

Nieistniejąca twarz Brada Pitta z okładki telegazety

O niemożliwości zabawy

JOANNA KULAS

To, czego nie widać, nie istnieje jak gdyby.
Baltasar Gracián

Patrzeć do woli

Amerykański kanał muzyczny MTV w 2004 roku wprowadził na antenę serial *Chcę mieć znaną twarz* (*I want a famous face*). Miał on dwie serie: po 6 i po 12 odcinków. Celem programu była obserwacja transformacji młodych ludzi upodabniających się do wybranych gwiazd show-businessu za pomocą operacji plastycznych. W odróżnieniu od takich seriali, jak *The Swan* (*Łabędź*) czy też *Extreme Makeover* (*Ekstremalna przemiana*), nie chodziło bynajmniej o przemianę brzydkiego kaczątka w pięknego łabędzia czy też o ogólną poprawę wyglądu, tylko o stanie się niemalże identycznym z wizerunkiem jakiejś gwiazdy.

Producenci programu starali się przy tym o krytyczną postawę względem operacji plastycznych: przynajmniej z założenia nie opłacali ich, a drugi blok programu poświęcali przemianie nieudanej, przestrzegając w ten sposób przed jej negatywnymi skutkami. Jednakże po czterech latach nie da się zauważyć tego aspektu programu. W archiwum stacji (na stronie www.mtv.com) dostępne są zdjęcia, wywiady i krótkie opisy osób, których doświadczenia, przynajmniej do momentu zakończenia kręcenia odcinka, były pozytywne.

Dostępne są zatem opisy następujących przemian: I seria: dwaj bliźniacy zamieniają się w Brada Pitta, dziewczyna w Pamelę Anderson, inna w Kate Winslet, mężczyzna w Elvisa Presleya, kobieta w Britney Spears, transseksualista w Jennifer Lopez; II seria: dziewczyna w Carmen Electrę, inna w Tiffani-Amber Thiessen, student w Arnolda Schwarzeneggera, dziewczyna w Jennifer Aniston, inna ponownie w Britney Spears, licealista w Ricky'ego Martina, młoda modelka w Brooke Burke, licealistka w Posh Spice, młoda modelka w Jessicę Simpson, kobieta ponownie w Carmen Electrę, transseksualna gwiazda porno ponownie w Pamelę Anderson i kobieta w Janet Jackson.

Wnioski są oczywiste: operacji poddały się albo bardzo młode osoby, szczególnie podatne na wszelkiego typu mody albo osoby związane z show-bisnessem, w ramach którego działania takie to zjawisko powszechne (modelki,

tancerki go-go, aktorzy, piosenkarze). Uwagę przykuwa również zwiększona częstotliwość występowania nazwisk niektórych gwiazd: Pameli Anderson, Britney Spears i Carmen Electry. Inną ciekawostką jest fakt, że osoby te wybierały raczej wizerunek danej celebrity niż jej prawdziwy obraz, a potem – co łatwo było przeoczyć – wizerunek przedstawiający daną gwiazdę w wybranym momencie jej życia. Bliźniakom chodziło o filmy z udziałem Brada Pitta (kolejno: *Wichry namiętności*, 1994 i *Joe Black*, 1998), a licealistka chciała wyglądać jak Victoria Beckham w czasach, kiedy śpiewała w zespole Spice Girls.

W udzielanych dla MTV wywiadach wielokrotnie powtarzało się sformułowanie, że operacja plastyczna *odmieni życie, sprawi, że będę się czuł(a) lepiej*. Na początku każdego odcinka można było obejrzeć pierwszą wizytę u chirurga, kiedy to przyszedł(a) pacjent(ka) pokazywał(a) podobiznę ulubionej gwiazdy. Oczekiwania tych osób są zwykle trudne do sprecyzowania. Pragnęły czegoś, co w danym momencie już nie istniało albo nie istniało nigdy. Wizerunki gwiazd odbiegają bowiem zwykle od ich autentycznego wyglądu, są najczęściej preparowane. Poza tym same gwiazdy poddają się również operacjom plastycznym. Nie wspominając już o tym, że się zwyczajnie starzeją. Tak więc to, czym stali się uczestnicy programu, nie jest wierną ani nawet bliską kopią oryginału. Jest kopią bez oryginału. Symulakra – *replikacją samego siebie jako czegoś innego* ¹.

Kto jednak zaręczy, że MTV nie jest autentyczne? ²

Ciała uczestników show *Chcę mieć sławną twarz*, a w szczególności ich twarze, są tworem doby reprodukcji technicznej ³. Niemożliwe jest sprawdzenie ich autentyczności, bo fenomen ten nie należy do sfery reprezentacji. Nieistotne staje się odniesienie do rzeczywistości, choć na początku uczestnicy twierdzili, że pragną uczynić z siebie klony gwiazd. Symptomatyczne jednak wydaje się to, w jaki sposób odpowiadali na zadane im pytanie: *Czy odkąd odbyła się operacja, byłeś mylony z...?* Bowiem nagle okazało się, że niektórym zależało jedynie na strukturze kości twarzy, inni już wcześniej byli kojarzeni z gwiazdami, komuś przydarzyła się taka pomyłka jedynie nocą, a ktoś jest uznawany za osobę w stylu danej gwiazdy. Tylko jedna uczestniczka wyznała, że była wielokrotnie mylona z Pamelą Anderson. Z punktu widzenia założeń programu wyniki te są więc co najmniej niezadowolające.

Jednak duża popularność, jaką cieszył się serial, przenosi rozważania na inny poziom. Jeśli stopień upodobnienia się do gwiazdy w wyniku operacji plastycznych nie jest już interesujący ani z punktu widzenia uczestnika programu, ani telewidza, to dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że tego podobieństwa nie sposób zweryfikować. Jest nie do potwierdzenia po pierwsze dlatego, że żadna z tych osób po przebytej operacji nawet odrobinę bardziej nie przypomina gwiazdy, a po wtóre dlatego, że taka gwiazda bądź już nie istnieje, bądź nigdy nie istniała. Wygenerowane w ten sposób nowe oblicza i ciała są zatem „oryginalne”, choć przecież mają być kopiami. Daremność takiego rozróżnienia staje się oczywista.

Znacznie bardziej odpowiednia jest w tym miejscu koncepcja performatywu ⁴. Brak stabilnej reprezentacji i w konsekwencji zanik pojęcia przedmiotu łączą się w całkiem nowym performatywnym procesie nadawania znaczenia. Nie zależy

już ono konsekwentnie i na stałe od okoliczności lub nadawcy albo odbiorcy, tylko staje się współzależną, nieustannie zmienną i niemożliwą do odtworzenia funkcją ich wszystkich. Znaczenie zniekształconych twarzy uczestników *Chcę mieć...* nie podlega ocenie wyłącznie względem swojego „pierwowzoru”. Dlatego symulakra z tego programu są performatywami doskonałymi ⁵.

Szczęśliwie jednak uczestnicy programu nie stają się Smithami z *Matrixa* ⁶. Iterowalność ⁷ wizerunków gwiazd przy współczesnym rozwoju technologicznym ma dużą granicę błędu. Problem reprodukcji technicznej w odniesieniu do człowieka będzie wielki dopiero wtedy, gdy stanie się możliwe doskonałe odtwarzanie wizerunków, gdy technika cyfrowa ⁸ w postaci zmian genetycznych osiągnie wyższy stopień zaawansowania: *Geny pełnią funkcję scenariusza kierującego ciałem tak, żeby wytwarzało białka. Myśl, że wstrzyknięcie genu mogłoby spowodować dużo szybsze skurcze włókien mięśniowych, pozwalające sprinterowi przebiec sto metrów w sześć sekund zamiast w dziesięć, wydaje się dziś fantazją. Podobnie myśl, że wstrzyknięcie genu mogłoby zwiększyć pojemność płuc maratończyka tak, że przebiegłby on 42,195 kilometra w półtorej godziny zamiast w ponad dwie* ⁹.

Miłość aż do śmierci

Georges Bataille pisze o człowieku jako istocie osamotnionej i nieciągłej. Człowiek jest bytem, który dąży ku śmierci, ku kresowi swojego istnienia. I skoro życie jest nieciągłością, to poczucie „głębokiej ciągłości” jest synonimiczne względem śmierci. Erotyzm może ten podział usunąć. Erotyzm jest próbą zastąpienia nieciągłości i osamotnienia poczuciem ciągłości i zjednoczenia. Różne są jego odłony: erotyzm ciała, serca, *sacrum*. Leczą punktem wyjścia w każdym przypadku jest swoista przemoc. *Zasadą każdego aktu erotycznego jest zniszczenie struktury zamkniętej, jaką jest partner gry w stanie normalnym* ¹⁰.

Obnażenie i pogwałcenie. Osamotnione indywiduum otwiera się na drugiego człowieka i przez swoją nagość poddaje się mu w akcie erotycznym. Chwilowe unicestwienie własnej jednostkowości ustanawia ciągłość pomiędzy obiema istotami. Namietność dwojga kochanków daje przedsmak śmierci, „towarzyszy mu aura śmierci”. Bataille pokazuje to na przykładzie płciowego rozmnażania się organizmów: *Plemniki i jaja w elementarnym stadium są istotami nieciągłymi, łączą się jednak ze sobą, czyli ustanawia się między nimi jakaś ciągłość po to, by w momencie śmierci, zniknięcia dwóch odrębnych istot, stworzyć nową istotę* ¹¹. Doświadczenie śmierci, ku któremu otwiera nas akt erotyczny, jest zanegowaniem jednostkowego trwania.

Uwielbienie, które uczestnicy programu *Chcę mieć...* odczuwają wobec konkretnej gwiazdy, jest radykalne. Miłosna potrzeba zjednoczenia się z *celebrity* realizuje się dosłownie w chirurgicznej próbie uczynienia z siebie kłona danej osoby.

Najdłużej odsłonięte części ciała ludzkiego to ręce i twarz. Twarz prawie zawsze. Nagość twarzy i wynikający z niej liminalny charakter tego organu stają się w serialu MTV polem eksperymentu. Oto amerykański nastolatek poddaje się operacji plastycznej i w trwożliwym uniesieniu oczekuje punktu szczytowania. Każdy z nich twierdził, że ból był nie do zniesienia. *Prawdopodobieństwo cierpienia jest tym większe, że tylko cierpienie objawia nam całą wartość ukochanej*

*istoty*¹². Wszystko rekompensuje chwila zdjęcia opatrunków i szwów, chwila, gdy przynajmniej powierzchwnie zagojone ciało może przejrzeć się w lustrze. I przeżywa orgazm.

Niemożliwa do zrealizowania potrzeba miłosna uczestników *Chcę mieć...* połowicznie urzeczywistnia się w autoerotycznym – jeżeli da się tak pomyśleć o operacji plastycznej – akcie. Pragnienie zjednoczenia, bez różnicy między mną a gwiazdą, kończy się śmiercią własnej osoby, śmiercią ja. Jeśli jednak w przypadku aktu miłosnego pomiędzy kochankami poczucie jedności i ciągłości jest chwilowe, w przypadku osób poddających się operacji plastycznej z chęci upodobnienia się do gwiazdy w ogóle nie ma ono miejsca. Jak zaznaczyłam – iterowalność wizerunków gwiazd przy współczesnym rozwoju technologicznym ma dużą granicę błędu. Taka transformacja nie jest jeszcze możliwa. Trwały jest jednak brak. Zniekształcając mechanicznie swoje ciało, wprowadzając do niego tak liczne „korekty”, ludzie ci na trwałe negują własne istnienie. Przedwcześnie umierają. *To, czego nie widać, nie istnieje jak gdyby*¹³.

*(...) proponuję, żebyście wyobrazili sobie arbitralnie przejście od stanu, w jakim się znajdujecie, do doskonałego podwojenia swojej osoby, podwojenia, którego nie moglibyście przeżyć, gdyż wasze sobowtóry różniłyby się od was w sposób zasadniczy. Z konieczności żaden z tych sobowtórów nie byłby tym, kim wy jesteście teraz. Aby być takim jak wy, jeden sobowtór powinien być ciągły z drugim, a nie przeciwny, jakim się właśnie stał*¹⁴.

Kim wy jesteście? Kim ja jestem?¹⁵

Z perspektywy Ervinga Goffmana odpowiedź na to pytanie jest względna i zmienna. Tożsamość jest performatywna w tym sensie, że konstruuje się w codziennie na nowo odgrywanym teatrze życia, stając się funkcją interakcji między mną a innym w danej sytuacji. *To „kim jestem”, przestaje być dane – jeśli kiedykolwiek było. Z każdym tygodniem zwiększa się liczba dostępnych „nowych wcieleń”, media podkreślają, że żadne „ja” nie musi być trwałe. Możliwe są ciągłe odmiany. Obietnica zmienności kusi, by grać coraz więcej ról, odkryć tak wiele wariacji na swój własny temat, jak tylko się da*¹⁶.

W tym świetle zachowania uczestników programu MTV wydają się łatwe do wyjaśnienia jako „kolejne wcielenie”, kolejny eksperyment na ciele i osobowości. Goffman w swojej teorii interakcyjnej uznaje teatr za model życia, podkreślając przy tym przede wszystkim jego konstrukcję dramatyczną. Wspomina jednak o pewnej spornej kwestii, niestety nie wyciągając z niej wniosku: *Oczywiście, nie cały świat jest sceną, lecz niełatwo rozstrzygnąć, w jakiej mierze sceną nie jest*¹⁷. Empiryczny projekt badawczy Goffmana wyłącza zarówno perspektywę diachroniczną, jak i synchroniczną studiów nad kulturą. Okazuje się interesującym, jednak również chwytnym konstruktem teoretycznym, stawiającym *milczące założenie, że niezależnie od różnic kulturowych ludzie są wszędzie tacy sami*¹⁸.

Do pewnego stopnia interakcyjną filozofią człowieka jest koncepcja Lévinasa¹⁹. Źródłowym doświadczeniem jest tutaj akt etyczny, akt spotkania z Innym, absolutnie ode mnie różnym, istniejącym poza moim horyzontem. Inteligibilne tworzy się właśnie w mowie, w roz-mowie z Innym, w jego nagiej twarzy, która jest czystą ekspresją. Ja staje się sobą, kiedy otwiera się na drugiego ze

swojej separacji, kiedy się mu oddaje. To otwarcie następuje w języku, mowie żywej. *Jest [ona] obecnością twarzy. (...) Uobecnia tego, kto znaczy. Ten, kto znaczy, kto daje znak – nie jest znaczącym. Aby znak można było odebrać jako znak, musimy już pozostawać w stosunkach z bytami znaczącymi, z tymi, które znaczą. Ten kto znaczy, znaczący, musi się ukazać sam z siebie przed wszelkim znakiem – musi pokazać twarz*²⁰.

Twarz w *Chcę mieć...* jest nieobecna. Unicestwia się z własnej woli, uniemożliwiając jakąkolwiek ekspresję oraz jakikolwiek akt sensu. Choć *ciało domaga się pisania*²¹, czyli domaga się nadawania znaczenia, to znaczenie zostaje mu całkowicie odebrane. Jaką bowiem tożsamość tworzy się performatywnie, pozwalając na operację plastyczną, w wyniku której twarz znika? Tożsamość braku? Tożsamość zanegowaną? Ustalana na zasadzie analogii pytaniem: *Czy ktoś pomylił cię z...?* – tożsamość uczestników *Chcę mieć...* wydaje się autentyczna jedynie wtedy, kiedy maksymalnie zbliżą się fizycznie do wizerunku jakiejś osoby. Człowiek staje się wówczas obrazem o tożsamości przedmiotu, który zajął miejsce zanegowanego podmiotu.

Rytuał, który ma miejsce w czasie przemiany w gwiazdę, jest interakcyjny bardziej w sensie Foucaultowskim niż Goffmanowskim. Nieruchome twarze bliźniaków, którzy chcieli wcielić się w Brada Pitta, są raczej dowodem na istnienie dyskursu władzy. Władzy spojrzenia.

Widzialne i wyrażalne – narodziny braku

Dla Foucaulta władza-wiedza działa dzięki podwójnemu mechanizmowi widzialności i wyrażalności. Widzialność ustala, co można zobaczyć, dlaczego widzimy akurat to, a nie coś innego. Na przykład to, co jest widzialne na ciele – tożsamość, patologia, zdrowie, charakter czy dobrobyt – jest historycznie uwarunkowane i dlatego też powiązane ze społecznymi formacjami i siłami. Można by spytać: jak zatem takie społeczne wyznaczniki rozwoju, jak konsumpcyjny kapitalizm, powstanie indywidualizmu, bieżący pogląd na zdrowie i chorobę, nowe konfiguracje w medycynie i technologii oddziałują na to, co widzimy, kiedy patrzymy na ciało? Lub inaczej: Co można by powiedzieć o ciele, tożsamości i osobowości? Jak wykazał Foucault, pola wyrażalności zostały wyznaczone przez dyskursywne systemy: psychiatrię i medycynę. Są decydujące i rządzą widzialnym. Widzialne nie jest tworzone przez dyskurs, ale jest nierozdzielnie z nim związane²².

Ciała poddane operacjom plastycznym w programie MTV są zatem stronami widzialnego, gdzie ujawnia się osobowość. Osobowość patologiczna, autodestrukcyjna, ale również nieustalona. Spójna i niespójna, autentyczna i nieautentyczna, normalna i ekstremalna zarazem. Znaczenie ciała i osobowości konstruuje się niejako nieustannie w intersubiektywnym procesie, jest iterowalne. Właśnie konstruuje się, a nie wyraża. Znaczenie zmodyfikowanej twarzy Michaela Jacksona nie jest czystą ekspresją, nie pochodzi z wewnątrz, z głębi jaźni, ale z zewnątrz: z wymagań przemysłu rozrywkowego, który wciąż prezentuje ciało Jacksona jako obiekt do oglądania.

Z punktu widzenia psychoanalizy chirurgia plastyczna jest zbawienna. Pozwala zdiagnozować problemy czy zaburzenia psychiczne pacjenta i przynajmniej pozornie uwalnia go od kompleksów. Chirurdzy plastyczni próbujący pogodzić

takie ingerencje w ciele człowieka z kodeksem etycznym spisują katalog właściwości pacjenta, którego można poddać operacji. Próbuje znaleźć uzasadnienie w psychice pacjenta. Zasadniejsze – jak by się zdawało – byłoby poszukanie takiego uzasadnienia na zewnątrz. Wzrastający popyt na chirurgię kosmetyczną bierze się wtórnie z indywidualnej, patologicznej psychiki. Bezpośrednie korzenie ma w praktyce rynkowej i gospodarce kulturowej. Popyt w świecie ponowoczesnym za pomocą niezwykle skutecznych strategii marketingowych powoduje sam siebie, wytwarzając u ludzi sztuczną, patologiczną potrzebę zmian. Obsesja operacji plastycznych rzeczywiście nie istnieje. W wielu wypadkach pacjentom podającym się operacjom plastycznym zostało wmówione to, że ich potrzebują. Zmiany w medycynie, progres i konsumpcja powołują do istnienia coraz to nowsze normy wpływające na pragnienia ludzi, ich potrzebę autoekspresji, stając się w ten sposób wtórnymi przyczynami popytu.

Twarz ekspresyjna i twarz beznamiętna

Człowiek wyraża się podwójnie: za pomocą języka i za pomocą twarzy. Konstruowanie indywidualnej tożsamości na przełomie wieków rozwija się wraz z wrażliwością na ekspresję. Świadomość możliwości wyrażania siebie, swojego głębokiego „ja” przez cielesny wyraz antycypuje ugruntowanie się podziału na człowieka wewnętrznego i zewnętrznego, duchowego i organicznego. Paradoksalnie wiek XVIII jako czas triumfu jednostki i indywidualnej ekspresji jest także czasem rygorystycznej dworskiej etykiety, przepisów określających sposób zachowania. Rodzi się społeczeństwo oglądy. Człowiek, który nauczył się świadomie okazywać uczucia, jest zmuszony odtąd je tłumić, zakrywać twarz i panować nad sobą. Ekspresja indywidualna staje się z biegiem czasu coraz bardziej zależna od zrytualizowanej ekspresji publicznej. *Wyrażanie i milczenie, odkrywanie i ukrywanie: te paradoksy twarzy są paradoksami jednostki* ²³.

Ciało od XVI wieku staje się znakiem i obiektem wzmożonej obserwacji. Panowanie nad sobą, nad własnymi emocjami, namiętnościami i gestami pozwala w większym stopniu panować nad innymi. Podobne są dzieje języka, którego charakter, wraz z kolejnymi epokami coraz bardziej skodyfikowany, sprzyja w pewien sposób kształtowaniu się indywidualnej przestrzeni wewnętrznej. *Świadomość nieprzeniknioności wyglądu była podstawowym warunkiem pojawienia się kategorii osoby (persona), później zaś towarzyszyła stopniowemu wylanianiu się jednostki* ²⁴. Bardzo pomocna okazała się przy tym nauka o fizjonomii wykorzystywana do samooglądu. Człowiek patrzył na siebie i uwalniał się od własnego wyglądu, bo widział w sobie innego.

Polityka spojrzenia i polityka słuchu ²⁵ królowała na dworach XVII wieku, prowadząc do zaniku cech jednostkowych, do utraty przejrzystości: *nie wiadomo już, z kim się ma do czynienia* ²⁶. Jednostka oddaliła się od innych i od siebie – milczała. Społeczeństwo oglądy było społeczeństwem powściągliwości. Maski i pozór w XIX wieku tracą na znaczeniu, bo w tłumie osób już nikt nie zwraca na siebie uwagi. Wcześniejsze próby ukrycia siebie, stłumienia oznak własnej tożsamości przemieniają się radykalnie w próbę jej odzyskania. Rozdarcie anonimowego człowieka będzie się wzmagać przez starania o wyróżnienie się. *Indywidualna tyrania autentyczności* ²⁷, tak charakterystyczna dla współczesnego społeczeństwa

euroamerykańskiego, schizofrenicznie kłóci się z gwarancją uzyskania tożsamości podmiotu przez zrównanie się z jakimś konkretnym typem.

Czy zatem nabrzmiała silikonem twarz amerykańskiej nastolatki, która zechciała przemienić się w Kate Winslet i teraz nie może sobie pozwolić na żaden gest ze względu na sztuczny materiał w tkance komórkowej, jest beznamietna? W pewnym sensie przypomina XVII-wieczne twarze dworaków wysmarowane białą pomadą, spoza której nie wyłania się nic. Zasadniczą różnicą jest jednak trwałość poczynionych zmian. Makijaż, choćby jego najgrubsze warstwy, można zdjąć. Twarz potraktowana skalpelem już nigdy nie będzie wyglądała tak samo. Nawet jeśli spróbujemy usunąć skutki zabiegów chirurgicznych. Na zawsze traci ona swoją tożsamość, a jej właściciel staje się *uciekiniem od samego siebie*²⁸.

Najbardziej absurdalne zdają się wypowiedzi uczestników serialu, którzy chcieli wcielić się w jakąś gwiazdę, a którzy po operacji mieli poczucie, że są bardziej autentyczni, że czują się bardziej sobą. Odnaleźli ją w utracie tożsamości. Ich twarze są ciągle ekspresją. Ekspresją braku.

Zabawa bez „jak gdyby”

Victor Turner nazwał zabawę „dżokerem”, podkreślając w ten sposób, że jest nieodzowna i nie można jej ufać²⁹. Schechner również mówi o jej nieodzowności w każdym performansie, który potrzebuje tego „jak gdyby”, komunikującego pewne udawanie³⁰. Później przytacza słowa Gregory’ego Batesona o dwóch osobliwościach zabawy: (a) *że wymieniane w jej trakcie komunikaty czy sygnały są w pewnym sensie nieprawdziwe, lub nie o nie chodzi*; (b) *że to, co owe sygnały oznaczają, nie istnieje*³¹.

Serial *Chcę mieć znaną twarz* jest zabawą, jeśli nie dla wszystkich jego uczestników, to przynajmniej dla widzów. W świetle rozróżnień Turnera, Schechnera i Batesona program MTV nie mógłby jednak być za nią uznany. Gra ta nie przesyła bowiem żadnego metakomunikatu, jest autentyczna i zderza się z rzeczywistością, pozostawiając w niej wymierne skutki w postaci zoperowanych ciał. Przesłona „jak gdyby” w tym układzie znika.

Cytowany przez Schechnera Turner stwierdził jedynie, że zabawa odkrywa *możliwość zmiany naszych celów i stać – przebudowy tego, co nasza kultura uznaje za „rzeczywistość”*³². Zabawa może być również uznana za miejsce doświadczenia kulturowego, należy w jakiś sposób do sfery liminalnej³³. W przypadku MTV proces idzie dalej: zniesione zostaje rozdzielenie na rzeczywistość i fikcję, a sfera liminalna przestaje istnieć. Zabawa funkcjonuje jako *modus* nowej rzeczywistości. Lub inaczej: sfera liminalna rozszerzyła się do granic możliwości, wchłaniając przestrzeń rzeczywistego i falsyfikatu. Zabawa jest totalna.

W koncepcji Johana Huizingi zabawa jest przerwaniem codzienności, ma w ten sposób silny związek z sacrum³⁴. Wyłączona z codzienności, jednocześnie silnie na nią oddziałuje. Uczestnicy *Chcę mieć...* kreując swoje ciała, realizowali emocjonalną potrzebę bycia wyjątkowym. Można to interpretować jako akt autoerotyczny, nieudaną próbę nawiązania kontaktu miłosnego z uwielbioną gwiazdą, ale można również potraktować w kategoriach doświadczenia religijnego. Głód niecodziennych, niepowседневnych doświadczeń charakterystyczny dla współczesnej kultury, wzmagająca się potrzeba bawienia się są związane z *głodem sac-*

rum³⁵. Osoby biorące udział w programie MTV bawiły się z własnymi ciałami w geście znużenia i niezadowolenia z codzienności. Chciały przerwać zwyczajność, zastąpić ją czymś niezwykłym.

Parodia i dystans

Renesansowe poetyki określiły dwie cechy parodii: *zależność od istniejącego wcześniej modelu, który z poważnego przeradza się w komiczny, oraz zachowania pewnych cech formalnych pierwowzoru przy jednoczesnym wzbogaceniu go o nowe, niestosowne i dziwaczne elementy lub treści*³⁶. Parodia naśladuje, aby zakpić, ale też podobnie jak zabawa, by odbudować, odnowić³⁷.

Literacka parodia wytwarza specyficzną czasoprzestrzeń w pewien sposób związaną z rzeczywistością, lecz również zaburzającą jej naturalny porządek przez niwelowanie granic i wszelkich podziałów. Różni się jednak od fikcji: (...) *stanowi jej symetryczną odwrotność. Parodia nie problematyzuje bowiem rzeczywistego istnienia swojego przedmiotu, jak to czyni fikcja, przeciwnie, przedmiot ten jest tak nieznośnie rzeczywisty, że należy go raczej trzymać na dystans. Fikcji z jej „tak jakby” parodia przeciwstawia stanowcze „tego już za wiele” (lub „jakby nie”)*³⁸. Sytuuje się zatem pomiędzy, tak jak zabawa należy do sfery liminalnej, rozdarta w performatywnym „ani... ani”³⁹. Pomiedzy rzeczywistością a fikcją (sceną) otwiera się miejsce dla międzyświata.

W ten sposób pomyślana parodia ma wiele wspólnego z zabawą, mieszczącą się wszak poza antytezami prawdy i fałszu, mądrości i głupoty, wysokiego i niskiego⁴⁰. Wyjątkowość czasu i przestrzeni oraz przyjemność i śmiech zbliżają do siebie zabawę, święto, parodię. Współcześnie wszystkie trzy kategorie mogłyby się spotkać na terenie parku Disneyland, krainy wiecznego święta hiperrzeczywistości. *Pomysł disneyowskiego parku rozrywki może być uważany za próbę stworzenia zamkniętego świata pozorów i ułud, za „sztuczne” przeciwieństwo normalnego świata, pełnego codziennych trudności, agresji i konfliktów*⁴¹. Disneyland jako kraina symulaków jest jednak raczej urzeczywistnioną fikcją niż parodią. Ma wiele wspólnego ze sferą marzeń, wciąż jednak brak mu dystansu.

Parodia i zabawa – znaki profanacji

Parodia i zabawa łączą się w myśli Giorgio Agambena pod znakiem transgresji i profanacji: *profanowanie było zatem restytucją, ponownym przekazywaniem ich [rzeczy] ludziom do swobodnego użytku*⁴². Profanować znaczyło *dopuszczać możliwość szczególnej niedbałości, która ignoruje oddzielenie, a właściwie znajduje dla niego specyficzne zastosowanie*⁴³. Umiejętność transgresji – pojęcie konstytutywne zarówno dla koncepcji Bataille’a dotyczącej aktu erotycznego, jak i dla fenomenologii percepcji Merleau-Ponty’ego⁴⁴, realizuje się w procesie neutralizacji danego przedmiotu. Wyłączony ze swej aury, odsunięty od własnego kontekstu, nabiera nowego znaczenia i może zostać przywrócony do życia⁴⁵.

Dlatego też zabawa, pochodząca ze sfery *sacrum* i silnie z nią związana, jest podstawowym narzędziem profanacji: *zabawa odrywa i wyzwala ludzkość od sfery sacrum, nie obalając jednak owej sfery. Użycie, któremu zostaje przywrócone to, co uprzednio poświęcone, nie pokrywa się ze zwykłą konsumpcją*⁴⁶.

Dziś zabawa staje się niemożliwa. Turyście w disneyowskim parku rozrywki wydaje się, że odnajduje w nim utracone święto. Odprawia tam rytuał na przekór swojej zeświecczonej egzystencji. *Do nowych form spędzania weekendu zaliczono rodzinne zakupy w supermarketach, stanowiących „świeckie świątynie konsumpcji”*⁴⁷. (...) *Czas zakupów staje się swoistym karnawalem kupowania, przeliczania i konsumowania, czasem niezwykłym, gdyż „króluje” w nim chęć folgowania, swoistego „korzystania z życia” – kupując, jedząc i pijąc człowiek wchłania świat zamiast zostać przez niego pochłonięty*⁴⁸. Nową oficjalną religią jest kapitalizm, którego podstawowy rytuał to konsumpcja. *Kapitalizm jako religia nowoczesności wyróżnia się trzema cechami: Po pierwsze jest to religia obrzędowa (...). Po drugie, jest to kult permanentny. (...) Zaciera się tutaj granica między dniami świątecznymi a dniami roboczymi. Mamy do czynienia z nieprzerwanym świętem, pracą pokrywającą się z celebrowaniem kultu. Po trzecie, kapitalistyczny obrządek nie skupia się na zbawieniu czy ekspiacji za winę, ale na samej winie*⁴⁹.

Kapitalizm ustanawia pewną ciągłość, choć nie taką, o jaką chodziło Bataille’owi. Jest to *contium* wyznaczone przez zanik cezury między *sacrum* a *profanum*. Niemożliwy staje się ruch profanacji czy transgresji, bo w *swojej skrajnej postaci religia kapitalistyczna urzeczywistnia czyste oddzielenie, niczego nawet nie oddzielając*⁵⁰. Przedmioty i podmioty tracą wartość, przede wszystkim użytkową, i stają się jedynie wystawioną na pokaz rzeczą, bytem specjalnym⁵¹. Spektakularność dzisiejszej rzeczywistości polega na tym, że jej elementy nie mają już żadnej wartości oprócz atrybutu widzialności. Można je jedynie konsumować i eksponować.

Nieświadomie zaprzęgnięci w mechanizmy rynku ludzie poddają się operacjom plastycznym i jest to gest nonsensu. Niemożliwa stała się parodia, niemożliwe są zabawa i profanacja, bo niemożliwy jest dystans. Człowiek tkwi w amorficznej i atopicznej przestrzeni konsumpcji, która nie ma granic i z której nie da się już wyjść. Profanacja łączona z ruchem oddzielenia zanikła.

Może właśnie dlatego są akceptowalne nabrzmiałe silikonem usta, powieki i policzki, stanowiące czystą medialność. Tak jak oblicze aktorki z filmu pornograficznego *unicestwia wszelką relację, nie wyraża dosłownie nic, wystawia się na pokaz jako pozbawiona ekspresji siedziba ekspresji, jako czysty środek*⁵². Jeśli nie można zdystansować się wobec rzeczywistości, trudno również odnaleźć w niej punkt odniesienia. Wszystko staje się płynne. Ponieważ profanacja jest niemożliwa, wszelka zmiana również. Paradoksalnie dynamika płynnej rzeczywistości jest statyczna. Nie nadaje się już nowych znaczeń, co skutkuje także zaniem wszystkim dotychczasowych.

Kopia i ideał

Serial *Chcę mieć...* opowiada historię człowieka doby „homo xerox”⁵³. Dokładne odtworzenie materiału genetycznego za pomocą klonowania jest jeszcze niedostępne⁵⁴. W zastępstwie prowadzi się procesy kopiowania fragmentarycznego, m.in. przez operacje plastyczne. *Kopiowanie wyselekcjonowanych elementów (...) przenosi się z poziomu papieru na poziom swojego własnego ciała*⁵⁵. Separowanie, integrowanie i rekonstruowanie ludzkich ciał w celu ich udoskonalenia bądź przemienienia w wymarzony ideał, upostaciowany lub nie, jest do pomyśle-

nia jedynie w czasach powszechnej religii kapitalizmu i konsumpcji. *Zabiegi polegające na powiększaniu biustu, odsysaniu tłuszczu czy prostowaniu zębów mają charakter wybierania części zamiennych w sklepie, gdzie z bogatej oferty można dobrać model pasujący pod względami estetycznymi do idealnego wyobrażenia siebie*⁵⁶. Prawdziwe jest tylko to, co widzialne i atrakcyjne.

Bycie kopią przestaje być obelgą, a staje się wyrazem dążenia do ideału. Bo ideałem jest kopia właśnie – pozbawiona ekspresji i znaczeń, nieruchoma i nieistniejąca twarz Brada Pitta z okładki telegazety.

JOANNA KULAS

¹ R. Schechner, *Performatyka*, wstęp, tłum. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 157.

² Tamże, s. 357.

³ W. Benjamin, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, wyb. i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

⁴ Zob. R. Schechner, dz. cyt., s. 145-195. *Performatywność zaś to jeszcze szerszy termin, obejmujący całą gamę możliwości powstałych w świecie, w którym nikną granice między faktami rzeczywistymi a medialnymi, oryginałem a kopią (cyfrową lub klonowaną), występem na scenie i w życiu codziennym* (tamże, s. 145). (...) *nie ma czegoś takiego jak „rzecz sama w sobie”. Przedmioty są wytwarzane i utrzymywane w istnieniu przez rozmaite systemy socjotechniczne, kodowane przez wiele dyskursów i lokowane na licznych obszarach działania. O ile instytucje i mechaniczne dyscypliny doprowadziły w Europie Zachodniej do rewolucji przemysłowej i do systemu kolonialnych imperiów, instytucje i mechanizmy performansu wyznaczają tor naszego postindustrialnego, postkolonialnego świata. Wynalazki w rodzaju elektronicznych mediów i Internetu bardziej niż alfabet, drukowana książka czy fabryka ułatwiają łączenie w jeden obieg i klejenie dyskursów i praktyk z różnych obszarów geograficznych lub historycznych* (J. McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, Routledge, London – New York 2001, s. 18; cyt. za R. Schechner, dz. cyt. s. 41).

⁵ R. Schechner, dz. cyt., s. 157.

⁶ Agent Smith to antagonistą trylogii filmowej braci Wachowskich. Stał na czele grupy Agentów, którzy chronili Matrix i mieli umiejętność zamieniania się (a więc i natychmiastowego rozmnażania się) w inne osoby

żyjące w symulakrycznej przestrzeni programu komputerowego. Ich metamorfozy były doskonałe.

⁷ (...) *iteracja – powtórzenie, lecz niedokładne* (R. Schechner, dz. cyt., s. 167). Por. J. Derri-da, *Marginesy filozofii*, tłum. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, KR, Warszawa 2002, s. 398.

⁸ *Obrazy cyfrowe nie mogą być obecne, nie mają aury i nie można potwierdzić ich autentyzmu. Jest tak, ponieważ obrazy te są w istocie dwójkowym kodem, który może wygenerować wiele identycznych wizerunków* (R. Schechner, dz. cyt., s. 155).

⁹ J. Longman, *Some day, Soon, Athletic Edge May Be from Altered Genes*, „New York Times”, 28.01.2001, sekcja 4, *Week in Review, Ideas & Trends*, s. 3; cyt. za: R. Schechner, dz. cyt., s. 42.

¹⁰ G. Bataille, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 20.

¹¹ Tamże, s. 17.

¹² Tamże, s. 22.

¹³ B. Gracián, *Brewiarz dyplomatyczny*, tłum. B. Gajewicz, PAX, Warszawa 2005.

¹⁴ G. Bataille, dz. cyt., s. 18.

¹⁵ R. Schechner, dz. cyt., s. 241.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ E. Goffman, *Rytuał interakcyjny*, tłum. H. Szulżycka, PWN, Warszawa 2003, s. 100 (II wydanie 2006).

¹⁸ Tamże, s. 45.

¹⁹ Zob. E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. M. Kowalska, PWN, Warszawa 1998.

²⁰ Tamże, s. 213.

²¹ J.-L. Nancy, *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 14.

²² Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać*, tłum. i posłowiem opatrzył T. Komendant, Aletheia, Warszawa 1993.

- ²³ J.-J. Courtine, C. Haroche, *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, tłum. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 8.
- ²⁴ Tamże, s. 23.
- ²⁵ R. Kapuściński, *Cesarz*, Czytelnik, Warszawa 2007, s. 12.
- ²⁶ J.-J. Courtine, C. Haroche, dz. cyt., s. 120.
- ²⁷ Tamże, s. 174.
- ²⁸ Tamże, s. 123.
- ²⁹ V. Turner, *Body, Brain and Culture*, „Zygon: Journal of Religion and Science”, nr 18, Sept., 1983, s. 221-245. Cyt. za: R. Schechner, dz. cyt., s. 110.
- ³⁰ R. Schechner, dz. cyt., s. 111.
- ³¹ G. Bateson, *Step to an Ecology of Mind*, Ballantine Books, New York 1972, s. 183; cyt. za: R. Schechner, dz. cyt., s. 124.
- ³² V. Turner, dz. cyt., s. 234.
- ³³ R. Schechner, dz. cyt., s. 120.
- ³⁴ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. K. Żygulski, Czytelnik, Warszawa 1967, 1985, s. 22.
- ³⁵ K. Jasiewicz, L. Olędzki, *Przeszłość w przeszłości ludzkiej – szkic o krajobrazie neopoganizmu w Polsce*, w: *Karnawalizacja. Tendencje ludzkie w kulturze współczesnej*, red. J. Grad, H. Mamzer, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2004, s. 94.
- ³⁶ G. Agamben, *Profanacje*, tłum. i wstępem opatrzył M. Kwatarko, PIW, Warszawa 2006, s. 52.
- ³⁷ A. Zadrożyńska, *Homo faber i homo ludens: etnologiczny szkic o pracy w kulturach tradycyjnej i współczesnej*, PWN, Warszawa 1983, s. 180.
- ³⁸ G. Agamben, dz. cyt., s. 64.
- ³⁹ R. Schechner, dz. cyt., s. 124.
- ⁴⁰ J. Huizinga, dz. cyt., s. 19.
- ⁴¹ M. Nieszczerzewska, *Umiejscowiona rozrywka*, w: *Karnawalizacja...* dz. cyt., s. 63.
- ⁴² G. Agamben, dz. cyt., s. 93.
- ⁴³ Tamże, s. 95.
- ⁴⁴ Zob. M. Merlau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 2001.
- ⁴⁵ *Aby wynaleźć nowe zastosowanie, człowiek musi najpierw dezaktywować dawny sposób użycia, uczynić go bezużytecznym. I dalej: Profanowanie jest bowiem czymś więcej niż zwykłym obalaniem i znoszeniem separacji – to poszukiwanie dla niej nowych zastosowań, nauka igrania z istniejącymi formami rozkładu* (G. Agamben, dz. cyt., s. 109, 110).
- ⁴⁶ Tamże, s. 96.
- ⁴⁷ Pojęcie pochodzi od Wojciecha Burszty (W. Burszta, *Asteriks w Disneylandzie. Zapisy antropologiczne*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2001, s. 31).
- ⁴⁸ D. Mroczkowska, *Ludzyczność czasu wolnego – opinie, oceny, refleksje na temat współczesnego wypoczynku, zabaw i rozrywek*, w: *Karnawalizacja ...* dz. cyt., s. 129.
- ⁴⁹ G. Agamben, dz. cyt., s. 101-102.
- ⁵⁰ Tamże, s. 73.
- ⁵¹ *Obraz to byt, którego istotą jest bycie widzialnością lub pozorem. Specjalny zaś jest taki byt, którego istota pokrywa się z ukazywanym przez niego widowiskiem (spektaklem), z jego własnym pozorem i widzialnością*, Tamże, s. 73.
- ⁵² Tamże, s. 115.
- ⁵³ M. Karolkiewicz, *Dr Cud czy Dr Frankenstein*, „Przegląd” nr 1, 5 stycznia 2003.
- ⁵⁴ *Faktycznie nie można mówić o fotokopii. Embryony zwierzęce otrzymane za pomocą klonowania mają 85% DNA po ojcu i 15% pozachromosomowego, z mitochondriów matki. Nowy osobnik nigdy nie jest identyczny* (J. Piaseczny, *Klonowanie nie jest złem*, „Przegląd”, nr 19, 6 maja 2003, s. 24).
- ⁵⁵ H. Mamzer, *Zabawa w demiurga – symulowanie, symulakra, klony*, w: *Karnawalizacja...* dz. cyt., s. 44.
- ⁵⁶ Tamże, s. 45.