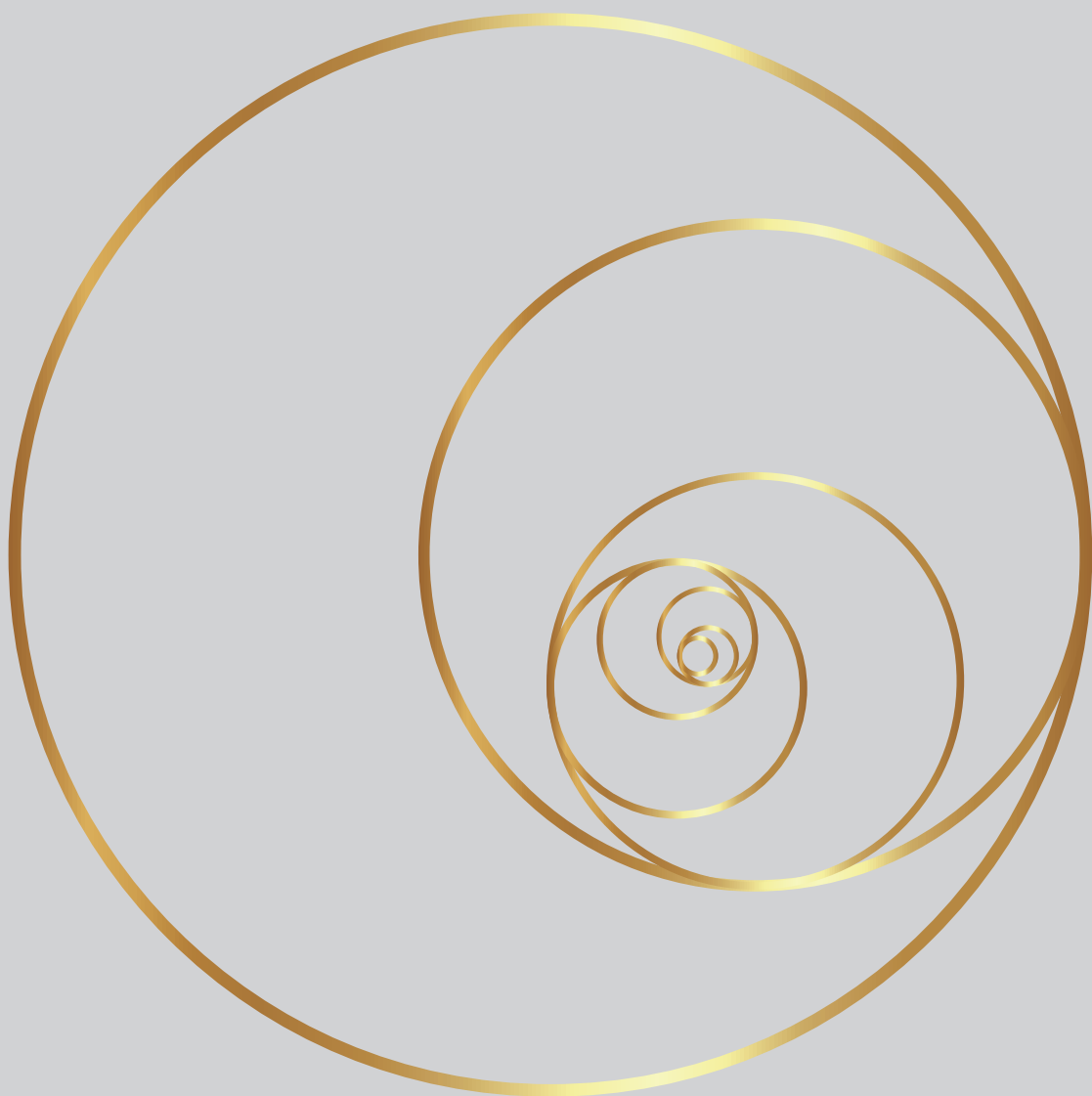


Marcin Wlazło

Stanowienie nie/doskonałości

**Przemiany i perspektywy
kulturowego modelu niepełnosprawności
na przykładzie sztuki filmowej**



Stanowienie nie/doskonałości

Przemiany i perspektywy
kulturowego modelu niepełnosprawności
na przykładzie sztuki filmowej

UNIwersytet Szczeciński
ROZPRAWY I STUDIA T. (MCCLXXXIX) 1215

Marcin Wlazło

Stanowienie nie/doskonałości

Przemiany i perspektywy
kulturowego modelu niepełnosprawności
na przykładzie sztuki filmowej

Szczecin 2021

Rada Wydawnicza

Barbara Braid, Anna Cedro, Urszula Chęcińska
Rafał Klóska, Maciej Kowalewski, Ewa Mazur-Wierzbicka, Jarosław Nadobnik
Grzegorz Wejman, Renata Ziemińska, Magdalena Zioło
Andrzej Skrendo – przewodniczący Rady Wydawniczej
Elżbieta Zarzycka – dyrektor Wydawnictwa Naukowego

Recenzentka

dr hab. Jolanta Rzeźnicka-Krupa prof. UG

Redakcja językowa

Jadwiga Hadryś

Skład komputerowy

Karolina Janiak

Korekta

Małgorzata Szczęsna

Projekt okładki

Sonia Dubois

Marcin Wlazło ORCID 0000-0001-7603-1266



Wersja elektroniczna publikacji dostępna na licencji CC BY-SA 4.0

© Copyright by Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2021

DOI 1018276/978-83-8419-104-0

ISBN 978-83-8419-104-0 (online)

ISBN 978-83-7972-478-9 (print)

ISSN 0860-2751

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU SZCZECIŃSKIEGO

Wydanie I. Ark. wyd. 10,0. Ark. druk. 11,0. Format 170/240

Spis treści

Wstęp	7
Rozdział I	
Niepełnosprawność w grze kulturowych znaków i znaczeń	17
1.1. Od „protezy narracyjnej” do <i>crip studies</i> – przemiany kulturowych studiów skupionych wokół niepełnosprawności	17
1.2. Stanowienie bierności i odzyskiwanie sprawstwa – nie/sprawność, nie/samodzielność, nie/doskonałość	36
Rozdział II	
Między niepełnosprawnością w kinie a filmem o niepełnosprawności – podstawy i kierunki analiz	63
2.1. Odkrywanie dys/ablizmu w kinie – krytyka filmowa a oglądanie krytyczne	63
2.2. Film jako sztuka osobiwa	73
2.3. Niepełnosprawność jako cecha charakterystyczna – między niepełnosprawną postacią filmową a aktorką/em z niepełnosprawnością	81
Rozdział III	
Wybrane sensory i znaczenia niepełnosprawności w sztuce filmowej – analiza krytyczno-kulturowa	111
3.1. Naprawianie uszkodzonego ciała i/lub umysłu	111
3.2. Społeczne pozycjonowanie bierności	118
3.3. W pułapce spektrum (neuro)różnorodności	125
3.4. Meandry (nad)kompensacji	132
3.5. Gra ciała i tożsamości	140
Zakończenie	151
Filmografia	155
Bibliografia	160
Summary	175

Wstęp

Punktem wyjścia analiz zaprezentowanych w niniejszej publikacji jest teza sformułowana przez Lennarda J. Davisa, zgodnie z którą, „by zrozumieć niepełnosprawne ciała, należy wrócić do koncepcji normy, normalnego ciała”¹ (Davis 1995, s. 23). W tym lapidarnym, a jednocześnie intelektualnie inspirującym i kontrowersyjnym sformułowaniu Davis zawarł nie tylko wykładnię pierwotnego sensu kulturowego modelu niepełnosprawności, ale także ogólną sugestię związaną z tworzeniem i wykorzystywaniem na gruncie studiów o niepełnosprawności (*disability studies*) terminologii, której właściwe znaczenie, a w istocie dyskursywna wieloznaczność, powstaje w wyniku zastosowania znaków tekstowych – ukośników, dywizów lub nawiasów. Obie te kwestie będą przedmiotem osobnych rozważań w dalszych partiach tekstu, natomiast w tym miejscu, posiłkując się myślą Davisa, chciałbym jedynie zarysować mechanizm wyłonienia się tematyki i tytułu tej książki.

„Stanowienie nie/doskonałości” to, po pierwsze, językowy efekt subiektywnego namysłu nad sensem i znaczeniem niepełnosprawności jako motywu powszechnie obecnego w sztuce filmowej². W tym kontekście tytuł jest zatem zwieńczeniem procedury analitycznej, osadzonej w kulturowym modelu niepełnosprawności. Pisząc o niepełnosprawności jako o „konceptie kulturowym”, Dan Goodley (2011, s. 9) odwołał się do Rosemarie Garland-Thomson (2002), której definicja stanowi zarówno wykładnię semiotycznego zakorzenienia modelu kulturowego, jak i wykorzystania polisemantycznego potencjału znaków tekstowych. Przywołana autorka przyjęła, iż „nie/pełnosprawność najlepiej rozumieć jako system znaków, który różnicując i oznaczając ciała i umysły, produkuje nie/pełnosprawne ciała i utrzymuje ideał naturalnej stabilności nie-niepełnosprawnego ciała i umysłu” (Garland-Thomson 2002, s. 5). Relacja normy i stanów, które ludzką

¹ Wszystkie teksty niedostępne w języku polskim w tłumaczeniu własnym autora (M.W.).

² Tytuł niniejszego opracowania nosi cechy podobieństwa ze *Stanowieniem społeczeństwa* Anthony'ego Giddensa (2003). Zbieżność językowa jest w tym przypadku raczej efektem intuicyjnego utożsamiania się z koncepcją społecznego konstruowania (stanowienia) niepełnosprawności niż celowym zabiegiem. O swoich właściwych inspiracjach (także językowych) piszę w dalszej części wstępu.

cielesność umiejscawiają poza nią, tylko w wymiarze językowym (znakowym) jest prostą opozycją korzystającą ze słowotwórczego potencjału partykuły „nie” lub znaczeniowej równowagi par antonimów. Zasada „produkowania” nie/pełnosprawnych ciał oparta jest jednak na założeniu, że wszystkie znaczenia pozytywne zawłaszczone zostały przez znaki językowe spójne z semantyką normy. Normalność to zatem koncept związany bardziej z wizją idealnej stabilności niż z zestawem cech utożsamianych z przeciętnością, gdyż, jak pisał Davis (1995, s. 24), „idea normy jest nie tyle warunkiem natury ludzkiej, ile cechą określonego rodzaju społeczeństwa”. W tym sensie norma wyrasta z pojęcia „ideału” jako cechy zarazem boskiej i utopijnej, wizualizowanej w antycznych rzeźbach bogiń, bogów i herosów; cechy utożsamiającej piękno z harmonijną proporcjonalnością czy też łączonej z trwałym szczęściem idealnych społeczeństw, wykreowanych w licznych tekstach filozoficznych i literackich.

„Stanowienie nie/doskonałości” jest, po drugie, bezpośrednim językowym nawiązaniem do „wymuszania normalności” (*Enforcing Normalcy*) – idei sformułowanej przez Davisa (1995) jako wyraz jego sposobu rozumienia obecności-relacji nie/pełnosprawnych ciał w społeczno-kulturowej przestrzeni. Stanowienie określonych zasad, porządku, reguł czy szeroko pojętego prawa wiąże się z rozwojem i przeobrażeniami społeczeństw nadających formalno-językowe znaczenie relacji człowieka z innymi ludźmi. Istotną częścią tych procesów jest spragmatyzowanie i utylizacja prawdy, dobra i piękna, które jako „transcendentalne kategorie filozoficzne” (zob. Mitrowski 1993) ulegały stopniowemu skodyfikowaniu i zadekretowaniu. Szczególnego znaczenia nabiera zestawienie tych kategorii w układach dychotomicznych, gdy relacje pojęć: prawda–kłamstwo, dobro–zło, piękno–brzydota, są nie tylko przedmiotem namysłu w obrębie etyki i estetyki, ale domagają się także konsekwencji logicznej, co sprawia, że zestawienie kategorii: sprawność–niesprawność przypisuje drugiej z nich (tożsamej semantycznie ze społecznie konstruowaną kategorią niepełnosprawności) jedynie negatywne konotacje. Myślenie dychotomiczne, traktowane na gruncie teorii i terapii poznawczej jako błąd poznawczy związany z uogólnianiem (zob. Popiel, Pragłowska 2008), wzmacnia wszechobecne procesy jednoznacznych kategoryzacji i podziałów, które z „wymuszania normalności” czynią powszechnie pożądaną i akceptowaną społecznie formę konstruowania jednostkowych bytów ludzkich i zachodzących między nimi relacji³.

³ Pary przeciwstawnych znaczeniowo pojęć funkcjonują jako opozycje binarne w językoznawstwie strukturalnym, stanowiąc wyraz w miarę neutralnej semantycznie opozycyjności. Na dominację

Nie/normalność bardzo szybko stała się semantycznie spójna z odchyleniami od obowiązujących w danym czasie i przestrzeni kanonów wyglądu i zachowania, stanowiąc za każdym razem podstawę postaw wynikających z dychotomii myślenia. Normy kulturowe, a wraz nimi regulacje prawne, stały się zarówno wyznacznikami porządku społecznego, jak i skutecznym narzędziem zwalczania nonkonformizmu i odmienności, traktowanych jako zagrożenie dla stabilności wspólnoty. Są to tezy potwierdzone ostatnio jako efekt wieloletnich badań Richarda Wranghama (2020), czołowego antropologa biologicznego i prymatologa, który występując z pozycji ewolucjonizmu, przekonująco wyjaśnił „paradoks dobra” w dziejach gatunku *Homo sapiens*. Paradoks ten wiąże się z odkryciem, iż ludzki altruizm to pochodna ludzkiej agresji, wpisanej w szeroki kontekst walki o przetrwanie gatunku i krystalizowanie się relacji grupowych, a wraz z nimi komunikacji językowej i spójności osiągananej przez współpracę. W taki sposób ukształtowały się stosunki międzyludzkie, które w przypadku elit przywódczych (męskiej starszyny) oznaczały prawo do kontrolowania stabilności grupy, a więc eliminowania wszelkich odstępstw od przyjętych norm i promowania działań sprzyjających wzmocnieniu grupowej spójności. Eliminacja fizyczna (ostracyzm, banicja, egzekucja) dotyczyła zarówno agresywnych samców alfa, jak i jednostek nieprzydatnych lub niepodporządkowanych, które w różny sposób nie pasowały do obowiązujących standardów. Gdy jedną z możliwych w tym przypadku sytuacji nazwiemy współcześnie niepełnosprawnością, to pierwszym skojarzeniem będzie zapewne obraz starszyny spartańskiej jako już całkiem dojrzałej cywilizacyjnie formy powierzenia wybranej grupie normatywnej kontroli nad ludzkim ciałem i życiem.

Stanowienie nie/doskonałości – już bez cudzysłowu – można zatem zacząć odkrywać, łącząc tezy uzasadniające tytułową formułę z pierwszym przykładem filmowym, gdyż to właśnie na sztuce filmowej skupia się analiza kulturowa fenomenu niepełnosprawności zaprezentowana w niniejszej książce. Doskonałość spartańskiej idei pedagogicznej jako efekt kontrolnej funkcji rady starszych

jednego z członów opozycji wskazuje ujęcie poststrukturalne, a zwłaszcza dekonstrukcja znaczeń, ujawniająca hierarchiczną strukturę myślenia. W pracach Jacques’a Derridy (1999, 2004, 2007) odnaleźć można kluczowe wskazówki związane z demaskowaniem mechanizmów językowej kategoryzacji, opartej na założeniu, że „jeden z terminów kieruje drugim (aksjologicznie, logicznie itd.), zajmuje wyższe miejsce” (2007, s. 41). Najważniejsze przeciwieństwa, a więc wewnątrz i zewnątrz lub obecność i nieobecność, stanowią zarówno wzór myślenia opozycyjnego, jak i punkt odniesienia tych relacji pojęciowych, które podległość odnoszą wprost do relacji międzyludzkich. Stąd inspirująca funkcja poststrukturalnego ujęcia opozycji binarnych w kontekście krytycznych studiów feministycznych, postkolonialnych czy rasowych, a wraz z nimi także w odniesieniu do kategorii językowych wypełniających dyskurs dotyczący nie/sprawności.

to podstawowy kontekst interpretacyjny filmu pt. *300* (2006) w reżyserii Zacka Snydera, o ile do oglądania tego obrazu przystępujemy w odpowiednio dobranych soczewkach (*lenses*) kulturowego modelu niepełnosprawności (zob. Goodley 2011, s. 14–15) lub chociażby jako osoba, która „spartańskie wychowanie” łączy z szerszym wymiarem znaczeń niż surowość i dyscyplina. Zdeformowany fizycznie ocaleniec, który uniknął śmierci jako niemowlę poddane ocenie gerontów, odrzućany wielokrotnie przez swoją grupę społeczną, spartańskie *polis*, może zaistnieć jedynie jako zdrajca, przeciwstawiony moralnie i cielesnie Leonidasowi, wodzowi tytułowych 300 Spartan. Wbrew uproszczonemu gatunkowemu przyporządkowaniu film ten nie jest dramatem historycznym, lecz zlepkiem skrajnie wizualnie rozbudowanych scen inspirowanych zarówno faktami historycznymi, jak i kulturowymi schematami, łączonymi z dychotomią motywów lojalności i zdrady, kalistenicznego ciała i zdeformowanego ciała, poświęcenia i egoizmu. Zniekształcony fizycznie ocaleniec jest i brzydki, i zły, a więc określona relacja cech biologicznych i moralnych została w ten sposób ujednolicona, stając się strukturalnie i semantycznie przeciwieństwem starogreckiej *kalokagathii*, w której piękno i dobro tworzą etyczną jedność.

Ten uzasadniający podjętą tematykę oraz wprowadzający w dalsze analizy przykład został wybrany również dlatego, że łącząc wiele kluczowych aspektów związanych z obecnością bohatera z niepełnosprawnością w sztukach narracyjnych (literaturze i filmie), jest zarazem dowodem aktualności i analitycznej przydatności koncepcji „protezy narracyjnej” (*narrative prosthesis*) autorstwa Davida Mitchella i Sharon Snyder (2000), której podstawowy sens stał się za sprawą Goodleya (zob. 2011, s. 14–18) i jego podręcznikowego wprowadzenia do studiów o niepełnosprawności teoretycznym wyznacznikiem kulturowego modelu niepełnosprawności. „Proteza narracyjna”, zgodnie z intencją autorów tego terminu, „ma na celu wskazanie, że niepełnosprawność była na przestrzeni dziejów wykorzystywana jako podpora [dosł. kula, *crutch*], na której narracje literackie wspierały swoją reprezentacyjną moc, destrukcyjny potencjał i analityczny wgląd. Ciała pojawiają się w opowieściach jako dynamiczne byty, które opierają się przypisanym im skryptom kulturowym lub odrzucają je” (Mitchell, Snyder 2000, s. 49). Powszechne występowanie niepełnosprawności w narracyjnych tekstach kultury współistnieje ze społecznym odrzuceniem tego zjawiska i dominacją dyskursów, które nienormatywną cielesność łączą zarówno z problemem medycznym, jak i moralnym. Przyjęcie poststrukturalnej, dekonstrukcyjnej perspektywy analitycznej, z jednoczesnym odwołaniem do spuścizny teoretycznej i potencjału

krytycznego postkolonializmu, feminizmu i *queer*, stworzyło model kulturowy na „kalekie” alternatywy („*crip*” *alternatives*), których pełen potencjał wyrażony został w ugruntowanej wersji *crip studies*, traktowanych jako jeden z nowych, poortodoksyjnych według nomenklatury Goodleya (2017, s. 191–194), kierunków studiów o niepełnosprawności. Przeobrażenia modelu kulturowego w znaczący sposób wpisują się w wyjątkową specyfikę całej transdyscyplinarnej struktury i koncepcji studiów o niepełnosprawności, co oznacza przede wszystkim ich teoretyczną głębię, paradygmatyczne uporządkowanie i metodologiczne wzmocnienie badań jakościowych, a jednocześnie społeczne zaangażowanie badaczy (aktywistów, *self*-adwokatów, sojuszników) spójne z partycypacyjnym i emancypacyjnym modelem badań (zob. Goodley 2011, s. 24).

Uwzględniając zatem przedstawione wcześniej założenia, należy podkreślić, że kulturowe ujęcie fenomenu niepełnosprawności dotyczy zarówno sposobu wyjaśniania istoty, sensu oraz znaczenia danego zjawiska, jak i podejścia metodologicznego, które obliguje badaczki_y⁴ do przyjęcia jednoznacznego stanowiska w ramach precyzyjnie określonych modeli eksplorowania natury i kultury. Podejście to wynika z utożsamienia studiów kulturowych z działalnością, której naukowy wymiar jest u swych źródeł na wskroś humanistyczny, a więc dotyczy człowieka jako bytu świadomego – myślącego i działającego w przestrzeni własnych wytworów, w tym zwłaszcza języka. Jednocześnie należy zaznaczyć, że współczesna posthumanistyka przeziąknięta jest ideami podważającymi wskazane dychotomie (natura, biologia/kultura, ciało/umysł, materia/dyskurs), co zostanie

⁴ W niniejszej pracy stosuję zasady języka równościowego, które w najbardziej ugruntowanej formie dotyczą tożsamości płciowej, ale mogą też stanowić inspirujący kontekst lingwistyczny w książce, w której zaprezentowane zostały liczne intersekcje niepełnosprawności i *queer*owe zakorzenienie jej kulturowego modelu, w tym zwłaszcza koncepcji *crip studies* (zob. McRuer, Wilkerson 2003). Jest to także kolejny przykład wykorzystania znaku tekstowego jako sygnału zwielokrotnienia znaczeń. W tym konkretnym przypadku korzystam z propozycji sformułowanej przez Agnieszkę Weseli w internetowym artykule *UFA to TAO* (Weseli 2010, http://interalia.org.pl/pl/artykuly/2010_5/04_ufa_to_tao.htm, dostęp 12.01.2021): „UFA nie mówi jak wszyscy. Nie stosuje powszechnie używanych męskich form wyrazów, ale nie stosuje też wyłącznie żeńskich ani nie ucieka się do zapisu z ukośnikiem («uczestnicy/uczestniczki»). Zdecydowała się na wykorzystanie podkreślnika: «uczestniczki_cy bawiły_li się». Najpierw pojawia się końcówka formy żeńskiej, która podkreśla odrzucenie uniwersalności męskiego podmiotu, potem końcówka formy męskiej. Pozioma linia między nimi pozostawia miejsce na całe spektrum możliwości między i poza tymi biegunami. Powstaje słowo z wyborem na końcu, z niedopowiedzeniem, przygotowane na każdą płeć i tożsamość”. Taki sposób zapisu został konsekwentnie wykorzystany w przygotowanym pod moim kierunkiem, niepublikowanym doktoracie Macieja Sokołowskiego-Zgida pt. *Wizerunki kobiecości i męskości w podręcznikach edukacji wczesnoszkolnej*, Szczecin 2018.

przybliżone w kontekście posthumanistycznego przełomu na gruncie studiów o niepełnosprawności.

Jednym z poważniejszych ograniczeń teoretycznych może być sprowadzanie istoty studiów o niepełnosprawności do historycznej już relacji dwóch modeli – medycznego i społecznego, co znacznie redukuje pole analiz poświęconych kształtowaniu się bardziej zróżnicowanych koncepcji niepełnosprawności, w tym jako konstruktu kulturowego. Niezbędne jest przypomnienie, że aż do końca lat 90. ubiegłego wieku niepełnosprawność była ujmowana niemal wyłącznie z zastosowaniem terminologii właściwej dla rehabilitacji, medycyny, psychologii, specjalnych potrzeb edukacyjnych i pracy socjalnej (Barnes 2004). Wnikliwsza prezentacja najstarszych ujęć zjawiska niepełnosprawności wymaga jednak zestawienia modelu medycznego z modelem moralnym, z którym współtworzy i wzmacnia model indywidualny, najważniejszy – zgodnie z opinią Mike’a Olivera (1990), współtworcy społecznego modelu niepełnosprawności – w przypadku zredukowania niepełnosprawności do raniącej, indywidualnej tragedii, której skutkami zajmują się – komplementarne w swych poczynaniach – organizacje dobroczynne i służby medyczne.

Analogicznej, choć o wiele bardziej rozbudowanej refleksji, domaga się model społeczny, który – z jednej strony – jest sam w sobie złożoną i zmieniającą się strukturą znaczeń i podejść analitycznych, będąc początkowo „wielką ideą” brytyjskiego ruchu osób niepełnosprawnych, ulegając z czasem teoretycznym przeobrażeniom pod wpływem „powrotu do uszkodzenia” i stając się w ten sposób przedmiotem sporu o własne miejsce w ramach studiów o niepełnosprawności (zob. np. Shakespeare, Watson 2002). Z drugiej natomiast strony, model społeczny jest traktowany jako termin parasolowy, skupiający wszystkie podejścia powstałe w odpowiedzi na dominację modelu medycznego. W tym sensie, zgodnie z preferowaną przeze mnie propozycją Goodleya (2011, 2017), do utrwalonych w teorii i badaniach modeli stanowiących wyraz kluczowych idei studiów o niepełnosprawności należą modele: mniejszościowy, barier społecznych, kulturowy i relacyjny. Sygnalizowane wcześniej poortodoksyjne rozwinięcie modeli studiów o niepełnosprawności zaowocowało nowymi podziałami, które spaja teoria dys/ablizmu i uwzględnienie głosu badaczek_y reprezentujących inny niż europejski lub północnoamerykański punkt widzenia (zob. Goodley 2017, s. 191 i n.). Wśród nowych podejść w ramach studiów o niepełnosprawności można wyróżnić cztery wiodące, a więc: studia o kalectwie (*crip studies*), studia o globalnym Południu (*Global South studies*), krytyczne studia ablizmu (*critical studies of ablism*) oraz studia o nie/sprawności (*dis/ability*

studies). Nie wchodząc w tym miejscu w szczegółowe analizy językowe, zwróćę jedynie uwagę na problematyczność tłumaczenia przytoczonych wyrażen, które również w formie oryginalnej stanowią ilustrację poszukiwania najwłaściwszych form językowych dla wyrażenia złożonych i wieloznacznych treści. Ważniejsze jest natomiast dostrzeżenie nawet na poziomie terminologicznym wyraźnych odwołań do krytycznego potencjału kluczowych teorii inspirujących badaczki_y w tych nowych podejściach, a więc do postkolonializmu, feminizmu i *queer*. Niezmienna pozostaje zatem intersekcyjna charakterystyka studiów o niepełnosprawności, które własną teorię dys/ablizmu łączą wprost z dorobkiem studiów o rasie, płci czy pozycji społecznej, wzmacnianych uniwersalnymi pytaniami o równość i różnicę. Z tego powodu, uzasadniając potrzebę stworzenia tekstu o binarności nie/sprawności oraz dys/ablizmu, Goodley pisał wprost:

Jedna z przyczyn, która legła u podstaw napisania tego tekstu, wiązała się z przekonaniem, że (niektóre rodzaje) studiów o niepełnosprawności (przynajmniej w Wielkiej Brytanii) zmierzały w teoretyczną i polityczną ślepą uliczkę. Uwzględniając, że niepełnosprawność jest najważniejszą kategorią znaczeniową dla wielu aktywistów, naukowców i badaczy zajmujących się problematyką niepełnosprawności, doświadczyliśmy jednocześnie zamknięcia na obawy pochodzące z równie transformatywnych ruchów politycznych. Rasa, płeć, wiek, seksualność krzyżują się z nie/sprawnością na wiele złożonych sposobów, które często są pomijane ze względu na usilne dążenie do zrozumienia nadrzędnej kategorii niepełnosprawności (Goodley 2014, s. IX).

W przybliżeniu 50-letnia historia akademickich studiów o niepełnosprawności upoważnia już do sprecyzowania genezy i uporządkowania kierunków ich rozwoju. Analizując w ten sposób początki i przemiany północnoamerykańskiej wersji *disability studies*, Philip M. Ferguson i Emily Nusbaum (2012) podkreślili przejście od pierwotnie dominującej pozycji nauk społecznych w stronę opracowań tworzących podkategorie badań historycznych, humanistycznych (filozofia, literaturoznawstwo) i w zakresie sztuki. Podkreślono również, że interdyscyplinarny i krytyczny potencjał studiów o niepełnosprawności objawił się także w ramach dyscyplin operujących dotychczas własnymi teoriami i siatką pojęć związanych z niepełnosprawnością, a więc na gruncie pedagogiki specjalnej (*special education*), psychologii, polityki społecznej i pracy socjalnej. W podobny sposób, ale z uwzględnieniem także polskiego dorobku w tym zakresie, materię studiów o niepełnosprawności uporządkowała w swojej najnowszej publikacji

Jolanta Rzeźnicka-Krupa (2019b, s. 9–17), dając w ten w sposób wyraz rosnącemu zainteresowaniu omawianą problematyką na rodzimym gruncie.

Niniejsza książka jest niewątpliwie wyrazem tego ogólnego zainteresowania, ale także osobistym i subiektywnym zarazem spojrzeniem na studia o niepełnosprawności w ich kulturowym aspekcie. Sztuka filmowa jest w tym przypadku materia, która umożliwia uwypuklenie interdyscyplinarnych i ponadnarodowych wymiarów tych studiów, skupionych w swej krytycznej wersji na demaskowaniu praktyk opresyjno-ekskluzywnych i promowaniu „kalekich alternatyw” jako wyrazu „odzyskiwania obecności” (zob. Godlewska-Byliniak, Lipko-Konieczna 2017). W tym kontekście prezentowany tekst jest swoistym suplementem polskich publikacji poświęconych (wizerunkowi) niepełnosprawności w filmie, a więc książek Wojciecha Otty *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie* (2012) oraz Anny Bieganowskiej-Skóry „*And the winner is...*” *Model niepełnosprawności w oscarowych produkcjach* (2017). Nie ograniczam się zatem ani jedynie do polskiej kinematografii, ani do produkcji oscarowych, z dominującą reprezentacją kina północnoamerykańskiego, starając się nie tylko dotrzeć do obszarów pominiętych w obu książkach, ale dążąc przede wszystkim do ukazania przemian kulturowego modelu niepełnosprawności. Kończąc swą wydaną w roku 2012 roku książkę, Otto pisał: „niepełnosprawność w polskim filmie nie jest już zjawiskiem marginalnym. Osoby niepełnosprawne pojawiły się w ponad trzystu pięćdziesięciu – zarówno fabularnych, jak i dokumentalnych – obrazach filmowych nakręconych po wojnie” (Otto 2012, s. 233), podkreślając przy tym, że wciąż powstają nowe produkcje, do których on sam już nie był w stanie się odnieść, a które należy traktować jako wyraz stałego zainteresowania twórców (a więc i odbiorców) zjawiskiem niepełnosprawności. Jest zatem oczywiste, że nie wyczerpuje się również potrzeba badawcza w tym zakresie, a zwłaszcza taka, która pierwszorzędne znaczenie analityczne przypisuje niepełnosprawności, a nie filmowi.

W trzech rozdziałach niniejszej książki wyrażone zostało autorskie ujęcie przemian i perspektyw kulturowego modelu niepełnosprawności z ilustracyjną i argumentacyjną funkcją analiz wybranych utworów sztuki filmowej, zawężonej wyłącznie do filmów fabularnych, a więc z celowym pominięciem filmowej dokumentalistyki oraz seriali telewizyjnych, z dwoma wyjątkami, które pojawiają się jako uzupełnienia i konteksty niezbędne dla osiągnięcia spójności teoretycznej w obszarze analiz kulturowych. W pierwszym rozdziale uwaga została skupiona na krystalizowaniu się kulturowego modelu niepełnosprawności i potencjale analityczno-krytycznym studiów o kalectwie (*crip studies*). Przybliżona została także

kwestia konstruowania binarnych układów definiujących funkcjonowanie człowieka w kontekście wymuszonej, narzuconej normalności i deprecjonowania tych części układów, które językowo wyrażone są użyciem partykuły „nie”.

Rozdział drugi przenosi podjęte rozważania na grunt analizy tekstów kultury, z wyjaśnieniami dotyczącymi sposobu rozumienia i wykorzystania krytyczności w ogólnym ujęciu teoretycznym i w ramach krytyki tekstów kultury. Wskazana została zatem różnica między badaniem tekstu kultury a badaniem danego zjawiska jako części składowej danego utworu. Historia i teoria filmu zostały więc przybliżone od razu w kontekście szybkiego skupienia się nowej sztuki na osobliwościach ludzkiego ciała i umysłu. Dopełnienie treści rozdziału drugiego stanowią rozważania poświęcone relacji aktor(ka)–ciało–postać–sprawność, których istotą jest określenie aspektów i konsekwencji powszechnego zjawiska wcielania się pełnosprawnych aktorek_ów w role postaci z niepełnosprawnością oraz bardzo rzadkich przykładów obecności w filmie aktorek_ów z niepełnosprawnościami.

Ostatni, trzeci rozdział to podzielona na pięć sproblematyzowanych odsłon autorska analiza wybranych filmów z zastosowaniem krytycznego podejścia kulturowych studiów o niepełnosprawności.

Niniejsze opracowanie nie jest sprawozdaniem z rygorystycznie pod względem teoretycznym i metodologicznym zaplanowanych i zrealizowanych badań. Wykorzystałem raczej możliwości, jakie stwarza esej krytyczny, którym jako całość jest prezentowany tekst. Z kolei ostatnie podrozdziały mogą być potraktowane jako osobne, mniejsze opracowania, których treść każdorazowo porządkuje wyznaczona tytułem tematyka. Staralem się jednak o ich uspoźnienie zarówno w obrębie rozdziału, jak i w ramach teorii i kierunków analizy wyznaczonych we wcześniejszych częściach.

Rozdział I

Niepełnosprawność w grze kulturowych znaków i znaczeń

1.1. Od „protezy narracyjnej” do *crip studies* – przemiany kulturowych studiów skupionych wokół niepełnosprawności

Niepełnosprawność zajmuje wyjątkowe miejsce wśród zjawisk dotyczących zarówno biologicznej, jak i społeczno-kulturowej kondycji człowieka. Najlepiej tę sytuację odzwierciedla ujmowanie jej w perspektywie teorii przecięć (zob. Crenshaw 1989), której feministyczne pochodzenie podkreśla dodatkowo ewoluowanie sensów i znaczeń, zmieniających się i rozrastających wraz z rosnącą świadomością niekompletności i fragmentaryczności wcześniejszych ustaleń. Nie wystarczą zatem w tym przypadku oczywiste konstatacje, że niepełnosprawność towarzyszy ludzkości od jej początków, gdyż dopiero w drugiej połowie XX wieku zaistniały naukowe i społeczne warunki umożliwiające stopniowe odchodzenie od ujmowania niepełnosprawności w kategoriach innych niż typowe dla postępowania medycznego, rehabilitacyjnego i dobroczynnego (zob. Garbat 2015). Ważniejszym aspektem analiz ściśle historycznych jest ukazanie zarówno zróżnicowania stosunku społeczeństw wobec osób z niepełnosprawnością w zależności od konkretnie wyznaczonych ram czasowych, terytorialnych oraz czynników kulturowych, jak i nazwanie dominujących postaw. Wyjaśniając w swojej kolejnej publikacji genezę społecznego modelu niepełnosprawności, Colin Barnes pisał:

Filozoficzne i kulturowe podstawy, z których wynika indywidualna negatywna postawa wobec uszkodzenia [*impairment*], są mocno zakorzenione w fundamentach kultury zachodniej. Chociaż przed rewolucją przemysłową ogromna

większość [osób z niepełnosprawnością, dop. M.W.] została zintegrowana ze społeczeństwem, to istnieją niepodważalne dowody powszechnego doświadczania przez nie ucisku i uprzedzeń (Barnes 2012, s. 12).

Epoka przemysłowa i towarzyszący jej rozwój naukowy, zwłaszcza biologii i medycyny oraz socjologii i psychologii, a także upowszechnienie obowiązku szkolnego, oznaczały intensyfikację negatywnych zjawisk, które prowadząc do „instytucjonalizacji dyskryminujących polityk i praktyk”, stały się powszechną konsekwencją przemian społeczno-ekonomicznych drugiej połowy XIX wieku i początku następnego stulecia, inspirowanych i wspieranych intelektualnie przez „liberalny utylitaryzm, medykalizację, eugenikę i społeczny darwinizm” (Barnes 2012, s. 13). Te same czynniki, które na wiele dziesięcioleci utrwały medyczny model niepełnosprawności, przyczyniły się do rozwoju ruchów robotniczych, kobiecych i antykolonialnych (rasowych), których społeczny wymiar oraz filozoficzne ugruntowanie stanowić będą z kolei inspirację dla pierwszych aktywistek_ów i badaczek_y z kręgu studiów o niepełnosprawności. Istotnymi elementami, wzmacniającymi intersekcyjną wyjątkowość niepełnosprawności, stały się w ubiegłym stuleciu kolejne kategorie: wiek (dzieciństwo, dorastanie, dorosłość, starość), płciowość/seksualność oraz cielesność/cyborgizacja, odzwierciedlając komplementarność procesu identyfikowania czynników dyskryminacji i walki z jej przejawami.

Aktualność zarysowanego kontekstu poszukiwania źródeł i istoty kulturowego modelu niepełnosprawności chciałbym zilustrować dwoma przykładami.

Pierwszy z nich to twórczość naukowa i działalność społeczna Anity Ghai, Hinduski, kobiety z niepełnosprawnością, wiodącej przedstawicielki zarówno studiów kobiecych (feministycznych), jak i wciąż nowego nurtu studiów o niepełnosprawności, jakim są studia nad Globalnym Południem. Z bogatego dorobku tej badaczki warto wyodrębnić dwa cytaty, w których zawarty jest przekaz związany z poczwórnym przynajmniej przecięciem kategorii: nie/sprawność, kobiecość, pozycja ekonomiczna, pozycja społeczna (klasowa/kastowa).

Najbardziej niebezpieczne i najpowszechniejsze zagrożenie dla osób niepełnosprawnych pochodzi ze źródła mniej dramatycznego, tak powszechnego, że coraz mniej dostrzeganego – ubóstwa (Ghai 2001, s. 28).

Nie dość, że kobieta, to jeszcze niepełnosprawna (Ghai 2002, s. 53).

Wspólnym mianownikiem obu wypowiedzi jest nie tylko ich intersekcyjność, ale także zwrócenie uwagi na odmienną sytuację osób z niepełnosprawnością w zależności od warunków socjoekonomicznych i kulturowych, w których przyszło im funkcjonować. Występując z pozycji badaczki i aktywistki z niepełnosprawnością, reprezentującej punkt widzenia mieszkanki Azji Południowej, Ghai z pełnym przekonaniem, wzmocnionym osobistymi doświadczeniami, potwierdza ogólną tezę o wykluczeniu kobiet z niepełnosprawnością zarówno z dyskursu feministycznego, jak i ze zdominowanych przez mężczyzn studiów o niepełnosprawności. Z drugiej strony autorka ta deklaruje swoją świadomość, że bogate i liberalne kraje Zachodu i Północy mają już za sobą dostrzeżenie i przepracowanie tych problemów, co w istocie jeszcze bardziej może wpływać na pomijanie na gruncie studiów o niepełnosprawności zagadnień ważnych aktualnie w krajach, w których pozycja społeczna i doświadczenia osób z niepełnosprawnością, w tym zwłaszcza kobiet w różnym wieku, są poddane zupełnie innej presji ekonomiczno-kulturowej. Patriarchalizm i kastowość społeczeństwa współczesnych Indii sytuuje kobiety z niepełnosprawnością w pozycji najniższej, odzwierciedlającej realną sytuację osoby, której skrajna społeczna nieużyteczność jest efektem nałożenia się cech pozbawiających człowieka jakiegokolwiek cennej wartości. Przytoczona przez Ghai fraza „nie dość, że kobieta, to jeszcze niepełnosprawna”, w najlepszy, według niej, sposób oddaje właściwe znaczenie przetłumaczonego na język hindi angielskiego wyrażenia *woman with disability*¹.

Drugi przykład jest właściwie o tym samym, gdyż dotyczy zarówno przeciwności czynników identyfikowanych jako przyczyna postaw dyskryminujących, jak i nierówności doświadczanej w obrębie grup, które swoją pozycję społeczną i aktywność antydyskryminacyjną określają z pominięciem założeń intersekcyjnych. Nie jest to jednak jedynie wzmocnienie formułowanych argumentów, lecz otwarcie kontekstu szczególnie ważnego w ramach rekonstruowania przemian kulturowego modelu niepełnosprawności. W tym przypadku chodzi o przecięcie sformułowane już w warstwie językowej i terminologicznej, gdyż tak należy traktować wyrażenie *queer crip*s, będące zarazem tytułem książki, z której pochodzi następujący cytat:

Jako homoseksualne kaleki jesteśmy izolowani od społeczeństwa, a nawet od siebie nawzajem, przez brak pracy, instytucjonalizację, ubóstwo i powszechną

¹ Szersza analiza poruszonych w tym miejscu kwestii została przeze mnie przeprowadzona w artykule pt. *Women's Disability Studies – Sources and Chosen Aspects of Discourse* (Wlazło 2020b).

kalekofobię. Te wszystkie czynniki nie tylko zniechęcają nas do opowiadania swoich historii, ale wręcz wyprały nasze mózgi, byśmy uwierzyli, że nie mamy w ogóle żadnych historii do opowiedzenia (Guter 2004, s. xviii).

Bycie „mniejszością w mniejszości” jest doświadczeniem szczególnie dobitnie przekładającym się na zwielokrotnione wykluczenie z życia społeczności; wykluczenie, które pozbawia homoseksualne osoby z niepełnosprawnością nawet namiastki kulturowej przynależności do wpływowych, z ich perspektywy, lecz odrębnych ruchów społeczności LGBTQIA i osób z niepełnosprawnością. Realna inkluzywność pociąga za sobą określone zmiany w definiowaniu pojęć, co połączeniu *queer crip*s przypisuje pełną semantyczną transformację, wynikającą z paralelności ustaleń na gruncie komplementarnych teorii *crip* i *queer*. Oznacza to bowiem, iż

teorię kalectwa [*crip theory*] należy rozumieć jako posiadającą podobnie kontestacyjny stosunek do studiów o niepełnosprawności i tożsamości, jak teoria *queer* [*queer theory*] ma wobec studiów o LGBT i tożsamości (McRuer 2006, s. 35).

W konsekwencji termin *crip*, który będę stosował zamiennie z terminem „kaleka”, jest analogicznie proinkluzyjny i niesegregacyjny wobec wszystkich rodzajów niepełnosprawności, jak określenie *queer* (jako „dziwny”, „podejrzany”, ale także „pedał”, „ciota”) jest uniwersalnym mianem zróżnicowanej społeczności LGBT+, a więc podatnej na separację i rywalizację. Teoria *crip*, w jej wersji przedstawionej przez Roberta McRuera (2006), zmierza do opisanie kondycji człowieka w kategoriach mniej jednoznacznych, które umożliwią ostatecznie dekonstrukcję naczelną dystynkcji sprawności i niepełnosprawności, a co za tym idzie – semantyczną pełnię, spójność i wystarczalność nie/sprawności. Nie powinno zatem dziwić, że podobnie jak przywoływany na początku wstępu do niniejszej książki Lenard J. Davis (1995), McRuer twierdzi, iż

zrozumienie jakiegokolwiek aspektu współczesnej kultury Zachodu należy uznać za niekompletne, jeżeli nie zawiera krytycznej analizy kryzysu definicji sprawny/niepełnosprawny (McRuer 2006, s. 152).

Potwierdzając w ten sposób własne wyjściowe założenie, a także domykając wstępne analizy poświęcone specyfice niepełnosprawności rozumianej jako zjawisko zmienne, względne, w ciągłym uwikłaniu semantycznym i kontekstowym, otwieram jednocześnie przestrzeń stanowiącą najważniejszy wymiar podjętych analiz, a więc dotyczącą przemian w obrębie kulturowego modelu niepełnosprawności. Ograniczam się jednak jedynie do wskazanej w tytule tego rozdziału transformatywnej relacji „protezy narracyjnej” i teorii *crip* (*crip studies*) jako koncepcji, które odegrały i nadal odgrywają kluczową rolę w badaniach skupionych na analizie niepełnosprawności jako konstrukcji kulturowej. Punktem łączącym kulturę i niepełnosprawność czynię natomiast dwie wypowiedzi Jurija Łotmana, semiotyka kultury, wykorzystane także przez Monikę Jaworską-Witkowską (2009, s. 163) jako cytaty otwierające jej rozważania poświęcone relacji pedagogiki i kultury.

Problem kultury nie może zostać rozwiązany bez określenia jej miejsca w przestrzeni pozakulturowej (Łotman 1999, s. 57).

Wyobrażenie o tym, iż punktem wyjścia wszelkiego systemu jest nie pojedynczy znak (słowo), lecz relacja przynajmniej dwóch znaków, zmusza nas do innego spojrzenia na fundamentalne zagadnienie semiozy (Łotman 1999, s. 233).

Analogia relacji kultura–(nie)kultura–(natura) oraz sprawność–nie/sprawność otwiera pole rozważań nad uniwersalną komplementarnością zjawisk łączonych bezpośrednio z działalnością człowieka, który będąc ważnym, ale zarazem jednym z niezliczonych składników natury, nieustannie dąży do zamknięcia jej sensów i znaczeń w skończonym systemie znaków językowych. Drugi z przytoczonych cytatów stanowi z kolei, moim zdaniem, wykładnię analizy intersekcyjnej, której językowe (znakowe) znaczenie zostało wcześniej zarysowane na przykładzie pojęć *crip* i *queer*, umożliwiających wyjście poza jednoznaczność semantyczną terminologii związanej ze sprawnością i seksualnością człowieka. Do semiotycznej teorii kultury Łotmana (2008) nawiązuje też Jolanta Rzeźnicka-Krupa (2019, s. 33), wykorzystująca identyfikację kultury z semiosferą jako metodologiczne osadzenie i uzasadnienie krytycznych badań kulturowo-pedagogicznych, których przedmiotem są teksty kultury. Oczywistymi cechami semiotycznymi tekstów kultury, a zarazem modelami analitycznymi wykorzystanymi także w niniejszym projekcie badawczym, są intertekstualność i przekład intersemiotyczny, które

umożliwiają rekonstrukcję nie tylko jednolitego obrazu, ale także sensów i znaczeń zróżnicowanej semiotycznie rzeczywistości kulturowej (artystycznej).

Jeszcze głębsze zanurzenie się w analizach rosyjskiego semiotyka kultury prowadzi do ustaleń zaskakująco spójnych z genezą (nie tylko) kulturowego modelu niepełnosprawności, koncepcji „protezy narracyjnej”, a zwłaszcza binarno-dychotomicznej podstawy koncepcji nie/sprawności i dys/ablistu. Propozycje Łotmana dotyczące par pojęć z kręgu przestrzeni (artystycznej) wypełniają także warunki semantyczno-aksjologiczne opozycji binarnych Jacques’a Derridy (2007, s. 41).

Już na poziomie modelowania ponadtekstowego, czysto ideologicznego, język relacji przestrzennych stanowi jeden z podstawowych środków rozumienia rzeczywistości. Pojęcia „wysoki–niski”, „prawy–lewy”, „bliski–daleki”, „otwarty–zamknięty”, „odgraniczony–nieodgraniczony”, „dyskretny–ciągły” stanowią budulec modeli kulturowych o treści bynajmniej nie przestrzennej i uzyskują sens „wartościowy–niewartościowy”, „dobry–zły”, „swój–obcy”, „dostępny–nieдоступny”, „śmiertelny–nieśmiertelny” itd. (Łotman 1976, s. 214).

By ukazać sposób utrwalania się tego typu relacji językowych, wyjściowo czysto semiotycznych, dotyczących fizycznie rozumianej przestrzeni, w szeroko ujętej historii człowieka świadomie korzystającego z języka, Łotman kontynuuje swój wywód, przytaczając kolejne semiotyczne diady, które prowadzą do określenia i nazwania „gradacji społeczno-politycznej”. To właśnie ta gradacja stała się impulsem kontestacyjnej aktywności społecznej i naukowej tych grup, którym nadal przypisuje się znaczenia zarówno przestrzenne, jak i moralne łączone z „dołem”:

Najbardziej ogólne, społeczne, religijne, polityczne lub etyczne modele świata, za pomocą których na różnych etapach swej historii intelektualnej ujmując człowieka otaczające go życie, są niezmiennie obarczane właściwościami przestrzennymi: bądź w postaci przeciwstawienia „niebo–ziemia” lub „ziemia–królestwo podziemne” (oparta na osi góra–dół pionowa struktura trójczłonowa), bądź w postaci jakiejś gradacji społeczno-politycznej z nacechowanym przeciwstawieniem „górze” „dołom”, bądź też w postaci etycznego nacechowania przeciwstawienia „prawy–lewy” (Łotman 1976, s. 214).

Przywołana już we wstępie semiotyczna definicja niepełnosprawności autorstwa Garland-Thomson (2002, s. 5), w której mowa jest o nie/pełnosprawności jako

„systemie znaków”, potwierdza jedynie trafność spostrzeżeń i ustaleń Łotmana, poczynionych w odniesieniu do kultury jako zjawiska uniwersalnie ludzkiego. Kluczowe rozróżnienie, które legło u podstaw genezy i przemian kulturowego modelu niepełnosprawności, dotyczy dystynkcji między odkrywaniem podmiotowych i tożsamościowych wymiarów niepełnosprawności (*disability*) i uszkodzenia (*impairment*) – czego dojrzałą formą stały się *crip studies* i teoria kalectwa – a splotem zewnętrznych warunków, zjawisk i procesów społecznych, kulturowych i politycznych, które spaja termin *disablement*, obejmujący całość negatywnych doświadczeń człowieka, których źródłem nie jest ludzkie ciało, lecz tegoż ciała nazwanie i umiejscowienie w systemie znaków kulturowych. W najprostszy, ale zarazem najtrafniejszy sposób można łączyć tę sytuację z dyskryminacją jako postawą, która pozbawianie praw i gorsze traktowanie uzasadnia obowiązującymi standardami kulturowymi, obejmującymi zarówno prawo, jak i obyczaje. Oczywiście jest zmienność warunków społecznych, politycznych i kulturowych warunkujących „wymiar opresji”, o czym pisała Deborah Marks (1999), której intencje następująco streścił Goodley:

Znaczenie i doświadczenie uszkodzenia, niepełnosprawności i opresji z powodu niepełnosprawności [*disablement*] zmienia się z czasem nie tylko po prostu z powodu rozwoju „naukowego myślenia” wokół ciała i umysłu, ale często z powodu zmian w polityce społecznej, wytycznych rządowych i przepisach. Dysablizm odnosi się do tych czasów, kiedy związek między środowiskiem, ciałem i psychiką służy wykluczeniu określonych ludzi z bycia pełnoprawnymi uczestnikami spraw międzyludzkich, społecznych, kulturowych, ekonomicznych i politycznych (Goodley 2011, s. 9).

Warto przypominać, jak uczyniła to Rzeźnicka-Krupa (2019, s. 40), że studia o niepełnosprawności (*disability studies*) należą do rodziny dyscyplin badawczych powstałych na wspólnym gruncie nauk humanistycznych i społecznych, a których tożsamościowy charakter wiąże się z identyfikacją społecznych, kulturowych i politycznych praktyk opresyjnych. Z tego powodu można mówić o podejściu kulturowym, czy wręcz naukowej paralelności ze studiami kulturowymi (*cultural studies*), jako o teoretyczno-metodologicznej charakterystyce studiów nad płcią kulturową (*gender studies*), studiów nad rasą (*race studies*), studiów postkolonialnych (*postcolonial studies*), studiów nad dzieciństwem (*childhood studies*), czyli dyscyplin o niebagatelnym wpływie na społeczny i naukowy wymiar studiów o niepełnosprawności, w tym na wyodrębnienie w ich przedmiocie węższych

modeli badawczych, jak mniejszościowy, barier społecznych, relacyjny czy kulturowy. Intensywnie rozwijającym się podejściem badawczym jest ekologiczna intersekcja niepełnosprawności, wiążąca ludzką sprawność i dominację postaw ablistycznych z radykalnymi postawami wobec zachowania bioróżnorodności oraz ochrony wolności i praw zwierząt. Hasłami przewodnimi tych nowych koncepcji analitycznych są *eco-justice*, *eco-crip*, *eco-ability* wraz ze spajającym całość postulatem *animal and disability liberation* (Taylor 2017; Ray, Sibara 2017; Nocella II, George, Lupinacci 2019; Nocella II, Bentley, Duncan 2012).

W ramach wskazanych modeli teoretyczno-badawczych, które tworzą strukturę naukową pierwszego okresu rozwoju studiów o niepełnosprawności, powstały lub zostały wykorzystane już istniejące hasła, które stanowiły i nadal stanowią lapidarny i dosadny wyraz przewodnich idei, wokół których skupiona została zarówno aktywność społeczna, jak i kluczowe dla danego modelu opracowania naukowe. Znamienne jest to, że wyodrębnionemu modelowi kulturowemu dość trudno przypisać hasłowo wyrażone idee, które byłyby tak nośne semantycznie i społecznie, jak hasła łączone z pozostałymi podejściami. Najbardziej znane hasła wiążą się z modelem mniejszościowym („Jeszcze nie martwy”, „Dostęp teraz”, „Dałeś nam twoje drobne (dziesięciocentówki), teraz daj nam nasze prawa”) i modelem barier społecznych („Olej liłość”, „Prawa obywatelskie, nie dobroczynność”), przy czym najważniejsze są idee łączące oba podejścia, a więc „Nic o nas bez nas” oraz „Osoba/Ludzie z niepełnosprawnościami i duma” (model mniejszościowy) / „Osoba niepełnosprawna i duma” (model barier społecznych)² (zob. Goodley 2011, s. 13; Pamuła, Szarota, Usienkiewicz 2018). W przypadku modelu relacyjnego dostrzec można z kolei specyfikę genezy i założeń tego podejścia wyrażoną w konkretnych hasłach-postulatach: „Wzmocnienie teraz”, „Etykietuj słoiki, a nie ludzi”,

² Zbieżne w wielu punktach modele mniejszościowy i barier społecznych różnią się przede wszystkim sposobem językowego ujęcia relacji człowiek–niepełnosprawność, w przypadku osobistego doświadczania fenomenu niepełnosprawności. Wyrażenie „osoba/człowiek/ludzie z niepełnosprawnościami” (*people with disabilities*) jest związane z modelem mniejszościowym, w którym „dewaluacja, stygmatyzacja i dyskredytacja” osób z niepełnosprawnościami została ujęta analogicznie, jak w przypadku ludzi kolorowych (*people of colour*). Z kolei wyrażenie „człowiek/ludzie niepełnosprawni_i” (*disabled people*) łączone jest z modelem barier społecznych, w ramach którego stosowana jest kluczowa kategoria niepełnosprawności jako społecznej konstrukcji, co oznacza, że ludzie z uszkodzeniami (*impairments*) są niepełnosprawnymi (*disabled*) w wyniku opresyjnych czynników społecznych. W niniejszym tekście we fragmentach będących w całości efektem mojej twórczości używam wyrażenia „osoba z niepełnosprawnością”, choć unikam przypisania mu wiodącej roli w ogólnym dyskursie dotyczącym niepełnosprawności. W kontekście praktyk dyskursywnych należy zwrócić uwagę na potrzebę odróżnienia „społecznego konstruowania pojęcia” od „społecznego konstruowania samej niepełnosprawności” jako podstawowego wyznacznika modelu społecznego (zob. Podgórska-Jachnik 2013, s. 73).

„Miejsca pracy oparte na wspólnocie, a nie segregacyjne zatrudnienie” (Goodley 2011, s. 17).

Brak bezpośredniego przypisania któregoś z haseł do modelu kulturowego niepełnosprawności nie oznacza, że jest on pozbawiony takich językowych form opisu, które w zwięzły sposób wyrażają podstawowe idee danego podejścia. Sytuacja ta umożliwia raczej włączenie wszystkich przywołanych haseł w obszar analityczny i interwencyjny modelu kulturowego, którego naukowo-społeczna swoistość polega na wykorzystaniu metod i narzędzi charakterystycznych dla ponowoczesnych studiów kulturowych, co w tym konkretnym przypadku oznacza wykorzystanie „dekonstrukcji i ideologicznej krytyki filmu, powieści i mediów” w celu „odtworzenia historii dotyczących niepełnosprawności, identyfikowania fantazji na jej temat oraz oferowania kalekich alternatyw” (Goodley 2011, s. 17). Analizując nie tylko istotę modelu kulturowego, ale także jego źródła i rozwój, Goodley zebrał w jednym miejscu ustalenia głównych przedstawicieli tego podejścia, a więc Davisa (1995, 2006), Garland-Thomson (1997), Mitchell i Snyder (1997). Początki zwrotu kulturowego w badaniach dotyczących niepełnosprawności sięgają lat 60. XX wieku, a jego geneza wiązała się z jego stopniowym wyodrębnieniem z modeli mniejszościowego i społecznego. Nowy model badawczy polegał na krytycznej analizie tekstów kultury z wykorzystaniem nurtów teoretycznych ważnych w kontekście rozwoju całej rodziny studiów o niepełnosprawności, a więc wskazanych już wcześniej teorii feministycznych, *queer* i postkolonializmu.

Swoistość kulturowego modelu niepełnosprawności, a więc zwłaszcza intensywne korzystanie w ramach badań łączących niepełnosprawność i kulturę z metodologii humanistycznej, w tym zarówno hermeneutyki, jak i (krytycznej) analizy dyskursu, nie wyklucza pełnej łączności z zagadnieniami społecznymi, które ukształtowały studia o niepełnosprawności jako dyscyplinę akademicką spójną w swoich założeniach teoretycznych i interdyscyplinarności. W istocie jest wprost przeciwnie, a więc model kulturowy jako skupiony wokół człowieka i jego wytworów, czerpiąc z tematów społecznych, które zarówno jako fikcja artystyczna, jak i fakty, wypełniają teksty kultury. Właśnie dlatego Goodley (2011, s. 18) wyraźnie podkreśla, że koncepcja „kulturowych lokacji (miejsc) niepełnosprawności” autorstwa Snyder i Mitchell (2006) jest „powrotem do wczesnych priorytetów modelu mniejszościowego”. Kojarzeni przede wszystkim z „protezą narracyjną”, Snyder i Mitchell wyjaśniają istotę „kulturowych lokacji niepełnosprawności”, odwołując się do trwałości związku eugeniki z życiem osób z niepełnosprawnością:

Eugenika, jako wpływowa formacja hegemoniczna, nie przestała nas zaskakiwać coraz bardziej. Zamiast tego czaiła się pod powierzchnią jako społeczny fantazmat, określając standardy, sposoby i parametry naszych kulturowych, politycznych i intelektualnych debat dotyczących cielesnych różnic.

W związku z tym wydawało się właściwe, aby przyjrzeć się dokładniej naturze myśli eugenicznej i jej ciągłym reperkusjom w życiu osób niepełnosprawnych. **Korzystamy z wyrażenia „kulturowe lokacje niepełnosprawności” w celu przywołania miejsc przemocy, restrykcji, niedostępności i braku wolności w życiu osób niepełnosprawnych** [podkr. M.W.] (Snyder, Mitchell 2006, s. x).

Związki kulturowego modelu badań o niepełnosprawności z pozostałymi podejściami analitycznymi są oczywiście nie tylko ze względu na sposób rozumienia tego fenomenu, który został zaproponowany w przytoczonym właśnie cytacie. Samo **sformułowanie kulturowego modelu niepełnosprawności** było efektem ukierunkowanego wykorzystania metodologii humanistycznej, w ramach której historycznie wiodąca rola hermeneutyki (Gadamer 1979; Rosner 1991) została skonfrontowana z krytycznym schematem badań dotyczących dyskursu, a więc nad dyskursem jako odrębną, autonomiczną kategorią oraz nad konkretnymi przejawami dyskursu jako kategorii kluczowej w poststrukturalnej perspektywie badań humanistycznych i społecznych (Dijk van 2001; Nycz 2006; Melosik 1994; Mitchell, Snyder 1997; Rzeźnicka-Krupa 2009). To właśnie w ramach połączenia niepełnosprawności i złożonych „zależności dyskursu” (*dependencies of discourse*) została zaproponowana formuła „protezy narracyjnej” (*narrative prosthesis*) (Mitchell, Snyder 2000), będąca rozwinięciem wcześniejszych analiz, które podejście dyskursywne wiązały z nowym, kulturowym spojrzeniem na ludzkie ciało i fizyczne różnice między ludźmi (Mitchell, Snyder 1997; zob. także: Garland-Thomson 1997).

Materialne (materialistyczne) ujęcie cielesności, typowe dla założeń filozoficznych modeli mniejszościowego i barier społecznych, zaistniało na gruncie badań kulturowych, wiążąc materialność z metaforą, czyli figurą stylistyczną łączącą przekaz dosłowny z ukrytym (Mitchell, Snyder 2000, s. 47–64). Przybliżając koncepcję materialności metafory w powiązaniu z fenomenem niesprawnego ciała, Mitchell i Snyder (2000, s. 62–63) przywołali analizy Antoine’a de Bacque’a (1993), francuskiego historyka, scenarzysty oraz krytyka filmowego i teatralnego, w których metafora jest zestawiona z polityką w celu zrekonstruowania „historii ciała”. Zdaniem przywołanego autora, „cielesna metafora umożliwiła nadanie abstrakcyjnym ideom politycznym «ucieleśnionej» mocy”, co zilustrowane zostało przykładem

karykatur z czasów rewolucji francuskiej i towarzyszących im komentarzy politycznych, świadczących o rewolucyjnej sile „cielesnej metafory”, ponieważ „ciało najbardziej wewnętrznie udaje się łączyć narrację, wiedzę, znaczenie i poznanie” (za: Mitchell, Snyder 2000, s. 6). Jest to trop, który włączył cielesność zarówno w obręb ogólnie ujętej humanistyki (Wieczorkiewicz, Bator 2007), jak i analiz kulturowych skupionych wokół cielesności traktowanej dotychczas jako domena biologii i medycyny. Rozróżnienie uszkodzenia (*impairment*) i niepełnosprawności (*disability*), będące podstawową dystynkcją i identyfikacją społecznego modelu niepełnosprawności, zaistniało także na gruncie podejścia kulturowego, ale w kontekście odrzucenia tak zdecydowanego podziału oraz wskazania, iż biologia i kultura są sferami współzależnymi (Goodley 2011, s. 14)³.

Formułując powiązane koncepcje protezy narracyjnej i materialności metafory, Mitchell i Snyder odwołują się do przywołanego rozróżnienia i uwypuklają zależność normy i odchylenia od niej (w ujęciu zarówno biologicznym, jak i kulturowym), potwierdzając jednocześnie niezbędność semiotyczną i semantyczną ciał służących w podobny sposób ekspresji artystycznej oraz nadaniu mocy symbolicznej politycznej organizacji społeczeństwa:

Widoczna degeneracja, impotencja, wrodzona deformacja, ropiejące owrzodzenia i krwawiące rany (...) ustalają cielesne współrzędne kontrastowe wobec umięśnionych, estetycznych i symetrycznych ciał zdrowych obywateli. Nie można opowiadać historii o zdrowym ciele lub narodowym ruchu reformatorskim bez kontrastującego wykorzystania figury niepełnosprawności, które podkreśla symboliczną moc przesłania. Materialność metafory poprzez ciała niepełnosprawne nadaje wszystkim ciałom namacalną esencję, ponieważ „zdrowa”

³ Jak wciąż nieoczywiste, słabo obecne i rozpoznane jest takie podejście do analiz skupionych wokół fenomenu niepełnosprawności, świadczyć może polska publikacja z roku 2017, przygotowana jako praca zbiorowa pod redakcją Eweliny Godlewskiej-Byliniak i Justyny Lipko-Koniecznej (2017b), a właściwie fragment recenzji, zacytowany w dołączonej osobno do książki rekomendacji jej wydawcy – Fundacji Teatr 21. W recenzji autorstwa teatrolożki, Krystyny Duniec, czytamy: „Książka *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie* to pierwsza polska publikacja mająca szansę ustanowić na polskim gruncie nową dyscyplinę badawczą *disability studies*, mocno obecną już w humanistyce zachodniej.” Jako korektę tej opinii należałoby potraktować przegląd, dokonany przez Rzeźnicką-Krupę (2019b, s. 50–51), polskich publikacji, w których interdyscyplinarna perspektywa *disability studies* została wykorzystana w ramach opracowań socjologicznych lub pedagogicznych. Należy jednak przyznać, że nie jest to zbyt rozbudowany zestaw pozycji, a potrzebę rozwinięcia „polskich studiów o niepełnosprawności” należy ujmować w kontekstach spójnych dla ich ogólnego wymiaru, a więc połączenia regionalnej specyfiki (społeczno-kulturowej i polityczno-ekonomicznej) z uniwersalnymi założeniami interdyscyplinarnych i ponadnarodowych studiów o niepełnosprawności (zob. Pamuła, Szarota, Usienkiewicz 2018).

powierzchnia cielesna nie osiąga swojego symbolicznego efektu bez swojego niepełnosprawnego odpowiednika (Mitchell, Snyder 2000, s. 63–64).

Istota koncepcji „protezy narracyjnej” może zostać sprowadzona do symbolicznego „podpierania narracji”, o ile nie uwzględni się zarysowanych w tym miejscu zależności między podejściem kulturowym a ogólnymi aspektami społecznego modelu niepełnosprawności. Podkreślając znaczenie protezy narracyjnej dla wyznaczenia kluczowych założeń kulturowego modelu niepełnosprawności, Goodley wyciągnął esencję z tej koncepcji, pisząc:

osoby niepełnosprawne są wszędzie, funkcjonując w dyskursach literackich (i nie tylko) jako podstawowy element charakterystyki lub oportunistyczne narzędzie sygnalizujące społeczny lub indywidualny upadek i zakłócenie. Niepełnosprawność jest wykorzystywana przez kulturę popularną do podtrzymywania dominujących idei jako podpora, na której narracje (i praktyki kulturowe) wspierają swoją reprezentacyjną siłę (Goodley 2011, s. 15).

Proteza narracyjna w jej kompletnej wersji, zaprezentowanej przez Mitchella i Snyder (2000, s. 1–10), ujmuje niepełnosprawność jako „tożsamość reprezentatywną w sztuce narracyjnej”, co wiąże się ze wskazaniem nowym możliwości badawczych, które nie są ograniczone do pojedynczych zjawisk, lecz wskazują i otwierają wiele różnych kierunków analizy skupionej na fenomenie niepełnosprawności: „jako trop budujący charakter postaci w arsenale pisarza lub filmowca, jako społeczna kategoria dewiacji, jako symboliczne narzędzie tworzenia znaczeń i krytyki kulturalnej, a także jako opcja narracyjnego negocjowania niepełnosprawnej podmiotowości” (s. 1). Równie ważne jest wskazanie „miejsca niepełnosprawności na mapie studiów multikulturowych”, z intersekcyjnym podejściem do badań wpisujących tematykę kulturową w społeczny wymiar analiz poświęconych płci, seksualności, rasie i niepełnosprawności (s. 2). Ten aspekt protezy narracyjnej jest szczególnie ważny w kontekście uznania kategorii podmiotowości i tożsamości (zob. Rzeźnicka-Krupa 2019b, s. 29–31, 55–61) jako fundamentalnych wymiarów egzystencji pozbawionej własnego głosu, co łączy doświadczenia grup społecznych identyfikowanych jako dewiacyjne. W tym sensie multikulturowe i tożsamościowe określenie znaczenia protezy narracyjnej jest spójne z następującymi tezami:

Zasadnicze kategorie, wokół których konstruowany jest proces analizy, dotyczą pojęć **podmiotowości i tożsamości** ujmowanych w relacji do grupy społecznej (osób z niepełnosprawnością) oraz w relacji do praktyk badawczych koncentrujących się na zjawisku (nie)pełnosprawności i osób zaliczanych do kategorii niepełnosprawnych. Wypracowane w obszarze współczesnej filozofii i teorii społecznych ujęcia tożsamości przełamujące modernistyczną narrację oraz dominujący paradygmat humanistyczny zwracają uwagę na społeczno-kulturowy i zarazem materialny (cielesny) charakter tożsamości/podmiotowości, wiążąc na różne sposoby wyabstrahowaną strukturę Ja podmiotu z innymi podmiotami życia społecznego oraz praktykami świata zewnętrznego (Rzeźnicka-Krupa 2019b, s. 31).

W przywołanej wypowiedzi dostrzec można wyraźny sygnał wzmacniania tożsamościowego charakteru badań kulturowych skupionych wokół niepełnosprawności, co ze szczególną mocą zaistnieje w ramach połączenia teorii *crip* i *queer*, którym więcej miejsca zostanie poświęcone w dalszej części tego rozdziału. Podsumowując natomiast oryginalną wykładnię protezy narracyjnej, należy przywołać cztery założenia analityczne zaproponowane przez Mitchella i Snyder jako rozwinięcie ich dekaracji, że proteza narracyjna jest „ich sposobem umiejscowienia dyskusji na temat niepełnosprawności w obszarze literatury przy jednoczesnym uwzględnieniu jej społecznego kontekstu”:

Po pierwsze, proteza narracyjna odnosi się do wszechobecności niepełnosprawności jako narzędzia charakterystyki w sztukach narracyjnych. Po drugie, umożliwia wskazanie różnic między protetycznymi skłonnościami dominujących dyskursów, maskujących dowody fizycznych i poznawczych różnic, a literackim wysiłkami eksponującymi protezę jak sztuczną, a tym samym inaczej rozumianą relację. Po trzecie, dotyczy problematycznej natury ideału literackiej transgresji w odniesieniu do przemocy społecznej, co często wynika z powtarzania formuły (lub antyformuły) reprezentacyjnej. (...) W końcu, potwierdza, że reprezentacja literacka wpływa na tworzenie i urzeczywistnianie niepełnosprawnej podmiotowości (Mitchell, Snyder 2000, s. 9).

Podmiotowość i tożsamość w ramach protezy narracyjnej są kategoriami do odkrycia i odzyskania przez ich jedynych dysponentów – osoby z niepełnosprawnościami. Krytyczne przesilenie kulturowego modelu niepełnosprawności stało się wyrazem nie tylko zmian społecznych związanych z realną walką o prawa grup doświadczających różnorodnie motywowanej i legitymizowanej opresyjności, ale

także rosnącej samoświadomości w obrębie społeczności osób z niepełnosprawnością. Potwierdzenie tej tezy będzie przedmiotem dalszych analiz, ale znaczącym jej wzmocnieniem stało się wydarzenie na wskroś aktualne. Pisanie tej części opracowania zbiegło się w czasie (styczeń 2021 r.) z przyznaniem Paszportu Polityki w kategorii Teatr Justynie Sobczyk i Teatrowi 21. Bardzo inspirujące jest zestawienie uzasadnienia nagrody z fragmentem ze wstępu do przywołanej już książki *Odzyskiwanie obecności* (Godlewska-Byliniak, Lipko-Konieczna 2017a), wydanej przez Fundację Teatru 21. W uzasadnieniu czytamy, że nagroda została przyznana

za przedstawienia uczące wrażliwości na to, co nieoczywiste. I dawanie każdemu z nich wspaniałego przykładu praktykowania różnorodności, włączania i współpracy – na poziomie ludzkim, społecznym i instytucjonalnym (<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/2100295,1,teatr-justyna-sobczyk-i-teatr-21-z-paszportem-polityki.read>, dostęp 27.01.2021).

Trudno nie odnieść wrażenia, że tak sformułowane uzasadnienie nie jest do końca spójne z założeniem, które nie tylko przyświeca działalności Teatru 21, ale może być potraktowane jako deklaracja jego świadomego i aktywnego udziału w gruntownym przewartościowaniu kulturowego modelu niepełnosprawności.

Istotne jest to, że realna obecność artystów z niepełnosprawnościami w przestrzeni teatru i performansu nie pozwala dłużej sprowadzić niepełnosprawności do roli nośnej metafory czy przygodnej eksplikacji odmienności (Godlewska-Byliniak, Lipko-Konieczna 2017b, s. 10).

Wątpliwości nie pozostawia sam tytuł publikacji, gdyż „odzyskiwanie obecności” należy odczytywać jako odzyskiwanie nie tylko miejsca w przestrzeni (kulturowej – teatru, literatury, filmu, mediów), ale także sprawstwa i podmiotowości, wciąż niepewnych wobec potrzeby uczenia się wrażliwości „na to, co nieoczywiste”. Najważniejsze jest jednak, zapewne nieintencjonalne, pominięcie w przywołanym uzasadnieniu podstawowego ustalenia krytycznych studiów o niepełnosprawności, a więc oczywistości różnorodności znaczeń w ramach kontinuum wyznaczonego przez płynne pojęcie nie/sprawności (*dis/ability*) (zob. Davis 1995, 2006; Garland-Thomson 1997; Goodley 2014). Takie jest przecież ogólne założenie studiów o niepełnosprawności, mierzących się z krzywdzącą hegemonią myślenia

ablistycznego i postaw nim wywołanych, które wszelkie odchylenie od stanu pożądanego czynią nie tylko „nieoczywistym”, ale także kalekim (*crip*), zaskakującym i dziwnym (*queer, freak*), odchylonym od normy, zboczonym (*deviant*), złowrogim (*sinister*) lub najogólniej i w najbardziej nieuczciwy sposób – złym w znaczeniu moralnym (*evil*). Zestaw tych pojęć wpisuje się z jednej strony w klasyczną propozycję „medialnych obrazów niepełnosprawności”, sformułowaną blisko trzydzieści lat temu przez Colina Barnes’a (1993), spójnych ze znaczeniem protezy narracyjnej, z drugiej strony – jest także zapowiedzią nowego sposobu definiowania niepełnosprawności jako tożsamości zawłaszczanej i odzyskiwanej.

Rozwijające się dynamicznie od początku bieżącego stulecia *crip studies* oparły swoje podejście teoretyczno-badawcze na definicji, zgodnie z którą niepełnosprawność to

tożsamość zanegowana w wyniku nacisku wymuszonej sprawności fizycznej, a jednocześnie jest to wywrotowe stanowisko, które destrukcyjnie kaleczy [*crips*] normatywne standardy w społeczeństwie (Goodley 2017, s. 193)⁴.

Od razu należy zaznaczyć wewnętrzną i zewnętrzną intersekcyjność nowego podejścia, co zasugerowane jest już na poziomie definicyjnym. Przecięcie wewnętrzne zostało już wcześniej zasygnalizowane wskazaniem inkluzyjności określenia *crip*⁵ wobec wszystkich rodzajów niepełnosprawności, co z kolei wiąże *crip* z *queer*, a więc uruchamia szereg intersekcji zewnętrznych i wspólnych założeń teoretycznych. Inkluzyjność *crip* może jednak nie być od razu oczywista,

⁴ Warto zaznaczyć, że szczegółowe wyjaśnienia dotyczące zarówno *crip studies*, jak i pozostałych postortodoksyjnych modeli badawczych Dan Goodley zawarł dopiero w drugim wydaniu podręcznika *Disability Studies. An Interdisciplinary Introduction* z roku 2017, w ostatnim rozdziale, którego brakuje w wydaniu pierwszym z roku 2011.

⁵ Język polski nie oddaje w pełni właściwego znaczenia *crip* w języku angielskim. Po pierwsze, jest to określenie slangowe wobec oficjalnej wersji wyrazu, czyli *cripple* (*Crip is a slang term for the words cripple*; za: [https://en.wikipedia.org/wiki/Crip_\(disability_term\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Crip_(disability_term)), dostęp 29.01.2021). Po drugie – jest to nazwa znanego gangu *Crips* z Kalifornii, co sprawia, że również angielskie źródła zwracają uwagę na ten fakt (<https://simple.wikipedia.org/wiki/Crips>, dostęp 29.01.2021), odróżniając *crip* jako termin powiązany z niepełnosprawnością i przestrzegając przed myleniem obu zastosowań (zob. <https://www.wright.edu/event/sex-disability-conference/crip-theory>, dostęp 27.04.2019). Z tego również powodu wydaje się zasadne uwzględnienie, że wyraz *crip* najlepiej tłumaczyć jako „okaleczony”, znaczenie „kaleka” rezerwując dla wyrazu *cripple*. Analizie językowej rzeczownik *crip* i czasownik *to cripple* poddała także Rzeźnicka-Krupa (2019b, s. 141), dodając za Urbackim (2012) tłumaczenia „paralitik” i „paraliżować”, a także zwracając uwagę na to, że wyrażenie *crip culture* należy rozumieć dwuznacznie, a więc jako „kulturę Kalek/Freaków”, ale także w znaczeniu kultury, która „kaleczy, uszkadza”.

dlatego w zasobach sieciowych łatwo się natknąć na bardzo dosłowne wyjaśnienia tej kwestii, których popularyzatorski charakter stanowi dobre podłoże bardziej zaawansowanej prezentacji *crip theory*:

Crip jest uważany za termin integrujący, reprezentujący wszystkie rodzaje niepełnosprawności: osoby o bardzo rozbieżnych różnicach fizycznych i psychicznych. *Crip* reprezentuje współczesną falę walki o prawa osób niepełnosprawnych i jest „wewnętrznym” pojęciem kultury niepełnosprawności. Nie mylić z nazwą gangu. Termin *crip* w społeczności osób niepełnosprawnych odzwierciedla polityczne odzyskiwanie historycznie obraźliwego terminu „kaleka”, który nie tylko umniejszał osobę do wizerunku brzydoty, ale także wykluczył osoby z нефizycznymi niepełnosprawnościami ze społeczności osób niepełnosprawnych (<https://www.wright.edu/event/sex-disability-conference/crip-theory>, dostęp 27.04.2019).

Crip studies są efektem przemian kulturowego modelu niepełnosprawności i aktywizmu osób identyfikujących się zarówno ze społecznością ludzi z niepełnosprawnością, jak i ze środowiskiem *queer*, ale z ważnym zastrzeżeniem dotyczącym doświadczania wykluczenia z grup, w ramach których stanowią „mniejszość w mniejszości” (Guter 2004, s. xviii). Teoria *crip* zbudowana jest wokół tego doświadczenia, ale także jako wyraz potrzeby integracji krytycznych teorii społecznych i prądów myślowych – poststrukturalizmu, postkolonializmu, antykapitalizmu (neomarksizmu), feminizmu (zwłaszcza czarnego) – w celu wypracowania własnej perspektywy badawczej. Oczywisty jest zatem kolaż badań humanistyczno-społecznych i wiodąca rola dekonstrukcji i ideologicznej krytyki jako metod analizy tekstów kultury w celu łączenia rekonstrukcji historii prezentujących doświadczanie niepełnosprawności z fantazjami na jej temat (Goodley 2017, s. 193). Podejście krytyczne to także inicjowanie zmiany, dlatego „perspektywa *crip* stara się przekształcić daną przestrzeń przez ujawnienie wykluczeń, które ją tworzą” (McRuer 2012, za: Goodley 2014, s. 141).

Spójność teorii *crip* i *queer* manifestuje się podobnym ujęciem relacji cielesność/płciowość–normatywność, co oznacza analogiczny sposób rozumienia wyrażen: „dominująca sprawność/męskość” i „obowiązkowa sprawność/heteroseksualność”. Jacek Kochanowski (2009, s. 93), przybliżając teorię *queer* polskiemu odbiorcy, wykorzystał kategorię spektaklu i gry, której „podstawową cechą (...) jest struktura męskiej dominacji oraz obowiązkowego heteroseksualizmu. Narzędziem stabilizacji tego systemu są normatywne kategorie płci, których

celem jest zarządzanie ciałem i pożądaniem”. Identyfikacja kategorii dominujących – męskości (heteroseksualności)/sprawności – jest pierwszym krokiem podejścia krytycznego, demaskującego w dalszej kolejności przejawy przemocy, czyli wykorzystania dominującej pozycji w celu pozbawienia podmiotu nienormatywnego, w mniejszości (tu wyjątkiem jest kategoria kobiecości) lub podległego, jego cech tożsamościowych – poczynawszy od sfery symbolicznej, przez marginalizację i wykluczenie, a na fizycznej eksterminacji kończąc. Ponownie należy podkreślić, że wykluczenie dotyczy także pozycji „mniejszości w mniejszości”, dlatego teoria *crip*

przyjmuje, że niepełnosprawność jest realną, zróżnicowaną tożsamością, którą należy rozpoznać, uznać i celebrować. Podkreśla znaczenie przecięcia rozpoznanej tożsamości niepełnosprawności z innymi wymiarami tożsamości. Potwierdza historyczne wykluczenie różnych grup ze społeczności osób niepełnosprawnych (osób kolorowych, gejów, lesbijek, transpłciowych) (<https://www.wright.edu/event/sex-disability-conference/crip-theory>, dostęp 27.04.2019)⁶.

Ważnym aspektem podejścia intersekcyjnego, zainicjowanego na gruncie czarnego feminizmu (Crenshaw 1989) i rozwiniętego w ramach feministycznych studiów o niepełnosprawności (Garland-Thomson 2002), jest dostrzeżenie potrzeby i sensu budowania sojuszy (*allience*), co wynika wprost z idei przecinania się różnych doświadczeń, a przekłada na wzmocnienie teoretycznej spójności i potencjału krytycznego. Za motto czarnego feminizmu może uchodzić teza sformułowana jeszcze w latach 80. ubiegłego wieku przez przedstawicielkę tego nurtu, Audre Lorde (1984, s. 138, za: Bailey, Mobley 2019, s. 20–21): „Nie ma czegoś takiego jak

⁶ Na łamach opiniotwórczego tygodnika, jakim jest „Polityka”, ukazał się felieton Jana Hartmana (2018, s. 104), w którym filozof zaprezentował własną analizę relacji wyrażonej w tytule tekstu jako *Władza i kalectwo*. Bez żadnych bezpośrednich odwołań do dorobku studiów o niepełnosprawności (np. przewartościowań w obrębie społecznego modelu niepełnosprawności), a tym bardziej do założeń teorii *crip*, autor stara się uświadomić czytelnikowi problematyczność semantyczną i społeczną „niepełnosprawności”, wskazując zarazem powody wykluczenia „kalectwa” ze sfery językowej i publicznej: „Słowo *niepełnosprawny* jest piętnujące, w zawołowany sposób negując realność choroby jako czegoś, co stawia przed społeczeństwem wyzwanie. Jeszcze niedawno mówiło się *kaleka*, *kalectwo*. Jednak z czasem te słowa (podobno pochodzące z tureckiego i znaczące tyle, co *ułomny*, *ułomność*) zaczęły brzmieć coraz bardziej nieprzyjemnie i piętnująco. Zwłaszcza że *kaleka* zdaje się niemalże redukować całą osobę do jej ułomności. Sięgnięto więc do łacińskiego, acz upowszechnionego przez Francuzów, słowa *niesprawny*, czyli *inwalida*. Jako że *inwalida* dla niektórych nadal brzmiał zbyt dosłownie, a w dodatku nazbyt wojskowo-wojennie, pionierzy polskiej poprawności politycznej epoki transformacji wymyślili, a raczej przejęli z Zachodu *niepełnosprawnego*”.

walka o jedną sprawę, ponieważ nie prowadzimy życia w pojedynkę”. W ten sposób podkreślona jest nie tylko wartość wspólnego wykorzystania kontestacyjnych i krytycznych nurtów myśli społecznej, ale wyrażony jest także sprzeciw wobec przenoszenia na grunt studiów o niepełnosprawności praktyk typowych dla kultury ablistycznej, a więc przede wszystkim wieloaspektowo motywowanego przekonania o samowystarczalności. Przełamywanie stereotypów i obalanie mitów, które nie są obce żadnemu środowisku, a więc również tym walczącym o prawa (różnych grup społecznych doświadczających wykluczenia i przemocy), staje się oczywiste w ramach podejścia intersekcyjnego i docenienia znaczenia sojuszy:

Queer wypacza logikę normatywu. Postkolonializm dekonstruuje racjonalność tego, co zachodnie. Feministyczne badania niepełnosprawności podważają pewność męskiego nurtu niepełnosprawności. Te ramy obalają standardy (ablistycznej) kultury, tzw. mit samodzielności i izolacjonistycznego indywidualizmu, który potępia relacje intersubiektywne – takie jak sprawowanie lub przyjmowanie opieki – jako oznaki uzależnienia regresywnego. Sojusze są możliwe (Mintz 2002, s. 167, za: Goodley 2011, s. 161).

Sojusze są niezbędne, gdyż krytyczny wymiar nowych studiów o niepełnosprawności nie może zostać sprowadzony jedynie do demaskowania wykluczających praktyk, bez uwolnienia potencjału kontestacyjnego. Wspólnota doświadczeń grup marginalizowanych i wykluczanych przekłada się na spójność prowadzonych badań i aktywności społecznej. W kontekście kulturowym wyłania się natomiast połączenie materialnego pojmowania cielesności z performatywnością, tworząc model podważający zarówno oczywiste w swym potocznym wymiarze kwestie normatywne (wyglądu, motoryki, języka), jak i głęboko zakorzenione stereotypy wiążące niesprawność fizyczną/umysłową z biernością i pełną zależnością. Najważniejsze wydaje się zatem pytanie o źródła i mechanizmy „urządzania i ujarzmiania ciał”, na które Michel Foucault udzielił odpowiedzi wyjaśniającej, przynajmniej częściowo, polityczne i socjoekonomiczne ułożenie współczesnych teorii *crip* i *queer*:

Biowładza była (...) niezbędnym elementem rozwoju kapitalizmu – mógł przetrwać jedynie za cenę kontrolowanego wtłoczenia ciał w aparat wytwórczy i dostosowania zjawisk populacyjnych do procesów ekonomicznych (Foucault 2000, s. 123).

Opór, bunt, kwestionowanie to w swej istocie naturalne konsekwencje (od)zyskiwania świadomości, co jest zarówno ogólnoludzkim doświadczeniem rozwojowym, jak i charakterystyką dążeń emancypacyjnych grup ze „zranioną tożsamością”, długotrwale stygmatyzowanych i defaworyzowanych (Goffman 2005; Czerepaniak-Walczak 2006). Z tego powodu „teoria *crip*, wyłaniając się z tradycji studiów kulturowych, kwestionuje porządek rzeczy, rozważając, w jaki sposób i dlaczego został on skonstruowany i uznany za naturalny” (McRuer 2006, s. 2). Bycie częścią lub uczestnikiem jako sojusznik „kultury kalek” jest „wyrazem oporu i podejmowania gry z pełnosprawnym społeczeństwem, której stawką jest przeformułowanie kulturowych narracji normatywności i (nie)pełnosprawności” (Rzeźnicka-Krupa 2019, s. 142). Wpływ poststrukturalizmu na początki kulturowych badań niepełnosprawności wiązał się z równoległym formułowaniem pytań dotyczących istoty kulturowej hegemonii normatywności i mechanizmów jej przełamania, a także z uwypukleniem kwestii tożsamościowych, co doprowadziło do sformułowania pytań najogólniejszych i najważniejszych zarazem: „co to znaczy być osobą niepełnosprawną czy też częścią kultury niepełnosprawności” (Barnes, Mercer 2009, s. 108–109).

Kwestię biopolityki i niepełnosprawności, rozwiniętą w analizach poświęconych neoliberalizmowi, ablenacjonalizmowi (*ablenationalism*) i peryferyjnemu ucieleśnieniu (*peripheral embodiment*), wykorzystali Mitchell i Snyder (2015), by włączyć do swoich wcześniejszych ustaleń w zakresie kulturowych studiów o niepełnosprawności kategorie wypracowane na gruncie teorii *crip*. W swojej nowej książce twórcy koncepcji protezy narracyjnej łączą rozważania poświęcone obecności osób z niepełnosprawnością w zglobalizowanej i konsumpcyjnej kulturze (w wymiarze prosumenckim, a więc zarówno jako jej bierni konsumenci, jak i aktywni twórcy), z analizą nowych aspektów udziału alternatywnych podmiotów *crip/queer* w filmie, literaturze, mediach i sztuce. Domykana jest w ten sposób przestrzeń transformacji kulturowego modelu niepełnosprawności w przyjętej przeze mnie relacji wiążącej koncepcję protezy narracyjnej z *crip studies*. Nie jest to, rzecz jasna, domknięcie pełne, lecz jedynie wyznaczenie perspektywy analitycznej, w ramach której wymienione kategorie odgrywają szczególnie ważną rolę nośników kluczowych sensów i znaczeń, wokół których został zbudowany i rozwinięty kulturowy model niepełnosprawności.

Tę ciągłość i perspektywiczność przyjętych kategorii w znamienny sposób potwierdza przywołana właśnie książka Mitchella i Snyder (2015), w której autorzy rozwijają także swoją inną koncepcję – „kulturowych lokacji” niepełnosprawności

(Snyder, Mitchell 2006), połączoną przez Goodleya (2011, s. 15) jako *dyslokacja* (*dislocation*) z *dysmodernizmem* (*dismodernism*) Davisa (2002) w celu wskazania pojęć w spójny sposób określających „rzeczywistość kulturową” osób z niepełnosprawnością. Wskazane pojęcia wykorzystane zostaną w kolejnych częściach niniejszego opracowania, natomiast w tym miejscu, kończąc podjęte wątki i sygnalizując kolejne, chciałbym nawiązać do sposobu powiązania przez Mitchella i Snyder kontekstu socjoekonomicznego z analizami kulturowymi. Zwracają oni bowiem uwagę, że rzeczywistość neoliberalna ujawnia paradoksalne zjawisko sukcesu niektórych osób z niepełnosprawnością, objawiające się w formie „większej społecznej widoczności i partycypacji” (Mitchell, Snyder 2015, s. 3–4). Zagadnienie to zostało już dostrzeżone i przeanalizowane w perspektywie ogólnych prawideł ekonomicznych (Palmer 2011; Lipski 2018; Garbat 2017; Wlazło 2019b), ale ma także swoje znaczenie jako kategoria badań kulturowych, co wiąże się bezpośrednio zarówno z kwestią semantycznej płynności i inkluzywności kategorii *crip/queer*⁷, jak i określenia mechanizmów становienia bierności i odzyskiwania sprawstwa w przestrzeni znaków i znaczeń kulturowych.

1.2. Stanowienie bierności i odzyskiwanie sprawstwa – nie/sprawność, nie/samodzielność, nie/doskonałość

Budowanie nowej wiedzy wokół niepełnosprawności było w dużej mierze uzależnione od dostrzeżenia, wyjaśnienia oraz zaakceptowania płynności i różnorodności tego zjawiska. Jednym z wymiarów tej sytuacji stało się nagromadzenie terminologii odzwierciedlającej potrzebę wyrażenia znaczeń wpływających z uwzględnienia przemian w obrębie samych studiów o niepełnosprawności. Część tych przeobrażeń została zarysowana w poprzednim podrozdziale na przykładzie kulturowo ujętej relacji niepełnosprawność–kalectwo (*disability–cripple*). O ile jednak *crip studies* stanowią wyraźnie określoną część ogólnych *disability studies*, o tyle podobny stosunek *disability studies* i *dis/ability studies* nie jest już tak oczywisty, a ich proste zestawienia jako wyrażen językowych może być niejasne bez wnikięcia w istotę procesów odkrywania, dokumentowania i opisywania współzależnych obszarów zdolności (*ability*) i ich braku (*disability*). Tak właśnie,

⁷ Mitchell i Snyder (2015, s. 3 i n.) zaproponowali termin inkluzjonizm (*inclusionism*), który zostanie przybliżony w następnym podrozdziale.

w ogólnym wymiarze, ujmowany jest sens nowego podejścia do badań zjawiska niepełnosprawności, co za Goodleyem (2014) można uznać za właściwy zwrot kategorialny we współczesnych studiach o niepełnosprawności, związany z rozbudowanymi analizami teoretycznymi kategorii dysablizmu i ablizmu.

Przybliżenie kategorii *dis/ability studies* wymaga jednak wcześniejszego uporządkowania struktury nowych podejść w ramach studiów o niepełnosprawności, odnotowując w pierwszej kolejności – sygnalizowaną już wcześniej – nieobecność tychże ujęć w pierwszym wydaniu interdyscyplinarnego wprowadzenia do studiów o niepełnosprawności Goodleya (2011). Cztery nowe podejścia zostały zaprezentowane w drugim wydaniu książki brytyjskiego badacza, który uznał je za wyraz krytycznych studiów o niepełnosprawności sformułowanych jako intersekcja niepełnosprawności z politycznie ujętymi kategoriami „klasy społecznej, płci kulturowej, seksualności, rasy i etniczności” (Goodley 2017, s. 191). Strukturę nowych modeli teoretyczno-badawczych krytycznych studiów o niepełnosprawności tworzą zatem: *crip studies* (studia o kalectwie), *critical studies of ableism* (krytyczne studia ablizmu), *Global South studies* (studia o globalnym Południu) i wreszcie – *dis/ability studies* (studia o nie/sprawności). Przytoczenie w pierwszej kolejności nazw oryginalnych ma stanowić ilustrację trudności tłumaczeniowych i słabej obecności wymienionych terminów w polskim piśmiennictwie w wersji spolszczonej. W istocie prostszym zadaniem jest wyjaśnienie rozbudowanych znaczeń kryjących się za poszczególnymi podejściami niż adekwatne tłumaczenie ich nazw oryginalnych⁸.

Znaczenie *dis/ability studies* wiąże się z zastosowaniem ukośnika jako jednego ze znaków pisarskich, umożliwiających manipulowanie zakresami semantycznymi zarówno niepodzielnego wyrazu, jak i wyodrębnionych graficznie elementów składowych. Do tej możliwości odnosi się Goodley, w następujący sposób definiując przedmiot *dis/ability studies*:

Nie/sprawność [*dis/ability*] oznacza sposoby, zgodnie z którymi niepełnosprawność i dysablizm (oraz niepełnosprawność i sprawność) mogą być rozumiane jedynie równocześnie, we wzajemnej relacji. Przecięcie ukośnikiem i podzielenie terminu oznacza złożone sposoby przenikania się przeciwieństw (Goodley 2017, s. 198).

⁸ W całym tekście staram się używać wyrażenia „studia o niepełnosprawności” zamiast „studia nad niepełnosprawnością”, ale nie prezentuję osobnego uzasadnienia, gdyż takie zostały już poczynione w polskich tekstach, z którymi identyfikuję swoje stanowisko w tej kwestii (Podgórska-Jachnik 2016, s. 19; Rzeźnicka-Krupa 2019, s. 12; Pamuła, Szarota, Usiekiewicz 2018, s. 9).

Binarność wynikająca z fizycznego podziału wyrazu ma być przede wszystkim sygnałem podjęcia przekrojowej i wieloaspektowej analizy złożonej całości. Można stwierdzić, że taka ortograficzna procedura jest najprostszym wyrazem zachęty do myślenia łączącego komplementarne aspekty analizy i syntezy znaczeń. Z tego powodu niezbędne jest wyraźne wskazanie, który element układu jest w danym momencie przedmiotem szczegółowego objaśnienia. W przypadku *dis/ability* (nie/sprawności) nacisk położony na sprawność (*dis/ability*) uwypukla kwestie samostanowienia i walki o prawa, łączone z hasłami *self*-adwokatury (*self-advocacy*) i *People First*, natomiast podkreślenie części negacyjnej *nie*/sprawności (*dis/ability*) wiąże się z powiązaniem nowych form aktywności osób z niepełnosprawnością z kategoriami współzależnego życia/mieszkania (*interdependent living*) i rozproszonych kompetencji (*distributed competence*) (Goodley 2017, s. 198). Takie ujęcie fenomenu niepełnosprawności wiąże się nie tylko z krytycznym podejściem do ablistycznej rzeczywistości, ale jest także wyrazem krytyki wewnętrznej, obejmującej chociażby społeczny model niepełnosprawności i powrót do uszkodzenia jako kategorii dopełniającej kompleksową charakterystykę zjawiska (Crow 1996; Hughes, Paterson 1997; Sherry 2016).

Dla niniejszego projektu ważne jest zarówno określenie specyficznych znaczeń pojawiających się wraz z zastosowaniem nowej nomenklatury, jak i szczegółowe odniesienie do potencjału krytycznego *dis/ability studies*. W zestawie pojęć kształtujących taką wizję studiów skupionych wokół fenomenu niepełnosprawności do szczególnie ważnych należą dysmodernizm (*dismodernism*) Davisa (2002) i dyslokacja (*dislocation*), wprowadzone przez Snyder i Mitchella (2006), których połączenie rzuca nowe światło na paradoksalną trwałość i zmienność doświadczeń osób z niepełnosprawnością w ponowoczesności. Przykładem wspólnego obszaru obu koncepcji jest eugenika – jej trwałe i zmienny zarazem wpływ na życie osób z niepełnosprawnością. Davis (2006b, s. 233), poszukując właściwych kontekstów dysmodernizmu, zauważył, że eugenika połączyła w połowie XIX wieku badania antropologiczne z rozwojem dyskursów poświęconych rasie, płciowości i seksualności. Medykalizacyjny i wykluczający wpływ eugeniki nie zatrzymał rosnącej świadomości emancypacyjnej kolejnych grup (kobiet, osób kolorowych, homoseksualistów, klasy pracującej), wspólnie ujmowanych w dominującym wówczas modelu antropologicznym jako „słabe i zdegenerowane”. Zbieżność „kategorii ucisku” z dużo później ukształtowanym dyskursem wokół niepełnosprawności nie jest przypadkowa, z czego skorzystał Davis, wprowadzając pojęcie dysmodernizmu. Perspektywa *postmodernistyczna* umożliwia nowe spojrzenia na

wszystkie kategorie tożsamościowe, a niepełnosprawność (*disability*) z jej płynnością, niestabilnością i coraz bardziej oczywistą interseksjonalnością jest szczególnie przydatna do opisu rzeczywistości z perspektywy *dysmodernistycznej*. W wersji argumentacyjnej samego Davisa, odwołującego się do dylematów związanych z efektywnością kształtowania pojęcia tożsamości w kontekście przejścia od jej esencjalistycznego do konstruktywistycznego i performatywnego ujmowania, kwestia ta została przedstawiona następująco:

Niepełnosprawność oferuje nam sposób ponownego przemyślenia niektórych z tych dylematów, ale myślę, że aby to zrobić, powinniśmy ponownie przeanalizować tożsamość niepełnosprawności i zrobić to bez wzbraniania się, bez wahania, ponieważ możemy cofnąć się w swojej wiedzy. Podobnie jak w przypadku rasy, płci i orientacji seksualnej, jesteśmy w trakcie wielkiego ponownego badania. Niepełnosprawność, jako najpóźniej ujawniona grupa tożsamościowa w tym zestawieniu, oferuje nam właśnie taką tożsamość, która jest być może najmniej odporna na ogólną zmianę lub zmianę myślenia o tożsamości. I co najważniejsze, jak będę argumentował, niepełnosprawność może okazać się tożsamością, która łączy inne tożsamości, zastępując pojęcie postmodernizmu czymś, co chcę nazwać „dysmodernizmem” (Davis 2006a, s. 233).

Prezentację i analizę „kulturowych lokacji niepełnosprawności” Snyder i Mitchell (2006) rozpoczynają w tym samym punkcie historycznym, który posłużył Davisowi do zainicjowania rozważań nad przemianami tożsamości i do skonstruowania koncepcji *dysmodernizmu* w wieku XIX, w szczycie epoki industrialnej i eugenicznej antropologii. Eugenikę łączą wprost z ugruntowaniem dewiacyjnego postrzegania niepełnosprawności i rozwojem powszechnie znanych praktyk opresyjnych – od instytucji charytatywnych i edukacyjnych zaczynając, przez regulacje dotyczące małżeństwa, sterylizację i instytucjonalizację, po planową eksterminację. Mianem „kulturowych lokacji niepełnosprawności”, a więc *dyslokacji* (za: Goodley 2011, s. 15), autorzy określają te obszary kulturowe, w których umieszczani są ludzie z niepełnosprawnością, często wbrew ich woli. W obszarach tych można bez problemu doszukać się współczesnego „echa eugeniki”, a należą do nich np. „międzynarodowy przemysł badań nad niepełnosprawnością, chronione warsztaty dla *wielorako upośledzonych* [„*multi-handicapped*”], medycznie ugruntowane i dokumentalne filmowe reprezentacje niepełnosprawności, a także aktualne akademickie trendy w badaniach dotyczących niepełnosprawności” (Snyder, Mitchell 2006, s. 3).

Ważnym aspektem wymienionych lokacji jest ich zamknięcie, to znaczy nieustające separowanie niepełnosprawności jako nieużytecznej społecznie, szkodliwej dewiacji, pomijanej, ignorowanej i wciąż niewidocznej w przestrzeni otwartej, której nie można z tego powodu scharakteryzować jako realnie inkluzywnej i przygotowanej na równościową partycypację. Przełożenie tych założeń na analizę konkretnych tekstów kultury zostanie jeszcze w niniejszym opracowaniu wykorzystane, natomiast w tym miejscu niezbędny jest powrót do wprowadzonego już wcześniej pojęcia „inkluzjonizmu”, które Mitchell i Snyder wykorzystali jako termin

w specyficzny sposób kojarzony z funkcjonowaniem niepełnosprawnych ciał w świecie polityki neoliberalnej. Co najważniejsze, inkluzjonizm znalazł swoje najsilniejsze retoryczne ułożenie w niezliczonych misjach różnorodności rozwijanych przez edukację publiczną. Inkluzjonizm zaczął oznaczać przyjęcie praktyk opartych na różnorodności, poprzez które włączamy tych, którzy wyglądają, działają, funkcjonują i czują w różny sposób; jednak w tym miejscu twierdzimy, że inkluzjonizm przesłania przynajmniej tyle, ile ujawnia (Mitchell, Snyder 2015, s. 4)⁹.

Kolejny paradoks, tym razem dobrej inkluzji, polega na tym, że idea różnorodności wzmacnia w istocie normatywność, gdyż ciała cechujące się zróżnicowaniem stają się niewidzialne w wyniku inkluzywnego ujednolicenia. Inkluzjonizm nieprzypadkowo brzmi jak wszystkie inne „-izmy”, które skrupulatnie opisują istotę człowieczeństwa (humanizm) i wszelkich aspektów funkcjonowania człowieka indywidualnie lub w grupie (przykładowo – od idealizmu i materializmu, przez behawioryzm i konstruktywizm, po neoliberalizm i konsumpcjonizm). Analiza rzeczywistości neoliberalnej ujawnia szczególnie dużo niejasności i niekonsekwencji w zakresie opisywania ludzkich ciał w kontekście ich materialistycznego zróżnicowania. W perspektywie studiów rasowych, na którą powołują się Mitchell i Snyder (2015, s. 4), oznacza to, że

być może obietnicą różnorodności jest to, że można ją zarówno dodać do tych ciał, które „wyglądają inaczej”, jak i oddzielić ją od tych ciał jako znak włączenia

⁹ Liczę na to, że w kontekście sformułowanej wątpliwości przywołani autorzy poparliby przynajmniej część mojej własnej argumentacji (Wlazło 2019a), przedstawionej w artykule, w którym starałem się pokazać inkluzję jako drogę do integracji, a nie jej rozwinięcie i cel, jak to bywa formułowane zwłaszcza w kontekście wspomnianych w cytacie praktyk edukacyjnych.

(jeśli obejmuje je różnorodność, to wszyscy jesteśmy włączeni). Obietnicę różnorodności można zatem określić jako problem: znak włączenia sprawia, że oznaki wykluczenia znikają (Ahmed 2012, s. 65).

Zastrzeżenia wobec przemocowej wersji inkluzji, pozbawiającej różnorodność mocy płynącej z głęboko zróżnicowanych ludzkich tożsamości, można – nie bez pewnego nadużycia intelektualnego, ale z korzyścią wynikającą z obrazowości przykładu – zestawić z porównawczym ujęciem dysablistu i ablistu. Oba terminy wskazują na dyskryminację wynikającą z określonych cech podmiotu jej doświadczającego, ale o ile dysablist dotyczy wyłącznie osób z niepełnosprawnością, o tyle ablistu doświadczają bezwyjątkowo wszyscy ludzie. Tezę tę potwierdza i dookreśla podstawowa implikacja *dis/ability studies*: „osoby nie(pełno)/sprawne są wykluczone z ablistycznej kultury, społeczeństwa i gospodarki, promujących ideały i ambicje, których także osoby pełnosprawne nie są w stanie osiągnąć” (Goodley 2017, s. 198). Ważną częścią układu kultura–społeczeństwo–gospodarka jest edukacja, dlatego relacja terminów integracja (szkolna) i inkluzja (edukacyjna) przypomina zależność dysablistu i ablistu – integracja jako model kształcenia uczniów z niepełnosprawnościami i inkluzja jako edukacja dla wszystkich¹⁰.

Problemem jest charakterystyka szkoły (szkolnictwa) jako rzeczywistości podtrzymującej i promującej ideały neoliberalno-ablistyczne, a zatem spójne raczej z ekskluzywnością niż inkluzją, rozumianą nie jako chwytliwe hasło nieprzemyślanej polityki społecznej, ale w kontekście ustaleń krytycznych studiów o niepełnosprawności. Oznacza to chociażby uwzględnienie prezentowanych założeń teorii *crip* i *queer*, a więc formułowanych na ich gruncie problemów (pytań) znacznie wykraczających poza przygotowanie przestrzeni, dostosowanie metod kształcenia, a nawet zmianę społecznych postaw. Obowiązujące dyskursy cielesności podtrzymują realną ekskluzję uczniów z otyłością, homoseksualnych,

¹⁰ Ponownie pojawia się potrzeba nawiązania do aktualnych wydarzeń, które dotyczą przygotowywanych zmian w zakresie orzecznictwa i wsparcia uczniów ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi w warunkach edukacji włączającej. Proponowane zmiany, oficjalnie uzasadniane ideami „edukacji dla wszystkich”, a nie racjonalizacją kosztów drogiego systemu, są przedmiotem zarówno debat praktyków i teoretyków edukacji specjalnej, jak i dyskursu publicystycznego, ilustrującego równoczesną akceptację idei edukacji inkluzyjnej i obawy związane z jej realizacją (pełna likwidacja szkół specjalnych, przekształcenie poradni psychologiczno-pedagogicznych w centra dziecka i rodziny, zmiany w subwencji na kształcenie specjalne uczniów z autystycznym spektrum zaburzeń) (zob. <https://wyborcza.pl/7,75968,26588048,to-grzebanie-w-bombie-beda-zmiany-w-subwencji-na-ksztalcenie.html>, dostęp 2.02.2021; https://wyborcza.pl/7,75398,26732025,pis-szykuje-kolejna-rewolucje-w-szkole-oszczedza-na-diagnozie.html#S.main_topic-K-C-B.I-L.1.duzy:undefined, dostęp 2.02.2021).

z niepełnosprawnościami fizycznymi i umysłowymi, co można odnieść z jednej strony do prostych, codziennych przykładów izolacji w grupie (inkluzyjnej), np. w trakcie zajęć wychowania fizycznego, a więc szczególnie ważnych w kontekście norm cielesnych, ale z drugiej strony należy uwzględnić równie realne i dość powszechne przykłady mowy nienawiści i akty przemocy inspirowane heteroseksizmem, trans/homofobią, dys/ablizmem, dyskryminacją z powodu otyłości (Sykes 2009).

O edukacji inkluzyjnej w wersji krytycznych studiów o niepełnosprawności należy zatem myśleć w kontekście jej kaleczenia (*cripping*), czyli pełnej świadomości zróżnicowania i niedopasowania, a także realnego doceniania odmienności jako doświadczenia tożsamościowego. Goodley (2014, s. 105), wprowadzając kategorię kaleczenia edukacji (*cripping education*), proponuje znaną już formę przejścia między tradycyjną i nową terminologią – z niewielką zmianą graficzną i dużą zmianą znaczenia: „będąc niepełnosprawną_ym, stając się nie(pełno)/sprawną_ym”. Inkluzywność, inkluzjonizm wypadają zupełnie inaczej, jeśli uwzględni się założenia teoretyczne i dorobek badawczy wszystkich podejść w ramach krytycznych studiów o niepełnosprawności, z niezmiennie ważnym ich ułożeniem w szerszych kontekstach krytycznego, intersekcyjnego feminizmu, postkolonializmu i teorii *queer*. Ukośnik w wyrazie nie/sprawność (*dis/ability*) jest wyrazem niezgody nie tylko na dopasowanie i wtórną anonimowość, ale także na wszelkie działania niweczące starania o odzyskanie materialnych ciał i zawłaszczonej tożsamości. W materialistyczno-feministycznej koncepcji niepełnosprawności i (nie)dopasowania Garland-Thomson zawarła następujące wyjaśnienie:

Tak więc, podczas gdy korzyścią z dopasowania jest materialna i wizualna anonimowość, kosztem dopasowania jest być może samozadowolenie z powodu sprawiedliwości społecznej i brak wrażliwości na materialne doświadczenia. Twierdziłabym, że niedopasowanie rozpala żywe uznanie naszej cielesności i przypadkowości ludzkiego ucieleśnienia (Garland-Thomson 2011, s. 598–599, za: Goodley 2014, s. 105).

Sens przytoczonej wypowiedzi w szczególny sposób koresponduje z jeszcze inną kategorią analityczną, wprowadzoną przez Lauren Bertlant (2010) i wykorzystaną przez Goodleya (2014, s. 137–140) w celu przybliżenia konsekwencji płynących z neoliberalno-ablistycznych realiów współczesności. Implikacją szczególnie istotną jest w tym przypadku „okrutny optymizm” (*cruel optimism*), którego

znaczenia zostały rozbudowane wokół rozważań związanych z sytuacją/pozycją ekonomiczną osób z niepełnosprawnością, a właściwie osób nie/sprawnych. Tym razem kluczowym kontekstem jest powiązanie zjawiska niepełnosprawności z pracą i konsumpcją, ale w ujęciu, które bardzo obszernie i wnikliwie przedstawiła ostatnio Agnieszka Woynarowska (2020), pisząc o pracy osób z niepełnosprawnością intelektualną w kontekście „gry w/o emancypację”. Optymizm wiązany z rosnącym dobrobytem, możliwością pracy, zarabiania pieniędzy, a także ich wydatkowania na liczne i łatwo dostępne dobra, w oczywisty sposób jest tonowany przez niemożność pełnego zaspokojenia rosnących potrzeb, co koreluje z ablistycznie formułowanymi, nieosiągalnymi standardami życia. Okrucieństwo tego optymizmu ujawnia się jednak, zgodnie z sensem dysablizmu, o wiele radykalniej w odniesieniu do osób z niepełnosprawnością, a istota tej zależności polega na „przywiązaniu do konsumpcyjnego i pracowitego dobrego życia”. Okrutna pułapka tego stanu polega na uzależnieniu od kapitalistycznej produkcji, która jest jednocześnie usprawniająca (*enable*) i uniesprawniająca (*disabling*) (Goodley 2014, s. 138). Efektem jest podział konsumentów/obywateli, czego wyrazem jest także przecięta postać pojęcia nie/sprawność.

Powołując się na opracowania badaczy z kręgu ekonomicznych studiów o niepełnosprawności (Abbas 2017; Soldatic, Chapman 2010; Russell 2002, 2019), Woynarowska (2020, s. 90) zgromadziła zgodne poglądy na temat fałszywego pojmowania znaczenia pracy w życiu osób z niepełnosprawnością i przypisywania tejże podstawowego sensu w kontekście uczestnictwa społecznego i budowania osobistej wartości. Wykluczenie dotyczące osób całkowicie niezdolnych do pracy, nieefektywnych, niewystarczająco „sprawnych w pracy” wymaga zestawienia z dyskryminującymi regulacjami na rynku pracy, uniemożliwiającymi bądź ograniczającymi możliwość pracy, czego konsekwencją jest trwanie uniesprawniającego modelu rozwiązań pomocowo-charytatywnych.

Przybliżenie znaczenia „okrutnego optymizmu” prowadzi do ujawnienia jego trzech intencji, w których wyrażona została natura poruszanego problemu. Próba określenia tejże natury uruchamia skojarzenia z tragizmem jako kategorią filozoficzną (etyczną), a nie tylko literacką (estetyczną), co umożliwia analizowanie sił kształtujących ludzkie doświadczenie w kontekście oksymoronicznej (tragicznej) stałości rozproszenia i nietrwałości (Scheler 1986). Jednym z celów niniejszego opracowania jest określenie spójności tragicznych i heterologicznych konotacji wizerunku literackich bohaterów z niepełnosprawnością intelektualną (Wlaziło 2013) ze sposobami wykorzystania zjawiska, a zarazem motywu

niepełnosprawności w sztuce filmowej, identyfikowanymi z zastosowaniem kategorii analitycznych krytycznych, kulturowych studiów o niepełnosprawności.

Pierwszą okrutną intencję Goodley (za: Bertlant 2007) sformułował następująco:

jest [ona] praktyką powolnej śmierci, pojęciem odnoszącym się do fizycznego wyczerpywania się populacji i degradacji ludzi w tej populacji, co jest niemal warunkiem definicyjnym ich doświadczenia i historycznej egzystencji (Goodley 2014, s. 138).

Przypomnijmy, że w ten sposób postrzegany jest wpływ na neoliberalnego człowieka kapitalizmu, co określa rynkowo i utylitarnie ludzką egzystencję od poczęcia/narodzin (ekonomicznie warunkowane: decyzja dotycząca posiadania potomstwa, antykoncepcja i prawo aborcyjne, opieka pre- i perinatalna), przez wczesne dzieciństwo (z jego dopasowywaniem się do standardów rozwojowych i społecznych), kilkunastoletnią obowiązkową edukację (umożliwiającą lub ograniczającą awans społeczny), kilkudziesięcioletnią pracę zawodową (warunkującą i podtrzymującą pozycję społeczną), po wieloetapową starość, stającą się głównym problemem/zmartwieniem bogacącego się świata. Opisowi i demaskowaniu sytuacji osób nie/sprawnych niezamieszkujących krajów WENA (*West Europe North America*), a więc jeszcze inaczej (znacznie gorzej) doświadczających tej pierwszej okrutnej intencji, poświęcone są, włączone w zestaw krytycznych studiów o nie/sprawności, studia nad Globalnym Południem (Ghai 2001).

Druga intencja okrutnego optymizmu wiąże się z przedstawionymi już poglądami dotyczącymi fałszywych tropów analizy pracy osób z niepełnosprawnością, a jest nią

przekonanie, że pracujące i konsumujące ciało zmobilizuje wszystkich nie/(pełno)sprawnych ludzi do przejścia z biedy i nieszczęścia do gładkiej, szybko poruszającej się i zawsze mobilnej przestrzeni produktywnego pracownika (Goodley 2014, s. 138).

Trudno stwierdzić, czy miałyby naukowy sens bezpośrednia konfrontacja z poglądami przeciwnymi „okrutnemu optymizmowi”, a więc na przykład wyrażonymi w publikacji Matta Ridleya (2011), brytyjskiego dziennikarza ekonomicznego, biznesmena i popularyzatora nauki, pt. „Racjonalny optymista. Jak

ewoluuje dobrobyt” (*The Rational Optimist: How Prosperity Evolves*). Warto jednak przywołać ten przykład, ponieważ analiza drugiej intencji okrutnej wersji optymizmu oparta jest na przytoczeniu przykładów osób z niepełnosprawnością, które odniosły sukces ekonomiczny. W kontekście analizowanej drugiej intencji okrutnego optymizmu, sukces (nie tylko) osoby z niepełnosprawnością jest zawsze okazją do zastanowienia, dlaczego nie jest to doświadczenie bardziej powszechne i jakie są przyczyny takiego stanu rzeczy. Na ile ograniczenia funkcjonalne (fizyczne i umysłowe) można zestawić z ogólnymi i indywidualnymi zarazem cechami osobowościowymi, jak pracowitość, odpowiedzialność, z jednej strony konsekwencja, a z drugiej lenistwo, bierność i lekkomyślność. Przełamanie nieproduktywnej niepełnosprawności rzadkimi przykładami wpasowania się reguły neoliberalnej gospodarki jedynie wzmacnia zasugerowany na początku tego zdania stereotyp, a w konsekwencji „prowadzi do zróżnicowania przeciwnych typów nie/pełnosprawnych obywateli” (Goodley 2014, s. 138). Koncepcja Ridleya jest kusząca w swej warstwie prostego opisu zjawisk historycznych, które doprowadziły do współczesnego dobrobytu. Jednak dość łatwo zauważyć, jak wiele grup społecznych przed długie wieki było wykluczonych z wymiany kulturowej (idei, wiedzy) i ekonomicznej (towarów i usług), które według tego autora stały się podstawą globalnego postępu, gdyż „rozwój kulturowy kumulował się i pędził naprzód, inicjując rozwój ekonomiczny”, a „wymiana jest dla ewolucji kulturowej tym, czym seks dla ewolucji biologicznej” (Ridley 2011, s. 6). Najuczciwsze wydaje się w tej sytuacji zestawienie (zob. Wlazło 2019b) opisów sukcesów niepełnosprawnych przedsiębiorców, co najlepiej wypada w ramach odpowiednio skrojonego dyskursu publicystycznego (zob. Furman 2019), z prezentacją prekarnych doświadczeń wielokroć liczniejszej grupy osób identyfikowanych przez fenomen nie/sprawności, a więc z uwzględnieniem całych rodzin lub różnych grup opiekunów. W tym drugim przypadku dyskurs publicystyczny przyjmuje także dość często rozbudowaną formę reportażową lub wspomnieniową (Hołub 2018; Ananikowa 2016; Bukłaha 2016).

Trzecia intencja okrutnego optymizmu nie tylko rozwija przesłanie dwóch wcześniejszych, ale została przez Goodleya zaprezentowana z wykorzystaniem opisu doświadczeń Europy Wschodniej jako przykładu intensywnych przemian społeczno-ekonomicznych i ich wpływu na funkcjonowanie osób z niepełnosprawnością (Kolárová 2014). Ostatnia z intencji dotyczy „zawłaszczenia nie/(pełno)sprawności dla sprawy kapitalistycznego postępu i nieograniczonego rynku” (Goodley 2014, s. 139), co sprowadza się do jednoznacznego przyporządkowania stanów

„choroby i zaburzenia” do patologicznego wymiaru socjalistycznej przeszłości, przy jednoczesnym połączeniu „zdrowia i sprawności” z wartościami nowego, kapitalistycznego porządku. Zarówno Goodley (2014, s. 139), jak i Kolárová (2014, s. 236) zamieszczają w swych analizach tabelaryczne zestawienie cech dwóch polityczno-ekonomicznych porządków, zapożyczone z opracowania Elaine Weiner (2007), w którym przemiany społeczno-gospodarcze lat 90. ubiegłego wieku w krajach byłego bloku socjalistycznego ujęte zostały w intersekcyjnym wymiarze studiów genderowych i klasowych. Zestawienie to (tabela) zamieszczam w wersji skompilowanej z propozycji Goodleya i Kolárovej, a więc z dodatkiem w postaci binarnych kategorii niesprawności i sprawności, służących poszerzeniu i dookreśleniu pierwotnej propozycji w kontekście *dis/ability studies* i neoliberalno-ablistycznych aspektów okrutnego optymizmu. Wskazując w dalszej części kulturowe osadzenie wszystkich modeli krytycznych studiów o niepełnosprawności, w tym przypadku ze szczególnym uwzględnieniem podejścia skupionego na krajach WENA, sygnalizuję już teraz użyteczność analityczną wskazanych w tabeli kategorii.

Binarny układ kategorii został przez Goodleya wykorzystany, by podkreślić realne uwięzienie osób nie/sprawnych w znaczeniach przyporządkowanych do jednoznacznie wartościowanych obszarów pożądanых (*desirables*) i niechcianych (*undesirables*). Z kolei Kolárová (2014) podkreśliła, oczywisty jej zdaniem, związek skonstruowanych przez Weiner par pojęć z opisem wpływu skutków transformacji ekonomicznej na społeczne pozycjonowanie osób nie/sprawnych. Warto podkreślić, że analizy czeskiej badaczki wpisują się stosowaną terminologią i odwołaniami teoretycznymi w kaleczącą (*cripping*) perspektywę teorii *crip/queer*.

Struktura binarna wyjaśnia ironicznie, że przypisywanie porażki socjalizmowi/komunizmowi funkcjonuje jako projekcja umożliwiająca wyimaginowane sukcesy kapitalizmu. Tabela Weiner ukazuje również, w jakim stopniu ekonomiczne wskaźniki i struktury stały się kryteriami i cechami określającymi oceny społeczeństw; w rzeczywistości połączenie wolności z gospodarką rynkową utrzymuje się jako hegemoniczna wizja aż do chwili obecnej. To jest okrutne następstwo okresu transformacji (Kolárová 2014, s. 236–237).

Tabela. Okrutny optymizm: tworzenie nie/pożądanych (za: Goodley 2014, s. 139)

Niechciana / Gospodarka planowana	Pożądana / Gospodarka rynkowa
Niesprawny	Sprawny
Zły	Dobry
Socjalizm	Kapitalizm
Porażka	Sukces
Wschód	Zachód / Europa
Przeszłość	Teraźniejszość / Przyszłość
Ograniczenie / Zniewolenie	Możliwość / Wolność
Niecywilizowana przednowoczesność	Cywilizowana nowoczesność
Stagnacja / Regres	Rozwój / Postęp
Nienormalność / Sztuczność	Normalność / Naturalność
Ludzki projekt	Ludzka natura
Nieracjonalność	Racjonalność
Niemoralność	Moralność
Kolektywizm	Indywidualizm

Źródło: opracowanie własne na podstawie: Weiner (2007, s. 58), Kolárová (2014, s. 236), Goodley (2014, s. 139).

Podejście binarne przenika studia o nie/sprawności i stwarza możliwość analiz uwzględniających płynność kategorii wiodącej, czyli właśnie nie/sprawności, ale także wskazywanych wielokrotnie jej intersekcji z płcią, rasą, klasą, etnicznością czy seksualnością. Stanowienie bierności i odzyskiwanie sprawstwa mogą być także ujmowane, jak w przypadku układu kategorii przywołanych w tabeli, jako wyraz uwikłania w niejasny, a przynajmniej niekonsekwentny model przejścia z obszaru opresyjnego państwa do zależności wolnorynkowej. Oksymoroniczny sens „zależności od wolności” wyraża dokładnie to samo, co okrutny optymizm, a więc zarówno sprzeczność semantyczną nie/sprawności i ablistycznych cech neoliberalizmu, jak i realne oraz powszechne wykluczenie osób z niepełnosprawnością (i ich rodzin) z pożądanego dobrobytu, powodowane niemożnością sprostań standardom wolności.

Jednym z aspektów analizowanej problematyki jest sposób łączenia niepełnosprawności z niesamodzielnnością, a zwłaszcza uwarunkowania i konsekwencje zastosowania znanych już zabiegów językowych, których efektem jest zestawienie – (nie)pełnosprawność a (nie)samodzielnność. Wskazana relacja była przedmiotem analiz przeprowadzonych przez Dorotę Podgóorską-Jachnik (2018), i to zgodnie z jej zamysłem zastosowany jest w tym przypadku nawias, a nie ukośnik. Autorka wyjaśnia, że „twór językowy *(nie)pełnosprawność* oznacza bowiem swoisty tryb warunkowy: względność i relacyjność pojęcia niepełnosprawności,

bez przesądzania o tym, co i w jakim zakresie pozwala na zastosowanie takiego trybu” (Podgórska-Jachnik 2018, s. 58), i w dalszej części – „tytułowe zestawienie *(nie)pełnosprawność a (nie)samodzielność* wykreśla, przez swą podwójną warunkowość, obszerną dyskursywną przestrzeń do rozważań nad możliwością osiągnięcia niezależności, mimo istniejącej niepełnosprawności” (s. 58). Zabiegi językowe wiążą się w tym przypadku z celem w postaci zaprezentowania i upowszechniania feministycznej koncepcji autonomii relacyjnej (Mackenzie, Stoljar 2000), a całość rozważań jest podporządkowana pedagogicznemu ujęciu kwestii funkcjonowania osób z niepełnosprawnością, a więc w kontekście określania i budowania zasobów służących osiągnięciu względnej niezależności w życiu dorosłym.

Wzajemne warunkowanie swych znaczeń przez niepełnosprawność i niesamodzielność utrudnia przewyciężenie negatywnych konsekwencji modelu medycznego (zależność, niesamodzielność), ale nie ułatwia także łączenia niezależności z samodzielnością w modelu społecznym, gdyż – jak zaznacza Podgórska-Jachnik (2018, s. 63) – „konstrukty autonomii osób z niepełnosprawnością (zwłaszcza intelektualną) czasami stwarzają wrażenie utopijnych”. Binarny, płynny sens współzależności (*interdependency*), prezentowany wcześniej jako istotny wymiar identyfikowany z **nie**/sprawnością (*dis/ability*) w ramach pojęć składowych studiów o nie/sprawności (*dis/ability studies*) (Goodley 2017, s. 198), jest mocno zbieżny z propozycją relacyjnego sposobu rozumienia (nie)pełnosprawności i (nie)samodzielności, gdyż

zamierzona niejednoznaczność tych sformułowań określa metaforycznie pole mediacji i akcentuje, z jak złożonymi, zmiennymi i uzależnionymi od wielu czynników kontekstowych fenomenami mamy do czynienia (Podgórska-Jachnik 2018, s. 63).

Warto jednak w ramach rozważań na temat nie/samodzielności uwypuklić kontekst pedagogiczny, a zwłaszcza dydaktyki specjalnej, gdyż cały szereg teoretycznych i praktycznych kontrowersji wiąże się w tym przypadku z pytaniem o tożsamość samodzielności z samoobsługą. Problem nie jest ani banalny, ani oczywisty, gdyż w ramach kształcenia specjalnego dominuje podejście, zgodnie z którym uczenie się samodzielności bywa ograniczane do opanowania czynności samoobsługowych. Nieoczywistość bierze się stąd, że częścią niezależnego funkcjonowania jest niewątpliwie zdolność do obsługiwanie siebie, ale na tym kończy się opis autonomicznego działania, które słowniki usilnie łączą ze sposobem

pracy sklepów lub barów (Szymczak 1995, s. 164). Samodzielność jest natomiast w pełni tożsama semantycznie ze wszystkim aspektami niezależności, a więc kolejno w kontekście niepotrzebowania pomocy, niepodlegania niczyjej władzy (jako niezawisłość, niezależność i niepodległość), oryginalności działania i myślenia, a także odrębności i samoistności w sensie ontologicznym (Szymczak 1995, s. 163). Dostrzeżenie problemu na poziomie nauczycielskiej analizy własnej praktyki może być wyrażone następująco:

W tym miejscu dochodzimy do istoty całego problemu samodzielności. Można opanować wszystkie czynności samoobsługowe i być niesamodzielnym. Całkowicie zależnym i niezdolnym do egzystencji bez ścisłego nadzoru. Można również (...) mieć bardzo poważne problemy i potrzebować licznych pomocy wizualnych oraz wieść szczęśliwe, bardzo niezależne życie. Znam osoby autystyczne, które mają szczęście wychowywać się i dorastać w krajach o innym podejściu do wsparcia osób ze spektrum niż w Polsce. W krajach, w których specjaliści nie zajmują się „terapią autyzmu”, lecz starają się szukać każdorazowo jak najlepszych rozwiązań, by człowieka, od małego, przygotować do niezależnego i samodzielnego życia, na miarę możliwości (Ławicka 2019).

Dydaktyczne ograniczenie samodzielności, choć brzmi paradoksalnie, jest realną konsekwencją ablistycznego formatowania edukacji specjalnej, a więc połączenia opisu zaburzeń dziecka/ucznia jako podstawowego źródła jego trudności w funkcjonowaniu (uczeniu się) z opracowaniem i wdrażaniem programu naprawczego (edukacyjno-terapeutycznego), czego celem jest niezmiennie „przygotowanie niepełnosprawnych do współżycia i współdziałania z pełnosprawnymi” (Dyduch 2014, s. 41). Na zdominowanie dydaktyki specjalnej przez instrumentalne i transmisyjne modele oddziaływań, służące osiągnięciu normatywnych celów, zwrócili uwagę między innymi Krause (2009, 2019) i Rzeźnicka-Krupa (2009b, 2019a). Ich wystąpienia, a właściwie dziesięcioletnia cezura między nimi, to także potwierdzenie trwałości „dydaktyzmu rehabilitacyjnego”, w którym „znika dziecko niepełnosprawne, pojawia się natomiast zespół zaburzeń, deficytów i niewydolności”, a w konsekwencji „następuje w pewnym sensie fragmentaryzacja tożsamości osoby niepełnosprawnej według kryteriów dydaktyk szczegółowych; miarą człowieczeństwa stają się mierzalne osiągnięcia edukacyjne” (Krause 2009, s. 96). Brak dydaktycznego zaufania do dziecięcych kompetencji (wiedzy dziecka), a zwłaszcza brak przyzwolenia na podejmowanie przez nie decyzji w procesie edukacji (władza dziecka) stanowią, potwierdzoną badawczo (Rzeźnicka-Krupa 2007,

2009b), ilustrację dominacji dydaktycznej (nauczycielskiej) nad dyskursem dziecięcym, a więc językowo-społeczną przestrzenią budowania tożsamości, tworzenia znaczeń, sądów i podejmowania decyzji, co warunkuje rozwój podmiotowości i sprawczości, które nie są identyfikowane jedynie z osiągnięciami w zakresie samoobsługi. Należy jednak podkreślić, że takie podejście nie neguje sensu rehabilitacji czy zindywidualizowanego wsparcia, gdyż nie przestają one być ważną, a nawet niezbędną częścią procesu budowania osobistej niezależności. W tym właśnie tkwi istota binarnych układów nie/sprawności i nie/samodzielności, które w kontekście edukacji (specjalnej), ale także polityki społecznej wraz z rynkiem pracy (zob. Zakrzewska-Manterys, Niedbalski 2016), nadal pozbawiane są znaczeń płynących z zastosowania ukośników, czemu towarzyszy przekonanie, że dążenia emancypacyjne można zastąpić mnogością umiejętności adaptacyjnych.

Pedagogiczne wątpliwości dotyczące sposobów rozumienia samodzielności, zwłaszcza w kontekście sformatowanej rehabilitacyjnie dydaktyki specjalnej, w nie mniejszym stopniu dotyczą także tytułowej kategorii nie/doskonałości. Nie są to jednak najczęściej wątpliwości formułowane na gruncie samej pedagogiki, lecz raczej w ramach krytycznego spojrzenia na operowanie doskonałością jako „kategorią pedagogiczną” (Rutka 2018), a jednocześnie „zawłaszczoną przez nauki teologiczne” (Konstańczak 2016, s. 157). Utożsamianie wychowania z doskonaleniem się, a doskonałości z celem wychowania (Rutka 2018, s. 153–154), rodzi pytania o rzeczywiste znaczenie pojęcia, które ma wyrażać zarówno działania związane z funkcjonowaniem człowieka, jak i określony zestaw cech, które powinien osiągnąć. Wielość określeń synonimicznych doskonałości („cnota”, „wielkość moralna”, „autorytet”, „perfekcja”, „piękno moralne”, „świętość”, „nieskazitelność”, „bezbłędność”, „ideał”, „wzór”) (Konstańczak 2016, s. 157), wyraźnie wiążących doskonałość z etyką (jako teorią) i moralnością (jako praktyką), raczej utrudnia ustalenie sensu samej doskonałości, a już na pewno rodzi kolejne pytanie, które wyraża nie tylko pedagogiczne wątpliwości, ale może być z powodzeniem zadane także z pozycji krytycznych studiów o niepełnosprawności: „czy istnieje jakiś probierz, który by pozwolił scharakteryzować człowieka «doskonałego» moralnie” (Konstańczak 2016, 157).

Pamiętając, jak ukształtował się moralny model niepełnosprawności i jak aktualne pozostają niektóre jego aspekty, bardzo trudno zaakceptować, nawet nie reprezentując najbardziej krytycznych modeli studiów o niepełnosprawności, zestawienie człowieka z jakimikolwiek miarami, które z doskonałością (moralną) wiążą także ludzkie ciało. Traktowanie niepełnosprawności nie tylko jako „defektu

spowodowanego upadkiem moralnym lub grzechem”, ale także jako „reifikacji grzechu i zła moralnego” (Goodley 2011, s. 7) stanowi zarówno podstawowy sens najstarszego spośród modeli niepełnosprawności, jak i ważny aspekt koncepcji „protezy narracyjnej”, w ramach której – przypomnijmy – „widoczna degeneracja, impotencja, wrodzona deformacja, ropiejące owrzodzenia i krwawiące rany (...) ustalają cielesne współrzędne kontrastowe wobec umięśnionych, estetycznych i symetrycznych ciał zdrowych obywateli” (Mitchell, Snyder 2000, s. 63).

Przejście w przypadku analizy nie/doskonałości z poziomu moralnego do czysto fizycznego (materialnego) nie jest nadużyciem, gdyż wyraża to łączność wychowania moralnego i fizycznego, określona greckimi ideami *kalokagatii* i *kalisteniki*. Najistotniejsze są jednak te aspekty znaczeniowe doskonałości, które można łączyć wprost z „symetrycznymi ciałami”. Zgodnie z poglądem Arystotelesa, którego myśl mocno wpłynęła na późniejsze analizy poświęcone doskonałości, „doskonałym [dokonanym] nazywa się najpierw coś, czemu nic nie brakuje, choćby to była jakaś najmniejsza część” (Arystoteles 1996, s. 275). Do tego sposobu rozumienia czegoś, co jest nie/doskonałe, wypadnie nam powrócić, gdy przedmiotem rozważań staną się braki w całości, jaką jest ludzkie ciało (i jego funkcje) kompensowane protezami, które stały się z czasem nie tylko doskonałym zastępnikiem, ale wymusiły także refleksję nad istotą nowej całości – hybrydy ciała i nie-ciała (Serlin 2006). Przejście wypełnionego braku w nadmiar lub sawantyczne zestawienie zaburzonego funkcjonowania z wysepkową genialnością jest zarazem sygnałem jednego z najważniejszych sposobów ujmowania nie/doskonałej cielesności w sztuce filmowej, co w kontekście jego krytycznej dekonstrukcji wymaga nowego spojrzenia na ideę doskonałości fizycznej i umysłowej, a więc uwzględnienia coraz intensywniej rozwijających się teorii trans- i posthumanistycznych (Bakke 2015; Soniewicka 2015; Gunia 2017; Goodley, Lawthom, Runswick-Cole 2014). Zanim jednak te kwestie zostaną podjęte w pełniejszym wymiarze, dopełnienia semantycznego wymaga sama kategoria doskonałości.

W monograficznym ujęciu doskonałości autorstwa Władysława Tatarkiewicza (1976) istotne jest oddzielenie definicji pojęcia od teorii budowanych wokół niego. W wymiarze definicyjnym doskonałość jest zatem rozumiana trojako: „1) jako zupełność – coś, co zostało doprowadzone do końca (...); 2) jako coś spełniającego wszystkie właściwe sobie funkcje (...); 3) jako coś, co osiągnęło swój cel” (za: Konstańczak 2016, s. 160). Echa przedstawionej wcześniej arystotelesowskiej koncepcji doskonałości można zidentyfikować w drugiej spośród trzech propozycji teoretycznego opisu tej kategorii, a więc: „1) jako coś prostego, jednolitego

i niezłożonego (...); 2) jako coś, co jest harmonijne, czyli zbudowane wedle jednej zasady (...); 6) jako zgodność w różnorodności” (za: Konstańczak 2016, s. 160). Ujęcie doskonałości w kategoriach harmonijnej budowy w bezpośredni sposób łączy obszar etyczny z estetycznym, wyznaczając klasyczny, kanoniczny model piękna.

Połączenie doskonałości z pięknem upoważnia i obliguje do zastanowienia się nad naturą relacji doskonałe/piękne ciało. Wątpliwości związanych z łączeniem ogólnego ujęcia estetyki z cielesnością nie ma Tobin Siebers (2006, 2013), który w następujący sposób buduje teoretyczne tło rozważań niezbędnych do wyrowadzenia znaczeń związanych z jego koncepcją estetyki niepełnosprawności (*disability aesthetics*):

estetyka ŚLEDZI EMOCJE, które niektóre ciała odczuwają w obecności innych ciał. Definicja estetyki sformułowana po raz pierwszy w taki sposób przez Alexandra Baumgartena, zakłada, że ludzkie ciało i jego uczuciowy stosunek do innych ciał są fundamentem konstrukcji piękna – i to do tego stopnia, że estetyka z trudem tuszuje leżącą u jej podstaw cielesność. Ciało ludzkie jest zarówno podmiotem, jak i przedmiotem estetycznej produkcji: ciało tworzy inne ciała nagradzane za ich zdolność do zmiany emocji ich twórcy i obdarzanie pozorem witalności przypisywanym zwykle tylko istotom ludzkim (Siebers 2006, s. 63).

Z tak sformułowanej definicji estetyki wprost wynika teza, iż niepełnosprawność jest „wartością estetyczną, co oznacza, że uczestniczy w systemie wiedzy, który dostarcza materiału i wzmacnia krytyczną świadomość na temat tego, jak za sprawą jednych ciał czują (się) inne ciała” (Siebers 2013, s. 20, tłum. za: Godlewska-Byliniak, Lipko-Konieczna 2017b, s. 10). Tworzenie wiedzy o niepełnosprawności w kontekście estetycznym przekłada się także na wzmocnienie tożsamościowego i mniejszościowego ujęcia tego fenomenu, co – w wielkim uproszczeniu – jest równoznaczne z wyznaczeniem kluczowych założeń teorii niepełnosprawności (*disability theory*) autorstwa Siebersa (2008, s. 4), w ramach której „niepełnosprawność nie jest ani fizycznym, ani umysłowym defektem, lecz kulturową i mniejszościową tożsamością”. Ważną konsekwencją uwypuklenia tożsamościowego aspektu niepełnosprawności jest debata dotycząca jej nie/widoczności i poszukiwania wspólnych doświadczeń osób, których tożsamość i jej odkrywanie łączą się z nie/widocznym piętnem. W dalszej kolejności pojawi się w tym kontekście „proteza” i szeregi znaczeń powiązanych z jej miejscem w zarysowanych

dyskursach nie/samodzielności i nie/doskonałości, a zwłaszcza w kulturowych wymiarach „materialnej metafory” i „wspierania narracji” (Mitchell, Snyder 2000).

Pozostając jednak w kręgu rozważań Siebersa (2017), warto zwrócić uwagę na jego analizy poświęcone metaforze „szafy” i maskaradzie, służące wyjaśnieniu paradoksu nie/widoczności osób z mniejszościowym piętnem. Problem nie/widoczności danej cechy, wpływającej na świadomość własnej tożsamości i jej ujawnienie, wiąże się z określeniem konsekwencji ukrycia tego, co widoczne, lub ujawnienia tego, co niedostrzegalne. Niepełnosprawność jest zatem w swej różnorodności w pozycjach, które ukrycie w szafie i maskaradę, czyli zamaskowanie piętna, łączą z doświadczeniami osób kolorowych czy z nie/normatywną seksualnością. W różnym zatem wymiarze i stopniu chodzi w tym kontekście o sytuację osób, których niepełnosprawność jest albo społecznie identyfikowana jej znakami biologicznymi i/lub sztucznymi atrybutami, albo pozostaje całkiem niewidoczna społecznie ze względu na brak tychże znaków. Ważne jest także podkreślenie, że w pierwszym z tych przypadków, a więc widoczności, niepełnosprawność jest raczej wiązana z zamknięciem w szafie lub poszukiwaniem właściwej społecznie maski, w drugim natomiast mamy do czynienia z kwestią do ustalenia, na ile ujawnienie niewidocznego stanu wiąże się z niezbędnym uświadomieniem otoczenia co do ukrytej natury przyczyn trudności w funkcjonowaniu, a na ile jest wymuszonym napiętnowaniem. Do tych zagadnień będzie można wrócić, wykorzystując ich formalną i symboliczną zbieżność z tematami poruszonymi w filmie pt. *Dziewczyna z szafy* (2012). W tym miejscu niezbędne jest podkreślenie za Siebersem (2017, s. 81), iż widoczność piętna, co nie dotyczy bezpośrednio osób homoseksualnych i z tego powodu wiąże się z innymi uwarunkowaniami homofobii i dysablizmu, „nie stanowi dobrej podstawy do tego, aby nie łączyć niepełnosprawności z epistemologią szafy”. Tę zaś Siebers rozumie następująco:

„Szafa” to forma opresji, ponieważ kontroluje przepływ informacji wykraczający poza odczuwane przez jednostkę ujawnienia lub zatajenia pewnych informacji. „Szafa” jest bowiem w stanie zataić to, co jawne, i zmienić to, co jawne, w tajemnicę (Siebers 2017, s. 80).

Nie/widoczność niepełnosprawności nie jest bezpośrednim czynnikiem ujawniania się opresji, gdyż przyczyny pomijania, ignorowania, marginalizowania, wykluczania zawsze mają wymiar społeczny, a nie biologiczny, co wiąże się z utrwalonymi mechanizmami wpływu tożsamości grupowej (społecznej) na

tożsamość osobistą (Siebers 2017; Tajfel 2010). Przykładem ilustrującym skomplikowaną naturę ukrywania i ujawniania nie tylko ogólnie nazwanego stanu, ale także bardzo konkretnych potrzeb, preferencji czy upodobań, jest sytuacja społeczna autystów, co potwierdza chociażby użycie przeze mnie właśnie takiej formy językowej, a nie „osoba z autyzmem/ze spektrum zaburzeń autystycznych”. O aspektach tożsamościowych używania przez samych autystów terminów *autysta*, *aspie*, *autie* oraz ich zastrzeżeń wobec określenia „osoba z autyzmem” pisałem w dwóch artykułach (Wlazło 2013b, 2015), odwołując się przede wszystkim do książki pod redakcją Stephena Shore’a (2008a), w której wyjaśnienia, zalecenia i porady dotyczące *self*-adwokatury i ujawniania własnego stanu zostały napisane przez autystów dla autystów i ich sojuszników. W tym bardzo praktycznym, poradnikowym ujęciu kwestii informowania otoczenia o sobie zderzone zostały kategoryczne deklaracje tożsamościowe (Schwartz 2008) z zaleceniami (Shore 2008b), które brzmiąc być może ablistycznie, są w istocie wyrazem świadomego starania o funkcjonowanie na własnych warunkach w neuronormatywnym świecie:

autyzm obejmuje pewną część tożsamości. Jest podstawą tego, kim jesteśmy, a nie czymś, co mamy i co w jakiś sposób może zostać usunięte, powodując, iż staniemy się „normalnymi”, nieautystycznymi ludźmi. Zwracanie się do autysty jako do „osoby z autyzmem” ma taki sam sens, jak odnoszenie się do mężczyzny jako do „osoby z męskością” (Schwartz 2008, s. 153).

Rzecznictwo własnych potrzeb wymaga orientacji, kiedy i jak zbliżyć się do kogoś, by wynegocjować pożądane cele i by zbudować lepsze, obustronne zrozumienie, spełnienie i produktywność. W relacji tej niezbędne jest zazwyczaj ujawnienie, w pewnym zakresie, intymnych szczegółów na nasz temat, gdyż wiąże się to z wyjaśnieniem powodów, dla których prosimy – przykładowo – o przystosowanie czegoś do naszych potrzeb. W zależności od osoby i sytuacji takie działanie wiąże się nierozłącznie z pewnym stopniem odsłonięcia wraz z ryzykiem odrzucenia i porażki. Jednak bez podjęcia obu bliskich sobie kwestii: rzecznictwa własnych spraw i samoujawniania, narażamy się na jeszcze większe ryzyko. Jest to mianowicie ryzyko nieprzeżywania pełni życia i pozbawienia osób ze spektrum autystycznym potencjalnego, znacznego współudziału w funkcjonowaniu różnych społeczności i całego społeczeństwa (Shore 2008b, s. 9).

Do poruszonych tutaj zagadnień powrócę przy okazji wyodrębnionych analiz poświęconych fabularnym reprezentacjom spektrum autyzmu, w ramach

których dość dosłowną ilustracją prezentowanych tez jest filmowa biografia *Temple Grandin* (2010). W grupie filmów, w których pojawia się motyw autyzmu, z dużą intensywnością zaistnieje także ciąg opisywanych w tym podrozdziale zależności, a więc nie/samodzielności i nie/doskonałości, a ich szczególnie ważnym i ciekawym zarazem aspektem okażą się „paradoksy doskonałości”, a zwłaszcza kwestia, „czy pojęcie doskonałości może być używane w kontekście negatywnym?” (Konstańczak 2016, s. 162), a zatem pojawi się pytanie – przykładowo – kim jest „doskonały zabójca?”, z domyslną sugestią dotyczącą bardziej określenia cech fizyczno-mentalnych niż moralnych. Dookreślenia wymaga zatem jeszcze kwestia doskonałości w sygnalizowanym obszarze wypełniania braku jako dążenia do ustanowienia/przywrócenia pożądanej całości, czego efektem coraz częściej nie jest jedynie prosta kompensacja, lecz przekroczenie potencjału sprzed straty, poszerzenie możliwości – nadkompensacja, która bywa określana jako „transhumanistyczna doskonałość” (Gunia 2017).

Zacznijmy jednak od wprowadzenia w problematykę „protetyki”, której początki, rozwój i aktualne znaczenie społeczno-naukowo-ekonomiczne David Serlin (2006) przedstawił w tekście, którego tytuł oryginalny (*The Other Arms Race*) jest znaczącą grą słów, ponieważ właściwy sens, a więc – „Wyścig innych zbrojeń”, współwystępuje ze znaczeniem dosłownym – „Wyścig innych ramion”. Pomijając na razie głębsze znaczenie transhumanistyczne tak sformułowanego tytułu, warto, jedynie dygresyjnie, nawiązać do zasugerowanej w poprzednim akapicie figury „doskonałego zabójcy”, przywołując przykładowy szereg filmowych bohaterów z zabójczymi, nowymi dłońmi lub całymi ramionami: Han (*Wejście smoka*, 1973), kapitan Hak (*Hook*, 1991), Lord Vader, Luke Skywalker (cykl *Gwiezdne wojny*, 1977–2019), Furiosa (*Mad Max: Na drodze gniewu*, 2015), i uzupełniając tę listę bohaterami, których chroniąc przed śmiercią lub przywracając do życia, przekształcono w zabójcze hybrydy człowieka i maszyny, poddając daną postać pełnej cyborgizacji (*Robocop*, 1987) lub genetycznemu udoskonaleniu (*Uniwersalny żołnierz*, 1992). Wywołana kategoria cyborga jest ściśle związana ze współczesnymi przemianami protetyki, gdyż – jak pisał Serlin:

Chociaż słowo to w oczywisty sposób odnosi się do sztucznych dodatków, dodatków lub rozszerzeń ludzkiego ciała, po drugiej wojnie światowej coraz częściej odnosiło się do subdyscypliny biomedycznej i inżynierskiej – co matematyk Norbert Wiener nazwał w późnych lat pięćdziesiątych „biocybernetyką” lub „medycyną cybernetyczną” (Serlin 2006, s. 51).

Jak w wielu innych przypadkach, pogłębiona analiza teoretyczna fenomenu cyborgizacji i kategorii cyborga na gruncie studiów o niepełnosprawności nastąpiła pod wpływem feministycznej koncepcji nowego materializmu, stanowiącej istotny komponent filozoficznego dyskursu posthumanistycznego (zob. Haraway 1991, 2003; Reeve 2012; Quinlan, Bates 2014). Cyborgizacja medycyny to nie tyle kwestia wykorzystania technologii w leczeniu, ile niespotykana nigdy wcześniej liczba realnych połączeń „między organizmem a maszyną”, a zwłaszcza kwestia wpływu tych relacji na przeżywanie i postrzeganie ludzkiej cielesności i seksualności (Haraway 1991, s. 150). Niepokojącym aspektem tej sytuacji jest stopniowe zanikanie różnic między „naturalnością i sztucznością, umysłem i ciałem, samorozwojem i zewnętrzną ingerencją” (Haraway 2003, s. 53) oraz coraz bierniejsza pozycja człowieka w procesie/relacji (od)zyskiwania sprawności/sprawczości z udziałem coraz bardziej aktywnych i autonomicznych urządzeń¹¹.

Teoria cyborgizacji jest poddana przez studia o niepełnosprawności specyficznym przetworzeniom, zwłaszcza w kontekście – omówionej na podstawie rozważań Siebersa (2017) – kwestii nie/widoczności przyczyny trudności w funkcjonowaniu i wiązania zewnętrznych atrybutów niepełnosprawności z następstwami typowymi dla stygmatyzacji. Z tego właśnie powodu sposób wykorzystania teorii cyborgizacji jest niejednorodny, co wynika w pierwszej kolejności z przyjmowania oczywistej perspektywy zróżnicowanych doświadczeń i punktów widzenia osób, których codzienność – od prostego wsparcia technicznego przez zespolone z ciałem bioniczne ramiona i egzoszkielety po warunkowanie biologicznej egzystencji podłączeniem człowieka do maszyny – określona jest relacją człowiek–maszyna/technologia. Kategoria cyborga jest użyteczna – jak pisała Donna Reeve (2012, s. 91) – jako perspektywa przybliżająca doświadczenia ludzi z fizycznymi uszkodzeniami i umożliwiającą zrozumienie znaczeń przypisywanych przez nich ich relacji z rzeczami, a zwłaszcza maszynami. Intymność tej relacji wynika z bezpośredniego wpływu urządzeń na ciało człowieka – jego budowę i fizjologię, z uwzględnieniem wszelkich technologicznych dodatków, rozszerzeń, uzupełnień, których atrybutywność wiąże się zarówno z ich językowo-społecznymi aspektami, jak i uniwersalistycznym znakiem graficznym w postaci „wózka inwalidzkiego”. Oscylując między dosłownością a symboliką, wizualizacja „technologii asystującej” stanowi wyraz równoległych dyskursów: poprawy funkcjonowania (jakości

¹¹ Zagadnienia prezentowane w tym i następnych akapitach przedstawiłem szerzej w artykule pt. *Niepełnosprawność w społeczeństwie 5.0 – wizja, rzeczywistość i post-humanistyczne wątpliwości* (Wlazło 2020a).

życia) osób z niepełnosprawnością i społecznego oznaczenia, czyli przeniesienia dystynkcji językowej/znakowej („technologie dla niepełnosprawnych”) na grunt społeczny. Do tej zależności nawiązuje Magdalena Zdrodowska, pisząc:

W społeczeństwie osoby niepełnosprawne rozpoznajemy (...) dzięki temu, że korzystają z technologii asystujących. W ten sposób mamy zamknięte koło społecznej dystynkcji i rozróżnienia (technologii przez użytkownika, a użytkownika przez stosowaną technologię), a nierzadko stygmatyzacji (Zdrodowska, 2018, s. 14).

Na problem funkcjonowania osób niesłyszących, identyfikujących się z kulturą Głuchych, w kontekście relacji między nieuchronną cyborgizacją a (neo)ludyzacją, czyli niechęcią wobec zmian technologicznych, a zwłaszcza ich dominacji nad wolnością człowieka, uwagę zwrócili Beata i Juliusz Iwaniccy (2018), wypowiadając się jako osoby korzystające na co dzień z technologii wspomagających słyszenie. Autorzy zauważają, że „z perspektywy kulturoznawczej osoby niesłyszące, które próbują korzystać z technologii ułatwiających im funkcjonowanie, mogą przypominać filmowe cyborgi z literatury i filmów science fiction” (Iwanicka, Iwanicki 2018, s. 141), podkreślając, że tendencją artystycznych przeobrażeń jest w tym przypadku zwiększenie potencjału percepcyjnego i ogólnych zdolności poznawczych danej postaci, której wygląd podlega analogicznej schematyzacji, jak w przypadku dystynkcji związanej z zewnętrznymi elementami implantu ślimakowego.

Kwestia widoczności niepełnosprawności i różnych aspektów nadkompensacji łączy wywołaną przestrzeń literackiej i filmowej fantastyki naukowej (Gajewska 2010) z grami komputerowymi (Wieremiej 2018), wymuszając różnicujące doprecyzowanie zjawiska cyborgizacji, czyli związku człowieka z maszyną, w kontekście wypełniających te obszary robotów (zwłaszcza humanoidalnych), żywych lalek, awatarów, hybryd różnych urządzeń i nieludzkich organizmów, a także humanoidalnych obcych. Ważne jest podkreślenie podwójnego znaczenia technologii w poruszanej tutaj kwestii, gdyż to właśnie możliwości technologiczne, współcześnie łączone prawie wyłącznie z „obrazami generowanymi komputerowo”, czyli CGI (*computer-generated imagery*), umożliwiają kreacje dowolnych ekranowych bytów i ich możliwości. Efekty specjalne nie muszą być jednak jedynym sposobem przybliżania widzowi wizerunku bohatera z niepełnosprawnością, a gama bardziej tradycyjnych technik filmowych umożliwia przede wszystkim

spojrzenie na rzeczywistość z perspektywy danej postaci, co Wojciech Otto (2018) nazywa „strategią pośrednika w ukazywaniu niepełnosprawności na ekranie”.

Fantastyka naukowa jest doceniana przede wszystkim ze względu na wykorzystanie swoich gatunkowych wyznaczników, a więc zwłaszcza projektowanie świata przedstawionego w oparciu o doskonałe technologie mniej lub bardziej odległych miejsc i czasów, jako pretekstu do snucia opowieści o człowieku i jego kondycji w rzeczywistości, w której zarówno jego byt fizyczny, jak i system wartości podlegają prawidłom posthumanistycznym. Przyjrzyjmy się zatem „ciałom posthumanizmu”, gdyż w równej mierze ich koncepcja określa teksty kultury i realną codzienność ludzi i nie-ludzi. Wyjściową kategorią posthumanizmu pozostaje „cybernetyczny człowiek”, o którym Monika Bakke pisała następująco:

Cyborg w kontekście post-humanizmu jest niewątpliwie jedną z najbardziej reprezentatywnych figur ciała. Ta hybrydyczna figura ma nie tylko status metafory obecnej kondycji Zachodu, ale przede wszystkim oznacza konkretne ucieleśnienia – formę życia, którą już od dawna sami jesteśmy (Bakke 2015, s. 67–68).

Krytyczny wymiar posthumanizmu oznacza poszerzenie kategorii cielesności/ucieleśnienia (*embodiment*) na byty w pełni lub częściowo organiczne, z uwzględnieniem zróżnicowanego wspomaganie technologicznego. W tym obszarze należy wśród „ciał przyszłości” wskazać również te, które powstały „dzięki genetycznym modyfikacjom oraz syntetycznemu DNA” (Bakke 2015, s. 67). Jest to jeden z najbardziej zapalnych punktów wiążących ludzkie ciało z potencjałem modyfikacyjnym biotechnologii, co James C. Wilson (2006, s. 68) określił jako „ponowne napisanie genetycznego tekstu ciała”, zaznaczając jednocześnie, że projekt ten „wzmacnia negatywne konstrukcje niepełnosprawności w naszej kulturze i tworzy «genetycznego Innego»”.

Wyrażenie „cybernetyczny organizm” pojawiło się w roku 1960, wiążąc jego znaczenie z udoskonaleniem „sprawności człowieka we wrogiej dla niego przestrzeni kosmicznej” (Bakke 2015, s. 68). Nowa kategoria równolegle zasilala fantastykę naukową i realny rozwój inżynierii medycznej i biotechnologii, w specyficzny sposób łącząc nieprzyjazne (wrogie) warunki życia poza Ziemią z codziennymi trudnościami funkcjonalnymi doświadczanymi przez osoby z niepełnosprawnością. Fantazjowanie na temat wyjścia poza ograniczenia ciała powiązało cyborgizację z realnymi badaniami nad kompensowaniem braków i przezwyciężaniem ograniczeń spowodowanych przez niekompletne lub uszkodzone ciało. Przemiany

technologiczne dotyczące człowieka, w tym modyfikacje wprost łączone z ludzkim ciałem, włączone zostały w szerszy kontekst refleksji posthumanistycznej, której nazwa i wstępne kierunki określone zostały w roku 1977 w eseju Ihaba Hassana (1977), postmodernistycznego teoretyka literatury. W tekście poświęconym Prometeuszowi, który dał ludzkości ogień, a więc technologię, Hassan pisał:

Musimy najpierw zrozumieć, że ludzka forma – w tym ludzkie pragnienie i wszystkie inne reprezentacje zewnętrzne – mogą się radykalnie zmieniać i dlatego ich pojmowanie też musi się zmienić. Musimy zrozumieć, że pięćset lat humanizmu może dobiec końca, dlatego że humanizm przekształca się w coś, co bezradnie nazywamy posthumanizmem (za: Hayles 1999, s. 1).

Wspomniana przez Hassana „forma ludzka” jest w dyskursie posthumanistycznym wiązana z ludzkim ciałem jako „pierwotną protezę”, którą człowiek poznał, oswoił i nauczył się z niej korzystać, ale nadal w stopniu bardzo ograniczonym, a więc „nic zatem nie stoi na przeszkodzie, aby poszerzać jego możliwości za pomocą innych technologii” (Przegalińska 2017, s. 94). Transhumanistyczne dywagacje wzmacniają posthumanistyczne ułożenie rozważań nad człowiekiem na gruncie technologicznym, inicjując analizy i badania dotyczące relacji człowiek–rzecz.

Celem posthumanistycznych studiów o niepełnosprawności (*posthuman disability studies*) jest ustalenie, w jaki sposób niepełnosprawność wzmacnia znaczenia związane z opisem kondycji człowieka w XXI wieku, co w efekcie ma służyć oswajaniu i łagodzeniu tez posthumanistycznych, gdyż „niepełnosprawność była zawsze definiowana w opozycji do klasycznej, humanistycznej koncepcji bycia człowiekiem” (Goodley, Lawthom, Runswick-Cole 2014, s. 342). Jest to zatem doskonała sposobność, by przypomnieć „humanistycznie inspirowane modelowanie zarówno ludzkiego ciała (człowiek witrwiański), jak i umysłu (humanistyczny racjonalizm), których efektem było (i jest) społeczne wykluczenie osób z niepełnosprawnością, paradoksalnie wzmocnione oświeceniowym utylitaryzmem, co studia o niepełnosprawności wiążą, między innymi, z powstaniem szkół specjalnych” (Wlazło 2020a, s. 20). Posthumanistyczne podejście do fenomenu niepełnosprawności stwarza możliwość zupełnie innego niż tradycyjnie humanistyczne spojrzenie na nie/doskonałość człowieka, który nie tylko nie jest jedynym bytem znaczącym, ale także sam w sobie jest niejednorodny i niejednoznaczny (Braidotti 2014). Niepełnosprawność jest więc „podmiotem nomadycznym” w procesie i „polityce

stawania-się”, co w inspirowanych posthumanistycznie analizach koncepcji podmiotu zaprezentowanych przez Rzeźnicką-Krupę przyjmuje formę następującej konkluzji:

Możemy przechwycić i zatrzymać niektóre momenty stawania-się-niepełnosprawności, jakiś jej aspekt poznać i opisać, ale jego pewna odmiana/postać bytu, wariant istnienia bezustannie aktualizującego się w społecznych układach, maszynach, urządzeniach, wciąż przemieszcza się między różnymi terytoriami (Rzeźnicka-Krupa 2019, s. 168).

Posthumanizm, będąc zarówno częścią postmodernizmu (rozumianego jako nurt myślowy), jak i ponowoczesności (jako wyodrębniającej się epoki, która nastąpiła po nowoczesności) (zob. Szahaj 1996), umożliwia spojrzenie na kondycję człowieka z perspektywy dokonujących się przemian, których technologiczny wymiar jest coraz mniej podległy jednoznacznej woli i kontroli człowieka. Taki splót teorii i praktyki uruchamia nowe problemy etyczne i wątpliwości moralne, które wiążą się zarówno z osobistym, jednostkowym, cielesnym udziałem w przestrzeni fizycznych przeobrażeń, jak i z perspektywą ogólnoludzką, czyli nadziejami i obawami społeczeństwa 5.0, określanego jako „oparte na technologii społeczeństwo zorientowane na człowieka” (*Realizing Society 5.0*). W przypadku fenomenu niepełnosprawności ujawnia się natomiast potrzeba spojrzenia na współczesną ponowoczesność w perspektywie krytycznej, dotyczącej zarówno zdekonstruowania sposobu ujmowania (i traktowania) niepełnosprawności w poprzednich epokach (począwszy od odrodzeniowego, a więc także humanistycznego ugruntowania po-średniowiecznej nowożytności), jak i wskazania aktualnych problemów teoretycznych i wyzwań praktycznych związanych z perspektywą posthumanistyczną. W tym kontekście można ułożyć krytyczny pogląd Billa Hughesa, dotyczący historycznie warunkowanych, wzajemnie zależnych sposobów traktowania i doświadczania niepełnosprawności:

Eliminacja i/lub korekta stanowiły podstawową odpowiedź społeczną na osoby niepełnosprawne w nowoczesności. Powszechną formą doświadczenia (niepełnosprawności), w tym samym okresie, było unieważnienie, które trwa nadal w podwójnym znaczeniu zarówno jako „ograniczenie przez niezdolność”, jak i „deficyt wiarygodności” (Hughes 2012, s. 17).

Korekcyjne nadużycia nowoczesności wydają się jedynie wzmacniane zachwytem nad technologiami supernowoczesności („doskonałego transhumanizmu”), które przedstawiane są w kontekście przemian obejmujących „nie tylko eliminowanie indywidualnych ograniczeń, ale także powszechne wyrównywanie szans i zwiększanie dostępności” (Wlazło 2020a, s. 21). Zastrzeżenia i wątpliwości związane z tak technokratycznym i „okrutnie optymistycznym” pozycjonowaniem w tej perspektywie osób z niepełnosprawnością zostały w bardzo proste i jednoznaczny sposób wyrażone przez Reeve, osobę z niepełnosprawnością i badaczkę identyfikowaną z analizami poświęconymi „psychoemocjonalnemu dysablizmowi”:

Dyskusja dotycząca protetyki i uszkodzonego ciała jest często sprowadzana jedynie do rozważania, jak technologia przywraca funkcjonalność lub normalizuje człowieka, w niewielkim stopniu uwzględniając kulturowe i społeczne implikacje protetyki i przeżyć związanych z doświadczaniem ciała i protezy. Bardzo rzadko dyskusje dotyczą powiązania cyborgizacji z niepełnosprawnością (Reeve 2012, s. 94).

Krytyczny potencjał teoretyczny i badawczy posthumanizmu stanowi pożądaną przeciwwagę dla bardziej ograniczonej w tym zakresie rzeczywistości i perspektywy transhumanistycznej, w ramach której nie stawia się właściwie żadnych granic, których człowiek – z zastosowaniem technologii – nie mógłby przekroczyć, stając się ulepszoną wersją samego siebie (Huxley 1968, za: Soniewicka 2015, s. 38–39). Uogólniające, transhumanistyczne opisanie i wykorzystanie korygowania (ulepszania) i (nad)kompensacji w szczególnie niejasnej pozycji stawia osoby z niepełnosprawnością, w przypadku których wymienione procedury zawsze wiązały się z równoległym formatowaniem ablistycznym, a więc osiągnięciem standardów funkcjonowania, które właśnie ludzkość jako całość ma przekraczać.

Wskazana przez Reeve (2012) potrzeba realnego uwzględnienia „kulturowych i społecznych implikacji” zarysowanej w tym podrozdziale problematyki, wiążącej niepełnosprawność z różnymi kontekstami stanowienia bierności i odzyskiwania sprawstwa, upoważnia do przyjęcia założenia, że spoiwem wszystkich nowych podejść, wyznaczających obszar zainteresowań badawczych i interwencji społecznych w ramach krytycznych studiów o nie/sprawności, jest kultura, którą należy rozumieć zarówno jako przestrzeń już ukształtowaną i gotową do krytycznej analizy, jak i sferę performatywną, destabilizującą (kaleczącą) wszystkie

przejawy ablistycznego pozycjonowania ciał. Szczególnie ważna jest zatem kwestia demaskowania obowiązujących standardów edukacyjnych, ekonomicznych, ale także moralnych, które łączą w sobie pozory inkluzywności i otwartości na różnorodność z hołdowaniem wykluczającym, neoliberalnym ideom użyteczności, efektywności i sprawności/sprawczości. Krytyczna, dekonstruktywna, kalecząca analiza tekstów kultury służyć ma w równej mierze ujawnianiu sposobów konstruowania niepełnosprawności jako „narracyjnej protezy” oraz odkrywaniu i promowaniu „kalekich alternatyw”.

Rozdział II

Między niepełnosprawnością w kinie a filmem o niepełnosprawności – podstawy i kierunki analiz

2.1. Odkrywanie dys/ablizmu w kinie – krytyka filmowa a oglądanie krytyczne

Kulturowy model studiów o niepełnosprawności nabrał szczególnej mocy krytycznej, w pełni wykorzystując intersekcyjny potencjał badań i jasno określając dwuaspektowe ramy demaskowania postaw opresyjnych i społecznego zaangażowania wraz z afirmacją podmiotowo-tożsamościowego podejścia do fenomenu niepełnosprawności. W niniejszym rozdziale przyjrzymy się jednak zarówno podstawom i kierunkom krytycznych analiz kulturowych w ramach studiów o niepełnosprawności, jak i pułapkom związanym z uproszczonym bądź wręcz nieprawidłowym rozumieniem i realizowaniem studiów krytycznych. Dan Goodley (2017, s. 192) wyliczył konkretne działania, które są jedynie pozorowaniem podejścia krytycznego. Z jednej strony pisze o „bezcelowych ćwiczeniach”, które czynią z podejścia krytycznego jedynie kategorię różnicującą tradycyjne (jakoby mniej krytyczne lub wcale) i nowe podejścia w ramach studiów o niepełnosprawności, z drugiej natomiast – o pomijaniu materialnych realiów niepełnosprawności w dyskursywnych analizach kultury, w teoretyzowaniu akademickim bez zaangażowania politycznego, a nawet o „niezdolności do posiadania wartości i ambicji, którymi chcemy podzielić się ze światem” (Goodley 2017, s. 192).

Łatwo zatem ulec krytycznej ułudzie, która maskuje uproszczony, a nawet przekłamany sposób badania zjawiska niepełnosprawności w jego nieuchwytnych przecież do końca sensach i znaczeniach (zob. Rzeźnicka-Krupa 2019). Z tego

powodu ważne jest mocne osadzenie teoretyczne badań, które niepełnosprawności przypisują określoną społeczną dystynkcję i wartość polityczną, względną i współwystępującą z innymi tożsamościami, materializującą się w konkretnej rzeczywistości społecznej, gospodarczej, kulturowej i edukacyjnej. W tym sensie niepełnosprawność jest zarówno doświadczeniem globalnym ludzkości, jak i lokalnym, przyjmując względnosc warunków życia, tradycji i kultury jako źródeł konkretnych doświadczeń kształtujących biografie i tożsamości osób z niepełnosprawnością, krzyżujące się z innymi tożsamościami w myśl dysmodernistycznej koncepcji Lennarda J. Davisa (2006b). Istotą podejścia krytycznego jest identyfikacja i kontestacja wszelkich praktyk dyskryminujących, co w oczywisty sposób włącza kontekst intersekcyjny i uwytłumia relacyjność, a więc „uznanie znaczenia konstytucji Ja w relacji do innych”. Podejście krytyczne rozciąga się w końcu na sam model krytyczny badań, stale mobilizując do obserwowania rzeczywistości i zachodzących w niej zmian, uzasadniając jednocześnie potrzebę aktywności politycznej (Goodley 2017, s. 191–192).

Starając się sprostać wymaganiom i oczekiwaniom krytycznego podejścia do badań fenomenu niepełnosprawności, skorzystałem z „kluczowych tematów” wskazanych przez Goodleya jako propozycje w ramach „współczesnych i przyszłych badań” (Goodley 2017, s. 201). Jest to więc także określenie perspektyw studiów o niepełnosprawności i kulturowego modelu badań w ich obrębie.

Tematem pierwszym jest „Kwestia człowieka” (Goodley 2017, s. 201). Współczesna epoka technologiczna, a więc społeczeństwo 5.0 i gospodarka 4.0, to rzeczywistości, które radykalnie przyspieszyły zarówno czysto techniczny, jak i (post)-humanistyczny namysł nad człowiekiem w kontekście uzupełniania i poszerzania jego ciała i zdolności poznawczych, a więc jako problemów transhumanistycznych. Zagadnienia te stanowią także coraz ważniejszy aspekt analitycznych ujęć ludzkiego potencjału w wymiarze przenikającej się nie/sprawności i pozostałych połączeń, co przybliżone zostało w poprzednim rozdziale. Goodley „kwestię człowieka” wyraził następująco:

Historyczne znaki i zadatki współczesnego człowieka; niejasne rozmycie realnego człowieka w ramach ablistycznych ideałów i pomysłów związanych kompetencją i sprawnością/zdolnością; rozszerzenie typowego człowieka poprzez technologię i protetykę – to tylko niektóre z wielu różnych pytań dotyczących człowieka, do których postawienia obliuguje obecność niepełnosprawności (Goodley 2017, s. 201).

Tematem drugim są „Ciała, które mają znaczenie” (Goodley 2017, s. 204). Somatofobia (lęk przed ciałem) to część historii studiów o niepełnosprawności, ale także schoda po racjonalnej humanistyce, zdecydowanie bardziej doceniającej umysł i myślenie niż ciało z jego strukturą i fizjologią. Odzyskiwanie ciała i „powrót do uszkodzenia” to także ważna część historii studiów o niepełnosprawności i feministycznego przewartościowania modelu społecznego (Garland-Thomson 2002; Sherry 2016; Sykes 2009). Przewyciężenie esencjalizmu biologicznego umożliwiło realne analizowania ciała i cielesności jako konstrukcji społecznych i kulturowych. W tym obszarze mieści się też przełom afirmatywny teorii *crip* i *queer* oraz ich powiązanie z analizami kulturowymi.

Krytyczne badania nad niepełnosprawnością kwestionują pogląd, że biologia jest przeznaczeniem, teoretyzując miejsce ciała w społeczeństwie i kulturze. Wspomaga to queerową feministyczną strategię wciągania (męskiego) bezdomnego umysłu z powrotem do ciała w celu dokładnego przemyślenia bliskiego związku między światem prywatnym/publicznym, indywidualnym/społecznym, psychiką/społeczeństwem oraz światem ucieleśnionym/kulturowym. Zaburza to kartezjański podział na ciało i umysł, który pierwotnie odrzucał ciało jako zbyt niesforne, by można było mówić o nowoczesnym racjonalnym dyskursie. Teoretycy nie cierpią już na somatofobię (lęk przed ciałem) (Goodley 2017, s. 204–205).

Trzecim tematem zaproponowanym przez Goodleya (2017, s. 206) jest „Globalna polityka nie/sprawności”. W przypadku tego obszaru badawczego najważniejsze jest zidentyfikowanie i podważenie politycznego zdominowania zdrowia człowieka, jego edukacji, pracy, życia społecznego i indywidualnych stylów życia ablistycznymi aspektami późnego kapitalizmu i ekonomii neoliberalnej. W efekcie takiej polityki całe ludzkie życie podlega nieustannemu formatowaniu, zmiennemu jedynie pod wpływem różnic kulturowych i ekonomicznych między państwami. Prezentowanym już aspektem tej sytuacji jest globalizacyjne narzucanie standardów rynkowych, które w bogatych krajach WENA skutkują nadmiarem, a w krajach „Globalnego Południa” stałym niedosytem, rozwarstwieniem i ubóstwem jako powszechnym doświadczeniem osób z niepełnosprawnością (Ghai 2001).

W konsekwencji rodzi się ważne pytanie o to, jak podchodzimy do badania globalnej biopolityki nie/sprawności, a także z kim pracujemy w zakresie oporu i ponownego zawłaszczania. Łącząc nie/sprawność i Globalne Południe,

możemy zająć się zróżnicowanym wpływem biopolityki nie/sprawności (Goodley 2017, s. 208).

W każdym z wyznaczonych trzech tematów/obszarów można wskazać specyficzne mechanizmy stanowienia nie/doskonałości, będące wyrazem pisanych i niepisanych standardów określających byt człowieka. Społeczne ulokowanie ciała powiela biologiczne wymogi w zakresie homeostazy i dobrego samopoczucia, wiążąc byt człowieka z nieustanną presją połączonych mechanizmów kategoryzacji zdrowia somatycznego i obowiązkowej sprawności z utylitarnymi wymogami produktywności i racjonalności. Ablizm jest więc sytuacją powszechną, w której uczestniczą wszyscy ludzie ze względu na zmedykalizowany i neoliberalny charakter późnej nowoczesności. Konsekwencją ablizmu jest określony cielesny i umysłowy standard, stale zresztą rewidowany wraz z rosnącymi potrzebami w zakresie efektywności i produktywności z jednej strony oraz zwiększającą się konsumpcją produktów wolnego rynku z drugiej strony. Nierówności, rywalizacja, konkurencyjność to skutki faworyzowania wybranych zdolności i umiejętności, stanowiących wyznaczniki określonych polityk pozycjonujących cielesność i potencjał poznawczy. Stanowienie nie/doskonałości może być zatem ujmowane jako wyraz medycznego i prawnego („stanowienie prawa”) usytuowania problematyki ablistycznej, o czym pisali, wiązani z początkami krytycznych analiz ablizmu, Gregor Wolbring (2008) i Fiona K. Campbell (2008, 2009), twierdząc, że to właśnie z medycznego i prawnego kontekstu wynikają „praktyki dyscyplinarne regularnie związane z utrzymaniem i rozprzestrzenianiem się autonomicznego, racjonalnego i zdrowego obywatela” (za: Goodley 2014, s. 22).

Dysablizm jest praktyką opresyjną wynikającą z warunków życia w społeczeństwach zbudowanych na utylitarnej rywalizacji ekonomicznej, a więc definitywnie promującej sprawność, wydajność, skuteczność działania, przy maksymalnej eliminacji ich przeciwności. Ruch naukowy i społeczny osób z niepełnosprawnością został zbudowany jako „ruch oporu” wobec „opresyjnych praktyk współczesnego społeczeństwa, które grożą wykluczeniem, wykorzenieniem i neutralizacją tych jednostek, ciał, umysłów i praktyk społecznych, które nie pasują do kapitalistycznego imperatywu” (Goodley 2014, s. xi). Stanowienie nie/doskonałości to konsekwencja zarówno globalnej polityki, dominujących modeli ekonomicznych, jak i lokalnych wykluczeń spowodowanych niedostępnością miejsc i aktywności zarezerwowanych dla wystarczająco sprawnych i świadomych obywateli.

„Ontologia kulturowego oporu”, o której pisała Jolanta Rzeźnicka-Krupa (2019, s. 110), jest kategorią teoretyczną wyprowadzoną przez autorkę z krytycznej analizy ablizmu oraz powiązanej z tym obszarem aktywności naukowej i społeczno-politycznej w ramach modelu mniejszościowego i kulturowego studiów o niepełnosprawności. Spaja tę kategorię hegemoniczna kultura, dlatego

ontologia kulturowego oporu, kwestionując biologiczne podstawy konstruowania „niepełnosprawnego” podmiotu w kontekście polityki tożsamości, zwraca uwagę na głębsze źródła społecznej opresji niepełnosprawności, związane ze znaczeniami, wartościami i ideologiami kształtującymi społeczne struktury, hierarchie i podziały (Rzeźnicka-Krupa 2019, s. 110).

Łączne ujmowanie ablizmu i dysablizmu to kluczowa idea studiów krytycznych, które dys/ablizm traktują jako wyraz oczywistej współzależności zjawisk, polityk i postaw wobec danego zagadnienia. Krytyczny aspekt studiów dotyczących dysablizmu umożliwia, a nawet domaga się wprowadzenia intersekcyjnych analogii, dlatego Robert McRuer (2006c) podkreślił, że „powszechny/obowiązkowy ablizm jest dla dysablizmu tym samym, co powszechna/obowiązkowa heteroseksualność dla homofobii” (za: Goodley 2014, s. xi).

Odkrywanie dys/ablizmu w kinie to zadanie badawcze, które jest osadzone w konkretnym układzie teoretycznym kulturowych studiów o niepełnosprawności, co wiąże się z potrzebą doprecyzowania zasygnalizowanej kwestii podejścia krytycznego. Wiadomo już, że „dekonstrukcja i ideologiczna krytyka filmu, powieści i mediów” (Goodley 2017, s. 193) to przykładowe, wspólne działania w obrębie *crip studies* i krytycznych studiów ablizmu. Ich celem jest z jednej strony odkrywanie historii i fantazji dotyczących niepełnosprawności, a także oferowanie „kalekich” alternatyw, z drugiej natomiast – zgodnie z przedmiotem krytycznych studiów ablizmu – „szukanie powiązań między sprawnością ciała, rasową dominacją bieli, kolonialnością a kapitalistycznymi imperatywami pracy i konsumpcji” (Goodley 2017, s. 193). Można by zatem wyciągnąć wniosek, że wystarczającym sposobem analizy w przypadku przedmiotowej kwestii dys/ablizmu jest krytyka tekstu kultury (filmu) osadzona w określonym kontekście teoretycznym i/lub ideologicznym wraz z niezbędną dekonstrukcją jako podejściem analitycznym skupionym na istotności samego tekstu i jego języka. Problem z doprecyzowaniem takiego ujęcia wynika z przyjęcia ideologii (teorii) krytycznej jako stanowiska ideologicznego (teoretycznego) w ramach krytyki filmu, literatury czy mediów. Niezbędne jest

więc wstępne oddzielenie krytyki filmowej (literackiej, sztuki) od krytycznego podejścia do analizy danego tekstu kultury, które wynika z przyjętych założeń teoretycznych, by możliwe było ustalenie ich zależności badawczej i wiedzotwórczej.

Krytykę artystyczną – filmową lub literacką – traktuje się z jednej strony jako „dyscyplinę półnaukową”, formę publicystyki dziennikarskiej, ale i samoistnej twórczości literackiej, z drugiej natomiast – wymienia się ją obok teorii i historii literatury lub filmu jako trzecią, równorzędną dziedzinę literaturoznawstwa lub filmoznawstwa (Hendrykowski 1994, s. 158–159; Krassowski 1994, s. 119; Głowiński, Okopień-Sławińska, Sławiński 1991, s. 5–14; Głowiński i in. 1995, s. 120–121). Naukowe przyporządkowanie krytyki artystycznej wiąże się z realizacją funkcji poznawczej, co przekłada się na zbudowanie wiedzy dotyczącej przedmiotu poznania. W nie mniejszym stopniu realizowana jest funkcja popularyzatorska, związana z ulokowaniem krytyki artystycznej w przestrzeni życia kulturalnego, w ramach którego uwydatniają się jej najistotniejsze cechy, a więc formułowanie ocen, promowanie określonych propozycji artystycznych, czy wręcz całych ideologii lub stanowisk teoretycznych. W takim ujęciu omawiane zagadnienie łączy się chociażby z feminizmem, teorią *queer* czy postkolonializmem, a więc ze stanowiskami analitycznymi ważnymi także dla kulturowych studiów o niepełnosprawności. W zależności od przyjętych założeń i realizowanej funkcji krytyka artystyczna korzysta z różnych gatunków piśmiennictwa, od rozprawy i eseju, polemik i manifestów, przez felieton, szkic i recenzję, po zwykłą notkę informacyjną (Głowiński i in. 1995, s. 121; Hendrykowski 1994, s. 159). Dojrzała, pogłębiona krytyka zawsze korzysta z dziedziny, z którymi współtworzy daną dyscyplinę naukową, a więc teorii i historii filmu, literatury lub sztuki. Ważne jest jednak podkreślenie, że domeną krytyki artystycznej jest współczesność i aktywne uczestnictwo w dialogu między aktywnymi twórczyniami_cami a odbiorczyniami_cami ich dzieł. Równie istotne jest zaznaczenie, iż rola odbiorczyni_cy dowolnego tekstu kultury sprawia, że – zgodnie z tezą Hansa-Georga Gadamera – „każdy może być hermeneutą” (Myrdzik 1999, s. 136) – każda_y też może być krytyczką_iem. W jednej z rozmów na ten temat Tadeusz Sobolewski (2010), ceniony krytyk filmowy, powiedział:

Klasyczna krytyka filmowa wykształciła się we Francji, w latach 40–50. w klubach filmowych młody Truffaut, młody Godard byli „działaczami dekaefowskimi”. Ich mistrz, André Bazin, mówił, że krytyka jest po to, by „rozwijać znaczenie filmu”. W tym sensie każdy uczestnik dyskusji mógł stać się krytykiem. Dziś przez krytykę rozumie się często selekcję,

ustalanie hierarchii, dekretowanie ocen – władzę (dwutygodnik.com, strona kultury, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/1398-kazdy-krytykiem.html>, dostęp 17.02.2021).

Nie wydaje się zatem, by odkrywanie dys/ablizmu w kinie ani krytyczny aspekt kulturowych studiów o niepełnosprawności mogły poprzestać nawet na bardzo pogłębionej krytyce filmowej. Transdyscyplinarny wymiar tych studiów wiąże się, co prawda, z zaangażowaniem bardzo zróżnicowanych podejść naukowych, ale ich przedmiotem jest zawsze niepełnosprawność. Czyli nie chodzi o film i jego krytykę, teorię i historię, ale o ukierunkowane wykorzystanie kompetencji badawczych w danym zakresie, by nowa wiedza dotyczyła niepełnosprawności i służyła społecznej zmianie, a to z kolei w miejscu krytyki filmowej stawia teorię krytyczną. Niezbędne elementy wiedzy filmoznawczej zostaną zatem zarysowane w następnym podrozdziale, ale uczynione to będzie od razu z perspektywy krytycznych studiów o niepełnosprawności i z troską o uniknięcie błędów pozorowania krytyczności, wyliczonych na początku tego rozdziału.

Do teorii krytycznej w ramach kulturowych badań niepełnosprawności nawiązał w swojej krótkiej analizie Marek Mackiewicz (2018), o czym będzie jeszcze mowa, natomiast w tym miejscu chciałbym pokazać znaczenie teorii krytycznej w kontekście przyjętej za Goodleyem (2011, 2014, 2017) koncepcji kulturowych studiów o niepełnosprawności. Zaczniemy od tego, że teoria krytyczna odrzuca możliwość łączenia wolności z jakimikolwiek układami instytucjonalnymi lub utrwalonymi systemami myślenia, ponieważ kwestionuje ona „ukryte założenia i cele konkurencyjnych teorii i istniejących form praktyki” (Bronner 2011, s. 1). Stuletnia historia teorii powstałej w ramach szkoły frankfurckiej jako zarówno sprzeciw wobec rosnącego znaczenia totalitaryzmów, jak i wyraz przekonania, że nauka może służyć zmianom społecznym, ilustruje *de facto*, jak niełatwym zadaniem jest demaskowanie ograniczeń instytucjonalno-intelektualnych i aktywne promowanie wyzwalającej zmiany. Każdy stan ma swoją genezę, a więc ważne jest ustalenie, jakie okoliczności doprowadziły do ustanowienia określonych zasad, które kształtują aktualną sytuację grup podlegających opresyjnym wpływom, a także kto dystrybuuje władzę i utrwała mechanizmy marginalizacji i wykluczenia (Salas, Sen, Segal 2010, s. 93). Teoria krytyczna to zatem połączenie demaskowania skostniałego, niesprawiedliwego i krzywdzącego układu z aktywnym dążeniem do polepszeniu niekorzystnej sytuacji, dlatego

cały sens teorii krytycznej polega na naprawieniu krzywdzącej sytuacji, w której grupa osób, w wyniku sposobu, w jaki organizowane jest ich życie, doświadcza głębokiego, ale nadającego się do zredukowania cierpienia. Celem tej teorii jest obalenie opresyjnych zasad i ustanowienie innego porządku, w którym ludzie mogą odnosić się do siebie i podejmować działanie w pełniejszy i bardziej satysfakcjonujący sposób (Fay 1987, s. 29, za: Salas, Sen, Segal 2010, s. 92).

W obrębie samych studiów o niepełnosprawności teoria krytyczna zaistniała chociażby w kontekście „powrotu do uszkodzenia” i walki z somatofobią, co w bardzo konkretny sposób wyraża wewnętrzną podatność na zmianę i uwypatnia kluczowe znaczenie autorefleksji. Krytyczne studia o niepełnosprawności nie istnieją zatem inaczej niż w ramach zaczerpniętych z krytycznego feminizmu kategorii i praktyk związanych z intersekcjonalnością i cyborgizacją. Umożliwia to następne propozycje zmian, jak – przykładowo – te, które opisała Maja Brzozowska-Brywczyńska (2017) w odniesieniu do wciąż zaniedbywanej intersekcji dzieciństwa i niepełnosprawności, wskazując użyteczność analityczną krytycznych pojęć studiów o niepełnosprawności dotyczących oprotezowania i cyborgizacji w kontekście nowych studiów nad dzieciństwem. Z kolei Agnieszka Olechowska (2019) przeprowadziła krytyczną analizę aktów prawnych, dotyczących funkcjonowania w systemie oświaty uczniów ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi, proponując realne zmiany w opisującym ich sytuację „urzędowym dyskursie pedagogicznym”.

Efektywne korzystanie z teorii krytycznej wymaga myślenia krytycznego, co obliguje do zróżnicowania znaczenia przypisywanego krytyczności w tych dwóch osobnych, lecz zależnych ujęciach. Krytyczny aspekt myślenia wiąże się zatem nie tyle z osądem, jak w przypadku teorii krytycznej, ile z wydobyciem z dostępnych informacji tego, co kluczowe i istotne. Myślenie krytyczne jest aktem jednostkowym i – umożliwiając wychwytywanie nadużyć logicznych, niekonsekwencji, przekłamań czy uprzedzeń – nie musi przekładać się na podejmowanie działań w wymiarze społecznym (Paul, Elder 2006). Teoria krytyczna jest natomiast jednoznacznie ukierunkowana społecznie zarówno w kontekście demaskowania wszystkich idei i działań utrwalających niesprawiedliwość, jak i wywierania wpływu społecznego w celu podjęcia pożądaných aktywności zmieniających sytuację społeczną (Salas, Sen, Segal 2010, s. 93).

Myśleniu krytycznemu na pewno sprzyja korzystanie z twardych zasad logiki, choć z drugiej strony jest ono uważane za „wersję nieformalnej logiki, która musi uwzględniać emocje i osobiste wartości w ocenie lub wyciąganiu wniosków

w każdym dyskursie analitycznym” (Marshall 2001, za: Salas, Sen, Segal 2010, s. 93). Warto jednak, chociażby zarysowo, odróżnić „sens” od „znaczenia” jako określeń powszechnie stosowanych albo zamiennie, albo razem, lecz najczęściej bez wskazania zależności między nimi. Używam „sensu i znaczenia” w tytule ostatniego rozdziału, odnosząc się do niepełnosprawności w sztuce filmowej, dlatego doprecyzowanie tego połączenia jest niezbędne, tym bardziej że – jak pisał Hendrykowski (1999, s. 17) – „odbiór przekazu kinematograficznego (świadomy odbiór, czyli potocznie mówiąc jego «czytanie») jest niczym innym jak procesem operacji symbolicznych zmierzających do możliwie najpełniejszego uchwycenia zawartych w nim znaczeń”.

Pogłębione ujęcie różnic i zależności między sensem i znaczeniem, czyli „korelatem semantycznym”, zostało przedstawione przez jednego z prekursorów współczesnej logiki, analizy i gramatyki filozoficznej, Gottloba Fregego. „Sens i znaczenie” (*Über Sinn und Bedeutung*) to tytuł wydanej w 1892 roku pracy Fregego (1977), w której pisał:

Narzuca się teraz samo przez się, by ze znakiem (nazwą, zwrotem, literą) wiązać prócz tego, co on oznacza i co można nazwać jego znaczeniem (*Bedeutung*), także coś, co nazwałbym jego sensem (*Sinn*), i w czym zawarty jest ów sposób, w jaki przedmiot jest dany (Frege 1977, s. 66).

Przybliżając tę wykładnię sensu i znaczenia w relacji do znaku, Frege posłużył się przykładem obserwacji Księżyca przez lunetę. Czym innym jest tutaj Księżyc jako przedmiot obserwacji, czym innym jego obraz w lunecie, a jeszcze czymś innym jest nazwa „Księżyc/księżyc”, czyli znak. Sens w tym układzie przypisany jest obrazowi w lunecie, a znaczenie, czyli korelat semantyczny – Księżycowi jako konkretnemu ciału niebieskiemu i przedmiotowi obserwacji, a zatem „gdybyśmy rozrysowali trójpoziomowo semantykę referencjalną Fregego, kategoria sensu (*Sinn*) zajęłaby miejsce pomiędzy przedmiotem (stanowiącym *Bedeutung* nazwy) a znakiem (*Zeichen, Name*)” (Derra 2007, s. 265). Ważne jest to, że zależność ta nie dotyczy jedynie pojedynczych znaków (wyrazów), ale także całych wypowiedzi, co umożliwia zastosowanie tej wykładni w ramach analizy sensu i znaczenia całych tekstów.

Oglądanie filmów dotyczących niepełnosprawności powiela niewątpliwie schemat obserwacji Księżyca przez lunetę. Widzimy sensy przypisane konkretnemu przedmiotowi (niepełnosprawności jako nośnikowi znaczenia), który ma

określoną nazwę, a właściwie wiele nazw: „niepełnosprawność”, „nie/sprawność”, „*dis/ability*”, „kalectwo”, „inwalidztwo”..., ponieważ „przy prawidłowym połączeniu znaku z sensem i znaczeniem znakowi odpowiada określony sens, a sensowi określone znaczenie. Danemu zaś znaczeniu (przedmiotowi) może przysługiwać wiele nazw” (Frege 1977, s. 67). Wydaje się zatem, że możliwe jest jedynie zreferowanie sensów oglądanego zjawiska i historii z nim związanych, ich znaczenie natomiast pozostanie kwestią subiektywną, gdyż – jak pisał dalej Frege –

Sens nazwy chwyta każdy, kto zna wystarczająco język lub symbolikę, do których ona należy. Natomiast znaczenie, jeżeli istnieje, jest przez to oświetlone zawsze tylko jednostronnie. Jego znajomość wszechstronna wymagałaby, abyśmy dla każdego sensu potrafili z miejsca rozstrzygnąć, czy przynależy on do danego znaczenia. Tego zaś nie osiągniemy nigdy (Frege 1977, s. 67).

Kończąc tę część, powróćmy do teorii krytycznej. Trudności i kontrowersje związane z relacją podejścia krytycznego (teorii krytycznej), myślenia krytycznego i krytyki filmowej ujawnił – na przykładzie prac Henry’ego Giroux – Wojciech Kruszelnicki (2016), który w swoim (krytycznym) esejku postanowił dowieść, iż czołowy przedstawiciel krytycznej filozofii edukacji i studiów kulturowych, w ramach swoich wystąpień dotyczących filmu, porzucił krytyczność na rzecz moralistyki. Właściwie jako oczywistość należałoby przyjąć, że pedagogika krytyczna nie może być do końca wolna od konsekwencji edukacyjnego współistnienia tendencji krytycznych i indoktrynacyjnych, ponieważ, jak pisał Tomasz Szkudlarek (1999, s. 122), „te dwie przeciwstawne funkcje koegzystują w szkole, tworząc iście ambiwalentny obszar praktyk semiotycznych”. W swoich wątpliwościach i zastrzeżeniach, dotyczących nazbyt jego zdaniem moralizatorskiego tonu niektórych tekstów Giroux, Kruszelnicki nie neguje faktu, że film jest formą „publicznej pedagogii”, a więc aktywnie może wpływać na poznanie, emocje i postawy odbiorców, zwraca jednak uwagę, że czym innym jest problem wpływu społecznego danego tekstu kultury (w tym profanacyjnego, obrazoburczego, skandalizującego, demoralizującego), a czym innym wolność wypowiedzi artystycznej. Przywołując kluczową dla swojej argumentacji wypowiedź Giroux (2002), Kruszelnicki pisze:

Jedną bowiem rzeczą jest rozsądne uznanie, że przekazy kultury popularnej, a więc przykładowo filmy, oddziałują wychowawczo, stanowiąc, jakby nie

było, formy „publicznej pedagogii”, które można badać, interpretować, a nawet krytykować z punktu widzenia wartości i ideałów głoszonych w ramach dyskursu pedagogiki krytycznej, całkiem zaś inną jest nacisk kładziony na to, by – powtórzmy w tym miejscu słowa Giroux – „filmy dawały ludziom sposobność [*enable people*] do krytycznego myślenia o udziale, jaki sztuka może mieć w konstruowaniu publicznych przestrzeni rozszerzających możliwości zaistnienia zarówno rozrywki [*pleasure*], jak i politycznego sprawstwa, stosunków demokratycznych oraz społecznej sprawiedliwości” (Giroux 2002, s. 13) (Kruszelnicki 2016, s. 244).

Nie wchodząc w tym miejscu głębiej w istotę kontrowersji, na której oparł swój tekst Kruszelnicki, uważam, że warto zwrócić uwagę na podobny problem w przypadku analizy sztuki filmowej w ramach kulturowego modelu krytycznych studiów o niepełnosprawności. Chodzi mianowicie o zwrócenie uwagi na fakt, iż niepełnosprawność jako motyw filmowy, cecha głównej, drugoplanowej lub epizodycznej postaci filmowej, czy też w końcu – autonomiczny temat fabuły, wypełniający sobą treść danej historii, funkcjonuje w produkcjach filmowych zróżnicowanych nie tylko pod względem wartości artystycznej, ale także społecznego przesłania i poziomu kontrowersyjności zastosowanych środków artystycznego wyrazu. Można wręcz stwierdzić, że wartość jakichkolwiek analiz w tym obszarze wynika właśnie z ustalenia, że sztuka opiera się na wolności twórczej, a więc żaden jej przejaw użyteczny z punktu widzenia przyjętych celów analizy badawczej nie powinien być zignorowany. Już pierwszy film, na który będzie zwrócona bacniejsza uwaga w ramach niniejszego opracowania, a więc *It is fine. EVERYTHING IS FINE* (2007), stanowi dobrą ilustrację tej zasady, gdyż być może sama zapowiedź, że mamy do czynienia z tematem niepełnosprawności w ramach gatunku bliskiego *snuff porn horror* powstrzymałaby przed zapoznaniem się z jednym z najważniejszych obrazów ilustrujących „odzyskiwanie kalectwa” we współczesnym kinie.

2.2. Film jako sztuka osobliwa

Osobliwość filmu wśród innych przejawów i świadectw kulturowego rozwoju ludzkości i potrzeb artystycznych człowieka polega w pierwszej kolejności na możliwości dokładnego wskazania jego początku. Data pierwszej projekcji filmowej, a więc 28 grudnia 1895 roku, wyznaczyła zupełnie nowy okres nie tylko w historii

techniki i sztuki, ale także – właśnie ze względu na połączenie rozwoju technologicznego z nowym środkiem wyrazu artystycznego – w historii społecznej w jej interdyscyplinarnym, a więc socjologicznym, antropologicznym, kulturowym i ekonomicznym wymiarze. Podkreślając tę skonkretyzowaną w czasie i określonych warunkach społecznych specyfikę nowej sztuki, Jerzy Płażewski otworzył swoją monumentalną *Historię filmu* następującym stwierdzeniem:

Jeden tylko film posiada dokładną metrykę. I to początkowo ogromnie mu szkodziło – pozbawieni wyobraźni oponenci nie umieli znieść, że epoka cywilizacji przemysłowej, rewolucjonizująca życie człowieka w każdej niemal dziedzinie, może wyłonić sztukę nową, inaczej wyrażającą dążenia i tęsknoty człowieka (Płażewski 2001, s. 11).

Wiele dziesięcioleci tworzenia zarówno samych filmów, jak i wiedzy wokół sztuki filmowej zaowocowało ostatecznie konstatacją, że „teoria filmu dziś prawie nie istnieje” (McGowan 2008, s. 13). Teza ta wiąże się z odróżnieniem filmu jako tekstu, stanowiącego efekt pracy twórcy korzystającego z określonego systemu znaków, „języka ruchomych obrazów” (Hendrykowski 1999), od filmowego kontekstu, w którym usytuowany jest zarówno sam film z jego genezą i odautorską specyfiką, jak i jego widzowie z ich doświadczeniami i potrzebą reakcji odbiorczej w postaci łącznej i oddzielnej ekspresji emocji i refleksji oceniającej. Osadzenie zamysłu badawczego i konkretnych analiz tekstów filmowych prezentowanych w niniejszym opracowaniu w kontekście krytycznych kulturowych studiów o niepełnosprawności jest zatem niczym innym niż potwierdzeniem dominującego poglądu w ramach współczesnego filmoznawstwa, zgodnie z którym

czynniki kontekstowe liczą się w doświadczeniu widzów kinowych i telewizyjnych bardziej niż tekstualne – mają większe znaczenie dla tego, w jaki sposób widzowie czerpią z tych doświadczeń, aby orientować się w codziennym **życiu**. Czynniki kontekstualne (...), to wytwory społeczne i skonstruowane tożsamości. Ja związane z warunkami historycznymi (Staiger 2000, s. 1, za: McGowan 2008, s. 13).

Początki kinematografii to płynne przejście od dokumentowania (banalnej, lecz po raz pierwszy ruchomej) rzeczywistości (*Wyjście robotnic z fabryki Lumière w Lyonie*, *Przyjazd pociągu*, *Śniadanie dziecka*), przypominające „wyczyny

człowieka, który właśnie nauczył się fotografować” (Płażewski 2001, s. 12), do zainscenizowanej rzeczywistości fabularnej (*Polewacz polany*), a więc wymyślonej, fikcyjnej, choć niekoniecznie nierealistycznej. Kolejnym, bardzo szybko wykonanym krokiem było odkrycie filmowych efektów specjalnych, pozwalających na stopniowe poszerzanie repertuaru środków trickowych, przy czym kino umożliwiało to, czego nie zapewniała nawet najbardziej zaawansowana praca iluzjonisty. Nic zatem dziwnego, że pierwszy film science fiction powstał już w roku 1902 (*Podróż na księżyc*), a jego twórcą był francuski iluzjonista Georges Méliès, który w historii zapisał się zarówno jako „filmowy Juliusz Verne”, jak i pierwszy „czarodziej kina” (Płażewski 2001, s. 16).

Osobliwość sztuki filmowej, którą chciałbym wskazać i wykorzystać kontekstualnie w przypadku ekranowego konstruowania fenomenu niepełnosprawności, wiąże się nie tyle z dość szybko zyskanymi możliwościami technicznymi, służącymi nieograniczonej fantastyce, ile z filmowym wykorzystaniem ekspresjonizmu, czyli nurtu artystycznego stawianego w opozycji do realizmu i naturalizmu. Ekspresjonizm w filmie świadomie korzystał z narzędzi artystycznego wyrazu (scenografii, kostiumów, a zwłaszcza gry aktorskiej) w celu stworzenia opowieści, w której autorskie emocje znajdują ujście w przetwarzaniu rzeczywistości, czego ważnym aspektem jest także „brutalne deformowanie znanych kształtów, wątków, zestawień brzmieniowych” (Płażewski 2001, s. 44).

Nurt ekspresjonistyczny w kinie przyniósł pierwszych bohaterów charakteryzowanych ich fizyczną, psychiczną i/lub moralną „deformacją”, których obecność na ekranie była realizacją artystycznego przesłania, wyrażonego kilkadziesiąt lat wcześniej przez prekursora twórczości dekadencjo-symbolicznej, Charles’a Baudelaire’a: „Człowiek nie zauważa rzeczy, które nie są jakoś zdeformowane. Banalność jest niewidzialna” (za: Płażewski 2001, s. 45). W pełni zrozumiałe jest przypisanie pierwszemu okresowi rozwoju kina cech „estetyki zdziwienia”, czemu towarzyszyła, obecna zawsze w konwencji przedstawienia, potrzeba patrzenia na coś dziwnego, niecodziennego, co najczęściej wiązało się z deformacją ludzkiego ciała i czemu towarzyszyły mocne przeżycia (Gunning 2004). Estetyka niesamowitego widowiska, parady osobliwości, bliska jest przedstawieniu cyrkowemu, co w pełny i dosłowny sposób oddaje słynny film Toda Browninga pt. *Dziwolągi* (oryg. *Freaks*) z 1932 roku. Wiele lat później ten sam kontekst estetyczny zbudował „atrakcyjność” innego słynnego filmu, a mianowicie *Człowieka słonia* (1980) Davida Lyncha. Łączenie fizycznej deformacji z cierpieniem, wzmacniane kulturowo przez obrazy filmowe, stawia od początków kina odbiorczyń_ów tych

przekazów w pozycji dominującej, charakterystycznej zwłaszcza dla patrzenia medycznego, co za Foucaultem podkreśliła Garland-Thomson (2020), wprowadzając w ramach kulturowych studiów o niepełnosprawności kategorię „gapienie się” (*staring*).

Obok postaci należących do kanonu zarówno nurtu ekspresjonistycznego, jak i całej światowej kinematografii, a więc lekarza-szaleńca, doktora Caligari (*Gabinet doktora Caligari*, 1919), wampira Nosferatu (*Nosferatu – symfonia grozy*, 1922), ożywionego, glinianego robota (*Golem*, 1920), w mniej znanych produkcjach pojawili się także bohaterowie z niepełnosprawnością. W nurcie stylu kameralnego (*Kammerspiel*), stawianego w realistycznej opozycji do ekspresjonizmu, ale też identyfikowanego jako jego odmiana społeczno-psychologiczna, opierająca swą ekspresję na prowadzących do tragedii wyrazistych emocjach niewielkiej liczby bohaterów (Płażewski 2001, s. 48; Helman, Madej 1985), powstał film pt. *Schody kuchenne* (1921) – historia niepełnosprawnego listonosza, nieszczęśliwie zakochanego w służącej, która kocha z kolei bogatego i przystojnego młodzieńca. Listonosz przechwytuje listy od kochanka dziewczyny i podstawia własne, lecz gdy niespodziewanie zjawia się ukochany dziewczyny, listonosz zabija go, a zdesperowana służąca popełnia samobójstwo. Tragiczna miłość jest także tematem innego filmu z tego okresu z postacią z niepełnosprawnością, czyli *Vanina Vanini* (1922), noszącego w oryginalnej wersji tytuł *Vanina oder Die Galgenhochzeit*, czyli *Vanina albo ślub szubienicy*. Tym razem postacią z niepełnosprawnością jest bezwzględny i okrutny władca fikcyjnej krainy, w której dochodzi do buntu. Córką sprawującego władzę tyrana jest zakochana w przywódcy rebelii, co prowadzi nieuchronnie do sygnalizowanego w tytule, tragicznego finału tej historii.

Wykorzystanie niepełnosprawności w filmach sprzed stu laty trudno traktować inaczej niż jako element świata przedstawionego budowanego w oparciu o wskazaną, ekspresjonistyczną zasadę znaczącej deformacji, związanej wszakże nie tylko z ludźmi, ale i z całą rzeczywistością, która w swoich realistycznych wymiarach nie byłaby wystarczająco nośna artystycznie. Widoczne jest jednak zbudowanie szeregu postaci charakterystycznych w swoim fizycznym bądź psychicznym nieprzystosowaniu, połączonych złem moralnym, nierzadko okrucieństwem i zbrodnią, które wypełnią w przyszłości, powstałe wówczas, gatunki kina grozy, horrory, a nawet thrillery psychologiczne. Niepełnosprawność jako część społecznego fenomenu niedostosowania bardzo szybko zatem stała się znaczącym, jednoznacznie sformatowanym środkiem artystycznego wyrazu.

Film jest sztuką semiotyczną, co znaczy, że operuje określonym systemem znaków, a więc językiem, za pomocą którego tworzony jest określony komunikat. O sam „język ruchomych obrazów” toczony jest spór dotyczący jego miejsca w ramach teorii filmu (Hendrykowski 1999), kluczowe jest natomiast założenie, że

teoria filmu (...) powinna wchodzić w nieustanny kontakt z praktyką tworzenia i czytania ruchomych obrazów, nie tracąc nigdy z pola widzenia procesów filmowej komunikacji. Pamięć kina jest bowiem niczym innym jak pamięcią jego praktyki komunikacyjnej, która wyraża się w najróżniejszych – zarówno artystycznych, jak i pozaartystycznych – sposobach porozumiewania się za pomocą ruchomych obrazów (Hendrykowski 1999, s. 10).

Odbiór filmu niczym się nie różni od wszystkich innych aktywności związanych z umiejętnością czytania tekstu. Niezmiennie chodzi w tym przypadku o (współ)zależność rozpoznawania znaków systemu językowego (czytanie lingwistyczne), ich dekodowania (czytanie ze zrozumieniem, semantyczne, psychologiczne) i interpretacji (czytanie krytyczno-twórcze). Hermeneutyka poszerza jeszcze ten zestaw, łącząc rozumienie z aplikacją, czyli powiązaniem odczytanych i wstępnie zrozumianych sensów danego tekstu z indywidualną sytuacją odbiorcy. Ważną sugestią dotyczącą samej aplikacji, a w sensie ogólniejszym – tendencji związanych z obiektywizacją rozumienia, jest skojarzenie powracających kryzysów kultury z osłabieniem roli aplikacji w procesie rozumienia lub całkowitą jej eliminacją (Bronk 1988, s. 142; Wlazło 2003, s. 18).

Zwracam uwagę na tę kwestię, choć znana jest rozbieżność między hermeneutycznym a poststrukturalnym ujęciem rozumienia w kontekście relacji międzyosobowych, co znalazło swój wyraz zwłaszcza w antyhermeneutycznych wystąpieniach Michela Foucaulta (1999, 1987, 1999) i zostało skrupulatnie zreferowane w polskich opracowaniach współczesnej filozofii francuskiej (Markowski 1999), a zwłaszcza heterologii (Kruszelnicki 2008). Interesuje mnie jednak, trafia i ważna moim zdaniem, konstatacja poczyniona przez Andrzeja Bronka (1988) w jego opracowaniu hermeneutyki filozoficznej Gadamera, ponieważ nie tylko sam spożytkowałem „subiektywne momenty rozumienia”, obserwując chociażby wpływ krytycznego oglądania wybranych filmów na pracę zawodową nauczyciela akademickiego i ewoluowanie własnych poglądów dotyczących kulturowo-społecznego rozumienia fenomenu niepełnosprawności, ale uważam także za kluczowe badawczo podejście zakładające zindywidualizowany i zróżnicowany

dyskursywnie wpływ danego tekstu na jego odbiorcę. Jest to w istocie założenie, które umożliwia oddzielenie tego, co można by nazwać ogólną, a nawet globalną recepcją danego dzieła filmowego, od głosów indywidualnych, formułowanych często w opozycji do dominujących ocen, lecz motywowanych właśnie tym, co należałoby nazwać „aktualną sytuacją” odbiorczyni_cy, widzki_a/czytelniczki_a.

W każdym rozumieniu, niezależnie od tego, czy osoba rozumiejąca zdaje sobie z tego sprawę, ma miejsce zastosowanie „tekstu” do niej samej i jej aktualnej sytuacji. W przeciwnym razie nie można w ogóle mówić o faktycznym rozumieniu. Tymczasem w XIX-wiecznej hermeneutyce (naukach filologicznych), zgodnie z pozytywnymi tendencjami do jej unaukowania i zamiany w „obiektywną” teorię interpretacji, postawiono żądanie neutralizowania i eliminowania wszystkich subiektywnych momentów rozumienia (np. przez stawianie osoby interpretującej z jej aktualną sytuacją w miejsce autora tekstu lub pierwotnego adresata) (Bronk 1988, s. 142)¹.

Film, stając się dość szybko sztuką dominującą, a przez rozwój telewizji prawdziwie globalną, pozostaje jednocześnie rodzajem twórczości mocno osadzonej w lokalności i problematyce specyficznej dla danego regionu. To, co sprawia, że

¹ Przykładem ilustrującym zasadność, a także użyteczność badawczą, tez związanych ze znaczeniem aplikacji może być różnica w odbiorze powieści Doroty Terakowskiej pt. *Poczwarka* (2002). Zdecydowana większość studentów pedagogiki specjalnej po lekturze tej powieści określa ją jako piękną, wzruszającą, ale przede wszystkim prawdziwą i zarazem magiczną opowieść o dziecku z zespołem Downa, które uczy swoich rodziców prawdziwej miłości. Nie dostrzegają przy tym niczego niestosownego w konstrukcji zakończenia, odbierając je raczej w kategoriach pozytywnego i logicznego rozwiązania skomplikowanej sytuacji. Dużo w ich sposobie odbioru tego fikcyjnego utworu zmienia jego porównawcze zestawienie ze wspomnieniami Anny Sobolewskiej, matki dziecka z zespołem Downa, zawartymi w książce *Cela. Odpowiedź na zespół Downa* (2002) (zob. Wlaziło 2013, s. 175). W pozycji tej autorka przedstawiła swój sposób rozumienia powieści Terakowskiej, z jasnym wypukleniem „subiektywnych sposobów rozumienia”, wynikających z doświadczeń macierzyństwa. W ocenie matki dziecka z zespołem Downa „wbrew zawartej w tytule sugestii metamorfozy *Poczwarka* to bardzo smutna książka – bez *katharsis* i wyzwolenia” (Sobolewska 2002, s. 232). Reakcja odbiorcza w tym przypadku to szereg aplikacyjnych pytań, które stają się pytaniami retorycznymi, o ile uwzględnimy, że są one częścią osobnego tekstu, który także podlega mechanizmom rozumienia i interpretacji: „Czy warto było tworzyć postać fascynującej swoją wrażliwością dziewczynki po to, by w końcu zdegradować ją do roli «aniołka»? (...) Jest coś podejrzanego w tej łatwości, z jaką autorka przeprowadza w swojej książce «dobrą śmierć» «Downa». Więc jednak «Downa» nie można zwyczajnie pokochać i żegnać z rozpaczą? A czytelnik musi dostać «nagrodę pocieszenia» w postaci normalnej siostrzyczki, która zajmie miejsce «Downa»? To ryzykowny pomysł, podobnie jak wizja okaleczonych dzieci w rajskim ogrodzie. A więc i tam mają osobne «miejsce dla niepełnosprawnych»? Czy prawie wszyscy nie umieramy jako «niepełnosprawni»?» (Sobolewska 2002, s. 232).

sztuka filmowa może i powinna być ujmowana w kategoriach uniwersalnych, to w pierwszej kolejności fakt, że opowiadane historie dotyczą człowieka i jego doświadczeń, a najbardziej wartościowym aspektem każdego utworu jest jego aktualność dla dowolnej_go odbiorczyni_cy, która_y przesłanie danego tekstu przyjmuje jako osobisty komunikat. Nie wchodząc w tym miejscu w zbyt szczegółowe analizy historyczne czy filmoznawcze, chciałbym przede wszystkim podkreślić to znaczenie sztuki filmowej, które wiąże się ze wskazaną wcześniej potrzebą eksponowania bohatera osobliwego, często ekspresjonistycznie przerysowanego, ale ujawniającego jednocześnie te mechanizmy, które w przypadku niepełnosprawności przyjęły formę estetyczną i społeczną „protezy narracyjnej”. Ważne jest w tym miejscu przypomnienie, że zgodnie z ustaleniami Mitchella i Snyder (2000), „proteza narracyjna” jest wyrazem wskazanego właśnie uwypuklenia problemu niepełnosprawności, ale równolegle jest także wyrazem jego pominięcia i przemilczenia. Instrumentalność filmowa niepełnosprawności może być zatem wprost wyrazem tego, co Robert Bogdan (1988) ponad trzydzieści lat temu przedstawił w książce *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit* („Pokaz dziwolągów: Prezentowanie ludzkich dziwadeł dla rozrywki i zysku”) jako wizualną sensację, wywołującą zarówno przestrasz, jak i rozbawienie. Wyjaśniając inspirację podjętej przez siebie problematyki, autor przywołał wypowiedź swojego dziesięcioletniego syna, gdy ten, oglądając z kolegą Disneyowską adaptację *Wyspy skarbów*, na pytanie kolegi: „Kto jest złym gościem?” odpowiedział: „Jeśli wyglądają źle, to są źli” (Bogdan 1988, s. vii).

Przywołana historia, a zwłaszcza sens wypowiedzi dziecięcego odbiorcy tekstu filmowego, może być potraktowana nie tylko jako wyraz trwałości określonego rodzaju stereotypu związanego ze sztukami wizualnymi (literacki opis wyglądu postaci także jest częścią jej charakterystyki, o czym warto pamiętać), któremu bardzo blisko wręcz do toposu, ale także – co ma już implikacje wykraczające poza odbiór utworu artystycznego – jako egzemplifikacja związku takiej opinii z rzeczywistością pozaartystyczną, niefikcjonalną, a więc realnie kształtującą doświadczenia ludzi, którzy „źle wyglądają”.

W jednym z najbardziej kompletnych i aktualnych opracowań filmowego aspektu kulturowych studiów o niepełnosprawności, czyli zbiorze tekstów zatytułowanym *The Problem Body. Projecting Disability on Film* („Problematyczne ciało. Filmowe projekcje niepełnosprawności”) (Chivers, Markotić 2010), przyjęto – wyrażoną w dwuznacznym podtytule – perspektywę zestawienia sposobu rzutowania (projekcji) niepełnosprawności na ekran i konstruowania (projekcji)

niepełnosprawności w umysłach widzów, zgodnie z psychoanalityczną wykładnią projekcji (Chivers, Markotić 2010, s. 2–3). Redaktorki przekonują we wstępie do przywoływanego opracowania, że zgodnie z popularną na gruncie studiów o niepełnosprawnością tezą, w wymiarze dotyczącym globalnie całej ludzkości, sprawni fizycznie jesteśmy tylko czasowo (*Temporarily Able Bodied*) (zob. Marks 1999a, za: Goodley 2011, s. 1), a starość uczyni doświadczenie niepełnosprawności powszechnym. Wracając do podwójnego znaczenia projekcji, redaktorki wyjaśniają, że w sposób przypominający znaczenie biblioterapeutycznej projekcji, doświadczenie niepełnosprawności rzutowane jest z ekranu na widzów, a co za tym idzie „reprezentacja niepełnosprawności nie istnieje niezależnie od samej niepełnosprawności” (Chivers, Markotić 2010, s. 4), a zatem uczestniczenie w (filmowym) dyskursie niepełnosprawności jest niezależne od tego, czy jako widzowie jesteśmy w danym momencie osobami z niepełnosprawnością, czy też nie. Można, a nawet należy przyjąć tę tezę jako zachętę do świadomego i krytycznego analizowania filmów, w których pojawia się fenomen niepełnosprawności, bez względu na to, czy występujemy z pozycji badaczki_a z niepełnosprawnością, czy jako osoba z innych powodów zainteresowana tym zagadnieniem, ale bez osobistego doświadczania biologicznych i społecznych aspektów omawianego zjawiska.

Jako założenie, z którym się w tym opracowaniu badawczo identyfikuję, a które jest jednocześnie uzasadnieniem celowości podjętych analiz, przyjmuję następującą tezę ze *Wstępu do Problematycznego ciała*:

Teoria filmu wymaga analizy i krytyki niepełnosprawności, szczególnie ze względu na poświęcaną jej wieloletnią uwagę widzów i ich spojrzenia. O ile studia o niepełnosprawności starają się zmienić spojrzenia rozumiane jako forma fizyczności, o tyle w odbiorze filmu wyjątkowo istotne są mylne założenia dotyczące związku między patrzeniem a wiedzą. Przed ekranem – w kinie wyreżyserowanym przez publiczność lub indywidualnie w domu – znajduje się przestrzeń dla normatywnej i dewiacyjnej publiczności, która może nie tylko patrzeć, ale także *gapić się* bez cenzury na osoby niepełnosprawne. Przed ekranem znajduje się miejsce, gdzie wiele osób może dłużej się przyglądać niepełnosprawnemu ciału i żyć mniej lub bardziej komfortowo ich reakcjami, czy to drżąc, czy pragnąc, identyfikując się, litując się, odwracając się (Chivers, Markotić 2010, s. 4).

Analiza krytyczna, o którą upominają się Chivers i Markotić, jest szczególnym rodzajem patrzenia/oglądania, polegającym na przefiltrowaniu obrazu przez nałożone okulary/soczewki przyjętego stanowiska badawczego. Nie zawsze jednak

aspekt krytyczny jest bezpośrednio związany z przyjętą przez badaczkę _a pozycją w określonej dyscyplinie, jak – przykładowo – w przypadku czytania w „pedagogicznych okularach”, co jest jedynie wyrazem ułożenia metodologii hermeneutycznej w wybranym obszarze, dyscyplinie badań, na przykład nauk o wychowaniu, bez implikowanego związku z jakimkolwiek przejawem podejścia krytycznego (Gnitecki 1996; Ablewicz 1995). Problem czytania/oglądania pedagogicznego jest zresztą o wiele bardziej złożony i wiąże się z istotnymi kontrowersjami właśnie w przypadku podejścia krytycznego, czemu – jak sygnalizowałem – dał wyraz Wojciech Kruszelnicki (2016), dość bezpardonowo zarzucając Henry’emu Giroux miałkę moralizatorstwo jego pedagogicznych analiz dzieł filmowych. O tej krytyce podejścia (pseudo)krytycznego warto pamiętać, a już teraz chciałbym wykorzystać ten przykład jako wzmocnienie intencji związanych z czytaniem/oglądaniem tekstów kultury z użyciem soczewek (*lenses*) kulturowego modelu niepełnosprawności (Goodley 2011, s. 14–15).

2.3. Niepełnosprawność jako cecha charakterystyczna – między niepełnosprawną postacią filmową a aktorką_em z niepełnosprawnością

Zajmując się relacją niepełnosprawność–film, można zbyt szybko stracić orientację, co jest właściwym przedmiotem badania – film czy niepełnosprawność? Choć wydaje się to dość oczywiste, to podkreślanie, iż badanym fenomenem jest niepełnosprawność, a film jedynie przejawem jej kulturowej natury i nośnikiem określonych znaczeń, jest zasadne z kilku powodów. Obiektywnie rzecz ujmując, niepełnosprawność jest jednym z wielu zjawisk społecznych, które współtworzą gamę tematów, motywów i wątków, typów postaci i ich doświadczeń, dzięki którym żyje i rozwija się każda twórczość narracyjna. Historia i teoria filmu, a więc także jego wskazanych składników wraz z interdyscyplinarnymi analizami kontekstowymi, mogą zdominować sposób omawiania jednego, wybranego zjawiska w ramach sztuki filmowej.

Skupiając się jednak na wyodrębnionym fenomenie, na przykład niepełnosprawności, w pierwszej kolejności należy założyć i spróbować wstępnie zrozumieć konsekwencje przyjętego założenia, że inna jest perspektywa analizy, jeśli odróżni się identyfikowanie niepełnosprawności w filmie od filmów o niepełnosprawności,

a zwłaszcza od filmów autorstwa twórczyni_ów z niepełnosprawnością. Pierwsza z tych sytuacji – co zgodnie podkreślają wszystkie_cy najważniejsze_si badaczki_e tego zagadnienia (zob. Norden 1994; Mitchell, Snyder 2000; Chivers, Markotić 2010) – prowadzi do ustalenia, iż niepełnosprawność w kinie jest zjawiskiem powszechnym. Filmów o niepełnosprawności, umożliwiających wyłączenie skupienia się na głównym temacie danego dzieła, jest już bardzo niewiele, natomiast kino, któremu najbliższą byłoby do idei sformułowanych przez teorię *crip*, a więc będące dziełem twórczyni_ów z niepełnosprawnością, to zjawisko marginalne i słabo obecne w szerszej świadomości. Przy czym nie chodzi jedynie o precyzyjne oddzielenie filmów z udziałem niepełnosprawnych aktorek_ów od tych, w których niepełnosprawność jest jedynie efektem razem lub osobno ujętych komponentów roli i wizerunku postaci – gry pełnosprawnej_go aktorki_a, charakteryzacji i efektów specjalnych. Ważne jest bowiem wyjście poza samo aktorstwo i dywagacje nad wizerunkiem niepełnosprawnych postaci filmowych, i ustalenie, na ile dany film jest napisany i/lub wyreżyserowany przez twórczynię_ów z niepełnosprawnością.

Jako przykład takiej właśnie produkcji Chivers i Markotić (2010, s. 2) podają film pt. *It is fine. EVERYTHING IS FINE* (2007), którego scenarzystą i odtwórcą głównej roli jest Steven C. Stewart, aktor z mózgowym porażeniem dziecięcym. Stworzony w latach 80. ubiegłego wieku scenariusz został wykorzystany dopiero pod koniec życia autora dzięki zainteresowaniu Crispina Glovera (w Polsce najbardziej znanego z roli w trylogii *Powrót do przyszłości*), który wraz Davidem Brothersem zajął się reżyserią filmu. Gatunkowo ta niezależna, kontrowersyjna i trudna w odbiorze produkcja jest określana jako surrealistyczny dramat, horror i kryminał, będące projekcją pierwszoosobowej narracji bohatera, przy czym to, co widz ogląda na ekranie, jest projekcją podwójną, typową dla kompozycji szkatułkowej. Śledzimy bowiem zwizualizowane fantazje bohatera, którego poznaliśmy jako przykutego do wózka, odizolowanego od świata pacjenta szpitala psychiatrycznego, niezdolnego do artykułowanej mowy i koordynacji ruchów własnych rąk. Nie miałem możliwości dotarcia do tego filmu, dlatego w drodze wyjątku, uzasadnionego znaczeniem tej produkcji nie tylko w kontekście mojego własnego projektu, ale także w znacznie ważniejszym wymiarze jej ulokowania w strukturze krytycznych kulturowych studiów o niepełnosprawności, opieram się na informacjach zapośredniczonych, z drugiej ręki, których wiarygodność potwierdza dość duża zgodność prezentowanych opinii. Chciałbym również wykorzystać ten film porównawczo w zestawieniu ze znacznie bardziej dostępnym dziełem,

a mianowicie filmem pt. *Z czystym sercem* (2016) – węgierskim kandydatem do Oscara w roku 2017 w kategorii najlepszy film nieanglojęzyczny.

Zacznijmy od krótkiej notki Chivers i Markotić (2010, s. 2), w której autorki zwracają uwagę, iż *It is Fine! EVERYTHING IS FINE*, będąc filmem prezentującym punkt widzenia osoby z niepełnosprawnością, wyraża jednak przede wszystkim męską heteroseksualność, skupiając się na szczegółowej analizie rozłącznych i stabuizowanych tematów seksu i niepełnosprawności. Nie znaczy to, że film jest z tego powodu mniej ważny, jeśli chodzi o jego znaczenie w ramach kulturowych studiów o niepełnosprawności. Czym innym bowiem jest kwestia samej tematyki i treści filmu, a także pomysłu realizacyjnego, a czym innym realna, twórcza obecność osoby z niepełnosprawnością w procesie jego produkcji. Nie bez znaczenia jest też fakt wykorzystania fotosu z *It is Fine! EVERYTHING IS FINE* jako zdjęcia okładowego *The Problem Body. Projecting Disability on Film* (2010)². Taki zabieg jest zawsze intencjonalny i w dość dużym, choć zarazem wstępnym i ogólnym stopniu określa kierunek dyskursu w ramach danego tekstu.

To samo zdjęcie, ale już tylko w wersji fotosu filmowego, towarzyszy krótkiej recenzji filmu, zamieszczonej w „New York Timesie”³. Jej autorka (Kern 2007) pobieżnie rozwija sens wyrażony w tytule „Fantazje bez granic Lotharia⁴ z ograniczeniami” (*Fantasies Without Bounds for a Lothario With Limits*), podsumowując go następująco: „Pan Stewart, będąc na przemian słodki i diabelski, wzbudza w nas litość i odrazę, odtwarzając w istocie uczucia podobne do tych, których w rzeczywistości może doświadczyć ktoś konfrontowany z osobą niepełnosprawną” (Kern 2007). Bohater grany przez Stevena C. Stewarta skupia w sobie wiele kontrastów wyrażonych przede wszystkim zabiegiem snu na jawie, w którym coraz bardziej wyuzdany seks i eskalacja brutalności seryjnych morderstw stanowią antytezę jego uogólnionej bierności, izolacji, samotności i nieatrakcyjności fizycznej.

Połączenie fascynacji długimi włosami kobiet, które giną potem z ręki Paula, bohatera *It is fine. EVERYTHING IS FINE*, przypomina konstrukcję jednej z najważniejszych postaci w historii literatury pięknej, Lenniego Smalla, niepełnosprawnego intelektualnie bohatera noweli *Myszy i ludzie* Johna Steinbecka, którego całkowicie asekualna potrzeba dotykania futer zwierząt stała się przyczyną tragedii, czyniąc Lenniego zabójcą (zob. Wlazło 2013, s. 223–224). Ważne jest również

² Dostępne np. na stronie <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1kgqwc5>, dostęp 14.02.2021.

³ Dostępna na stronie <https://www.nytimes.com/2007/11/21/movies/21ever.html>, dostęp 14.02.2021.

⁴ Wyraz *Lothario* w języku angielskim jest używany w znaczeniu zbieżnym ze stosowanymi w języku polskim określeniami typu ‘lowelas’ lub ‘donżuan’, ale z podkreśleniem męskiego egoizmu i nieodpowiedzialności w relacjach seksualnych z kobietami.

to, że niezrozumiała mowa Paula nie jest tak odbierana przez kobiety z jego snów, w których jest nie tylko rozumiany, ale zyskuje także nigdy niedoświadczaną atrakcyjność seksualną. Nie(po)rozumienie, choć spowodowane innymi cechami bohatera niż trudności artykulacyjne, jest zarówno przyczyną tragicznego ciągu zdarzeń w *Myszach i ludziach*, jak i rozwiania marzeń na jawie Lenniego o domu z królikami. Różnica między sytuacją pełnosprawnego fizycznie, lecz niepełnosprawnego intelektualnie Lenniego a odwrotną sytuacją Paula jest pozorna, gdyż w obu przypadkach niepełnosprawność to ta sama kwestia społecznego wyobcowania oraz mniej lub bardziej dosłownej bariery komunikacyjnej. Nowela Steinbecka doczekała się kilku ekranizacji (produkcje z lat 1939, 1968, 1981, 1992), z których najnowsza w gwiazdorskiej obsadzie Johna Malkovicha w roli Lenniego oraz Gary'ego Sinise'a w roli jego przyjaciela George'a Milтона (*Myszy i ludzie*, 1992). Gary Sinise był także reżyserem tej produkcji, a do niego samego powrócimy przy okazji jego kreacji w filmie *Forrest Gump* (1994), w którym wcielił się w postać tracącego nogi porucznika Dana.

Funkcjonująca cały czas strona internetowa filmu *It is Fine! EVERYTHING IS FINE*⁵ zawiera fragmenty recenzji, dobranych zapewne według jednego klucza, ale godnych odnotowania z powodu nie tylko sygnalizowania ryzykownych, choć dopuszczalnych gatunkowo rozwiązań artystycznych, ale także wskazywania na wartość podejścia przełamującego zwykłe patrzenie na niepełnosprawność odgrywaną najczęściej przez w pełni sprawną_ego fizycznie aktorkę_a.

Glover i Brothers zmuszają cię do postrzegania tej kalekiej osoby jako subtelного przywódcy. Powiedzenie, że film jest dziwny, byłoby banałem, gdyż jego wpływ na publiczność nie może być sprowadzony do wywołania śmiechu i westchnienia. Najdziwniejsze w tym wszystkim jest to, że to działa. Naprawdę odświeżające jest widzieć w filmie kogoś, kto rzeczywiście ma porażenie mózgowe, zamiast aktora grającego kogoś z porażeniem mózgowym... (Chris Gore, *Film Threat*, http://www.crispinglover.com/it_is_fine!.htm, dostęp 10.02.2021).

Zgodnie z intencją Chivers i Markotić (2010, s. 2) uwaga widzów i ich spojrzenia na niepełnosprawne ciało mają konkretne, krytyczne znaczenie. Film współtworzony przez Stevena C. Stewarta szokował do tego stopnia, że adekwatnym określeniem jego gatunkowej przynależności stał się *snuff porn horror*, czemu towarzyszyły następujące wątpliwości:

⁵ Dostępne na stronie http://www.crispinglover.com/it_is_fine!.htm, dostęp 10.02.2021.

Czy ból jednego mężczyzny z porażeniem mózgowym i zamknięcie w więzieniu własnego ciała przyrównuje ból kobiecej tożsamości uwięzionej w mizoginistyczno-sadystycznej fantazji romantycznego filmu *snuff*? (Schouweiler 2013)

To, co wydaje się w prezentowanej recepcji *It is Fine! EVERYTHING IS FINE* najistotniejsze, to zwrócenie uwagi na samą niepełnosprawność i jej specyficzne powiązanie ze środkami wyrazu, które nie są przecież w kinie czymś wyjątkowym, a za sprawą masowej produkcji horrorów typu *gore* i ich równie powszechnej dystrybucji kinowej właściwie spowszedniały, nie będąc także przedmiotem zainteresowania bardziej wysublimowanej krytyki filmowej. Omawiana produkcja idealnie wpisuje się w formułę kina autorskiego, a zarazem niszowego, i pozostaje bez szans na wyjście poza bardzo ograniczony krąg odbiorców. Warto też na ten film spojrzeć z perspektywy pytań postawionych przez Mackiewicza (2018), który z pozycji niezależnego badacza z niepełnosprawnością, zainteresowanego w tym konkretnym przypadku „kulturowymi przedstawieniami seksualności osób niepełnosprawnych”, postuluje:

Jeśli naszym celem jest np. przeprowadzenie analizy kulturowej przedstawienia niepełnosprawności w filmie, to zasadne może być zadanie, między innymi, następujących pytań, które wymagają odniesienia do teorii kulturowych studiów o niepełnosprawności:

1. Czy scenarzysta, reżyser lub członkowie ekipy są niepełnosprawni? Jeśli nie, to co możemy wywnioskować na temat tego, jak oni sami postrzegają niepełnosprawność? (...)
2. Jaki jest cel umieszczenia niepełnosprawnego bohatera w filmie? Czy istnieją przesłanki, by sądzić, że twórcom zależy na egalitaryzmie i pokazaniu różnorodności, czy wręcz przeciwnie niepełnosprawność bohatera służy raczej zdobyciu rozgłosu lub innym celom, które uprzedmiotawiają tę niepełnosprawność? (...)
3. Jak przyjęli film krytycy i publiczność? (Mackiewicz 2018, s. 72–73).

Konkludując przeprowadzoną analizę, można założyć, że na postawione w ten sposób pytania zostały udzielone – przynajmniej częściowo – odpowiedzi, które wyznaczą schemat dalszych rozważań. Koniecznym dopełnieniem jest jednak zestawienie przywołanej nazwy gatunku *snuff porn* z terminem podobnie skonstruowanym, ale specyficznym jedynie dla kulturowej analizy niepełnosprawności,

a mianowicie *inspiration porn* („inspirującej pornografii”). Mackiewicz (2018, s. 73) nawiązuje do tego terminu w kontekście trzeciego z postawionych pytań, podkreślając, że wyrażona jest w nim pułapka związana z poszukiwaniem pozytywnego wizerunku osoby z niepełnosprawnością, gdyż niepełnosprawność jako inspiracja jest zawsze korzyścią emocjonalną ulokowaną po stronie osób, które jej bezpośrednio nie doświadczają. Osoba z niepełnosprawnością jest w tym układzie uprzedmiotowiona i wykorzystana, co wraz z dosłownością zaprezentowania danej inspiracji uzasadnia jej zestawienie z pornografią, która w analogicznym sensie występuje w wyrażeniu *disability porn*, obecnym w dyskursie dotyczącym mechanizmów uwikłania osób z niepełnosprawnością wraz z ich rodzinami/opiekunami w wymuszonym ekonomicznie „wyścigu na większe cierpienie” (Anannikowa, Suchecka 2018).

Przybliżając istotę „inspirującej pornografii”, David M. Perry (2015) powołał się na wystąpienie Stelli Young, kobiety z niepełnosprawnością, która w ramach cyklu wystąpień TEDx wyjaśniła, że „osoby niepełnosprawne są najczęściej widziane tylko w historiach i obrazach, które w sposób pornograficzny «uprzedmiotawiają jedną grupę ludzi na korzyść innej grupy»” (Perry 2015). Ważna jest zatem ponownie perspektywa widza i patrzenia, a *inspiration porn* stawia osoby z niepełnosprawnością w roli bacznie obserwowanych, inspirujących „rekwizytów”, biernych uczestniczek_ów wydarzeń, których znaczenie nie dotyczy ich samych, lecz widzów. Sens zestawienia znaczenia *inspiration porn* z historią opowiedzianą i zagrąną przez Stevena C. Stewarta oddaje podsumowujące stwierdzenie/apel Davida M. Perry’ego:

Spółeczność osób niepełnosprawnych potrzebuje czegoś więcej niż uprzejmych pracowników restauracji, przystojnych rozgrywających i sesji zdjęciowych. Potrzebujemy lepszej polityki, zmieniających się norm i prawdziwych rozmów o kluczowych kwestiach. Inspirujące porno sprawia, że czujemy, że wszystko będzie dobrze. Jest to możliwe tylko wtedy, gdy przestaniemy rozpraszać się pięknymi historiami i będziemy prowadzić trudne rozmowy (Perry 2015).

Na wiele różnych sposobów można odkrywać intertekstualny dialog między historiami filmowymi, w których niepełnosprawność nie jest jedynie symbolem, metaforą czy piękną, inspirującą, lecz pornograficzną historią. Dlatego, zgodnie z zapowiedzią, wskażę te sposoby na przykładzie filmu pt. *Z czystym sercem* w reżyserii Attili Tilla, w którym zarówno konstrukcja fabuły, jak i sposób

pokazywania niepełnosprawności przypominają rozwiązania wykorzystane w *It is Fine! EVERYTHING IS FINE*.

Wcześniej jednak chciałbym przybliżyć kilka ważnych zagadnień, a zestawienie tych dwóch filmów jest dobrą okazją, by baczniej przyjrzeć się kwestii bohatera jako głównej postaci w danym utworze i postaciom pozostałym, a więc drugoplanowym i epizodycznym. Kolejną ważną kwestią jest określenie, na ile niepełnosprawność postaci filmowej czyni z niej bohaterkę_a typową_ego, a więc cechującą_ego się uogólnionym zestawem postaw, reakcji psychicznych czy właściwości moralnych, a na ile bohaterkę_a charakterystyczną_ego, czyli obdarzoną_ego cechami różniącymi ją_go od pozostałych postaci (Głowiński, Okopień-Sławińska, Sławiński 1991, s. 330). Dodatkowa trudność wynika z zestawienia teoretycznoliterackich typologii bohaterki_a utworu epickiego (fabularnego) z kategorią aktorki_a charakterystycznej_ego, której_go charakterystyczność, wiązana właściwie bezwyjątkowo z cechami fizycznymi, zwłaszcza fizjonomią, służy najczęściej odgrywaniu przez daną_ego aktorkę_a postaci typowych w kontekście reprezentowania cech (wyglądu) kojarzonych z daną grupą społeczną lub etniczną. Choć typ i charakter stanowią dwie nierozdzielne „strony sylwetki bohatera”, to ich stosunek jest najczęściej zróżnicowany ze względu na intencje kreatorki_a danej postaci (Głowiński, Okopień-Sławińska, Sławiński 1991, s. 330). Paradoks zatem polega na tym, że aktorki_rzy charakterystyczne_i nie grają najczęściej postaci o unikatowej osobowości właściwej bohaterkom_om charakterystycznym, lecz przeciwnie – wcielają się w postacie typowe, a więc o cechach przyporządkowujących ich do danej grupy społecznej lub kategorii osób nie tylko w konkretnym, danym utworze, ale także w wielu innych, w których wcielają się w ten sam typ postaci – mordercy, amanta, polityka, urzędnika, dziewczyny/chłopaka z sąsiedztwa, ale także – karła, człowieka z bliznami na twarzy, postaci z zespołem Downa itp. W większości przypadków nie jest potrzebna żadna dodatkowa charakteryzacja, by wyglądem wyrazić typowość postaci.

Dochodzimy zatem do kluczowego rozróżnienia, a zarazem ważnej płaszczyzny analiz kulturowych aspektów niepełnosprawności – postać z niepełnosprawnością grana przez pełnosprawną_ego aktorkę_a wobec aktorki_a z niepełnosprawnością, która_y może być potraktowana_y jako jeden z przypadków aktorki_a charakterystycznej_go, czyli wcielającej_go się w typowe role. W najbardziej docenianych filmach z niepełnosprawną_ym bohaterką_em, o ile za kryterium jakości może uchodzić przyznany filmowi Oscar, niepełnosprawność jest właściwie bezwyjątkowo zagrana (udawana), a więc wykreowali ten stan ludzie/

aktorki_rzy bez niepełnosprawności (Bieganowska-Skóra 2017). Chivers i Markotić (2010, s. 1) piszą wprost, że „jedną z najszybszych dróg do zyskania przez pełnosprawnego aktora uznania krytyków jest zagranie postaci niepełnosprawnej ruchowo w taki sposób, który niedoinformowana w dużej mierze publiczność uzna za przekonujący”. Jak zatem porównać grę Daniela Day-Lewisa (*Moja lewa stopa*, 1990) czy Dawida Ogrodnika (*Chce się żyć*, 2013) z grą Ádáma Fekete (*Z czystym sercem*, 2016) lub R.J. Mittego (*Breaking Bad*, 2008–2012; *Za humor i Sunny*, 2019)? Biorąc pod uwagę tylko sferę artystyczną, pytanie to jest pozbawione krytycznego kontekstu kulturowych studiów o niepełnosprawności. Można przyjąć najprostsze i najbardziej oczywiste kryterium, którym jest dobre lub złe aktorstwo, dobry lub zły film. Na tym właśnie polega dobre aktorstwo, że wszystko, co składa się na udawanie danej postaci, w odbiorze jest autentyczne i przekonujące. A zatem Oscar zarówno dla niesłyszącej Marlee Matlin (*Dzieci gorszego Boga*, 1986), jak i dla – przykładowo – Jamiego Foxxa za rolę, której głównym, ale niejedynym walorem było wiarygodne przedstawienie niewidomej postaci (*Ray*, 2004), to po prostu nagroda za najlepiej w danym roku ocenione aktorstwo. Rzeczywistym problemem mogą być natomiast filmy idealnie wpisujące się w definicję „protezy narracyjnej”, które zarówno opowiedzianą historią, jak i sposobem konstruowania niepełnosprawnej postaci jedynie utrwalają stereotypy, wykorzystując niepełnosprawność na przykład w schematycznym, banalnym romansie w gwiazdorskiej obsadzie. W filmie takiego typu (*Miłość w ciemności*, 2017) negatywne wrażenie związane z protetycznym wykorzystaniem ślepoty głównej postaci wzmacnia złe, sztuczne i wymuszone w tej roli aktorstwo Aleca Baldwina.

Starałem się dotychczas wykazać, że film jest sztuką osobliwą z wielu przyczyn, ale wśród nich najważniejsze są opowiadane historie i ich bohaterki_owie, których ekranowe wizualizacje, wzmacniane znanymi od początków kina środkami artystycznego wyrazu i efektami specjalnymi, nie są jedynie składnikiem języka filmu, lecz pełnym komunikatem, nośnikiem zmiennych lub stałych znaczeń wiążących fizyczność postaci z jej charakterem. Aktor_ka z niepełnosprawnością jako przypadek aktorki_a charakterystycznej_ego to nie jest sytuacja jednoznaczna, choć może się wydawać oczywiste, że obsadzenie kogoś z zespołem Downa jako postaci z zespołem Downa lub osoby z karłowatością w roli krasnoluda to definicyjne przypadki tej zależności. Z jednej strony wiadomo, że cechy zewnętrzne, wygląd danej postaci to zawsze punkty wyjściowe każdej charakterystyki, z drugiej natomiast – to właśnie to, co charakterystykę postaci dopełnia – przeżycia, emocje, sposób ich wyrażania, poglądy, postawy, język, relacje

z otoczeniem – indywidualizuje bohatera i może służyć przełamaniu nawet najbardziej schematycznych założeń dotyczących danego typu postaci.

W związku z tym zupełnie inaczej trzeba by przeanalizować zróżnicowaną, bogatą karierę Petera Dinklage’a, wymienianego ze względu na karłowatość wśród aktorów charakterystycznych, gwiazdy serialu *Gra o tron* (2011–2020) (w którym zresztą obecne są postacie z właściwie wszystkimi rodzajami niepełnosprawności, do czego wrócę w dalszej części), i jedyną rolę filmową Pabla Pinedy (*Ja też!*, 2009), w której wykreował właściwie samego siebie, czy też podobną sytuację Zoltána Fenyvesiego⁶, blogera i influencera z niepełnosprawnością fizyczną, którego niesprawne, asymetryczne ciało gra *de facto* osobną rolę w filmie *Z czystym sercem*. Aktorskim odkryciem okazuje się właśnie Millicent Simonds, niesłysząca siedemnastolatka, która zmotywowała amerykańską prasę do rozważań nie tylko na temat niepełnosprawnych aktorek_ów, ale i niepełnosprawnych widzów (Murphy 2017). Przypomniano przy tej okazji, że w dziejach kina (niemego) nie brakowało niesłyszących aktorów:

Widzowie niesłyszący i słyszący mogliby w równym stopniu cieszyć się filmami niemymi. Co więcej, niesłyszący aktorzy pojawiali się często, zawsze jako słyszące postacie; pięciu znalazło regularną pracę na ekranie, gdzie wyraz twarzy i gesty znaczyły więcej niż poruszanie ustami. Charlie Chaplin obsadził najbardziej znanego z nich, Granville’a Redmonda, w kilku filmach (Murphy 2017).

W filmie *Z czystym sercem* postaci z niepełnosprawnością jest wiele, ale nie tylko z tego powodu film zasługuje na wyodrębnienie wśród licznych, nierzadko bardziej znanych produkcji, w których nie brakuje niepełnosprawnych bohaterów_ów. Zajmując się w tym podrozdziale przede wszystkim relacją człowiek–niepełnosprawność–aktorstwo, szukamy także odpowiedniego klucza krytyczno-analitycznego, umożliwiającego dostrzeżenie filmów, w których niepełnosprawność nie jest jedynie intensywnie obecna, ale staje się autonomicznym tematem, ważnym dla zróżnicowanego grona odbiorców, wywołującym nie tylko emocje typowe dla recepcji sztuki, ale także inspirującym w kontekście dyskursu kulturowego modelu studiów o niepełnosprawności i dyskursów pokrewnych. Ustalenie, czy filmy takie jak *Nietykalni* (2011), *W stronę morza* (2004), *Zanim się pojawiłeś* (2016), *Sesje* (2012), *Sokół z masłem orzechowym* (2019), *Chce się żyć* (2013) czy *Imagine* (2012) to filmy o niepełnosprawności, czy tylko z wykorzystaniem niepełnosprawności

⁶ Dostępne na stronie www.iamwheelchairguy.com, dostęp 14.02.2021.

jako charakterystyki postaci, nie jest wcale łatwe, choć podpowiedzią powinna być koncepcja i realizacja filmu *It is Fine! EVERYTHING IS FINE* i przypisane mu znaczenie na gruncie kulturowych studiów o niepełnosprawności. Sprawę ułatwia też skrupulatne poszukiwanie odpowiedzi na pytania sformułowane przez Mackiewicza (2018, s. 72–73).

Film Atilli Tilla, podobnie jak *It is Fine! EVERYTHING IS FINE*, zbudowany jest szkatułkowo, choć skrupulatne ukrycie tego zabiegu jest jednym z głównych wyznaczników sposobu opowiedzenia historii, która jest o czymś innym, niż mogłoby się wydawać przez dłuższą część projekcji. Wprawdzie dostrzegalna jest od początku dwutorowość narracji, ale historia strażaka, tracącego w wyniku wypadku sprawność i świadczącego lokalnej mafii usługi płatnego mordercy na wózku inwalidzkim, oraz wątek dwóch niepełnosprawnych ruchowo młodych mężczyzn, mieszkających na stałe w ośrodku rehabilitacyjnym, szybko się przecinają, tworząc spójną, prawdopodobną, choć niecodzienną opowieść, której atrakcyjności widzka_dz dość szybko się poddaje. Wyrażną sugestią pozorności sensacyjnej części wydarzeń jest przeplatający się przez cały film motyw komiksu, aż do pełnego ujawnienia, iż historia trzech niepełnosprawnych mężczyzn, doskonale radzących sobie w świecie brutalnej, bezwzględnej przemocy, to właśnie fabuła rysunkowej opowieści, a niepełnosprawni były strażak, jako typowy szorstko-przyjazny mentor chłopaków poszukujących alternatywy wobec wypełniających ich życie terapii zajęciowej i ruchowej, to postać fikcyjna, będąca zarazem projekcją nieobecnego w życiu twórcy komiksu ojca.

Wykorzystanie motywu komiksu jako platformy przejścia między realnością a nieokiełznaną wyobraźnią świadczy nie tylko o umiejętnym łączeniu gatunków kina obyczajowego, komedii, thrillera, filmu gangsterskiego, a przede wszystkim superbohaterskiego, ale także o kontynuowaniu komiksowej tradycji splatania niepełnosprawności z mocami lub umiejętnościami służącymi najczęściej do widowiskowej walki po stronie dobra. Mamy zatem sparaliżowanego po postrzale w kręgosłup profesora Charles’a Xaviera, mutanta, telepatę, założyciela szkoły (specjalnej!) dla X-Menów, także w filmowych adaptacjach komiksu (seria *X-Men*, 2000–2017), plejadę niewidomych mścicieli_i i/lub broniących się ofiar napadu (z uwzględnieniem ekranizacji komiksów i filmów w komiksowej konwencji: *Doczekać zmroku*, 1967; *Ślepiec*, 1971; *Nie widząc zła*, 1971; *Kot o dziewięciu ogonach*, 1971; *Jennifer 8*, 1992; *Ślepa sprawiedliwość*, 1994; *Daredevil*, 2013; serial o *Zatoichim*, 1962–2010; *Ślepa furia*, 1989; *Nie oddychaj*, 2016), Iron Mana, żyjącego i walczącego dzięki technologii (*Iron Man*, *Avengers*, 2008–2019), czy mniej znane postaci, jak

Echo, niesłyszcząca pomocniczka Daredevilla, lub Oracle z serii o Batmanie, sparaliżowana po postrzale. Neo w filmie *Matrix: Rewolucje* (2003), dopiero gdy został oślepiiony i ułożony jak Chrystus na krzyżu, mógł z powodzeniem zrealizować swą misję wybrańca. W filmie *Shazam* (2019) chłopiec staje się dorosłym superbohaterem, a jedynym powiernikiem tej tajemnicy zostaje jego niepełnosprawny „brat” z rodziny zastępczej i współnik w obronie świata przed złem. Osobno trzeba w tym miejscu wymienić *Avatara* (2009) Jamesa Camerona, a więc film o wyborze między pozostaniem w niepełnosprawnym ciele a niemal nieograniczonymi możliwościami awataryzacji tożsamości. Próżno jednak szukać wśród odtwórców postaci z niepełnosprawnością niepełnosprawnych aktorek_ów, warto natomiast dodać, że w wymienionych przykładowo filmach wystąpili jako postacie z niepełnosprawnością między innymi Audrey Hepburn, Rutger Hauer, Ben Affleck, Patrick Stewart czy Stephen Lang.

Dosłowne i artystyczne wykorzystanie komiksowości jest ważnym aspektem kontekstualnej analizy filmu *Z czystym sercem*, ale ważniejsze jest to, że zastosowanie typowego w przypadku niepełnosprawności bohatera zabiegu estetycznego jest w istocie tylko atrakcyjną i przemyślaną formą, służącą opowiedzeniu o samej niepełnosprawności jako doświadczeniu osobistym i zjawisku społecznym. Starałem się wcześniej dowiedzieć, że niepełnosprawność aktora nie musi się przekładać na dobry występ w roli osoby z niepełnosprawnością, a dobry aktor potrafi przekonująco wcielić się dowolną rolę. Pytanie jednak brzmi, czy w ogóle podejmowane są próby gry aktorskiej osób z niepełnosprawnościami? Petra Kuppers (2017, s. 17), jak sama o sobie pisze: „feministka, niepełnosprawna artystka performerka i teoretyczka”, w następujący sposób wyjaśniła mechanizm równoczesnej nadmiernej widoczności i marginalizacji artystów z niepełnosprawnością, utrudniający im nie tylko pełnoprawne funkcjonowanie w przestrzeni artystycznej, ale także aktywne budowanie podmiotowości zgodnej z tożsamością wolną od ablistycznych nacisków, negujących „istnienie kultury niepełnosprawności jako pozytywnego doświadczenia” (Kuppers, 2017, s. 19):

Artysta niepełnosprawny jest skazany na margines i niewidzialny – zepchnięty na boczny tor, z daleka od centrum aktywności kulturowej, odgórnie wpisany w dyskurs terapii i bycia ofiarą. Jednocześnie osoby z fizycznymi uszkodzeniami są w dwójnasób widoczne, nieustannie definiowane poprzez własną fizyczność. Artysta z fizyczną niepełnosprawnością jest zatem zmuszony do poruszania się pomiędzy dwoma obszarami kulturowego znaczenia: jest niewidzialny jako

czynny uczestnik sfery publicznej oraz hiperwidoczny i natychmiastowo kategoryzowany (Kuppers 2017, s. 17).

Kategorią, do której nawiązuje Kuppers, chcąc dookreślić zarówno sytuację aktorek_ów/artystek_ów z niepełnosprawnością, zwłaszcza widoczną fizyczną, jak i hedonistyczny wymiar patrzenia na niepełnosprawność jako na wizualną atrakcję bliską *freak show*, jest „kino atrakcji” – termin użyty przez historyka filmu Toma Gunninga (1990) w kontekście kształtowania się filmowych środków wyrazu i oddziaływania na odbiorczyńce_ów, co wiąże się bezpośrednio z przedstawionymi już początkami stosowania tricków filmowych lub aspektami wykorzystania estetyki ekspresjonistycznej we wczesnym kinie grozy. W uogólnionym wymiarze kategoria ta wiąże się z dominacją atrakcyjności wizualnej nad narracją, a zatem w odniesieniu do niepełnosprawności w filmie powracamy do zgłaszanego wielokrotnie zastrzeżenia, że „niepełnosprawność nie jest tematem opowieści, lecz jej elementem, który w skrajnej postaci bywa oceniany przez pryzmat ekwilibrystycznej gry aktorskiej, docenianej za walory techniczne, ale bez istotnego wpływu na rozwój krytycznej świadomości niepełnosprawności” (Wlazło 2018, s. 175). Jeżeli zatem dany film kontynuuje tradycję „kina atrakcji”, to znaczy że „bezpośrednio stara się przyciągnąć uwagę widzów, wzbudzając ciekawość wizualną i zapewniając przyjemność poprzez ekscytujące widowisko – wyjątkowe wydarzenie, czy to fikcyjne, czy to dokumentalne, które samo w sobie jest przedmiotem zainteresowania” (Gunning 1990, s. 58, za: Kuppers 2017, s. 31).

Powszechność kreowania ról niepełnosprawnych postaci przez pełnosprawne_ych aktorki_ów i przeciwnie – incydentalne wykorzystywanie performatywnego potencjału niepełnosprawnych artystek_ów, najczęściej zresztą amateerek_ów, sprawiają, że widz nie ma pewności, śledząc nieznaną_ych aktorki_ów, z którą sytuacją ma do czynienia. Na tej zależności jest oparty czasami cały film, jak w przypadku obrazu *Podejrzani* (1995), którego koncept polega właśnie na tym, by niepełnosprawność postaci granej przez pełnosprawnego i powszechnie znanego aktora, Kevina Spaceya, zwodziła dokładnie do ostatniej sceny filmu zarówno wszystkich pozostałych bohaterów biorących udział w tej gangstersko-kryminalnej opowieści, jak i widzki_ów, spośród których zapewne zdecydowana większość, zgodnie z oczywistą intencją scenarzysty, dopiero przy scenie końcowej zda sobie sprawę z tego, że przez cały film dała się zwodzić nie tylko bohaterowi udającemu niepełnosprawność, ale i aktorowi, wiarygodnemu technicznie i psychologicznie w swej roli.

W filmie *Z czystym sercem* role niepełnosprawnych mieszkańców domu pomocy społecznej zagraли aktorzy z niepełnosprawnością, natomiast strażaka zagrał aktor pełnosprawny, a ustalenie tych faktów wiąże się nie tylko ze zweryfikowaniem środków, za pomocą których niepełnosprawność została wykreowana w filmie jako cecha danego bohatera, ale także z możliwością przyjrzenia się pozafilmowemu życiu aktorów z niepełnosprawnością. Rola strażaka Rapuszova, wykreowana przez Szabolcsa Thuróczy'ego, to zatem typowy przykład kolejnego wyzwania aktorskiego dla pełnosprawnego artysty z wieloletnim doświadczeniem w zawodzie. Zolika, autora komiksu, i postać, której życie z niepełnosprawnością obserwujemy najintensywniej w kontekście realnym i wykreowanym w jego umyśle, zagrał wspomniany wcześniej Zoltán Fenyvesi, naturszczyk, blogger, influencer i sportowiec amator, który rolę w filmie umieszcza pośród licznych form swojej aktywności medialnej, biznesowej i społecznej. To jego ciało, uszkodzone przy narodzinach w wyniku błędu lekarskiego, oglądamy w trakcie rutynowych badań lekarskich, przeplatanych codzienną fizjoterapią i terapią zajęciową. Potężna skolioza, nogi pozbawione mięśni i mocne, dobrze zbudowane ramiona nie są w tym przypadku dziełem efektów specjalnych. Codziennność rehabilitacyjna jest wzmocniona zrutynizowanymi zabiegami i aktywnościami, w których tle obserwujemy pozostałe_ych mieszkanki_ńców ośrodka i personel terapeutyczny. Fizycznie wręcz można odczuć, że ani to ciało, ani taka codzienność nie mają w sobie nic z atrakcyjności, a ich filmowe wykorzystanie jest bliższe dokumentowi niż ciekawej fabule.

Atrakcyjna historia powstaje więc w głowie, a jej uczestnikiem, poza wymyślonym płatnym zabójcą na wózku, jest także przyjaciel z ośrodkowej rzeczywistości o ksywie Barba Papa. W tę postać wcielił się z kolei Ádám Fekete, mężczyzna z mózgowym porażeniem dziecięcym, aktor, członek alternatywnego Teatru TÁP, zaliczanego do czołowych europejskich scen alternatywnych (zob. Tompa 2020, s. 14), pisarz, dramaturg, reżyser. Artystyczne credo i ułożenie odtwórcy roli Barba Papy najlepiej wyraża dadaistyczny manifest teatru, którego repertuar jest w dużej mierze oparty na jego twórczości:

Teatr TÁP łączy poczucie zaangażowania w teatr niskiej rangi. Na świecie jest zbyt wiele dobrych teatrów. Zbyt wielu genialnych aktorów i reżyserów, zbyt wiele fantastycznych sztuk i szalonych występów. Kto potrzebuje olśniewającego oświetlenia scenicznego, doskonałej scenografii i zapierających dech w piersiach kostiumów? Beznadziejny Teatr to obecnie rzadka przyjemność. Musimy docenić ten skarb i podtrzymać tę cenną tradycję! Aktorzy są naprawdę wdzięczni,

widząc, że publiczność nie zwraca na nich uwagi i nigdy nie klaszcze (za: <http://www.teart.by/en/about/archive/a-profitable-position.html>, dostęp 12.02.2021).

Nie wiemy, czy powtarzające się jak refren sceny kompulsywnego używania dezodorantu przez Barba Papę były w jakimś stopniu efektem wzbogacenia scenariusza filmu przez dadaistyczne pomysły aktora, jest jednak oczywiste, że poszukiwana/kompensowana w ten sposób atrakcyjność seksualna postaci wyraża problem przewijający się właśnie jak refren w wielu filmach o niepełnosprawności, a nie tylko z motywem niepełnosprawności. Seksualność człowieka w ogóle, a seksualność ludzi z niepełnosprawnością w szczególności, podlega oczywistemu nawarstwieniu tłumienia i zaprzeczania, „utrudnień, ograniczeń i uniemożliwień”, religijno-kulturowemu zawłaszczeniu i skolonizowaniu, edukacyjnemu pomijaniu, ignorowaniu i infantylizacji, a w końcu – ablistyczno-pornograficznej fetyszyzacji. Można się pokusić o stwierdzenie, że filmy o niepełnosprawności w mniejszym lub większym stopniu zawsze dotyczą któregoś ze wskazanych uszczegółowień problematyki, która stanowi przecież także centralny obszar analiz w ramach teorii *crip* i *queer*. Aseksualna natura niepełnosprawności, wiązana zarówno z fizyczną nieatrakcyjnością, jak i ze zróżnicowanymi ograniczeniami ciała, to stereotyp ciążyący na ogólnym usytuowaniu niepełnosprawności i ludzi z niepełnosprawnością w przestrzeni społecznego sprawstwa i użyteczności, łączonych ze współzależnymi kategoriami podmiotowości i tożsamości. Obowiązkowa sprawność fizyczna (*compulsory able-bodiedness*), a także heteronormatywność, to – jak wiadomo – miejsca oporu krytyczny teorii *crip* i *queer* (Goodley 2017, s. 193; McRuer, Wilkerson 2003, s. 4).

Filmowe ujęcie tego zagadnienia nie zawsze musi być tak radykalne i skrajne w swej formie psychoseksualnej wiwisekcji „kalekiego” ciała, skaleczonej tożsamości i podwójnie – biologicznie i społecznie – zawłaszczonych potrzeb, jak w przypadku *It is Fine! EVERYTHING IS FINE*, ale kontekst łączący niepełnosprawność (zwłaszcza fizyczną i intelektualną) z nieatrakcyjnością seksualną zarówno jako odczuciem subiektywnym, jak i wyrazem jednego z głównych stereotypów związanych ze społecznym postrzeganiem osób z niepełnosprawnością, pojawia się w wielu produkcjach filmowych.

Kwestię tę przybliżył w cytowanym już artykule Mackiewicz (2018), który z pozycji osoby z niepełnosprawnością i badacza, w ramach modelu kulturowego odwołując się w pierwszej kolejności do filmu skupionego wyłącznie na tej problematyce, a więc do oscarowych *Sesji* (2012) (nagroda dla Helen Hunt dla najlepszej

aktorki drugoplanowej w roli terapeutki seksualnej), zwrócił uwagę na ścisły związek między kilkoma czynnikami: społecznym postrzeganiem seksualności osób z niepełnosprawnością (stereotypowo asekualizujące lub infantyilizujące), religijnym sformatowaniem myślenia o erotyce, ulokowaniem i opisywaniem seksualności w kategoriach moralnych, a nie psychiczno-fizjologicznych, wyłączeniem seksualności z obszaru edukacji zdrowotnej i opieki zdrowotnej, a w konsekwencji nie tylko braku dostępu w Polsce do terapii seksualnej dla osób z niepełnosprawnością ruchową, ale także sprowadzania tego zagadnienia do rangi przyczyny ewentualnej „burzy religijno-politycznej”.

Wypowiedź autora na temat „kulturowych przedstawień seksualności osób niepełnosprawnych” nie jest jedynie głosem subiektywno-publicystycznym, lecz próbą naukowej analizy krytycznej, popartej sprecyzowanym kontekstem teoretycznym (krytycznych studiów kulturowych o niepełnosprawności, *crip theory*, teorii krytycznej) i spójnym osadzeniem metodologicznym w obrębie etnografii jako „multimetody”, obejmującej między innymi obserwację uczestniczącą, grupy fokusowe, nieustrukturyzowane wywiady, analizę tekstów kultury, elementy analizy dyskursu i introspekcji (Bronner 2011; Brewer 2003, za: Mackiewicz 2018, s. 74). Formułowane przez Mackiewicza tezy są zatem – przynajmniej w założeniu – zabezpieczone przyjętym przez niego stanowiskiem badawczym (teoretyczno-metodologicznym), obejmującym:

- analizę kulturową – badającą teksty kultury w ich szerszych kontekstach geograficznych;
- teorię krytyczną – stwarzającą intelektualną przestrzeń do kwestionowania zastanego porządku rzeczy;
- etnografię, której celem jest skierowanie drobiazgowej uwagi na zjawiska, które w warunkach nie-etnograficznych zwykle umykają rozważaniom (Mackiewicz 2018, s. 80).

Z obranych założeń analitycznych wynika zatem podważenie przez Mackiewicza wartości poznawczych, estetycznych i społecznych „skądinąd dobrze przyjętego filmu fabularnego” pt. *Chce się żyć* w reżyserii Macieja Pieprzycy. Umożliwia to zarówno teoria krytyczna, która „od zawsze zajmuje się nie tylko *status quo*, ale także tym, co *może* i co *powinno* się wydarzyć” (Bronner 2011, s. 1–2, za: Mackiewicz 2018, s. 74), jak i etnografia, umożliwiająca opis tego, co nieznane lub przeciwnie – tak wszechobecne, że pomijane lub traktowane bezrefleksyjnie (Runswick-Cole 2011, za: Mackiewicz 2018, s. 74). Etnografia w takim właśnie

ujęciu zyskała nową moc na gruncie studiów o niepełnosprawności za sprawą nie tylko krytycznych studiów kulturowych, ale zwłaszcza w obrębie studiów kobiecych i ekonomicznych w ich intersekcji z *disability studies* (Ghai 2001, 2002).

Dwa aspekty oglądania filmu *Chce się żyć* wiążą się z przyjęciem etnograficznej perspektywy krytycznej. Pierwszy dotyczy aktorów w rolach młodszego i starszego bohatera z MPD, drugi podejścia twórców do problematyki seksualności osoby z niepełnosprawnością ruchową. Obie sytuacje łączy pominięcie osób z niepełnosprawnością, co znaczy, że tematycznie jest to rzeczywiście film o niepełnosprawności, ale stworzony dla pełnosprawnych odbiorczyń_ów przez pełnosprawne_ych twórczyni_ów, które_rzy postarali się o uwiarygodnienie prezentowanej historii formułą – „oparty na prawdziwych wydarzeniach” oraz właściwym doбором aktorów, zdolnych do wykreowania niepełnosprawności na ekranie. Mackiewicz przywołuje przede wszystkim wypowiedź reżysera, który w jednym z wywiadów przyznał, że „gdyby nie znalazł dostatecznie utalentowanego (pełnosprawnego) aktora dziecięcego do zagrania roli młodego Mateusza, to zamiast rozważyć obsadzenie w tej roli niepełnosprawnego dziecka, zmieniłby scenariusz”⁷. Do ról dziecięcych bohaterk_ów zawsze przeprowadza się castingi, a więc wniosek jest taki, że nawet nie brano pod uwagę możliwości sprawdzenia talentu aktorskiego wśród dzieci z MPD, lecz założono, że w masie pełnosprawnych kandydatów do trudnej fizycznie roli znajdzie się ktoś z odpowiednim potencjałem. W efekcie film, z perspektywy odbiorczyni_y, która_y nie tylko może – jako osoba z niepełnosprawnością – ale i chciałaby_by identyfikować się z postacią i jej przeżyciami, nie jest „pięknym i wzruszającym doświadczeniem”, lecz przykrym zetknięciem z ablistyczną wizją niepełnosprawności uprzedmiotowionej i zdevaluowanej, co w żadnym razie nie może się przełożyć na zmianę nawet w tych obszarach, które zaprezentowano jednoznacznie negatywnie, jak stawianie diagnozy, wsparcie rodziny, funkcjonowanie instytucji. Najbliższe prawdzie jest zatem uwiedzenie i wykorzystanie seksualne bohatera jako wyraz uwypuklenia wszystkich realnych i symbolicznych cech bierności i zależności człowieka z głęboką niepełnosprawnością ruchową.

Zestawienie równie atrakcyjnych fabularnie filmów o niepełnosprawności, za jakie niewątpliwie mogą uchodzić *Chce się żyć* i *Z czystym sercem*, ujawnia zagrożenia związane z czynieniem z niepełnosprawności podpory, na której zbudowany jest przekaz skierowany tylko do części odbiorczyń_ów. O ile zatem produkcja

⁷ Aktualności filmowe+. 2013 [program telewizyjny, 2.10.]. Canal+ film, za: Mackiewicz 2018, s. 75.

węgierska jest bliska idei inkluzywnego traktowania widzki_a, a więc jest obrazem równie ważnym i inspirującym zarówno dla pełnosprawnej_go, jak i niepełnosprawnej_go odbiorczyni_y, o tyle polski film tej cechy „kina dla wszystkich” nie posiada. Nie jest to, rzecz jasna, uproszczone rozumienie inkluzywności, lecz konkretne rzutowanie danego filmu z całym jego ideologicznym, a nie tylko artystycznym przesłaniem, na idee sformułowane w ramach teorii *crip* i *queer*. W istocie nie chodzi jedynie o jednoznaczne przyznanie, że równość i dostępność to powszechne prawa człowieka i obywatelki_a, ale że najważniejsza jest realnie dostrzegana różnorodność, a nie różnica (fizyczna/psychiczna), płynność tożsamości i wolność wyboru stylu życia. Wykluczenie spowodowane uszkodzonym/dziwnym ciałem, ale także nieheteronormatywnością, łączy się ze społecznym standardem wyglądu i zachowania, co tworzy, jak wiadomo, konstrukcję wielopoziomowej nieprzystawalności wobec oczekiwań lub wobec poszukiwania możliwości dostosowania za cenę zaprzeczenia własnej tożsamości. Problemem jest zatem powierzchowność ujmowania cielesności i płciowości, a także ich jednoznaczne skategoryzowania moralne, wyrażone w języku, a więc także w każdym semiotycznie ujętym tekście kultury. Jak pisze Koppers:

filozofie ciała i umysłu zwracają uwagę na sposób, w jaki dyskurs zrównuje to, co „gorsze”, z tym, co cielesne. (...) Niepełnosprawność jest strukturalnie podobna do płci i rasy – wszystkie one są definiowane przez mitologizowaną różnicę fizyczną. Mitologia niekoniecznie oznacza brak „rzeczywistej” różnicy, ale wskazuje raczej na wpisywanie tej różnicy na siłę w obciążone określonym wartościowaniem binarne relacje, jak też na jej „tworzenie” jako ważnej linii podziału między różnie wartościowanymi grupami. Owa binarność, która lokuje niepełnosprawne ciało w określonym „ciele” – tragicznym, biernym, bezwładnym – musi zostać przewyciężona jako strategia niepełnosprawnych artystów (Koppers 2017, s. 25–26).

Aktywność postaci w takich filmach, jak *It is Fine! EVERYTHING IS FINE* czy *Z czystym sercem* jest nie tylko wątkiem fabularnym, ale stanowi także wyraz buntu wobec narzuconej i oczekiwanej bierności. Stąd nadekspresja sprawstwa i zdekonstruowanie stereotypu/wizerunku złowrogiej niepełnosprawności wzmocnieniem popkulturowej nośności bohaterek_ów filmów gangsterskich i horrorów. Usilne poprawianie wizerunku niepełnosprawności prowadzi w efekcie do pokrętnego, bo wynikającego w istocie ze wzmocnienia bierności, wiązania tego fenomenu z wysokimi standardami/oczekiwaniem moralnymi. Nie jest to w zasadzie

nic nowego, bo w takim przecież kontekście umieszcza się wszystkie zachowania spoza modelu medycznego, a więc niezwiązane z „dobrym” leczeniem się i poddawaniem rehabilitacji. Wróćmy zatem do filmowych obrazów seksualności osób z niepełnosprawnością, by po raz kolejny, oddając głos Mackiewiczowi (2018, s. 79), przekonać się, że częścią podejścia krytycznego zawartego w samym tekście filmowym jest – być może całkiem nowa – wiedza, że „niepełnosprawność nie zapewnia domyślnie podwyższonych standardów moralnych”.

Wiedza/tematyka dotycząca ludzkiej seksualności, poszukiwań i niespodziewanych odkryć homoerotycznych, (nie)wierności w związku to żadne zaskoczenie w filmach i serialach z udziałem młodych lub dojrzałych, ale pełnosprawnych ludzi. Od komedii romantycznej po thriller erotyczny kino jest wypełnione po brzegi historiami, które w mniejszym lub większym stopniu skłaniają widzów do refleksji, obejmującej ocenę moralną prezentowanych w danym obrazie postaw. Bardzo trudno dowiedzieć się czegoś nowego o emocjach i seksualności osób z niepełnosprawnością z filmów, które operują schematami, kliszami, a niepełnosprawność bohaterki_a, najczęściej w relacji do pełnosprawnej_go partnerki_a, jest albo źródłem stereotypowych cech (drażliwość, cynizm, wycofanie, zniechęcenie, rozgoryczenie, upór, ale także egzaltacja czy łatwowierność), albo inspiracją komediową, ze zróżnicowanym poziomem poczucia humoru, dobrego smaku i szanowania inteligencji widzów. Mogą wśród takich filmów znaleźć się produkcje bardzo różne, w tym dzieła bardzo dobrze znane, najczęściej artystycznie udane i docenione, razem z filmami przeciętnymi lub wręcz złymi, jeśli brać pod uwagę tylko ich wymiar artystyczny. Wszystkie je jednak łączy kategoria tematyczna: miłość i niepełnosprawność, co najczęściej w ogóle nie przekłada się na baczniejsze zainteresowanie samą niepełnosprawnością – *Światła wielkiego miasta* (1931), *Dzieci gorszego Boga* (1986), *Fortepian* (1993), *Forrest Gump* (1994), *Bogini roku 1967* (2000), *Ślepa miłość* (2007), *Adam* (2009), *Zanim się pojawiłeś* (2016), *Teoria wszystkiego* (2014), *Pełnia życia* (2017), *Facet na miarę* (2016), *Miłość w ciemności* (2016), *Mój niewidomy brat* (2016), *Randka w ciemno z życiem* (2017), *Kręcisz mnie* (2018). Filmy te potwierdzają także właściwie bezwyjątkową zasadę udziału pełnosprawnych aktorek_ów w rolach postaci z niepełnosprawnością.

Są jednak filmy, które przełamują zarówno monopol aktorski osób pełnosprawnych, jak i schematyczność fabularną wątku erotycznego. Wyjątkowy pod tym względem jest niewątpliwie film indyjski pt. *Margarita ze słomką* (2014), który już w tytule, powiązanym z jedną z kluczowych scen w filmie, wyraża prostą przyjemność, której symbolem jest popularny, klasyczny koktajl alkoholowy,

a więc także potencjalnie niezdrowy i niedostępny dla osób niedorosłych. W perspektywie krytycznego oglądu, zaproponowanego przez Mackiewicza, *Margarita ze słomką*

przedstawia bohaterkę z MPD, która pomimo znacznych ograniczeń fizycznych jest wielowymiarową postacią. Niezależnie od tego, jak jest postrzegana przez swoje środowisko – a spotyka ją np. zawód miłosny, który zdaje się mieć źródło w jej niepełnosprawności – Laila m.in. udziela się jako autorka tekstów dla szkolnego zespołu muzycznego; eksploruje cielesne przyjemności z niepełnosprawnym kolegą; dostaje się na studia w Nowym Jorku; tworzy związek z niewidomą aktywistką, a także zdradza ją z pełnosprawnym kolegą (...). Toposy poszukiwania siebie, *bezwstydne* – w dosłownym tego słowa znaczeniu – i asertywnego czerpania przyjemności ze swojej seksualności, skomplikowanego życia emocjonalnego i robienia innym przykrości nie występują w zestawieniu z niepełnosprawnością (Mackiewicz 2018, s. 79).

Choć rolę Laili kreuje pełnosprawna aktorka, to sposób przedstawienia jej historii jest w tym przypadku spójny z prezentowanymi wydarzeniami. Oczywiście sztuczność gry aktorskiej nie przeszkadza w uzyskaniu efektu wielowymiarowości postaci, a zwłaszcza podmiotowej decyzyjności, co nie zawsze przekłada się na moralną krystaliczność (zdrada partnera), która zbyt blisko ulokowana jest ogólnej normatywności, zawsze osłabiającej społeczną percepcję niepełnosprawności. Bohaterka nie jest przecież, nawet w wyobraźni, gwałciicielką lub płatną zabójczynią, a przecież takie wizje sprawstwa osób z niepełnosprawnością zostały wykorzystane w filmach *It is Fine! EVERYTHING IS FINE* i *Z czystym sercem*.

Inne spojrzenie na komedię romantyczną, a właściwie romantyczny komediodramat, tym razem związane także z udziałem w produkcji aktora z niepełnosprawnością, R.J. Mittego, znanego z roli Waltera White’a Jr. w serialu *Breaking Bad*, zaproponowano w australijskim filmie *Za humor i Sunny* (2019). Główny bohater tej historii, Travis, walczy zarówno ze sobą, jak i o siebie, mając za rywala o względy tytułowej Sunny mężczyznę sprawniejszego fizycznie, przystojniejszego, bogatego i wpływowego. Sprzymierzeńcem Travisa jest jego współlokator z mieszkania socjalnego, Gordo, niewidomy erotoman gawędziarz, niestroniący od marihuany i bardziej dozwolonych używek, wulkan energii i szalonych pomysłów – przeciwieństwo zgorzkniałego i zamkniętego Travisa, który dość przypadkowo odkrywa zarówno swój talent do *stand-up*, jak i możliwość wykorzystania skrajnej autoironii jako wspomnianej walki z własnymi wadami i przeciwstawienia się

zewnątrznym przeciwnościom. Narratorem z offu od pierwszej do ostatniej sceny jest Gordo, regularnie przełamujący niepoprawnym politycznie komentarzem zarówno bardziej dramatyczne fragmenty historii, jak i te, które niebezpiecznie zbliżają ją do sztamkowej komedii romantycznej. Travis i Gordo to właściwie ważniejsza para niż Travis i Sunny, i szybko daje się wyczuć, że Gordo jest nie tyle niewidomy, ile niewidzialny, gdyż jest w istocie wewnętrznym głosem Tralisa, zachęcającym do aktywności, ryzyka, łamania barier. Krytycznej wartości filmu nie zaburza zatem, zamykająca historię, ostatnia „mądrość” Gordo: „Następnym razem, gdy poczujesz się marnie, pamiętaj, że twoje życie to żart. Więc śmieć się. Bo inni na pewno będą” (*Za humor i Sunny*). Co więcej, w istocie to podsumowanie losów Tralisa nie jest ani banalnym aforyzmem na zakończenie, ani nie dotyczy jedynie wybranej grupy osób jemu podobnych. Gordo, z właściwą tej postaci brutalną ironią niewidomego wieszczą, proponuje jedynie komediową parafrazę słynnego monologu z piątego aktu *Makbeta*:

Życie jest tylko przechodnim półcieniem,
Nędznym aktorem, który swoją rolę
Przez parę godzin wygrawszy na scenie
W nicość przepada – powieścią idioty,
Głośną, wrzaskliwą, a nic nie znaczącą (Szekspir 1973, s. 812).

W australijskich recenzjach omawianego filmu dostrzeżono wartość udziału aktora z niepełnosprawnością, co warto podkreślić, zgodnie z etnograficzną zasadą przeciwstawiania się niedostrzeganiu i pomijaniu oczywistości: „zbyt często pełnosprawni aktorzy są obsadzani jako osoby niepełnosprawne, więc fakt, że w prawdziwym życiu Mitte ma mózgowie porażenie dziecięce, sprawia, że odkrywanie jego stanu poprzez komedię jest znacznie bardziej wiarygodne i nieudawane” (Eeles 2019).

W tej samej recenzji pojawiła się w tym kontekście informacja na temat innego australijskiego filmu z niepełnosprawnym aktorem. Produkcja pt. *Pulse* jest, niestety, niedostępna w Polsce i bardzo mało zapewne znana, o czym może świadczyć brak jakiegokolwiek wzmianki na temat tego filmu w serwisie Filmweb. Zdecydowanie więcej informacji można uzyskać za pośrednictwem serwisu IMDb oraz całkiem nowych recenzji tego obrazu (Jonhson 2020). Film w reżyserii Steviego Cruz-Martina jest tak naprawdę autorskim dziełem Daniela Monksa, który napisał scenariusz filmu, zajął się jego montażem, był współproducentem i w końcu

– odtwórcą głównej roli „homoseksualnego, niepełnosprawnego nastolatka, który zamienia swoje ciało w ciało pięknej kobiety, aby można go było pokochać”⁸. Ponownie w przypadku tak ważnego dla kulturowego modelu niepełnosprawności oraz teorii *crip/queer* filmu musimy zaufać informacjom z drugiej ręki, licząc na to, że będzie możliwe zapoznanie się z całą produkcją, a nie tylko ze zwiastunem. W jednym z wywiadów Monks na pytanie, o czym jest jego film, odpowiedział w najprostszy sposób: jest opowieścią o tym, jak to jest być młodym niepełnosprawnym gejem⁹, wyrażoną w formie dramatu o nastolatkach z elementami fantastycznymi¹⁰. Ten schemat pytania, a więc prośbę o wyjaśnienie, jak to jest być kimś o dowolnej tożsamości i co się czuje codziennie, będąc kimś z daną tożsamością, to powszechny rodzaj ciekawości, ale także pytania, które muszą stawiać samym sobie ludzie, których tożsamość jest zaprzeczana, ignorowana, a często wręcz zwalczana i niszczona. Film jest zatem odpowiedzią na własne wątpliwości autora i pytania tych widzów, których interesuje uzyskanie odpowiedzi z pierwszej ręki, ale w sposób mieszający dosłowność z fantazją. *Pulse* potwierdza więc swoistość wyboru środków artystycznych w przypadku filmów intensywnie tożsamościowych, jak *It is fine*, *EVERYTHING IS FINE* i *Z czystym sercem*. Niepełnosprawność Daniela Monksa jest następstwem komplikacji po operacji guza na kręgosłupie, którą przeszedł, gdy miał jedenaście lat. Z tego też okresu pochodzą wspomnienia dotyczące zarówno kształtowania się jego własnej seksualności, jak i konfrontacji z „obowiązkową” heteronormatywnością, której wizualizacja – piękny chłopak i piękna dziewczyna jako jedyna szansa na miłość – wykorzystana została w *Pulse*.

W cytowanej poniżej recenzji filmu autorstwa Trávisa Johsona (2020) uwagę zwraca nie tylko spodziewana analiza dotycząca tożsamościowego aspektu filmu nazwanego autobiograficznym science fiction, ale także informacja dotycząca trudności związanych z finansowaniem filmu z powodu, który, jak się okazuje, jest znany w wielu krajach i społeczeństwach, czyli ogólnie ujętej kontrowersyjności tematyki. Obraz Steviego Cruza-Martina i Daniela Monksa zyskał natomiast uznanie publiczności festiwalowych oraz przeglądów kina niezależnego i queerowego: Busan International Film Festival 2017, Sydney Film Festival 2017,

⁸ Dostępne na stronie <https://www.imdb.com/title/tt4161036/>, dostęp 14.02.2021.

⁹ Warto na marginesie przypomnieć, że – jak pisali Barnes i Mercer (2008, s. 83) – „pierwsi badacze i twórcy społecznego modelu niepełnosprawności odrzucili wiedzę z gatunku «jak to jest żyć z upośledzeniem» jako «podejście zbyt skompromitowane i jałowe, by pomóc w zrozumieniu i zmianie świata», dlatego że bazuje ono na jednostkowych doświadczeniach z upośledzeniem”.

¹⁰ Dostępne na stronie <https://www.youtube.com/watch?v=PY67ND1eyIQ>, dostęp 14.02.2021.

Melbourne Queer Film Festival 2017, BFI FLare London LGBT Film Festival 2018, zdobywca The Best Australian Independent Film Peer Award na The Gold Coast Film Festival 2018¹¹.

Jako film *Pulse* nie jest komedią o zamianie ciał¹², jak mogłoby sugerować jego ogólne założenie fabularne. Eksploruje seksualność i tożsamość w niezwykle szczery i bezkompromisowy sposób, a Olly (obecnie Olivia) bada jego/jej pragnienia (rdzeń tożsamości płciowej bohatera nigdy nie jest do końca określony) i możliwości, czasami z katastrofalnymi, niewygodnymi skutkami. Czasami jest to niezwykle kontrowersyjne, co oznaczało, że tradycyjne sposoby finansowania prawdopodobnie nie były zbyt pomocne w urzeczywistnianiu wizji Monksa i Cruz-Martina (Johnson 2020).

Życie Davida Monksa i opowiedziana przez niego historia wpisują się w kategorie analityczne „obowiązkowej sprawności i heteronormatywności”, tworzące „formacje dyscyplinujące”, których znaczenie zostało ukształtowane wraz z rozwojem epoki przemysłowej i nadal oddziałuje na społeczne ulokowanie ludzi niespełniających kryteriów/standardów normatywności (McRuer 2006b, s. 303). Podejście do problematyki seksualności, podmiotowości i tożsamości, które jest rzeczywiście ważne z punktu widzenia osób, które – jak wiemy – sformatowano w taki sposób, by „nie miały żadnych w ogóle historii do opowiedzenia” (Guter 2004, s. xviii), jest unikatowe wśród niemałej liczby dzieł filmowych z niepełnosprawną_ym bohaterką_em. Jak pokażą przykłady kolejnych filmów, dominuje instrumentalne wykorzystanie niepełnosprawności/dziwności jako metaforycznej antytezy wobec obowiązujących standardów, co McRuer (2006b) powiązał z tendencją do jeszcze intensywniejszego ich wzmacniania:

Kulturowe zarządzanie wewnętrznymi kryzysami otaczającymi tożsamość heteroseksualną i powiązaną z pełną sprawnością fizyczną skutkuje paniczną konsolidacją tożsamości hegemonicznych. Podmiotem heteroseksualnym

¹¹ Dostępne na stronie https://www.imdb.com/name/nm3399361/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, dostęp 14.02.2021.

¹² Zamiana ciał/tożsamości to motyw obecny także w bardzo dobrze przyjętym horrorze pt. *Uciekaj* (2017), który w oryginalny sposób wykorzystuje znane mechanizmy atrakcyjności dreszczowców i filmów grozy w wersji *gore*. Jest to zarazem bardzo dobry przykład przecięcia tematyki rasowej i ablistycznej, gdyż ciała czarnoskórych bohaterek_ów tego filmu służą jako protezy bogatym białym kobietom i mężczyznom, które_rzy albo już utracili sprawność fizyczną i/lub sensoryczną, albo zabezpieczają się przed spodziewaną utratą panowania nad własnym ciałem.

odnoszącym największe sukcesy jest ten, którego seksualności nie zagraża niepełnosprawność (metaforyzowaną jako queerowość); osoba pełnosprawna, która odniosła największe sukcesy, to taka, której zdolności nie są zagrożone przez dziwactwo (metaforyzowane jako niepełnosprawność) (McRuer 2006b, s. 304).

Zupełnie inny sposób konstruowania podwójnie zagrożonej kulturowymi kryzysami tożsamości zaproponowali twórcy brazylijskiego filmu pt. *W jego oczach* (2014). Będąc typową realizacją gatunku *young adult*, obraz ten właściwie nie wykracza poza powszechnie znane problemy nastolatków – z nadopiekuńczymi rodzicami, wyobcowaniem w grupie, poszukiwaniem akceptacji, pierwszymi związkami i utrwaleniem tożsamości. Główny bohater tej historii, Leonardo, mierzy się z dorastaniem, matką i rówieśnikami jako osoba niewidoma i odkrywająca tożsamościową i emocjonalną stabilizację w związku homoseksualnym. Napięcia, konflikty czy kryzysy związane z tą sytuacją nie przekraczają jednak przyjętej konwencji filmu o dojrzewaniu, jedynie powierzchwnie dotykającego kwestii doświadczania skaleczonego ciała i tożsamości. Film ten stanowi dobry przykład pozornie kaleczącego zestawienia tożsamości, a więc osoby z niepełnosprawnością, ale nie fizyczną, odbierającą nie tylko sprawność, ale i atrakcyjność seksualną, oraz homoseksualnej, ale w świecie, w którym homofobia właściwie nie istnieje. W efekcie obrazowi brakuje zarówno realizmu, jak i krytycznej mocy, przez co nie sposób dociec, czy niepełnosprawność i homoseksualność stanowią w ogóle jakkolwiek problem tożsamościowy, kulturowy i społeczny.

Filmy, które wprost dotyczą kwestii seksualności, w tym tożsamości płciowej, osób z niepełnosprawnością zarówno fizyczną/sensoryczną, jak i intelektualną, lub czynią to zagadnienie tematem odpowiednio rozbudowanego w danym obrazie wątku, to przykładowo: *Żywot Mateusza* (1968), *Tim* (1979), *Wystarczy być* (1979), *Gorsza siostra* (1999), *Rodzinny dom wariatów* (2005), *Ja też!* (2009), *Wosk pszczeli* (2009), *Bez litości* (2010), *Hasta la vista* (2011), *Morgan* (2012), *Rust and bone* (2012), *Weekend z królem* (2012), *Jak być normalną* (2015), *Opiekun* (2016), *Wiki* (2017), *Kto pilnuje Olivera?* (2017). Jest to jednocześnie zestaw ilustrujący różnorodność gatunkową, stylistyczną i artystyczną produkcji, w których niepełnosprawność nie jest kwestią poboczną, lecz ważnym składnikiem fabuły lub wręcz jej tematem. Unikając rozbudowanej, szczegółowej analizy każdego z obrazów, na którą niewątpliwie zasługują (do części z nich jeszcze powrócę w trzecim rozdziale), ale która wymagałaby zupełnie innej organizacji tematycznej tego opracowania, warto choć w zarysie wskazać przyjęte w nich sposoby traktowania

seksualności osób z niepełnosprawnościami. Można zatem wyróżnić filmy skupione wyłącznie lub niemal wyłącznie na tej kwestii. W belgijskim filmie pt. *Hasta la vista* przedstawiona jest zatem historia trzech dorosłych mężczyzn, z głęboką wadą wzroku, MPD i zanikiem mięśni, mieszkających z rodzicami, lecz samotnymi, którzy potajemnie wybierają się z Belgii do Hiszpanii, gdzie odnaleźli specjalny dom publiczny – „obsługujący inwalidów”. Skoro częścią postulowanego podejścia krytycznego jest zapytanie o recepcję filmu, odwołajmy się do jednej z minirecenzji w serwisie Filmweb:

Siła tej komedii tkwi w prostocie, a nawet – mówiąc otwarcie – w prostactwie fabuły. Trójka Flamandów, dla których podłożem przyjaźni jest niepełnosprawność, dowiaduje się, że gdzieś w Hiszpanii jest burdel, w którym obsługują także inwalidów. A ponieważ żaden z nich nie zakosztował dotąd seksu, wyprawa tam staje się dla nich celem życia. Absolutnie fantastyczne! „Trzeba było wyjechać już dawno!” To nie jest film o niepełnosprawności, tylko o popędzie, o pożądaniu, o hedonizmie – szczerzy i prawdziwy. Potrzeba było inwalidów, by bez ogródek powiedzieli widzom, co w życiu jest naprawdę ważne. I nawet Freud byłby zachwycony! „Bo jeśli ciebie nie ma, to po co ja mam żyć?” (<https://www.filmweb.pl/film/Hasta+la+vista-2011-636544/discussion/Et+si+tu+n%27existais+pas...,2290646>, dostęp 15.02.2021).

Inkluzywność filmu powinna oznaczać, że jest on także ważny dla środowiska osób z niepełnosprawnością, gdyż inaczej nawet tak przekonująco i krytycznie skonstruowana historia zostanie zapamiętana jako połączenie *American Pie* z *Kac Vegas*, tyle że z niepełnosprawnymi bohaterami. Tymczasem *Hasta la vista* jest zdecydowanie bardziej dramatyczny niż komediowy, a wszelkie wyolbrzymienia mają znany badawczo sens uświadamiania oczywistości – osoby z niepełnosprawnościami są infantylizowane i zniewalane stereotypami, ograniczane w zakresie decyzyjności i dysponowania własnymi ciałami, mają w końcu dokładnie taki sam zestaw zalet i wad jak osoby, których ciała zachowują, póki co, pełną sprawność.

Bohaterowie *Hasta la vista* to osoby pełnosprawne intelektualnie, a wiadomo, iż wymienione właśnie kwestie najjaskrawiej ujawniają się w kontekście emancypacyjnej samodzielności i decyzyjności osób z niepełnosprawnością intelektualną, których seksualność jest w największym stopniu sformatowana zewnątrznie, choć międzynarodowe badania potrzeb seksualnych, partnerstwa i rodzicielstwa w tej grupie osób wskazują, jak duże znaczenie ma połączenie racjonalnej akceptacji zróżnicowanych potrzeb i zachowań seksualnych z self-adwokaturą uzupełnianą

odpowiednim wsparciem (Friedman i in. 2014; Kwai-sang i in. 2009; Kijak 2014, 2017, 2019). Duży problem sprawia usytuowanie filmu pt. *Gorsza siostra* (1999) – opowieści, w której bohaterowie z niepełnosprawnością intelektualną, już jako młodzi dorośli, uczą się samodzielnego życia i bezpiecznego seksu. Gwiazdorska obsada (Juliette Lewis i Giovanni Ribisi w rolach niepełnosprawnych intelektualnie bohaterów) tradycyjnie uwiarygadnia przed widzami postaci jako zależne, nieporadne i zagubione, co jest przekonujące aktorsko, ale mało autentyczne, jak zresztą cała historia utkana ze schematycznych problemów rodziców z dorosłymi córkami, które nie spełniły do końca rodzicielskich oczekiwań (jedna z trzech siostr jest lesbijką).

Zdecydowanie bardziej inspirująca jest propozycja europejska – hiszpański film pt. *Jak być normalną* (2015), w którym niepełnosprawne postacie nie są głównymi, ale ich role mają kluczowe znaczenie dla opowiedzianej historii, a zwłaszcza odpowiedzi na tytułowe pytanie. Nie chodzi jedynie o to, że zespół Downa jest pewnie jedyną sytuacją, w przypadku której reżyserzy nie poszukują kogoś pełnosprawnego, kto lepiej zagrałby postać z tą niepełnosprawnością. Na tytułowe pytanie główna bohaterka, pełnosprawna młoda kobieta starająca się o pracę w okresie kryzysu w 2008 roku, poszukuje odpowiedzi, ponieważ uświadomiła sobie, że nie spełnia warunków normalności. Do poszukiwań sprowokowana została w trakcie jednej z rozmów kwalifikacyjnych, gdy na pytanie, jaką jest osobą, odpowiedziała: „Jestem osobą... normalną”. Wspomniane warunki normalności stopniowo wyświetlają się w jej umyśle, lecz są po kolei przekreślane, gdyż żadnego nie spełnia. Wyświetlająca się definicja przymiotnika „normalny” głosi: „taki, który dopasowuje się do przyjętych zasad”. Szczegółowe warunki normalności to: „normalna osoba, to taka, która ma pracę, dom, chłopaka, zainteresowania, życie towarzyskie i rodzinne i jest szczęśliwa”. Bohaterka zdaje sobie sprawę, że zna osobę, która wypełnia te warunki, a jest nią jej brat, młody mężczyzna z zespołem Downa, funkcjonujący w systemie, który można by określić wsparciem środowiskowym, a który umożliwia mu pracę i samodzielne zamieszkanie – bez matki, do której zmuszona jest powrócić bohaterka filmu, gdyż nie stać jej na wynajęcie mieszkania – ale za to z chłopakiem, ponieważ jest gejem. Jednoznacznie komediowe przyporządkowanie gatunkowe filmu i przypadki niewybrednych żartów nie powinny odebrać mu prawa do udziału w dyskursie nie/normalności, tym bardziej że może właśnie taki autorski pomysł na film (Leticia Dolera, grająca główną rolę, jest także autorką scenariusza i reżyserką tego obrazu), przemyślany i konsekwentny, stwarza większą szansę na identyfikację z poruszonymi w lekkiej formie poważnymi tematami.

Właściwie taka sama formuła charakteryzuje kolejny hiszpański film, czyli *Ja też!* (2009), z tym że autorski charakter tej produkcji wynika z zespolenia autentycznych wydarzeń z życia Pabla Pinedy z historią mężczyzny, którego zagrał w filmie. Pablo Pineda ma zespół Downa, ale jest pełnosprawny intelektualnie, skończył studia i pracuje zgodnie ze zdobytymi kwalifikacjami, podobnie jak grany przez niego Daniel, a więc problem seksualności powinien dotyczyć, jeżeli w ogóle, niepełnosprawności fizycznej, odmienności somatycznej lub standardów urody/wyglądu. Dotyczy jednak obu sytuacji, co w znamieny sposób komplikuje relację tego, co widoczne, z tym, co ukryte, a jednocześnie niejasne i nie do przyjęcia. Cieleśność utrudnia przekroczenie schematu myślowego i kulturowego, porządkującego przestrzeń i nadającego znaczenia. Inteligentna osoba z zespołem Downa jeszcze dobitniej potwierdza, jak trudno nie tylko wyjść poza schematy mentalne, ale przede wszystkim zmienić nastawienie wobec sytuacji, które stały się nieoczywiste. Jak pisała Jolanta Rzeźnicka-Krupa:

Doświadczenie cieleśności identyfikowanej kulturowo jako nienormatywna pozwala pokazać zderzenie konstruowanych społecznie schematów postrzegania z wiedzą bezpośrednio zakorzenioną w ciele i świadomości podmiotu. Wiedzą wytwarzaną w ciągłej grze różnic i znaczeń definiujących różnorodne aspekty „niepełnosprawnego” ciała, wiedzą świadomie, wręcz prowokacyjnie wchodzącą w konfrontację z dostępnymi praktykami postrzegania, myślenia i działania (Rzeźnicka-Krupa 2017, s. 239).

Komediowe akcenty nie zniwelują tragizmu płynącego ze szczerej wypowiedzi pełnosprawnego brata Daniela, że ten nie ma szans na związek z kobietą z 46 chromosomami. Równie niepokojąco wybrzmiewają wątpliwości rodziców, dotyczące sensu rehabilitacji, która uczyniła Daniela inteligentnym, lecz nieszczerśliwym człowiekiem. Daniel musi wykrzykiwać, że jest mężczyzną, dorosłym człowiekiem, bo nie jest to jasne ani dla jego rodziców, ani dla barmana, ani dla kobiety, w której się zakochał.

Nieszczerśliwy jest także tytułowy bohater filmu pt. *Sokół z masłem orzechowym* (2019), lecz nie z powodu niespełnienia miłosnego. Zespół Downa głównego bohatera, Zaka (granego przez Zacka Gottsagena), narzuca mu nie tylko miejsce pobytu (dom starców, choć nie jest stary), z którego wielokrotnie próbuje uciec, ale także kontrolującą opiekę, spod której też chce się wyzwolić. W tym aspekcie można dostrzec załączki dyskursu sprawstwa, ale film jest właściwie o czymś/kimś innym. Jest to historia dwojga opiekunów Zaka – formalnej i zawodowej – oraz bardzo

nieformalnego i z przypadku, ale realizującego ten sam schemat podporządkowania. W rolach opiekunów wystąpili, tylko trochę mniej piękni i młodzi niż zazwyczaj, Dakota Johnson (gwiazda *50 twarzy Greya*) oraz Shia LaBeouf (główna rola w serii *Transformers*), i to ich bohaterowie mają przed sobą przyszłość i wyzwania, natomiast Zak został na moment Sokołem, gwiazdą wrestlingu i wydaje się niczego więcej od życia nie oczekiwać. Na marginesie należy odnotować epizodyczną postać ekscentrycznego, niewidomego kaznodziei, doskonale radzącego sobie zarówno z ewangelizacją, jak i bronieniem swojej własności.

Specyficzne jest ujęcie seksualności bohaterów filmów *Żywot Mateusza* (1968), *Tim* (1979), *Wystarczy być* (1979), czyli będących ekranizacjami bardzo różnych stylistycznie utworów literackich, autorstwa kolejno Tarjei Vesaasa (powieść *Ptaki*), Coleen McCullough, Jerzego Kosińskiego. Trzej dorośli mężczyźni, którzy w wersjach filmowych tych historii mają młode twarze i ciała Franciszka Pieczki (Mateusz), Mela Gibsona (Tim) oraz bardziej dojrzałego, lecz pociągającego erotycznie zarówno kobiety, jak i mężczyzn Petera Sellersa (Los O'Grodnick), nigdy nie doświadczyli miłości fizycznej, lecz czy to w sferze własnej fantazji (Mateusz), czy zrzędzeniem losu (Los), lub stając się obiektem szczerych uczuć (Tim), muszą stawić czoła nieznanym emocjom i doznaniom fizycznym. Wszystkie te postaci łączy seksualność poddana zewnętrznym siłom, których nie rozumieją i których rozumienia nikt ich nie nauczył. Mateusz może próbować przeżyć uniesienie w odrealnionej sferze, ale i to nie jest mu dane do końca, gdyż, jak czytamy w powieści:

Pochylił się i zobaczył, że oko Anny, to, które było bliżej niego, patrzyło w jego stronę spod niedomkniętej powieki i leciutko jakby mrugnęło. Jak oparzony umknął wzrokiem. Dotychczas żadna pokusa nie czyhała na niego z tak bliska. Co Hege na to powie (Vesaas 1974, s. 91–92).

Hege to siostra Mateusza, a więc cała jego wiedza o świecie, moralność i samodzielność, a Anna to jedna z dwóch młodych kobiet, z którymi znalazł się sam na sam na wyspie. Gdyby z kolei twórcy ekranizacji *Wystarczy być* mogli i chcieli przedstawić erotyczne uwikłanie Losa z pełnej książkowej wersji, to erotyka zamieniłaby się w pornografię, gdyż – jak pisałem (Wlazło 2013, s. 211) – Kosiński wikła Losa w sytuacje, w których ten zetknie się z zachowaniami homoseksualnymi, a ze strony EE doświadczy również seksu oralnego. Pornograficzne niemal opisy tych sytuacji prowadzą, jak w scenie z EE, do utrwalenia obrazu

seksualności Losa (...). Jako komentarz do nieudanych prób rozbudzenia pożądania Losa otrzymujemy następujące słowa: „Chciał wyjaśnić kobiecie, że znacznie bardziej wolałby na nią patrzeć, że tylko poprzez obserwację zdoła ją zapamiętać, poznać i osiąść. Nie wiedział, w jaki sposób wytłumaczyć jej, że oczy potrafią pieścić lepiej i dokładniej niż dłonie. Wzrokiem obejmuje się całość naraz, dotyk zaś ograniczony jest tylko do jednego miejsca. Pragnienie EE, by być dotykana, wydawało mu się równie absurdałne jak to, żeby telewizor domagał się pieśzczot” (Kosiński 1990, s. 94–95).

Bierność i zależność osób z niepełnosprawnością intelektualną, ich niezrozumienie społecznych i językowych kontekstów (intymnych) relacji międzyosobowych, a także powiązanie tych cech z tłumioną seksualnością, to nie tylko charakterystyka literackich bohaterów i ich filmowych odpowiedników. Taka pogłębiona stereotypizacja wizerunku postaci z niepełnosprawnością intelektualną to praktyka brutalnych horrorów. W filmach *Bez litości* (2010) i *Kto pilnuje Olivera?* (2018) bohaterowie z niepełnosprawnością intelektualną są gwałcicielami i mordercami, choć w obu przypadkach ich czyny są wymuszone wpływem kolegów, uczestników gwałtu grupowego, lub demonicznej matki, sterującej synem i obserwującej jego poczynania w ramach regularnych komputerowych wideospotkań. Nie mamy w tym przypadku do czynienia z połączeniem cech wizualnych, które miałyby sugerować „złowrogą” niepełnosprawność, a ten rodzaj „niecielesnej” protezy narracyjnej będzie też miał znaczenie w odniesieniu do większości filmowych bohaterów autystycznych, o czym będzie mowa w osobnej części. Wiadomo jednak, że cechy mentalne mają tę samą rangę metaforyzacji, zarówno w kontekście budzenia litości, jak i strachu, co wszelkie „ciała osobliwe” – wynaturzone lub oprotezowane – co skrupulatnie wykorzystuje kino grozy, łącząc szaleństwo, opętanie i żądzę krwi z wizerunkami nie tylko potworów i ludzi „potwornie” wyglądających, ale także niewinnych, a nawet uroczych z wyglądu dzieci, lalek i klaunów, koleżanek i kolegów z koledżu czy wreszcie własnych krewnych.

Przedstawione w tym rozdziale przykłady tekstów filmowych stanowiły ilustrację zróżnicowania dwóch sytuacji, a mianowicie wykorzystania niepełnosprawności w filmie jako atrakcyjnego fabularnie motywu lub przeciwnie – wykorzystania filmu jako sztuki, której język umożliwia wyrażanie emocji, stanów, pragnień czy postulatów ważnych dla osób z niepełnosprawnością. Druga grupa filmów jest zaledwie ułamkiem produkcji wspierających się nośnością sensów i znaczeń przypisywanych niepełnosprawności lub kreujących z jej wykorzystaniem przesłania czasami zupełnie nieistotne z punktu widzenia odbiorcy

z niepełnosprawnością. Jeszcze mniejszy jest udział twórczyni_ów z niepełnosprawnościami, a więc zarówno aktorek_ów z ich fizyczną obecnością w przestrzeni danego obrazu, jak i scenarzystek_ów, reżyserek_ów lub producentek_ów jako osób, które mają największy wpływ na tematykę filmu i sposób jej przedstawienia. W ostatnim rozdziale pracy analiza wybranych dzieł filmowych służy nie tylko określeniu istotności i trwałości wskazanego dwupodziału produkcji filmowych i śladowego udziału artystek_ów z niepełnosprawnościami, ale stanowi przede wszystkim autorską egzemplifikację krytycznych aspektów kulturowych studiów o niepełnosprawności.

Rozdział III

Wybrane sensy i znaczenia niepełnosprawności w sztuce filmowej – analiza krytyczno-kulturowa

3.1. Naprawianie uszkodzonego ciała i/lub umysłu

Jeżeli można by na samym początku tego rozdziału pokusić się o uogólnienie, a jednocześnie wykorzystać sposobność związaną z oddzieleniem sensu od znaczenia niepełnosprawności w filmie, to należy przyjąć, że „medyczny model niepełnosprawności zachowuje niemal całkowitą hegemonię wobec współczesnej definicji niepełnosprawności w filmie” (Darke 2010, s. 97). Dominacja jednego sposobu rozumienia danego zjawiska (przedmiotu, znaku) świadczy albo – co oczywiste – o jego jednoznaczności, albo o istnieniu określonych okoliczności sprzyjających takiemu stanowi rzeczy, mimo że dane zjawisko na pewno nie jest jednoznaczne. Okoliczności te w przypadku niepełnosprawności są nieustannie demaskowane na gruncie *disability studies*, przy czym sformułowanie modelu społecznego, a następnie jego krytyczno-kulturowe przeobrażenia należy uznać za wyraz niedokończonej walki z hegemonią zmedykalizowanego rozumienia niepełnosprawności nie tylko w przestrzeni kulturowo-artystycznej, ale i w kontekście praktyk ogólnospołecznych – ochrony zdrowia, edukacji, pracy, czasu wolnego, sportu czy partycypacji społeczno-politycznej. „Biopolityka niepełnosprawności” (Mitchell, Snyder 2015) jest jednak skutecznie kształtowana zgodnie z powszechnym, globalnym, ablistycznym neoliberalizmem, utrwalając kolejne dys/lokacje niepełnosprawności rozumianej jako dewiacja (Snyder, Mitchell 2006).

Wojciech Otto (2012), ograniczając się jedynie do filmu polskiego, ale za to w niemalże kompletnym jego przeglądzie, obejmującym zarówno fabułę, jak i dokument, dostrzegł – analogiczne jak w przypadku studiów o niepełnosprawności

– czynniki wpływające na upowszechniany w filmach typ wizerunku bohatera z niepełnosprawnością:

Osoby niepełnosprawne przedstawiane są w mediach, także w filmie, w pewien określony sposób, w zależności od rozmaitych czynników: społecznych, politycznych czy kulturowych. Istotną rolę w tym względzie odgrywają postawy społeczeństwa wobec tego środowiska oraz wykształcone na tej bazie uprzedzenia i stereotypy. Twórcy filmowi albo powielają te wizerunkowe stereotypy, albo próbują z nimi walczyć (Otto 2012, s. 35).

Sztuka filmowa niezmiennie zdominowana jest przez przedstawianie niepełnosprawności jako stanu równoznacznego chorowaniu, a więc z perspektywą wyleczenia (rehabilitacji), przejścia w stan przewlekły (dostosowania do funkcjonalnych wymogów otoczenia) i w końcu jako stan postępujący, czyli prowadzący do śmierci. Określając „model niepełnosprawności w oscarowych produkcjach”, Anna Bieganowska-Skóra (2017) model indywidualny (jako współtworzący model medyczny) przypisała jedenastu spośród dwunastu analizowanych filmów. Cechy modelu społecznego niepełnosprawności autorka badania dostrzegła jedynie w filmie *Dzieci gorszego Boga* (1986), uznając, że świadczy o tym różnica między sytuacją bohaterki w zależności od tego, czy „przebywa «wśród swoich» – innych osób głuchych”, czy „wchodzi w relacje zewnętrzne” (Bieganowska-Skóra 2017, s. 169).

Z kolei autorzy opracowania poświęconego stereotypowym filmowym ujęciom postaci z uszkodzeniem słuchu i mowy (Sánchez, Gómez-Vela 2010) poddali szczegółowej analizie 53 filmy (uporządkowane chronologicznie od komedii z braćmi Marx *Orzechy kokosowe* z roku 1929 po biograficzny film *Duchy Goi* Miloša Formana z roku 2006), których bohaterów sklasyfikowali jako głuchych, niemych lub głuchoniemych. Dwa dominujące stereotypy to złowrogi (*sinister*), niemy służący i piękna, młoda, głucha kobieta, co w obu przypadkach ma swoje konkretne przełożenie wizualne, choć ani wada słuchu, ani niemota nie wpisują się wprost w cielesne stereotypy związane z niepełnosprawnością ruchową i/lub odmiennością somatyczną. Można zatem pokusić się o tezę, że model medyczny analizowanych rodzajów niepełnosprawności został wyraźnie wzmocniony modelem najstarszym, a więc moralnym, który umożliwia *de facto* nieograniczoną manipulację stereotypami złowrogiej bądź uwznioślonej niepełnosprawności.

Bogaty materiał empiryczny umożliwił autorom omawianego opracowania sformułowanie pięciu grup przyczyn umieszczenia postaci z niepełnosprawnością w fabule danego filmu. W pierwszej kolejności jest to główny temat produkcji, a więc najczęściej skupienie akcji wokół edukacji lub leczenia osób z wadą słuchu i/lub mowy. Drugi powód to głuchota i utrata słuchu jako element biografii głównej_ego bohaterki_a filmu. Kolejna przyczyna wiąże się z wykorzystaniem tej niepełnosprawności, zwłaszcza niemoty danej postaci, do zbudowania napięcia, atmosfery zagrożenia lub wyobcowania. Po przeciwnej stronie można umieścić filmy czyniące, z jednej strony, głuchotę lub niemotę przedmiotem żartów i kpin, a z drugiej – wykorzystujące taką charakterystykę postaci jako generator dowcipu sytuacyjnego. Ostatnia grupa przyczyn dotyczy incydentalnej przydatności fabularnej danego rodzaju niepełnosprawności, a więc na przykład umiejętność czytania z ust służy działalności przestępczej lub szpiegowskiej, a niemota uniemożliwia zasygnalizowanie bądź sprecyzowanie zagrożenia (Sánchez, Gómez-Vela 2010, s. 49). Podział ten ma walor uniwersalności i jest spójny z ustaleniami innych autorów (Norden 1994; Chivers, Markotić 2010), a więc może być ogólnie łączony z relacją niepełnosprawność–dzieło filmowe.

W przypadku zdominowania tekstów filmowych przez zmedyalizowane i uprzedmiotawiające sposoby wykorzystywania niepełnosprawności dość jednoznacznie sprawdza się teza, stanowiąca punkt wyjścia badań etnograficznych, iż to, co jest powszechnie obecne, przestaje zwracać na siebie uwagę, do czego nawiązywał za Katherine Runswick-Cole (2011) Marek Mackiewicz (2018). Sprowadzenie niepełnosprawności do wyzwania medycznego, obszaru doświadczeń zarezerwowanego dla leczenia i rehabilitacji, wiąże się z reguły z takim społecznym umiejscowieniem osoby z niepełnosprawnością, które albo ogranicza się do aktywności związanej z odzyskiwaniem zdrowia i sprawności, albo do codziennego zmagania się z trudnymi warunkami życia, których zmiana może nastąpić, gdy zniknie ich główna przyczyna – niepełnosprawność.

Jeden z najważniejszych filmów w dziejach kinematografii, a więc *Światła wielkiego miasta* (1931) Charliego Chaplina, może posłużyć jako model takiego właśnie sposobu wykorzystania niepełnosprawności, czyli zarówno jako model ważnego składnika fabuły, jak i charakterystyka postaci doświadczającej niekorzystnych konsekwencji swoich ograniczeń. Spójność losów niewidomej kwiatarki i Charliego włóczęgi, naznaczonego kaprysami ślepej fortuny, trwa do momentu, gdy cudowna kuracja przywraca wzrok kobiecie, umożliwiając diametralną zmianę jej społecznej pozycji, zilustrowaną przeniesieniem z doraźnej

sprzedaży ulicznej do eleganckiej kwiaciarni. Jednocześnie ważne jest, że ślepotą nie odebrała kobiecie urody, wzmacniając cielesny stereotyp, a z kolei odzyskanie wzroku nie pozbawiło jej wrażliwości i pamięci dotykowej, dzięki której otwarty charakter sceny końcowej filmu delikatnie jednak podpowiada, jak mogłyby potoczyć się dalsze losy pięknej, młodej i zdrowej kobiety oraz Charliego, który pozostał włóczęgą.

Polemizowanie z dobrymi zakończeniami nigdy nie jest łatwym zadaniem, a archetypiczne podejście do zdrowia i sprawności, jako równoznaczników szczęścia i powodzenia, w znaczący i jednoznaczny sposób utrwaliło zmedykalizowane i moralne ujmowanie niepełnosprawności w tekstach kultury. Powszechna w relacjach lekarki_rza z pacjentką_em dyskursywna metafora wojenno-militarna (zob. Domaradzki 2015) wypełnia także przestrzeń narracji poświęconych zarówno „walce i zmaganiom”, „przezwyciężeniu i pokonaniu”, jak i „porażce i kapitulacji”. Bardzo często są to zresztą sytuacje zależne, dopełniające się, budujące dramaturgię powszechnie służącą identyfikowaniu się z wysiłkiem i staraniem o normalne życie. Terapeutyczna projekcja doświadczeń z jednej strony, a *inspiration porn* z drugiej, to współzależne mechanizmy wpływu na odbiorczynię_cę, tym silniejsze, im fabuła (a więc fikcja) bardziej zbliża się do dokumentu, wykorzystując opcję „inspiracji autentycznymi wydarzeniami” lub wręcz – „oparcia na faktach”. Nie mogę ukryć, że sam uległem tej zależności, obejrzawszy jako nastolatek *Cudotwórczynię* (1962), odkrywając stopniowo, kim były naprawdę główne bohaterki, a więc Anna Sullivan i Helena Keller. Potrzeba inspiracji tego typu historiami jest skrzętnie przez filmowców wykorzystywana, dlatego filmy na podstawie *Historii mojego życia* Heleny Keller powstały jeszcze dwukrotnie – w 1979 i 2000 roku.

W filmach ukazujących niepełnosprawność z perspektywy uszkodzenia i dewiacji ważny jest także udział innych osób zaangażowanych w przebieg leczenia, rehabilitacji czy edukacji specjalnej. Personel medyczny, rodzina, nauczyciele współuczestniczą w procesie (od)zyskiwania normalności. Takie społeczne otoczenie niepełnosprawności nie zmienia jednak sposobu jej rozumienia, a więc jako tragicznego, indywidualnego doświadczenia, którego społeczny wymiar jest sprowadzony do zmedykalizowanego uwikłania rodziny osoby z niepełnosprawnością. W kontekście biograficznym tego nurtu można zatem umieścić takie filmy, jak na przykład dotyczące spektrum autyzmu – *Przebudzenie syna* (1979), *Temple Grandin* (2010), zespołu Downa – *Ja też!* (2009), niepełnosprawności ruchowej – *Moja lewa stopa* (1989), *Nietykalni* (2011), *Mój biegun* (2013), *Chce się żyć* (2013),

Teoria wszystkiego (2014), *Pełnia życia* (2017), wady wzroku – *Imagine* (2012), *Muzyka ciszy* (2017), wady słuchu – *Dzieci gorszego Boga* (1986) czy zespołu Tourette’a – *Klasa pana Tourette’a* (2008).

Krytycznym punktem zapalnym jest natomiast „dobra śmierć” jako dekonstrukcja happy endu, a jednocześnie wyraz odzyskiwania władzy nad uszkodzonym ciałem. W najbardziej znanych produkcjach z tego obszaru, a więc *W stronę morza* (2004) i *Zanim się pojawiłeś* (2016), wyraźnie rysuje się też różnica między fabularyzowaną prawdą a czystą fikcją, zbudowaną z typowych składników melodramatycznych. Eutanazja, a właściwie prawo do niej, jest być może najbardziej jaskrawym przykładem medyczno-prawnego porządku, w ramach którego decyzje dotyczące ciała nie należą do świadomego podmiotu, lecz do zewnętrznej wobec ciała władzy. Kwestię tę najlepiej zilustrować filmem, który nie jest obarczony ani faktograficznym, ani melodramatycznym ujęciem eutanazji, sprawdzając jeszcze inną możliwość fabularnego ujęcia złożonej kontrowersji. Taką możliwość stwarza produkcja z roku 1981 pt. *W końcu czyje to życie?*, z Richardem Dreyfussem w roli fikcyjnej postaci artysty rzeźbiarza, który na skutek wypadku samochodowego doznaje czterokończynowego paraliżu. Fabularna konstrukcja opowieści powiela schemat straty i zyskiwania świadomości jej bezpowrotnego charakteru. Utracona władza nad ciałem w wyniku nagłego zdarzenia inaczej pozycjonuje bohaterkę_a niż w przypadku wrodzonej niepełnosprawności ruchowej lub ujawniających się stopniowo skutków postępującego schorzenia. Film z Dreyfussem jest jednak pułapką, gdyż w swojej publicystycznej ocenie skuteczności i sensowności procedur związanych z podtrzymywaniem człowieka przy życiu demonizuje zarówno medykalizację (personel medyczny i stosowaną technologię), jak i osobę, której niezdolność do samodzielnej egzystencji stanowi jedynie ciężar i przyczynę eskalacji dehumanizujących praktyk. Cel w postaci sformułowania postulatów demedykalizacji jest w tym przypadku osiągany w sposób, który nie może zostać przemilczany na gruncie krytycznych studiów o niepełnosprawności. Oskarżenia pod adresem współczesnej medycyny (początek lat 80. XX wieku) stawiane są na podstawie uprzedmiotowionego i poniżającego obrazu człowieka z niepełnosprawnością. Odwołując się do klasycznych prac Barnes’a (1992) i Nordena (1994), Paul Darke (2010, s. 98) pisał:

Tak więc medykalizacja jest postrzegana jako „zła”, ponieważ utrzymuje przy życiu negatywne, nieludzkie, niepełnosprawne ciało. Ciało, które staje się niepełnosprawne w filmach, jest rutynowo dewaluowane i degradowane (Barnes)

przez sposób ich kreacji, intymizację lub prezentację wspaniałej przeszłości lub alternatywnej normalności, widzianej równolegle z nędzną terażniejszością (Norden). Podobny, narracyjny proces negacji postaci z uszkodzeniem pojawia się w prawie wszystkich filmach o chorobie, uszkodzeniu i niepełnosprawności, niezależnie od czasu ich powstania, różnorodności stylu, gatunku i bazy produkcyjnej (Norden).

Nie trzeba dodawać, że resztki człowieczeństwa kryją się w zachowanych zdolnościach poznawczych i intelektualnych, w racjonalności i zdolności do ironizowania, co z reguły stanowi tragiczną opozycję wobec uszkodzonego ciała i jego biernego poddania ingerencji ludzi i maszyn. Cieleśność, która przestała być nie tylko użyteczna produkcyjnie, ale i akceptowalna kulturowo, jest sprowadzana do poziomu czystej fizjologii, a podmiot tej cieleśności traci wszelką moc reprezentacji siebie, sprzeciwu i jakiegokolwiek znaczenia, stając się przedmiotem sporu zewnętrznego. Negacja cieleśności wykluczonej fizycznie wzmacnia się wraz z ograniczeniami komunikacyjnymi i bywa częściowo osłabiana wraz z odkryciem języka alternatywnego wobec dominującego sposobu artykułowania. Widzimy to w filmach *Moja lewa stopa*, *Motyl i skafander* (2007) czy *Chce się żyć*, rozumiejąc z jednej strony bardziej ogólną, wymuszoną kulturowo, ludzką (humanistyczną) wartość języka i komunikacji, a z drugiej – dehumanizujący wymiar niemówienia (np. *Fortepian*, 1993) lub porozumiewania się w sposób zrozumiały jedynie dla bardzo nielicznej grupy osób (np. tylko gwizdząc, jak tytułowa bohaterka tureckiego filmu pt. *Sibel*, 2018). W jeszcze inny sposób humanistyczno-społeczny aspekt mówienia/nimówienia i ograniczonego zasięgu mniejszościowego języka poruszają filmy z obszaru CODA (*Child of Deaf Adults*), na przykład belgijsko-francuski film pt. *Rozumiemy się bez słów* (2014) i najnowsza produkcja z udziałem Marlee Matlin pt. *CODA* (2021), w których niepełnosprawność słuchowa rodziców to przyczyna moralnych rozterek ich słyszących dzieci, funkcjonujących w roli tłumaczek_y i łączniczek_ów ze światem ludzi nieposługujących się językiem migowym.

W filmie *W końcu czyje to życie?* Darke dostrzegł skrajne nadużycie figury milczącego ciała, zewnętrznego nie tylko wobec relacji społecznych, ale także wobec istoty życia, gdyż zdaniem tego autora „film promuje wyciszone ciało jako odpowiednik martwego ciała” (Darke 2010, s. 103). Swobodne, samodzielne korzystanie z własnego, prawidłowo zbudowanego ciała i równie niezależne artykułowanie własnych myśli, które niekoniecznie muszą być efektem racjonalnego i krytycznego myślenia, ale są wypowiedziane zgodnie z oczekiwanym standardem

komunikacyjnym, to najogólniej ujęty model normalności, wymuszany zarówno działaniami naprawczymi, jak i utrwalonym kulturowo i społecznie identyfikowaniem niepełnosprawności jako stanu, który jest nie tylko zaprzeczeniem jakkolwiek rozumianej idei normalnego życia, ale także – w skrajnych sytuacjach – jest negacją sensu życia w ogóle. Mitchell i Snyder (2006) widzą w niepełnosprawności metonimię niemożności dostosowania się do powszechnego, obowiązującego standardu rzeczywistości uporządkowanej i przewidywalnej, a więc – innymi słowy i bez naukowych terminów – niepełnosprawność to stan wręcz przeczący zdrowemu rozsądkowi i łaadowi społecznemu. Nic zatem dziwnego, że mobilizuje wszystkie zasoby służące jego likwidacji, a utożsamianie się z nim, docenianie go i celebrowanie, jeżeli w ogóle akceptowa(l)ne, zachodzi na obrzeżach racjonalnego i produktywnego życia. Odwołując się do ogólnych tez Lennarda J. Davisa (1995), dotyczących „wymuszania normalności” (*enforcing normalcy*), oraz własnych kategorii analitycznych i analiz badawczych, Mitchell i Snyder (2006, s. 206) pisali:

Nieodłączna wrażliwość i zmienność ciał służą narracjom literackim jako metonimiami tego, co odmawia dostosowania się do pragnienia umysłu w zakresie porządku i racjonalności. W ramach tego schematu niepełnosprawność działa jako metafora i materialny przykład ciała opornego wobec kulturowego pożądanego „narzucenia normalności”.

Filmową niepełnosprawność cechuje nieustanne napięcie między wymuszoną normalnością, wiązaną ze statystycznie i kulturowo określonymi prawidłowościami dotyczącymi budowy i pracy ludzkiego ciała (Davis 1995) oraz sposobu porozumiewania się z otoczeniem, a tym, co wynika z podejmowanych prób sprzeciwiania się działaniom, które czy to dyskretnie i delikatnie, czy wprost i skrajnie przemocowo narzucają ów cielesno-mentalny standard. Sfera symbolicznych aspektów dominowania i podległości regularnie przekształca się nie tylko w bierne poddanie społecznym oczekiwaniom, które współcześnie cechuje standard ablistyczno-neoliberalny, ale także w jawną przemoc (zob. Sherry 2010; Otto 2012, s. 35-49). Przykład ilustrujący tę tezę rozpoczyna kolejny podrozdział.

3.2. Społeczne pozycjonowanie bierności

Niepełnosprawność w polskim filmie *Plac zabaw* (2016) nie jest głównym tematem fabuły, ale w tym precyzyjnie skonstruowanym obrazie znaczenie mają wszystkie, nawet najdrobniejsze, wątki i motywy. To jeden z tych filmów, które stosując się do zasady, że życie pisze najlepsze scenariusze, korzystają zarówno z hiperbolizacji wydarzeń, jak i oszczędnej relacji zbliżonej do dokumentu. W ramach analizy normy i patologii w filmie zaprezentowany jest ciąg scen, w których dziecięcy bohater (dwunastoletni chłopiec) opiekuje się ojcem z niepełnosprawnością fizyczną. Jest to typowy szereg czynności, wykonywanych standardowo, bez większego zaangażowania, ale i bez widocznej niechęci. Świadomość, że oglądany film jest „horrorem opartym na faktach” (Czerkawski 2016), może uśpić krytyczne skupienie przykładem opiekuńczego *inspiration porn*. Gdyby nie zwieńczenie tych scen, można by się zająć standardowymi dywagacjami związanymi zarówno z obrazem samej niepełnosprawności, jak i pozycją dziecka w układzie z niepełnosprawnym rodzicem. Po skrupulatnie wykonanych czynnościach opiekuńczych chłopak bez słowa uderza ojca z całej siły w twarz, po czym wychodzi z domu, by tego samego dnia uprowadzić ze swoim kolegą kilkuletnie dziecko i brutalnie je zabić. Inne zatem pojawiają się refleksje, gdy scena z ojcem okazuje się istotną częścią fabuły i skupioną w krótkim akcie charakterystyką postaci. Podobnie jak w przypadku filmu *W końcu czyje to życie?*, przyczyna skrajnie negatywnego zjawiska może być wiązana z niepełnosprawnością, stanowiącą w tym konkretnym przypadku podłoże parentyfikacji, obserwowanej w jej niewielkim wycinku. Opieka nad niepełnosprawnym rodzicem jako przyczyna zaniedbania rozwoju dziecka wzmacnia obraz niepełnosprawności jako niezdolności do dbania nie tylko o własne ciało, ale i o rozwój własnych dzieci, a więc o ich ciała i umysły. Zaznaczam, że jest to sposób rozumienia filmowych scen wynikający z ich wpisania się w ciąg analogicznych prezentacji dotyczących kulturowo-społecznego konstruowania niepełnosprawności.

Soczewki krytycznych studiów o niepełnosprawności pozwalają dostrzec pomijane kwestie i wyostrzyć postrzeganie oraz rozumienie społecznego ulokowania niepełnosprawności. Bierność może być zatem łączona także z zaniedbywaniem zadań wynikających z ról społecznych związanych z dorosłością, czego rodzicielstwo jest typowym przykładem. Krótkie sceny z *Placu zabaw* korespondują więc z zupełnie inną produkcją – *Sam* (2001), hollywoodzkim filmem w gwiazdorskiej obsadzie. Jest to historia, granego przez Seana Penna, mężczyzny

z niepełnosprawnością intelektualną, którego poznajemy jako ojca dziewczynki rozpoczynającej edukację. System ujawni zatem naturę problemu, a decyzję, czy człowiek z niepełnosprawnością intelektualną może być zarówno ojcem biologicznym, jak i wychowującym własne dziecko, podejmie sąd. Nieuchronna parentyfikacja ponownie stawia niepełnosprawność w pozycji uzależnionej od wsparcia, zdanej na decyzje administracyjne, które dobro dziecka zestawiają z poziomem sprawności rodzica, w tym przypadku – intelektualnej¹.

Badanie literackiego wizerunku osób z niepełnosprawnością intelektualną (Wlazło 2013) ujawniło powtarzalność sytuacji podporządkowania bohaterów mechanizmom wpływu organizującego ich życie według roli wynikającej z oceny przydatności społecznej ich umiejętności przystosowawczych. Adaptacje filmowe tych dzieł, a więc *Żywy Mateusz* (1968), *Tim* (1979), *Wystarczy być* (1979), *Mysz i ludzie* (1992), *Forrest Gump* (1994), *Tajny agent* (1996), *Zielona mila* (1999), łączy duża wierność literackiemu pierwowzorowi, która, jeśli nawet nie oznacza dosłownego trzymania się schematu narracyjnego, to bezwyjątkowo wiąże się z analogicznym jak w danej powieści sposobem kreowania postaci z niepełnosprawnością intelektualną. Wspomniałem już o niektórych z tych filmów w kontekście seksualności filmowych postaci z niepełnosprawnością i główne tezy tamtych rozważań należałoby przenieść również do tej części, w której kategorią analityczną jest „społeczne pozycjonowanie bierności”.

Piórko na wietrze, które otwiera i zamyka ekranizację *Forresta Gump*, to w tym kontekście zbyt prosta metafora bierności, ale bliższe przyjrzenie się życiu tytułowego bohatera jednoznacznie odsłania konkretne sytuacje jego poddania się zewnętrznemu sterowaniu, co dotyczy zarówno wpływu społecznego, jak i sił natury. Po kolei zatem – leczenie i edukacja podstawowa Forresta zależą od starań jego samotnej/samodzielnej matki; polecenie Jenny, by biegł, towarzyszyć mu będzie w wielu sytuacjach, a więc umożliwi zarówno ucieczkę przed atakującymi go łobuzami, jak i ukończenie studiów; bieganie w czasie wojny sprawi, że zostanie bohaterem, a w czasie pokoju – celebrytą; w wojsku należy słuchać sierżanta, a jeśli każą grać w tenisa stołowego, to należy to robić, aż do zwolnienia ze służby; nieopłacalny biznes krewetkowy zacznie przynosić gigantyczne dochody po burzy,

¹ Warto na marginesie wspomnieć o debacie związanej z propozycją weryfikacji określenia „samotne rodzicielstwo” (głównie macierzyństwo), które stygmatyzuje, nie uwzględniając świadomego wyboru rodzicielstwa w pojedynkę. Tymczasem propozycją alternatywną wobec rodzicielskiej samotności jest właśnie taki wybór. Poproszony o komentarz językoznawca, prof. Jerzy Bralczyk, stwierdził: „Byłbym ostrożny z określeniem «samodzielna matka». Samodzielność wywołuje rodzaj podziwu, ale też zmniejsza empatię” (Stróżyński 2019).

która będzie miała wpływ także na drugą ważną postać z niepełnosprawnością w tym filmie, porucznika Dana; w końcu to Jenny zdecyduje, że Forrest zostanie nie tylko biologicznym ojcem ich syna. Życie Forresta, opowiedziane przez niego samego, to zarówno szekspirowska „opowieść idioty”, co jak wiadomo dotyczy wszystkich ludzkich losów, jak i groteskowo osadzona „proteza narracyjna”, gdyż na niepełnosprawności bohatera zbudowana została atrakcyjna opowieść, umożliwiającą nieograniczone manipulowanie nieprawdopodobieństwem realnych zdarzeń.

Jeśli mowa o nieprawdopodobieństwie, to popatrzmy na nadprzyrodzone moce bohatera *Zielonej mili*, filmu, który w kolejnych zapowiedziach prasowych jego licznych emisji telewizyjnych streszczony jest najczęściej następująco: „Stephen King odnajduje Chrystusa wśród skazańców czekających na wykonanie wyroku w celi śmierci. Oraz Tom Hanks jako strażnik – niewierny Tomasz. Przejmujące”². Bierność człowieka skazanego na śmierć za zbrodnię, której nie popełnił, wyraża ów religijny wymiar odkupienia, cierpienia za cudze grzechy i dobrowolnego poddania się niezasłużonej karze, bez sprzeciwu, prezentowania własnych racji czy skorzystania z nadarzającej się możliwości uniknięcia śmierci. Jest jednak w tej postaci wyraźny rys osoby z niepełnosprawnością intelektualną, co wyrażają nie tylko epitety sadystycznego strażnika, ale przede wszystkim ograniczona zdolność do potwierdzenia, że rozumie swoją sytuację. Artystycznie jest to spójne z wizją chrystologiczną, ale ponownie należy inaczej spojrzeć na postać, która w istocie powiela stereotyp, nawet jeśli w ujęciu literackim można by myśleć o toposie prostaczka czy niewiniątka. Postać skazanego na śmierć Johna Coffeya to także inny topos/stereotyp, a mianowicie cielesny – olbrzymi, czarnoskóry mężczyzna, lecz zupełnie nieświadomy swej siły fizycznej i nieużywający jej nawet w obronie własnej. Znamy ten schemat z *Myszy i ludzi*, choć najpełniej został on oddany i wykorzystany w serialu *Gra o tron* w postaci Hodora – łagodnego osiłka, wymawiającego tylko swoje imię, którego wielka moc fizyczna stawała się intencjonalna jedynie wtedy, gdy inna osoba wkładała się do jego umysłu. W ekranizacji *Forresta Gumpa* zrezygnowano natomiast z tego elementu charakterystyki bohatera, który w wersji książkowej wspomina, że jako szesnastolatek liczył 6 stóp i 6 cali wzrostu (ok. 197 cm) i ważył 242 funty (ok. 110 kg) (Groom 1998, s. 10).

Tajny agent (1996) to ekranizacja powieści Josepha Conrada pod tym samym tytułem, w której przedstawiona została historia anarchistycznego zamachu na

² Dostępne na <https://wyborcza.pl/7,90535,24105363,program-tv-elvis-presley-w-dokumentacie-stephen-king-oraz.html>, dostęp 14.02.2021.

obserwatorium w Greenwich. Stevie, postać grana przez młodego Christiana Bale'a, został w następujący sposób scharakteryzowany przez autora powieści: „Stevie nie był mistrzem słowa i może dlatego właśnie jego myśłom brakowało jasności i precyzji. Czuł jednak pełniej i głębiej” (Conrad 1973, s. 186). Młody mężczyzna jest pod opieką siostry, a jego sytuacja przypomina to, co znamy z filmu *Żywot Mateusza* – Stevie znajdzie się pod wpływem szwagra, współorganizatora wspomnianego zamachu. Zarówno w książce, jak i w jej ekranizacji charakter i typ tej postaci zostały oparte na jej ograniczonych zdolnościach intelektualnych i dokładnym realizowaniu poleceń osób znaczących, a więc siostry i jej męża. Opowiedziana przez Conrada historia wydarzyła się naprawdę i warto się przyjrzeć, w jaki sposób autor wpadł na pomysł postaci tak bardzo bezwolnej, choć nadmiernie impulsywnej. Poniżej przytaczam wypowiedź Conrada, którą już wykorzystałem w książce poświęconej wizerunkom bohaterów z niepełnosprawnością intelektualną w literaturze pięknej (Wlazło 2013, s. 187). Uważam jednak, że jest to bardzo dobra ilustracja mechanizmu powstawania określonych typów bohaterów zarówno literackich, jak i filmowych. Najistotniejsze jest to, by zwrócić uwagę na znaczenie kontekstu, a więc w tym przypadku konkretnego, autentycznego wydarzenia, któremu Conrad przypisuje cechy skrajnej absurdałości i nieracjonalności, czemu dał wyraz artystyczny, łącząc *de facto* w jeden organizm umysł Stewiego i jego szwagra. To Stevie ginie w zamachu, sam się wysadzając i nie czyniąc żadnej szkody budynkowi. Plan przygotował natomiast jego szwagier, przekonany, że znana mu skrupulatność Stewiego w wykonywaniu poleceń to najlepsza gwarancja sukcesu. Nie miał to być jednak zamach samobójczy, a śmierć Stewiego bez osiągnięcia właściwego celu zamachu oznaczała podwójny błąd przedsięwzięcia. Zamieszczony poniżej fragment pochodzi ze wstępu Conrada, dodanego przez niego do wydania książki, które ukazało się dwanaście lat po pierwszej publikacji:

Pamiętam jednak swoje uwagi o zbrodniczej daremności tego wszystkiego – doktryny, akcji, mentalności, i o nikczemności na wół wariackiej pozy bezwstydnego oszusta, który wyzyskuje dotkliwą nędzę i namiętną łatwowierność rodzaju ludzkiego, zawsze tak tragicznie skorego do samozagłady. To właśnie sprawiło, że filozoficzne roszczenia anarchizmu były dla mnie niewybaczalne. Niebawem, przechodząc do konkretnych przykładów, przypomnieliśmy sobie starą już historię zamachu na obserwatorium w Greenwich – krwawą bzdurę tak idiotyczną, że nie sposób było zgłębiać jej genezę jakimkolwiek rozumnym czy nawet nierozumnym procesem myślowym. Bo perwersyjny bezrozum ma swoje logiczne procesy. Ale tego zamachu nie można było ogarnąć umysłem w żaden

sposób, w końcu więc miało się przed sobą tylko fakt, że człowiek został rozerwany na kawałki w imię czegoś, co nie miało cienia podobieństwa do jakiegokolwiek idei, anarchistycznej czy innej. Jeżeli zaś chodzi o mury Obserwatorium, to nie powstało w nich nawet najmniejsze pęknięcie.

Powiedziałem to wszystko mojemu znajomemu, który milczał przez chwilę, a potem zauważył od niechcenia z charakterystyczną dla niego wszechwiedzącą miną: „Ach, ten człowiek był półdidiotą. Jego siostra później popełniła samobójstwo” (Conrad 1973, s. 10).

Nawet jeśli postacie z niepełnosprawnością intelektualną nie są wprost gwałcicielami i mordercami, jak w przywołanych już filmach *Bez litości* (2010) i *Kto pilnuje Olivera?* (2017), to właśnie ich niepełnosprawność, równoznaczna w książkowych i filmowych charakterystykach z bierną bezrefleksyjnością, jest przyczyną zarówno ich własnej porażki, jak i destrukcyjnego wpływu na bieg wydarzeń. Wypowiedź Conrada można uznać za wykładnię metaforycznej użyteczności niepełnosprawności, traktowanej jako źródło i uzasadnienie działania łączącego irracjonalność z destrukcją. Ostatecznie tak radykalna wymowa tego skojarzenia została zarówno w książce, jak i jej filmowej adaptacji, pozornie złagodzona inną cechą, a więc bierną podatnością na manipulację i dominację intelektualną. Nie zmienia to jednak faktu, że to właśnie Stevie i jego umiejscowienie w strukturze wydarzeń oraz społecznych zależności stanowią figurę „dotkliwej nędzy i namiętnej łatwowierności rodzaju ludzkiego, zawsze tak tragicznie skorego do samozałłady” (Conrad 1973, s. 10). Dramatyczne finały *Myszy i ludzi*, *Żywotu Mateusza* czy *Zielonej mili* to świadome zabiegi artystyczne, inspirowane, rzecz jasna, literackimi pierwowzorami, które istotę tragicznego konfliktu wiązały z losami postaci z niepełnosprawnością intelektualną. Niemożliwe jest zatem zarówno życie według własnej wizji i własnych potrzeb – spokojnej pracy na farmie z królikami czy spędzania czasu na obserwowania ptaków, jak i przystosowanie do niezrozumiałych, a zarazem racjonalnych i surowych zasad życia społecznego.

Przełamanie takiego sposobu budowania fabuły wokół fenomenu niepełnosprawności intelektualnej jest właściwie w kinie nieobecne, co potwierdza chociażby przywoływana już historia przedstawiona w filmie *Sokół z masłem orzechowym* (2019), w którym można się doszukać zarówno hollywoodzkiej banalności rozwojowych filmów drogi, jak i odległego, ale jednak dostrzegalnego, przeformułowania tragicznego losu Lenniego Smalla z *Myszy i ludzi*. Cel został

osiągnięty, marzenie się spełniło, ale prawdziwe szczęście odnajdzie być może dwoje opiekunów, niezbędnych nadzorców dobrego zakończenia tej historii.

O takiej banalności amerykańskich, supergwiazdorskich produkcji pisał Robert McRuer (2010), analizując sposób wykorzystania motywu utraconej nagle sprawności w filmie pt. *Za wszelką cenę* (2004) w reżyserii Clinta Eastwooda i z główną rolą Hilary Swank jako bokserki, która zamiast spodziewanego sukcesu sportowego traci sprawność, a więc także sens i potrzebę życia. Skrajna w tym przypadku opozycja sprawności i niesprawności, kontrastu między wolnością przeszłości a biernością i zależnością w przyszłości, jest szczególnie istotna w kontekście neoliberalnego wpływu na postrzeganie ciągłości i pełni stanu opisywanego jako nie/sprawność. Autor nawiązuje w tym przypadku do oczywistego sensu oryginalnego tytułu filmu, a więc *Million Dollar Baby*, pokazując odniesienie konsekwencji utraty sprawności do utraty wartości, mierzonej mitycznym milionem dolarów. Niepełnosprawność posłużyła także jako podpora odwróconego amerykańskiego snu, kraju możliwości przejścia drogi od łachmanów do bogactwa (*A rags-to-riches story*), od zera do milionera, pod warunkiem połączenia odrobiny brawury z wytrwałością. Protesty środowisk osób z niepełnosprawnością po premierze tego filmu McRuer odczytuje jako wzmocnienie jego popularności, uznania krytyków i kasowego sukcesu – po prostu „kolejny uwielbiany przez większość film, oprotestowany przez rzekomo niewielką mniejszość” (McRuer 2010, s. 160).

Wiadomo, że filmów, które wykorzystują nagłą utratę sprawności lub postępującą zależność fizyczną jako metaforę straty porównywalnej do straty życia, jest wiele (Norden 1994). Można to potwierdzić także polskim przykładem kina popularnego, którego komediowo-święteczna konstrukcja jest przełamana postacią niepełnosprawnego ruchowo nastolatka, który postanawia odebrać sobie życie. W filmie pt. *Listy do M. 2* (2015) niepełnosprawny nastolatek i jego znerwicowana, niezbyt zamożna rodzina, to klarowna przeciwwaga wobec mniej lub bardziej realnych „problemów pierwszego świata” i „cudów, które naprawdę się zdarzają”, organizujących przestrzeń narracyjną tego typu produkcji. Niepełnosprawny fizycznie chłopiec, standardowo niechętny światu, w którym nie ma dla niego miejsca, przechodzi coś na wzór miniprzemiany, ale zupełnie bez własnego udziału, chyba że za taki uznać próbę samobójczą. Operowanie schematami, naśladownictwo, typowe postaci, zderzanie poprawności politycznej z jej zaprzeczeniem, to wręcz definicyjne cechy gatunku, zapewniające jednocześnie właściwy poziom zadowolenia publiczności.

Podobnie niepełnosprawność fizyczna została wykorzystana w innym polskim filmie pt. *Słaba pleć* (2015), czyli jako tło i kontekst aktywności głównej bohaterki, młodej kobiety, której problemy to zdrada ze strony przyjaciółki, nagła utrata pracy, kredyt mieszkaniowy, umierający pies, zawiedzione nadzieje, niespełnione ambicje, niepewność uczuć. Jest jednak pełnosprawną, młodą i atrakcyjną kobietą, i choć każdy z wymienionych problemów mógłby być tematem osobnego dramatu obyczajowego, to bohaterka powoli radzi sobie z każdym z nich i z powodzeniem mści się na swoich wrogach, a jednocześnie angażuje do swojego planu „Szprychę”, koleżankę z pracy, której najwyraźniej brak podobnej energii w walce z niesprawiedliwością, dyskryminacją w pracy i seksizmem. Wprawdzie w postaci niepełnosprawnej ruchowo „Szprychy” nie ma żadnych cech nieprzystosowania, choć dobrze radzi sobie w pracy i w kontaktach społecznych, to jednak jej postać jest innym typem ofiary niż główna bohaterka – zdolna do przestępstwa, by ratować beznadziejnie chorego psa, czy chociażby do samodzielności w poszukiwaniu nowego zatrudnienia. Jest to typowa emanacja dys/ablizmu, definiowania sprawności przez sprawczość, określającą wartość człowieka na podstawie funkcjonalności cielesnej.

Kategoria/temat „ciała, które ma znaczenie” została przez Goodleya (2017) zapożyczona z książki Judith Butler *Bodies That Matter: On the discursive limits of „sex”* (2011, s. 3–27). Feministyczne pytania dotyczące ciała zostały przez Goodleya przeredagowane pod kątem ich użyteczności w ramach krytycznych studiów dys/ablizmu. Przytaczam je jako otwarty komentarz do zaprezentowanych już analiz i wprowadzenie do następnych:

1. W jaki sposób ciała pełnosprawne stają się bardziej użyteczne niż ciała niepełnosprawne?
2. W jaki sposób praktyki społeczne podtrzymują wątpliwy wyższy status osób pełnosprawnych poprzez poniżanie osób niepełnosprawnych?
3. W jaki sposób niepełnosprawne ciała określają na nowo, co kwalifikuje się jako ciało, które ma znaczenie? (Goodley 2017, s. 206).

3.3. W pułapce spektrum (neuro)różnorodności

Kontynuację wątków poruszonych w poprzednim podrozdziale, a jednocześnie otwarcie na nowy obszar analiz poświęconych w większym stopniu monograficznie niż dotychczas jedynie postaciom autystycznym w filmie, zapewnia dramat sensacyjny pt. *Kod Merkury* (1998), z gwiazdą gatunku Bruce'em Willisem w roli głównej. Autyzm jest w tym filmie nośnikiem wszystkich możliwych kodów kulturowych przypisanych pojęciu, które materializuje się w postaci „cierpiącego na autyzm” dziewięciolatka. Chłopiec przypadkowo łamie szyfr „nie do złamania”, co uruchamia ciąg wydarzeń, w których stanie się on zarówno bezbronną ofiarą systemu władzy, jak i śmiertelnym zagrożeniem dla bezpieczeństwa państwa. Sprzymierzeńcem dziecka, jego obrońcą i *quasi*-terapeutą zostanie detektyw, szybko zdający sobie sprawę z wyjątkowości połączenia możliwości i ograniczeń chłopca. Autyzm dla filmowców to choroba z precyzyjnie wyliczonymi objawami, które idealnie pasują do uprawdopodobnienia wydarzeń i wyposażenia bohatera w ściśle określony zestaw cech. Przypadek dziecięcego bohatera, a zwłaszcza jego szczególne zdolności, które znacznie wykraczają poza przeciętność, stanowią przykład sytuacji, którą można by nazwać niecielesną protezą narracyjną, a jednocześnie tą wersją cyborgizacji, która nie jest zarezerwowana dla kina fantastyczno-naukowego. Nieludzka charakterystyka autyzmu została tu wykorzystana w przewrotny sposób, gdyż stanowi uzasadnienie i narzędzie walki z systemem, który także jest nieludzki, jeśli przyjąć, że tak określilibyśmy działania, które w swych sztywnych procedurach niszczą wszystko, co zagraża bezpieczeństwu systemu. Do cyborgicznego wizerunku autyzmu dostosował się Bruce Willis, który za rolę w *Kodzie Merkury* otrzymał anty-Oscara, Złotą Malinę, czyli wyróżnienie dla najgorszego aktora w danym roku.

Rozważając kwestię (nie)widzialności protezy narracyjnej, Mitchell i Snyder (2000) podkreślali, że dążą przede wszystkim do pokazania, że „niepełnosprawność ma niezwykłą literacką historię” (s. 52). Ich badania nad kulturową reprezentacją niepełnosprawności miały z jednej strony dowiedzieć, że fenomen ten nie musi być rozpatrywany jedynie w ramach dyskursu biologiczno-medycznego, z drugiej natomiast, że literatura obfituje w postaci z niepełnosprawnością. Stawiają w związku z tym tezę, że „społeczna niewidzialność osób niepełnosprawnych jest

efektem ich wiecznego przenikania całej historii druku” (Mitchell, Snyder 2000, s. 52)³.

W swojej znanej pracy Alfred i Françoise Braunerowie (1993) historię autyzmu zakorzeniają w czasach najdawniejszych, „bez daty”, w czasach „baśni i legend”, stanowiących „pamięć ludów” (s. 16), łącząc analizy historycznoliterackie z podejściem psychoanalitycznym, a więc zgodnie z duchem badań Brunona Bettelheima, do którego odwołują się w podsumowaniu własnych analiz:

Jedynie słowo „autyzm” pozostaje odporne na wszelkie zmiany. Stworzone przez Eugeniusza Bleulera, który poszukiwał terminu dla utraty zdolności umysłowych u dorosłych schizofreników, zostało z braku lepszego terminu przeniesione przez Kannera na dzieci jako „wczesny autyzm dziecięcy”. Natomiast dziecko nie ma jeszcze w pełni rozwiniętych umiejętności, aby mogło je utracić. Jedynie w ujęciu psychologicznym ten uczony termin wprowadził, tak jak u Bettelheima, pojęcie pewnego zamknięcia. Uzasadnia ono obraz pustej fortecy, podczas gdy fortyfikacją, którą dziecko powinno zdobyć, jesteśmy my sami, nasza złożona rzeczywistość (Brauner, Brauner 1993, s. 253).

Przywołana przez Braunerów diagnoza, a jednocześnie metafora zamknięcia, bronięcia dostępu do własnego umysłu i niedostępności świata innego niż wewnętrzny, uzasadnia w pewien sposób przeniesienie do świata filmu wizerunku tak mocno ugruntowanego w historii i kulturze, a wzmacnianego także przekazem naukowym. Inaczej można spojrzeć na kwestię autyzmu, odwołując się do kategorii neuro różnorodności, co proponuje chociażby Petra Kuppers (2014), umiejscawiając tę kategorię wśród „języków niepełnosprawności”. Paradigmat neuro różnorodności jest jedną z wielu konstrukcji i strategii komunikacyjnych, które autorka opisuje w kontekście „studiowania sztuki i kultury niepełnosprawności”:

Neuro różnorodność – różnorodność mózgów i umysłów – jest naturalną, zdrową i wartościową formą ludzkiej różnorodności. Nie ma „normalnego” stylu ludzkiego mózgu i ludzkiego umysłu, tak jak nie ma „normalnej” rasy, etniczności, płci czy kultury (Kuppers 2014, s. 13).

³ Niewidzialność w kontekście autyzmu to, jak się okazuje, nośna metafora. Kilkanaście lat temu szczeciński oddział Krajowego Towarzystwa Autyzmu prowadził projekt pod nazwą „Rain Man – Obywatel Niewidzialny”, w ramach którego „chcąc przełamać stereotyp, ukazujący osoby z autyzmem jako bezwartościowe i bezproduktywne, stworzono jej nowy, pozytywny wizerunek” (Zespół Krajowe Towarzystwo Autyzmu. Oddział Szczecin, 2008, s. 4).

Wypracowana na gruncie ruchu autystycznych *self*-advokatów neuroróżnorodność jest w pierwszej kolejności krytycznym odniesieniem się do utrwalonej percepcji autyzmu jako zamknięcia i dwukierunkowej niedostępności, ale także do medycznych kategorii „nisko/wysokofunkcjonujący”, odbieranych przez autystów jako „niewłaściwe i stygmatyzujące” (Kuppers 2014, s. 13). Ujednolicenie i doprecyzowanie terminologii diagnostycznej w formie „spektrum zaburzeń autystycznych” pozostaje więc rozwiązaniem niesatysfakcjonującym, a ze względu na wykorzystanie terminu „zaburzenie” – raczej oddalono się od idei „wartościowej różnorodności”.

Mimo powszechnej obecności niepełnosprawności w sztuce filmowej, niewiele jest przykładów konkretnych filmów, które tak mocno wpłynęły na powszechny, a więc i potoczny odbiór danego zjawiska. Taką siłę oddziaływania można przypisać, liczącemu już ponad trzydzieści lat, dziełu Barry’ego Levinsona pt. *Rain Man* (1988), nagrodzonemu czterema Oscarami w najważniejszych kategoriach (najlepszy film, reżyseria, scenariusz oryginalny i rola pierwszoplanowa). Wiemy już, że w kontekście podejścia krytycznego taka artystyczna rekomendacja może się zupełnie nie przekładać na równie wysoką ocenę sposobu konstruowania niepełnosprawności, ujmowanej we współzależnych aspektach charakterystyki filmowej postaci i znaczeń społeczno-kulturowo-politycznych, wynikających z sensu jej wykorzystania w dziele filmowym. *Rain Man* to także film, który mocno uwidacznia potrzebę zestawienia kilku poziomów ujmowania autyzmu, a właściwie supersawantyzmu, tytułowego bohatera. Historia filmowego Raymonda Babbitta, postaci zagranej przez Dustina Hoffmana, oparta została na wybranych elementach biografii Kima Peeka. Jest zatem *Rain Man* z jednej strony doskonale przygotowanym, ale jedynie kolejnym produktem przemysłu filmowego, z kolejną genialną rolą wszechstronnego, pełnosprawnego aktora i uniwersalną historią o przemianie złego bohatera w dobrego pod wpływem niespodziewanych zdarzeń i spotkania z inspirującym zmianę człowiekiem. Z drugiej strony to film „edukacyjny”, wiązany z „upowszechnieniem wiedzy na temat autyzmu” i pokazaniem „prawdziwego autyzmu”, co zawdzięczamy doskonałemu wystudiowaniu roli i dosłownemu naśladowaniu przez Hoffmana prawdziwego „Rain Mana”, jak zaczęto nazywać Kima Peeka. W końcu to typowe kino osobliwości, eksploatujące zdziwienie i zachwyt nad odmiennością i niecodziennymi zdolnościami. Połączenie tych wymiarów artystycznie udanego filmu ujawnia pułapkę homogenizacji, widzenia modelowego autyzmu, w tym jednym przypadku supersawanta.

Z takiego sawantycznego zawężenia zjawiska autyzmu kino – jak wiadomo już na przykładzie filmu *Kod Merkury* – korzysta bardzo chętnie, choć najczęściej w zdecydowanie mniej wyrafinowany artystycznie sposób niż w przypadku *Rain Mana*. Sensacyjną ścieżkę wykorzystania zdolności kojarzonych z autyzmem rozwija film pt. *Księgowy* (2016) z Benem Affleckiem w tytułowej roli. Dla urozmaicenia zdolności matematyczne bohatera i ogólnie zarysowana „autystyczna psychopatia” zostały wzbogacone cechami fizycznymi i umiejętnościami typowymi dla kina akcji – doskonała budowa ciała, ponadprzeciętne opanowanie technik walki wręcz i snajperskiego korzystania z broni. To jest właśnie ta sytuacja, gdy doskonałość jako pojęcie moralne musi zostać skonfrontowana z jej wykorzystaniem w charakterystyce bohatera, który w tym przypadku jest zarówno doskonałym księgowym, jak i doskonałym zabójcą. Myślę, że warto spojrzeć na kwestię nie/doskonałości „autystycznej psychopatii” w kontekście źródeł fenomenu medyczno-społeczno-kulturowego, jakim stał się zespół Aspergera.

Użyłem zatem terminu wprowadzonego przez Hansa Aspergera (1944), by wykorzystać przywołany film jako powód lepszego przyjrzenia się psychiatryczno-społecznemu kontekstowi genezy zespołu, któremu brytyjska lekarka, Lorna Wing (1981), na początku lat 80. ubiegłego wieku przypisała, już pewnie na stałe, nazwisko wiedeńskiego psychiatry. W roku 2019 ukazała się w polskim przekładzie praca amerykańskiej historyczki, Edith Sheffer, zatytułowana *Dzieci Aspergera. Medycyna na usługach III Rzeszy* (2019). Publikacja ta odsłania wiele faktów i kontekstów uzasadniających chociażby trwałość eugenicznej lokacji niepełnosprawności, o czym pisali Snyder i Mitchell (2006). Autystyczna psychopatia jest w publikacji Sheffer przedstawiona na szerokim tle społeczno-politycznych i medycznych wydarzeń lat 30. i 40. XX wieku w Wiedniu włączonym do III Rzeszy. Autorka przybliży szczególne znaczenie polityczne i propagandowe, ale także medyczne, ważne zwłaszcza w eugenicznej psychiatrii, niemieckiego rzeczownika *Gemüt*, lepiej zrozumiałego w przymiotnikowej formie *gemütlich* jako ‘wygodny’ lub ‘przytulny’. Trudne do zdefiniowania określenie *Gemüt* było początkowo synonimem duszy, siedliskiem ludzkich emocji, „siedzibą transcendentálnych darów” według Immanuela Kanta, najgłębszą częścią ludzkiej istoty – „bardziej żywiołową, emocjonalną i irracjonalną niż *Geist*” (Sheffer 2019, s. 91). Naziści wykorzystali to określenie, by podkreślić zarówno odrębność „niemieckiego jestestwa”, jak i wzmocnić narrację wokół rasowej wyższości. Termin ten w coraz większym stopniu łączono ze „społeczną wartością, którą należało rozwijać dla dobra wspólnoty” (Sheffer 2019, s. 94). W kryminologii ów narodowosocjalistyczny wymiar

Gemüt został wykorzystany w opisie „pozbawionych *Gemüt* psychopatów” (*gemütslosen Psychopaten*) jako osób o „zdefektowanych uczuciach altruistycznych, społecznych i moralnych”, bez „współczucia, wstydu i honoru” (Sheffer 2019, s. 93). Aspergerowska „autystyczna psychopatia” odzwierciedla ten sposób myślenia o osobach pozbawionych *Gemüt*, a więc społecznie nieużytecznych, chyba że wykazują ponadprzeciętne uzdolnienia, które uzasadniają rozpoczęcie pracy terapeutycznej nad ukształtowaniem lub przywróceniem *Gemüt* u tej wybranej, wyjątkowej grupy dzieci i młodzieży. Jeżeli autystycznej psychopatii nie towarzyszyły cenne społecznie i ciekawe naukowo zdolności, to osoby tak diagnozowane włączane były w tryby nazistowskiej eugeniki.

Autysta przydaje się – przykładowo – w zabójczej przestrzeni matematycznie zdefiniowanych pułapek zastawianych na bohaterów kanadyjskiego horroru pt. *Cube* (1997). Powołując się na prawo wynikające z naukowego charakteru niniejszego opracowania, które zawiesza regułę nieujawniania zakończenia, można zdradzić, że spośród postaci definiowanych jako policjant, złodziej, psycholożka, architekt, studentka i „młody mężczyzna chory na autyzm” (określenie z opisu w serwisie Filmweb), do wyjścia z zabójczych sześcianów żywy dotrze tylko ostatni z wymienionych bohaterów. Nie bierze on wcześniej udziału w klaustrofobicznej psychodramie angażującej pozostałe postacie, starające się zrozumieć swoją sytuację, jej przyczyny i rolę pozostałych uczestników koszmaru. Autysta zajmuje się jedynie algebrą i geometrią. W nieludzkiej przestrzeni kompetencje społeczne są zbędne, co horror jednocześnie zmetaforyzował i urealnił postacią autysty.

Zasada różnorodności gatunkowej i stylistycznej nie traci swej ważności, jeśli podstawą wyboru grupy filmów jest osoba autystyczna jako jedna z bohaterek. Filmowa biografia *Temple Grandin* (2010) powinna być zatem lepszym źródłem wiedzy na temat autyzmu, o ile przyjęlibyśmy, że funkcja edukacyjna dzieła filmowego może być w ogóle brana pod uwagę w przypadku analizy krytycznej. Tradycyjnie więc baczniejszą uwagę należałoby zwrócić na nieobecność autystycznych aktorek i liczne – najczęściej bardzo udane technicznie – role aktorek neuronormatywnych. Wyrażenia sensów ważnych dla zróżnicowanego grona odbiorców powinien umożliwić dramat obyczajowy, a więc gatunek najchętniej wykorzystywany przez twórców filmów, w których pojawia się postać autystyczna. Są to jednak filmy z kręgu *inspiration porn*, jak *Czarny balonik* (2008) lub *Zachowaj spokój* (2017), które w różny sposób poruszają ten sam problem – osoby autystycznej jako rodzinnej problemu. Pierwszy z nich powielił schemat filmu

Co gryzie Gilberta Grape'a? (1993), w którym niepełnosprawność intelektualna brata tytułowego bohatera jest ważnym, ale nie jedynym kontekstem opowiedzianej historii. *Czarny balonik* stawia autystycznego brata głównego bohatera w centrum przyczyn nie/normalności sytuacji rodzinnej, szkolnej i uczuciowej. Z kolei fabuła *Zachowaj spokój* przypomina historię z nakręconego dwa lata później filmu *Sokół z masłem orzechowym* – ucieczka z instytucji, wyznaczony cel, droga z przeszkodami i końcowy sukces. Filmy łączy problem dydaktyczny, zdecydowanie bardziej parabolicznie ujęty w przypadku bohatera z zespołem Downa, a bardzo dosłownie w przypadku autystycznej bohaterki. W istocie w bardzo podobny sposób przedstawiona została w obu produkcjach potrzeba niezależności zderzona z rzeczywistością społeczną. Marginalizowanie osób z niepełnosprawnością intelektualną w ramach społecznego modelu niepełnosprawności, który koncepcyjnie dotyczył na początku jedynie osób z niepełnosprawnością fizyczną (zob. Oliver 1983), stało się jedną z przyczyn krytyki tego modelu, co nie zmienia faktu, że kwestia „barier społecznych” realnie ograniczających niezależność i samodzielność osób z niepełnosprawnością intelektualną (w tym w połączeniu z autyzmem) pozostaje otwartą przestrzenią i niedokończonym tematem w ramach studiów o niepełnosprawności.

Zróżnicowanie gatunkowe i stylistyczne filmów skonstruowanych wokół tematyki (neuro)różnorodności dookreślają trzy produkcje, które wstępnie można przyporządkować do kategorii romans, realizm magiczny i etiuda. Odpowiadają im kolejno następujące tytuły: *Adam* (2009), *Dziewczyna z szafy* (2012) i *Wiki* (2017). W trzech różnych odsłonach autyzm powraca jako niewidoczna bariera, ujawniająca się dopiero na odpowiednim tle neurologicznej normatywności, określającej standardowy, a więc dominujący sposób przetwarzania bodźców, rozumienia cudzych emocji i myśli (języka) oraz ekspresji własnych. Dziwność nie bierze się w tym przypadku z „osobliwego ciała”, lecz z zachowania, które wymyka się regułom przewidywalności. W wersji romansowej taki stan może być nazwany „pociągającą niedoskonałością” (Pietrzyk 2009), choć użyta w tym przypadku w tytule recenzji „niedoskonałość” daleka jest od „nie/doskonałości” wyrażającej posthumanistyczną perspektywę ujmowania pozycji człowieka wśród innych bytów, a więc umożliwiającej spojrzenie na niego w kontekście nomadycznego przemieszczania się, zmienności i stawania się (Braidotti 2009; Rzeźnicka-Krupa 2019, s. 175). Niedoskonałością jest autyzm, który jest defektem umysłu, uniemożliwiającym przewidywalny rozwój i zwieńczenie romansowego scenariusza filmu, będącego mimo wszystko „pięknym, prostym, naiwnym i ciepłym filmem, który można oglądać nie tylko przed Walentynkami” (Pietrzyk 2009). To kolejna próbka

„odbioru filmu przez widzów”, z której korzystam, by wskazać osobny obszar do zbadania – dyskursu odbiorców filmów poruszających w różnym stopniu tematykę niepełnosprawności. Na razie poprzestanę jednak na kontekstowym wykorzystaniu tej oceny filmu, który w istocie stawia pytanie o możliwość związku osób (neuro)różnorodnych, co właściwie wcale nie powinno dotyczyć wyłącznie samego autyzmu, jeśli tylko trochę głębiej wejdzie się we właściwy sens różnorodności (Kuppers 2014).

Film Bodo Koxa pt. *Dziewczyna z szafy* ponownie kieruje nas w stronę rozważań poświęconych nie/widoczności niepełnosprawności, jej chowania i odsłaniania jako procesów, które w kontekście autyzmu wiążą się wprost z analizowanymi wcześniej kwestiami ujawniania swojego stanu, potrzeb i pragnień, co oznacza „kontrolę nad własnym losem”, umożliwiającą „prowadzenie spełnionego i produktywnego życia” (Shore 2008b, s. 9). Przypomnijmy, że to nie jest neoliberalny manifest, lecz fragment z poradnika dotyczącego rzecznictwa własnych spraw (*self*-adwokatury), przygotowanego przez autystycznych *self*-adwokatów. Szafa pojawiła się natomiast za sprawą Tobina Siebersa (2017) i jego analizy procesu „maskowania się”, ukrywania z niepełnosprawnością, nakładania i zdejmowania masek jako strategii zarządzania napiętnowaną tożsamością:

Maskarada stanowi przeciwwagę dla pomijania piętna, ponieważ nie ukrywa niepełnosprawności, ale dopomina się prawa do niej. Przerysowywanie lub odgrywanie inności w przypadku, gdy owa inność jest naznaczona piętnem, sprawia, że dana osoba znajduje się na celowniku, ale jednocześnie obnaża uprzedzenia społeczne i stawia im opór (Siebers 2017, s. 104).

Zamykająca się w szafie tytułowa bohaterka, deklarująca, że „nie ma depresji i prowadzi badania nad światami równoległymi”, stanowi idealne towarzystwo dla autystycznego mężczyzny „introwertyka na maksa i do tego nieśmiałego”. Właściwie na początku jest to opieka, gdyż granice między światami dla autysty nie istnieją, a ich przekraczanie grozi śmiercią. Obserwując więc z dachu zeppelinów latające nad miastem, jest zabezpieczony sznurem trzymanym przez brata, głośno rozważającego towarzyszącą mu myśl o zrzuceniu autystycznego brata z dachu i „ulożeniu sobie normalnego życia po wyjściu z więzienia” (*Dziewczyna z szafy*). Atrakcyjność jako kluczowa cecha omawianych w tym opracowaniu filmów jest, rzecz jasna, w różnym stopniu powiązana z atrakcyjnością niepełnosprawnej_go bohaterki_a jako rezerwuaru kodów kulturowych z powodzeniem

wykorzystywanych w dowolnych gatunkach filmowych. Nie inaczej jest w przypadku filmu Bodo Koxa, który splata historie „ludzi zagubionych w rzeczywistości”, spajając je autorską, choć utkaną ze znanych motywów i wątków, kreacją spektrum (neuro)różnorodności. Autyzm nie jest ważny w tej opowieści, która jedynie korzysta z powszechnie znanych sensów, ale nie sugeruje żadnego nowego znaczenia.

Spuentowaniem rozważań podjętych w niniejszym podrozdziale może być sposób pokazania autyzmu w krótkometrażowym polsko-szwedzkim filmie pt. *Wiki* (2017). Jest to etiuda studencka autorstwa Veroniki Andersson, zrealizowana w Warszawskiej Szkole Filmowej. W czarno-białej, niespełna półgodzinnej formie zawarte zostało niemal wszystko, co kryje się za kulturową figurą/znakiem autyzmu. Zdamyśmy zobaczyć Wiki, autystyczną dwudziestolatkę, w trzech domach – bezpiecznym i przyjaznym mieszkaniu babci, pijackim mieszkaniu matki i głośnym domu pomocy społecznej. Śmierć babci przenosi bohaterkę do świata, który jej nie chce i którego nie chce też ona. Matka i młodszy brat nie ukrywają wrogości, a pijany konkubent matki chętnie skorzysta z możliwości seksualnego napastowania „debilki”. Film poszerza spektrum o postać sąsiada z cechami autyzmu, którego „ograniczone, powtarzalne wzorce zachowań, zainteresowań i aktywności” zilustrowane zostały fikcją autobusową. Tych dwoje neuronietypowych ludzi mogłoby zbudować związek będący przeciwieństwem pijacko-przemocowej normy, lecz historia Wiki, póki co, kończy się w domu pomocy społecznej i zasugerowaną przez matkę diagnozą „nadpobudliwości seksualnej i nieprzewidywalnych, niebezpiecznych zachowań”.

Studencka etiuda filmowa, zgodnie zresztą z regułami gatunku, może być potraktowana jedynie jako przykład wykorzystania autyzmu w celach szkoleniowych, w ramach doskonalenia umiejętności stosowania środków filmowego wyrazu i konstruowania fabuły, będąc także tradycyjnie okazją do szlifowania warsztatu aktorskiego w trudnych, lecz przynoszących zazwyczaj pełnosprawnym aktorom_om uznanie, rolach postaci autystycznych.

3.4. Meandry (nad)kompensacji

Anna Sobolewska, która pojawiła się w tym opracowaniu w kontekście jej polemiki z wymową *Poczwarki* Doroty Terakowskiej, poruszyła w swoich wspomnieniach

kwestię niezgody jej córki, Celi, na rolę społeczną/tożsamość dziewczynki i wyrażony w związku z tym upór dziecka z zespołem Downa w wieku przedszkolnym, by zostać „chłopcem bez siusiaka” (Sobolewska 2002, s. 54). Tłumacząc samej sobie tę sytuację, matka/autorka napisała:

Wydaje mi się, że ta zamiana ról ma charakter społeczny, a nie głęboki „freudowski”, związany z urazem psychicznym. Może jej marzenie o byciu chłopcem i „wola mocy” zdradzają raczej mechanizm nadkompensacji Adlera? Cela chce być chłopcem, bo wyobraża sobie siebie jako silnego i mądrego faceta – bez zespołu Downa! (Sobolewska 2002, s. 56).

Niech za komentarz do tych słów posłuży przypomnienie historii przedstawionej w filmie *Pulse* (2017) o zamianie ciała niepełnosprawnego chłopaka, geja, na ciało pięknej, młodej, zdrowej kobiety.

Taka realizacja mechanizmu opisanego jako nadkompensacja przez Alfreda Adlera w ramach siatki pojęciowej jego psychologii indywidualnej jest powszechnym w sztuce filmowej motywem. Tymczasem bycie kimś innym to część zmiany związanej z rozwojem, ale to także efekt edukacji i rehabilitacji⁴. Rozróżnienie kompensacji i nadkompensacji jako podobnych, ale nie tożsamyh mechanizmów obronnych osobowości, wiąże się przede wszystkim z przypisaniem drugiemu z nich dużego wysiłku i wyłącznego związku z obszarem bezpośrednio generującym ograniczenia lub lęki. Na gruncie teorii zaburzeń osobowości nadkompensacja jest wiązana ze stylami radzenia sobie ze schematami. Ogromny wysiłek związany z walką ze schematem ukierunkowany jest na to, „by prawdziwe stało się to, co jest przeciwieństwem schematu” (Górska 2014, s. 53). Jako dość powszechny mechanizm nadkompensacja może być traktowana jako prawidłowy sposób radzenia sobie ze schematem, ale do momentu przekroczenia granic proporcjonalności zachowania do sytuacji, uwzględnienia kontekstu społecznego i realnego prawdopodobieństwa osiągnięcia zamierzonego celu (Górska 2014, s. 53). W kontekście wyznaczonej w tym podrozdziale tematyki ważne jest jednak zaznaczenie, że

⁴ W klasycznym podręczniku pedagogiki specjalnej autorstwa Zofii Sękowskiej (1982) pedagogika specjalna kompensacyjna „leży u podstaw nauczania, wychowania i rewalidacji niewidomych oraz niedowidzących, głuchych i niedosłyszących, umysłowo upośledzonych i kalekich. Mimo poważnych różnic w zakresie programów, metod i środków nauczania jest ona realizowana w szkołach zaliczanych do jednego kierunku pedagogiki specjalnej, gdy tymczasem w odniesieniu do wszystkich grup wychowanków obowiązuje założenie podstawowe, którym jest kompensacja braków zmysłowych, umysłowych czy narządowych w taki sposób, aby zredukować przeszkody utrudniające rozwój osobowości inwalidy i doprowadzić do jego maksymalnej rehabilitacji społecznej” (s. 9).

Nadkompensacja rozwija się, ponieważ oferuje jakąś alternatywę dla cierpienia związanego ze schematem, jest środkiem ucieczki przed poczuciem bezradności i podatności doświadczanego we wczesnym okresie rozwoju (Górska 2014, s. 53).

Opisując tożsamościowe narracje studentów z niepełnosprawnościami, Joanna Sztobryn-Giercuskiewicz (2018) użyła „filmowych” kodów, zadając pytanie: „*Dzieci gorszego Boga?*” czy „*Superbohaterowie*”? Pocieszającą konkluzją badań jest dominująca pozycja „dyskursu normalności”, ujawniającego się jako „potrzeba bycia spostrzeganym nie z perspektywy niepełnosprawności, lecz raczej przynależności do grupy studenckiej” (s. 124). Jednocześnie autorka słusznie zastrzega, że badaniem objęto grupę specyficzną, a więc osoby z niepełnosprawnościami, które przede wszystkim „nie doświadczyły wykluczenia edukacyjnego”, a można jeszcze dopowiedzieć, że tożsamości skategoryzowane jako „ofiara” lub „heros” stanowią w jakimś stopniu ilustrację nadkompensacyjnych meandrów studiowania.

„Dyskurs normalności” trudno uznać za dominujący w przypadku narracji filmowych na temat niepełnosprawności. Zanim jednak przejdę do pierwszego filmowego przykładu, jakim jest postać Tyriona Lanistera z *Gry o tron*, warto odnotować, że Tomasz Sahaj w swoim przeglądowym opracowaniu wyodrębnił kategorię „prozaiczne życie karłów w filmach” (Sahaj 2013, s. 90), choć oznacza to raczej wyjście poza schemat ich obsadzania w rolach „bohaterskich, horrorowych czy mitologicznych” niż uznanie, że prozaiczne oznacza normalne. W istocie jest to prezentacja w świecie miejscami skrajnie ignorującym zasady inkluzji, dostępności, o uniwersalnym projektowaniu nie wspominając.

Powróćmy jednak do postaci, która łączy w sobie wszystkie typowe sposoby wykorzystania karłowatości w kinie, a jednocześnie jest jednym z najkonsekwentniej rozwijanych przykładów (nad)kompensacji. Rozwijanie bohatera jest zresztą cechą i walorem „filmu w odcinkach”, co nie zawsze może zostać podjęte w relatywnie krótkiej i najczęściej pojedynczej formie filmu fabularnego. *Gra o tron* jest przy tym przykładem serialu, który na wielu płaszczyznach (od poziomu literackiego fabuły, przez budżet i poziom realizacji, po masową skalę oddziaływania) zrównał się z filmami kinowymi, otwierając tę drogę przed kolejnymi produkcjami kojarzonymi do tej pory raczej z uproszczoną ofertą telewizyjną. Nie tylko te zmiany we współczesnej sztuce filmowej i postać karła uzasadniają obecność *Gry o tron* w niniejszym opracowaniu. Serial ten bowiem w znamienny sposób

ilustruje zasadę powszechnego wykorzystania niepełnosprawności w sztukach narracyjnych.

Niepełnosprawność przewija się w tym serialu od pierwszego do ostatniego odcinka, a ważniejsza w tym przypadku niż Tyrion Lannister jest postać Brandona Starka, który, sparaliżowany po upadku z wieży, będzie zyskiwał coraz to nowe umiejętności/cechy i moce, chociaż jego przemiana, mimo budzenia nadziei w tym zakresie, nie będzie dotyczyć poziomu sprawności fizycznej. Sługą Brandona jest Hodor, wspomniany w części poświęconej postaciom z niepełnosprawnością intelektualną. To do jego umysłu zyskuje dostęp Brandon, przejmując także ciało łagodnego wielkoluda. Brandon staje się Trójoką Wroną jako następca jej poprzednich wcieleń, również unieruchomionych fizycznie. Kategoria eunucha połączy walczącego intelektem i przespiegami Lorda Varysa z Nieskalanymi, czyli żołnierzami-eunuchami, z których masy wyodrębniony zostanie Szary Robak. Ślepotą jest z kolei udziałem Maestera Aemona z Nocnej Straży, któremu wzrok odebrała starość, oraz Aryi Stark, która traci wzrok, by jako „człowiek bez twarzy” zyskać umiejętności skrytobójczyni. Utrata dłoni wyznacza początek powolnej, ale konsekwentnej przemiany Jamiego Lannistera, królobójcy, w kazirodczym związku z siostrą, sprawcy wypadku Brandona. Wymienione postacie i ich dynamiczne tożsamości przenikają fabułę sagi, a ich niepełnosprawności ujawniają nieograniczony wręcz potencjał narracyjny, nie będąc nigdy nic nieznaczącym elementem dodatkowym, z którego bez straty dla sensu opowieści można by łatwo zrezygnować. Ważnym wyznacznikiem zarówno charakterystyki danej postaci, jak i fabularnego znaczenia nie tylko ograniczeń, ale także specjalnych umiejętności powiązanych z danym rodzajem niepełnosprawności.

Tyrion Lannister jako karzeł nie staje się siłaczem ani doskonałym szermierzem, by w ten sposób nadrobić fizyczne braki. Razem z eunuchem, Lordem Varysem, niejednokrotnie będą odwoływać się w prowadzonych rozmowach do społecznego postrzegania ich ciał, by jednocześnie podkreślać, że dysponują mocą najważniejszą w świecie, w którym żyją, czyli inteligencją umożliwiającą im kierowanie innymi uczestnikami wydarzeń. Ich siłą nie jest prawidłowo zbudowane, kompletne ciało, którym mogliby nie wyróżniać się wśród wojowników i kochanków, lecz umysł, którego nie wahają się używać, by zadbać także o fizyczne bezpieczeństwo. Losy tych postaci są splecione, a sens ich relacji wynika z podobieństwa doświadczeń. Fantastyczny kostium tej historii mógł zarówno całkiem zbanalizować obrazy niepełnosprawności i uprzedmiotować postacie z tą społeczną dystynkcją, jak i pokazać je w rolach ważnych i aktywnych uczestników

wydarzeń, mających realny wpływ na ich przebieg. Należy jednak przypomnieć i podkreślić, że nie da się oddzielić takiego sprawstwa ani (nad)kompensacji, w jej ogólnych związkach z niepełnosprawnością, od niektórych składników jej moralnego modelu; tego mianowicie, który na przykład – jak pisał Goodley (2011, s. 7) – w postaciach „widzących ślepców zawiera mit, że gdy jeden zmysł jest uszkodzony, to inny jest wzmocniony”.

Kino jednak chętnie korzysta z nadkompensacyjnego charakteryzowania postaci z niepełnosprawnością. Tyriona przypomina chociażby karlica z filmu Paola Sorrentina pt. *Wielkie piękno* (2013), szefowa wydawnictwa, w którym pracuje główny bohater obrazu, zbudowanego wokół rozważań nad pięknem i hedonizmem. Postać ta, eksponowana fizycznie w trakcie ekstatycznych imprez rzymskiej elity, jest z jednej strony dopełnieniem stałego kontrastowania piękna i brzydoty, wiązanych zarówno z cielesną/materialną sferą życia, jak i tym, co ukryte pod powłoką zmysłowości. Najważniejsze jest jednak podkreślenie przez bohaterkę świadomego zabiegu, jakim było dążenie do osiągnięcia pozycji zawodowej i towarzyskiej. W swym wyznaniu staje w jednym szeregu z postaciami z zupełnie innych opowieści, ale w podobny sposób deklarujących racjonalną nadkompensację, jak Michał Jerzy Wołodyjowski w rozmowie z Kmicicem po ich pojedynku: „ojciec od małego wkładał, któren nieraz mi mówił: «Dał ci Bóg nikczemną postać, jeśli się ludzie nie będą ciebie bali, to się będą z ciebie śmieli»” (Sienkiewicz 1991, s. 273).

Zestawienie doskonałej technicznie i sprawnej scenariuszowo, ale komercyjnej i popkulturowej *Gry o tron*, z wyszukany artyzmem *Wielkiego piękna*, dziełem właściwie afabularnym, skonstruowanym z obrazów i dźwięków, którym towarzyszy wędrowka głównego bohatera po Rzymie i po swoich wspomnieniach, umożliwia, a zarazem wymusza spojrzenie na niepełnosprawność jako „na niezwykle cenne od tysięcy lat dobro kulturowe”, jak pisał G. Thomas Couser (2006, s. 399).

Przesycenie w równej mierze kultury wysokiej i popularnej obrazami niepełnosprawności jest sprzężone z uprzedmiotawiającym, zapośredniczonym medialnie „wpatrywaniem się”, „gapieniem się” (Garland-Thomson 2020), które właściwie bezwyjątkowo wynika z niesamowitości wizerunku. Wspominałem w tym kontekście o komiksowym wykorzystaniu niepełnosprawności, umożliwiającym zdekonstruowanie kategorii superkalectwa w superbohaterskim kostiumie. Komiksowość postaci nie musi łączyć się wprost z jej wykorzystaniem w komiksie (w tym w jego ekranizacjach), oznaczając jednak wykorzystanie cech

„komiksowej postaci” w kreowaniu wizerunku danej_go bohaterki_a. Komiks to przede wszystkim obraz, a właściwie cykl obrazów, w czym przypomina film, ale z tą różnicą, że jego statyczna forma, zatrzymująca nawet najbardziej dynamiczną akcję i postaci w ruchu, umożliwia skupienie na wyglądzie danej_go bohaterki_a (Książek-Szczepanikowa 1999, s. 96–97). Ważne są zatem wszystkie komponenty wizerunku postaci, składające się na jej wizualną charakterystykę zbudowaną na filmowej skali od planu pełnego (cała postać) do detalu. Tym ostatnim elementem może być zarówno blizna na twarzy, jak i sztuczne oko czy bioniczny palec, natomiast w planie pełnym znaczenie ma nie tylko budowa ciała postaci, ale i kostium wraz z akcesoriami, a także atrybuty, czyli elementy zewnętrzne wobec ciała i kostiumu, tworzące jednak kulturowo utrwalony pełny wizerunek postaci, jak pioruny w dłoni Dzeusa/Zeusa czy trójząb Posejdona/Neptuna. Rzeczywistość komiksową wypełniają więc (bo nie zawsze zaludniają) postacie, które rozlokowane są na fantastycznym kontinuum od mitologii, przez fantasy, do fantastyki naukowej, co charakteryzuje także dużą część komiksów, których fabuła osadzona jest w świecie realnym. Hybrydyzacja i cyborgizacja postaci ludzkich współwystępuje w rzeczywistości komiksowej z różnymi aspektami bytów nie-ludzkich z humanoidalnymi robotami na czele, antropomorfizowanymi zwierzętami i przedmiotami.

Szczególną formą nadania postaci znaczenia jest awataryzacja, czyli możliwość funkcjonowania w innym ciele w odmiennej (wirtualnej) rzeczywistości. Wykorzystanie niepełnosprawności w filmie pt. *Avatar* (2009) w reżyserii Jamesa Camerona jest modelowe w kontekście odróżnienia biernej, nieproduktywnej pozycji niepełnosprawnego człowieka i możliwości, jakie daje nowe, pełnosprawne ciało. Istnienie tej nowej rzeczywistości jedynie w umyśle unieruchomionego bohatera wzmacnia tę relację w nie mniejszym stopniu niż istnienie wykraczające poza zwykłą wyobraźnię możliwości awatara. Nic dziwnego, że bohater bez żalu i najmniejszych wątpliwości porzuca swoje ciało (chciałoby się napisać „stare”, ale bohater jest młodym człowiekiem) i korzysta z niespodziewanych możliwości nadkompensacji, której pełnia nie wymagała standardowego wysiłku edukacyjnego, treningowego czy rehabilitacyjnego, choć nie była też dana od razu. Bardzo wyraźnie wybrzmiewa w *Avatarze* sens władzy nad ciałami obywateli, ponieważ jest oczywiste, że uraz kręgosłupa nie jest problemem w filmowej, medycznej rzeczywistości. Problemem jest dostęp do usługi medycznej, reglamentowany nie tylko jej kosztem ekonomicznym, ale także moralnym, czyli podporządkowania się władzy.

Jak bliskie są sobie filmowe narracje poświęcone niepełnosprawności, ilustruje film z zupełnie innych rejonów gatunkowo-stylistycznych, a mianowicie *Uzdrowiciel na wózku* (2010) w reżyserii Marka Ruffalo. Autorzy polskiego tytułu postawili na dosłowność, natomiast oryginalny tytuł, czyli *Sympathy for Delicious*, stawia na właściwe skojarzenie zarówno kontekstu, jak i przesłania opowieści, której bohaterem jest sparaliżowany od pasa w dół DJ, którego poznajemy wśród społecznego i ekonomicznego marginesu Los Angeles. Odzyskanie sprawności to jedyna perspektywa podtrzymująca aktywność bohatera, ale zamiast sprawności otrzymuje nagle „dar uzdrawiania”. Bariery ekonomiczno-społeczne i sytuacja bohatera, wprost przejęte z opisu połączonych modeli niepełnosprawności – indywidualnego i społecznego – zostają nagle unieważnione pod wpływem okoliczności budujących model najbardziej rozpowszechniony i wpływowy w dziejach niepełnosprawności, czyli moralny (Goodley, 2011, s. 7). Kosztem wyróżnienia i szczególnego obdarowania, to znaczy stania się rozpoznawalnym, użytecznym, czczonym i dochodowym „uzdrowicielem na wózku”, jest niemożność uzdrowienia samego siebie. Jednoczesna, bezcenna wartość niepełnosprawności, mierzonej wprost duchową i materialną korzyścią, oraz jej skrajna społeczna i indywidualna bezwartościowość, jeśli nie generuje żadnych (nad)kompensacyjnych możliwości, to realna perspektywa ekonomicznego i/lub duchowego zawłaszczenia ciała.

Niepełnosprawność jako równoczesne błogosławieństwo i przekleństwo jest charakterystycznym przykładem nominalizmu, a więc stanowiska, zgodnie z którym „nie ma zjawisk ani stanów rzeczy, których tożsamość byłaby niezależna od pojęć, których używamy do ich zrozumienia, oraz od języka, w jakim je reprezentujemy” (Tremain 2006, s. 185). Podejście nominalistyczne w przypadku niepełnosprawności wyklucza jej ponadczasowość, którą językowo (dyskursywnie) trudno jest zestawić z pojęciami typu „fotony, gwiazdy czy konie”, a więc istniejące, zanim „jakikolwiek człowiek zetknął się z nimi, a następnie skategoryzował i sklasyfikował” (Tremain 2006, s. 185). W związku z tym uszkodzenie i niepełnosprawność powinny być raczej ujmowane jako „historycznie specyficzny efekt wiedzy/władzy” (Tremain 2006, s. 185). Nie jest to oczywiście nowe ujęcie, lecz potwierdzenie trafności terminologii upowszechnionej przez Michela Foucaulta, czyli biowładzy i bio-polityki, w ramach opisu dyskursywnych praktyk dotyczących niepełnosprawności, w tym narracyjnych „zależności dyskursu” (Mitchell, Snyder 2000).

Wątki (nad)kompensacyjne w bardzo zróżnicowany sposób podejmowane są w kontekście bohaterów niewidomych, odzwierciedlając stałość kulturowej

potrzeby powtarzania walki Dawida z Goliatem. Słabość wzmocniona nie tylko fizycznie, ale także moralnie, stanowi topos, który bardzo często konkretyzowany jest w postaciach niewidomych ofiar i mścicieli, o czym już była mowa. Nie potrzeba jednak wydarzeń typowych dla filmu sensacyjnego lub thrillera, by postać niewidoma wpisana została w ów krzepiący model moralny, którego współczesna wersja może być dość przekornie nazwana *inspiration porn*. Trzy filmy domykające ten podrozdział to: *Imagine* (2012), *Carte blanche* (2015) i *Randka w ciemno z życiem* (2017), które można zestawzić z „muzycznymi” biografiami Raya Charlesa (*Ray*, 2004), Andrei Bocellego (*Muzyka ciszy*, 2017) i Mieczysława Kosza (*Ikar. Legenda Mietka Kosza*, 2019) oraz filmowym zapisem przyjaźni niewidomej poetki, Jadwigi Stańczakowej, z Mironem Białoszewskim (*Parę osób, mały czas*, 2005).

Niewidoma badaczka, Georgina Kleege (2006), rozpoczęła swoją analizę relacji „ślepoty i kultury wizualnej” od następującego założenia:

przeciętna osoba niewidoma wie więcej o tym, co to znaczy być widzącym, niż przeciętna osoba widząca o tym, co to znaczy być ślepym. Niewidomi dorastają, chodzą do szkoły i prowadzą dorosłe życie wśród ludzi widzących. Język, którym mówimy, literatura, którą czytamy, architektura, w której żyjemy, zostały zaprojektowane przez i dla widzących (Kleege 2006, s. 391).

Przeciętność to bardzo dobry punkt odniesienia portretów bohaterów trzech obyczajowych, niesuperbohaterskich czy sensacyjnych filmów (w tym jednego opartego na faktach), w których wszakże niepełnosprawność wzrokowa stawia postaci wobec wyzwań pozornie nieosiągalnych w ich sytuacji. Niewidomy chłopak zamierza pracować w zespole obsługującym gości luksusowego hotelu, a praca wymaga między innymi umiejętności barmańskich i kelnerskich (*Randka w ciemno z życiem*). Niewidomy nauczyciel orientacji przestrzennej w lizbońskiej szkole specjalnej sam nie korzysta z białej laski, i tej umiejętności chce nauczyć swoje uczniów (*Imagine*). W końcu historia prawdziwa, a nie tylko prawdopodobna, a więc opowieść o nauczycielu historii w liceum, który zaczyna tracić wzrok, ale postanawia ukrywać ten fakt, ucząc się funkcjonowania w przestrzeni „zaprojektowanej przez i dla widzących” (*Carte blanche*). Jak w hazardzie, początkowe wygrane budują złudne przekonanie o nieistotności własnych ograniczeń i wszystkich innych czynników społecznych i fizycznych, określających możliwość niekorzystania ze wzroku. Niestandardowa aktywność głównych

postaci tych opowieści może być potraktowana jako istotne przełamanie wizerunku zdominowanego przez bierność i zależność. Nie można jednak nie zauważyć, że (nad)kompensacyjny aspekt ich działań został wymuszony wszechobecną, wykluczającą niedostępnością. Pełnosprawne_i aktorki_rzy w rolach osób niewidomych to znany standard, a widząca publiczność może „odczuć” ten rodzaj niepełnosprawności dzięki synestezyjnym zabiegom w zakresie pracy kamery oraz montażu obrazu i dźwięku. Pisząc w kontekście badania filmowego wizerunku niewidomych kobiet o „spojrzeniu Niewidomych” (*the Blind gaze*), Johnson Cheu stwierdził:

W moich badaniach spojrzenia Niewidomych interesuje mnie, w jaki sposób normatywne spojrzenie pełnosprawnych postaci widzących lub samo spojrzenie kamery konstruuje spojrzenie niewidomej bohaterki kobiecej, aby przekazać stereotypy jej bezradności i zależności. Innymi słowy, niniejszy esej bada, w jaki sposób patrzenie Niewidomych jest dokooptowane w celu uprzywilejowania widzącego normatywnego spojrzenia pełnosprawnych postaci, wpajając w ten sposób niewidomemu kompleks niższości (Cheu 2010, s. 68).

Niewidoma aktorka lub niewidomy aktor, zwłaszcza w roli postaci wpływowej (jak mogłoby być w przypadku licznych biografii), to rzadkość, choć, także jako nawiązanie do tematyki ostatniego podrozdziału niniejszej książki, a więc „gry ciała i tożsamości”, należy wymienić brytyjską aktorkę, Annę Cannings, osobę niewidomą od urodzenia, która wystąpiła w roli ministry sportu w brytyjskim rządzie w serialu *Cormoran Strike* (2017–2020). Opowieść o londyńskim prywatnym detektywie, byłym żołnierzu, który stracił nogę na misji w Afganistanie i cały czas uczy się żyć z protezą, zasługuje na uwagę nie tylko z powodu Anny Cannings i tytułowej postaci, o czym więcej w następnym podrozdziale.

3.5. Gra ciała i tożsamości

„Gra” w tytule tego podrozdziału ma dwa znaczenia – po pierwsze *gry aktorskiej*, a więc **używania ciała i głosu w celu udawania kogoś innego**, po drugie – *znaczenia ciała* aktora w kontekście jego niepełno/sprawnej (kalekiej) tożsamości i utożsamiania się z rolą, a więc tożsamością granej postaci. Obie sytuacje były już wcześniej analizowane i jest oczywiste, że w kontekście oglądania krytycznego

znaczenie gry ciał i tożsamości nie może pozostać jedynie grą słów. Snyder i Mitchell (2010) rozpoczęli swój tekst poświęcony „gatunkom ciał” i „anatomii niepełnosprawności w filmie” od przywołania sceny z *Forresta Gump*, w której poddany podwójnej amputacji nóg porucznik Dan dźwiga się na wózek inwalidzki z podłogi, wykorzystując jedynie siłę swoich ramion. Autorzy zwrócili uwagę na trzy aspekty tej sceny – **duży, widoczny wysiłek fizyczny**; możliwość przyjrzenia się dynamice „fizycznego przejścia” z perspektywy wygodnie siedzącego widza oraz świadomość gry aktorskiej i sprawności fizycznej Gary’ego Sinise’a, zmuszająca do zadania pytania o efekty specjalne „usuwające”, istniejące przecież, nogi aktora (Snyder, Mitchell 2010, s. 179).

Ten sam tok analityczny można wykorzystać, przyglądając się ciału i protezie Toma Burke’a w tytułowej roli detektywa z serialu *Cormoran Strike*. Dużo większe możliwości techniczne współczesnego CGI sprawiają, że sceny, w których widz może oglądać kikut amputowanej niewiele poniżej kolana nogi, łączą naturalizm z naturalnością, którą podziwiano już w scenach z beznogim porucznikiem Danem. Detektyw jest dość potężnym mężczyzną, a długotrwałe chodzenie, będące podstawą jego pracy, zbyt mocno obciąża kikut nogi, prowadząc niejednokrotnie do zranień. Każda dynamiczniejsza sytuacja niesie określone ryzyko przeforsowania kikuta, upadku i dodatkowych urazów. Widzimy zatem detektywa także w trakcie fizjoterapii oraz gdy podpira się laską, która jednocześnie obrazuje trudność w funkcjonowaniu i to funkcjonowanie umożliwia. Ciało przypomina mu o ograniczeniach, choć dbałość o nie jest spowodowana nie do zaakceptowania koniecznością przetrwania. Tożsamościowo-egzystencjalny kryzys związany z ciałem przywołuje wspomnienie zamachu i widok afgańskiego chłopca z wymierzonym w Cormorana pistoletem. Chłopiec z uśmiechem rezygnuje z dobicia mężczyzny, widząc, że ten w wyniku zamachu stracił nogę. Nie jest to jednak kryzys fundamentalny, choć efekt wspomnienia wpisuje się jednoznacznie w dyskurs straty.

Nowe spojrzenie na tożsamościowe aspekty cielesności studia o niepełnosprawności zawdzięczają feminizmowi w jego krytycznym oglądzie własnych ustaleń i postmodernistycznym podważeniu tego, co Petra Kuppers nazwała *naturalnym*, czyli wyrażającym „ową zdroworozsądkową logikę, która wpisuje ludzi w konkretne pozycje, klarowne narracje” (Kuppers 2017, s. 18). Serial *Cormoran Strike*, jako typowy kryminał proponując zawile zagadki, nie jest pozbawiony „klarownych narracji”, korzystających z całej gamy typowych dla gatunku postaci. Autorką wersji książkowej serii kryminałów jest Joanne Rowling (występująca pod pseudonimem Robert Galbraith), która nadała swym detektywistycznym historiom

wieloaspektowy kontekst obyczajowo-społeczny, co wiązało się z wprowadzeniem szerokiego spektrum bohaterek_ów, w tym osób z niepełnosprawnością lub udających niepełnosprawność, ale tym razem nie w sensie gry aktorskiej, lecz zabiegu fabularnego związanego z myleniem tropu. Pojawia się zatem w drugiej części pierwszej serii kobieta z zespołem Downa, jako córka zamordowanej postaci dysponująca informacjami i przedmiotami, których wydobyć i zdobyć wiąże się z koniecznością dostosowania śledztwa do specyfiki świadka, co przede wszystkim dotyczy sposobu prowadzenia rozmowy i reagowania na zmienność motywacji i emocji. Choć dorosła bohaterka nie jest intencjonalnie infantylizowana przez kogokolwiek z pozostałych uczestników zdarzeń, to zarówno jej wygląd i zachowania, jak i relacja z matką, mogą być odbierane jako zinfantylizowane, a to już jest efekt wykorzystania postaci z zespołem Downa jako bohaterki_a łączącej_go wyznaczniki typowości i charakterystyczności. Postać tę gra osoba z zespołem Downa, co dla porządku należy odnotować, ale też jednocześnie podkreślić, że w kontekście performatywnym i tożsamościowym to jeden z nielicznych, jak nie jedyny przypadek, gdy do roli zdefiniowanej odmienną cielesnością bohaterki_a nie jest poszukiwana_y „odpowiednio zdolna_y” sprawna_y aktor(ka).

Gra ciałem i udawanie niepełnosprawności to z kolei kwestie ujawnione w drugiej serii omawianego serialu. Zabieg fabularny mylenia tropów „niepełnosprawnością” został już wskazany w filmie pt. *Podejrzani* (1995), którego misterna fabuła oddala podejrzenia od „niezdarnej kaleki”, choć nigdy ich też do końca nie wyklucza. To, co się nie zgadza do ostatniej sceny, to właśnie przekonanie, że nawet jeśli podejrzany kaleka jest szemranym typem z półświatka, to nikt nie powiąże jego wizerunku z superłotrem. Bezwładnie opuszczona ręka i powłócząca noga to nie to samo, co blizna na twarzy, jak w *Casino Royale* (2006), czy spektakularna proteza dużej części żuchwy, jak w przypadku anty-Bonda w filmie *Skyfall* (2012). Przesłuchiwany bohater z filmu *Podejrzani* podpowiada śledczym rozwiązanie, którego ani oni, ani widzowie nie zrozumieją do sceny finałowej: „największą sztuczką diabła było przekonanie świata, że Bóg nie istnieje”. Na niepełnosprawność podejrzanego nabierze się także Cormoran Strike, wykluczając, że ktoś ledwo poruszający się za pomocą balkonika może być poszukiwanym mordercą. Widzowie odkrywają grę niepełnosprawnym ciałem i jej fabularne znaczenie dopiero wtedy, gdy bohater przestaje grać (udawać), sprawnie atakując kolejną ofiarę.

W trzeciej serii serialu *Cormoran Strike* jedną z postaci uwikłanych w wydarzenia, choć będącą poza bezpośrednim podejrzeniem w związku z nowym śledztwem, jest ministra sportu w brytyjskim rządzie, osoba niewidoma od urodzenia

z powodu obustronnego małoocza (mikroftalmii). Z tej samej przyczyny osobą niewidomą jest Anna Cannings, brytyjska aktorka, która wcieliła się w rolę ministry. W serialu postać grana przez tę aktorkę pojawia się najpierw w tle, na dalszym planie i w ciemnych okularach, a więc niepełnosprawność ujawnia się w swoim atrybucie. Małoocze sytuuje jednak niemałą część osób niewidomych wśród tych, których niepełnosprawność jest widoczna. W kluczowej scenie rozmowy ministry z detektywem półzblżenia twarzy kobiety wymuszają przyglądanie się jej oczom. Choć można sobie wyobrazić osiągnięcie takiego wizerunku efektami specjalnymi, a może nawet zwykłą charakteryzacją, a aktorek_ów pełnosprawnych w rolach postaci niewidomych nie brakuje, to trudno określić, jaki byłby efekt (estetyczny, artystyczny) takiego trwałego zniekształcenia twarzy, zwłaszcza znanej_go aktorki_a.

Wiarygodność postaci, osiągnąta przecież niejednokrotnie charakteryzacją całkowicie zmieniającą twarz jako efekt starzenia się, choroby czy wypadku, może budzić jedynie warsztatowe wątpliwości, związane z technicznymi dodatkami do gry aktorskiej. Granie osoby niewidomej to jednak najczęściej „niewidzący wzrok” wbity w przestrzeń i unikanie ruchów gałek ocznych, co angażuje czasem cały zespół aktorski, jak w filmie o epidemii ślepoty pt. *Miasto ślepców* (2008), lub zmiana wyglądu źrenic osiągnąta szklami kontaktowymi. Oglądanie oczu Anny Cannings ma niewątpliwie cechy przyglądania, gapienia się (Garland-Thomson 2020), ale na pewno to, co widzimy, to nie jest „spojrzenie Niewidomych” (*the Blind gaze*), o którym pisał Johnson Cheu (2010, s. 68). O tym, że postać grana przez Cannings nie jest bezbronną ofiarą, także w znaczeniu społecznych skutków niepełnosprawności, świadczy nie tylko jej pozycja społeczna, obejmująca wysokie usytuowanie w hierarchii znaczenia i wpływów, ale także sposób radzenia sobie z trudnymi doświadczeniami, które nie wiążą się z jej niepełnosprawnością, lecz z posiadaniem rodziny i prowadzeniem aktywnego, zaangażowanego społecznie i politycznie życia.

Filmowa anatomia niepełnosprawności odzwierciedla zdaniem Snyder i Mitchella (2010, s. 180–181) praktyki dyscyplinujące charakterystyczne dla XIX- i XX-wiecznej medycyny i rehabilitacji, a więc wyłącznych dziedzin badania i naprawy ciała. To jest też kulturowa lokacja niepełnosprawności, która właściwie została wprost przeniesiona do filmu. Widzowie oglądają na ekranie niepełnosprawne ciała pod wpływem dominacji medyczno-rehabilitacyjnych praktyk dyscyplinujących, a więc są to „anomalie przeznaczone do konsumpcji jako obiekty niezbędnego badania, zaspokajając jednocześnie lubieżną ciekawość” (s. 181).

Rola Anny Cannings jest paradoksalnie niemal wolna od medycznego, dyscyplinującego spojrzenia, co należy wiązać z jej dominacją nad graną postacią. Nie wiem, jak przebiegał casting do roli niewidomej ministry sportu, ale możemy zapoznać się z ogólniejszą opinią samej aktorki:

Większość ludzi uważa, że jestem szalona, pracując w tak wizualnie zorientowanej branży, kiedy mam widoczną niepełnosprawność, sprawiającą, że mój wygląd odbiega od normy. (...) Ale naprawdę podoba mi się to i niektórzy z nas muszą tego spróbować! Jeśli ci z nas, którzy różnią się nieco od klasycznego wyglądu, nie zgłaszają się do pracy, to aktorzy na naszych scenach i ekranach oraz modele w naszych magazynach i katalogach będą zawsze wyglądać tak samo, a to nie jest dobre dla nikogo z nas; na szczęście ludzie w końcu zaczynają to spostrzegać. Tak, jestem inna, i wiele osób nawet nie rozważa zatrudnienia mnie, ale choć czasami jest to frustrujące, to także motywuje mnie do ciągłego pokazywania się i próbowania. Jak rozumiem, moja praca – praca – którą kocham i mam ogromne szczęście, że ją mam – jako znanej niepełnosprawnej aktorki służy przekonaniu osób mogących zatrudnić bardziej zróżnicowaną obsadę do popatrzenia na umiejętności potencjalnych kandydatek_ów do roli. A potem, po zatrudnieniu, idź do przodu i udowodnij to! Tak nastąpi zmiana! Tak właśnie niepełnosprawność będzie pokazana autentycznie (<https://www.annacannings.com/intro.php>, dostęp 26.02.2021).

Deklaracja Anny Cannings wpisuje się w profil i charakter jej ogólnej działalności jako *self*-adwokatk i mówczyni motywacyjnej. Aktorstwo i związane z nim doświadczenia to obszar jej własnej, podmiotowej aktywności, stanowiący zarazem podstawę motywowania osób w podobnej sytuacji do podjęcia ryzyka. Nie można w takiej formie wystąpienia wyczytać wyrażonych wprost radykalnych postulatów postmodernistycznego feminizmu, wzywającego do uporania się „z własną obojętnością na dwa sposoby: po pierwsze, dekonstruując każdą tożsamość, a po drugie, obnażając to, w jaki sposób ciało jest konstruowane i traktowane jako niepełnosprawne” (Benjamin 1995, s. 47, za: Kuppers 2017, s. 19). Nawet jednak bez takiego teoretycznego podłoża ujęcie kwestii aktorstwa osób z niepełnosprawnością (wzrokową) przez Annę Cannings jest wyrazem większości krytycznych idei zaprezentowanych w niniejszym opracowaniu.

Relacja ciało–aktor–sprawność–tożsamość umożliwia wieloaspektowe oglądanie filmowej niepełnosprawności. Uwiarygodniającą ekranową niepełnosprawność gra aktorska w zdecydowanej większości przypadków wiąże się jednak z fizycznym przygotowaniem pełnosprawnej_go aktorki_a do wcielenia się

w postać z ograniczeniami fizycznymi. Przygotowanie do roli wypada niejednokrotnie spektakularnie pod względem fizycznej metamorfozy, a za największe dokonania uchodzą przemiany aktorów, którzy pojawili się już w tym opracowaniu, a więc Daniela Day-Lewisa (*Moja lewa stopa*) i Christiana Bale'a (*Tajny agent*), swobodnie manipulujących zwłaszcza masą ciała. W przypadku postaci filmowych poruszających się na wózku inwalidzkim częścią przygotowania do roli jest nie tylko oczywista kwestia opanowania zasad poruszania się danym typem pojazdu, ale także to, co nie wymaga większego zaangażowania fizycznego, lecz czasu poświęconego na utożsamienie się z graną postacią. Czasami bohater traci sprawność jako już dorosły człowiek, jak przykładowo w *Urodzonym 4 lipca* (1989), znanym filmie Olivera Stone'a z Tomem Cruise'em w roli głównej, lub w mniej znanym obrazie *Taniec na wodzie* (1992) z Erikiem Stolzem, kojarzonym przede wszystkim z rolą w filmie *Maska* (1985), w którym gra Rocky'ego Denisa – nastolatka z dysplazją twarzowo-czaszkową. W przypadku utraty sprawności i przymusu korzystania z wózka inwalidzkiego aktor może wyrazić także ów ambiwalentny stosunek do przedmiotu, z którym postać musi zacząć się utożsamiać. Nie dziwi zatem doniesienia o korzystaniu z wózka przez pełnosprawnych aktorów także w przerwach między zdjęciami, choć jednocześnie jest to ilustracja sytuacji, która w swej istocie może nie mieć nic wspólnego z utożsamianiem się z niepełnosprawnością, lecz jedynie z budowaniem fizyczno-emocjonalnej jedności z atrybutem postaci, która jest odgrywana. Przewartościowanie życia pod wpływem nowej sytuacji to stały motyw wiązany z niepełnosprawnością, a wózek inwalidzki jest w tym przypadku znakiem zrównania doświadczeń bardzo różnych osób. Taką zrównującą przestrzenią jest ośrodek rehabilitacyjny w filmie *Taniec na wodzie*, miejsce odzyskiwania tożsamości zmodyfikowanej urazem. W zawsze dobrze sprawdzającym się gatunku komediodramatycznym można zawrzeć proste gagi, gry słowne, ironię i sarkazm, połączone z kontemplowaniem straty. Tytułowy taniec na wodzie zapewnia bohaterowi w jego śnie powrót do sprawności, ale nie może on przestać tańczyć, bo zacznie tonąć. Heteronormatywna, męska, choć w różnym stopniu uszkodzona cielesność i tożsamość bohaterów nie przestaje poszukiwać podniet i potwierdzenia męskości. Przesłanie *Tańca na wodzie* pewnie najlepiej wyraża fragment wypowiedzi jednego z widzów: „odebrałem ten film jako manifest, by docenić to, że mamy zdrowe nogi, bo my się nad tym nie zastanawiamy, a chłopaki z tego pokoju owszem”⁵. Mimo zatem żmudnych aktorskich

⁵ Dostępne na <https://www.filmweb.pl/film/Taniec+na+wodzie-1992-10995/discussion/9+10,2909246>, dostęp 26.02.2021.

przygotowań do ról niepełnosprawnych mężczyzn, film ten ze swoim przesłaniem trafia przede wszystkim do tych, którzy przedstawioną historię muszą potraktować jako *memento*, a niepełnosprawność, choć aktywna dzięki testosteronowi, dystansowi, poczuciu humoru i odpowiedniej dozie racjonalnego myślenia, nie dotyczy ich i jest jedynie figurą straty i źle rysującej się przyszłości.

Podobny schemat, choć z postaciami młodszymi i z wrodzoną niepełnosprawnością, charakteryzuje film pt. *Ja w środku tańczę* (2004). Można zatem podziwiać grę ciał na wózkach, stopniowo akceptując fakt, że to dobra gra młodych wówczas, pełnosprawnych aktorów – Jamesa McAvoya (gra postać z zanikiem mięśni) i Stevena Robertsona (gra osobę z MPD). Oba filmy łączy jednak przede wszystkim taniec, który mentalnie uwalnia ciało, czemu może sprzyjać chociażby wizyta młodych chłopców na wózku w klubie muzycznym. Fabularnie i ideowo film ten jest jednak zdecydowanie bardziej skoncentrowany na „celebrowaniu kalectwa”, wyzwalaniu się spod różnych dominacji, wiedzących lepiej od zainteresowanych osób, „jak żyć”. Zderzenie kalectwa skolonizowanego i bezwolnego, a więc takiego, jakiego pełnosprawne społeczeństwo oczekuje i jakiego się spodziewa (bohater z MPD), z kalectwem zbuntowanym, wolnym, niepokornym, a właściwie jedynie manifestującym swoje podmiotowe istnienie (bohater z dystrofią), tworzy specyficzną pełnię i ciągłość nie/sprawności. Petra Kuppers (2017, s. 19) podkreśla uwikłanie osób z niepełnosprawnością w stereotyp „ubolewania nad własną niepełnosprawnością”, który samym osobom z niepełnosprawnością odbiera sprawczość i utrudnia podmiotowe przejęcie kontroli nad własnym życiem, a reszcie społeczeństwa daje narzędzie utrwalania ablistycznej binarności:

W związku z tym zwrot ku innemu (od osoby z niepełnosprawnością do osoby pełnosprawnej) łatwo jest pomylić z pragnieniem bycia kimś innym niż osoba niepełnosprawna. Performatywne odegranie różnicy zbyt łatwo wpada w pułapkę binarnej relacji, którą opisują Shildrick i Price: osoby niepełnosprawne jako tragiczne kaleki/osoby niepełnosprawne jako bohaterowie gotowi stawić czoła światu i stać się „honorowymi pełnosprawnymi”. Niezmiernie trudno o szacunek dla różnicy. Osobom niepełnosprawnym łatwo odmawia się osobowości, podmiotowości, prywatności oraz możliwości zajęcia pozycji pomiędzy wymienionymi skrajnościami (Kuppers 2017, s. 19–20).

Rory (z dystrofią) i Michael (z MPD) to para „nietykalnych”, zbudowana ze schematów i przeciwieństw, w czym w pewien sposób przypominają bohaterów przeboju francuskiego kina, w którym „filmowy efekt” i „społeczne przesłanie”

uzyskano równoważąc klasowo-rasowy kontekst normy z ekonomiczno-społecznym ułożeniem nie/samodzielnej postaci z niepełnosprawnością. „Szacunek dla różnicy”, tak trudny do wypracowania niezależnie od czynników ekonomicznych czy kulturowych, wymaga przybliżania różnicy, a więc jasnego i bezpośredniego wyrażania potrzeb i własnego zdania. Rory jest konsekwentnie oporny wobec wszelkich prób uprzedmiotowienia, infantylizacji, opiekuńczego i mentalnego zdominowania, dosadnie zaznaczając swoją obecność i podmiotowość. Michael z kolei powoli dostrzega różnicę, która dotyczy niego samego, poznając siebie jako dorosłego, wolnego mężczyznę i porzucając rolę, która została mu narzucona. Nie/sprawność i nie/samodzielność bohaterów to bycie „pomiędzy skrajnościami”, to własny dom i niezbędne wsparcie, ale zgodne z ideą asystencji osobistej, czyli świadomej własnych potrzeb i celów podejmowanej aktywności. *Ja w środku tańczę* to jeden z nielicznych filmów, które inkluzywnie umożliwiają wszystkim widzom nie tylko patrzeć na niepełnosprawność, ale także spojrzeć na rzeczywistość z perspektywy różnych osób z niepełnosprawnością, w różny sposób umiejscowionych w ablistycznej przestrzeni i mentalności, i w różny sposób reagujących na tę sytuację. Wiedza płynąca z filmu nie jest skażona nachalnym dydaktyzmem, a wzbudzone emocje mają służyć refleksji, a nie jedynie wzruszeniom.

Zmierzając ku końcowi podjętych analiz, warto powrócić do kwestii przeciwnających się w teoriach *crip* i *queer*, co umożliwiają trzy bardzo różne filmy: *Bez skazy* (1999), *Morgan* (2012), *Lada dzień* (2012). Po raz kolejny możemy przyrzec się zarówno gwiazdom światowego kina w rolach osób nienormatywnych, fabularnemu i aktorskiemu wykorzystaniu postaci z zespołem Downa i w końcu spojrzeniu na nienormatywność z wyłącznej perspektywy *queer crip*. Przywołane filmy potwierdzają także szczególną narracyjną i krytyczną użyteczność różnych odmian dramatu – romansu, obyczajowego, z elementami kryminału. Łączy je jednak przede wszystkim wykorzystanie potencjału różnicy we wspólnym, choć fabularnie mocno zróżnicowanym, przedstawieniu postaci z niepełnosprawnością i nieheteronormatywnych, a w przypadku filmu *Morgan* – postaci reprezentującej przecięcie *queer crip*.

Film *Bez skazy* to opowieść o wrogo nastawionych do siebie sąsiadach – byłym policjancie, przedstawionym jako okaz stuprocentowej męskości i sprawności (w tej roli wystąpił Robert De Niro), oraz transwestycie i *drag queen*, występującej w pobliskim barze (postać kreowana przez Philipa Seymoura Hoffmana). Były policjant doznaje udaru, czego skutkiem jest połowiczny paraliż i poważne problemy z wymową. Idealnym terapeutą okaże się zniechodzony sąsiad.

Komediowo-kryminalne zabarwienie fabuły i gra aktorska tonizują i uwiarygadniają przemianę byłego policjanta zarówno pod wpływem sygnałów odbieranych z własnego ciała, jak i bliższego poznania irytującego swą ostentacyjną dziwnością sąsiada. Utrata sprawności jako zyskanie nowej perspektywy i przewartościowanie dawnych ocen nie czyni tego filmu szczególnie oryginalnym, co dotyczy też jasno wyrażonego protolerancyjnego przesłania. Efektowność gry aktorskiej nie jest satysfakcjonująca ani w przypadku nie/sprawności, ani nie/heteronormatywności. Osobne figury fabularne i inaczej definiowana cielesność nie mogą być także podstawą analizy interseksjonalnej, choć łatwo wychwycić uogólniającą tezę dotyczącą podobnych aspektów nieprzystawalności społecznej osób spoza kultury dominującej.

Utrata sprawności zawiązuje akcję także w filmie *Morgan*, który jest przykładem romansu gejowskiego. W ujęciu, które nie eksponuje nieheteronormatywności jako podstawowej dystynkcji tożsamościowej, produkcja ta powieli schematy kina nadkompensacji i dylematów opiekuńczych. Tytułowy bohater to były kolarz, który ulega wypadkowi w trakcie wyścigu. Odnosił sukcesy, a więc dyskurs straty jest mocno zaznaczony, choć nie pozbawia bohatera energii niezbędnej do dostosowania się do nowej sytuacji. Spełnienie w miłości i zachęta ze strony partnera odbudowują nie tylko jego pewność siebie, ale także fiksują bohatera na potrzeby ponownego odniesienia sukcesu. Bardzo forsowny trening ujawnia jednak problemy zdrowotne Morgana, które mogą uczynić go osobą całkowicie zależną od wsparcia fizycznego. W tym miejscu ujawnia się obawa partnera, który wiele lat opiekował się obłożnie chorą matką. Film tylko powierzchwnie odnosi się do kwestii „homoseksualnych kalek”, gdyż główny wątek pomija właściwie problematykę interseksjonalną, skupiając się na typowych rozważaniach wokół wolności człowieka z niepełnosprawnością, prawa do niezdrowego nad/kompensowania straty i szantażu nad/opiekuńczego ze strony najbliższych osób.

Oparty na faktach film *Lada dzień* to opowieść, której głównym wątkiem jest batalia sądowa pary gejów o prawo do opieki nad nastolatkiem z zespołem Downa porzuconym przez matkę narkomankę. Akcja rozgrywa w roku 1979, ale kostium niezbyt w sumie odległej przeszłości nie odbiera wydarzeniom i podstawowemu problemowi ich aktualności. Film jednak popada w dydaktyczną manierę utwierdzania przekonań i postaw osób utożsamiających się z punktem widzenia bohaterów i usilnego przekonywania dużo liczniejszych przeciwników. Służą temu formuły, jak ta wypowiedziana przed sądem przez jednego z bohaterów, zawodowego prawnika: „Nikt na całym świecie go nie chce, poza nami, my go chcemy,

kochamy, on na to zasługuje. Na to zasługuje każde dziecko”. Osoba z zespołem Downa jest tutaj przedmiotem, którego nie chce matka, którym musi się zająć państwo, a którego para gejów nie może mieć. W tym układzie oczywistość pożytku płynącego z funkcjonowania w kochającej się nie/normatywnej rodzinie jest osłabiona obrazem niepełnosprawności, a właściwie brakiem skupienia na niej, gdyż miejsce nastolatka z zespołem Downa mogłoby zająć dowolne inne dziecko, które nie zmieniłoby w żaden sposób jego sytuacji prawnej i sensu tej historii. Nie/chciany i nie/kochany chłopak z zespołem Downa jest tylko wzmocnieniem argumentów, a jego niepełnosprawność ma się kojarzyć jedynie z potrzebą bycia otoczonym czyjąś opieką.

Choć wszystkie trzy produkcje spaja intersekcyjna tematyka, to żadna z nich nie wpisuje się w krytyczny wymiar studiów *crip* i *queer*. Nawet w przypadku filmu *Morgan* można doszukać się cech systemu, o którym McRuer i Wilkerson (2003) pisali, że wyraża ekonomiczno-kulturową prywatyzację nie/normatywnych tożsamości:

Neoliberalna polityka gospodarcza, która prywatyzuje kultury publiczne ukształtowane przez osoby queer i kaleki, jest uzasadniona kulturowym zdrowym rozsądkiem, podpowiadającym, że to strefa prywatności jest właściwym miejscem dla tożsamości i praktyk seksualnych. Kulturowe pojęcia prywatności i ekonomiczne stosunki prywatyzacji współdziałają w ten sposób, aby ułatwić heteronormatywność (McRuer, Wilkerson 2003, s. 9).

Gra ciała i tożsamości domaga się upublicznienia, swobody ekspresji, performatywnej niezależności, których przeciwieństwem jest (ponowne) sprywatyzowanie, ukrycie indywidualnych cech człowieka, które on sam ma postrzegać jako tragiczne niedopasowania do obowiązującego standardu. Intersekcyjność krytycznych studiów o niepełnosprawności to niezbędny warunek pełnego i spójnego rozpoznawania prób zdominowania, zagłuszenia czy wręcz wyeliminowania nie/normatywności jako przejawu błędu w systemie wytwarzania i utrwalania zależnych porządków ekonomicznych, społecznych i kulturowych. Sztuka filmowa, operując przede wszystkim obrazem i akcją, umożliwia opowiadanie historii tych osób, które zbyt często mają powody, by uważać, że „w ogóle nie mają żadnych historii do opowiedzenia” (Guter 2004, s. xviii).

Zakończenie

Studia o niepełnosprawności wyrosły ze sprzeciwu wobec dyskryminacji i traktowania nieusuwalnej tożsamości człowieka jako przyczyny gorszego podejścia wobec niego. Równie ważna była niezgoda na sprowadzanie niepełnosprawności wyłącznie do problemu medycznego, a więc ujmowanego na skali działań między terapią, usprawnianiem i długotrwałą opieką. Takie zmedykalizowane zawężenie społecznego postrzegania niepełnosprawności przełożyło się także na jej kulturowe konstruowanie, wyrażające lęki przypisywane chorowaniu, bólowi, urazom, brakom anatomicznym i w końcu śmierci. Jednoznacznie gorszy status biologiczny człowieka niepełnosprawnego przekładał się nie tylko na jego analogiczną pozycję społeczną i sytuację ekonomiczną, ale także na ocenę moralną, identyfikującą przyczyny danego stanu w kategoriach etycznych i pomniejszającą wartość życia osoby z niepełnosprawnością. Tobin Siebers przekonuje zatem:

studia o niepełnosprawności nie ujmują choroby czy niepełnosprawności w kontekście nadziei na ich wyleczenie lub uniknięcie. Badają społeczne znaczenia, symbole i piętna łączone z niepełnosprawną tożsamością i pytają, jak wzmacniają one systemy wykluczenia i opresji, atakując jednocześnie powszechne przekonanie, że posiadanie pełnosprawnego ciała i umysłu determinuje ocenę jakości ludzkiego bytu (Siebers 2008, s. 3–4).

Teza Lennarda J. Davisa (1995, s. 23), od której zacząłem niniejsze opracowanie, głosi potrzebę powrotu do „koncepcji normy, normalnego ciała”, bez czego niemożliwe jest zrozumienia „niepełnosprawnego ciała”. Sens tego postulatu sprowadza się do zachęty stałego przeszukiwania zasobów kulturowych i weryfikowania czynników, które w historycznej zmienności kształtowały nie tylko normatywność, ale także mechanizmy jej stanowienia i wymuszania. Sztuka filmowa umożliwia niemal od samego początku swojego istnienia nieograniczoną wręcz manipulację wizerunkami człowieka jako podmiotu narracji. Wizualność to najważniejsza cecha kina, która w szczególnym miejscu stawia człowieka

działającego w przestrzeni współtworzącej plastyczne tło przedstawianych historii. Sposób wykorzystania niepełnosprawności w filmie Davis nazwał gettoizacją, pisząc o zamknięciu postaci niepełnosprawnych w ograniczonej liczbie stereotypowych układów narracyjnych:

Kino i telewizja używają popularnych i znanych narracji, a potem trochę je modyfikują. Niepełnosprawność jest częścią tej narracji. Niepełnosprawność fizyczna pojawia się w powszechnej wyobraźni na różne sposoby, zwłaszcza jako wyzwania lub tragedie, a zaburzenia afektywne i poznawcze odgrywają nieco inną rolę. Niepełnosprawność intelektualna, szczególnie w przypadku osób z zespołem Downa i autyzmem niewerbalnym, zwykle funkcjonuje w mediach jako stany egzystencji mające na celu wywołanie współczucia widza (Davis 2017, s. 39).

Analizy zamieszczone w niniejszym opracowaniu potwierdzają nie tylko tezę dotyczącą „gettoizacji niepełnosprawności”, ale także – i to w bardzo rozbudowanym wymiarze – „paradoks widoczności i niewidzialności niepełnosprawności w filmie” (Davis 2017, s. 39). Nie jest to zresztą odosobniona opinia, zgodnie z którą postacie z niepełnosprawnością są powszechnie obecne w filmie i telewizji, stanowiąc wizualną, mentalną lub behawioralną figurę odmienności, ale niezmiernie rzadko w role postaci z niepełnosprawnością wcielają się aktorki_rzy z niepełnosprawnością (Davis 2017; Mitchell, Snyder 2000; Couser 2006; Chivers, Markotić 2010; Mackiewicz 2018).

Powszechność obecności niepełnosprawnych postaci w filmie nie przekłada się na aktywne poszukiwanie przez twórców rozwinięcia, wskazanych przez Dana Goodleya (2017, s. 201–208), tematów krytycznych studiów o niepełnosprawności. W niewielkim zakresie sposób wykorzystania niepełnosprawności w tekstach filmowych implikuje bardziej pogłębiony namysł nad człowiekiem w kontekście trans- i/lub posthumanistycznym. Osoby z niepełnosprawnością pozostają przede wszystkim więźniami swoich ciał i miejsc, w których żyją. Są zakładnikami układów społecznych i warunków ekonomicznych, co często jest wprost ilustrowane sytuacją postaci z niepełnosprawnością uwikłanej w działalność przestępczą, ułatwianą – przykładowo – umiejętnością odczytywania mowy z ust (np. francuski film pt. *Na moich ustach*, 2001) lub długotrwałym przebywaniem w pokoju z dobrym widokiem na okolicę, w której rozgrywają się gangsterskie porachunki (np. południowoafrykański film pt. *Numer 37*, 2018). Zakładnikami mogą się stać

także członkowie rodziny osoby z niepełnosprawnością, odpowiedzialni za utrzymanie minimalnego poziomu materialnej egzystencji (np. bułgarski film pt. *Irina*, 2018).

Celowo dobrane przykłady wskazują niezmiennie (nad)używanie użyteczności narracyjnej niepełnosprawności, niezależnie od kraju produkcji filmu i warunków społeczno-ekonomiczno-kulturowych osadzenia jego fabuły. Większości przenalizowanych produkcji filmowych brakuje natomiast tego, co Dan Goodley określił jako sedno krytycznych studiów o niepełnosprawności, a więc

zaznaczenia oporu wobec różnych cech znaczących ablistycznego społeczeństwa i stworzenie nowych oznaczeń w celu zrozumienia i przemiany siebie, kultury i społeczeństwa (Goodley 2017, s. 204).

Niepełnosprawne ciało służy najczęściej przedstawieniom skrajnym, a więc pomiędzy pełną zależnością fizyczną i zdominowaniem mentalnym a nadkompensacyjnym superkalectwem w biograficzno-obyczajowej wersji *inspiration porn* lub komiksowego superbohaterstwa, najobficiej przetwarzającego motyw cyborgizacji i hybrydyzacji ludzkiego ciała. Stanowienie nie/doskonałości wydaje się niezmiennie atrakcyjnym modelem konstrukcyjnym, dominującą wersją narracyjnej protezy, podtrzymującej uprzedmiotawiające dyskursy niepełnosprawności w przestrzeni artystycznej. Sytuacja jest zatem najczęściej taka, że to kino korzysta z niepełnosprawności, stale przetwarzając jej metaforyczną rozległość, a nie osoby z niepełnosprawnością korzystają z kina jako sztuki umożliwiającej wyrażanie oporu i konstruowanie podmiotowej, świadomej tożsamości. Wydaje się jednak, że „odzyskiwanie obecności” w przestrzeni kulturowej jest w przypadku niepełnosprawności procesem, który będzie narastał, wpisując się w kierunki i logikę posthumanistycznych przemian i ogólnego zrozumienia, a wraz z nim akceptacji „polityki stawania-się nomadycznego podmiotu” (Rzeźnicka-Krupa 2019, s. 167), co oznacza – przykładowo – że

podmiotowa sprawczość jest ciągłą re-konfiguracją, dlatego osoba z zespołem Downa może być zarazem niesamodzielną i wymagającą pomocy podopieczną, rozwijającą swoje kompetencje społeczne młodą kobietą albo niezależną i samoświadomą artystką czy aktorką (Rzeźnicka-Krupa 2019, s. 168).

Niepełnosprawność jako fenomen demokratycznie przecinający wszystkie ludzkie tożsamości umożliwia gruntowne zrekonstruowanie życia społecznego i relacji międzyludzkich. Powiązana z podejściem krytycznym zmiana społeczna nie może już pomijać „największej mniejszości”, a nieuchronność i powszechność przemian trans- i posthumanistycznych stawiają niepełnosprawność w centrum debaty wokół istoty człowieczeństwa, relacji ludzkiego ciała i umysłu z rzeczami, a także wokół kryteriów oceny jakości i wartości życia (Goodley 2017, s. 208). Należy zatem mieć nadzieję, że również sztuka filmowa w intensywniejszy, bardziej przemyślany i krytyczny sposób będzie wyrażać zarówno istotę niepełnosprawności jako fenomenu w pełni dyskursywnego, stającego-się i performatywnego, jak i podmiotowe, afirmatywne zaangażowanie artystek_ów z niepełnosprawnością w różnych obszarach filmowej twórczości.

Filmografia

300 (2006), reż. Z. Snyder, USA: Warner Bros.

Adam (2009), reż. M. Mayer, USA: Deer Path Productions, Northwood Productions, Olympus Pictures.

Avatar (2009), reż. J. Cameron, USA: Dune Entertainment.

Bez litości (2010), reż. S.R. Monroe, USA: Cinetel Films, Anchor Bay Films, Family of the Year Productions.

Bez skazy (1999), reż. J. Schumacher, USA: Metro-Goldwyn-Mayer, Tribeca Productions.

Bogini roku 1967 (2000), reż. C. Law, Australia: New South Wales Film & Television Office.

Carte blanche (2015), reż. J. Lusiński, Polska: Aurum Film, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Telekomunikacja Polska.

Casino Royale (2006), reż. M. Campbell, Czechy, Niemcy, USA, Wielka Brytania, Bahamy: EON Productions, Babelsberg Film, Casino Royale.

Chce się żyć (2013), reż. M. Pieprzyca, Polska: Kino Świat.

Ciche miejsce (2018), reż. J. Krasinski, USA: Platinum Dunes.

Co gryzie Gilberta Grape'a? (1993), reż. L. Hallström, USA: Paramount Pictures.

Cormoran Strike (2017–2021), różni reżyserzy, Wielka Brytania: BBC One, British Broadcasting Corporation.

Cube (1997), reż. V. Natali, Kanada: Trimark Pictures.

Cudotwórczyni (1962), reż. A. Penn, USA: Playfilm Productions.

Cudotwórczyni (1979), reż. P. Aaron, USA: Half-Pint Productions.

Cudotwórczyni (2000), reż. N. Tass, USA: Fountain Productions, Walt Disney Television.

Czarny balonik (2008), reż. E. Down, Australia, Wielka Brytania: Black Balloon Productions, Icon Entertainment International.

Człowiek słoń (1980), reż. D. Lynch, USA: Brooksfilm.

Daredevil (2003), reż. M.S. Johnson, USA: Marvel Entertainment.

Doczekać zmroku (1967), reż. T. Young, USA: Warner Bros.

Dotyk miłości (1999), reż. I. Winkler, USA: Metro-Goldwyn-Mayer.

Dzieci gorszego Boga (1986), reż. R. Haines, USA: Paramount Pictures.

Dziewczyna z szafy (2012), reż. B. Kox, Polska: Kino Świat.

Dziwolągi (1932), reż. T. Browning, USA: Metro-Goldwyn-Mayer.

- Facet na miarę* (2016), reż. L. Tirard, Francja: Canal+ France, Centre National de la Cinématographie, Ciné+.
- Forrest Gump* (1994), reż. R. Zemeckis, USA: Paramount Pictures.
- Fortepian* (1993), reż. J. Campion, Australia, Francja, Nowa Zelandia: Australian Film Commission, The CiBy 2000, Jan Chapman Productions.
- Gorsza siostra* (1999), reż. G. Marshall, USA: Touchstone Pictures, Mandeville Films.
- Gra o tron* (2011–2019), różni reżyserzy, USA: Bighead Littlehead, Generator Entertainment, Grok! Studio.
- Gwiezdne wojny* (1977–2019), różni reżyserzy, USA: Lucasfilm, Twentieth Century Fox Film Corporation, Bad Robot, Truenorth Productions, Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Hasta la vista* (2011), reż. P. de Clercq, Belgia: Fobic Films.
- Hook* (1991), reż. S. Spielberg, USA: Amblin Entertainment, TriStar Pictures.
- Hush* (2016), reż. M. Flanagan, USA: Blumhouse Productions, Intrepid Pictures.
- Ikar. Legenda Mietka Kosza* (2019), reż. M. Pieprzycyca, Polska: Aeroplan, Canal+ Polska, Chimney Poland.
- Imagine* (2012), reż. A. Jakimowski, Francja, Polska, Portugalia, Wielka Brytania: Canal+ Polska, CanDo Films, Centre National de la Cinématographie.
- Irina* (2018), reż. N. Koseva, Bułgaria: Art Fest.
- It is fine. EVERYTHING IS FINE* (2007), reż. C.H. Glover, D. Brothers, USA: Volcanic Eruptions.
- Ja też!* (2009), reż. A. Naharro, A. Pastor, Hiszpania: Alicia Produce, Promico Imagen.
- Ja w środku tańczę* (2004), reż. D. O'Donnell, Francja, Irlandia, Wielka Brytania: Bórd Scannán na hÉireann, Irish Film Board, Octagon Films.
- Jak być normalną* (2015), reż. L. Dolera, Hiszpania: Canal+ España, Corte y Confección de películas, Estómago de la Vaca.
- Jennifer 8* (1992), reż. B. Robinson, USA: Paramount Pictures.
- Klasa pana Tourette'a* (2008), reż. P. Werner, USA: Hallmark Hall of Fame Productions, McGee Street Productions.
- Kod Merkury* (1998), reż. H. Becker, USA: Universal Pictures.
- Kot o dziewięciu ogonach* (1971), reż. D. Argento, Francja, Włochy, RFN: Labrador Films, Seda Spettacoli, Terra-Filmkunst.
- Kręcisz mnie* (2018), reż. F. Dubosc, Francja: Ciné+, Gaumont, Nexus Factory.
- Księżowy* (2016), reż. G. O'Connor, USA: Warner Bros. Entertainment.
- Kto pilnuje Olivera?* (2018), reż. R. Moore, USA, Tajlandia: Motionpictures.
- Lada dzień* (2012), reż. T. Fine, USA: PFM Pictures.
- Listy do M. 2* (2015), reż. M. Dejczer, Polska: TVN.
- Mad Max: Na drodze gniewu* (2015), reż. G. Miller, Australia, USA: Kennedy Miller Productions, Village Roadshow Pictures.

- Margarita with a Straw* (2014), reż. S. Bose, Indie: Ishaan Talkies, Viacom18 Motion Pictures.
- Maska* (1985), reż. P. Bogdanovich, USA: Universal Pictures.
- Matrix: Rewolucje* (2003), reż. L. Wachowski, A. Wachowski, Australia, USA: NPV Entertainment, Silver Pictures, Village Roadshow Pictures.
- Miasto ślepców* (2008), reż. F. Meirelles, Brazylia, Japonia, Kanada: Alliance Films, Ancine, Asmik Ace Entertainment.
- Miłość w ciemności* (2016), reż. M. Mailer, USA: Michael Mailer Films.
- Mój biegun* (2013), reż. M. Głowacki, Polska: TVN.
- Mój niewidomy brat* (2016), reż. S. Goodhart, USA: Low Spark Films, Safehouse Pictures/Think Media Studios.
- Moja lewa stopa* (1989), reż. J. Sheridan, USA: Ferndale Films.
- Morgan* (2012), reż. M.D. Akers, USA: United Gay Network.
- Motyl i skafander* (2007), reż. J. Schnabel, Francja: Banque Populaire Images 7, C.R.R.A.V. Nord Pas de Calais, Canal+.
- Muzyka ciszy* (2017), reż. M. Radford, Włochy: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Picomedia, Rai Fiction.
- Myszy i ludzie* (1992), reż. G. Sinise, USA: Metro Goldwyn Mayer.
- Na moich ustach* (2001), reż. J. Audiard, Francja: Canal+, Centre National de la Cinématographie, Ciné B.
- Nic nie widziałem, nic nie słyszałem* (1989), reż. A. Hiller, USA: TriStar Pictures.
- Nie oddychaj* (2016), reż. F. Alvarez, USA: SONY.
- Nie widząc zła* (1971), reż. R. Fleischer, Wielka Brytania: Columbia Pictures Corporation, Filmways Pictures, Genesis Productions Ltd.
- Nietykalni* (2011), reż. O. Nakache, E. Toledano, Francja: Quad Productions.
- Numer 37* (2018), reż. N. Dumisa, Republika Południowej Afryki: Gambit Films, KykNET.
- Olimpiada* (2005), reż. B.W. Blaustein, USA: Conundrum Entertainment.
- Opiekun* (2016), reż. R. Burnett, USA: Worldwide Pants.
- Parę osób, mały czas* (2005), reż. A. Barański, Polska: Skorpion Art Film, Agencja Filmowa Telewizji Polskiej.
- Pełnia życia* (2017), reż. A. Serkis, Wielka Brytania: The Imaginarium Studios.
- Plac zabaw* (2016), reż. B.M. Kowalski, Polska: Film It, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Studio Orka.
- Podejrzeni* (1995), reż. B. Singer, USA: PolyGram Filmed Entertainment, Spelling Films International, Bad Hat Harry Productions.
- Przebudzenie syna* (1979), reż. G. Jordan, USA: Filmways Television, Rothman, Wohl Productions.
- Pulse* (2017), reż. S. Cruz-Martin, Australia: Sound Related, Curtin Productions.
- Rain Man* (1988), reż. B. Levinson, USA: United Artists.

- Randka w ciemno z życiem* (2017), reż. M. Rothemund, Niemcy: Seven Pictures, Studio Canal, Ziegler Cinema.
- Ray* (2004), reż. T. Hackford, USA: Bristol Bay Productions, Universal Pictures, Anvil Films.
- Robocop* (1987), reż. P. Verhoeven, USA: Orion Pictures Corporation.
- Rodzinny dom wariatów* (2005), reż. T. Bezucha, USA: Fox 2000 Pictures, Major Studio Partners, Michael London Productions.
- Rust and Bone* (2012), reż. J. Audiard, Belgia, Francja: Canal+, Casa Kafka Pictures Movie Tax Shelter Empowered by Dexia, Ciné+.
- Sam* (2001), reż. J. Nelson, USA: New Line Cinema, Avery Pix, Bedford Falls Productions.
- Shazam* (2019), reż. H. Gayden, USA: Callahan Filmworks, DC Comics, DC Entertainment.
- Sibel* (2018), reż. C. Zencirci, G. Giovanetti, Francja, Luksemburg, Niemcy, Turcja: Bidibul Productions, Centre National du Cinéma, Eurimages.
- Skyfall* (2012), reż. S. Mendes, USA, Wielka Brytania: EON Productions, Columbia Pictures, Danjaq.
- Słaba pleć?* (2015), reż. K. Lang, Polska: Monolith Films.
- Ślepa furia* (1989), reż. Ph. Noyce, USA: Tristar Pictures.
- Ślepa miłość* (2007), reż. T. van den Dop, Holandia, Belgia, Bułgaria: Phanta Film, Klas Film, Metro-Goldwyn-Mayer, Film & TV Production.
- Ślepa sprawiedliwość* (1994), reż. R. Spence, USA: Home Box Office.
- Ślepiec* (1971), reż. F. Baldi, USA, Włochy: ABKCO Music and Records, Primex.
- Ślepowidzenie* (2014), reż. E. Vogt, Holandia, Norwegia: Lemming Film, Motlys.
- Światła wielkiego miasta* (1931), reż. Ch. Chaplin, USA: Charles Chaplin Productions, United Artists.
- Tajny agent* (1996), reż. Ch. Hampton, Wielka Brytania: Capitol Films.
- Taniec na wodzie* (1992), reż. N. Jimenez, M. Steinberg, USA: No Frills Film Production.
- Tańcząc w ciemnościach* (2000), reż. L. von Trier, produkcja międzynarodowa: Film i Väst, Liberator Productions, Trust Film Svenska.
- Temple Grandin* (2010), reż. M. Jackson, USA: HBO Films.
- Teoria wszystkiego* (2014), reż. J. Marsh, Wielka Brytania: Dentsu Motion Pictures, Fuji Television Network, Working Title Films.
- Tim* (1979), reż. M. Pate, Australia: Pisces Productions Pty Ltd.
- Uciekaj* (2017), reż. J. Peele, USA: Universal Pictures, Blumhouse Productions, Dentsu.
- Uniwersalny żołnierz* (1992), reż. R. Emmerich, USA: Carolco Pictures, Centropolis Film Productions, IndieProd Company Productions.
- W jego oczach* (2014), reż. D. Ribeiro, Brazylia: Lacuna Filmes.
- W końcu czyje to życie?* (1981), reż. J. Badham, USA: Metro-Goldwyn-Mayer, SLM Production Group.

- Weekend z królem* (2012), reż. R. Michell, Wielka Brytania: Daybreak Pictures, Film Four, Free Range Films.
- Wejście smoka* (1973), reż. R. Clouse, Hongkong, USA: Concord Productions Inc., Golden Harvest Company, Sequoia Productions.
- Wielkie piękno* (2013), reż. P. Sorrentino, Francja, Włochy: Indigo Film, Babe Film, Banca Popolare di Vicenza.
- Wiki* (2017), reż. V. Andersson, Polska, Szwecja: Polski Instytut Sztuki Filmowej, Warszawska Szkoła Filmowa.
- Wonderstruck* (2017), reż. T. Haynes, USA: Amazon Studios.
- Wosk pszczele* (2009), reż. A. Bujaski, USA: Sisters Project.
- Wystarczy być* (1979), reż. H. Ashby, USA: Lorimar International.
- Z czystym sercem* (2016), reż. A. Till, Węgry: Laokoon Filmgroup.
- Za humor i Sunny* (2019), reż. S. Vidler, Australia: Head Gear Films, Metrol Technology, See Pictures.
- Za wszelką cenę* (2004), reż. C. Eastwood, USA: Warner Bros. Pictures.
- Zachowaj spokój* (2017), reż. B. Lewin, USA: 2929 Productions, Allegiance Theater.
- Zanim się pojawiłeś* (2016), reż. T. Sharrock, USA: Metro-Goldwyn-Mayer, New Line Cinema, Sunswept Entertainment.
- Zapach kobiety* (1992), reż. M. Brest, USA: Universal Pictures.
- Zielona Mila* (1999), reż. F. Darabont, USA: Warner Bros. Pictures.
- Żywot Mateusza* (1968), reż. W. Leszczyński, Polska: PWSTiF, ZRF „Start”.

Bibliografia

- Abbas, J. (2017). *Economy, exploitation and intellectual disability*. W: R. Malhotra (red.), *Disability Politics in Global Economy. Essays in Honour of Marta Russell*. Oxfordshire: Routledge.
- Ablewicz, K. (1995). *Teksty Janusza Korczaka źródłem refleksji pedagogicznej*. „Hejnał Pedagogiczny” 3, 19–21.
- Ahmed, S. (2012). *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham–London: Duke University Press.
- Anannikova, L. (2016). *Gdyby leżał, toby nie żył*. „Duży Format. Magazyn Reporterów «Gazety Wyborczej»” 1201 (38), 22.
- Arystoteles (1996). *Metafizyka*, księga *Delta*, V, 16, 1021 b 12 n. T. I. Tłum. T. Żeleźnik. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.
- Asperger, H. (1944). *Die “Autistischen Psychopaten” in Kindesalter*. „Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten” 117(1), 76–134.
- Baecque, A., de (1993). *Le Corps de l’histoire. Métaphores et politique (1770–1800)*. Paris: Calmann-Lévy.
- Bailey, M., Mobley, I.A. (2019). *Work in The Intersections: A Black Feminist Disability Framework*. „Gender & Society” 33 (1), 19–40.
- Bakke, M. (2015), *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Barnes, C. (1992). *Disabling Imagery and the Media*. Halifax, UK: BCODP & Ryburn Publishing.
- Barnes, C. (1993). *Disabling Imagery and the Media: An Exploration of the Principles for Media Representations of Disabled People*. Halifax, UK: Ryburn and The British Council of Organisations of Disabled People.
- Barnes, C. (2004). *Disability, disability studies and the academy*. W: J. Swain, S. French, C. Barnes, C. Thomas (red.), *Disabling Barriers, Enabling Environments*. London: Sage.
- Barnes, C. (2012). *Understanding the social model of disability. Past, present and future*. W: A. Roulstone, C. Thomas (red.), *Routledge Handbook of Disability Studies*. New York–London: Routledge.
- Barnes, C., Mercer, G. (2008). *Niepełnosprawność*. Tłum. P. Morawski. Warszawa: Wydawnictwo Sic!

- Berlant, L. (2007). *Slow death: sovereignty, obesity, lateral agency*. „Critical Inquiry” 33, 754–780.
- Berlant, L. (2010). *Cruel optimism*. W: M. Gregg, G.J. Seigworth (red.), *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press.
- Bieganowska-Skóra, A. (2017). „And the winner is ...” *Model niepełnosprawności w oscarowych produkcjach*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Bogdan, R. (1988). *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bourrier, K. (2015). *The Measure of Manliness. Disability and Masculinity in the Mid-Victorian Novel*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Braidotti, R. (2009). *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie społecznym*. Tłum. A. Derra. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Braidotti, R. (2014). *Po człowieku*. Tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Brauner, A., Brauner, F. (1993). *Dziecko zagubione w rzeczywistości. Historia autyzmu od czasów baśni o wróżkach*. Tłum. T. Gałkowski. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Brewer, J.D. (2003). *Ethnography*. W: R.L. Miller, J.D. Brewer (red.), *The A–Z of Social Research*. London: Sage.
- Bronk, A. (1988). *Rozumienie, dzieje, język. Filozoficzna hermeneutyka H.-G. Gadamera*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.
- Bronner, S.E. (2011). *Critical Theory: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Brzozowska-Brywczyńska, M. (2013). *O performatywności ciał osobliwych. Trzy narracje o niepełnosprawnym ciele*. „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 78 (3), 78–89.
- Brzozowska-Brywczyńska, M. (2017). „Why wear a prosthetics when you could become a superhero instead?”. *Dzieci, protezy i kilka uwag o tym, jak słownik krytycznych studiów nad niepełnosprawnością może wzbogacić język nowych studiów nad dzieciństwem*. „Przegląd Socjologii Jakościowej” 13 (4), 14–28, dostęp 15.02.2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.18778/1733-8069.13.4.02>.
- Bukłaha, Z. (2018). *Cieszę mnie małe rzeczy*. „Wysokie Obcasy. Dodatek do «Gazety Wyborczej»” 1000 (37), 22–24.
- Butler, J. (2011). *Bodies That Matter: On the discursive limits of “sex”*. London–New York: Routledge Classics.
- Campbell, F.K. (2008). *Exploring internalized ableism using critical race theory*. „Disability & Society” 23 (2), 151–162.
- Campbell, F.K. (2009). *Contours of Ableism: Territories, Objects, Disability and Desire*. London: Palgrave Macmillan.

- Cheu, J. (2010). *Seeing Blindness On-Screen The Blind, Female Gaze*. W: S. Chivers, N. Markotić (red.), *The Problem Body. Projecting Disability on Film*. Columbus: Ohio State University Press.
- Chivers, S., Markotić, N. (2010). *Introduction*. W: S. Chivers, N. Markotić (red.), *The Problem Body. Projecting Disability on Film*. Columbus: Ohio State University Press.
- Conrad, J. (1973). *Tajny agent. Opowieść prosta*. Tłum. A. Gliniczanka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Couser, G.T. (2006). *Disability, Life Narrative, and Representation*. W: L.J. Davis (red.), *The Disability Studies Reader* (2nd edition). New York: Routledge.
- Crenshaw, K. (1989). *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. „The University of Chicago Legal Forum” 140, 139–167.
- Crow, L. (1996). *Renewing the social model of disability*. W: J. Morris (red.), *Encounters with Strangers: Feminism and Disability*. London: Rutledge.
- Czerepaniak-Walczak, M. (2006). *Pedagogika emancypacyjna. Rozwój świadomości krytycznej człowieka*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Darke, P. (2010). *No Life Anyway. Pathologizing Disability on Film*. W: S. Chivers, N. Markotić (red.), *The Problem Body. Projecting Disability on Film*. Columbus: Ohio State University Press.
- Davis, L.J. (1995). *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body*. New York: Verso.
- Davis, L.J. (2002). *Bending Over Backwards: Disability, Dismodernism and Other Difficult Positions*. New York: New York University Press.
- Davis, L.J. (2006a). *The End of Identity Politics and the Beginning of Dismodernism: On Disability as an Unstable Category*. W: L.J. Davis (red.), *The Disability Studies Reader* (2nd edition). New York: Routledge.
- Davis, L.J. (red.) (2006b). *The Disability Studies Reader* (2nd edition). New York: Routledge.
- Davis, L.J. (2017). *The Ghettoization of Disability: Paradoxes of Visibility and Invisibility in Cinema*. W: A. Waldschmidt, H. Berressem, M. Ingwersen (red.), *Culture – Theory – Disability: Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Derra, A. (2007). *Podstawowe pojęcia fregowskiej semantyki. Frege jako ojciec współczesnej filozofii języka*. „Studia Semiotyczne” 26, 263–277.
- Derrida, J. (1999). *O gramatologii*. Tłum. B. Banasiak. Warszawa: Wydawnictwo Officyna.
- Derrida, J. (2004). *Pismo i różnica*. Tłum. K. Kłosiński. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Derrida, J. (2007). *Pozycje*. Tłum. A. Dziadek. Katowice: Wydawnictwo FA-art.
- Dijk van, T.A. (red.) (2001). *Dyskurs jako struktura i proces*. Tłum. G. Grochowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Domaradzki, J. (2015). *Medycyna j i jej metafory. O roli metafor w komunikacji lekarz–pacjent*. „Kultura i Edukacja” 109 (3), 27–46.
- Dyduch, E. (2014). *Uwarunkowania procesu kształcenia uczniów ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi*. W: J. Wyczęsany (red.), *Dydaktyka specjalna. Wybrane zagadnienia*. Gdańsk: Harmonia Universalis.
- Ellis, K. (2020). *Non-Normative Characters: Disability*. W: K. Ross, I. Bachmann, V. Cardo, S. Moorti, M. Scarcelli (red.), *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication*. DOI: 10.1002/9781119429128.iegmc172.
- Fay, B. (1987). *Critical Social Science*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Ferguson, Ph.M., Nusbaum, E. (2012). *Disability Studies: What is it and what Difference does it Make?* „Research & Practice for Persons with Severe Disabilities” 37 (2), 70–80.
- Foucault, M. (1987). *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Tłum. H. Kęszycka. Warszawa: PIW.
- Foucault, M. (1998). *Nadzorować i karać*. Tłum. T. Komendant. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Foucault, M. (1999). *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Tłum. zbiorowe. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Foucault, M. (2000). *Historia seksualności*. T. 1: *Wola wiedzy*. Tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa: Czytelnik.
- Fraser, B. (2018). *Cognitive Disability Aesthetics: Visual Culture, Disability Representations, and the (In)Visibility of Cognitive Difference*. Toronto–Buffalo–London: Toronto University Press.
- Frege, G. (1977). *Pisma semantyczne*. Tłum. B. Wolniewicz. Warszawa: PWN.
- Friedman, C. i in. (2014). “Remember Our Voices are Our Tools.” *Sexual Self-advocacy as Defined by People with Intellectual and Developmental Disabilities*. „Sexuality and Disability”, 32, 515–532. DOI: org/10.1007/s11195-014-9377-1.
- Furman, A. (2019). *Niepełnosprawni na eksport*. „Wprost” 13, 46–47.
- Gadamer, H.-G. (1979). *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Wybrał, opracował i wstępem poprzedził K. Michalski. Tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski. Warszawa: PIW.
- Gajewska, G. (2010). *Arcy-nie-ludzkie: przez science fiction do antropologii cyborgów*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Garbat, M. (2015). *Historia niepełnosprawności. Geneza i rozwój rehabilitacji, pomocy technicznych i wsparcia osób z niepełnosprawnościami*. Gdynia: Novae Res.
- Garbat, M. (2017). *Spółeczny wymiar niepełnosprawności w teoriach ekonomii*. „Studia Oeconomica Posnaniensia” 10 (5), 63–84.
- Garland-Thomson, R. (1997). *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Literature and Culture*. New York: Columbia University Press.
- Garland-Thomson, R. (2002). *Integrating disability, transforming feminist theory*. „NWSA Journal” 14 (3), 1–32.

- Garland-Thomson, R. (2011). *Misfits: a feminist materialist disability concept*. „Hypatia” 26 (3), 591–609.
- Garland-Thomson, R. (2020). *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym*. Tłum. K. Ojczyńska. Warszawa: Fundacja Teatr 21.
- Ghai, A. (2001). *Marginalization and Disability: Experiences from the Third World*. W: M. Priestley (red.), *Disability and the Life Course*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ghai, A. (2002). *Disabled Women: An Excluded Agenda of Indian Feminism*. „Hypatia” 17 (3), 49–66.
- Giddens, A. (2003). *Stanowienie społeczeństwa. Zarys teorii strukturacji*. Tłum. S. Amsterdamski. Poznań: Wydawnictwo Zys i S-ka.
- Giroux, H.A. (2002). *Breaking into the Movies: Film and Culture Politics*. Malden–Oxford: Blackwell Publishing.
- Głowiński, M. i in. (1995). *Podręczny słownik terminów literackich*. Warszawa: Wydawnictwo Open.
- Głowiński, M., T. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, (1991). *Zarys teorii literatury*. Warszawa: WSiP.
- Gnitecki, J. (1996). *Elementy metodologii badań w pedagogice hermeneutycznej*. Zielona Góra: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- Godlewska-Byliniak, E., Lipko-Konieczna, J. (2017a). *Otwieranie pola*. W: E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna (red.), *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*. Warszawa: Fundacja Teatr 21.
- Godlewska-Byliniak, E., Lipko-Konieczna, J. (red.) (2017b). *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*. Warszawa: Fundacja Teatr 21.
- Goffman, E. (2005). *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*. Tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Goodley, D. (2011). *Disability Studies: An Interdisciplinary Introduction*. London: Sage Publications Ltd.
- Goodley, D. (2014). *Dis/ability Studies. Theorising disablism and ableism*. London: Routledge.
- Goodley, D. (2017). *Disability Studies: An Interdisciplinary Introduction* (2nd edition). London: Sage Publications Ltd.
- Goodley, D., Lawthom, R., Runswick-Cole, K. (2014). *Posthuman Disability Studies*. „Subjectivity” 7 (4), 342–361. DOI: 10.1057/sub.2014.15.
- Górska, D. (2014). *Zaburzenia osobowości w paradygmacie poznawczym*. W: L. Cierpiątkowska, E. Soroko (red.), *Zaburzenia osobowości. Problemy diagnozy klinicznej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Groom, W. (1998). *Forrest Gump*. Tłum. J. Leliwa. Poznań: Wydawnictwo Zys i S-ka.
- Gunia, A. (2017). *Transhumanistyczna doskonałość*. „Filozofuj” 18 (6), 6–8.

- Gunning, T. (1990). *The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectators and Avant-Garde*. W: T. Elsaesser (red.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute.
- Gunning, T. (2004). *An Aesthetics of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*. W: L. Braudy, M. Cohen (red.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York–Oxford: Oxford University Press.
- Guter, B. (2004). *Preface*. W: B. Guter, J.R. Killacky (red.), *Queer Crips. Disabled Gay Men and Their Stories*. New York–London–Oxford: Harrington Park Press, An Imprint of The Haworth Press. Inc.
- Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Haraway, D. (2003). *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*. Tłum. S. Królak, E. Majewska. „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 3 (1), 49–87.
- Hartman, J. (2018). *Władza i kalectwo*. „Polityka” 3162 (22), 104.
- Hassan, I. (1977). *Prometheus as performer: Towards a posthumanist culture?* „Georgia Review” 31, 830–850.
- Hayles, N.K. (1999). *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago–London: The University of Chicago Press.
- Helman, A., Madej, A. (red.) (1985) *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Hendrykowski, M. (1994). *Słownik terminów filmowych*. Poznań: Wydawnictwo Ars Nova.
- Hendrykowski, M. (1999). *Język ruchomych obrazów*. Poznań: Wydawnictwo Ars Nova.
- Hołub, J. (2018). *Żeby umarło przede mną. Opowieści matek niepełnosprawnych dzieci*. Warszawa: Wydawnictwo Czarne.
- Hughes, B. (2012). *Civilising Modernity and the Ontological Invalidation of Disabled People*. W: D. Goodley, B. Hughes, L. Davis (red.), *Disability and Social Theory. New Developments and Directions*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Hughes, B., Paterson, K. (1997). *The social model of disability and disappearing body: towards sociology of impairment*. „Disability and Society” 12 (3), 325–340.
- Huxley, J. (1968). *Transhumanism*. „Journal of Humanistic Psychology” 8 (1), 73–76.
- Iwanicka, B., Iwanicki, J. (2018). *Kultura Głuchych a technologie wspomagające słyszenie. Między cyborgizacją a luddyzacją osób z wadami słuchu*. „Kultura Współczesna” 102 (3), 131–145. DOI: [org/10.26112/kw.2018.102.11](https://doi.org/10.26112/kw.2018.102.11).
- Jaworska-Witkowska, M. (2009). *Ku kulturowej koncepcji pedagogiki. Fragmenty i ogarnięcie*. Kraków: Impuls.
- Kijak, R. (2014). *Seksualność człowieka z niepełnosprawnością intelektualną a rodzina*. Warszawa: PZWŁ.
- Kijak, R. (2017). *Dorośli z głębszą niepełnosprawnością intelektualną jako partnerzy, małżonkowie i rodzice*. Kraków: Impuls.

- Kijak, R. (2019). *Rodzice z niepełnosprawnością intelektualną*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kleege, G. (2006). *Blindness and Visual Culture. An Eye Witness Account*. W: L.J. Davis (red.), *The Disability Studies Reader* (2nd edition). New York: Routledge.
- Kochanowski, J. (2009). *Spektakl i wiedza. Perspektywa społecznej teorii queer*. Łódź: Wydawnictwo Wschód-Zachód.
- Kolárová, K. (2014). *The Inarticulate Post-Socialist Crip: On the Cruel Optimism of Neo-liberal Transformations in the Czech Republic*. „Journal of Literary & Cultural Disability Studies” 8 (3), 257–274.
- Konstańczak, S. (2016). *Doskonałość jako problem moralny w pracach Władysława Tatar-kiewicza*. „Sofia” 16, 157–176.
- Kosiński, J. (2010). *Wystarczy być*. Tłum. J. Wroniak-Mirkowicz. Warszawa: Albatros.
- Krassowski, M. (1994). *Leksykon terminów literackich*. Warszawa: Wydawnictwo Twój Styl.
- Krause, A. (2009). *Iluzja dydaktycznej sprawczości – profesjonalizacja niekompetencji*. W: L. Huryło, D. Klus-Stańska, M. Łojko (red.), *Paradygmaty współczesnej dydaktyki*. Kraków: Impuls.
- Krause, A. (2019). *Paradygmaty dydaktyki i ich implikacje dla pedagogiki specjalnej – odsłona pierwsza*. „Niepełnosprawność. Dyskursy Pedagogiki Specjalnej” 33, 11–25.
- Kruszelnicki, M. (2008). *Drogi francuskiej heterologii*. Wrocław: Wydawnictwo Dolno-śląskiej Szkoły Wyższej.
- Kruszelnicki, W. (2016). *Henry Giroux, studia kulturowe i krytyka filmowa, czyli pytania o granice między pedagogiką krytyczną a moralistyką*. „Forum Pedagogiczne” 2, cz. 2, 243–260.
- Książek-Szczepanikowa, A. (1999). *Od obrazka do wideoklipu. Integracja tekstowa w kształceniu literackim na poziomie podstawowym*. Kielce: Wydawnictwo Pedagogiczne ZNP.
- Kuppers, P. (2014). *Studying Disability Arts and Culture. An Introduction*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kuppers, P. (2017). *Dekonstrukcja obrazów: performatywność niepełnosprawności*. W: E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna (red.), *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*. Warszawa: Fundacja Teatr 21.
- Kwai-sang, M. i in. (2009). *Exploring Sexuality and Sexual Concerns of Adult Persons with Intellectual Disability in a Cultural Context*. „The British Journal of Developmental Disabilities” 109 (55), 97–108. DOI: org/10.1179/096979509799103089.
- Lipski, A. (2018). *Problem osób niepełnosprawnych w warunkach dyskursu ekonomii neoliberalnej*. „Problemy Edukacji, Rehabilitacji i Socjalizacji Osób Niepełnosprawnych” 27 (2), 29–59.
- Lorde, A. (1984). *Sister outsider*. New York: Ten Speed Press.
- Łotman, J. (1976). *Problem przestrzeni artystycznej*. Tłum. J. Faryno. „Pamiętnik Literacki” 67 (1), 213–226.

- Łotman, J. (1999). *Kultura i eksplozja*. Tłum. B. Żyłko. Warszawa: PIW.
- Łotman, J. (2008). *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*. Tłum. B. Żyłko. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Mackenzie, C., Stoljar, N. (red.) (2000). *Relational Autonomy: Feminist Perspectives on Autonomy, Agency, and the Social Self*. New York: Oxford University Press.
- Mackiewicz, M. (2018). *Kulturowe przedstawienia seksualności osób niepełnosprawnych: zarys problematyki*. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 10 (1), 71–83. DOI: 10.24917/20837275.10.1.6
- Markowski, M.P. (1999). *Anty-Hermes* [Posłowie]. W: M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Tłum. zbiorowe. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Marks, D. (1999a). *Disability: Controversial Debates and Psychosocial Perspectives*. London: Routledge.
- Marks, D. (1999b). *Dimensions of oppression: theorizing the embodied subject*. „Disability & Society” 14 (5), 611–626.
- Marshall, J.D. (2001). *A critical theory of the self: Wittgenstein, Nietzsche, Foucault*. „Studies in Philosophy and Education” 20, 75–91.
- McGowan, T. (2008). *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*. Tłum. i wstęp K. Mikurda. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- McRuer, R. (2006a). *Crip Theory. The Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: New York University Press.
- McRuer, R. (2006b). *Compulsory Able-Bodiedness and Queer/Disabled Existence*. W: L.J. Davis (red.), *The Disability Studies Reader* (2nd edition). New York: Routledge.
- McRuer, R. (2006c). *We Were Never Identified: Feminism, Queer Theory, and a Disabled World*. „Radical History Review” 94, 148–154. DOI: 10.1215/01636545-2006-94-148.
- McRuer, R. (2010). *Neoliberal Risks. 'Million Dollar Baby', 'Murderball', and Anti-National Sexual Positions*. W: S. Chivers, N. Markotić (red.), *The Problem Body. Projecting Disability on Film*. Columbus: Ohio State University Press.
- McRuer, R. (2012). *Afterword*. „Bioethical Inquiry” 9, 357–358.
- McRuer, R., Wilkerson, A. (2003). *Crippling the (queer) nation*. „GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies” 9 (1–2), 1–23.
- Melosik, Z. (1994). *Poststrukturalizm i społeczeństwo (refleksje nad teorią M. Foucaulta)*. W: J. Brzeziński, L. Witkowski (red.), *Edukacja wobec zmiany społecznej*. Poznań–Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Mintz, S.B. (2002). *Invisible disability: Georgina Kleege's Sight Unseen*. W: K.Q. Hall (red.), *Feminist Disability Studies. Special issue*. „NWSA Journal” 14 (3), 155–177.
- Mitchell, D.T., Snyder, S.L. (2015). *The Biopolitics of Disability: Neoliberalism, Ablenationalism, and Peripheral Embodiment*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Mitchell, D., Snyder, S. (2000). *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Mitchell, D., Snyder, S. (2006). *Narrative prosthesis and the materiality of metaphor*. W: L.J. Davis (red.), *The Disability Studies Reader* (2nd edition). New York: Routledge.

- Mitchell, D., Snyder, S. (red.) (1997). *The Body and Physical Difference: Discourse of Disability*. New York: Verso.
- Mitrowski, G. (1993). *Transcendentalne kategorie filozofii: prawda, dobro, piękno*. „Folia Philosophica” 11, 63–74.
- Nocella II, A.N., Bentley, J.K., Duncan, J.M. (red.) (2012). *Earth, Animal, and Disability Liberation. The rise of the eco-ability movement*. New York: Peter Lang Publishing.
- Nocella II, A.N., George, A.E., Lupinacci, J. (red.) (2019). *Animals, Disability, and the End of Capitalism Voices from the Eco-ability Movement*. New York: Peter Lang Publishing.
- Norden, M.F. (1994). *The Cinema of Isolation: A History of Physical Disability in the Movie*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Nycz, R. (2006). *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*. W: M.P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury*. Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Olechowska, A. (2019). *Specjalne potrzeby edukacyjne w urzędowym dyskursie pedagogicznym*. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej.
- Oliver, M. (1983). *Social Work with Disabled People*. Basingstoke: Macmillan.
- Oliver, M. (1990). *The Politics of Disablement*. Basingstoke: Macmillan.
- Otto, W. (2012). *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie*. Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Otto, W. (2018). *Strategia pośrednika w ukazywaniu niepełnosprawności na ekranie w kontekście rozwoju techniki filmowej i języka ruchomych obrazów*. „Kultura Współczesna” 102 (3), 42–58. DOI: [org/10.26112/kw.2018.102.04](https://doi.org/10.26112/kw.2018.102.04).
- Palmer, M. (2011). *Disability and Poverty: A Conceptual Review*. „Journal of Disability Policy Studies” 21 (4), 210–218.
- Paul, R., Elder, L. (2006). *The Miniature Guide to Critical Thinking: Concepts and Tools*. Dillon Beach: Foundation for Critical Thinking.
- Płazewski, J. (2001). *Historia filmu*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Podgórska-Jachnik, D. (2013). *Deprecjacja osób z niepełnosprawnością za pośrednictwem mediów*. W: Z. Gajdzica (red.), *Człowiek z niepełnosprawnością w rezerwacie przestrzeni publicznej*. Kraków: Impuls.
- Podgórska-Jachnik, D. (2016). *Studia nad niepełnosprawnością (Disability Studies) i ruch włączający w społeczeństwie jako konteksty edukacji włączającej*. „Problemy Edukacji, Rehabilitacji i Socjalizacji Osób Niepełnosprawnych” 22 (1), 16–33.
- Podgórska-Jachnik, D. (2018). *(Nie)pełnosprawność a (nie)samodzielność w kontekście autonomii relacyjnej*. „Niepełnosprawność. Dyskursy Pedagogiki Specjalnej” 4 (32), 57–71.
- Popiel, A., Pragłowska, E. (2008). *Psychoterapia poznawczo-behawioralna. Teoria i praktyka*. Warszawa: Wydawnictwo Paradygmat.
- Przegalińska, A. (2017). *Post-humanizm. Człowiek, czyli każdy*. „Polityka. Niezbędnik Inteligenta” 1, 93–95.

- Ray, S.J., Sibara, J. (red.) (2017). *Disability Studies and the Environmental Humanities: Toward an Eco-Crip Theory*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Reeve, D. (2012). *Cyborgs, Cripples and iCrip: Reflections on the Contribution of Haraway to Disability Studies*. W: D. Goodley, B. Hughes, L. Davis (red.), *Disability and Social Theory. New Developments and Directions*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Ridley, M. (2011). *The Rational Optimist: How Prosperity Evolves*. London: Fourth Estate.
- Rosner, K. (1991). *Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger, Gadamer, Ricoeur*. Warszawa: PIW.
- Runswick-Cole, K. (2011). *Etnography*. W: P. Banister, G. Bunn i in., *Qualitative Methods in Psychology: A Research Guide*. Berkshire–New York: Open University Press.
- Russell, T. (2002). *What disability civil rights can not do: Employment and political economy*. „Disability and Society” 17 (2), 117–135.
- Russell, T. (2019). *The political economy of disability*. W: K. Rosenthal (red.), *Capitalism and Disability. Selected Writings by Marta Russell*. Chicago: Haymarket Books.
- Rutka, E. (2018). *Doskonałość jako kategoria pedagogiczna. Poszukiwania w obszarze pism polskich neotomistów*. „Polska Myśl Pedagogiczna” 4, 151–161.
- Rzeźnicka-Krupa, J. (2007). *Komunikacja – edukacja – społeczeństwo. O dyskursie dzieci z niepełnosprawnościami intelektualną*. Kraków: Impuls.
- Rzeźnicka-Krupa, J. (2009a). *Niepełnosprawność i świat społeczny. Szkice metodologiczne*. Kraków: Impuls.
- Rzeźnicka-Krupa, J. (2009b). *Inny w edukacji – transmisyjne i interpretacyjne podejście do uczenia (się) w kontekście pytań o edukację osób niepełnosprawnych*. W: L. Huryło, D. Klus-Stańska, M. Łojko (red.), *Paradygmaty współczesnej dydaktyki*. Kraków: Impuls.
- Rzeźnicka-Krupa, J. (2017). *Za miłosierdzie dziękujemy. Ciało – tożsamość – (nie)normatywność i performatywne strategie oporu*. W: E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna (red.), *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*. Warszawa: Fundacja Teatr 21.
- Rzeźnicka-Krupa, J. (2019a). *Edukacja i niepełnosprawność – wyrównywanie szans czy reprodukcja społecznych nierówności*. „Niepełnosprawność. Dyskursy Pedagogiki Specjalnej” 33, 52–70.
- Rzeźnicka-Krupa, J. (2019b). *Spoleczne ontologie niepełnosprawności. Ciało. Tożsamość. Performatywność*. Kraków: Impuls.
- Sahaj, T. (2013). *Niepełnosprawni i niepełnosprawność w mediach*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Rozwoju Służb Społecznych.
- Salas, L.M., Sen, S., Segal, E.A. (2010). *Critical Theory: Pathway from Dichotomous to Integrated Social Work Practice*. „Families in Society: The Journal of Contemporary Social Services” 91 (1), 91–96. DOI: 10.1606/1044-3894.3961.
- Sánchez, D.A., María Gómez-Vela, M. (2010). *Of Mute Servants, Deaf Young Ladies and other Stereotypes. People with Hearing and Language Impairments in Films*. „Journal of Medicine and Movies” 6 (2), 47–54.

- Scheler, M. (1986). *Ozjawisku tragiczności*. W: Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*. Tłum. W. Tatarkiewicz, T. Tatarkiewiczowa, R. Ingarden; wybór, przedm. i oprac. W. Tatarkiewicz. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Serlin, D. (2006). *The Other Arms Race*. W: L.J. Davis (red.), *The Disability Studies Reader* (2nd edition). New York: Routledge.
- Shakespeare, T., Watson, N. (2002). *The social model of disability: an outdated ideology?* „Research in Social Science and Disability” 2, 9–28.
- Sheffer, E. (2019). *Dzieci Aspergera. Medycyna na usługach III Rzeszy*. Tłum. S. Kędziński. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Sherry, M. (2010). *Disability Hate Crimes Does Anyone Really Hate Disabled People?* Surrey, UK: Ashgate.
- Sherry, M. (2016). *A sociology of impairment*. „Disability and Society” 31 (6), 729–744.
- Shore, S.M. (red.) (2008). *Pytaj i opowiadaj: Jak być rzecznikiem własnych potrzeb oraz ujawniać swoją diagnozę? Poradnik dla osób ze spektrum autyzmu*. Tłum. K. Przewłoka. Szczecin: Krajowe Towarzystwo Autyzmu.
- Siebers, T. (2006). *Disability Aesthetics*. „Journal for Cultural and Religious Theory” 7 (2), 63–73.
- Siebers, T. (2008). *Disability Theory*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Siebers, T. (2013). *Disability Aesthetics*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Siebers, T. (2017). *Niepełnosprawność jako forma maskarady*. Tłum. K. Ojrzyńska. W: E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna (red.), *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*. Warszawa: Fundacja Teatr 21.
- Sienkiewicz, H. (1991). *Potop*. T. I. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo.
- Snyder, S.L., Mitchell, D.T. (2010). *Body genres. An anatomy of disability in film*. W: S. Chivers, N. Markotić (red.), *The Problem Body. Projecting Disability on Film*. Columbus: Ohio State University Press.
- Snyder, S.L., Mitchell, D.T. (2006). *Cultural Locations of Disability*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sobolewska, A. (2002). *Cela. Odpowiedź na zespół Downa*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Soldatic, K., Chapman, A. (2010). *Surviving the assault? The Australian disability movement and the neoliberal workfare state*. „Social Movement Studies” 9 (2), 139–154.
- Soniewicka, M. (2015). *Transhumanizm: kilka uwag na temat filozoficznych źródeł sporu o ideę biomedycznego ulepszania moralnego*. „Ethics in Progress” 6 (1), 38–55. DOI: [org/10.14746/eip.2015.1.5](https://doi.org/10.14746/eip.2015.1.5).
- Staiger, J. (2000). *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York: New York University Press.
- Sykes, H. (2009). *The qBody Project: from lesbians in physical education to queer bodies in/out of school*. „Journal of Lesbian Studies” 13 (3), 238–254.
- Szahaj, A. (1996). *Co to jest postmodernizm?* „Ethos” 33/34, 63–78.
- Szekspir, W. (1973). *Tragedie*. Tłum. J. Paszkowski, L. Ulrich. Warszawa: PIW.

- Szkudlarek, T. (1999). *Media. Szkice z filozofii i pedagogiki dystansu*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls.
- Sztobryn-Giercuskiewicz, J. (2018). "Children of a Lesser God" or "Superheroes"? *Identity Narratives of Persons with Disabilities as University Students*. „Przegląd Socjologii Jakościowej” 14 (3), 114–125. DOI: <http://dx.doi.org/10.18778/1733-8069.14.3.07>.
- Szymczak, M. (1995). *Słownik języka polskiego*. T. III. Warszawa: PWN.
- Tajfel, H. (red.) (2010). *Social Identity and Intergroup Relations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tatarkiewicz, W. (1976). *O doskonałości*. Warszawa: PWN.
- Taylor, S. (2017). *Beasts of Burden. Animal and Disability Liberation*. New York–London: The New Press.
- Tompa, A. (2020). *Reality Makers. Hungarian Independent Theatre before and after Communism*. W: V.S. Warner, D. Manole (red.), *Staging Postcommunism: Alternative Theatre in Eastern and Central Europe after 1989*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Tremain, S. (2006). *On the Government of Disability: Foucault, Power, and the Subject of Impairment*. W: L.J. Davis (red.), *The Disability Studies Reader* (2nd edition). New York: Routledge.
- Vessas, T. (1974). *Ptaki*. Tłum. B. Hłasko. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Weiner, E. (2007). *Market Dreams: Gender, Class and Capitalism in the Czech Republic*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Wieczorkiewicz, A., Bator, J. (red.) (2007). *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl, praktyka, reprezentacja*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Wieremiej, B. (2018). *Widzialność, kompensacja i kontrola. Niepełnosprawne postacie w grach wideo*. „Kultura Współczesna” 102 (3), 98–106. DOI: [org/10.26112/kw.2018.102.08](https://doi.org/10.26112/kw.2018.102.08).
- Wilson, J.C. (2006). *(Re)Writing the Genetic Body-Text Disability, Textuality, and the Human Genome Project*. W: L.J. Davis (red.), *The Disability Studies Reader* (2nd edition). New York: Routledge.
- Wing, L. (1981). *Asperger's syndrome: a clinical account*. „Psychological Medicine” 11, 115–129, 1981. DOI: [10.1017/S0033291700053332](https://doi.org/10.1017/S0033291700053332).
- Wlazło, M. (2003). *Kształcenie literacko-kulturowe w szkole specjalnej. Dialog na lekcjach języka polskiego z uczniami niepełnosprawnymi intelektualnie w stopniu lekkim*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Wlazło, M. (2013a). *Proste myśli, trudne słowa. Z perspektywy socjopedagogicznej o wizerunku osób z niepełnosprawnością intelektualną w literaturze pięknej*. Kraków: Impuls.
- Wlazło, M. (2013b). *Rzecznictwo własnych potrzeb na przykładzie porównawczego ujęcia doświadczeń osób z zespołem Aspergera i z niepełnosprawnością intelektualną*. „Niepełnosprawność” 9, 9–16.

- Wlazło, M. (2014). *Prekariat i niepełnosprawność – o tymczasowości i niepewności edukacji, rehabilitacji, pracy i życia*. „Interdyscyplinarne Konteksty Pedagogiki Specjalnej” 6, 33–48.
- Wlazło, M. (2015). „*We własnym imieniu...*” – autonomia i samorzecznictwo osób niepełnosprawnych wobec zróżnicowanych kontekstów kultury (neo)liberalnej. „Niepełnosprawność. Dyskursy Pedagogiki Specjalnej” 19, 43–53.
- Wlazło, M. (2018). *(Pełno)sprawni są bez szans, czyli „crip studies” we współczesnym kinie*. „Niepełnosprawność. Dyskursy Pedagogiki Specjalnej” 4 (32), 168–179.
- Wlazło, M. (2019a). *Integracja jako cel inkluzji – pedagogiczne korzenie i aspekty spójności społecznej*. „Kultura i Edukacja” 123 (1), 45–57.
- Wlazło, M. (2019b). *The economics of disability and the discourse of eliminating inequalities and providing equal opportunities*. „Interdisciplinary Contexts of Special Pedagogy” 25, 35–53.
- Wlazło, M. (2020a). *Niepełnosprawność w społeczeństwie 5.0 – wizja, rzeczywistość i post-humanistyczne wątpliwości*. „Niepełnosprawność. Dyskursy Pedagogiki Specjalnej” 3 (39), 13–23.
- Wlazło, M. (2020b). *Women’s Disability Studies – Sources and Chosen Aspects of Discourse*. „Interdisciplinary Contexts of Special Pedagogy” 31, 31–44.
- Wolbring, G. (2008). *The politics of ableism*. „Development” 5 (1), 252–258.
- Wojnarowska, A. (2020). *Niepełnosprawność intelektualna i praca. Gra w/o emancypację*. Kraków: Impuls.
- Wrangham, R. (2020). *Paradoks dobra. Dlaczego jesteśmy tak dobrzy, skoro jesteśmy tak źli?* Tłum. P. Sz wajcer. Stare Groszki: Wydawnictwo CiS.
- Zakrzewska-Manterys, E., Niedbalski, J. (red.) (2016). *Samodzielni, zaradni, niezależni. Ludzie niepełnosprawni w systemie polityki, pracy i edukacji*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Zdrodowska, M. (2018). *Technologia jako narzędzie społecznej dystynkcji. Nieoczywiste relacje techniki i niepełnosprawności*. „Kultura Współczesna” 102 (3), 13–26. DOI: org/10.26112/kw.2018.102.02.
- Zespół Krajowe Towarzystwo Autyzmu. Oddział Szczecin (2008). *Projekt Rain Man Obywatel Niewidzialny*. „Dziecko Autystyczne.com” 3, 3–41.

Źródła internetowe

- A *Profitable Position*. <http://www.teart.by/en/about/archive/a-profitable-position.html>, dostęp 12.02.2021.
- Anannikova L. „*To grzebanie w bombie*”. *Będą zmiany w subwencji na kształcenie specjalne*. <https://wyborcza.pl/7,75968,26588048,to-grzebanie-w-bombie-beda-zmiany-w-subwencji-na-ksztalcenie.html>, dostęp 2.02.2021.
- Anannikova, L., Suchecka, J. (2018). *Nasz jeden procent wyłącza państwo i wprowadza rywalizację na większe „nieszczęście i cierpienie”*. Rozmowa z P. Kubickim.

- <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,23266654,nasz-jeden-procent-wyrecza-panstwo-i-wprowadza-rywalizacje.html>, dostęp 11.02.2021.
- Anna Cannings. <https://www.annacannings.com/intro.php>, dostęp 26.02.2021.
- Crip is a slang term for the words cripple*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Crip_\(disability_term\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Crip_(disability_term)), dostęp 29.01.2021.
- Crips*. <https://simple.wikipedia.org/wiki/Crips>, dostęp 29.01.2021.
- Czerkawski, P. (2016). *Uderzenie prosto w twarz. Recenzja filmu „Plac zabaw”*. <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Plac+zabaw-19384>, dostęp 20.02.2021.
- Daniel Monks. *Biography*. https://www.imdb.com/name/nm3399361/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, dostęp 14.02.2021.
- Daniel Monks talks about PULSE*. <https://www.youtube.com/watch?v=PY67NDleyiQ>, dostęp 14.02.2021.
- Eeles, M. (2019). *Tender, clever and very, very funny*. <https://cinemaaustralia.com.au/2019/05/23/review-standing-up-for-sunny/>, dostęp 14.02.2021.
- Elvis Presley w dokumencie, Stephen King oraz „Gallipoli” z młodym Melem Gibsonem. <https://wyborcza.pl/7,90535,24105363,program-tv-elvis-presley-w-dokumencie-stephen-king-oraz.html>, dostęp 14.02.2021.
- Fantasies Without Bounds for a Lothario With Limits*. <https://www.nytimes.com/2007/11/21/movies/21ever.html>, dostęp 14.02.2021.
- Hasta la vista!* <https://www.filmweb.pl/film/Hasta+la+vista-2011-636544/discussion/Et+si+tu+n%27existais+pas...,2290646>, dostęp 15.02.2021.
- It is Fine! EVERYTHING IS FINE*. http://www.crispinglover.com/it_is_fine!.htm, dostęp 10.02.2021.
- Johnson, T. (2020). *Daniel Monks and Stevie Cruz-Martin Feeling the Pulse*. <https://www.filmink.com.au/daniel-monks-stevie-cruz-martin-feeling-pulse/>, dostęp 14.02.2021.
- Kern, L. (2007). *Fantasies Without Bounds for a Lothario With Limits*. „The New York Times”. <https://www.nytimes.com/2007/11/21/movies/21ever.html>, dostęp 10.02.2021.
- Ławicka, J. (2019). *Samodzielność to nie tylko samoobsługa*. „Głos Pedagogiczny” 107. <https://www.glospedagogiczny.pl/artukul/samodzielnosc-to-nie-tylko-samoobsługa>, dostęp 3.02.2019.
- Murphy, M.J. (2017). *Making Room for Deaf Performers in Hollywood*. <https://www.nytimes.com/2017/10/27/movies/wonderstruck-deaf-actors-millicent-simmonds.html>, dostęp 11.02.2021.
- Pamuła, N., Szarota, M., Usiekniewicz, M. (2018). „*Nic o nas bez nas*”. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 10 (1), 4–12. //czasopisma.up.krakow.pl/index.php/sdc/article/view/4624, dostęp 10.02.2021.
- Perry, D.M. (2015). *Inspiration porn further disables the disabled*. <http://america.aljazeera.com/opinions/2015/6/inspiration-porn-further-disables-the-disabled.html>, dostęp 10.02.2021.

- Pietrzyk, M. (2009). *Pociągająca niedoskonałość*. <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Adam-9216>, dostęp 22.02.2021.
- Pulse*. <https://www.imdb.com/title/tt4161036/>, dostęp 14.02.2021.
- Quinlan, M.M., Bates, B.R. (2014). *Unsmoothing the Cyborg: Technology and the Body in Integrated Dance*. „Disability Studies Quarterly” 34, 4. <https://dsq-sds.org/article/view/3783/3792>, dostęp 27.05.2020.
- Realizing Society 5.0*. https://www.japan.go.jp/abenomics/_userdata/abenomics/pdf/society_5.0.pdf, dostęp 25.05.2020.
- Schouweiler, S. (2013). *Crispin Glover's Latest Flick: Are You Really Sure It Is Fine?* <https://walkerart.org/magazine/crispin-glovers-latest-shock-flick-are-you-really-sure-it-is-fine>, dostęp 10.02.2021.
- Słowik, K. *PIS szykuje kolejną rewolucję w szkole. Kto będzie diagnozował problemy uczniów?* https://wyborcza.pl/7,75398,26732025,pis-szykuje-kolejna-rewolucje-w-szkole-oszczedza-na-diagnozie.html#S.main_topic-K.C-B.1-L.1.duzy:undefined, dostęp 2.02.2021.
- Sobolewski, T. (2010). *Każdy krytykiem? Rozmowa z udziałem Tomasza Cyza, Juliusza Kurkiewicza, Andy Rottenberga, Tadeusza Sobolewskiego i Jakuba Sochy*. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1398-kazdy-krytykiem.html>, dostęp 17.02.2021.
- Strójwąg, A. (2019). „Samotna” stygmatyzuje, „samodzielna” wymusza bycie dzielny. *Mamy problem z matkami wychowującymi w pojedynkę*. <https://www.wysokieobcasy.pl/Instytut/7,163393,25207007,samotna-stygmatyzuje-samodzielna-wymusza-bycie-dzielnym.html?disableRedirects=true>, dostęp 20.02.2021.
- Taniec na wodzie*. <https://www.filmweb.pl/film/Taniec+na+wodzie-1992-10995/discussion/9+10,2909246>, dostęp 26.02.2021.
- Teatr: Justyna Sobczyk i Teatr 21 z Paszportem POLITYKI*. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/2100295,1,teatr-justyna-sobczyk-i-teatr-21-z-paszportem-polityki.read>, dostęp 27.01.2021.
- The Problem Body: Projecting Disability on Film*. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1kgqwc5>, dostęp 14.02.2021.
- Urbacki, R. (2012). *Za miłosierdzie dziękujemy*. Rozmowę przeprowadzili M. Konarzewska, P. Pacewicz. https://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,11344392,Rafal_Urbacki_Za_milosierdzie_dziekujemy.html, dostęp 31.01.2021.
- Weseli, A. (2010). *UFA to TAO*. „InterAlia” 5. http://interalia.org.pl/pl/artykuly/2010_5/04_ufa_to_tao.htm, dostęp 12.01.2021.
- WHEELCHAIRGUY*. www.iamwheelchairguy.com, dostęp 14.02.2021.
- Wright State to host conference on sexuality and disability. <https://webapp2.wright.edu/web1/newsroom/2015/09/30/wright-state-to-host-conference-on-sexuality-and-disability/>, dostęp 28.06.2021 [pierwotnie: <https://www.wright.edu/event/sex-disability-conference/crip-theory>, dostęp 27.04.2019].

Constituting im/perfection

Transformations and perspectives of the cultural model of disability on the example of film art

Summary

There two main theoretical assumptions of the considerations presented in this critical essay. The first one is taken from Lennard Davis's conception of "enforcing normalcy". The second one is "narrative prosthesis" – the crucial term and theory of the cultural model of disability, introduced and explained by David Mitchell and Sharon Snyder. Those two influential theoretical approaches in the area of critical cultural disability studies are the background of the author's review of the transformations and perspectives of the cultural model of disability. The analyses presented in this text are based on the contextual review of feature films in which the motive of disability is treated as the set of meaningful cultural, social and political features.

"Stating of im/perfection" is the result of subjective reflection concerning the essence and meaning of disability as the motive which is commonly present in film art. Disability is understood both as a "cultural concept" (Goodley) and the sign system, which differentiates and marks bodies and minds (Garland-Thomson). The semiotic approach in cultural disability studies allows contextual comparison of different texts of culture. On the other hand – the concept of "enforcing normalcy" allows research concerning disability as the effect of the cultural production of normalcy and abnormality. The principle of "producing" disabled bodies is based on the assumption that all positive meanings have been appropriated by linguistic signs consistent with the semantics of the norm.

The first chapter focuses on the crystallization of the cultural model of disability and the analytical and critical potential of crip studies. The issue of constructing binary systems defining human functioning in the context of forced imposed normality was also discussed. The second chapter transfers the discussed considerations to the analysis of cultural texts, with explanations on the

way of understanding and using criticality in general theoretical terms and within the framework of the critique of cultural texts. Thus, the difference between the study of the text of culture and the study of a given phenomenon as a component of a given work was indicated. The history and theory of the film were thus introduced in the context of the new art's rapid focus on the peculiarities of the human body and mind. The last chapter is an authorial analysis of selected films, divided into five points, using a critical approach of cultural studies about disability. This study is not a report of rigorously theoretically and methodologically planned and implemented research. Rather, the opportunities created by the critical essay was used, which the presented text is as a whole.

The disabled body most often serves extreme representations, i.e., between the full physical dependence and mental dominance, and the overcompensatory supercrip in the biographical and moral version of inspiration porn or comic book superheroism, which most abundantly transforms the motives of cyborgization and hybridization of the human body. Constituting im/perfection seems to be an invariably attractive constructive model, the dominant version of the narrative prosthesis supporting the objectifying discourses of disability in the artistic space. The situation is, therefore, most often such that it is cinema that takes advantage of the disability, constantly transforming its metaphorical extent, and not people with disabilities use cinema as an art that enables the expression of resistance and the construction of subjective, conscious identity.



71-101 Szczecin, ul. Mickiewicza 64
tel. 91 444 20 06, 91 444 20 09
e-mail: wydawnictwo@usz.edu.pl
www.wn.usz.edu.pl

ISBN 978-83-8419-104-0 (online)
ISBN 978-83-7972-478-9 (print)



9 788379 724789