

ADAM CYBULSKI

„KŁOPOTLIWE” CIAŁA

STRATEGIE PRZEDSTAWIANIA
FIZYCZNEJ „ANORMALNOŚCI”
WE WSPÓŁCZESNYM FILMIE FIKCJI

FILMO!ZNAWCY



„KŁOPOTLIWE” CIAŁA

REDAKCJA SERII WYDAWNICZEJ
„FILMO!ZNAWCY”

PWSFTviT

prof. dr hab. Jolanta Dylewska (współprzewodnicząca Komitetu Redakcyjnego)
dr Piotr Mikucki, dr Anna Zarychta

UNIwersytet Łódzki

prof. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński (współprzewodniczący Komitetu Redakcyjnego)
prof. dr hab. Tomasz Kłys, prof. dr hab. Piotr Sitarski

**Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi**



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

ADAM CYBULSKI

„KŁOPOTLIWE” CIAŁA

STRATEGIE PRZEDSTAWIANIA
FIZYCZNEJ „ANORMALNOŚCI”
WE WSPÓŁCZESNYM FILMIE FIKCJI

FILMO!ZNAWCY

Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi



Łódź 2021



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Adam Cybulski – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej
Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Piotr Zwierzchowski

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Bogusława Kwiatkowska

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Anna Jakubczyk

PROJEKT OKŁADKI

Monika Rawska

Na okładce wykorzystano grafikę

<https://www.flickr.com/photos/cine-concert/16918749477/in/album-72157653481317428/>

© Copyright by Adam Cybulski, Łódź 2021

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2021

© Copyright for this edition by Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera, Łódź 2021

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo
Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera
Wydanie I. W.10349.21.0.M

Ark. wyd. 12,1; ark. druk. 13,5

ISBN 978-83-8220-624-1

e-ISBN 978-83-8220-625-8

ISBN PWSFTviT 978-83-65501-99-8

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 665 58 63

Spis treści

Wstęp	7
Rozdział I. Ustalenia metodologiczne i teoretyczne	13
Stan badań	13
Strategia narracyjna	23
Dominanty diegetyczne i estetyka zdumienia	27
Voyeuryzm jako pojęcie wskazujące na modalność narracji	32
Zaangażowanie w postać	35
Rozdział II. Kulturowe dyskursy o niepełnosprawności	41
Późna nowożytność: norma, dyskurs	42
XX wiek: instytucje, piętno	49
XXI wiek: <i>dismodernism</i> , starość, seksualność	57
Rozdział III. „Anormalne” ciało jako osobliwość i źródło humoru. Lata 1898–1918	63
Autentyczność a udawanie. Problemy z pierwszym filmem przedstawiającym „anormalne” ciało	65
Inne osobliwości wczesnego kina	72
Podsumowanie	76
Rozdział IV. Demonizowanie „anormalnego” ciała. Lata 1918–1946	79
„Anormalne” ciało jako symptom „ułomności” moralnej	79
Złoczyńcy w cyrku	85
Podsumowanie	90
Rozdział V. Konteksty wojenne i heroizacja „anormalności”. Lata 1946–1980	93
Rozdział VI. Człowiek słoń. Dialog z historią	109
Rozdział VII. Strategia sentymentalno-afirmatywna. Uwagi o „superkalekach” i pozytywnej interpretacji „anormalności”	121
Rekontekstualizacja i zaangażowanie w postać	123
Uwznioślenie	134
Podsumowanie: atut piętna	138

Rozdział VIII. Strategia voyeurystyczna. Podglądanie codzienności	143
Zwyczajne historie	143
Dystans	147
Bezruch: nie działające ciało, nie działająca postać	149
Autentyczność	151
Podglądanie zasadą organizującą strukturę narracyjną	155
Podsumowanie	157
Rozdział IX. Strategia panoptyczna. O estetyce współczesnego <i>freak show</i>	159
<i>Skrawki</i>	161
<i>Julien Donkey-Boy</i>	168
Podsumowanie	174
Rozdział X. Strategia metatekstualna. Film opowiada o konwencjach przedstawiania „anormalnego”	177
<i>Filmowy zawrót głowy. Opowiadanie</i>	180
<i>Jeremy the Dud</i>	183
<i>Uwięzieni</i>	187
Podsumowanie	190
Zakończenie	193
Bibliografia	197
Filmografia	207
Nota edytorska	211
Indeks osób	213

Wstęp

Ciało „anormalne” – rozumiane jako niesprawne, zdeformowane czy w jakiś sposób odstające od powszechnie przyjętej normy – jest obecne w obrazach filmowych od początków kinematografii. Odmienność fizyczna, jako źródło wyrazistych wrażeń estetycznych, stanowi właściwość niezwykle symptomatyczną w perspektywie wizualności i widowiskowości samego medium. O jednostkach chromych, monstrach czy zdeformowanych zwłokach za św. Augustynem wspomina nawet Tom Gunning, pisząc o „pożądliwości oczu”¹ – utożsamianej przez historyka filmu z leżącą u podstaw kina „estetyką zdumienia”². „Jako medium wizualne kino używa obrazów, by pokazać bohaterów, a zatem fizyczne i emocjonalne «kalectwo» połączyło się z nim w sposób naturalny”³, przekonują z kolei Colin Barnes i Geof Mercer, przedstawiciele studiów nad niepełnosprawnością (ang. *disability studies*).

Punktem wyjścia moich badań było zwrócenie uwagi na pewną lukę w dyskursie naukowym powiązany z interesującym mnie zagadnieniem. Próbując wyjść naprzeciw obecnym w badaniach nad kulturą tendencjom do opisywania cielesności nienormatywnej i dysfunkcyjnej, pragnę zaproponować własną perspektywę badawczą (różniącą się od ideologicznych, bioetycznych, socjologicznych czy pedagogicznych ujęć, które zdają się dominować w literaturze⁴) i niniejszą rozprawę poświęcić przede wszystkim optyce estetycznej. W centrum moich zainteresowań znajduje się sam tekst filmowy – jego organizacja formalna, rozwiązania narracyjne i konstrukcja postaci. Główne pytanie, jakie stawiam sobie w pracy, dotyczy ewentualnych związków pomiędzy zagadnieniem widocznej odmienności ciała a językiem filmu fikcjonalnego (strukturą,

¹ Augustyn, *Wyznania św. Augustyna*, tłum. M. Bohusz-Szyszek, Wilno: Nakł. księgarni Józefa Zawadzkiego 1912, s. 223.

² Tom Gunning, *An Aesthetic of Astonishment. Early Film and the (In)Credulous Spectator*, [w:] *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, ed. L. Braudy, M. Cohen, Oxford: Oxford University Press 2009, s. 745.

³ Colin Barnes, Geof Mercer, *Niepełnosprawność*, tłum. P. Morawski, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2008, s. 116.

⁴ Więcej na ten temat w rozdziale I niniejszej rozprawy.

środkami wyrazowymi, sposobami budowania znaczeń, komunikacją z widzem). Wstępne opracowanie materiału audiowizualnego pozwoliło na postawienie tezy, iż takie związki można w istocie dostrzec. Głównym przedmiotem badań jest film współczesny, a ich celem – przygotowanie szczegółowego studium narracyjnych strategii oraz technik opowiadania o jednostkach, których ciała nie mieszczą się w utrwalonych kulturowo definicjach zdrowia czy normy.

Już we wstępie powinienem jednak podkreślić, że niniejsza rozprawa nie zawiera pełnego wykazu współczesnych realizacji traktujących o „niecodziennych” ciałach, a zaproponowana przeze mnie typologia trybów opowiadania nie obejmuje co najmniej dwóch istotnych – i zresztą szeroko już opisanych w dyskursie naukowym – obszarów popkultury. Jeden z nich związany jest z chętnie podejmowaną przez utwory gatunku science-fiction tematyką *body/human enhancement*. Nurt ten egzemplifikują między innymi *RoboCop* (1987, reż. Paul Verhoeven), *Avatar* (2009, reż. James Cameron) oraz *Ulepszenie* (*Upgrade*, 2018, reż. Leigh Whannell), których początkowo sparaliżowani i unieruchomieni protagoniści, dzięki udogodnieniom techniki właściwym futurystycznym wizjom świata, stają się paradoksalnie nad wyraz sprawni. Drugi z kolei, stanowiący podgatunek horroru, reprodukuje przebrzmiały już dzisiaj stereotyp „złego niepełnosprawnego”. Dzieła pokroju *Potwora na zamku* (*Castle Freak*, 1995, reż. Stuart Gordon), *Drogi bez powrotu* (*Wrong Turn*, 2003, reż. Rob Schmidt), *Topora* (*The Hatchet*, 2006, reż. Adam Green) czy *Freakshow* (2007, reż. Drew Bell) posługują się lejtmotywywem „monstrualnej defiguracji”⁵, przypominając o typowych dla kina grozy lat dwudziestych i trzydziestych sposobach tworzenia łącz asocjacyjnych pomiędzy kategoriami aksjologicznymi a defektem fizycznym. W ujęciach transhumanistycznym i demonizującym pole znaczeniowe sprzężone z kategorią „nieprawidłowego” ciała zostaje zatem wzięte w wyraźny cudzysłów ikonografii gatunku.

Omówienie wspomnianych obszarów wykraczałoby poza jeden z przewodnich tematów pracy, jakim jest wskazanie strategii narracyjnych w filmach traktujących o niepełnosprawnościach, których konstrukcje biologiczne oraz społeczne silnie odwołują się do reguł prawdopodobieństwa i porządku zewnątrztekstowego. Przyglądam się bohaterom naznaczonym między innymi deformacjami, karłowatością, albinizmem, porażeniem mózgowym, paralizem ciała czy też bliznami, sportretowanym

⁵ Posługuję się w tym miejscu terminem zaproponowanym przez Wojciecha Sitka. Zob. Wojciech Sitek, *Od demonizowanych dziwolągów do „kulawych aniołów”, [w:] Transgresyjne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2013, s. 170.

w utworach, których fabuły i światy przedstawione nie są poddane fantastycznej hiperbolizacji, właściwej konwencji science-fiction oraz horroru.

Podkreślić należy także fakt, iż przedmiotem analizy są przede wszystkim teksty filmowe powstałe w obszarze szeroko pojętej kultury zachodniej: amerykańskie oraz europejskie, a szerszą perspektywę, w której osadzam refleksję nad nimi, wyznaczają anglosaskie teorie i modele niepełnosprawności oraz nurty *disability studies*, a także wybrane propozycje z francuskiej filozofii i krytyki literackiej. Decyzje te podyktowały, z jednej strony, chęć wskazania wpływu refleksji Francuzów, w szczególności propozycji Michela Foucaulta, na anglojęzyczne badania nad niepełnosprawnością, z drugiej – sam dobór materiału filmowego do analizy oraz próba wypracowania przestrzeni do dyskusji na temat innych interpretacji utworów audiowizualnych bezpośrednio mnie interesujących (przedmiotem analiz wielu amerykańskich przedstawicieli *disability studies* zorientowanych na kulturowe reprezentacje jest przecież kino hollywoodzkie, silnie utrwalone w świadomości międzynarodowej widowni).

Zapewne doprecyzowania w tym miejscu wymaga problem definiowania przeze mnie pojęcia ciała „anormalnego”. Odwołując się do – z jednej strony – koncepcji interakcjonizmu symbolicznego Ervinga Goffmana, przedstawionej między innymi w rozprawie *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*⁶, oraz teorii mimetyczno-ofiarniczej René Girarda⁷, a z drugiej – refleksji Gunninga na temat natury medium filmowego⁸, centralne zagadnienie moich badań rozumiem jako ciało obarczone widoczną różnicą; jako konstrukt niemieszczący się w normie determinującej powszechnie akceptowane reprezentacje ciała, a także komunikat wpływający w sposób zasadniczy na doznanie wzrokowe, znamienne zarówno dla interakcji społecznej, ale i wizualności samego kina. W ujęciach Goffmana oraz Girarda piętno, stygmat inności, cechy ofiarnicze są kategoriami pojmywanymi szeroko – jako deprecjonujące, a zarazem relatywne odróżnienie od większości społeczeństwa. Dewiantem czy kozłem ofiarnym może być przedstawiciel mniejszości etnicznej, innowierca, były skazaniec czy pacjent szpitala psychiatrycznego. I choć w odczuciu obu badaczy istnieją pewne uniwersalne cechy ofiarnicze (atrybuty, które w szczególności narażają jednostkę na sankcje społeczne – jest takim atrybutem właśnie widoczna różnica ciała), wykładnie Goffmana i Girarda pozostają elastyczne, a przez to wydały mi się szczególnie użyteczne w obliczu liberalnego zestawiania przeze mnie filmów traktujących o tak różnych odstępstwach

⁶ Erving Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, wstęp do wydania polskiego J. Tokarska-Bakir, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 2005.

⁷ René Girard, *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1991.

⁸ T. Gunning, dz. cyt.

od normy, jak zaburzenia motoryczne, deformacje czy albinizm. Przyjęcie takiego rozumienia „anormalności” fizycznej wiąże się zresztą z koniecznością wskazania istotnych – a zarazem inspirujących mnie – stanowisk z obszaru teorii naznaczania społecznego oraz uwag o kształtowaniu się dyskursów piętnowania w ramach „upośledzającego” społeczeństwa. Refleksjom tym poświęcam rozdział II.

Poprzedzam go omówieniem stanu badań wizerunków osób z niepełnosprawnością ruchową w mediach audiowizualnych, a także podstawowych terminów filmoznawczych oraz narzędzi analitycznych wywodzących się w głównej mierze z neoformalno-kognitywnej teorii filmu: strategii i techniki narracyjnej, dominanty diegetycznej czy koncepcji zaangażowania widza w postać. Pomogły mi one w omówieniu ekranowych konstrukcji postaci, wzajemnych relacji pomiędzy wyodrębnionymi przeze mnie modelami opowiadania, a także swoistej pułapki widzialności⁹, w którą wpadają nawet utwory manifestujące chęć zerwania z uprzedmiotowiającymi praktykami pobudzania fascynacji „oczywistą odmiennością”.

Rozdziały III–V obejmują analizy dawnych konwencji prezentowania bohaterów o „nieprawidłowych” ciałach i stanowią próbę opisanie ewolucji, jaka dokonała się na obszarze przedstawień fizycznej różnicy od zarania medium do czasów współczesnych. W dwóch pierwszych dekadach kina anomalie ciała wykorzystywano dwojako: w ramach ślapstickowych komedii oraz pokazów „ludzkich defektów” przywołujących atmosferę cyrkowych kuriozów. W latach dwudziestych, trzydziestych i do połowy czterdziestych film fikcji często operował figurą „niegodziwego odmieńca”, sugerując korelację zniekształconego ciała i skaz charakteru. Kształtowanie się podejścia o podłożu humanitarnym, szczególnie znaczącego dla strategii współczesnych, stanowiło reakcję na los weteranów II wojny światowej. Intencjami wynikającymi z tekstualnych właściwości ówczesnych realizacji były upodmiotowienie jednostki fizycznie „wybraconej” oraz zakwestionowanie pokutujących w dyskursie potocznym, krzywdzących stereotypów na temat niepełnosprawności. Omówienie wczesnej historii portretowania bohaterów „kalekich” ma charakter syntetyczny – w rzeczonych rozdziałach staram się wyeksponować źródła najnowszych audiowizualnych ujęć „kłopotliwych” ciał.

Podkreślić powinienem, że zaproponowane przeze mnie ramy czasowe są umowne, a ich cezury wiąże z powstaniem filmów interpretowanych w literaturze jako znaczące lub nawet prekursorskie. Mam w tym miejscu na myśli *The Fake Beggar* z 1898 r., *Stellę Maris* (1918, reż. Marshall

⁹ Tym samym pojęciem posługuje się Grzegorz Stępnia. Zob. Grzegorz Stępnia, „Freak Show” w pułapce ideologii, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5583-freak-show-w-pulapce-ideologii.html> [dostęp: 1.04.2019].

Neilan) oraz *Najlepsze lata naszego życia* (*The Best Years of Our Lives*, 1946, reż. William Wyler). Jakkolwiek należy zaznaczyć, że utwór Neilana, oferujący melodramatyczny portret sparaliżowanej kobiety, przypominający pokrzepiające i afirmatywne utwory z lat dziewięćdziesiątych, uchodzi częściej za symboliczne zamknięcie nurtu krótkich form o wymowie komediowej aniżeli za dzieło inicjujące przemiany w filmowych obrazach niepełnosprawności.

Kolejne partie poświęcam już współczesnym strategiom narracyjnym w ujęciu synchronicznym. Rozdział VI przedstawia analizę *Człowieka słonia* (*The Elephant Man*, 1980, reż. David Lynch). Jako utwór samoświadomy i refleksywny, zdolny do zawłaszczania dawnych kodów estetycznych oraz wykorzystania ich w ramach własnej sensotwórczości zasługuje on na szczególną uwagę w niniejszej pracy. W rozdziale VII omawiam strategię sentymentalno-afirmatywną właściwą przekazom przezroczytym językowo, opartą na pozytywnej interpretacji piętna oraz wytwarzającą silne zaangażowanie widza w postaci. Dwa następne rozdziały poświęcam refleksji nad niekonwencjonalnymi sposobami opowiadania o różnicy ciała. Charakteryzując strategię voyeurystyczną (rozdział VIII), podglądactwo rozpatruję w kategoriach modalności narracji. Przyglądam się w tej części dziełom pokrewnym nurtowi neomodernizmu (zaproponowanemu przez Rafała Syskę¹⁰), kierującym uwagę widza na te elementy codzienności postaci z fizyczną dysfunkcją, które nie występują w oficjalnym obszarze wizualnych reprezentacji ciała nienormatywnego: higienę osobistą, seksualność, fizjologiczną kłopotliwość. Strategię panoptyczną, rezygnującą z klasycznej ciągłości i integralności fabularnej na rzecz katalogu „wybryków natury”, egzemplifikuję wczesną twórczością Harmony’ego Korine’a. W ostatnim rozdziale rozprawy – na przykładzie analiz filmów dalece autotematycznych i zwrotnych – próbuję wydobyć metody zarządzania „niechcianymi” ciałami przez coraz bardziej „upodmiotawiające się” instancje narracyjne.

Wyjaśnić należy w końcu problematyczną kwestię siatki pojęciowej dotyczącej kategorii inności czy „anormalności”. Określenia takie jak „ułomność” czy „niepełnosprawność” są bardzo często używane wymiennie nie tylko w dyskursie potocznym (można w tym miejscu wspomnieć także o przebrzmiałych określeniach: „inwalidztwo” lub „kalectwo”), ale także w literaturze naukowej. Joanna Konarska, przytaczając rozróżnienia w terminologii zaproponowane przez Światową Organizację Zdrowia, niepełnosprawność w wymiarze społecznym definiuje jako „ułomność określonej osoby wynikającą z niesprawności lub niepełnosprawności,

¹⁰ Rafał Syska, *Narracja i produkcja znaczeń w filmowym neomodernizmie*, „Images” 2013, vol. XIII, nr 22.

ograniczającą lub uniemożliwiającą pełną realizację roli społecznej odpowiadającej wiekowi, płci oraz zgodnej ze społecznymi i kulturowymi uwarunkowaniami”¹¹. Z kolei definicja zaproponowana przez Międzynarodową Organizację Osób Niepełnosprawnych, wykładnia nierzadko cytowana przez badaczy z kręgu *disability studies* oraz zwolenników społecznego modelu niepełnosprawności, wyraźnie oddziela pojęcia uszkodzenia, upośledzenia od niepełnosprawności. Te pierwsze podkreślają ograniczenia biofizyczne, wady ciała i umysłu, z kolei niepełnosprawność interpretowana jest jako społeczne konsekwencje i bariery z nimi związane – brak lub ograniczenie możliwości brania udziału w życiu społecznym.

Pogłębienie tego typu rozróżnień, dalsze poszukiwania bardziej adekwatnych i mniej generalizujących pojęć sprzyjają zapewne walce z pokutującym w społeczeństwie przekonaniem, że osoby z niepełnosprawnościami, cechujące się podobnymi upośledzeniami, np. brakiem kończyny, są do siebie podobne, w podobny sposób doświadczają dyskryminacji i pozostają obciążone podobnymi znaczeniami. W niniejszej pracy próbuję przekonać, że w długiej historii filmowych portretów interesującego mnie zjawiska osoby fizycznie „wybrakowane” podlegają właśnie takiej generalizacji i stereotypizacji, funkcjonując najczęściej jako wdzięczna dramaturgicznie postać Innego, wykorzystywana w ramach powtarzalnych strategii opowiadania.

¹¹ Joanna Konarska, *Bariery aktywności psychospołecznej osób z niepełnosprawnością – mity i rzeczywistość*, „Przegląd Badań Edukacyjnych. Educational Studies Review” 2015, nr 21, s. 154.

Rozdział I

Ustalenia metodologiczne i teoretyczne

Stan badań

W nurcie badań nad niepełnosprawnością skupionym wokół problematyki audiowizualnych reprezentacji, tworzonym głównie przez socjologów, medioznawców i aktywistów, nadal dominują podejście „treściowe” oraz krytyka opresji instytucjonalnej. Pierwsze publikacje naukowe powstały w końcu lat osiemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych. Harlan Hahn i Paul K. Longmore w refleksji nad telewizją zwracają uwagę na jednowymiarowość postaci z niepełnosprawnościami, utożsamienie upośledzenia z tragedią osobistą¹ bądź dewiacją społeczną, którą należy wyeliminować². Jednostki o „ułomnych” ciałach i umysłach portretuje się jako nieproduktywne, uzależnione od opieki i nieszczęśliwe.

Chętnie omawia się punkty węzłowe audiowizualnego opowiadania. W bodaj najbardziej kompleksowym opracowaniu stuletniej tradycji prezentowania niepełnosprawności w kinie Martin F. Norden wyróżnia trzy fazy historyczne, wyodrębnione ze względu na cechy charakterologiczne bohatera oraz konteksty fabularne, w jakich jest osadzany. Od końcówki wieku XIX do lat trzydziestych następnego stulecia dominowały

¹ Zob. Harlan Hahn, *Disability and the Reproduction of Bodily Images. The Dynamics of Human Appearances*, [w:] *The Power of Geography*, ed. J. Wolch, M. Dear, Boston: Unwin Hyman 1989, s. 370–389; za: Colin Barnes, Geof Mercer, *Niepełnosprawność*, tłum. P. Morawski, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2008, s. 112–113.

² Zob. Paul K. Longmore, *Conspicuous Contribution and American Cultural Dilemmas. Telethon Rituals of Cleansing and Renewal*, [w:] *The Body and Physical Difference. Discourses of Disability*, ed. D.T. Mitchell, S.L. Snyder, Ann Arbor: University of Michigan Press 1997, s. 134–158; za: C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 113.

„dziwolągi” i godne pożałowania „kalekie istoty”³. W fazie rozpoznawczej (1930–1970) postaci próbowały przewyciężyć ograniczenia narzucone przez niedziałające ciała⁴. Następnie, do lat dziewięćdziesiątych, popularnością cieszył się wizerunek outsidera walczącego o sprawiedliwość społeczną⁵. Norden konstatuje, że bohaterów zwykło się przedstawiać sztamowo, redukując ich funkcję w tekście do reprodukowania stereotypów pokutujących w „ableistycznej rzeczywistości”. Badacz wspomina o mścicielach, błaznach, wojownikach, ofiarach czy obiektach litości⁶.

Ten ostatni wizerunek zajmuje Rhondę S. Black i Michaela T. Hayesa. W rozprawie *Troubling Signs. Disability, Hollywood Movies and the Construction of a Discourse of Pity* konstatują oni, że zjawisko niepełnosprawności – o charakterze zarówno fizycznym, jak i intelektualnym – zostaje zawłaszczone na obszarze współczesnego amerykańskiego kina popularnego przez utwory przedstawiające bohaterów określanych wyłącznie poprzez ich ograniczenia i dysfunkcje⁷. „Twórcy filmu – podkreślają autorzy eseju – w pierwszej kolejności widzą niepełnosprawność, dopiero później osobę”⁸. Samą litość badacze definiują jako oparty na emocjach mechanizm społeczny, prowadzący do marginalizacji osób z niepełnosprawnością, piętnujący obiekty litości, a sprzyjający tym, którzy okazują owo współczucie⁹. „Litość ogranicza życiowe możliwości. Litość uciska. Litość oznacza zaspakajanie potrzeb, opiekę, troskę”¹⁰. Z kolei Lennard J. Davis – pisząc z pozycji badacza mediów i aktywisty – konstatuje: „Jedną z idei [szkodliwych i dyskryminujących – A.C.] wskazywanych przez wiele osób z niepełnosprawnością jest idea litości oraz dobroczynności [...]. Litość jest wyjątkowo uniepełnosprawniającą ideą”¹¹. Za egzemplifikacje zaproponowanej koncepcji Black i Hayes uznają między innymi *Maskę* (*Mask*, 1985, reż. Peter Bogdanovich), *Rain Mana* (1988, reż. Barry Levinson), *Zapach kobiety* (*Scent of a Woman*, 1992, reż. Martin Brest), *Myszy*

³ Martin F. Norden, *Cinema of Isolation. A History of Physical Disability in the Movies*, New Brunswick–New Jersey: Rutgers University Press 1994, s. 314.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ Zob. Rhonda S. Black, Michael T. Hayes, *Troubling Signs. Disability, Hollywood Movies and the Construction of a Discourse of Pity*, „Disability Studies Quarterly”, Spring 2003, vol. 23, no 2, <https://dsq-sds.org/article/view/419/585> [dostęp: 10.08.2018].

⁸ Tamże. Tłum. własne.

⁹ Zob. tamże.

¹⁰ Tamże. Tłum. własne. Zob. także: Joseph P. Shapiro, *No Pity. People with Disabilities Forging a New Civil Rights Movement*, New York: Times Books 1994.

¹¹ Lennard J. Davis, *Odkrywanie niepełnosprawności*, rozm. przepr. K. Muca, „Fragile. Pismo kulturalne” 2017, nr 1 (35), s. 70.

i ludzi (*Of Mice and Men*, 1992, reż. Gary Sinise) oraz *Gorszą siostrę* (*Other Sister*, 1999, reż. Garry Marshall)¹². Niepełnosprawność zostaje w realizacjach „dyskursu litości” wykorzystana przede wszystkim jako znak kulturowy¹³, efektywna narracyjnie i dramaturgicznie kategoria. „Filmy te nie zgłębiają samej niepełnosprawności. W ramach fabuły czy ewolucji bohatera choroba zostaje z reguły wykorzystana jako narzędzie umożliwiające rozwinięcie opowiadania”¹⁴. Black i Hayes wyróżniają zresztą cztery zasadnicze etapy takiego opowiadania filmowego:

- 1) ograniczenie bohatera (psychologiczne bądź/oraz przestrzenne);
- 2) nadzieję na wyzdrowienie i asymilację ze społeczeństwem;
- 3) niemożliwość wyzdrowienia/asymilacji;
- 4) powrót do ograniczenia.

Ponadto, odwołując się do filozoficzno-historycznych teorii dyskursu oraz władzy-wiedzy Foucaulta¹⁵, zauważają oni, że w filmowych tekstach reprodukujących „dyskurs litości” prawdziwym przedmiotem nie jest defiguracja, ograniczenie ruchowe czy intelektualne, ale określone sposoby konstruowania wypowiedzi i założeń na temat tych zjawisk¹⁶. Na poziomie świata przedstawionego owa dyskursywność jest wyrazem opresji podtrzymującej paternalistyczny model w relacji pomiędzy normą a odstępstwem od niej. Istotnie, stosunek bohaterów zdrowych wobec inności ma charakter dychotomiczny. Z jednej strony wyraźnie wyeksponowane zostają wątki lęku przed odmiennością, uprzedzeń oraz stereotypów wynikających z negatywnych konotacji różnicy; z drugiej – próby niesienia pomocy i pokrzepienia, nierzadko zasadzające się na podwójnych standardach oraz współczuciu.

Kategorią dodatkowo wzmacniającą tę jednoznaczność postaw prezentowanych w fikcyjnych światach analizowanych przez Black i Hayesa filmów jest „superkaleka” (*supercrip*). Pojęcie omówione przez Deni Elliott¹⁷ oraz Jacka A. Nelsona¹⁸ wskazuje na postaci z niepełnosprawnościami odznaczające się niespotykanym optymizmem oraz wytrwałością w pokonywaniu życiowych trudności. „Wizerunek superkaleki opiera się na podnoszących na duchu zmaganiach budzącej sympatię postaci

¹² Zob. R.S. Black, M.T. Hayes, dz. cyt.

¹³ Zob. tamże.

¹⁴ Tamże. Tłum. własne.

¹⁵ Zob. Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa: Aletheia 1998.

¹⁶ R.S. Black, M.T. Hayes, dz. cyt.

¹⁷ Zob. Deni Elliott, *Disability and the media. The Ethics of the Matter*, [w:] *The Disabled, the Media, and the Information Age*, ed. J.A. Nelson, Westport-London: Greenwood Press 1994.

¹⁸ Zob. Jack A. Nelson, *Broken Images. Portrayals of those with Disabilities in American Media*, [w:] *The Disabled, the Media...*

z traumą wywołaną przez ułomność; osoba ta dzięki odwadze, niezłomności oraz determinacji albo odnosi triumf, albo heroicznie przegrywa”¹⁹. Nelson zauważa, że po stereotyp ten szczególnie często sięgają twórcy realizacji telewizyjnych, a za reprezentatywną egzemplifikację wykorzystania chwytu uznaje *Historię Terry’ego Foksa* (*The Terry Fox Story*, 1983, reż. Ralph S. Thomas)²⁰. Utwór przybliży sylwetkę młodego Kanadyjczyka, który po amputacji nogi decyduje się – w ramach charytatywnej inicjatywy – na przebiegnięcie kraju w celu poszerzenia społecznej świadomości na temat chorób nowotworowych. Wymowne w perspektywie ideologicznych implikacji obecności „superkaleki” w popkulturze okazują się przytoczone przez Nelsona słowa Alana Toya, aktora i działacza na rzecz osób z niepełnosprawnościami: „Oczywiście, udało się zebrać pieniądze na badania oraz pokazać zdolność człowieka do realizowania doniosłych celów. Jednak przeciętna osoba z niepełnosprawnością może postrzegać swoje życie jako porażkę z powodu braku nadzwyczajnych osiągnięć”²¹. Toy stawia tyleż prowokacyjne, co uzasadnione pytanie: „Czy musimy być «superkalekami», aby mieć znaczenie?”²². Zresztą, należy tutaj dodać, nierzadko niepełnosprawność/fizyczna inność „superkaleki” jest symbolicznie rekompensowana wyjątkowymi zdolnościami postaci – najczęściej artystycznymi, intelektualnymi bądź sportowymi. Alison Harnett wyjaśnia: „Superkaleka jest sportretowany jako ideał: zbyt inteligentny, zbyt wysportowany, zbyt utalentowany, aby odczuwać lęk”²³. Badaczka przenikliwie podsumowuje istotę wykorzystania tej kategorii, obnażając paternalistyczny podtekst obecności „superkaleki” w popkulturze. Ma zapewne rację, pisząc, iż efektem takiej reprezentacji jest „komunikat mówiący, iż niepełnosprawność jest zjawiskiem zbyt nienormalnym, aby mogła zostać zintegrowana z «normalnym» społeczeństwem”²⁴.

Omawiany stereotyp włączył Barnes do typologii jedenastu najpopularniejszych „obezwładniających” wizerunków niepełnosprawności, obecnych w mediach brytyjskich (jakkolwiek klasyfikację tę można z powodzeniem zaadaptować na grunt refleksji nad tekstami powstałymi w innych obszarach geograficznych). Zgodnie z jego analizami osoby z niepełnosprawnością są najczęściej portretowane jako:

- 1) żałosne i godne pożałowania;
- 2) ofiary przemocy;

¹⁹ Tamże, s. 6. Tłum. własne.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże. Tłum. własne.

²² Tamże. Tłum. własne.

²³ Alison Harnett, *Escaping the 'Evil Avenger' and the 'Supercrip'. Images of Disability in Popular Television*, „Irish Communications Review” 2000, no 8, s. 22. Tłum. własne.

²⁴ Tamże. Tłum. własne.

- 3) niebezpieczne i złe;
- 4) wzmacniające atmosferę osobliwości;
- 5) „superkaleki”;
- 6) obiekty drwin;
- 7) „swoi najgorsi wrogowie” – jednostki użalające się nad sobą i autodestrukcyjne;
- 8) ciężar dla społeczeństwa;
- 9) seksualnie „nienormalne”;
- 10) niezdolne do udziału w życiu społecznym;
- 11) normalni ludzie²⁵.

Echo tego ostatniego ujęcia pobrzmiewa w badaniach Harnett. Zauważa ona, że kontrpropozycję wobec stereotypowego ujęcia piętna powinny stanowić wizerunki „zwyckiej niepełnosprawności”, czyli bohatera, którego dysfunkcja stanowi zaledwie jedną z wielu jego cech²⁶. Podobny postulat wysuwa Lennard J. Davis, upominając się o zaistnienie w mediach „niepełnosprawności bez znaczenia”: „Dla przykładu, kiedy w filmie lub w programie telewizyjnym pojawia się osoba niepełnosprawna, całe przedstawienie na ogół traktuje o niej. Te osoby muszą dysponować niezwykłymi mocami lub pokonywać swoją niepełnosprawność”²⁷. Davis zwraca uwagę tymi słowami na trudny do rozwiązania problem strukturalny tekstów kultury podejmujących zagadnienie niepełnosprawności fizycznej. Zaznacza on, że w długiej historii ekranowych wizerunków anomalii ciała obecna jest wyraźna tendencja „funkcjonalizowania” różnicy. Dysfunkcja (brak zdolności widzenia, deformacja czy wyraźne zaburzenie motoryczne) musi zostać sprobematyzowana na poziomie fabuły (nierzadko wyznaczając jej oś) i stanowić cechę dystynktywną bohatera. Jest tak zapewne w licznych realizacjach filmowych ostatnich dekad. Wspomnijmy o *Urodzonym 4 lipca* (*Born on the Fourth of July*, 1989, reż. Oliver Stone), *Mojej lewej stopie* (*My Left Foot. The Story of Christy Brown*, 1989, reż. Jim Sheridan), *Simonie Birchu* (1998, reż. Mark S. Johnson), *Radiu* (2003, reż. Michael Tollin) czy *Zanim się pojawiłeś* (*Me Before You*, 2016, reż. Thea Sharrock). Niepełnosprawność rozumiana niezależnie od uwarunkowań biologicznych, jako stygmat i znak kulturowy, zostaje w nich osadzona w kontekstach wykluczenia, dyskryminacji, heroicznej walki z ograniczeniami, emancypacji lub romantycznej śmierci. Ekranowa stereotypizacja niepełnosprawności, sprowadzenie zjawiska do kilku nagminnie eksploatowanych wątków,

²⁵ Colin Barnes, *Disabling Imagery and the Media. An Exploration of the Principles for Media Representations of Disabled People*, Halifax: Rayburn Publishing 1992.

²⁶ A. Harnett, dz. cyt., s. 22.

²⁷ L.J. Davis, dz. cyt., s. 70.

stanowi zdaniem Davisa implikację obowiązującej kategorii normy: „Zwykle nie postrzegamy ludzi niepełnosprawnych jako tych, którzy spełniają poza niepełnosprawnością inne funkcje i role”²⁸. Przytoczone filmy jawią się w takiej optyce jako kazanie wygłoszone do osób z niepełnosprawnościami, jednak dla pożytku osób zdrowych²⁹. Problematyzując kategorię normy, Davis przekonuje: „Potrzebujemy więcej neutralnych, pozbawionych emocji podejść do niepełnosprawności”³⁰. Ideę „niepełnosprawności bez znaczenia” egzemplifikuje on między innymi serialowymi postaciami redaktorki gazety używającej kuli ortopedycznej w duńskim *Moście nad Sundem* (*Bron / Broen*, 2011–2018) oraz Peg Maloney, starszej kobiety po udarze, w australijskim *Tu będzie mój dom* (*A Place to Call Home*, 2013–)³¹.

Trywializowanie anomalii ciała przez media zajęło również innych przedstawicieli *disability studies*. Marsha Saxton konstatuje, że proponowane przez filmy wizerunki anomalii ciała i umysłu zasadniczo przekłamują obraz życia ludzi z niepełnosprawnościami. Ich ekranowe konstrukcje opierają się na dychotomii: z reguły niepełnosprawność pełni funkcję metafory zła, niemocy, tragedii czy niekończącej się zależności albo natchnienia, świętości lub odwagi³². Z kolei Tony Kashani oraz Anthony J. Nocella II piszą wręcz o zinstytucjonalizowanym ableizmie: wykorzystaniu przez kino osób z niepełnosprawnościami poprzez dramatyzację lub / oraz egzotyzację piętna – zabiegów mających na celu wywołanie emocjonalnej reakcji widowni³³. Ich zdaniem filmy fikcji, w szczególności te realizowane w systemie hollywoodzkim, poruszające temat niepełnosprawności traktują owo zagadnienie jako kategorię całkowicie organizującą strukturę fabularną³⁴.

²⁸ Tamże.

²⁹ Parafrazuję w tym miejscu słowa Armonda White’a, amerykańskiego krytyka filmowego, który w 1991 r. podjął się omówienia problemu obecności innej „mniejszości” (grupy ujawniającej różnicę wobec obowiązującej normy) – a mianowicie postaci czarnych – w rodzimym kinie przełomu dekad. O utworze *Ucieczka z Brooklynu* (*Straight out of Brooklyn*, 1991, reż. Matty Rich) White pisze: „Wygłasza [reżyser – A.C.] kazanie skierowane do Ameryki czarnych, dla pożytku Ameryki białych”. Armond White, *Flipper Purify i Furious Styles*, tłum. Z. Batko, „Film na Świecie” 1993, nr 5–6 (390–391), s. 59.

³⁰ L.J. Davis, dz. cyt., s. 72.

³¹ Tamże, s. 71–72.

³² Zob. Marsha Saxton, *Disability Rights and Selective Abortion*, [w:] *The Disability Studies Reader*, ed. L.J. Davis, New York–London: Routledge 2006, s. 109.

³³ Tony Kashani, Anthony J. Nocella II, *Hollywood’s Cinema of Ableism. A Disability Studies Perspective on the Hollywood Industrial Complex*, [w:] *Hollywood’s Exploited. Public Pedagogy, Corporate Movies, and Cultural Crisis*, ed. T. Kashani, A.J. Nocella II, B. Frymer, R. Van Heertum, New York: Palgrave Macmillan 2010, s. 105–114.

³⁴ Zob. tamże, s. 105.