

Maja Brzozowska-Brywczyńska Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

DOI: <https://doi.org/10.18778/1733-8069.8.2.10>

Ciała osobliwe w przestrzeni *freak/talk show*

Abstrakt Odmienność cielesna jest podstawą doświadczania obcości drugiego człowieka. Konfrontacje z ciałami osobliwymi w przestrzeni publicznej pozostawiają nas często bezradnymi, a jednocześnie wymagają wypracowania strategii radzenia sobie z ich obcością. W nowoczesności wykreślone zostały dwie główne ramy dla heterotopijnej cielesności: medykalizacja i normalizacja. Mogłoby się więc zdawać, że w miejscu dotychczasowej przestrzeni pokazów osobliwości ziele pustka. Ślady spektakularnej logiki *freak shows* da się jednak wytropić w telewizyjnym formacie *talk show*. Ich zestawienie w tekście nie ma na celu jedynie skonstatowania powierzchownych analogii, ale też wskazanie na głębsze podobieństwa w odniesieniu do reprezentacji cielesnej odmienności oraz poszukiwanie metanarracji usprawiedliwiającej jej obsceniczność. Artykuł zamyka pytanie o możliwość wykorzystania ambiwalencji pokazów osobliwości (jak w performansach niepełnosprawnych artystów) do uobecniania ciał osobliwych w przestrzeni publicznej.

Słowa kluczowe dziwośląg, pokazy osobliwości, odmienność cielesna, reprezentacja inności, niepełnosprawność

Maja Brzozowska-Brywczyńska, dr, socjolog, adiunkt w Zakładzie Badań Kultury Wizualnej i Materialnej IS UAM, tłumacz. Interesuje się strategiami uobecniania i dyskursywnego „opracowywania” obcości i potworności w kulturze popularnej, archiwizuje i analizuje rozmaite formy kulturowej partyzantki, śledzi nawyki aktywnej partycypacji i oddolnej kreatywności jednostek i społeczności, próbuje łączyć socjologię miasta z socjologią dzieciństwa. Szydełkuje w miejscach publicznych.

Dane adresowe autorki:

Instytut Socjologii
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
ul. Szamarzewskiego 89c
60-568 Poznań
e-mail: bbmaja@gmail.com

Osobliwość ludzka to przeważnie istota, w odniesieniu do której niejasne stają się kategorialne różnienia uważane za fundamentalne dla charakterystyki tożsamości indywidualnych i kulturowych, takich, jak na przykład różnica między męskim a kobiecym, dzikim a cywilizowanym, ludzkim a nieludzkim; pojęcie to dotyczy też sytuacji, gdy granice jednostkowych ciał są zaburzone, tak, jak na przykład u bliźniąt syjamskich czy u ludzi pozabawionych kończyn. Do tej kategorii zalicza się też przypadki ekstremalne – najgrubszych i najchudszych, największych i najmniejszych. (Wieczorkiewicz 2006a: 147)

Ciałom osobliwym (niezgodnym z anatomiczną normą, heterotopijnym w ścisłym tego słowa znaczeniu) nie przysługuje

przywilej niewidzialności, osiąganego w miejscach publicznych dzięki zasadzie uprzejmej nieuwagi. Mimo ustawicznych szkoleń kulturowych w zakresie tolerancji dla odmienności, obcość cielesna pozostawia nas zazwyczaj bezradnymi (Czy wypada spojrzeć? Jak patrzeć? Kiedy odwrócić wzrok?). Jednocześnie zawieszona jest w tak gęstej sieci kulturowych znaczeń, że trudno oprzeć się pokusie wpisania ciała osobliwego w jakąś metanarrację tłumaczącą jego obecność czy rozszyfrowania sensu korporalnej obcości. Niełatwo ignorować różnicę, która jest ucieleśniona. Ciało osobliwe jest bodźcem, który zarówno nas niepokoi, jak i nieodmiennie pociąga – jego ambiwalentny status wyzwala poczucie winy na równi z poczuciem (wstydlivej?) przyjemności. Patrzeć, a dokładniej, wpatrywać się, gapić na ciało osobliwe – to wyobrażać sobie siebie *vis-à-vis* innego, to jednak również – utracić kontrolę nad swoimi reakcjami. To naruszać osobistą przestrzeń drugiej osoby, ale też poszukiwać sensu w nowym, niespodziewanym obrazie. Gapienie się, jak pisze Rosemarie Garland-Thomson (2009), jest zarówno naturalną, psychologiczną reakcją organizmu na nowy, niezany i niepasujący do wzorca bodziec (który wymaga wyjaśnienia, dokładniejszego przetworzenia w celu uzyskania większej liczby pozwalających na jego identyfikację danych), jak i zachowaniem wzrokowym, obwarowanym kulturowymi zakazami, regułami (jak chyba każdy impuls cielesny wpisany w ramy cywilizacyjne) i nasyceniem wielorakimi sensami kulturowymi. Zazwy-

czaj jednak nie myślimy o nim jako o reakcji fizycznej na *novum* czy swoistym przedsięwzięciu poznawczym (poznawać i dawać się poznawać innym – to chyba najbardziej produktywny aspekt owej intensywnej wymiany spojrzeń), ale raczej jako o narzędziu ustanawiania relacji społecznych (widzianych głównie przez pryzmat dominacji spoglądającego, uprzedmiotawiającej władzy spojrzenia i płynącej zeń voyeurystycznej przyjemności) i fenomenie kulturowym (który manifestuje się w tak różnorodnych formach, jak dość powszechny kulturowo lęk przed „złym okiem”, ale i amerykańskie *ugly laws* z połowy XIX wieku, zabraniające osobom kalekim, ciałom osobliwym przebywania w miejscach publicznych).

Ciała osobliwe, potworne służą – zgodnie ze swoją etymologią (łacińskie *monstrare* odsyła do wskazywania, bycia znakiem, czasem także ostrzeżeniem) – za kulturowy wehikuł tworzenia, podtrzymywania (a także dekonstruowania i przesuwania) granic normy i normalności, sygnalizowania kluczowych dychotomii kulturowych. Budowane wokół nich narracje i projektowane dla nich przestrzenie epistemologiczne można traktować jako próby poradzenia sobie z doświadczeniem absolutnej obcości. I tak, potworne urodziny rozumiane są jako kara za grzechy; Pliniuszowe potworne rasy ucieleśniają niezrozumiałą, obcą logikę kulturową; mitologia penalna łączy brzydotę z występkiem, okropność cielesną z potwornością moralną; wreszcie – *freak shows*, pokazy osobliwości okazują się swoistymi laboratoriami

kultury, w których wykuwa się wąskie, ale przez to pokrzepiające, pojęcie normy wpisanej w ciało; stanowią bezpieczne, bo wpisane w teatralne ramy, przestrzenie gapienia się, dominium spektakularnej wyobraźni. W toku tych kolejnych redefinicji znaczenia ciał osobliwych (przecinających wiele dyskursów – od moralnego, przez religijny, psychologiczny, antropologiczny, do naukowego) w nowoczesności wypracowane zostały dwie główne zasady organizujące „opracowywanie” heterotopicznej cielesności: medykalizacja ciała i dyktatura normy, skutkujące, jak sugeruje Anna Wieczorkiewicz, głównie terapią i marginalizacją osób anatomicznie nieadekwatnych. „A zatem: to, co odbiega od normy, należy normalizować, to, co chore, leczyć, to, co dzikie, oswajać, to, z czym nie da się nic zrobić – ukryć” (Wieczorkiewicz 2006a: 146).

Można by uznać, że w miejscu dotychczasowej (popularnej) kulturowej przestrzeni „ekspozycji” odmienności, jaką niewątpliwie na przełomie XIX i XX wieku stanowiły pokazy osobliwości, ziele pustka. Człowiek-słoń i kobieta z brodą rozpląnęli się w zespole Wiedemanna i zaawansowanym hirsutyzmie; ciekawskie spojrzenia, budujące w konfrontacjach z dziwolągami niezwykle wąską, a przez to pokrzepiającą przestrzeń (własnej) normy cielesnej, uznane zostały za pozbawione jakiegokolwiek etycznej legitymizacji. Jednocześnie wiele wskazuje, że akt ukrycia ciała osobliwego okazuje się być pozorny, sugerując nie tyle zaniechanie spektakularyzacji tego ciała, co raczej początek

nowej historii potwornych, obcych narracji i reprezentacji.

O tym, że pokaz osobliwości nie tyle utracił swoją ważność, co raczej przeszedł transformację zgodną z zasugerowanymi przez Annę Wieczorkiewicz strategiami, świadczyć mogą dwa paradygmatyczne formaty opracowywania ciał osobliwych w nowej – głównie medialnej – przestrzeni spektaklu: to dokument medyczny i spektakularna dialogiczna przestrzeń *talk show*. Pierwszy z nich dosadnie, jak myślę, ilustruje komentarz Josého van Dijcka:

[r]óżnica między dziewiętnastowiecznymi pokazami osobliwości a pokazami naszych czasów polega na tym, że grubas jako taki nie przyciągnie raczej wielkich tłumów; teraz potrzeba zarejestrowanej na taśmie operacji na grubasie, żeby zyskać uwagę publiczności. Czuliśmy się zakłopotani, otwarcie gapiąc się na osoby niepełnosprawne występujące na scenie, ale z ochotą oglądamy telewizyjne relacje pokazujące, jak dzięki profesjonalnej medycznej pomocy, mogą zostać przywrócone do zwykłego życia. (2002: 538)

Celem medycznego spektaklu, opartego na obscenicznym hiperrealności (kamera sięga w głąb osobliwego ciała, czyniąc je obiektem oglądu, któremu sens nadaje naukowa narracja rozpatrująca osobliwość w terminach medycznych zniekształceń i genetycznych mutacji), jest wyjaśnianie, obramowywanie, kontrolowanie obcego ciała, naprawianie go, by głosiło triumf rozumu nad przesadami. Jednocześnie, w równoległej narracji, spektakl

medyczny jest także opowieścią o tolerancji, empatii i zrozumieniu. W obydwu przypadkach regułą, skrytą za poszukiwaniem prawdy i wiedzy o sobie i innym, jest wykorzystanie funkcjonalności obcości (w tym obcości cielesnej), wydobycie jej gęstych sensów kulturowych, które każdorazowo da się uobecnić w taki sposób, by służyły dominującej logice kulturowej.

Strategia ta obecna jest również w drugim obszarze zakamuflowanej kontynuacji pokazów osobliwości, i tym obszarem chciałabym się bliżej zająć. To próba przeniesienia sceny pokazu osobliwości oraz jego niezwykłych bohaterów i otaczających ich narracji we współczesną przestrzeń społeczeństwa spektaklu, to poszukiwanie zarówno logiki, jak i *decorum* pokazów osobliwości w przestrzeni *talk show*. Co prawda, wraz z sugerowanymi powyżej przesunięciami, zmienia się również środek ciężkości zmediatyzowanych pokazów osobliwości – już nie tyle anomalie cielesne, co raczej psychologiczne i obyczajowe odstępstwa od normy stają się podstawową osią, wokół której toczy się spektakl. Mimo to kluczowym aspektem *talk show*, który pozwala na porównanie go do wcześniejszych objazdowych pokazów osobliwości, jest sposób zaaranżowania spektaklu, w toku którego następuje – obok udostępniania szerszej publiczności tego, co pozostaje ukryte, a więc niezwykłości, deformacji, anomalii, dewiacji – również generowanie z czegoś zwykłego czegoś, co zwykłym nie jest i podkreślenie owej niezwykłości. Jak zauważa Andrea Stulman Dennett:

[t]elewizyjny *talk show* można bez wątpienia uznać za dwudziestowieczną formę pokazu osobliwości, za format wykorzystujący wiele konwencji wypracowanych ponad 150 lat temu przez muzea za dziesiątą. Pokaz osobliwości koncentrował się – i tak jest do dzisiaj – na spektaklu: stanowiąc przestrzeń, w której ludzkie dewiacje zostały wyłuskane, ustrojone, ufryzowane i wystawione na scenie ku uciesze płacących za rozrywkę widzów. Pokaz osobliwości dotyczy wzajemnych relacji: między nami a nimi, między tym, co normalne, a tym, co osobliwe. Odsyła do kultury rozstrzygającej o tym, czym jest osobliwość, a co nią nie jest. Opowiada o ludzkim ciele i społecznej percepcji normalnego i nienormalnego. Dotyczy psychologii i zachowań dewiacyjnych. Przede wszystkim jednak dotyczy ludzi wystawianych na pokaz i publicznego analizowania tego, co z zasady należy do strefy prywatnej. (1996: 325)

Dlatego też to pokazy osobliwości będą punktem ciężkości niniejszego szkicu: rozumiane jako heterotopie, w granicach których nacoczność, korporalność różnicy (potencjalnie niebezpieczna, gdyż – jak każda forma obcości – grożąca załamaniem ładu taksonomicznego) poddawana jest kontroli spojrzenia i transformacjom dyskursywnym. Zestawiając pokazy osobliwości ze spektakularną logiką *talk show*, nie mam na celu wyłącznie wykazania dość łatwego do skonstatowania podobieństwa w wystawianiu na pokaz publiczny różnego rodzaju osobliwości dla uciechy tłumowi gapiów (pozwalające z miejsca zdyskredytować ten format nadawania widzialności odmienności cielesnej w przestrzeni kulturo-

wej). Chodzi tutaj bowiem również o przyjęcie się analogicznej logice reprezentacji cielesnej odmienności, a także o uzasadnianie legitymizacji tego pokazu, o metanarrację usprawiedliwiającą obsceniczną. Metanarracją tą jest, jak się wydaje, poszukiwanie – za pośrednictwem obcego ciała wpisanego w opowieść o nauce i moralności – prawdy o nas samych.

Historyk teatru George C. D. Odell, rozpatrując głębsze sensory rozrywki oferowanej amerykańskiej publiczności „muzeów za dziesiątka” w największych latach ich świetności, które przypadły na ostatnie dekady XIX wieku, doszedł do – właściwie spodziewanego – wniosku, że: „dziwolągi (*freaks*) z pokazów osobliwości pełniły funkcję uwalniania zwykłych szarych ludzi od zmagania z własnymi kompleksami niższości” (Odell 1927–1949 za Stulman Dennett 1996: 318). Konfrontacja z tak liminalnymi przykładami cielesnej nieadekwatności, jak brak bądź deformacja kończyn i całego ciała (człowiek-kadłubek, kobieta-krab, człowiek-słoń, chłopiec-pies), nienormalnie wysoki bądź niski wzrost (Tomcio Paluch, gigantyczny mężczyzna), waga (najgrubsza kobieta świata, człowiek-szkielec) czy heterogeniczność płciowa (kobieta z brodą, transwestyta), stanowiła doświadczenie silnie podkreślające granicę między tym, co swojskie a tym, co obce, pozwalając – poprzez skandalizowanie, dramatyzowanie owej granicy – wyraźnie zdefiniować rozgraniczane ob-

szary¹. Robert Bogdan (1996: 28–30) wskazuje na dwie główne metody służące teatralizacji ciała osobliwego, wpisywania go w spreparowaną biografię, której zadaniem było pobudzenie spektakularnej wyobraźni: to **egzotyzacja** i **uwznioślenie**. Strategia przedstawienia egzotycznego opierała się na wykorzystywaniu motywów konotujących dzikość i pierwotność, podkreślaniu dystansu przestrzennego i kulturowego między publicznością a występującymi dziwolągami (na przykład poprzez wykorzystanie dyskursu kolonialnego czy paradygmatu ewolucjonistycznego, w ramach którego poszukiwano zaginionych ogniw ewolucji). Uwznioślenie ciała osobliwego polegało z kolei na podniesieniu statusu dziwoląga, uczynieniu go kimś wyjątkowym – o szlachetnym pochodzeniu, z normalnego otoczenia, dobrze wyedukowanego posiadacza pewnej szczególnej cechy, która czyniła go odmiennym od reszty. W każdej z tych (wydzielonych zresztą wyłącznie dla celów analitycznych – głównych, ale nie jedynych) strategii chodziło o wzmocnienie spektakularnego efektu: zdumienie, przerażenie, wytworzenie napięcia, które generowało

¹ Andrea Stulman Dennett wskazuje aż pięć kategorii anomalii osób wystawianych (i wystawiających się) na pokaz w „muzeach za dziesiątka”: *dziwolągi z urodzenia* – osoby z wrodzonymi anomaliami fizycznymi i defektami psychicznymi; *dziwolągi z wyboru*, czyli osoby świadomie czyniące z siebie kurioza – tatuujący się, ozdabiający swoje ciała w niekonwencjonalny sposób (dziś nazwalibyśmy ich performerami body artu), upodabniający się do zwierząt (człowiek-kot, człowiek-jaszczurka); ludzie o *zaskakujących umiejętnościach* (tutaj osobliwością jest nie tyle osoba, co raczej performance), jak na przykład zaklinanie węży, polykanie noży, hipnoza; *dziwolągi egzotyczne* (wpisujące się zresztą doskonale w popularny pod koniec XIX wieku nurt antropologii porównawczej i ewolucjonizmu, a symbolizujące niższe cywilizacyjnie kultury dzikich bądź też zaginione ogniwa cywilizacji); wreszcie *dziwolągi sfabrykowane*, czyli osoby udające *freaków* (bliźnięta syjamskie „zrośnięte” spodniami, bezręka kobieta z rękoma skrępowanymi bandażami i ukrytymi pod suknią).

perwersyjną przyjemność konfrontacji z ciałem osobliwym. Spreparowanym biografiami towarzyszyły spreparowane fotografie (będące jednym z narzędzi budowania osobliwej narracji): wielkoludów posadzonych na małych krzesłach, grubasów z powypychanymi – dla lepszego efektu – ubraniami, zaginionych ogniw ewolucji w stosownie dzikim *emploi* czy ludzi-lwów z doczepioną grzywą – wszystko po to, by wygląd (i biografia) pasował do scenicznego wizerunku. Choć bowiem to osobliwe ciało stanowiło środek ciężkości pokazów osobliwości, można było wypreparować je jedynie w zamkniętej, performatywnej przestrzeni spektaklu: poprzez wyolbrzymienie wybranych cech ludzkiego ciała i manipulację nimi. Ciało osobliwe, jak zaznacza Bogdan, nie jest zatem tyle kwestią definicji biologicznej, co stanowi raczej specyficzny konstrukt społeczny – to kulturowa definicja normy i jej braku, wypisana na nieadekwatnym ciele, decyduje o możliwości przekształcenia go w osobliwość.

Najważniejsza nauka, jaką można wyciągnąć z badań nad wystawianiem ludzi na pokaz nie mówi o okrucieństwie tych, którzy ich wystawiają ani o naiwności widzów. Sposób, w jaki patrzymy na ludzi odmiennych od nas, zasada się mniej na ich fizjologii, bardziej na tym, kim jesteśmy w sensie kulturowym. (Bogdan 1996: 25)

W tym sensie pokaz osobliwości staje się wspomnianym teatrem kultury, sceną, na której definiowana, odgrywana, utrwalana i przekształcana jest logika patrzenia na ciało i cielesną osobliwość – mapą kulturowych niepokojów związanych z różnicami wpisanymi w ciało, przestrzenią spektakularnego spojrzenia.

Oprócz swoiście kataraktycznego (i psychoanalitycznego!) sensu pokazów osobliwości, z punktu widzenia odwiedzającej je publiczności, stanowiły one – paradoksalnie – również formę emancypacji wystawianych na pokaz dziwolągów, które nierzadko zyskiwały status gwiazd, stawały się celebrytami, zarabiając oszałamiające sumy podczas pokazów, których kontekst wydaje się – w świetle współczesnego poczucia etyki – niemoralny i uwłaczający². Andrea Stulman Dennett (1996: 319) sugeruje wręcz, że w czasach objazdowych *freak shows* osoby w nich występujące cieszyły się większą niezależnością, a – poprzez swoją narzucającą się widzialność – były poniekąd także bardziej akceptowane społecznie niż współcześnie, kiedy (zdefiniowane jako chore bądź niepełnosprawne) otoczone zostają profesjonalną opieką instytucji społecznych i ukryte przed publicznością nakazami nowej wrażliwości i etyki³.

² Zaskakująca historia pokazów osobliwości i ich bohaterów np. w Bogdan (1996), McKenzie (1995).

³ Tę dwuznaczność wystawiania ciał osobliwych na pokaz, w niepokojący sposób łączącą eksploatację i sprawstwo, niepozwalającą ostatecznie zdecydować, czy osobliwe ciała były ofiarami przemysłu rozrywkowego czy jego aktywnymi współtwórcami, wyraźnie odwzorowują dwa – skonfrontowane przez Nadję Durbach (2010) – pamiętniki opisujące z zupełnie odmiennych perspektyw spotkanie z najsłynniejszym chyba *freakiem* – Josephem Merrickiem, człowiekiem-słoniem. Pierwszy z nich, spisany przez doktora Fredericka Trevesa, który próbował wyjaśnić osobliwość ciała Merricka za pomocą naukowych metod badań medycznych, przedstawiał człowieka-słonia jako ofiarę żarłocznego biznesu *freak shows*, ujmując jego historię w dydaktyczne ramy opowieści o dobroczynnym wpływie wiedzy medycznej na poprawę sytuacji wystawianych na pokaz wybryków natury. Drugi, autorstwa jednego z showmanów pokazów osobliwości, Toma Normana, ukazuje zgoła odmienny obraz: człowieka niezależnego, samowystarczalnego, sytuując jednocześnie *freak shows* w ekonomicznym kontekście kultury klasy pracującej w XIX wieku wiktoriańskiej Anglii.

Specyfiką pokazów osobliwości była bowiem możliwość takiej redefinicji piętna, która z osoby społecznie marginalizowanej czyniła obiekt uwagi. Oczywiście transformacja, o której mowa mogła, mieć miejsce niemal wyłącznie w ramach przedstawienia – polegała bowiem przecież nie na zmianie cech samej osoby stanowiącej kuriozum, ale raczej perspektywy, z której jej niezwykłość, obcość była postrzegana i sposobu jej interpretacji w specyficznym kontekście, który odwracał znaczenie normy i jej braku. Kategoria piętna, tak, jak analizuje ją Erving Goffman (2005: 180 i nast.), wydaje się bowiem istotna nie tylko ze względu na podkreślenie częstokroć narzucającej się wizualności obcości czy z uwagi na fakt, że jest ona funkcjonalna z perspektywy *normalsów*, którzy dzięki specyficznej i społecznie usankcjonowanej alokacji napiętnowanych w enklawach doświadczenia radzą sobie z podtrzymywaniem porządku społecznego, rozumianego właśnie jako domena tego, co normalne. Obcość jest, bądź może się potencjalnie stać, funkcjonalna również z punktu widzenia samych nosicieli piętna. W odgrywaniu faktycznej bądź spreparowanej odmienności (nieodmiennie skoncentrowanej wokół ciała) tkwił, idąc dalej, potencjał subwersywny – nie chodziło bowiem tylko o samo ciało (niepełnosprawne, chore, ułomne), ale o jego teatralizację, granie nim, kierowanie logiką spojrzeń, a co za tym idzie, o potencjalne przechwycenie dominującej logiki spektaklu, w której patrzący jest stroną dominującą, a obiekt jego spojrzeń właśnie obiektem. Nie możemy wiedzieć na pewno, że

Joseph Merrick był szczęśliwszy jako obiekt medycznych analiz niż jako kuriozum wcielające się na scenie w człowieka-słonia.

Przemiany wrażliwości społecznej, inicjowane zarówno przez rozwój medycyny i psychologii (redefiniujące słownik spektakularnej wyobraźni), jak i dramatyczne doświadczenia wojen światowych, każące zredefiniować ułomność fizyczną i psychiczną (tutaj po raz pierwszy użyte zostaje słowo „niepełnosprawny”, odnoszące się początkowo wyłącznie do weteranów okaleczonych w walce), doprowadziły do zmian w postrzeganiu pokazów osobliwości. Zmiany te wynikały również, jak sugeruje Nadja Durbach (2010), ze zmiany sposobu debатовania i rozpowszechniania idei naukowych, jak również rozwoju kina jako alternatywnej formy rozrywki, a dalej – rozwoju przemysłu kosmetycznego i rosnącego wpływu ruchów obrony praw osób niepełnosprawnych. W tym kontekście, zwłaszcza zaś – w kontekście medykalizacji dyskursu obcości i nowej wrażliwości etycznej – pokazy osobliwości, skupione w sposób otwarty na obcej, heterotopicznej cielesności, utraciły społeczną legitymizację. Miejsce spektakularnej wyobraźni, karmiącej się bezwstydnie tym, co niespotykane, niezwykle, dziwne zajął reżim prawdy, który odczarował cielesną odmienność, a przenosząc ją pod opiekuńcze skrzydła medycyny i humanizmu (jako jednostki chorobowe i słabszych innych) w pewnym sensie dyskursywnie ją unieruchomił. Jak już jednak wspominałam, odczarowanie to okazało się pozorne i – obok spektaklu medycznego – osobliwość cielesna zyskała współcześnie widzialność również w ramach

talk show, medialnej przestrzeni dialogicznie ustanawianej prawdy o nas i otaczającej nas rzeczywistości.

W poszukiwaniu tej obecności przyjrzyjmy się dramaturgii *talk show* – na przykładzie najpopularniejszego chyba polskiego programu tej konwencji, prowadzonych przez Ewę Drzyzgę *Rozmów w toku* (TVN).

Dramatis personae

Prowadzący, zebrana w studio publiczność (oraz widzowie przed telewizorami), eksperci w dziedzinie związanej z tematem podejmowanym w danym programie (księża, dietetycy, seksuolodzy, psychologowie) i wreszcie – sami bohaterowie *show*⁴. Osoba prowadzącego – gospodarza programu – stanowi przy tym współczesny odpowiednik P. T. Barnuma, mistrza ceremonii pokazu osobliwości, kontrolującego osobliwośćową narrację, stopniującego napięcie, wprowadzającego poszczególnych bohaterów⁵, zwracającego się

⁴ Określenie „bohater”, stosowane konsekwentnie przez E. Drzyzgę w odniesieniu do jej gości (być może dlatego, że faktycznymi gośćmi są publiczność i widzowie), sugerować może zarówno, że stanowią oni element narracji (są żywymi ilustracjami problemu poddawanego w programie pod dyskusję), jak i przypisanie im pewnej odwagi potrzebnej do wystąpienia w *talk show*.

⁵ Warto zauważyć, że wprowadzanie bohaterów w *talk show* przypomina niekiedy do złudzenia nawoływanie zachęcające widzów pokazów osobliwości do obejrzenia „jedynej i niespotykanej damy z brodą” czy też „najgrubszego człowieka świata”. I tak, na przykład rozmowę poświęconą osobom, które przeżyły śmierć kliniczną rozpoczyna wprowadzenie: „Ich serca przestały bić, przestali oddychać. Kiedy lekarze walczyli o ich życie, oni wyruszyli w podróż w zaświaty, na granicę życia i śmierci. Kogo tam spotkali? Dlaczego wrócili?” (*Roz-*

z pytaniami do eksperta oraz zachęcającego publiczność do wzięcia udziału w spektaklu poprzez wyrażanie swojego zdania na temat bohaterów i ich historii, zadawanie im pytań. Publiczność zebrana w studiu funkcjonuje przy tym na dwóch komplementarnych poziomach, przyjmując dwie komplementarne role – jest więc zarówno tłumem gapiów, którzy czerpią przyjemność z oglądania swoich bliźnich w kompromitujących, szokujących, niezręcznych czy dramatycznych sytuacjach, jak i ławą surowych sędziów w jednoznaczny, choć nie zawsze zgodny z zasadami publicznej debaty, sposób oceniających (a mówiąc dokładniej – piętnujących) rozmaite odstępstwa od normy. Brutalność i dosadność wypowiedzi oraz pytań kierowanych w stronę bohatera przez publiczność usprawiedliwiona jest przy tym przez deklarowaną spontaniczność i dynamikę *Rozmów*, którą obecność i aktywność publiczności ma konotować. Rola ekspertów zasadza się z kolei: po pierwsze, na obiektywizacji, legitymizacji, potwierdzeniu subiektywnej historii opowiedanej przez bohaterów, po drugie zaś, na przedstawieniu jej w formie naukowej (czy też popularno-naukowej), która usprawiedliwia cały występ od-

mowy w toku z dn. 17 grudnia 2007 r.); program poświęcony osobom opętanym otwiera sekwencja: „Twierdzą, że czują obecność demonów, słyszą głos szatana albo że odwiedzają ich dusze zmarłych. Dlaczego przydarza się to właśnie im? Gdzie mają szukać pomocy, żeby ten koszmar przestał ich prześladować?” (*Rozmowy w toku* z dn. 5 listopada 2007 r.), a odcinek zatytułowany *Zobacz, jak wyglądam i podziwiam!*, poświęcony klasycznym dziwolągom z wyboru, zachęca do poznania „istoty, która urodziła się jako człowiek, a żyje jak kot!” (*Rozmowy w toku* z dn. 20 maja 2008 r.), a która – co również oddaje ducha pokazu osobliwości („tylko u nas, tylko teraz!”) – zgodziła się opowiedzieć swoją niezwykłą historię wyłącznie Ewie Drzyzdzę.

mienności, w innym przypadku narażony na oskarżenia o pozbawioną większej wartości rozrywkę dla mas. Ekspert wskazuje kontekst uprawomocniający obecność pokazów osobliwości w telewizji. Jest nim próba zrozumienia odmienności, wpisania jej w horyzont wiedzy, w – poszerzone – granice normy, nie zaś chęć projektowania na innych własnych słabości czy niedoskonałości. Obecność ekspertów stanowi, mówiąc jeszcze inaczej, gwarant umoralniającego i dydaktycznego charakteru spektaklu⁶, czyniąc zeń nie tyle poszukiwanie taniej sensacji, choć dramaturgia *talk show* ociera się o sensacyjność, co raczej poszukiwanie prawdy, która kryje się w każdym przypadku odmienności i która pozwala tę odmienność wytłumaczyć⁷, zracjonalizować i oswoić.

⁶ Związki między *freak shows* a światem nauki funkcjonowały w analogicznym związku: obecny na pokazach ekspert zaświadczał swoją osobą o autentyczności spektaklu, uprawomocniał go – przenosił ze sfery rozrywki w przestrzeń wiedzy; poza tym istniała regularna wymiana między światem rozrywki a światem nauki (zwłaszcza medycyny), dzięki której na wprost mityczne postaci z pokazów osobliwości stawały się przedmiotem naukowego oglądu (nieraz i nieprzypadkowo objazdowe *freak shows* lokowały się w pobliżu szpitali), wspierając rozwój medycyny. W tym właśnie sensie *talk show* jest spadkobiercą pokazów osobliwości – odwołując się do idei poszerzania wiedzy (w tym umożliwiania samopoznania) i poszukiwania prawdy, legitymizuje pokazywanie odstępstw od normy, odmienności i różnego rodzaju dziwolągów, których obecność na ekranie tak piętnują krytycy telewizji realności.

⁷ Mówiąc zaś jeszcze inaczej, obecność ekspertów sprawia, że poszczególne „egzemplarze obcości” – w postaci różnego rodzaju odmienności, dziwolągów, tematów tabu, dramatów itp. – przestają stanowić sensację, przestają być niezrozumiałe (przynajmniej w założeniu, jak bowiem słusznie zauważa W. Godzic [2004: 96], *talk show* rozbudzają potrzeby poznawcze, ale ich nie zaspokajają), stają się problemami do rozwiązania; ekspert ma za zadanie (a co za tym idzie, *talk show* ma za zadanie) dokonać wpisania osobliwości w dominujący dyskurs.

Scena

W przestrzeni studio mamy, podobnie jak w przypadku pokazów osobliwości, bardzo wyraźny podział na sferę **występu** i sferę **oglądu**, pomiędzy którymi mediuje prowadzący. Ciekawym zabiegiem jest zapraszanie – po skończonym występie – kolejnych bohaterów do zajęcia miejsca wśród publiczności, co można by interpretować zarówno w kategoriach swoistego osvajania odmienności, literalnego przyjmowania jej, akceptowania przez *normalsów*, jak i założenia, że celem tego przemieszczenia jest uświadomienie widzom, iż potencjalnie każdy z nas jest dziwolągiem, wobec czego granicę między sceną a publicznością przekracza się w obydwie strony. W trakcie występu bohaterowie siedzą na wprost publiczności na niewielkim podwyższeniu, w pełnym świetle – widoczni, wystawieni na widok publiczny, poddani osądowi i ocenie; architektura widowni nawiązuje z kolei do teatru: kolejne krzesła stoją na coraz wyższych rzędach, żeby było lepiej **widać** to, co ma miejsce na scenie. Analogię telewizyjnego spektaklu do pokazu osobliwości podkreśla ponadto taktyka pojedynczego wprowadzania i „opracowywania” poszczególnych bohaterów. Co jednak ważne – ich indywidualne, niepowtarzalne historie zostają wplecione w szerszą opowieść o danym typie odstępstwa od normy, sugerowanym (nieraz w sposób niezwykle ekspresyjny) w tytule programu. Warto zauważyć, że tytuły *talk show* często – podobnie do afiszów reklamujących pokazy osobliwości – obiecują

ją więcej, niż są w stanie pokazać. Podobnie jak chłopiec-leopard, który okazuje się być po prostu młodym mężczyzną o nieregularnej pigmentacji skóry czy żywy szkielet, będący w rzeczywistości niezwykle wychudzonym mężczyzną (współcześnie zapewne opisano by go jako anorektyka), tak *Życie miłosne zakonnic* (*Rozmowy w toku* z dn. 21 stycznia 2008 r.) nie dotyczy zakonnic, ale kobiet, które z powodów osobistych odeszły z zakonu, *Moje ciało zwariowało!* (*Rozmowy w toku* z dn. 14 lutego 2008 r.) opisuje osoby cierpiące na narkolepsję, zespół Touretta i płasawicę Huntingtona – choroby dobrze rozpoznane przez współczesną medycynę i niemające bynajmniej nic wspólnego ze „zwariowaniem”, sugerującym nieznaną przyczynę odstępstwa od normy, zaś dramatyczne *Nie mam twarzy, chcę być kochana!* (*Rozmowy w toku* z dn. 30 stycznia 2008 r.) to historie osób, którym choroba bądź wypadek zeszpeciły twarz (jedna z bohaterek programu cierpi na neurofibromatozę, chorobę powodującą postępującą deformację twarzy oraz całego ciała, która stanowiła zresztą tło historii wspomnianego już Josepha Merricka, człowieka-słonia). Mówiąc jeszcze inaczej, mimo częstokroć znacznej powagi poddawane rozmowie tematu, często jest on wprowadzany z zachowaniem zasad spektakularnej atrakcyjności: choroby i ułomności ludzkie są opisywane w terminach przywodzących na myśl słownik pokazów osobliwości. Potrzeba zdziwienia zaspakajana jest tutaj równolegle z potrzebą nadawania sensu odmienności.

Historia

Tematyka podejmowana w *Rozmowach w toku* jest niezwykle heterogeniczna, uniemożliwiająca tym samym jednoznaczną ocenę (moralną czy merytoryczną) programu i podkreślając jego status **pomiędzy**: „formatem rozrywkowym a newsami; pomiędzy magazynem reklamującym gwiazdy a magazynem publicystycznym; między gatunkiem dziennikarskim a edukacyjnym” (Godzic 2004: 41). Odnosząc się do jednej z zasad komponowania atrakcji – a więc dynamicznej równowagi między tym, co **bliskie**⁸ a **egzotyczne**⁹ – tematy podejmują najczęściej zagadnienia związane z relacjami interpersonalnymi (zwłaszcza w obrębie najbliższej rodziny oraz związków damsko-męskich), sferą cielesności, seksualności, ale także osobistymi dramatami (zwłaszcza takimi, które ocierają się o tabu), relacjami międzykulturowymi (a właściwie odmiennością kulturową), życiem prywatnym celebrytów, i wreszcie – obcością *sensu stricto*¹⁰, włączając w to również, na przekór tezie o zaniechaniu spektakli osobliwości opartych na odmienności wpisanej w fizyczność, potworność

⁸ Przez co umożliwiający dokonywanie porównań z własną sytuacją, własnymi doświadczeniami, konfrontowanie perspektyw, uruchamianie gotowych schematów interpretacji i potwierdzanie wygenerowanego na ich podstawie obrazu rzeczywistości.

⁹ A co za tym idzie, uwodzicielskie poprzez zapowiedź przekraczania granic, gwarantujące przyjemność podglądania bez konsekwencji, uczestniczenia w niecodziennym, bo niedostępnym na co dzień, doświadczeniu rzeczywistości.

¹⁰ Na przykład: *Nie fikaj! Jestem wiedźmą!*, *Nie jestem potworem*, *Przeżyłem własną śmierć*, *Nie wydam córki za karła!*, *Ludzie się mnie brzydzą*, *Moje dziecko nie jest mutantem*, *Mam prorocze sny*, *Nie wiem, jaką płęć ma mój syn*, *Czy świadomie zarażał HIV?*, *Życiowe dróżki sprawdzam u wróżki*, *Samo-okaleczeni*.

ciała. Zwłaszcza ta ostatnia wydaje się zarazem najbardziej oczywistą, jak i najbardziej problematyczną paralelą do XIX-wiecznych pokazów osobliwości. Oczywistą, bo mamy do czynienia z tym samym pokazywaniem odmienności, wystawianiem jej na widok publiczny; problematyczną, bo choć pokazywana, potworność ta jest jednocześnie ukrywana za parawanem wspomnianych powyżej dyskursów etycznych i naukowych, czyniących z niej nie tyle obiekt ciekawskich spojrzeń, co raczej przedmiot interpretacji zbudowanej na współczuciu.

Dynamika spektaklu

Aby przekształcić osobę w osobliwość, konieczna jest dramatyzacja zarówno jej samej, jak i jej historii, dlatego też bohaterowie *talk show* jednocześnie **są sobą**, jak i **odgrywają siebie**, zgodnie z konwencją programu. Częstym zabiegiem *talk show* jest traktowanie bohaterów jako ilustracji problemu będącego przedmiotem rozmowy; ich historie stają się wówczas budulcem pewnej perspektywy moralnej, którą wyznacza założenie uprawomocniające pokaz osobliwości, takie mianowicie, że „poznawanie dokonywać ma się w imię normalności, a nie odstępstwa. Musi wpisywać się w plan poddawania świata wiedzy ludzkiej” (Wieczorkiewicz 2006b: 22). Obcy mają nam pomóc zrozumieć nas samych, przedstawiona o nich/przez nich opowieść jest więc ważna, potrzebna ze względu na coś, co leży poza nimi jako indywidualami – w łączącej ich obcości, która z kolei ma znaczenie z uwagi na bardziej gene-

ralną opowieść o nauce i moralności. W odcinku *Zobacz, jak wyglądam i podziwiam!* (Rozmowy w toku z dn. 20 maja 2008 r.), który stanowi idealny przykład uobecniania *freaków* w przestrzeni *talk show* (program dotyczył osób w niekonwencjonalny sposób ozdabiających swoje ciało) doskonale uwiadacznia się logika stopniowania napięcia i dawkania szokujących wrażeń (poszerzania spektrum cielesnej obcości). Jako pierwszy pojawia się mężczyzna wytatuowany w lamparce cętki¹¹; następnie do studia zaproszony zostaje młody chłopak z rozdwojonym językiem, tunelami w uszach i ciałem ozdobionym (oszepecionym?) kolczykami oraz podskórnymi implantami¹²; kiedy zasiada na widowni, publiczność poznaje młodą matkę (z synkiem) – dumną ze swoich tatuaży

¹¹ Podkreśla utylitarny charakter swojego niecodziennie upiękzonego ciała – dzięki cętkom jest bardziej pociągający dla kobiet, które widzą w nim dzikie zwierzę; obcość jest tutaj więc nie tyle niebezpieczna, co – przynajmniej w założeniu wytatuowanego bohatera – uwodzicielska, ewokująca właściwe skojarzenia, jak tajemniczość, wolność od sztywnych ram konwencji, wspomnianą już dzikość.

¹² Powitany jako najbardziej zmodyfikowany człowiek w Polsce; prowadząca stara się dotrzeć do **prawdziwego** dna jego fascynacji modyfikacją ciała; nie chce uwierzyć, że chłopak ozdabia swoje ciało w tak przedziwny sposób wyłącznie z powodów odmiennie przezeń pojmowanej estetyki, nie zaś po to, by szokować czy wzbudzać zainteresowanie innych (definicja tego, co jest ładne okazuje się więc oczywista, i jest to definicja *normalsów*, którzy opisują bohatera jako „koszmar, oblecha, porażkę”). Czy pytanie Drzyzgi „Bijesz brawo językiem?” można potraktować jako próbę oswojenia odmienności czy może raczej (mniej lub bardziej świadomego) ośmieszenia odmienca? Podjętą przez prowadzącą próbę umieszczenia tego bohatera w znanych ramach interpretacji kontynuuje psycholog, pytając retorycznie: „Czy można nie chcieć szokować i szokować?” i odpowiadając z pełnym przekonaniem: „Nie, to kokieteria”, po czym dodając, że takie osoby, jak on są potrzebne, gdyż dzięki nim uczymy się nazywać swoje uczucie (Rozmowy w toku z dn. 20 maja 2008 r.). *Freak* zostaje uczyniony funkcjonalnym.

i kolczyków¹³; po niej miejsce na scenie zajmuje młodziutka dziewczyna, która ze względu na swój niezwykle wygląd (na wpół wygolona głowa z niebieską kitką na czubku i plastikowymi dreadami, białe szkło kontaktowe w jednym oku, nadające jej demoniczny wygląd, kolczyki w nosie, ustach, brwiach, uszach) musiała zmienić szkołę, porzucił ją chłopak, a rodzice przestali z nią rozmawiać¹⁴. Wszystkie te postacie obrazują stopniowe przechodzenie od odmienności rozumianej po prostu jako alternatywny styl bycia do odmienności wpisanej w interpretacyjne ramy dewiacji, której kulminacją jest postać ostatniego z zaproszonych

¹³ Jej obecność ma charakter wyłącznie ornamentalistyczny: ma stanowić osobliwość łączącą w sobie dwie przeciwstawne postacie i konotowane przez nie skojarzenia – odpowiedzialną, czułą i kochającą **matkę** oraz wytatuowanego **dziwołaga** (uruchamiającego stereotyp człowieka z marginesu, nieodpowiedzialnego, szalonego, takiego, który pije, pali i uprawia przypadkowy seks). Osoba z publiczności mówi: „Jesteś ładna, ale te tatuaże cię oszpecają!”. Kobieta odpowiada: „Czy ty tak uważasz? Mi się to podoba, ale może się to nie podobać, bo mi też się różne rzeczy nie podobają, ale nie lubię, jak ktoś mi mówi: «Jesteś głupia, bo tak wyglądasz», wtedy się obracam na pięcie”. Psycholog podsumowuje tę wymianę zdań: „Każdy człowiek ma prawo do swoich pasji, ale pierwszy kontakt z człowiekiem jest wzrokowy i tam jest ogromny procent informacji, na podstawie których wyobrażamy sobie innych. My mamy tego fuksa, że możemy z wami w warunkach kameralnych porozmawiać” (Rozmowy w toku z dn. 20 maja 2008 r.). Młoda matka nie funkcjonuje jednak w programie jako **osoba** – nie padają pytania o jej światopogląd, o sposób wychowywania synka, o to, jak sobie radzi w życiu, prowadzącą interesuje wyłącznie wątek osobliwej cielesności: gdzie ma kolczyki, ile ich ma, który był pierwszy i czy tatuowanie czaszki jest bolesne; paradoksalnie więc – zamiast poznania i oswojenia *freaka* jako jednego z nas, mamy do czynienia z podkreśleniem jego odmienności wpisanej w cielesność.

¹⁴ Historia osiemnastolatki ilustruje ważną i niebezpieczną konsekwencję wyboru, nazwijmy to – alternatywnej cielesności – odrzucenie przez najbliższych. Dlatego też w tym przypadku psycholog wypowiada się jednoznacznie i autorytarnie (czy dlatego, że bohaterka jest tak młoda?): „Chyba wszyscy czują, że za tym stoją jakieś problemy emocjonalne” (Rozmowy w toku z dn. 20 maja 2008 r.).

gości – człowieka-tygrysa o pseudonimie Przyczajony Kot. „Istota” ta, jak nazywa bohatera prowadząca, doskonale wpisuje się w definicję ludzkiej osobliwości, przytoczoną na wstępie nieniejszego szkicu. W porównaniu ze stopniem dokonanych przez nią modyfikacji ciała¹⁵, pozostali bohaterowie wydają się zupełnie normalni – i jak można podejrzewać – taka jest też ich rola w programie; prezentowana przez nich odmienność okazuje się być jedynie kwestią stopnia, to dopiero człowiek-tygrys wskazuje granicę między tym, co swoje, a tym, co obce. Ciekawym zabiegiem, problematyzującym bezwzględność obcość człowieka-tygrysa, było zaaranżowanie spotkania Przyczajonego Kota z dziećmi (odgrywanymi tutaj – choć może to interpretacja na wyrost – rolę nieskażonych „dorosłym”, stereotypowym i pełnym uprzedzeń schematycznym pojmowaniem świata, uważnych i otwartych obserwatorów rzeczywistości). Dzieci biorą „kotowatość” bohatera na wiarę, nie oceniają go jako odmienca, są zafascynowane jego odmiennością, pytają: „Czy jadłeś kiedyś myszy?”, „A czy on pije mleko?”, „Mogę dotknąć twojego paznokcia?”, „Po co masz te kolczyki?”, „Czy mogę Ci usiąść na kolanach i zrobić z tobą zdjęcie?” (Rozmowy w toku z dn. 20 maja 2008 r.).

¹⁵ Rozległe operacje twarzy mające upodobnić ją do pyska tygrysa – wszczepione w policzki i czoło implanty wibrysów, zmieniony kształt uszu, zmieniony kształt oczu, żółte szkła kontaktowe z pionowymi źrenicami, wytatuowana twarz i ciało, rozszczepiona warga, wstawione zwierzęce zęby, doczepione zwierzęce pazury... Cały proces przemiany zajął 30 lat. Mężczyzna podjął się jej dlatego, że tygrys jest jego zwierzęciem totemicznym i identyfikuje się z kotami. Swojej przemiany z nikim nie konsultował: „Odkąd pamiętam, chciałem zrobić to, co zrobiłem i zrobiłem to, nie pytając nikogo o zdanie” (Rozmowy w toku z dn. 20 maja 2008 r.).

Psycholog konkluduje:

Na tym polega różnica w odbiorze świata dzieci i dorosłych. Dzieci to otwartość na nowe doświadczenia, wolność od utrwalo-nych schematów, do których dopasowujemy innych ludzi. Niestety potem dzieci to tracą, ten spontan; jako dorośli pójdziemy w pewne schematy; to, że tworzymy ramy, ułatwia nam jednak bycie społeczeństwem; jednostka odstająca pokazuje społeczeństwu środkowy palec, więc niech się nie dziwi, że i jej społeczeństwo wystawi środkowy palec. (*Rozmowy w toku* z dn. 20 maja 2008 r.)

W ten oto sposób zostaje stworzona kłamra spinająca przedstawione w programie przypadki cielesnej odmienności.

Każdy odcinek *Rozmów w toku* kończy złota myśl Ewy Drzyzgi, która jest najczęściej zarówno banalna, jak i stanowi przykład wiary w możliwość przywrócenia dziwolągów społeczeństwu oraz w to, że każdą odmiennosc można zrozumieć (choćby zrozumienie to przybierało postać nieodłącznego ksenologii unicestwienia obcości, wpisania jej w ramy racjonalistyczne bądź egzotyczne). Wydaje się jednak, że taka właśnie powinna być owa puenta – po to, aby dać widzowi złudzenie konkluzyjności rozmowy, domknąć kompozycyjnie spektakl oraz – powtórzmy raz jeszcze – usprawiedliwić i uwzniościć potencjalny *voyeurizm* widzów *talk show* oraz ekshibicjonizm występujących w nich odmieńców. Legitymizujący się gładem nauki *talk show* poświęcony dziwolągom stanowi, mówiąc jeszcze inaczej, nową formę udostępniania tego, co pozostaje poza zasięgiem społecznego spojrzenia. Co

więcej, wplecenie historii odmieńców, dziwolągów, innych w dyskurs naukowy i moralny minimalizuje potencjalną dwuznaczność wystawiania na pokaz tego, co przekracza normę, zwłaszcza, że ilustracyjna funkcja obcości jest tutaj przeciwważona naciskiem na traktowanie osobliwości jako osoby – nadanie jej imienia (dostrzeżenie w niej Levinasowskiej twarzy), danie jej możliwości powiedzenia czegoś o sobie i swoim życiu. *Talk shows* stają się tym samym pochwałą kulturowej władzy regulowania dewiacji (to wątek moralny) oraz naukowej władzy dyscyplinowania nieprawidłowości natury.

Mogłoby się wydawać, że linia między *freak shows* i *talk shows* jest linią ciągłą. Tymczasem można zaryzykować twierdzenie, że prezentacją osobliwych ciał w dialogicznej przestrzeni *talk show* zarządzają dwa, w zasadzie sprzeczne, impulsy. Jednoczesna spektakularyzacja obcości i normalizacja jej anatomicznego niedopasowania (przebiegająca zazwyczaj w myśl swoistej teorii równowagi: to poszukiwanie normalności, zwyczajności w ciałach osobliwych nieintencjonalnie i doszukiwanie się odstępstwa od normy psychologicznej osób dobrowolnie czyniących swoje ciało osobliwym) daje w efekcie dość paradoksalny rezultat. Mając przed sobą ciało osobliwe i znajdując się w bezpiecznej przestrzeni gapienia się (jako widzowie), jesteśmy niejako uczeni w toku narracji *talk show* patrzeć przez ciało osobliwe, nie zatrzymywać na nim wzroku, poszukiwać czegoś, co jest poza ciałem: osoby, która kocha, rozumie, martwi się, lubi zupę pomidorową i szuka chłopaka. Połączy-

nie spektakularnej dramaturgii z naciskiem na umoralniającą metanarrację skutkuje więc treningiem niedowidzenia ciał osobliwych (chorych, niepełnosprawnych), ale jednocześnie okazuje się treningiem przywoływania normy ciała (kiedy na scenę wkraczają dziwolągi z wyboru). Tym, czego poszukujemy jest „proteza narracyjna” (Snyder, Mitchell 2001) nakładana na obce, osobliwe ciało po to, aby można było zrozumieć sens jego obecności. Ciało osobliwe dostarcza narracji o normie, o kulturze i konstytuujących ją granicach dogodnej metafory materialnej, tym samym „proteza narracyjna” pozwala uzasadnić obecność cielesnej odmienności.

W *Rozmowach w toku* uzasadnienia te płyną w zasadzie dwoma równoległymi nurtami: w odniesieniu do ciał osobliwych, które Robert Bogdan (1996) nazwałby „osobliwościami z urodzenia”, poddanych spektakularyzacji poprzez uwznioślenie i postrzeganych zgodnie z regułami opisywanej przez Zygmunta Baumana (2000: 60) heterofilii – mowa o normalizacji, o zacieraniu granic między obcym i swojskim poprzez poszukiwanie wspólnego mianownika (głównie poza ciałem – w sferze idei, interpretacji rzeczywistości, potrzeb, uczuć itp.). Z kolei w momencie intencjonalnego „opracowywania” ciał osobliwych głównym modusem reprezentacji wydaje się egotyzyzacja; osobliwości z wyboru stanowić mają bowiem naoczny przykład przekroczenia bezpiecznej granicy normy (cielesnej, choć zgodnie ze swą istną zasadą równowagi ekstrapolowanej również na inne wymiary).

Ciał osobliwych nie z wyboru, ale z urodzenia bądź ze zrządzenia losu, uczymy się nie dostrzegać i to nasze uciekające spojrzenie wydaje się być zgodne z protekcyjną logiką stosunku do odmienności zawartą *implicite* w nakazie tolerancji dla różnicy. Tym niemniej, choć zapewne kierowani słuszną intencją uprzejmej nieuwagi, nieintencjonalnie wkraczamy na dość ambiwalenty obszar wymiany spojrzeń, sprzęgniętej z uznaniem/nieuznaniem szacunku dla drugiego człowieka, przyznania mu podmiotowości. Mówiąc jeszcze inaczej, jeśli podążać za interpretacją intensywnej wymiany spojrzeń, jaka ma miejsce w konfrontacji z osobliwym (obcym, nieznanym) ciałem/bodźcem, którą wyklada Rosemarie Garland-Thomson (2009) – w owej protekcji gubi się gdzieś wpisany (w całej swojej niejednoznaczności) w spektakl osobliwości potencjał emancypacyjny, płynący z teatralizacji różnicy cielesnej i jej zamiany w tworzywo spektaklu. W *talk show* preferowanym spojrzeniem nie jest właściwe dla pokazów osobliwości spojrzenie barokowe (związane z perwersyjnie przyjemnym zatraceniem się w patrzeniu, z utratą kontroli, z przyzwoleniem na zdumienie, na szeroko otwarte oczy i usta [Garland-Thomson 2009]), ale właśnie spojrzenie uciekające. Uciekanie spojrzeniem bądź wstydlive podglądanie ciał osobliwych (a wstyd bierze się z treningu nieuwagi, który miał upodmiotowić osobliwości będące obiektem spojrzeń) Garland-Thomson przeciwstawia spojrzeniu zaangażowanemu (*engaged*), w którym intensywne wpatrywanie się w drugą osobę bierze się nie tyle

z ciekawości, co z potrzeby poznania, zdobycia wiedzy. Poznanie to nie może się jednak odbywać bez uwzględnienia fizyczności ciała, bez dania ciałom osobliwym prawa do osobliwości. W efekcie prób dyskursywnego opracowywania obecności i znaczenia ciał osobliwych w przestrzeni kultury pojawia się najczęściej wątek **logocentryczny** (adaptacja ciał osobliwych do dominującego obrazu ciała, definiowanie ich poprzez brak/nadmiar/niedopasowanie i wiązanie ze strategiami naprawczymi, normalizacją), **voyeurystyczny** (ciała osobliwe wykorzystywane dla uciechy gapiów) czy **protekcjonistyczny** (głoszący konieczność zrozumienia, tolerancji i ochrony ciał osobliwych przed uprzedmiotawiającymi, opresyjnymi spojrzeniami *normalsów*). Tym, czego – jak się wydaje – brakuje w tym rozkładzie dyskursywnych akcentów i interpretacji jest perspektywa samych obiektów spojrzeń, dziwologów o osobliwych ciałach. Skoro, jak sugerowałam, pokaz osobliwości dawał możliwość redefinicji piętna, mógł potencjalnie stanowić przestrzeń, w której spojrzeniami sterowały ciała osobliwe, którym spektakularna forma obecności dawała możliwość manipulowania rolą, a przez to dekonstruowania pozycji patrzącego i oglądanego widzianych z perspektywy dominacji i submisji.

Ten niezwykle problematyczny wątek sprawstwa ciał osobliwych w konfrontacjach ze zdrowymi (normalnymi?) obserwatorami eksplorowany jest z rosnącym zaangażowaniem przez wciąż rozwijający się obszar krytycznych studiów nad niepełnosprawnością (*disability studies*) (zob. Kuppers 2004; Sandahl,

Auslander 2005; Hadley 2008), które starają się wykorzystać – teoretycznie i praktycznie – niezwykle płodne interpretacyjnie przecięcie obszarów tradycyjnych badań kulturowych reprezentacji niepełnosprawności z obszarem krytycznym studiów kulturowych i polem teorii oraz praktyk performatywnych. Wszystko po to, by – obok strategii medykaliźacyjnej i ucłowieczającej – naświetlić jeszcze jeden punkt spojrzenia i perspektywę definiowania obecności ciał osobliwych w kulturze – ich performatywny charakter. Performatywność i zakodowany w niej subwersywny potencjał ciał osobliwych miałyby być realizowany poprzez ironiczne przechwytywanie opresyjnego języka, poprzez wykorzystywanie stereotypów kulturowych dotyczących niepełnosprawności i ich przekraczanie (przykładem takiego zabiegu jest *show* niepełnosprawnego artysty Mata Frasera – *From Freak to Clique*, w którym prezentuje on radykalny striptiz zwieńczony pozbyciem się protez rąk). Mówiąc inaczej, w tej transgresywnej reappropriacji (Snyder, Mitchell 2001) nie chodzi o wypracowanie pozytywnego języka opisu niepełnosprawności, ale raczej o jego dekonstrukcję; nie tyle o możliwość uprawiania sztuki przez osoby bez rąk, ale raczej wypowiedź bezrękim ciałem, które zamiast normalizować czy ukrywać, uwypukli jego osobliwość, redefiniując tym samym przestrzeń wymiany spojrzeń. Ramy pokazu osobliwości – umożliwiając teatralizację ciała wystawianego na pokaz – wydają się dogodnym punktem wyjścia do tych redefinicji, co potwierdza twórczość takich artystów, jak choćby wspomniany Mat Fraser.

Jednak niezależnie od potencjału pokazu osobliwości jako przestrzeni performatywności ciała osobliwego, Petra Kuppers (2004: 45) ostrzega: „fizyczny aspekt *freak show* wywołuje co prawda efekt zagubienia, grożąc załamaniem się granic pewnej wiedzy na temat tożsamości, po to jednak, by wzmocnić je efektem kataraktycznym” opowieści o osobliwości wpiswanej w porządek kategoryzacji, włączanej w dyskurs normalizacji, który przez szereg porównań czyni z ciała osobliwego funkcjonalną parabolę dla anatomicznie poprawnej większości. Tym samym, by powtórzyć echa dyskusji nad politycznym, emancypacyjnym, subwertycznym potencjałem *freak shows* – ceną za normalizację osobliwych ciał, ich społeczną akceptację (sprzęgniętą ze wspomnianym treningiem niedowidzenia obcej cielesności) miałyby być utrata możliwości świadomego wykorzystywania logiki pokazów osobliwości do negocjowania tożsamości przez dziwologów. Mówiąc jeszcze inaczej, mimo wpisanej w format *talk show* obietnicy dialogicznego dochodzenia do prawdy, nie jest to w sposób konieczny dobra przestrzeń dla pokazywania osobliwości – z uwagi na rolę, w jakie ją wpisuje; jednocześnie jednak spleciona ze specyficzną tradycją relacji między widownią a sceną przestrzeń pokazu osobliwości – choć daje potencjalnie możliwość wyzwolenia ciała osobliwego spod dyskursów medykaliźacji i humanitaryzmu – może okazać się wyłącznie szczególną enklawą świata artystycznego, która w niewielkim, o ile w jakimkolwiek stopniu, zmienia status ciał osobliwych w publicznej przestrzeni wyobraźni. Wydaje się

jednak, że nie ma prostego rozwiązania dylematu: *katharsis* dla widza spektaklu osobliwości czy emancypacja ciała osobliwego spod medyczo-protekcjonistycznego reżimu.

Zaproponowane w niniejszym szkicu porównanie dwóch logik kulturowego opracowywania ciał osobliwych – pokazu osobliwości i *talk show* – zostało pomyślane jako forma wstępnego uporządkowania niezwykle ważnego i jednocześnie problematycznego zagadnienia strategii uobecniania ciał osobliwych w przestrzeni publicznej. Zwrócenie uwagi na niejednoznaczność pokazów osobliwości i podwójną strategię uobecniania ciał osobliwych w *talk show* (uwzniesienie dziwologów z urodzenia i egzotyzacja dziwologów z wyboru) pozwoliło, jak sądzę, zaakcentować zarówno funkcjonalność obcego ciała w odniesieniu do samoidentyfikacji osób o ciałach anatomicznie poprawnych czy do samych osobliwości, jak również przybliżyć dość kontrowersyjną, ale niewątpliwie wartą głębszej analizy strategię świadomego wykorzystywania dyskursu *freak show* przez właścicieli osobliwych ciał do akcentowania swojej obecności w przestrzeni publicznej i przejmowania kontroli nad wymianą spojrzeń, w której rozumienie Ja buduje się w odniesieniu do obcego.

Bibliografia

Bauman Zygmunt (2000) *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!

Bogdan Robert (1996) *The Social Construction of Freaks* [w:] Rosemarie Garland-Thomson, ed., *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York: New York University Press, s. 23–37.

Dijck van José (2002) *Medical documentary: conjoined twins as medical spectacle*. „Media, Culture & Society”, vol 24, no. 4, s. 537–556.

Durbach Nadja (2010) *Spectacles of Deformity. Freak Shows and Modern British Culture*. Berkeley: University of California Press.

Garland-Thomson Rosemarie, ed., (1996) *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York: New York University Press.

----- (2009) *Staring. How We Look*. New York: Oxford University Press.

Godzic Wiesław (2004) *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*. Kraków: Wydawnictwo Universitas.

Goffman Erving (2005) *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*. Przełożyły Aleksandra Dzierżyńska, Joanna Tokarska-Bakir. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.

Hadley Bree (2008) *Mobilizing the Monster: Modern Disabled Performers' Manipulation of the Freakshow*. „M/C Journal”, vol. 11, no. 3 [dostęp 7 czerwca 2010 r.]. Dostępny w Internecie <<http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/viewArticle/47>>.

Kuppers Petra (2004) *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*. New York: Routledge.

McKenzie Jon (1995) *Telepathy, the Elephant Man, Monstration*. „Journal of Popular Culture”, vol. 28, no. 4, s. 19–36.

Rozmowy w toku. Prowadząca Ewa Drzyzga. Wybrane odcinki programu emitowanego przez TVN w latach 2007–2008 [dostęp 5 czerwca 2010 r.]. Dostępne w Internecie <<http://rozmowywtoku.tvn.pl/odcinki.html>>.

Sandahl Carrie, Auslander Philip, eds., (2005) *Bodies in commotion: disability and performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Snyder Sharon L., Mitchell David T. (2001) *Re-engaging the Body: Disability Studies and the Resistance to Embodiment*. „Public Culture”, vol. 13, no. 3, s. 367–389.

Stulman Dennett Andrea (1996) *The Dime Museum Freak Show Reconfigured as Talk Show* [w:] Rosemarie Garland-Thomson, ed., *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York: New York University Press, s. 315–326.

Wieczorkiewicz Anna (2006a) *Powrót Człowieka-Słonia. O problemach z doświadczaniem obcości* [w:] Ryszard Nycz, Anna Zeidler-Janiszewska, red., *Nowoczesność jako doświadczenie*. Kraków: Wydawnictwo Universitas, s. 135–164.

----- (2006b) *Osobny świat osobliwości*. „Kultura i Społeczeństwo”, nr 4, s. 3–30.

Cytowanie

Brzozowska-Brywczyńska Maja (2012) *Ciała osobliwe w przestrzeni freak/talk show*. „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 8, nr 2, s. 242–259 [dostęp dzień, miesiąc, rok]. Dostępny w Internecie: <<http://www.przegladsocjologiijakosciowej.org>>.

Freak bodies (with)in a freak/talk show

The corporeal difference is the most fundamental in experiencing the otherness of the other. Confrontations with freak bodies in public spaces often leave us helpless, yet they call for strategies that would resolve the problem of their otherness. Modernity has formulated two basic rules governing the presence of heterotopic body: its medicalization and normativization. It would then seem that there is now a void where once was a freak show. Yet, the traces of freak shows' spectacular logic can be traced in the television talk show formula. The comparison of these two is not aimed only at pointing at some superficial similarities, but also to more in-depth analogies concerning the logic of representation of corporeal otherness and lastly – to the meta-narrative behind the show that justifies its obscenity. The paper concludes with a question of the possibility of adapting, yet, another strategy of making freak bodies publicly visible: freak show-based performances of disabled artists.

Keywords: freak, freak show, corporeal difference, representation of otherness, disability