Bartosz Śłosarski

ORCID: 0000-0002-2629-4946

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

Mobilność artefaktów protestu. Maska Guya Fawkesa w cyklu kontestacji 2008–2017*

Abstrakt: Celem artykułu jest przedstawienie procesu mobilności artefaktów protestu na przykładzie społecznej biografii maski Guya Fawkesa. Zastosowane w ramach artykułu podejście teoretyczne sprowadza się do trójelementowej koncepcji społecznej biografii przedmiotu, która uwzględnia przekształcenia w zakresie praktyk kulturowych (tego, co się z przedmiotem robi), uprzemysłowienia przedmiotu (jak i przez kogo jest wytwarzany) oraz zmiany i nabywania nowych znaczeń przez dany artefakt (w jakich kontekstach kulturowych się znajduje). Przykład maski Guya Fawkesa, jak również polityki maskowania w ogóle, jest rozpatrywany w kontekście protestów przeciwko ACTA w Polsce oraz innych wydarzeń na świecie z cyklu kontestacji 2008–2017. Maską prowadzi swoje życie społeczne — jest aktywna i mobilna, jeśli chodzi o przestrzenie, w których występuje, grupy społeczne, jakie po nią sięgają (i jak to robią), oraz formy, jakie dzięki temu przybiera.

Słowa-kлючe: mobilność artefaktów, ruchy społeczne, maska Guya Fawkesa, socjologia przedmiotów

Cykle kontestacji, czyli okresy wzmożonej aktywności protestacyjnych oraz czas gwałtownego upowszechnienia postaw społecznego sprzeciwu, mają trwały wpływ na kulturę życia obywatelskiego¹ — wprowadzają nie tylko nowe bądź odświeżone idee i definicje pojęć, innowacyjne repertuary kontestacji, konstrukcje tożsamościowe, ale również zupełnie nowe artefakty kulturowe². Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na społeczne życie artefaktu protestu, jakim jest maska Guya

* Praca naukowa nad artykułem została sfinansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2016–2019, jako projekt badawczy DI2015 013445, w ramach programu „Diamentowy Grant”.

¹ K. Fahlenbrach, *Protest as a Media Phenomenon*, [w:] *Protest Cultures. A Companion*, red. K. Fahlenbrach, M. Klimke, J. Scharloth, New York 2016.

² H. Johnston, *Protest Cultures: Performance, Artifacts, and Ideations*, [w:] *idem, Culture, Social Movements, and Protest*, New York 2009.

Fawkesa. Na jej przykładzie chciałbym przedstawić trzy sposoby rozumienia mobilności obiektów materialnych w ramach szeroko pojętej kultury kontestacji.

Przyjmuję, że artefakty³ protestu mają charakter społeczny⁴, czyli są tworzone przez aktorów społecznych; posiadają zróżnicowane znaczenie dla różnych aktorów; (współ)tworzą działanie człowieka poprzez przypisany im właściwy zestaw reakcji (afordancji)⁵. Uznaję, że społeczna biografia artefaktu wyznaczana jest przez różne konteksty kulturowe, w których się znajduje — artefakt w tym rozumieniu to kulturowo stworzona całość, wyposażona w specyficzne dla danej kultury znaczenia oraz klasyfikowana ciągle od nowa według kulturowo ustanowionych kategorii⁶. Przedmioty kultury są zarazem niedookreślone, wymykają się intencjom własnych wytwórców i w procesie cyrkulacji przechodzą przez szereg przekształceń, translacji i metamorfoz⁷. W moim przekonaniu niedookreśloność artefaktów stanowi bezpośrednią przyczynę ich mobilności — danego przedmiotu można różnie używać, różnie go interpretować bądź umieszczać w zupełnie odmiennych przestrzeniach lub formach kulturowych, przez co pozostaje on w ciągłym ruchu przekształceń. Tym samym zakładam, że społeczna biografia artefaktu jest wprawiana w ruch przez trzy rodzaje mobilności: mobilność praktyk kulturowych (co robimy z artefaktem), mobilność przedmiotu kulturowego (jak zmienia się forma artefaktu — na przykład od materialnej i towarowej do wizualnej i cyfrowej), mobilność znaczeń (jak dany artefakt jest wypełniany znaczeniami w odmiennych kontekstach interpretacyjnych).

Na początku chciałbym odnieść się do najnowszego stanu badań w dziedzinie kultur materialnych ruchów społecznych, aby tym samym sformułować teoretyczną potrzebę przeprowadzenia studiów nad trzema wspomnianymi rodzajami mobilności artefaktów protestu. Następnie — posługując się przykładem maski Guya Fawkesa — opiszę mobilność praktyk kulturowych, mobilność przedmiotu kulturowego oraz mobilność znaczeń jako trójelementowe rozumienie społecznej biografii jednego artefaktu protestu. W swoich rozważaniach będę posługiwać się między innymi przykładami protestów społecznych, jednakże główną osią pozostanie polska kampania protestacyjna STOP ACTA, która upowszechniła maskę Guya Fawkesa jako trwały element repertuarów kontestacji na świecie.

³ Na potrzeby artykułu będę używał zamiennie określeń „artefakt”, „przedmiot”, „rzecz”, jednakże definicja artefaktów odnosi się do tych wszystkich pojęć.

⁴ B. Latour, *The Berlin Key or How to Do Words with Things*, [w:] *Matter, Materiality and Modern Culture*, red. P. Graves-Brown, London 2000.

⁵ H. Johnston, *op. cit.*, s. 15–16.

⁶ I. Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy — utowarowienie jako proces*, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, przeł. E. Klekot, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003, s. 252–253.

⁷ S. Lash, C. Lury, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, przeł. J. Majmurek, R. Mitroja, Kraków 2011, s. 15–16.

Stan badań

Materialność protestów społecznych była rozpatrywana w badaniach nad ruchami społecznymi w kilku podstawowych wymiarach — jako nośnik znaczeń wizualnych oraz część kultury wizualnej ruchów protestu⁸. Materialność protestu pojawia się jako tło rozważań o społecznym wpływie danego wydarzenia protestacyjnego, które wynika z odpowiedniego połączenia cielesnych, materialnych oraz wizualnych elementów, by przyciągnąć i poruszyć określone grupy odbiorców⁹. Kultura materialna jest rozpatrywana w kontekście badań nad estetykami politycznymi — ze szczególnym uwzględnieniem aspektu odświętności, wulgaryzmów, satyry, parodii, kultury ośmieszania polityków oraz humoru politycznego, jak również heteroglosji karnawału, łączenia za pomocą wspólnej kultury materialnej wielości głosów w czasie protestu¹⁰.

Istotnym komponentem badań nad ruchami społecznymi są studia nad mediami. Artefakty są w tym kontekście rozumiane jako materialne narzędzia komunikacji kontestacyjnej, towarzysząc interakcjom w przestrzeni protestu, na przykład z policją i służbami porządkowymi (barykady, koktajle Mołotowa, blokady na ręce), wyrażają symbolikę ruchu społecznego (na przykład wieszaki i parasolki w polskim Czarnym Proteście), czy też po prostu uczestniczą w procesie komunikacji wizualnej (wlepki, transparenty, plakaty)¹¹. Co więcej, kultura materialna kontestacji to również subkulturowo uwarunkowany styl ubierania się¹².

Dotychczasowe badania uwzględniały przede wszystkim aspekt symboliczny protestów. W takim kontekście artefakty protestu stanowiły głównie nośniki znaczeń dla narracji kontestacyjnych, w mniejszym zaś stopniu podejmowano kwestie więziotwórcze¹³ (jak artefakty uczestniczą w procesie budowania więzi między protestującymi) czy też instrumentalne. W moim przekonaniu, by w pełni zrozumieć społeczne życie tego typu artefaktów, należy wzbogacić perspektywę symboliczną o osiągnięcia teoretyczne szeroko pojętych studiów nad materialnością życia społecznego, w szczególności przyjąć, iż zdolność do działania mają asamblaże łączące ludzi i rzeczy¹⁴. Poprzez zwrócenie uwagi na sieciowe powiązania między tym, co ludzkie, a tym, co materialne, dostrzeżemy sferę mobilno-

⁸ N. Doerr, A. Mattoni, S. Teune, *Visuals in Social Movements*, [w:] *The Oxford Handbook of Social Movements*, red. D. della Porta, M. Diani, Oxford 2015.

⁹ C. Tilly, *WUNC*, [w:] *Crowds*, red. J. Schnapp, M. Tiews, Stanford 2006.

¹⁰ C. Tancons, *Occupy Wall Street: Carnival Against Capital? Carnavalesque as Protest Sensibility*, [w:] *The Political Aesthetics of Global Protest. The Arab Spring and Beyond*, red. P. Werbner, M. Webb, K. Spellman-Poots, Edinburgh 2014.

¹¹ K. Fahlenbrach, *op. cit.*

¹² D. Yangzom, *Clothing and social movements: Tibet and the politics of dress*, „Social Movement Studies” 2016, nr 6 (15).

¹³ M. Krajewski, *Sq w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013, s. 43–62.

¹⁴ *Ibidem*.

ści artefaktów w życiu społecznym — to, jak wyrrywają się z umiejscowionych przez swoich wytwórców kontekstów, ich dalszych przekształceń, sposobów użycia, uzyskiwania znaczeń czy materialnej reprodukcji. W następnych częściach artykułu przedstawię te zagadnienia na przykładzie maski Guya Fawkesa, która przeszła drogę od komiksu i hollywoodzkiego filmu, przez artefakt protestu, aż do symbolu kontestacji.

Mobilność praktyk kulturowych

Mobilność praktyk kulturowych rozumiem jako działanie za pomocą artefaktów protestu (to, co się z nimi robi), które stają się powszechne w ramach cyklu kontestacji, a więc są przyswajane przez różne inicjatywy w odrębnych kontekstach geograficznych i politycznych. Zanim przejdę do szczegółowego opisu tego, co się robi z maską Guya Fawkesa, chciałbym posłużyć się wynikami przeprowadzonej przeze mnie analizy fotografii prasowych z protestów ulicznych w latach 2008–2017, które zostały zarejestrowane w Brukseli, Londynie, Berlinie i Warszawie. W ramach analizy kodowane były poszczególne przedmioty użytkowane w proteście, w tym drugi (zaraz po transparentach) najczęściej używany przedmiot, jakim była maska. Celem analizy było rozpoznanie, jak poszczególne artefakty protestu związane są między innymi z repertuarami kontestacji (czyli sposobami protestu), ludzkimi aktywnościami wokół artefaktów oraz afordancjami, czyli kulturowo zdeterminowanymi ofertami, jakie przedmiot daje człowiekowi. Wszystkie powyższe kategorie łączą się bezpośrednio z praktykami kulturowymi w trakcie działań kontestacyjnych¹⁵.

Maski stanowią przede wszystkim element kultury materialnej happeningów w przestrzeni publicznej, co jest bezpośrednio związane z historycznym pochodzeniem tego typu wyrażania sprzeciwu, czyli średniowiecznym karnawałem i maskaradą, które uznawane są za ówczesne chwile kreatywnej rewolty i krytyki władzy¹⁶. Współcześnie, jak w przeszłości, działania performatywne i happenerskie pozwalają tworzyć nowe tożsamości w procesie konstruowania zbiorowych aktorów politycznych¹⁷. Jednakże obraz medialny masek protestu jest silnie powiązany z wizerunkiem współczesnego protestującego, który kontestuje politykę *austerity* (w wolnym tłumaczeniu: polityka zaciskania pasa) w najbogatszych krajach zachodniej Europy i USA — w trakcie pikiet pod siedzibami władzy politycznej bądź instytucji finansowych.

¹⁵ Badania zostały przeprowadzone na próbie kwotowo-losowej N = 1279 z otwartych baz zdjęciowych największych agencji prasowych. Analiza została przeprowadzona w programie Atlas.Ti.

¹⁶ M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, przeł. H. Iswolsky, Bloomington 1984.

¹⁷ J. Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Warszawa 2016, s. 61–87.

Maska w proteście, która została przedstawiona na fotografiach prasowych, używana jest, w przytłaczającej liczbie przypadków, w najbardziej podstawowy sposób, czyli jako zakrycie twarzy przed reżimami kontroli i medializacji wizerunków protestujących grup społecznych. Stąd też należy uznać, że ten artefakt protestu jest używany zgodnie ze swoją przewodnią afordancją; w o wiele mniejszym stopniu maski są użytkowane inaczej niż jako zakrycie twarzy, mimo iż jednostkowe sposoby użycia świadczą o próbach innowacji — z masek tworzy się transparenty, układa się z nich symbole na chodniku bądź traktuje jako znacznik terenu.

Jak te praktyki kulturowe wyglądają od strony indywidualnego użytkownika? Przede wszystkim zakrywa się nią twarz, czyniąc z siebie kogoś bardziej anonimowego dla nieznajomych oraz służb porządkowych, zarazem będąc częścią ruchu globalnego. Jest to jednak tyleż prawdziwe, ile banalne stwierdzenie, ponieważ fenomenologia maski Guya Fawkesa jest nieco bardziej złożona. Zestawienie choćby nawet kilku osób ubranych w te maski generuje u obserwatorów poczucie, iż twarze protestujących zostały poddane replikacji na zasadzie komputerowego „kopiuj–wklej” — identyczność masek powoduje nakreślenie wyraźnych granic między zestandaryzowaną masą a obserwatorami protestu bądź policją. Jednocześnie, z perspektywy protestującego, noszenie maski — najczęściej plastikowej, nieprzystającej idealnie do twarzy, jak to jest w wypadku kominiarki bądź chusty — nie należy do najprzyjemniejszej aktywności w trakcie demonstracji ulicznej. W masce jest duszno, nasz oddech skrapla się na jej wewnętrznej stronie, w zależności od wielkości głowy możemy nie widzieć dobrze otaczającej rzeczywistości, a niektórych od mało plastycznej konstrukcji boli nos oraz kości policzkowe — z punktu widzenia użytkownika jest względnie mało praktyczna jako zakrycie twarzy.

W tym sensie maska Fawkesa ma przede wszystkim wytwarzać określony efekt wizualny w trakcie demonstracji oraz stanowić narzędzie komunikacji podstawowych kwestii dotyczących charakteru protestu społecznego i jego granic. Jednakże maskę nosi się nie tylko na twarzy, ale także na tylnej stronie głowy (co było względnie najpowszechniejsze) oraz na transparencie. Maskę można założyć okolicznym pomnikom, oznaczając przestrzeń protestu. Można ją podnosić razem z innymi osobami w geście solidarności, jak również ułożyć w znak lub słowo. Maska Fawkesa przyjmowała swoje warianty lokalne, na przykład występując w narodowych barwach Brazylii lub Stanów Zjednoczonych, bądź subkulturowe — jako zielona marihuanowa maska lub też jako element ubioru włoskiego komunisty z Che Guevarą na koszulce czy narodowca w barwach Armii Krajowej. Maskę można było również personalizować pod względem kolorystyki, dopasowując ją do własnego ubioru na czas demonstracji. Łatwość zakładania i ściągania maski jest funkcjonalna dla słabych więzi łączących protestujących w trakcie spontanicznych demonstracji.

Jednakże praktyki kulturowe odnoszą się również do strategii działania ruchu protestu oraz procesów mobilizacji społecznych. Uczestnicy ruchu STOP ACTA kierowali się „logiką lasera”, a więc taktyką szybkiej mobilizacji zasobów w sytuacji zagrożenia interesów grupowych — laserowość zakłada skupienie jak największej siły w jednym punkcie (bez względu na afiliacje polityczne czy partyjne), a więc ruch jednej sprawy może mobilizować zróżnicowane grupy osób, w innych kwestiach jednak będzie niczym pryzmat rozproszony. Inną z logik działania była ta dotycząca nowych podmiotowości politycznych, czyli oparcie organizacji na luźnych emergentnych sieciach społecznych, których formą ekspresji będzie raczej anonimowa maska Fawkesa aniżeli precyzyjny manifest polityczny¹⁸. W tym sensie możemy powiedzieć, że w samą logikę działania protestujących wpisany był brak instytucjonalizacji czy to programowej, czy też organizacyjnej — raczej interesowało ich pragmatyczne, projektowe „załatwienie” tej jednej kwestii dotyczącej ACTA.

Maska Guya Fawkesa była w pewnym sensie materialnym oraz wizualnym wyrazem taktyki NO LOGO, która zdominowała na przełomie stycznia i lutego 2012 roku ruch protestu przeciwko ACTA. NO LOGO miało tworzyć ramę bezstronności, apolityczności protestu, pozwalając realizować opisaną powyżej taktykę „laserowości” ruchu społecznego¹⁹. Owo rozmycie politycznego podmiotu było również domeną prowadzonych od początku kryzysu finansowego na całym świecie protestów Occupy — w tym wypadku główną intencją było powiązanie zróżnicowanych grup społecznych w przedstawicieli 99% społeczeństwa; maska Fawkesa służyła uelastycznieniu dotychczasowych barier politycznych, klasowych i rasowych, zmieniając również sposoby patrzenia na współczesne podziały ekonomiczne.

Mobilność praktyk kulturowych danego artefaktu protestu dotyczy możliwości wykorzystania samego przedmiotu i odwołuje się do tego, co pojedynczy człowiek robi z przedmiotem, borykając się z jego określoną formą materialną. Tym samym pole dla jednostkowej innowacyjności w proteście wyznaczone jest przez afordancje przedmiotu. Zarazem należy stwierdzić, iż praktyki kulturowe są nierozłącznie powiązane z procesami mobilizacji, a więc sposobami łączenia i aktywizowania zróżnicowanych grup społecznych na rzecz określonego celu społeczno-politycznego. Maski Guya Fawkesa w tym kontekście służy nie tylko zakryciu twarzy, ale również budowaniu więzi solidarnościowych — w ramach czy to walki o nieregulowaną sferę Internetu, czy też działania na rzecz sprawiedliwszej formuły globalnego społeczeństwa.

¹⁸ P. Kuczyński, *Potencjał ruchu społecznego*, [w:] *Obywatele ACTA*, red. Ł. Jurczyszyn et al., Gdańsk 2014, s. 53–61.

¹⁹ M. Rakusa-Suszczewski, *Komunikat NO LOGO. Młodzież przeciw porozumieniom ACTA*, [w:] *Obywatele ACTA...*, s. 93–94.

Mobilność przedmiotu kulturowego

Ruch artefaktów w swojej linii biograficznej jest umożliwiony przez jego fizyczną reprodukcję — dopiero wraz z materialnym wytwórstwem na szeroką skalę może on zostać ulokowany w zróżnicowanych kontekstach. Kołem zamachowym globalnego przemysłu kulturowego jest produkcja wartości dodatkowej na podstawie cyrkulacji samych towarów i dynamicznego przepływu, który tylko częściowo jest zaplanowany przez bezpośrednich producentów²⁰. Mobilność przedmiotu kulturowego rozumiem jako przepływ między różnymi formami kulturowymi, zróżnicowanymi nośnikami oraz pomiędzy odległymi od siebie środowiskami protestującymi.

Koncepcja maski Guya Fawkesa została stworzona przez Alana Moore’a i Davida Lloyd’a w ramach brytyjskiej serii komiksowej z lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia pod tytułem „V jak Vendetta”. Po ponad dwudziestu latach istnienia jako komiksowa koncepcja zaczęła być produkowana jako towar. „V jak Vendetta” nie uzyskał szerszego rozgłosu poza środowiskami komiksowymi. Uruchowienie przemysłu kulturowego spod znaku „V” było związane z promocją filmu rodzeństwa Wachowskich, w którym zagrał Hugo Weaving oraz Natalie Portman. Blockbuster *V jak Vendetta* ukazał się w kinach w 2005 roku — był to szczytowy okres popularności Wachowskich, którzy sygnowali swoim nazwiskiem cały projekt oraz promocję (minęły zaledwie dwa lata od ostatniej części trylogii „Matrix” w ich reżyserii). Maski Fawkesa o najlepszej jakości wytwarza się masowo w brazylijskiej fabryce w São Gonçalo, niedaleko Rio de Janeiro. Maski wytwarzane są również w azjatyckich fabrykach, a zysk z ich sprzedaży trafia częściowo do firmy Warner Bros, która odpowiadała za produkcję filmu oraz posiada prawa do wizerunku postaci „V”.

Maska stała się przedmiotem kultury oraz pewną marką, która kojarzona jest z buntem, sprzeciwem bądź krytyką współczesnego społeczeństwa. Pierwszy raz użyto jej w proteście przeciwko działaniom Kościoła scjentologicznego w 2008 roku, następnie — po tym jak średnie oraz niższe klasy społeczne odczuły negatywne skutki globalnego kryzysu finansowego — stała się symbolem protestów ruchów studenckich, Occupy Wall Street oraz hacktywistycznej grupy Anonymous, która w przeciwieństwie do pozostałych prowadziła walkę wyłącznie w medialnej przestrzeni, w szczególności w Internecie. W 2012 roku protesty przeciwko ACTA oraz ataki na rządowe strony organizowane przez Anonymous połączyły maskę Guya Fawkesa ze znaczeniami takimi, jak obrona wolności w Internecie oraz sprzeciw względem inwigilacji, przede wszystkim cyfrowej. Maską była używana przez protestujących na całym świecie — na terenie Europy, Australii, Azji, obu Ameryk oraz północnej i południowej Afryki.

²⁰ S. Lash, C. Lury, *op. cit.*, s. 16.

Maska zaczerpnięta z komiksu wróciła również do sfery wizualnych reprezentacji, ponieważ wraz z kolejnymi lokalnymi oraz globalnymi protestami użytkownicy Facebooka czy Twittera przyjmowali maskę Guya Fawkesa jako awatar swojego profilu — wszystko to miało stanowić o wizualnej afiliacji i solidarności z protestującymi. Posługiwanie się maską Fawkesa umiejscawia osobę w konkretnym kontekście aktualnego cyklu walk społecznych — wiąże z walką przeciwko polityce *austerity*, ale także z inwigilacją ze strony rządów państw oraz globalnych korporacji. Pozwala również „zrzucić” swoją tożsamość na czas protestu, jak robił to „V” w filmie i komiksie.

Ciekawym aspektem jest również mobilność przedmiotu kultury, jeśli chodzi o jego wykorzystanie przez różne grupy społeczne. Skład społeczny polskich protestów przeciw ACTA był silnie zróżnicowany — obejmował anarchistów, kibiców, narodowców, osoby mniej lub bardziej zaangażowane w działalność trzeciego sektora bądź życie partii politycznych, jak również osoby o radykalnych poglądach prawicowych lub lewicowych. Najogólniej rzecz ujmując, są to przedstawiciele przeciętnej klasy średniej, głównie studenci z różnych regionów kraju, którzy odczuwają dysproporcje w jakości życia między Polską a „światem zachodnim”²¹. Były to osoby aktywne społecznie, angażujące się w Ruch Wolnych Konopi, Ruch Zeitgeist czy też — jak było to w wypadku bardziej prawicowych aktywistów — w organizację wydarzeń Ruchu Narodowego, w tym również cyklicznego Marszu Niepodległości.

Ruch STOP ACTA w Polsce nie wykreował nowych instytucji ani organizacji politycznych, ale raczej liderów, którzy nabrali kompetencji organizacyjnych (duża część przynależy dziś do organizacji radykalnej prawicy, działając pod ich szyldem, ale również są to przedstawiciele NGO w zakresie wolności w Internecie). Stanowił punkt zapalny protestów europejskich w pierwszym półroczu 2012 roku, doprowadzając ostatecznie do odrzucenia ACTA przez Parlament Europejski w czerwcu tego samego roku. Jednym z efektów protestu był Improwizowany Kongres Wolnego Internetu, który odbył się w Warszawie 4–5 lutego 2012 roku (na którym ujawnił się rozdźwięk między ekspertami i działaczami NGO a organizatorami oddolnych protestów w kraju)²². Można powiedzieć, że najlepszym wskaźnikiem spontaniczności protestów przeciwko ACTA była owa zróżnicowana grupa protestujących ukryta i połączona pod maską Guya Fawkesa — od liberalnych ekspertów z NGO do prawicowych kibiców piłkarskich.

Skład społeczny jest inny, jeśli uwzględnimy kontekst zachodnioeuropejski. W przeprowadzonej analizie fotografii prasowych z lat 2008–2017 można dostrzec, iż politykę maskowania (w której znaczącą część stanowiły maski Fawkesa) stosowały nie tylko grupy utożsamiane z ideologią skrajnej prawicy czy też ideą wol-

²¹ Ł. Jurczyszyn, *Kim są i jak działali ACTA-wiści?*, [w:] *Obywatele ACTA...*, s. 115.

²² O. Brylewska, P. Chałubiński, K. Stępniewska, *ACTA — źródła protestu*, [w:] *Obywatele ACTA...*, s. 30–31.

ności w Internecie, ale przede wszystkim osoby protestujące przeciwko polityce *austerity* oraz mniejszościowe grupy etniczne. W tym sensie maska Guya Fawkesa jako produkt — kulturowy i komercyjny — posiada uniwersalne zastosowanie w ramach procesu kontestacji, a sięgają po nią różne grupy protestujących.

Należy tym samym stwierdzić, że mobilność przedmiotu kultury, jakim była maska Guya Fawkesa, sprowadzała się do przepływu między różnymi kontekstami geograficznymi (protesty w lokalizacjach na całym świecie). Owa maska była mobilna w sensie przekształceń własnej formy, powstając jako pewna koncepcja wizualna, następnie towar i marka utożsamiona z kontestacją, aby finalnie stać się częścią — ponownie wizualnej — symboliki kontestacyjnej, logotypem, awatarem w mediach społecznościowych, który niesie za sobą społecznie zdefiniowane treści. Mobilność przedmiotu to również możliwość wykorzystania go przez odmienne grupy społeczne, co w wypadku maski Fawkesa stanowiło o krótkoterminowej sile ruchu przeciwko ACTA, ale ostatecznie również o długoterminowej słabości, w szczególności pod względem programowym. Artefakty protestu, a również inne przedmioty, w globalnym przemyśle kulturowym „stają się refleksyjne, w ramach automodyfikacji, jakie muszą podejmować na różnych terytoriach i w różnych środowiskach”²³. Owa refleksyjność otwiera pole dla nowych możliwości znaczeniowych.

Mobilność znaczeń

To, co robi się z przedmiotem, oraz to, jak jest wyprodukowany i w jakich kontekstach kulturowych się pojawia, pozwala mu nabywać odmienne wymiary symboliczne bądź redefiniować znaczenia przypisane wcześniej. Mobilność znaczeń zakłada nieustanną zmianę definicji artefaktu w określonym środowisku symboliczno-politycznym.

W przeprowadzonym przeze mnie badaniu medialnych reprezentacji kultury materialnej protestu maska jako artefakt pojawia się w różnych kontekstach znaczeniowych. W ponad połowie wyszczególnionych przypadków służy ona przede wszystkim diagnostyce, czyli definiowaniu sytuacji oraz problemów społecznych, które dana inicjatywa stara się przedstawić pod rozważę opinii publicznej — w tym sensie maski służą do nakreślenia pola problemowego, przedstawienia głównie negatywnych postaci życia publicznego (na przykład satyry na polityków głównego nurtu) bądź zjawisk społecznych, które są poddawane kontestacji — czyli są elementem szerszego zbioru artefaktów pomocnych do odgrywania scenek rodzajowych na ulicach w trakcie większych demonstracji (na przykład maska przedstawiająca twarze finansistów podłączonych do kroplówek publicznych pieniędzy). Maski pojawiają się również wtedy, gdy trzeba budować sym-

²³ S. Lash, C. Lury, *op. cit.*, s. 16.

boliczną aurę protestu, przede wszystkim tworząc więzi solidarności i podwaliny pod znaczeniowe aspekty zbiorowej tożsamości — co jest elementem rytualnych aktywności pozwalających wizualizować podmiot polityczny, jakim jest zebrana w jednym miejscu grupa protestujących²⁴.

Trajektorie znaczeniowe maski Fawkesa nie są odmienne — powstała ona jako abstrakcyjny, narysowany przedmiot, który w luźny sposób nawiązuje do postaci historycznej, jaką był Guy Fawkes, uczestnik nieudanego antyprotestanckiego spisku prochowego z 5 listopada 1605 roku, z ramienia swoich katolickich przełożonych odpowiedzialny za bezpośredni akt podpalenia parlamentu²⁵. Niesłusznie uznaje się Fawkesa za głównego koordynatora akcji — jego rola była drugorzędna, ograniczona jedynie do wykonania zadania w szerszym planie ataku terrorystycznego na ówczesny parlament. Wtedy celem były postacie życia politycznego na czele z królem Jakubem I, jednakże z czasem w Wielkiej Brytanii 5 listopada zmieniał swoją funkcję. Na samym początku upamiętniał nieudany zamach, aby pokazać siłę instytucji królewskich — w tym celu palono kukłę Fawkesa; następnie zaś z początkiem XIX wieku dzień ten stał się świętem sztucznych ogni, a w jego ramach możliwe było typowo karnawałowe wyrażanie swojego sprzeciwu, czyli festiwal palenia kukieł przedstawicieli władzy, którzy w danym momencie byli niepopularni wśród ludu (jak pokazują historycy i badacze dziejów symbolicznych Guya Fawkesa, zwłaszcza kontestowani urzędnicy mieli obiekcje wobec takiej formy wentylu bezpieczeństwa dla poddanych²⁶). W takiej postaci święto to przetrwało do czasów neoliberalnych reform rządu Margaret Thatcher.

W międzyczasie dokonała się również istotna zmiana pod względem językowym. Imię Guy zostało w ramach odświętnego palenia kukły zastąpione imieniem Guido, na przełomie XVII i XVIII wieku zaś zmieniło swoje znaczenie — od określenia rzezimieszka i negatywnej postaci do powszechnego i neutralnego zastosowania (bez względu na płeć)²⁷. W tym sensie powrót do pierwotnego nazewnictwa, w odmiennym kontekście znaczeniowym, zmienił postać katolickiego podpalacza w ramach konkretnego konfliktu polityczno-religijnego na ziemiach brytyjskich w buntownika i reprezentanta ludu, jednego z nas, postać otwartą na kolejne redefinicje.

Komiksowa maska wzorowana była na grawerunku z XVII wieku, na którym przedstawiano spiskowców, w tym Guya Fawkesa z charakterystycznym wąsikiem, brodą oraz spiczastym nosem. W latach osiemdziesiątych XX wieku Moore i Lloyd wykreowali postać „V”, który był tytułowym mścicielem, walczącym z propagandą futurystycznego systemu totalitarnego w Wielkiej Brytanii.

²⁴ J. Casquete, *The power of demonstrations*, „Social Movement Studies” 2006, nr 5.

²⁵ L. Call, *A is for anarchy, V is for vendetta: Images of Guy Fawkes and the creation of post-modern anarchism*, „Anarchist Studies” 2008, nr 2 (16), s. 155.

²⁶ *Ibidem*, s. 158.

²⁷ S. Clancy, *The ascent of Guy*, „American Speech” 1999, nr 3 (74), s. 285.

Komiks miał być popkulturową oraz anarchistyczną krytyką polityki Margaret Thatcher i Partii Konserwatywnej, która dokonywała zmian społeczno-gospodarczych w duchu ekonomii neoklasycznej oraz światopoglądowego konserwatyzmu. Komiks starał się również odpowiedzieć na lęki geopolityczne schyłkowej fazy zimnej wojny. W ramach tej opowieści graficznej Moore i Lloyd chcieli pokazać, do czego potencjalnie może prowadzić propagandowe zarządzanie emocjami oraz przeciwstawianie sobie różnych grup społecznych (co jest *de facto* istotą polityki neoliberalnej lat osiemdziesiątych XX wieku). W fabule filmu rodzeństwa Wachowskich zrezygnowano z epatowania klasyczną ideologią anarchistyczną, raczej skupiając się na eksplorowaniu następujących zagadnień: jak przezwyciężyć strach osoby zniewolonej, jaka jest dynamika buntu, jego rozniecania, oraz natura odpowiedzi ze strony totalnej, inwigilującej oraz skorumpowanej władzy politycznej. Różnica w linii fabularnej komiksu i filmu przebiega między zastosowaną wersją anarchizmu: o ile Moore i Lloyd starali się mówić klasycznym językiem anarchistycznym, wskazując punkty zapalne faszyzmu, które rozsadzają państwa demokracji liberalnej oraz gospodarki wolnorynkowej, o tyle rodzeństwo Wachowskich posługuje się postmodernistyczną wersją anarchizmu, która wypływająca jest z materialistyczno-historycznej analizy struktury społecznej, odnosząc się do bliżej nieokreślonej władzy nad ludźmi²⁸.

Co można zatem wyczytać z filmowej maski Guya Fawkesa? Przede wszystkim to, że podstawową funkcją przedmiotu jest zakrycie twarzy, zablokowanie możliwości zeskanowania siatkówki oka w dystopijnej Anglii. Maskę zakrywa twarz danego człowieka (jego doświadczenia i biografię indywidualną), dając możliwość podporządkowania się bardziej uniwersalnej sprawie. Jednostkowa krzywda i jednostkowe piętno umożliwiają przeniesienie walki na bardziej abstrakcyjny poziom ogólniejszych koncepcji i wartości.

Jednakże maska nie tylko symbolizuje porzucenie swojej jednostkowości na rzecz wielości tożsamości. Oznacza również fakt, iż wielość jest w jednostce — co jest wynikiem sieci relacji, jakie łączą nas z innymi ludźmi czy też z różnymi grupami społecznymi. W tym sensie maska Guya Fawkesa jest tym, czym dla lidera zapatystów, Subcomandante Marcosa, była jego kominiarka — nie tylko uwalniała go od jego indywidualnej tożsamości, ale pozwalała mu utożsamić się z tymi, którzy z różnych przyczyn są wykluczeni z systemu społecznego. Maskę Guya Fawkesa daje możliwość bezmiennego buntu przy jak najmniejszych kosztach moralnych i autowizerunkowych, jak również daje możliwości działania przy jednoczesnym unikaniu ryzyka i niepewności. Maskę bywa znacząco modyfikowana, zmieniana, znajdując się w różnych kontekstach kulturowych, symbolicznych oraz politycznych, jednakże jest to bodaj pierwszy przedmiot, który wygenerował własny cykl manifestacji pod nazwą „Marsz Miliona Masek”, mający wyrażać „sprzeciw ludu przeciwko rządzącym”.

²⁸ L. Call, *op. cit.*, s. 165–166.

Dlaczego maska Guya Fawkesa stała się tak popularna w obrębie cyklu walk społecznych po 2008 roku? Głównym powodem jest komercjalizacja twarzy w nowoczesnym społeczeństwie — stała się autonomicznym bytem prezentowanym w przekazie odbiorcom, wizerunkiem postaci życia publicznego, ikoną popkultury itd., a dla młodzieży funkcjonującej w Internecie, która na co dzień działa za pomocą interfejsów oraz kreuje awatary na potrzeby wirtualnej autoprezentacji, „maska okazała się twórczym, z którego buduje się tożsamość”. Drugim generalnym powodem siły maski Fawkesa jest tradycja kontroli społecznej, za sprawą której zarówno aparat bezpieczeństwa państwa, jak i korporacje zbierają o nas informacje na własny użytek²⁹. Polityka maskowania w wypadku wykorzystania symboliki Guya Fawkesa służy jednocześnie zachowaniu anonimowości przy jak najpowszechniejszej widzialności w sferze publicznej³⁰.

W tym sensie w trakcie protestów po 2008 roku maska Guya Fawkesa stała się „pustym znaczącym”³¹, będąc otwartą na nowe sensory, znaczenia i redefinicje, które przyjmowały przygodny charakter zarówno w trakcie protestów STOP ACTA, jak i wcześniejszych oraz późniejszych wydarzeń sygnowanych przez tę maskę. Możemy zatem powiedzieć, że niebagatelną rolę w upowszechnieniu owej maski odegrało „wypranie” jej z naleciałości anarchistycznych oraz umiejscowienie w kontekście względnie ogólniejszym i bardziej uniwersalnym, czyli walki z władzą i opresją (z którym może się utożsamić zarówno prawica, jak i lewica spektrum światopoglądowego). Maską Guya Fawkesa pozwalała na zbudowanie przygodnych sojuszy i znaczeniowych łańcuchów ekwiwalencji między zróżnicowanymi grupami społecznymi (anarchiści, środowiska kibiców, młodzieżówki prawicowych, centrowych i lewicowych partii politycznych). Pod anonimowością maski można było ukryć to, kim się jest na co dzień, walcząc w sposób zstandaryzowany o uniwersalne dobro, jakim jest wolność w Internecie bądź inne zagadnienia, na przykład równość ekonomiczna, partycypacja obywatelska itp. Maską Fawkesa stała się politycznym znakiem naszych czasów oraz modnym symbolem politycznym nowego pokolenia, pojawia się wszędzie tam, gdzie wyrażany jest społeczny sprzeciw — w państwach Zachodu przede wszystkim na marszach pokojowych, ekologicznych oraz alterglobalistycznych³². W każdym z tych kontekstów, jak również w polskim, maska Guya Fawkesa służy podkreśleniu jedności i umiejscowieniu danej kampanii protestacyjnej w szerszym nurcie przemian pokoleniowo-politycznych.

²⁹ J. Kołtan, *Wiedz, że coś się dzieje. Walka o autonomię a nowe ruchy społeczne*, [w:] *Obywatelde ACTA...*, s. 140–141.

³⁰ M. Cambre, *Becoming Anonymous: A Politics of Masking*, [w:] *The Dark Web: Breakthroughs in Research and Practice*, Hershey 2017, s. 293.

³¹ E. Laclau, C. Mouffe, *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, przeł. S. Królak, Wrocław 2007.

³² O. Kohns, *Guy Fawkes in the 21st century. A contribution to the political iconography of revolt*, „Image & Narrative” 2013, nr 1 (14), s. 93.

Maska Fawkesa jest refleksyjnym artefaktem protestu — poprzez zróżnicowane konteksty znaczeniowe, w których się znalazła bądź znajduje, z jednej strony jest wypłukiwana z pierwotnej symboliki historycznej, a z drugiej strony zwiększa swój potencjał jako pojemnik na nowe znaczenia³³. Współcześnie jest to uniwersalny artefakt, który tożsamy jest z działalnością kontestacyjną w ogóle, bez określających przymiotników — co stanowi o sile tego przedmiotu, jak również funduje niebezpieczny, niedodefiniowany element kulturowy, który może zaciemniać spektrum polityczne i wpływać na wybory obywateli niezgodne z ich pierwotnymi przekonaniem i ideologicznymi, co najdobitniej było widoczne w mariażu środowisk liberalnych i skrajnej prawicy w trakcie protestów przeciwko ACTA w Polsce.

Wnioski

Spółeczna biografia przedmiotu w kontekście kultury kontestacji powinna być rozpatrywana w moim przekonaniu w trójelementowym schemacie mobilności, który uwzględnia: 1) przekształcenia i upowszechnienie praktyk kulturowych wokół przedmiotu; 2) reprodukcję fizyczną oraz zmiany formy danego przedmiotu kulturowego w ramach globalnego przemysłu; 3) niedookreśloność oraz płynność znaczeń przypisanych danemu artefaktowi. Jest to analityczne rozróżnienie, które pomaga w uwzględnieniu i analizie głównych czynników wpływających na trajektorię życia społecznego artefaktów protestu. W rzeczywistości praktyki kulturowe wokół przedmiotów pomagają współtworzyć nowe znaczenia, uprzemysłowienie artefaktu nadaje zaś tym nowym znaczeniom nośność, za to redefinicja znaczeniowa pozwala przekształcać linię biografii danego przedmiotu, umiejscawiając go w zróżnicowanych terytoriach i środowiskach. W tym sensie przedmiot prowadzi swoje życie społeczne, będąc aktywnym i mobilnym, jeśli chodzi o przestrzeń, w których występuje, grupy społeczne, jakie po niego sięgają (i jak to robią), oraz formy, jakie dzięki temu przybiera.

Należy również podkreślić, że trzy rodzaje mobilności artefaktów świadczą o uwzorowieniu materialnej kultury kontestacji, która wyznaczana jest nie tylko przez afordancje i możliwości danego przedmiotu, ale również aktorów i instytucji, które mediują praktyki wokół nich, reprodukują je i przekształcają oraz nanoszą nowe znaczenia. Na wzory materialnej kultury protestu niebagatelny wpływ ma również zestandaryzowanie praktyk kontestacji w nowoczesnych społeczeństwach, czyli określenie tego, jakimi środkami, w jakich miejscach oraz w jakich momentach można artykułować swój sprzeciw zgodnie z przyjętą normą prawnokulturową. Maski Guya Fawkesa stanowi istotny przykład, jak poszczególne sfery wpływów kształtują kulturę protestu ulicznego.

³³ M. Krajewski, *op. cit.*, s. 30.

Wzory mobilności i materialnej kultury kontestacji decydują o określonym położeniu i społecznej nośności danego artefaktu. Niedookreśloność maski Guya Fawkesa powoduje, że stała się dostępna dla grup protestujących z praktycznie całego spektrum politycznego w różnych lokalizacjach geograficznych. Otwartość maski Guya Fawkesa na nowe użycia i nowe znaczenia utożsamiana jest raczej z pewnym cyklem kontestacji aniżeli ruchem społecznym — co z jednej strony wpływa na krótkoterminową powszechność użycia artefaktu, ponieważ może być on zastosowany do praktycznie wszystkich zagadnień ważnych dla aktualnie młodego pokolenia, ale z drugiej strony — w przeciwieństwie do symboliki ruchu robotniczego, feministycznego czy ekologicznego — prowadzi to artefakt nie w stronę nieśmiertelnego symbolu, lecz rekwizytu w instytucjach muzealnych.

The mobility of protest artifacts: The Guy Fawkes mask in the cycle of contestation in the years 2008–2017

Abstract

The aim of the article is to present the process of protest artifacts' mobility using the example of the social biography of Guy Fawkes' mask. The applied theoretical approach is based on a three-element concept of the social biography of the artifact which includes transformations in the field of cultural practices (what is done with an object), industrialization of an object (how and by whom it is made), and the change and acquisition of new meanings by the given artifact (in which cultural contexts it is located). The example of the Guy Fawkes mask, as well as masking policy in general, is considered in the context of protests against ACTA in Poland and the other events in the world from the 2008–2017 contestation cycle. The mask leads its own social life, being active and mobile, both in the spaces in which it occurs, social groups that use it and what they do with it, and the forms that it takes.

Keywords: artifacts' mobility, social movements, Guy Fawkes' mask, objects' sociology

Bibliografia

- Bakhtin M., *Rabelais and His World*, przeł. H. Iswolsky, Bloomington 1984.
- Brylewska O., Chałubiński P., Stępniewska K., *ACTA — źródła protestu*, [w:] *Obywatele ACTA*, red. Ł. Jurczyszyn et al., Gdańsk 2014.
- Butler J., *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Warszawa 2016.
- Call L., *A is for anarchy, V is for vendetta: Images of Guy Fawkes and the creation of postmodern anarchism*, „Anarchist Studies” 2008, nr 2 (16).
- Cambre M., *Becoming Anonymous: A Politics of Masking*, [w:] *The Dark Web: Breakthroughs in Research and Practice*, Hershey 2017.
- Casquete J., *The power of demonstrations*, „Social Movement Studies” 2006, nr 5.
- Clancy S., *The ascent of Guy*, „American Speech” 1999, nr 3 (74).

- Doerr N., Mattoni A., Teune S., *Visuals in Social Movements*, [w:] *The Oxford Handbook of Social Movements*, red. D. della Porta, M. Diani, Oxford 2015.
- Fahlenbrach K., *Protest as a Media Phenomenon*, [w:] *Protest Cultures. A Companion*, red. K. Fahlenbrach, M. Klimke, J. Scharloth, New York 2016.
- Johnston H., *Protest Cultures: Performance, Artifacts, and Ideations*, [w:] *idem, Culture, Social Movements, and Protest*, New York 2009.
- Jurczyszyn Ł., *Kim są i jak działali ACTA-wiści?*, [w:] *Obywatele ACTA*, red. Ł. Jurczyszyn et al., Gdańsk 2014.
- Kohns O., *Guy Fawkes in the 21st century. A contribution to the political iconography of revolt*, „Image & Narrative” 2013, nr 1 (14).
- Kołtan J., *Wiedz, że coś się dzieje. Walka o autonomię a nowe ruchy społeczne*, [w:] *Obywatele ACTA*, red. Ł. Jurczyszyn et al., Gdańsk 2014.
- Kopytoff I., *Kulturowa biografia rzeczy — utowarowienie jako proces*, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, przeł. E. Klekot, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003.
- Krajewski M., *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013.
- Kuczyński P., *Potencjał ruchu społecznego*, [w:] *Obywatele ACTA*, red. Ł. Jurczyszyn et al., Gdańsk 2014.
- Laclau E., Mouffe C., *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, przeł. S. Królak, Wrocław 2007.
- Lash S., Lury C., *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, przeł. J. Majmurek, R. Mitoraj, Kraków 2011.
- Latour B., *The Berlin Key or How to Do Words with Things*, [w:] *Matter, Materiality and Modern Culture*, red. P. Graves-Brown, London 2000.
- Rakusa-Suszczewski M., *Komunikat NO LOGO. Młodzież przeciw porozumieniom ACTA*, [w:] *Obywatele ACTA*, red. Ł. Jurczyszyn et al., Gdańsk 2014.
- Tancons C., *Occupy Wall Street: Carnival Against Capital? Carnavalesque as Protest Sensibility*, [w:] *The Political Aesthetics of Global Protest. The Arab Spring and Beyond*, red. P. Werbner, M. Webb, K. Spellman-Poots, Edinburgh 2014.
- Tilly C., *WUNC*, [w:] *Crowds*, red. J. Schnapp, M. Tiews, Stanford 2006.
- Yangzom D., *Clothing and social movements: Tibet and the politics of dress*, „Social Movement Studies” 2016, nr 6 (15).