

Jarosław Dobrzycki
ORCID: 0000-0003-3120-1123
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Osądy Kiry w mandze *Death Note* a problem kultury okrucieństwa

Słowa kluczowe: *Death Note*, kanibalizm oka, kultura okrucieństwa, media, pornografia śmierci

Keywords: cannibalism of the eye, culture of cruelty, *Death Note*, media, pornography of death

Kira's Judgments in the *Death Note* Manga and the Problem of the Culture of Cruelty

Summary

Cruelty and violence have been a part of our culture for centuries. They accompanied society at the turn of various periods. This phenomenon gradually evolved from gladiatorial fights to violent television programs. Nowadays, the media — especially television — are treated like ancient arenas where battles were fought to the viewers' delight. The culture of cruelty is also seen in the *Death Note* manga. In this paper I will show that the judgments made by the protagonist are presented by the media in the generic guise of a show. With Geoffrey Gorer's notion of 'the pornography of death,' Louis-Vincent Thomas's 'cannibalism of the eye,' as well as the issues related to the culture of cruelty as understood by Marek Krajewski, I will examine and prove that the main character's actions have become a part of the media spectacle of death, and are eventually reduced to mass entertainment. I conclude with a statement that the protagonist's actions, initially captured by the media in moral and ethical terms, are subjected to the phenomenon of commercialization, to which a large part of society acquiesces.

Okrucieństwo i przemoc od zawsze towarzyszyły naszej kulturze. Już w starożytności organizowano walki gladiatorów, którzy zabijali się ku uciesze gawiedzi. Z kolei w średniowieczu rolę krwawych spektakli odgrywały publiczne

egzekucje. To pokazuje, jak ważnym elementem dla człowieka była i jest przemoc. Tezę tę doskonale argumentuje Bogdan Sułkowski:

Spektakle przemocy zawsze znajdują widzów, one mają moc przyciągania, która wyrasta z potężnych, tajemniczych źródeł natury człowieka. Widz takich spektakli pozostaje w konflikcie z samym sobą, nie wyrzeka się przecież własnych zasad moralnych, potępia okrucieństwo, rodzi się w nim poczucie winy, które jednak nie może zapobiec chorobliwej namiętności¹.

Trzeba w tym miejscu zauważyć, że dawne spektakle śmierci niosły z sobą poczucie swoistego rewanzu, zapłaty za wyrządzoną zbrodnię. Zarówno w średniowieczu, jak i czasach nowożytnych publicznie wykonywane wyroki miały za cel przywrócenie moralnego porządku, pokazanie, co czeka tych, którzy postanowią wystąpić przeciwko zasadom panującym w społeczeństwie. Widz nie tylko przeżywał moralne katharsis, lecz mógł też na własne oczy przekonać się, jakie czekają go konsekwencje w wypadku zaburzenia społecznego ładu.

Podejście do tych praktyk zmieniło się pod koniec XX wieku, do czego niewątpliwie przyczynił się rozwój kina oraz telewizji. Pojawienie się westernów, filmów gangsterskich czy detektywistycznych niejako wymusiło na reżyserach przekraczanie kolejnych granic w ukazywaniu śmierci bohaterów. Podobnie było w wypadku telewizji, gdzie szybko zauważono, że to właśnie różnego rodzaju okrucieństwo najbardziej przyciąga uwagę widza. Tworzone przez kolejne dekady programy telewizyjne stopniowo „przypięły” wrażliwość odbiorcy, który zaczynał patrzeć na śmierć ukazywaną w mediach jak na rodzaj perwersyjnej rozrywki². W wyniku takich działań:

w mediach dzisiejszych częściej rządzi wyobraźnia dawnych Rzymian, medialne spektakle i dokumentacje gwałtu nie są dawaniem odpłaty w imię sprawiedliwości, są one reżyserowane dla wywołania emocji, są instrumentem konkurencyjnej walki o audytorium, celebrytuje się i estetyzuje agresję w poszukiwaniu wrażeń³.

Śmierć staje się towarem, dlatego w programach informacyjnych emitowane są relacje z egzekucji przeprowadzanych na Bliskim Wschodzie czy walk w Ukrainie. Oglądamy nawet wypadki drogowe „na żywo”. W tym ostatnim wypadku sami świadkowie nagrywają filmiki z miejsca zdarzenia z myślą o umieszczeniu ich w internecie, gdzie może je zobaczyć praktycznie każdy⁴. Sprawia to, że

¹ B. Sułkowski, *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, Łódź 2006, s. 5.

² Szerzej zob. V. Goldberg, *Death Takes a Holiday, Sort Of*, [w:] *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*, red. J. Goldstein, New York 1998, s. 27–52.

³ B. Sułkowski, *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, s. 9.

⁴ We współczesnej telewizji (zarówno zachodniej, jak i wschodniej) występuje trend obrazowania okrucieństwa nie tylko w sposób poważny (śmierć pokazywana w programach dotyczących szpitali), ale i prześmiewczy (cykl dokumentalny *Śmierć na 1000 sposobów*), a także ujętego w konwencje różnych typów programów rozrykowych (w tym *reality shows*). Warto zauważyć, że Japonia była krajem prekursorskim, jeśli chodzi o produkcję różnej maści programów opartych na odczłowieczaniu uczestników. W 1998 roku głośna była historia Tomoakiego Hamatsu, który spędził niemal rok w izolacji jako bohater specyficznego show. Miał on za zadanie, przebywając w specjalnie zaprojektowanym pokoju, wygrać nagrody o łącznej wartości miliona jenów, co po-

śmierć gwałtowna, niespodziewana, jest dostępna na wyciągnięcie ręki. Nie jest już ona czymś tajemniczym, mistycznym — przeciwnie, przekształca się w medialny produkt oferowany coraz bardziej wymagającemu odbiorcy.

W artykule zamierzam spojrzeć na osądy dokonywane przez głównego bohatera mangi *Death Note* poprzez kategorię medialnego spektaklu. Pokażę, że działania protagonisty zostały ujęte przez media w ramy swoistego show z bogatą oprawą wizualną i prowadzącym — a w istocie reżyserem precyzyjnie zaaranżowanego przedstawienia. Do analizy wykorzystam kategorie „pornografii śmierci” Geoffreya Gorera oraz „kanibalizmu oka” Louisa-Vincenta Thomasa. Odwołam się także do zagadnień związanych z kulturą okrucieństwa w rozumieniu zaproponowanym przez Marka Krajewskiego⁵. Pozwoli to na wykazanie, że w świecie wykreowanym przez Tsugumiego Ohbę i Tatsushiego Obatę wyroki śmierci wydawane przez Kirę są dla mediów (zwłaszcza telewizji) wyłącznie jednym ze sposobów na przyciągnięcie widza oraz zaferowaniem mu kolejnego szokującego przedstawienia, które przesuwają moralne i etyczne granice tego, co „pokazywalne”⁶.

Pierwszy transmitowany przez media osąd Kiry zostaje przeprowadzony na Lindzie L. Taylorze, który w telewizyjnym wystąpieniu przedstawia się jako sławny detektyw o pseudonimie L. Główny bohater, sprowokowany przez Taylora, zabija go, myśląc, że w ten sposób pozbywa się L. Jak się potem okazuje, zamordowany mężczyzna był w rzeczywistości przestępcą, któremu polecono odegrać rolę tajemniczego detektywa. Wtedy na (medialną) scenę wkracza śledczy we własnej osobie. Mężczyzna wyjaśnia, kim był zabity, ale też zachęca Kirę, by potraktował go w ten sam sposób: „A zatem... Spróbuj mnie zabić! Dalej! Na co czekasz! No, szybciej! Zabij mnie, już! Co jest, nie potrafisz?”⁷. Istotnie, L nie ginie, a ponadto uzyskuje potwierdzenie hipotezy, że Kira nie może zabić każdej osoby, którą zapragnie.

Dokonane na żywo morderstwo wytrąca społeczeństwo Japonii ze strefy komfortu. Reakcje są różne: od zaciekawienia po strach. Ludzie stają się nagle (mimowolnymi) świadkami zbrodni, co wymusza na nich określenie się wobec tego faktu. Nie mają przy tym do czynienia ze śmiercią naturalną — przeciwnie, jest ona gwałtowna, niespodziewana, taka, z jaką według Geoffreya Gorera człowiek

zwolniłoby mu na opuszczenie pomieszczenia. W trakcie programu okazało się, że był on zmuszony do grania o przedmioty takie jak garnki, sztuczce, ubrania (do pokoju wszedł nagi), a nawet jedzenie. Dodatkowo jego codzienne zmagania z różnymi wyzwaniem były transmitowane (oczywiście bez wiedzy samego zainteresowanego) na żywo w telewizji.

⁵ Rozumienie kultury okrucieństwa przez Krajewskiego jest w moim przekonaniu na tyle uniwersalne, że można je odnieść do analizowanej mangi.

⁶ Mimo że Kira początkowo zabija z pobudek moralnych (wyłącznie przestępców), z czasem protagonista zaczyna zatracać zasady, którymi się kierował (najbardziej widać to po morderstwie L). Skutkuje to śmiercią ludzi, których jedynym przewinieniem jest trzymanie się światopoglądu niewpisującego się w filozofię Kiry. Wtedy też w TV pojawiają się programy mające na celu uczynienie z głównego bohatera showmana dostarczającego rozrywkę gawiedzi.

⁷ T. Ohba, T. Obata, *Death Note*, t. 1, przeł. P. Dybała, Mierzyn 2007, s. 75–76.

styka się codziennie, choćby obcując z literaturą: „zgony gwałtowne odgrywają rosnącą rolę w twórcach wyobraźni podawanych masowemu odbiorcy — w powieściach kryminalnych, sensacyjnych, westernach, historiach wojennych i szpiegowskich, w fantastyce naukowej, a nawet w makabrycznych komiksach”⁸. Także filmy nurtu gore osadzone są w dosłownej brutalności, epatowaniu makabrą, przemocą, a wszystko po to, by wstrząsnąć odbiorcą, pokazać mu świat, który zdawał się być gdzieś daleko⁹. Oczywiście śmierć Linda L. Taylora nie jest makabryczna, jednak odnosi skutek w postaci wkroczenia społeczeństwa w rzeczywistość śmierci nagłej i niespodziewanej¹⁰.

Temat starcia pomiędzy Kirą a L szybko pochwytyują media, co zauważa sam protagonista:

Wystarczy na chwilę wyjść z domu i już słyszy się tylko o L i Kirze. [...] L — genialny detektyw [...] kontra Kira — tajemniczy morderca o nadprzyrodzonych zdolnościach [...]. Nawet nie trzeba wychodzić z domu... W telewizji i w radio też mówią w kółko o jednym¹¹.

Prasa, radio, telewizja, internet — Kira i L są wszędzie. Dziennikarze prześcigają się w tworzeniu teorii na temat tych postaci, traktując ich walkę jako zjawisko obce dotychczasowemu doświadczeniu społeczeństwa. Równocześnie analizowane są kolejne osądy przeprowadzone przez głównego bohatera, próbuje się odkryć jego modus operandi. Wynika to z faktu, że:

Śmierć jest towarem, który od zawsze bardzo dobrze się sprzedaje. Jest wszechobecna w środkach masowego przekazu — na pierwszym miejscu w kolejnych newsach, na okładkach codziennych gazet. Często ujęta w ramy *show*, widowiska, spektaklu przyciąga widzów, budzi emocje, ciekawość, dostarcza rozrywki, ale rzadko wywołuje współczucie¹².

Przedstawiciele mediów dostrzegają w tej historii potencjał. Nie ograniczają się przy tym do ukazywania starcia jako odbicia odwiecznej walki zła z dobrem¹³,

⁸ G. Gorer, *Pornografia śmierci*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty” 1979, nr 3, s. 201.

⁹ Szerzej na ten temat zob. A. Pitrus, *Co to jest gore?*, [w:] A. Pitrus, *Gore – seks – ciało – psychoanaliza. Pułapka interpretacyjna*, Siedlce 1992, s. 17–31.

¹⁰ Podejście społeczeństwa japońskiego do kwestii odchodzenia z tego świata zmieniało się wraz z upływem wieków. Dla Japończyka śmierć długo była zjawiskiem nieczystym (poza śmiercią honorową, wyrażającą się w akcie seppuku), wręcz brudnym, kalającym żyjących. Dopiero po drugiej wojnie światowej zaczęto podchodzić do niej w sposób wyważony. Jak pisze Alicja Ozga: „Zeświecczenie rytuałów pogrzebowych, osłabienie wiary w zaświaty i złe duchy, które ściąga śmierć, spowodowały zmianę postawy wobec niej. Podejście do śmierci zyskało bardziej racjonalny wymiar. Lęk przed nieczystością zmarłego został rozproszony przez szpitale i domy pogrzebowe, które chronią żywych przed obcowaniem z umierającymi i zmarłymi” (A. Ozga, *Kulturowe przemiany w podejściu do śmierci i obrzędów pogrzebowych w Japonii*, „Argumenta Historica. Czasopismo Naukowo-Dydaktyczne” 2018, nr 5, s. 136). Stąd wspomniane rozbieżne podejścia do śmierci Taylora, od umiarkowanego zainteresowania, po niepokój czy lęk — ale nie uczucie bycia nieczystym.

¹¹ T. Ohba, T. Obata, *Death Note*, t. 1, s. 87.

¹² A. Michałowska-Kubś, *Śmierć jako widowisko. Antropologiczna refleksja nad marketingowym wymiarem kultury*, „Studia i Perspektywy Medioznawcze” 1, 2019, s. 29.

¹³ Odnośnie do kwestii, czy Kira rzeczywiście jest postrzegany jako „ten zły”, zob. J. Dobrzycki, *Kira jako (nie)obcy. O protagoniście mangi Death Note Takeshi Obaty i Tsugumu Ohby*, „Paidia i Literatura” 2020, nr 2, s. 149–161.

rozumieją bowiem, że współczesny człowiek chce uczestniczyć w „spektaklu śmierci” — patrzeć na arenę, gdzie zbiera ona swoje żniwo. Dzieje się tak, ponieważ:

Śmierć jest traktowana jak produkt praktycznie od zawsze i w każdej formie, chociaż im bardziej spektakularna czy niezwykła, tym lepiej. Poruszenie wywołują jednak nie tylko makabryczne doniesienia z wojen, wypadków czy zabójstw, lecz także niewyjaśnione zgony, stające się rodzajem sensacyjnego *show* trwającego przez kolejne tygodnie¹⁴.

Właśnie takie są morderstwa-sądy Kiry — nikt nie wie, w jaki sposób ich dokonuje, co nie tylko wzmaga poczucie strachu wśród przestępców, lecz także podsyca medialne spekulacje¹⁵. Tym samym Kira dostarcza dziennikarzom pożywki, ci zaś przy okazji kolejnych zgonów mogą przypomnieć zbrodnie zabitych przestępców, co z kolei intensyfikuje spektakl śmierci, pozwalając samemu Kirze nieustannie „żyć” w mediach masowych. Istotne jest także to, że sami użytkownicy mediów (głównie internetu) bardzo chętnie uczestniczą w tym spektaklu śmierci, a wydawane przez bohatera wyroki „gromadzą mnóstwo widzów skupiających się teraz nie na miejskim rynku, lecz w internecie, pełniącym współcześnie formę agory. Na bieżąco komentują oni wyroki Kiry, proponują, kto powinien zginąć”¹⁶. Jest to w pewnym sensie powrót do przeszłości, gdy egzekucje były formą rozrywki dla gawiedzi, o czym pisał Maciej Włodarski: „człowiek tamtych czasów chętnie patrzył na śmierć, zwłaszcza kiedy nie groziła ona jemu samemu. Publiczne egzekucje gromadziły mnóstwo ludzi żądnych uczestniczenia w tym swoistym misterium”¹⁷. Osądy dokonywane przez protagonistę na przestępcach przestają być tylko sposobem wymierzania sprawiedliwości, przeradzając się w formę rozrywki, bodziec zapewniający spragnionym nowych doznań odbiorcom mediów dreszczyk emocji¹⁸. O ile wśród ludzi początkowo panował strach przed nieznanym, wraz z upowszechnieniem się morderstw Kiry społeczeństwo zaczyna odnosić się do jego działań z większą życzliwością. Protagonista bowiem nie tylko zaspokaja poczucie sprawiedliwości, lecz także „karmi” ludzkie pragnienie uczestnictwa w tym „festiwalu śmierci”.

Nie może dziwić, że media bardzo szybko dostrzegły olbrzymi potencjał „narracyjny” w starciu Kiry z L. Mogły one pod pozorem informowania widzów wkroczyć w ten zamierzchły świat publicznej kary za zbrodnię, który z czasem zaczął ustępować bardziej humanitarnemu podejściu do wymiaru sprawiedliwości. Media zaczęły wchodzić w rolę reżysera przedstawienia, w którym morderstwa

¹⁴ A. Michałowska-Kubś, *Śmierć jako widowisko*, s. 30.

¹⁵ Podobnie jak średniowieczni kaci zasłaniający swoją twarz, Kira staje się niejako „ręką sprawiedliwości”. Wymierza zasłużoną (we własnym mniemaniu) karę, samemu będąc nierozpoznanym przez społeczeństwo.

¹⁶ J. Dobrzycki, *Kira jako (nie)obcy. O protagonistę mangi Death Note Takeshi Obaty i Tsugumu Ohby*, „Paidia i Literatura” 2020, nr 2, s. 153.

¹⁷ M. Włodarski, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, Kraków 1987, s. 9.

¹⁸ Należałoby się zastanowić, czy przeniesienie śmierci do świata komercji nie doprowadziło do zatracenia powagi samego aktu śmierci. Można na tym tle zaobserwować pewne wyczerpanie się gatunku — publiczne egzekucje, dawniej pełniące funkcje przestrogi, teraz, za sprawą ich zawłaszczania przez telewizję, stały się kiczowatym show.

odgrywały kluczową rolę, ponieważ przyciągały widzów. O tych ostatnich pisał Michel Foucault: „stroną zasadniczą jest lud, którego rzeczywista i bezpośrednia obecność [w ceremonii kaźni — dop. J.D.] jest konieczna do jej przebiegu”¹⁹. Wiedząc, że właśnie wydarzenia krwawe i tragiczne najbardziej interesują ludzi, media zaczęły prześcigać się w informowaniu o kolejnych morderstwach Kiry. Jednocześnie zaczęła się rywalizacja pomiędzy nimi o dostarczenie odbiorcom czegoś wyjątkowego, niedostępnego dla (oraz u) konkurencji. W tej walce o widza — wpisanej przecież w naturę telewizji — nie cofano się przed niczym, czego najlepszym przykładem stała się Sakura TV. Stacja nie chciała ustępować konkurentom, gdy chodzi o temat Kiry i jego oddziaływania na społeczeństwo. O tym, jak bardzo intensywna była to rywalizacja, świadczy dialog pomiędzy reżyserem Hitoshim Demegawą, odpowiedzialnym za programy informacyjne poświęcone Kirze, a dziennikarzami tej stacji:

— Myślicie sobie, że wystarczy, jak program będzie się nazywał „Kira Special”, żeby miał dużą oglądalność!? Wiecie, dlaczego moje programy mają takie dobre wyniki? Bo każdy ma w sobie coś, co go odróżnia od konkurencji! Każdy coś sobą przekazuje! Ma jakąś treść! [...]

— Rozumiemy, ale... Skąd mamy wziąć treść, jak policja nie chce nam nic powiedzieć? [...]

— Jak nie ma skąd wziąć treści, to trzeba ją sobie wymyślić!²⁰

Czytelne jest, że Demegawa wymaga nie tylko oryginalności, lecz także tego, by reszta zespołu sprzeniewierzyła się etyce dziennikarskiej i zaczęła fabrykować informacje²¹. Najistotniejsze okazują się słupki oglądalności i wyprzedzenie konkurentów z branży o kilka kroków. Nie jest ważne, że prowadzi to do dezinformacji społeczeństwa. Demegawa zdaje sobie sprawę, że jego nazwisko jest marką, i z tej przyczyny widzowie uwierzą w treści zawarte w programach, które reżyseruje. O tym, jak daleko sięga jego pewność siebie, świadczy kolejna wypowiedź — polecenie skierowane do zespołu: „dobra, robimy tak: w najbliższym wydaniu ogłosimy, że według przeprowadzonej na stu tysiącach osób ankiety poparcie dla Kiry przekroczyło 50%. Zrobicie jakąś zgrabną ankietkę, dorzuci się wykresy i będzie klasa. I co się gapiacie? Tak się robi programy!”²². W ten sposób realizator chce wykreować fałszywą rzeczywistość, w której działania protagonisty ma popierać połowa społeczeństwa. Dzięki temu liczy na przebicie się z programem do szerokiej publiczności, dając jednocześnie dowód swojej sprawczości jako dziennikarza.

¹⁹ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993, s. 69.

²⁰ T. Ohba, T. Obata, *Death Note*, t. 3, przeł. P. Dybała, Mierzyn 2008, s. 112–113.

²¹ Tego rodzaju zabiegi są widoczne zwłaszcza dzisiaj, gdy na rynku medialnym toczy się walka o widza. Z tego powodu część mediów jest gotowa posunąć się do manipulacji informacjami, ponieważ dla ich udziałowców liczy się przede wszystkim tak zwana klikalność, przekładająca się na zyski z wyświetlanych reklam.

²² T. Ohba, T. Obata, *Death Note*, t. 3, s. 113.

Jednym z ważniejszych aspektów działalności mediów masowych jest ich wpływ na postrzeganie otaczającej nas rzeczywistości. Kreowanie konkretnego obrazu świata wpływa na opinię publiczną i funkcjonowanie całego społeczeństwa. Jednak „obraz świata w mediach nie jest tego świata wiernym odbiciem, gdyż występuje w nim wiele deformacji”²³. Jedną z nich byłaby właśnie przeprowadzona przez dziennikarzy Sakura TV „ankieta”, mająca udowodnić, że działania Kiry są postrzegane jako korzystne. Demegawa doskonale zdaje sobie sprawę nie tylko z siły tworzonych przez siebie programów, lecz także samych mediów, a konkretnie — telewizji, stąd występujący u niego brak skrupułów, gdy chodzi o wypaczanie rzeczywistości. Wie, że ludzie chcą sensacji i kontrowersji, dlatego postanawia dostarczyć im takich właśnie treści.

Louis-Vincent Thomas pisze:

Media chętnie wydają na pożarcie pozbawionym dramatów masom najbardziej sensacyjne obrazy trupów: straceni w Iraku lub Ugandzie, żołnierze w battle-dressach pokazujący triumfalnie jakąś głowę z Biafry lub Wietnamu, skrwawione zwłoki Aldo Moro lub dziennikarza podziurawionego kulami w Nikaragui. Ten ekshibicjonizm napelnia grozą, ale jednocześnie tanio zaspokaja agresywne popędy wszystkich, którzy w ten sposób wykorzystują zbrodnie innych²⁴.

Dzieje się tak, gdyż według Thomasa najlepszą „strawą” dla ludzkiego oka są krew i kawałki ciała, będące substytutem mięsa, którym media „karmią” odbiorców.²⁵ Sam Demegawa najprawdopodobniej zdaje sobie z tego sprawę, dlatego jest wyraźnie podekscytowany, gdy do stacji trafiają przesłane przez Kirę²⁶ kasety, na których zarejestrował swoje przesłanie dla społeczeństwa. Przesyłka oprócz nagrań zawiera także list z informacją, że w wypadku, gdy Sakura TV nie zdecyduje się ich wyemitować, zginą wszyscy pracownicy stacji. Jednak reżyser nie zwraca uwagi na zawartą w liście groźbę, ponieważ postrzega sytuację wyłącznie przez wizję rosnących słupków oglądalności: „odmowy...?! Musiałbym być skończonym idiotą! Jeśli te taśmy są prawdziwe... To będzie absolutny hit sezonu! [...] Już nie mogę się doczekać!”²⁷. Mężczyzna zostaje owładnięty myślą o wyprzedzeniu konkurencji i o tym, że jego koncern stanie się numerem jeden w branży medialnej, gdyż to właśnie za jego pośrednictwem Kira postanowił podzielić się ze światem swoją wizją przyszłości (w której jego działalność byłaby skądinąd jeszcze bardziej nieskrępowana).

Gdy stacja zaczyna odtwarzać kasety, zaczyna się „spektakł śmierci”. Nie ma on nic wspólnego z dawnymi egzekucjami, których istotą było wymierzanie kary przestępcom oraz odpłata za przekroczenie norm, ponieważ tym razem zabici

²³ A. Kozłowska, *Oddziaływanie mass mediów*, Warszawa 2006, s. 122.

²⁴ L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 108.

²⁵ Zob. A. Muszyński, *Kanibalizm oka*, [w:] *Metamorfozy ciała. Świadczenia i interpretacje*, red. D. Czaja, Warszawa 1999, s. 233.

²⁶ Tak naprawdę za nagrania odpowiada Misa Amane, wyznawczyni Kiry, która również stała się właścicielką notesu śmierci oraz weszła w posiadanie oczu boga śmierci.

²⁷ T. Ohba, T. Obata, *Death Note*, t. 3, s. 131.

zostają dziennikarze pozostałych mediów, którzy odważyli się skrytykować działania Kiry. Z jednej strony zanika poczucie, że wymierzenie kary śmierci ma przywrócić ład społeczny, z drugiej widzowie mogą, jak w zamierzonej przeszłości, uczestniczyć w tych egzekucjach. Stają się obserwatorami przedstawienia, które przygotował Kira, w którym śmierć jest zupełnie realna. I choć nie ukazuje nam się reakcji członków społeczeństwa, to zachowanie Demegawy sporo mówi o rodzaju spektaklu, który dobrze się sprzedaje: „Taak... A oglądalność rośnie! 60... Nie! Będzie jak nic 70 procent!”²⁸. Liczą się więc statystyki, nowatorstwo treści i przewaga konkurencyjna. Tym samym brutalność przekłada się na popularność.

Do owych nowatorskich treści zalicza się widok ciała jednego z członków grupy ścigającej Kiry, Hirokazu Ukity. Mężczyzna, chcąc przerwać transmisję w Sakura TV, próbował siłą wdrzeć się do budynku stacji. Najpewniej wywołało to gniew Kiry, w wyniku czego mężczyzna poniósł śmierć, a jego zwłoki następnie ukazuje się na ekranie:

Za chwilę połączymy się na żywo z naszymi reporterami przed budynkiem Sakury. Jak państwo widzą, przed wejściem leży człowiek! Proszę państwa! Niestety, nie możemy pokazać twarzy reporterów, ale zapewniamy, że oglądają państwo relację na żywo sprzed Sakura TV!²⁹

Nawet w takiej sytuacji dziennikarze teoretycznie wykonują swoje obowiązki, choć tak naprawdę stają się świadomymi uczestnikami „spektaklu śmierci”, którego reżyserem (współ z Demegawą) stał się Kira. Jednocześnie zabity policjant jest kimś anonimowym, przez co widz nie odczuwa współczucia z powodu jego śmierci. Ciało Ukity staje się kolejnym obrazkiem ilustrującym transmisję manifestu Kiry³⁰.

Jak wspomniano, Demegawa doskonale zna ludzkie pragnienia i wie, czego odbiorcy najbardziej oczekują od mediów. Jego nieskrywane pragnienie pierwszeństwa wskazuje także na to, że telewizja przekroczyła kolejne granice i może pokazywać coraz więcej, gdyż widz to zaakceptuje. Dzieje się tak, ponieważ:

widoki okrucieństwa, pozostające poza rezerwatem społecznej izolacji, wypełniają codzienność rozrywki, miast wstrząsu emocjonalnego pojawia się u widza znużenie, równoległe z eskalacją kodów okrucieństwa podnosi się próg niewrażliwości widza, by do takiego widza dotrzeć, trzeba krzyczeć coraz głośniej³¹.

²⁸ *Ibidem*, s. 136.

²⁹ *Ibidem*, s. 144–145.

³⁰ Sam obraz leżącego bohatera może wywoływać ambiwalentne odczucia: z jednej strony wzbudza negatywne emocje, z drugiej działa uspokajająco. Jest tak, ponieważ mimo niewątpliwej tragedii widzowie zachowują wobec niej dystans, uznając zabitego za kolejną ofiarę w walce z dobrem. Tym samym policjant zostaje poniekąd odczłowieczony, a jego śmierć jest wpisana w dane statystyczne prezentowane przez media. Szerzej na ten temat zob. S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009, s. 28.

³¹ B. Sułkowski, *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, s. 16.

Jedynie medium, które zaproponuje widzom coś całkowicie nowego, ma szansę przebić się do świadomości społecznej. Taką nową jakością był właśnie manifest Kiry oraz idąca za nim śmierć „na żywo”.

Analizując spektakl śmierci w *Death Note* nie sposób pominąć zjawiska, które określa się „kulturą okrucieństwa”. Według Marka Krajewskiego w jej obrębie:

Obrazy i przedstawienia przemocy oraz okrucieństwa nie są traktowane jako fragment umoralniającej opowieści, przestrzegającej nas przed grzesznym życiem, przed pozornością ziemskich przyjemności czy przed występkiem, ale jako element ubarwiający rozrywkowe przedstawienie, jako integralny i niezbędny warunek przyciągnięcia uwagi współczesnego widza i konsumenta³².

W produkcjach spod szyldu kultury okrucieństwa nie znajdziemy zbrodni, makabry czy wynaturzeń sensu stricto. Okrucieństwo jest ukazane jako medialne show, gra świateł, starannie wyreżyserowany sposób przedstawiania informacji. Widz ma dostać czystą rozrywkę i mieć gwarancję dobrej zabawy. To łączenie informacji z zabawą, tak bliskie zjawisku tabloidyzacji, ma za cel zainteresować odbiorcę i sprawić, by ten nie zechciał odejść od ekranu³³.

Bardzo dobrym przykładem programu realizowanego w myśl kultury okrucieństwa byłoby „Królestwo Kiry”, prowadzone przez Demegawę (nadal jednego z czołowych reżyserów w Sakura TV). Formuła programu jest typowa dla *game shows*, z właściwą dla nich pstrokacizną i wysokimi walorami produkcyjnymi. Sam prowadzący, uznający się za proroka Kiry, przemawia do widzów natchnionym (we własnym mniemaniu) głosem:

Szanowni Państwo! Przedwczoraj miałem przyjemność przekazać Państwu słowa samego Kiry. Dziś wiemy, że wymienieni wówczas przestępcy zostali zlikwidowani, dokładnie tak, jak zapowiedziano! Jak zatem widać, Kira sam wybrał mnie na swego proroka! Na tego, który głosił będzie jego słowo światu!³⁴

W tle słyszalne są zachęcające Demegawę głosy, by ten z jeszcze większą swobodą i entuzjazmem przemawiał do społeczeństwa. Uznając, że ma poparcie samego Kiry, mężczyzna coraz bardziej teatralizuje wypowiedź, na przykład wzbożając ją o gest zacisniętej pięści. Wszystkie te zabiegi są elementami starannie zaplanowanego przedstawienia, którego kulminacją staje się następująca zachęta:

Posłuchajcie mnie, wy, którzy wspieracie Kirę! [...] Jeśli wiecie o istnieniu jakichś przestępców, powiadomcie nas o tym! Zapewniam, że zrobimy co tylko w naszej mocy, by ich znaleźć i poznać ich dane osobowe! One zaś zostaną przekazane Kirze [...], który następnie dokona słusznej egzekucji!³⁵

³² M. Krajewski, *Kultura druga: kultura okrucieństwa. Przemoc w TV – przemoc TV*, [w:] M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005, s. 126.

³³ Szerzej na ten temat zob. J. Fras, *O pojmowaniu infotainmentu i nadmiernej rozrywkowości mediów masowych we współczesnym medioznawstwie*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 1, 2013, s. 7–31; O. Dąbrowska-Cendrowska, *Guidetainment w polskich mediach — analiza zjawiska na wybranych przykładach*, „Media i Społeczeństwo” 2015, nr 5, s. 35–53.

³⁴ T. Ohba, T. Obata, *Death Note*, t. 9, przeł. P. Dybała, Mierzyn 2009, s. 148.

³⁵ *Ibidem*, s. 150–151.

Demegawa zachęca nie tyle do zawiadamiania o popełnieniu przestępstwa, co raczej do wskazywania, kogo należy zabić. Tym samym do widzów trafia komunikat, że ich głosy mogą zaważyć na losach innego człowieka. Akt informowania stacji o konkretnym przestępcy przeradza się w odpowiednik cesarskiego kciuka skierowanego w dół.

Okrucieństwo proponowane w „Królestwie Kiry” to metaforyczny powrót do teatralności dawnych egzekucji, podczas których gromadzili się ludzie chcący popatrzeć na śmierć zbrodniarza:

Wokół umieszczonego na podwyższeniu szafotu, koła czy szubienicy budowano nieraz trybuny, na których miejsca były oczywiście płatne. Sprzedawcy wina czy piwa rozbijali w pobliżu swe stragany. Słowem, był to wielki ludowy festyn, odbywający się nie tylko w asyście straży miejskiej, ale i wojska³⁶.

Podobnie, choć w bardziej nowoczesnej oprawie, wygląda program prowadzony przez Demegawę. „Szafotem” staje się scena, na której mężczyzna odczytuje imię i nazwisko przestępcy, zaś siedzący na widowni/trybunie ludzie mogą obserwować tę chwilę, wyczekując w napięciu na wyrok wykonany przez Kirę. Odpowiednikami straganów są z kolei zgromadzenia ludzi przed telewizorami, nieraz zapewne całymi rodzinami. Ich obecność jest niezwykle istotna, wręcz konieczna do przebiegu całego przedstawienia. I choć widzowie nie uczestniczą w przebiegu widowiska w sensie dosłownym (tu nadal główna rola spoczywa na barkach kata, czyli Kiry), jednak to właśnie za ich „przyzwoleniem rozgrywają się wszystkie bestialskie mordy”³⁷.

Swoiste apogeum kultury okrucieństwa nadchodzi niedługo po śmierci samego Hitoshiego Demegawy, który zostaje zabity³⁸ przez Kirę³⁹. Mogłoby się wydawać, że zgon głównej gwiazdy Sakura TV zmieni nastawienie mediów do działań protagonisty. Jest jednak zgoła odwrotnie, o czym dowiadujemy się z krótkiej wymiany zdań pomiędzy Totą Matsudą, a Shūichim Aizawą:

— [...] Po śmierci Demegawy wszystkie stacje telewizyjne na świecie zaczęły prowadzić prawdziwą wojnę o wyłączność w sprawie Kiry [...].

— Nic w tym dziwnego — odkąd Demegawa został prorokiem, akcje Sakura TV wystrzeliły w górę.

— No właśnie! Stacje telewizyjne zrobią wszystko, żeby tylko podnieść oglądalność! Wiedzą, że „Królestwo Kiry” miało rekord 76%?! [...] Po stacjach TV można się było tego spodziewać... ale w tej chwili już każda reklama zawiera magiczny tekst „nasza firma wspiera Kirę”⁴⁰.

³⁶ J. Tazbir, *Okrucieństwo w nowożytnej Europie*, Kraków 1999, s. 131–132.

³⁷ A. Kuniczuk-Trzciniowicz, *Śmierć na igrzyskach, czyli rzeź w tłumie*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna — antropologia kultury — humanistyka*, t. 14, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 2010, s. 214.

³⁸ Oczywiście w trakcie transmisji programu na żywo.

³⁹ I również w tym wypadku to nie prawdziwy Kira zabija dziennikarza, lecz kolejna osoba, która weszła w posiadanie notesu śmierci — Teru Mikami.

⁴⁰ T. Ohba, T. Obata, *Death Note*, t. 10, przeł. P. Dybała, Mierzyn 2009, s. 116–117.

Dialog ten koresponduje z myślą Krajewskiego na temat łączenia się okrucieństwa mediów i biznesu. Badacz trafnie zauważa:

telewizja jest przede wszystkim przedsiębiorstwem produkcyjnym [...], jednym z pól produkcji kulturowej. Z jednej strony chodzi więc o zarabianie pieniędzy, z drugiej o walkę i prestiż oraz o to, aby nie wypaść z gry o nie, o możliwość wykonywania prestiżowego zawodu. Oznacza to tylko tyle, że o ile okrucieństwo, eksploatacja i bezwzględność okażą się produktywne, czy to jako środek akumulacji kapitału finansowego, czy to jako źródło prestiżu i gwarancji zatrudnienia, to ich wykorzystywanie w tych rolach będzie się pogłębiać, eliminując strategie działania oparte na współczuciu, odpowiedzialności i empatii jako po prostu nieproduktywne⁴¹.

Wspieranie Kiry gwarantuje prestiż i możliwość zarobienia dużych pieniędzy, stąd strategia oparta na informowaniu potencjalnych nabywców, że wytwórca danego produktu popiera działalność protagonisty⁴². Faktem jest, że nawet zgony kolejnych samozwańczych proroków Kiry⁴³ nie zatrzymują medialnej maszyny. Śmierć na stale zadomowiła się w jej repertuarze — praktycznie nie ma już programu telewizyjnego, który nie byłby w dużej mierze poświęcony czynom głównego bohatera. To diametralna zmiana, ponieważ gdy został zabity Lind L. Taylor, część odbiorców reagowała lękiem i niepewnością, które w chwili „usystematyzowania” spektakli śmierci przerodziły się w niemal ekstatyczne uniesienie, że oto pojawił się „Bóg” karzący przestępców. Dodatkowo większość ludzi nie widzi niczego złego w tym, że osądzani są także ci, którzy nie zgadzają się z wyrokami Kiry. Choć ich jedyną przewiną jest odmienny pogląd na działalność bohatera, w oczach wyznawców Kiry zasługują na potępienie w tym samym stopniu co kryminaliści.

Medialna działalność stacji telewizyjnych pozwala społeczeństwu na proste zdefiniowanie tego kto jest zły, a kto dobry. Widząc, że telewizja kreuje pozytywny wizerunek Kiry, odbiorcy popierający go postrzegają samych siebie jako tych stojących po stronie cnoty⁴⁴. Zyskują wówczas większą odwagę do wyartykułowania swoich przekonań o Kirze, gdyż widzą, że mają po swojej stronie media — ludzi myślących podobnie. Gdy praktycznie każde medium w kraju popiera tę samą wizję rzeczywistości, każdy widz dostaje informację zwrotną, że nie ma osoby, która w swoim widzeniu świata różniłaby się od niego. To z kolei sprawia, że jednostka czuje się bezpiecznie, bo wie, że żyje w najlepszym z możliwych światów.

⁴¹ M. Krajewski, *Kultura druga: kultura okrucieństwa*, s. 162–163.

⁴² Inną kwestią byłoby rozstrzygnięcie, czy różne koncerty faktycznie popierają działania Kiry, czy tak naprawdę działa tutaj koniunkturalizm i pragnienie zysku.

⁴³ Zob. T. Ohba, T. Obata, *Death Note*, t. 10, s. 179.

⁴⁴ Przywołana rozmowa między Matsudą a Aizawą pokazuje także coś jeszcze: uderzającą hipokryzję mediów. Początkowo większość z nich potępiała działalność Kiry, wychodząc z założenia, że w nowoczesnym świecie nie ma miejsca na samosądy. Jednak w chwili gdy społeczeństwo zaczęło sympatyzować z protagonistą, narracja medialna błyskawicznie się zmieniła. Telewizje (i nie tylko) zauważyły, że zajmowanie stanowiska przeciwnego do przyjętego przez większość opinii publicznej może być dla nich szkodliwe. Rozważania moralno-etyczne zostały tym samym zastąpione koniunkturalną kalkulacją, podobnie jak w wypadku firm reklamujących się tekstem wyrażającym poparcie wobec Kiry.

Zaprezentowana w artykule analiza zachowania stacji telewizyjnych oraz dziennikarzy w obliczu działalności Kiry jasno pokazuje, na czym tak naprawdę zależy mediom. Ich celem jest oglądalność. Stwierdzenie to może wydawać się truizmem, jednakże przywoływane sytuacje i wypowiedzi bohaterów komiksu dowodzą trafności tej konstatacji. Niemal od samego początku, gdy potwierdzono istnienie Kiry (a więc od egzekucji Linda L. Taylora), stanął on w centrum zainteresowania mediów. Kira w jednej chwili stał się kimś na kształt (fakt, że anonimowego) celebryty. Gazety, radio, telewizja, internet — każde z tych mediów starało się przekazać odbiorcom jak najwięcej informacji o tajemniczym osobniku, który zaczął wymierzać karę przestępcom.

Z czasem szaleństwo na punkcie Kiry spowodowało, że media zaczęły z sobą jeszcze ostrzej konkurować. Dziennikarze zdawali sobie sprawę, że zaczną być rozliczani przez swoich szefów z tego, czy ich programy poświęcone Kirze przyciągają odpowiednią ilość odbiorców. Zaczęto więc manipulować widzom, czego przykładem było przywołane w tekście zachowanie Hitosiego Demegawy. Mężczyzna pokazał, że doskonale rozumie telewizję, a co za tym idzie — ludzi oglądających programy informacyjne. Wyemitowanie przesłania Kiry⁴⁵ było dla Demegawy spełnieniem marzeń o materiale, który przyćmi działania konkurentów. Z czasem Sakura TV stała się (nie)oficjalnym pasem transmisyjnym „głosu” Kiry, co Demegawa chętnie wykorzystał do budowy swojej pozycji jako proroka nowego boga. Wszystko to zostało osadzone w konwencji spektaklu, w którym mieszały się osądy dokonywane przez głównego bohatera z formułą show typową dla telewizji rozrywkowej. Słupki oglądalności jedynie utwierdzały właścicieli stacji w przekonaniu o słuszności obranego kierunku.

Konkurencja między podmiotami medialnymi jest zjawiskiem naturalnym, nie inaczej było w świecie wykreowanym przez autorów mangi *Death Note*. Ohba i Obata pokazali przy okazji, że każde wydarzenie związane z nienaturalną, gwałtowną śmiercią może zostać szybko wykorzystane przez media do wykreowania nowego spektaklu, a producenci telewizyjni są gotowi do przekraczania kolejnych granic, byle tylko utrzymać przy sobie widzów. Wiedząc, że śmierć i przemoc przyciągają uwagę audytorium, telewizje bardzo szybko postanawiają wykorzystać fakt pojawienia się kogoś takiego jak główny bohater analizowanej mangi. Chociaż początkowo media chciały skupić się na moralnych i etycznych aspektach osądów Kiry⁴⁶, to bardzo szybko zrozumiwały, że jeśli chce się utrzy-

⁴⁵ Przypomnieć należy, że ludzie w Sakura TV nie mieli innej możliwości. Gdyby tego nie zrobili, zostaliby zabici przez Kirę (Misę Amanę) za to, że nie wypełnili polecenia.

⁴⁶ W tym kontekście ciekawy jest krótki szkic autorstwa Bridget Hanna, *Death Note and Morality*, w którym autorka zastanawia się nad wykorzystaniem omawianego tytułu do filozoficznych rozważań o moralności. Uważa ona, że omawiana manga wywraca do góry nogami pojęcie dobra i zła oraz niejako wymusza na nas zastanowienie się, czy w rzeczywistości sami nie stanęlibyśmy po stronie Kiry. Zob. B. Hanna, *Death Note and Morality*, „Screen Education” 2015, nr 78, s. 40–43.

mać widzów przy ekranach, trzeba zamiast debaty dostarczyć im zupełnie nowy, wyjątkowy produkt, oparty na szokujących treściach. Można dojść do konkluzji, że w ostatecznym rozrachunku działania protagonisty uległy komercjalizacji, jednak na coś takiego zgodzili się sami widzowie — bo przecież kto ma pilota, ten ma (największą) władzę.

Bibliografia

Komiksy

- Ohba T., Obata T., *Death Note*, t. 1, przeł. P. Dybała, JPF Fantastica, Mierzyn 2007.
Ohba T., Obata T., *Death Note*, t. 3, przeł. P. Dybała, JPF Fantastica, Mierzyn 2008.
Ohba T., Obata T., *Death Note*, t. 9, przeł. P. Dybała, JPF Fantastica, Mierzyn 2009.
Ohba T., Obata T., *Death Note*, t. 10, przeł. P. Dybała, JPF Fantastica, Mierzyn 2009.

Opracowania

- Dąbrowska-Cendrowska O., Guidetainment w polskich mediach — analiza zjawiska na wybranych przykładach, „Media i Społeczeństwo” 2015, nr 5, s. 35–53.
Dobrzycki J., *Kira jako (nie)obcy. O protagoniście mangi Death Note Takeshi Obaty i Tsugumu Ohby*, „Paidia i Literatura” 2020, nr 2, s. 149–161.
Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia: Spacja, Warszawa 1993.
Fras J., *O pojmowaniu infotainmentu i nadmiernej rozrywkowości mediów masowych we współczesnym medioznawstwie*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 2013, nr 1, s. 7–32.
Goldberg V., *Death Takes a Holiday, Sort Of*, [w:] *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*, red. J. Goldstein, Oxford University Press, New York 1998, s. 27–53.
Gorer G., *Pornografia śmierci*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty” 1979, nr 3, s. 197–203.
Hanna B., *Death Note and Morality*, „Screen Education” 2015, nr 78, s. 40–43.
Kozłowska A., *Oddziaływanie mass mediów*, Szkoła Główna Handlowa. Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2006.
Krajewski M., *Kultura druga: kultura okrucieństwa. Przemoc w TV – Przemoc TV*, [w:] M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005, s. 126–166.
Kuniczuk-Trzciniowicz A., *Śmierć na igrzyskach, czyli rzeź w tłumie*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – antropologia kultury – humanistyka*, red. J. Kolbuszewski, t. 14, Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, Wrocław 2010, s. 212–220.
Michałowska-Kubś A., *Śmierć jako widowisko. Antropologiczna refleksja nad marketingowym wyprzedzeniem kultury*, „Studia i Perspektywy Medioznawcze” 2019, nr 1, s. 29–46.
Muszyński A., *Kanibalizm oka*, [w:] *Metamorfozy ciała. Świadectwa i interpretacje*, red. D. Czaja, „Contago”, Warszawa 1999, s. 233–238.
Ozga A., *Kulturowe przemiany w podejściu do śmierci i obrzędów pogrzebowych w Japonii*, „Argumenta Historica. Czasopismo Naukowo-Dydaktyczne” 2018, nr 5, s. 126–137.
Pitrus A., *Co to jest gore?* [w:] A. Pitrus, *Gore – seks – ciało – psychoanaliza. Pułapka interpretacyjna*, Oficyna Wydawnicza „Er”, Siedlce 1992, s. 17–31.
Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.

Sułkowski B., *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006.

Tazbir J., *Okrucieństwo w nowożytnej Europie*, „Universitas”, Kraków 1999.

Thomas L.-V., *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.

Włodarski M., *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, „Znak”, Kraków 1987.