

**A R T Y K U Ł Y                    I                    R O Z P R A W Y**

ANNA WIECZORKIEWICZ  
*Instytut Filozofii i Socjologii PAN*

**OSOBNY ŚWIAT OSOBLIWOŚCI\***

Za środowisko szczególnego rozkwitu pokazów ludzkich osobliwości uważa się Stany Zjednoczone przełomu XIX i XX wieku. Fakt ten może budzić zdziwienie. Dlaczego tego rodzaju spektakle przyciągały publiczność w kraju, który wyznawał idee modernizacji oraz demokracji i który dążył do wypracowania norm etycznych wspomagających owe idee? Wszak konsekwentnie budowano tu strategię zajmowania się odmiennością. Podejścia proponowane przez anatomię, chirurgię, genetykę, embriologię patologizowały niezwykle ciała, a dyskurs rodzący się antropologii rozciągał kontrolę nad specyfiką „dzikich”. Pokaz osobliwości, czyli Freak Show, winien stać się synonimem złego smaku i odejść w przeszłość, podobnie jak wcześniej publiczne egzekucje. Tak się jednak nie stało. Były miejsca, gdzie ku uciechu gawiedzi eksponowano ludzi o podwójnych kompletach kończyn lub zupełnie ich pozbawionych, karły i giganty, chłopobaby i ludzi-mały, brodate kobiety, brzuchomówców, wytatuowanych atletów, akrobatów, połykaczy mieczy, zjadaczy żab, ale i tresowane kozy, tańczące kobry i kanarki gwizdzące znane melodie... Latem cała ta ludzko-zwierzęca menażeria często wyruszała w objazd, w miesiącach zimowych można ją było zobaczyć w specjalnych pomieszczeniach wystawienniczych.

Okres, w którym dopełnił się rozwój i upadek tych widowisk, to lata 1840–1940, ale oglądano je jeszcze w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku<sup>1</sup>. Poddajemy refleksji ten niezwykle obraz, jaki wyłania się ze strzępów dawnych relacji. Odczytując go według różnych kluczy, możemy zyskać wgląd w ważne aspekty kulturowego opracowywania cielesnej odmienności.

---

Adres do korespondencji: awieczor@ifispan.waw.pl

\* Jest to fragment przygotowywanej książki, która będzie poświęcona niezwykłym ciałom — monstrom, kuriozom, osobliwościom, ich pozycji w kulturowym definiowaniu tego, co ma być normą.

<sup>1</sup> Nadawano im różne określenia: Rare Show, Hall of Human Curiosities, Sideshow, Ten in One, Kid Show, Pitshow, Odditorium, Congress of Oddities, Congress of Human Wonders, Museum of Nature's Mistakes, Freak Show.

Zacznę od zarysowania sytuacji, by potem przejść do pytania, w jaki sposób społecznie tworzono tożsamość ludzkiej osobliwości. Ludzka osobliwość rozumiana tu jest — po pierwsze — jako pewna kategoria kulturowa, a po drugie — jako szczególna rola do odegrania na scenie życia społecznego.

Dalszy wątek wyznaczy kwestia: jakie sensy społeczno-kulturowe były aktualizowane w czasie tego rodzaju spektakli? Zakończę rozważaniem tego, czy dzisiaj daje się zauważyć jakieś ich ekwiwalenty.

### ZAPROSZENIE NA POKAZ DZIWOŁĄGÓW

Zbliżmy się zatem do szopy z szyldem „Freak Show”. Naszą uwagę przyciąga ktoś stojący na zewnątrz, ktoś, kto różni się od nas — wytatuowany siłacz, piękna hurysa, karzeł lub monstrualnie otyła kobieta. Obok jakiś człowiek całkiem normalny, ale nader głośny i żywo gestykulujący, zachwala to, co zobaczymy po uiszczeniu odpowiedniej opłaty — zaiste niewielkiej, jeśli weźmiemy pod uwagę obszar niesamowitości, jaki przed nami się roztoczy...

Nasza ciekawość od dawna była podsycana — trafialiśmy wcześniej na teksty zamieszczone w prasie, jeden z przyjaciół pokazał nam broszurkę o losach syjamskich bliźniąt, ktoś znajomy miał w bibliotece inną, zatytułowaną „Żywot azteckich dzieci”. W istocie nieraz zetknęliśmy się z historiami, jakie tam opisywano — były niesamowite, jakkolwiek podejrzewaliśmy, że nieco naciągane. Mówiły, że niezwykłość otaczała poczęcie i narodziny ludzkich osobliwości. Podobno matkę owłosionej kobiety-lwicy zaatakował lew, gdy nosiła dziecko w swym łonie, matkę bezrękiej przestraszył widok pijanego męża, który wrócił do domu w płaszczu zarzuconym na ramiona. Ich życie znaczone było niezwykłymi przygodami. Wytatuowani przeżyli tortury w kraju kanibali, byli więzieni przez dzikich. Sami dzicy pochodzili z najodleglejszych zakątków Ziemi, z miejsc, gdzie bytują plemiona owłosionych ludzi, gdzie miesza się ze sobą świat ludzki i zwierzęcy i w zasadzie nie sposób określić, kim lub czym tak naprawdę jest dana istota.

Oglądaliśmy ich też na jakichś fotografiach wklejonych w albumy leżące w salonach. Zastanowiło nas wówczas to, że ich niezwykłość zdawała się przekładalna na ten rodzaj codzienności, który był naszym udziałem: bezręka kobieta zasiadała do stołu, by stopami ująć kieliszek z winem. Siostry syjamskie flirtowały z kawalerami. Kobieta z brodą pozowała u boku męża, jak przystało matronie z mieszczańskiej rodziny. Podobnie zwyczajna wydawała się rodzina Jonesów — mąż, żona i stojący obok kilkuletni chłopczyk, przed którymi leżała poduszka z osobliwością, która nagle pojawiła się w ich rodzinie, czyli ze zrosniętymi niemowlakami. Jak więc jest naprawdę — czy są od nas różni, czy też nam bliscy?

Płacimy więc i wchodzimy do środka, by ujrzeć ludzkie osobliwości wyeksponowane na specjalnych podwyższeniach. Nie wszystkie mają dziwne ciała — czasem po prostu odznaczają się niezwykłymi umiejętnościami — połykają

ogień, poskramiają węże. Niektórzy z wyjątkowych aktorów są skłonni powiedzieć nam coś o sobie; o innych mówi stojąca obok osoba. Trafiamy nawet na jakiegoś naukowca — przedstawia się nam go jako profesora lub doktora. Organizator pokazu poprosił go o publiczne wyrażenie swego zdania, co znacznie podnosi prestiż przedstawienia.

Patrzymy zatem na wielką jak góra kobietę ubraną w falbaniastą suknię i na człowieka-szkielet w trykotach, na dzikiego Zulusa mającego za przydzwiewek jedynie zwierzęcą skórę i na karła, który ponoć jest generałem.

Widok to naprawdę niezwykły. Nie możemy się oprzeć, by nie nabyć jakiegoś zdjęcia — sprzedają tu takowe<sup>2</sup>. Poprośmy kogoś o autograf — może tę kobietę, która nie ma rąk; musimy wprowadzić coś dopłacić, ale pamiątka wydaje się tego warta. Bezręka dama — mówi, że nazywa się Ann Leak Thompson — ujmuje palcami stopy pióro, by przelać na papier słowa: „Piszę poezję i prozę trzymając pióro w palcach nóg” (zob. Bogdan 1990, s. 14).

Dziś skłonni jesteśmy postrzegać takie pokazy jako okrutne i barbarzyńskie praktyki, w czasie których ludzie naznaczeni przez los byli poniżani i wykorzystywani. Dlaczego jednak ten typ rozrywki tak długo był akceptowany?

„Najważniejsza nauka, jaką można wyciągnąć z badań nad wystawianiem ludzi na pokaz — pisał Robert Bogdan (1990, s. 10) w książce poświęconej pokazom ludzkich osobliwości — nie mówi o okrucieństwie tych, którzy ich wystawiają ani o naiwności widzów. Sposób, w jaki patrzymy na ludzi odmiennych od nas, zasadza się mniej na ich fizjologii, bardziej na tym, kim jesteśmy w sensie kulturowym”.

## OSOBA/OSOBLIWOŚĆ

Dla Roberta Bogdana określenie dziwołąg (*freak*) oznacza pewien konstrukt społeczny. Stygmaty fizyczne i wyjątkowe umiejętności przeważnie stanowią punkt wyjścia do obrócenia osoby w osobliwość, ale ze społecznego punktu widzenia ważniejsze okazują się strategie opracowywania odmienności, dzięki którym można odegrać określoną rolę na scenie życia codziennego<sup>3</sup>.

Osobom wystawianym na widok publiczny nadaje się pewne znaczenie — są pokazywane jako coś (jako „dziwny przypadek”, jako typowy przedstawiciel gatunku) i ze względu na coś (dla rozrywki, w celu badania naukowego). W wielu opracowaniach ludzkie osobliwości zwykło dzielić się według klucza przywodzącego na myśl książki medyczne, wyróżniając na przykład ludzi nadmiernie owłosionych, ludzi pozbawionych kończyn, karły, bliźnięta syjamskie, ludzi o różnych niezwykłych umiejętnościach, o ciele sztucznie modyfikowanym (na przykład przez tatuaże) itp. W perspektywie zarysowującej się

<sup>2</sup> Fotografie tego rodzaju można też było nabyć bezpośrednio u fotografów. Popyt na karty nie tylko zapewniał zysk; była to skuteczna reklama.

<sup>3</sup> Oczywiście Bogdan nawiązuje tu do koncepcji wypracowanej przez Ervinga Goffmana.

wewnątrz świata widowisk oprócz kryteriów fizjologicznych i anatomicznych ważne było na przykład to, czy dziw urodził się jako taki, czy stanowił efekt zafałszowania, udawania, przemyślnych sztuczek, czy też w grę wchodziły niezwykle umiejętności — połykanie ognia, rozciąganie własnej skóry, taniec na linie. Można zatem wprowadzić podział na dziwolągi z urodzenia, sfabrykowane i na zaskakujące umiejętności (*born freaks, made freaks, novelty acts*). Gdy staramy się zrozumieć społeczne opracowywanie form cielesności, nie powinniśmy pomijać tego wewnętrznego punktu widzenia, choć prawdą jest też, że uwzględniając go, nie dowiemy się od razu wszystkiego — pewne aspekty rozumienia odmienności jako takiej wciąż pozostaną niejasne. Wszak członków kultur pozaeuropejskich wystawiano razem z ludźmi ułomnymi fizycznie i mentalnie, ale niekoniecznie musieli oni być tak samo rozumiani. Ich atrakcyjność zasadzała się na różnicy kulturowej i te wątki rozwijano, budując ich sceniczną atrakcyjność.

Sceniczna tożsamość dziwoląga jest zatem społecznie wytwarzana. Fakty mogą ulegać przeinaczeniom, dostosowywane są do scenariusza (Bogdan 1990, s. 25). Przygotowując biografię można zmienić miejsce urodzenia na bardziej egzotyczne, można gigantowi dodać nieco wzrostu, a karłowi go ująć. Kiedy Pineas T. Barnum — człowiek nie bez przyczyny uważany za ojca amerykańskiego show biznesu — przygotowywał do występów pięcioletniego miniaturowego Charlesa Strattona urodzonego w Connecticut, uczynił go jedenastoletnim Anglikiem, zmienił mu imię i nazwisko. Stratton zyskał sławę jako Generał Tom Thumb. Wydarzeniem o charakterze scenicznym był również jego ślub z karlicą Lavinią Warren. Rodzinę tę fotografowano z niemowlęciem. Dziecko nie było ich potomkiem, ale ów wizerunek pozostawał w zgodzie z narracjami o szczęśliwej rodzinie małych ludzi.

Sceniczna aranżacja, broszury o niezwykłym życiu ludzkich osobliwości oraz ich fotografie, odwołując się do nośnych narracji, stanowiły fundament, na którym budowano atrakcyjność widowiska. Na szczególną uwagę zasługuje fotografia — medium zdolne obrócić innych zarówno w sławne persony, jak i w obiekty badań naukowych. Od końca XIX wieku dokumentacja fotograficzna w medycynie i w kryminalistyce służyła systematyzowaniu dewiacji. Tutaj jednak uobecniała się inna funkcja tego przekazu: „Album z fotografiami był telewizją wiktoriańskiego domostwa” (Bogdan 1990, s. 11). Księga spoczywająca w salonie na widocznym miejscu, systematycznie uzupełniana, pokazywana gościom, odzwierciedlała gusty i zainteresowania właścicieli. Pośród zdjęć członków rodziny i znanych osób z życia publicznego umieszczano wizerunki ludzkich osobliwości. Świadczy to o pewnych formułach włączania tych budzących fascynację istot w świat własny, o takiej jego akceptacji, jaka dziś może być trudna do zrozumienia.

Dzięki *cartes de visite*, niewielkim fotografiom na tekturce, często zawierającym na odwrocie opis albo informacje biograficzne, a potem, od końca lat osiemdziesiątych XIX wieku, także dzięki większym wizerunkom fotograficz-

nym ludzkie osobliwości mogły być stosunkowo łatwo rozpoznane z wyglądu i z imienia. Najsłynniejsze z nich regularnie odwiedzały fotografów. Niektóre zakłady specjalizowały się w portretowaniu tego rodzaju klienteli — wiadano tam, jak osiągnąć zamierzony efekt. Klienci pozowali na tle ekranu dobranego do ich scenicznej roli — egzotycznej dżungli, mieszczkańskiego salonu. Ukazywali się w stosownych ubiorach, z odpowiednimi rekwizytami, w wymownych pozach, niekiedy w towarzystwie rodziny lub swojego menadżera. Otyłym dodatkowo wypychano ubrania, owłosionym doczepiano włosy, karły sadwiono w wielkich fotelach, giganci siadali w zbyt małych. Była w tym wszystkim pewna metoda — machina widowiska działała dzięki trybom pozwalającym obrócić osobę w osobliwość.

Bogdan wyróżnia dwa główne tryby dokonywania scenicznego opracowywania: egzotyzację i uwznioślenie.

Tryb egzotyczny opierał się na motywach ewokujących sensory dzikości i pierwotności. Podkreślano nie tylko oddalenie fizyczne, ale i kulturowe. Czerpano z narracji o wyprawach kolonizacyjnych i naukowych. Dzikimi, brakującymi ogniwami, kanibalami przeważnie stawiali się czarni. Biali gorzej poddawali się egzotyzacji, jakkolwiek czasem miejsce ich pochodzenia lokowano na wyspach mórz południowych lub w Ameryce Południowej. Mogli stać się egzotyczni poprzez historie o porwaniu przez dzikich i o torturach, jakie w związku z tym przeszli. (Z takimi narracjami często wiązały się pokazy ludzi wytatuowanych).

Tryb uwznioślający wiązał się z podniesieniem statusu człowieka wprowadzanego na scenę — przedstawiano go jako „kapitana”, „generała”, „księcia” lub „księżniczkę”. Na miejsce urodzenia często wybierano Europę. Podkreślano gruntowne wykształcenie, znajomość wielu języków, uzdolnienia artystyczne, na przykład zamiłowanie do twórczości poetyckiej czy malarskiej. O związku z elitą miały świadczyć wielokrotne wizyty w domach rodów panujących czy znajomość z prezydentem Stanów Zjednoczonych. Strojni ubiór, biżuteria, fryzura i odpowiednia poza dopełniały obrazu. Nierzadko podkreślano normalność rodziców, a często także współmałżonka. W istocie jawili się jako normalni, przeciętni pod względem fizycznym i psychicznym, z wyjątkiem jednej cechy, która czyniła ich niezwykłymi.

Sam występ mógł być organizowany zgodnie z dwiema formułami. Pierwsza polegała na wykonywaniu czynności, które wydawały się niemożliwe dla osoby kalekiej — na przykład beznogi poruszał się z dużą szybkością. Druga sprowadzała się do bardziej standardowych występów, takich jak śpiew czy taniec.

Często o wyborze trybu decydowały warunki fizyczne — proporcjonalnie zbudowane karły ukazywano w konwencji uwznioślającej, a karły z achondroplazją w egzotyzującej. W wielu przypadkach sceniczne opracowanie mogło jednak przybrać dowolny kierunek — człowieka o bardzo dużym wzroście dawało się zaprezentować jako wojownika z dzikiego kraju lub jako europejskiego księcia.

Podział na dwa tryby nie jest wyczerpujący ani absolutny — ma jedynie znaczenie porządkujące. Sceniczna aranżacja była kompleksowa, często włączała elementy farsy i burleski. Humor zwykle zasadał się na wyolbrzymianiu pewnych cech, na przerysowywaniu gestów. Czasem organizatorzy pokazów próbowali różnych rozwiązań, by przekonać się, które z nich najbardziej przemówi do publiczności, albo też ludzka osobliwość dorastała i trzeba było szukać nowych pomysłów. Krao Farini — owłosiona dziewczynka, którą w latach osiemdziesiątych XIX wieku pokazywano jako darwinowskie brakujące ogniwo, osiągnąwszy wiek lat kilkunastu zaczęła pojawiać się przed publicznością jako wykształcona kulturalna dama mówiąca pięcioma językami. To paradoksalne zestawienie dzikości i kultury wyższej zdawało się intrygujące — na tej podstawie budowano więc atrakcyjność występu. Podobnie słynni bliźniacy syjamscy Czang i Eng na ilustracjach z początku swej kariery jawią się w azjatyckich ubiorach, uczesani na sposób wschodni; potem ich wizerunek uległ wester-nizacji. Nosili garnitury, krawaty, pokazywali się w towarzystwie swych żon i liczego potomstwa (Bogdan 1990, s. 115–116).

#### PROBLEM Z OSĄDEM

Wydaje się, że nie sposób odpowiadać zimną postawą badacza na takie opowieści jak historia Sycylińczyków Giovanniego i Giacomina Tocci — braci syjamskich o wspólnej dolnej części ciała, którym z ogromnym trudem udało się wymknąć spod kurateli rodziców ciągnących zyski z wystawiania ich na pokaz, jak dzieje owłosionej Niemki Barbary Urselin, którą mąż obwoził po Europie, a publiczność za dodatkową opłatą mogła dokonać dodatkowych badań, by przekonać się, czy Barbara jest kobietą w pełnym tego słowa znaczeniu, czy też biografia Johna Merricka, czyli Człowieka-Słonia spopularyzowana przez filmowy obraz Davida Lyncha. Czy zgłębiając ów temat można zawiesić osąd etyczno-moralny? Byłoby to uzasadnione metodologicznie. Czyniąc naszą wrażliwość ostatecznym punktem odniesienia, nie zrozumiemy dobrze niegdysiejszego sposobu odbierania świata. Wiadomo, że pokazy osobliwości stosunkowo rzadko nakierowane były na wzbudzenie współczucia czy litości. Jedynie czasami podkreślano trudności, z jakimi wiązało się życie ludzi o ciałach odbiegających od normy, zaznaczając, że opłata za występy stanowi dla nich istotną pomoc. Żal i współczucie nie współgrały z ogólną tonacją świata rozrywki, znacznie lepiej wpisując się w ujęcia medykalizujące.

Bogdanowi zarzucano, że zmierzając do zrozumienia samego zjawiska, wy-cisza głos moralny. Twierdzono, że wypacza przy tym stan faktyczny (Gerber 1996). Nie próbuje on jednak skłonić nas do moralnej akceptacji dawnych pokazów. Chodzi raczej o to, by ujmować je w kontekście społeczno-kulturowym. Wówczas sens zyskują pytania: Gdzie leżą ich kulturowe źródła? Jak za ich pośrednictwem dokonuje się kulturowego kodowania odmienności? Dlaczego wartość odmienności daje się odwracać, a to, co pozytywne, łatwo przecho-

dzi w negatywne? Przykładem może być uwznioślanie, które na pierwszy rzut oka wydaje się pozytywne. Wszak ludzi pokazywanych w tym trybie chwalono, podkreślano ich osiągnięcia i swoistą „normalność w nienormalności”, przejawiającą się w posiadaniu zwyczajnej rodziny i opanowaniu różnych czynności. Niemniej jednak sam pokaz istniał w obszarze rozrywki, który w potocznym rozumieniu kojarzył się z kulturą niższą, ze światem sytuującym się na obrzeżach normalności, gdzie łatwo o destrukcję i zepsucie. „Normalny świat” opierał się na układach pracy, w które konsekwentnie wpisywana była dyskryminacja ludzi niewydolnych, niepełnosprawnych, nieprzystosowanych do określonej rutyny i do pewnych cielesnych reżimów. To, że ktoś nie miał kompetencji wystarczających, by funkcjonować w tym obszarze, podawało w wątpliwość jego wartość. Wycofanie się w krąg podobnych osób wydawało się jakimś wyjściem. Dla większości taki los nie był kwestią wyboru (jakkolwiek zdarzali się i tacy, którzy porzucili ten rodzaj pracy, gdyż zarobili sumy pozwalające na dostatnie życie).

Wycofanie się można jednak opisać również jako wejście na scenę. Stygmat zmienia się wówczas w atut, nienormalność w niezwykłość, a rewersem wstydu staje się duma z własnej wyjątkowości.

Niełatwo znaleźć metodę, która pozwoli płynnie poruszać się w tym obszarze badawczym. Nie da się ukryć, że poddając refleksji opisywane przez Bogdana tryby scenicznego opracowywania osobliwości musimy pytać o to, dlaczego w którymś momencie zaczęły zanikać. Czy zmieniła się ludzka wrażliwość? A może instynkty, do których przemawiały te widowiska, znalazły pożywkę gdzie indziej? Czy przypadkiem nie potępiamy ich dlatego, że łatwiej oskarżać to, co odeszło w przeszłość? Pozycja sędziego jest w tym wypadku podwójnie uprzywilejowana. Nie tylko włada on sprawnie kategoriami aktualnego dyskursu etycznego, ale mówi też z pozycji osoby żyjącej w świecie, w którym pewne kwestie opracowano według innego klucza. Być może wskutek tego stały się dla nas niewidoczne. To ostatnie przypuszczenie wydaje się szczególnie intrygujące, ale powrócę do niego dopiero pod koniec tych rozważań. Na razie chcę podążać ścieżką refleksji nad kulturowym opracowywaniem cielesnych nieregularności. Każe to wprawdzie odejść od pytania o wrażliwość, o emocje, a także o kwestie etyczne, ale pokazuje uwarunkowania samego zjawiska. Pozwala też skupić się na tym, jak tworzono filtr pozwalający patrzeć na to, co trudne do bezpośredniego oglądu.

## OBSZARY MEDIACJI

Kategoria osobliwości pozwalała łączyć w jedno karły, osoby pozbawione rąk i nóg, albinosów, gigantów, syjamskie bliźnięta, ale i osoby wytatuowane, połykaczy mieczy, egzotyczne tancerki czy postacie, których niezwykłość zasadała się na pewnym pomysle scenariuszowym. Pokazy osobliwości, cyrki, muzea, a także wielkie ekspozycje dostarczały gruntu dla tworzenia znaczeń

cielesności. Tutaj zakorzeń się mogły specyficzne formuły traktowania odmienności fizycznych i psychicznych, wciąż jeszcze wymykających się z sieci medykalizacji i antropologizacji. Formuły te — zmienne z natury — poddane były wpływom dyskursów wiedzy i władzy. W istocie wiele osobliwości krążyło między sferą jarmarcznej rozrywki a instytucjami akademickimi.

Naukowcy, szukający obiektów dla formułowania i weryfikowania hipotez, nierzadko odwiedzali pokazy dziwolągów. Wpisywali oni odmieńców w swoje narracje, podporządkowywali sens ich istnienia określonej układowi znaczeń i w ten sposób przywracali osobliwość oficjalnym dyskursom. Sala wykładowa towarzystwa naukowego to miejsce, w którym spojrzenie kierowane na dziwne ciało wydawało się w pełni uzasadnione: wszak patrzymy po to, by badać; badamy po to, by zrozumieć; im lepiej zrozumiemy świat, tym będzie on dla nas lepszy. Ciekawość badacza jest w pełni uzasadniona.

Zaraz potem naukowe problemy znów przekuwano na historie, które pobudzając fantazję, przyciągały żądną sensacji publiczność. Fakt, że dziwoląga oglądali naukowcy, stanowił usprawiedliwienie dla spojrzeń ciekawskich laików. Takie „usprawiedliwienia” tworzone także w inny sposób. Przykładem może być instytucja muzeum wciągnięta w ową grę. Muzeum to miejsce ciekawości jak najbardziej prawomocnej, ale i narzędzie tworzenia wartości obywatelskich, sfera istotna dla kulturowego oblicza narodu, obszar przyjemnej i pożytecznej edukacji. Muzealny szyld stosowano jednak również po to, by usprawiedliwić działania o charakterze rozrywkowym. Przy okazji rozrywka zyskiwała rysy szlachetności. Na tej idei oparł się Pineas T. Barnum, którego nazwisko nie bez przyczyny kojarzone jest z tworzeniem wzorców nowoczesnego show biznesu. Nowojorskie American Museum, w którego posiadanie wszedł w 1841 r., szybko zyskało sławę. Ludzkie osobliwości stanowiły w nim największą atrakcję. Dzieje jednej z nich — nazywanej zagadkowo „Co To Jest?” („What Is It?”) — posłużą tu do zilustrowania, w jaki sposób dokonywało się sceniczne opracowywanie pewnych tematów oraz transponowanie wątków ważnych w debatach naukowych na scenę rozrywki.

#### PINEAS T. BARNUM I JEGO „BRAKUJĄCE OGNIWO”

Dla Barnuma „brakujące ogniwo” to pomysł na sceniczny charakter. Po raz pierwszy realizuje go trzy miesiące po opublikowaniu dzieła Karola Darwina *O pochodzeniu gatunków*. W rolę wcielić się miał Harvey Leech — człowiek o wyjątkowo krótkich nogach. Występował w Nowym Jorku pod scenicznym imieniem Signor Hervio Nano. Grywał małpy, gnomy, postacie fantastyczne. Barnum zaangażował go do pokazów w Europie, przywiózł do Londynu i wystawił w budynku zwanym Egyptian Hall, gdzie urządzano różnego rodzaju ekspozycje. Odpowiednio ucharakteryzowany, umieszczony w klatce Leech chrząkał, podskakiwał, jadł surowe mięso. Mistyfikacja wkrótce wyszła na jaw — rozpoznano w nim amerykańskiego aktora. Barnumowi przyniosło to stosunkowo

niewiele strat, ale Leech nigdy nie podniósł się z upokorzenia. Zmarł zresztą sześć miesięcy po niesławnym incydencie w wieku 43 lat, a jego szczątki wystawiono w muzealnej gablocie.

Barnum wrócił do tego pomysłu po jakimś czasie, angażując czarnoskórego, nedorozwiniętego Williama Henry'ego Johnsona z New Jersey, który świetnie sprawdził się w tej roli<sup>4</sup>. Johnson miał niecałe półtora metra wzrostu i spiczastą czaszkę, charakterystyczną dla ludzi cierpiących na małogłowie — kształt ten podkreślano goląc ją niemal całą, z wyjątkiem kępki włosów na czubku. Jakkolwiek opóźniony w rozwoju, rozumiał sceniczny charakter swojej pracy. Umiał posługiwać się mową, ale fakt ten ukrywano. (Jak podawano w ogłoszeniu zamieszczonym w nowojorskiej gazecie: „to osobliwe stworzenie ma dwie trzecie wzrostu człowieka. Śmieje się, lecz nie zna mowy” („New York Herald”, 8 marca 1860; cyt. za: Cook 1996, s. 147). Być może, jak głosi jedna z plotek, Barnum obiecał mu dolara dziennie za milczenie. Sam aktor mógł być świadom znaczenia, jakie dla jego scenicznej kariery ma utrzymanie tej fikcji.

Mówiono, że schwytała go grupa eksploratorów przemierzających Afrykę w poszukiwaniu goryli. Badacze natknęli się jakoby na dziwny lud: nagie istoty, skaczące po drzewach jak małpy. Z trzech złapanych okazów tylko jeden przeżył podróż. Dopiero w Stanach nauczono go chodzić na dwóch nogach i wdrożono do stosowania obcych mu wcześniej obyczajów. „Gdy przyjechał, jego jedynym pożywieniem było surowe mięso, słodkie jabłka, pomarańcze, orzechy itp., wszystko to uwielbiał; teraz jednak je chleb, ciasto i podobne rzeczy, ale ciągle woli surowe lub na wpół ugotowane mięso” — ogłaszał Barnum w gazecie („New York Herald”, 19 marca 1860; cyt. za: Cook 1996, s. 148). Zapewniał też, że „wybitni naukowcy zbadali go i orzekli, że jest ogniwem łączącym dzikich mieszkańców Afryki i zwierzęta [*brute creation*]” (Bogdan 1990, s. 136–137)<sup>5</sup>.

Kim lub czym była zatem ta istota? Dlaczego za imię służyło jej pytanie „Co To Jest?”

Dwa tygodnie przed londyńskim pokazem w pewnym liście Barnum pisał: „Wystawiający nie powinien tego w ogóle nazywać. Nie wiemy, a zatem nie orzekamy, czy to jest człowiek czy zwierzę. Decyzję pozostawiamy rozważce publiczności. Ogłoszenia i plakaty będą zatytułowane «Co To Jest?». Wystawiane w Hallu Egipskim w Londynie w najbliższy poniedziałek” (cyt. za: Cook 1996, s. 145). Wskazując na niemożność określenia, akcentuje się graniczną pozycję stworzenia: ta istota wymyka się kategoryzacjom. Barnum już wcześniej stosował strategię nieopisywalności. Termin *nondescript* był przez niego

---

<sup>4</sup> O pochodzeniu Johnsona wiadomo niewiele. Po jego śmierci pewna kobieta, podająca się za jego siostrę, twierdziła, że gdy miał cztery lata, został zabrany na występy przez przedstawiciela Cyrku Van Amburhta, skąd potem przejął go Barnum. Jego kariera sceniczna trwała od lat sześćdziesiątych XIX wieku do roku 1926, kiedy to zmarł na bronchit w wieku ponad osiemdziesięciu lat.

<sup>5</sup> Przez pewien czas Barnum pokazywał też żeńską wersję brakującego ogniwa — o tych występach niewiele jednak wiadomo.

używany od 1849 r., początkowo przy charakterystyce niezwykle, nie podających się klasyfikacjom zwierząt. „Brakujące ogniwo” nie jest zatem ani człowiekiem, ani małpą, a jednak ma cechy zarówno ludzkie, jak i zwierzęce: „Ukształtowanie głowy i twarzy łączy w sobie cechy tubylców Afryki i Orangutanów. Górna część głowy, a w szczególności czoło, zamiast mieć 4–5 cali szerokości, jak u istoty ludzkiej, nie ma Nawet Dwóch Cali! Uszy są za bardzo jak na człowieka przesunięte do tyłu, więcej o cal, i trzy czwarte cala podniesione w górę. U istoty ludzkiej powinny tworzyć jedną linię z grzbietem nosa. Sposób ich osadzenia jest idealnie taki jak u Orangutana, natomiast dolna część twarzy jest taka jak u afrykańskich tubylców” („New York Herald”, 19 marca 1860; cyt. za: Cook 1996, s. 148).

Owa postać — powstała przez połączenie cech ludzkich i zwierzęcych, nieodokreślona pod względem gatunkowym i rasowym — daje się wpisać w różne wzorce rasowe i geograficzne. Publiczności pokazuje się nierozwiązaną zagadkę, przyznając jej prawo definiowania — niech obywatel sam zdecyduje, na co patrzy. Fraza „Co to jest?” streszcza wiele wątków przewijających się w dyskusjach o rasie, płci czy polityce, ale tu wyrażają się one w formie pytania — odpowiedzi mogą być różne, bo wystawienniczy topos ma charakter interpretacyjnie otwarty. Gdy ujrzymy na scenie tę postać, możemy zrazu nie wiedzieć, czy czarna skóra tej postaci dowodzi niższości Afrykańczyków i usprawiedliwia ich poddańczy status, czy też wskazuje na wspólnotę ludzi różnych ras — jest to kwestia wymagająca rozwinięcia, problem zadany nam przez Człowieka-Małpę, który pomrukuje bezrozumnie, po czym ujmuje skrzypce i zaczyna grać. Barnumowskie opracowanie dawnego tematu *homo ferus* zmierza ku nieustannemu podkreślaniu fizycznej i kulturowej ambiwalencji (Cook 1996). Status postaci zdaje się płynny, a kulturowe umiejscowienie niestałe. W Londynie Brakujące Ogniwo to Dzikie Człowiek Prerii — odkryto go jakoby w Kalifornii, ale przez ostatnie dziesięć miesięcy miał przebywać w środowisku ludzkim, wśród Indian. W Nowym Jorku szczegół ten zmieniono: Człowiek-Małpa przybył z afrykańskiej dżungli. Na przełomie wieków jego pochodzenia nie wiązano już z rzeczywistą geografą — nie pochodził z amerykańskiej prerii ani z afrykańskiej dżungli, ale z jakiegoś bliżej nieokreślonego kraju (*the land beyond the moon*).

Zmiany w poomyśle na rolę oddziaływały także na wykonywane wówczas wizerunki. Na wcześniejszych fotografiach i rysunkach ugięte nogi i kij, którym musi podeprzeć się Człowiek-Małpa sugerują pewną trudność w osiągnięciu przez niego „ludzkiej” postawy. Górna połowa ciała przedstawiona jest według wzorców obrazowania mieszkańców Czarnej Afryki. Około 1908 r. motywy dżungli i tematy darwinowskie nikną z materiałów promocyjnych. Wtedy też zaczęto używać imienia Zip. Zip nadal miał ogoloną głowę i odziewał się w futro, ale o ogólnej tonacji przedstawienia stanowiły motywy komiczne (Cook 1996).

Postać odegrana przez Johnsona stała się inspiracją dla innych pokazów. Zapożyczano charakterystyczne motywy jego wyglądu scenicznego — fry-

zurę, rekwizyty (na przykład skrzypce, na których grywał w czasie niektórych występów)<sup>6</sup>. Nie znaczy to, że publiczność ślepo wierzyła, że ogląda brakujące ogniwa dzikich ludzi, członków zaginionych cywilizacji. Chodzi tu raczej o pewien tryb prezentacji i o wątki stosowane przy tematyzacji widowiska.

### NORMA I NORMALNOŚĆ

Jak pokazują powyższe przykłady, wystawiając na scenie postacie dziwne, niezwykle, trudne do nazwania, wywołujące konfuzję, zamyka się tożsamość w ramach pewnej kategorii. Rewersem odmienności jest norma. Kulturowe znaczenie takiego pokazu wiąże się z krystalizowaniem się określonego wzorca normalności: ktoś normalny to nie dziwoląg — nie jest ani czarny, ani żółty, jest zdrowy, można go zdefiniować pod względem płci. To on będzie pełnoprawnym członkiem społeczeństwa, pracującym wydajnie, zakładającym rodzinę, płodzącym zdrowe dzieci. Stwarzanie sytuacji, w których tak zwany przeciętny człowiek (czyli nie-dziwoląg) staje wobec wystawionego na pokaz cudaka, można opisać również jako praktykę nadawania znaczenia ciału widza. Widz to obywatel demokratyzującego się społeczeństwa, uprzywilejowanego Normę jako zasadę racjonalnej organizacji codzienności. Patrzy on na tych, którzy wymykają się jakimś normom — a wymykają się nie ze złej woli, ale na mocy swej kondycji. Czy widzowie (załóżmy, że fizycznie różnią się od tych, którzy są na scenie) czują się dzięki temu bardziej normalni, czy też w ich tożsamościowe poczucie bezpieczeństwa wkrada się rys niepokoju? Trudno pogodzić oba rozwiązania. Może być jednak i tak, że atrakcyjność pokazów rodzi się w wyniku nieustannej gry pomiędzy aktualizacją każdej z tych odpowiedzi. W ową grę włączony jest też dyskurs dotyczący Normy.

To ostatnie pojęcie należy oczywiście rozumieć szeroko. Norma to obiektywizująca zasada organizowania życia społecznego w różnych jego przejawach. Zasada ta ulega jednak nieustannej transpozycji na plan subiektywnie odczuwanego, zmysłowego Ja jednostki<sup>7</sup>.

W tym miejscu pojawia się kwestia związku między przemianami w rozumieniu natury ludzkiej osobliwości a społecznym funkcjonowaniem pojęć normy i normalności. Nie chodzi mi oczywiście o normę i normalność jako kategorie stosowane na gruncie biologii, fizjologii, medycyny, psychologii, prawa czy myśli społecznej, lecz o pole znaczeniowe tworzące się pod naciskiem tych wszystkich specyficznych użyć, ale z nimi nie tożsame. Potoczne, intuicyjne rozumienie normalności i normy wpływa na to, jak interpretujemy i wartościujemy rzeczy, ludzi, zdarzenia, na to, w jaki sposób pragniemy postrzegać własną normalność czy wyjątkowość, a także na to, jak ją odczuwamy.

<sup>6</sup> W latach dwudziestych występowali Pipo i Zipo, a w latach trzydziestych Zup, rzekomy brat Johnsona (Bogdan 1990).

<sup>7</sup> Por.: „na gruncie jedności psychosomatycznej natura i kultura prawdopodobnie ściśle się ze sobą łączą przy wyznaczaniu norm organicznych człowieka” (Canguilhem 2000, s. 231).

„Normalne” to określenie poręczne, a zarazem zwodnicze. Wiąże myślowe porządkowanie świata z jego wartościowaniem. „Normalne” bywa na ogół dobre; „nienormalne” mieści się w obszarze nieuregulowanym i nieprzewidywalnym, wiedzie nas w sferę choroby, szaleństwa, przestępstwa, żywiołu. Stwierdzenia, że ktoś wygląda normalnie, że jest normalny, że wszystko, co nas spotkało, mieści się w normie lub że nasze relacje z ludźmi są normalne, sugerują brak niepokoju.

Pojęcie normalności bywa wehikułem pozwalającym przenosić wartości z jednego obszaru dyskursywnego w drugi — tak jak wówczas, gdy od normalności odnoszącej się do organizmu przechodzimy do normalności opisującej stosunki społeczne.

W tym kontekście cenne jest ujęcie zaproponowane przez Georgesa Canguilhem. Formułuje on swoje uwagi z perspektywy fizjologii i patologii, ale uwzględnia ich zakorzenienie w szerszych porządkach epistemologicznych. Jednocześnie w bardzo wyraźny sposób wskazuje, iż wynikają one z pewnych praktycznych potrzeb: normę można ustanawiać na przykład po to, by wyleczyć chorobę, by usprawnić lub skoordynować pewne działania społeczne, by umożliwić funkcjonowanie urządzeń (w ten sposób powstają normy techniczne) czy też życia społecznego (dlatego powstają normy prawne). Zawsze trzeba zatem pytać, o to, z jakiego porządku myśli bierze się dane rozumienie normy: czy odnosi się ono do działań statystycznych, do uśrednienia pewnych wartości, czy opisuje wartości uznane za optymalne; czy w pole semantyczne włączone są subiektywne odczucia ludzi (chorych, zdrowych), czy też zmierza się do ich wyeliminowania.

Ciało to organizm, ale i pewien potencjał kulturowo opracowywany i rozwijany w sferze stosunków społecznych. Jakkolwiek u podstaw porządków normatywnych leży pragmatyczne podejście do rzeczywistości, to implikacje mogą je przekraczać, ingerując w sferę wartościowania. Krystalizowanie się trybów oglądu, jakim poddawana jest osobliwość, oraz ambiwalentne budzone przez nią reakcje emocjonalne zależą nie tylko od tego, co uznaje się za normalne lub nienormalne na mocy społecznego konsensu, ale i od tego, w jaki sposób możemy odnieść ów widok do siebie — do siebie jako członka jakiejś większej całości, dającej się scharakteryzować na przykład pod względem gatunkowym, rasowym, płciowym, narodowym, a także jako jednostki określonej pod względem egzystencjalnym. Widok wyniesionych na piedestał dziwnych, nie-normalnych, nie-zwykłych ciał w szczególny sposób dotyczy cielesności widza. Konfrontacja z dziwnym widokiem może aktualizować pewien rodzaj gry z pytaniami: Jak stabilne są granice mojej tożsamości? W jakim stopniu określa mnie to, jak wyglądam czy jak widzą mnie inni, w jakim to, co ukrywam przed ich wzrokiem, a w jakim to, jak odczuwam swoje bycie w świecie? Te pytania — często nie sformułowane w sposób bezpośredni, a jedynie przeczuwane — podszyte są myślą o tym, że w istocie kres możliwości został określony przez naszą cielesną naturę.

## DZIWOŁĄG POD KONTROLĄ

W swojej książce o symbolach naturalnych Mary Douglas rozważa stosunek, w jakim pozostają do siebie fizyczne ciało człowieka i sposób funkcjonowania społeczeństwa: „Ciało społeczne określa sposób, w jaki postrzegamy ciało fizyczne. Fizyczne doświadczenie ciała, zmodyfikowane przez kategorie społeczne, poprzez które ciało jest poznawane, umacnia szczególnie spojrzenie na społeczeństwo. Pomiędzy tymi dwoma rodzajami doświadczenia ciała zachodzi ciągła wymiana znaczeń w taki sposób, że jedno wzmacnia kategorie drugiego” (Douglas 2004, s. 112).

Warto podjąć tę myśl, pytając, co może ona znaczyć w odniesieniu do sposobu, w jaki definiuje się dziwaczność ciała w świecie poddanym wymogom modernizacji i unifikacji, w którym czas regulują zegary, a życiu styl nadają przedmioty produkowane i rozprowadzone na skalę masową. W tej sytuacji to, co nie poddaje się uniformizacji, nabiera szczególnego znaczenia. Jak widzieliśmy, w dominium popularnej rozrywki powstało środowisko ludzi, dla których pole aktywności było coraz bardziej ograniczone ze względu na wymogi związane z ikonografią życia społecznego promowanego przez urbanizujące się społeczeństwo. Ich życie mogło płynąć bocznym nurtem, jeżeli udatnie wpisali się w kategorię osobliwości ludzkiej, obejmującą przypadki niejasne, wątpliwe, graniczne.

Kategoria ta skryształizowała się stopniowo, poddana dynamice kulturowego opracowywania cielesności. W miarę jak stosunki międzyludzkie stawały się anonimowe, wygląd fizyczny urastał do rangi istotnego nośnika znaczenia: szybciej i skuteczniej komunikował pozycję społeczną człowieka niż jego pochodzenie, przynależność lokalna czy stosunki pokrewieństwa. Ze społecznym umiejscowieniem kojarzyły się określone kody wyglądków, gestów i zachowań. Ideologia postępu sugerowała, że należy działać na rzecz opanowania tego, co nieregularne, co nie wpisuje się w ciąg rozwoju. Spojrzenie zbiorowe musiało być wyczulone na wszystko, co nieforemne, nienormalne, nieokreślone pod względem kategoriałnym. Jak pisała Douglas (2004, s. 115–116): „Możliwości ciała jako środka wyrazu są ograniczone poprzez kontrolę wynikającą z systemu społecznego. Podobnie jak niepokojące jest doświadczenie dysonansu poznawczego, tak samo satysfakcjonujące jest doświadczenie harmonii we wszystkich warstwach doświadczenia”. Obrazy ludzkich dziwolałów są w stanie naruszyć owo doświadczenie harmonii. Społeczeństwo nieustannie pracuje na rzecz tworzenia strategii, dzięki którym owa dysharmonia nie będzie zbyt wielka<sup>8</sup>. Pozwala jednak na to, by w pewnych obszarach dokonywało się wyrażanie sensów związanych z przekraczaniem porządkujących ram kultury.

---

<sup>8</sup> W innym ujęciu: „Ciało fizyczne może mieć znaczenie uniwersalne tylko jako system, który reaguje na system społeczny, wyrażając go jako system. Symbolizuje w sposób naturalny związek poszczególnych części organizmu do organizmu jako całości. Symbole naturalne mogą wyrażać związek jednostki do społeczeństwa na ogólnym systemowym poziomie. Oba ciała to jednostka

W ten sposób można interpretować pokazy dziwolągów: publiczność przygląda się wydzielonym z otoczenia jednostkom, które nie pasują do obowiązujących („oczywistych”) kategorii społecznych — takich jak rasa, płeć czy osoba ludzka — i wówczas porządek kulturowy, cywilizacyjny, a także porządek myślenia o własnej tożsamości, ulega swoistej relatywizacji. Pokaz dowodzi, że owe porządki ufundowane są na podziałach, którym — jak widać — pewne cielesne formy mogą się wymknąć. Ważne jest jednak to, że sceniczna aranżacja tworzy granicę między Ja widza a obszarem form zaburzonych.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że mimo działań zmierzających do regulowania i normalizowania rzeczywistości dziwołąg wciąż przyciągał, fascynował, a zarazem odpychał. Pozostał ważną figurą zbiorowej wyobraźni, pełniąc jednocześnie funkcję otwierającą i regulatywno-zamykającą: otwierającą, gdyż owa ikona odmienności otwierała drogi do kulturowego opracowywania odchyłeń, nieregularności, czy też ogólnie rozumianej nie-normalności, a także dlatego, że pozwalała na estetyczne i aksjologiczne eksperymenty podejmowane w obszarach nauki, sztuki czy rozrywki (nieradko mieszając właściwe im porządki); zamykającą, gdyż nieregularności utrudniające zdefiniowanie płci, rasy czy gatunku zostawały zamknięte w ramach jednej kategorii.

#### DRUGIE ZAPROSZENIE NA POKAZ DZIWOŁĄGÓW

Zajdźmy raz jeszcze na pokaz dziwołągów — tym razem w towarzystwie dwunastoletniej Frankie — bohaterki książki Carson McCullers *Gość weselny*. Pozwoli to ująć owo zjawisko z innego punktu widzenia. W powieści McCullers motyw pokazu osobliwości bardzo wyraźnie wskazuje pewne istotne znaczenia sytuacji, gdy jednostkowe Ja konfrontowane jest z dziwołągiem jako rzeczywistą (jakkolwiek kulturowo opracowaną) postacią, ale w całą tę sytuację zaangażowany jest też dziwołąg jako figura wyobraźni.

Frankie mieszka na amerykańskiej prowincji. Swoje życie uważa za dość nudne, a siebie za istotę mało atrakcyjną. Nic zatem dziwnego, że co roku korzysta z okazji, by urozmaicić swoje życie:

„Wczesną jesienią każdego roku zjeżdżała do miasta Wystawa Chattahoochee. Przez cały jeden tydzień października na terenach Wesołego Miasteczka odbywał się kiermasz.

Był tam młyn diabelski, kolejka, karuzela, pałac luster — był tam także Dom Dziwołągów. Dom Dziwołągów był długim pawilonem, wewnątrz którego pod ścianami ciągnął się szereg kabin. Za wejście do ogólnego namiotu płaciło się ćwierć dolara i można było obejrzeć każdego dziwołąga w jego kabinie. Następnie były pokazy specjalne w głębi namiotu, które kosztowały po dziesięć centów

---

i społeczeństwo: czasami są tak blisko, jakby były niemal złane ze sobą, czasami bardzo od siebie oddalone. Napięcie pomiędzy nimi pozwala na złożoność znaczeń” (Douglas 2004, s. 128).

każdy. Frankie zeszłego października obejrzała wszystkich mieszkańców Domu Dziwolągów:  
Olbrzyma  
Grubą panią  
Liliputa  
Dzikego Murzyna  
Dziewczynkę z główką jak szpilka  
Chłopca-aligatora  
Pół-mężczyznę pół-kobietę” (McCullers 1964, s. 26–27).

Frankie widzi szczegóły, przemawiające do niej swoją konkretnością. Podąża od jednej kabiny do drugiej, uwodzona niezwykłością postaci, które przerażają ją i fascynują:

„Olbrzym mierzył ponad osiem stóp, miał ogromne, luźno dyndające ręce i twarz z obwisłą szczęką. Gruba pani siedziała na krześle, a tłuszcz jej podobny był do rzadkiego ciasta, które ustawicznie klepała i miesiła dłońmi. Następny był maleńki liliput chodzący po kabinie drobnymi kroczkami we frymuśnym wieczorowym ubranku. Dziki Murzyn pochodził z jakiejś odludnej wyspy. Siedział w kuki w swojej kabinie pośród zakurzonych kości i palmowych liści i pożerał na surowo żywe szczury. Zarząd kiermaszu pozwalał bezpłatnie oglądać jego popis każdemu, kto przyniósł szczura odpowiedniej wielkości, więc dzieci znosiły je w mocnych workach i pudłach od butów. Dziki Murzyn uderzał łbem szczura o swoje wystające kolano, zdzierał futerko, żuł i tykał łapczywie, błyskając łakomymi, dziko murzyńskimi oczami. Niektórzy mówili, że to nie jest prawdziwy dziki Murzyn, tylko obłąkany mieszkaniec z Selmy”.

Ciała dziwolągów są jak najbardziej cielesne, złożone z żywej materii, wypełnione dziwnymi żądzami — dziki pożera żywe stworzenia, gruba pani ugniata swoje zwały tłuszczu. Niektóre z nich zdają się mieć magnetyczną siłę przyciągania, inne wywołują natychmiastową chęć ucieczki. To, co widać, miesza się z tym, co ludzie mówią, a Frankie, osaczana przez dziwne znaczenia cielesności, jeszcze nie rozumie, dlaczego ów widok tak na nią działa.

„W każdym razie Frankie nie lubiła długo mu się przyglądać. Przepychała się przez tłum do kabiny dziewczynki z główką jak szpilka, gdzie John Henry stał przez całe popołudnie. Dziewczynka bez przerwy podskakiwała, chichotała i mówiła impertynencje; jej karłowata główka nie większa od pomarańczy była całkiem ogolona poza jednym lokiem na czubku, zawiązanym różową kokardą. Przed ostatnią kabiną było zawsze bardzo tłoczno, gdyż była to kabina pół-mężczyzny pół-kobiet, cudu natury. Dziwoląg ten był dokładnie przepołowiony: lewa strona była mężczyzną, a prawa kobietą, Kostium po lewej stanowiła lamparcia skóra, a po prawej biustonosz i spódniczka usiana błyszczącymi cekinami. Połowa twarzy miała czarną brodę, druga połowa była jaskrawo uszmkowana. Oczy były dziwne — jedno i drugie”.

Podczas gdy kilkuletni Henry John, z którym Frankie przysła na pokaz tkwił w zachwycie przed dziewczynką z małogłowieciem, ona sama „snuła się po tym namiocie i obejrzała wszystkie kabiny. Bała się tych wszystkich dziwolągów,

gdyż zdawało jej się, że patrzą na nią tajemniczo starając się pochwycić jej spojrzenie, jakby chciały powiedzieć: «My cię znamy». Bała się ich długich cudackich oczu” (McCullers 1964, s. 26–28).

Ten właśnie przekaz — sugestia, iż może być jakiś związek między nią samą a cudakami, wykluczonymi z normalnego świata — jest dla Frankie najbardziej przerażający. Potem zastanawia się nad tym, jak wygląda życie dziwołagów — czy zawierają małżeństwa, czy dużo zarabiają. Myśląc o ich życiu, myśli też o sobie — o tym, jaka będzie w przyszłości, ale jej myśli podszyte są lękiem o to, by nie stać się taką jak te cyrkowe postacie. Jest wysoka — znacznie za wysoka jak na swój wiek:

„Już teraz nieznośne dzieciaki biegające latem po ulicy wrzeszczały do niej: «Zimno tam w górze?». A słysząc komentarze dorosłych, Frankie skręcała się i cierpła. Jeśli liczyć, że osiągnie swój ostateczny wzrost z ukończeniem osiemnastu lat, ma przed sobą pięć i jedną szóstą roku dalszego rośnięcia. Zatem, zgodnie z matematyką i jeżeli nie potrafi się jakoś powstrzymać, wyrośnie do przeszło dziewięciu stóp. A czym będzie panna mierząca przeszło dziewięć stóp wzrostu? Będzie dziwołagiem” (McCullers 1964, s. 26).

Myśl ta powraca potem do niej w różnych momentach, wywołana przez pozorne niewinny namysł nad tym, czy będzie ładna, gdy dorośnie. Rozważanie kobiecej urody nieodmiennie dryfuje w stronę refleksji o niemożności osiągnięcia ideału. Frankie czuje się z czegoś wyłączona — właściwie nie bardzo wie, z czego, ale za wszelką cenę chce wejść tam, gdzie toczy się prawdziwe życie, gdzie spotyka się ludzi pięknych i godnych miłości. Pragnie być zaproszona na wesele brata, pragnie wieść życie u boku jego i jego żony — uroczej, bardzo kobiecej, tymczasem spędza lato w domowej kuchni w domu swego ojca, skazana na towarzystwo czarnej służącej oraz małego Henry’ego Johna. Gdzie skończy, jeśli nie uda się jej dostać do tego upragnionego świata? Na czym polegać będzie wykluczenie?

Kiedy przed oczyma Frankie pojawiają się dziwołagi, zyskuje ona obraz, w którym mogą odbić się jej lęki; zyskuje też środek wyrazu, pozwalający ująć w wyrazistej formie to, czego dziewczynka tak się boi. Lęki stają się coraz bardziej rzeczywiste — wszak dziwołagi istnieją naprawdę, naprawdę mają swoje potworne ciała, naprawdę żyją. Fantazja, mara, zwid może zmienić się w rzeczywistość. Frankie przez cały rok jest w stanie przypomnieć sobie wzrok, jaki kierują ku niej dziwni ludzie — nie wie, jak zabezpieczyć się przed tym, by ich świat nie stał się jej światem. Niepokoję dojrzewania, kiedy ciało zmienia kształty, stając się nie-wiadomo-czym, znajdują w tym obrazie formę, poprzez którą mogą rozwijać swą treść.

Jak pisała Rachel Adams, twórczość McCullers wskazuje na dość ważną zmianę w sposobie ujmowania dziwołagów. Dziwołag nie jest kimś zdecydowanie innym; to także pewien aspekt tożsamości kogoś normalnego, jakaś część jego Ja. Przez rozszerzenie staje się też częścią społecznego projektu ustanawiania granic między dewiacją a normalnością. Dziwołagi tworzone są przez

społeczeństwo, które traktuje ich ciała według wzorców włączenia/wyłączenia, a zarazem sprawia, że wyrażają one te wzorce (Adams 2001, s. 91). To wyrażanie odbywa się na wielu planach — dotyczy zarówno sposobu wpływania na postawy uzewnętrzzniane na scenie życia społecznego, regulowania działań społecznych, ale i jak najbardziej indywidualnych reguł, zgodnie z którymi kategorie normalności/nienormalności odnoszą się do jednostkowego Ja.

### „WSZYSCY JESTEŚMY MUTANTAMI”

W XX wieku ludzie z anomaliami fizycznymi ostatecznie przeszli pod kurtkę profesjonalistów. Odpowiednie instancje decydują o strategiach postępowania wobec nich. Najefektywniejsze są dwie: terapia i marginalizacja. Można to uznać za część planu polegającego na tworzeniu świata bez chorób i nieszczęść. Nie wszystkie nieszczęścia da się wyeliminować, ale można spychać je na obrzeża, usuwać z obszaru widzialności publicznej, przedstawiając jednocześnie jako „problem do rozwiązania” — a zatem jako stan tymczasowy, jako coś, czemu w istocie można zaradzić.

Nadal jednak istnieją enklawy dziwnych form, gdzie tajemnice potworności kuszą i odpychają, fascynują i niepokoją, miejsca, w których oglądać możemy karły i giganty, istoty o ciałach kobieco-męskich i ludzko-zwierzęcych...

Ludzkich osobliwości nie zobaczymy jak niegdyś na ulicznej scenie ani w cyrku. Włączmy jednak telewizor — nie po to bynajmniej, by dać się epatować obrazom z *science fiction* czy horrorów. Wybierzmy raczej kanał, na którym prezentowane są filmy popularnonaukowe, oświatowe, dokumentalne. Przyjrzyjmy się, w jaki sposób tworzą one swoistą przestrzeń dla wystawiania na pokaz tych, których kiedyś nazwano by monstrami, kuriozami, ludzkimi osobliwościami. Oczywiście, inaczej definiują ich tożsamość, a tryby wystawiennicze zostały dostosowane do wymogów dzisiejszej wrażliwości. Niemniej jednak wszystko, co wymyka się normie, zostanie pokazane...

„Wszyscy jesteście mutantami, ale niektórzy są nimi w większym stopniu” — ta fraza przewijała się przez cykl programów telewizyjnych emitowanych na jednym z kanałów Discovery. Ów trzyodcinkowy cykl, zatytułowany *Human Mutants*, czyli „Ludzkie mutanty”<sup>9</sup>, można uznać za jeden ze współczesnych ekwiwalentów dawnych pokazów osobliwości. Przekaz ten jest wyrazisty, a jednocześnie posługuje się szeroko stosowaną topiką, dlatego posłuży mi jako przykład wskazujący na zjawisko natury ogólnej. Na wstępie słyszymy zapowiedź:

„W tym cyklu programów opowiemy o ekstremalnych deformacjach, o granicach człowieczeństwa. Poznamy procesy, które sprawiają, że jesteście ludźmi, przekonamy się, że mogą one zostać zaburzone przez mutacje. Wszyscy jesteście mutantami, ale niektórzy są nimi w większym stopniu”.

<sup>9</sup> Film powstał w 2003 r. dla Channel 4. W polskiej wersji nosił tytuł *Mutanci*.

Co to znaczy to, że ja też jestem mutantem? W jakim sensie można mnie porównać z ową istotą, która raz po raz pojawia się na ekranie: zniekształcona twarz płodu z jednym okiem (objaw cyklopii), z rozchyloną, nieforemną dziurą ust i wciśniętym pomiędzy nie zgmiotem nieudanego nosa jest tłem dla napisu „Human Mutants”. Takie obrazy oddzielają narrację filmową od reklamowych przerywników. Wydaje się, że w ten sposób drażni się poczucie tożsamościowego bezpieczeństwa widza. Czy patrząc na to, co sytuuje się na granicach zrozumiałych, ludzkich form, może on bowiem czuć się w pełni „ludzki” i normalny? Filmowy komentarz wskazuje wyraźne związki łączące zniekształcone płody (będące właściwie chaotyczną masą zniekształconych części ludzkich), ludzi cierpiących na uciążliwe choroby genetyczne (na przykład takich, u których niekończące się nigdy powstawanie kości uniemożliwia samodzielne poruszanie się), tych, u których choroba ma jedynie estetyczne reperkusje (tak jak w przypadku twarzy porośniętych gęstą sierścią), i tych, których przypadłość jest w zasadzie nieszkodliwa, tak jak przedwczesne łysienie mężczyzn. Wskazuje się więc na możliwość tworzenia różnych relacji między widzem, jego cielesnością, a tymi, których ciała na różne sposoby i w różnym stopniu lekceważą pewne normy. Spytajmy jednak: w jakim stopniu Ja widza, wciągane go w krąg społeczności mutantów, może tu zostać nienaruszone?

Wprowadzeni zostajemy do naukowego laboratorium, które łatwo może się skojarzyć z gabinetem horroru. Dostajemy przewodnika, pomagającego nam zorientować się w tej przestrzeni. Jest nim wysoki, szczupły mężczyzna z łysą czaszką i tajemniczym uśmiechem. Czy to „naganiacz publiczności” w nowym przebraniu? Zgodnie ze sprawdzoną formułą podsycą naszą ciekawość, nieustannie przywołując motywy zagadki, tajemnicy, poszukiwania. Pojawia się przed nami w czarnym garniturze i białej koszuli, które nosi z wyrafinowaną niedbałością. Bywa, że nakłada chirurgiczne rękawiczki, by dokonać eksperymentu naukowego. Czasem widzimy jedynie wydłużony zarys jego sylwetki, gdy w długim płaszczu z połami rozwiewanymi przez wiatr wędruje poprzez świat ludzkich osobliwości.

Jest to Armand Marie Leroi — wykładowca uniwersytecki, autor wielu publikacji naukowych, w tym także książki o mutantach (Leroi 2003). Jego dziełem jest też omawiany tu telewizyjny program dokumentalny o mutantach.

Przestrzeń wykreowana w filmie nie przypomina jednak sali wykładowej, a profesor Leroi — typowego nauczyciela akademickiego. Zmienia ubiór i rekwizyty, cały czas pozostając aktualizacją toposu odkrywcy, eksploratora, badacza. Przechadzając się pośród szkieletów, z pewną poufałością kładzie rękę na kościanym ramieniu. Wyciąga z formaliny jakieś wnętrzości, mówi, że są okropne, wręcz epatuje nas tą okropnością, ale ton i wyraz twarzy wskazują na pewien dystans emocjonalno-poznawczy, pozwalający badać ów materiał. Parzy na świat, niejako prześwietlając wzrokiem jego formy, by dostrzec tkwiące u ich podłoża podstawowe zasady, by wnikać w struktury rządzące ogólnym porządkiem rzeczy.

Sam motyw spoglądania w dal — czy raczej sposób, w jaki zostaje wykorzystany — zasługuje na uwagę. Płynąc łodzią żaglową z jednego kontynentu na drugi, by tropić tam kolejne osobliwości, mężczyzna ów wparuje się w horyzont. Stojąc na wzniesieniu, zwraca wzrok w błękit nieba, po którym suną białe obłoki. Ogarnia spojrzeniem pejzaż miejski skąpany w promieniach zachodzącego słońca. Obrazy chmur czy zachodu słońca są jakby wzięte z pocztówek i jarmarcznych landszaftów. Sens Foucaultowskiego spojrzenia klinicznego, przypisanego wnikliwemu podmiotowi, zbierającemu dane w sposób metodyczny, działającemu w ramach pewnych instytucjonalnych porządków, jest wtłoczony w upoetyczniającą i metaforyzującą ramę narracyjną (co niewątpliwie daje efekt nieco kiczowaty).

W narrację wplecione są opowieści o niegdysiejszych „ludzkich dziwolągach”: Filozof Buffon oglądał kiedyś białą Murzynkę z Karibów... Dawno temu polski szlachcic karlego wzrostu gościł na europejskich dworach... Przed laty zmarł pewien gigant i anatomowie polowali na jego szkielet... Historie te, ubarwiając przekaz, stwarzają też okazję do budowania pewnej perspektywy moralnej. Dowiadujemy się, że dawniej odmieńców traktowano w sposób uwłaczający godności ludzkiej. Kryje się za tym sugestia, że dzisiejsze podejście jest bardziej humanitarne. Zaznaczając ową różnicę, w sposób pośredni, ale perswazyjnie dość skuteczny, dokonuje się autocharakterystyki kulturowej. Na skali moralno-etycznej zostajemy umieszczeni zdecydowanie wyżej niż nasi przodkowie.

Nie znaczy to, że przeszłość wartościowana jest wyłącznie negatywnie — wszak w niej tkwią źródła naszej wiedzy. Informacje mówiące o tym, jak ludzie stopniowo zauważali związki między zjawiskami, jak starali się weryfikować stawiane hipotezy, jak dopracowywali aparat badawczy, za pomocą którego poznawali ludzki organizm, dają asumpt do pozytywnego oceniania, a zarazem składają się na ogólniejszą narrację o historii wiedzy — czyli o tym, jak weryfikując błędne hipotezy, stopniowo dochodzi się do Prawdy.

Oczywiście, musi pojawić się pytanie o to, dlaczego dawniej dopuszczano się okrucieństwa, dlaczego tak często poniżano odmieńców? Odpowiedź zostaje wyrażona w języku medycyny: dawniej nie znano „prawdziwej przyczyny” — nie wiedzano o wadach genetycznych, o mutacjach chromosomalnych, o hormonach. W ten sposób wyjaśnienie przeniesione zostaje z planu moralnego na epistemologiczny. Tu także dokonuje się praca na rzecz formułowania ramy moralnej dla współczesnych pokazów niezwykłych ciał. To, co wpisuje się w nurt badań naukowych, jest pozytywne. Przyznaje się wprawdzie, że badania naukowe też mogą zbroczyć z właściwych torów. Dzieje się tak wówczas, gdy naukowiec jest człowiekiem niegodnym tego miana. Ten motyw pojawia się na przykład przy okazji historii karlej rodziny, która uniknęła zagazowania w Auschwitz, gdyż potrzebna była do eksperymentów Josefowi Mengele; o tym ostatnim mówi się, „człowiek, którego nazwisko jest dziś synonimem zwyrodniałego naukowca”. Znamienne jednak, że problem cierpienia zostanie zama-

zany wówczas, gdy przechodzi się do współczesnych badań na zwierzętach. Świnka z dwoma ryjami jest jedynie zabawna — brak orientacji przestrzennej, w wyniku którego ma ona trudności ze ssaniem lub przewraca się, może wywołać jedynie pobłażliwy uśmiech. Oglądamy poddawane genetycznym eksperymentom myszy, u których tworzą się guzki, myszy całkiem łyse i myszy pozbawione szkieletu, duszące się przy urodzeniu.

Stosowanie perspektywy naukowej i medycznej pozwala widzom z mniejszym skrepowaniem i bez poczucia winy patrzeć na przedstawiane osoby — karły i giganty, albinosów, osoby z większą lub mniejszą liczbą kości. Podkreśla się przy tym, że osoby o dziwnych ciałach mają dziwne biografie. Zauważmy, że za pomocą takich motywów tworzą atrakcyjność dawnych pokazów osobliwości. Tak jak w owych pokazach, organizuje się też pewien rodzaj kontaktu z Innymi. Znowu niezastąpiony okazuje się Przewodnik, wchodzący w rolę mediatora. Przeprowadza rozmowy z „mutantami”, z lekarzami, z naukowcami. Nacisk pada na rozwiązywanie problemów zarówno medycznych, jak i społecznych. Chorzy opowiadają o sobie, o swoim byciu wśród ludzi, o akceptacji lub jej braku, o specyfice choroby. Dyskurs poprawności politycznej, który kształtuje naszą wrażliwość, głosi, że wszyscy ludzie są w jakiś sposób normalni i w jakiś sposób piękni, godni uwagi, szacunku, miłości i nikomu nie należy utrudniać bycia wśród ludzi z tego powodu, że normalność i piękno jego ciała są w jakiś sposób inne. Należy uzgodnić to z sytuacją tworzenia sceny dla pokazywania tego, co niezwykle, potworne, przerażające i zadziwiające. Momentami obraz staje się ambiwalentny, na przykład osoby o karlim wzroście niejako zapraszają do zwiedzenia swojego świata. Wszak wiemy, że świat powinien być jeden dla wszystkich, że usuwanie na margines kogoś, kogo uznaje się za Osobę, jest złe. Funkcję uzgadniania z wymogami poprawności politycznej ma na przykład uwaga, że uprzedzonym może pomóc, jeśli Innych bliżej poznają — wówczas okazuje się, że zachowują się oni jak osoby normalne. Jednocześnie przedstawiając na przykład zlot ludzi niskiego wzrostu, daje się nam wgląd w świat, w którym osoby uznawane za karły mogą spotkać przyjaźń, miłość, trudne do znalezienia w „warunkach naturalnych”, świat w pewien sposób osobny, zmarginalizowany.

Wydaje się, że Inni mogą wejść do tak zwanego „świata normalnych” przez wrota dyskursu naukowego; powinni jednak zachować rysy swojej kuriozalności. Klarowna, czysta przestrzeń nauki ewokowana jest przez diagramy, schematy, animacje zgeometryzowanych form: kuleczki „genów” wiją się w łańcuchach, cząsteczki oznaczone odpowiednimi barwami łączą się ze sobą w określonym porządku, konturowe obrazy ludzkich ciał pozwalają ukazać wewnętrzny układ narządów. To tworzy ramę dla rozumienia całości — wskazuje też formułę pozwalającą usprawiedliwić dwuznaczną fascynację okropnościami.

Poznanie dokonywać się ma w imię normalności, a nie odstępstwa. Musi wpisywać się w plan poddawania świata wiedzy ludzkiej. Przewodnik nieustan-

nie podkreśla celowość wnikania w historie ludzi o dziwnych ciałach, zaznaczając, że chodzi o gatunkowe, humanistyczne samopoznanie, o określenie reguł, odnoszących się do wszystkich ludzi. Na przykład: „Badając karty, jesteśmy w stanie ustalić, w jaki sposób rośniemy”. O konstrukcji świata przedstawionego stanowi jednak retoryczny splot motywów apelujących do emocji i tych, które przemawiają do rozumu. Historie, które słyszymy, mają nas wzruszać, przerażać, zachwycać, ale zarazem pouczać, przyczyniając się do lepszego rozumienia rzeczywistości. Na przykład *fibrodysplasia ossificans progressiva*, mutacja genetyczna powodująca nieustanny rozrost kości, jest „jedną z najbardziej zagadkowych i przerażających chorób kości” [podkr. A.W.]. Jednocześnie podaje się informacje o filadelfijskim centrum badań nad tą chorobą — i tak wprowadza się nas na ścieżkę interpretacji medycznej, co sprawia, że zainteresowaniu przypisuje się pozytywne motywy poznawcze.

Widzimy nowoczesne budynki na tle chmur, zachodzące słońce oświetlające architekturę z betonu, szkła, stali. Zaraz potem przenosimy się do wnętrza. Przez długi korytarz, cały w pomarańczowej poświacie, wjeżdża na wózku inwalidzkim długowłosa kobieta o zdeformowanym ciele. To Carole Orzel — cierpiąca na ową zagadkową i przerażającą przypadłość — opowie ona o sobie, o chorobie, która naznaczyła jej ciało, o życiu, które jest nieustanną walką. Włączy w tę opowieść epizod o lekarzu, który w dzieciństwie przepowiedział jej rychłą śmierć. „Dziś ja mam czterdzieści pięć lat, a lekarz nie żyje” — kończy, a ostateczną pointę stanowi sardoniczny śmiech tej wyjątkowej kobiety o uszmkowanych ustach, w których widać pojedynczy ząb.

Carole jest niezwykła, a jej życie ma swoją wagę — ów fakt podkreśla się po wielokroć: jest ważna jako osoba, jest ważna ze względu na bohaterską walkę ze swoją chorobą (o tym mówi jej obecny lekarz). Opowieść o niej ważna jest jednak ze względu na narrację o chorobie; natomiast narracja o chorobie ważna jest ze względu na narrację o nauce.

Skoro Inni stali się Pacjentami, trzeba w jakiś sposób odnieść się do kwestii choroby. Ona bowiem sprawia, że życie tych ludzi jest takie a nie inne. Jak uzasadnić jej sens? Niegdyś choroba mogła być karą za grzechy lub znakiem danym ludziom przez Boga. Jej skutki wykraczały daleko poza fizyczną słabość ciała, nakładając na chorego pewne nakazy i zakazy. Na przykład jeśli kogoś dotknął trąd, nie mógł dziedziczyć, żenić się czy osiedlić tam, gdzie chciał. Choroba kojarzona z pewnym zespołem znaczeń usuwała go ze społeczności. Aspekty medyczny, prawny, religijny i moralny przenikały się, współtworząc społeczno-kulturowe rozumienie choroby.

Stopniowo ujęcie choroby ulegało racjonalizacji, a język medyków zyskiwał coraz większą moc w myślowym i praktycznym opanowywaniu świata. Ta moc wykraczała poza kwestie zdrowia i choroby. Medycyna — twierdził Bryan S. Turner zainspirowany ideami Michela Foucaulta — zajmuje przestrzeń społeczną, która pojawiła się wskutek erozji religii. To prawda, że w dzisiejszych praktykach medycznych zachowały się pewne rysy moralne (wielu przykładów

dostarczają reakcje na AIDS), ale mówiąc o nich skłonni jesteśmy przywoływać raczej argumenty naukowe niż religijne. Język psychoanalizy zastąpił język spowiedzi. Medycznej regulacji podlegają graniczne sytuacje życia ludzkiego — narodziny i śmierć. Wypracowane na gruncie medycyny idee związane z zapobieganiem chorobom dyfundują w style życia — jako zalecenia dotyczące diety, ćwiczeń fizycznych, higieny, życia seksualnego czy jako zakazy (na przykład dotyczące palenia). Zracjonalizowane reżimy ciała mają nam pomóc zachować zdrowie i urodę, żyć dłużej i lepiej (Turner 1992).

Dlatego to właśnie medycynę wybiera się spośród różnych dziedzin wiedzy, by zadecydowała o ostatecznym kształcie ramy interpretacyjnej, by scalila ujęcia proponowane przez biologię, chemię, genetykę i inne obszary nauki, by stała się nieodłączną częścią wizji świata, wpływając na sposób definiowania sensu świata i naszego w nim istnienia.

Choroba nie jest dopustem Bożym ani karą za ludzkie zbłądzenie. Błąd kryje się gdzie indziej — czasem wynika z ludzkiego zaniedbania, czasem wpisany jest w procesy odpowiedzialne za rozwój i funkcjonowanie organizmu, na przykład informacja przenoszona drogą genetyczną zostaje błędnie odczytana. Ten drugi rodzaj błędów to przyczyna powstawania „mutantów”.

Zauważmy jednak, że w perspektywie epistemologicznej poznawanie wiąże się z błędzeniem. W tym znaczeniu w pojęciu błędu tkwi pewien potencjał sensotwórczy. Jak pisał Georges Canguilhem (2000, s. 239) — „jako termin patologiczny pojęcie błędu jest wieloznaczne”. I chociaż autora tego interesowała głównie perspektywa medyczno-fizjologiczna, to uwzględnił jej głębokie zakorzenienie w szerszych porządkach poznawczych i aksjologicznych: „W porównaniu z niezgodą na śmierć, bólem, trudem życia, czyli racjami istnienia medycyny, błąd odczytania enzymatycznego przeżyty zostaje przez cierpiącego z jego powodu człowieka jako wynik niewłaściwego postępowania, niezawinionego przez postępującego w ten sposób. Krótko mówiąc, użycie terminu oznaczającego błąd logiczny nie pomogło całkowicie usunąć z semantyki medycznej śladów niepokoju, jaki wywołuje w nas myśl, że mamy tu do czynienia z dziedziczną anormalnością” (Canguilhem 2000, s. 239–240).

Pokazując, jak błędy biochemiczne przyczyniają się do powstania wadliwej formy i wyjaśniając przyczyny wielu wrodzonych anomalii, działa się w obszarze specyficznego rozumienia pojęcia błędu i wady (genetycznej). Czy wpływa to na aksjologiczne rozumienie zła zawartego w chorobie, zła tkwiącego w organizmie, którego forma lub funkcjonowanie jest „normalne”?

„Jeśli przejawia się ono [zło — A.W.] w organizmie rozumianym jako całość zmagająca się ze środowiskiem — twierdzi Canguilhem (2000, s. 241) — to tkwi w samych korzeniach organizacji, tam gdzie jest ona jeszcze tylko strukturą linearną, gdzie zaczyna się nie królestwo, lecz porządek istot żywych. Choroba nie jest czymś upadkiem, agresją, przed którą się ustępuje, ale pierwotnym, makromolekularnym defektem. Jeśli organizacja jest pierwotnie rodzajem języka, to genetycznie uwarunkowana choroba [*maladie*] nie jest przekleństwem

[*malédiction*], lecz nieporozumieniem [*malentendu*]. Można źle odczytać hemoglobinę, tak jak można źle odczytać rękopis. Tutaj jednak chodzi o słowo, które nie wyszło z czyichkolwiek ust, o pismo, które nie wyszło spod czyjejkolwiek ręki. Za wadą [*malfaçon*] nie kryje się żadna zła wola [*malveillance*]”.

Jest to nader istotny moment w społecznym tworzeniu sensu zła tkwiącego w chorobie, w moralnym odcieniu, jaki nadaje się owemu złu. Można tu sformułować kolejne pytanie: W jaki sposób owe wady, błędy, zło mogą być rzutowane na sensy indywidualnych biografii?

„Być chorym znaczy być złym, jednak nie w znaczeniu, w jakim o chłopcu mówi się, że jest zły, ale w jakim mówi się, że jest zła o ziemi. Choroba nie ma już niczego wspólnego z indywidualną odpowiedzialnością. Tutaj nie można już mówić o nieostrożności, przekroczeniu miary, a nawet, jak w wypadku epidemii, o odpowiedzialności zbiorowej. Jako istoty żywe jesteśmy wytworem prawa rozwoju życia, jako chorzy wytworem uniwersalnego połączenia miłości i przypadku. To właśnie sprawia, że jesteśmy jedyni w swoim rodzaju, jak często pisano, by nas pocieszyć, że powstaliśmy z kart wyciągniętych losowo z urn Mendlowskiego dziedzictwa. Z pewnością jesteśmy niepowtarzalni, ale niekiedy również chybieni” (Canguilhem 2000, s. 238–239).

Filmy ukazujące zmagania pewnych osób z różnymi chorobami na swój sposób rozgrywają te motywy. Pokazują, jak tropi się winowajcę — na przykład dodatkowy lub wadliwy gen. Narracje ukazujące owo poszukiwanie nierzadko współuczestniczą w retorycznym nadawaniu sensu chorobie, na którą cierpi konkretna osoba. Poznanie przyczyn tej indywidualnej choroby to krok ku znalezieniu sposobu na naprawianie błędów natury. W ten sposób w wielu przekazach kultury współczesnej tworzy się łączy, poprzez które jednostkowe cierpienie w „bezpieczny” sposób wiązane jest z ogólniejszym planem: z planem tworzenia świata pozbawionego chorób i cierpienia, świata, w którym każdą wadę da się „naprawić”, każdy błąd zawczasu wyeliminować. W tym obszarze nadawanie sensu nie dokonuje się w planie egzystencjalnym; to stać się może raczej kwestią innych dyskursów, na przykład religijnego lub filozoficznego. Tutaj natomiast zawczasu zamyka się wrota transgresji, wiodące ku egzystencjalnemu rozumieniu życia, choroby i śmierci. Zauważmy, że aktualizuje to strategię, które Zygmunt Bauman nazwał strategiami życia:

„Z egzystencjalnej i nieuniknionej kondycji ludzkości śmiertelność została zdekonstruowana, przybierając postać rozmaitych przypadków prywatnej śmierci, mających swą własną możliwą do uniknięcia przyczynę; śmierć jako fakt natury zdekonstruowano, tworząc zestaw konsekwencji wielu różnorodnych, acz bezsprzecznie i niezmiennie ludzkich działań. [...] Oczywiście, nie zaprzeczano prawdziwie, że «ostatecznie» nie można uciec przed śmiercią. Nie można jej zaprzeczyć; ale można ją usunąć z porządku dziennego, wyprzeć za pomocą innej prawdy: że każdy poszczególny przypadek śmierci [...] można powstrzymać albo odroczyć, albo wspólnie ominąć. Śmierć jako taka jest nieunikniona; ale każdy konkretny przypadek śmierci jest przygodny. [...] Wszystkie śmierci mają przyczyny, każda poszczególna śmierć ma poszczególną

przyczynę. [...] Nie umiera się po prostu; umiera się z powodu choroby albo morderstwa” (Bauman 1998, s. 165–166).

Wyjaśnianie przyczyn chorób, praca nad wypracowywaniem najskuteczniejszej terapii wpisuje się w opisane przez autora strategie.

Narracja w filmowym cyklu o mutantach zdaje się nakierowana na kilka bardzo różnych celów. Można ją odczytać jako wpisaną w Baumanowską ponowoczesną strategię życia, ale równie dobrze można w niej widzieć przejaw wychodzenia ku temu, co się owym strategiom wymyka. Widzowie dowiadują się, że żyje na świecie wielu ludzi, których ciała nie poddają się ogólnym regułom, ludzi będących efektem błędu, zaburzenia porządku, nad którym człowiek nie do końca panuje. Ten obszar intryguje, ukazując ścieżki prowadzące w obszary niepokoju i niepewności. Czym są granice człowieczeństwa, o których często wspomina się na wstępie? Czy wyznacza je cielesna forma człowieka? Czy ekstremalna deformacja zdejmuje z mutanta znamiona podmiotowości? Rzykowny temat grany jest na tych samych strunach wrażliwości ludzkiej, na których dokonywała się orkiestracja pokazów osobliwości. „Mutacje potrafią zniszczyć życie albo je naznaczyć. I choć może nie zdajemy sobie z tego sprawy, wpływają na każdego z nas. Mutacje to gra z losem, w której wszyscy musimy zagrać i wszyscy w niej tracimy. Niestety, niektórzy tracą więcej niż inni” — mówi nasz przewodnik rozpoczynając odcinek o pięknie (*Meaning of Beauty*) — a gdy kończy ów wstęp, zauważamy, że znajduje się w salonie gier. Stoi wśród automatów i opowiada o istnieniu dziesięciu tysięcy wad genetycznych, które mogą być wynikiem gry, w którą wszyscy gramy... A zatem: jak to się stało, że nie jestem cyklopem — takim jak ten zamknięty w probówce, przerażającym okiem łypiący z telewizyjnego ekranu?

Deformacje ciała jawią się w aurze potworności, tajemnicy, ale i szczególnego piękna: szklane naczynia ze zdeformowanymi płodami powoli obracają się w świetlistej poświacie, mieniają się na czerwono-żółto, na żółto-zielono. Co jakiś czas ze szklanego walca wyzierają płody żabiookie, wielogłowe, twarze o przemieszczonych nosach, ustach, uszach, niekształtne zlepki nie-ludzkich form. Z komentarza dowiadujemy się, że w nich właśnie kryje się rozwiązanie „zagadki”, że one powiedzą nam, dlaczego jesteśmy ludźmi (normalnymi).

Czy zatem nie jest przypadkiem tak, że glejt nauki, którym jednak legitymują się tego rodzaju dokumenty, ochronił owe dwuznaczne instytucje, jakimi były pokazy osobliwości? Być może ostateczne ich zlikwidowanie zamknęłoby ścieżki zagłębiania się w te sfery, w których ujawniają się ludzkie lęki, obawy, przeczucia i fantazje.

W tym miejscu muszę podkreślić, iż wcale nie twierdzę, że wszystko dokonuje się teraz tak samo jak w dawnych pokazach. W zasadzie film mówi raczej o mutacjach niż o mutantach. W komentarzu zostają wyeksponowane pytania i problemy do rozwiązania. Z tego punktu widzenia człowiek (zmutowany) i historia jego życia to materiał przykładowy, ubarwiający całość. Nadrzędnym celem jest przekazanie wiedzy — i nie ma w tym wcale hipokryzji.

Narracja ma być atrakcyjna, lekka, łatwa, przyjemna, ale i kompetentna. Czasem narracyjna fantazja zniekształci nieco opowieść o życiu ludzkiej osobliwości<sup>10</sup>, ale fakty naukowe powinny być przekazane w sposób kompetentny. W komentarzu nie brak zresztą elementów autoironii. Narrator, należący wszak do środowiska akademickiego, mówi, iż naukowcy słyną z tego, że jeśli jakiś eksperyment się im powiedzie, powtarzają go w nieskończoność. Poddaje się badaniom, które relacjonuje, na przykład na podstawie analizy DNA sprawdza, skąd pochodzą jego przodkowie. Jest też w stanie sam stać się przykładem pewnej mutacji (powodującej łysienie), albowiem — jak dowodzi — „wszyscy jesteśmy mutantami”. W tym kontekście nawet wspomniana na wstępie kiczowatość niektórych obrazów zmienia wydźwięk.

W istocie wszystko zmierza ku temu, by w sposób pełny wyjaśnić pewne procesy, by opowiedzieć, czym jest ewolucja, czym jest rasa, czym jest rozwój człowieka. Nierzadko wskazuje się powiązania z innymi obszarami dyskursywnymi, odnosząc całość do szerszych kwestii. Na przykład w rozważaniach o rasie uwzględnia się aspekty polityczne i wskazuje na problem rasizmu. Zaznacza się jednocześnie specyfikę podejścia naukowego i wspomina godne ubolewania sytuacje, gdy naukę naginano do potrzeb ideologicznych. A zatem: Czy rasy ludzkie istnieją, czy to wytwór ideologii? A może ujmując kwestie z punktu widzenia genetyki możemy potraktować problem w nowy sposób? Przy okazji prostuje się pewne potoczne przekonania (na przykład: to nie Darwin wymyślił rasistowski schemat ewolucji człowieka, dla niego ludzie stanowili jeden gatunek, wymysł ten pochodzi od osiemnastowiecznych filozofów, którzy przy okazji niektóre rasy uznali za nieco uwstecznione).

Jeśli jednak spróbujemy wpisać ten przekaz w szersze układy społeczno-kulturowe, to możemy zauważyć, że opanowywaniu nieregularności, wprowadzaniu ładu i spokoju w pewne obszary życia, towarzyszy tworzenie nowych formuł pokazywania tego, co usuwane ze sceny widzialności społecznej.

Na filmowej scenie pojawiają się zatem bliźnięta syjamskie, hermafrodyty, karły, ludzie nadmiernie owłosieni i nadmiernie otyli... Widzimy ludzi bez kończyn i ludzi „bez twarzy” (na przykład po wypadkach, po oparzeniach). Widowiska te urządza się w taki sposób, by udatnie wpisały się w kontekst kulturowy: trzeba użyć stosownych środków technicznych, by całość stała się wystarczająco spektakularna; należy unowocześnić wyjaśnienia, by zasugerować kompetencję i wartość edukacyjną spektaklu, a także uzgodnić wszystko ze społecznie kształtowanym poczuciem wrażliwości etycznej i estetycznej.

Nasza wrażliwość nie dozna wielkiego uszczerbku, gdy wyeksponuje się problem medyczny, zaznaczając jednocześnie, że pacjenta traktuje się jako Osobę. Osoba zawsze ma imię, daje się jej okazję do powiedzenia czegoś o sobie i o swoim życiu. Nie utrudnia to bynajmniej tworzenia perspektywy medycz-

<sup>10</sup> Na przykład polski karzeł Józef Boruwlaski wcale nie umarł jako bogacz, jego małżeństwo nie było szczęśliwe, nie jest też prawdą, że to on wychowywał splodzone przez siebie dzieci.

nej. Zasadniczy problem jest ukazywany jako zadanie stojące przed lekarzami. Kobieta pozbawiona rąk i nóg urodzi zatem dziecko (czuwa nad tym sztab lekarzy); kobieta bez twarzy uzyska nowe oblicze (dzięki transplantacji); bliźnięta syjamskie zostaną zoperowane, z brzucha kilkuletniego chłopca wyjmie się jego pasożytniczego bliźniaka, o którym wcześniej nie wiadano.

Osoba (Pacjent) co jakiś czas zmienia się jednak w osobliwość — a osobliwość wywołuje sensację, przyciąga wzrok. W narracji podkreśla się normalność. Jedna z sióstr syjamskich przedstawionych w *Human Mutants* mówi: „Jestem normalną kobietą, tyle że na stałe połączoną z moją siostrą”. Jak zaznacza, nie myśli nieustannie o swoim połączeniu, lecz o innych sprawach, o rzeczach do zrobienia. Ona i jej siostra są zatem dwiema różnymi osobami, a ich życie toczy się podobnie do życia innych ludzi. Kadry filmowe jednak zdają się nam podsuwać inne sugestie — widzom pokazuje się, że nawet tak proste czynności, jak chodzenie czy siadanie, nie są wykonywane bezproblemowo, że potrzeba do tego specjalnej techniki. Przejawia się tu napięcie między ukrywaniem a eksponowaniem.

Wehikułem stają się zmedykalizowane, poprawne politycznie narracje, osnuwane wokół motywów poszukiwania przyczyny odstępstwa oraz leczenia, czasem także wyraźnie działające na rzecz społecznej akceptacji osób o ciałach odbiegających od normy. Dzięki nim filmowe „pokazy osobliwości” stają się afirmacją cywilizacyjnej mocy regulowania odstępstw i ujarzmiania wybrków natury. Pozwala to oddalić ewentualne posądzenia o to, że pospolita żądza sensacji pozbawia Innych godności, czyniąc z nich przedmiot oglądu czy raczej dziwowisko. Nie da się jednak zaprzeczyć, że — tak jak dawniej — wszystko, co przekracza granice zwyczajności, zostaje wystawione na pokaz.

Zza woalu normalności wyziera kuriozum. Zawsze bowiem powróci ono do nas — ujarzmiane, brane pod kontrolę, wyrzucane z naszego świata jako przesąd i zabobon, wróci tylnymi drzwiami — jako fantastyczne i jako rzeczywiste, jako metaforyczne i jako dosłowne. W zasadzie sami je przywołujemy, a gdy przychodzi, znów zaczynamy z nim walczyć i je opanować.

#### BIBLIOGRAFIA

- Adams Rachel, 2001, *Sideshow USA: Freaks and the American Cultural Imagination*, The University of Chicago Press, Chicago–London.
- Bauman Zygmunt, 1998, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, tłum. Norbert Leśniewski, PWN, Warszawa.
- Bogdan Robert, 1990, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, The University of Chicago Press, Chicago–London.
- Canguilhem Georges, 2000, *Normalne i patologiczne*, tłum. Paweł Pieniążek, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Cook James W. Jr., 1996, *Of Men, Missing Links, and Nondescripts: The Strange Career of P. T. Barnum's „What is It?” Exhibition*, w: Rosemarie Garland Thomson (red.), *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York University Press, New York.

- Douglas Mary, 2004, *Symbole naturalne. Rozważania o kosmologii*, tłum. Ewa Dżurak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Gerber David A., 1996, *The „Careers” of People Exhibited in Freak Shows: The Problem of Volition and Valorization*, w: Rosemarie Garland Thomson (red.), *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York University Press, New York.
- Leroi Armand Marie, 2003, *Mutants: On the Form, Varieties and Errors of the Human Body*, HarperCollins, London.
- McCullers Carson, 1964, *Gość weselny*, tłum. Agnieszka Gliniczanka, PIW, Warszawa.
- Turner Bryan S., 1992, *Regulating Bodies: Essays in Medical Sociology*, Routledge, London–New York.

## THE SEPARATE WORLD OF ODDITIES

### Summary

The article presents freak shows as a specific kind of social and cultural phenomenon which constitutes the effect of a cultural compilation of the significance of human diversity. Here the human oddity is understood to be a certain cultural category and also a specific role to be played on the stage of social life. The typical freak shows which took place at the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the 20<sup>th</sup> century are reconstructed. The issue of the creation of the identity of human oddities is then considered. The fundamental question is “what social and cultural points were being made during such shows?” The final part concentrates on the question of whether equivalents of them can be found today. In connection with this popular science films of a medical nature are analysed. Whatever pseudo-medical, politically correct narratives are woven round the motives for seeking the reasons for the deviations or their treatment and although the work towards the public acceptance of people with bodies which differ from the norm, they reveal clear signs of an ambivalent and abnormal fascination with the human body.

### Key words/słowa kluczowe

freak show / pokaz osobliwości; human oddity / osobliwość ludzka; medicalization / medykalizacja; illness / choroba; body / ciało