



MAREK ŚNIECIŃSKI

CYWILIZACJA SPEKTAKLU -

PROFANACJE I GRA

ZMYŚŁÓW

WŚRÓD WIELU DIAGNOZ WSPÓŁCZESNEJ KULTURY ZWRACA
UWAGĘ NIEZWYKLE INTERESUJĄCA ANALIZA WŁOSKIE-
GO FILOZOFA GIORGIO AGAMBENA, ZAPREZENTOWANA
W KSIĄŻCE PROFANACJE¹. W ESEJU POCHWAŁA PROFANACJI
AGAMBEN STAWIA TEZĘ, ŻE JEDNYM Z NAJPOWAŻNIEJSZYCH
PROBLEMÓW WSPÓŁCZESNEJ KULTURY JEST NIEDOSTATEK
LUB WRĘCZ BRAK PROFANACYJNEGO POTENCJAŁU. W ESEJU
TYM, SKONDENSOWANYM I UWODZICIELSKIM, WCIĄŻ PO-
JAWIAJĄ SIĘ WĄTKI DOTYCZĄCE ZMYŚŁÓW I CIELESNOŚCI,
LECZ POJAWIAJĄ SIĘ ONE JAKBY „PODSKÓRNICIE”, JAKBY
NIECO SCHOWANE (UKRYTE) W „CIELE” TEKSTU. MYŚLĘ, ŻE
WARTO ZWRÓCIĆ UWAGĘ NA TEN WYMIAR ZAWARTY W TYCH
DOCIEKANIACH; ŻE WARTO WŁĄCZYĆ W NASZE CZYTANIE
TEGO TEKSTU PROBLEMATYKĘ ZMYŚŁÓW I CIELESNOŚCI.

Tak jak w wielu innych swoich wypowiedziach, Agamben zaczyna od egzegezy i przypomina, że w prawie rzymskim (i w religii) *poświęcać* (sacrare) oznaczało *przenieść rzeczy poza sferę prawa ludzkiego; profanowanie było zatem restytucją, ponownym przekazaniem ich ludziom do swobodnego użytku*². Filozof od początku wskazuje, że profanacja i używanie są ze sobą mocno powiązane, że istnieje między nimi pewna specyficzna więź. Podkreśla przy tym, że właściwe znaczenie profanacji zrozumiemy dopiero wtedy, gdy uświadomimy sobie, że *religię można zdefiniować jako to, co przenosi rzeczy, miejsca, zwierzęta lub osoby ze sfery ludzkiego użytkowania w inną, wydzieloną sferę. Religia nie może istnieć bez separacji, co więcej, każda separacja jest w swej istocie religijna. Separacji dokonuje się – i reguluje się ją – poprzez ofiarę, która przybierając postać różnorodnych skodyfikowanych rytuałów [...] sankcjonuje przejście ze sfery profanum do sfery sacrum, ze sfery ludzkiej do sfery boskiej. Sfery te dzieli ścisła cezura – próg, który składana ofiara przekracza w jednym lub drugim kierunku. To, co zostało oddzielone w rytuale, można bowiem przywrócić sferze profanum dzięki innemu rytuałowi. Jedną z najprostszych form profanacji jest kontakt w ramach samego obrządku poświęcenia, regulującego przeniesienie ofiary ze sfery ludzkiej do boskiej. [...] Kawałki mięsa dotknięte przez uczestników rytuału zostają sprofanowane, a wtedy nadają się do spożycia. Istnieje więc skażenie profanacyjne, dotyk odczarowujący oraz przywracający do użytku to, co sacrum oddzieliło i, można by rzec, spetryfikowało*³.

To nie przypadek, że właśnie dotyk jest owym najprostszym, można powiedzieć – pierwotnym – instrumentem profanacji. Dotyk to najbardziej dziecięcy zmysł. „Nie dotykaj!”, krzyczy matka do dziecka. A ono i tak musi dotknąć, musi położyć dłonie na wszystkich ciastkach ułożonych na talerzu, ciastkach dla gości, którzy za chwilę mają się zjawić. Dziecięca zachłanność? Tak, z pewnością. Ale jest w tym coś więcej. Dziecko dotykiem dokonuje „profanacyjnego” rozpoznania świata. Dotyk pozbawia świat niepojętej obcości, sakralnego oddzielenia – to, co zostanie dotknięte, będzie można zjeść, wypić czy po prostu tego używać. Jak przypomnieć sobie tę profanacyjną magię dotyku, którą dysponowaliśmy w dzieciństwie?

Dziecięcy dotyk szczególnie kusi to, co zakazane. A zatem kuszą takie rzeczy, które zakaz czyni niedostępnymi, oddzielonymi. Zakazy „sakralizują”, wyłączają pewne przedmioty, przestrzenie (strefy), pewne czyn-

ności z codziennej dostępności. Wyłączają na stałe lub na jakiś czas. Wciąż dokonujemy takiej sakralnej tabuizacji potraw, zachowań, miejsc, ciała: pokój, w którym śpi chora babcia, pęta kiełbas i pieczone mięsa przygotowywane w Wielki Piątek, genitalia (własne i cudze), głęboki i wilgotny pocałunek. Owoc zakazany, którego może dotknąć tylko „boski” wybranek, wybranka? Praktyczne uzasadnienia zakazów wydają się skrywać właściwy sens i powód formułowania owych zakazów, podobnie jak tłumaczenie, że tak nie wypada, że to nieuprzejme, niestosowne, że grzeczne dziewczynki tak nie robią, że dobrze wychowany chłopczyk nie ulega takim pokusom. Dziecko dość szybko zaczyna czuć, że wykroczenia przeciw takim zakazom mają smak lury, że nie mają w sobie profanacyjnej siły, i są – co najwyżej – wybrykiem, grą konwencjami (łamanie konwencji to też gra nimi). Gra „w butelkę” albo „w słoneczko” jest dziecięcą próbą złamania zakazów dotyczących seksualności. Dziecięco naiwną, bo ujmującą wykroczenie w skonwencjonalizowane ramy.

Dotyk „brudzi”. Dotyk brudzi nie tego, kto dotyka. Dotyk brudzi, plami tego, kto zostaje dotknięty, „brudzi” przedmioty, potrafi „skazić” miejsce. Wagony tramwajów: osobno dla Czarnych i dla Białych, dla Niemców i reszty (segregacja rasowa, oddzielenie stref, w których mogą przebywać i mogą ich dotykać niektórzy ludzie). Dotyk naznacza tym „brudem”. Ofiara gwałtu, która przez długi czas czuje się brudna, splamiona. Ludzie, którym złodzieje spłądrowali dom, powywelekali ubrania i bieliznę z szaf, brzydzą się włożyć je na siebie. Gotowi są je spalić albo przynajmniej muszą je wyprać, zanim ponownie nie zdecydują się ich używać.

Dotyk buduje relacje, dotyk wiąże – silniej niż jakiegokolwiek inne więzy. Uzależnia od siebie. Dotyk jest tym, co w nas przedludzkie. Dotyk jest genitalny, tak jak genitalne jest w nas to, co – chociaż związane z naszym ciałem, należące do ciała – jest w nas bezosobowe⁴.

Dotykiem nie da się kłamać. Ludzie wciąż starają się okiełznać dotyk, ucywilizować go, określić reguły uspołecznionego, towarzyskiego, skonwencjonalizowanego dotyku. Wypada – nie wypada, dozwolone – zakazane. Te reguły wciąż zmieniają się, ewoluują, ale zawsze jakieś są. Historię kultur (subkultur także) można zobaczyć przez pryzmat tych reguł, które regulują sposób wymieniania się dotykiem pomiędzy płciami, w ramach tych samych płci. Rytualizacja dotyków, pocałunków, „przybijanie” piątki itp.

Czemu mówimy (i czujemy), że czyjeś słowo lub zachowanie „dotknęło” nas, gdy sprawiło nam ból? Dotknęło, czyli trafiło w jakiś czuły punkt, zraniło, uraziło.

Codziennie tak rozrzutnie rozdajemy nasz dotyk, najwięcej dostają go przedmioty. Dotykamy, gdyż załatwiamy różne sprawy, zaspokajamy swoje potrzeby. Robimy to mimochodem, właściwie nie traktujemy tego jak dotyku. Dotykać oznacza wtedy dla nas: chwytać, pocierać, smarować, macać, gładzić, pieścić, gmerać, grzebać, drapać, ocierać, szlifować, stukać, uderzać, całować, muskać, lizać, gryźć, kąsać, masować, gnieść, odpychać, przyciskać, dusić, popychać, naciskać, trzymać, dotykać, dotykać, dotykać ...

Dotyk to najstarszy ze zmysłów. Z niego zrodziły się wszystkie inne. Dotyk obdarza nas ciałem, ciało obdarza nas dotykiem. Dotyk oznacza ciało, to znaczy oznacza jego granice, wyznacza odrębność, nadaje najbardziej elementarną tożsamość, objaśnia jego poza świadomy sens. Kochankowie obdarowują się nawzajem sakralizującym i zarazem profanującym dotykiem, dotykiem, który oddziela ich od świata, wydobywa ich ze świata dla siebie, lecz który równocześnie znosi oddzielenie i obcość.

Dotyk profanacyjny; czy dotyk zachował coś ze swej profanacyjnej mocy? A może utracił ją, wciągnięty w cywilizację spektaklu? Może i wartość dotyku mierzona jest dzisiaj przede wszystkim (wyłącznie?) jego wartością ekspozycyjną?

Mamy wokół siebie coraz więcej urządzeń i gadżetów, które domagają się naszego dotyku, które nasz dotyk „ożywia” i uruchamia. Coraz więcej urządzeń, których obsługa jest właśnie dotykowa, nie wymaga stosowania żadnych dodatkowych manipulacji. Dotknięcie komputerowej myszki (kliknięcie) lub przyłożenie palca do ekranu dotykowego dają nam dotykowy dostęp do kosmosów, które – do pewnego stopnia – sami możemy konfigurować. Ale rządzi nimi filozofia hipermarketu: produkt lub po prostu mała ikonka, które pchają się pod nasze palce i mówią: „Dotknij mnie! Weź mnie!”

Mamy problem z przedmiotami, którym tak szczerze ofiarowujemy nasz dotyk. Przedmioty utraciły swoją magię (rodowy sygnet, miecz, berło i korona) i niewinność. Może nigdy nie były tak całkiem niewinne?

W sztuce xx wieku przedmioty (rzeczy) odgrywały niezwykle ważną rolę: *ready mades*, przedmioty znalezione. Na naszej współczesności

niezwykle silnie odcisnęły się koncepty Andy’ego Warhola, który artystę (a zatem także siebie samego) uważał za producenta przedmiotów. Piotr Piotrowski, diagnozując krótko jego twórczość, zauważa, że Warhol, *jeden z najbardziej konsekwentnych „spadkobierców Duchampa”, dotknął – jak pisze Benjamin Buchloh – sedna nowoczesnej, modernistycznej dialektyki: utożsamiał sklep z muzeum. W tej tożsamości, a szerzej w „jednowymiarowej” twórczości Warhola przejawiało się bez wątpienia marzenie przebywającego w Nowym Jorku Francuza, aby metafizyczną płaszczyznę obrazu sprowadzić do materialnej przestrzenności przedmiotu, a burżuazyjną opozycję kultury niskiej i wysokiej znieść na rzecz integralności przedmiotu jako kultury*⁵.

Odbiegłem dosyć daleko od rozważań Giorgio Agambena, mam jednak wrażenie, że ścieżki tej myślowej wędrówki mocno naznaczone zostały przez jego dociekania. Agamben dobitnie podkreśla, że [...] religio *nie* *jednoczy* ludzi z bogami, *przeciwnie*, *czuwa nad ich wzajemnym oddzieleniem*. Tak więc religii przeciwstawia się nie tyle sceptycyzm czy indyferencja wobec spraw boskich, ile raczej „niedbałość”, to znaczy zarazem swobodna i „rozproszona” (oderwana od norm religio) postawa wobec rzeczy i użytku, jaki z nich czynimy, wobec form separacji i ich znaczenia. Profanować, to dopuszczać możliwość szczególnej niedbałości, która ignoruje oddzielenie, a właściwie znajduje dla niego specyficzne zastosowanie.⁶

Owa „niedbałość” może przybierać rozmaite formy, może np. objawić się w postaci specyficznego nieporządku lub odwróconego porządku. Może ona zatem zafunkcjonować jako pewien brud. Brud, w którym zawsze będzie coś infantylnego, nawet wtedy, gdy będzie to brud „dorosły”. Przypominają mi się tutaj rozważania Pascala Quignarda, który – analizując sentencję rzymskiego pisarza Albucjusza Sylusa: *Sordidus infandus* – zauważa, że można ją przetłumaczyć *To, co brudne, jest zakazane*, lecz że w sentencji tej brzmi też inna myśl, inna możliwość przekładu, a mianowicie: *Brud jest dzieckiem*⁷. Quignard pisze dalej: *Chodzi o powszechną prawdę: narodziny, dzieciństwo są brudne. Przechodząc przez wargi kobiety, która wśród wrzasków powoli przeobraża się w matkę, zwierzątko o gładkiej i lepkiej skórze wrzeszczy we krwi, odchodach i urynie tej kobiety. Dnie, poprzedzające narodziny i następujące po nich, tworzą swój własny czas, który starożytni Rzymianie nazywali „nie-wymownym”. Należałoby doliczyć do dziewiciu księżycowych miesięcy osiemnaście miesięcy niemowlęstwa, bez mowy*

ludzkiej we właściwym znaczeniu słowa, i te trzy razy po dziewięć miesięcy dadzą gotową matrycę ludzkiego szczenięcia⁸.

Taki brud, który jest dzieckiem, stanowił i chyba dalej stanowi ogromną pokusę dla wielu artystów. Być może wiąże się to z tym, że wyczuwają oni, iż brud związany z pewnymi czynnościami, przedmiotami czy stanami przechowuje w sobie pewien profanacyjny potencjał. Taką intencję znaleźć można w wielu realizacjach Paula McCarthy'ego, choćby w tych, w których wykorzystuje on masowo produkowane dziecięce zabawki (lalki). Artysta preparuje „brudzi” w rozmaity sposób owe niewinne przedmioty gotowe, co zasadniczo zmienia ich status i wymowę. Dziecięce zabawki stają się brudne, brudne w dorosły sposób. McCarthy gra obscenicznością brudu (np. w takich realizacjach jak *Dziewczynka z penisem* czy *Dziecko na wężu* z 1992 roku).

Innym artystą, w którego twórczości problem brudu (doświadczenia brudu), odgrywa kluczową rolę, jest Arnulf Rainer. Twórca ten niejednokrotnie usuwa wszelkie pośredniczące narzędzia i maluje na rozmaitych podobrazach (ludzkie ciało, papier, płótno) palcami, bo obraz jest dla niego przede wszystkim śladem istnienia. Potrzebuje on zatem owej dotykowej bezpośredniości, potrzebuje doświadczenia brudu (Schmutzerlebnis) – a w jego przypadku jest to doświadczenie szczególne, gdyż zarówno on „brudzi” sobą obraz jak i obraz „brudzi” jego.

Wielu twórców ma nadzieję, że prawda doznań, bólu, prawdziwość (i obsceniczność) brudu, choroby czy fizjologicznych czynności pozwoli im uciec przed artystyczną fikcją, przed tworzeniem estetycznych iluzji. Postawę taką odnajdziemy u tzw. akcjonistów wiedeńskich (Günter Brus, Herman Nitsch, Otto Mühl), od tej strony można spojrzeć także na niektóre prace Cindy Sherman (np. seria *Katastrofy. Bajki* z drugiej połowy lat 80. lub seria *Sex Pictures* z początku lat 90.), jak również na realizacje niektórych polskich artystek, np. Katarzyny Kozyry (*Olimpia* z 1996 roku, *Łaźnia kobieca* z 1997 roku, *Łaźnia męska* – 1999) i Alicji Żebrowskiej (*Grzech pierworodny*, 1994).

Współczesne media podsycają specyficzną obsesję „czystości”. Czystość staje się celem, o który należy walczyć, wykorzystując oferowaną nam „broń” w postaci proszków do prania, odplamiaczy, żrących środków do dezynfekcji toalet („zabijają wszystkie bakterie”), odkurzaczy, zmywa-

rek, odświeżaczy powietrza. Z oczywistych powodów ta obsesja czystości dotyczy także ciała: pot i jego zapach jest wrogiem, nie wystarczy zatem regularne mycie i inne zabiegi higieniczne, trzeba posłużyć się dezodorantem lub antyperspirantem. Ważna jest też wewnętrzna czystość ciała (i nie chodzi w tym przypadku o czystość duchową): tutaj oferta medialna i handlowa również jest ogromna i możemy skorzystać z rozmaitych specyfików czy kuracji, które oczyszczą nasz organizm z toksyn czy niepożądanych resztek przemiany materii.

Brud jest obsceniczny. Choroba jest postrzegana także jako specyficzny brud ciała – ciało chore jest brudne. Starość również bywa postrzegana jako nieunikniony wprawdzie, lecz jednak niepożądany brud ciała. Jako taki brud, który na młode, zdrowe, jędrne ciało naniósł czas, naniósł przemijanie. „Brudem” choroby i starości mają zająć się specjaliści, usuwając go z pola widzenia, „oczyszczając” z tego brudu przestrzeń codzienności.

Ale z drugiej strony przestrzeń współczesnych mediów oferuje nam także rozmaite spektakle brudu: wojny, klęski żywiołowe, katastrofy stanowią dla nich w tym względzie znakomity materiał. Środki masowego przekazu nie odżegnują się również od wyreżyserowanych, specjalnie pod ich kątem spreparowanych spektakli brudu i prezentują nam np. waliki w błocie lub w kisielu, rajdy i wyścigi terenowe. Tak jakby medialna machina za wszelką cenę próbowała nadać wartość ekspozycyjną także brudowi.

Poprzez kontekst brudu można spojrzeć na stale obecny w kulturze problem hierarchizacji zmysłów. Pierwsze pomysły hierarchizacji zmysłów są greckie. Wszelkie hierarchizujące koncepty na kilometr pachną Platonem. Zmysły – jako narzędzia, którymi posługuje się dusza czy logos – miały dla starożytnych Greków różną wartość. Zmysły niższe to te, które bardziej „przylegają do ciała”: dotyk, smak, węch. To takie zmysły, gdzie doznanie musi bezpośrednio zetknąć się z ciałem albo wnikać w ciało. Zmysły wyższe to te, które – jak uważano – dają dystans, działają z dystansu, czyli słuch i wzrok. Zmysły niższe są jakby bardziej uwikłane w cielesność, są zatem bardziej „brudne” (są wulgarne i pospolite, są *vulgares*, jak mawiali Rzymianie), zmysły wyższe są bardziej wolne (od bezpośredniego styku z cielesnością), są bardziej czyste. Czyżby i w tej hierarchizacji tkwiła opozycja kultura – natura? Najbardziej „czyste” byłyby w takim układzie

ludzkie działania intelektualne, tzw. duchowe. Chrześcijaństwo przejęło te pomysły, scholastyka lubowała się w klasyfikacjach, w układaniu hierarchii. Brud powiązano z grzechem: zgrzeszyć, czyli utylić się, splamić się, można było myślą, mową i uczynkiem. Tu też tkwi taka szczątkowa hierarchia, ale – paradoksalnie – uważano, że z grzesznych uczynków łatwiej się oczyścić (łatwiej obmyć) niż z grzesznych słów czy myśli. Te pierwsze były grzechem przeciw ciału (zbrukaniem ciała), które i tak uchodziło za coś ze swej istoty nieczystego. Uważano natomiast, że plamy duchowe dużo trudniej „doprać”.

Taka hierarchizacja zmysłów wynikała też zapewne z rozpoznania, jak poszczególne zmysły poddają się kulturowym zabiegom, jak łatwo lub jak trudno dają się „cywilizować”. Wzrok i słuch – jak wydawało się – były na tego rodzaju zabiegi najbardziej podatne (konceptje Pitagorejczyków, *harmonia* i *symmetria*, poszukiwanie liczbowych relacji). Muzyka, śpiew, rytmiczne melorecytacje (*melos*), antyczna sztuka retoryki, poszukiwanie liczbowego kanonu w architekturze, rzeźbie i malarstwie – na wszystko to można spojrzeć też jako na zabiegi zmysłowej sublimacji, podnoszenia rangi tych zmysłowych doznań (słuchowych, wzrokowych). Zmysły niższe zawsze były bardziej odporne, bardziej dziecięce. Ale i tutaj ludzie nieustannie próbowali i próbują je kulturowo oswoić. Sztuka kulinarna (smak), kadzidla, pachnidła, perfumy (węch) oprócz tego, że mają zaspokoić takie czy inne potrzeby, są także zjawiskami kulturowymi. Największych problemów przysparzał zawsze dotyk. W przypadku innych zmysłów zdecydowanie łatwiej było wytyczyć granicę między tym, co kulturowo pożądane lub choćby akceptowalne, natomiast dotyk ze swą dziecięcą pierwotnością i bezpośredniością wymyka się nieustannie. Ciągłe natrafiamy na rozmaite zakazy, nakazy, na ustawiczne próby reglamentowania dotyku (w stosunku do innych zmysłów też to robiono) i poddania go kontroli – każda epoka i każda religia miały tutaj swoje pomysły, zalecenia, swoje tabu.

Zmysły traktowano często jak użyteczne zwierzęta, które trzeba oswoić, „udomowić”. Wzrok to drapieżny ptak, np. sokół wędrowny. Panowanie nad sokołem uzyskiwano zakładając mu na głowę małą czapeczkę, która odcinała go od świata. Czapeczka była zdejmowana wtedy, gdy sokół miał podjąć działanie. Słuch to zając, wciąż nasłuchujący, czy nie zbliża się ja-

kieś niebezpieczeństwo. Węch to pies, gotów pognać za jakimś świeżym tropem. Smak to np. świnia, którą uważano za ucieleśnienie łakomstwa. I wreszcie dotyk, ten najbardziej brudny, nie dający się oswoić zmysł: tutaj może wąż „pełzający w prochu ziemi”, budzący lęk, związany z chthonicznymi mocami. Nie przypadkiem to właśnie wąż kusi Ewę. W swojej *Ikonologii* Cesare Ripa też stawia wzrok na szczycie hierarchii zmysłów, potem słuch (ucho byka, który nasłuchuje zawsze uważnie, czy krowa w chuci nie wzywa go do siebie), węch, smak i dotyk⁹.

W przeszłości wyjątkowo sprawnym instrumentem profanacji, oprócz dziecięcego w swej prostocie i bezpośredniości dotyku, bywała również zabawa. Giorgio Agamben przypomina profanacyjny sens zabawy i zauważa, że [...] *zabawa nie tylko pochodzi ze sfery sacrum, ale też wywraca tę sferę na opak. Potęga gestu sakralnego [...] wiąże mit opowiadający pewną historię z rytuałem, który ją odtwarza i inscenizuje. Zabawa rozdziera tę jedność: jako ludus, czyli gra akcji, rozstaje się z mitem, aby zachować jedynie rytuał; jako jocus, czyli gra słów, usuwa rytuał i pozwala przetrwać mitowi*¹⁰.

Dobrą wskazówką mogą być tutaj zabawy dziecięce, podczas których przedmioty (zachowania, gesty) należące do rozmaitych „dorosłych” (uświęconych) sfer stają się zabawkami lub dostarczają scenariusza zabawie. Przedmioty i gesty, które dziecko odnajduje oddzielone od siebie w dorosłej sferze (oddzielone, zatem umieszczone w przestrzeni *sacrum*), poprzez zabawę znajdują nowe zastosowanie: perfumy matki, wygrzebany z ziemi pocisk karabinowy, pióro i fajka leżące na blacie biurka (tak blisko i tak daleko zarazem), samochód.

We współczesnej sztuce znajdziemy wiele dzieł, których sens i siła związane są ze szczególnym wykorzystaniem zabawy. Zbigniew Libera sięga po klocki, którymi od lat bawią się dzieci na całym świecie, by dotknąć tematu najpoważniejszego z poważnych, czyli holocaustu (*Lego. Obóz koncentracyjny*, 1996). Artysta – sięgając po zabawkę – poszukuje w niej profanacyjnego potencjału. Problem holocaustu zamienia się w zabawkę, w handlowy produkt z rodzaju modeli do składania: zrób to sam, zrób sobie sam obóz koncentracyjny. Libera pokazuje, że holocaust uczyniliśmy najpierw „tematem”, a kiedy już się to stało, „temat” ten błyskawicznie został włączony w medialny obieg (literatura, filmy, obiekty, obrazy). Wciąż trwa sprawdzanie „wartości ekspozycyjnej” holocaustu.

Praca Libery nie jest parodią holocaustu. Jest parodią zamieniania holocaustu w spektakl. Podobny problem odnajdujemy w realizacji Artura Żmijewskiego *Berek*. Tutaj nie ma przedmiotu (gadżetu), jest natomiast pozornie niewinna dziecięca zabawa, która – osadzona przez artystę w kontekście holocaustu – zyskuje profanacyjny potencjał.

Bardzo ciekawym przykładem realizacji wykorzystującej profanacyjny potencjał zabawy jest praca Eugeniusza Geta Stankiewicza „Zrób to sam”. Get pokazuje na niej typowy (komercyjny) krucyfiks „rozłożony” na części składowe (krzyż i osobno figurka ukrzyżowanego Chrystusa) oraz gwoździe i młotek i tytułem zachęca widza (siebie także) do samodzielnego zmontowania właściwego obiektu. Czyli zachęca do tego, by samodzielnie „ukrzyżować” Chrystusa. Wydaje się przy tym mówić: „To banalnie proste, bez problemów poradzisz sobie z wbiciem tych paru gwoździ w odpowiednie miejsce”. Prezentując ten szczególny model do samodzielnego zmontowania Get zwrócił uwagę, że jednym z najpoważniejszych problemów współczesności jest nierozróżnialność sfer *sacrum* i *profanum*.

Giorgio Agamben uważa, że *zabawa jako instrument profanacji powszechnie jednak zanika*. *Niesłychane namnożenie się zabaw zarówno dawnych, jak i najnowszych dowodzi po prostu, że współczesny człowiek nie potrafi się już bawić. W grach, potańcówkach i festynach poszukuje dokładnego przeciwieństwa tego, co mógłby w nich znaleźć, chce odzyskać dawne, utracone święta, przywrócić sacrum i związane z nim rytuały, choćby w postaci małych ceremonii nowej spektakularnej religii albo kursu salsy w prowincjonalnym domu kultury. W tym sensie telewizyjne igrzyska współtworzą nową liturgię, są zeświecczoną formą nieświadomych dążeń religijnych. Przywrócić zabawie jej czysto świeckie przeznaczenie to projekt polityczny*¹¹.

We współczesnej kulturze spektaklu cele zabawy są wobec niej zewnętrzne, to dlatego traci ona swój profanacyjny potencjał. Zamiast profanacji mamy więc sekularyzację, czyli zeświecczenie. Agamben pisze: *Sekularyzacja jest rodzajem stłumienia, które nie narusza żadnych sił, lecz jedynie prowadzi do ich translokacji*¹².

G. Agamben przywołuje główne tezy zawarte w tekście Waltera Benjamina *Kapitalismus als Religion*, dla którego kapitalizm jest specyficzną religią nowoczesności, w której najistotniejsza jest celebrowanie obrządku. Włoski filozof, rozwijając myśl Benjamina, zauważa, że *kapitalizm, przez*

to, że doprowadza do skrajności tendencje chrześcijańskie, na wszystkich poziomach upowszechnia i absolutyzuje właściwą religii strukturę oddzielenia. Tam, gdzie ofiara wyznaczała przejście z sacrum do profanum i z profanum do sacrum, znajdujemy obecnie nieustanny całościowy proces separacji, który naznacza każdą rzecz, przestrzeń i ludzką działalność, aby oddzielić ją od niej samej; [...] Podobnie jak podział należy do samej formy towaru – który zostaje rozszczępiony na wartość użytkową i wartość wymienną, przekształcając się ostatecznie w niepojęty fetysz – tak też wszystko, co się obecnie czyni, wytworza i przeżywa (włączając w to ludzkie życie, a także seksualność i język), oddziela się niejako od siebie, zostaje przeniesione do wyodrębnionej sfery, której nie określają już jakiegokolwiek substancjalne podziały, zaś wewnątrz niej wszelkie trwałe użycie okazuje się niemożliwe. Tą sferą jest konsumpcja. Jeśli obecną skrajną fazę kapitalizmu, kiedy to każda rzecz wystawia się na pokaz w swym oddzieleniu od siebie samej, określimy mianem spektaklu, stanie się jasne, że spektakl i konsumpcja to dwie strony tej samej niemożności użycia. Rzeczy pozbawione wartości użytkowej stają się przedmiotem konsumpcji lub spektakularnego przedstawienia¹³.

Szczególnie dobrze widać to w procesach „umuzealniania” świata. Z pewnością przyczyniły się do tego fotografia i film, które zamieniają rejestrowane fragmenty rzeczywistości w muzealne eksponaty. Nawet amatorskie fotografie pamiątkowe nabierają takiego muzealnego charakteru – umieszczone w albumie fotograficznym przeistaczają go w przenośne muzeum danej rodziny. Procesy te dotyczą właściwie wszystkich wymiarów ludzkiej egzystencji i rzeczywistości. Agamben słusznie zauważa, że nie chodzi tu o jakieś konkretne miejsce czy przestrzeń fizyczną, ale o oddzielony wymiar, do którego przenosimy to, czego nie uznajemy już za prawdziwe i fundamentalne. W tym sensie Muzeum może się pokrywać z całym miastem (Évora, Wenecja – z tego właśnie względu ochrzczone mianem „dziedzictwa ludzkości”), regionem (nazywanym parkiem narodowym czy naturalną oazą), a nawet grupą społeczną (jeśli uosabia zamierzczłą formę życia). Właściwie wszystko można dziś przekształcić w Muzeum, pojęcie to oznacza bowiem ekspozycję niemożliwości użycia, mieszkania, zdobywania doświadczeń¹⁴.

Gdy poruszamy się po owym „umuzealnionym” świecie, w nieunikniony sposób stajemy się turystami. To nie przypadek, że turystyka jest

obecnie jednym z największych „przemysłów”, który przemiera w swych trybach setki milionów ludzi. Dla włoskiego filozofa turystyka jest doświadczeniem rozpaczliwym, ponieważ niesie ono ze sobą *konfrontację z nieodwracalną utratą wszelkiej użyteczności i absolutną niemożnością profanacji*¹⁵. Przed doświadczeniem tym trudno nam umknąć, gdyż turystami jesteśmy także w przestrzeni tworzonej przez środki masowego przekazu. Jest to przestrzeń szczególna, bowiem – jak twierdzi Agamben – *zadanie środków masowego przekazu polega właśnie na neutralizowaniu profanacyjnego potencjału języka jako czystego środka, nie dopuszczając one do nowatorskich zastosowań mowy*¹⁶. Język, także język filmu czy obrazu, umieszczony w owej sferze spektaklu zostaje zneutralizowany i pozbawiony swego profanacyjnego potencjału¹⁷.

Wszystkie te problemy wydają się dotyczyć naszych relacji ze światem zewnętrznym, jednak Agamben ma pełną świadomość tego, że związane są one także z naszą cielesnością. Można nawet powiedzieć, że problemy te w pewien sposób wynikają z naszego stosunku do ciała, do zmysłów, do fizjologii, gdyż *pierwotny i podstawowy rozłam następuje w ciele, przybierając postać represjonowania i izolowania funkcji fizjologicznych*¹⁸. Ten rozłam w ciele objawia się również (a może przede wszystkim) w pornografii, w której kluczową rolę odgrywa wystawienie na pokaz ciała i czynności kopulacji. Ciała i czynności, którym ciała się oddają, ich ekspresja, odebrane są od przeżyć i emocji, celebują natomiast jedynie fakt wystawienia na pokaz, celebują swoją „wartość ekspozycyjną” (W. Benjamin).

Podczas bachanaliów wstyd uważano za bezbożność¹⁹. „Zasłona wstydu” – wstyd wiąże się z chwilą tuż przed rozsunieniem zasłony. Odsłanianie jest trzecią, ostatnią częścią misterii – nieodzowną częścią misteryjnego rytuału. Nie w tym rzecz, że nie należało odczuwać wstydu. Wręcz przeciwnie, brak tego uczucia byłby degradacją, byłby zredukowaniem natury człowieka do czystej zwierzęcości (zwierzęta nie odczuwają wstydu). Chodziło o to, by uczestniczyć w rytuale pomimo odczuwanego wstydu. By odczuwając wstyd, trwogę i fascynację dokonać wykroczenia – niejako wbrew sobie, wbrew regułom, które obowiązują w „normalnym” życiu, w międzyludzkich relacjach.

Ludzie chyba zawsze rytualizowali czynność odsłaniania, dzisiaj też to robimy, choć w odniesieniu do współczesnych „odslonieć” lepiej chyba

powiedzieć, że są celebrowane. Dzieje się tak przy rozmaitych publicznych okazjach: striptease, odsłanianie pomnika, nowego modelu samochodu, konferencja prasowa (to też rodzaj odsłaniania). Ale dzisiaj nie ma w tym żadnej magii, żadnej tajemnicy – czynność odsłaniania stała się chwytem marketingowym (handlowym, politycznym). Dzisiaj jest to czynność „bezwstydna”.

Dzisiejszy problem polega chyba na tym, że media uczyniły odsłanianie najistotniejszym elementem swojej strategii, że 24 godziny na dobę odbywa się globalna licytacja, kto więcej i bardziej spektakularnie „odsłoni”, czyli pokaże. To czynność wystawiona na sprzedaż, czynność handlowa. Odsłanianie w misteriach miało charakter profanacyjny, teraz skutecznie czynność tę pozbawiono profanacyjnego potencjału. Może chodzi o to przesunięcie akcentu z czynności odsłaniania (kiedy tajemnica może być sobą, ukryta za zasłoną, budząca trwogę i fascynację) na akt wystawienia na pokaz? Zamiast tajemnicy mamy wartość ekspozycyjną. Z podglądaczy tajemnicy zmieniliśmy się w turystów, którzy potrafią tylko się gapić. Nie uwierzemy w tajemnicę, dopóki jest zasłonięta, nie uwierzemy w nią tym bardziej wtedy, gdy zostanie wystawiona na pokaz, bo wtedy będzie już tylko czymś obnażonym ciałem, seksualną obseksją, wpadką, zbrodnią, nieszczęściem. Będzie twarzą bez makijażu, której wartość odmierzona będzie ilością spojrzeń, które przyciągnie. Media grają wciąż na banalnie prostym psychicznym mechanizmie: ten, kto patrzy, ma władzę, czuje się podmiotem. Ten, na kogo się patrzy, podlega tej władzy, jest przedmiotem podlegającym władczemu oglądowi. Sugerują zatem widzom, że patrząc będą umacniać swoją podmiotowość, że znajdą się w tej uprzywilejowanej pozycji. To bardzo stary mechanizm, stale obecny w kulturze. To w związku z nim pojawiały się te wszystkie zakazy spoglądania: zakwestionowana muzułmańska kobieta, która kryje się przed nieuprawnionym oglądem; zakaz spoglądania na władców, Akteon ukarany przez Dianę za to, że patrzył na jej boską nagość, Noe i jego synowie, Semele spopielona blaskiem Zeusa, w który spojrzała.

Pascal Quignard, analizując freski w pompejańskiej Willi Misteriów, zauważa, że *w malarstwie rzymskim energia skoncentrowana w ciałach nie rozprzestrzenia się wokół nich i nie manifestuje jako akcja łącząca występującą w obrazie postacie. Ruch jest zatrzymany. [...] Ruch [znieruchomienie]*

pokazany w całym fresku nie ma nic wspólnego z powolnością. To wieczne teraz. Wieczne teraz – to znaczy petryfikacja. Rytuał przedstawia drogę nieuchronnej metamorfozy. To teatr bez publiczności. Jedynie bóstwo rolę publiczności odgrywa. Owym bóstwem jest Bachus²⁰.

Jakie bóstwo czeka na nasze gesty? Bóstwom nigdzie się nie spieszy, nie czują wstydu, trwogi ani fascynacji. Zapewne dlatego z taką ciekawością wpatrują się w nasze uczucia i emocje. Bóstwo czeka i oddycha spokojnie, a my patrzymy ze wstrzymanym oddechem.

Giorgio Agamben zamyka swe rozważania stwierdzeniem, że *nieprofanowalność pornografii – wszelka nieprofanowalność – opiera się na powstrzymaniu i przechwyceniu autentycznie profanatorskiej intencji. Dlatego właśnie za każdym razem należy wyrywać mechanizmom – wszelkim mechanizmom – potencjał użytku, który ujarzmiają. Profanacja nieprofanowanego to polityczne wyzwanie dla nadchodzącego pokolenia²¹*. To niełatwe wyzwanie, lecz gdyby było łatwe, to czy w ogóle warto by je podejmować?



- 1 Giorgio Agamben, *Profanacje*,
przekład Mateusz Kwaterko, Warszawa
2006.
- 2 Tamże, s. 93.
- 3 Tamże, s. 94-95.
- 4 Por. esej G. Agambena *Genius* [w:]
G. Agamben, dz. cyt., s. 17-29.
- 5 Piotr Piotrowski, *W cieniu Duchampa*, Poznań 1996, s. 12-13.
- 6 G. Agamben, dz. cyt., s. 95.
- 7 Pascal Quignard, *Albucjusz*,
przełożył Tadeusz Komendant, Warszawa
2002, s. 61.
- 8 Tamże.
- 9 Cesare Ripa, *Ikonologia*, przełożył
Ireneusz Kania, Kraków 2004, s. 241-242.
- 10 G. Agamben, dz. cyt., s. 96.
- 11 Tamże, s. 97-98.
- 12 Tamże, s. 98.
- 13 Tamże, s. 103-104.
- 14 Tamże, s. 106.
- 15 Tamże, s. 107.
- 16 Tamże, s. 112.
- 17 Tamże, s. 111.
- 18 Tamże, s. 109.
- 19 Pascal Quignard, *Seks i trwoga*,
przekład Krzysztof Rutkowski, Warszawa
2002, s. 166.
- 20 Tamże, s. 170.
- 21 G. Agamben, dz. cyt., s. 116.

MAREK ŚNIECIŃSKI**The Civilization of Spectacle: Profanations and the Game of Senses**

The most important problems of the contemporary culture are connected with the existing mechanisms, which neutralize cultural potential to profanation. G. Agamben analyses those problems in his essay entitled *In Praise of Profanation*. Based on the W. Benjamin ideas, he shows the causes and results of the processes. Also, he shows contemporary civilization as the civilization of spectacle. He believes that things can only be exhibited or consumed.

Marek Śnieciński wrote about the problems connected with senses and carnality in the context of Agamben's ideas. In his many-layer essay, he concentrated on contemporary art and culture in the context of those problems, which were only briefly discussed by Agamben.