

MAJA BRZOWSKA-BRYWCZYŃSKA

POLITYKA LITOŚCI I REŻIMY REPREZENTACJI

DYLEMATY WIDZA CUDZEGO CIERPIENIA

MAJA BRZOWSKA- -BRYWCZYŃSKA

Doktor, adiunkt w Instytucie Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W pracy naukowej zajmuje się głównie analizami z obszaru socjologii dzieciństwa ze szczególnym uwzględnieniem teorii partycypacji i dziecięcego obywatelstwa, jak również analizą narracji i figur obcości (w tym dyskursów o niepełnosprawności).

Jeśli na metaforę spektaklu – być może już dość zużyta, bo od kiedy Guy Debord opisywał społeczeństwo galopującego konsumpcjonizmu i młodzieńczą fazę kultury mediów, minęło trochę czasu, wciąż chyba jednak prawomocną na poziomie praktycznego opisu uczestnictwa w zmediatyzowanej rzeczywistości – nałożymy potrzebę realnego, niepoddanego medialnej obróbce humanitaryzmu, jaki będzie efekt takiego połączenia? Nie jest to pytanie nowe, zadawał je przecież i w intrygujący sposób udzielał odpowiedzi Michael Ignatieff w eseju *Etyka telewizji...* z 1985 roku¹. Ja przyjrę się z kolei specyfice mediacji (medializacji) doświadczania inności drugiego człowieka z perspektywy bardziej generalnych reżimów reprezentowania i interpretowania rzeczywistości, związanych przede wszystkim z sytuacją widza oraz problemem jego sprawstwa i odpowiedzialności w obliczu obrazów cierpienia. Reżimy te – określane za Lukiem Boltanskim² i Lilie Chouliaraki³ jako reżim współczucia, reżim sprawiedliwości oraz estetyzacja cierpienia – stanowią jednocześnie

1 M. Ignatieff, *Etyka telewizji. Czy jest jeszcze coś świętego*, „Przekazy i Opinie” 4(46)/1986.

2 L. Boltanski, *Distant Suffering. Morality, Media and Politics*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

3 L. Chouliaraki, *Towards an analytics of mediation*, „Critical Discourse Studies” 2(3)/2006.

pewne sposoby uprawomocnienia obecności obcości na ekranie, którym podporządkowana jest konkretna figura, konkretny spektakl z udziałem obcego⁴.

POLITYKA LITOŚCI

Swoje rozważania dotyczące reakcji na obrazy i wiedzę o cierpieniach odległych innych Luc Boltanski otwiera, przywołując ideę polityki litości Hannah Arendt, która pisze o niej w następujący sposób:

Litość – ponieważ sama nie doznaje krzywdy i zachowuje uczuciowy dystans – może osiągnąć sukces tam, gdzie współczucie zawsze przegrywa; może mianowicie ogarnąć masy i, jak sprawiedliwość, wyjść na ulice. W przeciwieństwie jednak do sprawiedliwości, litość nie przygląda się jednakowo szczęściu i nieszczęściu, silnym i słabym. Tam, gdzie nie ma nieszczęścia, nie ma też i litości, dlatego zależy ona od istnienia ludzi nieszczęśliwych, tak samo jak pragnienie władzy i siły zależy od istnienia słabych. Poza tym litość – jako sentyment – może dawać zadowolenie sama w sobie, a to niemal automatycznie prowadzi do gloryfikacji jej przyczyn, czyli cierpienia innych⁵.

Aby można było mówić o polityce litości, konieczne jest więc istnienie (wprowadzenie) podziału na doświadczających cierpienia i tych, którzy nie cierpią; podział ten jest potencjalnie związany z kształtem mapy geopolitycznej świata, zdradzając jednocześnie modernistyczne podstawy jej wykreślenia. Jego konsekwencją jest wytworzenie dystansu między cierpiącymi a świadkami ich cierpienia, przez co „świadczanie” opiera się w znacznej mierze na oglądaniu spektaklu cierpienia, nie zaś podejmowaniu wobec niego bezpośrednich działań. Oglądanie zredefiniowane zostaje w związku z tym jako substytut bezpośredniego działania w rzeczywistym świecie. Wreszcie litość jako polityka stanowi szczególną formę generalizacji cierpienia i stosunku wobec niego. Nie rozpatruje rzeczywistości w jej idiosynkratycznych fragmentach, ale raczej porządkuje zachodzące w niej wydarzenia jako pewne typy doświadczeń, przewidywalne historie, odgrywane przez jasno określonych bohaterów, którym (historiom i bohaterom) nadaje specyficzne interpretacje. Generalizacja pojedynczych przypadków cierpienia jest przy tym konieczna o tyle, o ile umożliwia włączenie ich w obręb bardziej ogólnych narracji o tym, jaki świat jest, jaki być nie powinien oraz jakim może i powinien się stać. Idea polityki litości wskazuje na konieczność mobilizacji zasobów semiotycznych, które konstytuują znaczenie cierpienia i uwikłanie w nie widza. Pojęcie litości związane jest przy tym z poczuciem sprawiedliwości,

4 Pojęcia obcości i inności nie są – rzecz jasna – tożsame, ani w polu filozofii, ani socjologii, ani antropologii, ani wreszcie potocznego wokabularza. Nie ma w tekście miejsca na szczegółowe omawianie sygnalizujących to różnic, dlatego wskażę jedynie, że moje rozumienie obcości, zwłaszcza w odniesieniu do rozwijanych tutaj refleksji, zapożycza się wyraźnie u fenomenologii obcego Bernharda Waldenfelsa (zob. B. Waldenfels, *Topografia obcego*, tłum. J. Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002), który w swoich rozważaniach na temat obcości i inności kładł szczególny nacisk nie tyle na ich esencjalne charakterystyki, ile raczej związany z możliwością ich zrozumienia i poznania (tutaj ukłon w stronę Emmanuela Lévinasa) paradoks „udostępniania niedostępnego”. I tak, w dużym uproszczeniu, położony jest akcent na obcość w tym tekście – zakładając, że obcy może mieć zarówno postać ofiary, jak i prześladowcy (nawiązując do rozróżnienia Jacques’a Derridy na *host* i *hostis* w *On hospitality*), odnoszę się do tego, w jaki sposób medialne reprezentacje współkonstruują te figury.

5 H. Arendt, *O rewolucji*, tłum. M. Godyń, Wydawnictwo „Czytelnik”, Warszawa 2003, s. 108.

ufundowanym na możliwej do wskazania dychotomii dobra i zła. W tym sensie polityka litości stanowi – jako wyraz uogólnionej troski wobec anonimowo (bo ikonicznie) traktowanego obcego – również sposób radzenia sobie z obcością zarówno ofiar, jak i ich katów. Dlatego też, jak zauważa Hannah Arendt, litość – w przeciwieństwie do „osobliwej niemoty”⁶ współczucia, które przejawia się w gestach raczej niż słowach – cechuje się elokwencją. Potrafi nazwać cierpienie, wskazać jego ofiary i oskarżyć tych, którzy je spowodowali. Polityka litości, mówiąc jeszcze inaczej, jest dyskursem o cierpieniu, w którym dochodzi nie tylko do artykulacji nieszczęść innych, ale też „rozpoznania i odkrycia siebie samego poprzez emocje i w akcie odczuwania”⁷.

W tak sformułowanym pojęciu polityki litości kryje się napięcie między generalizacyjną funkcją polityki a indywidualnym charakterem uczucia, którego nie sposób ewokować przez odwołanie do ogółu. Skupienie się wyłącznie na generalizacji może okazać się emocjonalnie i moralnie nieefektywne, intensyfikacja emocji sprowokować zaś zarzut o brak bezstronności i obiektywizmu w przedstawianiu cierpienia innych, a idąc krok dalej – o propagandowy charakter mediacji obcości.

Mówiąc jeszcze inaczej: cierpienie będące przedmiotem polityki litości musi zostać ukazane jako konkretne nieszczęście, mieć twarz, być dosłowne, aby stało się *a u t e n t y c z n e*. To, co określa się jako okrucieństwo mediów⁸ skutkujące efektem anestetycznym⁹, okazuje się więc niezbędne do uruchomienia zasobów emocjonalnych widza, które doprowadzi go do podjęcia działania. Jednocześnie, aby przekaz dotyczący cierpienia był skuteczny, nie może być indywidualny w sposób uniemożliwiający porównanie go z szeregiem innych, podobnych spektakli. Konieczna jest zatem taka reprezentacja, która podkreśli odrębność każdej poszczególnej sytuacji cierpienia i jednocześnie wypukli rodzaj cierpienia, nieszczęścia, który jest wspólny wszystkim tego typu sytuacjom. Status obcego, bohatera takich mediacji rzeczywistości cierpienia, pozostaje ambiwalentny: jest on jednocześnie hiperrealny (nadwyzkowo szczegółowy) i niedookreślony, bo wyrzucone na brzeg morza uchodźcze dziecko wywołuje w naszych oczach łzy, ale równie dobrze mogłoby to być przecież jakieś inne dziecko pokazane w równie tragicznym kontekście. Co więcej, oprócz mającego konotować autentyczność nagromadzenia detali dotyczących cierpienia obcego, niemal kliniczny opis nieszczęścia w konsekwencji redukuje obcego do cierpienia, którego doświadcza, odmawiając mu bycia osobą. Mówiąc językiem ponowoczesnej, baumanowskiej etyki, staje się on *personą*, moralność we dwoje nie jest możliwa do zapośredniczenia przez ekran. Problematyczność spektakli cierpienia polega na tym, że powinny one spełniać dwojakiego rodzaju, przeciwstawne wymagania¹⁰. Z jednej strony

6 H. Arendt, *O rewolucji*, dz. cyt., s. 104.

7 L. Boltanski, *Distant Suffering...*, dz. cyt., s. 6. Ten i dalsze cytaty w tłumaczeniu autorki artykułu.

8 M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, Poznań 2003.

9 K. Tester, *Media, Culture and Morality*, Routledge, London 1994.

10 L. Boltanski, *Distant Suffering...*, dz. cyt., s. 33.

niezbędne jest swoiste oddzielenie momentu obserwacji (wiedzy) od momentu podjęcia działania – umożliwia to stworzenie koniecznej dla polityki litości generalizacji; z drugiej strony wymagana jest emocjonalizacja przekazu, niezbędna do wzbudzenia zaangażowania o charakterze politycznym. Pragnienie wzbudzenia litości przez spektakl cierpienia koliduje z przeciwnym wymaganiem uszanowania osoby cierpiącego innego.

Ambiwalentny status obcego w kontekście polityki litości jest także wynikiem istnienia dystansu między widzem a zapośredniczaną rzeczywistością. Przewyciężenie dystansu, rozumianego zarówno fizycznie, jak i jako niemożność wyobrażenia sobie tego, co widać na ekranie, jako czegoś realnego, prawdopodobnego, może nastąpić w drodze akumulacji przykładów cierpienia. Pewną strategią radzenia sobie z dystansem mediacji jest również traktowanie indywidualnych historii jako przykładów ilustrujących jakąś tezę (na przykład jak niewiele trzeba, żeby znaleźć się na ulicy bez środków do życia – na podstawie historii mężczyzny, który z dnia na dzień stracił pracę). Podejmuje się wreszcie próby uniknięcia „pułapki komunitaryzmu”¹¹, a więc podkreśla nieobecność predefiniowanych wspólnotowych więzów czy też interesów, które by wpływały na stosunek zdającego relację (a przez to widza) do ofiary nieszczęścia. Paradoksalnie mediowanie cierpiących innych jest tym wiarygodniejsze, im bardziej odległy od nas – kulturowo i geograficznie – obcy woła o pomoc. Bezpieczniej jest być może pomagać w budowie studni artezyjskich w Afryce niż ośrodka dla samotnych matek w polskim miasteczku – bieda i nieszczęście pozbawione znanego kontekstu wydają się bardziej uprawomocnione niż te, które są osadzone w znanej lokalności.

Polityka litości jest polityką tworzenia obrazów i narracji cierpienia w mediach, a co za tym idzie – tworzenia dyskursu dotyczącego naszych relacji ze światem: tego, jak jesteśmy połączeni z rzeczywistością, co ma dla nas znaczenie, co definiuje zręby wspólnoty, którą potencjalnie tworzymy, i jak powinniśmy reagować na cierpienia obcych. Tym samym jednak bezstronna i obiektywna narracja cierpienia, ustalenie i utrzymanie dystansu wobec faktycznego miejsca nieszczęścia albo też odmowa uczłowieczenia cierpiącego obcego mogą w rzeczywistości uniemożliwiać wytworzenie aktywnej relacji między cierpiącym a widzem. Paradoksy te są ściśle związane z polityką litości. Z próby przewyciężenia immanentnego dla niej napięcia między potrzebą bezstronności a potrzebą emocjonalnego zaangażowania widza wywodzą się podstawowe reżimy czy też topoty reprezentacji cierpienia obcych w mediach.

SYTUACJA WIDZA

Pojawiające się na ekranie obrazy z tej czy innej ogarniętej klęską części świata nie tylko odsyłają do spektaklu cierpienia, ale też zaświadcza o „możliwości przesyłania przez media obrazów z dowolnej części globu”¹². Mówiąc jeszcze inaczej, stworzenie potencjalnej wspólnoty z cierpiącymi na ekranie obcymi¹³

¹¹ Tamże, s. 31.

¹² K. Tester, *Media...*, dz. cyt., s. 88.

¹³ Zob. M. Ignatieff, *Etyka telewizji...*, dz. cyt.

może paradoksalnie utrudniać wytworzenie z nimi etycznej relacji, a to dlatego, że – jak pisze Lilie Chouliaraki – „obrazy, dzięki którym cierpiący inny staje się gościem w naszym domu, nie tyle zaświadczały o jego cierpieniu, co potwierdzają współobecność widzów będących jego świadkami”¹⁴.

Jak zatem wygląda sytuacja widza? Rozumiany jako pewnego rodzaju typ idealny, z zasady jest (i powinien pozostać) obserwatorem tyleż bezstronnym, co postronnym, który posiada wiedzę na temat cierpienia obcego, ale jednocześnie pozostaje niewikłany w jego historię. Widz jest więc „niezaangażowanym spektatorem patrzącym skądkolwiek”¹⁵. Równie dobrze mógłby zignorować spektakl cierpienia, nie będzie on bowiem miał żadnego wpływu na jego życie, ani teraz, ani – najprawdopodobniej – w przyszłości.

Kiedy widz nie jest bezpośrednio zaangażowany w konflikt, nie stoi po którejkolwiek stronie, spektakl musi być problematyczny. Jest to jednak być może jedyna jego forma, która podnosi w sposób bezpośredni problem moralności. Wiedza o czymś cierpieniu wskazuje – przynajmniej w myśl dość radykalnego maksymalizmu moralnego Rogera Silverstone’a¹⁶ – na obowiązek pomocy. „Po cóż innego pokazywać spektakl cierpienia istot ludzkich obojętnym obserwatorom, jeśli nie w celu zwrócenia ich uwagi i zainspirowania do działania?”, pyta Boltanski¹⁷. Pytanie to wydaje się naiwne, niemniej alternatywą dla tej naiwności okazuje się cynizm w duchu Baudrillardowskim, skazujący obcego na ekranie na nic nieznaczącą rolę ornamentu, uatrakcyjniającego medialne narracje.

Fakt, iż możliwe jest czerpanie przyjemności z oglądania spektakli cierpienia, podnosi nie tylko kwestię okrucieństwa widzów i ich niemoralności, ale też odróżniania cierpienia, które jest fikcyjne, od tego, które ma miejsce naprawdę. Dystans, jaki dzieli widza od mediowanego zdarzenia, może wzmacniać wrażenie fikcyjności. Emocje, które przedstawiają media, są prawdziwe o tyle, o ile cierpienie, które pojawia się na ekranach, istnieje naprawdę, bo prawdziwe cierpienie wywołuje prawdziwe emocje. Jednocześnie widz jest oddzielony od cierpienia obcego bezpieczną barierą ekranu; nie jest (bo nie może być) w tej samej sytuacji, co cierpiący. Niedostępność działania w obliczu naoczności cierpienia czyni emocje, jakich doświadcza widz, fikcyjnymi w tym sensie, że nie dotyczą one świata cierpiących obcych, a jedynie ich medialnej reprezentacji. Wątpliwości co do prawdziwości cierpienia obcych, emocji widza i intencji twórców medialnych przekazów Boltanski sprowadza do czterech problemów polityki litości.

Pierwszym jest nadmiar obcych. Przestrzeń medialna nie jest nieskończona, co więcej, nie może zostać przez obcych zdominowana – mimo iż pokazując ich cierpienia, media roszczą sobie prawo do pokazywania niezafałszowanej rzeczywistości, jakkolwiek naiwne nie byłoby to założenie. Nadmiar ten sprawia,

14 L. Chouliaraki, *Towards an analytics...*, dz. cyt., s. 156. W tłumaczeniu autorki artykułu.

15 L. Boltanski, *Distant Suffering...*, dz. cyt., s. 43.

16 R. Silverstone, *Proper distance: towards an ethics for cyberspace*, [w:] *Media Revisited. Theoretical and Conceptual Innovations in Digital Domains*, pod red. G. Liestøla, A. Morrisona, T. Rasmussena, MIT Press, Cambridge, MA, 2003.

17 L. Boltanski, *Distant Suffering...*, dz. cyt., s. 20.

że pojawia się problem ewaluacji cierpiących. Kto cierpi naprawdę? Kto bardziej? Komu należy się nasza litość? Co (lub kto) decyduje o tym, gdzie pada nasz „litościwy” wzrok?

Problem drugi również dotyczy w pewnym stopniu wątpliwości wynikających z hierarchizowania obcych potrzebujących pomocy, ale jego sednem są paradoksy samego procesu nadawania statusu ofiary oraz bezdyskusyjności takiego, a nie innego rozdziału ról w spektaklu cierpienia.

Ktoś cierpi; ktoś to pokazuje; ktoś to ogląda. Oto jest ofiara, ale też pokazać trzeba tego, kto jest za jej cierpienie odpowiedzialny, i tego, kto usiłuje temu cierpieniu ulżyć; niemniej może być inaczej – sprawca cierpienia sam może stać się bohaterem przygnębiającej i wzruszającej narracji. A czy nie jest czasem tak, że dobroczyńca w rzeczywistości stanowi przyczynę nieszczęścia, któremu, jak utrzymuje, przeciwdziała? A czy ten, kto pokazuje cierpienie, nie ma w tym przypadku żadnych własnych interesów – wykorzystując cierpienie innych do pokazania swoich mediacyjnych i reprezentacyjnych umiejętności? Co zaś się tyczy samej ofiary, kto wie, czy za obecnością jej cierpienia na ekranie nie kryje się przemoc gorsza nawet niż ta, która stanowi źródło jej nieszczęścia, czekając tylko na uwolnienie, a być może już uwolniona – z dala od świadków i spojrzeń¹⁸.

Sposobem na zniesienie tej paraliżującej niepewności może okazać się ustalenie stałego łańcucha oskarżeń¹⁹. Sugerowałby on każdorazowo powiązania aktorów konkretnych spektakli z bardziej ogólnymi, stabilizującymi moralne stosunki ciałami zbiorowymi: państwami, grupami etnicznymi, religijnymi, subkulturami, a także umieszczenie ich w szerszym kontekście społecznych i kulturowych definicji (człowiek Zachodu, Arab, pedofil, samotna matka, skrzywdzone dziecko itp.).

Trzecią kwestią jest niepewność co do altruistycznej natury emocji i działań podejmowanych w stosunku do cierpiących obcych. To zasadniczo zagadnienie konsumpcji współczucia, uznania litości za rozrywkę, która z jednej strony ewokuje emocje, a z drugiej ujawnia impotencję działania. Niepewność ta dotyczy również stopnia autentyczności reakcji widza oraz motywacji stojących za oglądaniem spektakli cierpienia.

Problem ostatni wiąże się z zagadnieniem działania. Im odleglejsza (w różnych znaczeniach) jest rzeczywistość będąca przedmiotem potencjalnego działania, tym silniejszy jest nacisk na efektywność mediacji. Chodzi zatem o problem jakości informacji, rozumianej przede wszystkim jako jej obiektywność. Idea obiektywnej informacji, zmierzającej do ułatwienia podejmowania działań, w rzeczywistości stoi jednak w kontrze do specyfiki medialnych spektakli, swoistej nierozróżnialności świata mediów od świata pozamedialnego. Skąd wziąć pewność, że działamy w rzeczywistości, a nie w przestrzeni medialnych reprezentacji?

¹⁸ L. Boltanski, *Distant Suffering...*, dz. cyt., s. 159.

¹⁹ Tamże, s. 160.

Medializacje obcości są formą złożenia widzowi pewnej propozycji zaangażowania. Widz może ją przyjąć – okazując współczucie ofiarom i potępiając sprawców cierpienia, ale może również ją odrzucić – negując nie tylko realność cierpienia, które ogląda na ekranie, ale też samo jego istnienie.

REŻIMY REPREZENTACJI: SENTYMENTALIZM, DEMASKACJA, SUBLIMACJA

W mediacji cierpienia obcych ważne, choć trudne, jest zachowanie symetrii między faktami i emocjami. Jak pisał Boltanski, polega ono na:

przedstawieniu faktów dotyczących cierpienia, pokazaniu, jaki wywarły na nas wpływ, w taki jednak sposób, aby uniknąć zarzutu o beznamiętność relacji (traktowania cierpienia i doświadczających go osób jako przedmiotów opisu) oraz oskarżenia o histerię (kiedy pozwalamy, aby emocje nas zdominowały) czy hipokryzję (kiedy udajemy obecność nieistniejących de facto stanów emocjonalnych)²⁰.

Generowanie litości wiąże się z rozdzieleniem potencjału uczuciowego widza między dwie kluczowe postaci, symetryczne figury organizujące spektakl cierpienia: prześladowcę, będącego przyczyną cierpienia obcego, i dobroczyńcę, mającego za zadanie zadać temu cierpieniu kres²¹. Na skutek tego rozdzielenia u widza pojawiają się dwojakiego rodzaju emocje, czerpiące z odmiennych źródeł i skutkujące różnego rodzaju działaniami. Z jednej strony, mamy więc do czynienia z wrażliwością, która opiera się na współczuciu, pociąga za sobą szereg uczuć (wdzięczność, wzruszenie, poczucie wspólnoty ludzkiej, ulgę, nadzieję) i wskazuje na działania podejmowane przez dobroczyńcę. Z drugiej strony, pojawia się oburzenie, które bierze się z poczucia sprawiedliwości (możliwy jest sprawiedliwy świat, odróżnienie dobra od zła, wskazanie winnych i ukaranie ich oraz zadośćuczynienie ofiarom) i zmierza do demaskacji bądź oskarżenia sprawcy cierpienia. Tym samym medialne figury obcości pozwalają widzowi zdefiniować współczucie, sprawiedliwość, człowieczeństwo, moralność. Znaczenie postaci obcego ujawnia się dopiero w wyniku konfiguracji wszystkich elementów spektaklu cierpienia.

Wspomniane wcześniej wątpliwości związane z polityką litości, a dotyczące autentyczności faktu cierpienia i autentyczności intencji jego reprezentacji, stanowią podstawę dwóch reżimów reprezentacji: sentymentalizmu oraz demaskacji.

1. SENTYMENTALIZM

W jaki sposób sentymentalizm reprezentuje cierpienie obcego? Odpowiadając najprościej: poprzez połączenie opisu zewnętrznego, to jest opisu cierpienia człowieka (a przez to, pośrednio i najczęściej jedynie pośrednio, opisu świata, w którym cierpienie to ma miejsce) oraz opisu wewnętrznego – stanów emocjonalnych relacjonującego zdarzenie. Zakładając na pewnym uniwersalnym poziomie wspólnotę emocji wywoływanych przez cierpienie obcych, naszą dyspozycję do

²⁰ Tamże, s. 45.

²¹ Tamże, s. 48.

odczuwania empatii względem innego, opis wewnętrzny odsyła ostatecznie do emocji widza. Konstruowany jest z użyciem specyficznych pojęć, należących do słownika współczucia, zwłaszcza haseł „poruszyć”, „wrażliwy” oraz „łyzy”²². Poruszenie wiąże się przede wszystkim z krystalizacją, manifestacją uczuć i emocji widza, a przez to stanowi potencjalny wstęp do działania. Wrażliwość odsyła do współodczuwania z innymi, możliwości o tyle, o ile ufundowane zostanie na poczuciu wspólnoty człowieczeństwa niezbędnej w sentymentalizmie. Łzy natomiast (wraz z innymi ucieleśnieniami emocji) stanowią dowód połączenia stanów wewnętrznych z zewnętrznym światem, w którym rozgrywa się spektakl cierpienia. Prawdziwe łzy są, jak dowodzi Boltanski, zawsze nieintencjonalne, a przez to niespodziewane, czasem pojawiają się wbrew widzowi i – idąc o krok dalej – są nie do zahamowania. Ulubionym obiektem sentymentalizmu jest więc cierpienie niezawinione, w związku z tym albo związane z nieszczęściami będącymi efektem działania fatum, albo też wymagające sięgnięcia po definicję niezawinionej ofiary, którą najczęściej okazuje się dziecko.

Sentymentalizm nie tropi przyczyn cierpienia i nie karze osób za nie odpowiedzialnych, opiera się raczej na, jak to określa Boltanski²³, „metafizyce dialogu wewnętrznego”. Dominującą prawdą w sentymentalizmie jest nie ta związana z faktami, ale ta odnosząca się do uczuć – wewnętrzne stany widza stają się formą zapisu zewnętrznej rzeczywistości. Jest to możliwe o tyle, o ile jesteśmy w stanie relacjonować własne uczucia jako nam obce:

W metafizyce dialogu wewnętrznego na pierwszym poziomie mamy do czynienia z powierzchownymi relacjami między ludźmi pogrążonymi w sztuczności, iluzji, konwencjonalnych regułach życia społecznego i – przede wszystkim – skazanych na separację i wzajemny chłód. Głębiej sięgając, natrafiamy jednak na poziom, do którego każdy z nas ma dostęp, jeśli tylko wejrzy w swoje wnętrze. To jest poziom serca. Nie wystarczy bowiem, że widz skonfrontuje się z cierpiącym innym, że spojrzy na niego z zewnątrz i zostanie poruszony jego cierpieniem, musi on jednocześnie powrócić do siebie, zajrzeć w swoje wnętrze i pozwolić przemówić swojemu sercu²⁴.

Typowym językiem sentymentalizmu jest więc relacja z pierwszej ręki, na żywo, z miejsca tragedii, osobiste sprawozdanie pełne emocjonalnie nacechowanych określeń, takich jak: „to, co ukazuje się naszym oczom, przechodzi ludzkie wyobrażenie”, „jesteśmy świadkami niewypowiedzianej tragedii”, „to straszne, szokujące”, „z wrażenia odebrało mi głos”. Takiej żywej i bardzo osobistej narracji towarzyszą często przypadkowe ujęcia, drgania kamery, dużo zbliżeń, niedoskonałe kadry, brak ostrości. Wszystkie te środki wyrazu mają konotować uzyskanie dostępu do określonej rzeczywistości, czynią wiarygodnym wyznanie reportera i gwarantują prawdziwość wywołanych w widzu emocji: jesteśmy tam/tu i teraz. Bliskość jest mediowana natychmiast, widz staje się świadkiem,

²² Tamże, s. 91.

²³ Tamże, s. 81.

²⁴ Tamże.

współuczestnikiem zdarzenia. Sentymentalną perspektywę oglądu spektaklu szkicują pytania o odczucia i uczucia wywołane zaistniałym cierpieniem, na przykład: „Jak to jest być ocalałym z katastrofy?”. Odpowiedź na nie nie tyle ma wskazać odpowiedzialnych za tragedię, cierpienie, nieszczęście, ile wyznaczyć kierunek emocjonalnej interpretacji tego, co się dzieje. Reżim sentymentalizmu wytwarza więc obieg zamknięty, w którym współczucie widza wobec cierpiącego obcego wraca do niego jako wiedza o jego własnych emocjach, potwierdzenie jego wrażliwości.

Być może rację miała więc Susan Sontag, stawiając tezę, że współczucie nie stanowi właściwej reakcji na mediowane obrazy cierpienia obcych, mimo iż jest jednocześnie reakcją najbardziej oczekiwaną, naturalną i słuszną:

Wyobrażona bliskość cudzych cierpień – bliskość odczuwana za sprawą obrazów – sugeruje, że istnieje powiązanie między tymi, którzy cierpią w oddali [...], a uprzywilejowanym widzem. Powiązanie takie po prostu nie istnieje, to jeszcze jedna mistyfikacja, za którą kryje się nasz stosunek do władzy. Dopóki odczuwamy współczucie, czujemy, że nie jesteśmy współnikami tych, którzy tego cierpienia przysporzyli. Współczucie wyraża zarówno naszą bezsilność, jak i niewinność²⁵.

Na czym polega słabość sentymentalizmu? Po pierwsze, wiąże się on z trudnością w ustaleniu (i utrzymaniu) symetrii między opisem zewnętrznym i wewnętrznym. Cierpiący obcy jest z założenia traktowany nie jako przedmiot opisu (a mówiąc inaczej, nie jest czy też nie powinien być przez opis uprzedmiotowiony), ale jako podmiot współczucia (bo sugeruje to leżące u podstaw sentymentalizmu uniwersalne człowieczeństwo oglądających i oglądanych). Jednocześnie jednak fakt, że najczęściej to dobroczyńca, a nie ofiara jest sprawczym podmiotem narracji, może ostatecznie zachwiać deklarowaną równoważnością obydwu figur. Kiedy na pierwszy plan wysuwa się postać widza (reportera), to poznajemy przede wszystkim jego emocje, uczucia, które wzbudziło w nim cierpienie obcego; o osobie cierpiącego obcego nie dowiadujemy się wiele. Spojrzenie na cierpienie innego staje się więc tak naprawdę spojrzeniem na samego siebie, możliwością, której obcy okazuje się jedynie katalizatorem.

Po drugie, słabością sentymentalizmu są te same emocje, które stanowią jego fundament, a dokładniej kwestia ich autentyczności/fałszywości, konwencjonalność uczuć umożliwiana przez istnienie słownika sentymentalnego. Moment, w którym zakładamy, że emocje można udawać, jest jednocześnie punktem wyjścia krytyki sentymentalizmu z perspektywy moralnego charakteru spektakli cierpienia. Emocje pojawiają się bowiem zawsze w reakcji na coś: na dramatyczną historię, postać obcego, którego dotknęło nieszczęście. Trudno na czymś tak incydentalnym fundować idee moralnego obowiązku względem innych, uzależniać pomoc od umiejętności ewokowania wzruszeń. Nacisk na opis emocji odczuwanych w reakcji na spektakl cierpienia prowadzić może ponadto do „poszukiwania

25 S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Wydawnictwo „Karakter”, Kraków 2010, s. 122.

przyjemności”²⁶. Paradoxem wykorzystywania emocji (zwłaszcza współczucia, empatii) jako narzędzia odkrywania naszego człowieczeństwa i jego manifestacji jest to, że trudno z tego uzewnętrznienia wymazać moment swoistej radości związanej z reakcją na spektakl cierpienia. Wzrusza nas fakt, że spektakl cierpienia nas poruszył, wzrusza nas własna empatia i człowieczeństwo. Może to, jak sugeruje Boltanski, prowadzić do sytuacji, w których „z rozmysłem poszukuje się spektakli cierpienia, lecz nie po to, żeby zadać im kres, ale żeby wykorzystać je dla owego cennego momentu odczuwania emocji”²⁷.

2. DEMASKACJA

Tym, co na poziomie reprezentacji konstytuuje reżim demaskacji, jest w pierwszym rzędzie organizująca spektakl cierpienia osoba prześladowcy, pozwalająca albo w sposób pośredni odnieść widza do ofiary, która nie jest bezpośrednio obecna w reprezentacji, albo też – zgodnie z logiką wiktylizacji – skontrastować okrucieństwo prześladowcy z niezawinioną krzywdą cierpiącego obcego. Demaskacja opiera się także na wytwarzaniu aury obiektywizmu, a jej potencjał emocjonalny leży w racjonalnej ocenie faktów i regulowany jest skoordynowanymi działaniami. Przedstawienie cierpienia nie jest już związane z osobistym wyznaniem, ale przyjmuje formę podsumowania zdarzeń. Tak skonstruowaną relację widz ogląda z perspektywy swoistej wszechobecności (konotowanej przez wielość miejsc akcji spektaklu cierpienia, do których przenosi go narracja), będąc świadkiem zdarzeń mających miejsce w niedalekiej przeszłości. Wreszcie jest w takiej narracji odwołanie do sprawiedliwości, która legitymizuje pragnienie odwetu, zemsty, kary, prześladowania. Demaskacja jest formą reprezentacji cierpienia, w której wyraźnie zaznacza się napięcie między jej kluczowymi elementami: zdystansowaną, potencjalnie kontrolowaną obserwacją rzeczywistości i odwołaniem – poprzez ideę sprawiedliwości – do oburzenia, gniewu widza. Doskonałą ilustracją tego, w jaki sposób napięcie to rozwiązywane jest w przestrzeni medializacji rzeczywistości, są programy interwencyjne²⁸.

26 L. Boltanski, *Distant Suffering...*, dz. cyt., s. 101.

27 Tamże.

28 Odcinek programu *Interwencja* zatytułowany *Katowane dzieci* rozpoczyna opis: „Pięciomiesięczny chłopczyk nie żyje. Jego ojciec, Kamil P., twierdzi, że synek wypadł mu z rąk. Jednak sekcja zwłok wykazała, że Łukasz zginął od uderzeń w głowę tępym narzędziem. To niestety kolejny w ostatnim czasie przypadek znęcania się nad dzieckiem. Wcześniej do podobnych sytuacji dochodziło w Gniazdowie koło Myszkowa i Kamiennej Górze. Jak powstrzymać przemoc wobec dzieci?” (*Katowane dzieci*, *Interwencja*, 24 czerwca 2008, http://www.interwencja.polsatnews.pl/Interwencja_oficjalna_strona_internetowa_programu_INTERWENCJA_5781/Archiwum_5794/Archiwum_News_5800/Katowane_Dzieci_853382/index.html). Mamy więc zarówno ofiarę (pięciomiesięcznego chłopca Łukasza) i prawdopodobnego sprawcę, czyli jego ojca (Kamila P.) – już samo skontrastowanie tych postaci jasno wskazuje sprawcę, wzmocnia je jeszcze zdrobienie imienia chłopca i inicjał zamiast nazwiska ojca. Historia, która mogłaby zostać opisana w dramatycznym tonie, zostaje zobiektywizowana, po pierwsze, poprzez skonfrontowanie opowieści ojca z autorytetem świata nauki, po drugie zaś, poprzez umieszczenie tej pojedynczej opowieści w szerszym kontekście przemocy wobec dzieci. W dalszej części zapowiedzi mamy do czynienia z dokładnym przedstawieniem tego strasznego wydarzenia: dowiadujemy się, gdzie i kiedy tragedia miała miejsce, rzecznik policji szkicuje przebieg wydarzeń, ujawniając, że lekarze przez pięć godzin próbowali ratować niemowlę, ale nic nie dało się zrobić, w końcu prokurator zapoznaje nas z wynikami sekcji zwłok, jednoznacznie wskazującymi na morderstwo („Zgon nastąpił na skutek urazu o charakterze urazu mózgowego. To była przyczyna zgonu. Najważniejszy jest jednak uraz stwierdzony podczas sekcji zwłok. Dziecko doznało wielokrotnych urazów tępym narzędziem”), z relacji wiemy też, że znajomi matki dziecka stanowczo odradzali jej związek z prawdopodobnym mordercą. Ten wielość pełni dwie funkcje: po pierwsze, dodatkowo zaświadcza o obiektywizmie relacji, po drugie zaś, służy budowaniu potencjału emocjonalnego

Przedstawiają one świat w postaci zbioru incydentów zakłócających normalny bieg spraw. Te *bad news* stanowią, jak zauważał już w *Television Culture* John Fiske²⁹, raczej normę nakazującą niż opisującą. Pokazują rzeczywistość taką, jaka powinna być, a nie, jaka jest. Zajmując określone stanowisko wobec rzeczywistości, definiują pośrednio naturę zbiorowego „ja”, w imieniu którego inwigilują i interweniują w świecie.

Problem z demaskacją nie jest związany – jak w przypadku sentymentalizmu – z emocjami, które są ewokowane w określonym trybie przedstawiania obcości w spektaklu cierpienia, ale przede wszystkim z oskarżeniem o zastąpienie działań słowami. Oczywiście trudno byłoby zaprzeczać efektywności demaskacji rozpatrywanej jako akt zaangażowania w sprawę, związany z pewnymi kosztami oraz ryzykiem (a więc wymagający odwagi) po stronie demaskatora. Jednak z drugiej strony demaskacja może zostać utożsamiona z konwencjonalnym rytuałem (wypada w pewnych sytuacjach okazać oburzenie, wypada oskarżyć, a oskarżyć jest niezmiernie łatwo, jeśli rzeczywistość oskarżającego nie ma styczności z rzeczywistością tragedii). W efekcie może okazać się sztucznym zaangażowaniem, którego nieautentyczność podkreśla fakt, że pełen oburzenia widz nie podziela w ostateczności cierpienia obcego.

Innym problemem jest podsycanie chęci zemsty, piętnowanie sprawców. Paradoxem poszukiwania winnych okazuje się znajdowanie nowych ofiar, przez co demaskacja zamiast zmierzać ku eliminacji cierpienia, zwiększa w rzeczywistości jego rozmiar. Tak redefiniuje bowiem rozmaite tragedie, by stanowiły one odzwierciedlenie schematu zbrodni i kary, i by możliwy był w odniesieniu do nich wyraźny podział na pokrzywdzonych i prześladowców. Z zarzutem przeprowadzania ukrytych poszukiwań kozła ofiarnego demaskacja radzi sobie, rozszerzając oskarżenie na abstrakcyjne byty w postaci systemów i struktur społecznych – wymaga to jednak uczynienia zarówno prześladowcy, jak i jego ofiary jedynie reprezentacjami systemu, w którym *de facto* leży ostatecznie wina za spektakl cierpienia. Co więcej, przesunięcie to łączy się z kolejnym problemem – ustalenia sprawstwa i odpowiedzialności. To zaś może okazać się głównym paradoksem demaskacji, która wychodząc od oburzenia, stanowiącego doskonałą pożywkę dla działania, kończy na rezygnacji w obliczu niemożności ustalenia w sposób ostateczny i jednoznaczny tożsamości prześladowcy. W efekcie z jednej strony pojawia się kwestia odpowiedzialności zbiorowej, z drugiej zaś żądanie – częstokroć niewykonalne – ustalenia związków przyczynowo-skutkowych między działaniem systemów a cierpieniem innych.

spektaklu – i to właśnie poprzez nagromadzenie opinii suchy opis wyników sekcji zwłok, porównanie historii Łukasza z dwoma podobnymi tragediami, zwieńczone informacją, że „W ubiegłym roku w Polsce odnotowano ponad 20 tysięcy przypadków maltretowania dzieci przez dorosłych. Kilkadziesiąt dzieci co roku traci życie w wyniku katowania”, wzbudza w widzu oburzenie skierowane przeciwko sprawcy. Warto zauważyć, że w programach interwencyjnych, mimo skupienia narracji na osobie bezpośrednio zadającej cierpienie, poszukiwany jest sprawca pośredni – system, którego niedomagania w wielu sferach sprawiają, że do tragedii w ogóle dochodzi. Świadczy o tym ostatnie zdanie reportażu. „Mnie się wydaje, że przynajmniej połowę tych istnień ludzkich moglibyśmy uratować, gdyby istniał spójny, skoordynowany system opieki i pomocy – mówi prof. Janusz Szymborski, pełnomocnik rzecznika praw obywatelskich ds. rodziny”.

²⁹ J. Fiske, *Television Culture*, Routledge, London 1995.

3. SUBLIMACJA

Figury prześladowcy i dobroczyńcy, organizujące reżimy demaskacji i sentymentalizmu, realizują politykę litości jako publicznego przedstawiania cierpienia w celu wywołania w widzu emocji, prowadzących go w ostatecznym rachunku do działania. Działanie to jednak, choć legitymizuje spektakle cierpienia, stanowi jednocześnie przedmiot krytyki, obnażając słabość obydwu kluczowych reżimów mediacji obcości. Właściwe demaskacji oburzenie może okazać się jedynie zawołanym przyzwoleniem na prześladowanie kulturowo zdefiniowanego kozła ofiarnego. Zawsze towarzysząca sentymentalizmowi wrażliwość może natomiast być niczym więcej jak tylko narcystycznym impulsem. Stąd też w analizie Boltanskiego pojawia się trzecia propozycja reprezentacji rzeczywistości cierpienia, uwzględniająca przytoczone krytyczne uwagi. „Polega ona na postrzeganiu cierpienia innego nie tyle jako czegoś niesprawiedliwego (co wzbudziłoby w nas oburzenie), ani też jako czegoś poruszającego (co doprowadziłoby nas do łez), ile jako czegoś wzniosłego”³⁰.

Czym jest sublimacja cierpienia obcego? To takie spojrzenie na medialny spektakl, które polega na dojrzeniu czystego cierpienia, niewskazujące winnych i nie dające nadziei na uwolnienie się od niego. Wymaga ono od widza odwagi, potrzebnej do skonfrontowania się z horrorem, ale bez poszukiwania katów i współczucia ofiarom, które pozwalają wysunąć się na pierwszy plan grozie. Widz staje się przedmiotem estetycznej medytacji. Estetyzacja tworzy ikoniczne definicje nieszczęścia oraz galerię doświadczających go obcych, kreśli symbolikę cierpienia. Obcy zdefiniowany przez reżim sublimacji staje się w ten sposób przedmiotem oglądu, bo jedynie jako przedmiot może być tematem kontemplacji. Widz patrzy na niego i na jego cierpienie w pewnym sensie okiem artysty, dostrzegając osobliwe piękno tragedii. Przy takiej estetyzacji nie sposób nie zapytać, gdzie jest miejsce na współczucie. Obecne jest ono, jak pisze Boltanski³¹, o tyle, o ile doświadczający cierpienia obcy zostanie uobecniony, kiedy spocznie na nim wzrok widza (jeśli to w ogóle nastąpi). Gdy z ram takiego spektaklu cierpienia zostaną wymazane figury prześladowcy i dobroczyńcy, cierpienie innego ukazuje się w całej swojej postaci – przerażające i ogromne – i odsyła widza do wyobrażenia zła, „nieredukowalnego do żadnego rodzaju zrozumienia naukowego czy religijnego; zła, które można pojąć jedynie poprzez estetyczne uchwycenie istoty świata”³². W wymiarze wizualnym i językowym reprezentacji estetyzacja cierpienia innych w mediach rzeczywistości wiąże się z eliminacją aspektu cierpienia związanego z ludzkim bólem, zamiast niego pojawia się „fantasmagoryczny efekt *tableau vivant*”³³. Tym samym estetyzacja cierpienia pozwala zachować aurę obiektywności i bezstronności reprezentacji, a także zająć określone stanowisko wobec tej rzeczywistości. W estetyzacji pojawia się akcja pozbawiona wrogów czy ofiar, emocjonalny potencjał przedstawienia tworzy się w toku doświadczenia estetycznego.

30 L. Boltanski, *Distant Suffering...*, dz. cyt., s. 115.

31 Tamże, s. 128.

32 Tamże, s. 129.

33 L. Chouliaraki, *Watching 11 September: the politics of pity*, „Discourse and Society” 2–3(15)/2004, s. 193.

Nacisk na sublimację i estetyczne elementy cierpienia każde zadać pytania o to, w jaki sposób tak skomponowana reprezentacja pozwala wyartykułować argument moralny, jak tworzona jest scena spektaklu cierpienia rozumianego zarówno jako doświadczenie estetyczne, jak i obiektywna przestrzeń refleksji, jakie są konsekwencje estetyzacji w odniesieniu do wzbudzania potencjału emocjonalnego widza. Obraz cierpienia, nieszczęścia, tragedii może pobudzić go do rozmyślań natury ogólnej, na przykład nad grozą i okrucieństwem wojny będącej przyczyną cierpienia innego, wyłączonej jednak z konkretnego kontekstu historycznego i niewykłanej w grę konkretnych politycznych interesów. Estetyzacja usuwa zatem w cień kwestie legitymizacji cierpienia, a na pierwszy plan wysuwa przyjemność estetycznego namysłu nad istotą cierpienia, tragedii, nieszczęścia.

Estetyczna przyjemność z oglądania spektaklu cierpienia definiowana jest w podwójnym ruchu³⁴: doświadczenia doskonałości grozy i bolesnej przyjemności jej oglądania. Przejście od grozy (związanej z realistycznym przedstawieniem cierpienia) do przyjemności, gdzie ma miejsce właściwa kontemplacja okrucieństwa cierpienia, wymaga jednak mediacji pewności, że widz znajduje się poza ramą obrazu, który ogląda. Konieczny jest zatem wyobrażeniowy, realizowany poprzez sposób reprezentacji podział na niebezpieczną scenę akcji oraz bezpieczną przestrzeń publiczności.

Topos wzniosłości cierpienia konstytuują trzy podstawowe elementy, umożliwiające wyobrażeniową reprezentację tego dystansu³⁵. Są to, po pierwsze, długie ujęcia oraz ikonicznie konstruowane znaczenie tego, co widać w obrębie ramy obrazu, po drugie, dynamiczna równowaga między tym, co piękne, a tym, co wzniosłe, i wreszcie – retoryczne tropy anachronizmu i anatopizmu.

Ujęcia z oddali mają tendencję do uniwersalizacji poprzez abstrahowanie od znaczeń lokalnych (wymazują z obrazu cierpienia detale, pozwalające na ulokowanie go w ramach konkretnej historii) i uprzywilejowują ikonizację, która ma przemawiać sama za siebie. Ukazują scenę spektaklu w całości, „podobnie jak w malarstwie perspektywicznym bliskość jest tutaj totalna; widać wszystko, co jest do zobaczenia, perspektywa czasowa to wieczne teraz”³⁶. Obraz estetyczny jest przeznaczony do kontemplacji: dymiące zgliszcza dwóch wież na tle zachodzącego słońca, widziane z lotu ptaka obozy dla uchodźców gdzieś na krańcach Europy, porażająca panorama fal tsunami, piękne i przerażające zarazem fajerwerki eksplozji, raz po raz rozświetlające nocne niebo nad Aleppo... Anachroniczność estetyzacji oznacza przy tym możliwość porównania ze sobą podobnych scen z historii; anatopizacja zaś sugeruje potencjalną ekwiwalencję różnych miejsc traktowanych właśnie jako wykorzenione z lokalnych kontekstów ikony.

Poprzez anachronizmy i anatopie reżim sublimacji kreśli zupełnie odmienny horyzont moralny. Nie ma tutaj bezpośredniego odwołania do zobowiązań widza ani obligacji do podjęcia działania. Aktywnością, jaką prowokuje estetyzacja, jest refleksyjna percepcja sceny cierpienia.

³⁴ L. Boltanski, *Distant Suffering...*, dz. cyt., s. 121.

³⁵ L. Chouliaraki, *Watching 11 September...*, dz. cyt., s. 194.

³⁶ Tamże, s. 193.

Sublimacja oglądanego cierpienia stanowi problem w tym sensie, że umożliwia widzowi jego predefiniowanie, że może się on spodziewać pewnej narracji, ujętej w konkretne, wizualne ramy, a w związku z tym oglądać spektakl cierpienia, poszukując pewnych ujęć, zwrotów akcji, stopniowania napięcia i – ostatecznie – *katharsis*. Jest to możliwe tym bardziej, że estetyczne tropy stosowane w narracjach relacjonujących rzeczywiste spektakle cierpienia są niezwykle podobne do analogicznych przedstawień w sztuce filmowej. Podobieństwo to niesie ze sobą ryzyko odrealnienia obrazu rzeczywistości.

Żaden z przedstawionych reżimów reprezentacji nie jest w stanie sam unieść ciężaru zapośredniczenia cierpienia. Bezpośrednia bliskość i odwołanie do uczuć obecne w sentymentalizmie stanowią przykład dyskursu uniwersalnego człowieczeństwa, niemniej wymaga to wyjaśnienia, dlaczego dane cierpienie w ogóle miało miejsce, dlaczego cierpiał ten, a nie inny człowiek. Obiektywność reprezentacji i właściwe demaskacji docieranie do bezstronnego oglądu rzeczywistości konotują obecność dyskursu na temat prawdy i sprawiedliwości, niemniej wyłączają możliwość przywrócenia normalnego biegu wydarzeń inaczej niż na drodze odwetu, zemsty, potępienia. Sublimacja z kolei, eliminując z pola widzenia postaci dobroczyńcy oraz prześladowcy i skupiając się na kontemplacji, umożliwia widzowi odczuwanie estetycznej przyjemności z oglądania obrazu tragedii, zniszczenia, nieszczenia oraz odrzucenie moralnej obligacji wobec spektaklu cierpienia. W swoich praktykach oglądania i nadawania znaczenia mediacjom rzeczywistości widocznym w obrazach cierpienia odległych obcych widz musi nauczyć się łączyć te trzy kierunki reprezentacji, które można określić jako humanizowanie, demaskowanie i kontemplowanie, po to, aby nadać sens spektaklowi cierpienia obcych na ekranie.

BIBLIOGRAFIA

- Arendt, Hannah. *O rewolucji*. Tłum. Mieczysław Godyń. Warszawa: Wydawnictwo „Czytelnik”, 2003.
- Boltanski, Luc. *Distant Suffering. Morality, Media and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Chouliaraki, Lilie. „Towards an analytics of mediation”. *Critical Discourse Studies* 3, 2 (2006).
- Chouliaraki, Lilie. „Watching 11 September: the politics of pity”. *Discourse and Society* 15, 2–3 (2004).
- Fiske, John. *Television Culture*. London: Routledge, 1995.
- Hall, Stuart. „Kodowanie i dekodowanie”. *Przekazy i Opinie* 1–2 (1987).
- Ignatieff, Michael. „Etyka telewizji. Czy jest jeszcze coś świętego”. *Przekazy i Opinie* 46, 4 (1986).
- Krajewski, Marek. *Kultury kultury popularnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, 2003.
- Silverstone, Roger. „Proper distance: towards an ethics for cyberspace”. W: *Digital Media Revisited: Theoretical and Conceptual Innovations in Digital Domains*, red. Gunnar Liestøl, Andrew Morrison, Terje Rasmussen. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.
- Tester, Keith. *Media, Culture and Morality*. London: Routledge, 1994.
- Waldenfels, Bernhard. *Topografia obcego*. Tłum. Janusz Sidorek. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2002.

Data wpłynięcia: 20 września 2018 r. Data zatwierdzenia do druku: 12 listopada 2018 r.

THE POLITICS OF PITY AND REGIMES OF REPRESENTATION: DILEMMAS OF A SPECTATOR WATCHING THE SUFFERING OF OTHERS

The article offers a look at the issue of sensitivity in the context of media and media spectacles representing the suffering of others. It refers to Hannah Arendt's concept of politics of pity, further developed in the context of media and their representations of reality by Luc Boltanski, pointing to dilemmas experienced by a spectator watching the suffering of others. The text discusses three regimes of representing the suffering of others, as described by Boltanski and Lilie Chouliaraki, i.e. denunciation, sentimentalism and sublimation. Adopting a different approach to the spectator's situation and using different means of expression, they outline possible directions and at the same time signal specific dilemmas related to the spectator's moral involvement in media spectacles of the suffering of others.

SŁOWA KLUCZOWE: obcość, polityka litości, widz, reprezentacja
KEY WORDS: otherness, politics of pity, spectator, representation

