

Agnieszka Ogonowska

„Król popu nie żyje! Zapraszamy Państwa na spektakl”. Śmierć i umieranie w kulturze celebrytów

Od czasów Elvise Presleya nie było nikogo, kto tak mocno wpłynął na kulturę popularną. Nikogo, czyj wygląd, ubrania, ruch stały się tak powszechnie rozpoznawalnym na całym świecie kodem. Jego szamerowane złotem epolety nie były jedynie elementem stroju scenicznego – król stopił się z własnym wizerunkiem. Jak inni wielcy musiał borykać się ze sławą. Był uwielbiany, ale samotny jak wszystkie gwiazdy. Nie udało się ucieczka do Nibylandii. Może dopiero teraz? Król jest gdzieś tam. Tam, gdzie Elvis. Tam, dokąd poszli Hendrix, Lennon, Brown. Gdzie zawsze jest u szczytu kariery.

Michael Jackson 1958–2009, Król odchodzi, „Twój Styl”, sierpień 2009

Gry z tożsamością i narodziny gwiazdy

Śmierć Micheala Jacksona z pewnością poruszyła jego fanów i dziennikarzy na całym świecie oraz jak zawsze żądnych sensacji paparazzich, którzy niemal na stałe koczowali przed jego posiadłością Holomby Hills w Los Angeles. I niezależnie od sympatii lub antypatii w stosunku do amerykańskiego gwiazdora ludzie mediów stanęli wobec konieczności komentowania tego wydarzenia; w slangu marketingowym eventu, istotnego dla całego świata popkultury, muzyki, a nawet (rozumienia) współczesnych przemian społeczno-kulturowych czy politycznych. Publikacje pomyślane jako zapowiedź wspaniałego come-backu gwiazdora, a przy okazji syntetyczne przypomnienie jego dotychczasowej kariery, niespodziewanie stały się epitafium mu poświęconym (Heatley 2009). Niektórzy polscy sprawozdawcy podkreślali rolę Jacksona w kształtowaniu współczesnego oblicza Ameryki, w tym m.in. wyboru Baracka Obamy na prezydenta Stanów Zjednoczonych oraz udziału sławnych ludzi w promowaniu akcji charytatywnych, zgodnie z wyśpiewaną przez Michaela ideą ‘Heal the World’.

Choć pierwsza teza (odnośnie elekcji) być może brzmi kontrowersyjnie, to jeśli przywołać kontekst historyczny (choćby prawa Jima Crowa), który determinował pierwszy okres kariery muzyka, a następnie kolejne metamorfozy jego image’u, okazuje się całkiem uzasadniona. Jackson zaczynał „rodzinne” występy w kraju dalekim od swobód obywatelskich, przede wszystkim warto przypomnieć, że prawo sankcjonujące segregację rasową dyskryminowało Afroamerykanów, czyniąc z nich obywateli co najwyżej drugiej kategorii. Klasyczny film Davida L. Warka Griffitha *Narodziny narodu* z 1915 roku, zaliczany do klasyki amerykańskiego kina, doskonale oddaje uprzedzenia rasowe panujące w Ameryce przez następne 60 lat, a nawet

dłużej. Mimo zniesienia regulacji prawnych sankcjonujących jawny rasizm, musiało upłynąć wiele czasu, by analogiczne zmiany pojawiły się w świadomości zarówno amerykańskich obywateli, jak i emigrantów. To kino (w dużej mierze kreowane przez żydowskich uciekinierów z Europy Wschodniej) stworzyło całą mitologię Stanów Zjednoczonych, m.in. umacniając wiarę emigrantów ze Starego Kontynentu w tzw. American Dream, ale też pominęło milczeniem, iż ów „sen” dotyczył, przynajmniej do lat 60. XX wieku, wyłącznie ludzi białych.

Jackson jest w pewnej mierze spełnieniem amerykańskiego snu; analiza kariery scenicznej gwiazdora pozwala ujawnić jednak ukryte założenia tej wielkiej, pozornie ponadnarodowej i ponadrasowej mitologii, która przy okazji składa się na imperialną ideologię Stanów Zjednoczonych. Nadzieje Amerykanów na lepszą przyszłość przede wszystkim symbolizuje tzw. kino drogi oraz kultowa Route 66.

Diagonalną trasę długości niemal czterech tysięcy kilometrów wytyczono w latach 20. XX wieku, by połączyć Chicago i Los Angeles. Stała się ona drogą w świat dla mieszkańców setek miasteczek i farmerskich osad leżących na jej szlaku. Za Steinbeckiem nazwano ją drogą – matką, drogą ucieczki i drogą nadziei – w nazwie tej zastygła pamięć o tysiącach emigrantów, którzy w latach kryzysu i wielkiej suszy wędrowali do Kalifornii, mając nadzieję na poprawę swojego losu (Wieczorkiewicz 2008: 13–14).

Kalifornia, nowa amerykańska ziemia obiecana, szybko zaczęła przywoływać nie tylko skojarzenia z wolnością, postępem i dobrobytem, jednostką, która dzięki ciężkiej pracy osiąga awans społeczny (mit cudownej kariery pucybuta czy Kopciuszka), ale także z niespełnionymi marzeniami, ambicjami, zwłaszcza wśród osób pragnących zrobić karierę w tzw. show biznesie. Tę ambiwalencję doskonale uosabia Los Angeles, przedstawiane w wielu filmach właśnie jako miasto upadłych aniołów, ludzi borykających się z niespełnionymi nadziejami, kojących swoje frustracje narkotykami, lekami i alkoholem. Kino ukazując niezwykle sugestywnie strategie osiągania powodzenia życiowego, zarazem wzmocniło w świadomości społecznej kult gwiazd, magnetyczny urok idoli, którzy stali się nimi kosztem wielu ustępstw i kompromisów.

Jackson, świadomy ograniczeń wynikających ze swojego pochodzenia i rasy, stopniowo ‘wkupywał’ się w łaski białej publiczności, stając się – także w sensie dosłownym – odzwierciedleniem marzeń wielu Amerykanów o awansie społecznym i oszałamiającej karierze. W 1992 roku ABC wyemitował premierowy film biograficzny pod znamienym tytułem: *The Jacksons: An American Dream* przedstawiający historię powstania zespołu The Jacksons Five. Oczywistym wymiarem wspomnianej ewolucji były zmiany wyglądu, którym się poddawał szczególnie intensywnie od połowy lat 80.; Jackson stał się nie tylko białym Murzynem, ale dzięki operacjom plastycznym twarzy osobą na pozór androgyniczną. Nie był już ani mężczyzną, ani kobietą, ani białym, ani czarnym Amerykaninem – był tworem jedynym w swoim rodzaju, a zatem bytem ludzkim wymykającym się jednoznacznej kategoryzacji.

O ile kino (praktycznie od swoich początków) stworzyło silny negatywny stereotyp czarnoskórego, o tyle brakowało gotowej formuły, w jakiej umieścić można było Micheala. W społecznym odbiorze funkcjonował on zatem jako osoba ‘pomiedzy’ utrwalonymi kategoriami, co wcale nie oznaczało, że przestał budzić kontrowersje i powszechne zainteresowanie społeczne. Fani stopniowo wyzbywali się

świadomości jego pochodzenia, a przynajmniej nie była to kwestia priorytetowa przy ocenie jego osiągnięć muzycznych; biali Amerykanie zaakceptowali tym szybciej fakt, że Jackson – przedstawiciel afroamerykańskiej części społeczeństwa, stał się idolem ich własnych dzieci. Muzyka Jacksona wyszła z getta, zaczął nagrywać dla wszystkich Amerykanów niezależnie od koloru skóry, choć z pewnością przedstawiciele różnych ras odnajdywali w jego propozycjach coś innego, co korespondowało z ich życiowymi doświadczeniami, marzeniami o karierze i awansie społecznym.

Niezależnie jednak od płci, wyznania czy pochodzenia społecznego odbiorcy muzyki potrzebowali pomocy mediów w zdefiniowaniu tego, co nieznanie: zrozumieniu fenomenu gwiazdora, jego statusu w ramach uznanych dystynkcji społecznych, a w końcu ustalenia jego tożsamości: muzycznej, scenicznej i „czysto” ludzkiej. Brak jednoznacznego „przypisania” do płci czy rasy rodził wciąż niepokój, zwłaszcza że Jackson wyrazistymi przemianami swojego wyglądu, a także stylem muzyki i tańca przypominał swoiste *work in progress*. Obawa Amerykanów wynikała nie tylko ze skali spektakularnych przeobrażeń, ale także z niemożności określenia ich progu, punktu docelowego, a także rzeczywistych motywów popychających gwiazdora do tak radykalnych kroków. Tym bardziej że wiele z podawanych przez niego samego wyjaśnień i licznych sprostowań dotyczących kontrowersyjnych elementów jego życia, np. bielactwa czy wyraźnych preferencji heteroseksualnych, wydawało się mało realne. Ponadto *emploi* Jacksona przywoływało skojarzenia z całą sferą istot humanoidalnych, które od zawsze zarówno fascynowały, jak i przerażały ludzi. Do tego panoptikum osobliwości przynależy choćby: manekin, lalka, marionetka, cyborg czy replikant. Elementy osobistej fasady piosenkarza, jak powiedziałby Goffman, korespondowały także z bogatą sferą wyobrażeń wykreowanych przez literaturę i kino z gatunku *science fiction*. Zwłaszcza że do tych konwencji nawiązywały tworzone przez niego teledyski z pamiętnym *Thrillerem* na czele. Jackson w znaczący sposób unieważnił zatem pracę pierwszego ziemskiego Kartografa – biblijnego Adama, sytuując się poza dualistycznym systemem klasyfikacji (Wilber 1996: 34–35). W sumie podejmowane przez niego akty transgresji zakończyły się tragicznie – uzależnieniem od leków i śmiercią; co pośrednio umocniło wiarę ludzi w ograniczone możliwości manipulowania – danemu człowiekowi przez naturę – wyposażeniem psychofizycznym.

Z jednej strony pojawiły się próby uwierzytelnienia jego dziwactw; prasa i telewizja nagłaśniały sprawy wybielania skóry, kolejnych operacji plastycznych upodabniających jego twarz do przyjaciółki Diany Ross, spania w namiocie tlenowym (rzekomo celem zachowania wiecznej młodości) czy wreszcie afery seksualnej, w której posądzono go o molestowanie nieletnich chłopców. Z drugiej strony te same media skwapliwie rozpowszechniały informacje czyniące z gwiazdy właśnie bohatera „amerykańskiego snu”; do najczęściej dyskutowanych kwestii należały: trudne dzieciństwo w wielodzietnej rodzinie mieszkającej w Indianie, despotyczny ojciec torturujący psychicznie i fizycznie swoje dzieci, motywując je do intensywnej pracy u początków kariery The Jacksons Five, czy trudne związki małżeńskie w dorosłym życiu, które niejako Jackson równoważył dobrymi relacjami z własnymi dziećmi.

We wspomnieniach przyjaciół i osób publicznych, z którymi spotykał się niezależnie lub przy okazji tournée na całym świecie, jawił się jako osoba skromna i wyciszona; jednocześnie jednak jego sceniczne *emploi*, między innymi upodobanie do strojów imitujących mundur, pozostawało niezmiennym także w przestrzeni życia prywatnego. Twórca całkowicie utożsamiał się ze swoim scenicznym wizerunkiem. Gdy 3 i 6 lutego 2003 roku w Wielkiej Brytanii i USA wyemitowano dokument przedstawiający 18 miesięcy życia Micheala Jacksona, gwiazdor poczuł się zdradzony przez ekipę Martina Bashira. Udzielając zgody na produkcję filmu wierzył bowiem, że negatywne mity dotyczące jego życia zostaną dzięki tej produkcji raz na zawsze obalone. Tym czasem *Living with Michael Jackson* potwierdził lęki Amerykanów związane z zachwianiem systemu moralnego współczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego. Opisując fenomen Stanów Zjednoczonych, wybitny francuski neomarksista Jean Baudrillard pisał:

Najnowszą obsesją amerykańskiej opinii publicznej jest wykorzystywanie seksualne dzieci (*sexual abuse*). Jedno z ostatnich rozporządzeń głosi, iż w celu przeciwdziałania seksualnemu molestowaniu dzieci opiekę nad nimi sprawować powinny dwie osoby. Jednocześnie zakupy we wszystkich supermarketach pakuje się do siatek przyozdobionych zdjęciami zaginionych dzieci. Wszystko ochronić, wykryć, ograniczyć – społeczeństwo obsesyjne. *Save time. Save energy. Save Money. Save our souls* – społeczeństwo lękowe. *Low tar. Low energy. Low calories. Low sex. Low speed* – społeczeństwo anorektyczne (Baudrillard 1998: 54–55).

Jackson próbował przełamać ten negatywny wizerunek w przynajmniej dwóch programach: *Michael Jackson: The Footage You Were Never Meant to See* i *Michael Jackson's Private Home Movies*. Zaostrzyły one jednak konflikt między zagorzałymi przeciwnikami gwiazdora i jego równie oddanymi fanami, obrońcami niewinności piosenkarza.

Micheal Jackson próbował nie tylko fizycznie, ale także mentalnie odseparować się od trudnej rzeczywistości, tworząc swój Neverland, odzyskany raj, arkadię, krainę imitującą utracone dzieciństwo. Przeciwnicy i sceptycy skomentowali tę inwestycję trochę psychoanalitycznie – jako wyraz kompensacji i objaw delikatnej (niedojrzałej) konstrukcji psychicznej oraz potrzeb eskapistycznych. Jackson uciekał od rzeczywistości także w świat leków i narkotyków. Problemy finansowe, a przede wszystkim oskarżenia o molestowanie dzieci na terenie bajkowego rancha sprawiły, że porzucił na kilka lat posiadłość i właściwie już nigdy nie przełamał traumatycznych wspomnień związanych z tym miejscem. Arkadia, którą stworzył jako odskocznię od rzeczywistości, stała się w niedługim czasie powodem nagonki medialnej, a Jackson musiał powrócić do świata, który wydawał mu się coraz bardziej wrogi i nieprzyjazny.

Między sceną a życiem i mediami

Jackson stworzył własny styl sceniczny: obok charakterystycznych elementów ubioru (białe skarpetki i czarne mokasy, srebrobiała rękawiczka, ciemny kapełusz) wprowadził charakterystyczny *robot dance* i udoskonał *moon walk*. Dokonując radykalnych zmian swej powierzchowności, gwiazdor próbował stworzyć dla siebie nowy model cielesności, bezpiecznej powłoki, w której byłby wolny od kompleksów

związanych z rasą. Krótkotrwałe małżeństwo z córką Króla Rock'n'rolla stało się w pewnym stopniu zapowiedzią przedwczesnej śmierci. We wspomnieniach Priscilla przywołuje obawy Michela dotyczące kresu jego życia, lęków o dalszą karierę i o utrzymanie popularności na rynku popkultury. Świat nie stanął w miejscu od czasu spektakularnego *Thrillera* w roku 1982. O tym przekonał się Jackson już parę lat później, gdy próbował powtórzyć swój sukces muzyczny i finansowy, niestety bez powodzenia. Rozpad obu związków małżeńskich, długi, długotrwałe procesy sądowe, poważne problemy zdrowotne i pogłębiające się dziwactwa w zachowaniu w coraz większym stopniu zagrażały powodzeniu kariery scenicznej. Jackson „wybity” z przypisanej mu przez naturę biologicznej tożsamości, nie radził sobie także z wykreowaną dla siebie i na potrzeby życia scenicznego. Przypomnijmy, że energetyzujący taniec Króla Popu, który stanowił integralny element każdego teledysku, a zarazem wyznacznik jego scenicznego stylu, rozgrywał się na planie trudno definiowalnej seksualności: elementy heteroseksualne przeplatają się z homoseksualnymi i wyraźnymi akcentami autoerotycznymi. A to w połączeniu z androginiczną urodą piosenkarza przyczyniło się do burzliwych dyskusji nad tymi aspektami jego życia prywatnego, które wynikają z tożsamości seksualnej. Między innymi roztrząsano w mediach kwestie pożycia seksualnego gwiazdora w relacjach małżeńskich, jego preferencje seksualne *en globe* oraz biologiczne pochodzenie jego dzieci. Ciekawość opinii publicznej podsycił fakt, iż Jackson szczególnie pieczołowicie chronił niektóre aspekty swojej prywatności, np. pilnował, by wścibscy paparazzi nie poznali twarzy jego potomstwa.

Fani Micheala przyzwyczaili się już do gwiazdorskich spektakli (ze wspaniałą scenografią i energetyzującym tańcem), a nie tradycyjnych solowych występów. Publiczność nie oczekiwała od idola potwierdzenia, że jest w dobrej kondycji, ale nade wszystko żywiła wiarę, iż Król Popu potrafi wciąż ją zaskakiwać nowymi rozwiązaniami choreograficznymi czy wokalnymi. Cudowny *come back* oddalał się w czasie, a bezlitosne media donosiły, iż Jackson się po prostu „sypie”. Szczególnie wyrazistą oznaką tego regresu w karierze i kryzysu psychicznego, a przy okazji symbolem „załamania” tożsamości był problem natury czysto medycznej, biologicznej; zapadanie się twarzy gwiazdora, która nie wytrzymała już obciążeń związanych nie tylko z zabiegami plastycznymi, ale także trybem życia i ogólnym stanem zdrowia. Diana Ross obserwując z przerażeniem oblicze swojego „sobowtóra”, we wspomnieniach powraca często do momentu, gdy rozpoczynał on proces upodabniania się do niej. Nigdy jednak nie pojawiły się wiarygodne informacje motywujące ten wybór.

Media na bieżąco śledziły Jacksona, koncentrując się zarówno na jego karierze scenicznej, jak i życiu prywatnym. Śmierć showmana oczywiście zintensyfikowała zainteresowanie świata jego osobą. Pojawiły się zatem różne strategie informowania publiczności o tym zdarzeniu. W polskich czasopismach kolorowych (np. „Twój Styl”) czy publicystycznych („Wprost”) przedstawiano jego życie w ujęciu diachronicznym, rozpoczynając od czasu dzieciństwa i debiutu scenicznego, poprzez fazy: rozkwitu popularności i szczytu kariery na przełomie lat 80. i 90., aż po pogłębiający się kryzys związany z ponawianymi próbami spektakularnego powrotu na rynek muzyczny. Tragiczny finał życia zapowiadają w tych narracjach wydarzenia z przeszłości: despotyczny ojciec czy skandale związane z życiem prywatnym. Można zaryzykować stwierdzenie, że to klasyczny sposób budowania opowieści (zawiązanie

akcji – punkt kulminacyjny – rozwiązanie konfliktu, tu w wyniku śmierci protagonisty), który na dodatek odpowiada ludzkiemu myśleniu o świecie (powszechnie stosowanym atrybucjom, wnioskowaniu o rzeczywistości w kategoriach przyczyn i skutków) oraz narracjom obecnym i utrwalonym w przestrzeni kultury (np. opowieściom biograficznym, detektywistycznym czy sensacyjnym oraz telenowelom dokumentalnym i fabularnym, a także *reality show*). W poetykę filmów kryminalnych wpisuje się choćby ostatnie doniesienie na temat przyczyn śmierci piosenkarza. Na jednym z portali internetowych czytamy:

Murray, mający specjalizację kardiologiczną, przebywał z Jacksonem 25 czerwca w momencie, gdy piosenkarz zasnął i następnie zmarł. Twierdzi, że bezskutecznie usiłował ratować nieprzytomnego gwiazdora.

Policja znalazła w domu Jacksona propofol (znany również pod nazwą diprivan), niezwykle silny lek znieczulający, który Murray miał mu aplikować jako środek nasenny. Takie zastosowanie byłoby sprzeczne z przeznaczeniem tego leku i mogłoby być zakwalifikowane jako błąd w sztuce lekarskiej. Propofol może powodować zakłócenia oddychania, zwolnić rytm pracy serca i obniżyć ciśnienie krwi. Dlatego powinien być stosowany jedynie w warunkach szpitalnych przez doświadczonych lekarzy. Podawanie go w warunkach domowych jest w zasadzie niespotykane.

Michael Jackson zmarł 25 czerwca w wieku 50 lat, prawdopodobnie z powodu problemów kardiologicznych. Władze podejrzewają, że przyczyna śmierci piosenkarza związana była z jego uzależnieniem od leków. Zapasy bardzo silnych środków przeciwbólowych i innych znaleziono w jego rezydencji. Policja, a także część rodziny piosenkarza nie wykluczają też morderstwa.

Oczekuje się, że raport z wyników badań toksykologicznych zostanie opublikowany w tym tygodniu; mają się w nim znaleźć m.in. nazwy leków obecnych w organizmie Jacksona w chwili jego śmierci oraz przyczyna zatrzymania akcji serca. Wyniki autopsji zdecydują o tym, czy zostaną postawione jakiegokolwiek zarzuty popełnienia przestępstwa w związku z nagłą śmiercią Jacksona (USA: Przeszukano dom lekarza Michaela Jacksona <http://usa.interia.pl/wiadomosci/news/przeszukano-dom-lekarza-michaela-jacksona,1345227> [28.07.2009]).

O tym samym zdarzeniu równoległe donosiła telewizja: zarzut morderstwa pojawił się w wypowiedzi siostry Jacksona, Janet Jackson, a wątek ten został natychmiast przechwycony przez media, podobnie jak i dalsze związane z tymi wypadki, między innymi policyjne śledztwo w tej sprawie. Historia 'z życia wzięta' lub wątek znaleziony, jak by powiedział rzecznik realistycznej teorii kina Siegfried Krakauer, doskonale korespondowała ze znanymi także polskim widzom amerykańskimi produkcjami spod znaku *sophisticated crime story*, by wymienić choćby: *Wzór*, *CSI: Tajemnicze zagadki Las Vegas* (Miami, Nowego Jorku) oraz *Daleko od domu*.

Wykorzystywanie spopularyzowanych i łatwo rozpoznawalnych schematów fabularnych i konwencji gatunkowych ułatwia nie tylko poznanie (stworzonej uprzednio przez media) całościowej historii Jacksona, ale także odrealnia go: z „żywego” człowieka staje się on postacią sensacyjnej, skandalicznej, intrygującej historii. *History* na naszych oczach przekształca się w *media(-related) story*. Ponadto, można ją odczytywać poprzez różne kategorie i metody popularnych badań

antropologicznych: pojęcie Innego, piętna, fetyszyzacji i stygmatyzacji ciała, maski, studiów postkolonialnych itd. Medialne fabularyzacje na temat biografii Króla Popu stają się ważnym elementem kultury popularnej, którą sam Jackson współtworzył za życia. Mamy zatem do czynienia, używając nomenklatury Johna Fiske’a, z tekstami drugiego i trzeciego rzędu. Powstają bowiem filmy i programy telewizyjne na temat wcześniej powstałych przekazów prasowych, wizualnych i audiowizualnych o Jacksonie. Wiele z nich przysparza i przysparzać będzie mu nowych fanów, zwłaszcza że te opowieści są silnie zakorzenione w amerykańskich mitach na temat kariery, źródeł sukcesu i wolności. Jeśli przyjrzeć się tym medialnym narracjom biograficznym bardziej krytycznie, łatwo dostrzec, iż w kontekście historii Jacksona przynajmniej jedna ze wspomnianych ideologii legła w gruzach: wiara w równość rasową, wolność ekspresji i związane z tym swobody obywatelskie.

Maska, spektakl i dyskursy cielesności

Analizę historii życia Jacksona podporządkować można także współczesnym metaforom medialnym: społeczeństwu spektaklu, społeczeństwu nadzoru czy społeczeństwu postbiologicznemu. Te trzy ujęcia łączą się zresztą w spójną całość. W kontekście pierwszej wymienionej metafory warto zauważyć, że piosenkarz był wręcz literalnie uwięziony w ramach scenicznego wizerunku, nad którym pracował i który udoskonalał od początku swojej kariery. Maska zastąpiła mu twarz, a sceniczne *emploi* towarzyszyło mu także poza występami muzycznymi.

Fenomen maski doczekał się w literaturze socjologicznej, kulturoznawczej i psychologicznej wielu opracowań, by wymienić takich badaczy jak: Karl Kerényi, Åsa Boholm, Jean-Thierry Maertens czy Carl Gustav Jung. W wielu opracowaniach pojawia się problem funkcji maski i relacji między nią a zamaskowanym. W tym ostatnim kontekście często badacze powracają do dwóch najstarszych typów greckich masek – męskiego Dionizosa i żeńskiej Gorgony, w przypadku których „stojących za nimi” postaci nie sposób było od nich oddzielić. Maski stały się autonomiczne i samowystarczalne; w przewrotnym mechanizmie samozwrotności zaczęły reprezentować same siebie.

Maska Jacksona rodzi jednak ambiwalentne odczucia: z jednej strony wydaje się czymś naturalnym, iż każdy showman stwarza charakterystyczny wizerunek służący promocji swej twórczości muzycznej, z drugiej – warto pamiętać, iż oblicze Jacksona miało charakter zapożyczony, wtórny, było wyrazem kompulsywnego przejęcia twarzy innego człowieka. Ponadto należy pamiętać także o tych nielicznych przypadkach i wynikających z tego dewiacjach psychicznych, kiedy człowiek gotów jest zmienić całkowicie swój wygląd, a pośrednio także tożsamość. Maska kształtuje bowiem nie tylko oblicze człowieka dla innych ludzi, ale także determinuje konstrukcję psychofizyczną konkretnej jednostki, określa rolę, w jakie wciela się indywiduum. Gdy maska dominuje nad człowiekiem, pole manewru ulega wyraźnemu zawężeniu: jednostka dostosowuje się do swego oblicza, porusza się w wyznaczonych ramach, ulega swojej *physis*. Rodzi się tylko pytanie, w jakim stopniu decyzja Jacksona o kontynuowaniu tradycji popularnego na przełomie XIX i XX wieku *freak shows* była autonomiczna, i na ile jego *casus* przypomina spopularyzowaną przez Lyncha historię Człowieka-Słonia. Co ciekawe, piosenkarz fascynował się tym filmem i nosił się nawet z pomysłem wykupienia szkieletu ciała Josepha

Merricka od londyńskiego szpitala (zob. Wieczorkiewicz 2006). Wspólnym mianownikiem tych dwóch tragicznych postaci była z pewnością dziwaczność cielesna, która stała się fundamentem ich osobliwości.

Metamorfozy Jacksona można analizować także przez pryzmat metafory społeczeństwa nadzoru, spopularyzowanej głównie w pracach Michela Foucault. Francuski badacz pisał o różnych technologiach dyscyplinujących ciało; w jednym ze swoich tekstów konstatował:

ciało wnika także w obszar polityki, stosunki władzy oddziałują na nie bez żadnych pośredników – osaczają je, znakują, tresują, torturują, nakłaniają do pracy, zobowiązują do ceremonii, żądają odeń znaków (Foucault 1988: 270).

Foucault traktował ciało jako medium kulturowego zapisu, w którym odzwierciedlały się społeczne mechanizmy jego ujarzmiania i dyscyplinowania, prowadząc w efekcie do takiej jego transfiguracji, a nawet unicestwienia, by możliwe stało się wyłonienie samej kultury. W wyrażonej przez Foucault dychotomii: ciało jako powierzchnia (scena) naznaczana przez represyjne dyskursy wiedzy/ władzy i dyscyplinujące go mechanizmy wszechogarniającej kontroli społecznej, pobrzmiewają echa freudowskiej opozycji między kulturą i naturą. Ciało – materia jest uprzednie wobec wspomnianych dyskursów, które je kształtują. Koncepcja ta zbliża się także do ujęć strukturalistycznych podkreślających opozycję i przyrodzony konflikt między chaotyczną naturą i porządkującą, stabilizującą kulturą (zob. Douglas 1969). Wszelkie formy manifestowania się cielesności, które oddalają się od reguł narzuconych przez określony system społeczny, traktowane są jako dewiacyjne i podlegają napiętnowaniu. W tym nurcie podkreśla się normatywne i spójnościowe mechanizmy kultury, które na różne sposoby odciskają swoje piętno w materii ciała, by zbliżyć jednostkę do osiągnięcia upragnionego ideału. Zakłada się również, że tożsamość jednostki jest względnie stabilna, a ujawniane przez nią zachowania stanowią jej emanację. Odmiennego zdania są rzecznicy teorii kulturowego konstruowania ciała. Judith Butler utrzymuje, iż tożsamość jednostki daleka jest od substancjalnej stabilności, jest konstruowana i modyfikowana przez dyskurs. Ciało nie jest tylko sceną zdarzeń i historią społecznych represji, jak postulował Foucault czy Mary Douglas, nie jest także jedynie wyrazem tożsamości jednostki, jak chciał Claude Levi-Strauss, a raczej uczestniczy w rozmaitych aktach performatywnych służących odślanianiu nieciałości płci kulturowej.

Pierwotna identyfikacja – pisze Butler – pełniąc funkcję determinującej przyczyny może zostać zastąpiona przez tożsamość płci przeformułowaną w osobistą/kulturową historię, w której przyjęte przez jednostkę znaczenia stanowią przedmiot różnych praktyk naśladowczych, odnoszących się do innych imitacji, wspólnie z nimi konstruujących iluzję pierwotnego i wewnętrznego 'ja' płciowego lub parodię mechanizmu tej konstrukcji (Butler 2005: 593).

Gwiazdor potraktował ciało jak plastyczny materiał służący właśnie kreacji artystycznej, stąd też jego wielki, trwający lata projekt modyfikacji własnej cielesności w kierunku osiągnięcia upragnionego wzorca z jednej strony przeraża, z drugiej zaś fascynuje. Prywatna historia życia Jacksona ujawniona przez media wskazuje na co najmniej ambiwalentny stosunek do ojca, z którym muzyk nie chciał się utożsamić,

odnajdując prawdopodobnie na swojej życiowej drodze inne i niekoniecznie męskie obiekty, zwłaszcza wtórnych identyfikacji. Być może właśnie poszukiwanie własnej drogi życiowej, a także miejsca w systemie popkultury i w showbiznesie doprowadziły do finalnego produktu – Micheala Jacksona znanego szerokiej publiczności.

Działania związane z modyfikowaniem własnej cielesności, podejmowane wprawdzie przez gwiazdora z innych pobudek, aniżeli te, jakimi kierowali się Orlan i Stelarc, z uwagi na swój materialny, fizyczny charakter lokują się także blisko ich artystycznych propozycji. Ten sposób traktowania własnego ciała – jako obiektu kreacji – jest analogiczny do strategii opisywania jego nowej roli w koncepcjach społeczeństwa postbiologicznego.

Doświadczenie życia w świecie kształtowanym przez pluralistyczną cyberkulturę charakteryzuje się ciągłą zmiennością charakteru ludzkiej tożsamości, która przyjmuje postać zmiennego procesu, formy otwartej. Nowe technologie stają się rozszerzeniami, przedłużeniami (M. McLuhan) ludzkiego ciała, przejmują część jego funkcji i jako takie wpływają na kształt tożsamości. Powodują powstanie nowych koncepcji życia i inteligencji. Definicja, historia i płęć ciała ulegają różnym przetworzeniom, a na nim samym przeprowadza się operacje, przeszczepia się jego części, uzupełnia je o protezy i implanty, przekształca i klonuje. Utrata przez ciało substancjalnej jedności oraz zatarcie jego granic powodują, że nasz stosunek do niego się zmienia (Biskupski 2009).

O ile jednak poczynania Orlan i Stelarca mieszczą się w obrębie tzw. *body art* i polegają na eksploracji i modyfikacji ciała w celach stricte artystycznych (np. Orlan poddała się serii operacji plastycznych, a forma, do której zmierzała, stanowiła syntezę rysów twarzy artystki oraz pięciu malarskich wyobrażeń: Diany, Psyche, Europy, Wenus i Mony Lisy (Kluszczyński 2001: 193–194)), o tyle Jackson czyni zeń środek ekspresji, a zarazem widoczny fundament własnej tożsamości scenicznej. W działaniach showmana nie ma elementu metadyskursywnego (konceptualnego), tak istotnego przy tworzeniu i interpretowaniu sztuki ciała.

* * *

Micheal wykreował się na gwiazdora nie tylko dzięki ciężkiej i wytrwałej pracy, ale także zdolności skutecznego wytwarzania wokół siebie specyficznej aury (także tej, o której swego czasu pisał Walter Benjamin). Opierała się ona oczywiście nie tylko na elementach materialnych, np. upodobań do paramilitarnego stroju czy bajkowej scenerii Nibylandii, ale także na całej gamie wrażeń ulotnych, stworzonych zarówno w czasie występów koncertowych, jak i oficjalnych oraz prywatnych rozmów z głowami państw. Część z nich pozostaje jedynie w pamięci tych osób, inne zostają utrwalone w społecznej świadomości poprzez media. Jak zauważa Antoni Kępiński charakteryzując różnice między tzw. metabolizmem energetycznych a metabolizmem informacyjnym:

Umiera człowiek, ale zostaje po nim słowo, specyficzny dla niego gest, klimat uczuciowy, który wokół siebie roztaczał, a więc jego symbole, które zostały swego czasu rzucone w otaczający świat i w tym świecie się zatrzymały, podczas gdy ciało przestało istnieć (Kępiński 1995: 37–38).

Gdyby potraktować Jacksona (i jego twórczość sceniczną oraz życie prywatne ukazane w środkach masowego przekazu) jako rodzaj produktu kulturowego (właśnie posttradycyjnego *freak show*), to można w cyklu istnienia tego ostatniego bez trudu odnaleźć trzy klasyczne fazy funkcjonowania: zaistnienie na rynku, etap konkurencji i niestety nieudaną w tym przypadku próbę utrzymania osiągniętej pozycji muzycznej.

Sposób ukazywania agonii gwiazdora (zarówno śmierci scenicznej, jak i fizycznej degradacji ciała, a w końcu śmierci) wskazuje również na istotną zmianę kulturową. Jeśli wspomnimy, ile kontrowersji na początku XX wieku wywołała sprawa sfilmowania pochówku Stanisława Wyspiańskiego (zob. Hendrykowska 1993), to dopiero zauważamy, jak wielki dokonał się współcześnie progres w zakresie medialnego ukazywania śmierci i umierania. Dostrzegamy także znaczenie kultury celebrytów dla dokonującej się transgresji kulturowej, która wyraża się choćby w sposobie ujmowania takich zjawisk jak prywatność czy intymność. Współcześnie są to tematy zdesakralizowane, „wyjęte” spod sfery działania tabu, tematy sprowadzone do rangi kulturowych atrakcyjności. Śmierć mediatyzowana staje się elementem często chwilowego wzmacniania kultu idola (jak było choćby w przypadku Papieża-Polaka i pokolenia JP2, a poniekąd także Micheala Jacksona i jego fanów, którzy po jego śmierci masowo zbierali się w konkretnym miejscu i czasie, a odtwarzając taniec muzyka, symulowali odmianę zachowań neoplemiennych).

Śmierć znanej postaci staje się również okazją do podniesienia wartości kapitału emocjonalnego związanego z jego wizerunkiem, a często ekonomicznej wartości tego specyficznego produktu kulturowego w związku z możliwością windowania cen za efekty jego pracy (w przypadku Jacksona – muzyki) oraz gadżetów (w tym semioforów) bezpośrednio z nim związanych. Powracając na moment do języka oraz praw marketingu i reklamy można powiedzieć, iż śmierć gwiazdora paradoksalnie przedłużyła życie produktu pod nazwą Micheal Jackson. Trudno współcześnie ustalić, jak długi będzie to cykl i jak wiele wysiłku będzie kosztować specjalistów „odświeżanie” tegoż produktu. (Z pewnością jednym z jego ogniw jest film Canny’ego Ortegi *Micheal Jackson: This is it*). W tym kontekście ważne jest także, jak długo będzie on w stanie zaspokajać jakiegokolwiek potrzeby kulturowe.

Póki co, w odbiorze społecznym „ja” wykonawcy zostało całkowicie utożsamione z odgrywaną postacią; tajemnicą pozostanie chyba już na zawsze, w jaki sposób do tej kwestii podchodził sam Król Popu. Uroczystość żałobna transmitowana przez najważniejsze stacje telewizyjne na świecie była okazją do przypomnienia jego życia i kluczowych etapów twórczości. Była także finalnym elementem wielkiej medialnej opowieści na temat gwiazdy show biznesu, która być może kiedyś, podobnie jak twarz Marilyn Monroe czy Elvisa Presleya, stanie się ikoną amerykańskiej popkultury*.

* W plakacie reklamującym wystawę *Ameryka, Ameryka... Amerykański sen* zorganizowaną przez Muzeum Narodowe w Krakowie wykorzystano olejny obraz Davida Parrisha *Elvis i Marilyn* z 1996 roku.

Bibliografia

- Baudrillard J. (1998), *Ameryka*, przeł. R. Lis, Warszawa.
- Biskupski Ł., *Nieznosna lekkość bytu. O Sterlacu i metaforze ciała w świecie postbiologicznym* <http://splot.art.pl/1/nieznosna-lekkosc-bytu--o-sterlacu-i-metaforze-ciala-w-swiecie-postbiologicznym> [29.07.2009].
- Butler J. (2005), *Zapis na ciełe, performatywna wywrotowość*, [w:] L. Kolankiewicz (wstęp i red.), *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa.
- Douglas M. (1969), *Purity and Danger*, London–Boston–Henley
- Foucault M. (1998), *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa.
- Heatley M. (2009), *Michael Jackson 1958–2009. Życie legendy*, przeł. W. Boniecki, Warszawa.
- Hendrykowska M. (1993), *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań.
- Kępiński A. (1995), *Lęk*, Warszawa.
- Kluszczyński R.W. (2001), *Spółczesność informacyjna, cyberkultura, sztuka multimedialna*, Kraków.
- Wieczorkiewicz A. (2006), *Powrót Człowieka–Słonia. O problemach z doświadczaniem obcości*, [w:] R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Nowoczesność jako doświadczenie*, Kraków.
- Wieczorkiewicz A. (2008), *Apetyt turysty, O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków.
- Wilber K. (1996), *Niepodzielne. Wschodnie i zachodnie teorie rozwoju osobowości*, przeł. T. Bie-ruń, Poznań.

“The King of Pop is dead! Come to see the show” – Death and dying in the celebrities culture

Abstract

The subject matter of this article includes the beginning of Michael Jackson’s career, his presence in the media, the strategies of creating his public identity as a pop-culture star and a celebrity, his significance in the pop music and the modern pop culture, the strategies of the star’s “struggling” with fame and his fans’ expectations, and the issue of “Jackson” being a product of culture, which continues to exist and develop even after the death of the real person.

Key words: Michael Jackson, celebrity, star of pop-culture, creations of identities, public image, pop culture, politic of body

Agnieszka Ogonowska

doktor habilitowany, profesor nadzwyczajny w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Kieruje Pracownią Edukacji Medialnej. Jest absolwentką psychologii i filmoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego; autorką licznych publikacji poświęconych problematyce edukacji medialnej, teorii mediów, komunikacji audiowizualnej, badaniom nad współczesną telewizją. Prowadzi badania naukowe i zajęcia dydaktyczne związane z tą problematyką.