego, że ukazuje im kulturę własną jako kulturę obcą. Badacz kultury może z analizy *mondo* wydobyć dodatkową korzyść poznawczą. Badając historię tego gatunku można śledzić, jak tabu kultury Zachodu zmieniały się przez ostatnie pięćdziesiąt lat. Klub *piercingu* ukazany w *Szokującej Azji* (reż. Rolf Olsen, 1974) dziś już nie szokuje: tego typu modyfikacje ciała, trzydzieści parę lat temu zupełnie niespotykane w Polsce, są obecnie bardzo popularne wśród młodego pokolenia i przyzwyczajono się do ich widoku. W tym samym filmie pojawia się postać japońskiego staruszka, który uczęszcza do domu publicznego, by tam udawać niemowlę, podczas gdy wyglądająca na jego wnuczkę prostytutka gra jego matkę, zabawia go grzechotką i zmienia mu pieluszki. Dziś w *Tabu* można nie tylko obejrzeć występującego w tej samej roli młodego mężczyznę z Zachodu, ale także wysłuchać jego głosu głoszącego pochwałę „niemowlęcego” stylu życia. *Mondo* nie tylko relatywizuje normy kulturowe, ale również odnajduje w najdziwniejszych nawet ludzkich zachowaniach zręby uniwersalnej wspólnoty człowieczeństwa. *Mondo Cane*, w którym – zgodnie z tytułem – obraz psa jest stale powracającym motywem, ukazuje dwie pozornie skrajnie odmienne postawy wobec tego zwierzęcia. Jedną z nich wyraża scena z chińskiego bazaru mięsnego, na którym poczesne miejsce zajmują sprawione tusze psów, a drugą klamrująca film sekwencja z kalifornijskiego psiego cmentarza, pełnego zapłakanych i modlących się na klęczkach żałobników. Wspólne dla wszystkich ukazanych kultur okazuje się jednak to, że w każdej z nich pies jest zwierzęciem w szczególny sposób bliskim człowiekowi. *Mondo* jako wyjątkowa odmiana dokumentu, którego tematem jest szeroko pojęte tabu, nie tyle postuluje, co konstatuje istnienie świata globalistycznego; demokratycznego, choć nie ujednoliconego, i uporządkowanego, lecz nie statycznego; „świata, w którym dziwactwo powszednie, a powszedniość staje się dziwaczna” (Goodall, 2006: 46).

BIBLIOGRAFIA

- Aufderheide P., 2007, *Documentary Film: A Very Short Introduction*, Oxford-New York.
- Eriksen T. H., Nielsen F. S., 2001, *A History of Anthropology*, London-Sterling.
- Douglas M., 2007, *Czystość i zmaza. Analiza pojęć nieczystości i tabu*, Warszawa.
- Goodall M., 2006, *Sweet & Savage. The World Through The Shockumentary Film Lens*, London.
- Heider, Karl G., 2006, *Ethnographic Film*, Austin.
- Knight Ch., 2010, *Taboo*, [w:] Barnard A. i Spencer J. (red.), *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, New York.
- Moliterno G., 2008, *Historical Dictionary of Italian Cinema*, Lanham.
- Nakahara T., 2004, *Barred Nuns: Italian Nunsplotation Films*, [w:] Mathijs E. i Mendik X. (red.), *Alternative Europe. Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945*, London-New York.
- Pennington J.W., 2007, *The History of Sex in American Film*, Westport.
- Simões Lucas Freitas E., 2009, *Taboo in Advertising*, Amsterdam-Philadelphia.
- Kamińska M., 2006, *Robert J. Flaherty. Droga odkrywcy*, [w:] Durys E. i Klejsa K. (red.), *Kino amerykańskie. Twórcy*, Kraków.
- <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=shockumentaries>, data weryfikacji URL 17 grudnia 2011.
- <http://www.imdb.com/list/MLJji-rbgZg/>, data weryfikacji URL 17 grudnia 2011.
- <http://natgeotv.com/pl/tabu/info>, data weryfikacji URL 17 grudnia 2011.
- <http://www.wykop.pl/link/229528/larwoterapia-dla-niektorych-moze-byc-odrazajace/>, data weryfikacji URL 17 grudnia 2011.

FILMOGRAFIA

- Cannibal Holocaust*, reż. Ruggero Deodato, 1979
- Europa di notte*, reż. Alessandro Blasetti, 1959
- Farewell Africa (Africa addio)*, reż. Gualtiero Jacopetti, 1966
- Go! Go! Go! World (Il Pelo nel mondo)*, reż. Marco Vicario, 1964
- Goodbye Uncle Tom (Addio zio Tom)*, reż. Gualtiero Jacopetti, 1971
- I nuovi angeli*, reż. Ugo Gregoretti, 1962
- Mondo Bizarre (Welt Ohne Scham)*, reż. Manfred Durniok, 1965
- Mondo Mod*, reż. Peter Perry Jr., 1967
- Nanuk z Północy (Nanook of the North)*, reż. Robert J. Flaherty, 1922
- Oblicza śmierci (Faces of Death)*, reż. John Alan Schwartz, 1978–1999
- Our Incredible World*, reż. Edward Stuart Abraham, 1966
- Paris in the Raw (La Femme Spectacle)*, reż. Claude Lelouch, 1964
- Persona*, reż. Ingmar Bergman, 1966
- Pieski świat (Mondo Cane)*, reż. Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, Paolo Cavara, 1962
- Pieski świat 2 (Mondo Cane 2/Mondo Pazzo)*, reż. Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1963
- Primitive London/London in the Raw*, reż. Arnold Louis Miller, 1964
- Savage Man Savage Beast (Ultimo grida dalla savana)*, reż. Antonio Climati, 1975
- Sweden: Heaven and Hell (Svezia: Inferno e paradiso)*, reż. Luigi Scattini, 1965
- Sweet and Savage (Dolce e selvaggio)*, reż. Antonio Climati, 1983
- Szokująca Azja (Shocking Asia)*, reż. Rolf Olsen, 1974
- The Last Cannibal World (Ultimo mondo cannibale)*, reż. Ruggero Deodato, 1977
- The London Nobody Knows*, reż. Norman Cohen, 1969

The Wild Eye (*L'occhio selvaggio*), reż. Paolo Cavara, 1967

This Violent World (*Savana violenta*), reż. Antonio Climati, 1976

Women of the World (*La donna nel mondo*), reż. Gualtiero Jacopetti, 1962

World by Night (*Mondo di notte 3*), reż. Gianni Proia, 1963

Zgromadzenie miłosne (*Comizi d'amore*), reż. Pier Paolo Pasolini, 1964

Aleksandra Drzał-
Sierocka

Seks i śmierć *Tabu*

*i jego przekracza-
nie w kampaniach
społecznych na te-
mat HIV/AIDS*

AIDS to jedna z chorób podlegających tabu. Chętniej się o niej milczy niż mówi; pozostaje w ukryciu, oddaleni, otoczona niewysłowionym wprost przekonaniem, że stanowi problem, który „nas nie dotyczy”. Tabuizowanie choroby wyrażone na przykład w nie wypowiedzianiu jej nazwy obejmuje oczywiście nie tylko AIDS. O nowotworach również nie mówi się wprost; stosuje się eufemistyczny wybieg – „długa ciężka choroba” (opis zamiast nazwy). AIDS ma swoje eufemizmy: „dżuma XXI wieku”, „współczesna plaga”, „gejowski rak” – to chyba najczęstsze i najbardziej charakterystyczne określenia, kumulujące w sobie lęki, przekonania i wyobrażenia na temat tej choroby. Szokujący może być też fakt, jak niezmiennie są te przekonania – mimo upływu lat i postępu medycyny, mentalnie pozostajemy w latach 80., gdy świat dowiedział się o AIDS i gdy po raz pierwszy zastosowano metaforę plagi/dżumy.¹

Są jednak w kulturze obszary, na których tabu niewysławialności zostaje na chwilę zniesione. To na przykład kampanie społeczne, których celem jest profilaktyka i promowanie zachowań chroniących przed zakażeniem. Przedmiotem mojej analizy będą kampanie społeczne nt. HIV/AIDS przeprowadzone w różnych krajach po 2000 roku. Interesować mnie będzie przede wszystkim sposób, w jaki obecny jest w nich temat śmierci, dość „oczywisty” w kontekście nieuleczalnej choroby (wykorzystane metafory, symbole, atrybuty i alegorie śmierci). Osoba śmiertelnie chora w pewnym sensie jest już martwa – wyłączona z życia społecznego, odizolowana i skazana na milczenie. Pisz o tym m.in. Jean Baudrillard: „W tej mierze, w jakiej celem staje się eliminacja śmierci, szpital (i medycyna jako taka) zajmuje się chorym jako istotą potencjalnie martwą. Naukowość i terapeutyczna skuteczność zakładają radykalne uruchomienie ciała, jego obiektywizację idącą w parze ze społeczną dyskryminacją choroby, innymi słowy – proces uśmiercania” (Baudrillard, 2007: 238–239). Także Jacek Jan Pawlik opisując reakcję na choroby wśród afrykańskiego ludu Basari, wskazuje właśnie społeczny aspekt: „Choroba poważna domaga się wręcz interpretacji, jest bowiem wydarzeniem, które zagraża nie tylko życiu jednostki, ale też jest ciosem w grupę społeczną. Pierwszym etapem choroby jako zjawiska społecznego jest publiczne stwierdzenie faktu i przyjęcie zachowania ustalonego często przez kulturę. Podmiot więc przyjmuje rolę społeczną chorego, która charakteryzuje się uznaniem jego niezdolności do spełniania funkcji społecznych, które wykonuje zwyczajnie” (Pawlik, 2006: 56).

Aleksandra Drzał-Sierocka – kulturoznawca ze Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej. Autorka publikacji o tematyce medialnej i filmowej. Współpracuje przy projektach związanych z edukacją medialną i filmową. Ostatnio zajmuje się wyobrażeniami na temat HIV/AIDS.

Choroba w sferze publicznej

Problem społecznej „eliminacji” chorego świetnie podsumowuje włoska kampania *Rak może odebrać życie na długo przed tym, gdy zrobi to śmierć* (2011; Agencja Diaframme dla Associazione Nazionale Tumori). Na plakatach ukazani są ludzie w codziennych sytuacjach – z zakupami, na ulicy, w kuchni – zakryci prześcieradłem; istnieją i nie istnieją zarazem; realnie żywi, ale symbolicznie już martwi – okryci całunem.

Szczególną grupę wśród kampanii społecznych podejmujących temat HIV/AIDS stanowią te, w których ukazano przenikanie się sfery śmierci i erotyki. Wszak obie muszą tu współistnieć, skoro najczęstszą drogą zakażenia wirusem HIV jest kontakt płciowy. Charakterystycznym zabiegiem staje się zatem erotyzacja śmierci i/lub wskazywanie śmiertelności potencjału

¹ Jeszcze lepiej widać to w języku angielskim, w którym „plage” i „dżumę” oznacza to samo słowo – „plaque”.

sfery erotyki i seksualności. Te dwa obszary wiele łączy w kontekście zjawiska tabuizacji. Zarówno śmierć, jak i erotyka (czy szerzej: seksualność, cielesność, nagość) są obecnie manifestowane i ukrywane zarazem. Z jednej bowiem strony, nie ulega wątpliwości, że współczesna kultura popularna przepełniona jest seksem i śmiercią. Wystarczy włączyć telewizyjny program informacyjny, by do woli nasycić się widokiem śmierci: wypadki, katastrofy, morderstwa to medialna codzienność. Z drugiej strony, śmierć realna pozostaje ukryta, niewystawiona, wstydliva. „Społeczeństwo wyгнаło śmierć” – pisze Philippe Ariés (Ariés 1989: 550). Mamy więc do czynienia z przedziwną dwutorowością. Podkreślają to m.in. Waldemar Kuligowski i Piotr Zwierzchowski wyróżniając „śmierć jako normę” oraz „śmierć jako skandal”. „Śmierć staje się normą, kiedy zamieniona zostaje w spektakl [...], kiedy dzieje się na niby w umownym środowisku telewizji, wideo, ringów, stadionów, sieci internetowej, gier RPG” – piszą autorzy, by za chwilę uchwycić drugie oblicze: „Śmierć uznana za część życia prywatnego, wypchnięta została z teatru życia publicznego, stała się małą, wstydlivą, nic nieznaczącą tajemnicą pojedynczego człowieka albo małego kręgu rodzinnego” (Kuligowski, Zwierzchowski, 2004: 9). To właśnie śmierć postrzegana w kategorii skandalu.

Podobna dwudzielność dotyczy sfery erotyki. Z jednej strony, na każdym kroku bombardują nas przekazy prezentujące nagie ciało. Śledząc *billboardy*, można odnieść wrażenie, że przy użyciu nagości reklamować można właściwie wszystko – od bielizny, do mebli. Rozbierane sceny z udziałem pięknej aktorki mają też być gwarantem sukcesu hollywoodzkich produkcji filmowych. Widz może wręcz odczuwać przesyt. Jak pisze Jolanta Brach-Czaina: „Ciało w kulturze masowej jest nadreprezentowane i dlatego właśnie nudne. Przedstawia się je upozowane, sztuczne, wyselekcjonowane, estetyczne, niedostępne, obce, przeznaczone do oglądania, a nie do odczuwania czegokolwiek. Jest to atrapa ciała” (Brach-Czaina, 2000: 3). Owa „atrapa ciała” tylko na pozór przełamuje tabu. Jednocześnie bowiem tak niewiele jest we współczesnej kulturze tzw. poważnych rozmów o seksie, erotyce i cielesności.

Widać więc wyraźnie, jak bardzo współczesna kultura popularna rozmija się z realną codziennością w zakresie pokazywania-ukrywania spraw śmierci i seksu. Pozornie odtabuizowane przez kulturę popularną, pozostają wstydliwie ukryte w obszarze „prawdziwego życia”. Na nowo ujawnione zostają w niektórych kampaniach społecznych nt. HIV/AIDS. Takie właśnie kampanie będą przedmiotem niniejszej analizy. Spośród wielu przykładów wybrałam kilka najbardziej charakterystycznych.

Kampanie społeczne na temat HIV/AIDS

Pierwszą, o której chciałabym wspomnieć, jest brazylijska kampania *AIDS zabija* (2011; przygotowana przez agencję RGA Comunicação na zlecenie CPD Prevention and Citizenship). Wykorzystane na *billboardach* fotografie ukazują parę uprawiającą seks w dość nietypowych okolicznościach – na katafalku oraz w grobie. Slogan ostrzega: „AIDS zabija. Zabezpiecz się”. Sceny ukazują piękne młode ciała splecione w namiętym uścisku, jednak w przedstawieniach tych nie ma nic podniecającego, ponieważ wpisane zostały w „anty-erotyczną” przestrzeń.

Na podobnym pomysłe oparto niemiecką kampanię *Wiedza chroni* (2006; przygotowana na zlecenie Michael Stich Stiftung). Na pierwszym

z przygotowanych plakatów widzimy pomnik nagrobny ukazujący parę uprawiającą seks. Slogan brzmi: „Miłość bez zabezpieczeń prowadzi do wieczności. Kto zakazi się HIV, ten umrze. Powstrzymaj wirusa, używaj prezerwatyw”. Drugi z plakatów na pierwszy rzut oka przedstawia parę w otoczeniu świec. Gdy przyjrzymy się dokładniej, dostrzegamy jednak, że to nie świece, lecz znicze. Wrażenie, że ukazana scena jest romantyczna, ustępuje miejsca uczuciu przynębienia. Przedstawiona na zdjęciu para to żywi ludzie, jednak fotografia niesie w sobie nastrój żałobnej zadumy. Slogan precyzuje przesłanie: „Uważaj, by twoje miłosne przygody miały szczęśliwe zakończenie. Kto zakazi się HIV, ten umrze. Powstrzymaj wirusa. Bądź poinformowany”. Trzeci z plakatów jest być może najbardziej szokujący; przedstawia parę uprawiającą seks w kostnicy (a dokładniej w „szufladzie” chłodni do przechowywania zwłok). Podpis brzmi: „Pierwsza miłość może być ostatnią. Kto zakazi się HIV, ten umrze. Powstrzymaj wirusa. Zrób test”. Specyficznej warstwie wizualnej towarzyszy charakterystyczny przekaz słowny – mam na myśli zwłaszcza fragment „Kto zakazi się HIV, ten umrze”; to formuła odzierająca ze złudzeń, nie pozostawiająca miejsca na nadzieję. Nadawca nie mówi wszak o prawdopodobieństwie, ale o pewności. Śmierć opisana jest tu jako oczywiste następstwo zakażenia wirusem HIV, z którym z kolei jest niejako równoznaczny seks bez zabezpieczeń.

Co charakterystyczne, ukazane w obu tych kampaniach atrybuty i miejsca – grób, katafalk, kostnica, znicze – nie tyle zwiastują czy zapowiadają śmierć (śmierć, która dopiero ma się wydarzyć), ale związane są ze śmiercią, do której już doszło. Seks bez zabezpieczeń zostaje zatem porównany do upodobań nekrofilicznych. Z drugiej zaś strony, wkraczamy w sferę z pogranicza życia i śmierci, czyli żałoby. Zagrożenie zakażeniem wirusem HIV zrównane tu ze śmiercią każe nam widzieć w żywych postaciach ukazanych na plakatach osoby potencjalnie zmarłe. Przywodzi to na myśl opisywane przez Alfonso di Nolę średniowieczne praktyki traktowania chorych na trąd, jak nieboszczyka: od zwyczaju umieszczania ich na uboczu, ale jednak w niewielkim oddaleniu od miejsc zamieszkania (leprozoria były wznoszone w miejscach podobnych pod względem położenia do cmentarzy), aż po odprawianie rytuałów żałobnych i pogrzebowych – „stałym zwyczajem była procesja, msza żałobna przy dźwięku dzwonu, który towarzyszył choremu od kaplicy po leprozorium”; odnotowano też przykłady jeszcze bardziej skrajne: „W niektórych przypadkach trędowaty schodził do dołu przygotowanego na cmentarzu i tam był poddawany pozornemu obrządkowi grzebania” (di Nola, 2006: 302–303).² We wspomnianych kampaniach zagrożeni zakażeniem żywi również zostają symbolicznie uśmierceni – umieszczeni w grobie, na katafalku, w kostnicy.

Jedną z najbardziej szokujących i kontrowersyjnych reklam społecznych nt. AIDS była niemiecka kampania *AIDS to masowy morderca* (2009; agencja Regenbogen). Na plakatach widzimy parę splecioną w namiętym uścisku. Ukazane kobiety są piękne, młode i anonimowe, bez problemu natomiast rozpoznajemy twarze przedstawionych tu mężczyzn – to sławni dyktatorzy: Adolf Hitler, Józef Stalin oraz Saddam Husajn. Dyktatorzy oskarżani o ludobójstwo stają się tu alegorią śmiertelnej choroby, czy może raczej – śmierci z powodu śmiertelnej choroby. Z kolei kobieta zakażona wirusem HIV podczas seksu bez zabezpieczeń zostaje porównana do ofiary zbrodni.

² Co ciekawe, właśnie do metafory leprozorium odwoływał się także Artur Żmijewski w kontekście wystawy *Ja i AIDS*, gdy w jednym z wywiadów sprzeciw wobec wystawy podsumował słowami: „Nasze leprozorium okazało się być za blisko miasta, więc usunięto nas na peryferia” (Jankowicz, Kosiewski, 2010: 4).

Częścią kampanii były też spoty telewizyjne oparte na analogicznym pomysle: filmik rozpoczyna zbliżenie na stojący na nocnej szafce elektroniczny zegar; wskazuje on godzinę 2:33 – środek nocy; drzwi otwierają się i w pomieszczeniu pojawia się para; zaczynają uprawiać seks; co istotne – na początku widzimy jedynie twarz kobiety, twarz mężczyzny zaś pozostaje ukryta; dopiero pod koniec mężczyzna podnosi głowę i patrzy wprost w kamerę – wygląda jak jeden ze znanych dyktatorów. Ogromnie ważna jest forma przekazu. Spot jest mroczny, początkowo warstwę dźwiękową tworzą wyraźnie słyszalne oddechy bohaterów, pod koniec pojawia się złowroga muzyka. To sprawia, że namiętna scena zostaje niejako „skażona” bliżej nieokreślonym niepokojem. Jeszcze zanim zobaczymy napawającą lękiem twarz, domyslamy się, że finał sceny nie będzie wesoły.

Tym, co różni tę kampanię od innych (także tych wcześniej przeze mnie opisanych), jest fakt, że w tym przypadku nie ma wątpliwości, który z partnerów stanowi źródło zakażenia. W wyżej omawianych kampaniach oboje kochankowie byli zagrożeni śmiercią; tym razem jeden z partnerów – o czym już wspomniałam – jest alegorią śmierci. Niezwykle istotne jest w tym kontekście, że słowo „śmierć” w języku niemieckim jest rodzaju męskiego; tradycyjnie zatem personifikacje śmierci na obszarze języków germańskich były zwykle płci męskiej. Wykorzystane w kampanii szokujące połączenie tematu śmierci z seksualnym napięciem oraz ukazanie śmierci jako mężczyzny seksualnie zainteresowanego młodą piękną kobietą przywodzi na myśl skojarzenia z malarstwem Hansa Baldunga Griena oraz Niklausa Manuela Deutscha, w kontekście których Jan Białostocki napisał, że „po raz pierwszy w historii ikonografii śmierci napotykalmy personifikacje śmierci, które przejawiają zakusy erotyczne wobec młodych kobiet. Obrazy te zawierają oczywiście sens moralizatorski. [...] Nie przeszkadza nam to jednak stwierdzić, że personifikacje śmierci w dziełach Hansa Baldunga Griena i innych współczesnych mu artystów pełne są życia i erotycznych pragnień. Objawy męskiej pożądliwości podkreślają oczywiście silnie makabryczny charakter tych przedstawień” (Białostocki, 1999: 22).

Na symbolicznie przemijania oparto francuską kampanię *Sidaction* z 2008 roku. Spot telewizyjny przedstawia parę uprawiającą seks. Scena pełna jest namiętności i seksualnego napięcia, zwłaszcza, że po chwili okazuje się, iż w ukazanej przestrzeni par jest więcej – zarówno hetero-, jak i homoseksualnych. Kadr wypełniają ciepłe, soczyste barwy. Następne ujęcie pokazuje szerszą perspektywę i okazuje się, że scena rozgrywa się w górnej części ogromnej klepsydry, z której kolejne ciała spadają do części dolnej – niczym przesypane ziarenka piasku. Te ciała są nieruchome, martwe i szare. Spot kończy informacja: „Co 10 sekund ktoś umiera na AIDS. Zabezpiecz się”.

Przekaz ujmuje problem AIDS niejako na dwóch poziomach równocześnie. Po pierwsze, jako indywidualną tragedię – wszak każde ciało na dole klepsydry symbolizuje jedno zmarnowane życie. Z drugiej strony, ciał jest dużo (i coraz więcej), zatem wskazany tu zostaje zbiorowy problem – chodzi o chorobę, która jest tak przerażająca, ponieważ pochłania wiele ofiar. Piękno ludzkiego ciała zestawione zostaje z precyzyjnym przekazem na temat nieubłaganego rytmu śmierci. Ponadto, przekaz łączy w sobie sferę erotyki z elementami makabrycznymi – szare martwe ciała budzą odrazę. Szokujące zderzenie obu sfer służy oczywiście celowi dydaktycznemu, zatem przywodzi skojarzenia ze średniowiecznym motywem tańca śmierci. Ponadto sam proces spadania (upadku) może być oczywiście rozumiany metaforycznie,

a klepsydra od czasów renesansu jest jednym z najpopularniejszych symboli bezwzględnie upływającego czasu związanym z ideą *vanitas* (por. Białostocki, 1999: 60).

Kolejna kampania nie nawiązuje już do sfery erotyki w tak bezpośredni sposób. *To nigdy nie jest tylko HIV* to kampania skierowana do homo- i biseksualnych młodych mężczyzn, przygotowana na zlecenie Nowojorskiego Departamentu Zdrowia (grudzień 2010 – luty 2011). Na plakatach i w spocie wideo ukazano młodych mężczyzn oraz wizualizacje chorób, które zwykle towarzyszą AIDS w tej grupie chorych: osteoporoza, demencja oraz rak odbytu. Przekaz operuje dosłownością: ukazane jest zdjęcie rentgenowskie złamanej (a w przypadku spotu łamiącej się) kości, nagranie tomografii ukazującej postępujące zniszczenia mózgu oraz fotografia odbytu objętego zmianami nowotworowymi. Obrazy są szokujące czy wręcz odrażające i mają przybliżyć wrażenie towarzyszącego dolegliwościom bólu. Choroba zostaje tu ukazana jako proces stałego cierpienia, bo – jak przekonuje nas slogan – *Gdy masz HIV, to nigdy nie jest tylko HIV*. Zatem nie istnieje w gruncie rzeczy stan, który można by określić jako „życie z wirusem HIV”; jest wyłącznie proces powolnego umierania. Jednocześnie następuje tu odarcie śmierci z tajemnicy poprzez ukazanie jej cielesnego, odrażającego fizjologicznego wymiaru. To jakby realizacja opisanej przez Philippe’a Ariésa śmierci plugawej, która „nie tylko wywołuje strach swoim absolutnym negatywizmem, ale również budzi wstręt, jak każdy odrażający widok. Staje się nieprzyzwoita jak czynności fizjologiczne człowieka, wydzieliny jego ciała. [...] Tworzy się nowy obraz śmierci: śmierci brzydkiej i ukrywanej, bo jest brzydka i brudna” (Ariés 1989: 569). Owa „plugawość” spleciona jest tu częściowo ze sferą seksu – rak odbytu jest jedną z chorób towarzyszących AIDS w grupie chorych homo- i biseksualistów ze względu na specyfikę ich kontaktów seksualnych.

Wszystkie opisane tu kampanie wywołały kontrowersje. Czy tak można – nawet jeśli w słusznej sprawie? Odpowiedź na to pytanie jest równie trudna, jak wskazanie jednoznacznej granicy między detabuizacją śmierci nawiązującą do tradycji *ars moriendi* a pornografią śmierci i cierpienia. Rozstrzygnięcie tej kwestii zapewne w znacznej mierze zależy od tego, jak potraktujemy kampanie społeczne – czy włączymy je po prostu w obręb kultury popularnej, czy też uwzględnimy ich cel, którym jest zmiana realnych zachowań i przekonań. Mnie bliższa jest ta druga perspektywa, dlatego w opisanych tu kampaniach dostrzegam przekraczanie tabu śmierci i erotyki.

BIBLIOGRAFIA

- Ariés P., 1989, *Człowiek i śmierć*, Warszawa.
Baudrillard J., 2007, *Wymiana symboliczna i śmierć*, Warszawa.
Białostocki J., 1999, *Płeć śmierci*, Gdańsk.
Brach-Czaina J., 2000, *Ciało współczesne.*, „Res Publica Nowa”, listopad (3–11).
Jankowicz G., Kosiewski P., 2010, *Strażnicy tabu?*, „Tygodnik Powszechny”, nr 7 (4–5).
Kuligowski W., Zwierzchowski P., 2004, *Śmierć jako norma, śmierć jako skandal*, Bydgoszcz.
Nola A. M., di, 2006, *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, Kraków.
Pawlik J. J., 2006, *Zaradzić nieszczęściu. Rytuały kryzysowe u ludu Basari w Togo*, Kraków.

Agnieszka Całek

Internet jako sposób

na tabu choroby psychicznej

Analiza przypadku portalu „Mam efkę”

Jednym z najsilniejszych tematów tabu, które przetrwały w polskim społeczeństwie, jest choroba psychiczna. Mimo licznych akcji społecznych, które miały zniwelować lub chociaż zmniejszyć ten problem, nadal, jak wskazują badania, jest ono silne. Rodzi to potrzebę poradzenia sobie z nim przez osoby, które dotyka ono bezpośrednio, czyli chorych i ich otoczenie. Narzędziem, którego dostarczył dla zaspokojenia tej potrzeby postęp technologiczny, jest Internet. Niniejszy artykuł zawiera rozważania na temat tabu choroby psychicznej, a także sposobu radzenia sobie z nim przy pomocy sieci na przykładzie portalu „Mam efek” dedykowanego chorym i ich bliskim.

Agnieszka Całek – doktorantka na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania badawcze: nowe media, media społecznościowe, konwergencja mediów.

Recepcja społeczna choroby psychicznej w Polsce

Według raportu CBOS z 2001 roku, w którym porównywano wyniki badań z roku 1996 i roku 1999 w postrzeganiu społecznym przypadłości psychiatrycznych, opinia społeczeństwa nie zmieniła się w sposób istotny. Osoby chore psychicznie w 1999 roku nadal były postrzegane jako częściej krzywdzone i wyśmiewane (90 proc. badanych), bardziej bezradne i skłonne do samobójstwa (87 proc. badanych), bardziej uciążliwe i trudne we współżyciu (84 proc.), bardziej agresywne i niebezpieczne dla otoczenia (67 proc. badanych). Z kolei według badań przeprowadzonych dla Instytutu Praw Pacjenta i Edukacji Zdrowotnej przez CBOS w 2007 roku 69,5 proc. badanych dostrzegło dyskryminację osób chorych psychicznie na rynku pracy. Spośród ankietowanych 36,5 proc. osób przyznało, że praktycznie nic nie wie na temat chorób psychicznych, a 52 proc. badanych stwierdziło, że wie niewiele. W kwestionariuszu zawarta była prośba o wymienienie nazw chorób psychicznych znanych respondentowi, na pierwszym miejscu znalazła się schizofrenia (39,3 proc. badanych), dalej depresja (21,7 proc. badanych). Natomiast wśród odpowiedzi były też następujące słowa: anemia, AIDS, porażenie mózgowe, idiotyzm (archaiczne określenie stosowane dla upośledzenia umysłowego), wariactwo, daltonizm czy niepczytalność. Odpowiedzi te mogą być niepokojące, bo istotnie demaskują niewiedzę, chociaż bardziej znamieny jest tutaj procent osób, które w ogóle nie zaryzykowały wpisywania jakiegokolwiek nazwy w tym polu – było to prawie 40 proc. badanych. Wyniki badań z 2007 roku wskazały również, że 44 proc. ankietowanych w ogóle nie czuje potrzeby zwiększania swojej wiedzy na temat chorób psychicznych. Osoby, które zdecydowanie chciałyby się dowiedzieć czegoś więcej na temat chorób psychicznych, to 8,5 proc. badanych.

Przytoczone powyżej badania były prowadzone przez wiarygodną instytucję, na dużych próbach, można więc zakładać, że ich wyniki rzeczywiście odzwierciedlają to, jak choroby czy zaburzenia psychiczne są postrzegane w społeczeństwie. Dowodzą jednocześnie, że kwestia ta nadal pozostaje w sferze tabu, a to lokuje osoby dotknięte problemem bezpośrednio raczej w społecznej izolacji; i nie oznacza ona zamknięcia, ale bardziej autoizolację, która jest skutkiem obawy przed złamaniem tabu.

Tabu choroby psychicznej

Społeczne traktowanie chorób i zaburzeń psychicznych wpisuje się w analizowane przez Jerzego S. Wasilewskiego (Wasilewski, 2010: 367) społeczne

tabu izolacji, tajemnicy i milczenia. W omawianym przypadku przejawia się ono przede wszystkim przez zakaz komunikacyjno-informacyjny. Przedmiot tabu jest w przestrzeni, ale nie należy o niego pytać, interesować się nim czy też podejmować prób jego detabuizacji przez na przykład naukowe lub po prostu logiczne wyjaśnianie zjawisk. Tabu nie wolno dotykać, bo wiąże się to z sankcjami. W przypadku chorób i zaburzeń psychicznych może to być ostracyzm czy izolacja podmiotów, które decydują się tabu łamać.

Tabu jest obecne, ale jest to wyłącznie obecność milcząca i taka, zgodnie z uzusem społecznym, ma być. Pojęcie tabu, a właściwie jego zakres tematyczny, zmienia się w czasie. Kiedyś do tematów tabu należała na przykład seksualność, która dzisiaj bywa przedmiotem nieskrępowanych rozmów towarzyskich. Jednak niektóre zagadnienia w sferze tabu pozostały, między innymi omawiane w niniejszym artykule choroby i zaburzenia psychiczne. To tabu nadal silnie funkcjonuje w społeczeństwie, ale poszczególne jego jednostki dotyka ono w większym bądź mniejszym stopniu. Dla tych, którzy rzadko (lub w ogóle) stykają się z ludźmi dotkniętymi chorobą czy zaburzeniem psychicznym, są to sprawy odległe i mało zrozumiałe. Opinie takich osób zwykle są formułowane w oparciu o stereotypy, przekazy medialne czy stwierdzenia innych ludzi. Osoby niezaangażowane bezpośrednio w temat tabu mogą sobie pozwolić na jego pozostawienie w zastanym kształcie, bo nie stanowi on kłopotu, który w jakiś sposób wpływa na ich życie. Zachowanie milczenia w tej kwestii nie wywołuje dyskomfortu i nie jest palącym problemem, z którym mimo tabu trzeba się uporać. Jak natomiast wygląda temat tabu z perspektywy osoby, której dotyka bezpośrednio?

Choroba czy zaburzenie psychiczne dla człowieka, który się z nim boryka, jest realnym problemem do rozwiązania, ale w sensie społecznym jest również tabu. O zachorowaniu na gripę można otoczenie poinformować, nie narażając się tym samym na negatywne konsekwencje. Odbiorcy takiego komunikatu raczej będą współczuć choremu, udzielać porad i polecać lekarzy. Wszystko odbędzie się w zgodzie z uzusem społecznym i dla wszystkich taka komunikacja będzie naturalna. Ale co dzieje się w przypadku, gdy u kogoś diagnozowana jest choroba psychiczna, założmy schizofrenia? O tym otoczenia się nie informuje, bo to pozostaje w sferze tabu. Co nie oznacza, że osoba, której ta choroba dotyka, nie ma takich samych potrzeb, jak ludzie cierpiący na inne schorzenia. Ona również potrzebuje współczucia, wsparcia i pomocy. Zwykle może to otrzymać jedynie od bardzo wąskiej grupy ludzi, zazwyczaj dotyczy to personelu medycznego i najbliższej rodziny. Jednak dla tych pierwszych pacjent jest jednym z wielu takich przypadków, któremu nie można poświęcić zbyt dużo czasu i uwagi. Zaś ci drudzy też znajdują się w trudnej sytuacji, w której muszą się jakoś odnaleźć, i nierzadko sami potrzebują pomocy.

Pogłębionej refleksji i badaniom dotyczącym chorób i chorých psychicznie poświęcił część swojej pracy naukowej Michel Foucault, wybitny francuski humanista zajmujący się między innymi psychologią, historią i filozofią. W dziele pod tytułem *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu* dotyczącym obłądki i jego recepcji społecznej opisał zmiany podejścia do chorób psychicznych na przestrzeni wieków. Foucault pisał między innymi o wykluczeniu osób chorych psychicznie, ale też o ich systematycznej izolacji społecznej. Chory psychicznie mieści się według autora w grupie „Innych” (obok na przykład homoseksualistów czy mniejszości etnicznych), z którymi reszta społeczeństwa musi sobie radzić, spychając ich właśnie do sfery tabu. Dzieło Foucaulta zostało wydane po raz pierwszy w roku 1961, można więc odnieść wrażenie, że opisana w nim sytuacja osób chorych psychicznie ma charakter historyczny.

W pewnym aspekcie jest to prawda, ale z drugiej strony można też wysnuć wniosek, że współczesna sytuacja osób dotkniętych zaburzeniami i problemami psychicznymi oraz tabuizacja tej kwestii są niechlubnym spadkiem po tym wszystkim, na co wskazał Foucault. We współczesnym społeczeństwie problem pozostaje nadal w sferze tabu. Potwierdzają to również przytoczone na początku badania. Ma szerszy wymiar i dotyczy całości społeczeństwa, niemniej w sposób najsilniejszy dotyka osób bezpośrednio objętych tabu, zmuszając je jednocześnie do wybrania jakiejś strategii radzenia sobie z zaistniałą sytuacją. Jak wskazują obserwacje, Internet jest narzędziem, które stało się bardzo pomocne w radzeniu sobie ze współczesnym tabu.

Internet jako narzędzie radzenia sobie z tabu

Internet pozwala użytkownikom na zachowanie poczucia anonimowości. To z kolei przesuwaa granice akceptowalności zachowań i wypowiedzi, które w realnym społeczeństwie są stałe. Krótko mówiąc, w sieci można więcej. Na przykład można pisać czy mówić o własnej sferze intymnej, można też naruszać tabu, bez obaw o odbiór społeczny. Jedyne ograniczenie stanowi konkretna netykieta (Wallace, 2004: 89) przyjęta w danym miejscu sieci. Są to pewne zasady (spisane lub milcząco przyjęte przez użytkowników), którymi powinni się kierować wszyscy korzystający z portalu czy forum. Brak akceptacji dla osoby łamiącej reguły skutkuje wprowadzie upomnieniem, a w ekstremalnych sytuacjach zablokowaniem. Niemniej nawet zablokowany użytkownik może się przenieść w inne miejsce, w którym panujące reguły będą mu bardziej odpowiadały.

Dzięki poczuciu anonimowości można też bez żadnych konsekwencji samowolnie opuścić grupę w cyberprzestrzeni. Nie grożą za to żadne konsekwencje. Przy pomocy Internetu można rozwiązywać swoje doraźne problemy, ale też można nawiązać trwalsze znajomości kompensujące zachwiane relacje w realnym świecie. Zatem można przenieść część swojego życia społecznego do świata wirtualnego. Tam bowiem też można znaleźć wsparcie, odpowiedzi na nurtujące pytania i poczuć przynależność, która staje się tak bardzo istotna w momencie jej realnego zagrożenia.

Być może wykorzystanie Internetu nie jest rozwiązaniem idealnym, niemniej jest skuteczne w przełamywaniu tabu. W przypadku chorób i zaburzeń psychicznych może to być szczególnie istotne, bo Sieć staje się miejscem, gdzie chory może spotkać osoby sobie podobne, które niejednokrotnie są ze swoją przypadłością bardziej oswojone niż ktoś, kto właśnie został zdiagnozowany i intensywnie poszukuje – nie tylko wsparcia, ale też informacji. Dzięki poczuciu anonimowości w Internecie użytkownicy mogą sobie pozwolić na większą szczerość i otwartość. Mogą pytać wprost o sprawy, o które prawdopodobnie nie odważyliby się pytać w świecie realnym, gdzie naraziliby się na negatywne opinie swojego otoczenia. W sieci, nawet jeśli jakiś użytkownik zareaguje źle, nie ma zagrożenia, że utrudni to w jakikolwiek sposób realne funkcjonowanie.

Sposoby radzenia sobie z tabu choroby psychicznej

Z tabu można sobie radzić różnymi metodami, zarówno w świecie realnym, jak i wirtualnym. Chociaż pamiętać trzeba, że konsekwencje zastosowania tych metod mają skutki o różnym natężeniu, zależnie od przestrzeni, w której występują. Sposoby te można uszeregować na pewnej skali od najbardziej ekstremalnych do najbardziej łagodnych.

Walka z tabu jest najbardziej radykalnym sposobem radzenia sobie z nim. Wówczas osoby zainteresowane takim działaniem głośno manifestują to, że zidentyfikowały tabu, i żądają jego usunięcia. Często prezentują zachowania transgresyjne, które w ich mniemaniu mają doprowadzić do zmiany sytuacji. Działają zdecydowanie i agresywnie, nie negocjują, ale domagają się zmian. Otwarcie atakują tych, którzy wspierają tabu, zwykle narażając się na równie gwałtowne reakcje ze strony adresatów swoich komunikatów.

Kolejnym sposobem radzenia sobie z tabu jest jego łagodzenie. Wiąże się ono z negocjacyjnym podejściem do jego przedmiotu. Osoby wybierające tę metodę oswiają problem, podejmują próby wyjaśniania przedmiotu tabu, korygują przekazy, które utrwalają tabu. Działają konsekwentnie, nie wchodzą w konflikty. Starają się raczej sprzyjać aktywnemu dialogowi, który może nie zmienić sytuacji w sposób rewolucyjny, na jaki mają nadzieję walczący z tabu, za to będzie pozwalał na osiągnięcie pożądanego skutku metodą małych kroków.

Następny sposób, jaki można wykorzystać do radzenia sobie z tabu, to po prostu jego unikanie. Ci, którzy stosują tę metodę, starają się zwrócić uwagę omijać przedmiot tabu, tak by nie musieć się zaangażować. Wiąże się to z wysoką autokontrolą, która pozwala na wczesne wykrycie niewłaściwego kierunku dialogu prowadzącego na obszary objęte tabu i przekierowanie na inny, bezpieczny temat. Sposób ten zdecydowanie nie pozwala na efektywne rozwiązanie problemu, ale niewątpliwie sprzyja ograniczeniu sytuacji, w których jednostka może się w ogóle z tabu bezpośrednio skonfrontować.

Ignorowanie również jest jednym ze sposobów radzenia sobie z tabu. Natomiast różni się ono tym od unikania, że nie wymaga w ogóle detekcji zagrożenia. Za to sprawia, że osoby, które wybierają tę metodę, zachowują się tak, jakby tabu w ogóle nie istniało. Znaczy to, że jego przedmiot może stać się na przykład tematem rozmowy czy nawet głębszych rozważań, ale osoba, która przyjmie, że samo tabu nie istnieje, będzie go traktowała tak, jakby był zupełnie neutralną kwestią.

Skalę zamyka ekstremalny sposób radzenia sobie z tabu, odwrotny do walki. Polega on na potraktowaniu tabu jako czegoś niezwykle wartościowego i wyjątkowego. Osoba, która przyjmuje jako sposób walki z tabu jego dowartościowanie, czyni z niego atut, a nie defekt. Metoda ta jest charakterystyczna dla osób bezpośrednio dotkniętych tabu choroby psychicznej. Gotowe są one uznawać się za jednostki obdarzone nieprzeciętnymi właściwościami, o niezwyklej wrażliwości i umiejętnościach. Sposób ten wpisuje się w pewien nurt podejścia do chorób i zaburzeń psychicznych, który na przykład był dominujący w epoce romantyzmu. Wówczas uważano między innymi, że osoba dotknięta szaleństwem ma dar, który pozwala widzieć, czuć i rozumieć więcej.

Grupy radzące sobie z tabu choroby psychicznej i ich cele

Aby zdefiniować cele radzenia sobie z tabu, które jest przedmiotem rozważań w tym artykule, najpierw należy określić grupę podmiotów korzystających z opisanego w poprzednim podrozdziale spektrum możliwości.

Główną grupą, która może być zainteresowana wykorzystaniem wspomnianych metod, stanowią osoby, których tabu choroby psychicznej dotyka w sposób bezpośredni najsilniej. Są to po prostu osoby chore. Cele, które mogą chcieć osiągnąć podejmując próbę radzenia sobie z tabu, są przede wszystkim bardzo pragmatyczne. Wiąże się to po prostu ze zdobywaniem wiedzy na temat własnej choroby, poznawaniem narzędzi, które pozwalają sobie z nią skutecznie radzić. Natomiast w drugiej warstwie znajduje się kompensowanie relacji, które choroba zaburzyła w życiu realnym. To na przykład realizacja potrzeby bycia w grupie i społecznych interakcji, które mogą być zaspokojone w cyberprzestrzeni bez naruszania tabu w rzeczywistym otoczeniu. Osoby chore mogą też chcieć za pomocą Internetu walczyć z tabu lub zmieniać jego natężenie, po to, by móc się w przyszłości ujawnić w realnym życiu społecznym, nie narażając się jednocześnie na kłopoty.

Kolejną grupę stanowią bliscy osób chorych; dotyczyć to może rodziny, przyjaciół czy sąsiadów. Oni również mogą czuć potrzebę poradenia sobie z tabu. Co jednak mogą chcieć osiągnąć? Część tej grupy może mieć cele bardzo zbliżone do samych chorych. To znaczy w pierwszej kolejności osoby te mogą potrzebować informacji i wsparcia. Natomiast ostatecznie mogą również chcieć zmiany statusu tabu choroby psychicznej w sensie społecznym.

Radzeniem sobie z tym tabu może też być zainteresowany system opieki zdrowotnej, a konkretnie ta jego część, która odpowiada za psychiatrię i psychologię. Odtabuizowanie choroby i zaburzenia psychicznego ma w tej sytuacji czysto ekonomiczny i pragmatyczny sens. Oznacza to, że osoby zaangażowane w system powinny dążyć do tego, by tabu łagodniało bądź w ogóle było eliminowane. Ułatwiłoby to nie tylko ich pracę, ale mogłoby również zagwarantować jej legitymizację społeczną. Dodatkowo tego typu działania mogą mieć cele długofalowe, to znaczy poprawienie kondycji psychicznej społeczeństwa jako całości.

Podobne cele może mieć ostanía grupa, która potencjalnie może być zainteresowana poradeniem sobie z tabu. Może to być całe społeczeństwo, dla którego istotne jest wyeliminowanie tabu jako źródła zbiorowego niepokoju. Osiągnięcie takiego celu może być realne również przy pomocy negatywnych metod, do których należy izolowanie (rozumiane tutaj jako na przykład przymus leczenia psychiatrycznego, a nie wspomniana już autoizolacja) i marginalizowanie jednostek dotkniętych chorobą psychiczną. Natomiast w sensie pozytywnym mogą to być procesy walki z tabu lub jego osławiania, po to, by dążyć do lepszego zdrowia psychicznego w znaczeniu społecznym.

Oferta Internetu możliwa do wykorzystania w radzeniu sobie z tabu choroby psychicznej

Miejsc w sieci, w których osoby dotknięte chorobą bądź też zaburzeniem psychicznym mogą znaleźć wsparcie, jest wiele. Mają one mniej lub bardziej formalny kształt. Są tworzone przez osoby dotknięte problemem, instytucje i organizacje zajmujące się chorymi, media prowadzące akcje społeczne oraz firmy farmaceutyczne. Bywa, że są częścią większej całości, na przykład jest to zakładka dotycząca psychiatrii na portalu poświęconym zdrowiu bądź też autonomicznie funkcjonujący element w Internecie, na przykład forum tematyczne.

Zakres, jaki obejmuje określone miejsce w sieci, które jest narzędziem do potencjalnego wykorzystania w radzeniu sobie z tabu choroby psychicznej, może być różny. To znaczy, dany portal czy forum może obejmować całą psychiatrię w sensie jak najbardziej ogólnym. Może też być poświęcony wyłącznie jednemu zaburzeniu (na przykład fobiom) lub chorobie (na przykład depresji).

Adresaci tego typu miejsc w Internecie mogą być także różni. Strona internetowa może być dedykowana osobom chorym psychicznie (na przykład grupa wsparcia w medium społecznościowym), ich rodzinom i bliskim (na przykład forum tematyczne), lekarzom, psychologom i innym osobom odpowiedzialnym za proces leczenia (na przykład portale branżowe i naukowe dotyczące psychiatrii czy psychoterapii), szerokiej grupie odbiorców (na przykład strony promujące akcje społeczne). Poziom otwarcia tego typu stron również może być różny, to znaczy mogą one być ogólnodostępne albo wymagające rejestracji bądź odpłatności, by zapoznać się z określonymi treściami.

Zwykle konkretne miejsce w sieci, które może służyć jako narzędzie radzenia sobie z tabu choroby psychicznej, można odnaleźć wpisując w wyszukiwarce internetowej słowa kluczowe typu: „zaburzenia psychiczne + grupa wsparcia”, „choroby psychiczne + leczenie”, „depresja + terapia”.

Portal, który został wybrany do analizy, różni się od innych tym, że jest nieco trudniejszy do znalezienia, choć w całości poświęcony jest tematyce zaburzeń i chorób psychicznych. Niemniej jest interesującym narzędziem, które jest skuteczne w radzeniu sobie z tabu choroby psychicznej, przynajmniej dla części jego grupy docelowej.

Budowa portalu „Mam efkę”

Adres sieciowy analizowanego portalu to: mam-efke.pl. Pozornie nie ma w nim żadnego odniesienia do zaburzeń i chorób psychicznych. Jednak tytułowa „efka” to nic innego, jak kod choroby lub zaburzenia z obszaru psychiatrii. Choroby i zaburzenia psychiczne są kodowane wielką literą F, która oznacza właśnie psychiatrię, a także symbolem numerycznym wskazującym na konkretne schorzenie. Na przykład F60 to zaburzenie osobowości, F53.0 to depresja poporodowa, a F20 to schizofrenia. Zatem szukający tego portalu musi znać określenie „mieć efkę” i rozumieć jego znaczenie.

Sam portal jest zbudowany bardzo prosto, nie występuje na nim zaawansowana grafika. U góry strony jest baner z napisem „mam efkę” i cieniami ludzi w tle. Baner, tak samo jak cała strona, utrzymany jest w różnych odcieniach niebieskiego. Tylko litera „f” w napisie ma kolor wrzosowy. Zakładki

na portalu to: strona główna, artykuły, testy, linki, forum, szukaj, telefony zaufania i kontakt. Ich lista znajduje się tuż pod banerem.

Na stronie głównej po lewej widoczna jest kolumna „Nasze strony”, gdzie znajdują się odnośniki do strony konkretnego psychiatry, ośrodka terapeutycznego oraz portali tematycznych poświęconych: ruchowi anty pro-ana (pro-ana to promocja anoreksji, ruch, który uznaje sylwetkę anorektyczną za ideał), chorobie afektywnej dwubiegunowej, anoreksji i bulimii. Odnośniki do tych stron opatrzone są niewielkimi grafikami. Środek strony głównej zajmują pola: wstęp (podzielone na zakładki: witamy, bulimia, anoreksja, depresja i współpraca), forum (podzielone na zakładki: ostatnie wątki, pytania bez odpowiedzi, przyklejone wątki), popularne artykuły oraz obszar, który wypełniają aktualne informacje dotyczące tematyki poruszanej na forum znalezione w sieci (na przykład artykuł na temat refundacji leków) lub pochodzące od administratorów portalu (na przykład artykuł o wynikach konkursu organizowanego w ramach akcji anty pro-ana).

Prawą część strony głównej wypełnia kolumna, w której u samej góry jest aktualna data. Niżej znajduje się miejsce, w którym można się zalogować (w przypadku zarejestrowanych użytkowników) lub zarejestrować (w przypadków tych, którzy chcieliby oficjalnie dołączyć do tej grupy). W tym miejscu warto wspomnieć, że wszystkie informacje na portalu, włącznie z pełnymi wątkami na forum, są dostępne dla każdego, bez względu na to, czy jest on zarejestrowany czy też nie. Osoby nie zarejestrowane nie mogą jednak czynnie korzystać forum ani *shoutboxa* (wyodrębnionego miejsca, w którym zarejestrowani użytkownicy mogą prowadzić pisemny dialog w czasie rzeczywistym – narzędzia podobnego do komunikatora typu gadu gadu). Poniżej punktu logowania znajdują się pola: ostatnio na forum (lista wątków edytowanych w ostatnim czasie przez użytkowników), ostatnie artykuły (lista najnowszych artykułów dodanych w poświęconej im zakładce), *shoutbox* (podgląd narzędzia z ostatnimi wpisami), aktualnie *online* (pole zawierające informacje, ilu gości i zarejestrowanych użytkowników aktualnie korzysta z portalu, liczbę wszystkich użytkowników oraz login ostatniej osoby, która dołączyła do portalu).

Użytkownicy portalu „Mam efekę”

Grupa docelowa portalu „Mam efekę” została określona na stronie głównej, w zakładce „Witamy”: „Portal ten jest przeznaczony dla osób leczących się psychiatrycznie oraz ich bliskich. Nasz cel to zebranie informacji o »efkach« w przyjaznej i przystępnej formie. Poszukujesz informacji na temat problemów swoich lub Twoich bliskich? – to jest miejsce dla Ciebie. Strona jest współtworzona przez osoby zawodowo zajmujące się leczeniem chorób psychiatrycznych.” Informacja ta jasno określa, że portal dedykowany jest osobom chorym, a także tym, którzy w chorobie im towarzyszą. Ale nie tylko. Pojawia się informacja o współtworzeniu portalu przez specjalistów, natomiast w zakładce „Współpraca” jest także zaproszenie do budowania portalu dla wszystkich zainteresowanych tą tematyką. Znajduje się tam również coś na kształt propozycji reklamy, to znaczy twórcy portalu zachęcają do przysyłania linków do gabinetów czy klinik psychiatrycznych. Nie ma mowy o odpłatności, a jedynie informacja o tym, że po zarejestrowaniu na portalu,

wypełnieniu stosownego formularza i zatwierdzeniu przez administratora właściwy odnośnik znajdzie się w katalogu portalu.

Jak wspomniano wcześniej, użytkownicy portalu mogą się rejestrować lub korzystać (biernie) z portalu jak goście. Ci, którzy się zarejestrują, mają możliwość udzielania się na forum i korzystania z *shoutboxa* oraz – w przypadku specjalistów – dodania linka swojego gabinetu czy kliniki do bazy portalu. Istnieje też możliwość dodawania znalezionych przez siebie lub własnych tekstów do zakładki „Artykuły”, ale z tej opcji korzystają tylko najbardziej aktywni użytkownicy.

Rejestracja na forum daje też niewielką możliwość kreacji tożsamości. Jest ona ograniczona głównie dlatego, że użytkownik nie udostępnia pozostałym nic poza loginem i awatarem, ewentualnie może dodać ulubiony cytat, który będzie automatycznie umieszczany pod każdym wstawionym postem. Z obserwacji wynika, że żaden z użytkowników nie wybrał loginu, który by go identyfikował; na ogół są to pseudonimy (mniej lub bardziej oryginalne) lub po prostu imiona. Osoby korzystające aktywnie z portalu mają też możliwość umieszczenia w swoim profilu wybranego awatara. Użytkownicy, którzy skorzystali z tej opcji, użyli jako identyfikacji grafiki z Internetu. Nikt nie wstawił własnego zdjęcia. Ten sposób kreowania lub też maskowania rzeczywistej tożsamości w sieci wpisuje się idealnie w założenie o wykorzystaniu Internetu do radzenia sobie z tabu – przede wszystkim z powodu jego anonimowości.

W poszczególnych wątkach na forum, w polu identyfikującym użytkownika, oprócz loginu i ewentualnie awatara znajduje się też informacja o jego aktywności na portalu (liczba i kolor gwiazdek przyznawanych za działania, a także liczba dodanych postów) oraz data rejestracji.

Tym, co jest szczególnie interesujące w przypadku tego portalu, jest brak dookreślenia statusu użytkowników jako pacjentów lub lekarzy czy terapeutów. A w założeniu portalu, jeśli jedni lub drudzy chcą aktywnie z niego korzystać, muszą się zarejestrować. Wśród użytkowników funkcjonuje na przykład osoba, która wykazuje się bardzo wzmożoną aktywnością. Na forum umieściła ponad dwa tysiące postów. W miejscu przeznaczonym na cytaty ma ona dodaną informację o tym, że jest lekarzem, ale na forum udziela się prywatnie, dlatego też wyłącza funkcję diagnostyki i porad, a jej słów nie należy traktować jako wiążących. Ten użytkownik posługuje się loginem Makro i awatarem, który jest jedną z postaci z kreskówki dla dorosłych *Włascy móch* (pisownia oryginalna). Trudno ocenić, czy deklaracja załączana pod każdym dodanym postem jest prawdziwa.

Sposoby radzenia sobie z tabu choroby psychicznej na portalu „Mam efekę”

Sposoby radzenia sobie z tabu choroby psychicznej, tak samo jak cele, które użytkownicy chcą osiągnąć za pomocą korzystania z badanego portalu, można zidentyfikować przy pomocy analizy treści, które są tam umieszczane.

Z pewnością na portalu nie ma przejawów walki z tabu. Użytkownicy nie zdradzają takich skłonności. Brak wątków i wpisów, które by o tym świadczyły. Natomiast tym, co jest na portalu najbardziej widoczne, jest próba łagodzenia tabu. Wiele wątków dotyczy wyjaśniania kwestii psychiatrycznych na bardzo różnym poziomie skomplikowania. Są to na przykład dyskusje nad

dobieraniem leków, opisy konkretnych sposobów leczenia poszczególnych zaburzeń czy chorób, wyjaśnienia mechanizmu biopsychologicznego działania chorób. Wpisy mają często charakter redukujący niepokój tych, którzy na forum pojawili się z obawami bądź wątpliwościami. Jedna z użytkowników założyła także wątek, w którym znajdują się materiały z Internetu dotyczące chorób i zaburzeń psychicznych, ale wprowadzają odbiorców w błąd. Na forum przekłamania są wskazywane i rzeczowo korygowane przez użytkowników, co też wpisuje się w negocjacyjny sposób radzenia sobie z tabu.

Na portalu „Mam efkę” nie zidentyfikowano też przejawów unikania czy ignorowania tabu, podobnie zresztą jak dowartościowania. Natomiast można by się pokusić o domniemanie unikania czy ignorowania przy analizie wątków takich jak na przykład: „o komputerach” lub „humor”. Jednak wpisy, jakie się w nich pojawiają, pochodzą również od użytkowników, którzy aktywnie wypowiadają się na temat samego przedmiotu tabu, zatem te wątki stanowią pewien dodatek, o czym jest mowa przy rozważaniach o celach realizowanych przez użytkowników.

Cele realizowane przez użytkowników portalu „Mam efkę”

Jak ustalono powyżej, aktywnymi użytkownikami portalu mogą być osoby chore, ich bliscy, a także specjaliści zajmujący się leczeniem. Użytkownicy bezpośrednio dotknięci tabu choroby psychicznej (zakłada się, że to osoby, które na forum konsultują swoje diagnozy, sposoby leczenia czy objawy) realizują bardzo pragmatyczne i doraźne cele. Po pierwsze redukują obawę wynikającą z niezrozumienia czy braku informacji na temat choroby. Część z nich rzeczywiście kompensuje też relacje społeczne, które w wyniku choroby utracili w świecie realnym. To jest szczególnie widoczne w wątkach pobocznych, czyli nie dotyczących samej psychiatrii, ale na przykład rozrywek, czasu wolnego, literatury, filmu, gier (w jednym z wątków użytkowniczka rozpoczęła grę, która polegała na budowaniu historii, gdzie każda kolejna osoba dopisywała jedno zdanie). Równie dobrze tego rodzaju tematyka mogłaby być poruszana na portalach czy forach tylko jej poświęconych. Niemniej użytkownicy na portalu „Mam efkę” znaleźli się grupie osób podobnych sobie, czyli także, jak można domniemywać, rozumiejących i myślących w zbliżony sposób. Ta konkretna społeczność w cyberprzestrzeni może im więc skutecznie zastępować grupę w realnym życiu. Chociaż nie jest to określenie wystarczające, ponieważ partycypowanie w wydarzeniach i wątkach na „Mam efkę” trudno nazwać nierealnym, ponieważ dla osób zaangażowanych jest to zapewne istotny element życia w ogóle.

Jeżeli chodzi o osoby z otoczenia chorych, to ich identyfikacja jest trudna. Można podejrzewać, że mogą one w ogóle nie występować na portalu lub mieć bardzo niską reprezentację. Bowiem wśród wątków na forum nie zidentyfikowano wątków czy też pojedynczych wpisów, które sugerowałyby pochodzenie od kogoś z otoczenia osoby chorej lub zaburzonej psychicznie. Niemniej można domniemywać, że nawet jeśli z portalu korzystają wyłącznie biernie, to mają podobne cele, jak sami chorzy – czyli zdobycie informacji i redukcję niepokoju bez naruszania tabu społecznego.

Zidentyfikowano natomiast na portalu użytkowników, co do których istnieje wysokie prawdopodobieństwo, że są oni specjalistami w jakimś obszarze psychiatrii, psychoterapii lub psychologii. Wskazują na to posty w wątkach dotyczących leczenia. Na przykład w wątku traktującym o lekach na jedno ze schorzeń pojawiały się bardzo rozbudowane i szczegółowe opisy działania leków i ich wzajemnych interakcji. Za tym postem może się rzeczywiście kryć lekarz. Udział specjalistów w forum ma charakter dobrowolny i najprawdopodobniej darmowy, przynajmniej nigdzie nie zaobserwowano symptomów, które wskazywałyby na to, że to działalność odpłatna. Niemniej, jeśli głębiej zastanowić się nad tym zjawiskiem, to celem w przypadku niektórych jednostek może być rodzaj misji, którą lekarz czy terapeuta realizuje w wolnym czasie na forum. Obecność specjalistów na „Mam efekę” może wspomagać proces leczenia poza systemem medycznym, redukując tym samym na przykład konieczność większej liczby wizyt, a także czas ich trwania ze względu na to, że pacjent nabył wiedzę na portalu i nie ma już potrzeby zadawania lekarzowi tak wielu pytań.

Cele społeczne również mogą być realizowane na portalu „Mam efekę”, chociaż prawdopodobieństwo, że tak jest, nie wydaje się szczególnie duże. Grupa zarejestrowanych użytkowników liczy 647 osób. Z drugiej jednak strony fakt dostępności treści dla biernych odwiedzających może świadczyć o tym, że portal jest istotnym źródłem informacji zarówno dla osób, które są bezpośrednio dotknięte tabu choroby psychicznej, jak i dla tych, którzy z innych powodów potrzebują informacji na ten temat. Być może społeczeństwo, w szerokim znaczeniu tego słowa, również zaspokaja przy pomocy tego portalu swoje cele, co chociażby ze względu na sposób jego prowadzenia i moderacji mogłoby być bardzo korzystne.

Zamykając rozważania na temat sposobów radzenia sobie z tabu choroby psychicznej przy pomocy Internetu na przykładzie portalu „Mam efekę” można stwierdzić, że zjawisko to ma rzeczywiście realny wpływ na funkcjonowanie osób dotkniętych schorzeniami i zaburzeniami psychiatrycznymi. Wniosek ten nie ma być w żadnym razie gloryfikacją Internetu jako takiego, z pominięciem zagrożeń, które ze sobą niesie. W przypadku analizowanego portalu również one występują, bo na przykład ktoś, kto udziela porad medycznych na forum, wcale nie musi być lekarzem i mieć ku temu kompetencji. Natomiast w sensie ogólnym Internet jako narzędzie do radzenia sobie z tabu choroby psychicznej przynosi pewne rozwiązania, które pozwalają osobom dotkniętym tym problemem bezpośrednio poprawić jakość swojego życia. Niemniej należy pamiętać o tym, że poza refleksjami na podstawie obserwacji wirtualnej rzeczywistości i funkcjonowania w niej tabu choroby psychicznej niniejszy tekst zawiera omówienie wyłącznie jednego portalu. Zatem ten artykuł może stanowić raczej punkt wyjścia dla kolejnych rozważań, a nie źródło prawomocnych wniosków o radzeniu sobie z tabu choroby psychicznej w cyberprzestrzeni.

BIBLIOGRAFIA

- Foucault M., 1987, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, Warszawa.
<http://mam-efke.pl/news.php> (dostęp: 12.12.2011).
http://www.bezuprzedzen.org/doc/06Choroby_psychiczne-stereotyp_i_dy-stans_2000_CBOS.pdf (dostęp: 12.12.2011).
[http://www.prawapacjenta.eu/var/media/File/Microsoft proc.20Word proc.20- proc.20Raport_CBOS_zdrowie proc.20psychiczne proc.20_2007.pdf](http://www.prawapacjenta.eu/var/media/File/Microsoft%20Word%20proc.20-20Raport_CBOS_zdrowie%20psychiczne%202007.pdf) (dostęp: 12.12.2011).
 Wallace P., 2004, *Psychologia Internetu*, Poznań.
 Wasilewski J.S., 2010, *Tabu*, Warszawa.

Łukasz Kałużny

Pomiędzy

tabu a pornografią.

Graficzne reprezentacje śmierci w prasie

Śmierć odgrywa niemalejącą rolę w wytworach wyobraźni serwowanych masowemu odbiorcy – w internecie, kinie, muzyce, powieściach, telewizji czy przestrzeni turystycznej. Kultura popularna znajduje się w objęciach Tanatosa. Niewątpliwie dotyczy to także massmediów o charakterze informacyjnym. Nie ma dnia bez przynajmniej kilku doniesień na temat ludzkich tragedii. Kiedy magazyn *Time* opublikował swoją listę dziesięciu wiodących, pod względem liczby *newsów*, wydarzeń 2010 roku, zaledwie dwa z nich nie związane były bezpośrednio ze śmiercią. Wszystko to w czasach określanych, niekiedy zresztą w tych samych mediach, jako te, w których umieranie objęte zostało społecznym interdyktem, znową milczenia. Paradoks? Nie potrzeba wnikliwych analiz, by zauważyć, że może być to sprzeczność jedynie pozorną. Artykuł na nowo podejmuje, zasygnalizowany po raz pierwszy przez Goeffreya Gorera (1979), temat relacji pomiędzy tabu a *pornoografią śmierci*. Przyczynkiem do podjęcia dyskusji stał się przegląd ponad stu, opatrzonych fotografiami, materiałów pochodzących z jednego z ogólnopolskich dzienników drukowanych.

Łukasz Kałużny – absolwent socjologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Za pracę pt. „Śmierć jako tabu” otrzymał nagrodę I-go stopnia w Konkursie Prac Magisterskich UWr. Obecnie doktorant na Wydziale Nauk Społecznych UWr. Prowadzi zajęcia dydaktyczne w Dolnośląskiej Szkole Wyższej we Wrocławiu. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół socjologii śmierci i umierania, socjologii konsumpcji, socjologii mediów i kultury popularnej.

Nowe tabu?

W kontekście natłoku makabrycznych obrazów w kulturze popularnej wydać się może, że teza o tabu jest niczym więcej niż pewnym truizmem powtarzanym co jakiś czas w różnorodnych środkach przekazu. Ów utarty *cliché* już od dawna ma jednak ugruntowany akademicki odpowiednik. Swego czasu w kręgach zajmujących się tanatologią – dokładniej pozabiologicznymi aspektami śmiertelności – niezmiernie popularna stała się teza o wypieraniu, tudzież tabuizacji śmierci w społeczeństwach nowoczesnych. Diametralnie odmienny stosunek charakteryzować miał z kolei społeczności typu tradycyjnego, w których fakt śmiertelności, wraz ze związanymi z nim konsekwencjami, traktowany był naturalnie, jawnie, był *oswojony* (Ariès, 1989). Zasadność tych tez nadal pozostaje jednym z kluczowych przedmiotów debaty w ramach socjologii śmierci i umierania (Walter, 2008: 323–324). Pomijając indywidualne różnice pomiędzy poszczególnymi ujęciami, można generalnie przyjąć, iż kształtowanie się specyficznego tabu wiązane jest w nich pośrednio z procesem przechodzenia społeczeństw typu tradycyjnego w typ nowoczesny. W zależności od koncepcji akcentuje się kilka składających się na ten proces, współokreślających się wzajemnie, warunków.

Może to być na przykład rozrost, różnicowanie się społeczeństw, indywidualizacja oraz atomizacja więzi społecznych. Medykalizacja, wiązana zazwyczaj z postępem medycyny (spadkiem śmiertelności i wzrostem średniej długości życia), ale także mariażem higieny z moralnością, z dominacją ideologii uporczywej terapii czy specyficznego dyskursu dekonstruującego śmiertelność (Bauman, 1998: 155–192). Istotnym zjawiskiem jest także postępująca specjalizacja, rozdział zamieszkania i miejsca pracy, ale przede wszystkim związane z tym przejście umierających i zwłok pod zinstytucjonalizowaną władzę ekspercką. Wspomina się o zmianie funkcji i form rodziny (z wielopokoleniowej, rozszerzonej na nuklearną lub alternatywną), w wyniku czego starość, cierpienie i umieranie przestają być przedmiotem socjalizacji pierwotnej. W pracach z wcześniejszego okresu dodatkowo mocno podkreślano znaczenie sekularyzacji, tudzież religijnej pluralizacji. Generalnie, wszystkie te czynniki wpływają na to, że śmierć znika z bezpośredniego oglądu przeciętnego człowieka, co osłabia konieczność uzasadniania jej na

poziomie ogólnospołecznym, np. w kategoriach religijnych legitymizacji. Z drugiej zaś strony, w warunkach rozrostu i różnicowania społeczeństw, specyficznej nowoczesnej refleksyjności (Giddens, 2007: 29) czy dominacji dyskursu środków i celów (Bauman, 1998: 156), radykalnie spada możliwość utrzymania jednej, narzucającej się na zasadzie oczywistości, legitymizacji czy teodycei (Berger, 1997: 89). W takiej sytuacji dość adekwatnym rozwiązaniem dla jednostek może być właśnie tabuizacja potencjalności lub realności umierania i śmierci.

Prekursorem takiego spojrzenia na miejsce śmierci we współczesnych, rozwiniętych społeczeństwach był brytyjski socjolog i antropolog Geoffrey Gorer. Jako jeden z pierwszych, w artykule z 1955 roku, zatytułowanym *The pornography of death*, poruszył on też kwestię obecności śmierci w kulturze popularnej i mediach masowych. Uważał, że wcześniej sferą tabu były kwestie kopulacji i narodzin. W miarę jednak jak opresyjność kultury Zachodu w kwestii życia seksualnego ulegała liberalizacji, śmierć jako proces naturalny stawiała się coraz bardziej niewymawialna (Gorer, 1979: 200). Wspomniane wyżej procesy nowoczesności stworzyły warunki do zaistnienia kultury wypierającej śmierć naturalną (w szczególności śmiertelność własną lub osób bliskich), wraz ze związanymi z nią praktykami, jak swoboda rozmowy, wyrażania żalu, obnoszenia się z żałobą czy swoboda jakiegokolwiek bezpośredniego kontaktu z umierającym, trupem, rozkładem. Co więcej, podczas gdy tabu roztaczane wcześniej nad seksualnością powodowało wzmożone pojawianie się wynaturzonej pornografii, tak tabu dotyczące spraw umierania skutkuje wybuchem wyjałowionej z głębszych emocji *pornografii śmierci* współcześnie. Zatem zejścia z przyczyn naturalnych, ze starości, z powodu chorób przewlekłych itd. są coraz silniej tuszowane przez pruderię, natomiast gwałtowne, pełne makabrycznych, krwawych szczegółów *gore*, odrealnione zgony odgrywają rosnącą rolę, nie gdzie indziej, tylko w masowych mediach i wytworach popkultury (Gorer, 1979: 201).

Media wobec śmierci

Jednak niemalże w tym samym momencie, gdy owo „nowe tabu” zostało odkryte przez badaczy kultury, niektórzy zaczęli ogłaszać jego zmierzch. Cóż to w końcu za tabu, skoro w samym tylko 1979 roku w druku było ponad sześćset pięćdziesiąt anglojęzycznych książek poruszających ten temat (Walter, 1991: 294)? Obecnie coraz częściej głosi się powrót wypartych treści do dyskursu publicznego – przywrócenie kontroli nad „moją śmiercią” wraz z możliwością ekspresji uczuć. Mowa jest o wyposażeniu jaźni w nową ofertę sensów, znaczeń i szans transcendencji, których źródłem ma być – by odwrócić tu popularny weberowski termin – „ponowne zaczarowanie” świata (*re-enchantment*), wraz z pozostałymi trendami składającymi się na późno- lub ponowoczesny „renesans śmierci” (Lee, 2008; Arnason i Hafsteinsson, 2003). Niektórzy właśnie środkom masowego przekazu przypisują największą rolę w tym procesie (Hanusch, 2010: 2–4). Sugerują na przykład, że mogą one spełniać analogiczną, w odniesieniu do wspominanych przez Ariësa czasów przednowoczesnych, funkcję „oswajania”, tyle że „na miarę współczesności” (Krasowska-Marut, 2002: 401).

Stwierdzenia takie nabrałyby z pewnością pełniejszego sensu, gdyby media w przeważającej mierze przedstawiały taką śmierć, z jaką mają największe szanse zetknąć się ich odbiorcy, wraz z jej konsekwencjami w postaci

procesu żałoby i związanymi z tym emocjami¹. Tony Walter wprowadził już w latach 90. wykazał w swoich analizach, że około połowa przekazów informacyjnych z brytyjskiego radia, telewizji i prasy koncentruje się na realnych emocjach oraz żałobie osób tracących znajomych i bliskich. I choć – oprócz znanych i sławnych osobistości – środki przekazu skupiały się także na śmierci przeciętnych Brytyjczyków, to niemal wszystkie te przypadki miały spektakularny, niecodzienny i gwałtowny charakter. Dochodziło do nich przy tym w miejscach publicznych, otwartych na postronne spojrzenia (Walter, Littlewood i Pickering, 1995). Zatem, nawet jeśli Gorer nie miał do końca racji określając umiowanie w mediach jako wyzute z emocji, to raczej nie każdy zgon ma równą szansę przyciągnąć uwagę środków masowego przekazu. A już na pewno szansa ta rzadko kiedy zależy od rzeczywistego rozkładu danych przypadków. Tendencję tę potwierdza szereg dotychczasowych badań nad miejscem śmierci w mediach, a wnioski z nich płynące dają się streścić w postaci kilku ogólnych tez.

Po pierwsze, dany przypadek śmierci, wraz z towarzyszącymi jej emocjami i żałobą, może przyciągnąć tym większą uwagę mediów, im kraj pochodzenia zmarłych i ofiar jest bliższy geograficznie, kulturowo i politycznie obszarowi, z którego pochodzą odbiorcy danego medium. Z kolei prawdopodobieństwo, iż zrelacjonowane zostaną bardziej odległe przypadki wzrasta wraz z liczbą ofiar (Walter i inni, 1995: 586–588; Campbell, 2004: 55–74). W dosadny sposób obrazuje to przytoczona przez Folkera Hanuscha (2010: 42) chwytliwa wypowiedź jednego z amerykańskich dziennikarzy: „jeden zmarły w Brooklynie strażak wart jest pięciu angielskich policjantów, którzy wari są pięćdziesięciu Arabów, którzy równi są pięciuset Afrykańczykom”. Po drugie, większe prawdopodobieństwo szerszego medialnego zaistnienia mają przypadki śmierci osób powszechnie znanych i sławnych lub ogólnie ludzi o wyższym statusie ekonomicznym i społecznym. Dotyczyć to może także rasy, płci, wieku, pochodzenia etnicznego (Hanusch, 2008: 303; Gibson, 2007: 416). Natomiast przedstawiciele grup społecznie bardziej upośledzonych pokazywani są najczęściej (jeśli w ogóle) w roli poszkodowanych. Medialnymi ofiarami zabójstw, głodu, katastrof humanitarnych są częściej czarni, kobiety, dzieci lub starcy (Gerbner, 1980: 67–69; Hanusch, 2008: 303). Po trzecie, w dalszym ciągu przekazy prasy, radia, telewizji czy informacyjnych serwisów sieciowych zdominowane są przez przypadki śmierci gwałtownych – poniesionych z przyczyn zewnętrznych – jak zabójstwa, samobójstwa, wypadki, katastrofy itp. Im śmierć jest rzadsza, mniej statystycznie prawdopodobna, tym większa szansa, że znajdzie więcej miejsca w medialnej agendzie. Pomimo, rzecz jasna, wyjątków, dotyczy to zarówno realnych śmierci relacjonowanych w serwisach informacyjnych, publicystyce czy dokumentach, jak i fikcyjnych zgonów w filmach oraz popularnych serialach. Przykładowo wysoki poziom śmiertelności oraz przyczyny śmierci w brytyjskich telenowelach są diametralnie różne od tych, które dotyczą grup o takim samym wieku i płci w rzeczywistości (Crayford, Hooper, Evans, 1997: 1649–1652). Jeśli chodzi o badania polskie, to np. zbadanie losowo wybranego osiemnastogodzinnego ciągu jednego z programów krajowej telewizji wykazało, że z zaobserwowanych w tym czasie przypadków śmierci 98,8 proc.

1 W przypadku chociażby Polski w 2009 roku najbardziej prawdopodobna była śmierć z powodu choroby układu krążenia lub nowotworu (71% ogółu zgonów), osób powyżej sześćdziesiątego roku życia (78%), w zakładzie opieki zdrowotnej (57%). Zgony spowodowane przyczynami zewnętrznymi stanowiły ok. 7%. Dane wg GUS, *Rocznik Demograficzny 2010*, Warszawa 2010, s 308–374.

miało miejsce za sprawą zabójstwa, 1,2 proc. – żywiołu, 0,03 proc. – wypadku, a tylko 0,001 proc. za sprawą śmierci naturalnej (Olchowska-Kotala: 1998: 194). Podobne wyniki w późniejszym okresie uzyskała Małgorzata Zawila analizując programy informacyjne, w których najpopularniejsze były morderstwa, zamachy terrorystyczne, nieumyślnie spowodowana śmierć, zagryzienia przez psa, zatrucia, porażenia prądem, samobójstwa czy stratowania przez tłum (Zawila, 2006: 05).

Graficzne reprezentacje śmierci w prasie

Dotychczas przeprowadzono ogromną ilość różnego rodzaju analiz dotyczących obecności w kulturze masowej przekazów związanych ze śmiercią i umieraniem. Do rzadkości w dalszym ciągu należą jednak studia, które koncentrowałyby się *stricte* na kwestii tego, w jakim to stopniu śmierć jest tak naprawdę widoczna w warstwie wizualnej przekazów. Rzecz jasna, warto byłoby w tym kontekście mieć na uwadze dodatkowo fakt, iż w przeważającej mierze odbiór fikcyjnych obrazów, zawartych chociażby w hollywoodzkich filmach, różni się od tych z serwisów informacyjnych telewizji czy prasy, które, za sprawą sposobu konstruowania przekazu, odbierane są jako prawdziwe i wiarygodne (Zob. Hanusch, 2010: 4–5). Tym bardziej dotyczyć to może na przykład fotografii prasowych. Choć w zasadzie podobnie, jak teksty pisane, są zaledwie interpretacjami rzeczywistości, to jednak w oczach przeciętnego odbiorcy, jak zauważyła Susan Sontag (1986: 5–7): „wyglądają nie tyle na taką interpretację, ile na wyrwane z rzeczywistości fragmenty świata [...]”. Fotografia uznawana jest za niepodważalny dowód, że coś się wydarzyło. Zdjęcia można zniekształcać, ale zawsze zakładamy, że coś, co oglądamy, istnieje albo istniało”. Ich ukryta moc nie zawsze zatem bywa w pełni uświadomiana. Jak dowiedziono, te same wiadomości, różniące się tylko zawartością towarzyszących im zdjęć, interpretowane i zapamiętywane są w różny sposób (Garry, Strange, Bernstein i Kinzett, 2007). Nie znaczy to oczywiście, że tekst nie może wpływać zwrotnie na sposób interpretacji obrazu. Warto zatem byłoby, w kontekście wcześniejszych wywodów, przyrzeć się, w jak bardzo dosłowny sposób, nawet na samym tylko poziomie denotatywnym, ilustrowane są doniesienia na temat zgonów. Czy w warstwie wizualnej dzienniki drukowane wskazują na powrót wypieranej śmierci, przyczyniając się do przezwyciężenia specyficznego tabu, czy też raczej współlucznictwają w całkowitej zмовie milczenia? A może także i w tym przypadku mamy do czynienia z wysypem brutalnych, wyzutych z emocji obrazów o charakterze pornografii (w znaczeniu nadanym przez Goeffreya Gorera)?

Jednym z nielicznych przykładów podjęcia tych kwestii były badania przeprowadzone przez Folkera Hanuscha (2008). Przeanalizował on fotografie z australijskiej i niemieckiej prasy codziennej publikowane na przestrzeni września i października 2004 roku. Pozwoliło mu to podważyć popularne w niektórych kręgach twierdzenie, że media informacyjne wręcz przesycane są brutalnymi, wyjętymi rodem z horroru, zdjęciami wypadków, mordów, zmasakrowanych zwłok (Hanusch, 2008; 201: 56, 59). Założył, że ilustracjami w sposób możliwie najbardziej bezpośredni i dosłowny demonstrującymi koniec życia są przede wszystkim te, na których widoczne są martwe ciała lub sceny umierania. Okazało się, że nawet jeśli dołączy się do nich te ukazujące

zaledwie worki na zwłoki lub trumny, to razem stanowią one i tak znikomy ułamek wszystkich zdjęć z artykułów poświęconych śmierci. Zresztą zbliżone rezultaty ujawnił także przegląd materiałów prasowych opublikowanych w tym samym okresie w „Gazecie Wyborczej” (z pominięciem wszelkich dodatków – w tym dodatków regionalnych), która, podobnie jak analizowany przez Hanuscha niemiecki „Süddeutsche Zeitung” oraz australijski „The Australian”, w kategorii ogólnokrajowych dzienników *quality press* wyróżniała się największym nakładem oraz deklarowanym czytelnictwem².

Pośród wszystkich dwustu trzydziestu sześciu zawartych tam artykułów, wzmiankujących śmierć przynajmniej jednej osoby, sto trzy (44 proc.) opatrzone są zdjęciami (w sumie sto czterdzieści dwie fotografie wraz z podpisami). Nie oznacza to wcale, rzecz jasna, iż na wszystkich z nich śmierć i umieranie są bezpośrednio widoczne w zaproponowanym przez Hanuscha (2008: 305–306) sensie. Wprawdzie 21 proc. stanowią wizerunki zmarłych, jednak wykonane zostały one jeszcze za życia danych osób. Sceny generalnego zniszczenia, jak na przykład wraki pojazdów, gruzy, zgliszcza itp. dominują na około 14 proc. zdjęć. Widok osób żywych, aczkolwiek takich, które wyraźnie odniosły jakieś obrażenia, wysuwa się na pierwszy plan już zaledwie co dziesiątego ujęcia, podczas gdy ekspresja żalu, bólu i rozpacz związanej ze stratą stanowi główny temat nieco ponad 7 proc z nich. Według opracowanej przez Hanuscha (2008) klasyfikacji, najczęściej analizowanych zdjęć z „Gazety Wyborczej”, bo aż 37 proc. należałoby zaliczyć do kategorii wizerunków „niezwiązanych” (*unrelated*) ze śmiercią. W przypadku jednak tego konkretnego zbioru trudno jest się zgodzić z takiego typu określeniem. Duża część z tych przedstawień, zresztą podobnie, jak te omawiane wcześniej, stanowi zestawienie kilku znaków wizualnych, które każde z osobna, na poziomie denotacyjnym, przywołuje konkretne „niezwiązane” ze śmiercią obiekty. Na jednej i tej samej fotografii tworzą one jednak jednolitą strukturę syntagmatyczną, która buduje dodatkowy potencjał konotacyjny. Czy ukazani w biegu ludzie niosący dzieci nie mogą kojarzyć się ze śmiertelnym zagrożeniem? Tym bardziej jeżeli obok nich znajdują się inni, w hełmach, z karabinami w rękę? Gdzie indziej znowu wystarczy odwołać się do towarzyszącego zdjęciom tekstu, by jasne stało się, że znajdują się na nich na przykład sprawcy lub podejrzani o dokonanie zbrodni itp.

Tym, co, już nawet bez potrzeby wczytywania się w sąsiadujący opis, bardziej bezpośrednio sugeruje obecność trupa – nie pokazując go jednak wprost, jest widok trumien, tudzież podłużnych czarnych worków foliowych (4 proc.). Same ludzkie zwłoki dało się za to dostrzec na 7 proc. opublikowanych fotografii. Trudno tym samym mówić w tym przypadku o jakimś diametralnym przezwyciężeniu tabu śmierci w wizualnej sferze omawianej gazety. Tym bardziej, jeśli bliżej przyjrzeć się charakterystyce ciał, sposobowi ich ukazania oraz kontekstowi, w którym fotografie zostały zamieszczone. Przy tym w odniesieniu do przytaczanych wcześniej badań nie może dziwić, że dwie trzecie z wszystkich dwustu trzydziestu sześciu artykułów, wspominających o śmierci przynajmniej jednego człowieka, za jej przyczynę podawało jakąś formę przemocy – od pobić, morderstw, zamachów bombowych, po naloty i wojenne starcia. Jeśli chodzi zaś o same fotografie ukazujące zwłoki, to już wszystkie one zamieszczone były w takim właśnie kontekście. Co więcej, osiem na dziesięć ukazywało ciała kobiet lub dzieci – „idealnych” pod względem medialnym ofiar przemocy – o czym była mowa już wcześniej

2 Dane wg Izby Wydawców Prasy, http://www.iwp.pl/rynek_prasy_details.php?id_rynek_prasy=25 (dostęp 10.11.2011 r.).

(Hanush, 2008: 303; G. Gerbner, 1980: 67–69). Ponadto żadne z widocznych zwłok nie pochodziły z Polski. Koresponduje to poniekąd z badaniami przeprowadzonymi przez Kuo-Jen Tsang (1984). Wykazały one, że w „Newsweeku” oraz magazynie „Time”, wśród wszystkich zdjęć zagranicznych około jedna trzecia zawiera sceny przemocy, podczas gdy proporcja ta spada do zaledwie jednej dziesiątej w przypadku zdjęć ze Stanów Zjednoczonych.

Relacjonowanie przez „Gazetę Wyborczą”, także w warstwie graficznej, śmierci gwałtownej, bardziej *obcych* niż *swoich*, może przywoływać na myśl dawne utyskiwania Gorera (1979). Sama tylko liczba odpowiednich fotografii nie pozwała jednak na stwierdzenie, że analizowana gazeta przesyciona jest drastycznymi w swych szczegółach obrazami krwawych rzezi. Dodatkowo śmierć, choć gwałtowna, ukazywana była raczej w sposób ułagodzony, żeby nie powiedzieć, niewyraźny. Czasami trudność sprawiało ustalenie, bez odwoływania się do podpisu, w jakim stanie znajdują się postacie. Zwłoki były prawie w całości zasłonięte przez innych ludzi, kiedy indziej prezentowane na zamazanych migawkach amatorskich filmów, czy czarno-białych kolażach, składających się z odbitek pochodzących z zagranicznych gazet. Z kolei w przypadku większych fotografii – bardziej wyraźnie ukazujących niekiedy poplamione krwią bezwładne ciała (jednak bez widocznych twarzy) – towarzyszące im opisy wprowadzały nutę niejednoznaczności i zwątpienia: „[...] mężczyzna wynosi ранego lub martwego chłopca”. Dwa zdjęcia o najbardziej jasnej wymowie ukazywały zwłoki w odkrytych trumnach, przygotowane do pogrzebu, ubrane, obsypane kwiatami, w otoczeniu ludzi. Choć przedstawiały ofiary okrutnej przemocy, dalekie były od epatowania pornograficznym okrucieństwem (Por. Gorer, 1979).

Po ograniczeniu liczby analizowanych zdjęć tylko do tych, które ilustrują doniesienia dotyczące wydarzeń z zagranicy (po jednym dominującym zdjęciu z każdego artykułu), możliwe stało się choćby pobieżne porównanie gazet z Polski, Niemiec i Australii. Wynika z niego, że w tym samym okresie, podobnie jak w przypadku „The Australian”, redaktorzy „Gazety Wyborczej” znacznie częściej niż w „Süddeutsche Zeitung” skłonni byli konfrontować czytelników z widokiem bezpośrednio kojarzących się ze śmiercią scen, a rzadziej z wizerunkami zmarłych wykonanymi jeszcze za ich życia. Trudno na podstawie tylko trzech dzienników, przy ściśle ilościowym charakterze prezentowanych danych, stwierdzić, czy faktycznie pomiędzy porównywanymi krajami istnieją jakiegokolwiek uwarunkowane kulturowo różnice w sposobie wizualnego relacjonowania śmierci. Analiza wywiadów przeprowadzonych z dziennikarzami ujawniła, że Australijczycy mają nieco bardziej niż Niemcy otwarty stosunek do ukazywania niezatuszowanych, często krwawych, realiów gwałtownej śmierci (Hanusch, 2008: 307–314). Ciekawa w kontekście porównań może się także wydać przytoczona przez Juliana Petleya (2003: 73) anegdota brytyjskiego korespondenta ukazująca sposób selekcji przez reporterów z różnych krajów tych samych agencyjnych zdjęć przedstawiających skutki bombardowań Sarajewa: „Włosi wykorzystali wszystkie: mózgi, wnętrzności, ryszotok dosłownie spływający krwią. Francuzi wybrali ryszotok i zwłoki. Amerykanie tylko ryszotok. My nie wykorzystaliśmy żadnego z nich: jedynie przykryte zwłoki wnoszone do karet, pusty wózek, porzucony but”. Sugerować może to, że czasami zbyt pochopnie uogólnia się pewne wnioski sprowadzając je po prostu do wpływu kultury Zachodu, tudzież nowoczesności – jak ma to miejsce na przykład także w przypadku wspominanych we wstępie koncepcji dotyczących śmierci jako współczesnego tabu (Walter, 2008: 326–327). Brakuje jednak pogłębionych, porównawczych analiz medialnych przedstawień

śmierci – nie tylko różnych państw zachodnich, ale także krajów z różnych kręgów kulturowych (Hanusch, 2010: 61–63).

Trudno zgodzić się z opinią, że prasa czy ogólnie media informacyjne w warstwie wizualnej przepełnione są ukazywanymi bezpośrednio drastycznymi obrazami ludzkiego cierpienia i śmierci. O ile sceny zgonów fikcyjnych rozpowszechniane obecnie w kulturze popularnej dalece przekroczyły nawet najśmielsze wyobrażenia Gorera – nie tylko, jak dowodzi J. L. Foltyn (2008: 165–168), zastępują seks, ale też łączą się z nim w seksualizacji martwych ciał – o tyle realne umieranie wciąż spychane jest na margines społecznej uwagi. Do tej pory przeprowadzono niewiele całościowych badań tej problematyki, a duża część opracowań koncentruje się po prostu na roztrząsaniu kwestii zasadności realistycznego ukazywania ofiar dalekich klęsk żywiołowych, przemocy, wojen czy katastrof. Przytaczane są najróżnorodniejsze argumenty za i przeciw (Zob. Sontag, 1986; Campbell, 2004: 58–70; Hanusch, 2010: 99–119). Wskazuje się, że epatowanie naturalistycznymi scenami okrucieństwa naraża odbiorców na zgorzsenie oraz obrzydzenie, a wykorzystywanie wizerunków ofiar pozbawia je godności, uprzedmiotawia, zmieniając w komercyjny towar. Z jednej strony, przeciwnicy „cenzury dobrego smaku” przekonują, iż zdjęcia mają ogromny potencjał, uczulają odbiorców na cierpienia oraz problemy świata, mobilizując do działania i niesienia pomocy. Z drugiej strony, odzywają się obrońcy tezy, że fotografie takie tak naprawdę powodują jedynie przesycenie, zubożenie i emocjonalne wyczerpanie (*compassion fatigue*) odbiorców. Odpowiedzią na to jest z kolei postulat, że w takim razie trzeba te obrazy osadzać w odpowiednim, rozbudowanym kontekście narracyjnym. Teza ta od razu jednak konfrontowana jest z argumentem, że przecież ten sam przekaz może być odczytywany w odmienny sposób przez różne grupy – niosąc za sobą, na przykład, ryzyko wzniecania chęci zemsty, rewanżu, co tylko jeszcze bardziej nakręci spiralę przemocy...

Parafrazując, wypowiedziane przy innej zupełnie okazji, słowa Denisa de Rougemont (1996: 16), warto zauważyć, że pewne debaty odwołują się do zakazów i istniejących tabu dopiero wtedy, gdy zaczynają one słabnąć, kiedy pogwałcenie ich wywołuje jeszcze skandal, ale nie pociąga za sobą wyroku śmierci, fizycznej czy społecznej. To, że debata na temat medialnych obrazów koncentruje się głównie na zgonach odległych i gwałtownych dowodzi, że choć ich zbyt realistyczne ukazywanie bywa niekiedy jeszcze skandalem, to być może przestaje już być powoli tabu. Umieranie, najbardziej bliskie, z przyczyn naturalnych – choroby czy starości, nadal w przeważającej mierze pozostaje poza kadrem, objęte jest złą milczeniem. Czy aby na pewno jednak media masowe są odpowiednim środkiem do tego, by na nowo *oswajać* nas z jego istnieniem?

BIBLIOGRAFIA

- Aries P., 1989, *Człowiek i śmierć*, Warszawa.
- Arnason A., Hafsteinsson S. B., 2003, *The revival of death: expression, expertise and go vernmentality*, „British Journal of Sociology”, No. 54, Issue 1. (43–62).
- Bauman Z., 1998, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa.
- Berger P., 1997, *Święty baldachim*, Kraków.
- Campbell D., 2004, *Horrific Blindness: Images of Death in Contemporary Media*, „Journal for Cultural Research” vol. 8, no. 1, (55–74).
- Crayford T., Hooper R., Evans S., 1997, *Death rates of characters in soap operas on British television*, „British Medical Journal” vol. 315, (1649–1652).
- de Rougemont D., 1996, *Norwe wcielenia Tristana*, „Res publica nova”, nr 7/8, (9–16).
- Foltyn J. L., 2008, *Dead famous and dead sexy: Popular culture, forensics, and the rise of the corpse*, „Mortality”, vol. 13, no. 2, (153–173).
- Garry M., Strange D., Bernstein D. M., i Kinzett T., 2007, *Photographs can Distort Memory for the News*, „Applied Cognitive Psychology” 21, (995–1004).
- Gerbner G., 1980, *Death in Prime Time: Notes on Symbolic Functions of Dying in the Mass Media*, „Annals of American Academy of Political and Social Science” 447, (64–70).
- Gibson M., 2007, *Death and mourning in technologically mediated culture*, „Health Sociology Review”, Volume 16 Issue 5, (415–424).
- Giddens A., 2007, *Nowoczesność i tożsamość – „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa.
- Gorer G., 1979, *Pornografia śmierci*, „Teksty”, nr 3, (197–203).
- GUS, 2011, *Rocznik Demograficzny 2011*, Warszawa.
- Hanusch F., 2010, *Representing Death in the News. Journalism, Media and Mortality*, New York.
- Hanusch F., 2008, *Graphic death in the news media*, „Mortality” vol. 13, no. 4, (301–317).
- Krasowska-Marut A., 2002, *Obrazy śmierci w pismach codziennych*, [w:].
- Lee R. L. M., *Modernity, Mortality and Re-Enchantment: The Death Taboo Revisited*, „Sociology”, vol. 42, no. 4, (745–759).
- Olchowska-Kotala A., 1998, *Śmierć w telewizji – analiza sposobu umierania*, [w:] Kolbuszewski J. (red.), *Problemy współczesnej tanatologii*, Wrocław.
- Petley J., 2003, *War without death: Responses to distant suffering*, „Journal for Crime, Conflict and the Media”, 1(1), (72–85).
- Sontag S., 1986, *O fotografii*, Warszawa.
- Tsang K.-J., 1984, *News photos in “Time” and “Newsweek”*, „Journalism Quarterly”, 61(3), (578–584).
- Walter T., 1991, *Modern death – taboo or not taboo?*, „Sociology”, vol. 25, no. 2, (293–310).
- Walter T., 2008, *The sociology of death*, „Sociology Compass”, 2/1, (317–336).
- Walter T., Littlewood J. i Pickering M., 1995, *Death in the news: public invigilation of private emotions*, „Sociology” vol. 29, no. 4, (579–596).
- Zawiła M., 2006, *Śmierć na szklanym ekranie. Obraz śmierci i umierania w polskiej telewizji na przełomie XX i XXI wieku*, [w:] Gierula M. (red.), *Środki masowego komunikowania a społeczeństwo*, Katowice.

Elżbieta Nieroba

Między pozna- niem ro- zumo-

wym a doświadcze- niem afektywnym

*Eksponowanie
szczątków ludzkich
w przestrzeni
muzealnej*

Wystawy prezentujące ludzkie płody zakonserwowane w słojach, obdarte ze skóry i wypatroszone modele ludzkich ciał oraz anatomiczne osobliwości budzą wśród widzów skrajne emocje – od fascynacji po wstręt. Mimo to, a może właśnie dzięki temu, przyciągają tłumy do muzeów. Są źródłem kontrowersji i impulsem do gorących debat, a jednocześnie mają całkiem praktyczny wymiar – generują dochody (Brooks i Rumsey, 2007: 345). Przykładowo takie londyńskie wystawy, jak „Spectacular Bodies” w Hayward Gallery, „London Bodies” w Muzeum Londynu oraz „Mummy. The inside story” w British Museum okazały się wielkim sukcesem frekwencyjnym. Wspomnieć należy również o niesłabnącej na całym świecie popularności ekspozycji plastynatów „Body Worlds” Gunthera von Hagensa (Lohman, 2006: 22).

Martwe ciało wpisane w kulturowo zdefiniowane ramy praktyk muzealnych jest często pierwszym bezpośrednim zetknięciem widza z prawdziwą śmiercią (Alberti, Bienkowski, Chapman i Drew 2009: 136). Co prawda, proliferacja reprezentacji śmierci we współczesnej kulturze masowej stwarza złudne wrażenie oswojenia się z tematem. Jednak obrazy te są niczym innym, jak tylko wytworem wyobraźni popkulturowych twórców, który nie ma nic wspólnego z istotą śmierci naturalnej (Hallam, Hockey i Howarth, 1999: 19). Paradoksalnie zatem, reakcja na śmierć niespodziewaną i brutalną jest „o wiele bardziej naturalna niż na zwyczajną śmierć wskutek choroby, która jest przecież przeznaczeniem znacznej większości ludzi (Ostrowska, 1997: 25).

Oswojona śmierć?

Śmierć do niedawna była „oswojonym”, koniecznym i nieuchronnym zjawiskiem społecznym oraz aktem publicznym (Ariès, 1992: 549). Obecnie zaś z wydarzenia wspólnotowego i rodzinnego uległa przeobrażeniu w doświadczenie prywatne, wstydliwie ukrywane w szpitalnych salach i hospicjach, o którym nie należy dyskutować, „w każdym razie nie dobrowolnie i nigdy bez zakłopotania” (Bauman, 1998: 162). Philippe Ariès śledząc ewolucję wzorca śmierci w kulturze zachodniej podkreśla, że wypieranie jej ze świadomości zarówno indywidualnej, jak i społecznej jest związane z procesem medykalizacji. Postępy w zakresie higieny osobistej i aseptyki sprawiły, że nierozzerwalnie związane z procesem umierania przykre zapachy, niepanowanie nad czynnościami fizjologicznymi czy wydzieliny ciała w połowie XIX wieku zaczęły budzić coraz większy wstręt i odrazę. Zaś publiczne ukazywanie człowieka w agonii stało się nieprzyzwoite (Ariès, 1992: 558–559). Przemianę obrazu śmierci w brudną i brzydką, pozbawioną kulturowego umocowania we wspólnotowych obrzędach ilustrują słowa Zygmunta Baumana: „Czujemy odrazę do odprysków rzeczywistości, które złożyliśmy w izolowanej piwnicy naszej uporządkowanej i eleganckiej egzystencji, ogłaszając, że nie istnieją lub są niewyraźne. Śmierć jest właśnie jedną z takich rzeczy, które zostały w ten sposób wyeksmitowane” (Bauman, 1998: 155). Znaczące jest jednak, że wraz ze współczesnym dystansowaniem się od procesu umierania i samych zmarłych w najbliższym otoczeniu, rośnie zapotrzebowanie na reprezentację śmierci w mediach (Shilling, 2010: 202), skutkiem czego jest wpływ kulturowo umocowanych obrazów na percepcję i doświadczenie umierającego, martwego oraz rozkładającego się ciała.

W kontekście procesu tabuizacji procesu umierania z jednej strony, z drugiej zaś epatowania nienaturalną i brutalną śmiercią w przekazach medialnych

Elżbieta Nieroba – adiunkt w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Opolskiego. Ostatnie publikacje: redakcja *Targowisko przeszłości. Społeczne konsekwencje popkulturowych sposobów opowiadania o świecie minionym* (2011) oraz współredakcja *Studia z socjologii emocji. Podręcznik akademicki* (współredaktor Anna Czerner, 2011).

warto przyjrzeć się, w jaki sposób konceptualizowane jest martwe ciało w muzeum oraz jakie są możliwości i ograniczenia upubliczniania zbiorów.

Interpretując współczesne praktyki muzealne trzeba mieć świadomość podłoża kulturowego i historycznego wystawiania na widok publiczny ciał zmarłych osób oraz ich szczątków. Na przestrzeni tysięcy lat w wielu kulturach eksponowano martwe ciała lub ich fragmenty. W średniowieczu na przykład szczególną atencją darzono relikwie. Tłumy wiernych pielgrzymowały po całej Europie, by na własne oczy zobaczyć czaszki świętych Wojciecha i Wacława, zęb świętej Małgorzaty czy świętego Jana Chrzciciela, szczękę świętego Eobana, krtań świętego Karola Boromeusza oraz kawałki ciał świętych Agnieszki, Agaty, Katarzyny, Praksedy, Symplicjana i Gajusa (Eco, 2009: 173–174). Praktyka upubliczniania zmumifikowanych ciał nie zanikła w czasach współczesnych. W mauzoleum na Placu Czerwonym w Moskwie wystawione jest ciało Włodzimierza Lenina. A kilka lat temu, 40 lat po śmierci, ekshumowano ciało Ojca Pio.

Muzea od początku swojego istnienia kolekcjonowały i eksponowały pośmiertne szczątki. Zaprezentowanie na wystawie martwego ciała lub jego fragmentów oznacza przypisanie mu statusu obiektu muzealnego. Te praktyki wystawiennicze rodzą pytania natury etycznej: czy, a jeżeli tak, to kiedy, gdzie i w jaki sposób śmierć człowieka może być prezentowana szerokiej publiczności. W każdej kulturze istniały/istnieją różnorodne systemy wiary, przekonań odnośnie śmiertelności, ciała ludzkiego, zarówno żywego, jak i martwego, oraz jego relacji z duszą. Natomiast wpisanie ludzkich szczątków w strukturę wystawy wiąże się z arbitralnym nadaniem im znaczeń i sensów. Martwe ciało ludzkie zostaje wyrwane z pierwotnego kontekstu, miejsca pochówku, do muzeum i w ten sposób zaczyna pełnić nowe funkcje. Sposób katalogowania i interpretacji zgodny z obowiązującymi w danym momencie normami kulturowymi i dyskursem naukowym, konkretna lokalizacja odległego czasowo i przestrzennie „artefaktu” na wystawie oraz zbudowana wokół niego narracja tak, by przekaz był czytelny dla odbiorcy i zgodny z jego przyzwyczajeniami percepcyjnymi, nieodparcie przywodzi na myśl instrumentalne traktowanie Innych. Zamieniamy ich ciała w artefakt (Alberti i inni, 2009: 137). Ambiwalentny status kontrowersyjnych plastynatów rozstrzygnął sąd w Mannheim uznając, że nie są ciałami ludzkimi, lecz przedmiotami. Decyzja sądu uprzedmiotawiająca martwe ciała pozwala prezentować je poza murami muzeów (Brooks i inni, 2007: 347).

W muzeach na określenie ciała ludzkiego używa się takich pojęć, jak szczątki ludzkie, zwłoki, preparaty anatomiczne, zakonserwowane wycinki organów. Implicytnie określają one nastawienie kuratorów i muzealników do prezentowanych na wystawie eksponatów – czy jest to podejście upodmiotawiające czy też przyznają im status przedmiotu (Brooks i inni, 2007: 346). Czy zwiedzający patrzy na ciało ludzkie czy na obiekt, a może na dzieło sztuki? (Alberti i inni, 2009: 143).

Kilka wieków temu wystawy anatomii ciała ludzkiego nie koncentrowały się na celu edukacyjnym, ale na kreowaniu zaskoczenia i oszołomienia u oglądających, których pociągało to, co rzadkie i wyjątkowe. Drezdeńską kolekcję anatomiczną zaaranżowano na podobieństwo ogrodu rozkoszy, a przez szkielety przepleciono gałęzie drzew w formie żywopłotu tak, by ukształtować aleje (Bennett, 2005: 2). Wizyta we florenckim Muzeum Historii Naturalnej La Specola i eksploracja wystawy prezentującej XVIII-wieczny punkt widzenia na obraz ciała ludzkiego wzbudzić może zakłopotanie zwiedzających: „Jeśli odwrócimy się od figur (woskowych – przyp. aut.) i zaczniemy

obserwować osoby zwiedzające wystawę, ich reakcja powie nam jedno: w tym, na co patrzą, jest coś »niestosownego«. [...] Jak wytłumaczyć wyraz ekstazy malujący się na twarzach nagich kobiet spoczywających w gablotach, kuszące upozowanie ich ciał? Dlaczego woskowa kobieta z otwartym torsem i widocznymi wnętrznościami ma wokół szyi owinięty sznur pereł? Modele nie ograniczają się do ukazania budowy morfologicznej – ich makabryczny urok nabiera wymiaru artystycznego, często z wyraźnym odcieniem erotycznym.” (Wieczorkiewicz, 2000: 28, 30). Uczucie zdumienia towarzyszące wielu oglądającym kolekcje anatomicznych figur woskowych to efekt pojawienia się emocji niezgodnych z regułami odczuwania przypisanymi do percepcji ekspozycji skonstruowanej w ramach dyskursu naukowo-historycznego (Wieczorkiewicz, 2000: 37). Zderzenie z nieznaną konwencją rozumienia i przedstawiania ciała ludzkiego rodzi napięcie między warstwą afektywną a informacyjną odbiorców. Oglądane ciała są w większym stopniu modelami naukowymi czy dziełami sztuki? Jak rozstrzygnąć ten dylemat bez znajomości społeczno-kulturowych warunków powstawania takich kolekcji? Anna Wieczorkiewicz nie pozostawia złudzeń, sposób odczytania i interpretacja woskowych ciał „zależy od biografii patrzących, od ich osobistych potrzeb, a także od tego, jakie opowieści im się podobają – te o pięknie, te o dawnych czasach, te o prawach natury... Zależy od tego, czy chcą pochwycić spojrzenia półprzymkniętych oczu woskowych piękności, czy zaglądają w oczołody szkieletu, czy też uciekają wzrokiem przed wytrzeszczem postaci obdartej ze skóry” (Wieczorkiewicz, 2000: 46).

Wiele muzeów jest świadomym debaty toczącej się wokół etycznych kwestii wystawiania szczątków ludzkich. Muzea projektując wystawy zawsze stają przed dylematem, jak zaprezentować martwe ciało lub jego fragmenty. Czy w większym stopniu wpisać je w kontekst beznamiętnego opisu naukowego czy oglądu estetycznego? I zarazem, jak okazać im szacunek oraz odzwierciedlić ich (zapomniane i/lub niedostrzegane) człowieczeństwo. Niektóre instytucje muzealne decydują się na przekształcenie dotychczasowych ekspozycji. Na przykład, tymczasowa wystawa w muzeum w Manchesterze „Człowieka z Lindow” stała się impulsem do wprowadzenia zmian w polityce wystawienniczej tej placówki. Szczątki człowieka sprzed 2000 lat zaprezentowano publiczności w zdecydowanie słabszym oświetleniu niż ma to zazwyczaj miejsce w British Museum. Ponadto gablota opatrzona była napisem „Zobaczenie tego ciała jest wyjątkowym przywilejem”, by uświadomić zwiedzającym niepowtarzalność wystawy. Charakter tej ekspozycji wpłynął na decyzję, by pośmiertne szczątki wchodzące w skład stałej kolekcji muzeum zaprezentować publiczności z większym niż dotychczas szacunkiem. Mumie zakryto białymi prześcieradłami. Ich widok budzi pytania ze strony niektórych zwiedzających, którzy spodziewali się zobaczyć nieosłonięte niczym szczątki ludzkie (Andersen, 2010: 15). Co leży u podłoża fascynacji martwymi ciałami w społeczeństwie, w którym śmierć jest tematem tabu? Jakiego rodzaju doznań oczekuje widz po przekroczeniu progu Muzeum Śmierci w Hollywood, znanego z największych na świecie zbiorów zdjęć, filmów i grafik z miejsc zbrodni, wypadków i samobójstw? Właścicielka przyznaje, że reakcje zwiedzających są zróżnicowane – od ekscytacji widokiem krwi przez omdlenia czy przerywanie wizyty po agresję i zarzut promowania zbrodni. W sposób bardziej zawołowany śmiertelność ciała ludzkiego prezentowana jest na wystawach ekspozujących ludzkie szczątki w muzeach historii naturalnej czy archeologicznych. W tym miejscu należy spróbować odpowiedzieć na pytanie, jakie czynniki konstytuują kulturowe przyzwolenie na oglądanie martwego i rozkładającego się ciała.

Podglądanie śmierci

Mary Douglas badała granice akceptacji praktyk kulturowych w kategoriach czystości i brudu. W tym kontekście przyjąć można, że potencjalnie skażone i nieczyste ciało zmarłego ulega symbolicznemu oczyszczeniu i uświęceniu w instytucjonalnych ramach muzeum (Douglas, 2006; Brooks i inni, 2007: 347). Oznacza to, że semantyka miejsca wpływa na znaczenia, jakie nadawane są ludzkim szczątkom oraz kształtuje emocje odbiorców zgodnie z normami kulturowymi regulującymi doświadczanie właściwych uczuć (Hochschild, 2009). Indywidualna reakcja na kontakt z martwym ciałem uzależniona jest od kulturowych reguł odczuwania (co powinniśmy czuć) oraz wyrażania (sposób okazywania) emocji w konkretnym miejscu i czasie. Zatem innych przeżyć oczekiwać można po wizycie w Muzeum Śmierci wystawiającym na widok publiczny zdjęcia z autopsji Marilyn Monroe tuż obok wraku samochodu Jamesa Deana, a innych po zapoznaniu się z ekspozycją w którymś z muzeów historii naturalnej. Badania reprezentatywne z 2009 roku wśród mieszkańców Wielkiej Brytanii świadczą o społecznym przyzwoleniu na demonstrowanie ludzkich szczątków w celach edukacyjnych. 87 proc. respondentów zgodziło się ze stwierdzeniem, że wystawy archeologiczne przyczyniają się do wzbogacenia wiedzy zwiedzających o życiu ludzi w przeszłości. Chociaż zdaniem co czwartego badanego wystawianie ludzkich szczątków sprowadza się do wywołania sensacji, a nie zaspokojenia naukowej ciekawości. Natomiast co szósty ankietowany przyznał, że jego zdaniem wystawy te są wyrazem braku szacunku dla zmarłych (*Research...*, 2009: 11). To wiedzie do kolejnego istotnego pytania, co o nas i naszej kulturze mówi praktyka zachowywania, konserwowania, wystawiania i oglądania ludzkich szczątków w przestrzeni muzealnej. Czy traktujemy je z takim samym szacunkiem i respektem jak ciała bliskich nam emocjonalnie, ale i czasowo oraz przestrzennie zmarłych? Nie każde ciało może uzyskać status obiektu wystawienniczego. W dyskurs muzealny łatwiej wpleść ciało Innego, Obcego (Alberti i inni, 2009: 141; Wieczorkiewicz, 2000: 285–286). Badania Claire Rumsey wykazały, że istnieje wyraźna granica pomiędzy akceptacją dla wystawiania prehistorycznych szczątków a zmarłych pochodzących z XX wieku. (Brooks i inni, 2007: 345) W przywoływanych wyżej badaniach co trzeci respondent uznał, że eksponowane ciała lub ich fragmenty powinny liczyć co najmniej 100 lat, a zdaniem co dziesiątego – ponad 1000 lat. (*Research...*, 2009: 7). Dystans czasowy pozornie sprzyja zaspokojeniu pożądania poznania tajemnicy życia i śmierci człowieka z bezpiecznej emocjonalnie odległości. Wystawione na widok publiczny oczyszczone kości i zakonserwowane w słojach organy wewnętrzne prezentowane w gablotach muzealnych są estetycznymi, bezwonnymi preparatami, które nie mają wiele wspólnego z naturalnym procesem rozkładu ciała ludzkiego (Alberti i inni, 2009: 138). Skutecznie oddalają widzów od zrozumienia natury śmierci. Trudno orzec czy inny sposób konstruowania muzealnej narracji przybliżyłby nas, o ile w ogóle to możliwe, do poznania istoty śmiertelności ciała ludzkiego.

W stopniu, który nie narusza metodologicznych reguł uprawiania nauki, oświeceniowy dyskurs muzealny dopuszcza odwołanie do emocji i wyobraźni widzów. Przyjmuje się, że *raison d'être* pełnego przeżycia i doświadczenia świata zaprojektowanego w przestrzeni muzealnej jest aktywowanie warstwy emocjonalnej. Amerykański logik i kognitywista Nelson Goodman uwypukla w swoich rozważaniach nierozdzielność poznawania świata w oparciu o fakty, jak emocje i bezpośrednie doświadczenie: „Mity niewinnego spojrzenia,

odseparowanego intelektu i bezmyślnej emocji są przestarzałe. Doznawanie i percepcja, uczucie i rozum to aspekty poznania, mające na siebie wzajemny wpływ” (Goodman, 2005: 126). W podobnym tonie wypowiada się Wojciech Gluziński, który prezentując podstawowe komponenty poznania muzealnego, takie jak naoczność, układ zbioru, walor poznawczy, walor wychowawczy oraz przeżycie emocjonalne, podkreśla, że „doznania emocjonalne z komponentą zmysłowo-intelektualną, towarzyszącą oglądaniu rzeczy, ułatwiają spontaniczną krystalizację przeżycia wartości humanistycznych” (Gluziński 1980: 281). Przyjrzyjmy się zatem, jakie działania podejmują instytucje muzealne, by zorganizowana przestrzeń ekspozycyjna pobudzała wyobraźnię zwiedzających i poruszała ich emocje, ale jednocześnie przekaz nie sprowadzał się do prostej rozrywki.

Jedną z czasowych wystaw w amerykańskim Narodowym Muzeum Historii Naturalnej Smithsonian prezentowała najnowsze naukowe odkrycia i ustalenia antropologów, archeologów oraz historyków dotyczące życia pierwszych osadników w rejonie Chesapeake. Kuratorzy ekspozycji zbudowanej na bazie 340 eksponatów – artefaktów i ludzkich szczątków, odwołali się wprost do potencjalnej kreatywności gości, co stanowiło rudymet doświadczenia muzealnego. Głównym przesłaniem wystawy „Written in Bones” było podniesienie problemu człowieczeństwa przedstawionych fragmentów ciała ludzkiego. Podróż w czasie do XVII-wiecznej Ameryki rozpoczynała się od zapoznania widzów z podstawowymi informacjami na temat zbierania takich danych, jak na przykład płeć czy wiek, ze znalezionych kości, którą to wiedzę wykorzystać mogli podczas dalszego zwiedzania. Strategicznym punktem wystawy była rekonstrukcja twarzy osadników. Miało to zasadnicze znaczenie w uświadomieniu zwiedzającym, że oglądane przez nich kości to nie obiekty muzealne, ale szczątki należące do prawdziwych ludzi, których twarzom mogli przyrzeć się z bliska. Warto dodać, że rekonstrukcje wykonano zwykłym, niczym nie wyróżniającym się mieszkańcom osady. Dotychczas ich historię można było poznać jedynie przez analizę dokumentów, tym razem jednak specjalne wyróżnienie i wyeksponowanie ich postaci w przestrzeni wystawienniczej zaowocowało większą niż zwykle uwagą ze strony widzów. Zaangażowanie większych pokładów emocjonalności odbiorców, tak by potrafili spojrzeć na przeszłość oczami uczestników minionych wydarzeń, pozwolić miało na przewartościowanie obserwowanych zbiorów i na dojrzewanie w uprzedmiotowionych ciałach autentycznych osób (Andersen, 2010: 10–13).

Projektowanie wystaw, które otwierają przed widzami nowe sposoby doświadczenia i przeżywania, jest odpowiedzią na rosnącą potrzebę przekroczenia biernej granicy obserwacji. Późnonowoczesne dowartościowanie poznania przez zmysły oznacza, że od instytucji muzealnej nie oczekuje się jedynie intelektualnego kontaktu z przeszłością, ale wrażenia autentycznego zanurzenia się w niej (Szpociński 2007: 28). Jak konstatuje Zygmunt Bauman, „Świat ma służyć do kolekcjonowania wrażeń i tyle on wart, ile wrażeń dostarcza” (Bauman 1994: 32). Oznacza to, że dyskurs muzealny kreując iluzję dotknięcia przeszłości równocześnie kształtuje jej percepcję. Wzbogacenie beznamietnej narracji akademickiej zindywidualizowaną opowieścią o bohaterach czasów minionych akcentuje „ludzki wymiar zdarzeń historycznych” (Szpociński 2007: 32), co jest charakterystycznym dla późnej nowoczesności zwrotem od pamięci o przeszłości na poziomie makro. Anna Wiczorkiewicz, która prześledziła strategię kształtowania narracji muzealnych na przykładzie analizy opisów prezentowanych w gablotach szczątków ludzkich, ilustruje mechanizmy kreowania historii „od dołu” (Assmann 2008: 67). Taktyka ta

polega na przeplataniu suchych danych archeologicznych warstwą afektywną. Naukowy opis jednej z gąbłot w kopenhaskim Muzeum Historii Naturalnej informuje, że „Zmarłą była osiemnastoletnia kobieta, o wzroście 170 centymetrów [...]. Jej twarz była długa i wąska, rzęsy długie, nos wąski, zęby szerokie i prawidłowo ukształtowane” (Wieczorkiewicz, 2000: 221), ale jednocześnie dyskretnie uzmysławia zwiedzającym, że oglądane kości to szczątki eleganckiej dziewczyny w dużych kolczykach i z włosami upiętymi w misterną fryzurę, która pochowana została wczesnym latem. Zaś w opisie trumny, w której spoczął „jasnowłosy, gładko ogolony młody mężczyzna” (Wieczorkiewicz, 2000: 223) przemyciona jest informacja o jego delikatnym ciele: „Na nogach miał buty wykojone z czworokątnego kawałka skóry. Stopy były owinięte wełnianą materią, tak żeby buty nie obcierały” (Wieczorkiewicz, 2000: 223). Muzeum Archeologiczne w Krakowie szczyci się atrakcją dla zwiedzających w postaci sensacyjnych informacji dotyczących śmierci kapłanki Izdy Aset-iri-khet-es, jej grupy krwi oraz kodu genetycznego (Babraj i Szymańska, 2011). Zbudowane w ten sposób narracje zdają się być skierowane do odbiorcy idealnego, takiego, który doceni aspekt odkryć naukowych oraz odpowie emocjonalnie na wyróżnione szczegóły indywidualnych biografii. (Wieczorkiewicz, 2000: 227). Innym jeszcze wykorzystywanym przez muzealników sposobem przywrócenia podmiotowości ludzkim szczątkom jest nadawanie im imion. I tak na przykład, w British Museum znajdują się szczątki Piotrką z Bagien, jak potocznie określa się „Człowieka z Lindow” oraz Ginger, czyli mumii Egipcjanina sprzed około 3200 lat p.n.e., natomiast w chilijskim Narodowym Muzeum Historii Naturalnej przechowywana jest lodowa mumia chłopca poświęconego bogom, do której przylgnęło określenie Mały Książę z El Plomo.

Skrajne reakcje na przedstawienia ludzkich szczątków w przestrzeni muzealnej – od fascynacji i ciekawości, poprzez niepokój, po wstręt i obrzydzenie – wyjaśnić można przypisywaniem ciału człowieka potencjalnie silniejszych znaczeń emocjonalnych niż jakimkolwiek innym przedmiotom (Berleant, 2007: 107). Jakim rezerwuarem wartości zostanie obdarzony, zależy od bieżącego procesu sygnifikacji. Stąd też na szkielety, czaszki, mumie, artefakty wykonane z fragmentów ciała ludzkiego niczym na palimpsest nakładają się kolejne warstwy znaczeń. Począwszy od pierwotnego sensu martwego ciała przynależnego konkretnej kulturze po te nowe, nadawane przez przekaz muzealny obejmujący dyskursy estetyczne, archeologiczne, historyczne, antropologiczne, medyczne oraz przez społecznie podzielane zainteresowania, obawy i obsesje współczesnego społeczeństwa. Wiele narracji przeplatających się w instytucjach muzealnych czyni z nich naturalną przestrzeń, gdzie można zmierzyć się, zakwestionować czy podać w wątpliwość indywidualne i kulturowe tematy tabu (Williams, 2001: 1–13).

BIBLIOGRAFIA

- Alberti S.J.M.M., Bienkowski P., Chapman M.J. i Drew R., 2009, *Should we display dead?*, "Museum and Society", 7 (3), s. 133–149.
- Andersen L., 2010, *Exhibiting Human Remains in the Museum: A Discussion of Ethics and Museum Practice. Final Research Paper* (http://programs.columbian.gwu.edu/museumstudies/sites/default/files/u6/Exhibiting_Human_Remains.pdf, dostęp dn. 5.01.2012).
- Ariès P., 1992, *Człowiek i śmierć*, Warszawa.
- Assmann J., 2008, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa.
- Babraj K. i Szymańska H., 2011, *Bogowie starożytnego Egiptu* (<http://www.ma.krakow.pl/wystawy/egipt>, dostęp dn. 5.01.2012).
- Bauman Z., 1994, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa.
- Bauman Z., 1998, *Śmierć i Nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa.
- Bennett T., 2005, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, New York.
- Berleant A., 2007, *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, Kraków.
- Brooks M.M i Rumsey C., 2007, "Who Knows the Fates of his Bones?" *Rethinking the body on display: object, art or human remains*, [w:], Knell J.S., MacLeod S. i Watson S. (red.), *Museum Revolutions. How Museums Change and are changed*, New York.
- Douglas M., 2006, *Czystość i zmaza. Analiza pojęć nieczystości i tabu*, Warszawa.
- Eco U., 2009, *Szaleństwo katalogowania*, Poznań.
- Gluziński W., 1980, *U podstaw muzeologii*, Warszawa.
- Goodman N., 2005, *Koniec muzeum?*, [w:] Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków.
- Hallam E., Hockey J. i Howarth G., 1999, *Beyond the body. Death and social identity*, New York.
- Hochschild A.R., 2009, *Zarządzanie emocjami. Komercjalizacja ludzkich uczuć*, Warszawa.
- Lohman J., 2006, *Parading the Dead, Policing the Living*, [w:] Lohman J. i Goodnow K. (red.), *Human Remains and Museum Practice*, Barcelona.
- Museum of Death*. Wywiad ze współwłaścicielką muzeum dostępny na stronie: <http://library.thinkquest.org/16665/museum.htm> (dostęp dn. 5.01.2012).
- Ostrowska A., 1997, *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*, Warszawa.
- Research into Issues Surrounding Human Bones in Museums*, 2009, Opinion Survey Report. Prepared for English Heritage (http://www.babao.org.uk/index/cms-filesystem-action/eh%20opinion_survey_report.pdf, dostęp dn. 5.01.2012).
- Shilling C., 2010, *Socjologia ciała*, Warszawa.
- Szpociński A., 2007, *O współczesnej kulturze historycznej Polaków*, [w:] Korzeniewski B. (red.), *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*, Poznań.
- Wieczorkiewicz A., 2000, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk.
- Williams C., 2001, *Beyond Good and Evil? The Taboo in the Contemporary Museum: Strategies for negotiation and representation*, "Open Museum Journal", 4., (<http://hosting.collectionsaustralia.net/omj/vol4/williams.html>, dostęp dn. 5.01.2012).

Rafał Ilnicki

Kultu- ra nie- nawiści na por-

talach społecz- nościowych jako zaburzenie tabuizacji

Co to jest portal społecznościowy? Trudno na to pytanie jednoznacznie odpowiedzieć, ponieważ coraz więcej usług i urządzeń oferuje różne funkcje społecznościowe. Istnienie strony nie stanowi koniecznego warunku korzystania z mediów i portali społecznościowych, bowiem można się z nimi łączyć przez inne serwisy. W przypadku portalu Facebook nie musimy cały czas być na nim aktywni – wystarczy, że mamy zainstalowaną określoną aplikację, która automatycznie podaje do wiadomości, że przeczytaliśmy jakiś artykuł czy też odwiedziliśmy stronę albo dodaliśmy jakieś wideo do ulubionych. Jest to szczególnie ważne w perspektywie kultur nienawiści, ponieważ ich miejscem przejawiania się są właśnie strony internetowe, jednak nie przypominają one klasycznych portali społecznościowych, gdzie mamy konta. Istotne jest zatem uwzględnienie ich w szerszym kontekście przemian społecznościowych mediów elektronicznych.

Współcześnie istnieje globalne nakierowanie uwagi użytkowników poprzez wprowadzanie rozwiązań technologicznych po to, by wszelkie treści podawać zgodnie z aktualnym paradygmatem innowacji społecznościowych. W ten sposób można je określić jako zapośredniczenie coraz większej ilości aktywności użytkowników i oddać przez pojęcie społecznościowienia. Coraz mniejsza liczba usług i aplikacji nie posiada funkcji społecznościowych, do których mogą należeć: importowanie treści do serwisu, komentowanie, dzielenie się danymi zasobami. Takie ujęcie tematu pozwala na abstrahowanie od kolejnych komercyjnych wcieleń Web-u przebiegających od Web 1.0 do Web 3.0, jeśli przyjmiemy, że są to rozwiązania rozwiązań nie tyle technologiczne, co ekonomiczne i wiążą się z wprowadzaniem nowych ofert wykorzystania treści. Są one numerowane zgodnie z ewolucją ich funkcjonalności i cechuje je integracja wszelkich usług dostępnych w internecie przez filtry i rozszerzenia pozwalające na ich społecznościowe wykorzystanie i realizujące się najczęściej na popularnych portalach (Facebook, Nasza-klasa) poprzez komentowanie i opiniowanie. Internet jako sieć przesyłu informacji jest od początku swojego istnienia (wyłączywszy wstępny okres rozwoju) medium społecznościowym. To, co określamy jako nowe dotyczy zarówno zachowań użytkowników (w i poza internetem), jak i ich nastawienia względem technologii komunikacyjnych oraz istnienia stron i aplikacji społecznościowych. Czynniki antropologiczne jest kodeterminowany przez technologiczny, przez co społecznościowość zostaje w pewnym sensie rozmyta (trudno powiedzieć, gdzie się kończy i gdzie zaczyna). Natomiast w innym sensie zostaje uwarstwiona poprzez wprowadzanie wielu płaszczyzn i funkcjonalności różnych poziomów (użytkownicy mogą wybrać te treści, którymi się dzielą z innymi, ustawić automatyczne powiadomienia o danym typie aktywności itd.). W ten sposób internet rozpatrywany jako globalne medium społecznościowe (bo pełni teraz taką funkcję) należy do płaskiej ontologii, jednak nie jest to ontologia dysku, lecz tortu, gdzie poszczególne warstwy mieszają się, wymieniają, posiadają różną gęstość.

Właśnie w takim środowisku społecznościowym powstają kultury nienawiści. Portale społecznościowe są zatem aktualizacją szerszej tendencji – społecznościowego paradygmatu rozwoju internetu. Dlatego też należy zwrócić uwagę, że mówiąc o zjawiskach, które na nich zachodzą, nie możemy ograniczać ich jedynie do danej strony internetowej, bowiem najczęściej dotyczą one interaktywnych obwodów interakcji tworzonych przez użytkowników, które łączą zarówno strony internetowe, telefonie komunikacyjne, jak i pocztę, z praktykami, które można określić jako zewnętrzne względem tego, co dzieje się na samym portalu.

Rafał Ilnicki – filozof-kulturoznawca, doktorant w Instytucie Kulturoznawstwa UAM. Autor książki *Bóg cyborgów. Technika i transcendencja* (2011) oraz współredaktor pracy zbiorowej *Sfery refleksji religioznawczej* (2012). Stypendysta im. Adama Mickiewicza (2012). Interesuje się filozofią mediów i techniki, posthumanizmem i transhumanizmem.

Kultura nienawiści

Kultura nienawiści jest wytworem mediów społecznościowych. Przedmiotem zainteresowania jest tutaj głównie forum obrazkowe 4chan.org. Jego odpowiedniki istnieją w wielu krajach. Nie chodzi o wartościowanie tego portalu – istnieje na nim wiele pozytywnych inicjatyw nie związanych z tytułową kulturą nienawiści, jednak niektóre zachowania są o tyle istotne, o ile obrazują tendencję w internecie do ekspresji nienawiści, która staje się źródłem przyjemności (podwójnej przyjemności wynikającej z ekspresji negatywnych uczuć w powiązaniu z poczuciem anonimowej wspólnotowości). Użytkownicy nie mają pseudonimów – wszyscy są podpisani jako „anonymous” – to jest podstawowa różnica względem większości portali społecznościowych, gdzie użytkownicy posiadają konta z podstawowymi danymi (należy tutaj odróżnić anonimowy tryb dostępu do stron od grupy aktywistów „Anonymous”, której cele są jasno sprecyzowane i nie odnoszą się do zachowań nienawistnych). Nie przeszkadza to jednak w formowaniu się społeczności, dlatego też portale takie jak 4chan.org zaliczam do portali społecznościowych w przeciwieństwie do kultur nienawiści na forach obrazkowych, gdzie nie powstają relatywnie trwałe kultury. Przykładem jest tutaj portal chamsko.pl, gdzie znajdują się żarty o zabarwieniu rasistowskim, seksistowskim oraz te, których głównym celem jest obrażanie różnych grup osób.

W ten sposób kultura nienawiści zyskuje swoje trwałe miejsce. Jest ona rozumiana w charakterze poważnym, pomimo tego, że może przejawiać się w formie gry. „Anonimowy” – użytkownicy forów obrazkowych najczęściej – podają do wiadomości dane konkretnej osoby, która zostaje w różny sposób przez nich dręczona – poprzez wysyłanie maili, włamywanie się na konto, rajdy (użytkownicy umawiają się w danym miejscu, gdzie będzie obiekt lub obiekty wyładowania przez nich nienawiści i grupowo wykonują jakieś czynności, np. spamują, przeciążają serwer), czy *stalking*. Najczęściej „ofiara” nie zawiniła niczym, ani też nie wiemy dokładnie, co takiego zrobiła, by zasłużyć sobie na różne formy prześladowania. Mechanizm ten można jednak zrozumieć poprzez obserwację tego, w jaki sposób realizuje się nienawiść w stosunku do tabu – łatwiej tutaj zaobserwować pewne wzorce niż w przypadku jednostkowych obiektów zainteresowania „anonimów”. Nienawiść różni się zatem od *flame’u* i *trollowania* – praktyk mających na celu prowokację. Wiąże się z niedostrzeganiem odpowiedzialności użytkowników za własne działania, co jest skutkiem ich anonimowości (faktycznej na poziomie przekonań, lecz z punktu informatycznego jest to najczęściej anonimowość pozorna, bowiem można dotrzeć do poszczególnych użytkowników).

Nienawiść do tabu wynika z prowadzonej przez użytkowników gry – jest stałym komponentem ich działań. Jej odniesieniem jest tabu, które pełni funkcję zasobu emocjonalnego. Gwarantuje ono to, że jeśli zostanie zaatakowane, to wywoła reakcję emocjonalną. Nienawiść jest tutaj realizowana poprzez zapośredniczenie w tabu – nie dotyczy użytkowników bezpośrednio, lecz właśnie poprzez niszczenie tabu. Tabu z perspektywy użytkowników jest wszystkim, co zaburzane wywołuje kontrowersje i denerwuje innych prowokując ich do wyrażania oporu przeciw zaburzaniu procesu tabuizacji. Wszelkie zaburzenia tabuizacji uwalniają emocjonalną energię tego zasobu pozwalając „anonimom” na doświadczanie przyjemności. Zgodnie z twierdzeniem Wojciecha Chyły to właśnie przyjemność stanowi podstawowy przedmiot gier toczonych przez użytkowników mediów technicznych (Chyła, 2008: 175). Jej korelatem są afekty – krótkotrwałe emocje. Pojawiają się śmieszne obrazki,

zarty i infografiki mające dyskredytować jednostki lub grupy społeczne. Prowadzone są wojny między portalami (wszystko dozwolone) – „anonimy” podpisują swoje produkcje jako te stworzone przez portal wykop.pl.

W ten sposób powstają kultury nienawiści, autonomiczne enklawy globalnej sieci połączeń między urządzeniami nienawiści – mediami transmisji określonych treści mających wywołać emocje użytkowników. Kultura nienawiści oznacza system transmisji afektów nakierowanych na niszczenie kogoś lub czegoś poprzez zapośredniczenie w danym tabu, także z uwzględnieniem zaburzania procesów tabuizacji – nadawania i podtrzymywania istniejących w kulturze tabu. Na portalach takich jak 4chan.org dochodzi do wykorzystania tabu jako pewnej konwencji, którą należy przełamywać. Regułą staje się jego łamanie – ten aspekt nazywam kulturą nienawiści. Może on być ogólnym stanem jednostek połączonych danym portalem. Nie mają one innego celu poza niszczeniem tabu w sposób nienawistny, bowiem ich działania nie przypominają w żadnym sensie krytyki czy jakiegoś innego rodzaju ustosunkowania się do treści. Dlatego też kultura nienawiści oznacza pewne ukierunkowanie afektów – „anonimy” obserwują reakcje użytkowników i stąd czerpią satysfakcję. Jeśli ich działania pozostałyby bez odpowiedzi, to z pewnością wymieniliby obiekt tabu na inny – wyzwalający więcej emocji przy zbiorowym atakowaniu.

Zaburzenie tabuizacji

Tabu ma separować użytkowników kultury od pewnych wyróżnionych w danym kodzie kulturowym sfer życia. Niszczenie i obnażanie tabu odsłania te sfery i podważa ich istnienie. Tabu jest prywatność – w kilka minut cały świat, cała sfera publiczna konstruowana za pomocą mediów społecznościowych, zostaje nagle przestrzenią rozsyłania określonych informacji. W tym sensie prywatność, która nie była tabu, staje się nią dopiero w chwili upublicznienia, ale nie jest to tylko fakt informacyjny i komunikacyjny, lecz przede wszystkim egzystencjalny. Do tabu należy reakcja osoby upublicznionej, to jest takiej, której archiwum prywatności (choćby pod postacią jednego zdjęcia czy komentarza) zostaną rozesłane w przestrzeni publicznej portali społecznościowych, gdzie są dostępne do wglądu dla wszystkich, dla całej możliwej do wyobrażenia sobie publiczności. W ten sposób „anonimy” zaburzając tabu prywatności podważają podstawowe zasady funkcjonowania w kulturze. Jeśli ktoś staje się obiektem ataku i działań mających promować nienawiść, to tym samym tabu prywatności zostaje podważone.

Tabu zostaje zużyte i wyczerpane, gdy niszczenie go nie wywołuje negatywnych afektów – eksplozji energii nienawiści. Wtedy należy przenieść się ku innym tabu, by zrealizować *popęd nienawiści*. Tutaj psychoanaliza jest bezsilna, bowiem obiekt jest przypadkowy, zaś popęd nienawiści nie musi być normalizowany; unika on formatującego działania czynników „normalizacji popędowej” (Lyotard, 1994: 64). Tabu musi być symbolicznie reaktualizowane, czyli odnawiane, przez co zachowuje ono stabilność. W ten sposób kultury nienawiści znajdują pożywkę dla swoich działań. Ten mechanizm prowadzi do wyłonienia się nowego typu podmiotowości.

Gracz-pasożyt

Michel Serres dowartościował pasożyta wskazując na to, że to właśnie mechanizm pasożytowania jest podstawowym dla kultury (Serres, 1982), której podstawą jest szum, chaos, niestabilność. Pasożyt wprowadzając wszystkie te zjawiska, które przeważnie są uważane za negatywne, informuje gospodarza o jakimś stanie rzeczy, płaci mu opowieścią za posiłek czy też w inny sposób pełni funkcję informacyjną. Serres buduje kaskady pasożytowania wskazując na to, że nie jest to proces jednowymiarowy, lecz raczej możemy mówić o wielowarstwowych porządkach pasożytowania, które pełnią rolę kulturotwórczą, bowiem w kreatywny sposób zaburzają organizację kultury. Pasożytowanie jest także cechą kultury mediów elektronicznych, gdzie realizuje się poprzez różne struktury przesyłu danych ugruntowujące pasożytnictwo (przetwarzanie w chmurze, p2p) (Ilnicki, 2011).

Gra „anonimów” polega na pasożytowaniu na tabu, czyli destruktywnym zaburzaniu kultury. Jest to gra o wyzwolenie jak największego pokładu emocji – nie prowadzi ona do kreatywności i właśnie tym odróżnia się od zaproponowanego przez Serres’a modelu. Pasożyt nie płaci już opowieścią za to, co otrzymuje od gospodarza, lecz wymusza reakcję emocjonalną, która nie przeradza się w konstruktywną aktywność. Gracz-pasożyt oznacza, że w przypadku łamania tabu i uwalniania energii dyskursywno-emocjonalnej nie występuje ani „czysta” gra, ani „czysty” rodzaj pasożytowania. Brak tutaj reguł oraz odniesienia do podstawowych zasad współżycia międzyludzkiego (w modelu nakreślonym przez Serres’a takowe reguły istnieją). Gra jest podstawowym wymiarem rzeczywistości technicznej (Erlach, 1998). Gracz-pasożyt musi mieć gospodarza-żywiciela. Gra toczy się na wielu poziomach: między graczami o oryginalny sposób niszczenia tabu, o wymyślne „tortury” innych użytkowników, o zabawne komentowanie podejmowanych czynności. Odnosi się ono jednak do konkretnej rzeczywistości, także tej emocjonalnej, egzystencjalnej i fizycznej, bowiem kultura nienawiści nie zaczyna i nie kończy się na portalach społecznościowych – obejmuje wiele sfer aktywności użytkowników.

Wprowadzenie figury gracza-pasożyta jako dominującego modelu podmiotowości występującej na tych „anonimowych” portalach społecznościowych pozwala na uchwycenie mechanizmu rozprzestrzeniania nienawiści wobec tabu. Gracz-pasożyt wykorzystuje tabu w kulturze jako zasób (nie może istnieć bez niego – nie może też nic dać gospodarzowi, bowiem jest anonimowy i korzysta z tej anonimowości jako zasłony dla własnych działań), dzięki któremu może przedłużać swoje istnienie, czyli działanie skupiające się na niszczeniu tabu, na których pasożytuje. Gracz-pasożyt jest operatorem mechanizmu zaburzającego tabuizację. Nie musi on przeprowadzać ataku na nowe tabu – jego aktywność może polegać na dołączaniu się do grupy już istniejących użytkowników. W ten sposób „anonimy” nie muszą wiedzieć o swoim istnieniu, nie ma obowiązku poznania się czy wytworzenia jakiejś więzi oprócz wymiany komunikatów na forum obrazkowym, gdzie zachodzi grupowanie się graczy-pasożytów, którzy wyruszają na kolejne akcje polegające na zaburzaniu tabu w kulturze. W ten sposób powstaje między nimi zupełnie nowy rodzaj społecznościowości – z pewnością wytwarza się pewna wspólnota interesów (zniszczyć tabu), jednak forma dzielenia się sukcesami (wklejane są obrazki przedstawiające oburzonych użytkowników) nadal pozostaje w sferze anonimowości.

Użytkownicy z tego pasożytowania czynią grę – kto znajdzie tabu, które po zniszczeniu, szykanowaniu i podważeniu wywoła najwięcej emocji, ten

wygrywa – radość ze sprowokowania tych emocji. Taki gracz nie uwzględnia reguł selekcji ofiar, obiektów zainteresowania, nie płaci też już opowieścią, jak kulturalny pasożyt opisywany przez Serres'a – jest on raczej pasożytem-drapieżnikiem. Nie jest do końca drapieżnikiem w czystej postaci, bowiem chroni go interfejs – ma ograniczony wpływ na swoje ofiary, który zwiększa się wraz z tworzeniem się wspólnoty nienawiści innych graczy-pasożytów.

Nienawiść staje się elementem kultury – jest transmitowana nie tylko świadomie, lecz także przez kliknięcia, przesyłanie plików, odwiedzin strony. Dzięki temu anonimowi przyjmują postać graczy-pasożytów – przesyłają treści jak największą liczbą kanałów zwiększając prawdopodobieństwo ich odbioru. Łatwość dystrybucji danych dotyczy nie tylko samych treści, ale także emocjonalnej reakcji użytkowników na te treści. Wszystkie te interaktywne sposoby dostępu sprawiają, że użytkownik, który tylko przegląda dane treści, staje się jednocześnie podmiotem je promującym, bowiem nawet jeśli ich nie przesyła, to zapewnia stronom większą liczbę odwiedzin. A zatem, jeśli policzymy setki tysięcy użytkowników jedynie przeglądających dane treści, nieświadomie na nich pasożytujących, to oni je także pozycjonują (na danych stronach czy w wyszukiwarkach).

W co grają anonimowi?

Żeby odpowiedzieć na to pytanie, odwołam się do hermeneutyki stosunków, wydarzeń i sieci pasożytniczych, które tworzą „wirtualny świat” (November, Camacho-Hübner, Latour, 2010: 113) dla graczy-pasożytów. Ten wirtualny świat powstaje po odłączeniu mapy od terytorium (by odwołać się do stwierdzenia Alfreda Korzybskiego). Jest on prawdziwy, prawdziwie mogą w nim uaktywniać się afekty, bowiem obiektywność gry prowadzonej przez „anonimów” zapewnia uwalnianie się emocji pochodzących z zaburzania procesów tabuizacji. Uzasadnienie tego porządku kultury nienawiści dotyczy głównie jego społecznościowego poziomu.

Zasady gry anonimowych użytkowników w postaci graczy-pasożytów dotyczą ciągłego łamania tabuizacji i wprowadzania zamiast niej nowej tabuizacji, nawet na własnym polu. Przy łamaniu tabu wyzwała się fala uderzeniowa afektów, która jest wykorzystywana do polowania – poszukiwania kolejnych ofiar. Jest to przykład zaburzenia relacji ofiarniczej, bowiem kozłem ofiarnym nie jest ktokolwiek – losowo wybrana jednostka, lecz skrupulatnie wyselekcjonowani ludzie, do których jest żywiony negatywny afekt. W ten sposób trudno mówić tutaj o czystej relacji ofiarniczej (w sensie, w jakim opisywał ją René Girard), skoro mamy do czynienia z czystą nienawiścią, zemstą oraz innymi najbardziej destruktywnymi emocjami. Anonimowi grają zatem negatywnymi emocjami, w procesie przełamywania tabu zyskują oni kapitał destrukcyjnych afektów. Pomnaża się on poprzez przyciąganie kolejnych graczy-pasożytów (dołączają się w takim samym sensie, w jakim organizmy przyłączają się do swego żywiciela). Dzięki temu rośnie infrastruktura portalu oraz zmagazynowany w niej częściowo (w postaci treści audiowizualnych) kapitał nienawiści. Jest on wykorzystywany do tworzenia urządzeń nienawiści.

Urządzenia nienawiści

Urządzenia nienawiści jako stałe obwody komunikacji są konstruowane przez graczy-pasożytów (urządzenia nie należy rozumieć tutaj jako tylko obiektu technologicznego, ale w szerszym kontekście jego wpływu na kulturę; w tym przypadku na formowanie się kultury nienawiści). Działają one na portalu (są organizmem pasożytującym na jego strukturze), ale też przyłączają się do innych usług i zasobów dostępnych w internecie. Są to połączenia między różnymi systemami dystrybucji. Anonimowe urządzenia nienawiści (magazynujące czystą nienawiść jako właściwość tyle emocjonalną, co metafizyczną) oraz urządzenia nienawiści służące do jej dystrybucji. Gracze-pasożyty stają się mimowolnie *nośnikami* oraz urządzeniami nienawiści, bowiem rozsiewają nie tylko nienawiść, ale linki, czyli połączenia do portali zawierających kapitał zmagazynowanej w nim nienawiści. Sami stają się częścią obwodu w grze, którą prowadzą. Nie są oni zatem totalnie wolni i niezależni od własnych aktywności, lecz w miarę ich pogłębiania formują różne urządzenia.

Urządzenia nienawiści oznaczają zestandaryzowane relacje, w jakich mogą występować gracze-pasożyty. Może być to *lurker* (podglądający), aktywny, komentujący – mają oni różne funkcje, którą bądź są uzgadniane, bądź też wynikają z samoorganizacji procesów zaburzania tabuizacji. Wtedy też tymczasowe i stałe role przyjmowane są spontanicznie. Tutaj wszystkie stałe klasyfikacje „anonimów” nie są do końca możliwe, ponieważ nie są one trwałe, lecz zmienne w czasie.

Urządzenie składa się z linii, zgodnie z rozumieniem, które nadał Gilles Deleuze interpretacji dyspozytywu sformułowanej przez Michela Foucault (Deleuze, 1992: 159–168). W przypadku kult nienawiści muszą one być obsadzone afektami – nie wystarczy zapis afektów, potrzebna jest produkcja libidinalnych wydarzeń-bomb, które eksplodując dostarczają pobudzeń i satysfakcji „anonimom”. Gracze-pasożyty są zatem splątani liniami nienawiści, które dla nich stają się powszedniością, bowiem urządzenia nienawiści opłatają subiektywność graczy-pasożytów, operują na otwartej wewnętrzności. Zatem nie są oni wyłączeni z kultury nienawiści, którą tworzą. Nie znajdują się na jakimś hipotetycznym *zewnątrz*.

Każde urządzenie nienawiści rozumiane jako sieć aktywnie rozprzestrzeniających się linii (opłatających wszystko, co znajdzie na swojej drodze *transferu*) ma określoną pojemność i zasady działania. Nie może ono funkcjonować bez graczy-pasożytów, którzy ponawiają akt zaburzania tabuizacji. Urządzenia nienawiści jako obwody działania graczy-pasożytów wykonują wszelkie dozwolone operacje na tabu: inwersje, wzmocnienia, osłabienia, łączenie różnych tabu z pominięciem zachowania ich ciągłości oraz spoistości symbolicznej. Tabu oznacza granicę – społecznościowe media techniczne są z założenia pozbawione granic jako skutecznych weryfikatorów wprowadzanych treści. Takie urządzenia nienawiści jako technologiczne i nawykowe ugruntowanie kultury nienawiści muszą istnieć, żeby odnawiały przyjemność u poszczególnych graczy-pasożytów.

Gracz-pasożyt po opuszczeniu/odłączeniu się od gospodarza (jakim może być jednostka lub tabu czy też proces tabuizacji) może przyłączyć się do innego rodzaju kultury, co więcej – linie jego użytkowania mogą rozbiegać się na wiele kierunków jednocześnie. Urządzenia nienawiści pobierają od niego energię (nawykowo rozprzestrzenia on nienawistne treści utrzymując urządzenia nienawiści przy życiu), podczas gdy on pobiera ją z innych urządzeń. Gracz-pasożyt nie jest wyczerpany, ponieważ zawsze może się

do czegoś podłączyć – jeśli nawet jedno urządzenie nienawiści pobiera od niego energię, to inne może dawać mu satysfakcję. W tym sensie żyje on wielokrotnie robiąc kilka rzeczy równocześnie (wszystko w kategoriach medialnego fikcjonalizmu *jako że*¹, ponieważ graczom-pasożytom może wydawać się, że w pełni kontrolują własną aktywność, podczas gdy stają się oni częściami obwodów nienawiści i tym samym uzależniają od nich własne funkcjonowanie), tak że wielokrotność przeżywania-przełączania linii w urządzeniach dystrybucji nienawiści transformowanych na afekty, popędy oraz intencjonalne ukierunkowanie uwagi powoduje, że nie doświadczamy, lecz nasze ciało wraz z jego podłączeniami jest wykorzystywane jako zasób energii do tego, by utrzymywać innych graczy-pasożytów oraz infrastrukturę nienawiści przy życiu.

Paradoksalne zachowanie tabu

Paradoks funkcjonowania kultury nienawiści polega na tym, że portale społecznościowe same przestrzegają pewnych tabu. Najważniejszym jest zachowanie anonimowości. Nie należy podawać żadnych wskazówek, które pozwalałyby na identyfikację użytkowników. Dlatego też jest to kolejny powód, dla którego można tutaj mówić o kulturze, ponieważ nie jest to struktura pozbawiona zasad, lecz tworzy wewnętrzne reguły własnego postępowania.

Tabu są także pewne konwencje językowe, które wprowadzają podział użytkowników na grupy pod względem zaawansowania. Terminy te są wariacjami dwóch typów określania jednostki *oldfag* (tłmaczone jako „starociota”), *newfag* („nowociota”). To, co pozwala na identyfikację użytkownika, to język, jakim się posługuje (kod kulturowy) oraz interaktywne zachowania czy też nawet tradycje (w jakich rajdach uczestniczył, jakie wersje dawnych forów pamięta, jakie zna anegdoty). Pozwala to na wprowadzenie pewnych hierarchii przy zachowaniu tabu anonimowości i nadbudowaniu na nim kolejnych warstw kultury. W ten sposób przeglądając dany serwis dostatecznie długo widzimy, że pewne rzeczy się powtarzają – to dosyć scentralizowane hierarchie dostępowe z wyraźnymi inicjatorami. Poprzez język, tworzone *memy*, czy też wprowadzanie innych treści „anonimowi” przejawiają swoją indywidualność w ramach infrastruktury dostępnej na danym portalu. Nie istnieje tabu centralne, to, którego nie można podważyć czy przełamać. Raczej możemy mówić o tabu sytuacyjnym, ale też do pewnego stopnia o tabu-autorytecie, tabu-sytuacji. Przełamanie tabu-sytuacji wyzwała wydarzenie, sensację, natomiast atak na tabu kulturowe wiąże się najczęściej z eskalacją reakcji obronnych oraz zwrotnej nienawiści.

1 Odwołuję się tutaj do kategorii wprowadzonej przez Hansa Vaihinger, który ukazał, że fikcje są nam niezbędne do życia. Taką fikcją społecznego stadium kultury technicznej jest wielozadaniowość (*multitasking*) – koncept kulturowy, bo niemożliwy do zrealizowania kognitywnego. Krytykiem tego pojęcia (oraz wynikającego z niego zachowania) jest Sherry Turkle, która wskazuje na fakt, że wszelka jednoczesność trwale zaburza relacje w kulturze, bowiem nie można skupić trwale na jednej rzeczy uwagi <http://www.youtube.com/watch?v=fECN92kHhE&feature=youtu.be> [10.01.2012]. Zamiast *multitasking* Turkle proponuje *unitasking*.

BIBLIOGRAFIA

- Chyła W., 2008, *Media jako biotechnosystem. Zarys filozofii mediów*, Poznań.
- Deleuze G., 1992, *What is a dispositif?*, [w:] T.J. Armstrong (red.), *Michel Foucault: Philosopher*, New York.
- Erlach K., 1998, *Technotop. Technologische konstruktion der Wirklichkeit*, Stuttgart.
- Ilnicki R., 2011, *Transmisja pasożytnicza*, „Panoptikum”, nr 10.
- November V., Camacho-Hübner E., Latour B., 2010, *Wkraczając na terytorium języka. Przestrzeń w erze nawigacji cyfrowej*, „Kultura popularna”, 3-4, (102-126).
- Liotard J-F., 1994, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris.
- Serres M., 1982, *Parasite*, London.

Piotr Majewski

***Taki
mały,
taki
duży***

***może świętym być
Proces mitologi-
zacji Todora „Toše”
Proeskiego w ma-
cedońskiej kultu-
rze popularnej***

W niniejszym artykule poddałem analizie dyskursy poświęcone macedońskiemu narodowemu bohaterowi, Todorowi „Toše” Proeskiemu. Ten dwudziestosześcioletni piosenkarz i gwiazda macedońskiej sceny pop w dniu swej śmierci stał się największym dobrem narodowym Macedończyków. Społeczne wyobrażenie dotyczące Proeskiego konstruowane są na każdym poziomie publicznego dyskursu (od kultury popularnej, do kultury wysokiej) oraz przez praktycznie wszystkich jego uczestników, zarówno tych uprzywilejowanych (duchownych, dziennikarzy, intelektualistów i polityków), jak i „zwykłych” obywateli.

W zastosowanej przez mnie koncepcji metodologicznej Proeski potraktowany został jako przykład „emblematu narodowości”, czyli mówiąc inaczej „narodowa forma reprezentacji” (Edensor, 2004: 181). Owe „emblematy” czy „formy” zapewniają jednostkom i grupom identyfikację ze „wspólną wyobrażoną” oraz legitymizują pojęcie narodu. Ich brak stanowi dla każdej grupy poważną przeszkodę dla odtwarzania spójności społecznej i niesie zagrożenia dla opartego na idei narodu ładu politycznego. „Ikony” bohaterów tworzą bogaty zbiór codziennie przypominanych figur symbolicznych służących przedstawieniu i wzmocnieniu etnokulturowych granic grupy. W narracjach nacjonalistycznych herosi są zawsze wzorcowymi przykładami narodowych cnót. Dzięki tym właściwościom nadają się oni doskonale jako narzędzia wykorzystywane w procesie odtwarzania tożsamości narodowej (por. Assman, 2003: 11).

Analiza powszechnych w macedońskiej przestrzeni dyskursywnej opowieści o życiu herosów pozwala zaobserwować, w jaki sposób niespójne i często sprzeczne ze sobą elementy narracji o dużym potencjale mitotwórczym zmieniają się w narodową epopeję, w powszechnie akceptowaną „historię” wspólnoty. Umożliwia także obserwację procesu wyłaniania się nowych znaczeń oraz funkcjonowania, często w zmienionych okolicznościach, tradycyjnych kategorii myślenia. Jednocześnie, daje możliwość przyłapania historii na gorącym uczynku (por. Szpociński, 2003: 23). Historii, której celem nie jest wcale zapis faktów, jak najpełniej i możliwie obiektywnie przedstawiających rzeczywistość minioną, lecz konstruowanie i utrwalenie najistotniejszych dla wspólnoty „wspomnień”, mitów i wartości. Wreszcie, analiza multimedialnych przypowieści hagiograficznych pozwala zrozumieć, że „formy reprezentacji” zakłęte w postaciach bohaterów, stanowią istotne elementy dla systemu narodowej mnemotechniki, czyli sztuki zapamiętywania i zapominania, które zawsze zaś musi być związane z istnieniem strategii upamiętniających i tabuizujących pewne cechy danej postaci czy elementy jej biografii (por. Billig, 2008: 138).

Śmierć idola i koniec znanego świata

W deszczowy wieczór 16 października 2007 roku na lotnisku imienia Aleksandra Wielkiego w Skopiu wylądował helikopter Armii Republiki Macedonii. Zadaniem załogi statku powietrznego było dostarczenie do Macedonii ciała jej najsławniejszego syna, dwudziestosześcioletniego piosenkarza, Todora „Toše” Proeskiego. Ponieważ wydarzenie transmitowane było przez wszystkie środki masowego przekazu, cały naród pogrążony we łzach oczekiwał na jego powrót do rodzinnej Macedonii. Na płycie lotniska na ostatnie spotkanie

Piotr Majewski – dr, socjolog i kulturoznawca, pracownik Instytutu Badań Przestrzeni Publicznej w Warszawie, wykładowca w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. Ukończył studia doktoranckie w Instytucie Slawistyki PAN. Stypendysta Prezesa Polskiej Akademii Nauk (2008-2011).

„wojewody macedońskiej estrady” wyszli jego najbliżsi, delegacja rządowa na czele z premierem Nikołą Grujevskim i prezydentem Branko Crvenkovskim, kompania honorowa macedońskiej armii oraz najwyżsi przedstawiciele cerkwi prawosławnej wraz z głową kościoła macedońskiego, arcybiskupem Stefanem.

W tym samym czasie, we wszystkich macedońskich miastach i wsiach rozpoczęło się publiczne opłakiwanie „największej estradowej osobistości i macedońskiej dumy narodowej” (mk.wikipedia.org/wiki/Toue_Ppoecku). *Obserwowałem tę zbiorową żałobę stojąc na placu Macedonia w Skopiu, gdzie tysiące ludzi w milczeniu paliło znicze, ustawiając je pod ogromnym zdjęciem bohatera i bezgłośnie modliło się za jego duszę. W tym samym czasie inni obywatele masowo ustawiali się wzdłuż drogi prowadzącej ze Skopia do Kruševa (rodzinnego miasta Proeskiego), w którym następnego dnia miał on zostać pochowany.*

Pogrzeb największej macedońskiej gwiazdy rozpoczął się 17 października o godzinie trzynastej. Wcześniej, w godzinach porannych, *odbyły się w Kruševie uroczystości pożegnalne*. Na ich miejsce wybrano najważniejszą macedońską świątynię nacjonalizmu, czyli pomnik-muzeum „Makedonium”, wzniesiony ku czci powstańców ilindenkich z 1903 roku. *Wybór tego miejsca nie był oczywiście przypadkowy. Śmierć Toše od razu wpisana została w narrację, w których główne miejsce zajmują narodowe tragedie, a wszyscy Macedończycy stają się ofiarą bezwzględnych wyroków Boga i historii: „Dla nas będzie aniołem – cytowała, dzień po tragedii, jednego z obywateli telewizja A1 – będzie naszym idolem, naszym ukochanym, naszym Macedończykiem z macedońskim sercem. Wszystko, co mieliśmy – jesteśmy jak przez kogoś przekłęci my Macedończycy – wszystko, co mieliśmy najpiękniejszego, odbiera się nam, odebrał nam go Bóg”* (www.ar.com.mk/vesti/default.asp?vestID=85087).

W trakcie uroczystego pożegnania Proeskiego zwierzchnik macedońskiej cerkwi, arcybiskup Stefan, porównując go do największych macedońskich bohaterów narodowych, powiedział: „Kruševo i Macedonia od czasu Ilindenu z 1903 roku nie doświadczyły takiego smutku i takiej rozpacz. I słusznie, bo straciły anioła” (<http://www.utrinski.com.mk/?ItemID=53DoE4CF43C7C84FADE0D45CAD14406F>). Te słowa arcybiskupa najlepiej opisują atmosferę, jaka zapanowała w Macedonii na wieść o śmierci młodego idola o „anielskim głosie”.

Jednakże nie tylko przedstawiciele kościoła uznali śmierć Proeskiego za jedną z największych tragedii w historii narodu. Śmierć, która w ramach narodowej retoryki nie mogła pozostać przypadkową i bezsensowną konsekwencją zbyt szybkiej jazdy samochodem, nabrała od razu charakteru dydaktycznego i manifestacyjnego: „Toše Proeski – mówił wzruszony premier Nikoła Grujevski – zbyt młodo stał się legendą, pozostawiając po sobie bezcenne bogactwo, pozostawiając przykład, który trzeba naśladować i szanować, zobowiązał nas wszystkich do tego, wszystkich, którzy pozostali na tej ziemi” (www.ar.com.mk/vesti/default.asp?vestID=85085).

Skromny chłopiec, którego pokochała cała Macedonia

Todor „Toše” Proeski urodził się 25 stycznia 1981 roku w mieście Kruševo w rodzinie o wołoskich korzeniach. W chwili swojej tragicznej śmierci w wypadku samochodowym, do którego doszło w Chorwacji, nie miał ukończonych jeszcze dwudziestu sześciu lat. Jego muzyczna kariera rozpoczęła się w 1997 roku. W bardzo krótkim czasie uzyskał status gwiazdy i to nie tylko na macedońskiej

scenie muzycznej, ale także w większości krajów Półwyspu Bałkańskiego. W 2003 roku Proeski, słynący z udziału w koncertach charytatywnych i ze swej dobroczynnej działalności, otrzymał nagrodę imienia Matki Teresy oraz został wybrany regionalnym Ambasadorem Dobrej Woli organizacji UNICEF. Wtedy właśnie, podczas licznych koncertów, zaczął wypowiadać zdanie, którym zasłynął, a które wdzięcznie rozbrzmiewało w uszach zawsze licznej na jego występach żeńskiej publiczności: „Kocham was wszystkich!!!” W Tošce rozkochać się cała Macedonia.

Proces mitologizacji Proeskiego rozpoczął się jeszcze za jego życia. Jednak przyjmował on wtedy raczej wymiar kreowania marki czy budowania wizerunku idola, choć nie można powiedzieć, że przez niektórych Macedończyków – zwłaszcza przez jego nastoletnie fanki – Toše nie był postrzegany jako swoiste narodowe dobro, wokół którego wytworzyła się cała społeczność dzielająca te same czy podobne wartości. Warto jednak od razu zauważyć, że współczesne mechanizmy rynkowe i promocyjne sprawdzają się tak samo dobrze w świecie popkultury, jak i poppolityki. Ostre przeciwstawianie sobie sposobów kreowania wizerunków celebrytów i bohaterów narodowych przez elity intelektualne i producentów medialnych *show* wydaje się tracić sens. Niewątpliwa skuteczność tych mechanizmów sprawia, że wykorzystywane są one równie chętnie przez menadżerów zatrudnionych w korporacjach medialnych, jak i spindoktorów pracujących na zlecenie polityków. W przypadku Proeskiego, aby idol piszczących na jego widok nastolatek stał się narodowym bohaterem, wystarczyło dodać do jego biografii kilka ważnych składników bądź zmodyfikować już istniejące jej elementy. Ich odpowiednie zastosowanie sprawiło, że cała opowieść o życiu narodowego bohatera zaczęła szybko licować z powagą konstruowanego kultu oraz wymogami nacjonalistycznej i parareligijnej retoryki: „Od kiedy pieniądze przestały być problemem dla Toše, nierzadko kupował siatkę cytryn i zostawiał je przy semaforach na przejściu dla pieszych [...] Najprawdopodobniej dzięki wcześniejszym doświadczeniom, które nauczyły go, że »szczęścia nie można kupić za pieniądze«, nie robił rozróżnienia na ludzi – nie był dla niego ważny kolor skóry, religia czy odzienie. Na świecie istnieje tyle pięknych rzeczy, a młody kruševjanin zawsze o wiele bardziej zachwycał się duchowym pięknem niż materialnym. I choć wielu z jego pokolenia chwaliło się spodniami czy butami, on zawsze za swoje największe dobro miał rodzinne Kruševo [...] I kiedy mówił o nim, jego twarz natychmiast nabierała wyrazu zamyślnego mędrca. I opowieść najczęściej zaczynała się od zdania »Jak bardzo Kruševo jest blisko nieba i ptaków«. [...] Przygotowując się do swojej światowej kariery, przebiecia się na europejski rynek, gromadził energię nie tylko w swoim Kruševie, ale także poprzez podróż, podczas której spełniło się jego wielkie marzenie. Zrealizowało się ono, kiedy zobaczył Jerozolimę, która dla wielu jest istotą i wprowadzeniem do wiary [...] Oglądając fotografie zrobione w tym czasie, pozostaje po prostu stwierdzić, że nigdy nie wyglądał pięknie. I wrażenie to nie pochodzi jedynie z obserwacji jego wyglądu zewnętrznego, ze słodyczy, którą emanował na zewnątrz, ale także z wewnętrznego spokoju, spokoju, który wiązał go z czymś wyjątkowym” (<http://www.utrinski.com.mk/default.asp?ItemID=I22696943BFB434BAE5D4137E54467E6> i <http://www.utrinski.com.mk/default.asp?ItemID=DO314DOEDFE1744389A51B4C57D40FAD>).

Po śmierci Proeskiego jego kariera muzyczna całkowicie straciła charakter „zwykłej” opowieści o życiu młodego człowieka i gwiazdy estrady. Szybko okazało się, że głównym celem ziemskiej egzystencji Toše nie było wcale nagrywanie miłych dla ucha piosenek popowych i zdobywanie sympatii

nastoletnich fanek i fanów. Niemalże natychmiast po tragicznym wypadku żywot artysty zaczęto przedstawić jako religijną i narodową misję, w której naród utożsamiony został z całą ludzkością, a wiara w – rzekomo ponoć uniwersalnego – Boga z miłością do narodu: „Wiadomość o śmierci Toše Proeskiego – pisał w kondolencyjnym telegramie wysłanym do rodziny piosenkarza premier Grujevski – przyjąłem z ogromnym żalem. Dziś wszyscy ponieśliśmy ogromną stratę. Straciliśmy młodego człowieka, który był ikoną macedońskiej muzyki, nieocenionym talentem muzycznym, człowieka, dzięki któremu Macedonia została uznana poza jej granicami, ale także humanistę, który nieustraszenie szukał sposobów, aby pomóc ludziom i społeczeństwu [...] Jego słowa pozostaną wyrzeźbione w mojej świadomości jako symbol tego, co to znaczy być dobrym, co znaczy wierzyć w Boga i ludzi. Był człowiekiem, który wiedział, jak marzyć, wiedział, jak wierzyć, który potrafił czuć, który pomagał, który żył życiem naznaczonym głębokim wymiarem etycznym [...] Był i nadal będzie naszą dumą i chlubą naszego kraju, Macedonii, a jego prace pozostaną nieocenionym bogactwem, dumą każdego Macedończyka i trwałym dziedzictwem artystycznym, w którym wiecznie będzie żyła jego kulturalna wielkość” (<http://test.vlada.mk/?q=book/export/html/204>).

Prawdziwy patriotyzm i konkurs Eurowizji

Ustanowienie daty pogrzebu Proeskiego macedońskim Dniem Żałoby Narodowej oraz przyznanie mu pośmiertnie tytułu obywatela zasłużonego dla ojczyzny rozpoczęło wielowymiarowy proces narodowej „kanonizacji” nowego bohatera. Jak donosiła – piętnaście dni po jego śmierci – telewizja Ar: „Nie tylko »Uniwersalna« sala w Skopiu, ale także nazwy licznych ulic i placów ulegną zmianie i będą nosić imię Toše Proeskiego. Jest to wniosek komisji ds. nazewnictwa ulic, placów, mostów i innych obiektów infrastruktury w stolicy” (www.ar.com.mk/vesti/default.asp?vestID=85564).

Z kolei, dokładnie miesiąc po tragicznej śmierci Proeskiego, macedońska poczta podjęła decyzję o wprowadzeniu w obieg miliona znaczków pocztowych z postacią piosenkarza, który w rękach trzyma białego gołąbka pokoju wpatrując się w niego z „...niezmierzoną czułością, pokorą i dobrocią” (mk.wikipedia.org/wiki/Toše_Proecku). Jego wyjątkowość polega jednak także na tym, iż znaczek z podobizną „Toše i gołębia” jest drugim tego typu produktem – po znaczku z tragicznie zmarłym prezydentem Borisem Trajkovskim – który nie przedstawiałby osoby, od której śmierci minęło co najmniej pięćdziesiąt lat.

Następnie z inicjatywą pośmiertnego uhonorowania idola wystąpiła rządowa Agencja ds. Młodzieży i Sportu. Proeski otrzymał specjalną nagrodę za wybitne zasługi dla sportu, w tym zwłaszcza siatkówki, gdyż – jak motywowano tę decyzję – był on aktywnym członkiem klubu siatkarskiego „Sinalco” z siedzibą w swoim rodzinnym Kruševie oraz zawsze wspierał macedońskich sportowców. Zresztą, to właśnie jego ostatni utwór pt. „Macedonia kibicuje wam” – nagrany przez Toše niedługo przed śmiercią – stał się oficjalnym hymnem macedońskich sportowców. Pieśń ta wciąż, jak donoszą media i zapewniają sami zainteresowani, prowadzi ich do „światła sukcesu” (www.ar.com.mk/vesti/sport.asp?vestID=98942).

W akcję tworzenia pośmiertnego kultu Proeskiego włączył się także lokalny oddział organizacji „Czerwony Krzyż”. Rok po śmierci bohatera, organizacja

przyznała mu złoty medal za wsparcie, jakiego jej udzielał. W związku z powyższą manią upamiętniania bierny nie mógł pozostać również obecny prezydent Republiki Macedonii, Ćorgi Ivanov. Cztery lata po śmierci artysty – w dzień przed jego trzydziestymi urodzinami – pierwszy urzędnik państwa odznaczył Proeskiego kolejnym orderem za zasługi na rzecz Macedonii: „Byłbym szczęśliwy, gdyby Toše był dziś z nami. No, ale on wraz ze swoimi pieśniami i dziełami zawsze jest z nami. Order jest uznaniem dla jego ogromnych zasług, a jednocześnie wyrazem naszej miłości i szacunku dla człowieka, który kochał wszystkich. Wraz z tym aktem, Macedonia oficjalnie zobowiązuje się do dalszego pielęgnowania pamięci o swym wielkim synu oraz kultywowania jego sztuki i człowieczeństwa [...] Proeski afirmował Macedonię i pokazał, że jest ona odważna i godna, i właśnie dlatego trzeba, abyśmy w nią wierzyli, abyśmy ją kochali, abyśmy jej bronili i promowali ją z należytą godnością” (<http://www.dnevnik.com.mk/default.asp?ItemID=983F33C0017B0345988F3A4EE54BB3E4>). Proeski przedstawiony jest w tej wypowiedzi prezydenta jako wcielenie ideału zbiorowości. Jego życie stanowi narodowy wzór, który powinien być naśladowany i odtwarzany, tak aby ojczyzna mogła trwać i rozwijać się w upragnionym przez te elity – ponoć jedynie „reprezentujące” zjednoczone wokół narodowych ideałów społeczeństwo – kierunku. Kto nie podziela wartości wyznawanych – a raczej mu przypisywanych – przez gwiazdora i polityków, ten uchyla się od spełnienia patriotycznego obowiązku oraz działa na szkodę wspólnoty i państwa (por. Czarnowski 1956: 234).

Jednak Proeskiego nie honoruje się jedynie za pomocą prasowych hagiografii, wspomnieniowych artykułów, pośmiertnie przyznawanych mu tytułów i odznaczeń, nazywania jego imieniem placów, ulic i budynków użyteczności publicznej, tworzenia jego podobizn i pomników odlanych w brązie czy uroczystych akademii. Kult bohatera przybiera także inne – mniej stereotypowe czy „ograne”, choć nie mniej zrytualizowane – formy.

I tak, popularny Toše ma już nie tylko 485 dedykowanych mu stron na portalu Facebook – z czego najliczniejsza zrzesza ponad 300 tysięcy jego wielbicieli, lecz także „swoją” gwiazdę, której nadano jego imię. Tą supernową można oglądać za pomocą, jedyne w Macedonii, profesjonalnego teleskopu, który zakupiono specjalnie w tym celu ze składek członków fanklubu Proeskiego i umieszczono na terenie monasteru, którego budowę rozpoczął gwiazdora, a którą dokończono za pieniądze pochodzące z budżetu państwa. Jednocześnie w rozwój kultu piosenkarza włączyli się sportowcy amatorzy. Co roku w miejscowości Nova Gradinka w Chorwacji, gdzie piosenkarz zginął w wypadku samochodowym, wyruszają macedońscy maratończycy, których celem jest jego grób w rodzinnym Kruševie. Po tym, jak lekkoatleci dobiegną już do Kruševa, w rodzinnym mieście bohatera rozpoczyna się międzynarodowa akcja ekologiczna pt. „Dzień Drzewa”, w ramach której przy grobie bohatera postanowiono zasadzić dwadzieścia sześć drzew czereśni, symbolizujących wiek, w którym umarł Toše.

Wspominałem już, że podczas ceremonii pogrzebowej Proeski porównywany był do największych macedońskich bohaterów narodowych, w tym zwłaszcza powstańców ilindenkich. Co ciekawe, jako pierwszy tego porównania użył arcybiskup Stefan, zwierzchnik Macedońskiej Cerkwi Prawosławnej. Jednak, jak można było się domyślać, ten trend zaczął jedynie przybierać na sile. Wkrótce macedońskość i patriotyzm zmarłego bohatera zajęły – obok jego religijności, z którą są w tej narracji ściśle związane – główne miejsce w procesie kreowania nowego narodowego mitu: „Napisałem mu wtedy, że – opowiadał o pierwszym wspólnym spotkaniu z Proeskim arcybiskup Stefan,

do którego popularny Toše przybył po błogosławieństwo przed finałem konkursu Eurowizji – »Biblia jest pieśnią, którą wciąż od wielu wieków śpiewa się na nowo i było by dobrze, gdyby zawarte w niej treści wykorzystywał w pieśniach, które sam śpiewa«. I z tego, co mogłem słyszeć, oraz z tego, co zrozumiałem, o czym śpiewał Toše, niezwykle często zauważałem głębokie duchowe myśli i właśnie ten przekaz [...] Powiedział mi – kontynuuje najwyższy zwierzchnik cerkwi, opowiadając tym razem o następnym spotkaniu, na którym Toše tłumaczył, dlaczego podczas konkursu europejskiej piosenki zajął dopiero czternaste miejsce – że wypadł bardzo dobrze, ale Macedonia nie zawsze zajmuje należne jej w świecie miejsce, także jeśli chodzi o przemysł muzyczny. Powiedział mi również, że my tak naprawdę zwyciężamy, już ze względu na sam fakt, że uczestniczymy w tych międzynarodowych konkursach. Toše był rzadkim typem patrioty, który nosił w sobie poczucie, że ojczyzna może być reprezentowana na wiele różnych sposobów, i rzeczywiście tak czynił” (<http://www.utrinski.com.mk/?ItemID=53D0E4CF43C7C84FADE0D45CADI4406F>).

Powyższa opowieść zdaje się doskonale ilustrować podstawowe mechanizmy procesu narodowej mitologizacji Proeskiego. Wszystkie dające się zinterpretować i wpisać w nacjonalistyczny scenariusz rzekome lub faktyczne wypowiedzi i działania bohatera nabrały cech świadomych narodowych manifestacji. Często nie sposób ocenić, które z nich rzeczywiście miały miejsce, jednak dzięki temu, że są one cytowane i opisywane przez osoby posiadające społeczny autorytet oraz zajmujące uprzywilejowane miejsce w przestrzeni dyskursu, nabierają cech niepodważalnych prawd. Dlatego z przypowieści arcybiskupa Stefana możemy dowiedzieć się o wiele więcej o mechanizmach wykorzystywanych do konstruowania mitu Proeskiego jako bohatera narodowego oraz o tym, jak mocno stereotyp Macedończyka złączony jest ze stereotypem prawosławnego wiernego, niż o samym piosenkarzu.

Duchowny daje swym słowem niepodważalne świadectwo, że Toše był wyjątkowo oddanym ojczyźnie patriotą. Swym głosem walczył o należne jej miejsce w świecie złożonym z innych – często wrogo nastawionych do Macedończyków i odmawiających przyznania im właściwej pozycji – narodów. Proeski wiedział, że już dzięki wymachiwaniu macedońską flagą reprezentowana przez niego wspólnota odnosi niezaprzeczalne zwycięstwo, którego następstwem będzie uznanie przez cały świat istnienia Republiki Macedonii i jej wielowiekowej historii. Jak donosił dziennik „Utrinski Vesnik” – w powstałym trzy miesiące po śmierci bohatera żywocie świętego, składającym się z dwudziestu trzech artykułów wydanych pod wspólnym tytułem *Życie, kariera i marzenia Toše* – podczas konkursu Eurowizji w Stambule Proeski odznaczył się niebywałym heroizmem i patriotyzmem: „Toše, tak jak każdy uczestnik, otrzymał ochronę, która działając na jego polecenie wszędzie, gdzie było napisane FYROM, naklejała na te miejsca naklejki z nazwą Macedonia. Wszystkie te działania miały znaczenie patriotyczne – w pokoju miał macedońską flagę, a w każdym z wywiadów podkreślał, że JEST Z MACEDONII” ([HTTP://WWW.UTRINSKI.COM.MK/DEFAULT.ASP?ITEMID=880IC3F417B79142B76794FD19DDDI4A](http://www.UTRINSKI.COM.MK/DEFAULT.ASP?ITEMID=880IC3F417B79142B76794FD19DDDI4A)).

Po śmierci Proeskiego Macedończycy przeglądali się nie tylko opowieściach, gestach i narracjach rodzimych żałobników, lecz także poszukiwali zrozumienia i oznak współczucia poza granicami kraju. Pomogły im w tym media, które natychmiast po wypadku gwiazdora szeroko informowały o nadchodzących z całego świata kondolencjach i wyrazach współczucia dla pogrążonego w ból narodu. Dzięki nim Macedończycy mogli poczuć się dostrzeżeni

jako wyjątkowa wspólnota, a śmierć Toše zaczęła nabierać nowego sensu. Powszechnie przyjmowane z wyrazem uznania kondolencje od „największych tego świata” składane były za pomocą mediów na ręce całego narodu, a cały pogrążony w żałobie naród czuł już nie tylko pustkę po stracie idola, ale także zaczynał odczuwać ogromną dumę. Wszak to właśnie Macedonia wydała na świat bohatera, za którym płacze nie tylko macedoński naród, ale również cały świat. Jego życie i śmierć przynosi więc chwałę nie tylko jemu samemu, ale przede wszystkim społeczeństwu, którego był on częścią i bez którego nigdy nie byłby tym, kim się stał.

Schemat kolektywnej żałoby Macedończyków, która była następstwem śmierci Proeskiego, może być porównany do smutku po śmierci księżnej Diany czy papieża Jana Pawła II. Wzory przeżywania zbiorowego żalu zaczynają dyktować sposób postępowania jednostek. Emocje doświadczane przez pojedynczego człowieka zostają wtłoczone w ramy określonego kulturowego skryptu, który dyktuje mu sposób zachowania. Tłum łączy się w bólu, ludzie czują, że należą do jakiejś wspólnoty, manifestują społecznie oczekiwane emocje. Poprzez akt żałoby jednostka ma poczucie, że dzieli się czymś wyjątkowym z innymi uczestnikami rytuału. I w tym momencie dokonuje się kluczowa dla tego procesu transformacja. W miejscu osoby, po której powszechnie odczuwa się ból, pojawia się opowieść o społeczeństwie, które pogrążyło się we wspólnym cierpieniu. To, co rozpoczęło się jako szczere i spontaniczne okazywanie indywidualnych emocji, okazuje się być – podsycanym przez media – czczeniem swego własnego kolektywnego obrazu i dowodem solidarności narodu, który został tak ciężko doświadczony przez bezosobowy los czy osobowego Boga. Wspólnota zaczyna wielbić samą siebie i coraz mniej miejsca pozostaje na indywidualną pamięć o tym, co było przyczyną żałoby.

Todor „Toše” Proeski – nowy narodowy święty

Już dwa dni po śmierci Proeskiego przewodniczący cerkiewnej komisji ds. kanonizacji, władca Petar, oficjalnie ogłosił, iż ze względu na powszechne żądania i odczucia obywateli, macedoński kościół rozważy wyniesienie na ołtarze popularnego gwiazdora. Proces ten jednak musi potrwać odpowiedni czas, choćby ze względu na poszanowanie dla niezwykle skomplikowanych procedur oraz tradycji: „W cerkwi – informował święty mąż Petar – istnieją reguły, według których uznaje się osobę za świętą. Regułą jest, że nie należy ogłaszać kogoś świętym od razu po jego śmierci. Musi minąć odpowiedni czas, w którym uzyskamy właściwe informacje oraz zgromadzone zostaną wszystkie dowody jego całej działalności, i potem zostanie podjęta decyzja, czy może on (Toše – P.M.) być ogłoszony świętym. Faktem jest, że był on szczerym i wielkim wiernym, i że zostawił po sobie ogromne dzieło. Będziemy mieli to wszystko na uwadze” (<http://www.dnevnik.com.mk/default.asp?It emID=3A00246CF8D3F447915F5D5334023902>).

Jednak, choć Toše wciąż jeszcze nie został oficjalnie ogłoszony świętym, a niektórzy duchowni – pewni pobożności i prawości Proeskiego – cały czas debatują nad jego życiem oraz poszukują dowodów jego świętości, zdaje się, że naród od razu po śmierci gwiazdora uznał go osobą godną kultu. W większych i mniejszych miejscowościach Macedonii, już chwilę po tragicznych wydarzeniach z października 2007 roku, pojawiło się tysiące zdjęć i plakatów,

na których ucharakteryzowany piosenkarz do złudzenia przypominał nie tylko powszechne wyobrażenia anioła w aureoli, lecz samego Syna Bożego – Jezusa Chrystusa. Także w wypowiedziach werbalnych czy setkach tysięcy tekstów prasowych zaczęto nazywać go „naszym macedońskim aniołem” czy „Macedończykiem o anielskim głosie”. Jednocześnie w ciągu ostatnich czterech lat odnaleziono liczne dowody wskazujące na świętość Proeskiego. Jednym z najważniejszych jest kurze jajo, które znaleziono 23 kwietnia 2008 roku, cztery dni przed Wielkanocą, we wsi Ropotovo: „Wielkanocna pisanka, na której skorupce widać twarz Toše, pojawiła się [...] u rodziny Videskich. Jajko ma czerwony kolor, można na nim zobaczyć jakąś postać. W pierwszym momencie Videscy nie wiedzieli, czyja to podobizna. Najpierw pomyśleli, że może być to wizerunek jakiegoś świętego, potem w ich domu zebrało się mnóstwo członków rodziny i przyjaciół, którzy skonstatowali, że chodzi o wizerunek Toše [...] Przedstawiciele najwyższych cerkiewnych kręgów [...] powiedzieli, że ten wizerunek na jajku, który ukazał się w pierwsze Święta Wielkanocne obchodzone bez Toše, jest twardym dowodem, że życie, którym żył Toše na tej Ziemi, poświęcił Bogu i jest jeszcze jednym niepodważalnym dowodem, że znajduje się on teraz w radości Chrystusa w niebie” (www.ar.com.mk/vesti/default.asp?vestID=92249).

Z sakralizacją piosenkarza nie czekają – tak długo jak komisja ds. kano-nizacji – inni obywatele Macedonii, w tym także niektórzy przedstawiciele kościoła, większość polityków oraz media. Zaraz po śmierci bohatera w najwyższych kręgach władzy podjęto decyzję o budowie Muzeum Toše Proeskiego w Kruševie oraz dokończeniu, rozpoczętej przez gwiazdora, budowy cerkwi i monastyru „Św. Przemienienia Pańskiego” i trzydziesto trzy i pół metrowego krzyża – jego wysokość symbolizować ma wiek Chrystusa – oddalonego o osiemset siedem metrów od świętego przybytku. To drugie zadanie udało się wykonać już w sierpniu 2009 roku, kiedy to oficjalna delegacja rządowa na czele z premierem Grujevskim otworzyła nową asfaltową drogę, prowadzącą spod monastyru do symbolu kaźni Zbawiciela. W ten sposób premier zrealizował zapowiedź bohatera, który miał powtarzać, że właśnie w tym miejscu kiedyś stanie ogromny krzyż, będący dowodem jego skromności, humanizmu i głębokiej wiary w Boga.

25 kwietnia 2011 roku premier Grujevski udał się z całą swoją świtą, kor-pusem dyplomatycznym i metropolitą Stefanem raz jeszcze do Kruševa, aby tym razem otworzyć muzeum Toše Proeskiego. Powstała cztery lata po śmierci gwiazdora instytucja mieści się w budynku zaprojektowanym na: „planie krzyża, co przypomina o religijności Toše, który unosi się nad szklaną powierzchnią, podkreślając kruchość ludzkiego życia. Wieczność jego dzieł jest przedstawiona za pomocą betonu, który to materiał niepodatny jest na upływ czasu, a woda jest z kolei symbolem czystości jego duszy” (<http://www.dnevnik.com.mk/default.asp?ItemID=16395E30E41A304C95106855D3FCCBE5>). Obiekt, o łącznej powierzchni tysiąca dwustu metrów kwadratowych kosztował macedońskie Ministerstwo Kultury ponad trzy miliony euro. W założeniu jego autorów materializować ma całą życiową drogę piosenkarza i pokazywać w kolejności chronologicznej wszystkie najważniejsze wydarzenia w jego życiu. Podzielony jest na sześć pomieszczeń wystawowych, według następującego schematu: droga życia, kariera muzyczna, codzienność, religijność, fani i miłość do Toše. W centralnym miejscu muzeum znajduje się modlitewnik wraz ze wszystkimi dewocjonaliami, które zgromadził Toše. Z kolei w innych pomieszczeniach rozwieszono są jego fotografie, należące do niego ubrania, instrumenty muzyczne, motor i ukochany samochód „Biedroneczka”. Stworzono

także replikę jego studia muzycznego oraz salonu gościnnego. W muzeum można również obejrzeć dwie, naturalnych rozmiarów, woskowe figury, które sprawiają ponoć, że zwiedzający czują, iż „Toše jest wśród nich”. Wszystko to można zobaczyć, słuchając muzyki Proeskiego płynącej z licznych głośników – oglądając jego koncerty prezentowane na wielkich ekranach – oraz przeczytać, napisane w ponad stu językach, słynne zdanie wygłaszane niezwykle często przez wokalistę: „Kocham Was wszystkich”. W przyszłości, w obrębie całego kompleksu-mauzoleum poświęconego pamięci piosenkarza znaleźć ma się także grób piosenkarza, jego odlany w brązie pomnik oraz cerkiew.

Jak twierdzi minister kultury, Elizabeta Kančevska-Milevska, taka konstrukcja obiektu oraz zgromadzone w nim eksponaty gwarantują, że: „Jego przekaz dotrze do wszystkich nas. [...] To jest inwestycja w przyszłość macedońskiej kulturowej historii. To jest nowa przestrzeń, w której przedmioty pochodzące z jego życia i uszeregowane w odpowiedniej kolejności przeciwstawiają się upływowi czasu” (<http://www.dnevnik.com.mk/default.asp?ItemID=16395E30E41A304C95106855D3FCCBE5>).

Wraz z otwarciem muzeum Toše spełniło się marzenie jego fanów. Dla niektórych z nich powstanie i funkcjonowanie takiej instytucji może wpłynąć w zasadniczy sposób na tożsamość Macedończyków, w tym zwłaszcza na młode pokolenie. Generację, która – jak to bywa w zwyczaju młodych – nie przywiązuje wagi do prawdziwych wartości, goniąc gdzieś w zaślepieniu za blichтром dóbr materialnych i „atrakcjami” doczesności: „Straszne jest to, że młode pokolenia zgubiły gdzieś model tego, w jaki sposób musi zachowywać się jednostka w XXI wieku. Ci młodzi ludzie będą mieli nowe hity, ale nie wierzę, że będą mieli jeszcze jedną szansę, by mieć takiego idola, jakim był Toše, który w naturalny sposób inspirował do człowieczeństwa [...] I jeśli rzeczywiście jest nam żal Toški, sprawmy, by zamiast łez wesprzeć jego melodie, stwórzmy instytucję, która będzie nosiła jego imię i która będzie pracowała na rzecz rozwoju, promocji i afirmacji człowieczeństwa w całym regionie, w którym Toška już wcześniej je zasiał [...] Wszyscy złączeni w tym momencie żałoby po Toše powinniśmy nakreślić przestrzenie współczesnej macedońskiej tożsamości” (<http://www.dnevnik.com.mk/default.asp?ItemID=AE3C78D9720167429883041AC25745D0>).

BIBLIOGRAFIA

- Assmann J., 2003, *Pamięć zbiorowa i tożsamość kulturowa*, „Borussia”, 29.
- Billig M., 2008, *Banalny nacjonalizm*, Warszawa.
- Czarnowski S., 1956, *Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk, bohater narodowy Irlandii*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. IV, Warszawa.
- Edensor T., 2004, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, Kraków.
- Szporciński A., 2003, *Miejsca pamięci*, „Borussia”, 29.
- mk.wikipedia.org/wiki/Touue_Ппoecku*
- www.ar.com.mk/vesti/default.asp?vestID=85087
- <http://www.utrinski.com.mk/?ItemID=53D0E4CF43C7C84FADEOD45CADI4406F>
- www.ar.com.mk/vesti/default.asp?vestID=85085
- <http://www.utrinski.com.mk/default.asp?ItemID=122696943BFB43BAE5D4137E54467E6>
- <http://www.utrinski.com.mk/default.asp?ItemID=D03I4DOEDFEI744389A5IB4C57D40FAD>
- <http://test.vlada.mk/?q=book/export/html/204>
- www.ar.com.mk/vesti/default.asp?vestID=85564
- www.ar.com.mk/vesti/sport.asp?vestID=98942
- <http://www.dnevnik.com.mk/default.asp?ItemID=983F33C00I7B0345988F3A4EE54BB3E4>
- <http://www.utrinski.com.mk/?ItemID=53D0E4CF43C7C84FADEOD45CADI4406F>
- <http://www.utrinski.com.mk/default.asp?ItemID=880IC3F4I7B79I42B76794FDI9DDDI4A>
- <http://www.dnevnik.com.mk/default.asp?ItemID=3A00246CF8D3F4479I5F5D5334023902>
- www.ar.com.mk/vesti/default.asp?vestID=92249
- <http://www.dnevnik.com.mk/default.asp?ItemID=16395E30E4IA304C95IO6855D3FCCBE5>
- <http://www.dnevnik.com.mk/default.asp?ItemID=16395E30E4IA304C95IO6855D3FCCBE5>
- <http://www.dnevnik.com.mk/default.asp?ItemID=AE3C78D9720I6742988304IAC25745DO>

Diana
Karwowska

Bo źle złoży- łem tap- czan u teściów. Przemoc domowa wobec mężczyzn

Kobieta to... nawet diabeł nie wie, kto to [...] Nigdy nie prosz kobiety o przebaczenie: potraktuje cię jak szmatę, wmówi nie wiadomo co, wszystko wypomni i dopiero wtedy przebaczy.

Fiodor Dostojewski, *Bracia Karamazow*

„W społeczeństwie głęboko patriarchalnym, a takim właśnie nasze społeczeństwo było i pozostaje, opowieść o zamianie ról jest najklarowniejszą metaforą chaosu [...]” (Graff, 2001: 23). „Tradycyjnie utrwalona nierówność płci w języku przekłada się na brak symetrii, to znaczy w różnych dziedzinach formy męskie mają pierwszeństwo i hierarchiczną wyższość – jako pierwotne, podstawowe, ogólne, nad formami żeńskimi – jako wtórnymi, pochodnymi i nieogólnymi” (Handke, 2008: 147). Wystarczy przypomnieć sobie kontrowersje towarzyszące pojawieniu się żeńskich form typu: „psycholożka”, „socjolożka” – mnie samej początkowo kojarzyło się to z papużką, skądinąd sympatycznym stworzeniem, lecz nic ponadto. Na szczęście, mimo pewnego braku konsekwencji w nazewnictwie, żeńskie formy całkiem dobrze się zadomowiły. Mimo ewidentnych pęknięć w naszej androcentrycznej kulturze zagadnienie, które chcę opisać na przykładzie prasy i kabaretu, jawi się jako dość egzotyczne, by nie stwierdzić – mało prawdopodobne.

Nieprzypadkowo w motcie pojawił się nieszczerólnie pochlebny obraz kobiety. Nietrudno odnaleźć w mowie potocznej czy przysłowiały negatywny stosunek do płci żeńskiej i stosowanych przez nią psychologicznych sztuczek, ale też przyzwolenie na stosowanie przemocy, na przykład „Jak chłop kobietę przez dziesięć progów przewlecze, to dopiero będzie dobra” (Karwatowska, 2005: 55), czy najbardziej chyba swojskie „babskie gadanie”. Dlatego, chcąc mówić o przemocy wobec mężczyzn, na każdym kroku można natknąć się nie tylko na wyraźny niedostatek materiałów na ten temat, ale też na ciągle odnoszenie się do krzywd wyrządzanych paniom. Warto zacząć właśnie od tego, by uświadomić sobie, jak trudno zmienić przekonanie, że to mężczyzna jest zawsze tym silniejszym i skłonny do agresji.

W 1997 roku pojawiła się kampania społeczna mająca na celu uświadomienie problemu przemocy domowej. Trzy warianty plakatów przedstawiały kobietę w średnim wieku z synem, młodą dziewczynę oraz małą dziewczynkę. U wszystkich bardzo wyraźnie widać ślady przemocy fizycznej. Naturalistycznym obrazom towarzyszyły odpowiednio hasła: „Bo zupa była za słona”, „Bo wyglądała zbyt atrakcyjnie”, „Bo musiał jakoś odreagować”. Zwłaszcza pierwszy slogan głęboko zapadł w zbiorową pamięć, stając się obiektem żartów, w których to „płeć brzydka” była poszkodowana: „Bo się limit na karcie kredytowej wyczerpał”, „Bo futro było za tanie” (nowak.com.au/tag/australizmy/). Widać tutaj ogromną moc stereotypów – w przypadku hasła akcji powodami użycia siły są: nie sprawdzenie się w roli gospodyni domowej, zbytne eksponowanie swej urody oraz nieodparta potrzeba wyżycia się na kimś słabszym z powodu silnego stresu. W dwóch pierwszych przypadkach zarzuty dotyczą nieprawidłowego wypełniania „kobiecych” powinności, z kolei parodie wskazują na nie wywiązywanie się z „podstawowego” obowiązku mężczyzny – zaspokojenia materialnych potrzeb najbliższych. Jednak nie to jest najistotniejsze. Wśród zarzutów wobec kampanii, obok głosów wyrażających obawy o podważanie jedności rodziny (kolejny mit – trwać w małżeństwie mimo wszystko), pojawiły się opinie ze Stowarzyszenia Praw Ojca, iż przekaz jest tendencyjny i tylko mężczyzn widzi w roli oprawców (Maison, Wasilewski, 2008: 97). Pojawiło się tutaj jeszcze jedno uproszczenie – przemoc ma wyłącznie formę fizyczną, więc nie sposób jej nie zauważyć. Jest to szczególnie ważne w kontekście poruszanego przez mnie w tym tekście problemu, gdyż kobiety dużo częściej stosują przemoc psychiczną wobec swoich partnerów.

Nie można zapominać również o tym, iż agresywna „płeć piękna” to kontrowersyjny, medialny temat, zwłaszcza w doniesieniach z gimnazjum. Każda informacja o przemocy innej niż (jakże zabawne, prawda?) szarpanie

Diana Karwowska – kulturoznawczyni; doktorantka na studiach kulturoznawczych w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej. Absolwentka studiów magisterskich na kulturoznawstwie w SWPS, specjalność Popkultura i media.

się kobiet za włosy i okładanie torebkami wzbudza duże zainteresowanie oraz zdziwienie, wszak panie są „stworzone” do roli strażniczki domowego ogniska. Swoją drogą, przy wyszukiwaniu materiału do tekstu przypominałam sobie, ileż to razy słyszałam, że dziewczynie (kobiecie) nie wypada przeklinać, nie mówiąc już o typowej, „samczej” agresji (w ciągu swojego niedługiego życia zdążyłam się również nauczyć, że pijana kobieta wygląda gorzej od nietrzeźwego mężczyzny, że to już właściwie dno dna). Warto o tym pamiętać, ponieważ takie przekazy jeszcze bardziej utrudniają sytuację pokrzywdzonym. W 1977 roku (20 lat przed wspomnianą kampanią!) za sprawą Lenory Walken pojawiło się pojęcie „maltretowanego męża”, w polskiej świadomości i mediach wciąż niemal niewidoczne, choć męska ofiara zajmuje mocną pozycję w obu tych sferach. Poza tym już na poziomie nazewnictwa pojawiają się problemy – „ofiara” to słowo rodzaju żeńskiego, można być albo nią, albo mężczyzną, innej możliwości brak¹. Czas najwyższy przyjrzeć się, co piszą gazety i w jaki sposób śmiejemy się z tego niecodziennego męskiego oblicza (z jednym wyjątkiem, o którym wspomnę przy analizie kabaretowych tekstów).

Moja też czasem powie, że mnie na haku powiesi, i co?²

Zdecydowałam się na przegląd prasy, ale szybko pożałowałam swojej decyzji. Opierając się zarówno na poważnych wydawnictwach, jak i prasie tabloidowej, znalazłam dosłownie kilka artykułów, nieznacznie zróżnicowanych czasowo i bardzo podobnych w treści (właściwie różniły się przede wszystkim stopniem sensacyjności). Internet niespecjalnie pomógł mi w tych poszukiwaniach, ponieważ dodatkowo pojawiały się teksty tendencyjne (niemal od razu wiadomo było, iż ich autorem jest mężczyzna); nie wspominając już o forach pełnych seksistowskich stwierdzeń. Różnorodność tytułów świadczy przede wszystkim o materiałowym ubóstwie.

W prowadzonym przez mnie badaniu tygodniki reprezentowane są przez „Wprost”, „Przekrój” oraz „Angorę”. Niewątpliwie nie można im odmówić dość udanych prób odczarowania wizerunku przemocy (pijanej, w rodzinie patologicznej oraz o męskim obliczu). Właśnie dzięki „Przekrojowi” zajęłam się dokładniej tym zagadnieniem. Jedynie tutaj temat trafił na okładkę, a tekst zilustrowano niezwykle zapadającą w pamięć zaciśniętą damską pięścią, na której pierścionki układają się w kastet (<http://www.przekroj.pl/index.php/pol/Archiwum/Artykuly/Witamy-w-piekle-mezczyzn>). Czego możemy się dowiedzieć? Po pierwsze – coraz więcej panów sygnalizuje swój problem (choć wciąż nie można ufać statystykom). Po drugie, różnica między męską a żeńską ofiarą jest nieznaczna – polega ona głównie na tym, iż kobiecie prędzej się uwierzy, więc może ona skutecznie skierować podejrzenia na partnera. Po trzecie, opisywane przypadki dotyczą par dobrze zarabiających, wykształconych, z dużych miast. Widać tu paradoksy bycia dobrze wyedukowanym – wymyślne formy znęcania się oraz łatwość wyszukiwania kolejnych

1 Znalazłam tylko dwa przykłady kampanii społecznych dotyczących tego problemu: brytyjską – obraz nagiego mężczyzny pozbawionego genitaliów, [http://www.kampaniespoeczne.pl/kampanie,1216,mezczyzna_bez_genitaliow_\(10.12.11\);](http://www.kampaniespoeczne.pl/kampanie,1216,mezczyzna_bez_genitaliow_(10.12.11);) australijską – zdjęcie twarzy ze śladami pobicia, <http://nowak.com.au/o8/bo-zupa-była-za-słona/> (10.12.11)

2 Fragment wypowiedzi policjanta z powiatowego miasta na południu Polski, <http://www.wprost.pl/ar/262828/Mezczyzni-do-bicia/> (10.12.11).

usprawiedliwień, na przykład depresji poporodowej. Stały element stanowi nieprofesjonalne podejście, głównie stróżów prawa, których podstawowa porada brzmi: niech pan jej odda, lub informowanie, że nikt poszkodowanemu nie uwierzy, zwłaszcza jeśli góruje fizycznie nad oprawczynią (jakby tego było mało, brak adekwatnego nazewnictwa – „damska bokserka” brzmi przecież infantylnie). Myślę, że dość rzetelnie zostały przedstawione początki i kolejne etapy znęcania się pokazujące analogię między kobiecymi i męskimi ofiarami (punktami granicznymi w obydwu przypadkach nierzadko bywają ślub i narodziny dziecka). Wydaje mi się, że prezentując kolejne działania, autorzy momentami ocierają się o sensacyjność, na przykład gdy piszą o wleczeniu mężczyzny autem i zdarciu skóry do żywego mięsa czy oblewaniu kubłem zimnej wody. Jednakże trzeba zauważyć, że opinie ekspertów są wyważone, wskazują na trudności ofiar i jeszcze bardziej obnażają wadliwy system pomocy, zakładający, iż tylko kobiety cierpią w czterech ścianach. Socjalizacja również ma znaczny udział – niezmiennie oczekuje się od panów nieokazywania słabości i samodzielnego radzenia sobie z trudnościami; najtrudniej zatem przekonać ich do poproszenia o pomoc. Pojedyncze opisane przypadki to wciąż zbyt mało, choć początki są w miarę obiecujące.

Wspomniane rozproszenie tytułów najlepiej widać po publikacjach w „Angorze” (nr 43/2010 i 10/2011). Obok dwóch krótkich notatek w dziale „Zsyg”, pisanych nie bez ironii, zwłaszcza gdy pojawia się pytanie, czy tak agresorka okazuje miłość, jest również przedruk z „Gazety Współczesnej” („Angora”, nr 24/2011). Artykuł zaczyna się od stwierdzenia, że trudno w taką sytuację uwierzyć; później pojawia się dobrze znany schemat ze znaczną przewagą przemocy fizycznej, coraz częściej stosowanej przez oprawczynię (kopanie w krocze, bicie tłuczkiem do mięsa, duszenie poduszką podczas snu...), oraz niewielką miejscowością w tle. Tutaj kobieta jawi się po prostu jako furiatka kolaborująca ze swoją matką przeciw pokrzywdzonemu; mamy więc do czynienia z najłatwiejszym do zdiagnozowania problemem, bo wszystko widać, a poza tym nietrudno uwierzyć w złą teściową.

Oczywiście najbardziej nośną informacją jest zabójstwo męża czy partnera. Jeden z ostatnio nagłośnionych przypadków to zemsta za uspienie domowego pupila, o której pisał między innymi „Fakt”: „Zabiła męża, bo uspił jej kota!” (www.fakt.pl/Wydarzenia/Polska). Jednak najbardziej nie uderzył mnie ani jednoznaczny wizerunek zabójczyni („modliszka”, zdradzała męża, znęcała się nad nim, a on mimo to wciąż ją kochał), ani powód tragedii, lecz postawa sąsiadów. Owszem, pojawiła się informacja, że to dzięki nim kobiecie nie udało się zatrzeć śladów, bowiem słyszeli oni wiele awantur. Brak natomiast informacji, czy kiedykolwiek wzywali policję, czy dopiero po wszystkim wykazali się „bohaterstwem”. Jak widać, niewiele jest tych przykładów, dopiero w kabarecie można sobie pozwolić na pełniejszy przegląd.

***A tego, co nam psa wyprowadza, nie ma?*³**

Przedsmak żartobliwego podejścia do tematu mieliśmy już w prasie, czas więc najwyższy na właściwą porcję śmiechu. Podejrzewam, że trudno byłoby

3 Cytat ze skeczu kabaretu Jurki „Ojciec polonista” <http://www.youtube.com/watch?v=FxfhVhZ-9z8> (10.12.11).

znaleźć kogoś, kto nie zna lub nigdy nie słyszał dowcipu o biednym mężczyźnie wracającym nad ranem do domu w stanie upojenia alkoholowego. Na nieboraka czeka już żona (dla większej grozy w towarzystwie swojej mamusi) uzbrojona w ciężki sprzęt, powiedzmy wałek. Jakby tego było mało, zadaje złośliwie podchwytliwe pytanie: Gdzie byłeś? To jedyny znany mi przypadek, w którym ofiara może liczyć na zrozumienie współbraci. Modelowy typ takiego osobnika pojawia się w numerze Kabaretu Skeczów Męczących „Kochanie, wróciłem” (http://www.youtube.com/watch?v=mlryovN82_s). Oprócz jakże oryginalnego „prezentu w formie niespodzianki” – postawy pionowej, mamy wszystko, co trzeba, z mętnymi tłumaczeniami na czele. Poza tym są także „klasyczna” kobieca strategia – „Najlepiej to jest się nie odzywać” i „cała prawda” o teściowej. Po opowieści o minionych wydarzeniach, między innymi brawurowym wytargowaniu niższego mandatu, i zażądaniu wyprowadzki, poznajemy przyczynę, dla której, mimo momentów zawahania, mąż i ojciec nie traci rezonu. Mianowicie... cały monolog ma miejsce w łazience przed lustrem. Kamraci przyprowadzają kolejnego delikwenta, który po chwili oszołomienia robi to samo, co jego poprzednik. „Płeć brzydka” okazuje się niezwykle słaba i bezradna wobec płci pięknej; alkohol tylko pozornie pomaga się z tym uporać, bo wszystko, na co stać mężczyznę, to zetknięcie twarzą w twarz z własnym odbiciem. W kolejnych przykładach sytuacja wygląda jeszcze gorzej i w żadnym wypadku nie ma miejsca na współczucie.

Formacja Chatelet napisała z kolei piosenkę (<http://www.tvp.pl/rozrywka/programy-satyryczne/kabarety-w-tvp/video/formacja-chatelet/formacja-chatelet-przemoc-kobiet-wobec-mezczyzn/5205442>). Z zapowiedzi możemy się dowiedzieć, że przemoc zaczyna się już w dzieciństwie: podszczypywanie, ciągnięcie za włosy; liceum to zaczepki słowne i klepanie w pośladki. W dorosłym życiu jest jeszcze gorzej – kobiety po zaproponowaniu drinka oczekują niezobowiązującego seksu. Później następuje krótka wyliczanka obalająca mit słabej, bezbronnej kobietki. Utwór dotyczy „trudnych” dni – jak się okazuje, przede wszystkim dla mężczyzny, starającego się jakoś przetrwać ten „stan podwyższonego ryzyka”. Jedyna nadzieja w pysznym śniadaniu i kawie – oczywiście zrobionymi na czas. Całość śpiewana jest delikatnym głosem, w którym słychać przerażenie.

Powyższa sytuacja ma miejsce raz w miesiącu. A co się dzieje, gdy trwa cały czas? Odpowiedź pojawia się w skeczu Kabaretu Hrabów „Dzień mężczyzny” (<http://www.youtube.com/watch?v=Qjil4sLezQc>). Kompletnie odwrócenie „naturalnego” porządku wskazuje jednocześnie, jak bardzo język nie nadąża za nowymi sytuacjami. Mężczyzna krząta się nerwowo po mieszkaniu, zagania syna do lekcji, stara się wszystko zrobić perfekcyjnie, by znów nie „oberwać”. Wejście głowy rodziny potwierdza, kto tu rządzi. Mimo ogromu włożonej pracy, żona kręci nosem na zaproponowany obiad. Całkowita dominacja przejawia się na płaszczyźnie językowej. „Nie denerwuj mnie, mężczyzno”, „Miejsce mężczyzny jest przy garach” i wreszcie mój ulubiony cytat: „Wbij to sobie do głowy, zdzirze!” Coś tu nie pasuje, prawda? Przecież to słowa „kobieta” i „dziecko” mogą funkcjonować jako wyzwiska, a dla mężczyzny został zarezerwowany cały wachlarz pejoratywnych określeń dotyczących alkoholizmu, działalności przestępczej, niezaradności życiowej czy nieheteroseksualnej orientacji (Karwatowska, 2005: 126–137). Ponieważ żona ma dobre serce, posili się na mieście. Ponadto pamiętała o święcie – kupiła nie tylko kwiatek, ale i przygotowała mini-program artystyczny. Mąż zostaje w czterech ścianach, może zapomnieć o kontakcie z kolegami. Wyjście do piwnicy, papieros na balkonie, spacer z psem – sposoby na towarzyskie spotkanie są

dla niego nie do zrealizowania. O takich właśnie, jedynych możliwościach skorzystania z wolności opowiada skecz kabaretu Ciach o wiele mówiącym tytule „Pantoflarze” (<http://www.youtube.com/watch?v=RkpKQsjQqvA>). Ogromnie ryzykując zjawiają się na kolejnych spotkaniach – jeden z nich wpadł po tym, jak się okazało, że odkupuje śmieci od sąsiadów, by mieć pretekst do wyjścia. Nie wiadomo, kiedy znów się z nim zobaczą. Wykazują się ponadto dużym sprytem – zmylenie tropu szpiegującym dzieciom *chip-sami* i udawanie, że martwy pies wciąż żyje, to tylko niektóre pomysły obok nieodzownego systemu tajnych znaków. Mimo iż wciąż są na nasłuchu – do dwóch z nich dzwonią żony – po raz kolejny wychodzą obronną ręką. Czy następnym razem znów im się uda? Czy nieszczęsny Janusz od śmieci wreszcie do nich dołączy? Oto trudne pytania, na które nikt nie potrafi znaleźć odpowiedzi.

Wydawać by się mogło, że patriarchalny układ rodziny gwarantuje uprzywilejowaną pozycję męża i ojca. Niekoniecznie – zwłaszcza wtedy, gdy mężczyzna to z zawodu polonista, a syn złodziej zarabia kilka razy więcej i tylko on może liczyć na szacunek jedynej kobiety w domu. Każda sytuacja jest dobra, żeby przypomnieć, kto tak naprawdę pracuje, a kto poświęca swój czas na niemal hobbystyczne zajęcie. Pozostaje walka skazana na niepowodzenie, gdyż zwracanie uwagi na używanie poprawnej polszczyzny rozbija się o stwierdzenie, że tylko dzięki godnym zarobkom potomka nauczyciel nie musi sprawdzać klasówek w blasku świec. Ponieważ zarabia zdecydowanie zbyt mało, zostaje wysłany na poszukiwania lepiej płatnego zajęcia. Ten nieszczególnie wesoły obrazek namalowali członkowie kabaretu Jurki w skeczu „Ojciec polonista” (<http://www.youtube.com/watch?v=FXfhVhZ-gz8>).

Ostatnia odsłona domowych perypetii to tekst kabaretu Szum „Kiepska” (www.szum.com.pl/tworczosc.php). Tutaj z kolei poznajemy mężatkę rozczerowaną życiem u boku „robola”. Zanedbana, zmęczona kobieta wszystkie swoje niespełnione marzenia może obejrzeć w telewizji i nieprzerwanym potokiem słów wyrzucić z siebie narastającą frustrację, z czego chętnie korzysta. Przez cały czas nie widzimy i nie słyszymy drugiej strony. Mąż, nie spełniwszy oczekiwań wybranki, przygnieciony zarzutami zupełnie się wycofał i niemal zamilkł. Ponadto nie ma najmniejszej nawet szansy w starciu z medialnymi ideałami – poczynając od Krzysztofa Ibisza („Taki przystojny, zadbane”), na lekarzu Lubiczu kończąc („Jak mówi do żony... w ogóle do niej mówi”). W dodatku nie ma dokąd uciec – „Roman, ty się przed prawdą do kibla nie schowasz!”. Kolejna pułapka bez wyjścia, a co gorsza ofiara jest kompletnie niewidzialna. Nie wiadomo, jak Roman wygląda, wyobrażam go sobie jako zahukanego „misia”. W wyżej wymienionych przykładach wszyscy panowie albo charakteryzują się chłopięcym wyglądem, albo są najgorzej zbudowani. Jeśli pojawiają się synowie, zawsze górują fizycznie nad swoimi rodzicami. Widok takiego „biedaczka” może skutecznie poprawić humor „prawdziwym” samcom. Nawet jeżeli mają męski typ urody, prezentują się jak duzi chłopcy do bicia, co druga strona skrupulatnie wykorzystuje. Jednym słowem – ofiara rzeczywiście wygląda jak ofiara. Szczególnie Michał Pałubski z Formacji Chatelet spełnia te warunki – wątłej sylwetce i niewinnej buzi towarzyszy delikatny głos i wielkie, niemal jak u dziecka, oczy. Śledząc repertuar wymienionych grup łatwo zauważyć, iż ci artyści wypadają wiarygodnie również w „miękkich” rolach kobiet i homoseksualistów oraz wszelkiej maści nieudaczników. Najczęściej próby obsadzania wbrew warunkom zewnętrznym nie kończą się już tak atrakcyjnie, co po raz kolejny wskazuje na stabilność utartych schematów myślowych.

Tak jak w rzeczywistości, dramat opuszcza czasami domowe pielesze i znajduje swój dalszy ciąg w sali sądowej. O tym właśnie traktuje dość mocny skecz Kabaretu Młodych Panów „Sąd” (<http://www.youtube.com/watch?v=sotcrgmzwwo>). Poszkodowany także tu odpowiednio wygląda i reaguje, w dodatku musi zmierzyć się z „prawdziwymi” mężczyznami, czyli sędzią i policjantem. Na co może liczyć? Na zupełny brak empatii i pogardę. Po raz kolejny dowiaduje się, że nie jest nic wart, że przesadza (twierdzi, że „yeti” to obraźliwe przezwisko) i co najbardziej bolesne – że żaden z niego mężczyzna. Sędzia, zniesmaczony bezsensowną, jego zdaniem, rozprawą, stwierdza, że jest ciekaw, co się jeszcze mogło wydarzyć. Zakończenie procesu wygląda okrutnie – kara spotyka poszkodowanego za zmarnowanie życia biednej kobiecie zmuszonej użerać się z „mięczakiem”. Reprezentant wymiaru sprawiedliwości uważa taki wyrok za konieczny. Gdy czytałam prasowe doniesienia, niemal natychmiast przypomniał mi się ten właśnie skecz. Moim zdaniem świetnie ukazuje on najważniejsze problemy związane z egzekwowaniem należnych praw. Wbrew pozorom, przerysowanie wcale nie jest takie duże, jakby się mogło wydawać na pierwszy rzut oka – zwłaszcza w kwestii lekceważenia i zdziwienia taką sytuacją.

Mimo upływu lat, temat przemocy domowej nie został należycie przepracowany. Niesprawny system pomocy i stereotypowe myślenie z pewnością nie pomagają. Agresja kobiet wobec mężczyzn jeszcze dobitniej podkreśla te nieprawidłowości. Prasa momentami stara się ukazać problem obiektywnie, uzmysłować nadobecność niewidocznej przemocy psychicznej i fakt, że najczęściej ofiara wygląda znacznie lepiej niż „ostatnie nieszczęście”. Jednak, jak zasygnalizowałam, nie tylko w tabloidach można znaleźć najciekawsze szczegóły, choć szczęśliwie proporcje zostały zachowane. Dla kontrastu wybrałam rodzimą scenę kabaretową, ponieważ reaguje ona żywo na zmieniającą się codzienność. Zdecydowanie warto czasem pośmiać się z tego, co nas niepokoi i przerasta, ale dobrze by było znaleźć co najmniej tyle samo istotnych artykułów, co skeczów.

BIBLIOGRAFIA

- Graff A., 2001, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, Warszawa.
- Handke K., 2008, *Socjologia języka*, Warszawa.
- Karwatowska M., 2005, *Lingwistyka płci: ona i on w języku polskim*, Lublin.
- Maison D., Wasilewski P., 2002, (red.) *Propaganda dobrych serc czyli rzecz o reklamie społecznej*, Kraków.
- „Angora” nr 43/2010 i 10/2011.
- http://www.kampaniespoleczne.pl/kampanie,1216,mezczyzna_bez_genitaliow (10.12.11).
- <http://nowak.com.au/08/bo-zupa-byla-za-slona/> (10.12.11).
- <http://www.wprost.pl/ar/262828/Mezczyzni-do-bicia/> (10.12.11).
- <http://www.przekroj.pl/index.php/pol/Archiwum/Artykuly/Witamy-w-piekle-mezczyzn> (10.12.11).
- <http://www.youtube.com/watch?v=FXfhVhZ-9z8> (10.12.11).
- http://www.youtube.com/watch?v=mlryovN82_s (10.12.11).
- <http://www.tvp.pl/rozrywka/programy-satyryczne/kabarety-w-tvp/wideo/formacja-chatelet/formacja-chatelet-przemoc-kobiet-wobec-mezczyzn/5205442> (10.12.11).
- <http://www.youtube.com/watch?v=Qjil4sLezQc> (10.12.11).
- <http://www.youtube.com/watch?v=RkpKQsjQqvA> (10.12.11).
- <http://www.youtube.com/watch?v=FXfhVhZ-9z8> (10.12.11).
- <http://www.youtube.com/watch?v=s0tCRGMZWwo> (10.12.11).
- nowak.com.au/tag/australizmy/ (10.12.11).
- www.szum.com.pl/tworczosc.php (10.12.11).
- [www.fakt.pl ›Wydarzenia› Polska](http://www.fakt.pl/Wydarzenia/Polska) (10.12.11).

Marcin
Napiórkowski

**Pory-
wacze
psów i kebabowe
podziemie**
*Współczesne mity
kulinarne o obcych*

Co zjemy „u Chińczyka”? Wydaje się, że chcąc odpowiedzieć na to proste pytanie w świetle folklorystyki, wybrać musimy spośród dwóch dostępnych menu. To oficjalne, wywieszone w barze, kusi nas kaczką po pekińsku, wieprzowiną w pięciu smakach lub kurczakiem z orzechami. Skoro jednak „Chińczyk” jest jedzeniem ulicy, wydaje się logiczne, by prawdy o nim poszukiwać tam właśnie. Ulica zaś nie ma wątpliwości: na czele chińskiego menu wiernie oczekuje nas pies, dzielnie asystując mu zaś swojski w miejskim pejzażu gołąb i nieco już egzotyczny szczur.

By rozstrzygnąć ostatecznie, która z tych możliwości jest prawdziwa, musieliśmy oczywiście dysponować narzędziami godnymi prawdziwych Pogromców Mitów – przeprowadzić nieoczekiwany nalot na starannie dobraną próbkę statystyczną chińskich barów i z pomocą ekspertów-weterynarzy oraz najnowszej technologii wykazać przed kamerami, co naprawdę serwują nam budki z azjatycką kuchnią. Z braku środków ograniczmy więc aspiracje do bardziej humanistycznego zagadnienia: w którą z tych możliwości wierzą warszawiacy? Niestety, także odpowiedź na to pytanie przekracza nasze możliwości analizy. Jeśli bowiem zastosować starą dobrą zasadę pragmatyczną mówiącą, że sensem danego przekonania jest całość wyprowadzanych z niego konsekwencji, okaże się, że mieszkańcy stolicy ochoczo konsumują wieprzowinę, kaczkę i kurczaka. Wydawałoby się zatem, że nie mogą uznawać prawdziwości krążących pogłosek. Zarazem jednak sam akt ich powtarzania także stanowi praktykę społeczną, z którą w ramach konwencji dyskursu związane jest przyznanie prawdziwości powtarzanym opiniom. Wydaje się więc, że alternatywa: wierzą/nie wierzą jest w tym przypadku alternatywą tak samo nierozstrzygalną jak prawdziwe/nieprawdziwe.

To najlepszy znak, że do czynienia mamy z logiką inną niż hołubiony przez myśl europejską racjonalizm. Z logiką mityczną, którą chętnie przypisujemy „dzikim”, lecz z największą niechęcią rozpoznajemy u siebie samych. Zadajmy więc pytanie, które na pozór może nie wydać się tak interesujące jak dwa poprzednie – postaram się jednak pokazać, że prowadzi do zaskakujących wniosków. Zapytajmy: do czego służą mity kulinarne? Potraktujmy je nie jako teksty, lecz jako praktykę społeczną i spytajmy: po co właściwie się je opowiada?

Jeśli przyjrzymy się uważniej współczesnym „legendom miejskim” o porywaniu i zjadaniu psów, odnajdziemy w nich ślady znacznie starszych wierzeń – opowieści o Cyganach i Żydach porywających psy (zazwyczaj celem wytopienia z nich smalcu) są však dobrze znane badaczom folkloru (Benedyktowicz, 2000: 186). Zgodnie z koncepcją Floriana Znanieckiego (1990) poczucie obcości wynika z konfliktu wartości (w tym przypadku postrzegania i niepostrzegania psa jako surowca kulinarnego). Wobec historii opowiadanych o „Chińczykach” (którzy przy uważniejszej analizie etnograficznej okazują się... Wietnamczykami) warto zatem – nie rozstrzygając o ich prawdziwości – zadać dwa podstawowe pytania: dlaczego (w świetle konkretnych narracji) obcy zjada psa i – co być może mniej oczywiste, ale równie ważne – dlaczego my tego nie robimy?

Na poziomie wyjaśnień zawartych *explicite* w samych opowieściach, genezę analizowanych mitów kulinarnych łatwo wytłumaczyć charakterystycznym wnioskowaniem zgodnym z logiką folkloru, choć nie zawsze ze zdrowym rozsądkiem. Skoro gdzieś w Chinach jada się psy jako szczególnie przysmak (zdanie prawdziwe), to Chińczycy jadają psy (ryzykowne uogólnienie), a więc w „chińskich” restauracjach podaje się psy (ekstrapolacja mityczna). Zauważmy jednak, że przyjąwszy takie – proponowane przez treść samych

Marcin Napiórkowski – semiotyk kultury, pracownik Instytutu Kultury Polskiej. Zajmuje się badaniami nad mitologią współczesną oraz praktykami upamiętniania wydarzeń historycznych.

mitów – wyjaśnienie, godzimy się na to, by podobieństwo pomiędzy opowieściami o Chińczykach/Wietnamczykach, Cyganach, Żydach, góralach, a dziś także Turkach/Arabach, uznać za czysto przypadkowe. Wszak to, co w chińskich zwyczajach specyficzne, nie może posłużyć badaczowi za klucz do zrozumienia zwyczajów góralskich.

Na przykładzie wyjaśnień, jakie towarzyszyły głośnej (i niezwykle nasyconej mitycznie) sprawie ubojni psów w Częstokowie pod Warszawą (2003 r.) widać wyraźnie, że odpowiedzi dostarczane przez treść mitu nie mogą posłużyć jako kategorie analizy zjawiska obcości, gdyż są na nim ufundowane. Mit, przyjmując obcość za pewnik, wytwarza swoje wewnętrzne racjonalizacje, które wtórnie mają ją uzasadnić. W przywoływanym przykładzie ubojni psów są to zarówno racjonalizacje ekonomiczne (Chińczycy wybierają psy, bo są tańsze), jak i psychologiczne (Chińczycy wybierają psy, bo to przysmak). Jednak nawet jeśli przyjmemy proponowane przez mit wyjaśnienia za dobrą monetę, nie pozwolą nam one uchwycić intrygującej kwestii stanowiącej o specyfice analizowanych tu opowieści.

Zauważmy bowiem, że najbardziej rozpowszechnione mity nie mówią o tym, że „Chińczycy jedzą psy”, lecz wyrażają lęk przed tym, że to nam mogliby dać psa do zjedzenia. To właśnie w tym odwróceniu ról mit wymyka się własnej, wewnętrznej logice – zarówno ekonomicznej, jak i psychologicznej. Wychudzony kundel kupowany za 20–30 zł (jak twierdzą zgodnie relacje prasowe z nalotu na „ubojnię psów” w Częstokowie) może zastąpić kurczaka (ok. 4 zł za kilogram w hurcie) jedynie jako przysmak, nigdy jako tańszy substytut. Jeśli zaś uważamy psa za przysmak – nie karmimy nim na siłę obcych. Poszczególne racjonalizacje stoją więc w sprzeczności!

Także racjonalizacje dotyczące drugiego problemu – dlaczego my nie jadamy psa – okazują się problematyczne. Opowieści inspirowane analizowanym tu wydarzeniem zazwyczaj traktują tę kwestię jako oczywistą: „psów się nie jada”. Sam mit przedstawia się więc jako klasyczna opowieść o obcości: zderzenie „normy” z „egzotycznym zwyczajem”, co szczególnie wyraźnie daje o sobie znać, ilekroć autor zmierzyć się musi z problemem relatywizmu.

Zarówno jedzenie jak i niejedzenie psów zostają więc w micie przyjęte za pewnik, służący po prostu do definicji obydwu grup. Ubojnia w Częstokowie była tak przerażająca właśnie dlatego, że służyć miała złamaniu rzeczywistej opozycji między „swojskością” a „obcością”! W tym kontekście na pierwszy plan wysuwa się kolejne pytanie, wyłaniające się z początkowej opozycji między jedzeniem i niejedzeniem: dlaczego obcy nas karmią? W rzeczywistości mitycznej obcy pochodzi ze świata wrogiego i niebezpiecznego. Skąd więc zaskakująca trwałość toposu, który przechodzi z Żyda karczmara przez wędrownego cygańskiego handlarza aż po współczesne „chińskie” bary i „arabskie” kebaby?

Zrozumienie mitu za pośrednictwem jego treści okazuje się niemożliwe. Istnieje jednak, jak uczą nas teoretycy mitu, jeszcze jedna forma logiki mitycznej, tym razem ukryta nie w treści wierzeń, lecz w ich strukturze. Potrzeba nam zatem konstrukcji teoretycznej, która nie tyle pozwoli odpowiedzieć na zadane przez mit pytania (zresztą sam mit ma to do siebie, że odpowiedzi dostarcza aż w nadmiarze), ile przeformułować je i postawić w nowy sposób. Być może przywoływane narzędzia wydadzą się wobec błahości materiału wytaczaniem ciężkich armat przeciw komarom, chciałbym jednak wykorzystać podobieństwo między mitami kulinarnymi o obcych a fascynującym antropologów od przeszło stulecia fenomenem tabu kulinarnego i jego związku z totemizmem.

Totemizm dzisiaj?

Totemizm stał się ulubionym przedmiotem dociekań antropologii, od kiedy John McLennan (*Totemism*, 1869) ujrzał w nim pomost łączący strukturę społeczną z odkrytym (czy „wynalezionym”) przez Edwarda Burnetta Taylora animizmem – „najpierwotniejszą” formą świadomości religijnej polegającą na przypisywaniu zjawiskom natury życia osobowego. Od tego czasu teorie wyjaśniające totemizm wysuwane przez kolejnych wielkich antropologów (Frazer, Durkheim, Malinowski, Radcliffe-Brown, Lévi-Strauss) wyznaczały kolejne rozdziały w rozwoju tej nauki.

Z naszego punktu widzenia szczególnie użyteczna wydaje się koncepcja dostrzegająca w totemie „emblem” określonej grupy społecznej, za pośrednictwem którego dokonywała ona uświęcenia samej siebie. Ważnego uzupełnienia tej teorii dokonał Radcliffe-Brown, stwierdzając, że sakralizacji ulegają nie przypadkowe przedmioty, lecz zwierzęta, rośliny czy narzędzia szczególnie ważne dla przetrwania danej grupy, którym nadawano przez to wartość sakralną.

W tym samym kierunku, antycypując teoretyczne rozstrzygnięcia Radcliffe-Browna, podąża Bronisław Malinowski, analizując konkretne przykłady wierzeń totemicznych związanych z pomnażaniem bogactw naturalnych. Otóż w systemach wierzeń australijskich (na podstawie których Radcliffe-Brown będzie później formułował swoją teorię) żyjący w Czasie Snu przodkowie współczesnych ludzi (*alcheringa*) „naturalnie mają w swej naturze coś z danego zwierzęcia czy danej rośliny. [...] zwierzęca i roślinna natura tych przodków, przejawia się w ich zdolności przyjmowania do woli postaci zwierząt lub roślin, a także w zdolności wytwarzania tychże” (Malinowski, 1990: 20). Mityczny przodek „był” zatem w pewnym sensie rośliną lub zwierzęciem, co zapewniało mu dostęp do magii płodności gwarantującej obfitość danego gatunku. W ten sposób ustanowiona zostaje totemiczna relacja między uprawianiem (bądź hodowaniem) a tożsamością: ludzie potrafią (a przynajmniej archetypiczni przodkowie potrafili) wytwarzać (uprawiać, hodować) swój totem dlatego, że pozostają z nim związani w sposób metaforyczny, nie metonimiczny: to znaczy „są” totemem.

Prowadzi to do dwuznacznej sytuacji. Na pierwszy rzut oka „stanem naturalnym” wydaje się nie tylko wytwarzanie, ale także żywienie się swoim totemem – człowiek wszak „jest tym, co je”. Zarazem jednak konsumpcja członków własnej wspólnoty (z którymi zwierzę totemiczne jest utożsamione) nosi wszelkie znamiona kanibalizmu. Dlatego też w wielu analizowanych społeczeństwach te dwie płaszczyzny – produkcja żywności i jej konsumpcja – zostają rozdzielone, w wyniku czego pojawia się kulinarne tabu totemiczne – zakaz jedzenia tego, co się wytwarza. W ten sposób pojawia się analogiczna do egzogamii „egzofagia”, wymuszająca na sąsiadujących plemionach wymianę pożywienia i stwarzająca społeczną ramę ich koegzystencji opartej na tak cenionej przez antropologów (jak choćby Marcel Mauss) „zasadzie wzajemności” związanej z cyrkulacją dóbr. Zarazem rytualne praktyki pomnażania totemicznego pożywienia służą organizacji pracy w plemienu, a przez to stworzeniu jego wewnętrznej struktury społecznej (Malinowski, 1990: 39). Wymiana pożywienia i związany z nią zestaw nakazów i zakazów powinien więc interesować antropologów co najmniej w równym stopniu, co badana nieustannie wymiana żon – „system konsumpcji” może się bowiem okazać nie mniej istotny dla struktury społecznej niż systemy pokrewieństwa. Analizy mitów wskazują zresztą na fascynującą paralelę pomiędzy tymi dwiema

plaszczyznami, w ramach której „kod pokrewieństwa” i „kod kulinarny” funkcjonują nierzadko wymiennie, pozwalając na objaśnianie współżycia w kategoriach jedzenia i odwrotnie.

Wychowany na tekstach francuskiej szkoły socjologicznej Roger Caillois zwięźle podsumowuje prowadzone przez pokolenia badaczy rozważania teoretyczne, które prowadzą nas do zrozumienia fenomenu „egzofagii” czyli „obcego-karmiciela”. Społeczna „zasada poszanowania” dzieli niektóre społeczeństwa na dwie fratrie, z których „każda działa na rzecz drugiej fratrii we wszystkich dziedzinach: obrzędów, pożywienia, gospodarki, prawa, związków małżeńskich czy usług pogrzebowych” (Caillois, 1995: 80). W ten sposób abstrakcyjne na pierwszy rzut oka systemy totemiczne okazują się zarazem systemami społecznymi i gospodarczymi. To, co wytwarzamy (i zarazem „czym jesteśmy”) podlega zakazowi wewnątrz naszej grupy, oddajemy to więc do spożycia grupie zewnętrznej. Tym samym rodzi się system antytetycznych świadczeń udzielanych na zasadzie wzajemności, w wyniku których tabu żywieniowe przyczynia się do stworzenia więzi między „nami” a „obcymi” (Caillois, 1995: 83). Caillois podkreśla też, że ustanowienie tej relacji wiąże się jednoznacznie z ukonstytuowaniem fundamentalnej dla mitu kategorii *sacrum*. Nie dziwne zatem, że mit – pragnąc ją wyeksplikować ze szczególną wyrazistością – odwołać się może w konstruowaniu obcości właśnie do kodu kulinarnego.

W ten sposób dotarliśmy do możliwego źródła toposu obcego-karmiciela, ale uwaga nasza skierowana została na kolejne pytania. W jaki sposób rozpoznać „totemiczną” naturę określonego przedmiotu? Jaką rolę pełni w micie złamanie tabu kulinarnego?

Pies jako totem i tabu

Związek pomiędzy zwierzęcą etykietą a obcością jest złożony. Pozostawimy przy przykładzie psa. W kulturze ludowej stanowił on jedną z tradycyjnych etykiet odnoszących się do obcych, którzy mieli rzekomo rodzić się ślepo jak psy, szczerkać zamiast mówić lub wręcz byli mianem „psów” określane. Jest to realizacja dobrze znanego motywu „obcy jako zwierzę” (Benedyktowicz, 2000: 125–128).

Mimo pozornych podobieństw to nie z tym fenomenem mamy jednak do czynienia w analizowanym przypadku, bowiem w przywoływanych tekstach współczesnych pies nie jest wcale sytuowany po stronie zwierząt! W świetle przytoczonych narracji mitycznych jedyną słuszną odpowiedzią na pytanie, „dlaczego nie zjada się psa?”, jest w naszej kulturze przywołanie przysłowia, w myśl którego „pies jest najlepszym przyjacielem człowieka”. Jest to klasyczne tabu kulinarne, które wybraną grupę zwierząt czyni bezpośrednio związaną z „ludzką” tożsamością danego plemienia. Pies okazuje się zatem, w pewnym sensie, naszym „totemem”. Stąd też „wzorcowemu obcemu” – w myśl logiki przeciwieństw charakteryzującej wierzenia o innych – przypisuje się przez zaprzeczenie cechę łamania tabu, a więc konsumowania zakazanego zwierzęcia. Wydaje się, że mamy tu do czynienia ze współczesnym przykładem „myślenia za pomocą rzeczy”, w ramach którego zwierzę staje się narzędziem logicznej operacji klasyfikacji przeciwstawiającej „swoich” i „obcych” (Lévi-Strauss, 1998: 54–55; Leach 1998, 54–55).

Kategoria totemu nie tyle charakteryzuje więc jedną ze stron relacji, ile przyporządkowywana jest obydwu, lecz w różnych „modalnościach”. Projektowana jest zatem w różny sposób na obydwie strony relacji. My „jesteśmy

psami”, podczas gdy obcy to ci, którzy psy zjadają. I dalej: ponieważ norma (jako oczywista) nie musi stanowić przedmiotu opowieści, pies staje się atrybutem obcego, gdyż w połączeniu z nim występuje jako „element nacechowany”, a więc w kontekście złamania normy. Paradoksalnie więc w narracji mitycznej nasz totem charakteryzuje raczej obcego niż „swojego”. Dzieje się tak ze względu na fundamentalną niesymetryczność mitów, które są zawsze czyimiś mitami. Słuchaczowi z własnej grupy społecznej nie trzeba po prostu opowiadać, co „u nas” robi się z psami; tym samym pies pojawia się w opowieści dopiero w kontekście nietypowym, a więc w sytuacji złamania tabu.

Rozumowanie to prowadzi do kolejnego wniosku zaskakująco zbieżnego z badaniami nad totemizmem. Otóż we współczesnych mitach złamanie tabu kulinarnego zostaje utożsamione z ludożerstwem. Zgodnie z przywoływanymi rozpoznaniem Caillois, świadczenia żywnościowe są paralelne do świadczeń seksualnych, a naruszenie tabu kulinarnego odpowiada tabu kazirodztwa lub ludożerstwa: „Zjedzenie totemu i naruszenie prawa egzogamii – to równoległe wykroczenia przeciwko temu samemu prawu, które przydziela każdej grupie to, co święte, i to, co świeckie” (Caillois, 1995: 90). Dyskurs ochrony zwierząt, którego język wyraźnie pobrzmiewa w analizowanych tekstach współczesnego folkloru, ustanawia więc psa jako zwierzę totemiczne, dając początek mitowi katowanego zwierzęcia jako opowieści o skalaniu totemu. W ramach logiki mitycznej, z której dyskurs ekologiczny wydaje się czerpać w sposób wart głębszego zbadania, tożsamość i prawa członków wspólnoty zostają rozciągnięte na zwierzęta o szczególnym znaczeniu. Konsumpcja psa staje się tym samym równoznaczna ze zjedzeniem członka wspólnoty.

W świetle przedstawionej wyżej reguły „komplementarnych fratrii” połączonych „zasadą wzajemności” prowadzi to do intrygujących paradoksów. Obcego definiujemy jako tego, kto – łamiąc tabu – spożywa nasz totem, lecz zarazem jako tego, kto nas karmi. Prowadzi to do istotnej sprzeczności w konstrukcji figury obcego. Zaś narzędziem pojednania takich sprzeczności staje się – zgodnie z rozpoznaniem Lévi-Straussa – właśnie narracja mityczna. Dlatego tak dobrym punktem wyjścia dla mitu jest sytuacja, w której obcy, przekraczając granicę naszego świata, staje się „wewnętrznym wrogiem”. Następuje wówczas zniesienie dystansu przestrzennego zapewniającego „rozdzielenie” wymiany świadczeń, która miała charakter cyrkulacji. Innymi słowy tak długo, jak obcy pozostawał poza granicami naszego świata, „wytwarzanie pokarmu” i „konsumowanie pokarmu” odbywały się w dwóch różnych przestrzeniach. Tymczasem, jak zobaczymy dalej, pojawienie się obcego wewnątrz naszego świata prowadzi do nałożenia się obrazów „obcego-ludożercy” i „obcego-karmiciela”, w wyniku czego wyłania się pośrednia kategoria „obcego-truciciela”.

„Arab” jako obcy i wewnętrzny wróg

Przyjrzyjmy się pod tym kątem innej legendzie miejskiej – niezwyklej opowieści o kebabowym podziemiu. Początek całej historii dały niefortunne słowa rzecznika prasowego PKP, który chcąc pochwalić się sukcesami przy remontowaniu dworca, wspomniął o usunięciu „nielegalnego magazynu mięsa”. Sensacyjną wiadomość bezkrytycznie podchwytyują i powtarzają największe media. W ten sposób „magazyn” na zasadzie głuchego telefonu

zmienia się kolejno w „wielki magazyn” a nawet hurtownię, „gdzie składowano i porcjowano mięso niewiadomego pochodzenia do kebabów, chyba dla całej Warszawy” (http://www.tvnwarszawa.pl/archiwum/28415,1669668,0,1,mie-so_do_kebabow_w_podziemiach_centralnego,wiadomosc.html). Badacz współczesnej mitologii nie musiał czekać na dziennikarskie sprostowania, by dostrzec tu nowe wcielenie bardzo starych toposów. Struktura tej opowieści przedstawia szereg dobrze znanych elementów wierzeń o obcych, jak choćby „obcy żyjący w podziemiu”, „spisek obcych” czy „obcy-truciele”.

Mit ten opowiada o nowym „kulinarnym obcym” na ulicach Warszawy (i pod nimi). Oto w naszym świecie pojawia się „Arab” (kategoria etniczna równie chwiejna, jak „Chińczyk”, który mógł się okazać Wietnamczykiem). Przybywa w postaciach przeróżnych: wdziera się do naszych domów poprzez media, gdzie widzimy „Araba” dokonującego gorszących praktyk poniżania kobiet i ciemnienia wolności religijnej, lub też czytamy, że zbliża się on już do granic Europy czy „Zachodniego Świata” (a więc granic „kosmosu”); potajemnie przygotowuje akcje terrorystyczne (bo „Arab” to terrorysta zwany również „fundamentalistą” bądź też po prostu – w skrócie – „muzułmaninem”); wreszcie przybywa także osobiście – spotykamy go w budce z kebabem. W jaki sposób jednak rozgraniczyć „Araba” fanatyka i terrorystę od sympatycznego pana, który wielgachnym nożem skrawa nam do kanapki baraninę?

Być może legendy miejskie, takie jak opowieść o „kebabowym podziemiu”, rodzą się właśnie z tego poczucia sprzeczności. To za ich pośrednictwem oglądany na co dzień „Arab” z kebabu przyjmuje na siebie cechy obcości, którymi obdarzamy go w wyobraźni. „Arab-ciemiężca kobiet” nie zgadza się z obowiązującymi na Zachodzie normami, „Arab-terrorysta” knuje w podziemiu, logika mityczna przenosi więc na „Araba-z-kebabu” stare wierzenia dotyczące obcych spiskujących w ciemnościach. Dawniej czynili to Żydzi, drążący tunele pod miastem i porywający niemowlęta. Jeszcze wcześniej, za cesarza Nerona, postępowanie takie przypisywano pewnej niewielkiej sekcje gromadzącej się w katakumbach celem spożywania ciała i krwi.

W ten sposób rodzi się kluczowa dla omawianych mitów kategoria „wewnętrzny wroga”. Kategorie „swojego” i „obcego” nabierają w rzeczywistości mitycznego charakteru przestrzennego. Taka wizja świata nadaje się doskonale do wyjaśnienia obcego-barbarzyńcy poza granicami „kosmosu”, a więc odległego Araba-terrorysty. Skąd jednak w takim razie bierze się obcy w samym sercu „naszego” świata, jakie niewątpliwie stanowi Dworzec Centralny? Otóż zazwyczaj dostrzegamy jedynie wymiar poziomy mitycznego „modelu kosmicznego” (granice wspólnoty), gdy tymczasem w analizowanych mitach daje o sobie znać wymiar pionowy. Eleazar Mielewski dokonuje ich porównania na przykładzie mitologii nordyckiej, gdzie horyzontalnemu podziałowi swój/obcy (granice Midgardu otaczanego ze wszystkich stron przez Utgard – domenę chaosu) odpowiada podział wertykalny pomiędzy podziemiem, światem ludzi i światem bogów (Mielewski, 1981: 264–270, 208–210). W oparciu o tę analizę Mielewski zauważa, że do czynienia mamy z dwoma równoległymi funkcjonującymi kodami, za pomocą których wyrażać można te same treści: „Model wertykalny związany jest wzajemnie z horyzontalnym poprzez szereg utożsamień, które są w istocie transformacjami.” (Mielewski 1981: 309) A zatem chaos rozciągający się dookoła (poza granicami kosmosu) i chaos zajmujący podziemia to ta sama obcość wyrażona w ramach dwóch podsystemów przestrzennych: horyzontalnego i wertykalnego. W przypadku definicji „innego” pozwala to na „izomorficzne” (a więc z zachowaniem „głębokiej struktury”, lecz nie „powierzchniowej

treści”) przekształcenie obcego w „wewnętrzznego wroga”. Jak zobaczymy dalej, jeden z nich okazuje się ludożercą, drugi – trucicielem. Taka wizja świata rodzi szereg wyobrażeń związanych z obecnością tego, co diabelskie i nieczyste, tuż obok (czy dokładniej: tuż pod nami).

Ludożercy i truciciele

Jednak najbardziej dla nas interesującym komponentem mitu „kebabowego podziemia” jest jego składowa kulinarna. To właśnie tutaj wątki totemizmu związanego z „obcym-karmicielem” i „wewnętrzного wroga” znajdują fascynujące scalenie. Jedzenie to sfera szczególnego lęku przed obcością. Kształtują ją znane każdej kulturze zakazy i nakazy, normy wyznaczające „jadalne” i „wstrętne”, „czyste” i „nieczyste” (Lévi-Strauss, 2001; Douglas, 2007). Jeśli przyjmiemy, że granica „naszego” i „obcego” stanowi zarazem granicę *sacrum* i *profanum*, to nieczystemu jedzeniu spożywanemu przez obcego towarzyszy niepokojąca kategoria trucizny, która mogłaby przeniknąć do wewnątrz wspólnoty wraz z „wewnętrznym wrogiem”.

Opozycja swoje-obce okazuje się homologiczna do opozycji czyste/nieczyste (czy w szczególnych przypadkach jadalne/niejadalne, świeże/zgniłe itp.). Oznacza to, że wyraża się także za pomocą tych samych przeciwstawień w ramach kodu przestrzennego:

czyste = wewnętrzne (kosmos) | nieczyste = zewnętrzne (chaos)

albo też w kodzie wertykalnym:

czyste = wysokie (powierzchnia) | nieczyste = niskie (podziemie)

To właśnie poprzez pożywienie obcość mogłaby niepostrzeżenie wnikać do naszego organizmu i naszego społeczeństwa (paralela czytelna i dobrze już opisana). Wydaje się więc, że mit obcego-truciciela zasługuje na analizę równie szczegółową, jak dobrze rozpracowany przez antropologów mit obcego-ludożercy. Można wręcz postawić pytanie, czy przypadkiem topos obcego-truciciela nie stanowi przekształcenia wizji obcego-ludożercy w warunkach wzmożonego poczucia zagrożenia wewnętrznego?

Obcy-ludożerca, który łamie najważniejsze tabu żywieniowe naszej kultury, podkreśla jedynie swoje istnienie „na zewnątrz”, a przez to utrwała jej granice za pośrednictwem kodu przestrzennego. Jest, by raz jeszcze użyć terminologii Jurija Łotmana, nośnikiem anty-kultury w opozycji do kultury. Tak rozumiana obcość nigdy nie może zmieszać się z „naszością” i przekształcić jej na swoją modłę. Obcy-ludożerca może więc zagrozić nośnikom naszych wartości, lecz nie samym wartościom (może nas pokonać, ale nigdy podbić). Wierzenia o tak rozumianej obcości to nie tylko klasyczny mit antropofagii, która zawsze istnieje gdzieś daleko (za rzeką, za górami, „w interiorze”), lecz także jego przekształcenia, wśród których szczególnie rozpowszechniony jest topos obcych porywających niemowlęta. Przekształceniem mitu antropofagii wydaje się także opisane wyżej zjadanie psów, które – na zasadzie bliskiej Lévi-Straussowskiej logice klasyfikacji totemicznych – zostaje przeniesione do sfery tego, co ludzkie (kto zjada psa – zjada przyjaciela, a więc członka naszej wspólnoty.)

Obcy-truciciel działa inaczej. Nie dąży do pożarcia nas i zniszczenia nośników naszej kultury, lecz raczej do przetworzenia jej wartości – zamienienia kosmosu w chaos. Logika działania obcego-ludożercy była logiką porwania: zabierał on coś ze „sfery naszego” w „sferę obcego”. Obcy-truciciel postępuje odwrotnie – przynosi „nieczyste” ze sobą, przekraczając granice

naszego świata. Zatruiwa studnie, roznosi zarazę, wreszcie – próbuje zmusić nas do przekroczenia tabu kulinarnego. Warto zauważyć, że mity ludożercy i truciciela wykazują wiele strukturalnych odpowiedniości i „pasują do siebie” w ten sposób, że zdolne są stworzyć sensowną narracyjną całość; często też wykorzystują te same „rekwizyty”. Na przykład podziemnych tuneli można używać zarówno do porywania niemowląt, jak i do zatrutowania studni – połączenie tych dwóch historii to opowieść o zatruciu studni krwią; podobnie semantycznie funkcjonuje para „spożywanie psa” – „podawanie psa do spożycia”, która w połączeniu daje mit porwania psa i podrzucenia go na nasz talerz.

W oparciu o jedną kategorię „nieczystości pożywienia” kształtują się tu więc dwa rodzaje obcości (obcy-ludożerca i obcy-truciciel) i właściwe im dwie symetryczne jednostki syntagmatyczne – „zdobywanie nieczystego pożywienia” oraz „podrzucanie nieczystego pożywienia”. Tworzą one oryginalną narrację obiegu nieczystego pokarmu, którą warto by może porównać z innymi antropologicznymi badaniami dotyczącymi krążenia nieczystości. Korelatem każdej z tych jednostek syntagmatycznych jest wydarzenie (lub praktyka) odpowiednio „świadomego kanibalizmu” i „nieświadomego kanibalizmu”. Pierwsza z tych praktyk służy stygmatyzacji obcego, druga stanowi projekcję lęków społeczeństwa przed złamaniem tabu i – co za tym idzie – utraceniem „naszej” tożsamości na rzecz stania się obcym.

W ten sposób dotarliśmy do możliwej odpowiedzi na pytanie: po co właściwie opowiada się dziś mity kulinarne? Codzienne spotkania z obcością, która wita nas w kebabie, okazują się rozczarowująco zwyczajne. Ponieważ jednak „inność” i „naszość” stanowią kategorie komplementarne – rozmycie granic obcości rodzi poczucie zagrożenia tożsamości. Jeśli „wzorcowy obcy”, jakim ma być we współczesnym świecie „Arab”, okazuje się tak podobny do nas – to skąd czerpać pewność, że „my” to wciąż „my”? Być może zatem współczesne wierzenia o obcych są reakcją nie na poczucie zagrożenia ze strony obcości, lecz właśnie na brak tego poczucia? Tworzą one symulakra obcości, egzotyzując to, co codzienne i znane, by uniknąć ryzyka „zegzotyzowania” nas samych. Fakt, że „mity kebabowe” mają raczej podkreślać normalność „naszości” niż odmienność „obcości”, potwierdzałyby ich znikoma skuteczność praktyczna. Mity te opowiada się, powtarza, przetwarza i komentuje, lecz nie przenosi ich logiki na codzienne postępowanie. Opowiadamy i słuchamy z przejęciem o „podziemnej hurtowni”, co nie przeszkadza nam wcale jeść w kebabach. A może nawet pomaga, dodając smaku najpopularniejszej ostatnio potrawie „na mieście”. W końcu nic nie smakuje tak, jak zakazany owoc...

BIBLIOGRAFIA

- Anonim, 2003, *Pożeracze ciał*, „Świat konsumenta”, 5 (21) 2003.
- Bartmiński J., 1996, *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. 1 *Kosmos*, cz. 2, Lublin.
- Benedyktowicz Z., 2000, *Portrety „obcego”*, Kraków.
- Bogatyriew P., Jakobson R., 1979, *Folklor jako swoista forma twórczości*, [w:] Bogatyriew P., *Semiotyka kultury ludowej*, Warszawa.
- Bystroń J. St., 1998, *Niemcy w tradycji popularnej*, [w:] tegoż *Tematy, które mi odradzano*, Warszawa.
- Caillois R., 1995, *Człowiek i sacrum*, Warszawa.
- Douglas M., 2007, *Czystość i zmaza*, Warszawa 2007.
- Halik T., 2006, *Migrancka społeczność Wietnamczyków w Polsce w świetle polityki państwa i ocen społecznych*, Poznań.
- Jakuczek A., 2009, *Migranci wietnamscy w Polsce*, [w:] Kihl J. (red.), *Mniejszości narodowe i etniczne*, Kraków.
- Kuper A., 2009, *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego*, Kraków 2009.
- Leach E., 1998, *Lévi-Strauss*, Poznań.
- Lévi-Strauss C., 1998 *Totemizm dzisiaj*, Warszawa.
- Lévi-Strauss, C., 2001, *Mysł nieoswojona*, Warszawa.
- Łotman J., Uspieński B., 1975, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, [w:] Janus E., Mayenowa M.-R. (red.), *Semiotyka kultury*, Warszawa.
- Malinowski B., 1990, *Totemizm i egzogamia. Z powodu książki J.G. Frazera Totemism and Exogamy*, [w:] tegoż, *Mit, magia, religia, Dzieła* t. 7, Warszawa.
- Mieleński E., 1981, *Poetyka mitu*, Warszawa.
- Mięso do kebabów w podziemiach centralnego*, 2010 (http://www.tvnwarszawa.pl/archiwum/28415,1669668,0,1,mieso_do_kebabow_w_podziemiach_centralnego,wiadomosc.html, 15.12.2011)
- Ong W. J., 1992, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, Lublin.
- Sobczak J., 2009, *Kryzys polskiej tożsamości*, [w:] Dyczewski L., Wadowski D. (red.), *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach*, Lublin.
- Sulima R., 1976, *Folklor i literatura*, Warszawa.
- Znaniński F., 1990, *Studia nad antagonizmem do obcych*, [w:] tegoż, *Współczesne narody*, Warszawa.

Marta Mazur

Przy- szłość księ- garń

**stacjonarnych
w obliczu księgarń
internetowych
ze szczególnym
uwzględnieniem
sieci księgarń
Empik w Polsce**

Coraz więcej księgarzy zadaje sobie pytanie, jak zdobyć klienta-czytelnika w obliczu zdominowania rynku wydawniczego przez sieci księgarń, łączących funkcje tradycyjną ze sprzedażą internetową.

Współczesne postrzeganie księgarń stacjonarnych jako miejsc, w których panuje cisza i charakterystyczny zapach świeżo drukowanych, często jeszcze ciepłych książek, bezpowrotnie się kończy. Obecnie to miejsca, w których rozbrzmiewa muzyka, a ludzie przeglądają książki przy stoliku z kawą; namiastka centrum kulturalnego. W większości miast Polski powstały klubo-księgarnie czy kawiarnio-księgarnie, w których gromadzą się tzw. ludzie kultury – od poetów, dziennikarzy, po zwykłych ludzi, którzy pragną rozwijać swoją osobowość i wrażliwość przez piękno sztuki. Organizowane spotkania czy dyskusje przypominają te z dwudziestolecia międzywojennego; przy kawie toczą się dysputy o wyższości biografii Sławomira Mrożka nad najnowszą powieścią Marka Krajewskiego. Jednym z pierwszych takich miejsc był Czuły Barbarzyńca w Warszawie, to tam Beata Tyszkiewicz prezentowała nowości wydawnicze w programie emitowanym w telewizji polskiej. Istnienie takich hybryd kulturalnych ma na celu uprzyjemnianie czasu, zaktywizowanie ludzi do wychodzenia z domu i czynne propagowanie czytelnictwa.

W niniejszym artykule pod pojęciem księgarni stacjonarnej rozumiane są wszelkie formy sprzedaży książki przez księgarzy lub same wydawnictwa, czyli tradycyjne i wydawnicze księgarnie – np. PWN, targi wydawnicze, kiermasze czy antykwiariaty. To rozróżnienie jest potrzebne do zrozumienia mechanizmów, którymi posługuje się księgarnia stacjonarna w opozycji do sprzedaży internetowej.

Marta Mazur – doktorantka UE we Wrocławiu, Nauki Ekonomiczne – Badania Marketingowe. Zainteresowania naukowe związane z zastosowaniem narzędzi marketingu w kulturze.

Tradycyjne księgarnie

Księgarnie internetowe, w kontekście poruszanego tutaj problemu, pokazane są wyłącznie przez pryzmat sprzedaży książek. Dla wszystkich zwolenników księgarń tradycyjnych, głównie ze względu na fizyczny kontakt z książką i jej autorem ważnym wydarzeniem są targi wydawnicze, w czasie których odwracają się role – to wydawcy i pisarze walczą o uwagę odwiedzających. W celu zwrócenia uwagi czytelnika poszczególne domy wydawnicze organizują spotkania z autorami, w czasie których podpisują oni swoje książki, oraz ustalają promocyjne ceny na większość tytułów. Pomimo odbywania się kilku takich imprez w ciągu roku, dostępność do nich jest ograniczona, głównie ze względu na lokalizacyjnych, ponieważ odbywają się w dużych miastach Polski – Warszawie, Krakowie, Poznaniu i Wrocławiu. Mieszkańcy mniejszych miast wykorzystują możliwość nabycia książek przez internet. Obecnie targi wydawnicze są traktowane jako okazja do zakupu książek po promocyjnych cenach, często konkurencyjnych w stosunku do e-księgarń, ale także jako wizyta postrzegana wpisywana w kategoriach przyjemności. Uczestnikami takich imprez są ludzie o sprecyzowanych gustach czytelnicznych; oprócz osób prywatnych część odwiedzających targi stanowią księgarze, którzy nawiązują kontakty z wydawnictwami. Wśród wystawców znajdują się zarówno znane domy wydawnicze, jak i lokalne, małe oficyny, które mają możliwość zaprezentowania swojej oferty szerszemu gronu. Udział w targach z punktu widzenia wystawcy to szansa na zdobycie nowych czytelników, budowanie kontaktu z prasą i sprawdzenie swoich możliwości w walce z konkurencyjnymi wydawnictwami (Wójcik, Białowąs, Flisińska, 2000: 100–101). Najważniejszym punktem każdego targów jest promocja nowości wydawniczej przez

samego autora; to jedyna możliwość otrzymania autografu czy zamienienia kilku słów z pisarzem. Targi książki są łącznikiem między czytelnikiem a wydawnictwem, który wzmocniony jest poprzez atrakcyjną cenę publikacji; w wielu przypadkach jest ona niższa niż w sprzedaży detalicznej. Stanowią także zagrożenie z punktu widzenia księgarzy, obawiających się, że odwiedzający zaspokoją swoje potrzeby czytelnicze i nie będą chcieli dokonywać zakupów książek w innej formie.

Wśród targów organizowanych w Polsce warto przedstawić te najważniejsze, na podstawie których można określić preferencje czytelnika w wyborze formy zakupu książek. Warszawskie Targi Książki odbywają się od 2010 roku w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. W czasie czterech dni maja (czwartek – niedziela) mają miejsce prezentacja wydawnictw, seminaria i konferencje. Jednak największą zaletą tej imprezy jest wirtualna platforma, umożliwiająca osobom spoza stolicy zapoznanie się z ofertą wydawniczą, a przede wszystkim dokonanie zakupu po promocyjnych cenach. Warszawskie czy Krakowskie Targi Książki wykorzystując multimedia umożliwiają internautom zakup książek po promocyjnych cenach za pomocą e-księgarni Merlin.com.

W ostatnim czasie o WTK było głośno z powodu konfliktu finansowego między dotychczasowym organizatorem Międzynarodowych Targów Książki Ars Polona z PKiN. PKiN w ciągu trzech lat podniósł czynsz Ars Polona o 250 proc., a jej wpływy w 2009 roku wynosiły 300 tys. zł; a rok później po powstaniu Warszawskich Targów Książki poniosła straty na poziomie 700 tys. zł. Licząca 56 lat historia targów, których inicjatorem była Ars Polona, pokazuje, że to atrakcyjna forma sprzedaży książek z ekonomicznego punktu widzenia. Niestety Ars Polona sukcesywnie traciła szansę na organizację kolejnych imprez takich jak Krajowe Targi Książki, Targi Książki Naukowej i Akademickiej ATENA czy Targi Książki Edukacyjnej EDUKACJA. Obecnie Ars Polona zaskarżyła PKiN o zagarnięcie wieloletniego dorobku w organizowaniu imprez kulturalnych (Kijowski, 2011: A18).

Omawiając targi książki należy poświęcić kilka słów podręcznikom akademickim i książkom naukowym, które ze względu na wysoką cenę są niedostępne dla studentów. Wydawnictwa chcą ułatwić studentom dostęp do nowości wydawniczych, często dostępnych w pojedynczych egzemplarzach w bibliotekach, poprzez uczestnictwo w targach książek akademickich, organizowanych najczęściej na uczelniach. Targi nie stanowią realnego zagrożenia dla sprzedaży internetowej, w większości przypadków wykorzystuje się technologię do przyciągania czytelników-klientów.

Coraz większym uznaniem cieszą się punkty z tanimi książkami, w formie kiermaszów lub stacjonarnych stoisk. Są to miejsca, w których można trafić na pozycje będące końcówkami serii lub przeciwnie – stanowiące nad-nakład wydawniczy. Wśród prezentowanych tytułów znaleźć można beletrystykę, kryminały, romanse czy literaturę dziecięcą, jednak 1/3 asortymentu stanowią albumy. Takie punkty przyciągają osoby wiedzące czego szukają, o sprecyzowanych gustach wydawniczych, a wśród oferowanych książek znaleźć mogą rodzinne, których nakład się wyczerpał. Na rynku polskim, oprócz niesformalizowanych w sieć punktów z tanią książką, głównym aktorem jest sieć Dedalus, która prowadzi działalność dwutorowo – zarówno internetowo, jak i stacjonarnie. W tej drugiej formie prowadzi punkty sprzedaży w pięciu dużych miastach Polski: Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Częstochowie i Bielsku-Białej. Jednak Dedalus nie umożliwia odbioru zamówionych książek *on-line* w punktach stacjonarnych. Głównym czynnikiem istnienia takiego rodzaju działalności na rynku wydawniczym jest atrakcyjna cena (nawet do

70 proc. upustu w stosunku do ceny detalicznej). W swoim asortymencie sieć Dedalus oferowała także książki z tzw. dodatków gazetowych oraz filmy DVD również pochodzące z prasy, jednak ich sprzedaż była niezadowolająca i w wielu punktach została wycofana. Tanie księgarnie muszą bardzo starannie określić pozycje książkowe, które znajdą się na półkach, ponieważ dysponują znacznie większą liczbą książek i z przyczyn pragmatycznych nie są w stanie w przejrzysty i dostępny dla klienta sposób zaprezentować ich tak, jak w przypadku stacjonarnych księgarni. Z tego powodu wizyta w takich miejscach przypomina pobyt w antykwariacie, gdzie dosłownym znaczeniu tego słowa poszukuje się ciekawych pozycji wydawniczych.

Większości młodych ludzi księgarnia kojarzy się z Empikiem lub siecią Traffic, rzadziej Matras. Wyjaśnienie jest banalne – przede wszystkim to miejsca, w których panuje wolność pod każdym względem. Bo czy w każdej księgarni sprzedawca pozwoli nam usiąść na schodach, żeby przeczytać całą książkę za darmo? Na pewno nie. Dzieje się tak również dlatego, że na przykład Empik nie ogranicza się wyłącznie do książek; można tutaj znaleźć artykuły papiernicze, prasę, multimedia (od płyt muzycznych po filmy). Zarówno Empik, jak i Traffic doskonale docierają do każdej docelowej grupy odbiorców, niezależnie od płci, wieku i wykształcenia. W księgarniach Matras oferowane są wyłącznie książki w formie papierowej i w postaci *audiobooków*, a organizowane tutaj spotkania autorskie przyciągają osoby interesujące się literaturą. Wystrój księgarni jest bardziej przyjazny klientowi niż w przypadku tradycyjnych punktów, głównie za sprawą dużej powierzchni i atrakcyjnych cen. To obecnie jedna z niewielu sieci, która oferuje swoim czytelnikom bezpłatny odbiór zakupionych publikacji za pomocą strony internetowej w stacjonarnej siedzibie, dodatkowo klient otrzymuje informacje o zrealizowanym zamówieniu i możliwości odbioru przesyłki. Drugą siecią proponującą bezpłatną dostawę do siedziby jest Wetbild; to księgarnia, która wchłonęła dotychczasowego lidera wydawniczego specjalizującego się w przesyłkach – Świat Książki. Zwiększyła liczbę sprzedawanych książek, ponieważ nie wymaga od klientów zapisywania się do klubu jak Świat Książki, którego członkostwo wymagało systematycznego zamawiania publikacji z katalogu. Obecnie Wetbild w systemie stacjonarnym i internetowym oferuje zarówno publikacje wydawnictwa Świat Książki, jak i z innych oficyn wraz z dotychczasowym asortymentem dekoracyjnym. Rozszerzenie dystrybucji Wetbild niewątpliwie zwiększyło liczbę odwiedzających tę sieć.

Koszt dostawy jest głównym czynnikiem, który wpływa na zakup książki w promocyjnej cenie, ponieważ w większości przypadków koszt dostawy i po prostu niska cena publikacji powodują, że jest ona porównywalna z tą w systemie stacjonarnym. W większości głównych sieciowych e-księgarni organizowane są czasowe promocje z darmową dostawą do księgarni, np. sieć Merlin.com współpracuje ze stacjonarnymi punktami PWN. Inną ofertą jest zakup wybranych książek z zerowym kosztem dostawy; są to publikacje o wartości 100 zł i więcej, których wybór gwarantuje klientowi, że pozostałe zamówione pozycje zostaną objęte promocją. Trzecią możliwością stosowaną przez internetowe księgarnie jest zakup o wartości 150–200 zł i więcej, umożliwiający nie ponoszenie kosztów dostawy.

Księgarnie, niezależnie od sposobu sprzedaży i rodzaju świadczonych usług, powinny charakteryzować się następującymi cechami opisującymi produkty wydawnicze: kwalifikacje i profesjonalizm pracowników, właściwe postawy i zachowania pracowników, dostępność personelu dla klientów, solidność, szybka reakcja na potrzeby klientów i kształtowanie przez kadrę reputacji

instytucji (Styś, Styś, 2000). Oznacza to, że zarówno w księgarni stacjonarnej, jak i internetowej usługodawcy muszą zaspokajać potrzeby klienta; w przypadku rynku wydawniczego pracownicy nie mogą być przypadkowi, ponieważ klient wymaga od nich wiedzy na temat nowości i tytułów poszczególnych serii, a nawet znajomości treści. Kompetentna obsługa jest głównym czynnikiem wzrostu sprzedaży, ponieważ klientami księgarni stacjonarnych są osoby, które poszukują ze względu na swoje niesprecyzowane gusta lub wymagają pomocy w wyborze książek jako prezentu. W przypadku e-księgarni klient jest skazany na skorzystanie z gotowych pogrupowanych kategorii: dla mamy, taty dziadka, babci, chłopaka, dziewczyny i podkategorii: wiek, okazja. W obu przypadkach to właśnie czynnik ludzki wpływa na powodzenie funkcjonowania księgarni.

Księgarnie internetowe

Omawiając działalność księgarni internetowych należy wziąć pod uwagę alternatywną jej formę w postaci bibliotek elektronicznych lub czytelni *on-line*. Początki sprzedaży książki drogą internetową w Polsce przez rodzimych dystrybutorów i wydawców datuje się na rok 2000. Gdańskie wydawnictwo Tower Press 7 grudnia 2000 roku utworzyło serwis Port wydawniczy – Literatura.net.pl, który oferował internautom bezpłatny dostęp do bazy początkowo do 20 tytułów. Za opłatą w wysokości 20 zł miesięcznie uzyskiwano dostęp do całej bazy 1015 publikacji. W ciągu roku od powstania serwisu co dzień dodawano przynajmniej jeden tytuł, co spowodowało, że po roku baza liczyła tysiąc książek. Wraz ze wzrostem liczby publikacji rosła liczba wydawnictw współpracujących z portalem, jednak nie przekładało się to na korzyści ekonomiczne. Ze względu na rosnącą liczbę powstających na rynku bibliotek elektronicznych Literatura.net.pl nie osiągała zysków, a liczba tytułów spadała. Obecnie oficyna istnieje, ale nie cieszy się dużą popularnością wśród e-czytelników (Czapnik, 2007).

Rynek wydawniczy e-książek systematycznie rośnie, w początkowej fazie za przełom uważa się rok 2004, w którym konkurencja składała się z 8 podmiotów. Wśród największych dystrybutorów zagranicznych książek dostępnych *on-line* wymienia się Info Technology Supply (ITS). Polska firma działająca na rynku od 1993 roku w swojej ofercie posiada platformę Gale Virtual Reference Library, NetLibrary oraz STAT!Ref. Następnie International Publishing Service Sp. z o.o. (IPS), która działa od 1993 roku, a w jej skład wchodzi kolekcja Cambridge University Press, Elsevier Science, IOS Press, John Wiley&Sons, Oxford University Press, Springer eBook Collection i Taylor&Francis. Trzecim dystrybutorem jest A.B.E. Marketing, który oferuje platformę Ebrary, Ovid Ebook Collection, Springer, Springer Online Book Series Archives i Taylor & Francis. Ostatnim znaczącym dystrybutorem jest Akme Archive oferujący platformę Knovel Library, MyiLibrary, ProQuest Acyta Sanctorum Database, ProQuest Dissertations& Theses, ProQuest Early English Books Online, ProQuest Literatura Niemiecka, ProQuest Literature Online, ProQuest SafariBusinessBooksOnline, SourceOecd Book (Czapnik, 2007).

Wraz ze wzrostem liczby dystrybutorów powstają różne formy licencjonowania dostępu do bazy. W 2006 roku Scott Rice w *Against The Grain* wyróżnił dwa rodzaje dostępu e-booków do bibliotek: model książki drukowanej – oznacza, że z takiej publikacji może korzystać tylko jeden użytkownik (gdy biblioteka chciała udostępnić egzemplarz drugiemu, musiała zakupić kolejne)

oraz model subskrypcji bez danych, który umożliwia korzystanie nieograniczonej liczbie czytelników w czasie trwania subskrypcji (Rice, 2006:28–29). Dalszy rozwój książki dostępnej *on-line* rozszerzył formy jej dystrybucji. Grzegorz Czapnik w swoim artykule *Polski rynek książek internetowych i jego wykorzystywanie w bibliotekach* zwraca uwagę na ochronę takich publikacji przed nielegalnym kopiowaniem, wymieniając następujące ograniczenia dostępu: liczba kupowanych tytułów/lub kwota zakupu (oznacza to, że należy zakupić określoną liczbę książek lub ich koszt musi przekraczać określony limit), okres subskrypcji, który biblioteka musi odnawiać, przechowywanie zakupionych książek (platforma internetowa lub we własnej bazie), określenie użytkownika (dostęp na miejscu w bibliotece lub w domu) (Czapnik, 2007).

Powyższe wyjaśnienie funkcjonowania bibliotek *on-line* stanowi argument za wliczeniem tej formy dystrybucji do kategorii księgarń internetowych, ponieważ warunkiem użytkowania bazy z publikacjami jest zakup licencji lub dostępu. Niewątpliwie jest to tańsza forma korzystania z książek.

Fenomen Empiku

Wymienione formy sprzedaży książek mają na celu pokazanie, w jaki sposób funkcjonuje największa sieć księgarń w Polsce – Empik. To przedsięwzięcie, które łączy wszystkie formy dystrybucji książki w formie stacjonarnej i internetowej ze szczytą własnej inicjatywy i pomysłu na rozbudzenie rynku wydawniczego. Empik powstał z ramienia Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki; nazwa pochodzi od skrótu KMPK, gdzie z punktu widzenia fonologicznego „k” było nieme, stąd EMPIK. Działalność rozpoczęto w 1991 roku, a założycielami byli Jacek Dębski, Janusz Romanowski i Yaron Bruckner. Jednak w 1994 roku Skarb Państwa sprzedał spółkę z ograniczoną odpowiedzialnością koncernowi Eastbridge N.V. z siedzibą w Holandii. Obecnie sieć Empik na dzień 31 października 2011 roku posiada w Polsce 179 placówek Empik, a na Ukrainie – 19; dane dotyczą wyłącznie macierzystych salonów Empik, z wyłączeniem Empik Cafe.

Na rynku wydawniczym fenomenem jest funkcjonowanie sieci Empik, która najpierw zaczynała od stacjonarnych punktów, następnie poszerzyła swoją ofertę o sprzedaż internetową; w ten sposób stała się niejako monopolistą w dystrybucji książek. Wśród większości wydawców sieć ta nie cieszy się jednak dobrą opinią, głównie za sprawą utrudnionej współpracy. Wśród zarzutów kierowanych pod adresem Empiku dominują te o przeczucanie na wydawców kosztów magazynowania i związane z logistyką. Jednak niewielu wydawców przyznaje się, że to dzięki Empikowi osiąga 30–50 proc. zysku ze sprzedanych nakładów. O wielkości działalności Empiku świadczą osiągnięte przychody rzędu 451 mln złotych w skali roku. Największy konkurent w sektorze e-księgarń, Merlin, osiąga zysk o 1/4 mniejszy. Obecnie na rynku polskim jest stu wydawców, którzy osiągają pułap 2 mln złotych przychodu. O Empiku było głośno także w ubiegłym roku, gdy zawarł z Merlinem umowę, na mocy której klienci dokonujący zakupu w Merlinie dostawali bonus w postaci bezpłatnego odbioru przesyłki w stacjonarnych punktach Empiku. Była to przymiarka do planowanej fuzji dwóch potentatów wydawniczych. uokiK w lutym tego roku przeciwstawił się fuzji, w wyniku której miała powstać nowa Spółka E-Newca. W jej skład w całości miał wejść udział Merlina, szacowany na 115–130 mln złotych; w zamian Empik przekazałby swoją platformę internetową, zyskując 60 proc. na rzecz 40 proc. udziału Merlina. Warto

wspomnieć, że w wyniku planowanej fuzji nowa spółka stanowiłaby 40 proc. rynku wydawniczego, jednak ten argument nie przekonał uoKiK. Według Urzędu „Spółka ta obecnie dzięki swojemu udziałowi w rynku, szerokiej sieci sprzedaży oraz silnej marce może w istotny sposób przyczynić się do rynkowego sukcesu bądź klęski danej książki poprzez podjęcie działań promocyjnych oraz ich intensywność. [...] Ponadto negatywnie wpłynie na krajowy rynek zakupu książek niespecjalistycznych”, ponieważ to właśnie Empik reguluje ich dystrybucję (http://www.uokik.gov.pl/aktualnosci.php?news_id=2456).

Empik, jako prężnie funkcjonująca firma, rozszerzył swoją strategię oparcia rynku wydawniczego poprzez konsolidację wydawnictw, za pomocą odkupywania pakietów kontrolnych wydawnictw (obecnie są to Buchmann, Wilga i W.A.B.). Niewątpliwie nie można odmówić Empikowi ciągłego rozwoju i poszukiwania nowych kanałów odbiorców, łączy on nowoczesność z tradycją, ponieważ każdy czytelnik chce kupić nowość wydawniczą przed premierą i być informowany o zapowiedziach wydawniczych, ale także chce, aby jego zakupy były tańsze niż w sprzedaży tradycyjnej. Z drugiej strony, proces nasycenia się literaturą będzie bardziej efektywny, jeżeli czytelnik będzie mógł spotkać się z autorem, uczestniczyć w dyskusji o książce, w miejscu nieprzypadkowym.

Empik jest liderem w dystrybucji wydawniczej głównie za sprawą pionierskich zachowań, wśród których kontrowersje wzbudza ustalanie list bestsellerów, na które składa się 10 pozycji najchętniej kupowanych przez klientów. Zarzuty kierowane pod adresem Empiku ze strony środowiska literackiego, głównie krytyków, dotyczą miary określenia wartości książki, która często jeszcze przed premierą jest nazywana bestsellerem, oraz monotematyczności kategorii wydawniczych (rankingi dotyczą beletrystyki i poradników, a ostatnio rozszerzono te ramy o literaturę środka i literaturę przeznaczoną dla kobiet). Literaturoznawcy nie znajdują żadnej pozycji reprezentującej poezję, nie znajdują na listach dzieła nieznanego, a godnego przeczytania autora. Odpowiedź podyktowana jest prawami rynku, które dotyczą masowości, a niszowa literatura się nie sprzedaje. Już przy wejściu do salonu Empiku widnieją banery i plakaty z „książkami bestsellerami”, które należy kupić i przeczytać. Takie nachalne manipulowanie zachowaniami klienta jest niedopuszczalne; z tego powodu wielu świadomych czytelników korzysta z internetowej formy kupna książki. Jednak oni także są narażeni na manipulację poprzez wyświetlanie propozycji, które wybrali inni użytkownicy (tzw. zakupy przy okazji).

Zakupy w Empiku są oznaką stylu życia kulturalnego mieszkańców dużych miast. Wielu ludzi właśnie tam spędza wolny czas, przeglądając prasę, czytając książki czy słuchając najnowszych płyt. Przy obecnym konsumpcyjnym stylu życia, w którym liczą się marki i kreowanie się na ludzi światowych, Empik wpisuje się w to zapotrzebowanie. Ponieważ nie ma on konkretnie sprecyzowanej grupy docelowej, jego różnorodność i działanie na różnych polach powoduje, że każdy klient czuje się zaspokojony.

Można zadać pytanie, dlaczego pozostałe e-księgarnie – równie rozpoznawalne i cieszące się popularnością – nie otwierają się na odbiorcę, ograniczając się do wysyłania biuletynów z informacją o zapowiedziach wydawniczych i promocjach. Każdy aktywny czytelnik potrafi wymienić kilka e-sklepów – Gandalf, BookMaster i najbardziej rozpoznawalną marką na świecie, Amazon. Wynika to ze strategii ukierunkowanych na zdobycie i utrzymanie klienta. Metoda jest prosta, klient w celu zakupu książki musi się zarejestrować; oprócz danych personalnych, zaznacza obszary zainteresowań, na podstawie których generuje się listę propozycji książkowych, prezentowanych

konkretnemu użytkownikowi w pierwszej kolejności prezentowane po zalogowaniu się na stronę księgarni. Księgarnie te doskonale wykorzystują dwa podstawowe elementy koncepcji 4P Jerome'a McCarthy'ego, które są kluczowe w całym marketingu, a mianowicie cenę (obniżki czy wyprzedaże przyciągają e-klientów, zwłaszcza od roku 2011, gdzie wzrósł podatek VAT na książki z 0 proc. do poziomu 5 proc.) oraz dystrybucję – bezpośrednio pod wskazany adres czy do Paczkomatów lub Punktów Ruchu. Paczkomaty to forma skrzynek pocztowych zlokalizowanych w wielu punktach w całej Polsce; wybierając tę formę otrzymujemy na telefon komórkowy specjalny kod, który umożliwia nam odbiór przesyłki z odpowiedniej przegródki. W przypadku Paczkomatów odbiorcą nie musi być zamawiający, wystarczy kod, natomiast w Punktach Ruchu wymagany jest osobisty odbiór przesyłki, co stanowi dodatkowe utrudnienie.

Z ekonomicznego punktu widzenia tańszą formą dystrybucji książek są e-księgarnie – dla kupujących, którzy bez wychodzenia z domu, po atrakcyjnej cenie mogą zaopatrzyć się w pożądane tytuły, i z punktu widzenia samych e-sklepów, które przy relatywnie wysokich przychodach zatrudniają mniej pracowników, a prowadzą działalność w skali makro. Wśród zalet wirtualnych księgarni wymienia się: dostęp do najnowszych publikacji (dotyczy to także zapowiedzi wydawniczych) czy możliwość zamówienia książki w różnych formatach, a w przypadku sieci Merlin.com także książek z autografem.

Jedna i druga forma dystrybucji książek stanowi podstawę do istnienia i rozwijania się rynku wydawniczego. Przedstawione formy funkcjonowania księgarni stacjonarnych utwierdzają w przekonaniu, że w obliczu konsumpcyjnego stylu życia, wypełnionego coraz bardziej zaawansowanymi technologiami, są one agnetycznym rywalem e-księgarni.

Niniejszy artykuł miał na celu przedstawienie problemu, z jakim musi zmagać się współczesny rynek wydawniczy – nie tylko walcząc o klienta za pomocą ceny, ale także poprzez uatrakcyjnienie i przystosowanie swojej oferty do potrzeb i gustów współczesnego czytelnika. Z drugiej strony, domy wydawnicze walczą między sobą o hurtowników, którzy decydują o współpracy z detalistami. I – jak w przypadku innych usług – duże sieci księgarni są magnatami rynku wydawniczego, decydując i manipulując ofertą wydawniczą; wykorzystując swoją przewagę ekonomiczną i marketingową wpływają na to, co czyta Polska. Z tego powodu monopolistyczne zachowanie sieci Empik może zmobilizuje jego największych rywali: Merlin.com, BookMaster czy Matras do walki o rynek wydawniczy i klienta. W wielu opracowaniach na temat kondycji polskiego rynku wydawniczego porównuje się sieć Empik do światowego lidera Amazon.com potwierdzając tym samym, że lider działa konstruktywnie, a nie destrukcyjnie.

Księgarnie stacjonarne posługują się ofertą wydawniczą i działaniami około kulturalnymi, na przykład formułą spotkań z autorami. Zatem z marketingowego punktu widzenia można określić je jako produkt (w przypadku dystrybucji internetowej głównym czynnikiem jest cena, w postaci ceny detalicznej samej książki, jak i kosztów jej dostawy). Spór dotyczący wyższości księgarni stacjonarnych nad internetowymi i na odwrót będzie tak długo nierozstrzygnięty, jak długo ludzie będą chcieli czytać książki. Dotyczy to także dyskursu na temat żywotności książki papierowej w świecie e-booków. Każda forma sprzedaży książki przetrwa, bowiem – cytując słowa Umberto Eco – mamy do czynienia z dwoma rodzajami książki, tymi do czytania i tymi do zaglądania, ponieważ książka jest przyszłością.

BIBLIOGRAFIA

- Czapnik G., 2007, *Polski rynek książek internetowych i jego wykorzystanie w bibliotekach*, (<http://www.ebib.info/publikacje/matkonf/matr7/czapnik.php>, dostęp: 01.05.2011).
- Kijowski A.T., 2011, *Były targi, będzie proces*, [w:] „Rzeczpospolita”, nr 90 (8906).
- Mazurkiewicz P., 2011 *Empik próbował podbierać klientów Merlinowi?*, [w:] „Rzeczpospolita”, nr 69 (8885).
- Rice S., 2006, *Own or rent? A survey of ebook licencing models* [w:] *Against the Grain Special*, vol. 18, nr 3.
- Styś A., Styś S., 2000, *Współczesne koncepcje zarządzania marketingowego w sferze usług*, [w:] K. Mazurek-Łopacińska (red.), *Problemy teorii i praktyki marketing. Zarządzanie i Marketing*, „Prace Naukowe” nr 873, Warszawa.
- Wójcik M., Białowas B., Flisińska Z., 2000, *Targi jako instrument marketingu*, Katowice.
- <http://www.empikgroup.pl> (dostęp: 20.11.2011).
- <http://www.targi-ksiazki.waw.pl/aktualnosci/art,103,oswiadczenie-spolki-targi-ksiazki-sp-z-o-o-html> (dostęp: 22.04.2011).
- <http://www.targi-ksiazki.waw.pl/informacje-ogolne/o-targach> (dostęp: 22.04.2011).
- http://www.uokik.gov.pl/aktualnosci.php?news_id=2456 (dostęp: 04.12.2011).

Konrad
Szołajski

Tabu w mo- ich fil- mach –

*historia przetwarzania zakazów
w polskiej przestrze-
ni publicznej w okre-
sie ostatnich trzy-
dziestu lat*

Zaproponowano mi pokazanie jednego z moich filmów na konferencji „Tabu w przestrzeni publicznej”. Chodziło o *I Bóg stworzył seks...* – pięćdziesięcominutowy dokument o ludziach podporządkowujących swoje życie płciowe regułom katolickiego nauczania. Projekcja miała być punktem wyjścia do dyskusji na temat funkcjonowania tabu w filmie.

Doszedłem do wniosku, że wyświetlenie jednego utworu nie wyczerpie tematu, sprowadzając problem do specyficznej kwestii religijnych zakazów dotyczących seksualności. A sprawa ma szerszy wymiar i większość filmów, jakie zrealizowałem, dotyka rozmaitych polskich tabu.

Niniejszy tekst jest rozszerzonym zapisem wystąpienia na wspomnianej sesji, które składało się z prezentacji fragmentów filmów i autorskiego komentarza – wskazującego na przemiany traktowania tabu na przestrzeni ostatniego ćwierćwiecza.

Czym jest tabu dla artysty?

Termin tabu wywodzi się z antropologii i stosowany był zwykle w odniesieniu do pierwotnych plemion żyjących na antypodach cywilizacji. **Istnieje wiele definicji, które próbują określić to pojęcie. Oto jedna z nich, wyliczająca aspekty najważniejsze dla niniejszej pracy – od historycznej genezy po współczesne metaforyczne zastosowania:**

„Tabu (z polinezyjskiego tapu) 1) w religiach ludów pierwotnych zakaz podejmowania różnych działań w stosunku do osób, miejsc, zwierząt, rzeczy bądź stanów rzeczy lub też wypowiedzania pewnych słów. Przekonanie o wartości i celowości takich zachowań wynika z wiary, że są one święte lub nieczyste w sensie rytualnym. Wskutek złamania tabu następuje stan skażenia związany z odpowiednimi sankcjami, głównie ze strony sił nadprzyrodzonych. Instytucja tabu została odkryta przez J. Cooka w 1771 wśród tubylców wyspy Tonga. 2) przedmiot, osoba, zwierzę, słowo, miejsce lub czynność objęte zakazem. 3) w psychoanalizie zakaz ograniczający realizację dążeń seksualnych, którego konsekwencją jest stłumienie i ukrycie w podświadomości tendencji do zachowań objętych zakazem. 4) w szerokim sensie tabu oznacza jakikolwiek zakaz.” (<http://portalwiedzy.onet.pl/82r6,,,tabu,haslo.html>).

Odkrycie, a przy okazji zapewne mimowolnie złamanie tabu miało fatalne skutki dla Anglika, który tego dokonał. Kapitan James Cook wprawdzie zyskał sławę, jednak za cenę życia. W dodatku nie tylko zginął z rąk hawajskich tubylców, ale według legendy został także przez nich zjedzony. Obecnie przekroczenie tabu nie grozi już powtórką losu kapitana Cooka, choć nadal może mieć dramatyczne konsekwencje. Na twórców wychodzących poza społeczne czy polityczne normy spadają czasem represje prawne i ekonomiczne, szczególnie jeśli w swych pracach dotyczą spraw religijnych. Zdarzają się nawet przypadki fizycznej agresji, grożenia śmiercią lub wręcz wykonywania wyroków przez religijnych fanatyków.

Jeden z najbardziej znanych przykładów gwałtownej reakcji na naruszenie tabu to wyrok śmierci wydany w 1989 roku na Salman Rushdiego za publikację powieści *Szatańskie wersety*. Najwyższy przywódca religijny Iranu, Ajatollah Ruhollah Chomeini ogłosił, że książka urodzonego w Indiach brytyjskiego pisarza Salmana Rushdiego zawiera bluźnierstwa przeciwko prorokowi Mahometowi i z tego powodu zgładzenie jej autora jest obowiązkiem każdego prawowiernego muzułmanina. Rushdiemu udało się przeżyć w ukryciu w Zachodniej Europie do czasu, kiedy w Iranie nastały bardziej liberalne

Konrad Szolajski – reżyser, scenarzysta, producent filmowy, wykładowca uniwersytecki (obronił pracę dr w 2012 roku na WRI TV UŚ). Urodzony w 1956 roku, syn znanego lektora radiowego i telewizyjnego Lucjana. Absolwent polonistyki UW (1979), WRI TV UŚ (1985) oraz NFTS (Beaconsfield - Anglia, 1987). Wrócił do Polski w 1989, gdzie od 1990 roku realizuje filmy dokumentalne i fabularne (debiut kinowy w 1993 rok: „Człowiek z...”). W latach 1998-2002 członek Rady Programowej TVP S.A. Przewodniczy Stowarzyszenia Autorów Filmowych (SAF). W 2005 stworzył firmę produkcyjną ZK STUDIO. Realizuje filmy adresowane do widza nie tylko w Polsce, ale i za granicą, współpracując ze stacjami TV w wielu krajach. Specjalizuje się we współczesnych utworach dokumentalnych i fabularnych o charakterze społecznym z elementami humoru i prowokacji intelektualnej.

rządy. W 1998 r. prezydent Iranu Mohammad Chatami ogłosił, że wydany przez Chomeiniego wyrok już nie obowiązuje (<http://kalendarium.polska.pl/wydarzenia/article.htm?id=35319>).

Przykład, którego konsekwencje były bardziej tragiczne, to wydrukowanie rysunków łamiących islamski zakaz przedstawiania wizerunków człowieka, a tym bardziej – proroka. W roku 2005 duński dziennik „Jyllands-Posten” opublikował artykuł na temat wolności prasy pt. *Twarz Mahometa*, ilustrowany karykaturami twórcy islamu. Rysunki przedrukowano w wielu europejskich i światowych czasopismach, co spotkało się z wzniesioną przez duchownych gwałtowną falą krytyki w krajach muzułmańskich, gdzie nie jest respektowana zasada wolności słowa i nie funkcjonuje zachodni model rozdziału kościoła i państwa. W konsekwencji w wielu miastach zamieszkałych przez Arabów doszło do krwawych zamieszek na tle religijnych i rasowym, padło w efekcie kilkanaście ofiar śmiertelnych (http://pl.wikipedia.org/wiki/Karykatury_Mahometa).

Na polskim gruncie mamy także dramatyczny, choć mniej krwawy przykład reakcji na rodzimy wypadek naruszenia religijnego tabu. Dorota Nieznalska, autorka instalacji *Pasja* przez dziewięć lat musiała się bronić w sądzie przed oskarżeniem o obrazę uczuć religijnych już nie mahometan, a katolików. Elementem inkryminowanej instalacji, który doprowadził do długiego procesu, była fotografia męskich genitaliów na krzyżu.

Oskarżycieli, działających z motywów politycznych (reprezentowali szukającą popularności u dewocyjnego elektoratu Ligę Polskich Rodzin) oficjalnie uraziło zestawienie motywu religijnego z elementem ze sfery uważanej przez nich za niegodną – seksualności. Użyli do ataku na artystkę kontrowersyjnego zapisu polskiego kodeksu karnego – art. 196: „Kto obraża uczucia religijne innych osób, znieważając publicznie przedmiot czci religijnej lub miejsce przeznaczone do publicznego wykonywania obrzędów religijnych, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2” (Ustawa..., 1997). W 2003 roku Nieznalska została skazana na karę sześciu miesięcy ograniczenia wolności – wykonywania pracy na cele społeczne. W wyniku apelacji i społecznej presji wywieranej przez środowiska twórcze doszło do powtórzenia procesu. W efekcie przy kolejnym rozpoznaniu sprawy sąd uznał, że nie ma dowodów przemawiających za tym, że Nieznalska miała na celu obrażanie innych osób i ich uczuć. Została uniewinniona.

W Europie Zachodniej zdarzały się bardziej drastyczne przypadki działania fundamentalistów. W 2007 roku za naruszenie tabu mahometan zapłacił życiem holenderski reżyser Theo Van Gogh. W swej twórczości bronił praw człowieka – w liberalnym rozumieniu tego pojęcia. W filmie *Submission (Podporządkowanie)* ukazał m. in. przykłady łamania godności kobiet w państwach arabskich, za co został zastrzelony przez islamskiego fanatyka¹.

Jak widać wchodzenie przez artystę na „zakazane tereny” bywa niebezpieczne. Ale mimo to jest praktykowane i przynosi interesujące poznawczo rezultaty. Analizując pod tym kątem własne filmy spróbuję dokonać systematyzacji reguł polskiego tabu i odpowiedzieć na pytanie, jakich obszarów ono dotyczyło oraz jak zmieniało się w ciągu ostatnich 30 lat.

1 Theo Van Gogh został upamiętniony pomnikiem wzniesionym w Amsterdamie.

Dziennikarze '82 (realizacja: 1982–1983)

Mój pierwszy film dokumentalny, *Dziennikarze '82*² dotyczył tabu, ale nie religijnego, a politycznego, narzuconego przez ówczesne władze: obnażał starannie skrywane kulisy aparatu propagandy.

Do 1989 media w Polsce poddane były kontroli partii komunistycznej. Mimo że cenzura działała legalnie, w praktyce o jej istnieniu nie wolno było mówić w państwowych mediach. Nieliczne wydawnictwa i pisma niezależne od PZPR (takie jak „Tygodnik Powszechny”) także były zmuszane do wycinania fragmentów lub całych tekstów. Z tą jednak różnicą, że ingerencje cenzorów oznaczano tam od chwili, gdy pojawiła się taka prawna możliwość, co było wyjątkiem potwierdzającym regułę działającą w całej PRL-owskiej prasie.

O tym, jakich tematów nie można poruszać, mówiły tajne instrukcje. Poznaliśmy je pod koniec lat siedemdziesiątych dzięki temu, że pracownik Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk uciekł na Zachód – do Szwecji. Opublikował przemycone, a wcześniej skopiowane przez siebie zapisy z tzw. biblii cenzorskiej (Strzyżewski, 1977). W szczególności nie wolno było dotykać tematów takich, jak manipulacja informacją i propagandowy charakter PRL-owskich mediów ani też podawać informacji o wpływie ZSSR na funkcjonowanie systemu władzy w Polsce Ludowej. Na straży politycznego tabu stała instytucjonalna cenzura – GUKPPiW (Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk) – oraz zaufani partyjni redaktorzy, pracujący w wydawnictwach, radiu i tv, nadzorowani przez Wydział Pracy KC PZPR, a w czasie stanu wojennego – także komisarzy wojskowych.

Gdybym pracował w jedynej wówczas, państwowej telewizji lub którejś z także państwowych (bo tylko takie mogły istnieć) wytwórni filmowych, prawdopodobnie nie miałbym szans na podjęcie interesującego mnie politycznego wątku. Ale byłem wówczas studentem szkoły filmowej³ i miałem na końcowy egzamin przedstawić film dokumentalny na dowolny, wybrany przez siebie temat. Władze uczelni okazały się liberalne, a opiekunem mojego absolutorium został Krzysztof Kieślowski, już wówczas znany jako twórca niezależny i bezkompromisowy. Wsparł mój pomysł, uprzedzając, że zadanie, jakie sobie stawiam, jest bardzo trudne.

Początkowo próbowałem nakręcić film, realizując zdjęcia bezpośrednio w GUKPPiW (Głównym urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk) mieszczącym się przy ul. Mysiej w Warszawie. Choć tabu było tam najsilniej bronię, przedsięwzięcie wydawało się możliwe właśnie dlatego, że instytucja ta została ustawowo powołana do tego, by cenzurować media i niczym innym poza tym się nie zajmowała. Jej funkcjonariusze nie mogli więc udawać – jak np. dziennikarze w prasie czy radiu – że nie wiedzą, co to jest polityczna kontrola informacji. Chodziło więc o to, bym mógł wejść z kamerą tam, gdzie swoją pracę wykonywali. Istniała na to wyjątkowa szansa, bo trwał właśnie tzw. Karnawał Solidarności (zakończony 13 grudnia 1981 roku stanem wojennym). Partyjny monopol na rozpowszechnianie informacji był na kilkanaście miesięcy zawieszony, szczególnie w prasie związkowej, ukazującej się praktycznie bez żadnego politycznego nadzoru PZPR. A 1 października 1981 r. weszła w życie Ustawa o kontroli publikacji i widowisk, ograniczająca

2 Film był produkowany na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego jako reżyserska praca absolutoryjna, tworzona pod opieką prof. Krzysztofa Kieślowskiego.

3 Studiowałem reżyserię tv – filmową na Wydziale Radia i tv Uniwersytetu Śląskiego.

funkcjonowanie cenzury (wcześniej oparte na dekreście z dnia 5 lipca 1946 r. o utworzeniu Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk – Dz. U. Nr 34, poz. 210, z 1948 r. Nr 36, poz. 257, z 1952 r. Nr 19, poz. 114 oraz z 1953 r. Nr 49, poz. 239), a przede wszystkim – ujawniająca jej istnienie, do tej pory ukrywane. Art. 14. nowej ustawy mówił np., że „za zgodą autora redaktor gazety lub czasopisma, wydawca albo organizator widowiska lub wystawy może, a na żądanie autora jest obowiązany, zaznaczyć [...] ingerencję organu kontroli publikacji i widowisk, z podaniem podstawy prawnej tej ingerencji wskazanej w decyzji tego organu” (Ustawa..., 1981). Zmiany te, ściśle regulujące sposób funkcjonowania urzędu, były rewolucyjne. Znacznie ograniczały samowolę propagandystów PZPR i otwierały redakcjom możliwość odwoływania się do sądu. W atmosferze tak daleko posuniętej politycznej odwilży nakręcenie filmu o partyjnej kontroli mediów wydawało się realne.

W zbieraniu informacji o działaniu GUKPPiW pomocna była *Czarna Księga Cenzury PRL*, która stała się dla mnie przewodnikiem po urzędzie, zawierającym zastrzeżone nazwiska i telefony funkcjonariuszy. Dzięki niej szybko poznałem zasady rządzące owianą aurą tajemnicy instytucją. Ale praca osób tam zatrudnionych okazała się filmowo mało atrakcyjna – polegała głównie na siedzeniu za biurkiem i czytaniu tekstów, z których skreślano fragmenty niezgodne z przepisami wspomnianej ustawy. Cenzorzy nie odbywali spotkań z autorami i redaktorami, na których musieliby uzasadniać swoje decyzje. Ich rozmowy z szefem Urzędu oraz jego telefoniczne konsultacje z Wydziałem Prasy KC były poza moim zasięgiem – nie mogłem ich rejestrować. A nie chciałem robić filmu składającego się z samych wywiadów – gadających głów. Brakowało mi czegoś ciekawego wizualnie, co by obrazowo ukazywało widzowi mechanizm działania cenzury.

Na szczęście dowiedziałem się, że urząd przyjmuje co jakiś czas nowych pracowników. Tych cenzorów – nowicjuszy uczono na specjalnych kursach, prowadzonych przez doświadczonych cenzorów – weteranów. Na szkoleniu omawiano zasady i dyskutowano sposoby ingerencji posługując się przykładami artykułów, książek, a nawet filmów. Dokładnie o to mi chodziło – konkretne przypadki i rozmowy na ich temat, co wolno puścić, a czego nie i dlaczego. W dodatku kurs kończył się komisyjnym egzaminem i uroczystym nadaniem tytułu cenzora. Wydawało się, że trafiłem na dobry trop. Naszkicowałem scenariusz, oparty na programie szkolenia.

Zanim zdołałem rozpocząć zdjęcia, wprowadzenie stanu wojennego zatrzymało wszelkie realizacje filmowe, także studenckie. Dopiero po kilku miesiącach, gdy moja szkoła wznowiła pracę, mogłem oficjalnie powrócić do rozmów z kierownictwem GUKPPiW. Zostałem jednak poinformowany przez samego prezesa, że wobec zaostrzenia walki politycznej nie ma żadnych szans, by drzwi urzędu znowu się przede mną otworzyły – a dalsze starania mogą mnie jedynie narazić na kłopoty.

Po konsultacji z Krzysztofem Kieślowskim wycofałem się, by spróbować gdzie indziej – w „Dzienniku Telewizyjnym”, który stanowił wówczas najistotniejsze ogniwo aparatu propagandy ekipy generała Jaruzelskiego. Redaktorzy TV nie chcieli mnie tam wpuścić, przewidując, że w ich pracy mogę się dopatrzeć tego, co chcieli ukryć – doskonale wiedzieli, ile muszą robić propagandowych manipulacji. Ale użyłem podstępu, wykorzystując to, co uniemożliwiło wejście do cenzury – obowiązywanie prawa stanu wojennego. Zwróciłem się ze stosownym podaniem do, nadzorującego media, wiceministra obrony narodowej, członka Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego, szefa Głównego Zarządu Politycznego WP, gen. Józefa Baryły. Przedstawiłem się

zgodnie z prawdą jako student Uniwersytetu Śląskiego, który „chce pokazać w filmie pracę dziennikarzy tv w trudnym czasie stanu wojennego”. Generał Baryła napisał na moim podaniu „akceptuję”, zezwalając mi w ten sposób na robienie zdjęć w redakcji Dziennika tv. W efekcie powstał dokument, ukazujący kulisy pracy redaktorów, zajmujących się propagandą, ale usiłujących jednocześnie przedstawić swoją pracę jako obiektywne dziennikarstwo, porównywalne z tym, jakie praktykowały media na Zachodzie.

Skromny szkolny film zrobił karierę – pokazywano go na studenckich festiwalach i specjalnych podziemnych przeglądach organizowanych pod egidą Kościoła⁴. Odbierany był jako demaskacja aparatu komunistycznej propagandy. Wzbudzał w widzach śmiech już od pierwszych kadrów. Odreagowywali w ten sposób swoją bezsilną złość na generała Jaruzelskiego i głupotę prymitywnej tv indoktrynacji.

Otrzymałem absolutorium i rozpocząłem pracę zawodową. Zachęcany powodzeniem *Dziennikarzy '82* nabrałem naiwnego przekonania, że przełamywanie tabu jest dobrym pomysłem na następne utwory. Szybko okazało się, iż w świecie oficjalnych mediów PRL dużo trudniej jest to robić niż w szkole filmowej. Moje próby przebicia się z kolejnym demaskatorskim dokumentem (o kontroli prywatnej korespondencji), a później debiutem fabularnym (na temat kolektywizacji), wreszcie słuchowiskiem radiowym (komedia o więzieniu opozycjonisty) – nie udawały się. Wiele lat później poznałem przyczynę. W teczkach IPN znalazłem informację o odnotowaniu początków mojej artystycznej działalności przez SB, która zaczęła mi utrudniać nie tylko realizowanie filmów naruszających polityczne tabu – ale w ogóle jakiegokolwiek działanie w mediach.

Czuając, że w Polsce nie ma dla mnie miejsca, zacząłem myśleć o emigracji. Udało mi się wyjechać na stypendium British Council do Anglii, gdzie w roku 1987 zrealizowałem krótkometrażowy film fabularny pt. *Welcome to Britain*. Opowiadał o ukrywanym przez rząd PRL epizodzie z lat 80. W Anglii trwał wówczas strajk górników, tłumiony przez premier Margaret Thatcher. Rząd brytyjski zachęcał do importowania na wyspę węgla, bo własne kopalnie, blokowane przez strajkujących, go nie dostarczały. Władze PRL, oficjalnie wspierające strajk angielskich górników, w istocie przyczyniały się do jego łamania – sprzedając za twardą walutę polskie surowce. Takie były fakty. Dopisałem do nich fabularną anegdotę. W filmie widzimy delegację aparatczyków z Węglokoksu, agencji państwowej eksportującej nasz węgiel, która przyjeżdża do Londynu podpisać kontrakt z brytyjskim pośrednikiem. W zastępstwie nieobecnego szefa gości musi przyjąć jego zastępcę. Pech chce, że dziewczyna handlowca jest lewicującą artystką, wspierającą strajk górników. Gdy dowie się o „brudnych” interesach narzeczonego, wpadnie w furję... Film był prezentowany w wielu miejscach na Zachodzie, poczynając od Londyńskiego Festiwalu Filmowego, przez Göteborg, aż po australijskie Sydney. Nie mógł być tylko pokazany w TVP ze względów cenzuralnych.

W 1989 roku wróciłem do kraju, by skorzystać z przemiany politycznej, która miała nam zagwarantować, że więcej tematów tabu nie będzie.

4 Dostawałem za spotkania autorskie honoraria, a film uhonorowano pierwszą nagrodą w kategorii etiud dokumentalnych na przeglądzie utworów studenckich w Sosnowcu w 1983 roku.

Czerwony Kapturek i Człowiek z... (1990–1993)

Przemiany zapoczątkowane Okrągłym Stołem spowodowały, że dawne polityczne tabu zniknęły. Pojawiły się natomiast błyskawicznie nowe, wcale nie tak różne – czego doświadczyłem, realizując w TVP swój pierwszy satyryczny program *à la* Monty Python pt. *Czerwony kapturek*. Był on mieszanką reporterskich materiałów filmowych z aktorskimi inscenizacjami. Jedną z nich wywołała u telewizyjnych redaktorów – cenzorów szczególne poruszenie. Chodziło w niej o obśmianie nagłego wzrostu religijności wśród polityków z PZPR. Obok znanych sejmowych schodów umieściliśmy przenośny konfesyjonał, do którego ustawiała się kolejka statystów, czekających na spowiedź. Zaczęli do niej dołączać się autentyczni posłowie, nie zdając sobie sprawy, że chodzi o żart... Grający księdza – spowiednika aktor Henryk Bista udawał, że wysłuchuje klęczących neofitów, a następnie opowiadał – udzielając wywiadu do kamery – jakie grzechy lewicowi politycy wyznają najczęściej.

Dotknięte zostało tu podwójne tabu. Po pierwsze, publiczna telewizja nie tylko nie piętnowała ostantacyjnej obecności religii w życiu publicznym, ale wręcz ją propagowała. A w naszym programie zostało wykpione – wbrew tej propagandowej tendencji – koniunkturalne podejście do wiary i zjawiska nagłych nawróceń byłych komunistów. Ponadto przy okazji widać było zwykle ukrywany zakulisowy wpływ hierarchii Kościoła katolickiego na polskie życie społeczne i polityczne. Żarty ze słabości nowej władzy i nowego modelu propagandy wywołały reakcję podobną do tej, jaką znałem z PRL: zatrzymanie produkcji dalszych odcinków programu i zakaz pracy. Twórcy *Czerwonego kapturka* (J. Lindenberg, T. Buchholz i autor niniejszego artykułu) dostali na Woronicza tzw. wilczy bilet. Ale realizacja satyrycznego programu była tylko ćwiczeniem poprzedzającym pracę nad filmem fabularnym *Człowiek z...*, którego scenariusz powstał w roku 1990, a zdjęcia nakręcone zostały w roku 1992.

Katalog elementów tabu, jakie można wskazać w tym utworze, jest dosyć bogaty. Należą one do kilku różnych kategorii. Poza ukazywaniem coraz mocniej eksponowanej obecności religii w życiu społecznym i wpływu Kościoła na politykę, doszło tu satyryczne przedstawienie mitu założycielskiego nowej władzy – legendy podziemia solidarnościowego. Chodziło także o zjawisko budowania grupy tzw. autorytetów moralnych, w tym rodzącego się kultu naczelnego artysty epoki, Andrzeja Wajdy. *Człowiek z...* był parodią dzieł tego reżysera, próbą zdystansowania się wobec nieznosnego patosu, jaki wkradał się – po części za jego sprawą – do polskiego życia publicznego.

Przedmiotem satyry – jak się okazało, naruszającej szczególnie chronione tabu – stały się też wielkie budowle polskiego katolicyzmu, w szczególności nowe sanktuaria, które, jak Licheń, wyrastały na pustkowiach, by wkrótce stać się ośrodkami rodzącej się masowej turystyki pielgrzymkowej.

Burzliwa recepcja filmu *Człowiek z...* pokazała, że przedstawione zjawiska zostały trafnie podpatrzone. Naruszenie tabu wywołało dyskusję na tematy niewygodne dla kulturalnego i politycznego establishmentu, starającego się stworzyć wrażenie otwartości i poszanowania zasad demokracji, które w rzeczywistości były często łamane. Do filmu i jego autora została przez to przyczepiona etykieta „trudny i niewygodny”, co stało się powodem kłopotów, na jakie natrafiłem chcąc realizować następny utwór fabularny. Ośrodki decydujące o finansowaniu produkcji zamknęły przede mną drzwi. Znowu przypominały mi się czasy PRL – skazywanie reżysera na artystyczną

banicję. Nie chcąc czekać bezterminowo na możliwość nakręcenia kolejnej fabuły, musiałem zająć się czymś innym – i zacząłem realizować filmy dokumentalne. Pierwszym była *Parafia Księdza Kustosza* (1993, 2006), swego rodzaju uzupełnienie „Człowieka z...”.

Parafia Księdza Kustosza

Utwór przedstawiał Sanktuarium Maryjne, Wotum Ocalenia Narodu Polskiego od Ateizmu i Komunizmu, znajdujące się Kałkowie-Godowie pod Kielcami. Ks. Czesław Wala rękami swych parafian wybudował tu gigantyczne obiekty sakralne, do których ciągną tłumy pielgrzymów. Świątynie nie służą jednak tylko do praktykowania kultu maryjnego. Ich wystrój, oparty na ludowym, dewocyjnym wzornictwie stanowi ilustrację uproszczonej wersji historii kraju, nękanego przez „zbrodniczy ateizm i komunizm”. Była to jakby odwrócona propaganda stanu wojennego, podobnie jednostronna i nie mająca wiele wspólnego z prawdziwymi dziejami Polski.

W filmie widać, że choć wioska Kałków--odów nie doczekała się jeszcze budowy wodociągu i kanalizacji, to jej mieszkańcy – nie znający wygód cywilizacji XX wieku – zajmują się masowo społecznym działaniem na rzecz ośrodka ks. Wali i aktywnym uczestnictwem w patriotyczno-religijnych uroczystościach obfitujących w liczne akcenty polityczne.

Dokument pokazywany był m. in. na Festiwalu Krakowskim i pozytywnie zrecenzowany w katolickim „Tygodniku Powszechnym”. Ale mimo iż został zamówiony przez TVP, do dzisiaj nie doczekał się emisji w jej programie – zaprezentowało go w roku 2006 telewizja Kino Polska. Przyczyną takiego postępowania telewizji publicznej była obawa przed ukazaniem ludowej, folklorystycznej wersji naszego katolicyzmu. Film – choć zrealizowany bez słowa komentarza – wydawał się zdaniem redaktorów kompromitować polską religijność w ogóle, a także przy okazji – propagandowe wykorzystywanie wiary przez prawicowych polityków – nacjonalistów. Zapisy ustawy o radiofonii i telewizji (Ustawa..., 1993) nakazują strzec tzw. wartości chrześcijańskich (bliżej nie zdefiniowanych) i skłaniają interpretujących je redaktorów do dbałości o to, by wszelkie treści mogące narazić ich na kłopoty były na wszelki wypadek eliminowane.

W tej sytuacji musiałem szukać innych, mniej chronionych tematów. Ale okazało się, że dotknąłem przy okazji kolejnego tabu – seksualności.

Nowa opowieść o prawdziwym człowieku i Pani od seksu

Nowa opowieść o prawdziwym człowieku (realizacja: rok 1996) to dokument poruszający temat impotencji u inwalidy, który podejmuje walkę o odzyskanie sprawności seksualnej. Problem ten nie był wcześniej traktowany jako istotny przy rehabilitacji ofiar wypadków, najczęściej dotyczących młodych mężczyzn. Emisja filmu w telewizji zaowocowała napływem listów od żon, dla których brak erekcji mężów był codziennym dramatem. W dodatku nie znajdowały zrozumienia ani wśród lekarzy, ani polityków, decydujących o przydzielaniu środków na publiczną pomoc medyczną (wówczas były to Kasy Chorych, dziś – Narodowy Fundusz Zdrowia).

Obecnie wydaje się oczywiste, że zdrowie seksualne jest elementem zdrowia człowieka w ogóle; taką zasadę wprowadziło WHO i stopniowo polscy seksuolodzy usiłują upowszechniać wiedzę na ten temat. Piętnaście lat temu sprawa wydawała się wymagać przekonywania i perswazyjna siła filmu pomogła uruchomić ten proces. Do przełamania tabu – znowy milczenia wokół problemu niepełnosprawności płciowej – w pewnym stopniu przyczynił się właśnie dokument o człowieku, który dzięki wielkiej determinacji potrafił przezwyciężyć swoje seksualne kalectwo. Ale inaczej niż moje filmy realizowane na tematy mniej kontrowersyjne, *Norwa opowieść o prawdziwym człowieku* nie jest powtarzana na antenie telewizji publicznej, mimo że niestety nie straciła aktualności. Notabene los ten spotkał kolejne utwory z tej serii.

Pani od seksu (realizacja: rok 1998) to film ukazujący pracę nauczycielki, prowadzącej zajęcia z przedmiotu „Przygotowanie do życia w rodzinie”. Kwestia edukacji seksualnej do dzisiaj stanowi piętę achillesową polskiej szkoły. Jest w niej miejsce na 2 godziny katechezy tygodniowo, ale dalej brak lekcji wprowadzających młodych ludzi w życie płciowe. Główna bohaterka i jej koleżanki ukazane są m. in. podczas warsztatów, testujących ich odporność psychiczną i zdolność do porozumienia z młodzieżą, zadającą „trudne pytania”. Z tej części filmu telewizyjna redakcja poleciła wyciąć scenę wybierania orientacji seksualnej innej niż „standardowa” oraz ćwiczenie polegające na oswajaniu się z „niemedycznym” językiem dotyczącym seksualności. Mimo tych ingerencji, nieco odbierających opowieści obyczajową ostrość, film został nadany dopiero po 22 h. Nie doczekał się też powtórek, choć sytuacja w polskim szkolnictwie w zakresie edukacji seksualnej uległa raczej pogorszeniu niż poprawie. Powodem była znowu obawa naruszenia płciowego tabu – w połączeniu z ustawowym nakazem respektowania wartości chrześcijańskich.

Podobny los spotkał mój kolejny film dokumentalny „*Sztuka kochania według Wisłockiej* (2001), biografię najbardziej znanego polskiego lekarza-seksuologa, autorki słynnej bestsellerowej książki. Tabu publicznego nie mówienia o erotyce było tu przełamane wielokrotnie, cały film opowiadał o pracy seksuologa-praktyka. W dodatku bardzo skomplikowane życie prywatne bohaterki i szczerość w jego obnażaniu jeszcze bardziej odbiegały od tradycji polskiej pruderii, gorsząc konserwatystów. Z jednej strony pozwoliło to filmowi wygrać plebiscyt „Gazety Wyborczej” na najlepszy dokument roku (2001), z drugiej – skazało go potem na niebyt; mimo zainteresowania widzów nie jest powtarzany na antenie telewizji publicznej.

Nauczony tym doświadczeniem, postanowiłem zmienić tematykę i kolejnym wątkiem, który wydał mi się interesujący, a także nieopisany w filmie dokumentalnym, było życie parlamentarzystek. Także stanowiło ono w jakimś sensie tabu – o czym przekonałem się jednak dopiero po premierze filmu.

Zawód: posłanka i Wkręcacze

By nakręcić dokument *Zawód: posłanka* (realizacja: rok 2002), wszedłem do jednego z najbardziej nagłośnionych medialnie miejsc – gmachu parlamentu przy ulicy Wiejskiej. Interesowały mnie jednak zupełnie inne rzeczy niż te, które były pokazywane w znanych wszystkim telewizyjnych relacjach. Wprawdzie tytuł filmu *Zawód: posłanka* mógł sugerować, że chodzi o profesjonalne działania parlamentarzystek, ale był w istocie prowokacją. Film miał przede wszystkim charakter obyczajowy – pokazywał, czym naprawdę

żyją nasze polityczne wybranki. Co je interesuje, co robią poza Sejmem i w Sejmie, gdy nie widzą ich już telewizyjne kamery, a panie chcąc nie chcąc muszą uczestniczyć w długich, nudnawych posiedzeniach, wypełnionych retorycznymi popisami kolegów posłów.

Dokument na tyle zafascynował sprawozdawcę parlamentarnego „Gazety Wyborczej”, Ewę Milewicz, że napisała specjalną humorystyczną recenzję: *Zawód – posłanka nie wydaje się po obejrzeniu tego filmu zbyt trudny. Trzeba się uśmiechać i mieć dużo ubrań. Najtrudniejsza w tym zawodzie jest obsługa guzika do głosowania. [...] Oto widzimy posłanki, jak gawędzą: jedna miała dwóch mężów, a z obecnego nie jest zadowolona, więc kto wie? Druga radzi się koleżanki, kiedy mieć dziecko. Trzecia mówi, że nie miała kontaktu z matką. Ta doświadczona w posłowaniu opowiada, jak w poprzedniej kadencji zachodziły w ciążę i jaki to był problem dla marszałka* („Gazeta telewizyjna, 2003).

Emisja filmu wywołała burzę, gdyż nagle okazało się, że posłanki nie myślą nieustannie o ojczyźnie, ustawach i wielkiej polityce – i mają przede wszystkim zwykłe, ludzkie problemy, takie same, jak inne polskie kobiety, porzucane przez kochanków, szukające nowych życiowych partnerów i wychowujące dzieci. Ta prosta obserwacja naruszyła kolejne tabu. Gwałtowne reakcje wielu pań z politycznego świecznika – na czele z ówczesną posłanką Zytą Gilowską – przeszły wszelkie oczekiwania. Według informacji ustnej Sylwii Pusz, grupa prawniczych posłanek skierowała zbiorowy list do marszałka Sejmu. Żądały w nim dymisji urzędnika odpowiedzialnego za wpuszczenie ekipy filmowej do parlamentu, ograniczenia dostępu dziennikarzy do kuluarów sejmowych oraz zakazu uprawiania zawodu reżysera przez autora filmu. Marszałek nie potraktował tej inicjatywy poważnie i list trafił do kosza.

Mój ostatni dokument, wyprodukowany przy współpracy telewizji publicznej, poświęcony był pracy dziennikarzy; nosi tytuł *Wkręcacze* (realizacja: rok 2006). Za pomocą ukrytych kamer obserwujemy w nim studentkę, spotykającą się ze starszymi mężczyznami, poszukującymi utrzymanki. Ale dokument ten nie jest reportażem na temat seksualnego *sponsoringu*, a prezentacją sposobu pracy dziennikarki zakładającej maskę, by zdobyć materiał do artykułu. „Wkręcanie” a właściwie „obserwacja uczestnicząca” to metoda działania reportera polegająca wtapianiu się w środowisko, jakie opisuje. W filmie przedstawiłem przykłady najgłośniejszych „wcieleniówek”.

Pionierem „obserwacji uczestniczącej” był w Polsce Jerzy Urban, który w 1957 roku otworzył fikcyjne biuro matrymonialne, aby wykonać sondę socjologiczną wśród chętnych do małżeństwa. Uzyskał materiał zaprzeczający oficjalnemu obrazowi oczekiwań społecznych: polskie kobiety nie chciały wychodzić za rodzimych przodowników pracy, wołały bogatych cudzoziemców. Janusz Rolicki poszedł w latach 60. śladem Urbana i kolejno udawał robotnika, pasterza bydła, marynarza, wreszcie – skorumpowanego likwidatora szkód rolniczych, co następnie opisał w książce *Bratem łapówki*. Reporterzy dziennika „Fakt”, specjalizujący się w prowokacjach, zrealizowali zabawny *happening* wzorowany na *Rewizorze* Gogola. Dziennikarz wcielił się na kilka godzin w rzekomego wiceministra, składającego niezapowiedzianą wizytę w małym miasteczku, by sprawdzić, jak działa lokalna administracja. Przestraszony burmistrz przyjął go z wielką pompą. Widząc nadętego kabotyna w czarnym garniturze, eleganckie samochody i grupę ochroniarzy, był przekonany, iż gości autentycznego przedstawiciela władzy z dalekiej Warszawy. Piotr Łysiak, prezenter radiowy wydzwaniał po urzędach, podszywając się pod różne osoby, aby uzyskać satyryczny obraz współczesnej Polski, który przedstawiał potem na antenie Radia WAWA w programie „Detektyw Inwektyw”.

Okazało się, że encyklopedycznie pomyślany film o dziennikarstwie wcieleniowym w istocie naruszył kilka istotnych tabu. Ośmieszał zachowania aktualnej władzy i serwilizm prowincjonalnych urzędników, obnażał mechanizm działania seksualnego *sponsoringu*. Ale najgorsze było złamanie tabu polegające na ukazaniu na ekranie Jerzego Urbana, dawnego rzecznika stanu wojennego, znienawidzonego przez establishment za wydawanie kontrowersyjnego tygodnika „Nie”, prowokującego czytelnika ostentacyjnym antyklerykalizmem. W efekcie film został w TVP SA położony na półkę i do dziś – właśnie minęło 5 lat – nie doczekał się premiery. Był prezentowany na festiwalach, ale telewizja publiczna nie chce go emitować ani nawet też odsprzedać innej, zainteresowanej stacji – mimo że pojawiały się takie oferty ze strony HBO i TVN.

Jasne się stało, że następnych utworów dotyczących tematów mogących naruszyć jakieś tabu lepiej nie próbować realizować z TVP SA. A że miałem w planach dalsze filmy dotyczące polskiej seksualności i katolickich zasad wiary, musiałem znaleźć inne rozwiązanie. Dotarłem do nadawców zagranicznych, dla których nasze problemy z obyczajową czy religijną cenzurą nie mają znaczenia, a liczy się atrakcyjność filmu penetrującego egzotyczne dla widzów tematy. W ten sposób doszło do powstania kolejnych dwóch dokumentów ukazujących biegunowo różne sposoby podejścia do erotyki, charakterystyczne dla dzisiejszego polskiego społeczeństwa.

Seduction Camp

Film *Seduction Camp* (*Uwodziciele*) z 2010 roku przedstawia „kurs uwodzenia”, z którego korzystają młodzi ludzie. Z powodu wychowania, jakie otrzymali, nie potrafią nawiązywać bliższych relacji z kobietami i szukają pomocy poprzez udział w szkoleniu. Nauka „uwodzenia” polega tu głównie na przełamywaniu kompleksów i otwieraniu się na kontakty społeczne. Kurs nie jest panaceum na wszelkie problemy bohaterów, a niektóre jego elementy mogą budzić wątpliwości natury moralnej. Ale celem nie było propagowanie rozwiązłości, a odnotowanie istnienia nowego w Polsce zjawiska i ukazanie jego przyczyn oraz ewentualnych konsekwencji – zarówno dla uczestników szkoleń, jak i ich potencjalnych partnerek.

Przełamanie tabu polega tu na mówieniu w otwarty sposób o potrzebach seksualnych młodych ludzi, co wydaje się rzeczą oczywistą i naturalną, ale w Polsce w wielu środowiskach uważane jest za coś niestosownego. Charakterystyczne jest tu zachowanie przedstawicieli TVP, które oglądając film na TV targach (zakupiły go stacje z czterech krajów) uznały, iż ze względów obyczajowych rzecz się dla polskiej widowni nie nadaje.

I Bóg stworzył seks...

I Bóg stworzył seks... (2011) to portret zakonnika – kapucyna, ojca Ksawerego Knotza, znanego jako autor „katolickiej Kamasutry”, prowadzącego rekolekcje płciowe dla rodzin. Teresa i Jan, Ania i Maciej oraz Iwona i Leszek – trzy pary na różnych etapach rozwoju związku, które łączy jedno – żarliwa wiara w Boga. Nakazy religii katolickiej czasami trudno im pogodzić z życiem seksualnym, a brak pewności, co wolno w łóżku robić, a czego nie, prowadzi często do frustracji. Przewodnikiem tych małżeństw po świecie erotyki stał się ojciec

Ksawery Knotz, który od ponad dziesięciu lat zajmuje się duszpasterstwem rodzin. Jest nie tylko autorem książkowych poradników, ale także redaktorem portalu internetowego skierowanego do katolików, którzy szukają *on-line* odpowiedzi na nurtujące ich pytania związane ze współżyciem. Według nauczania o. Ksawerego rozwiązanie problemów seksualnych stanowi klucz do budowy trwałej rodziny, żyjącej według zaleceń katechizmu. Jego poglądy, choć dla wielu kontrowersyjne, są zgodne z doktryną Kościoła katolickiego i akceptowane albo przynajmniej tolerowane przez polski episkopat.

Nie chciałem oceniać zachowań bohaterów, a jedynie je prezentować – w atrakcyjnej wizualnie formie i w sposób zrozumiały dla przeciętnego telewizyjnego odbiorcy, niekoniecznie praktykującego katolika. Kluczowe dla możliwości nakręcenia filmu było przezwyciężenie skrupowania małżonków obecnością kamery, gdy na rekolekcjach dochodziło do dyskusji na tematy intymne. Na szczęście dla naszego dokumentu, uczniowie kapucyna złamali zasadę nie mówienia publicznie o seksualności, obowiązującą przecież nie tylko wśród osób religijnych, ale mającą także silne mieszczańskie korzenie; tradycja pani Dulskiej jest w polskim społeczeństwie wciąż żywa. Bohaterowie filmu pozwolili na rejestrację ich intymnych rozmów dzięki swojej silnej wierze, w przekonaniu, że dawanie świadectwa prawdzie stanowi obowiązek chrześcijanina.

Stare religijne tabu, dotyczące spraw płci, polegające na potępieniu wszelkich form korzystania z przyjemności cielesnych, w szczególności erotycznych, dostępnych w czasie współżycia, zostało przełamane, gdyż o. Ksawery odrzuca zakazy w tym zakresie, każąc cieszyć się życiem małżeńskim w każdym jego przejawie. Oczywiście jest to ujęte w przykazania wierności i aktywnego uczestnictwa w życiu religijnym, ale i tak stanowi dużą zmianę w stosunku do tradycji katolicyzmu, obsesyjnie antyseksualnego. Wydawałoby się zatem, że film obiektywnie prezentujący o. Ksawerego i jego podopiecznych nie będzie wzbudzał kontrowersji. Ale dotknięcie podwójnego tabu – styku wiary i erotyki ujętej w religijne karby – wywołało jednak u odbiorców sporo emocji, jakim dali ujście m. in. na forach internetowych. Znalazły się tu zarówno głosy wierzących, jak i niewierzących mówiące o potrzebie otwartego mówienia o seksualności i aprobujące nauczanie o. Ksawerego (http://forum.gazeta.pl/forum/w,904,128321274,,Konrad_Szolajski_Boski_orgazm.html). Napotkałem także radykalnie niechętnie wypowiedzi konserwatystów, brzydzących się samym tematem; byli ludzie, którzy nawet nie zdecydowali się na obejrzenie kontrowersyjnego filmu w obawie przed zgorszeniem (<http://wielodzietni.org/comments.php?DiscussionID=10550&page=1>).

Wypowiedzi dziennikarzy zbliżonych do Kościoła także były podzielone. Fundamentalisci katoliccy – np. Tomasz Terlikowski – odsadzili autora, a przede wszystkim bohatera filmu od czci i wiary już za sam pomysł antropologicznego, a nie – konfesyjnego podejścia do sprawy (http://fronda.pl/news/czytaj/tytul/zycie_seksualne_dzikich_15108/). Bardziej otwarci publicyści, jak ks. Andrzej Stopka (rzecznik kurii katowickiej) (<http://info.wiara.pl/doc/937027.Bez-pulapek>) czy Zygmunt Nosowski (redaktor naczelny Więzi) (http://www.wiez.com.pl/index.php?s=miesiecznik_opis&id=791&t=15601) docenili zarówno nowatorstwo nauczania kapucyna, jak i moje starania, by rzecz przedstawić w sposób bezstronny i życzliwy bohaterom.

Tabu jest pojęciem złożonym i działa na wielu poziomach społecznej komunikacji. Podstawowym narzędziem egzekwowania jego ochrony jest najczęściej nieoficjalna, niemniej funkcjonująca w mediach, cenzura. Polskie tematy

tabu, ukazywane w moich filmach na przestrzeni blisko 30 lat, przeniosły się z rejonu politycznej manipulacji informacją ku obszarom bardziej prywatnym. W szczególności dotyczy to dziś życia intymnego, rozumianego nie tylko jako seksualność, ale też jako wszelkie inne formy prywatności i duchowości, w tym także praktykowanie wiary religijnej. Wyciąganie ogólnych wniosków na podstawie stosunkowo niewielkiej liczby własnych tytułów jest ryzykowne i nacechowane subiektywizmem. Ale mając świadomość tego ograniczenia oraz skąpości materiału porównawczego, mogę spróbować zarysować pewne widziane przez siebie prawidłowości.

W demokratycznym kraju, w którym występuje zróżnicowanie światopoglądowe, jest coraz mniej zjawisk powszechnie uważanych za tabu. Stąd raczej nie ma ono dzisiaj charakteru społecznego, a stanowi wypadkową interesów formacji politycznych, instytucji i ugrupowań mogących wpływać na politykę państwa. W przypadku filmu tabu jest chronione przede wszystkim przez redaktorów tv. O możliwości realizacji utworu decyduje dostęp do środków na jego produkcję. Głównym podmiotem finansującym, a także najważniejszym dystrybutorem filmów dokumentalnych, była i jest do dzisiaj telewizja publiczna. W praktyce funkcjonowania TVP SA istnieją jak niegdyś w GUKPiW „zapisy” zabraniające poruszania pewnych tematów lub ich „niewłaściwego” naświetlania, a także po prostu ukazywania osób niewygodnych, takich jak wspomniany bohater „zapółkowanych” *Wkręcaczy*, Jerzy Urban. Jedną ze szczególnych cech telewizyjnego systemu tabu jest ochrona rządu i parlamentarzystów oraz osób związanych z Kościołem katolickim. Funkcjonowanie tej ostatniej instytucji jest także objęte milczącą umową o nieporuszaniu drażliwych zagadnień – które w tym samym czasie są już dyskutowane na łamach prasy czy w Internecie.

Opisane mechanizmy funkcjonują przede wszystkim w telewizji publicznej, gdyż mimo formalnej niezależności jest ona w praktyce kontrolowana przez władze polityczne i Kościół katolicki. W dużo mniejszym stopniu dotyczy to stacji komercyjnych, ale te z kolei nie są zainteresowane zbyt skomplikowanymi i kosztownymi w produkcji filmami (miejscem, gdzie można zobaczyć polskie dokumenty dotyczące spraw budzących kontrowersje, jest Internet lub stacja HBO, która nawet sama produkuje serię filmów „Bez cenzury”, ale jej program jest nadawany z zagranicy i dostępny w Polsce tylko dla klientów płacących specjalny abonament).

Sytuacja ta powoduje, że dokument, niejako stworzony do penetrowania zjawisk społecznych i łamania cenzuralnych zakazów, robi to dziś dość nieśmiało, gdyż ma po prostu bardzo ograniczone i kontrolowane przez władze polityczne źródła finansowania i dystrybucji. Większość realizowanych utworów nie dotyka więc tematów tabu, gdyż redaktorzy i producenci po prostu wolą unikać niepotrzebnych kłopotów. Jednakże szybkie tempo gospodarczych i światopoglądowych przemian oraz rozwój technik informacyjnej komunikacji (zwłaszcza Internetu) powoduje, że to, co do niedawna wydawało się surowo zakazane i niedostępne dla publicznego dyskursu, po „odczarowaniu” w niekontrolowanych przez polityków mediach, staje się tematem takim, jak każdy inny. I stopniowo zaczyna przebijać się nawet na antenę telewizji publicznej, aczkolwiek proces ten jest bardzo powolny. Film dokumentalny produkowany przede wszystkim przy udziale TVP SA i przez nią rozpowszechniany, pozostaje dziś daleko w tyle za prasą i Internetem. W tym ostatnim medium można nie tylko czytać, ale też coraz częściej także oglądać krótkie, nie cenzurowane rejestracje audiowizualne w formie wywiadów czy zapisów reportaży realizowanych np. telefonami komórkowymi.

Dokument jest w porównaniu z tymi prostymi formami emitowanymi w elektronicznym mediach gatunkiem droгим, realizowanym długo i wymagającym wyrobionego widza. Ale ma szansę ukazania mu pogłębionej, ponadczasowej syntezy prezentowanych problemów. Potencjalnie jest więc doskonałym narzędziem odkrywczą penetracji mało zbadanych rejonów, które nazywałem tutaj tabu, świadomie nieco rozszerzając klasyczną, antropologiczną definicję tego pojęcia.

BIBLIOGRAFIA

- Dziennik Ustaw nr 34 z 1948, poz. 210.
Dziennik Ustaw nr 20 z 1981, poz. 99.
Dziennik Ustaw nr 7 z 1993, poz. 34.
Dziennik Ustaw nr 128 z 1997, poz. 840.
Milewicz E., *Zawód – postanka*, „Gazeta Telewizyjna” nr 20, wydanie z dnia 24/01/2003.
Strzyżewski T., 1977, *Czarna księga cenzury PRL*, Londyn.
<http://portalwiedzy.onet.pl/8216,,,tabu,haslo.html> (dostęp 6.12.2011).
<http://kalendarium.polska.pl/wydarzenia/article.htm?id=35319> (dostęp 24.12.2011).
http://pl.wikipedia.org/wiki/Karykatury_Mahometa (dostęp 24.12.2011).
http://pl.wikipedia.org/wiki/Czarna_Ksi%C4%99ga_Cenzury_PRL (dostęp 24.12.2011).
<http://info.wiara.pl/doc/937027.Bez-pulapek> (dostęp 27.12.2011).
http://www.wiez.com.pl/index.php?s=miesiecznik_opis&id=791&t=15601 (dostęp 27.12.2011).
http://forum.gazeta.pl/forum/w,904,128321274,,Konrad_Szolajski_Boski_or-gazm.html (dostęp 27.12.2011).
<http://wielodzietni.org/comments.php?DiscussionID=10550&page=1> (dostęp 27.12.2011).
http://fronda.pl/news/czytaj/tytul/zycie_seksualne_dzikich_15108/ (dostęp 27.12.2011).
<http://info.wiara.pl/doc/937027.Bez-pulapek> (dostęp 27.12.2011).
http://www.wiez.com.pl/index.php?s=miesiecznik_opis&id=791&t=15601 (dostęp 27.12.2011).
http://fronda.pl/news/czytaj/tytul/zycie_seksualne_dzikich_15108/ (dostęp 03.12.2011).

Abstracts

***Mariusz
Baranowski
Exploring Taboos
in the Public Sphere.
Methodological
Cosmopolitanism
about Symbolic
Violence***

Taboo issue of the public sphere, understood as the “inarticulate” prohibition of the reflection of fundamental foundations of social discourse itself, is one of the principal elements that prevent conclusive analysis of the mechanisms of power in the symbolic space. Therefore, the main aim of the present paper is to reveal – by using the paradigm of methodological cosmopolitanism (Ulrich Beck) – the problematic areas of – what Pierre Bourdieu has called – symbolic violence, and what the proposed approach here is synonymous with the subtle and often difficult to articulate mechanism of power in a broad sense.

***Jadwiga
Charzyńska
Artistic
Transgression
in Public Space***

The phenomenon of transgression is an inherent feature of art as one of its most important factors, and it concerns both formal issues, as well as poetics. Presenting my reflections I would like to trace the process of social changes related to the rebuilding of the places in which we, as an institution, work. For, transgression does not have to be a shock therapy for the viewer. Does transgression mean provocation? In 2005 we have begun to realize the project called Outside Gallery of the City of Gdansk which addresses both artistic and social problems. Announcing the first edition of the international competition for the permanent art work in public space, we also initiated educational activities. In 2008, as the first project, there was made "LKW Gallery" (by Lex Ricker and Daniel Milohnica), becoming an important element of social change, and the last work, "Amber Drops", (by a Swiss duo of Fred Hatt and Daniel Schlapfer) has also become an experimental plot for the use of LED technology. As an institution dealing with presenting contemporary art that changes our physical environment, enters the streets and backyards, and merges with the global changes induced by scientific development, in 2011 we have initiated a project called "Art & Science meeting". To sum up: the issue of breaking the taboo in contemporary art is addressed often, yet the attempts to enter the "forbidden" zones are rarely of a full and in-depth fashion. It should not be taken as criticism, it is just a statement of the fact that taking up issues which somehow concern ethical spheres treated dogmatically is very difficult, and it requires not only knowledge but most of all awareness and artistic maturity. For, artistic transgression does not have to mean that which is commonly understood as shocking or spectacular.

***Karolina Krause
The Market Places
as Faux Pas***

The market in the public space has different meanings. One of the point of view concentrate on the market as a low attraction of the city, which make it more chaotic. Although there exist contrary understanding – to apply the outdoor markets and the fairs in the public space as a one of the main attraction dedicated for tourists and local people sometimes with use of modern architecture. But the question is where is the limit that the nowadays architec-

Maria Lubelska ***Poverty as a Taboo*** ***in Architecture***

ture have to be involved into this organic form of commerce. Moreover should the traditional outdoor markets appear in the new semi – public spaces in the commercial centers? The answer is opened.

In architectonic aspect, poverty is both obsolete and innovative new taboo.

Throughout the history of architecture, erecting of structures for the rich has been observed. The poor haven't been users of structures designed by architects. Moreover, structures for the poor have usually been hidden in the countryside. Nowadays this taboo is abolished due to provocative architectonic forms in public space. The article presents selected projects and their concepts.

Magda Szczęśniak ***Conflicts over Space***

The article deals with the social conflict, which developed around the infamous cross in front of the Presidential Palace in Warsaw. On April 15th 2010, eleven days after the Polish Presidential plane crashed in Smoleńsk, members of the Polish Scout Association placed an approx. ten feet tall wooden cross in front of the Presidential Palace. Initially a place of mourning, soon enough the site became became a space of a political and cultural conflict revolving around the issues of religion and its visibility in public spaces. The dispute about whether the cross should remain outside the Presidential Palace or whether it should be removed, engaged many different types of "publics" and undermined the popular belief in the possibility of a consensus. Drawing on Chantal Mouffe's and Ernesto Laclau's theory of radical democracy, the author analyzes the multiple interventions in the "representative" public space in front of the Presidential Palace – of the scouts, who installed the cross; of the so called "defenders of the cross," who occupied the area around it, once the Presidential Office decided to remove it; of the counter-demonstrators, who supported the decision to move the cross to a nearby church. Seen as examples of democracy in practice, these interventions also help us to deconstruct such seemingly neutral concepts as the "public sphere," "public space," and "common good."

Aleksandra Korczyk
**Lively Imagination.
 Woman's Taboo in
 Advertising**

Throughout this century, the role of women and men in society has changed, and majority of people feel this change is for the better. Is this true? Traditional views of the position of women and men within society are so deeply ingrained. This deep-rooted opinions use media- television and they makes and still perpetuates stereotypes. The article present the analysis the role of woman and men in advertising. The quantitative and qualitative analysis is based on TV advertisements taken from 4 TV programmes: TVP1, TVP2, Polsat, TVN. Deep analysis concerns the influence of the presentation gender in the life. Time my analysis is : 12-19.01.2011.

*Michał Jan
 Lutostański*
**Behemoth Break the
 Taboo Becoming an
 Element of Polish
 Popular Culture.
 Analysis of Works
 of Art**

During last two years around polish popular culture had been made a process of braking the taboo jointed with showing contents. It means containing in popular culture, polish death metal band called Behemoth, which contents are rather radical. To show it there had been made quantitative analysis of songs – supported by based on grounded theory computer program – Atlas.ti, qualitative analysis of covers and description of image of this band.

Izabela Kowalczyk
**Representations of
 Bodies in the Public
 Space**

In this text I reflect on tabooisaiton of bodies in the public space. There is interesting point that we deal with over-representation of bodies which are young, attractive, slim, ideal, and even naked, especially in advertisements. These bodies are anonymous and not-individualised, they are objects of aesthetic pleasure first of all. The issue of representation is important for discussions of identity. Thus the important question is: what bodies are excluded from this sphere, and at the same time, what identities are excluded? Inappropriated bodies are stereotyped or condemned to invisibility. I discuss ways of the stereotypisation that took place in advertisements (included social ones). The examples of this process are representations of older women, handicapped persons, homosexuals and breast-feeding mothers. These pictures are often received as disgusting, scandalous, and inappropriate to be shown in the public space. I try to trace the

advertisements as well as examples of art in the public space. It reveals that not appropriate bodies and some aspects of physiology are treated as taboo. I connect the taboo with Julia Kristeva's notion of an abject. According to Kristeva, the abject means pre-verbal state of human being and it denies division between inside and outside. What is the most important in constituting the subject plays in connection with uncertain borders between subject and object. The abject is something in-between, the ambiguous, it does not respect borders, positions and rules and it disturbs identity, system and order. Describing the abject, Kristeva makes us realize that our world is temporary, it is constantly threatened, at every moment it can be ruined and transformed into a world we do not want to think about and we are afraid to imagine. In reflection to this theory one might ask about construction of subjectivity. On the other hand this theory may be important to define order of society – is it opened for others or rather traditional and closed?

Magdalena Kamińska Banned and Exposed. The Taboo Work in Mondo Movies

In historical perspective, mondo is a shockumentary (exploitation documentary) sub-genre. It is to be derived from travelogue and is also closely associated with an ethnographic film (one can say its pop version). The sub-genre in classical form ends in the early 1980's with VHS technology appearing, but its poetics is popular up to this day on TV and internet (YouTube). Mondo concentrates along an identification and translation of taboo, as contextually understood. Thanks to it, in spite of its formal primitivism and narrative simplicity, mondo is uniquely liberal and postcolonial type of film text. As the only one cinematic genre, it is dedicated to nivelate of so-called "Big Ditch". This effect is caused under pretences of sensationalism, that means to without pushy moralisation. The main thesis of mondo concerning all the "Big Ditch ideas" claims that they are socially constructed, in spite of fact that mondo's directors' motivation has to be evaluated as not very sophisticated, even though its formal aspects make it similar to the some practices of vanguard.

***Aleksandra Drzał-
Sierocka***
**Sex and Death.
The Taboo and Its
Exceeding in Social
Campaigns on
HIV/AIDS**

The subject matters of the analysis are social campaigns on HIV/AIDS that took place in various countries after 2000. My key issue is the way of presenting death (as the kind of “obvious” subject in the context of terminal disease), especially metaphors, symbols and allegories that could be founded in these campaigns. On the other hand, the important issue – from my point of view – is the fact of interweaving the spheres of death and erotic. Both spheres have to coexist, since the main way of infection is sexual intercourse.

Łukasz Kałużny
**Between Taboo
and Pornography.
Graphical
Representations of
Death in the Press**

In much-cited essay “The Pornography of Death”, Goeffrey Gorer argued that, since the twentieth century, death had exchanged positions with sex as the taboo subject. Nevertheless, its portrayals had not completely disappeared, but rather re-appeared in the form of entertainment genre – viewed as pornographic because of its brutality, exploitation, and distance from emotions like grief. This seminal claims are updated with a discussion of the relation between taboo and pornography in the context of contemporary media images of actual death. Examining the photographic coverage of death in one of the leading national Polish newspaper (also, compared to one German and one Australian), the article follows such questions as: How confrontational is that coverage? How actually visible and present is death? Does the news media participate in or challenge modern death taboo? Is there still much to value in Gorer’s argument in this context?

Elżbieta Nieroba
**Between Rational
Cognition and
Emotional
Experience.
Exhibiting Human
Remains in
a Museum Space**

The article focuses on defining the dead human body in a museum, in a situation, where the process of dying is transformed from a communal event to a private experience, while, on the other hand, the media constantly confront viewers with unnatural and brutal death. Since their very beginnings, museums have collected and exposed posthumous remains. By being put on display, a dead body or its fragments is/are ascribed the status of a museum object. Such exhibitory practices bring about ethical questions: whether, and if so, then where, when, and in what manner, the death of a human being may be displayed to a wide audience. Nu-

merous museums are aware of the ongoing debate on the ethical issues concerning exhibiting human remains. When designing exhibitions, museums are faced with the dilemma how to present a dead body or its fragments. Should it be to a larger extent put within the context of a scientific description or an aesthetic view? At the same time, how to express respect and reflect their forgotten or/and overlooked humanity? The article presents examples of actions undertaken by museum institutions in order to organize the exhibitory space in such a way as to stimulate the visitors' imagination and stir their emotions, while at the same time preventing the exhibition become a mere entertainment.

Rafał Ilnicki **„Culture of Hate“ on Social Networking Portals as an Disturbing of Tabuization**

This article shows how in social portals are establishing culture of hate. This concepts is explicated by connecting it with processes of taboo destruction. Author states that is the main reason of existence such culture, because every attack on established values in culture produces affective responses from users that are offended by it. This lead to creation of specific model of user that takes form of gamer-parastie, which gains satisfaction from disturbing taboos. There is also strong emphasis on mechanism of such a culture production, which leads to establishing relatively strong connections between users and the systems of data transmission that forms dispositifs of hate. In the end there is shown how it is possible to by destructing taboos there are new taboos established.

Diana Karwowska **Because I Made a Couch with Bad In-Laws. Domestic Violence Against Men**

In 1977, appeared a new term, „battered husband syndrome.” Still little is said about wives/partners-oppressors. An additional problem is that ladies often apply the „invisible” psychological violence. Quite significantly failed to sensitize public opinion on the phenomenon of violence against women and children, but also perpetuated the image of man as the only possible offender. Husband/partner is usually the victim of jokes and the object of pity. In my analysis focused on newspaper articles and cabaret work. I wonder also on differences in the situation of victims of both sexes.

Konrad Szotajski
The Taboo in My
Films – the History of
the Violations of the
Prohibitions in Polish
Public Space over
the Last Thirty Years

The definition of the taboo that is being used in this text expands the classical, anthropological usage of the word. It concerns the prohibitions that are being maintained by various kinds of censorship – political, moral and ecclesiastical. Through the analysis of the taboo breaking in my films I made an attempt to systematize the rules by describing the areas they applied to and the change they have undergone over the last thirty years. At first the forbidden topics that were present in my films for almost thirty years concerned mainly the issue of the political manipulation of information. Gradually they evolved to more private areas, especially such as the intimate life and the practice of faith. Despite the freedom of speech declared by the democratic state there are still taboo issues that are protected by a form of censorship. However informal it is, it still operates, especially in television stations, which are the main channel of documentary films' broadcasting. The situation is changing dynamically by means of the development of the new forms of communication, the Internet in particular.

Kultura Popularna nr 4 (34)/2012

Kultura Popularna

Redaktor naczelny: Wiesław Godzic

Z-ca redaktora naczelnego: Mirosław Filiciak

Sekretariat redakcji: Julia Banaszewska, Dominika Ćwierzyńska, Anna Dąbrowska

Przygotowanie numeru: Elżbieta Anna Sekuła, Instytut Badań Przestrzeni Publicznej



Numer przygotowany przez
Instytut Badań Przestrzeni Publicznej

Layout:

Edgar Bąk

www.edgarbak.info

Redakcja:

„Kultura Popularna”

Instytut Kulturoznawstwa

Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej

ul. Chodakowska 19/31

03-815 Warszawa

kulturapopularna@gmail.com

www.swps.pl/kp

Wskazówki dla Auterek i Autorów są dostępne na stronie internetowej pisma. Redakcja zastrzega sobie prawo do wprowadzania zmian w nadesłanych tekstach.

Rada Naukowa: Barbara Czerniawska (University Goteborg), Mirosław Duchowski (przewodniczący, swps), Andrzej Gwóźdź (uś), Tomáš Kulka (Uniwersytet Karola), Andrzej Pitrus (uj), Roch Sulima (uw), Wacław Osadnik (University of Alberta).

recenzenci współpracujący z redakcją: Waldemar Kuligowski (uam), Tomasz Majewski (uŁ), Eugeniusz Wilk (uj), Kazimierz Wolny-Zmorzyński (uj), Piotr Zwierzchowski (ukw)

Treść numeru jest dostępna na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Na tych samych warunkach 3.0 Polska. Pewne prawa zastrzeżone na rzecz autorek i autorów oraz Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej. Treść licencji jest dostępna na stronie: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/pl/legalcode>

Wersja elektroniczna pisma jest wersją pierwotną.

Wydawca:

Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej

ul. Chodakowska 19/31

03-815 Warszawa

tel (+48 22) 870 62 24

e-mail: wydawnictwo@swps.edu.pl

Opieka wydawnicza: Andrzej Łabędzki

Skład i łamanie: Marcin Hernas | tessera.org.pl