

Rosemarie Garland-Thomson

Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym [fragment]

Tłumaczenie z języka angielskiego Katarzyna Ojrzyńska

Barokowe gapienie się

Czy to ze względu na nieufność wobec tego, co widzialne, oraz tworzonych przez ludzi na tej podstawie obrazów, czy też wbrew owej nieufności, wciąż niezmiennie zniewala nas to, co widzimy. Mimo to naszym zachowaniem wzrokowym rządzą konwenanse. Poprawne gapienie się nie jest przypadkowym przypatrywaniem się, ale obyczajnym, selektywnym patrzeniem. Poprawnie zachowujący się widz syntetyzuje przyswojone informacje wizualne, zmieniając je w wiedzę, która pomaga temu, kto ją posiada, spełnić określone wymogi kulturowe. To, co możemy nazwać „barokowym gapieniem się” (*baroque staring*), jest natomiast w rażący sposób powodowane bodźcami zewnętrznymi. Ta subwersywna forma patrzenia nie daje się wtłoczyć w ramy akceptowalnej uważności. Barokowe gapienie się polega na tym, że oddajemy się temu, co niesamowite – temu, co Christine Buci-Glucksmann nazywa „schizofrenią widzenia”¹. Nie bacząc na racjonalność, kontrolę i spójność, barokowe gapienie się otwarcie pokazuje stany emocjonalne, kiedy jesteśmy pod wrażeniem lub

gdy jesteśmy skonfundowani. Jest to niepokorne gapienie się z „szeroko rozdziawionymi ustami”.

Tego rodzaju patrzenie lekceważy rozum i powściągliwość, lubuje się w sprzecznościach i powoduje uniesienie, podobnie jak czyni to sztuka barokowa. Barok dostarcza metafory opisującej tego rodzaju ekstrawagancki sposób patrzenia, nawiązującej do XVII wieku, kiedy sztuka zachodnia cechowała się spektakularną złożonością i wywoływała emocje, przemawiając do zmysłów. Termin „barok”, który pochodzi od portugalskiego słowa określającego perłę o nietypowym kształcie lub od średniowiecznego hiszpańskiego sformułowania oznaczającego niepoprawny schemat logiczny, opisuje to, co nieregularne, dziwaczne, przesadne, szczególne i nielogiczne. Barok otwarcie przeciwstawia się klasycznemu umiarowi i Kartezjańskiej racjonalności. Podważa wiarę w czytelność. W związku z tym, że polega na zniekształceniu, barok wymyka się logicznym narracjom, ignorując poszukiwanie znaczenia, które jest nieodzownym elementem ludzkiego gapienia się w celu zdobywania wiedzy. Barokowe gapienie się, podobnie jak puste spojrzenie, świadczy o niezrozumieniu. Ani jedno, ani drugie nie wpisuje się w koncepcję naukowej obserwacji czy

¹ Koncepcję barokowego patrzenia zapożyczyłam od francuskiej filozofki Buci-Glucksmann, która natomiast zaczerpnęła termin „schizofrenia widzenia” z Merleau-Ponty’ego [84].

też uporządkowanego Kartezjańskiego perspektywizmu². Podczas gdy puste spojrzenie stanowi w rzeczywistości rezygnację z procesu patrzenia, barokowe gapienie się jest formą nazbyt intensywnego zaangażowania się w patrzenie. Barokowe gapienie się jest krnąbrnym poddaniem się temu, co nieokielznane i co nie daje się podporządkować dominującemu porządkowi wiedzy.

Tak rozumiana barokowość jest cechą nie tyle konkretnego obiektu wizualnego, ile spotkania pomiędzy gapiem a osobą, która przyciąga spojrzenia innych. Barokowe gapienie się wikła widza i osobę, na którą on patrzy, w nagłą wzajemną relację, która redefiniuje obie jej strony. Zaistniałe przeładowanie aparatu wzrokowego impulsami jest tym, co wywołuje oszołomienie i zakłopotanie jednej i drugiej strony³. To, co niewytłumaczalne, urzeka zarówno barokowych, jak i naukowo-medycznych gapiów, ale podczas gdy ci pierwsi pozostają w stanie zdumienia, ci drudzy starają się dokonać wiwisekcji tego, czego nie rozumieją, i obnażyć jego sekrety⁴. Zrzeczenie się sprawczości, które wiąże się z barokowym spojrzeniem, będącym skutkiem nagłego zaskoczenia czy też oszalałającej fascynacji, jest zarówno groźne, jak i upajające. Naglące pytanie: „Co to jest?” podnieca barokowych gapiów. Tego rodzaju wizualna dociekliwość sprawia, że osoba, na którą skierowany jest wzrok gapia, jawi się jako nieczytelna. Osoba taka, uznana za obcego, jest jednocześnie przypierana do muru i upodmiotawiana. W końcu to jej widok rzucił gapia na kognitywne kolana. Barokowe

gapienie się uwidacznia w ten oto sposób oboje uczestników zaistniałej interakcji.

Oświeceniowy zwrot ku stosowności i powadze wpisał dziwność w sferę wulgarności.

Również sztuka trywializowała barok, przemieniając go w rokoko, a następnie, pozbawiając charakteru, zastąpiła neoklasycyzmem. Barokowe gapienie się na to, co dziwne, stało się dziwactwem. Zdziwienie ewoluowało w kierunku poprawnego patrzenia⁵. Niemniej barokowe gapienie się może pomóc nam zrozumieć ludzkie reakcje na zaskakujące widoki w dowolnym okresie historycznym. W związku z tym, że barokowe gapienie się stanowi wyraz zadziwienia, a nie władzy, może prowadzić do nowych spostrzeżeń. Władza zamyka bowiem dostęp do wiedzy, natomiast zdziwienie otwiera drogi prowadzące do poznania. Władza prowadzi do dominacji nad osobą, która przyciąga wzrok gapia, zdziwienie zaś prowadzi do dynamicznej relacji między gapiem a osobą, której się przygląda. Angielskie słowo *wonder* jako rzeczownik oznacza dziw, na którym spoczywa wzrok, natomiast jako czasownik – samą czynność podziwiania, czyli patrzenia na to, co dziwne. Dziwić się to pragnąć wiedzy. Dziwy są natomiast jej źródłem. Barokowe gapienie się jest zatem czymś więcej niż zainteresowanym patrzeniem. Porywający widok prowokuje barokowe spojrzenia nawet w czasach współczesnych. Innymi słowy – wciąż podziwiamy różne dziwy.

Gapienie się na siebie samych

Gapimy się, aby się czegoś dowiedzieć, również o sobie samych. Być może, jak sugeruje Jacques Lacan, nasze pierwsze barokowe spojrzenia kierujemy właśnie na samych siebie [Lacan]⁶.

2 W pojęciu tym łączą się ze sobą model wizualności epoki nowoczesnej oparty na użyciu perspektywy, którą uważa się w tym czasie za jedyny „naturalny” sposób widzenia, oraz rozwijana na polu filozofii idea racjonalności subiektywnej sformułowana przez Kartezjusza. Doświadczenie wzrokowe oparte na widzeniu perspektywnym staje się kategorią myślenia i porządkowania świata usankcjonowaną przez naukę. Kartezjański perspektywizm można rozumieć więc jako nowoczesną władzę wzroku *per se* [przyj. red.].

3 W rozdziale *Scopic Regimes of modernisty* książki *Force Fields* Jay sugeruje, że barokowy wzrok, który chwali Buci-Glucksmann, może nie być aż tak atrakcyjnym zjawiskiem w dobie ponowoczesnej, ponieważ zaciera czytelność, którą tak bardzo ceniono w nowożytności [125]. Ani Jay, ani Buci-Glucksmann nie rozważają możliwości, że obiektem barokowego spojrzenia może być podmiot – osoba; oboje przyjmują, że zawsze chodzi o przedmiot martwy.

4 Książka *The Body Emblazoned* Jonathana Sawdaya doskonale omawia kwestie anatomicznego spojrzenia i filozoficznej/religijnej samokontroli [110 i in.].

5 Jest to argument przytoczony przez Daston i Park w 1998 r. Przeczy on typowej narracji dotyczącej postępu historycznego (a nawet ich własnym wcześniejszym narracjom oraz ideom Webera i Canguilhema), według której rozwój nauki nastąpił w związku z dyskredytacją zdziwienia.

6 Ów rozdział pomiędzy percepcją wizualną i doświadczeniem siebie został opisany przez teoretyka psychoanalizy Jacques'a Lacana jako faza lustra, podczas której iluzja całościowego wymiaru ciała widoczna w lustrze konsoliduje rozwijającą się podmiotowość dziecka, zastępując sfragmentaryzowaną, wewnętrzną percepcję siebie. W ten sposób faza lustra tworzy iluzję całości, która stanowi podstawę podmiotowości. Na polskim gruncie dokładniej o „stadium lustra” według Jacques'a Lacana pisze Paweł Dybel. [Zob. *Urwane ścieżki, Przybyszewski, Freud, Lacan*, Universitas, 2000 – przyp. tłum.].

Moment, kiedy zaskakuje nas wersja nas samych ukazana w lustrzanym odbiciu, stanowi jedną z prymarnych scen gapienia się. Wizualny ogląd samego siebie jest dziwny z uwagi na ograniczenia ludzkiej percepcji. Nasze twarze są siedliskami zmysłów, dzięki którym poznajemy świat, a jednocześnie częścią ciała służącą rozpoznaniu, różnicowaniu i afirmacji przez innych. Doskonale znamy nasze twarze dzięki zmysłom zapachu, dotyku, słuchu i smaku, ale nigdy nie poznajemy ich bezpośrednio za pomocą wzroku. Paradoksalnie nie mamy możliwości bezpośredniego oglądu naszych twarzy, które są najbardziej ludzkim, intymnym obrazem nas samych. Nie postrzegamy zatem siebie tak, jak widzą nas inni. Doświadczamy siebie jako ciało, które przemieszcza się po świecie i które dotyka swojego otoczenia i są przez nie dotykane, jak zauważa filozof Maurice Merleau-Ponty. Możemy jednak zobaczyć, jacy jesteśmy, studiując wizerunki i lustrzane odbicia, które odwracają nasz obraz, przez co tym, co widzimy, jest nieco zniekształcone odbicie lustrzane pokazujące, jak wyglądamy dla innych. Osoba w lustrze lub na fotografii nie jest osobą, której doświadczamy. Jest osobą, którą widzą inni. Ów rozdźwięk pomiędzy widzeniem siebie i byciem sobą zachęca do autoanalizy. Uczymy się monitorować siebie i oceniać swój wygląd, intensywnie wpatrując się w te wizerunki, gapiąc się na zaskakujący nas widok, w który wątpimy, a któremu jednocześnie ufamy. Spotykając się twarzą w twarz z samymi sobą przed lustrem, stajemy się jednocześnie podmiotem patrzącym i przedmiotem spojrzenia. Taka autoanaliza może być afirmująca lub alienująca. Zawsze jednak jest absorbująca, często przypominając nieco barokowe gapienie się.

Pokusa gapienia się na siebie samego ma długą historię. Antyczny mit o Narcyzie, podobnie jak mit o Meduzie, ostrzega przed dziwną mocą, która tkwi w intensywnym patrzeniu. Młody Narcyz został tak zniewolony przez swoje zadziwiające odbicie w wodzie, że rzucił się w głębinę i zginął, oddając się bez miary nierozważnemu pragnieniu. Freud wykorzystał koncepcję narcyzmu do opisu charakterystycznego dla współczesnej mentalności skupienia się na sobie. Historie Meduzy i Narcyza pokazują olbrzymią moc wizualnej fascynacji i zwodnicze niebezpieczeństwo, które ze sobą niesie. Oba mity są mocno ironiczne. Parwenez Perseusz przejmuje straszliwą moc Meduzy.

Poszukujący miłości Narcyz znajduje śmierć. Obie opowieści przestrzegają nas przed niebezpieczeństwami związanymi z barokowym gapieniem się.

Wydaje się, że zawsze mieliśmy ambiwalentny stosunek do patrzenia się na siebie samych. Zarówno obecnie, jak i w przeszłości kaznodzieje ostrzegali przed próżnością wynikającą z nadmiernego przyglądania się sobie i potępiali spojrzenia, które wzbudzały pożądanie. Lusterka umieszczane w samochodach przed fotelem pasażera są symbolem frywolnej kobiecości i niemądrej próżności. Nasze odbicie może pokazać nasze podobieństwo do Boga lub sprowokować niebezpieczne „opętane spojrzenia”, które były postrzegane jako narzędzie diabła [Melchior-Bonnet 187]. Pomimo tych ostróg zwracaliśmy się ku naszym odbiciom z coraz większą fascynacją⁷. Nasi przodkowie przyglądali się swoim odbiciom w wodzie i na wypolerowanych kamieniach. Lustra, czyli stworzone przez człowieka narzędzia do przyglądania się samym sobie, były obecne w kulturach starożytnych, od Grecji aż po Chiny. Szklane lustra stały się źródłem bogactwa renesansowej Wenecji. Galeria Zwierciadłana w Wersalu, stanowiąca pomnik nowożytnego wizualnego zauroczenia gapieniem się na siebie samych, została otwarta w 1682 roku. Przed końcem XVIII wieku w Europie duże przejrzyste i dość szeroko dostępne lustra sprawiły, że coraz więcej osób z coraz większym zapałem badało swój wygląd. Nim nastąpiła połowa XIX wieku, małe lusterka podręczne i zintegrowane z meblami lustra domowe weszły do powszechnego użytku.

Portrety fotograficzne, które zyskały popularność na zachodzie Europy w połowie XIX wieku, posłużyły jako kolejna okazja do tego, aby dokładniej przyjrzeć się sobie⁸. Owe obrazy stały się zarówno klątwą, jak i darem, który pozwolił nam dosłownie – jak to ujął Robert Burns – widzieć siebie okiem bliźnich⁹. Ta nowa możliwość gapienia się na siebie stała się również źródłem tego, co Sabine Melchior-Bonnet nazywa „demokratyzacją narcyzmu” [155]. Christopher Lasch twierdzi, że w gruncie rzeczy żyjemy w „kulturze narcyzmu”, która wymaga autoanalizy poprzez zarządzanie swoim wizerunkiem i sprawia, że stajemy się

7 Zob. [Serge i in.].

8 Więcej o fotografii zob. [Kozloff; Lewinski and Magnus].

9 Koncepcja ta pochodzi z wiersza Roberta Burnsa *Do wszy*.

wymuskany, pełnymi obaw i pochłoniętymi sobą jednostkami [Lasch].

Te mnożące się obrazy nas samych dają niesamowicie wiele okazji do barokowego gapienia się, które jest częścią „lustrzanej świadomości” typowej dla współczesnych obywateli. Choć dobrze znamy własny wizerunek, nadal możemy dać się porwać barokowemu spojrzeniu, czego przykładem jest dziecko oczarowane swoim zaskakującym odbiciem, imprezowicz, który widzi swoją wynędzniałą, półprzypomną twarz o poranku, starzejący się dorosły, którego przeraża to, że jego twarz zaczyna przypominać twarz jego rodziców, lub każdy z nas, kiedy widzi dziwny wyraz swojej twarzy na pozowanym zdjęciu z wakacji. Wszyscy przyglądamy się z fascynacją i niedowierzaniem wizerunkowi człowieka, który wydaje nam się obcy. Owe przebliski pokazujące nam, czym możemy być, są zarówno zwodnicze, jak i prawdziwe. Odbicia i fotografie rzekomo oddają rzeczywistość, a jednak ten nasz tajemniczy bliźniak, który na nich widnieje, niekoniecznie przypomina osobę, którą czujemy, że jesteśmy. Intensywne spojrzenia mogą być reakcją na sprzeczne wersje siebie samych.

Obraz, który widzimy, jest zarazem znajomy i obcy; przedstawia mnie i nie-mnie. Gapimy się na siebie, aby nadać sens tej drugiej istocie, która spogląda na nas, kiedy szcزتkujemy zęby; niepokoi nas, kiedy wchodzimy w relacje z innymi; atakuje nas, gdy wchodzimy do oświetlonego pomieszczenia; karci nas za nasz nieunikniony brak samokontroli i urzeka nas wtedy, gdy właściwie tę kontrolę sprawujemy.

Gapienie się na śmierć

Gapimy się nie tylko po to, aby poznać siebie, ale by się również dowiedzieć, czym się staniemy. W ujęciu historycznym gapienie się na martwe ciała bywało zarówno dokładnie wyreżyserowanym rytuałem publicznym, jak i reakcją spontaniczną. Podobnie jak nasz własny obraz, martwe ciało jest zarazem znajome i obce, rozpoznawalnie ludzkie, a jednocześnie zadziwiająco nieożywione. Martwe ciała wyrażają kwintesencję bezruchu i zastoju w świecie naturalnym, kwestionując nasze własne nietrwale ożywienie. Możemy umrzeć przypadkiem lub zabić kogoś celowo. Śmierć stanowi granicę znanego życia, nadając mu kształt i odróżniając je od nicości, która budzi poczucie obcości. Martwe ciała są jednocześnie świadectwem zatrważającej

przypadkowości – chaosu świata i nieumiejętności zmiany tego stanu przez ludzkość. Kiedy dosłownie gapimy się śmierci prosto w twarz, wówczas patrzemy na nasz los z trwogą, przerażeniem, smutkiem, zdumieniem lub po prostu z dużym zainteresowaniem. Barokowe gapienie się na śmierć może być próbą zdobycia wiedzy, której tak naprawdę nigdy nie zdołamy w pełni osiągnąć.

W czasach obecnych, w mainstreamowej kulturze amerykańskiej widok martwego ciała jest nietypowy i często niespodziewany. Jest bodźcem dla oka przyzwyczajonego do tego, co niepodważalnie żywe. Gapienie się na martwe ciała, a w szczególności na moment śmierci lub pełnego rozkładu, w większości zniknęło z naszego doświadczenia w pierwszej połowie XX wieku. Przemysł pogrzebowy oraz zmieniające się definicje dobrego smaku odgradziły nas od niezaprzeczalnych dowodów naszej śmiertelności [Laderman]. Dopóki na skutek reform nie zniesiono surowych kar, tortur i egzekucji publicznych, wbite na pal głowy, zwisające na sznurach wisielcy, ciała okaleczone, gnijące na szubienicy, gotowane, palone, topione i ćwiartowane były bardzo częstym widokiem [Lofland]. Publiczne egzekucje stanowiły widowiska grzechu i zbawienia, zepsucia i sprawiedliwości, obywatelskiego porządku i zbiorowej zemsty, na które patrzono w intensywny sposób. Relacje wzrokowe pomiędzy świadkami a osobą, na której wykonywano wyrok kary śmierci, były tak silne, że postanowiono je złagodzić, zakrywając głowy ofiar kapturami. Tego rodzaju koncepcja kary i stosowana praktyka egzekucji zmieniły się w Ameryce na początku XVII wieku. To, co miało służyć jako publiczne ostrzeżenie, ewoluowało w kierunku internowania jednostki, czyli kary o charakterze prywatnym. Zakłady karne w dużej mierze zastąpiły szubienice, panoptyczny nadzór wyparł zaś publiczne tortury [Masur; Foucault]¹⁰. Nim nastąpiły lata 30. XIX wieku, egzekucje przeniesiono z publicznych rynków do przestrzeni wewnątrz murów więziennych.

Niemniej wiele scen śmierci, które zrytualizowały barokowe patrzeć, przetrwało do czasów współczesnych. Lincz jako forma samozwańczego narzucenia białej supremacji, ciesząca się popularnością w XX-wiecznej Ameryce, był widowiskiem publicznym, które praktykowano długo po tym,

¹⁰ Zob. również [Banner].

jak na skutek wprowadzanych zmian prawnych egzekucje publiczne i tortury zostały usunięte z widoku publicznego [Brundage]. Biali mężczyźni, kobiety i dzieci gromadzili się, aby się pogapić na wieszane lub palone ofiary linczu. Choć odpowiedzialność za te brutalne pokazy można by przypisać jedynie kilku bestialskim rasistom, tłumy zwyczajnych, białych obywateli przyglądały się tym strasznym scenom, jak gdyby były one zwyczajną formą rozrywki. Pamiątkowe zdjęcia i pocztówki, z których wiele nosiło napisy takie jak *Negro Barbeque* (Czarnuchy z grilla), dowodzą, jak silnie zakorzeniona była w ludziach potrzeba patrzenia [Allen 10].

Postępujący komercjalizm nadal pomagał zaspokajać wzrokowy apetyt na śmierć. Amerykańscy przedsiębiorcy połączyli pokazy osobliwości z pokazami medycznymi, czego przykład może stanowić przeprowadzona przez Phineasa T. Barnuma¹¹ publiczna sekcja zwłok Joice Heth, „niepowtarzalnej osobliwości”, którą po raz pierwszy pokazano na żywo w 1835 roku [Barnum 82]¹². Reklamowana jako stuśześcioletnia niania George’a Washingtona, Heth była ślepą, bezzębną, niepełnosprawną niewolnicą, która zabawiała ciekawską widownię zarówno za życia, jak i po śmierci. Barnum przeprowadził jej publiczną sekcję zwłok w 1836 roku przed zgromadzonymi na widowni lekarzami, studentami medycyny, duchowieństwem i reporterami, zbierając opłatę pięćdziesiąt centów od głowy i zarabiając w ten sposób na czysto siedemset dolarów. Otrzymał je od zapalonych gapiów poszukujących prawdy, którą ciało Heth mogło ujawnić [Reiss].

We Francji u schyłku XIX wieku tysiące ludzi odwiedziły paryską kostnicę, aby gapić się na martwe ciała umieszczone za szklanym oknem, które odgradzało nosy żywych od zapachu umarłych. Wszystkie popularne ówczesnie przewodniki polecały tę paryską kostnicę, która

stała w cieniu katedry Notre Dame, stanowiąc obowiązkowy przystanek wycieczek zwiedzających miasto [Schwartz]. W pierwotnym zamysle twórców prezentacja ciał w kostnicy miała ułatwić ich identyfikację, jednak rzeczywistość przerosła ich oczekiwania i kostnica stała się publicznym miejscem zbiorowego gapienia się. Mieszkańcy miast, którzy poszukiwali nowych wrażeń w tej właśnie nowo powstałej formie rozrywki, wpatrywali się w martwe ciała podobnie jak w produkty eksponowane w witrynach sklepowych.

Rozwijający się współczesny przemysł pogrzebowy miał również swój udział w zaspokajaniu potrzeby gapienia się na śmierć. Podczas gdy w paryskiej kostnicy postawiono okno, które miało oddzielać żywych od umarłych, współczesna technologia idzie o krok dalej, pośrednicząc w kontaktach z ciałami umarłych. Współczesny przemysł pogrzebowy łagodzi wpływ śmierci na ciało, zacierając wizualną różnicę pomiędzy żywymi i umarłymi. Dzięki balsamowaniu i innym formom kosmetyki funeralnej, takim jak chirurgia pośmiertna i makijaż pośmiertny, domy pogrzebowe oferują żywym gapiom widok zmarłych, którzy wyglądają niczym żywi [Laderman 104]. Być może tego rodzaju działalność domów pogrzebowych, nastawionych na zaspokojenie ludzkiego impulsu do gapienia się, również częściowo tłumaczy zachowanie współczesnych poszukiwaczy wrażeń, którzy przyglądają się niekończącym się filmowym widowiskom gwałtownej śmierci. W formie szczątkowej impulsu doświadczamy również przypadkiem, kiedy przypominamy sobie o śmierci, przykładowo widząc wypadek na autostradzie przykuwający naszą uwagę podczas nudnych, codziennych podróży do pracy.

Fotografia, jako współczesny sposób oglądania nowych rzeczy, może wkroczyć pomiędzy nas i autentyczne martwe ciała, jednocześnie zwiększając i zmniejszając dzielący nas od nich dystans. Na przykład fotografia pamiątkowa rozwinęła się wraz z portretami fotograficznymi będącymi sposobem utrwalenia wizerunków osób niedawno zmarłych w momencie przejściowym, nim ich ciała ulegną całkowitemu rozkładowi [Burns]. Tego rodzaju fotografie pamiątkowe, podobnie jak balsamowanie, niejako odsuwają moment śmierci i częściowo przywracają życie, sprawiając, że ciało zostaje zatrzymane w momencie, kiedy przyciąga wzrok innych. Zdjęcia te odrywają zatem śmierć od rzeczywistego doświadczenia, choć mogą również

11 Phineas T. Barnum – amerykański przedsiębiorca cyrkowy, założyciel Barnum and Baileys Circus, specjalizujący się we *freak show*, uznawany za prekursora przemysłu rozrywkowego [przyp. red.].

12 Zjawisko, które Jonathan Sawday nazywa związaną z pokazami medycznymi „kulturą prosektoryjną”, miało swój początek w epoce wczesnonowożytnej. Kierowało ono badawczy wzrok na wnętrze ciała, pozwalając ówczesnym naukowcom je zobaczyć, czyli doświadczyć widoków niedostępnych dla zwykłych ludzi. O publicznych sekcjach zwłok zob. [Sawday; Reiss].

przywieść odległą śmierć przed nasze oczy i tam ją zatrzymać. Podczas gdy fotografia pamiątkowa ma charakter zamierzony i jest pozowana, fotografia dziennikarska spontanicznie pokazuje, jak śmierć zakłóca życie.

Fotoreporterowi o pseudonimie Weegee wielokrotnie zdarzyło się uchwycić moment niespodziewanej śmierci na swoich sensacyjnych zdjęciach Manhattanu z lat 40. Co więcej, Weegee ukazał, jak bardzo natarczywie gapimy się na śmierć. Pracując dla tabloidów i policji na Manhattanie, Weegee robił zdjęcia miejsc wypadków samochodowych, morderstw, pożarów i porachunków gangsterskich. Wiele z tych naturalistycznych, budzących sensację fotografii Nowego Jorku skupiało się nie tyle na pasjonującej scenie śmierci, ile na samej czynności gapienia się na nią. To właśnie gapie znajdują się w centrum uwagi na wielu z tych zdjęć. W rozdziale zatytułowanym *The Curious Ones* (Ciekawscy) wydanej w 1945 roku książki Weegeego pod tytułem *Naked City* (Nagie miasto) widzimy widzów przyglądających się z szeroko otwartymi oczami przykuwającym uwagę makabrycznym scenom. Weegee precyzyjnie podsumowuje w nim zasady działania barokowego gapienia się: „Ci mężczyźni, kobiety i dzieci na chodnikach Nowego Jorku... ciągle się spieszący... jak gdyby od tego, czy dotrą do celu, zależało ich życie..., ale zawsze znajdujący czas na to, aby się zatrzymać i popatrzeć na pożar... morderstwo... kobietę, która za chwilę skoczy z okna. [...] Kiedy już nacieszą swoje oczy, znikają równie szybko, jak się pojawili” [34]. Weegee uwiecznia stymulację i fascynację, błyskające w oczach gapiów. Czyste zdumienie malujące się na zaabsorbowanych twarzach widzów decyduje o sile oddziaływania tych fotografii. Na jednym ze zdjęć widzimy tłum uważnie przyglądający się ratownikom starającym się z determinacją resuscytować podtopionego pływaka na Coney Island w 1940 roku. Wzrok ludzi skupiony jest na przysłoniętym ciele, które ledwo widać na brzegu zdjęcia. Ich oblicza wyrażają troskę, bezradność, zatrzwożenie, unik, a nawet przyjemność. Inne zdjęcie z 1942 roku pokazuje wykrzywione twarze matki i córki. Prerażony wzrok utkwiły w płonącym budynku, w którym pozostała druga z córek. Kilka zdjęć Weegeego ukazuje gapiów, którzy są świadkami pośmiertnych obrządków. Jedno przedstawia zakryte ciała ofiar pożaru, drugie – włóczęgę potrąconego przez taksówkę w dzielnicy Lower

East Side. Zdjęcie *Ambulance* (Karetka) z 1943 roku uwiecznia gapiów, którzy nagle porzucili swoje codzienne rutynowe czynności, aby przyjrzeć się niewyobrażalnemu widokowi. Na zdjęciu z ciemnego nocnego tła wylania się biała twarz policjanta zwrócona w kierunku martwej twarzy niesionej kobiety. Fotografia ukazuje szeroko otwarte oczy i gapiowaty wyraz twarzy mężczyzny, który ze zdumieniem przygląda się zjawisku śmierci. Gapie pochłonięci widokiem momentu, w którym życie nagle zmieniło się w śmierć, wydają się na zdjęciu Weegeego patrzeć również po to, aby poznać historię wydarzenia. Na przykład na zdjęciu zatytułowanym *Killed in a Car Crash* (Zabity w wypadku samochodowym) uwagę gapiów przykuwa wielki, pogruchotany i zniekształcony wrak samochodu, który opowiada historię konkretnej śmierci w bardziej dramatyczny sposób niż leżące tuż obok, zakryte ciało ofiary.

Sam Weegee przyznał, że „urzeką [go] zagadkowość morderstw”. Jego zdjęcia w mniejszym stopniu przedstawiają ofiary morderstw, a w większym fascynację okazywaną przez widzów, których uwiecznia [Weegee and Coplans 13]. Na swoich zdjęciach patrzących się tłumów Weegee często umiejscawia swój aparat w miejscu, w którym rozgrywa się widowisko – pożaru, martwego ciała czy też rozbitego samochodu, aby na pierwszym planie ująć tłum zahipnotyzowany widokiem, którego jego zdjęcia nigdy nie ukazują. Na pierwszym planie często znajdujemy powykrzywiane twarze przepychających się dzieci, chcących zająć miejsce z przodu, z którego będą miały lepszy widok. Przykładowo *Their First Murder* (Ich pierwsze morderstwo) pokazuje dzieci walczące o lepszą pozycję do gapienia się na coś, co znajduje się przed nimi, ale za plecami fotografa¹³. Ich zaniepokojone, a jednocześnie niepokojące wyrazy twarzy zostały skonfrontowane z bardziej obojętnymi spojrzeniami dorosłych gapiów, którzy stoją wokół nich. Napis umieszczony pod kolejną grupą żądnych

13 Zdjęcie nosi tytuł *Their First Murder* (Ich pierwsze zabójstwo). Tłum zebrał się w brooklyńskiej dzielnicy Williamsburg w Nowym Jorku, aby obejrzeć ciało Petera Mancuso, który został dwukrotnie postrzelony ze skutkiem śmiertelnym przez nieznanego sprawcę, kiedy jego samochód stał na czerwonym świetle. Płacząca kobieta jest ciotką Mancuso, natomiast chłopiec, który ciągnie za włosy stojącą przed nim dziewczynkę, to jej syn. (Fotografia autorstwa Weegeego [Artura Felliga//International Centre of Photography/Getty Images]).

wrażeń dzieci otaczających płaczącą kobietę brzmi: „Jego krewna płakała... pozbawione perspektyw na przyszłość dzieci z sąsiedztwa miały natomiast doskonałą zabawę, kiedy drobny oszust został postrzelony i zabity” [Weegee 86]. Ukazanie dzieci jako najbardziej zapalonych gapiów wydaje się potwierdzać to, że intensywne wpatrywanie się jest impulsem pierwotnym, który nie został jeszcze przez te dzieci poskromiony. Upomnienia, aby się nie gapiły, nie wyparły jeszcze wzrokowej fascynacji i nie narzuciły im grzecznego umiaru.

To, co psychologowie i inni lekarze nazywają przyjemnością płynącą z przyływu dopaminy na skutek doświadczania wizualnych nowości, możemy również nazwać barokowym gapieniem się na dziwy. Jest to nie tylko impuls do patrzenia, ale również do tego, aby się dowiedzieć, co się stało, poznać daną historię, aby podziwiać to, co budzi zdziwienie. Gapienie się zaspokaja nasze pragnienie stymulacji wizualnej: karmi zgłodniały umysł. Widoki, które przyciągają wzrok – takie jak nasze odbicie w lustrze lub martwe ciało – budzą w nas pilną potrzebę poszerzenia swojej wiedzy. Gapienie się na drugą osobę komplikuje jednak uczucie dreszczyku emocji płynącego z intensywnego patrzenia się. Wzajemna wymiana spojrzeń sprawia, że stajemy się obnażeni i podatni. W związku z tym, jak zdążyliśmy się już dowiedzieć, porządek społeczny stara się regulować, a nawet zrytualizować relacje wizualne. Wzajemne gapienie się na siebie przez obce sobie osoby, które stanowi doskonałą okazję do spotkania z ludzką różnorodnością, jest we współczesnej kulturze amerykańskiej postrzegane jako niestosowne, jako naruszenie surowych zasad rządzących społecznymi interakcjami. Barokowe gapienie się dostarcza nam zatem tego, czego pragniemy, ale również jest źródłem problemów wówczas, gdy kierujemy nasz wzrok na inne osoby. Ta sprzeczność sprawia, że gapienie się jest pełną napięcia formą ludzkiego zachowania, której trudno się oprzeć.

Niebezpieczeństwa barokowego gapienia się

Relacja oparta na gapieniu się może budzić pragnienia i obawy – zarówno w gapiu, jak i w osobie, której ów gap się przygląda. Choć uważamy, że gapienie się jest formą afrontu wobec osoby, na którą kierujemy wzrok, wystawia ono również gapia na ryzyko doświadczenia różnego rodzaju sprzeczności. Konfrontacje z nieczytelnymi

ciałami zakłócają naszą zadumę nad codziennym krajobrazem wizualnym. Z jednej strony, mogą one stanowić pożądaną okazję do tego, aby ożywić nasze przytłumione zmysły lub nawet zrozumieć świat na nowo. Z drugiej strony, widoki, które przyciągają nasz wzrok, mogą spowodować o wiele więcej, niż po prostu zaburzyć przewidywalny obraz naszego otoczenia. Zdumiewający wygląd innych ludzi, którzy posiadają nietypowe ciała lub zachowują się w nietypowy sposób, może być przyczyną nadmiernej psychologicznej stymulacji. Z punktu widzenia psychologii indywidualnej nagłe pojawienie się tego rodzaju osoby może spowodować to, co Adam Phillips nazwał „radycznym obłądzeniem” jednostki. Według Phillipsa we Freudowskim modelu osobowości ego jest wiecznie czujne i podatne na „doświadczenie traumatycznej ekscytacji czy raczej na uwodzicielską moc własnej ekscytacji” [42]. Rola ego polega na uspokojeniu jednostki, ochronie jej przed bezpośrednim, pierwotnym, przemożnym wpływem pragnienia. Ego musi przez cały czas przerabiać nasze dziecinne „pierwotne żądania” na dojrzałe i dorosłe „rozmyślnie, społeczne opanowanie”, które jest wyrazem samokontroli i przykładem dopuszczalnych schematów ekscytacji [42-43]. Potencjalna sytuacja, w której dochodzi do gapienia się, jest obarczona ryzykiem. Może bowiem zniszczyć kruche opanowanie, dzięki któremu ego stara się utrzymać w ryzach wrodzoną ludzką pobudliwość, a więc wiąże się z niebezpieczeństwem, że damy się pochłonąć niekontrolowanemu pragnieniu. Tego rodzaju „obłądzenie” zagraża naszemu kruchemu, nie zawsze dobrze strzeżonemu ego. Chociaż wspólnie stworzyliśmy prawa społeczne, które chronią nas przed gapieniem się, owe konwencje mogą dodatkowo zwiększyć nasz niepokój. Nasza nieunikniona pobudliwość determinuje nas do tego, abyśmy łamali zasady społeczne dotyczące stosownego zachowania wzrokowego.

Ta chęć intensywnego patrzenia jest potencjalnym źródłem wstydu. Gapienie się obnaża nasze pragnienie, aby zawiesić wzrok na tym, co nowe – popęd, który jest być może równie trudny do okiełznania co popęd seksualny czy potrzeba jedzenia. Wspomnijmy słynną przypowieść Jeana-Paula Sartre’a dotyczącą wstydu związanego z gapieniem się. Według Sartre’a wszelkie gapienie się jest zakazane, ponieważ druga osoba może być jego świadkiem. „Inny *patrzy* na mnie”, kiedy sam

się gapię. Bycie przyłapanym podczas podglądania przez dziurkę od klucza „sceny pierwotnej”, czyli sceny seksu, wiąże się dla Sartre’a z tym, że inny „przechowuje sekret [jego] bytu, wie, czym *jes[t]* [...] inny ma [nad nim] przewagę” [453]. Wszystko, co ów „inny” potrzebuje wiedzieć o „nim”, to to, że się gapi. W tym kontekście wszelkie gapienie się jest ukradkowym patrzaniem się na to, co lubieżne. Tak przedstawiony związek między patrzaniem a byciem postrzeganym wykracza poza prostą relację między sprawcą i ofiarą. Według wizji Sartre’a wizualny głód, który nami kieruje, w większym stopniu zniewala gapia niż osobę, której ów gap się przygląda.

Kolejny rodzaj psychologicznego lęku, który gapienie się wzbudza w gapiu, to niepokojąca świadomość własnego ucieleśnienia. Wyparcie śmierci i słabości, które pozwala naszemu ego radzić sobie w życiu codziennym, wiąże się z tym, że nasze ciała pozostają dla nas niewidzialne [Leder]. W przypadku zaangażowania, które się rodzi, gdy gapimy się na nietypowe ciała, gap zostaje zmuszony do tego, aby porzucić to, co Phillips nazywa „dobroczynnym zapomnianiem o ciele, które troszczy się samo o siebie” [40]. Ciało, które przyciąga spojrzenie innych, wciąga naszą uwagę w zasadzkę, domagając się od nas uznania zarówno jego, jak i naszego własnego ucieleśnienia. Tego rodzaju świadomość podważa oczywistość naszych własnych ciał, uzmysławiając nam to, że ciało bez przerwy podlega zaburzeniom wywoływanym przez pragnienia, choroby i śmierć¹⁴. Ciała, które nalegają, abyśmy je dostrzegli, zniewalają nas. Poddawanie się impulsowi do gapienia się pokazuje naszą nieumiejętność odparcia ekscytującego bodźca mimo oddziaływania naszego czujnego superego oraz zinternalizowania przez nas rodzicielskich zakazów. Gapienie się jest formą fascynacji potwierdzającej bezkompromisowość naszych własnych ciał.

Dla osoby, na której spoczywa wzrok gapia, bycie obiektem wizualnej analizy jest dużo bardziej skomplikowane niż bycie ofiarą złych manier innych osób. Niechciane spojrzenia gapiów z pewnością mogą być denerwujące i nużące. Ich wzrok może się również wydawać oskarżający. Bycie obiektem spojrzeń gapiów i w ten sposób doświadczanie pewnej formy wizualnego nękania stanowi

wypaczenie naszej potrzeby bycia widzianym – nieustannego przykuwania wzroku uważnego widza – którą D.W. Winnicott uważa za podstawę rozwoju osobowości [“The Theory” 585-595]¹⁵. Bycie postrzeganym jest formą rozpoznania, uznania i potwierdzenia naszego istnienia przez najważniejszą osobę, która utrzymuje nas przy życiu. Poetka Audre Lorde uchwyciła paradoks osoby, na której spoczywa wzrok gapia, w następujący sposób: „Boimy się widoczności, bez której nie możemy do końca prawdziwie żyć” [52]. Intensywne rozpoznanie, do którego dochodzi w sytuacji gapienia się, jest czymś, czego potrzebujemy, a jednocześnie się boimy. Bycie przedmiotem spojrzeń gapiów oznacza bycie poddawany ocenie, bycie zawłaszczonym lub nagle odrzuconym. Wizualny uścisk, którym obejmuje nas spojrzenie gapia, legitymizuje jednak nasze istnienie oraz pokazuje, że mamy dla innych znaczenie, choć być może jednocześnie eksponuje nasze najgłębsze słabości. Gapienie się jest zatem źródłem władzy, która może nas pokrzepić, ale też niszczyć. Owa władza, jaką posiada nad nami druga osoba, ożywia relację opartą na gapieniu się. Nasz głód gapienia się i obawy z nim związane należy poskramiać. Pierwotna potrzeba patrzenia oraz bycia obiektem, na który patrzą inni, jest na tyle silna, że obwarowaliśmy ją fortecą dekretów i rozporządzeń, które kontrolują, a nawet eliminują gapienie się.

¹⁴ Zob. [Blanchot and Sitney], szczególnie strony 63-77.

¹⁵ Zob. [The Maturation Processes].

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Allen, James. *Without Sanctuary: Lynching Photography in America*. Twin Palms, 2000.
- Banner, Stuart. *The Death Penalty: An American History*. Harvard University Press, 2002.
- Barnum, Phineas T. *Struggles and Triumphs; Or, Forty Years' Recollections of P.T. Barnum*. J.B. Burr, 1869.
- Blanchot, Maurice. *The Gaze of Orpheus, and Other Literary Essays*. Station Hill Press, 1981.
- Brundage, W. Fitzhugh. *Under Sentence of Death: Lynching in the South*. University of North Carolina Press, 1997.
- Foucault, Michel. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Translated by Tadeusz Komendant, Aletheia, 1998.
- Jay, Martin. *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*. Routledge, 1993.
- Kozloff, Max. *The Theatre of the Face: Portrait Photography Since 1900*. Phaidon, 2007.
- Lacan, Jacques. "The Mirror Stage". *Écrits: A Selection*, translated by Alan Sheridan, Norton, 1977, pp. 1-8.
- Laderman, Gary. *Rest in Peace: A Cultural History of Death and the Funeral Home in Twentieth-Century America*. Oxford University Press, 2003.
- Lasch, Christopher. *Kultura narcyzmu. Amerykańskie życie w czasach malejących oczekiwań*. Translated by Grzegorz Ptaszek, and Aleksander Skrzypek, Sedno, 2015.
- Leder, Drew. *The Absent Body*. University of Chicago Press, 1990.
- Lewinski, Jorge, and Magnus Mayotte. *The Book of Portrait Photography*. Random House, 1982.
- Lofland, Lyn A. *A World of Strangers: Order and Action in Urban Public Space*. Basic Books, 1973.
- Masur, Louis P. *Rites of Execution: Capital Punishment and the Transformation of American Culture, 1776-1865*. Oxford University Press, 1989.
- Melchior-Bonnet, Sabine. *The Mirror: A History*. Routledge, 2001.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Widzialne i niewidzialne*. Translated by Malgorzata Kowalska, et al., Aletheia, 1996.
- Philips, Adam. *On Kissing, Tickling, and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life*. Harvard University Press, 1993.
- Reiss, Benjamin. *The Showman and the Slave: Race, Death, and Memory in Barnum's America*. Harvard University Press, 2001.
- Richardson, Ruth. *Death, Dissection, and the Destitute*. University of Chicago Press, 2000.
- Sartre, Jean-Paul. *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*. Translated by Jan Kielbasa, et al., Zielona Sowa, 2007.
- Sawday, Jonathan. *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. Routledge, 1995.
- Schwartz, Vanessa R. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-De-Siècle Paris*. University of California, 1998.
- Serge, Roche, et al. *Mirrors*. Rizzoli, 1985.
- Weegee. *Naked City*. Essential Books, 1945.
- Weegee, and John Coplans. *Weegee's New York: Photographs 1935-1960*. Neues, 1996.
- Winnicott, Donald W. *The Maturational Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development*. International Universities Press, 1965.
- . "The Theory of the Parent-Child Relationship". *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 41, 1960, pp. 585-595.

Fragment książki Rosemarie Garland-Thomson *Staring: How We Look* (Oxford University Press Inc., New York, 2009). Książka *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym* w przekładzie Katarzyny Ojrzyńskiej ukaże się do końca 2019 roku. Przekład książki jest elementem projektu „Gap się!”, współfinansowanego ze środków Miasta Stołecznego Warszawy i realizowanego przez Fundację Teatr 21.

Copyright © 2009 by Oxford University Press, Inc.
Published by Oxford University Press, Inc.
198 Madison Avenue, New York, New York 10016
www.oup.com

Oxford is a registered trademark of Oxford University Press