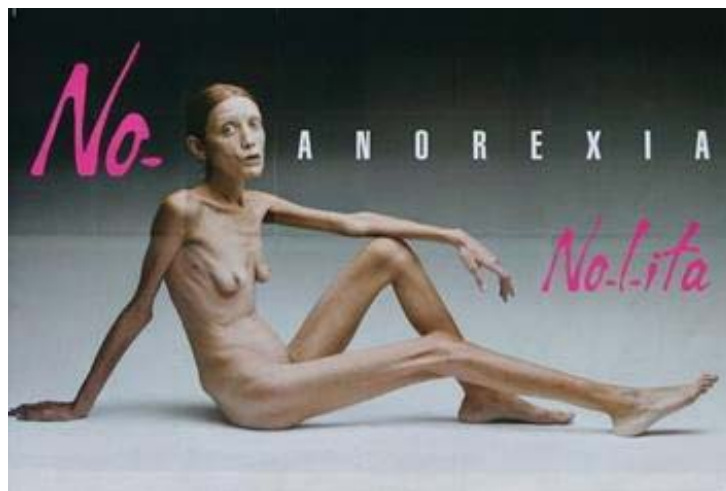


Mięso przekazu, czy skoorupa ciała: Dylematy odbiorcy współczesnej kultury audiowizualnej

Kiedy we wrześniu 2007 roku modelka Isabelle Caro postanowiła pokazać swoje nagie ciało na billboardzie¹, zdania opinii publicznej na ten temat były skrajnie różne. W prasie rozgorzała dyskusja nad słusznością postępowania 26-letniej Francuzki. „Reklama Toscaniego szokowała Włochy i wywołała lawinę polemik. W gazetach i programach telewizyjnych pojawiają się liczne protesty ludzi z branży jak i zwykłych przechodniów oraz czytelników, których wstrząsnęło szokujące zdjęcie.



Toscani oskarżany jest przede wszystkim o brak etyki, okrucieństwo oraz wykorzystywanie problemu anoreksji do promowania i co za tym idzie zwiększenia sprzedaży odzieży damskiej. Zwolennicy podkreślają natomiast, że reklama przywołała na pierwszy plan problem anoreksji i jest kolejnym ważnym krokiem w kierunku wyeliminowania choroby². Odbiorcy, na co dzień oswojeni z wszechobecną nagością, nie potrafili w tym przypadku właściwie zinterpretować i w pewnym sensie „oswoić” portretu obnażonej kobiety. W burzy medialnej,

1. Co ciekawe, autorem zdjęcia jest Oliviero Toscani, który w latach 90 XX wieku odpowiadał za przygotowywanie kampanii reklamowych firmy Benetton, które również wzbudzały wiele kontrowersji (wystarczy wspomnieć o zdjęciach całujących się księdza i zakonnicy (kampania jesień/zima 1991–1992) lub umierającego na AIDS (kampania wiosna/lato 1992).

2. Anita Kwestorowska, *Oliviero Toscani szokuje zdjęciem anorektyczki*, „Gazeta Wyborcza”, 2007, 29.08.

jaka rozpętała się wokół zdjęcia niebagatelne znaczenie miał również fakt, że była to kolejna kampania przygotowana przez Toscaniego, która spotkała się z niemal identycznymi zarzutami³.

Przyczyna indolencji odbiorczej oraz gwałtownych reakcji leżała nie tyle w zupełnym odsłonięciu ciała, ile w specyficznych cechach, można by nawet rzecz właściwościach, wizerunku. Obraz Isabelle przeraźliwie chudej, z zapadniętymi piersiami, przezroczystą skórą pokrytą meszkiem i wylupiastymi oczyma jest w istocie znakiem: odcisniętym na fotografii symbolem naszych czasów. Na fakt, iż uprawnione jest poszukiwanie głębszego sensu w billboardowym wizerunku modelki, zwracają uwagę wcześniejsze kampanie z udziałem autora zdjęcia – Oliviera Toscaniego oraz nieomal filozoficzna otoczka, jaką im nadawał.

Nie staram się namawiać publiczności do kupna, nie chcę jej hipnotyzować – dążę natomiast do dialogu w kwestii pewnej koncepcji filozoficznej [...]. Przekształca się tu slogan reklamowy w postawę humanistyczną. Akcentuje postępowe nastawienie Benettona i lansuje filozoficzny wizerunek znaku firmowego bez związku z samą konsumpcją⁴.

W związku z tym zdjęcie nagiej anorektyczki, która *nota bene* nie jest anonimowa i już wcześniej otwarcie wspominała o swojej chorobie, należy traktować jako coś więcej niż tylko grę z odbiorcą obliczoną na wywołanie reakcji dzięki naruszeniu kategorii szoku kulturowego oraz tabu. Zwłaszcza, że autor zdjęcia deklaruje:

Nie jestem cyniczny, poszukuję nowych środków wyrazu. Dyskutuję z publicznością jak inni artyści. [...] podgryzam konformizm zadufania. Wykorzystuję możliwości reklamy – pogardzanej i nie wyzyskanej sztuki, jej siłę oddziaływania i zdolność prezentacji. Drapię opinię publiczną tam, gdzie ją swędzi⁵.

Zatem można zaryzykować stwierdzenie, że Toscaniemu zależy na pokazaniu na billboardzie czegoś więcej niż tylko nagiej, chorej kobiety. Wychudzone ciało przykuwa uwagę po to, by zwrócić uwagę na inne ciała – sztucznie wypielęgnowane modele ludzkie z reklam, z którymi obcujemy na co dzień. Obnaża idyllę przygotowaną na użytek odbiorców, skrupulatnie ukrywającą prawdę o świecie i, co gorsza, sobie samej⁶. Dlatego sprzeciw odbiorców reklamy na widok podo-

3. Oliviero Toscani, *Reklama uśmiechnięte ścierwo*, Agencja Wydawnicza Delta, Łódź 1995, s. 42, 49–53, 55–56, 72–79.

4. Toscani, s. 45.

5. Toscani, s. 87.

6. Zdaniem Toscaniego reklama to: „uperfumowany kawał ścierwa. O świeżym nieboszczyku zwykło się mówić: »Wyglądał bardzo dobrze, zupełnie jakby się do nas uśmiechał«. To samo odnosi się do reklamy. Umarła, ale wciąż się uśmiecha”. (Toscani, s. 36.)

bizny Caro jest tym gwałtowniejszy, im bardziej „wrosli” oni w świat stworzony przez obrazy reklamowe. Typ ich zachowania jest niemal kalką mitu jaskini platońskiej, w której uwięzieni ludzie za rzeczywiste przyjmują obrazy cieni: „[...] – Więc gdyby mogli rozmawiać jeden z drugim, to jak sądzisz, czy nie byłiby przekonani, że nazwami określają to, co mają przed sobą, to, co widzą? – Koniecznie”⁷. We współczesnym świecie każdy z nas ma przed sobą setki wizerunków reklamowych, to fakt niezbity. I dlatego wielu, którzy z reklamą obcują od lat na widok zdjęcia lub wzmianki o fałszu tej rzeczywistości reagują gwałtownie, podobnie jak kajdaniarze u Platona prowadzeni z ciemności w stronę światła: „[...] I gdyby ich ktoś próbował wyzwalać i doprowadzać wyżej, to gdyby tylko mogli chwycić coś w garść i zabić, na pewno by go zabili. – Z pewnością – powiada”⁸. Naturalna chęć obrony swoich przekonań w tym przypadku staje się zapalczywą walką z oczywistymi faktami. Analogicznie w przypadku Oliviera Toscaniego sprzeciw odbiorców nasuwa myśl o pewnej doprowadzonej do granic możliwości właściwości współczesnych obrazów, nie tylko reklamowych i ciał, które są na nich przedstawiane.

Michel Foucault w swojej książce *Nadzorować i karać* przytoczył tezę Rusche’a i Kirchheima dotyczącą systemu penitencjarnego, która jako metoda prowadzenia badań może mieć zastosowanie bardziej uniwersalne.

Najpierw trzeba pozbyć się złudzenia, że system karny jest przede wszystkim (jeśli nie wyłącznie) sposobem napiętnowania zbrodni i że pełniąc tę funkcję może być surowy lub łagodny, nastawiony na pokutę lub poprawę [...]. Analizować trzeba raczej „konkretne systemy penitencjarne” – badać je jako zjawiska społeczne, których nie tłumaczy do końca ani armatura prawna społeczeństwa, ani jego fundamentalne wybory etyczne; umieszczać je we właściwym im obszarze funkcjonowania, gdzie nie wszystko sprowadza się do ścigania zbrodni; pokazywać, że środki prawne nie są prostymi mechanizmami „negatywnymi”, pozwalającymi na tłumienie, zapobieganie, wykluczanie, eliminowanie, ale również wiążą się z szeregiem skutków dodatnich i pozytywnych, dla których mają być podbudową [...]⁹.

Przytoczoną w cytacie metodologię można zastosować także do badań nad ciałem człowieka i jego obrazowaniem obecnym w ikonografii. Bowiem niezależnie od okresu, którego dotyczyć będą rozważania ciało w nim prezentowane nie będzie już fizycznym, można by rzec materialnym, „mięsnym” przedmiotem, ciałem samym w sobie, lecz pewną ideologią zamkniętą w jego ramach, ukrytą pod powierzchnią jego fizyczności, pozy, stroju czy sposobu utrwalenia. I dlatego moda,

7. Platon, *Państwo*, De Agostini, Warszawa 2003, s. 313.

8. Platon, s. 316.

9. Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 26.

sposób bycia, metody utrwalania wizerunku, czy panujące w tym zakresie wzorce nie są autonomicznymi systemami, lecz stanowią dokładne odwzorowanie tego, co w danej epoce było najistotniejszym elementem i wpływało na inne dziedziny życia i egzystencji ludzkiej. Ciało, jego wizerunek były i nadal są sankcjonowane przez wszystko to, co je otacza oraz towarzyszy im w ich egzystencjalnym przejawie. Zaskakująco wyraziście widać tę zależność współcześnie, kiedy coraz doskonalsze nowe technologie i wykreowane przez nie nowe media ingerują w sferę cielesności oraz jej obrazu.

Charles Peirce w swojej teorii przedstawił rozumienie znaku, które zakładało, że jest on podstawowym elementem komunikacji. W związku z tym potencjalnie niemal każdy obiekt, wytwór lub rzecz były nośnikami znaczenia. Zatem w myśl tej teorii „wszechświat jest olbrzymim znakiem, wspaniałym symbolem celów Boga, wypracowującym swe konkluzje w żyjących rzeczywistościach [...]”¹⁰. Każdy holistycznie pojmowany znak, czyli całość znaczącego znaku, zakładał w sobie triadyczną relację pomiędzy środkiem przekazu, przedmiotem zewnętrznym i znaczeniem.

Znak, czyli reprezentamen, jest Pierwszym, które znajduje się w takiej autentycznej relacji do Drugiego, zwanego jego przedmiotem, że może określić Trzecie, zwane jego interpretantem, które przejmuje na siebie triadyczną relację w stosunku do tego samego przedmiotu¹¹.

Tak pojmowane znaki, zdaniem Peirce’a, dzieliły się na trzy podstawowe rodzaje: symbol, indeks i ikonę¹². Symbol nie zakładał żadnego związku między wyrażonym elementem a jego znakiem graficznym, związek pomiędzy nimi był umowny, zapośredniczony mentalnie, zaczerpnięty z wiedzy lub tradycji. Natomiast podstawowym wyróżnikiem ikony, zdaniem Peirce’a, był bezpośredni związek wizualny przedmiotu i jego wyobrażenia. „Istotną, szczególnie wyróżniającą cechą znaku ikonicznego jest to, że dzięki jego bezpośredniej obserwacji można odkryć prawdy o przedmiocie inne niż te, które wystarczają do określenia jego budowy”¹³. Z kolei najważniejszy w przypadku niniejszych rozważań rodzaj znaku – indeks, nazywany także wskaźnikiem – z założenia powstaje w wyniku kontaktu przedmiotu z materią, jest czymś w rodzaju odcisniętego śladu. Stąd łatwo wysnuć wiosek, iż by indeks mógł powstać, musi pierwotnie istnieć element znaczący: dym traktowany jako indeks ognia, nie istnieje bez niego, tak samo

10. Marian Dobrosielski, *Filozoficzny pragmatyzm C. S. Peirce’a*, PWN, Warszawa 1967, s. 163.

11. Dobrosielski, s. 163.

12. Dobrosielski, s. 163.

13. Charles Peirce, *Wybór pism semiotycznych*, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1997, s. 151.

jak tradycyjna fotografia musi mieć obiekt fotografowany, którego ślad zostanie uwieczniony na kliszy filmowej.

Śledząc historię przedstawień ciała ludzkiego można zauważyć, że przez wiele wieków dominowały w niej wyobrażenia ikoniczne bądź symboliczne. Były one w pewnym sensie wymuszone przez niedoskonałe, ograniczające w tym względzie techniki tworzenia. Jednak już w połowie XIX wieku pojawiła się nowa, nieznana dotąd możliwość utrwalania wizerunku – dagerotyp. Względna łatwość tworzenia podobizn oraz fakt, iż działo się to za pośrednictwem maszyny sprawiły, że bardzo szybko uznano je za bezstronnych świadków, którzy nie ulegają presji jakichkolwiek fałszerstw. Fotografia, której relacja między przedmiotem a jego obrazem w powszechnym przekonaniu do złudzenia przypominała relację sankcjonującą grupę znaków indeksowych, zawładnęła masową wyobraźnią. I o ile ludzie od początku mieli świadomość, że sposób postrzegania świata przez malarza także zawiera się w „odbiciu” na obrazie (do dziś możemy znaleźć na to dowody, np. w opiniach o malarstwie Matejki, wedle których nagromadzenie postaci na pierwszym planie oraz szczątkowy zarys kolejnych planów jest wynikiem jego wady wzroku – był on krótkowidzem) i dlatego raczej należy je zaliczyć do grupy znaków ikonicznych, o tyle nie zdawano sobie sprawy z możliwości manipulowania elementami zdjęć. Nawet zawód retuszera nie nadwątlił podstaw tej wiary.

Przekonanie o „czystości” obrazu fotograficznego tkwi w jego odbiorcach do dziś. Wiara w to, że istnieje bezpośredni związek pomiędzy przedmiotem a jego utrwalonym obrazem, czyli mówiąc prościej, przekonanie, że skoro powstał obraz musiał istnieć pierwowzór, sprawia, że niewielu „pochłaniaczy obrazów” zdaje sobie sprawę ze sztuczności tej relacji. Dodatkowo przekonanie to pogłębiają nowe technologie medialne, których praktycznie już niczym nieograniczone (może poza naszą, ludzką wyobraźnią) możliwości, pozwalają na daleko idące modyfikacje, nie tylko w obrazie statycznym, lecz także ruchomym. Wskutek tego zapisana i odwzorowana cielesność przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie. Nie może być już znakiem, indeksem rzeczywistości, bo tak naprawdę niewiele ma z nią wspólnego. W skrajnych przypadkach nie istnieje żaden rzeczywisty odnośnik tego, co widzimy na zdjęciu, czy ekranie: tak było w przypadku jednej z postaci występującej w trylogii *Władca Pierścieni*¹⁴ – Golluma. Już na etapie tworzenia ambicją producentów było wykreowanie autonomicznego bytu, którego obecność na ekranie mistyfikuje indeksowość.

Gollum został powołany do istnienia dzięki połączeniu najnowocześniejszej animacji komputerowej z wyrafinowaną technologią odwzorowania ruchu, używającą „dynamiki

14. *Władca pierścieni. Dwie wieże*, reż. Peter Jackson, Niemcy, Nowa Zelandia, USA, 2003.

płynów”. Peter Jackson chciał uniknąć wrażenia „komputerowości” postaci, więc zamiast skomplikowanego projektowania realistycznych ruchów mięśni i stawów widocznych pod falującą skórą, Gollum zapożyczył je od tych rzeczywistych, organicznych. Plastyki komputerowi studiowali nawet atlasy anatomiczne, by stworzyć wiarygodny wygląd skóry Golluma¹⁵.

Wszystkie opisane zabiegi miały jeden podstawowy cel: stworzenie niewiarygodnie „rzeczywistego” wyobrażenia, animacji ciała graficznego prawdziwszej niż zwyczajne, tradycyjne ciała. Jak deklarował reżyser filmu, Peter Jackson, „chciałem, by potwory wyglądały na prawdziwe, łącznie z takimi szczegółami, jak brud za pazurami trolla jaskiniowego czy przekrwione, wylupiaсте oczy Golluma”¹⁶. W efekcie powstała postać, która zawładnęła masową wyobraźnią na równi z rzeczywistymi aktorami, o czym świadczy ogromna ilość gadżetów, plakatów i zamieszczanych w Internecie amatorskich filmów z nią związanych.

Przykład Golluma sprawia, że oczywistym staje się fakt tworzenia w ten sposób nowej jakości znaku, który można by nazwać indeksem pustym, fingującym bezpośredni kontakt z przedmiotem w rzeczywistości nieistniejącym. Z tego braku zakorzenienia w świecie, nazwijmy go realnym, wypływa jedna podstawowa cecha – aby uprawdopodobnić swój rodowód indeksy puste często wydają się być bardziej realistyczne i realne niż te, które mają swoje odwzorowanie w świecie ekstradiegetycznym w przypadku filmu. Starannie maskują swoją fałszywość m.in. poprzez idealne współgranie z naturalnym, istniejącym przed kamerą lub obiektywem otoczeniem, tak harmonijnie, że laikowi wydaje się niemal niemożliwie osiągnięcie takiego efektu symulując koegzystencję indeksów rzeczywistych i pustych. Tym, co w dziedzinie fotografii i filmu pomaga osiągnąć taki efekt jest fakt stopniowego zanikania rzeczywistych indeksów – tzn. coraz mniej jest obrazów od początku do końca powstałych na taśmie celuloidowej, gdzie obraz był niejako odcisnięciem światła odbitego od przedmiotu. W tę bezpośrednią relację nieuchronnie wdzierają się inne, nowe nośniki, które zaburzają bezpośredniość interakcji pomiędzy obiektem i jego odbiciem. Tworzy to zatem nową jakość indeksu, który zgodnie z definicją Peirce’a przeistacza się raczej w ikonę, której podstawową cechą jest chęć ukrycia na wszelkie sposoby swojej ikoniczności. Warto jednak zauważyć, że sferą nowych mediów nie rządzi już *sign*, sankcjonujący do tej pory wszystkie związki pomiędzy rzeczywistością i jej obrazem, a *design*, którego źródłosłów pozwala na postawienie tezy, iż jego zadaniem jest „odznakowienie”, nadanie nowego wymiaru znakom, przewar-

15. *Efekty specjalne w ekranizacji Władcy Pierścieni*, oprac. na podst. materiałów dystrybutora, „Gazeta Wyborcza”, 11.02.2002.

16. *Efekty specjalne w ekranizacji Władcy Pierścieni*, oprac. na podst. materiałów dystrybutora, „Gazeta Wyborcza”, 11.02.2002.

tościowanie dotychczasowych relacji. *Design* jako podstawowa cecha pozwala na rozszerzenie zakresu indeksów tak, by do jego grona można było włączyć indeksy powstałe poprzez użycie technologii nowych mediów. Wszystko to ma niemałe znaczenie w przypadku obrazu ciała, który prezentowany jest w obrazach, ruchomych bądź statycznych.

Jak zauważa w swojej książce Andrzej Gwóźdź „oto na naszych oczach zostaje rozbity teoremat technicznej reprodukcji, wsparty na triadycznym ciągu przyczynowo-skutkowym, charakteryzującym fazy powstawania »fotograficznego« filmu (rejestracja – transformacja – kreacja): istnieje fizyczna rzeczywistość profilowa, którą dzięki technice rejestracji film inkorporuje, poddając serii przetworzeń, nie naruszając wszak zasady, wedle której »realność przedmiotu przenosi się na jego reprodukcję«¹⁷. Opisuje w ten sposób nową kondycję obrazu filmowego, który przestaje być prostym odzwierciedleniem, a zaczyna rządzić się nowym prawem, wraz z którym nastaje epoka logiki paradoksalnej światów wirtualnych, stale obserwowanych przez ogarniającą wszystko wizjonikę – syntetyczne widzenie bez patrzenia¹⁸.

Wydawać się może, że prezentowane zabiegi są hiperbolizacją zjawiska telewizji, które zdefiniował Paul Virilio. „Film skupia spojrzenie widza, który staje się świadkiem małego złudzenia optycznego, powstającego na skutek zatrzymania przez siatkówkę kolejnego obrazu, a więc bezwładności oka. Telewizja natomiast dokonuje polaryzacji ciała widza, który staje się świadkiem wielkiego złudzenia optyczno-elektronicznego, rozkładającego rzeczywistość na fale. W przypadku widza telewizyjnego bezwładność oka prowadzi w konsekwencji do bezwładności całego ciała”¹⁹. Jednak w przypadku indeksów pustych można pokusić się o stwierdzenie, że bezwładność dosięga nie tylko ciała, lecz w znacznym stopniu percepcji. Pomimo że ewidentnie zaburzony zostaje ciąg przyczynowo-skutkowy (tzn. istnienie przedmiotu w rzeczywistości ekstradiegetycznej sankcjonuje istnienie przedmiotu, a właściwie jego odbicia w rzeczywistości diegetycznej obrazu), widz zdaje się nie dostrzegać różnicy. Ten brak, zdaniem Wolfganga Welscha, jest uzasadniony odwiecznym pragnieniem powrotu ludzi do rajów, które wydają się spełniać nowoczesne technologie medialne. Sądzi on, że to pragnienie wyrażane np. poprzez chętnie zażywanie środków halucynogennych (na dowód przytacza m.in. słowa Baudelaire’a²⁰), właśnie dzięki nowym

17. Andrzej Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas, Kraków 2003, s. 20.

18. Paul Virilio, *Maszyna widzenia*, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2001, s. 39–62.

19. Paul. Virilio, *Belichtungsgewindigkeit*, w: *Revolutionen der Geschwindigkeit*, Merve Verlag, Berlin 1993, s. 49, cyt. za: Andrzej Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy...*, s. 19.

20. Wolfgang Welsch, *Sztuczne raje*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*, red. Maryla Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 462.

mediom elektronicznym ulegnie spełnieniu: „jakże podziwiałby więc Baudelaire media elektroniczne, które doskonale symulują realność, nie przecząc własnej sztuczności, dzięki którym wirtualność halucynacji jest na ogół przejrzysta, wolność zaś igraszek wyobraźni zachowana”²¹.

Wprowadzenie nowych, doskonalszych technologii pozwoliło na urzeczywistnienie marzeń o doskonałym ciele, które od zawsze towarzyszyły ludzkości. Rozważania na temat piękna i jego idealnej formy wyrażonej w ludzkim ciele od zawsze były przedmiotem sporu nie tylko artystów – praktyków, lecz także filozofów. Ich wysiłki bardzo często owocowały dokładnymi obliczeniami matematycznymi, sankcjonującymi idealną sylwetkę. Jednym z pierwszych pism, które dotyczyły tego zagadnienia był traktat „Kanon” Polikleta²². Zawarte w nim przepisy rygorystycznie określały wymiary ludzkiej postaci. W swojej teorii rzeźbiarz wskazywał na dwa podstawowe wymiary, które warunkowały resztę ciała i stanowiły punkt wyjścia do dalszej pracy. Pierwszym z nich był rozmiar palca postaci, której podobizna miała powstać. Jego grubość powtórzona sto razy dawała wysokość rzeźby. Drugim wyznacznikiem kanonu była dłoń. Była ona matrycą dla głowy, jej wymiar odpowiadał połowie wielkości twarzy. Powstała w efekcie głowa służyła za punkt odniesienia do dalszej pracy, bowiem miała się ona zawierać dwa razy w szerokości ramion i raz bioder. Z kolei jeżeli chodzi o wysokość tułowia – głowa miała zawierać się w niej osiem razy: trzy w korpusie i cztery w nogach. Tropem matematycznej matrycy podążali nie tylko starożytni mistrzowie, wystarczy wspomnieć rozważania Albrechta Dürera czy Leonarda da Vinci. Także starożytni Egipcjanie posiadali swój szablon, według którego wyznaczali rozmiar poszczególnych elementów ciała ludzkiego przedstawianych w malowidłach. Wszystkie te działania jednoczyło pragnienie dążenia do ideału cielesności. Jak słusznie zauważa Umberto Eco w *Historii piękna* twórczość Greków „nie idealizuje abstrakcyjnego ciała, ale poszukuje raczej piękności idealnej, tworząc syntezę ciał żywych, przez które wyraża się piękno psychofizyczne, harmonizujące duszę z ciałem [...]”²³. Syntezy, która zaowocuje realnym, zakorzenionym w świecie ciałem człowieka.

21. Welsch, s. 462.

22. Istotę jego rozważań doskonale znali współcześni, choć nie wszyscy gotowi byli uznać jego zasługi w tym względzie. Świadczy o tym m.in. fragment *Historii naturalnej* (XXXIV, 55) Pliniusza Starszego: „Poliklet z Sykionu, uczeń Hagleadesa, jest twórcą młodzieńca o zniewieściałym wyglądzie wiążącego na głowie przepaskę, który stał się sławny ze względu na swoją cenę 100 talentów, a także mężczyzny z włócznią, jeszcze niemal chłopca, ale o typie męskim. On jest twórcą i tego, co artyści nazywają kanonem, biorąc od niego głównie wytyczne sztuki, jak gdyby był jakimś pomysłodawcą. On w opinii ogółu jest tym jednym z ludzi, który wcielił sztukę w dzieło sztuki”. Cyt. za: *Historia piękna*, red. Umberto Eco, Rebis, Poznań 2006, s. 75.

23. Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, cyt. za: Eco, s. 45.

Na takiej idealizacji opierają się nie tylko artyści, lecz także filozofowie. Ciało ludzkie jest tu przede wszystkim elementem uspołnionego i porządkowanego przez system przekonań świata. Jeżeli już zostaje włączone do kręgu zainteresowań, pełni wyłącznie funkcję służebną: potrzebne jest do zilustrowania wywnioskowanej wcześniej globalnej teorii, nie stanowi samo w sobie celu epistemologicznego. Ciało jest przede wszystkim modelem, w tej kategorii jest przede wszystkim ujmowane. Ma stanowić ilustrację pewnych zasad globalnie obejmujących wszystkie ludzkie ciała i zasadę ich działania, bądź wyjaśnić potrzeby, które rodzą się w „realnych” ciałach. Bardzo klarownie te założenia wypełnione są w dialogach *Uczty* Platona²⁴. Z zapisu rozmowy można wysnuć wyobrażenie idealnego ciała ludzkiego oraz genezę potrzeb seksualnych. Zdaniem Platona ludzie na początku dzielili się a trzy płcie: żeńską, męską i obojnaczą, która łączyła w sobie oba pierwiastki. Jednak od podziału płci bardziej interesujący jest kształt ciała pierwszych ludzi. Całe ciało miało zamykać się w kształcie koła.

Otóż cała postać człowieka każdego była krągła, piersi i plecy miała naokoło, miała też cztery ręce i nogi w zgoła tej samej ilości, i dwie twarze na krągłej, walcowatej szyi, twarze zgoła do siebie podobne. Obie patrzyły w strony przeciwne z powierzchni jednej głowy. Czworo było uszu, dwie okolice wstydlive i tak dalej, jak sobie to każdy łatwo podług tego sam wyobrazić potrafi²⁵.

Jednak na skutek zbytnej zuchwałości wobec bogów, Zeus postanowił poprzecinać na pół obojnacze istoty. Śladem rozdzielenia miał być pępek – miejsce, w którym Apollo związał naciągniętą z pleców skórę. Aby rozdzieleni ludzie nie tęsknili za sobą, bogowie „przenieśli” ich narządy intymne tak, by podczas splatania się w uścisku mogły się stykać ze sobą. Zatem według Arystofanesa ciało ludzkie (jego wygląd) oraz jego potrzeby są wynikiem kaprysu bogów. Przypisana jest im służebna rola, zdecydowanie pełnią rolę środka do osiągnięcia celu – w tym przypadku ciało ludzkie i ingerencja w nie jest dla bogów sposobem na okiełznanie natury ludzkiej. Jednak przytoczony w dialogach Platona mit niesie w sobie przekonanie o innej ważnej właściwości ciała – daje ono bezpośredni dostęp do natury człowieka. Boska ingerencja w okrągłą postać ludzką powoduje zmiany nie tylko w zachowaniu (irracjonalne umieranie z głodu spowodowane chęcią bycia blisko z „drugą połową” ciała: „[...] więc się rękoma obejmować poczęli i tak, chcąc się zrosnąć na powrót w uściskach, ginęli z głodu i zaniedbania wszelkiego [...]”²⁶), lecz także pozbawia ich chęci do wszelkich

24. Platon, *Uczta*, tłum. Władysław Witwicki, Antyk, Kęty 2002, 189E–193D, s. 52–56.

25. Platon, *Uczta*, 189E, s. 53.

26. Platon, *Uczta*, 191A–B, s. 54.

działań, pacyfikuje zdolności intelektu²⁷. Ciało jest zatem przedmiotem, który zapewnia kontrolę nad ludźmi, a jego wygląd zewnętrzny ma jedyne zapewniać kompatybilność z działaniami, ewentualnie planami boskimi. Stąd bierze się np. swobodne przemieszczanie narządów rozrodczych, wspomniane wyżej.

Równie instrumentalnie do ciała podchodzi Kartezjusz. W swojej rozprawie „Człowiek” jako główną zasadę porządkującą rozważania przyjmuje metaforę maszyny. Ciało ludzkie jest dla niego niczym więcej jak zespołem sprawnie działających elementów. „Zdarza nam się widzieć zegary, fontanny, młyny i inne podobne maszyny, które – zbudowane zaledwie przez ludzi – nie są [przez to] pozbawione zdolności (*force*) samoistnego poruszania się w najrozmaitszy sposób. Wydaje mi się, iż nie mógłbym sobie wyobrazić tylu rodzajów ruchu w owej maszynie, o której sędzę, iż wyszła z rąk Boga, ani przypisać jej tyle pomysłowości (*artifice*), byście sobie nie pomyśleli, że nie mogłaby ona mieć ich jeszcze więcej”²⁸. Ciało ludzkie jako idealny mechanizm, wzór dla wszystkich innych i niedościgniony ideał to w przypadku Kartezjusza metafora, która rodzi się nie z doskonałego poznania ciała i zawodu, u którego podstaw leży odkrycie niedoskonałości, nazwijmy je umownie „rzeczywistych realizacji”. W tym przypadku jest to mimo wszystko wyraz zachwyty nad wówczas nie do końca jeszcze zgłębioną tajemnicą organizmu i jego biologii. Studia nad biologią człowieka nie służą jednak poznaniu mechanizmów rządzących przemianą materii lecz ogólniejszej zasady. Stąd jak zauważa we wstępie do rozprawy Andrzej Bednarczyk wiele błędów, które popełnia w swych rozważaniach filozof.

W anatomii Kartezjusz pozostał, jak się zdaje dyletantem, w dobrym wszakże tego słowa znaczeniu. Popełniane przezeń błędy anatomiczne mogły być nie tylko rezultatem naturalnej w jego przypadku niewiedzy; odsunięcie realnej anatomii na dalszy plan mogło się też łączyć ze świadomie przyjętą postawą badawczą. Wolno bowiem przypuszczać, że Kartezjusz czułby się w dużej mierze zwolniony z rygorystycznego przestrzegania tego, co już zostało ustalone w anatomii, gdyby opisywał i wyjaśniał nie czynności prawdziwego człowieka, lecz działanie skonstruowanego przez siebie samego modelu²⁹.

Warto wspomnieć, że Kartezjusz zajmował się ciałem ludzkim niejako na marginesie swoich rozważań i nie poświęcił mu zbyt wiele czasu. Punktem wyjścia do jego badań było idealne ciało – maszyna, w którym wszystkie procesy zachodziły w sposób niezwykle przejrzysty i klarowny. Dzięki temu z łatwością można było opisać zasadę działania mózgu, serca i innych narządów. Ciało dla niego jest raczej syntezą pewnych procesów, a nie bytem materialnym.

27. Platon, 190D, s. 53.

28. Kartezjusz, *Człowiek. Opis ciała ludzkiego*, PWN, Warszawa 1989, s. 2.

29. Andrzej Bednarczyk, *Wstęp*, w: Kartezjusz, *Człowiek...*, s. XIV–XV.

Dlatego opisuje on pewien idealny wytwór badawczy będący czymś w rodzaju kwintesencji dostępnych mu ciał.

Jednak dopiero narzędzia jakich dostarczył film pozwoliły to dążenie do syntezy ludzkiego ciała w niemal materialny sposób wywieść ze świata realnego. Dżiga Wiertow poświęcił temu dążeniu praktycznie całą twórczość, eksperymentując ze środkami kinowego wyrazu. Ten radziecki twórca wierzył, że zdolny jest za pośrednictwem kinematografu stworzyć nowego, silnego człowieka. Z założenia on także miałby być kwintesencją ludzi, a właściwie ciał, które odbite na taśmie celuloidowej i zestawione ze sobą tworzyłyby nową jakość.

Ja – kino-oko, tworzę człowieka doskonalszego niż ongiś stworzony Adam. Ja – kino-oko. Biorę od jednego ręce, najsilniejsze i najzręczniejsze, od innego – nogi, najzgrabniejsze i najszybsze, od trzeciego – głowę, najpiękniejszą, najwyrazistszą, i tworzę w montażu nowego, doskonałego człowieka. Ja – kino-oko. Ja – oko mechaniczne. Ja, maszyna, ukazuję wam świat takim, jakim ja tylko mogę go zobaczyć³⁰.

Zabiegi Wiertowa sprawiają, że do życia powołany zostaje „nowy człowiek, wolny od ociążałości i niezdarności, o dokładnych i lekkich ruchach maszyn”³¹. W efekcie na taśmie celuloidowej powstaje obraz ciała, który symuluje bycie indeksem, odbiciem nowego, wspaniałego człowieka-socjalisty, maszyny do bicia rekordów. Jednak w wypadku niniejszych rozważań bardziej istotne od uwikłania ideologicznego, które nie pozostaje co prawda bez wpływu na retorykę przytoczonej deklaracji, jest wiara w możliwość wykreowania pewnego obrazu ciała, tak idealnego że aż niemożliwego do odnalezienia w świecie realnym. Zwłaszcza że jego, nazwijmy je, części składowe są jak najbardziej pochodzenia ekstradietetycznego. Takie poszukiwania idealnego ciała nie są domeną jedynie radzieckiego reżysera – podobne dążenia można znaleźć między innymi w twórczości niemieckiej w okresie rządów faszystów. W tym okresie hitlerowcy opracowali nawet swoisty wzór ciała „prawdziwego” obywatela III Rzeszy, który miał się wywodzić z rasy aryjskiej, być wygimnastykowanym, niebieskookim blondynem. I o ile Dżiga Wiertow dążył do wykreowania kwintesencji wspaniałych radzieckich ciał, które miały stanowić wzór do naśladowania i przekonać wszystkich o wyższości *Homo sovieticus*³² nad resztą ludzi, o tyle faszyci, oprócz tworzenia matrycy ciała obywatela, starali się przekonać siebie samych i inne narody, że tylko ten rodzaj Niemców istnieje i jest prawowitym

30. Cytowane za: Andrzej Gwóźdź, red. *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy*, oprac. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 55.

31. Gwóźdź, s. 55.

32. Termin *homo sovieticus* nie został tutaj użyty w rozumieniu prezentowanym przez ks. J. Tischnera, lecz raczej jako określenie idealnego i docelowego produktu ideologii socjalistycznej w ZSRR.

spadkobiercą całej tradycji przodków. Poszukiwanie ciała-wzoru, formatującego dążenia odbiorców ideologii, jest zatem nieodłączną cechą każdego systemu władzy-wiedzy, który stara się zawładnąć i dookreślić każdy, nawet najmniejszy element życia.

Podobne zabiegi stosowane są także w przypadku dzisiejszych wizerunków ciał, które jak było to już wcześniej zaznaczone, często nie odnoszą się do żadnego przedmiotu rzeczywistego. Jednak rozwój mediów pozwolił na wprowadzenie jeszcze jednej zmiany – lwia część z oglądanych przez zwykłych „zjadaczy obrazów” fotografii mimo swojej indeksowości jest tak naprawdę kwintesencją ciała idealnego. Sesje zdjęciowe zamieszczane w magazynach dla kobiet i mężczyzn, zdjęcia reklamowe z billboardów czy nawet nasze własne albumy rodzinne mogą być po brzegi wypełnione obrazami, które pod płaszczykiem idealnego odlewu rzeczywistości skrzętnie skrywają swoją ikoniczność idealizującą (często do granic możliwości) pierwowzór. Jednak ten zalew nowomediálních indeksów pociąga za sobą daleko idące konsekwencje, bowiem jego odbiorcy pomimo pewnej, stale rosnącej, świadomości zamiany pojęć, ze zdumiewającą łatwością zapominają o jej istnieniu i dają się uwieść magii ideału. Na tym polega wyższość a zarazem pewna zbrodnicość kwintesencji ciała współczesnego nad poddanym temu samemu zabiegowi ciałem greckim: Grek nie dawał się uwieść temu ciału i doskonale zdawał sobie sprawę z jego sztuczności. Marginalny przypadek Pigmaliona zakochanego w swoim własnym dziele – Galatei, który przytacza mitologia³³, dziś staje się niemal nagminny. Technologia pozwalająca dowolnie manipulować obrazem ludzkiego ciała sprawia, że doskonałość wydaje się być na wyciągnięcie ręki. A skoro tak jest, należy to osiągnąć.

Konsekwencją takiego przekonania staje się sytuacja, którą opisuje Wolfgang Welsch we wspomnianym wyżej eseju „Sztuczne raje”³⁴. Analizuje on zjawisko medialne dostępne w Stanach Zjednoczonych, nazwane „Video-Baby”. Jest to kasetka zawierająca nagrane elektroniczne komponenty niemowlaka. Użytkownik dzięki temu może poznać „wymarzone dziecko i może cieszyć się nim bez przeszkód”, którymi są (jak napisano na opakowaniu) bałagan oraz potrzeba poświęcenia czasu i troski. Taka reklama staje się dla filozofa podstawą do wysnucia wniosku, że

33. W *Encyklopedii „drugiej płci”* Władysław Kopaliński wspomina o Galatei, jako bohaterce jednej z nowożytnych wersji mitów greckich. „Ta rozmaicie interpretowana baśń zapłodniła wyobraźnię wielu twórców: [...] dramat Rousseau, [...] komedie W.S. Gilberta i G.B. Shawa (źródło musicalu *My Fair Lady* Lerner-Loewego), [...]”. (Władysław Kopaliński, *Encyklopedia „drugiej płci”*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 1995, s. 299.

34. Wolfgang Welsch, *Sztuczne raje*, s. 472–473.

doświadczenie symulacji staje się coraz częściej wzorem dla zachowań realnych: Niemowlęta traktuje się coraz bardziej na sposób „Video-Baby”, a odstępstwa od idealnego obrazu uznaje się np. nie za oznakę człowieczeństwa, ale za uciążliwą niedoskonałość³⁵.

To poczucie niedoskonałości nie dotyczy jedynie małych dzieci zbyt absorbujących czas, lecz wszystkich sytuacji, których można doświadczyć zarówno wirtualnie jak i w rzeczywistości. A ponieważ ta granica stale się poszerza (właściwie obejmuje już większość życia człowieka) Welsch jest zdania, że w epoce, która podstawą jest osiągnięcie ideału w każdej dziedzinie, człowieczeństwo i jego fizjologiczne podstawy stają się niewygodnym dodatkiem. Ciało i jego naturalne cechy traktowane są jako niedoskonałość i postrzegane jako krępujący balast, który opóźnia lub całkowicie uniemożliwia osiągnięcie pewnego pułapu egzystencji, który dla wielu łączy się z poczuciem satysfakcji. Zatem współcześnie piękne ciało to ciało idealnie idealizowane; można by pokusić się o stwierdzenie, że jest ono hiperbolicznie piękne, brak w nim elementów, które mogłyby zawieść jakiegokolwiek oczekiwania. Począwszy od końcówek włosów na głowie a na paznokciach u stóp skończywszy wszystko w tym ciele jest lśniące, nieskończenie doskonałe. Szczególnie dobrze widoczne jest to w przypadku bohaterów z pierwszych stron gazet bulwarowych – aktorów, piosenkarzy czy modelek. Obrazy ich ciał są zawsze piękne (chodzi oczywiście o te, nazwijmy je „oficjalne”, fotografie i filmy), wypielegnowane i co najważniejsze – nie ulegające presji czasu. Pozbawione presji tego krępującego wymiaru, nie naruszone trwają bez jakichkolwiek rys czy zmarszczek.

Świetnym przykładem takiego wizerunku jest Madonna, która oficjalnie przyznaje, że przeżycie połowy wieku nie musi wiązać się ze zmianami wyglądu³⁶. Na dowód prezentuje swoje, niemal zakonserwowane przez ćwiczenia i operacje plastyczne, ciało. Obsesja, by zachować je w niezmiennym stanie jest także swoistym *leit-motifem* jej twórczości, widocznym chociażby w wielu elementach jej choreografii na teledyskach czy koncertach, wymagającej często ponadprzeciętnej sprawności fizycznej. Agnieszka Ulka w „Barbie pokolenia video – tożsamość kameleona, czyli współczesny wizerunek ekranowego ciała

35. Wolfgang Welsch, *Sztuczne raje*, s. 473.

36. Mówiąc o obsesji idealnego ciała warto wspomnieć również o Michaelu Jacksonie, który, dążąc do założonego przez siebie ideału, poddał się serii operacji plastycznych zmieniających kolor skóry i rysy twarzy. Co ciekawe, zmiana wyglądu nie przeszkodziła mu w napisaniu piosenki, której jeden z wersów brzmiał: *It don't matter if you black or white* (nieważne, czy jesteś biały, czy czarny [sic!]), Michael Jackson, *Black or white, Dangerous* (1991). Jednak Madonna mimo wszystko wydaje się być lepszym przykładem ilustrującym stawianą przeze mnie tezę, choćby z uwagi na fakt, jak ważną rolę odrywają w tworzeniu wizerunku jej ciała teledyski (dla Jacksona były przede wszystkim możliwością zaprezentowania wyróżniających go spośród innych ówczesnych wokalistów umiejętności tanecznych).

w wykonaniu Madonny” obsesję wokół kwestii „konserwowania” ciała uznaje za kluczowy składnik jej tożsamości.

Przekaz jest jednoznaczny – istotą nowego kultu ciała wytyczanego przez takie fenomeny ekranowe jak Madonna, jest w gruncie rzeczy wyzbycie się tego, co ciało konstytuuje i determinuje, tj. jego substancji – mięsa. Oczywista materialność ciała zostaje tu podważona. [...] To ciało, które nie zna ograniczeń motorycznych, które się nie starzeje. Aby osiągnąć coś, co jest pozornie niemożliwe, należy wyeliminować te komponenty, nad którymi nie można zapanować. W przypadku ciała to właśnie „mięso”, a ono – jak wiadomo – ulega zepsuciu. Jak jest w życiu artystki – tego do końca nikt nie wie. Strzępy realności w tym zakresie przedostają się siłą rzeczy na scenę i można je zobaczyć na koncercie. Natomiast na ekranie Madonna niepodzielnie króluje, obnosząc swoją szczupłą sylwetkę i mięśnie, które ze względu na charakter medium, jak i na ideę przyświecającą samej artystce, mają świadczyć nie tyle o istnieniu, co kształcie ciała – irracjonalnie tworzyć formę bez materii³⁷.

Rozważając fenomen ciała Madonny należy zwrócić uwagę na specyficzny kontekst kulturowy, w którym jest ona, a raczej ono osadzone. Pęd ku konserwacji ciała, dążenie do ciągłego ulepszania i eliminowania jego mankamentów jest stałym elementem kultury Stanów Zjednoczonych. Jest to kraj, w którym wykonuje się najwięcej operacji plastycznych na świecie³⁸.

Symptomów takiego postrzegania sylwetek ludzkich i narzucanego im rygoru można upatrywać już w historii odkryć tego lądu. Jednym z pierwszych, który postanowił spenetrować tereny Nowego Świata, tuż po odkryciu tej części świata przez Krzysztofa Kolumba, był Hiszpan Juan Ponce de Leon. Początkowo pełnił on funkcję gubernatora Puerto Rico³⁹. Jednak przez większą część pobytu na tych terenach koncentrował się na poszukiwaniu legendarnych bogactw. Skierowany przez Indian, poszukiwał on złota na północ od wysp Bahama. W ten sposób udało mu się dotrzeć na Florydę w 1513 roku. Prawdopodobnie z uwagi na żyzne ziemie i nieznaną, bujną roślinność oraz opowiadane mu przez tubylców historie, doszedł do przekonania, że jest to miejsce, w którym znajduje się mityczna fontanna młodości. Było to źródło, w którym kąpiel, według legendy miała odradzać ciało i przywracać mu młodość. W jego istnienie powszechnie wierzono w już średniowieczu.

37. Agnieszka Ulka, *Barbie pokolenia video – tożsamość kameleona, czyli współczesny wizerunek ekranowego ciała w wykonaniu Madonny*, „Magazyn Splot” 1/2007, *Ciało i cielesność* <<http://www.e-splot.pl/?pid=magazyn&id=1>>.

38. Jak wynika z badań Amerykańskiego Towarzystwa Chirurgii Plastycznej, w 2004 roku wykonano tam ok. 1740 tys. zabiegów.

39. Walter Chester Borucki, *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej*, Liberty Book Pub. Co, Detroit 1953., s. 31.

Jak zauważa Johan Huizinga ucieczka w świat wierzeń i mitów mogła być lekarstwem na wszechogarniającą tę epokę melancholię. „Ten, kto poważnie traktował codzienny bieg rzeczy i następnie wypowiadał swój sąd o życiu zwykł mówić tylko o cierpieniu i rozpaczycy”⁴⁰. Zatem źródło młodości było wyrazem tęsknoty za piękniejszym życiem, jedną z trzech wyodrębnionych dróg do osiągnięcia celu. „Skoro rzeczywistość ziemską jest tak beznadziejnie żalosna, a wyrzeczenie świata tak przykre, trzeba zatem zabarwiać życie pękłą złądą, trzeba uciekać w wymarzoną krainę świetlanych fantazji, przytłumić rzeczywistość urokiem ideału”⁴¹. I być może właśnie dlatego w tym okresie pojawiało się wiele wersji dotyczących mitu o metodzie zachowania wiecznej młodości. Odkrycie Nowego Świata sprawiło, że na nowo odżył on w ludowych opowieściach, a jego poszukiwacze zyskali nowe nadzieje. Wszyscy zgodnie uznali, że fontanna/źródło młodości musi znajdować się w tamtych, niezbadanych jeszcze, okolicach. Tę wiarę podzielał także Ponce de Leon, który do końca swego życia poszukiwał tego miejsca na Florydzie⁴². Uprawiona zatem wydaje się teza, stawiająca Florydę, a poprzez nią całe Stany Zjednoczone jako wzór uznawania ulepszonych ciał za lepsze, bardziej godne docenienia, a tym samym stawiane jako wzór, do którego należy dążyć. Jednak fontannę młodości i obsesję jej znalezienia można uznać za symptom pragnienia ludzi, by odnaleźć remedium na starzenie się i wszystkie dolegliwości ciała z tym związane. Wielość przedstawień malarskich⁴³ świadczy również, że był to temat przemawiający do wyobraźni zarówno odbiorców, jak i twórców.

Mitologia kąpieli w cudownym źródle dla odzyskania młodości w przypadku tradycji Stanów Zjednoczonych doskonale łączy się z innymi właściwościami tamtejszej kultury, opisanymi przez Umberto Eco. Jej symbolem jest tzw. *Wunderkammer*⁴⁴, który

[...] pozwala zrozumieć, czym jest stały składnik przeciętnej wyobraźni, przeciętnej gustu Ameryki, dla której przeszłość powinna zostać zachowana i celebrowana w formie idealnej kopii rzeczywistego formatu, w skali jeden do jednego, a wszystko to pod znakiem nieśmiertelności jako duplikatu⁴⁵.

40. Johan Huizinga, *Jesień średniowiecza*, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 54.

41. Huizinga, s. 61.

42. Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2003, s. 1008, 1499.

43. W swoich obrazach źródło uwiecznił m.in. Lucas Carnach Starszy.

44. Jak wyjaśnia autor, *Wunderkammer* to specjalne pomieszczenia służące do przechowywania pamiątek, skarbów i trofeów, „popularne w niemieckiej kulturze baroku, których początki sięgają skarbów średniowiecznych feudałów, a może jeszcze wcześniej, rzymskich i hellenistycznych kolekcji” (Umberto Eco, *Podróż do hiperrealności*, w: *Semiologia życia codziennego*, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 13).

45. Umberto Eco, *Semiologia życia codziennego*, s. 14

Zdaniem Eco, Amerykanie poddani są dążeniu do odtwarzania wszystkiego w zgodnej z oryginałem, lecz zarazem doskonalszej formie. Stąd wniosek, że amerykańskim systemem kulturowym rządzą dwie zasady: *the real thing*⁴⁶ oraz *more*⁴⁷. Zdaniem Eco oba określenia są wyrazem dążenia do hiperrealności we wszystkich elementach życia z jakimi ma się do czynienia oraz pewnym nadmiarem tych starań. Na dowód opisuje muzea i sprzedawane w nich pamiątki⁴⁸ –

[...] absolutna nierealność jawi się jako rzeczywista obecność. Główną intencją [...] jest dostarczenie „znaku”, który ma jednakże uchodzić za znak: dąży bowiem do stania się rzeczą, do unicestwienia dystansu między nim a punktem odniesienia, do eliminacji mechanizmu substytucji. Nie chodzi o obraz rzeczy, ale o jej kalkę, czyli duplikat⁴⁹.

Dodatkowo warto zauważyć, że amerykańskie muzea – zdaniem Eco – posiadają podstawową cechę charakterystyczną: „rekonstrukcja, oryginał i figura woskowa tworzą rodzaj *continuum*, zwiedzający zaś nie znajduje bodźca ani zachęty do rozróżniania prawdy i fałszu”⁵⁰. Równie istotny jest także fakt, iż w muzeach z równą pieczołowitością odtwarzane są „sceny” historyczne oraz filmowe⁵¹, co również wskazuje na postrzeganie jako równoprawne i równoważne rzeczywistości i świata przedstawionego filmu (ich amalgamowanie się w przeciętnym sposobie postrzegania), co nie pozostaje bez wpływu na łatwość z jaką przyswajane są indeksy puste, o których wspominałam wcześniej. Mimo, iż autor odnosi się do sposobu postrzegania i kształtowania rzeczywistości przez obywateli USA, oba pojęcia mogą być przetransponowane na grunt kształtowania cielesności. Bowiem tak samo jak w przypadku pamiątkowych Deklaracji Niepodległości czy umów kupna Manhattan spisanych po angielsku (taką „wersję” sprzedaje się turystom), tak i ciała poddawanych operacjom plastycznym, rygorom żywieniowym i sprawnościowym, ważne jest tylko jedno – dążenie do z góry ustanowionego, idealnego wzorca.

Człowiek, który ma ambicje urealniać swoim życiem *American dream* musi być piękny, nieskazitelnie idealny. Tylko ten, kto jest piękny ma szansę zafunkcjonować w wyobraźni przeciętnego obywatela jako *the real American citizen*.

46. Dosł. „prawdziwa rzecz”, w przekonaniu autora „używany też jako hiperboliczna formuła w języku potocznym”, „oznacza maksimum, to, co najlepsze, non plus ultra” (Eco, s.16).

47. Dosł. „jeszcze”, w przekonaniu autora w powszechnym użyciu znaczy przede wszystkim „więcej”. „Nie mówi się »dalszy ciąg programu za chwilę«, ale *more to come*, [...], nie mówi się, że dany papieros jest dłuższy, ale że jest go *more*, więcej niż zwykłego papierosa, więcej niż możecie zapragnąć, tyle, że możecie go wyrzucić – na tym polega przecież dobrobyt” (Eco, s. 16).

48. Umberto Eco, *Semiologia życia codziennego*, s. 14, 16–52.

49. Eco, s. 15.

50. Eco, s. 18.

51. Eco, s. 22–23.

Lecz ten bieg ku doskonałości nigdy się nie skończy, ponieważ nieustannie znajduje się on pod presją *more*: więcej urody, więcej bogactwa, prawdziwsze szczęście, prawdziwsza „naprawiona chirurgicznie” uroda. Tę właściwość amerykańskiej codzienności zauważa także Jean Baudrillard.

Stany Zjednoczone wraz z ich przestrzenią, technologicznym wyrachowaniem, brutalnie dobrym samopoczuciem, a także wszechobecną symulacją, są w istocie *jedynym dzisiejszym społeczeństwem prymitywnym* [podkr. Autora]. [...] Prymitywność przejawia się w hiperbolicznym i odhumanizowanym charakterze tego świata, który nam się wymyka i który daleko wyprzedza własną rację moralną, społeczną, czy ekologiczną⁵².

Dla Baudrillarda symbolem Ameryki jest Disneyland, ponieważ jego zadaniem jest ukrycie, że cała rzeczywistość jest sztuczna. „nie chodzi już o fałszywe przedstawianie rzeczywistości (o ideologię), chodzi o ukrycie, że rzeczywistość przestała być realna, aby ocalić zasadę rzeczywistości”⁵³. „W Disneylandzie zatem zarysowuje się obiektywny profil Ameryki, nawet w morfologii jednostek i tłumu. Wszystkie jej wartości, dzięki miniaturyzacji i komiksowym wcieleniom, doczekały się tu gloryfikacji”⁵⁴. Patrząc zatem na Amerykę w tym kontekście nie można zaprzeczyć, że jest ona ogarnięta przez wszechobecne indeksy puste przedstawień, a ich obecność jest uwarunkowana specyfiką kulturotwórczą społeczności, z której powstały Stany Zjednoczone⁵⁵.

Osadzony w takim kontekście obraz Isabelle Caro szokuje nie poprzez naruszenie tabu nagości, lecz tabu idealności. Jej ciało zaprezentowane można by rzec „w stanie surowym”, bez jakiegokolwiek tuszowania mankamentów oddziałuje na odbiorcę w sposób zdecydowany. Owszem nie obnaża w sposób jednoznaczny sztuczności przedstawień innych ciał, bowiem egzystuje na innym poziomie odniesienia. Tworzy jednak wyrwę uświadamiającą odbiorcy, że istnieje także ciało chore, dalekie od ideału i, co chyba najistotniejsze, jest ono efektem dążenia do wszechobecnego doskonałego wzoru. W tym przypadku skutek dążenia do celu staje się opozycją dla niego. Ciało ludzkie, choć w pełni poddane cyfryzacji, będące jej wytworem udającym naturalność staje naprzeciw pozornie tego samego ciała, w pełni naturalnego, choć zdegradowanego i wyniszczonego przez oddziaływanie tego pierwszego. Wizerunek modelki-anorektyczki przedstawiony

52. Jean Baudrillard, *Ameryka*, przeł. Renata Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001, s. 15.

53. Jean Baudrillard, *Precesja symulakrów*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 188.

54. Baudrillard, s. 188.

55. Sądzę, że nie bez znaczenia jest w tym przypadku fakt, iż Stany Zjednoczone jako państwo przybyszów ze Starego Kontynentu od początku musiało „symulować” tradycję, która pozwoliła mu stworzyć w miarę wspólną i spójną tradycję dla wszystkich obywateli oraz pozwoliła mu zafunkcjonować na arenie międzynarodowej.

jest za pomocą prostej, wręcz surowej formy fotografii. Ciało jest tu jedynym elementem, który ma skupić uwagę widza. Dlatego jego stan zobrazowany jest sugestywnie, wręcz dosłownie. Przekazu nie zakłóca żaden element, bowiem tło jest zupełnie wyrugowane – jest błękitnoniebieską plamą. Dzięki temu odbiorca od razu musi się z nim skonfrontować, nie może pozostać obojętnym. Jednak brak tła sprawia również, że Isabelle Caro staje się modelem zawieszonym w próżni, nie harmonizującym z otoczeniem, jak to ma miejsce w przypadku ciał będących indeksami pustymi. Ich wizerunki pojawiają się wkomponowane miejsca i sytuacje znane odbiorcy poprzez bezpośrednie uczestnictwo, doświadczenie lub aspiracje i plany. Dzięki temu łatwiej jest je oswoić, zaakceptować i uznać za autentyczne. Natomiast przeciętny „konsument obrazu” nie ma wystarczającego zaplecza, które pozwoli mu oswoić i przyjąć jako autentyczny wizerunek w podobnej formie jak przytoczony wyżej przykład. Dlatego będzie skłonny uznać go za efekt komputerowej manipulacji obrazem: nawet jeżeli uzna, że ma ona ograniczony zakres i w gruncie rzeczy sprowadza się do „wzmacniania” siły wyrazu, to i tak będzie wyczuwał pewien ładunek sztuczności.

Skłonność idealizowania ciała ludzkiego za pomocą przedstawień plastycznych towarzyszy człowiekowi od zarania dziejów. Zdaniem badaczy już pierwsze proste przedstawienia figur kobiecych (tzw. Wenus) są obarczone dużą dozą idealizacji żeńskiej sylwetki, której kształt miał symbolizować płodność. Najlepiej świadczył o tym sznur paciorków znalezionych w Dolnich Věstonicach.

Wszystkie były przewiercone i ułożone według wielkości. Każdy z paciorków [...] przedstawiał zatem, [...] „małą, stylizowaną figurkę kobiety, znów w myśl zasady *pars pro toto*, [...], gdyż dolną część ciała pominięto całkowicie. Ten niezwykle naszyjnik ma więc również motywację seksualno-biologiczną”⁵⁶.

Ten trend na przestrzeni dziejów nie ulegał zmianie – wręcz przeciwnie ulegał wzmocnieniu poparty starannymi wytycznymi dotyczącymi zabiegów artystycznych, pomagających w tworzeniu ulepszonych przedstawień. Zatem wykorzystywanie osiągnięć techniki do ich tworzenia jest w pewnym sensie kontynuacją tego procesu. Jednak jest to kontynuacja, która zawiera w sobie nowe jakości, odgrywające niebagatelną rolę w procesie jej postrzegania i przyjmowania jako naturalny element sztuki i codzienności. U ich podłoża leży skłonność do przyjmowania przedstawień fotograficznych jako autentycznych „odlewów” rzeczywistości, co w moim przekonaniu prowadzi do praktycznie bezrefleksyjnego uznania indeksów pustych za autentyczne.

56. Rudolf Drössler, *Wenus epoki lodowej*, tłum. Bolesław i Tadeusz Baranowscy, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 86.

Ciało ludzkie jest zatem nośnikiem znaczeń, które nie sposób przeoczyć lub pominąć w analizie kulturowej. Podobnie jak jego wizerunki, na których również odcisnięte jest piętno idiomu kulturowego. Badając je należy zwrócić uwagę nie tylko na sposób ich tworzenia, jakość i przeznaczenie, lecz osadzić w szerszym kontekście, który pozwala ujawnić motywacje oraz wyjaśnić decyzje powzięte w związku z estetyką. W świetle przytoczonych wcześniej kontekstów ciało białego człowieka oraz jego wizerunek wydają się być poddawane przede wszystkim daleko idącej idealizacji, wręcz odczłowieczeniu, co sprawia, że tę cechę należałoby uznać za konstytutywną dla opisu i analizy tego zagadnienia.