

TOMASZ ŁYSAK

# RUSSIAN DOLL I ŚMIERTELNE SELFIE

## TANATYCZNY WYMIAR KULTURY NARCYZMU

### TOMASZ ŁYSAK

Doktor hab., adiunkt w Uniwersytecie Warszawskim, zajmuje się reprezentacjami Zagłady w mediach, psychoanalizą, fotografią, filmem oraz autobiografią, redaktor *Antologii studiów nad traumą* (2015) oraz autor *Od kroniki do filmu posttraumatycznego: filmy dokumentalne o Zagładzie* (2016). Stypendysta Fulbrighta w Uniwersytecie Waszyngtońskim w Seattle, fundacji Mellona w Uniwersytecie Edynburskim oraz fundacji Endeavour w Uniwersytecie Chicagowskim. Kierownik grantu Narodowego Centrum Nauki *Od kroniki do filmu posttraumatycznego: filmy dokumentalne o Zagładzie* (2013–2015). ORCID: 0000-0002-5476-4917.

Powszechność i powszedniość wykonywania *selfie*, to jest fotograficznych autoportretów robionych smartfonami i udostępnianych w sieci<sup>1</sup>, to według krytyków dowód spłylenia i wyjałowienia kultury po porzuceniu wspólnotowych ideałów. W tej perspektywie *selfie* staje się zarówno symptomem szerszej choroby, jak i bezrefleksyjną praktyką udziału w neoliberalnym systemie kontroli i samokontroli<sup>2</sup>. Wprowadzenie *selfie* do sfery publicznej prowadzi do zawłaszczenia przestrzeni służącej zadumie nad istotnymi problemami społeczeństwa i zaniku społecznej odpowiedzialności młodych ludzi, ślepo zapatrzonych w kulturę celebrytów<sup>3</sup>. Wyrzeczenie się prawa do prywatności to nie tylko problem „zdziczałego narcyzmu”, lecz także pomoc w doskonaleniu państwowego systemu elektronicznego nadzoru i zobowiązanie na jego ekspansję<sup>4</sup>. Prawa do prywatności masowo zrzekli się latem 2019 roku użytkownicy

1 Definicję *selfie* jako konkretnego obiektu i praktyki proponują Theresa M. Senft i Nancy K. Baym, zob. T.M. Senft, N.K. Baym, *What does the selfie say? Investigating a global phenomenon*, „International Journal of Communication” 9/2015, s. 1589. Badaczki zwracają uwagę na łatwość tworzenia patologizujących dyskursów o tej praktyce fotograficznej.

2 H.A. Giroux, *Selfie culture in the age of corporate and state surveillance*, „Third Text” 3(29)/2015, s. 155–164.

3 Tamże, s. 161.

4 Tamże, s. 163.

rosyjskiej aplikacji FaceApp, korzystający z filtra postarzającego twarz osoby na zdjęciu. Z ich euforią kontrastowały ostrzeżenia w mediach, że aplikacja powstała, aby doskonalić oprogramowanie do automatycznego rozpoznawania twarzy. Internautami kierowała ciekawość, jak będą wyglądali za kilka dekad.

Przyczyną popularności *selfie* jest zdolność fotografii do zatrzymywania upływu czasu. Tego zdania jest też Yasmin Ibrahim, mówiąca o „poszukiwaniu nieśmiertelności” za sprawą historycznych technologii zachowywania śladów istnienia podmiotu<sup>5</sup>. Współcześnie „strategie nieśmiertelności”, jak nazywa je Zygmunt Bauman, nadają autentyczność podmiotowi i potwierdzają jego istnienie, utrwalając jednocześnie przedstawienia dzięki cyfrowemu aparatowi zapamiętywania, zbierania, przechowywania i rozpowszechniania danych<sup>6</sup>. Co więcej, osoby spoza kulturowej i politycznej elity, które w przeszłości mogły liczyć na zapamiętanie jedynie jako zwolennicy nacjonalizmu lub wspólnotowej ideologii, otrzymały teraz narzędzie osobistej nieśmiertelności<sup>7</sup>. Ponadto fotografujący się kontrolują parametry własnego wizerunku bez negocjowania ich z fotografami, autorami tradycyjnego portretu<sup>8</sup>. Odrzucenie *selfie* przez media masowe, które stworzyły warunki ich upowszechnienia, wynika z faktu, że posługują się nimi Inni: kobiety, osoby nieheteronormatywne, inne mniejszości<sup>9</sup>.

Niniejszy tekst opisuje punkty styku krytycznych podejść do kultury *selfie* (jako wizualnego przejawu kultury narcyzmu), psychoanalitycznych teorii narcyzmu i konstytuowania się podmiotu, diagnoz kultury współczesnej jako projektu stawiającego podmiot w centrum zainteresowania oraz technologii reprezentacji sprzyjających autoekspresji. Analizie poddano dwa typy obrazów: *selfie* wykonane tuż przed śmiercią fotografowanego/fotografowanej oraz serial *Russian Doll*. Taki wybór wynika z ich tanatycznego wymiaru i wskazuje na rolę narzędzi obrazowania w obietnicy powszechnej nieśmiertelności. Zestawienie tych wizerunków wydobywa cechy narcyzmu niedostatecznie widoczne w banalnych reprezentacjach. W fotograficznej i filmowej konfrontacji z własnym obrazem dostrzegam pole do namysłu nad wizualną autoekspresją i śmiertelnością podmiotu. Dowodzę też, że narzędzia techniczne (ekran i lustro) tworzą nowe rodzaje tożsamości, dając jednocześnie sposobność do ich ekspresji.

## ŹRÓDŁA KRYTYKI NARCYZMU

Kulturowa krytyka narcyzmu pojawiła się przed upowszechnieniem się narzędzi do wizualnej autoekspresji ery Web 2.0. W opinii Imogen Tyler koncepcja narcyzmu Sigmunda Freuda jako nieodzownego elementu procesu socjalizacji podmiotu stygmatyzuje osoby, które nie przeszły produktywnie tego etapu:

5 Y. Ibrahim, *Self-representation and the disaster event: self-imaging, morality and immortality*, „Journal of Media Practice” 3(16)/2015, s. 211–227.

6 Tamże, s. 211.

7 Tamże, s. 223–224.

8 J.L. Maddox, *Fear and selfie-loathing in America: identifying the interstices of othering, iconoclasm, and the selfie*, „The Journal of Popular Culture” 1(51)/2018, s. 27.

9 Tamże, s. 31.

kobiety, homoseksualistów, przestępców i ludzi pierwotnych (*primitives*). Freud wykorzystał narcyzm do ustanowienia pożądanego męskiej seksualności w opozycji do patologicznych podmiotów narcystycznych („kobiecych, skupionych na sobie, dziecinnych, przestępczych i seksualnie zboczonych”)<sup>10</sup>. Rozpoznanie to wykorzystali krytycy narcyzmu w latach siedemdziesiątych XX wieku, poszukując jego patologicznej postaci u kobiet i wśród mniejszości seksualnych. Zdaniem Tyler, zanim zdiagnozowano narcyzm w kulturze, pojęcia tego używali wyłącznie psychologowie i psychoanalitycy<sup>11</sup>. Z klinicznego opisu patologii osobowości wyprowadzono powszechnie przyjętą diagnozę głównego nurtu powojennej kultury amerykańskiej: „liberalnej, świeckiej, dostatniej i konsumenckiej”<sup>12</sup>. Ideę tę wprowadziły dwa wpływowe teksty: artykuł Toma Wolfe’a w „The New York Times” *The ‘Me’ Decade* (1976) i książka Christophera Lascha *The Culture of Narcissism* (1982). Tyler postrzega interwencję Lascha jako obronę jego wizji amerykańskiej kultury przed grupami, które zyskały społeczną widoczność i przywileje dzięki polityce tożsamości. W XXI wieku narcyzm przypisywano wielu grupom, w tym użytkownikom telewizji, blogów, grającym w gry komputerowe, jak też celebrytom i osobom poddającym się psychoterapii<sup>13</sup>. Krytyczka ostrzega, że nawiązania do dyskursu psychoterapii to część polityki narcyzmu, czyli mechanizmu sprawowania władzy symbolicznej nad „niedojrzałymi” podmiotami.

Narcyzm jako kategoria poznawcza narzuca się jako narzędzie wyjaśniania nowych form wizualnej autoekspresji. Greg Goldberg poszukuje wytłumaczenia fenomenowi *selfie* poza dającą się wyodrębnić w literaturze dychotomią: z jednej strony jego rozpowszechnienie ma prowadzić do rozwinięcia się „toksycznej kultury narcyzmu”, a z drugiej pozwalać na pozytywną autoekspresję osobom należącym do grup historycznie pozbawionych prawa do wyrażania siebie<sup>14</sup>. Krytyk uważa również, że bez obserwacji praktyk wykonywania i udostępniania *selfie* nie sposób wyrokować o wielości znaczeń nadawanych tym fotografiom<sup>15</sup>. Badacze odrzucający narcyzm jako jedyny schemat interpretacyjny przekonują, że nie tyle służy on przedstawianiu nieprawdziwego obrazu życia społecznego, ile wykorzystywany jest jako fałszywe oskarżenie<sup>16</sup>. Nadmierna troska o siebie uważana jest za przeszkodę, aby wziąć odpowiedzialność za innych.

10 I. Tyler, *From ‘The Me Decade’ to ‘The Me Millennium’: the cultural history of narcissism*, „International Journal of Cultural Studies” 3(10)/2007, s. 345.

11 Tamże, s. 345–346.

12 Tamże, s. 346.

13 Tamże, s. 358.

14 G. Goldberg, *Through the looking glass: the queer narcissism of selfies*, „Social Media + Society” 1(3)/2017, s. 1. O strategiach „usieciowionej próżności” (*networked vanity*) i jej znaczeniu dla osób spoza grup dominujących pisała Minh-Ha T. Pham, zob. M.H.T. Pham, “I click and post and breathe, waiting for others to see what I see”: on #feministselfies, outfit photos, and networked vanity, „Fashion Theory” 2(19)/2015, s. 221–241.

15 Takie badania przeprowadził między innymi Lev Manovich przy wykorzystaniu oprogramowania do rozpoznawania treści fotografii, zob. L. Manovich, A. Tifentale, *Selficity: exploring photography and self-fashioning in social media*, [w:] *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*, red. D.M. Berry, M. Dieter, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015, s. 109–122.

16 G. Goldberg, *Through the looking glass...*, dz. cyt., s. 2.

Zainspirowany teorią queer, a w szczególności myślą Leo Bersaniego, Goldberg wprowadza kategorię „bezosobowego narcyzmu” (*impersonal narcissism*), wywiedzionego z interpretacji mitu Narcyza. Jego celem jest zdekonstruowanie krytyki narcyzmu jako projektu normatywnego, który ma za zadanie stwarzać odpowiedzialne podmioty. Postrzeganie *selfie* jako patologii bierze się z chrześcijańskiej interpretacji mitu o Narcyzie, podjętej przez psychoanalizę na początku XX wieku<sup>17</sup>. Negatywne postrzeganie homoseksualizmu przez Freuda wynika z braku pożądania innej osoby przy jednoczesnym nadmiarze miłości do siebie/tego samego<sup>18</sup>. Kulturowa krytyka narcyzmu *selfie* to także atak na kobiety, które – zamiast potwierdzać reguły systemu społecznego w prokreacji i trosce o życie rodzinne – nadmiernie skupiają się na sobie<sup>19</sup>. Aby wyjść poza ten schemat, Goldberg podkreśla pomijany zwykle aspekt mitu Narcyza, a mianowicie jego oczarowanie przez obraz:

*Popularne diagnozy narcyzmu selfie dyskursywnie wiążą ze sobą to, co można nazwać polityką pożądania i polityką obrazu, w których nieumiejętność obdarzenia pożądaniem innego towarzyszy niemożności odróżnienia realnego od jego obrazu, jak też rzutuje się ją na tę niemożność, a w końcu współwystępuje ona z niewystarczającą troską o realne. Realne zaś staje się dyskursywnym odpowiednikiem innego<sup>20</sup>.*

Stąd skupienie się na sobie zamiast na otaczającym świecie tożsame jest z niedostatecznym wypełnianiem naszych obowiązków społecznych. Z tego względu krytyka narcyzmu przedstawiana jest jako troska o to, co społeczne<sup>21</sup>.

Kategorię narcyzmu warto włączyć w perspektywę filozofii skupionej na obiekcie (*object-oriented-philosophy*, OOP). Jenny Gunn wyjaśnia, że nie chodzi o naiwny powrót do myśli Sigmunda Freuda, lecz dostrzeżenie w *selfie* „afektywnego doświadczenia siebie jako obrazu i obiektu”<sup>22</sup>. Narcyzm to fundująca idea OOP, gdyż odrzuca możliwość „prawdziwej relacji z obiektem”<sup>23</sup>. Intuicja Lacana dotycząca związku między obrazem a świadomością potwierdziła się wraz z rozwojem mediów ułatwiających autoekspresję, które „nie tylko wytwarzają podmiot, ale i podtrzymują jego status zewnętrznego obiektu kontemplacji”<sup>24</sup>. Fundujący wkład narcyzmu w przypadku tej perspektywy badawczej wynika z faktu, że technologia udowodniła intuicję Jacques’a Lacana, iż w narcyzmie, tak jak w fazie lustra, chodzi o obraz podmiotu jako przedmiotu<sup>25</sup>. Sam narcyzm ma komponent

17 Tamże, s. 5.

18 Tamże, s. 6.

19 Tamże. Krytyk opiera się tutaj na poglądach Anne Burns, zob. A. Burns, *Self(ie)-discipline: social regulation as enacted through the discussion of photographic practice*, „International Journal of Communication” 9/2015, s. 1716–1733.

20 G. Goldberg, *Through the looking glass...*, dz. cyt., s. 7. Ten i pozostałe cytaty w tłumaczeniu autora artykułu.

21 Tamże.

22 J. Gunn, *The 'I' in object: selfie culture and object-oriented philosophy*, „Cinephile” 1(12)/2018, s. 48.

23 Tamże, s. 49.

24 Tamże, s. 51.

25 Tamże.

estetyczny, a zanim przybrał formę *selfie*, badacze odnaleźli go u twórców blogów, zaspokajających swoje ego dzięki społecznościowemu kontekstowi blogosfery<sup>26</sup>. Gunn przy użyciu psychoanalizy wyjaśnia działanie współczesnych mediów, odkrywając, że nacisk na ich funkcję społecznościową ukrywa pierwotny narcyzm użytkowników.

W wymienionych podejściach dostrzegamy reinterpretację narzędzi psychoanalitycznych i dyskursu psychologicznego w celu wyznaczenia pozytywnej przestrzeni identyfikacji z obrazem bez utraty z pola widzenia negatywnych skutków kultury skupionej na podmiocie. Tyler łączy krytykę narcyzmu z niepokojem konserwatywnych obrońców kultury, Goldberg próbuje odczarować negatywne podejście do *selfie*, przywracając najwcześniejszy, queerowy charakter mitu o Narcyzie, Gunn zaś rehabilituje narcyzm jako kategorię poznawczą, pozbawiając go negatywnego, patologizującego wydźwięku. Skupienie się na jednostce jako źródle wartości ma także inny nieprzewidziany skutek, a mianowicie nieufność wobec oficjalnych autorytetów i jednocześnie zawierzenie osobistemu doświadczeniu podmiotu, co określono neologizmem *I-pistemology* (epistemologia ja)<sup>27</sup>. Zjawisko to upowszechniło się w kulturze popularnej między innymi w gatunku reality TV (gdzie ludzie rzekomo są po prostu sobą), w świecie polityki można je zaś dostrzec tak wśród konserwatywnych obrońców kultury patriarchalnej, jak i progresywnych feministek. *I-pistemology* prowadzi do zaniku debaty na rzecz prezentacji własnych poglądów w internecie<sup>28</sup>.

### ŚMIERTELNE SELFIE

Znakomita większość *selfie* to zwykłe, niezapadające w pamięć reprezentacje fotografujących się<sup>29</sup>, ale w literaturze przedmiotu nieproporcjonalnie duże zainteresowanie budzą autoportrety wykonane w niecodziennych okolicznościach i przedstawiające ostatnie chwile fotografujących się osób. Amanda du Preez mówi w tym kontekście o *selfie* zrobionym przed śmiercią, *selfie* śmierci oraz *selfie* ze śmiercią<sup>30</sup>. Porównywanie liczby zgonów podczas robienia *selfie* z liczbą ofiar rekinów ma popkulturowy rodowód, gdyż śmierć w paszczy rekina wprowadził do masowej wyobraźni Steven Spielberg w *Szczękach* (1975)<sup>31</sup>. Krytyczkę interesują przede wszystkim zdjęcia przedstawiające igranie ze śmiercią i wywołujące uczucie wzniosłości. Fotografujący się na wysokich budynkach, na krawędzi przepaści lub na poruszającym się pociągu nagradzani są za odwagę

26 Tamże, s. 52.

27 L. van Zoonen, *I-pistemology: changing truth claims in popular and political culture*, „European Journal of Communication” 1(27)/2012, s. 56–67.

28 Tamże, s. 64.

29 W psychologii społecznej rozważano dwie uzupełniające się hipotezy, że narcyzm fotografujących się popycha ich do robienia sobie *selfie* oraz że wykonywanie wielu autoportretów prowadzi do zwiększonego poziomu narcyzmu, zob. D. Halpern, S. Valenzuela, J.E. Katz, „Selfie-ists” or “narci-selfiers”? A cross-lagged panel analysis of selfie taking and narcissism, „Personality and Individual Differences” 97/2016, s. 98–101.

30 A. du Preez, *Sublime selfies: to witness death*, „European Journal of Cultural Studies” 6(21)/2018, s. 744–760.

31 To porównanie określono mianem moralnej paniki, w której wyolbrzymiono znikome, lecz realne zagrożenie, zob. J. Maddox, „Guns don’t kill people... selfies do”: rethinking narcissism as exhibitionism in selfie-related deaths, „Critical Studies in Media Communication” 3(34)/2017, s. 3–4.

lajkami w sieci, jednak nieświadomym powodem ich działania jest chęć „zostania świadkiem własnej śmierci”<sup>32</sup>. W XIX wieku przeżywanie wzniosłości zakładało zachowanie bezpiecznego dystansu i nienarażanie się na niebezpieczeństwo, obecnie technologia skracza tę odległość do milimetrów i kurczy czas do nanosekund<sup>33</sup>. Du Preez interpretuje pragnienie uchwycenia „ekstremalnego selfie” jako zapomnienie się z powodu elektronicznego narzędzia, poszukiwanie ryzyka i rozrywki. Łamie to podstawową zasadę doświadczenia wzniosłości, a mianowicie trzymania się z dala od niebezpieczeństwa<sup>34</sup>. Oprócz teoretyków kultury zjawiskiem śmierci podczas robienia *selfie* zajmują się specjaliści od bezpieczeństwa publicznego, wskazując, że najwięcej osób zmarło w ten sposób w Indiach, Rosji i Stanach Zjednoczonych. Najczęstszymi przyczynami śmierci były upadek z wysokości, utonięcie i wypadek kolejowy<sup>35</sup>. Brytyjski fotograf Martin Parr powiązał popularność *selfie* w Indiach z liczbą wypadków śmiertelnych podczas ich wykonywania, faktem tym uzasadnił tytuł albumu fotograficznego o turystach *Death by Selfie*<sup>36</sup>. Śmierć podczas robienia *selfie* (lub tuż po) wywołuje tak wielkie emocje, gdyż potwierdza obawy, że fotografujący się zmarli z zupełnie błahego, niemożliwego do racjonalnego wyjaśnienia powodu. Jednakże w ekonomii uwagi<sup>37</sup> osiągnęli zysk symboliczny, zainteresowanie mediów i pośmiertną sławę. Co więcej, stało się tak mimo braku tradycyjnie rozumianych talentów. Niektórzy zaistnieli w przestrzeni cyfrowej niejako mimowolnie, nie jest też jasne, czy cieszyłaby ich taka nieśmiertelność. Ich wizerunki, jak też okoliczności śmierci poddawane są bezlitosnej krytyce przez internautów, zarzucających im niewłaściwą ocenę sytuacji lub głupotę. Negatywnie oceniono *selfie* wykonywane w miejscach współczesnych i historycznych katastrof, łącząc to zjawisko z mroczną turystyką (zwiedzanie miejsc naznaczonych śmiercią i cierpieniem) oraz zmianami pokoleniowymi<sup>38</sup>. Magdalena Hodalska stwierdza pesymistycznie, że obecnie wszystko istnieje tylko po to, aby stać się tłem dla *selfie*<sup>39</sup>. Tym niemniej obszary katastrof, obozy i inne miejsca pamięci już znajdują się w sferze nieśmiertelności, a fotografujący się liczą, że udzieli im się ich aura. Ponadto zinternalizowali konieczność ciągłej dokumentacji, będącej przykazaniem współczesnej kultury uczestnictwa.

Wikipedia zbiera doniesienia prasowe o śmierci/obrażeniach przy robieniu *selfie* w tabelarycznej formie, wyliczając ofiary/rannych oraz podając okoliczności

32 A. du Preez, *Sublime selfies...*, dz. cyt., s. 745.

33 Tamże, s. 747.

34 Tamże, s. 754.

35 M.J. Jain, K.J. Mavani, *A comprehensive study of worldwide selfie-related accidental mortality: a growing problem of the modern society*, „International Journal of Injury Control and Safety Promotion” 4(24)/2017, s. 544–549.

36 A. Harrison, *Death by Selfie*, Magnumphotos.com, 7 września 2019, <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/martin-parr-interview-book-death-by-selfie/> (20 października 2019).

37 Zob. P. Tassi, *Media: from the contact economy to the attention economy*, „International Journal of Arts Management” 3(20)/2018, s. 49–59; G. Morrow, *Distributed agility: artist co-management in the music attention economy*, „International Journal of Arts Management” 3(20)/2018, s. 38–48.

38 M. Hodalska, *Selfies at horror sites: dark tourism, ghoulish souvenirs and digital narcissism*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2(60)/2017, s. 405–423.

39 Tamże, s. 419.



ich śmierci/wypadku<sup>40</sup>. Tożsamość osób poddaje się pozornej anonimizacji, poznanie personaliów wymaga wejścia w linki dokumentujące listę. Statystycznie mężczyźni umierają trzy razy częściej niż kobiety, a średni wiek ofiar to niespełna 23 lata. Przyjrzyjmy się dwóm skrajnie odmiennym okolicznościom uchwycenia śmiertelnej *selfie*. W 2014 roku Courtney Sanford zginęła na autostradzie w Karolinie Północnej, po zjechaniu na przeciwny pas ruchu zderzyła się czołowo ze śmieciarką, a jej samochód stanął w płomieniach. Gdy policja ujawniła okoliczności wypadku, przyjaciele zmarłej poinformowali, że sekundy przed wypadkiem zamieściła na Facebooku *selfie* ze statusem „happy” – nawiązaniem do piosenki Pharrella Williamsa o tym tytule<sup>41</sup>. Emotikony wyrażające nastrój użytkownika wprowadzono rok wcześniej, zachęcając do nieustannego korzystania z serwisu. W 2017 roku Williams włączył się w akcję społeczną „Never Text and Drive”, przestrzegając fanów przed korzystaniem z telefonu podczas jazdy<sup>42</sup>. Chiński kaskader Wu Yongning zginął w 2017 roku podczas kręcenia wideo ze wspinaczki na wieżowiec w mieście Changsha, upadając z 62 piętra. Wypadek ten wywołał dyskusję o odpowiedzialności serwisów udostępniających nagrania śmiałka i internautów opłacających jego wyczyny. Sąd doszukał się winy jednego z portali i nakazał wypłatę odszkodowania rodzicom<sup>43</sup>. Internetowa dokumentacja zdobywania kolejnych budynków przynosiła dochód zarówno kaskaderowi, jak i stromom internetowym. Zapis rozpaczliwych prób wspięcia się na krawędź budynku kontrastuje z wcześniejszymi obrazami z niedostępnych dachów i anten. W tym zestawieniu uderza różnica między cyfrowym życiem obu ofiar *selfie*: kierująca samochodem stała się rozpoznawalna dopiero po śmiertelnym wypadku, kaskader zaś zebrał licznych fanów wcześniej, zanim zginął. Nieostrożne prowadzenie samochodu i brak skupienia się na zadaniu (uwaga poświęcona „życiu w sieci” zamiast sytuacji na drodze) przyczyniły się do tragedii Courtney. To historia o czytelnym morale: nie korzystaj z telefonu podczas jazdy. Choć kaskader wielokrotnie dowiódł sprawności przed kamerą, tym razem widzowie stali się świadkami tragicznego upadku (po odpadnięciu od ściany zniknął z kadru, ustawiona przez niego, nieruchoma kamera nie śledziła jego ruchów).

Śmierć fotografa nadaje popularność wizerunkowi niezależnie od jego intencji, znajomi udostępniają fotografię lub film jako formę żałoby, media zaś pokazują je jako przestrozę. Zdjęcie w sieci to ostatnia wiadomość dla świata, ale znaczenie

<sup>40</sup> *List of selfie-related injuries and deaths*, En.wikipedia.org [strona aktualizowana na bieżąco], [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_selfie-related\\_injuries\\_and\\_deaths](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_selfie-related_injuries_and_deaths) (20 października 2019).

<sup>41</sup> A. Withnall, *Selfie crash death: woman dies in head-on collision seconds after uploading pictures of herself and 'HAPPY' status to Facebook*, Independent.co.uk, 27 kwietnia 2014, <https://www.independent.co.uk/news/world/americas/selfie-crash-death-woman-dies-in-head-on-collision-seconds-after-uploading-pictures-of-herself-and-9293694.html> (20 października 2019).

<sup>42</sup> *Stars unite to support FIA's #3500Lives campaign*, Theaa.com, 10 marca 2017, <https://www.theaa.com/about-us/newsroom/pharrell-williams-supports-fia-3500-lives-campaign> (20 października 2019). 3500 ofiar dziennie to wszystkie wypadki na świecie, bez względu na powód; śródtytuł porównuje śmiertelne żniwo motoryzacji do epidemii AIDS.

<sup>43</sup> M. Zuo, *Family of Chinese rooftoper Wu Yongning, who was killed in fall, sues live-streaming app and wins US\$4,300 compensation*, „South China Morning Post”, 23 maja 2019, <https://www.scmp.com/news/china/society/article/3011497/family-chinese-rooftopper-killed-fall-sue-live-streaming-app-win> (20 października 2019).

nadają mu tak okoliczności wykonania, jak i jego dostępność. Czy narcyzm tych zdjęć różni się od narcyzmu „zwykłych” *selfie*? Fotografujący się naśladują zachowania poznane w internecie, internetowe mody, wirale oraz wyzwania, aby osiągnąć osobistą korzyść wizerunkową. Rejestrowane obecnie na fotografiach i wideo niebezpieczne wyczyny mają długą historię z czasów przed internetem, wystarczy wspomnieć podróżowanie na zewnątrz pociągów (*train surfing*) czy wchodzenie na dachy budynków, do tuneli i do szybów wind (w kulturze studenckiej w Stanach Zjednoczonych). *Train surfing* pojawił się już w XIX wieku z przyczyn ekonomicznych, lecz pod koniec XX wieku stał się subkulturą o własnych kodach kulturowych<sup>44</sup>.

Na popularność ryzykownych zachowań warto spojrzeć przez pryzmat równoległego rozwoju oficjalnych sportów ekstremalnych i technologii obrazowania (jak kamery POV, a w szczególności produkty GoPro). Wśród różnych dodatków do tych kamer znajduje się tyczka do filmowego *selfie*, w którym szerokokątny obiektyw skierowany jest na filmującego/filmowanego. Dzięki możliwości dochodzenia roszczeń majątkowych wobec sprawców upowszechniły się samochodowe wideorejestratory. Znakomitej większości nagranych materiału nikt nie ogląda, a kamera regularnie nadpisuje nowe obrazy na wcześniejsze ujęcia. Zarejestrowane wykroczenia drogowe i wypadki służą jako dowód w postępowaniach sądowych, ale stały się też popularnym utrwalaniem prawdziwej śmierci lub katastrofy. Mimo że obiektyw skierowany jest na drogę, wbudowany mikrofon nagrywa komentarze kierowcy i pasażerów, dodając afektywny komentarz do zapisu wypadku. Warto także wspomnieć o roli obiektywów szerokokątnych w rejestracjach wideo i fotografiach: ich konstrukcja optyczna spłaszcza niektóre ujęcia, ale innym nadaje głębię. Jeśli bohater zdjęcia lub filmu znajduje się na dużej wysokości, obiektyw pogłębia wrażenie niebezpieczeństwa, optycznie oddalając dalszy plan. Dzięki sportom ekstremalnym i opisanym urządzeniom zrodziło się przeświadczenie, że osobiste wyczyny należy rejestrować i powinny one odpowiadać wyśrubowanemu standardom spektakularności.

### RUSSIAN DOLL – PRZED LUSTREM

W scenie otwierającej pierwszy odcinek bohaterka serialu *Russian Doll* (reż. Leslye Headland, Jamie Babbit, Natasha Lyonne, Netflix, 2019) w półzbliżeniu bacznie patrzy przed siebie. Cięcie montażowe pokazuje Nadię Vulvokov przed lustrem w łazience. To pierwsze ujęcie powraca co rusz, stając się osią kompozycyjną serialu. Konfrontacja z odbiciem w lustrze następuje po nagłej śmierci bohaterki, która umiera raz po raz z powodu wypadku komunikacyjnego (potrącenie przez taksówkę) i utraty równowagi (wpadnięcie do piwnicy przez otwarty właz, upadek ze schodów, utonięcie w rzece)<sup>45</sup>. Niektóre wydarzenia przypominają

<sup>44</sup> Wystarczy wspomnieć o krótkometrażowym filmie dokumentalnym *Train Surfers* (reż. A. Cotheir, 2017, USA), zrealizowanym w Indiach.

<sup>45</sup> Serwis Vulture.com podliczył wszystkie sceny śmierci (22), za każdym razem podając przyczynę zgonu, zob. R.M. Lorre, 'Russian Doll', but only the death scenes, Vulture.com, 5 lutego 2019, <https://www.vulture.com/2019/02/russian-doll-deaths-list.html> (15 października 2019).



nieuwagę użytkowników smartfonów, Nadia upada zresztą podczas ożywionej rozmowy telefonicznej. Upadek, zakrztuszenie, reakcja alergiczna na ukąszenia pszczoł, spadnięcie windy, przygniecenie przez spadający klimatyzator to katalog niecodziennych wydarzeń/przyczyn śmierci. Nadia świętuje trzydzieste szóste urodziny na przyjęciu wydanym przez dwie przyjaciółki<sup>46</sup>. Maxine częstuje ją „izraelskim skretem z kokainą”, życząc wszystkiego najlepszego. Początkowo po każdym przebudzeniu uczestniczy w tej samej scenie, z czasem z imprezy urodzinowej znikają kolejni goście. W powtarzającym się scenariuszu upadku i podnoszenia się bohaterki recenzentka „Guardiana” widzi uzależnienie od narkotyków jako „alegorię” kształtującą linię narracyjną, wskazując na osobiste doświadczenia walki z nałogiem twórczyn serialu: Lyonne i Headland<sup>47</sup>.

Innym tropem interpretacyjnym jest scenariusz gry zręcznościowej (Nadia jest programistką freelancerką, autorką bardzo popularnej gry, sama jednak nie gra), w której gracz wykorzystuje ustaloną wcześniej liczbę żyć, zanim nie dotrze do planszy „game over”. Rozgrywkę można podjąć po kolejnym uruchomieniu gry. Mechanizm ten leży u podstaw samooszukiwania się uzależnionych, którzy zachowują jedynie iluzoryczną kontrolę. Problemy Nadii przedstawiono jako brak przepracowania relacji z matką, córką ocalałych z Holocaustu. Cierpiąca na zaburzenie odżywiania matka odebrała sobie życie przed ukończeniem trzydziestu sześciu lat, o czym Nadii przypomina Ruth, jej przyjaciółka i psychoterapeutka. Nadia odmawia konfrontacji z przeszłością, pogrążając się jednocześnie w obronnym narcyzmie. Zapętlenie czasu, uwięzienie w wiecznym teraz, to odmowa konfrontacji z upływającym czasem, co wynika tak z mechanizmów uzależnienia, jak i niemożności nabrania dystansu do dzieciństwa. W halucynacjach Nadii pojawia się w końcu ona sama jako mała dziewczynka (relację z matką poznajemy też z narracyjnych flashbacków, podkreślających kruchą psychikę matki, jej problemy psychiczne i zaniedbanie relacji z córką), odtąd przyczyną zgonu są choroby wewnętrzne: zawał serca, krwawienie z nosa i zakrztuszenie odłamkiem szkła.

Egoistyczna Nadia nawiązuje głębszą relację z Alanem, który również po wielokroć żegna się z tym światem. Bohaterowie umierają jednocześnie (po raz pierwszy razem w spadającej windzie), a serię śmiertelnych wypadków rozpoczyna mężczyzna, popełniając samobójstwo po porzuceniu przez partnerkę. Alan jest przeciwieństwem Nadii, uduchowionym introwertykiem, pełnym wiary w romantyczną miłość. Odrzuca terapię jako metodę ratowania związku z niewierną narzeczoną, w zamian poddaje się złudzeniom psychologii pozytywnej. Gdy tylko wraca do żywych, rozmawia z Beatrice, licząc na to, że tym razem zapobiegnie rozstaniu. Rozpamiętywanie straty nie prowadzi jednak do uporania się z przeszłością, lecz zamyka go w błędnym kole samoobwiniania się. Dopiero

<sup>46</sup> Keith Hayward zauważył dwa równoległe procesy w reklamie, dotyczące postrzegania etapów życia w kulturze angloamerykańskiej: udoroślanie dzieci i infantyilizację dorosłych. Nadia zachowuje się ciągle jak imprezująca dwudziestolatka. Zob. K. Hayward, 'Life stage dissolution' in *Anglo-American advertising and popular culture: Kidults, Lil' Britneys and Middle Youths*, „The Sociological Review” 3(61)/2013, s. 525–548.

<sup>47</sup> E.E. Jones, *Stuck on repeat: what is Netflix's 'Russian Doll' actually about?*, „The Guardian”, 16 marca 2019, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/mar/16/stuck-on-repeat-what-is-netflixs-russian-doll-actually-about> (15 października 2019).

spotkanie Nadii, która bez pardonowo wyrzuca Beatrice romans z promotorem, zmienia jego podejście. W terapii powinno się przepracować przeszłość, ale Alan woli na własną rękę poradzić sobie ze stratą. Jednocześnie jałowość tych powtórzeń to cecha psychoterapii, w której pojawiają się problemy ze zrozumieniem siebie, powroty do punktu wyjścia i regres do wcześniejszych wydarzeń.

W serialu punktem wyjścia jest lustro w łazience, wizualny znak regresji do dziecięcego narcyzmu. Tę interpretację uzasadniono w scenariuszu, gdy z łazienek bohaterów znikają lustra. Maxine zaprzecza, że kiedykolwiek posiadała takie przedmioty: „To manifest o narcyzmie i śmieciach... oraz o przemysłowym kompleksie piękna”. W opinii Ruth lustra to „odbicia, dowód na istnienie, kolejna para oczu... bez nich jesteśmy mało wiarygodnymi narratorami własnych historii”. Z dużą samoświadomością nazwano mechanizmy zachowania bohaterów. Lustro, w którym przegląda się Narcyz, nie jest jednak odrzuceniem relacji z innymi, lecz tę relację zakłada<sup>48</sup>. Dla Jacques’a Lacana zauroczenie obrazem w lustrze wynika z dwóch przyczyn: z przedwczesności narodzin (a co za tym idzie – konieczności socjalizacji przez konfrontację z własnym odbiciem w fazie lustra) oraz z braku w podmiocie, który maskowany jest przez identyfikację z obrazem<sup>49</sup>. W tym świetle należy spojrzeć na powtarzalność konfrontacji z własnym odbiciem w *Russian Doll*: Nadia przestała być dzieckiem, zanim dorosła, i rekompensuje sobie ten brak, przedłużając młodość. Lustro to także narzędzie zdobywania wiedzy o sobie, a archeologia tego wynalazku to interesujące porównywanie historycznych kultur<sup>50</sup>. Faza lustra, którą Lacan wyodrębnia u niemowląt, jest wizualną metaforą relacji głównej bohaterki, a nie ścisłym opisem klinicznym. Richard Lynch wprowadza istotną korektę do opisu tej fazy rozwojowej dziecka: rozpoznanie siebie w lustrzanym obrazie następuje po serii interakcji z innymi podmiotami, nie zaś, jak chciał francuski psychoanalityk, poprzedza relacje społeczne<sup>51</sup>. Konieczność takich relacji pokazano w ujęciu z góry w ostatnim odcinku: Nadia i Alan przeglądają się jednocześnie w lustrach (na planie filmowym ich łazienki się stykają). Tak zasygnalizowano powrót luster, jest to też wyzwolenie się Nadii spod negatywnego wpływu matki, która stłukła je przed samobójstwem. Nadia spotyka Alana na dachu budynku, skąd wcześniej skoczył. Ten oczekuje od niej, że obieca mu szczęście, jeżeli zrezygnuje z samobójstwa. Bohaterka nie może mu tego obiecać, lecz zapewnia go o chęci dotrzymania mu towarzystwa. Zamiast obietnicy szczęścia pojawia się zapewnienie o bliskości i odrzucenie narcystycznych mechanizmów zachowania. Co więcej, Nadia realistycznie ocenia cele terapii, która nie ma mocy dawania szczęścia, lecz umożliwia nawiązywanie relacji z innymi.

Meg Peters przygląda się *Russian Doll* przez pryzmat teorii queer, odrzucając jej wąskie postrzeganie jako doboru partnerów seksualnych tej samej płci,

48 C. Soler, *A new economy of narcissism*, „Analysis” 22/2019, s. 173.

49 Tamże, s. 178.

50 G.C. Vollrath, *Cultural techniques of mirroring from lecanomancy to Lacan*, „communication +1” 1(7)/2018, art. 5, s. 1–31, <https://scholarworks.umass.edu/cpo/vol7/iss1/5/> (20 października 2019).

51 R.A. Lynch, *The alienating mirror: toward a Hegelian critique of Lacan on ego-formation*, „Human Studies” 2(31)/2008, s. 209–221.

w zamian stawia na szersze podejście, w którym pojawiają się „alternatywne rodzaje relacji”. Chodzi o „wspólną podatność na zranienie i współzależność, które istnieją we wszystkich związkach [międzyludzkich – przyp. TŁ], a nie wyłącznie w uczuciach seksualnych lub romantycznych”<sup>52</sup>. Jej zdaniem rozwiązanie problemów postaci możliwe jest dzięki współzależności (*interdependency*), która pomaga przezwyciężyć słabości psychiczne (nadmierną wrażliwość Alana popychającą go do samobójstwa, i egoizm Nadii, odrzucającej głębszą relację z partnerami seksualnymi). Scenariusz pomija stereotypowe rozwiązanie, to jest nawiązanie relacji erotycznej między nimi (nawet gdy uprawiają seks, chodzi wyłącznie o odegranie zdrady Beatrice z jej profesorem Mikiem). W zamian wspólnie „usiłują wyleczyć się z traumy, którą są zmuszeni przeżywać bez końca”<sup>53</sup>. Opinia Peters współgra z rekonstrukcją dyskursu niechętnego narcyzmowi przeprowadzoną przez Goldberga, na mocy którego Nadia to stereotypowa, narcystyczna kobieta, która po odrzuceniu macierzyństwa i tradycyjnej kobiecości zawodzi jako podmiot społeczny. Praktykuje nieproduktywne społecznie zajęcia: seks z przypadkowymi osobami, zażywanie narkotyków, tworzenie gier komputerowych, i łamie zasady zachowania ludzi w wieku dorosłym. Tym niemniej starania o odzyskanie kontroli nad własnym życiem oraz pomoc udzielona Alanowi wskazują na alternatywną drogę wyjścia z konserwatywnie rozumianego narcyzmu.

*Russian Doll* tematyzuje eksperymenty z różnymi substancjami psychoaktywnymi. Joint z kokainą to, jak odkrywa Nadia, syntetyczny narkotyk ketamina, stosowany jako środek przeciwbólowy dla zwierząt, u ludzi wywołujący halucynacje. Mowa jest także o postaciach ze świata kultury, które zmarły z przedawkowania lub zmagaly się z uzależnieniem bliskich. Bezdomny Horse (postać w filmie, ale i slangowa nazwa heroiny) wywołuje u Nadii poczucie bliskości i pewnego rodzaju zobowiązania, po tym jak razem zamarli na ulicy. Jego los pokazuje, jak niewiele dzieli bohaterkę od bezdomnych ofiar „epidemii opioidów”. Tej plagi społecznej w Stanach Zjednoczonych nie można rozumieć jedynie jako wyniku błędnych wyborów uzależnionych, stoi za nią bowiem kultura terapeutyczna, w której lekarze przepisują pacjentom leki zawierające substancje uzależniające. Po popadnięciu w nałóg wielu z nich nie stać na konsultacje lekarskie, ubezpieczenie zdrowotne i leki na receptę, sięgają więc po heroinę na ulicy. Ludzkie koszty uzależnienia dokumentuje fotograf Jérôme Sessini dla Magnum Photos, w trzech lokalizacjach: poprzemysłowych miasteczkach w Ohio, w narkotykowej dzielnicy Filadelfii i w miejscach prowadzenia programów odwykowych w Baltimore<sup>54</sup>. Większość sfotografowanych uzależniła się od leków na re-

52. M. Peters, „Realistically queer”: queer connection and interdependence in ‘Russian Doll’, „Gender Forum” 72/2019, s. 40.

53. Tamże, s. 53.

54. A. Genova, *Opioids in America: an intimate portrait of a national crisis*, Magnumphotos.com, 11 czerwca 2018, <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/opioids-in-america-an-intimate-portrait-of-a-national-crisis/> (20 października 2019); taż, *Philadelphia’s ‘Badlands’: at the heart of the opioid epidemic*, Magnumphotos.com, 23 czerwca 2018, <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/philadelphias-badlands-heart-of-opioid-epidemic/> (20 października 2019); taż, *Opioids in America: a lifelong addiction*, Magnumphotos.com, 22 października 2019, <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/opioids-america-lifelong-addiction-jerome-sessini-baltimore/> (22 października 2019).

ceptę, dopiero potem nałóg skazał ich na bezdomność. Zanieczyszczenie heroiny fentanylem (znacznie silniejszym syntetycznym opioidem) jest zwykle przyczyną śmiertelnego przedawkowania. Fentanyl obniża uliczną cenę heroiny kosztem zwiększania śmiertelności. Tej patologii sprzyja chciwość koncernów farmaceutycznych, które ostatnio znalazły się w ogniu krytyki za próby wybielania wizerunku i przekazywanie części zysków ze sprzedaży leków z opioidami na wspieranie nauki i kultury<sup>55</sup>. W związku z tym należy w nowym świetle spojrzeć na wyznanie Waltera White'a, bohatera serialu *Breaking Bad* (reż. Vince Gilligan, 2008–2013), że nie chodzi mu ani o produkcję metamfetaminy, ani o zarabianie pieniędzy, lecz o budowę imperium. Obecny kryzys narkotykowy w Stanach Zjednoczonych nie można sprowadzić do życiowych pomyłek uzależnionych, bezradnych wobec presji oceny społecznej. W powtarzających się scenach umierania Nadii dostrzegam odniesienie do śmiertelnego żniwa uzależnienia. *Russian Doll* nadaje mu twarz Nadii, programistki z Nowego Jorku, jednakże plaga ta nie ogranicza się do wielkich miast na wybrzeżach ani do jednej grupy klasowej czy rasowej. Zdarzały się przypadki, że uzależnieni publikowali *selfie* dokumentujące postęp nałogu lub wprost przeciwnie – wyzwalam się od niego<sup>56</sup>. Tym samym stawali się agensami w edukacyjnej strategii organów ścigania, wykorzystujących zdjęcia z różnych faz nałogu jako ostrzeżenie. Narcyzm tych *selfie* to manifest odzyskania siebie i gotowości do odgrywania pożądanych ról społecznych.

#### NARCYZM A NOWE RELACJE SPOŁECZNE

Co łączy śmiertelne *selfie* i strategie przezwyciężenia narcyzmu w serialu? Po pierwsze, powiązanie podmiotu, obrazu oraz śmierci służy ustanowieniu i potwierdzeniu siebie. Po drugie, mamy do czynienia z formą ambiwalentnej nieśmiertelności: jałową pętlą powtórzeń w *Russian Doll* i (nie)chcianą nieśmiertelnością bohaterów *selfie* – pośmiertna sława wychodzi poza krąg ich internetowych znajomych i podlega ocenianiu przez obcych. Po trzecie, obie formy samoprezentacji mogą służyć jako swoisty podręcznik troski o siebie: pogrążenie się we własnym obrazie grozi utraceniem biologicznego życia na rzecz cyfrowej nieśmiertelności. To zjawisko w opinii Kate Eichhorn jest zasadniczą zmianą modelu kultury dla młodych osób wychowanych w erze mediów społecznościowych: żyją oni w otoczeniu cyfrowych śladów swojego wcześniejszego życia, nad którymi utracili kontrolę. „Koniec zapominania” zmusza użytkowników tych mediów do

55 Associated Press, *Top colleges took in at least \$60 million from family that owns Purdue Pharma as opioid lawsuits piled up*, Statnews.com, 3 października 2019, <https://www.statnews.com/2019/10/03/top-colleges-took-in-at-least-60-million-from-family-that-owns-purdue-pharma-as-opioid-lawsuits-piled-up/> (20 października 2019). Firma Johnson & Johnson przegrała proces, w którym oskarżono ją o wywołanie epidemii opioidowej w stanie Oklahoma, zob. L. Bernstein, *Johnson & Johnson ordered to pay \$572 million for its role in Oklahoma's opioid crisis*, „The Washington Post”, 26 sierpnia 2019, [https://www.washingtonpost.com/health/johnson-and-johnson-is-responsible-for-fueling-oklahomas-opioid-crisis-judge-rules-in-landmark-case/2019/08/26/ed7bc6dc-c7fe-11e9-a4f3-c081a126de70\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/health/johnson-and-johnson-is-responsible-for-fueling-oklahomas-opioid-crisis-judge-rules-in-landmark-case/2019/08/26/ed7bc6dc-c7fe-11e9-a4f3-c081a126de70_story.html) (20 października 2019).

56 Pewna 24-latką porównała autoportret po porzuceniu nałogu ze zdjęciem policyjnym sprzed odwyku, zob. M. Harthorne, *Selfie shows before and after of heroin addiction*, Newser.com, 16 września 2016, <https://www.newser.com/story/231226/selfie-shows-before-and-after-of-heroin-addiction.html> (20 października 2019).

konfrontowania się z wizualną rejestracją własnej przeszłości (zdjęciami, w tym *selfie*, wideo, jak też społecznościową siecią, w której zaistniały). Nawet wprowadzenie „prawa do zapomnienia” nie rozwiązuje problemu współwystępowania młodości z kolejnymi etapami życia, a firmy technologiczne już teraz oferują płatne usługi czyszczenia przeszłości, aby ułatwić sprostanie wymogom rekrutacji na uczelnie wyższe i do pracy<sup>57</sup>. Z oczywistych względów z tych usług nie mogą skorzystać bohaterowie śmiertelnych *selfie*, z drugiej strony internetowy hejt i niechciana sława dotyczą żyjących użytkowników mediów społecznościowych, którzy w niewielkim stopniu kontrolują cyrkulację swoich wizerunków.

Rozszerzenie kręgu aspirujących do nieśmiertelności sprawia, że wspólnoty pamięci się atomizują, chociaż mogą też się przenikać. Wyjście poza krąg internetowych znajomych wymaga stworzenia wirala, wykorzystania aury „nieśmiertelności” uznanego miejsca pamięci, uczestnictwa w przełomowych wydarzeniach, na przykład masowych protestach lub atakach terrorystycznych. Chwilowy rozgłos nadają także wykroczenia przeciw regułom zachowania w przestrzeniach uświęconych tradycją, kosztem jest zwykle hejt i napiętowanie za brak wycucia bohatera fotografii. Rozpowszechnienie narzędzi obrazowania ułatwiło dostęp do osobistej sławy przy jednoczesnej zmianie warunków uzyskania medialnej nieśmiertelności. Co więcej, upowszechnienie narzędzi autoekspresji i ułatwienie korzystania z nich sprzyjają ocenianiu zarówno konkretnej, współczesnej reprezentacji podmiotu, jak i jego dotychczasowego życia. Zawilosci fabuły i estetyczny nadmiar w *Russian Doll* wykorzystano, aby pokazać, że współczesny, narcystyczny podmiot, ufundowany na odbiciach w lustrze/na ekranie, ma możliwość odnalezienia własnych relacji społecznych. Nie są to jednak tradycyjne relacje, których utratę opłakiwali konserwatywni krytycy współczesnego narcyzmu.

## BIBLIOGRAFIA

- Du Preez, Amanda. „Sublime selfies: to witness death”. *European Journal of Cultural Studies* 21, 6 (2018).
- Eichhorn, Kate. *The End of Forgetting: Growing up with Social Media*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2019.
- Giroux, Henry A. „Selfie culture in the age of corporate and state surveillance”. *Third Text* 29, 3 (2015).
- Goldberg, Greg. „Through the looking glass: the queer narcissism of selfies”. *Social Media + Society* 3, 1 (2017).
- Gunn, Jenny. „The ‘I’ in object: selfie culture and object-oriented philosophy”. *Cinephile* 12, 1 (2018).
- Hodalska, Magdalena. „Selfies at horror sites: dark tourism, ghoulish souvenirs and digital narcissism”. *Zeszyty Prasoznawcze* 60, 2 (2017).
- Ibrahim, Yasmin. „Self-representation and the disaster event: self-imaging, morality and immortality”. *Journal of Media Practice* 16, 3 (2015).
- Lynch, Richard A. „The alienating mirror: toward a Hegelian critique of Lacan on ego-formation”. *Human Studies* 31, 2 (2008).

<sup>57</sup> K. Eichhorn, *The End of Forgetting: Growing up with Social Media*, Harvard University Press, Cambridge MA 2019.



- Maddox, Jessica. „Guns don't kill people... selfies do': rethinking narcissism as exhibitionism in selfie-related deaths". *Critical Studies in Media Communication* 34, 3 (2017).
- Maddox, Jessica L. „Fear and selfie-loathing in America: identifying the interstices of othering, iconoclasm, and the selfie". *The Journal of Popular Culture* 51, 1 (2018).
- Manovich, Lev, Alise Tifentale. „Selfiecity: exploring photography and self-fashioning in social media". W: *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*, red. David M. Berry, Michael Dieter. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.
- Peters, Meg. „'Realistically queer': queer connection and interdependence in *Russian Doll*". *Gender Forum* 72 (2019).
- Senft, Theresa M., Nancy K. Baym. „What does the selfie say? Investigating a global phenomenon". *International Journal of Communication* 9 (2015).
- Soler, Colette. „A new economy of narcissism". *Analysis* 22 (2019).
- Tyler, Imogen. „From 'The Me Decade' to 'The Me Millennium': the cultural history of narcissism". *International Journal of Cultural Studies* 10, 3 (2007).
- Van Zoonen, Liesbet. „I-pistomology: changing truth claims in popular and political culture". *European Journal of Communication* 27, 1 (2012).

Data wpłynięcia: 3 listopada 2019 r. Data zatwierdzenia do druku: 31 stycznia 2020 r.



#### RUSSIAN DOLL AND DEATH BY SELFIE: THE THANATOTIC DIMENSION IN THE CULTURE OF NARCISSISM

Critical analysis of the selfie culture uses psychoanalytical theories of narcissism and constitution of the subject. In contemporary culture the latter is put in the spotlight by means of technology that enables self-expression. The genealogy of the discourse on narcissism reveals a conservative involvement of American critics of extreme individualism which is attributed to representatives of minority groups that have gained visibility through the policy of emancipation. In current studies emphasis is put on the positive impact of the excluded, who take control of their own image, and on the constitutive role of images in creating one's identity. This article analyses selfies taken just before the death of the photographed person and the series *Russian Doll*. By confronting these productions with one's own image, the author reveals a space for a reflection on the visual self-expression and mortality of the subject. Technical tools (a screen and a mirror) create new types of identity and provide the opportunity to express them. Condemning individuals for using these tools tends to obscure deeper, both cultural and economic, reasons for people's participation in the culture of self-expression.

**SŁOWA KLUCZOWE:** narcyzm, śmiertelne *selfie*, technologie autoekspresji, *Russian Doll*

**KEY WORDS:** narcissism, fatal selfie, technologies of self-expression, *Russian Doll*