

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

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

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

<https://doi.org/10.18778/8220-624-1>

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: niedziałające ciało, niedziałająca 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 powiązanym 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-Szysko, 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 lejtmotywem „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, paraliżem 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:] *Transgresywne 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 pojmowanymi 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 opisu 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 slapstickowych komedii oraz pokazów „ludzkich defektów” przywołujących atmosferę cyrkowych kuriozów. W latach dwudziestych, trzydziestych i do połowy czterdziestych film fikcji często operował figurą „niegodziwego odmienca”, 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 „wybra-kowanej” 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/artikul/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 przezroczystym językowo, opartą na pozytywnej interpretacji piętna oraz wytwarzającą silne zaangażowanie widza w postać. 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, wyklądania 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 obarczone 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 końcówce 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 przezwyciężać 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 sztamkowo, redukując ich funkcję w tekście do reprodukcji 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 postacie 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 uważające 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 sproblematyzowana na poziomie fabuły (nierzadko wyznaczając jej oś) i stanowić cechę dysfunkcyjną 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: wykorzystywaniu 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.

O „spektakularnych ułomnościach” piszą Sharon L. Snyder i David T. Mitchell w perspektywie „gatunków cielesnych”. Adaptując na grunt studiów nad niepełnosprawnością konstatacje Lindy Williams o filmowych ciałach³⁵, rozpatrują oni trzy obszary kina najchętniej sięgające po „fizyczne defekty”: komedię, horror oraz melodramat. Snyder i Mitchell wyróżniają w ten sposób między innymi „preferowane” rodzaje niepełnosprawności, emocjonalne reakcje widzów i motywacje działań bohaterów właściwe poszczególnym gatunkom³⁶.

Relację niepełnosprawności i mediów audiowizualnych badano w ostatnich dekadach nie tylko w kontekście „upośledzających” przedstawień, ale i wykluczenia instytucjonalnego. Znanym ustaleniem przedstawicieli *disability studies* jest nieobecność aktorów i aktorek z widocznymi wadami fizycznymi w filmach i serialach. Wskazują na to między innymi Ann Pointon i Chris Davies w rozprawie *Framed. Interrogating Disability in the Media*³⁷. Z kolei Tobin Siebers, przyglądając się praktykom wcielania się profesjonalnych, zdrowych aktorów w postaci z niepełnosprawnościami, proponuje koncepcję *disability drag*³⁸ wskazującą na kreacje stanowiące odpowiednik praktyk definiowanych w krytyce popkultury jako *white washing*.

Namysł nad wizerunkami niepełnosprawności w kulturze audiowizualnej można dostrzec także w polskim piśmiennictwie. Najbardziej wyczerpującą klasyfikację reprezentacji obecnych w rodzimych filmach opracował Wojciech Otto³⁹. Wylicza on kilka podstawowych wizerunków kreowanych przez twórców realizacji dokumentalnych oraz fikcyjnych. Za tło analizy przyjmuje badacz przeobrażenia na poziomie osadzania inności w strukturach społecznych oraz przemiany polityczne w kraju. Taka optyka pozwala na wyodrębnienie: ofiar przemocy, jednostek nieakceptujących siebie, przedstawionych w ramach wątków suicydalnych, wrogów otoczenia, niegodziwców, pokrzywdzonych przez los, marginalizowanych, ciężarów dla społeczeństwa oraz heroicznych kalek⁴⁰. W drugiej części rozprawy Otto przedstawia strategie komunikacyjne obierane

³⁵ Linda Williams, *Film Bodies. Gender, Genre, and Excess*, [w:] *Film Theory and Criticism...*, s. 602–616.

³⁶ Sharon L. Snyder, David T. Mitchell, *Body Genres. An Anatomy of Disability in Film*, [w:] *The Problem Body. Projecting Disability in Film*, ed. S. Chivers, N. Markotić, Columbus: Ohio State University Press 2010, s. 187–189.

³⁷ Ann Pointon, Chris Davies, *Framed. Interrogating Disability in the Media*, London: British Film Institute 1997.

³⁸ Zob. Tobin Siebers, *Disability as Masquerade*, „Literature and Medicine” 2004, no 23, s. 1–22.

³⁹ Wojciech Otto, *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2012.

⁴⁰ Zob. tamże, s. 35–138.

przez filmowych autorów. Są one wynikiem technicznych, ekonomicznych, historycznych, społecznych i politycznych uwarunkowań kina. To właśnie w tych partiach polski badacz podkreśla rolę, jaką dla kształtowania postaw odbiorczych odgrywa relacja pomiędzy bohaterem z niepełnosprawnością a autorem (spojrzeniem kamery). Według filmoznawcy twórcy – udostępniając widzowi światy przedstawione – najczęściej przyjmują pozycje świadków, pośredników, agitatorów, psychoterapeutów, rzemieślników, artystów, rzeczników innej sprawy oraz obserwatorów⁴¹. Jeden z wariantów tej ostatniej, oparty na „cierpliwej” obserwacji szarej codzienności osób zamkniętych w wąskich przestrzeniach⁴², jest zapewne pokrewny strategii voyeurystycznej opisaney przeze mnie w dalszej części niniejszej rozprawy.

Elżbieta Zakrzewska-Manterys, badając wizerunki dzieci z niepełnosprawnościami reprodukowane przez prasę i audycje telewizyjne, podkreśla liczne trudności związane z przyjętą perspektywą badawczą. Przemocność i niejednoznaczność terminu „niepełnosprawność” wymusza zdaniem autorki „wspólnotę wizerunku”, a co za tym idzie – „wspólnotę społecznego usytuowania”⁴³. Reprezentacje ograniczone są tym samym do kilku konwencji i pól pojęciowych. Zakrzewska-Manterys wylicza trzy grupy przekazów medialnych. Pierwsza obejmuje pełne patosu, dydaktyczne utwory skierowane do ludzi z niepełnosprawnościami. Druga – adresowane do szerszej publiczności treści przypominające o istnieniu zjawiska, informujące, że „niepełnosprawni są wśród nas”⁴⁴. Trzecia – przekazy kierujące uwagę publiczną na ludzi potrzebujących wsparcia, a zatem pogłębiające zagadnienia zaledwie zasygnalizowane przez te zaliczone do grupy drugiej⁴⁵. Podstawa wspomnianych podejść jest na ogół niezmienna (dziecko z niepełnosprawnością zawsze jest „kimś biednym, nieszczęśliwym i chorym”⁴⁶). Zdaniem autorki sprzyja ona ewokowaniu obcości oraz pogłębia bariery społeczne⁴⁷.

Refleksja nad ekranową niepełnosprawnością osadzona została w kontekstach między innymi wizualnej natury medium, jego związków z dawnymi pokazami „ludzkich kuriozów” oraz kulturowo-społecznej kategorii normy w rozprawie Piotra Zwierzchowskiego, *Piękny sen pedagoga*.

⁴¹ Zob. tamże, s. 139–232.

⁴² Zob. tamże, s. 142–143.

⁴³ Elżbieta Zakrzewska-Manterys, *Wizerunek medialny dziecka niepełnosprawnego*, [w:] *Dziecko we współczesnej kulturze medialnej*, red. B. Łaciak, Warszawa: Instytut Spraw Publicznych 2003, s. 71.

⁴⁴ Tamże, s. 86.

⁴⁵ Zob. tamże, s. 79–93.

⁴⁶ Tamże, s. 94.

⁴⁷ Zob. tamże, s. 94–95.

Polskiego filmoznawcę interesują wizerunki osób z zespołem Downa. „*Ósmy dzień i Nienormalni* pokazują Inność w zwielokrotnionej formie. Jak zatem wygląda sytuacja, w której Inny jest tak bardzo «inny»? Już w pierwszych latach kina chętnie pokazywano ludzi z anomaliami fizycznymi. Film stanowił wówczas swoiste przedłużenie cyrkowych gabinetów osobliwości [...]”⁴⁸. Autor przekonuje, że spojrzenie kamery w filmie współczesnym, w tym szczególnie humanitarnym wydaniu, może jednak ewokować nie tyle niezdrową fascynację odmiennością, ile sprzyjać oswojaniu fizycznej różnicy⁴⁹.

Diachroniczną perspektywę przyjmuje Wojciech Sitek, przedstawiając ewolucję portretów „anormalności” w kinie⁵⁰. W tekście stanowiącym istotny punkt odniesienia moich badań wskazane zostają trzy główne okresy historyczne i towarzyszące im obrazy niepełnosprawności: symulujący chorobę, komiczny żebrak w dobie wczesnego kina, monstrualnie zniekształceni antagoniści okresu przełomu dźwiękowego i klasycznego Hollywoodu oraz „kulawe anioły” obecne we współczesnym repertuarze⁵¹.

Postacie z niepełnosprawnościami w amerykańskich filmach wyróżnionych nagrodami Akademii w ujęciu pedagogiki specjalnej bada Anna Bieganowska-Skóra, upatrując w medium przestrzeni sprzyjającej przemianom myślenia o upośledzeniach⁵². W podobny sposób wizerunki funkcjonujące w mediach masowego komunikowania analizuje Monika Struck-Peregończyk⁵³, refleksję osadzając w kontekście nauk społecznych. Wnioski mówiące o dwóch najchętniej powielanych ujęciach niepełnosprawności (osoba z dysfunkcją jako niesamodzielną lub heros zdolny do niezwykłych czynów⁵⁴) formułuje autorka w oparciu o obserwację tego, co przedstawione, nie zaś formy samego przedstawienia.

Edukacyjną rolę mediów audiowizualnych bada także Anna Dwojnych. Poddając analizie portrety osób z zespołem Downa, wylicza „ośmieszające” sytuacje, w których pojawia się bohater opery mydlanej *Klan*

⁴⁸ Piotr Zwierzchowski, *Piękny sen pedagoga. Literackie i filmowe portrety świata edukacji*, Kraków: Wydawnictwo Rabid 2005, s. 87.

⁴⁹ Zob. tamże, s. 88.

⁵⁰ Wojciech Sitek, *Od demonizowanych dziwolągów do „kulawych aniołów”*, [w:] *Transgresyjne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2013.

⁵¹ Zob. tamże, s. 154–168.

⁵² Anna Bieganowska-Skóra, *„And the winner is...”*. *Model niepełnosprawności w oscarowych produkcjach*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2017.

⁵³ Monika Struck-Peregończyk, *Wizerunek osób niepełnosprawnych w środkach masowego przekazu – zarys zjawiska*, „Komunikacja Społeczna” 2013, nr 4, s. 22–31.

⁵⁴ Zob. tamże, s. 25. Zob. także: Iwona Ruś, *Wizerunek osób z ograniczoną sprawnością w mediach*, [w:] *Osoby z ograniczoną sprawnością na rynku pracy*, red. A. Brzezińska, Z. Woźniak, K. Maj, Warszawa: Wydawnictwo SWPS „Academica” 2007, s. 135–140.

(1997–), oraz podkreśla mądrość i wrażliwość dzieci z mongolizmem w *Królestwie* (1994) Larsa von Triera⁵⁵. Wątki te łączy Dwojnych z refleksją nad emancypacyjnym potencjałem telewizji oraz wpływem warsztatu i budżetu utworu na recepcję osób z niepełnosprawnością⁵⁶.

Z kolei Małgorzatę Kozubek w eseju *Ciało niedoskonałe? Seksualny aspekt niepełnosprawności fizycznej w kinie współczesnym* interesują te utwory, które na poziomie fabuł obejmują wątki intymności osób o ciałach nieobecnych w „oficjalnej sferze wizualnej”⁵⁷, wyznaczanej przez kulturę konsumpcjonizmu i indywidualizmu. Badaczka – choć koncentruje się głównie na zdarzeniowości diegetycznej – podkreśla rolę filmowego języka, rozwiązań gatunkowych, narracyjnego udostępniania świata przedstawionego⁵⁸.

Punkt widzenia bliski ustaleniom Siebersa oraz Sharon L. Snyder i Davida T. Mitchella przyjmuje Magdalena Zdrodowska w tekście *W kostiumie niepełnosprawności*⁵⁹. Autorka z jednej strony wcielanie się aktorów zdrowych w postaci w jakiś sposób dysfunkcyjne rozpoznaje jako ekwiwalent etnicznych maskarad i praktyk pokroju przywdziewania *black-face*⁶⁰. Z drugiej – słusznie zwraca uwagę na wizualną przyjemność, jaką może czerpać widz oglądający popisy aktorskie, skomplikowane charakteryzacje i świadectwa możliwości najnowszej techniki filmowej⁶¹.

W wydanej niedawno rozprawie *Dziwoląg, superbohater, zwyklak* Alicja Mironiuk przyjmuje optykę pedagogiki krytycznej, emancypacyjnej oraz kultury popularnej, poddając analizie obrazy niepełnosprawności ruchowej w filmie fikcyjnym⁶². Sam tytuł rozprawy podkreśla istotny dla autorki aspekt jakościowych przemian na obszarze medialnych wizerunków inności. Metoda analizy ma charakter interdyscyplinarny (korzysta z dorobku pedagogiki, socjologii, teorii kultury oraz filmoznawstwa). Badaczkę interesują obrazy niepełnosprawności w kontekście kategorii płci, seksualności, a także faz wczesnowyzyskiwaczej, „superkaleki” oraz normalizacji. Na podstawie rekonstrukcji fabuł omawia

⁵⁵ Anna Dwojnych, *Zespół Downa i popkultura. Wizerunki osób z niepełnosprawnością intelektualną w serialach*, „Fragile. Pismo kulturalne” 2017, nr 1, s. 84–86.

⁵⁶ Zob. tamże, s. 86–88.

⁵⁷ Małgorzata Kozubek, *Ciało niedoskonałe? Seksualny aspekt niepełnosprawności fizycznej w kinie współczesnym*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84, s. 301.

⁵⁸ Zob. tamże, s. 297–304.

⁵⁹ Magdalena Zdrodowska, *W kostiumie niepełnosprawności*, „Fragile. Pismo kulturalne” 2017, nr 1, s. 76–82.

⁶⁰ Zob. tamże, s. 79–80.

⁶¹ Zob. tamże, s. 78.

⁶² Alicja Mironiuk, *Dziwoląg, superbohater, zwyklak. Filmowe obrazy osób z niepełnosprawnością ruchową w perspektywie pedagogiki kultury popularnej*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe 2020.

ona wybrane kryteria determinujące wizerunek bohatera, między innymi warunki szpitalne, przestrzeń domową, relacje z bliskimi, strategie rehabilitacji, rodzaj niepełnosprawności, obszar jej kompensacji, status społeczny i ekonomiczny⁶³. Analizy prowadzą do wyodrębnienia dyskursów dominującego (definiującego główne tendencje prezentowania inności w kulturze audiowizualnej) oraz alternatywnego (opartego na normalizacji, przezroczystości kategorii niepełnosprawności oraz kobiecej perspektywie)⁶⁴.

W ostatnich latach w literaturze naukowej skupiano się więc głównie na dyskryminacji instytucjonalnej oraz przede wszystkim na temacie i porządku fabularnym tekstów audiowizualnych: cechach osobowych postaci z niepełnosprawnością, jej introspekcji, relacji z innymi, statusie społecznym, miejscach akcji. Problemy środków stylistycznych, narzędzi narracyjnych oraz wizualnej natury medium z reguły nie mieściły się w obszarze zainteresowań badaczy.

Strategia narracyjna

Próbując rozwinąć analizę obrazów fizycznych anomalii w utworach fikcjonalnych o narzędzia filmoznawcze, sięgnę przede wszystkim do teorii neoformalno-kognitywnych. Wykorzystane przeze mnie w dalszej części pracy zagadnienia dotyczące z jednej strony – samych praktyk tekstowych, z drugiej – udziału widza w seansie zdaje się wiązać pojęcie „strategii” zawarte w tytule niniejszej rozprawy. W książce *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961* Tadeusz Lubelski konstatuje, iż w naukach humanistycznych istnieją dwa zasadnicze sposoby rozumienia tego terminu: jednostkowe, zawężające (do wyborów jednego podmiotu/osoby), oraz ponadjednostkowe, odnoszące się do ogólnych reguł i sposobów prowadzenia jakichś działań. Pojęcie to może zatem wskazywać zarówno na zespoły zabiegów o charakterze indywidualnym, jak i ponadindywidualnym⁶⁵. W ramach refleksji filmoznawczej podmiotem indywidualnym będzie zatem „każda konkretna strategia autorska, rozpoznawalna w danym filmie, [która – A.C.] jest wynikiem jednorazowych decyzji i wyborów twórcy”⁶⁶. Taką wykładnię proponuje między innymi Marek Hendrykowski, nazywając strategią „asystemowy indywidualny wariant sytuacji komunikacyjnej zrealizowany przez

⁶³ Zob. tamże, s. 105–219.

⁶⁴ Zob. tamże, s. 241–243.

⁶⁵ Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków: Rabid 2000, s. 16.

⁶⁶ Tamże, s. 17.

autora w pojedynczym utworze filmowym⁶⁷. Pisząc o ponadpodmiotowym ujęciu strategii, Lubelski wprowadza wzmiankę o *Archeologii wiedzy*⁶⁸. Dla Foucaulta strategia jest narzędziem dyskursu, np. medycyny, gramatyki czy ekonomii. Dziedziny te obejmują konkretne siatki pojęciowe, „pewne sposoby wypowiedzania się”⁶⁹, motywy lub teorie. „Jakikolwiek by był ich poziom formalny, nazwiemy konwencjonalnie te motywy i te teorie «strategiami»”⁷⁰.

W analizie filmu interesować mnie będzie strategia rozumiana jako kategoria ponadjednostkowa, dopuszczająca możliwość występowania podobnych struktur, formuł stylistycznych i zestawów rozwiązań formalnych w utworach różnych, niezwiązanych wzajemnie żadnym programem artystycznym filmowców. Analizy zamierzam bowiem odnieść do długiej historii filmowych przedstawień różnicy fizycznej, próbując wykazać sposoby odzwierciedlania i reprodukowania przez realizacje audiowizualne dominującego w danym czasie podejścia do interesującego mnie zjawiska, a zarazem wyeksponować przemiany, jakie dokonały się na tym obszarze od czasów narodzin ruchomych obrazów. Co znaczące w tym miejscu, Lubelski takie rozumienie strategii (jako kategorii ponadindywidualnej) wiąże z szerszym kontekstem repertuaru ról społecznych funkcjonujących w kulturze danego kraju i czasu⁷¹. „Są one – pisze polski filmoznawca – rezultatem uzgodnienia tych ról z możliwościami, jakie otwiera przed twórcą kino: możliwościami technicznymi, ekonomicznymi, politycznymi, wyrazowymi”⁷². Kategoria strategii umożliwia powiązanie różnych dziedzin kultury, „uwypukla ich wspólne tło, ich podobny kierunek oddziaływania czy związek ze zjawiskami społecznymi”⁷³. Podkreśla on ponadto istotność aktywności widza, zwłaszcza jego przewidywalnych reakcji – strategia to przecież „dynamiczny układ nadawczo-odbiorczy”⁷⁴, a jako taki musi być poddany analizie w perspektywie zarówno wewnątrztekstowej, jak i zewnątrztekstowej. Z kolei Kamila Żyto w *Strategiach labiryntowych w filmie fikcji* zauważa, że posłużenie się interesującym mnie pojęciem pozwala zaakcentować „powtarzalność i nieprzypadkowość” zestawu rozwiązań⁷⁵ determinujących stylistykę oraz kształtujących filmową narrację.

⁶⁷ Marek Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza 1988, s. 102.

⁶⁸ Michel Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1977.

⁶⁹ Tamże, s. 92.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Zob. T. Lubelski, dz. cyt., s. 18.

⁷² Tamże.

⁷³ Tamże, s. 19.

⁷⁴ Tamże, s. 18.

⁷⁵ Zob. Kamila Żyto, *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2010, s. 13.

Ogólnego wyjaśnienia wymaga ponadto pojęcie „narracji”, które w niniejszej rozprawie nierzadko łączę z terminem „strategia”. Pomoc odnajduję w refleksji przedstawicieli szkoły neoformalnej. Otóż David Bordwell w *Narration in the Fiction Film* definiuje narrację jako proces, w którym sjużet (sposób uporządkowania fabuły, elementów diegetycznych i nie-diegetycznych w tekście) i styl (rozumiany jako środki wyrazu oraz konwencja) oddziałują na siebie wzajemnie, ukierunkowując przebieg fabuły oraz dostarczając widzowi informacji na jej temat⁷⁶. W *Film Art. An Introduction* narracją nazywają Bordwell i Thompson sposób, w jaki sjużet dystrybuuje wskazówki pozwalające odbiorcy zrekonstruować filmową fabułę⁷⁷. W tej samej książce badacze wyróżniają ponadto dwie podstawowe zmienne filmowej narracji, które okażą się użyteczne na gruncie analizy. Pierwszą z nich jest zakres wiedzy. Dotyczy on horyzontu poinformowania widza (ilości otrzymywanej przez niego informacji na temat fabuły). Można w tym kontekście wyróżnić trzy tryby narracji: nieograniczoną, ograniczoną i mieszaną. Nieograniczona to taka, w ramach której zakres poinformowania widza jest większy niż wszystkich bohaterów w świecie przedstawionym. Jest to sposób opowiadania charakterystyczny dla filmowych eposów, a za egzemplifikację narracji nieograniczonej przyjmują Bordwell i Thompson *Narodziny narodu* (*The Birth of a Nation*, 1915, reż. David W. Griffith)⁷⁸. Narracja ograniczona polega na zrównaniu horyzontu poinformowania widza z horyzontem postaci. Ten pierwszy nie ma tym samym dostępu do wszystkich potencjalnie istotnych informacji. Za wdzięczny przykład tego wariantu opowiadania posłużył amerykańskim filmoznawcom *Wielki sen* (*The Big Sleep*, 1946, reż. Howard Hawks)⁷⁹. Kompromisem między tymi dwiema skrajnymi odmianami opowiadania jest trzeci typ – narracja mieszana, tj. taka, w ramach której zakres

⁷⁶ Zob. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press 1985, s. 53.

⁷⁷ David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction. Second Edition*, New York: Alfred A. Knopf 1986, s. 91–92, 387. Akcentując niebagatelny wpływ formalizmu rosyjskiego na prace amerykańskich neoformalistów, posługuję się w tym miejscu pojęciami sjużetu (*plot*) oraz fabuły (*story*) nieco wbrew polskiemu przekładowi książki autorstwa badaczy ze szkoły z Wisconsin, w którym to terminy *plot* i *story* zostają przetłumaczone na odpowiednio „fabułę” i „historię”. Zob. David Bordwell, Kristin Thompson, *Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec 2010, s. 86–89. Przyjętą przeze mnie wykładnię zaleca między innymi Tomasz Kłys, podkreślając zarówno synonimiczność terminów „fabuła” i „historia”, jak i fakt, iż pojęciowy system podejścia neoformalno-kognitywnego wyrasta z tradycji formalizmu rosyjskiego. Zob. Tomasz Kłys, *Bilans korzyści i szkód, czyli o polskiej edycji Film Art: An Introduction*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71–72, s. 324–325.

⁷⁸ Zob. D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art...*, s. 92–93.

⁷⁹ Zob. tamże.

poinformowania jest stopniowalny, a zatem widz może wiedzieć i widzieć więcej niż jedna postać, mniej niż inna⁸⁰, jak ma to miejsce w utworach, takich jak *Zawrót głowy* (*Vertigo*, 1958, reż. Alfred Hitchcock), *Piątek trzynastego* (*Friday the 13th*, 1980, reż. Sean S. Cunningham) czy też *Gra* (*The Game*, 1997, reż. David Fincher).

Drugim kryterium, podług którego Bordwell i Thompson wyróżniają rodzaje filmowej narracji, jest głębia poinformowania. Dotyczy ona stopnia pogłębienia wewnętrznych stanów bohaterów. Manipulowanie tym elementem filmowego opowiadania – podkreślają – pozwala zwiększyć współodczuwanie odbiorcy z bohaterem⁸¹. Z jednej strony autorzy *Film Art* piszą o obiektywnej narracji, odznaczającej się małą głębią poinformowania. Z reguły ogranicza się ona do prezentowania działań bohatera, jego zewnętrznych zachowań – bez zgłębiania procesów psychologicznych⁸². Z drugiej – narracja subiektywna, o dużej głębi poinformowania, występuje w tych filmach, których widz przejmując sposób oglądu rzeczywistości właściwy postaci (w skrajnym wypadku może być to manifestowane za pośrednictwem obrazu świata przez umysł bohatera – nazywają to Bordwell i Thompson subiektywnością mentalną)⁸³. Należy jednak zaznaczyć, że takimi pojęciami jak monolog wewnętrzny, punkt widzenia czy punkt słyszenia posługują się oni ostrożnie. Przytoczone zabiegi nie muszą wcale determinować subiektywności narracji – „większość filmów łączy momenty subiektywne w ogólne ramy obiektywności”⁸⁴.

Odwołując się do powyższych spostrzeżeń, strategię narracyjną będę rozumiał jako ponadindywidualny, tzn. mogący występować w utworach różnych twórców, oparty na powtarzalności oraz odwoływaniu się do przewidywalnych reakcji odbiorczych, ogólny zestaw zabiegów wewnątrztekstowych, za pomocą których sjużet dostarcza informacji na temat fabuły, a także konstruuje wizerunki filmowych postaci oraz porządkuje postawy zaangażowania widza wobec nich.

Celem pracy jest wskazanie dominujących strategii narracji w fikcyjnym kinie współczesnym na tle historycznych przemian kinematografii. Jako szczególnie ważne wyodrębniam strategię: sentymentalno-afirmatywną (rozdział VII), voyeurystyczną (rozdział VIII), panoptykalną (rozdział IX) i metatekstualną (rozdział X). Dla powyższych rozstrzygnięć niezbędne było zbadanie dominant diegetycznych oraz sposobów budowania zaangażowania widza w tekst filmowy.

⁸⁰ Zob. tamże, s. 93.

⁸¹ Tamże, s. 95.

⁸² Zob. tamże, s. 94–95.

⁸³ Tamże, s. 94.

⁸⁴ D. Bordwell, K. Thompson, *Sztuka filmowa...*, s. 105.

Dominanty diegetyczne i estetyka zdumienia

Z wzmiankowanej powyżej neoformalnej teorii filmu wywodzi się refleksja Tomasza Kłysa przedstawiona w pracy *Film fikcji i jego dominanty*⁸⁵. Przyglądając się problemom teoretycznym wokół kategorii diegezy (*diegesis*), wprowadza on pojęcie dominanty diegetycznej w odniesieniu do refleksji Kristin Thompson. Według badaczki utwór wytwarza dominantę za sprawą wyraźnego wyeksponowania konkretnych zabiegów i chwytów tekstualnych kosztem innych⁸⁶. Propozycja Kłysa stanowi z kolei „podstawowy rys filmowej *diegesis*”⁸⁷, zasadę organizującą uniwersum filmowej fikcji. Wyróżnia on pięć głównych typów dominanty diegetycznej. Są nimi:

1) fabuła – związana ze służebnością wyborów formalnych (*mise-en-scène*, kompozycja kadru, światło, montaż, efekty specjalne *etc.*) „wobec zdarzeniowości na poziomie tego, co przedstawione”⁸⁸;

2) efekt diegetyczny – wywołujący „wrażenie realności wewnątrz-kranowego świata”⁸⁹;

3) dyskurs – polegający na podporządkowaniu „systemowi abstrakcyjnych znaczeń *diegesis* – poziomu diegetycznych referentów”⁹⁰;

4) spektakl – nazywany przez autora „dziedzictwem pierwszego okresu kina, kiedy przed swą «fabularną integracją» – czyli wypracowaniem reguł klasycznej narracji funkcjonalnych wobec klarownego przekazywania obrazem opowieści – było ono, jak to określił Tom Gunning, «kinem atrakcji»”⁹¹;

5) intencja zwrotna – wypowiedź o wypowiedzi (zwrotność) bądź nawet wypowiedź o samej sobie (samozwrotność), „występowanie w tekście refleksów jako odbić [...] i refleksji jako rozważań tekstów nad samym sobą bądź innymi tekstami, czy też nad warunkami swego (innych tekstów) powstawania”⁹².

Dla późniejszych rozważań dotyczących możliwości występowania dwóch lub więcej odmiennych dominant w ramach jednego tekstu filmowego istotne mogą okazać się poniższe uwagi:

⁸⁵ Tomasz Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa: Wydawnictwo Semper 1999.

⁸⁶ Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton: Princeton University Press 1988, s. 43.

⁸⁷ T. Kłys, *Film fikcji...*, s. 59–60.

⁸⁸ Tamże, s. 65.

⁸⁹ Tamże, s. 96.

⁹⁰ Tamże, s. 131.

⁹¹ Tamże, s. 159.

⁹² Tamże, s. 200.

Zresztą, w zasadzie w każdym filmie fikcji na poziomie diegetycznych referentów coś się dzieje w tak czy inaczej „jakoś” istniejącym świecie, a więc jest i fabuła, i efekt diegetyczny, jako niezbywalne komponenty fikcji, w minimalnym przynajmniej stopniu zawsze obecne. Z racji statusu diegesis jako przedmiotu intencjonalnego zawsze można domniemywać wyrażoną przezeń – choćby i nie w jawny, a jedynie implikowany i nieuświadomiony sposób – argumentację (dyskursywny wywód). Jest też każdy film „dla widza”, a jako taki – jest spektaklem. A „zwrotny”, bo nieuchronnie implikujący nadawcze wybory, jest w swej totalności cały tekstualny system środków wyrazu, od nieubłagane obecnej ramy kadru do jakościowego uposażenia jakiegokolwiek diegetycznego referentu⁹³.

Pisze w dalszej części Kłys: „Rzeczy konieczne a priori [te właściwości niemal każdego filmowego tekstu omówione powyżej – A.C.] należy jednak odróżnić od intencjonalnych dominant, które są efektem nakierowania intencji właśnie na którąś z tych apriorycznych konieczności”⁹⁴. Nie są zatem, zdaniem badacza, fabularność, dyskursywność czy też zwrotność rozumiane jako immanentne cechy komunikatu filmowego tożsame z fabularnością, dyskursywnością oraz zwrotnością stanowiącymi zamierzone dominanty utworu, wytwarzane przez zespół takich, a nie innych rozwiązań tekstualnych.

W tekstach „zdominowanych” przez fabułę środki wyrazowe, podkreśla Kłys, „tak określają fizyczny aspekt «przedstawionego», aby świat był skoncentrowany wokół wypadków, które «zdarzają się» protagonistom, albo raczej – które ci swoimi działaniami wywołują”⁹⁵. Z kolei Bordwell definiuje utwory odznaczające się „zdarzeniowością” następująco: „Klasyczny film hollywoodzki przedstawia postacie zdefiniowane pod względem psychologicznym, które podejmują walkę w celu rozwiązania jasno sprecyzowanego problemu lub osiągnięcia konkretnych celów”⁹⁶. Fabuła taka zostaje na ogół spuentowana rozstrzygnięciem: zwycięstwem lub porażką protagonisty⁹⁷. Utwory wpisujące się w ten model języka filmowego – filmową „mowę codzienną”, jak mógłby dodać Mirosław Przyłipiak⁹⁸ – dążą bowiem do zajmującego przedstawienia i podsumowania fikcyjnych zdarzeń. W centrum fabuły, jako czynnik sprawczy, znajduje się zatem „postać, wyodrębniająca się jednostka, obdarzona spójnym zespołem rysów, cech i zachowań”⁹⁹.

⁹³ Tamże, s. 64.

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Tamże, s. 65.

⁹⁶ D. Bordwell, dz. cyt., s. 157. Tłum. własne.

⁹⁷ Tamże.

⁹⁸ Zob. Mirosław Przyłipiak, *Kino stylu zerowego*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 1994, s. 57–63.

⁹⁹ Tamże, s. 65.

Odwołując się do propozycji Kłysa, w analitycznych częściach pracy postaram się dowieść wytwarzania przez język interesujących mnie realizacji dominanty innego rodzaju, a mianowicie – spektaklu. Kłys charakteryzuje ją następująco: „Istnienie dominanty spektaklu jest pochodną faktu, że film jest nie tylko tak ogólnie rozumianym «tekstem», ale i – a może przede wszystkim – widowiskiem, choć co prawda pośrednio jedynie dostępnym, i to właśnie przez tak przeze mnie nazywany t e k s t u a l n y system środków wyrazu”¹⁰⁰. Jak sądzę, owa spektakularność manifestuje się w wielu interesujących mnie utworach właśnie na poziomie sposobów kierowania uwagi widza na niezwykle ciało bohatera, relacji wyborów stylistycznych i formalnych wobec zjawiska odmiennej fizyczności. Przyzwolenie na tropienie oznak dwóch lub więcej dominant w tekście odnajduję w słowach polskiego badacza traktujących o „grze dominant”:

[...] w jednym konkretnym utworze, w ogromnej ilości przypadków, możemy bez większych kontrowersji, odnaleźć dominantę całości. Najczęściej, tak się składa, jest nią w filmie fikcji fabuła. Są jednak wypadki, wcale nierzadkie [...], kiedy diegesis filmu jest typologicznie „nieczysta”. Szczególnie trudno np. rozstrzygnąć, czy dominantą jest fabuła w wersji „nieklasycznej”, czy efekt diegetyczny; albo też – czy fabuła w „klasycznym” wariacie, czy dyskurs? Sądzę, iż w takich wypadkach należy uznać diegesis danego filmu za „grę dominant” – to wzajemnie funkcjonalnych wobec siebie, to znów pozostających w konflikcie, bez jednoznacznego rozstrzygnięcia, jaka jest dominantą całości. Dla pewnych założonych celów analitycznych czy dla egzemplifikacji, wystarczy zatem rozpoznawać dominanty względnie autonomicznych i wyodrębniających się w strukturze „tekstowej” całości, np. pewnych sekwencji¹⁰¹.

W ramach rozważań nad możliwością zaistnienia spektaklu zorganizowanego wokół niezwykłego ciała w wielu filmach, które są przedmiotem moich zainteresowań w rozdziałach analitycznych, niezbędne jest bliższe omówienie koncepcji „estetyki zdumienia” zaproponowanej przez Gunninga¹⁰². Pojęcie to wskazuje na kategorię estetyczną, symptomatyczną dla „kina atrakcji” – trybu praktyki filmowej z przełomu XIX i XX w., w ramach której powstawały utwory oparte przede wszystkim na widowiskowości medium oraz świadomości uczestnictwa widza w seansie filmowym. „System demonstracyjnych atrakcji”, jak wymownie określają ten okres kina Gunning i André Gaudreault, tworzyły spektakle osobliwości

¹⁰⁰ Tamże, s. 63.

¹⁰¹ Tamże, s. 64.

¹⁰² 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. 736–750.

prezentowane w celu wywołania konkretnych reakcji odbiorczych, najczęściej – zachwyty czy właśnie zdumienia. W kanonicznym eseju *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* Gunning przekonuje, że kino do 1907 r. jest zjawiskiem głęboko ekshibicjonistycznym, opartym na zdolności pokazywania czegoś i ustanawiającym odmienną relację z odbiorcą aniżeli integralne, voyeurystyczne fikcje okresu klasycznego¹⁰³. „Kino atrakcji” jako „byt-dla-widza” determinowany jest przez co najmniej dwa jego aspekty. Z jednej strony specyfikę tego modelu określa dyspozytyw, sposób wyświetlania krótkich utworów, ramowa sytuacja instytucjonalna („prezentacja filmów jako «jarmarcznej», «teatralnej» czy «wodewilowej» atrakcji”¹⁰⁴). Z drugiej, istotną rolę odgrywają same cechy formalne¹⁰⁵. Analizując naturę utworu filmowego typowego dla przełomu XIX i XX w., Gunning dodaje, że „kino atrakcji” nie dąży do wytworzenia pełnego, „samowystarczalnego” świata ekranowego, ale wykorzystuje nieskomplikowaną zdarzeniowość do zdemonstrowania „magicznych” możliwości medium¹⁰⁶. Ważniejsze – od wyznaczników fabuły klasycznej: postaci oraz sytuacji, na które wpływają – jest w ramach „kina atrakcji” akcentowanie trików, efektów scenicznych oraz niezwykłości wizualnej. Rzecz jasna, tak pojęta spektakularność, jako atrakcja autoteliczna¹⁰⁷, występująca w utworach w gruncie rzeczy afabularnych, nie jest tożsama ze spektaklem stanowiącym dominantę diegetyczną w dziełach o większej integralności fabularnej¹⁰⁸. Istotę tych różnic na poziomie funkcji spektakularnego przedstawienia dostrzec można w słowach Kłysa:

[...] należy pamiętać – podkreśla autor *Filmu fikcji i jego dominant* – iż „atrakcje” współczesnego kina służą uwiarygodnieniu świata przedstawionego, będąc podporządkowane fabule bądź efektowi diegetycznemu w wariacie widowiskowym jako dominantom filmu, podczas gdy w [...] realizacjach Mélièsa [...] kinematograficzny spektakl był atrakcją autoteliczną¹⁰⁹.

Polski badacz uwypukla fundamentalną rolę zwiększającej się świadomości filmowców, poszerzenia się środków wyrazowych sztuki filmowej,

¹⁰³ Tom Gunning, *The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, „Wide Angle” 1986, nr 8 (3–4), s. 64.

¹⁰⁴ T. Kłys, *Film fikcji...*, s. 160.

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ T. Gunning, *The Cinema of Attraction...*, s. 65.

¹⁰⁷ Zob. T. Kłys, *Film fikcji...*, 163.

¹⁰⁸ Gunning dostrzega w poszczególnych obszarach współczesnego kina popularnego (między innymi w realizacjach Francisza Forda Coppoli, Georga Lucasa czy Stevena Spielberga) spadkobierców wczesnych atrakcji. Zob. T. Gunning, *The Cinema of Attraction...*, s. 70.

¹⁰⁹ T. Kłys, *Film fikcji...*, s. 162.

technicznego oraz estetycznego rozwoju kina, jaki dokonał się od czasów działalności Mélièsa: „późniejszy od filmików «czarodzieja ekranu» o lat kilkadziesiąt «czysty spektakl kinematograficzny» w niczym nie musi ich przypominać”¹¹⁰. Jakkolwiek zaznacza Kłys, że zakres rozwiązań językowych służebnych wobec „spektaklu kinematograficznego” jest w zasadzie nieograniczony, do najważniejszych wyznaczników formalnych spektaklu jako dominanty diegetycznej zalicza on w szczególności:

1) „kształtowanie przestrzeni fikcyjnej w sposób zamknięty, nie ewokujący tego, co poza kadrem”¹¹¹;

2) „kadrowanie, tak aby spektakularna atrakcja [...] była centrum uwagi”¹¹².

Co znaczące, Gunning „estetykę zdumienia”, jedną z zasadniczych właściwości „kina atrakcji”, powiązał ściśle z szokiem¹¹³ – odczuciem kulturowo silnie sprzężonym z doświadczaniem ciała „kłopotliwego” oraz kulturową fascynacją „dziwacznością”. W kontekście tej ostatniej warto dodać, że źródła koncepcji amerykańskiego historyka kina sięgają refleksji św. Augustyna. Gunning zauważa, że sytuację odbiorczą publiczności kinowej charakteryzuje coś, co określa on za filozofem z Hippony mianem „pożądliwości oczu”¹¹⁴. Odwołując się do *Wyznań*, filmoznawca przeciwstawia wzrokową przyjemność (*voluptas*) ciekawości (*curiositas*). Ta druga nie tylko unika tego, co piękne, ale wręcz zmierza w całkowicie przeciwnym kierunku. Ciekawość kieruje widza w stronę brzydoty, odmienności i osobliwości, takich jak choćby jednostki chrome, monstra czy zdeformowane zwłoki¹¹⁵.

W tym kontekście warto także podkreślić rolę teorii Siergieja Eisensteina, którego koncepcja „montażu atrakcji” stanowi istotne filmoznawcze tło. Dla radzieckiego twórcy i teoretyka atrakcja to „każdy agresywny moment widowiska”¹¹⁶. Jednocześnie podkreśla on, iż atrakcja warunkuje „percepcję ideową”, buduje „końcowy wniosek ideologiczny”¹¹⁷. Gunning w swojej propozycji pomija aspekt wymowy ideologicznej. W świetle moich badań dotyczących wizerunków „anormalnych” ciał w kulturze audio-wizualnej ideologiczny komponent filmu wydaje się niezwykle ważny.

¹¹⁰ Tamże, s. 163.

¹¹¹ Tamże, s. 166.

¹¹² Tamże.

¹¹³ Zob. T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment...*, s. 738.

¹¹⁴ Augustyn, *Wyznania św. Augustyna*, tłum. M. Bohusz-Szyszko, Wilno: Nakł. księgarńi Józefa Zawadzkiego 1912, s. 223.

¹¹⁵ T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment...*, s. 745.

¹¹⁶ Siergiej Eisenstein, *Wybór pism*, tłum. zbiorowe, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1959, s. 292.

¹¹⁷ Tamże.

Voyeurizm jako pojęcie wskazujące na modalność narracji

Na podkreślenie zasługuje fakt, iż Gunning – opisując sposoby konstruowania relacji pomiędzy ekranową fikcją a widzem – kino atrakcji definiuje jako ekshibicjonistyczne, natomiast integralne narracyjnie, opowiadające fabułę – jako voyeurystyczne¹¹⁸. Konstatacje Amerykanina mają swoje źródło w psychoanalitycznej myśli filmowej. Jej przedstawiciele zajmowały kwestie voyeurizmu, a także fetyszyzmu oraz skopofilii. Pojęcia te – podkreśla Alicja Helman – łączy generalizująca kategoria pożądania¹¹⁹, która stała się głównym tematem psychoanalitycznej myśli filmowej¹²⁰. Pożądanie osadzili teoretycy kina w kontekście relacji „między pożądającym podmiotem a pożądanym przedmiotem”¹²¹. W ujęciu Christiana Metza specyficzną cechą kina jest szczególne zdwojenie: swoisty sposób łączenia pragnienia i braku. To znaczy, że po pierwsze obrazy, które oferuje kino, są dużo bardziej różnorodne i bogate niż te „obecne” w rzeczywistości. Po drugie, przedmiot wycofuje się w kinie. W przeciwieństwie do między innymi teatru przedmiot jest w istocie jedynie widmem przedmiotu¹²². „Filmowy signifiant ustanawia nową postać braku, fizyczną nieobecność widzianego przedmiotu”¹²³. Francuz przyrównuje widza znajdującego się w kinie do voyeur – „[wizowie – A.C.] dbają o to, aby być nie za daleko i nie za blisko ekranu”¹²⁴. Voyeur zachowuje starannie dystans (pustą przestrzeń) między przedmiotem a okiem, przedmiotem a własnym ciałem¹²⁵. W voyeuryzmie/podglądactwie nie ma iluzji spełnienia czy związku z przedmiotem. Pożądanie voyeurystyczne (wraz z kilkoma formami sadyzmu) jest jedynym, w którym zasada dystansu ewokuje podstawową lukę¹²⁶. Problematykę tę podjęła również Łucja Demby. Zgodnie z jej słowami dyspozytyw filmowy wytwarza relację pomiędzy podglądaczem i ekshibicjonistą. Voyeurem w tym układzie jest

¹¹⁸ Zob. Małgorzata Jakubowska, *Patrz! Nie patrz! Ekshibicjonizm, voyeurizm i kino atrakcji dziś*, [w:] *Kino, film, psychologia*, red. A. Ogonowska, Kraków: Wydawnictwo Edukacyjne 2018, s. 52.

¹¹⁹ Alicja Helman, *Psychoanalityczna teoria filmu*, [w:] *Historia myśli filmowej*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2010, s. 256.

¹²⁰ Tamże.

¹²¹ Tamże.

¹²² Zob. Christian Metz, *Pragnienie i jego brak*, tłum. A. Helman, „Film na Świecie” 1989, nr 369.

¹²³ Tamże, s. 20.

¹²⁴ Tamże, s. 19.

¹²⁵ Tamże.

¹²⁶ Tamże.

widz oglądający film, zaś ekshibicjonistą właśnie wyświetlane dzieło, które nie widzi podglądacza¹²⁷.

W zgoła innej perspektywie o podglądaniu pisze Grażyna Stachówna. Poddając analizie wybrane utwory autorstwa Romana Polańskiego, przede wszystkim *Wstręt* (*Repulsion*, 1965), *Dziecko Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1966), *Chinatown* (1974) i *Lokatora* (*The Tenant*, 1976), badaczka opisuje kategorię transdyskursywnego autora wewnętrznego, silnie wpływającego na sposób prowadzenia i prezentowania zdarzeń w rzeczonych filmach¹²⁸. Propozycja Stachówny ufundowana jest na dociekaniach dotyczących instancji opowiadającej dzieła filmowego. Z jednej strony, na poziomie zewnątrztekstowym – pisze filmoznawczyni, odwołując się do literaturoznawczych refleksji Henryka Markiewicza – „mamy do czynienia z autorem zewnętrznym – realnym człowiekiem posiadającym konkretną biografię i osobowość publiczną, który najpierw zabiega o fundusze, a potem w trudzie i znoju za pomocą ekipy realizacyjnej i skomplikowanych technik tworzy film”¹²⁹. Z drugiej, na poziomie wewnątrztekstowym (bardziej interesującym autorkę eseju), można mówić o autorze wewnętrznym dzieła, którego obecność można rozpatrywać w kilku perspektywach: „czynnościowo – jest wtedy podmiotem dokonującym kolejnych operacji tekstotwórczych, systemowo – korelatem reguł urzeczywistnionych w wypowiedzi, oraz personalnie – osobowością implikowaną przez właściwości wypowiedzi lub informacje autoprezentacyjne”¹³⁰. Nie należy, rzecz istotna, zrównywać autora zewnętrznego z tym wewnętrznym.

Specyfikę filmowego języka – organizację przekazu, kształtowanie horyzontu poinformowania, udostępnianie fabuły, rozwiązywania formalne, punkty widzenia kamery – osadza Stachówna na gruncie rekonstrukcji wewnętrznej instancji opowiadającej, „demonstratora obrazów” (pojęcie Alberta Laffaya¹³¹) wpisanego w tekst. Jak konstatuje polska filmoznawczyni, autor wewnętrzny w większości przekazów audiowizualnych – wystarczy wspomnieć ponownie o kinie stylu zerowego – jest niejako ukryty, przezroczysty i nie manifestuje agresywnie swej obecności¹³². „Zdarzają się jednak i takie filmy, w których autor wewnętrzny od pierwszych kadrów

¹²⁷ Zob. Łucja Demby, *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej*, Kraków: Wydawnictwo Rabid 2002, s. 118.

¹²⁸ Grażyna Stachówna, *Podglądactwo filmowe czyli konstrukcja narratora-voyeura w filmach Romana Polańskiego*, „Acta Universitatis Lodzianensis” 1993, nr 4, s. 56–66.

¹²⁹ Tamże, s. 54.

¹³⁰ Tamże. Zob. także: Henryk Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1984, s. 73–75.

¹³¹ Albert Laffay, *Opowiadanie, świat i kino*, tłum. S. Kowalski, „Pamiętnik Literacki” 1975, nr 2, s. 198.

¹³² G. Stachówna, dz. cyt., s. 55.

narzuca się odbiorcom właśnie jako [...] pośrednik, bez którego widowsko byłoby niemożliwe”¹³³. Podglądacz, który zapośrednicza obrazy, należy w utworach Polańskiego utożsamić z chłodnym dystansem – voyeur „prowadzi nasze oczy po różnych elementach filmowej *diegesis*, przewrotnie pokazując zawsze tylko tyle, ile uzna za stosowne”¹³⁴, pisze Stachówna o sposobie, w jaki autor/narrator wewnętrzny udostępnia zdarzenia we *Wstręcie*.

W ramach precyzyjnego zdefiniowania kategorii narratora-voyeura, którą posługiwać się będę w częściach analitycznych, wyjaśnienia wymaga kwestia subiektywizacji. Podglądacz w ujęciu Stachówny jest zdolny do zatarcia granicy podziału na spojrzenie własne oraz spojrzenie postaci. Píše o tym w kontekście pierwszego anglojęzycznego filmu Polańskiego: „Nie wiemy [...] dokładnie, kto jest właścicielem spojrzenia kamery, czy jeszcze podglądacz i jest ono informacją obiektywną, czy już Carol – i jest zdeformowane przez jej narastającą chorobę”¹³⁵. Granica ta powinna jednak pozostać nienaruszona. Zapśredniczenie przekazu przez narratora implikowanego (instancję, należy założyć, nieistniejącą bezpośrednio w filmowej diegezie) powinno się w moim odczuciu oddzielić od subiektywizacji polegającej na umotywowaniu danej partii opowiadania wrażliwością lub spojrzeniem konkretnej postaci w świecie fikcji. Swobodne przechodzenie pomiędzy punktami widzenia poszczególnych bohaterów, integrowanie części tzw. obiektywnych z subiektywnymi jest, jak sądzę, właściwe opowiadaniom wykorzystującym nadawcę bezosobowego, w których za prezentację wydarzeń odpowiada nieomal wszechwiedząca instancja, posiadająca nieograniczony dostęp do postaci, elementów i wydarzeń diegetycznych¹³⁶. Uwzględnienie perspektywy widzenia bohaterów („umieszczenie kamery w oczach”¹³⁷ postaci) w ramach kategorii narratora-podglądacza zdaje się zakłócać jej czytelność oraz analityczną poręczność.

W tym bardziej rygorystycznym ujęciu narrator-voyeur byłby kategorią narratora implikowanego występującą w tekstach, których wybory formalne wyraźnie wykraczają poza przezroczystości filmowego języka. Opowiadacz-podglądacz jest narratorem wewnątrztekstowym, osobowością wynikającą z właściwości tekstualnych dzieła filmowego, w szczególności – wymownych punktów widzenia kamery i kompozycji obrazu oraz długości ujęć, a także aktywności filmowego montażu (np. częstotliwości

¹³³ Tamże.

¹³⁴ Tamże, s. 56.

¹³⁵ Tamże, s. 57.

¹³⁶ O filmowym nadawcy bezosobowym zob. Mirosław Przyłipiak, *Filmowy nadawca wewnątrztekstowy w przekazach niezsubiektywizowanych*, „Studia Filmoznawcze” 1992, nr 13, s. 182–183.

¹³⁷ G. Stachówna, dz. cyt., s. 57.

cięć). Tak spersonifikowaną, wewnątrztekstową figurę opowiadającą zaadaptuję na grunt analizy filmów wykorzystujących voyeurystyczną strategię narracyjną, w których: obecna jest eksplicytna prezentacja intymnych aspektów życia bohaterów (higiena osobista, życie seksualne, utrata kontroli nad ciałem), sylwetki postaci o ciałach „anormalnych” z reguły przedstawiane są w przestrzeniach optycznie ograniczonych obiektami wypełniającymi diegezę, elementy bądź zdarzenia istotne dla powikłań fabuły znajdują się poza ramą ujęcia lub całkowicie zostają pominięte poprzez zastosowanie montażowej elipsy. Przytoczone cechy zdają się korespondować ze statusem podglądacza, który – ze względu na ograniczoną perspektywę – może zobaczyć wiele, a jednocześnie wiele przegapić.

Zaangażowanie w postać

Powyższe uwagi, podkreślające istotę oraz konsekwencje patrzenia na fizyczną różnicę, prowadzą na obszar kognitywnej teorii filmu, poświęconej schematom poznawczym odbiorcy fikcji fabularnej. Wyjątkowo atrakcyjne wydają mi się koncepcje zaproponowane przez Murraya Smitha stanowiące, jak konstatuje sam Bordwell, poręczne rozwinięcie neoformalnego rozróżnienia na zakres i głębię narracji¹³⁸. W rozprawie *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*¹³⁹ wprowadza Smith koncepcję zaangażowania stanowiącą niejako kontrpropozycję wobec identyfikacji – pojęcia bardziej spopularyzowanego w piśmiennictwie, jakkolwiek nierzadko krytykowanego z uwagi na trudności w zdefiniowaniu jego natury oraz ogólnikowość terminu, którego desygnatem staje się zbyt szeroki zakres zjawisk¹⁴⁰. Kognitywiści, wychodząc naprzeciw

¹³⁸ David Bordwell, *Alignment, Allegiance, and Murder*, „Observations on Film Art” 16.05.2011, <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/05/16/alignment-allegiance-and-murder/> [dostęp: 11.08.2018].

¹³⁹ Murray Smith, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press 1995. Omówienie teorii Smitha opierał będę jednak na jego artykule pt. *Zaangażowanie widza w postać* w przekładzie Jolanty Mach. Murray Smith, *Zaangażowanie widza w postać*, tłum. J. Mach, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszyński 1999.

¹⁴⁰ Zob. Richard Rushton, Gary Bettinson, *What Is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates*, New York: McGraw-Hill Education 2010, s. 165. Jonathan Cohen, *Defining Identification. A Theoretical Look at the Identification of Audiences with Media Characters*, „Mass Communication and Society” 2001, vol. 4, no 3, s. 254. Martin J. Barker, *The Lord of the Rings and ‘Identification’. A Critical Encounter*, „European Journal of Communication” 2005, vol. 20, no 3, s. 353–378; za: Tanja Välisalo, *Engaging with Film Characters. Empirical Study on the Reception of Characters in The Hobbit films*, „Fafnir – Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research” 2017, no 3–4, s. 13.

psychoanalitycznej teorii identyfikacji, pisali o uczestnictwie, asymilacji, umiejscowieniu czy właśnie emocjonalnym zaangażowaniu¹⁴¹. Zdaniem Smitha istotną rolę w procesie odbioru utworu odgrywa właśnie „emocjonalna partycypacja widza”¹⁴², wynikająca z określonego stosunku wobec postaci w filmowej fikcji. Odbiorca, „konstruując (fikcyjne) postacie filmowe, wchodzi z nimi w kontakt, który nie jest bynajmniej oparty ani na zastępczym przeżywaniu ich emocji, ani na utożsamianiu się z nimi, lecz wynika z tego, że narracja filmowa, aktywizując wyobraźnię widza, wywołuje jego zainteresowanie postaciami [...]”¹⁴³. To właśnie ten aspekt – relacja z bohaterem determinowana przez narrację filmu – pozwala na „wejście” widza w świat przedstawiony¹⁴⁴, tak przecież ważne w dziełach o dominancie fabuły.

Owo zaangażowanie u Smitha dotyczy trzech zasadniczych poziomów: rozpoznania (*recognition*), współodczuwania (*alignment*) oraz nastawienia (*allegiance*), które wspólnie tworzą, jak to określa badacz, strukturę sympatii¹⁴⁵. „Każde pojęcie opisuje w pewnym sensie poziom struktury opowiadania, który wiąże się z postacią”¹⁴⁶. Kategorie te – podkreśla Smith – mają zwracać uwagę zarówno na aktywność widza, jak i jego „współpracę z tymi systemami opowiadania”¹⁴⁷. Pierwszy poziom, rozpoznanie – kładący nacisk na rolę fizycznego wymiaru postaci – dotyczy skonstruowania wyraźnego wizerunku bohatera, z uwzględnieniem jego twarzy oraz sylwetki. Rozpoznanie określa „zdanie o postaci, jakie wyrabia sobie widz: percepcję zestawu elementów tekstualnych (wiążących się zazwyczaj w filmie z obrazem ciała) jako zindywidualizowanego i stabilnego ludzkiego aktanta”¹⁴⁸. Z kolei Jacek Ostaszewski, omawiając naturę rozpoznania, zauważa: „Proces ten zazwyczaj zachodzi w sposób automatyczny, a z roli tego poziomu zdajemy sobie sprawę dopiero wtedy, gdy takiego przedstawienia brak, a tożsamość postaci ze względu na zmieniające się ich atrybuty i wygląd budzi wątpliwość”¹⁴⁹. Ponadto Smith odnosi ten proces do hipotezy mimetycznej: „Rozumiejąc, że postaci są tworam sztucznymi,

¹⁴¹ Zob. Jacek Ostaszewski, *Kognitywna teoria filmu*, [w:] *Historia myśli filmowej*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2010, s. 322.

¹⁴² Jolanta Pisarek, Piotr Francuz, *Poznawcze i emocjonalne zaangażowanie widza w film fabularny w zależności od typu bohatera*, [w:] *Psychologiczne aspekty komunikacji audiowizualnej*, red. P. Francuz, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2007, s. 172.

¹⁴³ J. Ostaszewski, dz. cyt., s. 322.

¹⁴⁴ Tamże. Zob. także: J. Pisarek, P. Francuz, dz. cyt., s. 172.

¹⁴⁵ M. Smith, dz. cyt., s. 219.

¹⁴⁶ Tamże.

¹⁴⁷ Tamże.

¹⁴⁸ Tamże.

¹⁴⁹ J. Ostaszewski, dz. cyt., s. 322.

że każda stanowi tylko zbiór inertnych, określonych w tekście cech, przyjmujemy równocześnie, że cechy te odpowiadają analogicznym cechom istot z rzeczywistego świata [...]”¹⁵⁰. Jest zatem rozpoznanie, uwzględniające pozafilmowe doświadczenie odbiorcy oraz tekstualne przesłanki, konstruowaniem fikcyjnej postaci tak przez narrację filmu, jak i samego widza.

Drugi poziom struktury sympatii, współodczuwanie, oznacza ten aspekt narracji, który określa, w jaki sposób film daje widzowi dostęp do myśli, działań i uczuć postaci. Dla objaśnienia tej kategorii Smith przywołuje literaturoznawcze pojęcie „ogniskowania”¹⁵¹, które Gérardowi Genette’owi posłużyło do zobrazowania sposobu, w jaki opowiadanie może dostarczać czytelnikowi informacji „za pośrednictwem «obiektywu», jakim jest dana postać [...]”¹⁵². Współodczuwanie zasadza się na dwóch powiązanych ze sobą funkcjach: więzi czasoprzestrzennej oraz dostępie subiektywnym¹⁵³. Ten pierwszy termin może wskazywać na zawężenie/ograniczenie narracji filmowej do relacjonowania działań konkretnej liczby postaci¹⁵⁴. Dostęp subiektywny natomiast dotyczy stopnia pogłębienia jednostkowej percepcji bohatera, do której dostęp otrzymuje odbiorca filmu¹⁵⁵. Chodzi więc o wyposażenie widza w horyzont poinformowania podobny bądź identyczny z tym, który staje się udziałem bohatera. Współodczuwanie wynika z tego – pisze Ostaszewski – „że widzowie otrzymują informacje zbliżone do danej postaci (fikcyjnej) i tymi informacjami dysponują”¹⁵⁶. W efekcie tego „stają z nią niejako w jednym szeregu, opowiadając się po jej stronie”¹⁵⁷. Co znaczące, omawiając ten poziom struktury sympatii w perspektywie języka filmowego, Smith konstatuje, iż subiektywny punkt widzenia czy też jego dźwiękowy ekwiwalent wcale nie muszą sugerować zaistnienia współodczuwania widza (egzemplifikacją tej tezy jest scena otwierająca *Halloween* [1976] Johna Carpentera, w której zabieg *point-of-view* ma zgoła odmienne zastosowanie, a mianowicie – wzmożenie zainteresowania odbiorcy oraz zatajenie tożsamości mordercy)¹⁵⁸. Przypominając, że ujęcia z punktu widzenia, uważane za jeden ze skuteczniejszych środków wyrazowych pozwalających na wgląd w stany wewnętrzne postaci, wcale nie są uprzywilejowane w ramach

¹⁵⁰ M. Smith, dz. cyt., s. 219.

¹⁵¹ Zob. tamże, s. 220.

¹⁵² Tamże.

¹⁵³ Tamże.

¹⁵⁴ Zob. tamże, s. 220–221.

¹⁵⁵ Zob. tamże, s. 221.

¹⁵⁶ J. Ostaszewski, dz. cyt., s. 323.

¹⁵⁷ Tamże.

¹⁵⁸ M. Smith, dz. cyt., s. 221.

budowania współodczuwania¹⁵⁹, autor *Engaging Characters* podkreśla istotność uważnej analizy języka odpowiedzialnego za dystrybucję wiedzy między postaciami a widzem.

Nastawienie, trzeci poziom struktury sympatii, dotyczy porządkowania postaw sympatii lub antypatii odbiorcy wobec konkretnych bohaterów. Wiąże się ono z „moralną oceną postaci przez widza”¹⁶⁰. Smith konstatuje: „Jesteśmy tu może najbliżsi «identyfikacji» w znaczeniu potocznym, w którym mówimy o «identyfikowaniu się» zarówno z osobami, jak i z postaciami, w zależności od ich klasy, narodowości, wieku, cech etnicznych i płci, a więc na podstawie szerokiego zakresu czynników”¹⁶¹. Jakkolwiek znaczące w procesie nastawienia są wartości wyznawane przez odbiorcę, należy pamiętać o instancji narracyjnej w dużej mierze narzucającej mu określone sądy na temat wydarzeń diegetycznych. Píše o tym Ostaszewski w eseju podsumowującym nurty teorii kognitywnej: „Film oczywiście stara się ukierunkować i uporządkować sposób oceniania postaci, sprawiając, że nasze nastawienia nacechowane są w mniejszym lub większym stopniu sympatią bądź antypatią”¹⁶². Co istotne, tak pojęta ewaluacja bohatera – dokonana między innymi na podstawie wglądu w wewnętrzne stany postaci – ma charakter „zarówno poznawczy, jak i afektywny”¹⁶³. Dla przykładu – tłumaczy Smith – oburzenie widza wynikające z konkretnego zachowania postaci prowadzi do zakwalifikowania przezeń tegoż działania jako niewłaściwego (szkodliwego, niemoralnego, podłego)¹⁶⁴. I – jako takie – zachowanie to potęguje negatywne uczucia odbiorcy¹⁶⁵. Należy również podkreślić istotność systemu formalnego dzieła filmowego w ramach teorii Smitha. Ważną cechą struktury sympatii jest to, iż odnosi się ona do wyobrażeń acentralnych, umieszczających widza w pozycji obserwatora śledzącego akcję niejako „z boku”¹⁶⁶, nie zaś wewnątrz wydarzeń. Chodzi zatem o to, że „po prostu zajmuje nas sam pomysł i z zainteresowaniem śledzimy losy postaci”¹⁶⁷. W miejscie symetrycznej relacji pomiędzy widzem a postacią, zakładającej identyfikację poprzez wejście w jej „skórę”¹⁶⁸, spojrzenie „oczami duszy”¹⁶⁹,

¹⁵⁹ Tamże.

¹⁶⁰ Tamże.

¹⁶¹ Tamże.

¹⁶² J. Ostaszewski, dz. cyt., s. 323.

¹⁶³ M. Smith, dz. cyt., s. 221.

¹⁶⁴ Tamże.

¹⁶⁵ Tamże, s. 221–222.

¹⁶⁶ Zob. J. Pisarek, P. Francuz, dz. cyt., s. 173.

¹⁶⁷ J. Ostaszewski, dz. cyt., s. 323.

¹⁶⁸ Zob. J. Pisarek, P. Francuz, dz. cyt., s. 173.

¹⁶⁹ Zob. J. Ostaszewski, dz. cyt., s. 323.

kognitywiści proponują związek asymetryczny¹⁷⁰. Chcąc zrozumieć bohatera – przekonuje Noël Carroll – nie musimy „odtworzyć w sobie jego stanu psychicznego. Wystarczy znać jego ocenę sytuacji”¹⁷¹. Z kolei Smith zauważa: „Ani rozpoznanie, ani współodczuwanie, ani nastawienie nie wymagają, żeby widz naśladował cechy postaci, czy też myślał i czuł tak jak ona. Rozpoznanie i współodczuwanie wymagają od widza tylko, by rozumiał, iż te cechy i stany psychiczne tworzą postać”¹⁷².

Zresztą wyposażenie postaci w – jak mógłby to ująć Girard¹⁷³ – stygmaty ofiarnicze może sprzyjać zaangażowaniu widza w jej losy w sposób szczególny. Z jednej strony we współczesnym filmie o dominancie fabularnej jednostka z oczywistą odmiennością, marginalizowana na poziomie diegetycznym, ma status uprzywilejowany w systemie opowiadania. Już w ekspozycjach wielu realizacji z tego obszaru zawarte są: wyraźne przedstawienie postaci funkcjonującej w ograniczeniu, wydobycie jej stanów wewnętrznych narracyjnym „ogniskowaniem” oraz zaakcentowanie dyskryminujących stereotypów, którymi posługują się bohaterowie „prawidłowi”. Z drugiej – widz śledzący ekranową fikcję zapewne pragnie swoje sądy na temat postaci wykluczonej konstruować w sposób całkowicie inny niż nietolerancyjni antagoniści (stały element fabuł filmów interesujących mnie w rozdziale VII), wykraczając poza właściwe im, „wypaczone” schematy poznawcze.

¹⁷⁰ Zob. Noël Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. i postłowie M. Przylipiak, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2004, s. 152–163.

¹⁷¹ Tamże, s. 161.

¹⁷² M. Smith, dz. cyt., s. 222.

¹⁷³ Zob. René Girard, *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1987, s. 34.

Rozdział II

Kulturowe dyskursy o niepełnosprawności

[...] „problemem” nie jest osoba z niepełnosprawnością;
problemem jest konstrukt normalności, który stwarza
„problem” osoby niepełnosprawnej.

Lennard J. Davis¹

Refleksja nad filmowymi wizerunkami cielesności „kłopotliwej” niewątpliwie domaga się osadzenia jej w kontekście *disability studies* – interdyscyplinarnych badań nad niepełnosprawnością, rozwijanych w Stanach Zjednoczonych od przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX w., których przedmiotem można określić szeroko rozumiane miejsce niepełnosprawności w społeczeństwie, a także w różnych dziedzinach sztuki. Lennard J. Davis, jeden z pionierów nurtu, w rozprawie *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body* konstatuje, że mechanizmy upośledzania w rozumieniu społecznym są wynikiem uprzedmiotowienia² oraz dynamicznego rozwoju nauki³. Wieki XVIII i XIX dały początek normalizującym dyskursom opartym na rozbieżności pomiędzy „normalnością” a „niepełnosprawnością”⁴ – zaczęły powstawać standardy, zgodnie z którymi poszczególne ciała i umysły definiowano w perspektywie funkcjonowania oraz wyglądu jako odmienne, nienormalne czy po prostu gorsze⁵.

¹ Lennard J. Davis, *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*, London –New York: Verso 1995, s. 24.

² Tamże. Por. Colin Barnes, Geof Mercer, *Niepełnosprawność*, tłum. P. Morawski, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2008, s. 40–41.

³ Zob. L.J. Davis, dz. cyt., s. 23–49.

⁴ C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 41.

⁵ Tamże. Zob. także: Adam Cybulski, „Kłopotliwe” ciała w filmach Harmony’ego Korine’a. „Skrawki” i „Julien Donkey-Boy” wobec przedstawień ułomności fizycznej w kinie amerykańskim, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2017, nr 4, s. 14.

Późna nowożytność: norma, dyskurs

Analizując ówczesne ujęcie niepełnosprawności, zauważyć można wyraźną ciągłość kulturową na poziomie stygmatyzowania kalectwa, mechanizmu utrwalonego w dużej mierze zapewne już w czasach średniowiecznych. Osoby z fizycznymi anomaliami, które w dawnych wierzeniach kultury ludowej postrzegano jako „niehumanitarne istoty podmienione przez diabła”⁶ i utożsamiano ze złem lub karą za grzechy, kilkaset lat później łączono z degeneracją społeczną oraz skazami moralnymi⁷. Davis zauważa, że myślowym fundamentem XIX-wiecznych dyskursów piętnowania i wykluczania jest konstytuująca się w tamtym czasie kategoria „normalności”⁸. Zwraca on uwagę na interesujący kontekst leksykograficzny. Słowo „normalny” jako semantycznie wskazujące na „dopasowanie”, „standard”, „brak różnicy”, „przeciętność” czy „powszechność” pojawiło się w języku angielskim dopiero około 1840 r.⁹ Ponadto, określenie „norma” (pojmowana w tym nowym sensie) używane jest dopiero od 1855 r., natomiast „normalność” – od lat 1849 i 1857 (Amerykanin dokonuje trudnego do przetłumaczenia na język polski rozróżnienia na – odpowiednio – *normality* oraz *normalcy*)¹⁰. Według badań Davisa „normalność”, we współczesnym rozumieniu, do społecznej świadomości weszła zatem dopiero w drugiej połowie XIX w. Przyczyn utrwalania się kategorii „normalności” upatruje on między innymi w rozwoju badań statystycznych. W jego opinii prace Adolfa Quételeta, belgijskiego uczonego, miały wywrzeć silny wpływ na normalizujące ujęcie odmienności ciała. Quételet spostrzegł w latach trzydziestych XIX w., iż metody pomiarowe wykorzystywane przez astronomów w procesie określania położenia gwiazd mogą z powodzeniem zostać zaadaptowane na obszar refleksji anatomicznej i posłużyć analizie takich właściwości fizycznych jak wzrost czy waga¹¹. Opracował on w ten sposób koncepcję „człowieka przeciętnego” (fr. *l'homme moyen*) – umownego konstruktu, wprowadzonego w głównej mierze na użytek porównawczy¹². „Miałby on w oparciu o cechy stałe (np. wzrost, waga i siła [...]) stanowić niezbędne narzędzie dla ukazania pewnych prawidłowości, według których rozwijają się

⁶ C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 33.

⁷ Zob. tamże, s. 32–33, 40–41.

⁸ Zob. L.J. Davis, dz. cyt., s. 24.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 26.

¹² Janusz Grygień, *Adolfa Quételeta koncepcja człowieka przeciętnego*, „Dialogi Polityczne. Polityka – Filozofia – Społeczeństwo” 2005, nr 5–6, s. 132.

narody bądź pewne wybrane grupy ludzi”¹³. Jak zauważa Davis, przeciętność zaproponowana przez Quételeta, będąca kombinacją „przeciętnej fizyczności” oraz „przeciętnej moralności”¹⁴, w dobie gloryfikowania mieszczańskiego stylu życia¹⁵ stała się – paradoksalnie – tożsama z ideałem¹⁶. Ten ostatni pisze: „jednostka, która w danym czasie uosabia wszystkie jakości przeciętnego człowieka, reprezentuje jednocześnie w pełni wspaniałość, piękno i dobro tego istnienia”¹⁷. Co niezwykle istotne, bardzo wielu spośród znakomitych XIX-wiecznych statystyków – między innymi Francisca Galtona, Karla Pearsona czy Ronalda Fishera – łączyły postulaty wykorzystania tej nowej dziedziny nauki w eugenicie w celu „ulepszania rasy ludzkiej”¹⁸. W kręgach akademickich rozpowszechniano wtedy koncepcje darwinowskie (Galton był nawet spokrewniony z twórcą teorii ewolucji), a ułomność – tak umysłową, jak i fizyczną – zaczęto postrzegać jako „groźbę dla postępu społecznego”¹⁹. Davis podkreśla ścisły związek pomiędzy matematycznym pomiarem człowieka a ideałami udoskonalenia jego gatunku poprzez „niwelowanie odstępstw od normy”²⁰. Jak konstatuje, eugenika i statystyka są ze sobą myślowo sprzężone, ponieważ centralnym założeniem tej drugiej jest przekonanie, iż populacja ludzka może być normalizowana²¹, z kolei kluczową – w kontekście rozważań nad niepełnosprawnością – konsekwencją promowania kategorii normy jest stworzenie wyraźnego podziału na jednostki prawidłowe oraz nieprawidłowe²². Następstwem konstruowania takiej dychotomii jest więc – eugeniczna w duchu – próba normalizowania tych „nieprawidłowych”²³. Ten „symbiotyczny związek”²⁴ obu dziedzin wprowadził do ówczesnego społeczeństwa pojęcie normy – przez uczonych od początku bezpośrednio konstytuowane w odniesieniu do cielesności. Skoro więc mówiono o ciele normalnym, w opozycji do niego zdefiniowano – po raz pierwszy w historii tak metodycznie – ciało

¹³ Tamże.

¹⁴ L.J. Davis, dz. cyt., s. 26.

¹⁵ Tamże, s. 26–27.

¹⁶ Tamże, s. 27.

¹⁷ Adolf Quételet, *Sur l'homme et le développement de ses facultés, ou essai de physique sociale*, Brussels 1835, 1836, s. 289. Cyt. za: L.J. Davis, dz. cyt., s. 27. Tłum. własne. Zob. także: Theodore M. Porter, *The Rise of Statistical Thinking, 1820–1900*, Princeton: Princeton University Press 1986, s. 102–103.

¹⁸ C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 43.

¹⁹ Tamże, s. 42.

²⁰ L.J. Davis, dz. cyt., s. 30.

²¹ Tamże.

²² Tamże.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

„anormalne”²⁵. Zgodnie ze słowami Colina Barnes’a oraz Geofa Mercera połączenie w połowie XIX w. biologii i statystyki pozwoliło na sformułowanie takiej interpretacji „kategorii «normalności», która otworzyła drogę idei klasyfikowania ułomności – od największej do najmniejszej – zależnie od tego, jak bardzo różni się ona od normy”²⁶. John P. Radford zauważa, że osoby z tymi poważnymi i najbardziej wyraźnymi upośledzeniami były przez społecznych darwinistów określane mianem „mutantów”²⁷. Z kolei Daniel J. Kevles zwraca uwagę na fakt, iż eugenicy konsekwentnie przekonywali o istnieniu związku pomiędzy niepełnosprawnością a zjawiskami postrzeganymi jako patologiczne: prostytutką, alkoholizmem, żebractwem czy przestępczością²⁸. „Ułomne ciała i umysły uznane zostały za «niebezpieczne» i «zagrożające» reszcie społeczeństwa”²⁹.

Kluczową rolę w rozwoju studiów nad niepełnosprawnością odegrała myśl Michela Foucaulta, który głównym tematem filozoficzno-historycznych dociekań uczynił podmiotowość w perspektywie cielesności, „szaleństwa”, a także instytucji oraz zmieniających się praktyk lekarskich. Interesowało go nie tylko ciało samo w sobie, rozumiane jako fizyczny obiekt³⁰, ale również powiązane z nim kategorie naukowe, „badania, które nadają same sobie status nauk” i stanowią narzędzie dyskursu³¹. To ostatnie pojęcie – jak pisze Jerzy Szacki – zostało zredefiniowane przez Foucaulta: „dyskurs został przekształcony w kategorię *par excellence* epistemologiczną, służącą analizie nie tyle języka, ile systemów wiedzy”³². Zwykło się foucaultowski dyskurs rozumieć jako wpływ władzy na praktyki społeczne, dający efekt w postaci porządkowania znaczeń oraz określania sposobów formułowania sądów na temat tych znaczeń. „Dyskurs konstruuje, definiuje i wytwarza przedmioty wiedzy w sposób zrozumiały, wykluczając jednocześnie inne formy rozumowania jako niezrozumiałe”³³ – konstatuje Chris Barker. „Dyskursy dostarczają – kontynuuje autor *Studiów kulturowych*

²⁵ Zob. tamże.

²⁶ C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 43.

²⁷ John P. Radford, *Intellectual Disability and the Heritage of Modernity*, [w:] *Disability is not Measles. New Research Paradigms in Disability*, ed. M. H. Rioux, M. Bach, North York: Roeher Institute 1994, s. 9–27. Cyt. za: C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 43.

²⁸ Daniel J. Kevles, *In the Name of Eugenics. Genetics and the Uses of Human Heredity*, New York: Alfred A. Knopf 1985. Zob. także: C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 43.

²⁹ Tamże.

³⁰ Michel Foucault, *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, ed. C. Gordon, New York: Pantheon Books 1980.

³¹ Michel Foucault, *Podmiot i władza*, tłum. J. Zychowicz, „Lewą Nogą” 1998, nr 10, s. 174.

³² Jerzy Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2005, s. 905.

³³ Chris Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2005, s. 115.

– sposobów mówienia o konkretnym temacie dzięki powtarzalnym motywom czy zbiorom idei, praktyk i rodzajów wiedzy, odnoszącym się do najrozmaitszych obszarów działalności”³⁴.

Francuski filozof w fundamentalnej koncepcji „władzy/wiedzy” akcentuje nierozzerwalny związek procesów przymusu z procesami poznania w kulturze nowoczesności³⁵. W *Nadzorować i karać* pisze on następująco: „[...] władza produkuje wiedzę [...] władza i wiedza wprost się ze sobą wiążą [...] nie ma relacji władzy bez skorelowanego z nimi pola wiedzy, ani też wiedzy, która nie zakłada i nie tworzy relacji władzy”³⁶. Foucault opisuje nowe sposoby dyscyplinowania oraz sprawowania władzy nad ciałem. W jego ujęciu ciało jest obiektem „natarczywego i zdecydowanego blokowania”³⁷, a we wszystkich społeczeństwach owija je „ciasna sieć przymusów, zakazów i zobowiązań”³⁸. XVIII w. przynosi nowe mechanizmy wywierania wpływu na fizyczny wymiar człowieka – nieustannej kontroli podlegają gesty, postawa, ruchy, nacisk kładziony zostaje na ekonomię i skuteczność ruchów aktywnego ciała³⁹.

Metody te, pozwalające na drobiazgową kontrolę czynności ciała, zapewniające ciągłe ujarzmianie jego sił i narzucające mu relację „podatność-przydatność”, można by nazwać „dyscyplinami”. Wiele dyscyplinarnych procedur istniało już i przedtem – w klasztorach, w wojsku, a także w manufakturach. Jednak w ciągu XVII i XVIII wieku dyscypliny stały się powszechnymi formami dominacji. Różniącymi się od niewolnictwa, ponieważ nie wspierają się na zawłaszczeniu czyjegoś ciała; co więcej, elegancja dyscyplin na tym polega, że choć obywają się bez tak kosztownej i brutalnej relacji, mimo to osiągają co najmniej równie pomyślne skutki praktyczne⁴⁰.

Jak interpretuje myśl Francuza David Armstrong w *Political Anatomy of the Body*, efektem nowej „biopolityki” było uwydatnienie roli władzy dyscyplinowania, której ustępowała władza zwierzchnia⁴¹. „Podczas gdy wcześniej ciało było kontrolowane fizycznie, czy też kontrola ta pochodziła z zewnątrz, teraz akcent został położony na samodyscyplinę”⁴². Ujęcie Foucaulta – zgodnie ze słowami Stuarta Halla – zakwestionowało tradycyjne rozumienie podmiotu jako autonomicznej jednostki, w pełni wyposażonej

³⁴ Tamże.

³⁵ Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać...*

³⁶ Tamże, s. 29.

³⁷ Tamże, s. 132.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże, s. 132–133.

⁴⁰ Tamże, s. 133.

⁴¹ David Armstrong, *Political Anatomy of the Body. Medical Knowledge in Britain in the Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press 1983. Cyt. za: C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 40.

⁴² Tamże.

w świadomość oraz będącej autentycznym źródłem działania i znaczeń⁴³. Tadeusz Buksiński pisze z kolei: „Człowiek jako psychika i jako ciało [podkreślenie – A.C.] jest w całości i wyłącznie tworem dyskursów, praktyk, instytucji, norm. Nie istnieje jako podmiot przed nimi ani obok nich”⁴⁴. Co istotne, w kontekście dyskusji na temat dyskursywnego ujęcia ciała nienormatywnego w pracach Foucaulta obecna jest refleksja poświęcona obiektywizacji w tymże dyskursie. Spośród opisanych przez autora *Archeologii wiedzy* sposobów obiektywizacji, czyli spojrzenia na człowieka jako przedmiot badania bądź narracji⁴⁵, przytoczyć chciałbym dwa, jak sądzę, symptomatyczne w perspektywie badania niepełnosprawności. Ten pierwszy polega na uprzedmiotowieniu przez dyskurs naukowy jednostki subiektywnej. Drugi natomiast jest ściśle powiązany z tym, co Foucault nazywa „praktykami dzielącymi”, zgodnie z którymi definiuje się ludzi w ramach dychotomii, na przykład na „«szalonych» i zdrowych psychicznie, chorych i zdrowych, kryminalistów i porządných obywateli itd.”⁴⁶ Filozofię Francuza z zagadnieniem ciała niepełnosprawnego interesująco łączy Mateusz Karaś:

Niepełnosprawność staje się wytworem społecznym. Co ważniejsze, także wytworem dyskursywnym. Poprzez obiektywizacje ciał i umysłów w dyskursie, tworzy się również kategorie odnoszące się do zdrowia, normalności itd. Odpowiednia dla danego dyskursu obiektywizacja wykrawa z jednostki pewne aspekty, które określa mianem niepełnosprawności i niejako wkłada z powrotem w tę jednostkę jako nowoukształtowaną podmiotowość. Zostaje skonstruowana nowa społeczna tożsamość jednostek⁴⁷.

Siłę dyskursu relacji władzy i wiedzy powiązał ponadto autor *Nadzorować i karać* z czynnikami instytucjonalnymi. Podczas wykładu wygłoszonego w Collège de France w 1970 r. omówił on trzy zasadnicze procedury wykluczenia ze społeczeństwa⁴⁸. Jedna z nich opiera się na podziale

⁴³ Zob. Stuart Hall, *The Work of Representation*, [w:] *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, ed. S. Hall, London: Sage Publications 1997, s. 55. Zob. także: C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 40.

⁴⁴ Tadeusz Buksiński, *Historia – władza – metoda*, [w:] *Nie pytajcie mnie kim jestem...: Michel Foucault dzisiaj*, red. M. Kwiek, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM 1998, s. 145.

⁴⁵ Jerzy Topolski, *Ta „pusta” kategoria zmiany: człowiek i historia, w koncepcji Michela Foucaulta*, [w:] *Nie pytajcie mnie...*, s. 198.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Mateusz Karaś, *Władza, wiedza i dyskurs a niepełnosprawność. Konstruowanie podmiotu „niepełnosprawnego” w kontekście filozofii Michela Foucaulta*, *Przegląd Prawniczy, Ekonomiczny i Społeczny* 2013, nr 2, s. 26.

⁴⁸ Michel Foucault, *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2002, s. 7–16.

i odrzuceniu, „opozycji rozumu i szaleństwa”⁴⁹. Po jednej stronie znajdują się jednostki normalne, prawidłowe, użyteczne dla społeczeństwa, po drugiej – „szaleńcy”, osoby odbiegające od normy. Inna procedura – zakaz – dotyczy ograniczenia wypowiedzi grup zagrażających porządkowi społecznemu⁵⁰. „Dobrze wiemy, że nie mamy prawa powiedzieć wszystkiego, że nie możemy mówić o wszystkim w każdej sytuacji, wreszcie – że byle kto nie może mówić o byle czym”⁵¹, pisze Foucault. W końcu można, zdaniem Francuza, mówić o opozycji prawdy i fałszu jako o procedurze wykluczenia⁵². Aleksandra Synowiec interpretuje koncepcję Foucaulta następująco: „U podstaw *woli prawdy* [...] leży pewne praktyki instytucjonalne, które równocześnie wzmacniają i przeprowadzają, legitymizują i wdrażają obowiązującą prawdę”⁵³. Do owych praktyk zalicza Foucault między innymi: „systemy książek, wydawnictw, bibliotek, jak niegdyś towarzystwa nauk, a obecnie laboratoria”⁵⁴.

Zaproponował więc francuski myśliciel nowe spojrzenie na problem niepełnosprawności. Zgodnie z jego teorią nie może być on rozpatrywany w kategoriach jednostkowych, jako – opisana chociażby przez Victora Finkelsteina⁵⁵ – „tragedia osobista”, ale złożone zjawisko społeczne, niestały konstrukt kulturowy uwikłany w relacje władzy i wiedzy. Niepełnosprawność – o której orzekają instytucje, którą definiują i kontrolują instytucje, dystrybuując wiedzę na jej temat – rozpatrywana w takiej perspektywie staje się jedną z kolejnych kategorii dyscyplinujących społeczeństwo, będącą wynikiem dominującego dyskursu organizującego nasze myślenie na temat różnicy.

Na foucaultowski projekt konsekwentnie powołują się przedstawiciele badań nad niepełnosprawnością na przełomie XX i XXI w. W *Enforcing Normalcy* Davis dostarcza egzemplifikacji przemian w sposobach percypowania ułomności, poddając refleksji wyjście „osób niesłyszących z izolacji w społeczeństwie i kulturze zdeterminowanej przez słyszących”⁵⁶. Zwraca on uwagę na ustanowienie nowego dyskursu filozoficzno-naukowego w osiemnastowiecznej Europie, będącej – jak zauważa – świadkiem „wynalezienia” głuchoty⁵⁷. Ludzi z niepełnosprawnościami postrzegano

⁴⁹ Tamże, s. 8.

⁵⁰ Zob. tamże, s. 7.

⁵¹ Tamże.

⁵² Tamże, s. 10–11.

⁵³ Aleksandra Synowiec, *W stronę analizy tekstu – wprowadzenie do teorii dyskursu*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej”, seria „Organizacja i Zarządzanie” 2013, z. 65, s. 390.

⁵⁴ M. Foucault, *Porządek dyskursu...*, s. 13.

⁵⁵ Zob. Victor Finkelstein, *Attitudes and Disabled People. Issues for Discussion*, New York: World Rehabilitation Fund 1980. Cyt. za: C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 35–36.

⁵⁶ L.J. Davis, dz. cyt. Cyt. za: C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 41–42.

⁵⁷ L.J. Davis, dz. cyt., s. 50–72. Zob. także: C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 41–42.

jako ofiary tragedii – niezdolne do racjonalnego myślenia i komunikacji⁵⁸. Oświeceniowe refleksje przyniosły idee kultywowania nauki języka mi-gowego oraz budowania specjalnych szkół dla ludzi niesłyszących⁵⁹. Owe dążenia „stały się jednak przedmiotem sporu pomiędzy zwolennikami asymilacji (społeczeństwa zdrowego z niepełnosprawnymi) a ułomnymi, dążącymi do odrębności językowej i kulturowej”⁶⁰. Przytaczając uwagi Chrisa Shillinga z *The Body and Social Theory*, opublikowanego w 1993 r. studium socjologicznego ujęcia cielesności, Barnes i Mercer późnonowo-żytnie podejście do niepełnosprawności podsumowują następująco:

Ogólnie rzecz biorąc, dyskursy profesjonalistów dotyczące ułomności/niepełno-sprawności skierowane są przeciw niezdyscyplinowanym czy ułomnym ciałom, które przedstawione są jako dowód braków w człowieczeństwie. Mówiono o koniecznych regulacjach związanych z ciałem, o konieczności ich socjalizacji (kontroli i samodyscypliny), racjonalizacji (stworzenia klarownego podziału na naturalne bodźce i ra-cjonalne zachowanie) i indywidualizacji (bycia samowystarczającą jednostką)⁶¹.

Tak pojęte dyskursy – powszechnie przyjęte sposoby myślenia na te-mat anomalii ciała – konstytuują różnicę i podkreślają izolację pomiędzy nią a normą, dystans pomiędzy „dysfunkcją” a „prawidłowością”. Status osób o trwałej i widocznej różnicy fizycznej pozostaje przez to nieokre-ślony i niejasny. „Są ludźmi, ale ich zdeformowane czy niesprawne cia-ła podają w wątpliwość ich pełne człowieczeństwo”⁶², stwierdza Robert Murphy w *The Body Silent*.

Pojęcie dyskurs – należy podkreślić – pojawia się w niniejszej rozpra-wie wielokrotnie i wykorzystuję je w trzech kontekstach. Po pierwsze, za Kłysem, jako sposób organizacji filmowej diegezy. Po drugie, mam na my-śli interpretacje XX- i XXI-wiecznych teoretyków, kanoniczne koncepcje badaczy, takich jak Foucault (władza/wiedza), Erving Goffman (piętno), René Girard (koziół ofiarny) czy Lennard J. Davis (*dismodernism*), Finkel-stein (tragedia osobista), Robert McRuer (*queer/crip*). Po trzecie, termin ten odnosi się także do zinternalizowanych kulturowo kategorii (np. litość, lęk, niechęć) oraz narzucanych przez określone instytucje siatek pojęcio-wych (np. norma a odstępstwo od normy, stopień niepełnosprawności), za pomocą których jednostki o nienormatywnej cielesności są definiowa-ne. Innymi słowy – dyskurs to myśl stanowiąca wkład w badania nad

⁵⁸ C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 41.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Tamże. Zob. także: A. Cybulski, dz. cyt., s. 14.

⁶¹ Chris Shilling, *The Body and Social Theory*, London: Sage Publications 1993. Cyt. za: C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 42.

⁶² Robert Murphy, *The Body Silent*, London: Phoenix House 1987, s. 112. Cyt. za: C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 13.

niepełnosprawnością, dekonstruuująca i opisująca zarówno dominujące, jak i ukryte sposoby rozumienia inności, ale także, na innym poziomie, system ludzkich wypowiedzi, samo narzędzie nazywania i porządkowania zjawisk nienormatywnych. W ramach analiz filmowych wizerunków różnicy fizycznej postaram się objąć omówione wyżej spojrzenia na zjawisko niepełnosprawności – a zatem dyskursy rozumiane jako interdyscyplinarna refleksja nad historią osadzania anomalii w strukturach społecznych oraz dyskursy jako bezpośrednie lub pośrednie dyscyplinowanie, definiowanie i ograniczanie inności w „wypowiedziach” filmowych. W tym ostatnim, centralnym dla moich badań aspekcie będę starał się odpowiedzieć na pytanie: na jakie sposoby „wiedza i władza” dotyczące niepełnosprawności są manifestowane w strukturach fabularnych i narracyjnych omawianych utworów filmowych?

XX wiek: instytucje, piętno

Inną perspektywę – choć niewątpliwie również związaną z dyskursywnością – proponuje Finkelstein w *Attitudes and Disabled People. Issues for Discussion*, jednej z pierwszych rozpraw wyznaczających ramy teoretyczne badań nad niepełnosprawnością. Próbuje on dokonać wiwisekcji dominującej ideologii, która w anomaliiach umysłu i ciała rozpoznaje osobistą tragedię, a osoby nimi dotknięte naznacza jako bierne oraz zależne od innych⁶³. W podrozdziale wymownie zatytułowanym *Normatywne założenia* badacz pisze: „W porównaniu do innych jednostek osoba z ułomnością przeżywa nieszczęście, osobistą tragedię. Zadaniem jest więc teraz pomóc jednostce uporać się ze stratą [...] Aby się powiodło, rzecz jasna, jednostka w pierwszej kolejności musi przyjąć do wiadomości, że przeżyła tragedię”⁶⁴. Grupy pomocowe mają w zwyczaju – konstatuje Finkelstein – zakładać, że egzystencję osoby z niepełnosprawnością cechuje niedola i pasmo krzywd. Ich naczelnym celem staje się zaszczepienie jednostce takiego właśnie sposobu postrzegania sytuacji, w której się znajduje. Rezultatem tych procesów staje się, jak sugeruje socjolog, podtrzymanie dychotomii „pełnosprawność kontra niepełnosprawność” oraz legitymizowanie statusu i roli strony pomagającej⁶⁵. W 1983 r. Finkelstein pisze już o wyraźnej hierarchiczności relacji, w ramach której specjalista (strona pomagająca) definiuje potrzeby oraz możliwości strony wymagającej pomocy, zalecającej jej indywidualne, właściwe sposoby rozwiązywania

⁶³ V. Finkelstein, dz. cyt., s. 1. Zob. także: C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 33.

⁶⁴ V. Finkelstein, dz. cyt., s. 11. Tłum. własne.

⁶⁵ Zob. tamże.

problemów⁶⁶, „począwszy od opieki medycznej i socjalnej, po specjalistyczne szkolnictwo”⁶⁷. Teoria społeczna XX w. – podążając za kategoriami medycznymi – mianem „jednostek niepełnosprawnych” określała osoby z zaburzeniami sensorycznymi, fizycznymi oraz poznawczymi⁶⁸. „Wybrakowani” stali się zależni od „ludzi społecznie produktywnych, zdrowych fizycznie”⁶⁹. Przez dużą część poprzedniego stulecia na obszarze działalności profesjonalistów dominowało ujęcie niepełnosprawności jako osobistej tragedii. Było ono charakterystyczne zarówno dla edukacji, medycyny oraz psychologii⁷⁰. Tymczasem w ramach interakcji społecznej powszechne było postrzeganie „niedoskonałości” ciała oraz umysłu jako symptomów patologii, a także zagrożenia dla „prawidłowej”, zdrowej wspólnoty czy też wydajności ekonomicznej. Lata trzydzieste XX w. przyniosły teorię interakcjonizmu symbolicznego (rozwijaną między innymi przez George’a Herberta Meada, Johna Deweya i Williama Jamesa, a w dalszej kolejności – Herberta Blumera), podkreślającą społeczną konstrukcję dewiacji w relacjach codziennej wymiany⁷¹. Interpretowany jako jeden z najistotniejszych kontynuatorów nurtu, nadający doniosłości teoretycznej koncepcjom Meada i Blumera⁷², Howard S. Becker w *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*, studium z 1963 r., zwraca uwagę: „grupy społeczne tworzą dewiację poprzez określenie zasad, których naruszenie skutkuje ustanowieniem dewiacji”⁷³ – stosowanie tych zasad pogłębia podziały i wpływa na klasyfikowanie konkretnych osób jako obcych⁷⁴. Prace Beckera przyczyniły się do rozwoju koncepcji naznaczania społecznego skoncentrowanej wokół istoty dewiacji oraz prób jej zdefiniowania. Dla amerykańskiego socjologa dewiacja jest kategorią względną, konstruowaną przez społeczeństwo. Odmienność nie wynika z samego jakościowego charakteru zachowania czy natury jednostki, dewiacyjne jest zachowanie definiowane przez ogół jako takie⁷⁵. Podobną perspektywę przyjął

⁶⁶ Zob. Victor Finkelstein, *Disability and the Helper/Helped Relationship. An Historical View*, [w:] *Handicap in a Social World*, ed. A. Brechin, P. Liddiard, J. Swain, Milton Keynes: Hodder and Stoughton 1983, s. 58–63. Cyt. za: C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 10.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Tamże, s. 8.

⁶⁹ Constantina Safilios-Rothschild, *The Sociology and Social Psychology of Disability and Rehabilitation*, New York: Random House 1970, s. 12. Cyt. za: C. Barnes, G. Mercer, s. 8–9.

⁷⁰ Zob. tamże, s. 9.

⁷¹ Tamże, s. 10.

⁷² Zob. Maciej Bernasiewicz, *Teoria kognitywno-behawioralna i interakcjonizm symboliczny w teorii resocjalizacyjnej*, „Resocjalizacja Polska” 2011, nr 2, s. 135.

⁷³ Howard S. Becker, *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*, New York: Free Press 1963, s. 9. Tłum. własne.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Tamże, s. 9.

Erving Goffman w wydany w tym samym czasie *Piętnie. Rozważaniach o zranionej tożsamości*. Centralne pojęcie w kanonicznej pracy definiuje on następująco:

Gdy ktoś, kto w zwykłych interakcjach społecznych mógłby zostać bez trudu zaakceptowany, zostaje nosicielem łatwo zauważalnej, odstręczającej nas od niego cechy, okoliczność ta zarazem deprecjonuje inne jego właściwości, które mogłyby wywrzeć na nas pozytywne wrażenie. Taką osobę obciąża piętno, zasadniczo modyfikujące nasze antycypacje w stosunku do niej⁷⁶.

W opozycji do napiętnowanych stawia Goffman tzw. normalsów – „wszystkich tych, którzy nie odbiegają negatywnie od owych pierwotnych antycypacji”⁷⁷. Badacz wylicza ponadto szereg standardów obowiązujących w Stanach Zjednoczonych połowy XX w., stanowiących o „normalnej tożsamości”⁷⁸:

Na przykład w Ameryce jest tak naprawdę tylko jeden typ mężczyzny, który niczego się nie musi wstydzić: młody, żonaty, biały, mieszkający w mieście, pochodzący z północy, heteroseksualny protestancki rodzic, mający wyższe wykształcenie, pełne zatrudnienie, odpowiedni wygląd, wagę i wzrost, i mogący się poszczycić niedawnymi osiągnięciami sportowymi⁷⁹.

Każdy, kto żyje w tym kontekście kulturowym, ma skłonność do definiowania życia przez pryzmat powyższych kryteriów, o których można mówić – konstatuje Goffman – jako o „wspólnym systemie wartości w Ameryce”⁸⁰. Tym samym jednostki nieprzystające do wymienionych wyznaczników normalności mogą o sobie myśleć jako o niegodnych, niekompletnych czy po prostu gorszych⁸¹. Piętno jest zatem w ujęciu Goffmana odstępstwem wiążącym się z taką różnicą ustanowioną społecznie, której konstrukcja odznacza się represyjnym charakterem⁸². Jego rozprawa dotyczy w dużej mierze reakcji na tytułowe piętno oraz „zranioną tożsamość”, takich jak wstręt do ciała, omówionych na przykładach osób opisywanych jako „kalekie”, „zdeformowane” czy „zniekształcone”⁸³. Analizuje on również podstawowe strategie zarządzania piętnem, takie

⁷⁶ 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, s. 35.

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ Tamże, s. 171. Zob. także: A. Cybulski, dz. cyt., s. 12.

⁷⁹ E. Goffman, dz. cyt., s. 171.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Tamże. Zob. także: A. Cybulski, dz. cyt., s. 12–13.

⁸² Zob. E. Goffman, dz. cyt., s. 21.

⁸³ Zob. tamże, s. 31–87. Zob. także: C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 13.

jak „pomijanie” (ukrywanie piętna) oraz „kontrolowanie” (zmniejszanie znaczenia piętna), które mają na celu uniknięcie skrępowania i sankcji społecznych. Do takich strategii należą również ingerencje w postaci zabiegów medycznych mające uczynić „napiętnowanego” „normalniejszym” lub mniej rzucającym się w oczy⁸⁴.

W kontekście strategii pomijania i ukrywania piętna, jak również refleksji nad obecnością „anormalnego” ciała w filmie, znamienne są rozważania Goffmana na temat „widoczności” czy „oczywistości” atrybutu piętna. Pojęcia te wskazują na to, w jakim stopniu piętno komunikuje w ramach interakcji społecznej, iż jednostka jest jego nosicielem⁸⁵. Dla przykładu, odmienność byłego pacjenta szpitala psychiatrycznego czy osoby chorej na cukrzycę będzie – najprawdopodobniej – mniej dostrzegalna od piętna człowieka o zdeformowanej twarzy bądź chorującego na stwardnienie zanikowe boczne. Badacz omawia również podstawowe zagadnienia, które należy uwzględnić w perspektywie rzeczowej „widoczności”/„oczywistości”, takie jak: „natarczywość” piętna oraz jego „percepcyjne zagęszczenie”⁸⁶. Zjawiska te dotyczą w istocie tego, w jakim stopniu piętno „widoczne” zaburza neutralny przebieg relacji społecznej oraz stopnia niepożądania udziału nosiciela konkretnego piętna w danej sytuacji. Dla przykładu, osoba poruszająca się na wózku inwalidzkim będzie w wielu relacjach nosicielem piętna wynikającego z różnicy o charakterze „widocznym”, jednak jego „natarczywość” oraz „percepcyjne zagęszczenie” może zmieniać się w zależności od kontekstu: piętno to będzie prawdopodobnie bardziej natarczywe i zagęszczone podczas pierwszego spotkania z bliskimi wybranką/-i, mniej – podczas spotkania biznesowego przy stole konferencyjnym⁸⁷.

W podobnym tonie o społecznych interakcjach pisał w latach sześćdziesiątych między innymi Fred Davis. W *Deviance Disavowal* przytacza on szereg niezręcznych zachowań jednostek zdrowych w ich relacjach z osobami z widoczną różnicą ciała: „powściągliwe wzmianki na temat upośledzenia, sytuacje, gdy używane powszechnie słowa nagle stają się tabu, spojrzenie skierowane w inną stronę, nienaturalna swoboda, natarczywe gadulstwo, niezdarna powaga”⁸⁸. Przytoczone przez badacza aspekty społecznej interakcji pomiędzy „normalnością” a „nienormalnością” wydają się, jak sądzę, szczególnie interesujące w kontekście strategii,

⁸⁴ Zob. E. Goffman, dz. cyt., s. 21–25.

⁸⁵ Zob. tamże, s. 83.

⁸⁶ Zob. tamże, s. 84–87.

⁸⁷ Zob. tamże, s. 85–86.

⁸⁸ Fred Davis, *Deviance Disavowal. The Management of Strained Interaction by the Visibly Handicapped*, „Social Problems” 1961, no 9, s. 123. Cyt. za: C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 14.

w ramach których kino opowiada o widocznej różnicy fizycznej. Chęć zaadaptowania na grunt analizy filmu wzmiankowanych refleksji Davisa i Goffmana nasuwa pytania o sposoby wydobywania lub pomijania na poziomie języka audiowizualnego rzeczonych, powszechnych „niezręczności”, związanych z bezpośrednim kontaktem z kłopotliwą odmiennością.

Co ważne, w perspektywie Goffmana piętno jest nie tylko właściwością nosiciela, ale również pewnym umownym konstruktem społecznym: relacją pomiędzy atrybutem piętna (np. zniekształconą kończyną czy ograniczeniami ruchowymi) a związanymi z nim stereotypami⁸⁹. Piętnem nazywa badacz element determinujący relację pomiędzy jego nosicielem a normalsem. Nie ma Goffman na myśli konkretnych jednostek, ale szeroko pojęte role społeczne. Należy również zaznaczyć, że w ujęciu amerykańskiego socjologia piętno jest kategorią płynną i niedeterminującą na stałe natury tych ról – napiętnowany ze względu na dany kontekst i okoliczności może stać się normalsem w innej sytuacji⁹⁰:

[...] skoro w grę wchodzi role w interakcji (a nie określone jednostki) to nie powinno nas dziwić, iż w wielu wypadkach osoba mająca jakieś piętno prezentuje wszystkie normalne uprzedzenia w stosunku do tych, którzy są napiętnowani w jakiś inny sposób⁹¹.

Jest zatem interpretacja naznaczania w jakościowym ujęciu Goffmana odmienna od tej zaproponowanej przez Foucaulta. Amerykanin zauważa, że status piętna (jego widoczność oraz – przede wszystkim – sama obecność) jest bezpośrednio uzależniony od okoliczności interakcji i społecznego kontekstu. Piętno jest mniej lub bardziej zbywalne. Ponadto – jest to widoczne w częściach, w których autor *Piętna* przytacza wypowiedzi osób z różnymi niepełnosprawnościami – jednostka może nie być świadoma tego, za pomocą jakich kategorii jest klasyfikowana. Francuz z kolei interpretuje szaleństwo czy chorobę jako kategorie równie umowne – bo ustanawiane arbitralnie, według standardów obowiązujących w danym czasie i danym miejscu – jednak zdecydowanie bardziej stałe i zinternalizowane przez jednostkę w kontekście społecznej interakcji oraz relacji wobec władzy. Wymowny jest zapewne fakt, iż jeden z nich pisze o negocjowaniu, natomiast drugi o nadzorowaniu, samodyscyplinie i ujarzmianiu.

We wstępie do polskiego wydania książki Goffmana Joanna Tokarska-Bakir, przybliżając „naturalną historię piętna”, zwraca uwagę na interesujący kontekst. Jak zauważa, na przełomie średniowiecza i nowożytności

⁸⁹ E. Goffman, dz. cyt., s. 19.

⁹⁰ Zob. tamże, s. 19–20.

⁹¹ Tamże, s. 181–182.

w Europie stygmatyzowano trzy grupy ludzi⁹². Pierwszą stanowiły osoby związane z chrześcijańskim tabu: śmiercią, nieczystością czy rozlewem krwi (dyskryminowano więc między innymi katów, grabarzy, żołnierzy, lichwiarzy, kucharki oraz praczki). Piętnem obarczone były również najniższe warstwy społeczne, powszechnie postrzegane jako nieproduktywne (prostytutki, błazny, hazardziści, przestępcy, włóczędzy). Po trzecie, w końcu, kryterium wykluczania była etniczność i religia – za odmiennych uznawano „Żydów, kolorowych, innowierców”⁹³. Kompleksowej analizy historii społecznego stygmatyzowania ze względu na wygląd czy wyznanie dokonuje René Girard w *Koźle ofiarnym*, studium transkulturowych właściwości prowokujących opresję ze strony zbiorowości „wobec tych, którzy owe właściwości posiadają”⁹⁴. Zwraca on uwagę, iż istnieją uniwersalne cechy tzw. selekcji ofiarniczej⁹⁵. Francuz, oprócz kryteriów religijnych oraz etnicznych, omawia również aspekty fizyczne. Choroba, kalectwo lub deformacja ciała mogą prowokować zachowania prześladowcze, skazując jednostkę na marginalizację oraz pozycję tytułowego „koźła ofiarnego”⁹⁶. „Owi «niepełnosprawni» ciągle jeszcze są obiektem ocen *sensu stricto* dyskryminujących i ofiarniczych, niewspółmiernych z zakłóceniami, jakie może wywołać ich obecność w procesach społecznej wymiany”⁹⁷. Co ważne dla moich badań obejmujących szerokie rozumienie anomalii ciała, w refleksji Francuza odnajduję elastyczną definicję interesującego mnie pojęcia:

Ułomność jest wpisana nierozdzielnie w zespół cech ofiarniczych, zaś w niektórych grupach, na przykład w szkolnym internacie, każde indywiduum, które ma trudności adaptacyjne – obcokrajowiec, prowincjusz, sierota, dziecko wpływowych i zaможnych rodziców, chromy lub po prostu nowo przybyły – jest w mniejszym lub większym stopniu traktowane jako ułomne⁹⁸.

Tokarska-Bakir dostrzega zresztą związek pomiędzy mechanizmami wykluczania opisanymi na przykładzie mitów i religii przez Girarda a społecznym piętnowaniem, które interesowało Goffmana. Oba odznaczają się swoistą zaraźliwością⁹⁹. „W wielu mitach – zauważa francuski historyk – wystarcza nawet sama bliskość nieszczęśnika, aby zarazić

⁹² Tamże, s. 16.

⁹³ Tamże.

⁹⁴ René Girard, *Koziół ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1987, s. 31.

⁹⁵ Tamże. Zob. także: A. Cybulski, dz. cyt., s. 13.

⁹⁶ R. Girard, dz. cyt., s. 29.

⁹⁷ Tamże.

⁹⁸ Tamże, s. 30.

⁹⁹ E. Goffman, dz. cyt., s. 19.

wszystko, co go otacza, przekazać zarazę ludziom i zwierzętom, zniszczyć zbiory, zatruc żywność [...] siać wokół niezgodę”¹⁰⁰, z kolei u Goffmana „piętno jest zjawiskiem obdarzonym wielką siłą, nierozłącznie związaną z różnym wartościowaniem tożsamości społecznych”¹⁰¹. Jednostka z widoczną różnicą staje się zatem niepożądana, ponieważ stanowi odzwierciedlenie niedostatku we wspólnocie, przypomnienie o niestabilności kategorii normy oraz naruszenie porządku społecznego. „Jest to oczywiście w przypadku fizycznej ułomności. Ciało człowieka stanowi system anatomicznych różnicowań. Skoro upośledzenie, nawet przypadkowe, niepokoi, to właśnie dlatego, że robi wrażenie destabilizującego dynamizmu. Zdaje się zagrażać systemowi jako takiemu”¹⁰², przekonuje Girard.

Prace Goffmana zawierają nie tylko omówienia dyskryminacji w przygodnych relacjach interpersonalnych, ale także krytykę opresji zinstytucjonalizowanej. Jego zdaniem zakłady zamknięte, takie jak szpitale psychiatryczne, mają charakter „instytucji totalnej”, zawłaszczającej oraz standaryzującej każdy aspekt życia jednostki, podtrzymującej sztywny podział na normalność i dewiację; personel i pensjonariuszy. Charakter relacji między stronami wyznacza ponadto wzajemna wrogość oraz uprzedzenia¹⁰³. Jak przekonuje amerykański badacz, instytucje dążą „do ograniczania swych członków [...]. Ich ograniczający lub totalny charakter symbolizują często fizyczne bariery uniemożliwiające kontakt ze światem zewnętrznym: zamknięte drzwi, wysokie mury, zasieki z drutu kolczastego, strome brzegi lub woda, otwarta przestrzeń itd”¹⁰⁴. W tym kontekście dostrzec można większą – niż w przypadku interpretacji społecznej interakcji pomiędzy normalnością a nienormalnością – zbieżność spojrzenia autora *Piętna* z uwagami Foucaulta. Goffman, na sposób przypominający o rozważaniach Francuza, poddał bardzo krytycznej analizie instytucje totalne. W przekonaniu Amerykanina wiedza konstruowana w placówkach takich jak szpitale psychiatryczne nie służy pacjentom, nie zostaje wykorzystana w celu leczenia, przeciwnie – ma ona charakter uniepełnosprawniający i opresyjny. To instytucje tworzą dewiację – definiują ją, kategoryzują i kontrolują. Druga połowa XX w. stała zresztą pod znakiem krytyki „uniepełnosprawniających profesjonalistów”. Polemizując

¹⁰⁰ R. Girard, dz. cyt., s. 67.

¹⁰¹ E. Goffman, dz. cyt., s. 19.

¹⁰² R. Girard, dz. cyt., s. 34.

¹⁰³ Zob. Erving Goffman, *Instytucje totalne. O pacjentach szpitali psychiatrycznych i mieszkańcach innych instytucji totalnych*, tłum. O. Waśkiewicz, J. Łaszcz, Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 2011. Zob. także: C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 47.

¹⁰⁴ Erving Goffman, *Charakterystyka instytucji totalnych*, tłum. Z. Zwoliński, [w:] *Współczesne teorie socjologiczne*, red. A. Jasińska-Kania, L.M. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar 2006, s. 316.

z ideami medykalizacji życia codziennego, Ivan Illich lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte nazywa wręcz „Wiekiem Upośledzających Zawodów”¹⁰⁵. Zwraca on uwagę na uzależnianie społeczeństwa od opieki lekarzy oraz stanowczo przekonuje, że możliwości czy potrzeby człowieka nie powinny podlegać medycznym pomiarom¹⁰⁶. Barnes i Mercer zauważają¹⁰⁷, że podobną perspektywę (krytyki polityki opiekuńczej oraz zinstytucjonalizowanej dyskryminacji) przyjmuje wielu badaczy w ostatnich dekadach stulecia, między innymi: Nikolas Rose¹⁰⁸, Wolf Wolfensberger¹⁰⁹, David Ingleby¹¹⁰, John Gliedman i William Roth¹¹¹ czy przytaczani wcześniej Finkelstein oraz Lennard J. Davis. Ten ostatni w kontekście umiejscowienia osób z niepełnosprawnościami po „gorszej” stronie podziału społecznego w XX w. pisze, że ludzie z różnicą fizyczną bądź umysłową byli „izolowani, więzieni, obserwowani, opisywani, operowani, instruowani, osadzani, sterowani, leczeni, instytucjonalizowani i kontrolowani w stopniu prawdopodobnie nieporównywalnym z tym, w jakim doświadczane były inne mniejszości”¹¹².

Przytoczone powyżej wybrane wątki z XX-wiecznej refleksji nad opresją społeczną, zinstytucjonalizowaną oraz uniepełnosprawniającymi pojęciami profesjonalistów wydają się mieć wiele wspólnego z badaniem kulturowych reprezentacji fizycznych anomalii. Z jednej strony przedmiotem analizy powinny stać się mechanizmy ograniczenia, marginalizowania oraz dyskryminacji bezpośredniej (np. przestrzennej). Z drugiej – piętnowanie różnicy ciała i umniejszanie wartości osób w jakimś sensie nienormatywnych ma także charakter symboliczny i objawia się w ramach imperializmu kulturowego, jak nazywa naznaczanie stereotypami poszczególnych grup społecznych przez kulturę dominującą Iris Marion Young¹¹³. Jednym z celów, jakie stawiam sobie w niniejszej rozprawie, jest wykazanie różnych przejawów takiej symbolicznej stygmatyzacji w utworach filmowych z różnych okresów kina. Interesować będą mnie nie tylko

¹⁰⁵ Ivan Illich, *Disabling Professions*, [w:] *Disabling Professions*, ed. I. Illich i in., London: Marion Boyars 1977, s. 11. Cyt. za: C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 51.

¹⁰⁶ Tamże.

¹⁰⁷ Zob. tamże.

¹⁰⁸ Nikolas Rose, *Governing the Soul*, London: Routledge 1990.

¹⁰⁹ Wolf Wolfensberger, *Humans Service Policies. The Rhetoric Versurs the Reality*, [w:] *Disability and Dependence*, ed. L. Barton, Lewes: Falmer 1989.

¹¹⁰ David Ingleby, *Mental Health and Social Order*, [w:] *Social Control and the State*, ed. S. Cohen, A. Scull, Oxford: Blackwell 1983.

¹¹¹ John Gliedman, William Roth, *The Unexpected Minority. Handicapped Children in America*, New York: Harcourt Brace Jovanovich 1980.

¹¹² Lennard J. Davis, *The Need for Disability Studies*, [w:] *Disability Studies Reader*, ed. L.J. Davis, London: Routledge 1997, s. 1. Cyt. za: C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 53.

¹¹³ Iris Marion Young, *Justice and The Politics of Difference*, Princeton: Princeton University Press 1990.

przykłady, by tak rzec, ewidentne, pochodzące z pierwszego okresu kina, w których odmiennność zostaje „upokorzona”, wykorzystana jako źródło rozrywki na sposób przypominający o konwencji jarmarcznych pokazów osobliwości, ale przede wszystkim – opresja zawoalowana, obecna, jak sądzę, w realizacjach współczesnych, zasadzająca się na pozornej emancypacji, stereotypach opartych na pozytywnej wykładni inności oraz interpretowaniu „oczywistej odmienności” za pomocą normatywnych siatek pojęciowych i kategorii.

XXI wiek: *dismodernism*, starość, seksualność

Wzmiankowany wcześniej Shilling podkreśla fakt, iż w dobie nowoczesności i konsumpcjonizmu wytworzyła się „skłonność do przywiązywania większej wagi do ciała jako czynnika konstytuującego «ja»”¹¹⁴, a w związku z tym również i społeczny nacisk kładziony zostaje na „utrzymanie atrakcyjności i zarządzanie atrakcyjnymi ciałami”¹¹⁵. Podobne uwagi w *Medical Power and Social Knowledge* zawarł Bryan Turner stawiający tezę, iż kulturę końca XX w. charakteryzuje „społeczeństwo somatyczne” (*somatic society*), w którym „większość kwestii politycznych i osobistych jest zarówno problematyzowana, jak i wyrażana poprzez ciało”¹¹⁶. Innymi słowy – silne, młode i piękne ciało staje się obecnie głównym polem aktywności społecznej. Interesująco w obliczu powyższych uwag jawią się analizy punktów stycznych pomiędzy starością a niepełnosprawnością w perspektywie stygmatyzowania. Zmiany biologiczne oraz fizyczne stanowiące naturalną konsekwencję starzenia się jednostki, takie jak zmęczenie, pojawianie się zmarszczek, siwienie włosów czy zniekształcenie ciała, obciążone są w wymiarze symbolicznym, co zapewne „określa pozycję osób starszych w obrębie zbiorowości i wyznacza ich społeczną tożsamość”¹¹⁷. Ciało stare, jako kategoria przecząca idei fizycznej sprawności, konotuje w potocznym dyskursie odmiennność oraz estetyczne zakłócenie. Staje się ono tym samym zjawiskiem tabuizowanym kulturowo, niepożądanym w ramach społecznej interakcji¹¹⁸.

¹¹⁴ C. Shilling, dz. cyt., s. 3. Cyt. za: C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 103.

¹¹⁵ Tamże.

¹¹⁶ Bryan Turner, *Medical Power and Social Knowledge*, London: SAGE Publications 1996, s. 6. Tłum. własne.

¹¹⁷ Agata Dziuban, *Społeczny obraz starości i postrzeganie własnego ciała w procesie starzenia się. Przegląd piśmiennictwa*, „Gerontologia Polska” 2010, t. 18, nr 3, s. 130.

¹¹⁸ W tym kontekście symptomatyczne wydają się badania polskiej socjolożki Eweliny Wejbert-Wąsiewicz, która zestawia obrazy starości i aborcji w filmie. Już sam dobór tematów wydaje się podlegać kulturowej „ocenie”, chociaż badaczka sugeruje neutralność

W codziennym funkcjonowaniu w przestrzeni publicznej „normatywne spojrzenia” na starość oraz niepełnosprawność wyrażane są podobnymi postawami – od infantylnego traktowania i litości, przez niezręczną powagę bądź swobodę, po niechęć i jawną dyskryminację. Oba zjawiska łączy wiele także z punktu widzenia dyskursów naukowych. Jako najbardziej użyteczną w optyce moich analiz uważam płynność definicyjną starości oraz niepełnosprawności jako konstruktów wskazujących na różnicę fizyczną. Erin Gentry Lamb zauważa, że przedstawiciele zarówno *aging studies*, jak i *disability studies* akcentują temporalny aspekt obu kategorii¹¹⁹. Z jednej strony – każdego, kto nie umiera przedwcześnie, dotyka starość (a w związku z tym także typowe dla tej fazy życia dolegliwości i zmiany ciała), z drugiej – osoby klasyfikowane jako pełnosprawne są jedynie „chwilowo pełnosprawne” (ang. *temporarily able-bodied*)¹²⁰, gdyż upływ czasu konsekwentnie determinuje i pogłębia kolejne ograniczenia oraz słabości organizmu. Tak rozumiane niepełnosprawność i starość są zatem – w mniejszym lub większym stopniu – nieuniknione.

Zbliżoną, wyraźnie inkluzyjną i relatywizującą perspektywę proponuje wzmiankowany już wielokrotnie Lennard J. Davis. W *Bending over Backwards*, szeroko dyskutowanej rozprawie wydanej w 2002 r., konstatuje on, że niepełnosprawność jako konstrukt – podobnie jak orientacja seksualna, rasa czy płeć – ulega (a przynajmniej ulec powinna) redefinicji w kulturze najnowszej¹²¹ (przełomu XX i XXI w.): „nieidealnej, nieuporządkowanej, dopuszczającej do głosu to, co określane było jako inne i nienormalne”¹²². Podkreśla on, że niepełnosprawność staje się kulturową „tożsamością, która osiąga innych tożsamości”¹²³, kategorią pozwalającą – jak podkreśla Laura Kissel – lepiej zrozumieć wartość

postawy, pisząc: „Osadzenie problematyki przerywania ciąży i starości w perspektywie treści filmowych i naukowych pozwala śledzić korespondencję sztuki i rzeczywistości społecznej”. E. Wejbert-Wąsiewicz, *Bez retuszu czy po liftingu? Obrazy starości i aborcji w filmie*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2017, s. 10–11.

¹¹⁹ Erin Gentry Lamb, *Age and/as Disability. A Call for Conversation*, „Age Culture Humanities” 2015, issue 2, s. 315.

¹²⁰ Tamże.

¹²¹ Lennard J. Davis, *Bending over Backwards. Disability, Dismodernism and Other Difficult Positions*, New York: NY University Press 2002, s. 13–14. Zob. także: Samantha Bassler, „But You Don’t Look Sick”. *Dismodernism, Disability Studies and Music Therapy on Invisible Illness and the Unstable Body*, „Voices. A World Forum for Music Therapy” 2014, vol. 14, no 3, <https://voices.no/index.php/voices/article/view/2216/1970> [dostęp: 1.05.2018].

¹²² L.J. Davis, *Bending over Backwards...*, s. 32. Zob. także: Tom A. O’Connor, *Genre-%!\$ing. Harmony Korine’s Cinema of Poetry*, „Wide Screen” 2009, no 1, <https://widescreenjournal.files.wordpress.com/2021/06/genreing-harmony-korines-cinema-of-poetry.pdf> [dostęp: 1.05.2018].

¹²³ Lennard J. Davis, *Bending over Backwards...*, s. 13–14. Tłum. własne.

różnicy¹²⁴ („która jest czymś, co wszystkich nas łączy”¹²⁵). Davis wprowadza termin – prawdopodobnie nieprzetłumaczalny na język polski – *dismodernism* (połączenie terminów: *disability* i *postmodernism*), opisujący podmiotowość nowoczesną „opartą na ograniczeniach, upośledzeniach, fragmentaryczności oraz współzależności”¹²⁶. Autor jest przekonany, że niepełnosprawność jest logicznym punktem wyjścia do stworzenia nowej etyki i polityki tożsamości ciała, jak i samego radzenia sobie z jego nietrwałością¹²⁷. Konstatuje on, że lektura Amerykańskiej Ustawy o Niepełnosprawności (ang. *The American with Disabilities Act*) nasuwa wniosek mówiący o inkluzyjności interesujących go kategorii. Wedle słów badacza niepełnosprawność może obejmować szerokie spektrum anomalii: cukrzycę, artretyzm, otyłość, chroniczne zmęczenie, widoczne blizny na twarzy¹²⁸. W perspektywie Davisa ciało jest więc równie niestabilne jak sama definicja niepełnosprawności¹²⁹. Ujęcie Amerykanina jest z pewnością pokrewne spisanej dwie dekady wcześniej refleksji Girarda. Francuz przekonuje: „doprowadza ono [upośledzenie – A.C.] do szaleństwa istniejące wokół niego różnice, które stają się monstrualne, wzajemnie siebie poganiają, nakładają na siebie, mieszają, a w krańcowych przypadkach grożą samozniszczeniem”¹³⁰. „Różnica pozasystemowa przeraża – podkreśla antropolog – bowiem sugeruje prawdę o systemie, o jego względności, kruchości, śmiertelności”¹³¹.

Innym istotnym zagadnieniem podejmowanym w XXI-wiecznych nurtach badań jest sfera intymności osób kategoryzowanych jako niepełnosprawne. Powiązanie tematów seksualności i fizycznych anomalii można wprawdzie odnaleźć w piśmiennictwie końca poprzedniego wieku (w szczególności warto wspomnieć o zdiagnozowanym przez Barneisa stereotypowym myśleniu o osobie z niepełnosprawnością jako w jakiś sposób zaburzonej w sferze erotycznej¹³²), jednak to wiek XXI przyniósł szerokie omówienie tej problematyki. Wartościowe rozwinięcie *disability studies* stanowią analizy związków pomiędzy kulturowym statusem

¹²⁴ Laura Kissel, *Disability Is Us. Remembering, Recovering and Remaking the Image of Disability*, [w:] *Filming Difference. Actors, Directors, Producers, and Writers on Gender, Race, and Sexuality in Film*, ed. D. Bernardi, Austin: University of Texas Press 2009, s. 25.

¹²⁵ Lennard J. Davis, *Bending over Backwards...*, s. 26. Tłum. własne.

¹²⁶ Tamże. Tłum. własne.

¹²⁷ L.J. Davis, *Bending over Backwards...*, s. 22–23. Zob. także: A. Cybulski, dz. cyt., s. 15.

¹²⁸ L.J. Davis, *Bending over Backwards...*, s. 24. Zob. także: A. Cybulski, dz. cyt., s. 15.

¹²⁹ L.J. Davis, *Bending over Backwards...*

¹³⁰ R. Girard, dz. cyt., s. 34.

¹³¹ Tamże.

¹³² Colin Barnes, *Disabling Imagery and the Media. An Exploration of the Principles for Media Representations of Disabled People*, Halifax: Rayburn Publishing 1992. Zob. zwłaszcza rozdział *The Disabled Person as Sexually Abnormal*.

niepełnosprawności a znaczeniem nieheteronormatywności. Robert McRuer, jeden z najbardziej wpływowych przedstawicieli nurtu określonego *queer disability studies*, zwraca uwagę na etymologiczny związek słów *crip* (kaleka) oraz *queer* (dziwaczny, gejowski)¹³³. Pierwotnie były one określeniami o charakterze pogardliwym i dyskryminującym w stosunku do osób „nieprawidłowych”¹³⁴. Dziś, w ramach strategii subwersywności językowej właściwej teorii *crip* oraz *queer*, są to wyrażenia wykorzystywane także w terminologii naukowej¹³⁵. *Crip* pełni taką samą funkcję na obszarze *disability studies* jak *queer* w studiach lesbijskich i gejowskich¹³⁶. Amerykanin zaznacza również, iż ten pierwszy termin posiada w Stanach Zjednoczonych również istotną historię rasową – „desygnatem pojęcia *crip* może być przynależność do afroamerykańskiego gangu *Crips* z Los Angeles, którego członkowie mieli poruszać się w charakterystyczny sposób, przypominający chód osoby fizycznie ułomnej”¹³⁷. Bliższe prześledzenie prac McRuera pozwala nie tylko na dostrzeżenie historycznych przemian wokół wykorzystania oraz „odzyskiwania” pojęć uchodzących niegdyś za pejoratywne wobec grup nienormatywnych, ale także ułatwia zrozumienie związków osób uznawanych za niekompletne czy odmienne ze względu na cielesność i estetykę: chromych, homoseksualnych czy czarnoskórych¹³⁸. Tomasz Sikora i Dominika Ferens przekonują, że atrybuty determinujące fizyczną „brzydotę” – ułomność, transpłciowość, niedołężność, deformacja, a nawet urasowienie – nierzadko przenikają się ze sobą, wchodząc w różne kombinacje¹³⁹, nadając ciału status wielokrotnie napiętnowanego. I tak, ciało cripowo-queerowe zostaje skategoryzowane w opozycji do ciała sprawnego i zdrowego (ang. *compulsory able-bodiedness*¹⁴⁰) oraz tzw. naturalnego i normalnego pożądania (ang. *compulsory heterosexuality*¹⁴¹), kategoriami, zdaniem McRuera, kulturowo ze

¹³³ Robert McRuer, *Crip/kaleczenie*, tłum. D. Ferens, „InterAlia. Pismo poświęcone studiom queer” 2016, nr 11 b, s. 1–2.

¹³⁴ Tamże. Zob. A. Cybulski, dz. cyt., s. 26.

¹³⁵ R. McRuer, dz. cyt., s. 1–2.

¹³⁶ Tamże, s. 1.

¹³⁷ Tamże, s. 1–3.

¹³⁸ Tamże.

¹³⁹ Tomasz Sikora, Dominika Ferens, *Pogadajmy o (kalekim) seksie*, „InterAlia. Pismo poświęcone studiom queer” 2016, nr 11b, s. iii.

¹⁴⁰ Robert McRuer, *Compulsory Able-Bodiedness and Queer/Disabled Existence*, [w:] *Disability Studies. Enabling the Humanities*, ed. S.L. Snyder, B.J. Brueggemann, R. Garland-Thomson, New York: Modern Language Association of America 2002, s. 88–89.

¹⁴¹ Adrienne C. Rich, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, „Journal of Women’s History” 2003, vol. 15, no 3, s. 11–48. Zob. także: Robert McRuer, *As Good as it Gets. Queer Theory and Critical Disability*, „GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies” 2003, no 1–2, s. 79–105.

sobą sprzężonymi¹⁴². Badacz, odwołując się do refleksji Judith Butler na temat performatywności płci kulturowej¹⁴³, pisze: „pełnosprawną, jak i heteroseksualną tożsamość łączy niemożliwość oraz ograniczoność”¹⁴⁴, obie stanowią podstawę innych tożsamości oraz „imponujące osiągnięcie”¹⁴⁵, nigdy jednak nie są zagwarantowane i niezagrożone¹⁴⁶.

Badania przełomu XX i XXI w. wiążą się nie tylko z wyeksponowaniem tematów dotąd nieobecnych w dyskursie uczonych oraz tabuizowanych w dyskursie potocznym, ale także z zaakcentowaniem umowności pojęć sygnalizujących mniejszość, inność, ułomność czy różnicę. Najnowsze spojrzenie naukowe na cielesną nienormatywność, koncepcje Davisa, Gentry Lamb czy McRuera podkreślających intersekcyjność takich konstruktów jak niepełnosprawność, choroba, starość, homoseksualizm, może okazać się naturalnym punktem wyjścia badań filmowych wizerunków różnicy fizycznej rozpatrywanej przede wszystkim jako kategoria estetyczna, atrakcja wizualna oraz narzędzie dramaturgiczne.

¹⁴² Zob. tamże.

¹⁴³ Zob. Judith Butler, *Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe*, tłum. E. Majewska, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2008, s. 175–181.

¹⁴⁴ R. McRuer, *Compulsory Able-Bodiedness...*, s. 93.

¹⁴⁵ Tamże.

¹⁴⁶ Tamże. Zob. także: A. Cybulski, dz. cyt., s. 26–27.

Rozdział III

„Anormalne” ciało jako osobliwość i źródło humoru Lata 1898–1918

Niezwykłe wizerunki różnicy ciała obecne były w sztuce ruchomych obrazów w zasadzie już od jej zarania. W bogatej twórczości Eadwearda Muybridge’a – „wprawiającego w ruch” fotografie za pomocą zoopraksografu kilkanaście lat przed wynalezieniem przez braci Lumière aparatu kinematograficznego – odnaleźć można prace pokroju *Boy. Child Without Legs Getting Off a Chair* (ok. 1887). Muybridge na trzydziestu sześciu fotografiach seryjnych zarejestrował kolejne fazy ruchu tytułowego chłopca, pozbawionego dolnych kończyn: wdzierającego się na krzesło, po czym na powrót zstępującego na posadzkę. Owa seria zdjęć stanowiła zresztą część większego zbioru prac brytyjskiego pioniera, powstałych pod wpływem Francisa Xaviera Dercuma, neurologa i wykładowcy Uniwersytetu w Pensylwanii, skąd w latach osiemdziesiątych XIX w. Muybridge pozyskiwał fundusze na badania. Dercum miał zasugerować wynalazcy realizację zestawu fotografii przedstawiających pacjentów szpitala z rozmaitymi dysfunkcjami ciała i problemami motorycznymi: ataksją, płasawicą Huntingtona czy stwardnieniem bocznym¹. W 1897 r. – sumptem wspomnianej uczelni – wydano *Animal Locomotion*, monumentalne dzieło Brytyjczyka zawierające bez mała osiemset plansz zdjęć seryjnych obrazujących zwierzęta oraz ludzi w marszu, biegu bądź – w przypadku ptaków – locie². Fotografie ukazujące anatomiczne anomalie stanowiły ósmy tom³, którego zapewne najczęściej analizowaną we współczesnych opracowaniach planszą jest *Infantile Paralysis. Child Walking on Hands and Feet*, obserwacja ruchu zdeformowanego fizycznie dziecka, chorującego na polio, poruszającego się za pomocą czterech zniekształconych kończyn.

¹ Geneviève Aubert, *Normal and Pathological Gait as Inspiration for the Artist*, [w:] *Neurology of the Arts. Painting, Music, Literature*, ed. F.C. Rose, London: Imperial College Press 2004, s. 132.

² Tamże.

³ Tamże.

Obecność różnicy ciała w twórczości Muybridge'a stała się przedmiotem refleksji między innymi Tima Cresswella, jednego z pionierów tzw. *mobility studies*, próbującego wykazać znaczenie mobilności w procesach wytwarzania hierarchii i struktur społecznych oraz konstruowania tożsamości⁴. W rozprawie *On the Move. Mobility in the Modern Western World* zauważa on:

Podczas gdy atleci oraz pozostałe [prawidłowe fizycznie – A.C.] postaci, które pojawiły się na licznych fotografiach Muybridge'a stanowiących studium ruchu, mogły być kimkolwiek – istotnie, mieli oni reprezentować codzienność i przeciętność – choroby oraz niepełnosprawni, przedmioty „patologicznych” obrazów, są wyraźnie zakodowani [...] jako Inni⁵.

Należy jednak podkreślić: wynalazek Muybridge'a był przede wszystkim „narzędziem epistemologicznym”⁶ służącym analizie, badaniom, nauce, nie przedstawieniu, a tym bardziej opowiadaniu. Autor *Animal Locomotion* był zainteresowany głównie „efektem poznawczym rozczłonkowania, a jeśli już spektakularnością jego powtórnej syntezy, to ze względu na efekt poznawczy wyłącznie”⁷. „Jak człowiek chodzi, to jedna sprawa [sprawa zajmująca XIX-wiecznych pionierów – A.C.]. Ale skąd postać przychodzi i dokąd zmierza, stanowi zupełnie inne pytanie”⁸, konstatuje Lorenz Engell. „Z próby podołania odpowiedzi na to drugie pytanie, ale i wynikającego stąd ryzyka – zauważa Andrzej Gwóźdź – wzięło się kino”⁹.

Na obecność szeroko pojętej obcości we wczesnokinowych realizacjach zwraca uwagę Michał Pabiś-Orzeszyna. W tekście *Kino atrakcji. Historia, krytyka, mapa i kartoteka* zauważa on, że często podejmowanym tematem przez twórców spektakli kinematograficznych z przełomu wieków była inność. Mogła ona dotyczyć takich kwestii jak etniczność czy klasa. Szczególną popularnością cieszyły się filmy podróżnicze oraz trawelogi,

⁴ Zob. Tim Cresswell, *Mobilities I. Catching up*, „Progress in Human Geography” 2011, t. 35 (4), s. 511. Za: Agata Stanisław, *Mobilność mimochodem, czyli przydrożne społeczności i strefy przepływu. Praktyczne zastosowanie „paradygmatu nowych mobilności”*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne” 2015, t. 43, z. 3, s. 214.

⁵ Tim Cresswell, *On the Move. Mobility in the Modern Western World*, New York–London: Routledge 2006, s. 69. Tłum. własne.

⁶ Andrzej Gwóźdź, *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli parahistorie obrazu w ruchu*, [w:] *Historia kina. Tom I: Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków: Universitas 2010, s. 24.

⁷ Tamże, s. 46.

⁸ Lorenz Engell, *Sinn und Industrie: Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt/M.–New York–Paris: Campus 1992, s. 29. Cyt. za: A. Gwóźdź, dz. cyt., s. 46.

⁹ Tamże.

nierzadko łączone z „quasi-naukowymi wykładami na temat egzotycznych krain i ludów, które je zamieszkują”¹⁰. Rzadziej przyglądano się inności rozumianej jako widoczne uszkodzenie czy choroba ciała.

Autentyczność a udawanie. Problemy z pierwszym filmem przedstawiającym „anormalne” ciało

Za pierwszy utwór filmowy – spełniający głównie funkcję rozrywkową aniżeli naukową¹¹ – zawierający wizerunek osoby z niepełnosprawnością uchodzi *The Fake Beggar* powstały w 1898 r. pod egidą przedsiębiorstwa Thomasa Edisona. Rzeczony projekt niewątpliwie domaga się w niniejszej pracy szerszego komentarza, tyleż w perspektywie analizy językowej czy estetycznej, co kontekstów, w jakich figuruje on w pozycjach książkowych poświęconych obecności fizycznej różnicy we wczesnym kinie. Anegdota trzydziestosekundowej realizacji dotyczy niewidomego¹² pozbawionego dolnych kończyn mężczyzny, zbierającego jałmużnę na ulicy. Jak wskazuje tytuł, bohater jedynie symuluje deformację, a w ostatniej części filmu – przyłapany na gorącym uczynku przez stróża prawa – zrywa się dynamicznie do ucieczki, rozpaczliwie zabierając ze sobą wyłudzone od przechodniów pieniądze¹³. Tak, z grubsza, zwykło się w opracowaniach

¹⁰ Michał Pabiś-Orzeszyna, *Kino atrakcji. Historia, krytyka, mapa i kartoteka*, „Kultura Popularna” 2013, nr 3 (37), s. 29.

¹¹ Jeszcze przed powstaniem *The Fake Beggar* anomalie ciała pojawiały się w utworach realizowanych w celach dydaktycznych i poglądowych. Gwóźdź omawia nurt kina rentgenowskiego tworzonego w głównej mierze przez Johna Macintyre’a. Praca szkockiego lekarza, *Film rentgenowski doktora Macintyre’a (Dr. Macintyre’s X-Ray Film)* z 1896 r., wyświetlano przed audytorium Glasgow Philosophical Society. Jednakowoż, podkreśla polski medioznawca, ten sam utwór prezentowano także „podczas wieczorku dla pań w siedzibie londyńskiej Royal Society, dając niezbity dowód przyjemności wzrokowej, jaka wiązała się z kinem promieni «X»”. A. Gwóźdź, dz. cyt., s. 70. W podobny – z gruntu naukowy – sposób kino z tematem chorób somatycznych łączyli również między innymi Paul Schuster (badania nad zespołem Parkinsona) czy Eugène-Louis Doyen (cykl filmów przedstawiających zabiegi chirurgiczne). O wykorzystaniu dogodności kinematografii na polu medycyny patrz: Kirsten Ostherr, *Medical Visions. Producing the Patient through Film, Television, and Imaging Technologies*, Oxford: Oxford University Press 2013, s. 48–53 oraz Timothy Boon, *Films of Fact. A History of Science in Documentary Films and Television*, London: Wallflower Press 2008, s. 8. Zob. także: Wojciech Sitek, *Od demonizowanych dziwolągów do „kulawych aniołów”*, [w:] *Transgresyjne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2013, s. 155.

¹² Zob. Charles Musser, *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press 1994, s. 252.

¹³ Zob. Adam Cybulski, „Kłopotliwe” ciała w filmach Harmony’ego Korine’a. „Skrawki” i „Julien Donkey-Boy” wobec przedstawień ułomności fizycznej w kinie amerykańskim, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2017, nr 4, s. 16.

historycznych opisywać pozornie nieskomplikowane zdarzenia diegetyczne omawianego utworu. Charles Musser w obszernych badaniach pierwszych kilkunastu lat amerykańskiego filmu rekonstruuje fabułę następująco:

The Fake Beggar, nakręcony na ulicy, prezentuje beznogiego, niewidomego żebraka, przyjmującego datki od przechodniów. Gdy jedna z rzuconych w jego stronę monet trafia na chodnik zamiast do kubka [w istocie jałmużnę przechowuje on nie w kubku, ale w meloniku – A.C.], nędzarz podnosi pieniądz, demaskując swoje oszustwo na oczach przechodzącego policjanta. Wstaje, po czym ucieka¹⁴.

Z kolei Katie Ellis, autorka *Disabling Diversity*, poddając refleksji przedstawienia niepełnosprawności w kinie w perspektywie socjologicznej, pisze:

W 1898 roku [...] krótkometrażowy film Thomasa Edisona, *The Fake Beggar*, opowiedział historię żebraka, który udaje osobę niewidomą, zostaje zdemaskowany i komicznie ucieka przed policjantem. W ten sposób pierwszy utwór o niepełnosprawności posłużył się dwoma, do dziś dominującymi stereotypami. Po pierwsze, niepełnosprawność potraktowano jako źródło humoru, po drugie – ujawnił się stereotyp ludzi zdrowych symulujących niepełnosprawność w celu zmanipulowania i wykorzystania „szczodrości” społeczeństwa¹⁵.

W formie krótkiej adnotacji o filmie wspominają Robert Bogdan, Martin Elks i James A. Knoll, autorzy studium *Picturing Disability: „W [The – A.C.] Fake Beggar*, jednym z wcześniejszych [humorystycznych filmów o niepełnosprawności – A.C.], mężczyzna z tabliczką z napisem głoszącym „Pomóż niewidomemu” dynamicznie sięga po monetę, która – chybiając kubka – ląduje na chodniku”¹⁶. Film doczekał się wzmianki także w polskim piśmiennictwie. Wojciech Sitek w kompleksowym i wnikliwym omówieniu dominujących sposobów prezentowania postaci z niepełnosprawnościami na ekranie, podkreślając swoistą „filmowość”/„widowiskowość” zjawiska dysfunkcji ruchowej, pisze:

Jedynie 3 lata upłynęły od 28 grudnia 1895 roku, sławetnego dnia „narodzin kina”, do wyprodukowania w 1898 roku pierwszego filmu fabularnego wykorzystującego figurę niepełnosprawności. *The Fake Beggar* stanowił respons na eliminowany w tym okresie społeczny problem żebractwa i podejmował tematykę symulowania

¹⁴ Ch. Musser, dz. cyt., s. 252. Tłum. własne.

¹⁵ Katie Ellis, *Disabling Diversity. The Social Construction of Disability in 1990s Australian National Cinema*, Saarbrücken: VDM Verlag 2008, s. 118. Tłum. własne.

¹⁶ Robert Bogdan, Martin Elks, James A. Knoll, *Picturing Disability. Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric*, New York: Syracuse University Press 2012, s. 24. Tłum. własne.

dysfunkcyjności w celu osiągnięcia korzyści finansowych. Kluczowym aspektem krótkiego filmu wytwórni Thomasa Edisona był – często podejmowany w początkowym stadium rozwoju kinematografii – wątek osoby niepełnosprawnej postrzeganej jako źródło humoru¹⁷.

Martin F. Norden, we wpływowej rozprawie *Cinema of Isolation*, namysł nad filmem osadza – co zupełnie zrozumiałe – w kontekście przywołanej już słowami Ellis tendencji, obecnej wśród pierwszych twórców kina, do wykorzystywania niepełnosprawności jako źródła humoru. Kierunek ten, funkcjonujący do końca drugiej dekady XX w., Norden nazywa zresztą jednym z tych „zasługujących na potępienie”¹⁸ w perspektywie etycznej¹⁹. Komizm miał charakter slapstickowy i zasadzał się głównie na motywie pościgu bohaterów zdrowych i silnych za ludźmi z niepełnosprawnościami. Jest tak w przypadku powstałego w ramach wytwórni Gaumont, wymownie zatytułowanego projektu *The Legless Runner* (1907), w którym bohater wchodzi do oberży, zamawia butelkę wina, po czym ucieka z baru, nie uiszczając opłaty za trunek²⁰. Z kolei w *Don't Pull My Leg* (1908) spółki Essanay mężczyzna pozbawiony dolnej kończyny rabuje sklep ze sprzętem ortopedycznym, a następnie zrywa się do biegu²¹. Sytuacja odwrotna – po-goń mężczyzny z dysfunkcją za postaciami sprawnymi – wyznacza gag w *The One-Legged Man* (1908) przedsiębiorstwa Pathé-Frères. W filmie pewien człowiek zbudza się ze snu, aby zdać sobie sprawę, że jego drewniana noga została skradziona. Bohater zabiera kule należące do „ucinającego sobie drzemkę starca”²² i w pośpiechu udaje się na poszukiwania protezy. Obrazy tego typu stanowiły zapewne odpowiedź na zaprogramowaną kulturowo ciekawość publiczności: pragnienie oglądania odmienności, osobliwości i deformacji. Wczesnokinowe sposoby przedstawiania jednostek fizycznie „wybrakowanych” funkcjonowały nie tylko jako źródło niezobowiązującej rozrywki. Pozwalały one również odbiorcy – zafascynowanemu przecież „widowiskami odmienności” – na zajęcie pozycji dominującej. Badacze przyglądający się miejscu niepełnosprawności w kulturze przekonują, że kontakt z „odmieńcem” wzmacnia poczucie „normalności”²³,

¹⁷ W. Sitek, dz. cyt., s. 154–155.

¹⁸ Martin F. Norden, *Cinema of Isolation. A History of Physical Disability in the Movies*, New Brunswick–New Jersey: Rutgers University Press 1994, s. 15. Tłum. własne.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 20.

²¹ Tamże, s. 21.

²² Tamże, s. 23. Tłum. własne.

²³ Zob. Rosemarie G. Thomson, *Introduction: From Wonder to Error – A Genealogy of Freak Discourse in Modernity*, [w:] *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, ed. R.G. Thomson, New York–London: New York University Press 1996, s. 11.

a nawet wyższości²⁴. Tak o wzmiankowanych dziełach pisze Norden, odwołując się do słów autora *Śmiechu. Eseju o komizmie*:

Korespondując ściśle z sentencją filozofa-kinofila Henriego Bergsona, iż „komiczny jest każdy wypadek, który zwraca naszą uwagę na stronę fizyczną osoby, podczas gdy w grę wchodzi jej strona duchowa”²⁵, te pierwsze filmy komunikowały widzowi, że fizyczna niepełnosprawność jest odpowiednim tematem dla komedii, jeżeli postaci nie są tak naprawdę niepełnosprawne. Jakkolwiek może być kuszące określenie tych krótkich filmów mianem względnie nieszkodliwych, ujawniają one – pomimo wszystko – głęboko zakorzenione uprzedzenia wobec osób fizycznie niepełnosprawnych oraz reprezentują niezbyt zawołowaną przemoc wobec nich²⁶.

Skądinąd, jak sądzi Bergson, śmiech ma na celu wywołanie negatywnych emocji w odniesieniu do obiektu, którego ów śmiech dotyczy – „jest nade wszystko środkiem poprawczym. Wynaleziony dla poniżania, ma sprawiać na karconej osobie przykre wrażenie”²⁷. „Przedmiot ważki lub błahy – pisze Francuz w rozdziale zatytułowanym *Komizm charakterów* – może nas rozśmieszyć, o ile tylko nie zdoła nas wzruszyć. Nieuspołecznienie postaci i nieczułość widza, oto, ogólnie rzecz biorąc, dwa istotne warunki”²⁸. Jak można spostrzec, mając na uwadze wymowne komentarze Bergsona, zupełnie trafnie podsumowujące wczesne filmy o niepełnosprawności (słowa spisywane zresztą w okresie powstawania tych krótkich utworów), litość i współczucie – emocje wprawdzie istotne dla ówczesnej interakcji społecznej – język filmu miał dopiero wykształcić.

Co znaczące, efekt „komicznej” niepełnosprawności nierzadko wydobywano we wczesnym kinie, jak ma to miejsce w *The Fake Beggar*, poprzez połączenie tematu żebractwa z wątkami symulowania dysfunkcji oraz niefrasobliwego pościgu. W powstałych w 1898 r. *The Fraudulent Beggars* Jamesa Williamsona – trwającej minutę, brytyjskiej farsie – policjant, zauważając „niewidomego” nędzarza odczytującego fragmenty gazety swojemu rzekomo niesłyszącemu koledze, usiłuje schwytać tytułowych oszustów²⁹. Po kategorii „fałszywego żebraka” i „ułomności pozorowanej” sięgano nie tylko u schyłku XIX w. (dość wspomnieć o *Le Faux cul-de-jatte* braci Lumière

²⁴ Carol J. Gill, *Divided Understandings. The Social Experience of Disability*, [w:] *Handbook of Disability Studies*, ed. G.L. Albrecht, K.D. Seelman, M. Bury, London–Thousand Oaks–New Delhi: Sage Publications 2001, s. 357. Por. W. Sitek, dz. cyt., s. 155–156.

²⁵ Henri Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa: Wydawnictwo KR 2000, s. 48.

²⁶ M.F. Norden, dz. cyt., s. 16. Tłum. własne.

²⁷ H. Bergson, dz. cyt., s. 160.

²⁸ Tamże, s. 123. Zob. także: Maria Gołębiewska, *Henri Bergson a Karol Irzykowski – inspiracje i paralele*, „Prace Polonistyczne” 2015, seria LXX, s. 88–89.

²⁹ M.F. Norden, dz. cyt., s. 15.

z 1898 r.), ale także na początku kolejnego stulecia, nierzadko w bardziej rozbudowanych fabularnie i dłuższych metrażowo utworach, między innymi w *The Beggar's Deceit* (1900, reż. Cecil M. Hepworth), *The Fake Blind Man* (1906, reż. Charles Raymond), *One of the Finest* (1907)³⁰. To właśnie w kontekście analiz podobnych realizacji, przedstawiających ludzi zdrowych fingujących rozmaite ułomności, zwykło się pisać o *The Fake Beggar*. Przytoczone wcześniej omówienia – Mussera, Ellis, Sitka – dotyczące wydarzeń zawartych w filmie *The Fake Beggar* pomijają jednakże niezwykle znaczący element świata przedstawionego; element zmuszający do zredefiniowania ontycznego statusu niepełnosprawności obecnej w analizowanym utworze, a jednocześnie – do zakwestionowania jego przynależności do umownego nurtu *fake-disabilities*. Jest bowiem w świecie interesującego mnie filmu jeszcze jedna osoba z ułomnością ciała, a mianowicie – pozbawiony dolnych kończyn chłopiec, przyjmujący datki u boku tytułowego bohatera. Najważniejsze jednak, że tym razem – o czym nie wspomina *gros* badaczy – deformacja sprawia wrażenie całkowicie autentycznej. Jak sugeruje Ellen Samuels, problem niepełnych rekonstrukcji fabuły *The Fake Beggar* (pułapka, w którą również dałem się złapać, pisząc artykuł „Kłopotliwe” ciała w filmach Harmony’ego Korine’a. Skrawki i Julien Donkey-Boy wobec przedstawień ułomności fizycznej w kinie amerykańskim³¹) najprawdopodobniej jest, było tak przynajmniej w moim przypadku, wynikiem oparcia ich na omówieniu zawartym w książce Nordena³². Samuels podkreśla, iż autor *Cinema of Isolation* zapewne nie widział na własne oczy większości przytoczonych utworów nurtu *fake-disabilities* z końca XIX i początku XX w.³³ Dotyczy to także *The Fake Beggar*. Opis fabularnych wydarzeń tej realizacji jest w rozprawie Nordena bezpośrednio wyrażony słowami Kempa R. Nivera, amerykańskiego archiwisty oraz operatora filmowego, i brzmi następująco:

Scena otwierająca przedstawia pozbawionego nóg żebraka prowadzącego mężczyznę, na którego piersi znajduje się tabliczka z napisem „Pomóż niewidomemu”. Zatrzymują się blisko kamery, a – wraz z rozwojem filmu – kilka osób mija bohatera, wrzucając jałmużnę do kubeczka niewidomego. Jeden z przechodniów nie trafia do naczynia, a moneta uderza o chodnik. Policjant stojący nieopodal zauważa niewidzącego mężczyznę wyciągającego rękę i podnoszącego datek. Stróż prawa usiłując go aresztować, chwytą płaszcz niewidomego, jednak ten wymyka się i zrywa się do ucieczki, pozostawiając w tyle biegnącego za nim policjanta³⁴.

³⁰ Tamże, s. 15–16.

³¹ Zob. A. Cybulski, dz. cyt., s. 16.

³² Zob. Ellen Samuels, *Fantasies of Identification. Disability, Gender, Race*, New York – London: New York University Press 2014, s. 71–72.

³³ Tamże.

³⁴ Kemp R. Niver, *Motion Pictures from the Library of Congress Paper Print Collection 1894–1912*, Berkeley: University of California Press 1967, s. 183. Cyt. za: M.F. Norden, dz. cyt., s. 15. Tłum. własne.

Powyższy opis, jakkolwiek nakreśla sztafelową fabułę utworu z cyklu *fake-disabilities*, nie wydobywa odpowiednio obecności autentycznej niepełnosprawności w postaci beznogiego chłopca – zjawiska zasadniczo komplikującego relację pomiędzy prawdziwą a udawaną ułomnością komentuje Samuels³⁵. Powielanie niepełnej rekonstrukcji fabuły przez kolejnych badaczy zajmujących się niepełnosprawnością jest zapewne efektem włączenia opisu Nivera przez Nordena do *Cinema of Isolation*, rozprawy będącej najbardziej kompleksowym omówieniem historii portretowania „nieprawidłowych” ciał, jednego z istotnych punktów odniesienia badaczy nurtu *disability studies*. W istocie trzydziestokilkusekundowy *The Fake Beggar*³⁶ przedstawia w stałym planie pełnym dwie postacie znajdujące się na ruchliwej ulicy:

1) dorosłego mężczyznę (opisanego na wiele sposobów słowami wzmiankowanych wyżej badaczy), sprawiającego wrażenie beznogiego, wyposażonego w tabliczkę z wypisanym hasłem: „Pomóż niewidome-mu” (ang. *Help the Blind*), melonik, do którego trafiają wrzucane przez przechodniów pieniądze, oraz matę i prowizoryczne drewniane nóżki, za pomocą których się przemieszcza;

2) dziecko, najprawdopodobniej chłopca (postać pominiętą przez wielu historyków piszących o filmie), zapewne również pozbawionego dolnych kończyn, zbierającego jałmużnę u boku tego pierwszego.

Obok nich zatrzymują się kolejne osoby – głównie dostojni, zamożni panowie. Do kapelusza mężczyzny datki wrzuca siedmioro spacerowiczów, zupełnie ignorujących małego żebraka (lub po prostu domniemywających porozumienie i „wspólnotę interesów” bohaterów), po czym – po raz pierwszy – moneta ląduje nie w meloniku, ale na chodniku, tuż obok chłopca. Nie do końca są precyzyjne poszczególne z przytoczonych rekonstrukcji (między innymi Mussera³⁷, Bogdana, Elksa i Knolla³⁸), sugerujące, iż pieniądz nie trafia do kapelusza w wyniku przypadku – najprawdopodobniej moneta jest po prostu podarowana dziecku. Rzekomo niewidomy żebrak pochyla się nieznacznie nad rzuconym datkiem, podnosi go, co przykuwa uwagę patrolującego ulicę stróża prawa. Policjant, warto dodać, obecny jest w ujęciu już od pierwszej sekundy czasu ekranowego – może to oznaczać, iż od początku jest on podejrzliwy wobec tytułowego symulanta. Zdemaskowany oszust wstaje i ucieka. W międzyczasie

³⁵ E. Samuels, dz. cyt., s. 72.

³⁶ Przez lata zaginiony *The Fake Beggar* został niedawno zdigitalizowany i udostępniony przez repozytorium cyfrowe CriticalPast. Zob. https://www.criticalpast.com/video/65675065284_impостor-beggar-blind-beggar_policeman-chases-beggar_crowd-gathers [dostęp: 13.04.2021].

³⁷ Zob. Ch. Musser, dz. cyt., s. 252.

³⁸ Zob. R. Bogdan, M. Elks, J.A. Knoll, dz. cyt., s. 24.

– co wydaje się niezwykle wymowne – z przestrzeni kadru znika młodszy z żebraków. Początkowo jego niewielkie, zdeformowane ciało zostaje widzowi zasłonięte sylwetką przechodnia rzucającego datek, który staje się ostatecznie *spiritus movens* kompromitacji naciągacza. Po chwili – w wyniku nienaturalnego przeskoaku montażowego, typowej dla bardzo wczesnego kina komplikacji technicznej – jest już dziecko całkowicie nieobecne w warstwie obrazowej. W tłumie gapiów znikają też oszust oraz biegnący za nim policjant. Tym obrazem kończy się film³⁹.



Fot. 1–2. *The Fake Beggar* (1898, reż. nieznanym)

Dwa rodzaje dysfunkcji ciała i uciezka oszusta

Zainteresowanie powinna wzbudzać ekranowa obecność młodszego z żebraków, odegranego (ponownie posłużę się tym niezbyt fortunnym określeniem w kontekście umiarkowanie inscenizowanego utworu) przez amatora z autentyczną niepełnosprawnością. Na absolutną prawdziwość jego deformacji – stojącej w wyraźnej kontrze do tej (podwójnie) symulowanej – zdaje się wskazywać wiele elementów: od możliwości warsztatowych ówczesnego kina po samą wiarygodność fizyczną chłopca. Podobnie omawiany obraz odczytuje Samuels⁴⁰. To właśnie figura odsuniętego na bok – dosłownie przez środki wyrazowe filmu, w przenośni przez wzmiankowanych analityków – dziecka stoi w centrum refleksji autorki *Fantasies of Identification*⁴¹. Badaczka wskazuje kilka godnych uwagi tropów interpretacyjnych:

prawdziwie niepełnosprawne dziecko można odczytywać [...] jako nawiedzający nas byt, który dosłownie znika niczym duch [...] jako niemal literalnie rozumianą protezę pozwalającą oszustowi na efektywny występ [...] czy też jako nieszczęsnego bliźniaka lub sobowtóra fałszywego żebraka [...] dodatek, który [...] ma sprawić, że cała sytuacja stanie się zrozumiała⁴².

³⁹ Zob. także rekonstrukcję fabuły w: E. Samuels, dz. cyt., s. 72.

⁴⁰ Zob. tamże, s. 73.

⁴¹ Zob. tamże, s. 72–75.

⁴² Tamże, s. 73. Tłum. własne.

Samuels skupia się na perspektywie etymologicznej, interpretując pozbawione dolnych kończyn dziecko jako swoiste dopełnienie, wizualny przypis do kategorii niepełnosprawności. Podkreśla ona istotność tytułu filmu – nie uwzględnia on wszakże epitetów wskazujących na ułomność, takich jak choćby „niewidomy” (np. *The Fake Blind Beggar*) czy „kaleki” (np. *The Fake Cripple Beggar*)⁴³. W ramach takiej wykładni miałby chory chłopiec funkcjonować jako „fantazmatyczne urzeczywistnienie paternalistycznego rozumienia «niepełnosprawności» immanentnie wpisanej w określenie żebrak”⁴⁴. Równie interesująca może okazać się w tym miejscu optyka po-niekąd genologiczna. Film, przypomnę, pomyślany był przede wszystkim jako utwór komediowy, w którym za źródło rozrywki miał uchodzić gag pościgu policjanta za oszustem podszywającym się za osobę z niepełnosprawnością. Nie mógł być zatem, nawiąże do wcześniej przytoczonych spostrzeżeń Bergsona i Nordena, przedmiotem dowcipu chłopiec – zdeformowany tak w świecie filmowej fikcji, jak i zapewne na poziomie pozatekstowym. Musiał on w tym pierwszym filmowym utworze podejmującym temat ułomności ciała po prostu – dosłownie – zniknąć.

Inne osobliwości wczesnego kina

Filmowe występy osób z autentycznymi niepełnosprawnościami stanowiły wówczas zresztą rzadkość. Z tych bardzo nielicznych przypadków warto nadmienić utwór *Kobelkow* z 1900 r. Jest to zapewne typowy „film atrakcji” – rezygnujący, co prawda, z widowiskowości osiąganej trikami optycznymi, sztuczkami iluzjonistycznymi czy wystawnością scenograficzną (były to elementy języka istotne dla Georgesa Mélièsa), oferujący jednak spektakularność wynikającą z prezentacji niezwyklego ciała bohatera. Jest nim Mikołaj Kobelkow, rosyjski artysta cyrkowy i gwiazda dworów królewskich końca XIX w., nazywany – z racji braku kończyn – „człowiekiem-kadłubkiem”. Prawdziwość deformacji, zatarcie granicy pomiędzy kreacją a autentycznością, wyraża sam tytuł realizacji. W trwającym bez mała półtorej minuty filmie cyrkowiec, obok asystującego mu mężczyzny, prezentuje w niewielkim *atelier* różnorakie umiejętności: przy użyciu tylko ust i/lub kikutów otwiera karafkę z winem, nalewa trunek do szklanki, wyciąga z kieszeni kamizelki zegarek, maluje na płótnie obraz, podnosi odważnik.

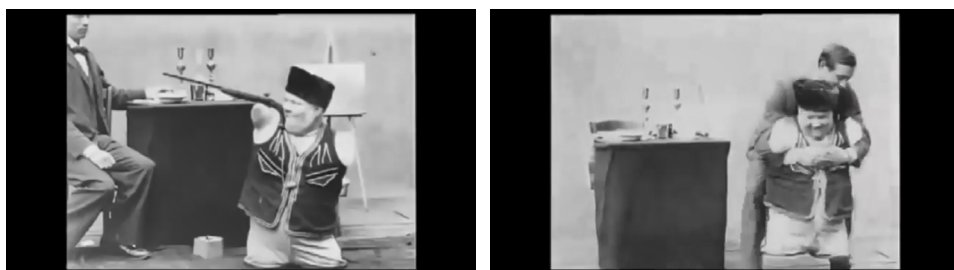
Symptomatyczne dla formy „kina atrakcji” są w *Kobelkowie* między innymi regularne spojrzenia bohatera kierowane w stronę widza, jak gdyby

⁴³ Zob. tamże.

⁴⁴ Tamże, s. 74. Tłum. własne.

artysta szukał poza diegezą uznania wobec jego niezwyklej sprawności. W tym sensie cyrkwiec bardziej niż z partnerem w świecie przedstawionym wchodzi w kontakt z odbiorcą. Łatwo dostrzec w utworze także kontynuację tradycji karnawałowych „widowisk osobliwości”. W *Saved From the Flames*, wydanej w 2008 r. na nośniku dvd kolekcji odrestaurowanych filmów powstałych w latach 1896–1944, *Kobelkow* został umieszczony w niewielkiej sekcji cyrkowych zjawisk, obok *Danse Serpentine* (1900) przedstawiającego taniec Ondyny w klatce lwa. Treść paratekstu wprowadzonego przez dystrybutorów na początku filmu brzmi następująco:

Festyny stanowiły popularną rozrywkę końca XIX wieku. Ich programy uwzględniały: karuzele, aparaty rentgenowskie⁴⁵, gry zręcznościowe, pokazy dzikich zwierząt, siłaczy, akrobatów, a także jarmarczne kinematografy. W centrum znajdowały się występy dziwołagów – olbrzymów, karłów, brodatych kobiet – które cieszyły się szczególną popularnością. Kino rozpowszechniało te pokazy wśród widzów, którzy nie mogli ich doświadczyć w sposób bezpośredni. Oto – sfilmowany około roku 1900 – Mikołaj Kobelkow, słynny człowiek-tors, urodzony na Syberii w 1851 roku, a występujący od 1874⁴⁶.



Fot. 3–4. *Kobelkow* (1900, reż. nieznany)

Cyrkowy pokaz

Komentarz ten przybliży kontekst nie tylko specyfiki rozrywki oferowanej przez niegdyśsze jarmarki – który należy potraktować jako powszechnie znany – ale także wyraźnego podtrzymywania przez wczesne

⁴⁵ O wrażeniach wizualnych wywoływanych przez promienie „X” i ich ówczesnym powodzeniu wśród bywalców festynów i wesołych miasteczek pisze Gwóźdź: „I to też było kino – wystawiane na jarmarkach i bardzo tam popularne, czasami nawet popularniejsze od filmu, na pewno konkurencyjne wobec niego, błyskawicznie zresztą awansując do jednej z wczesnych form filmowych”. A. Gwóźdź, dz. cyt., s. 71. W ostatniej dekadzie XIX wieku aparat rentgenowski miał stanowić większą atrakcję aniżeli kinematograf, zresztą sale objazdowych kin wypełniały się, gdy pokazy były urozmaicane właśnie demonstracją promieni. Zob. tamże.

⁴⁶ *Saved From the Flames*. 54 *Rare and Restored Films 1896–1944*, Wielka Brytania–Francja 2008. Tłum. własne.

kino tej tradycji poprzez zapośredniczenie i uwiecznianie na taśmach typowo jarmarcznych atrakcji oraz odwoływanie się specyficznej natury pańptykalnych obrazów. To właśnie we wczesnym kinie rozpoznaje Jean-Jacques Courtine naturalnego spadkobiercę *side shows*:

Od momentu wynalezienia kinematografu na przełomie wieków bowiem monstra opuściły gabinety osobliwości i opanowały ekrany kin. Bez wątpienia dopóki w dwóch pierwszych dziesięcioleciach XX wieku nie rozpowszechniły się kina objazdowe, to jarmarki były głównym miejscem przeistaczania się monstrialnych ciał w znaki z cienia i światła. Można to dostrzec, uważnie obserwując jarmarczne rozrywki już pod koniec XIX wieku: zmienia się wizualny apetyt publiczności, a ciekawość, zrażana teratologiczną ekshibicją, stopniowo ustępuje miejsca zainteresowaniu złudzeniami optycznymi, których liczba i różnorodność wciąż rośnie. [...] Ta przemiana ciał w znaki pozwala jarmarkom i muzeum osobliwości oferować w zdematerializowanej – zarazem zdystansowanej i realistycznej – formie widowiska, w których wrażliwi widzowie nie muszą już bezpośrednio znosić brutalnego widoku. Wprowadzają one widzów w świat wizualnych konwencji, gdzie symulakra zastępują, wkrótce zresztą zakazane, odrażające pokazy⁴⁷.

Kobółkow, będąc utworem prezentującym nieodgrywaną, ale w pełni autentyczną deformację ciała, przedstawioną jako taka – w duchu cyrkowych widowisk i bez cudzysłowu, stanowi, pomimo wszystko, zjawisko rzadkie na obszarze wczesnego kina⁴⁸. Jego wyjątkowość wytłumaczyć można renomą gwiazdy pojawiającej się w filmie, finansującej projekt i mającej znacznie łatwiejszy dostęp do medium w sensie instytucjonalnym aniżeli marginalizowani w rodzącym się przemyśle „anonimowi” wykonawcy o „wadliwych” ciałach. Powszechną wówczas praktyką było, podkreśla to Norden⁴⁹, kreowanie postaci nienormatywnych przez artystów fizycznie prawidłowych. Aktor z różnicą ciała mógł w tamtym czasie liczyć na pracę w charakterze dublera. Dobrego przykładu takiego wykorzystania prawdziwej niepełnosprawności dostarcza *The Automobile Accident* z 1904 r., powstały w przedsiębiorstwie Gaumont, kilkuminutowy film trikowy o dość typowej dla pierwszej dekady XX w. anegdocie. Oto pełnosprawny mężczyzna, będący zapewne pod wpływem alkoholu, zatacza się, wracając do domu, po czym kładzie się na szosie i zasypia.

⁴⁷ Jean-Jacques Courtine, *Ciało anormalne. Historia i antropologia kulturowa ułomności*, tłum. K. Belaid, T. Stróżyński, [w:] *Historia ciała. Tom III. Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2014, s. 228–229.

⁴⁸ Norden z kolei podkreśla, iż w ramach „nigdy niekończących się poszukiwań” coraz to nowszych wizerunków osobliwości i dziwactw poszczególne wczesne przedsiębiorstwa filmowe – przede wszystkim te założone we Francji: Gaumont oraz Pathé – „werbowały” artystów bez kończyn do projektów (między innymi komedii) mających wywołać efekt szoku. Zob. M.F. Norden, dz. cyt., s. 22–23.

⁴⁹ Tamże, s. 22.

Niedługo później zostaje potrącony przez przejeżdżającą nieopodal tak-sówkę, w wyniku czego traci obie dolne kończyny. W ostatniej fazie filmu z pojazdu wysiada dwóch mężczyzn: przerażony kierowca oraz lekarz, wyraźnie niewzruszony zajściem. Ten drugi w spokoju podnosi amputanty, a następnie na powrót „doczepia” je do ciała bohatera. Mężczyzna podnosi się z szosy i – „jak gdyby nic się nie stało”⁵⁰ – rusza w dalszą drogę⁵¹. (Przypomina się w tym miejscu niezwykle ozdrowienie w nieomal rówieśniczym filmie *Interesująca historia* [*An Interesting Story*, 1905] Williamsona, w którym nieuważny jegomość, „miłośnik lektury [...] dostaje się pod wielki walec drogowy, który miażdży go na placek, ale dwóch dzielnych rowerzystów nadmuchuje go pompkami rowerowymi”⁵²). Eksplicytna demonstracja okaleczenia oraz „naprawienia” ciała w *The Automobile Accident* – niezwykła w perspektywie ówczesnych możliwości kina, zarówno tych estetycznych, jak i technicznych – okazały się możliwe, dzięki zaangażowaniu do projektu beznogiego aktora. Iluzję defiguracji uzyskano poprzez użycie zabiegu substytucji: niedostrzegalnego dla oka cięcia pomiędzy sugestywnie zestawionymi ujęciami zdrowego odtwórcy roli z tymi przedstawiającymi pozbawionego nóg dublera i leżące obok rekwizyty kończyn. I właśnie głównie ten chwyt ujawnia „atrakcyjność” filmu – w podobny sposób iluzję metamorfozy czy znikania i pojawiania się postaci w świecie filmowych feerii tworzył przecież Méliès. Dość wspomnieć o *Diabelskim młynie* (*Le Manoir du Diable*, 1896), *Kopciuszku* (*Cendrillon*, 1899) lub *Diabie w klasztorze* (*Le Diable au couvent*, 1899)⁵³. „Kiedy [...] wyświetlałem taśmę, to w miejscu, gdzie nastąpiło zatrzymanie się aparatu zobaczyłem nagle, jak omnibus Madeleine-Bastille zamienił się w karawan, a mężczyźni zmienili się w kobiety. Trik z zatrzymaniem albo tak zwany trik z substytucją był wynaleziony”⁵⁴, pisze francuski pionier w *Widzeniu kinematograficznym*.

Innego przykładu wykorzystania „nieprawidłowości” ciała w charakterze atrakcji wizualnej, a zarazem źródła humoru dostarcza utwór wpisujący się w tematykę „buntujących się obiektów”. Mowa tu o *The*

⁵⁰ Frederick A. Talbot, *Moving Pictures. How They are Made and Worked*, Philadelphia –London: J.B. Lippincott Company – William Heineman 1914, s. 212. Zob. także: M.F. Norden, dz. cyt., s. 23. Tłum. własne.

⁵¹ Rekonstrukcję fabuły opieram nie na seansie filmu, ale na omówieniach i werkach zawartych w książkach *The Cinema of Isolation...*; Zob. tamże, s. 23–25 oraz *Moving Pictures...* Zob. F.A. Talbot, dz. cyt., s. 211–215.

⁵² Grażyna Stachówna, *Trzy europejskie kinematografie narodowe la belle époque*, [w:] *Historia kina. Tom I...*, s. 259.

⁵³ Tadeusz Lubelski, *Lumière i Méliès. Fotografii iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Historia kina. Tom I...*, s. 116.

⁵⁴ Georges Méliès, *Widzenie kinematograficzne*, tłum. I. Dembowski, „Kultura Filmowa” 1970, nr 12, s. 87.

Thieving Hand z 1908 r., bardziej rozbudowanej fabularnie pracy z późnego okresu „kina atrakcji”. Dzieło Stuarta Jamesa Blacktona przybliży losy pozbawionego lewej ręki mężczyzny, nabywającego tytułową protezę, która – niczym złowrogie kończyny w mających dopiero powstać *Rękach Orlaka* (*Orlacs Hände*, 1924, reż. Robert Wiene) – bardzo szybko odmawia posłuszeństwa bohaterowi, dyskretnie okradając mijających go przechodniów. Film odznacza się tyleż konwencjonalnymi sposobami wywoływania efektu komediowego, ile niecodziennością „zyskującego życie” niezdyscyplinowanego obiektu. Pabiś-Orzeszyna zwraca uwagę, że w realizacjach tego niepisanego nurtu sprzeciwiała się częściej materia nieożywiona: „w [...] filmach ożywają karty do gry, posągi buntują się przeciw rzeźbiarzom, rysunki przeciw rysownikom, a maszyny przeciw konstruktorom”⁵⁵. Zwrócić można uwagę na komunikat filmu, podobny do tego, który pośrednio wyrażają między innymi filmy *fake-disabilities* czy *The Automobile Accident*: tematy ułomności czy uszkodzenia ciała są o tyle zabawne, o ile są to anomalie symulowane (przez postać lub aktora) lub nawet – nieszkodliwe, bo przecież tak łatwe do fantastycznego naprawienia.

Podsumowanie

Przytoczone powyżej przykłady dowodzą faktu, iż kino już od swych początków sięgało po zagadnienia „monstrualnego” ciała i anatomicznej różnicy. Odmiennosc w tych krótkich utworach filmowych przełomu XIX i XX w. mogła zaistnieć na kilka sposobów:

1) poprzez kreację w relacji poziomu zewnątrztekstowego do wewnątrztekstowego, gdy aktorzy bądź naturszczycy odgrywali anomalie, które w świecie diegezy funkcjonowały jako prawdziwe;

2) w ramach nurtu *fake-disabilities*, gdy postać zdrowa – najczęściej zbierająca datki na ulicy – symulowała chorobę, odwołując się do współczucia osób zdrowych, próbując osiągnąć finansową korzyść;

3) z pominięciem „kostiumu niepełnosprawności”⁵⁶, gdy osoby i artyści o faktycznej różnicy somatycznej pojawiali się na ekranie.

⁵⁵ M. Pabiś-Orzeszyna, dz. cyt., s. 23.

⁵⁶ Określeniem tym – nad wyraz trafnym w kontekście powszechnych praktyk odgrywania anomalii ciała i umysłu w kinie przez pełnosprawnych wykonawców – posługuje się Magdalena Zdrodowska. Należy jednak podkreślić, że medioznawczyni używa tego pojęcia w perspektywie kina już fabularnie integralnego. Zob. Magdalena Zdrodowska, *W kostiumie niepełnosprawności*, „Fragile. Pismo kulturalne” 2017, nr 1 (35), s. 76–82. Zob. także: Tobin Siebers, *Disability as Masquerade*, „Literature and Medicine” 2004, no 23 (1), s. 1–22.

Niezależnie od przyjętej strategii, decydującej o ontycznym statusie prezentowanej w filmie różnicy fizycznej, obrazy te funkcjonowały głównie w ramach typowych dla ówczesnej kultury pokazów wizualności, opartych na „estetyce zdumienia” – często afabularnych lub opowiadających historie umowne i kuriozalne; akcentujących niezwykłość samego ciała lub, częściej, gagu dotyczącego niepełnosprawności. Prawdziwe ciała „wybrakowane” miały szokować, te udawane – bawić.

Rozdział IV

Demonizowanie „anormalnego” ciała Lata 1918–1946

„Anormalne” ciało jako symptom „ułomności” moralnej

Zauważalną zmianę na obszarze portretowania cielesności nienormalnej przyniosły utwory pierwszych dekad kina integralności fabularnej. Za szczególnie istotne należy uznać powstałe na początku lat dwudziestych filmy w reżyserii Wallace’a Worsleya z udziałem Lona Chaneya. *Kara* (*The Penalty*, 1920), *A Blind Bargain* (1922) oraz *Dzwonnik z Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1923) wpisały „fizyczne wybrakowanie” w ramy gatunkowe kina grozy, nadając anomaliiom ciała cech monstrualności. W fabule tego pierwszego dzieła pozbawionym dolnych kończyn Blizzardem (Chaney), przywódcą przestępczego podziemia, kieruje chęć zemsty na doktorze Ferrisie (Charles Clary), który przed wielu laty pochośnie wydał polecenie amputacji nóg bohatera. Celem kryminalisty staje się „wyrównanie rachunków” i analogiczne okaleczenie lekarza. Blizzard jako człowiek pozbawiony skrupułów, porywczy i agresywny, manipulujący bliskimi Ferrisa jest demonizowany na dwóch poziomach filmowego tekstu. W sposób zupełnie dosłowny: w ramach samej rzeczywistości diegetycznej poszczególne postacie odczuwają lęk przed zdeformowanym złoczyńcą, określając go bandytą, „potworem, którego należy powstrzymać”. „Potworność” mężczyzny stanowi oś ekspozycji filmu. Jedną z sekwencji pierwszego aktu przedstawia grupę młodych kobiet, więzionych i przymuszonych do pracy przez beznogiego gangstera. Niezadowolony z jakości wykonania jednego ze słomkowych kapeluszy (mają się one stać symbolem przynależności do szajki Blizzarda) rozjusza się, po czym atakuje fizycznie niewolnicę, a opuszczając warsztat, odgrza się: „Swoją drogą, Barbary Nell, która się nam sprzeniewierzyła, teraz

śpi pod marmurową płytą". W innym wątku rzeźbiarka Barbara (Claire Adams), córka Ferrisa, tworzy swoje arcydzieło – popiersie diabła wzorowane na obliczu Blizzarda, z którym kobieta nawiązuje bliską znajomość i jako jedyna postać w świecie przedstawionym pozostaje mu życzliwa. Owo zestawienie wizerunków antagonisty oraz demona zostaje sfunkcjonalizowane przede wszystkim w perspektywie narracyjnej – regularnie rozmieszczanych w sjużecie analogii wizualnych pomiędzy Blizzardem i szatanem.

To właśnie stygmatyzowanie – utożsamienie różnicy ciała ze złem moralnym – obecne nie tylko w obrębie filmowej anegdoty, ale zasadzające się w dużej mierze na warstwie środków wyrazowych, wymownych kompozycji kadru, punktów widzenia kamery oraz oświetlenia (podkreślających upiorność okaleczonego bohatera), stanowi symptom ówczesnego podejścia kina do tematu odmienności fizycznej. Tendencję tę podtrzymywały utwory Toda Browninga z drugiej połowy lat dwudziestych, przede wszystkim *Niesamowita trójka* (*The Unholy Three*, 1925), *Czarny ptak* (*The Blackbird*, 1926), *Na zachód od Zanzibaru* (*West of Zanzibar*, 1928) czy *Demon cyrku* (*The Unknown*, 1927). Ten ostatni opowiada historię mężczyzny (ponownie Chaney) ukrywającego się przed policją pośród grupy artystów cyrkowych, jedynie symulującego brak górnych kończyn oraz występującego na arenie pod pseudonimem Bezręki Alonzo. Na przełomie drugiego i trzeciego aktu bohater poddaje się zabiegowi amputacji rąk, który ma stanowić wielki gest miłości i oddania wobec ukochanej, choć dotychczas okłamywanej Nanon (Joan Crawford), akrobatki partnerującej mu podczas scenicznych popisów. Po wyjściu Alonza ze szpitala okazuje się, że kobieta związana jest już z innym członkiem trupy, siłaczem Malabarem (Norman Kerry), którego ryzykowny pokaz z udziałem galopujących koni główny bohater sabotuje w ostatniej scenie filmu, narażając rywala na śmiertelne niebezpieczeństwo. Melinda Hall zauważa:

Badania nad niepełnosprawnością uczą nas, że kino grozy sięga po ułomność, ponieważ fizyczna odmiennność może wskazywać na moralny upadek bądź brak poczucia moralności, a także dlatego, iż niepełnosprawność jest wygodnym narzędziem opowiadania, nakreślającym motywacje nikczemnych czy potwornych bohaterów¹.

¹ Melinda Hall, *Horrible Heroes: Liberating Alternative Visions of Disability in Horror*, „Disability Studies Quarterly” 2016, vol. 36, no 1, <http://dsq-sds.org/article/view/3258/4205> [dostęp: 26.12.2018]. Tłum. własne. Zob. także: Paul K. Longmore, *Screening Stereotypes. Images of Disabled People in Television and Motion Pictures*, [w:] *Images of the Disabled, Disabling Images*, ed. A. Gartner, T. Joe, New York: Praeger 1987, s. 66–67. David T. Mitchell, Sharon L. Snyder, *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2000.

Słowa te z powodzeniem można odnieść do kina hollywoodzkiego, które w swym klasycznym okresie, prawdopodobnie chętniej niż kiedykolwiek, reprodukowało stereotyp osoby „wadliwej” fizycznie jako – w najlepszym wypadku – rozbitej wewnątrznie, ułomnej emocjonalnie czy duchowo, w najgorszym – złej, upiornej, przerażającej, a zarazem zasługującej na potępienie.

W latach dwudziestych, trzydziestych i do połowy czterdziestych powstało wiele utworów, przede wszystkim horrorów, nasilających tendencję do demonizowania i dehumanizowania jednostek dysfunkcyjnych fizycznie². Za egzemplifikację takiego podejścia można uznać liczne utwory o „fantastycznych ułomnościach”, między innymi *Upiora w operze* (*The Phantom of the Opera*, 1925, reż. Lon Chaney, Rupert Julian, Edward Sedgwick, Ernst Laemmle), *Wyspę doktora Moreau* (*Island of Lost Souls*, 1932, reż. Erle C. Kenton) czy *Doktora Jekylla i Pana Hyde’a* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1931, reż. Robert Mamoulian). Popularne było w tym okresie wyobrażenie o tym, że zniekształcona aparycja bohatera jest reprezentacją jego skaz charakteru. Audiowizualne wizerunki ciała wadliwego były wówczas domeną realizacji charakteryzujących się klasycznym, gatunkowym dualizmem: przezroczystym podziałem na to, co piękne, „normalne” i dobre, oraz to, co brzydkie, obce i złe³. Jak sugeruje Jessica L. Williams, to właśnie zachwianie owego porządku – zatarcie granicy pomiędzy prawidłowością a wynaturzeniem – za sprawą pojawienia się odmienca przeraża najbardziej widza filmowych horrorów⁴. W przypadku omówionych wyżej utworów Browninga i Worsleya dodatkowo wymowny zapewne jest fakt, że niegodziwość oraz okrucieństwo Alonza i Blizzarda zostają symbolicznie wydobyte za sprawą deformacji ciała. Monstrualność wywołuje niepokój nie tylko pod względem estetycznym, ale także w kontekście psychologicznym oraz społecznym – jest bowiem w stanie, konstatuje Noël Carroll, zniszczyć tożsamość⁵ czy wywołać chaos wśród zbiorowości⁶. Na podobnych motywach zasadza się anegdota filmu *The Brute Man* (1946, reż. Jean Yarbrough). Hal Moffet (w demonicznej wersji odegrany przez Rondo Hattona, aktora o niezwyklej fizjonomii, etatowo wcielającego się

² Zob. Adam Cybulski, „Kłopotliwe” ciała w filmach Harmony’ego Korine’a. „Skrawki” i „Julien Donkey-Boy” wobec przedstawień ułomności fizycznej w kinie amerykańskim, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2017, nr 4, s. 17.

³ Zob. tamże. Zob. także: Wojciech Sitek, *Od demonizowanych dziwolągów do „kulawych aniołów”*, [w:] *Transgresyjne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2013, s. 160.

⁴ Zob. Jessica L. Williams, *Media, Performative Identity, and the New American Freak Show*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2017, s. 38.

⁵ Noël Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. i postłowie M. Przyłipiak, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2004, s. 78.

⁶ Zob. tamże.

w role złoczyńców oraz trędowatych na obszarze amerykańskiego kina klasy B lat trzydziestych i czterdziestych), niegdyś przystojny i lubiany uczeń przeistacza się w tytułowego mściciela pod wpływem przypadkowego okaleczenia, do którego dochodzi w pracowni chemicznej. Teraz, jako samotnik o zdeformowanej twarzy, sieje postrach na ulicach Hampton, mordując kolejne osoby ze swojej przeszłości. Defekt fizyczny sytuuje więc jednostkę po stronie przestępstwa oraz społecznego marginesu.

Filmowe opowiadania podobne do tych przytoczonych powyżej wyraźnie korespondowały z aksjologicznym wymiarem dychotomicznych kategorii piękna i brzydoty, zdrowia i choroby czy normy i dewiacji, a mianowicie – zinternalizowanym kulturowo poczuciem niechęci do niepełnosprawności jako symptomu potencjalnie ułomnego wnętrza. Co interesujące, utożsamianie „wybrakowania” fizycznego ze złem moralnym w utworach Worsleya oraz Browninga nie stanowi jedynie symbolicznego odniesienia do uprzedzeń sięgających czasów średniowiecznych⁷, ale funkcjonuje także jako odbicie wczesnodwudziestowiecznego spojrzenia na odmienność powiązaną z anomaliami somatycznymi. Jak przekonuje Sitek, „Wciąż [...] w społeczeństwie pobudzana była ciekawość, potrzeba oglądania odmienności oraz służące integracji zdrowych członków społeczeństwa pragnienie kontaktu z egzotyczną, enigmatyczną monstrialnością (ewokującą skrajne emocje – litość, lęk, obrzydzenie)”⁸. Interakcja społeczna oraz potoczne dyskursy dotyczące zjawiska niepełnosprawności opierały się na niewiedzy, a w rzeczywistości – kontynuuje polski badacz – znamionowanej przez „niechęć wobec «Innych» oraz ustalone granice pomiędzy tym, co «ludzkie» i «nieludzkie», film stał się wręcz erzacem kontaktów z niepełnosprawnymi”⁹.

Nieznacznie innych przykładów piętnowania „kłopotliwych” ciał dostarczają utwory pokroju *Czarodzieja* (*The Magician*, 1926). Horror w reżyserii Rekxa Ingrama stanowi jedną z pierwszych audiowizualnych wariacji na temat motywu szalonego naukowca i jego kalekiego pomagiera. Anomalia – reprezentowana tutaj przez postać niskorosłego asystenta o zniekształconej sylwetce (Henry Wilson) – zostaje osadzona nie tylko w kontekście zepsucia moralnego (zdeformowany mężczyzna pomaga okrutnemu alchemikowi w odnalezieniu i uprowadzeniu dziewczyny niezbędnej do

⁷ Anna Wiczorkiewicz podkreśla, że jednostki o nienormalności cielesnej zrodzone w danej społeczności wywoływały wśród jej członków niechęć, lęk, zasługiwały na potępienie o charakterze moralnym, jako że dezorganizowały rzeczywistość i wskazywały na ludzki występki. Zob. Anna Wiczorkiewicz, *Monstruarium*, Gdańsk: Słowo/obraz teatru 2009 [ebook].

⁸ W. Sitek, dz. cyt., s. 159.

⁹ Tamże.

przeprowadzenia tajemniczych eksperymentów), ale i całkowitego uzależnienia od osoby pełnosprawnej¹⁰. Jak konstatuje Norden, komunikat, jaki płynie z wielu filmów grozy powstałych pomiędzy początkiem lat dziesiątych i końcem dwudziestych, niemal jednoznacznie mówi o bezradności, marazmie oraz podporządkowaniu się jednostce zdrowej jako o rzeczywistości typowej dla większości osób „nieprawidłowych”¹¹. Jeżeli ci ostatni nie zostali „wyleczeni lub przynajmniej ograniczeni, stawali się niebezpiecznymi wykolejeńcami”¹².

Paternalistyczne podejście wobec interesującego mnie zjawiska jest obecne również w utworach portretujących bohaterów z fizyczną różnicą jako osoby wrażliwe, ciepłe, odznaczające się inteligencją emocjonalną. W *Szoku* (*The Shock*, 1923, reż. Lambert Hillyer) czy wzmiankowanym *Dzwonniku z Notre Dame* – utworach znamionowanych w równym stopniu chwytami typowymi dla horroru, jak i melodramatu – napiętnowani (w obu przypadkach odegrani przez fenomenalnie cielesnego Chaneya, którego aktorskie *emploi* wyznaczyli bohaterowie niezwykle pod względem fizycznym) zyskują szansę na asymilację. Powrót do społeczeństwa jest możliwy jedynie dzięki wsparciu ze strony postaci zdrowych, reprezentujących nie tyle normę, co wręcz doskonałe piękno. W ekranizacji powieści Victora Hugo pomocną dłoń wobec oszpeconego, skazanego na publiczną chłostę Quasimoda wyciągają Esmeralda (Patsy Ruth Miller) oraz Don Claudio (Nigel De Brulier). Z kolei przemianę wewnętrzną Wilse’a Dillinga, poruszającego się o kulach i na wózku inwalidzkim gangstera w *Szoku*, inicjuje nawiązanie kontaktu z Gertrudą (Virginia Valli). Pierwsze akty utworów Worsleya oraz Hillyera kojarzą niepełnosprawność – jak ma to miejsce w licznych filmach tego okresu – z bezprawiem i środowiskiem przestępczym. W tej pierwszej realizacji zdeformowany dzwonnik na rozkaz swojego pana usiłuje porwać cygańską tancerkę. Z kolei Dilling, wykonujący polecenia herszta, bezwzględnej „Królowej Anny” (Christine Mayo), grabi, szantażuje i znęca się nad

¹⁰ Na przypis zasługuje zapewne finał dzieła Ingrama, w którym niskorosłemu mężczyźnie przychodzi zapłacić za swoje łajdactwo. Spektakularną puentą trzeciego aktu jest zagłada zamku złowieszczonego doktora Haddo (Paul Wegener). Pomagier uchodzi z życiem, jednak zostaje okrutnie ośmieszony – kilka z ostatnich ujęć filmu prezentuje żałosnie szamoczącego się i uwięzionego na złamanej gałęzi bohatera. Zaznaczyć należy, że komizm tej sytuacji – wydobyty przede wszystkim elementami inscenizacji, zmianami planów i perspektyw kamery – zdaje się skierowany głównie do widza oraz sfunkcjonalizowany na gruncie atrakcji wizualnej (w gęstym dymie i pod osłoną nocy filigranowy złoczyńca jest prawdopodobnie niedostępny oczom protagonistów, którym udaje się uciec z płonącego budynku).

¹¹ Martin F. Norden, *Cinema of Isolation. A History of Physical Disability in the Movies*, New Brunswick–New Jersey: Rutgers University Press 1994, s. 105.

¹² Tamże. Tłum. własne.

swoimi ofiarami. Chociaż outsiderzy pozostają tymi „trzecimi” w trójkątach miłosnych, poznanie urodziwych i łagodnych bohaterek, Esmeraldy i Gertrudy (stanowiących przecież synekdochę fizycznej prawidłowości, a zarazem normatywnego, romantycznego związku pomiędzy kobietą a mężczyzną) stanowi nadzieję na wyzwolenie się spod władzy tyrana oraz zwyczajne życie. W *Dzwonniku z Notre Dame* wejście do świata prawidłowych jest niemożliwe – Quasimodo ginie z ręki swojego ciemieźcy, zaś epilog *Szoku* przybliża idylliczne obrazy zakochanych w sobie Gertrudy i Billinga. Warty podkreślenia jest zapewne fakt, iż w finale filmu Hillyera mężczyzna odzyskuje władzę w nogach – jak gdyby instancja opowiadająca dość wymownie sugerowała, że powodzenie, szczęście oraz pogoda ducha nie byłyby osiągalne bez cudownego ozdrowienia oraz fizycznej sprawności.

Podobna konkluzja wyłania się ze *Stelli Maris*, melodramatu w reżyserii Marshalla Neilana. Tytułową postacią jest zamożna dama, od urodzenia niezdolna do samodzielnego poruszania się, nieopuszczająca czterech ścian swojej izby w londyńskim pałacu. To bliscy zapewniają kobiecie szczególne warunki do życia, nieomal eskapistyczną rzeczywistość, całkowicie izolując ją od pokłosa I wojny światowej: ubóstwa i przemocy na ulicach. „Całe nieszczęście i mądrość świata zostawcie na zewnątrz. Ci, którzy się nie uśmiechają, nie powinni tutaj wchodzić” – głosi tabliczka zawieszona nad drzwiami pokoju bohaterki. Interesujący jest fakt, iż w filmie powstałym w 1918 r. (kiedy to kino, co prawda, rezygnowało z komediowo-osobliwych wizerunków niepełnosprawności, jakkolwiek z drugiej strony zaczynało demonizować widoczną odmienność w ramach horroru) postać z dysfunkcją ciała jest osobą optymistyczną, pełną pogody ducha, a w systemie opowiadania – sfunkcjonalizowana jako bohaterka pozytywna. Nie bez wpływu na wizerunek *Stelli Maris* oraz kreowanie postawy sympatii widza jest obsadzenie w tej roli Mary Pickford, jednej z pierwszych gwiazd amerykańskiego kina (na głównej planszy nazwisko uwielbianej aktorki wyraźnie dominuje nad tytułem). Co ważne, nieskazitelna czystość protagonistki zostaje skontrastowana z podstępą i agresywną Louise (Marcia Manon), kobietą – co godne podkreślenia – fizycznie zdrową. Taki sposób konstruowania filmowych postaci kino amerykańskie miało wykształcić dopiero za około siedemdziesiąt lat¹³. Mniej progresywny w dziele Neilana jest zapewne wątek odzyskania przez Stellę sprawności w dolnych kończynach, spuentowany ostatecznie epilogiem złożonym z romantycznych obrazów kobiety u boku ukochanego. Nie po raz ostatni kino przypomniało, że do pełni szczęścia niezbędne jest zdrowe ciało.

¹³ Więcej na ten temat: Zob. rozdział VII niniejszej pracy.

Norden zauważa: „Jeżeli w filmach niepełnosprawni bohaterowie pokazywali swoją wartość poprzez odpowiednie połączenie dobrych uczynków, niewinności, uduchowienia oraz szeroko pojętego cierpienia [...] prawdopodobnie wracali do normalnej codzienności”¹⁴. Jednocześnie ów powrót funkcjonuje w przytoczonych utworach jako ostateczna nagroda i spełnienie marzeń postaci z anomaliami ciała. Co znaczące – konstatuje amerykański badacz – ewentualna asymilacja nie jest efektem działania samej postaci o niesprawnym czy odmiennym ciele, ale wyraźnej pomocy zdrowego społeczeństwa. W paternalistyczny sposób pomagają lekarze, ukochane osoby lub jakieś niezbadane siły nadprzyrodzone¹⁵.

Złoczyńcy w cyrku

Przyjmując za cel dokonanie analiz ekranowych wizerunków „nieprawidłowości” ciała rozpatrywanych zarówno w kategoriach estetycznych, jak i w diachronicznej perspektywie ewolucji znaczeń kulturowo przypisywanych fizycznej różnicy, szczególną uwagę w niniejszej części pracy należy poświęcić tym utworom z wczesnych lat dwudziestych oraz okresu przełomu dźwiękowego, które na poziomie fabularnym sięgają po sztafaż cyrkowych pokazów „wybryków natury”. Na podobieństwa strukturalne pomiędzy widowiskiem kuriozów a tekstem audiowizualnym wykorzystującym zjawisko nienormatywności ciała zwraca uwagę David Church:

I przedstawienia osobliwości, i filmy fantastyczne zdają się wpisywać niepełnosprawne ciało w ramy uprzedmiotowiającej przestrzeni występu (na przykład sceny lub ekranu), gdzieś na granicy normatywnego społeczeństwa; występu organizowanego przez pełnosprawnego pośrednika (na przykład naganiacza lub filmowca), dla zabawy, szoku oraz zdumienia wścibskiej publiczności¹⁶.

Wymownej ilustracji przekształceń na obszarze wizerunków niezwyklej ciał dostarcza przytoczony już *Demon cyrku*. Przypisanie fizycznej anomalii nowych właściwości, nieobecnych w krótkich filmach atrakcji, jest w rzeczonym utworze silnie powiązane z posłużeniem się dwoma poziomami odbioru pokazu spektakularnego ciała. Warto podkreślić, iż zdumiony widz jest w filmie Browninga obecny od samego początku

¹⁴ M.F. Norden, dz. cyt., s. 105–106. Tłum. własne.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ David Church, *Fantastic Films, Fantastic Bodies. Speculations on the Fantastic and Disability Representation*, „Offscreen.Com”, vol. 10, issue 10, https://offscreen.com/view/fantastic_films_fantastic_bodies [dostęp: 28.12.2018]. Tłum. własne.

w świecie przedstawionym. Pierwsze sceny przedstawiają Bezrękiego Alonza występującego przed publicznością, ciskającego – przy użyciu stóp – sztylety w stronę partnerki. Na razie to „kalectwo” udawane: bohater grany przez Chaneya symuluje deformację, starając się uwierzytelnić przynależność do cyrkowej trupy. Dostrzec można w pierwszym akcie *Demonia cyrku* swoisty cudzysłów, do którego trafia obraz różnicy ciała. Tworzą go elementy diegetyczne: przestrzeń jarmarcznego występu, pozorowana deformacja, rozbawiona publiczność. Browning zapośrednicza w tym miejscu kulturowy status utworów nurtu *fake disabilities*, modele ich recepcji oraz techniki artystów, osadzając je w świecie przedstawionym. Mają zatem owe pierwsze sceny charakter występu w ramach występu, a spojrzenie na rzekomo zdeformowaną sylwetkę Alonza jest spojrzeniem zarówno widza wewnątrzfilmowego, jak i zewnątrzfilmowego. Zresztą, ten ostatni dopiero dowie się, że główny bohater jest oszustem, gdy w jednej z kolejnych scen mężczyzna w towarzystwie Cojo (John George), pomagiera wtajemniczonego w fortel Alonza, uwalnia swój korpus od ciasnego gorsetu, po czym rozprostowuje dwie i – na pierwszy rzut oka – w pełni prawidłowe ręce. Tym razem horyzont poinformowania widza zewnątrzfilmowego nie jest już tożsamy z zakresem wiedzy odbiorcy znajdującego się w diegezie: fizycznie zdrowy Alonzo zostaje zaprezentowany tylko temu pierwszemu.

Omawiany punkt zwrotny uzupełniony zostaje kolejną zaskakującą informacją, dotyczącą ciała enigmatycznej postaci: kciuk lewej dłoni Alonza jest rozszczepiony. W tym przypadku na odmiennosc patrzy już tylko widz zewnątrzfilmowy, a pokaz niezwyklej fizyczności ma już charakter bezpośredni. Formalne techniki zaprezentowania owej deformacji – wykorzystanie bliskiego planu filmowego oraz intensywnego oświetlenia podkreślającego zjawiskowy palec – ma zapewne dużo wspólnego z cechami opowiadania o dominancie spektaklu. Powrócę w tym miejscu do spostrzeżeń Kłysa, wyróżniające pięć dominant organizujących filmową diegezę: fabułę, efekt diegetyczny, dyskurs, intencję zwrotną oraz spektakl¹⁷. W *Demonie cyrku*, rozpatrywanym tekstualnie, trudno odnaleźć właściwości efektu diegetycznego (uproszczenia psychologiczne bohaterów, kuriozalność wątku dobrowolnej amputacji rąk zdają się osłabiać wrażenie realności świata przedstawionego), dyskursu (choć film reprodukuje piętnujące i uprzedmiotawiające podejście do anomalii ciała, należy ową stereotypizację potraktować jako po prostu zgodną z ówczesnymi wrażliwością i mechanizmami osadzania różnicy w strukturach społecznych, nie zaś jako podporządkowanie diegezy „systemowi abstrakcyjnych

¹⁷ Tomasz Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa: Wydawnictwo Semper 1999, s. 59–63.

znaczeń"¹⁸), a także intencji zwrotnej opierającej się na inter- oraz meta-tekstualnym „otwieraniu” granic dzieła. Utwór w reżyserii Browninga – podobnie zresztą jak wiele innych przytoczonych przeze mnie w tej części – determinuje na pierwszy rzut oka fabuła i jej powikłania: konflikt, motywacje postaci, ich działania i rysy charakterologiczne oraz ogólnie pojęta zdarzeniowość, jakkolwiek jawią się owe elementy jako nieskomplikowane. Rozpoznać można w *Demonie cyrku* zapewne cechy utworu, w którym dominuje fabuła, wyliczone przez Kłysa w artykule *Kino: między fabułą a wrażeniem realności*: „W tzw. klasycznym filmie fabularnym bohater zmierza do jakiegoś celu – chce coś zdobyć, kogoś pokonać, może połączyć się z ukochaną(-nym) albo przywrócić stan równowagi zakłóconej przez swych antagonistów, czy okoliczności zewnętrzne”¹⁹. W omawianym filmie grozy koegzystują jednak wyżej wymienione właściwości fabularności z silnymi znamionami spektaklu. Są one związane nie tylko ze scenicznymi popisami postaci oraz cyrkowym sztafażem scenograficznym, ale – jak sugerowałem wcześniej – przede wszystkim z fascynującą odmiennością, względem której mało rozbudowana i niezłożona fabuła pełni funkcję zapewne zaledwie pretekstu. Również kierowanie spojrzenia widza na niezwykłą fizyczność w *Demonie cyrku* ewokuje spektakularność oraz podkreśla rolę wizualnej strony tekstu.

Po raz pierwszy w analizowanym wcześniej fragmencie utworu Browninga zasugerowany zostaje także związek pomiędzy skazami charakteru, złem wewnętrznym a „nienormalnym” ciałem. Prezentacji zniekształconej dłoni towarzyszy krótki monolog bohatera wskazujący na jego zbrodniczą przeszłość. Instancja narracyjna nie sięga w tym miejscu po motywowaną osobowo retrospekcję – wyimki z rzeczowej przeszłości mężczyzny nie zostają eksplicytnie zaprezentowane na poziomie szużetu. Wrażenie demoniczności bohatera tworzą jedynie jego podstępny wyraz twarzy oraz wymownie narzucane odbiorcy domysły: „Policja dałaby wiele, by móc dowiedzieć się, że mam ręce... i kim jestem”. Dopiero finał filmu przedstawia widzowi występ Alonza. Mężczyzna, już zdeformowany autentycznie po dobrowolnym poddaniu się amputacji rąk, w poczuciu krzywdy i zazdrości udaremnia sceniczny popis swojego rywala, narażając go na utratę zdrowia.

W świetle powyższych obserwacji dostrzec można w opowiadaniu *Demonia cyrku* interesujące zależności dotyczące „oddziaływania” anomalii ciała na strukturę tekstu. Rozszczepiony kciuk, skaza trudno dostrzegalna i łatwa do ukrycia, skojarzony zostaje z równie zawoalowaną – bo

¹⁸ Tamże, s. 131.

¹⁹ Tomasz Kłys, *Kino: między fabułą a wrażeniem realności*, „Kultura Współczesna” 1995, vol. III, nr 3–4, s. 125.

niewuwzględnioną w sjużecie – niegodziwością bohatera. Brak górnych kończyn, różnica determinująca piętno znacznie bardziej natarczywe i percepcyjnie zagęszczone, jest z kolei skorelowane z okrucieństwem silnie sfunkcjonalizowanym na gruncie dramaturgii i wizualnej atrakcyjności filmu w trakcie wystawnego inscenizacyjnie punktu kulminacyjnego. Na podkreślenie zasługują także inne właściwości narracyjno-fabularne obecne w zakończeniu dzieła Browninga, ściśle powiązane z eksplorowanym przeze mnie motywem napięcia pomiędzy występem zapośredniczonym a spektaklem bezpośrednim. Alonzo znajduje się za kulisami, gdzie ekwilibrystycznie próbuje manipulować wysięgnikiem bieżni, na której galopuje biorący udział w przedstawieniu Malabara koń. Browning ponownie wykorzystuje przestrzeń cyrkowego występu, jednak tym razem – inaczej niż w prologu – postać grana przez Chaneya jest niewidoczna z perspektywy publiczności diegetycznej, która w finale obserwuje jedynie sceniczny popis siłacza. Na początku utworu ułomność symulowana osadzona zostaje w kontekście grozy pozornej, przygotowanego i przećwiczonego pokazu rozgrywającego się w specyficznym miejscu świata przedstawionego, dla oczu bywalców jarmarcznych atrakcji. Natomiast deformacja nieudawana, symbol autentycznego gniewu (w finale filmu rozwścieżony Alonzo ściska nawet – zupełnie jak w pierwszym akcie – ostrze skierowane w stronę Nanon), jest już dana jedynie odbiorcy zewnątrzfilmowemu.

Do interesujących wniosków prowadzi analiza sposobu przedstawienia spektakularnych ciał w problematycznych *Dziwolągach* (*Freaks*, 1932), innym utworze Browninga podejmującym tematykę pokazów osobliwości. Dzieło doczekało się niezliczonych opracowań, a wyrażone w nim podejście do fizycznej różnicy pozostaje zapewne jednym z bardziej ambiwalentnych w historii filmu. Tytułowe postacie to cyrkowi artyści, pod względem anatomicznym niezwykli na różne sposoby. Do trupy należą między innymi osoby niskorosłe, kobieta z brodą, bliźniaczki syjamskie, człowiek-szkielet i człowiek-kadłub, hermafrodyta i mikrocefalicy. Z punktu widzenia ówczesnych kodów estetycznych, konwencji opowiadania i samej świadomości społecznej początek filmu oferuje pozornie nietradycyjne ujęcie różnicy ciała. Najpierw w ramie narracyjnej cyrkowy impresario przybliży świat dziwolągów, naturę ich istnienia („Nie prosili się na ten świat”), wewnętrzny kodeks („Znieważcie jednego z nich, a znieważycie wszystkich”). Ekspozycja właściwa koncentruje się jednak w mniejszym stopniu na przestrzeni scenicznej, rozbawionej widowni, występach, w większym – na kulisach, „zwykłych” dniach upływających bohaterom pomiędzy przyczepami i namiotami. W tym miejscu opowiadania anomalie ciała bynajmniej nie symbolizują wewnętrznych skaz bohaterów – to właśnie inności zostają tutaj przypisane

takie cnoty jak ciepło, wrażliwość, dobro, a przede wszystkim solidarność. Postacią centralną jest filigranowy Hans (Harry Earles), beznaście zakochany w Kleopatrze (Olga Baclanova), atrakcyjnej i cynicznej akrobatce, wykorzystującej słabość i niewinność mężczyzny w celu zawłaszczenia jego majątku. Nieuczciwą kobietę spotyka kara w finale filmu, w którym wcześniej łagodni odmienicy bestialsko deformują jej ciało (niski klucz oświetleniowy i uderzenia błyskawic potęgują diaboliczność dziwolągów). Epilog eksplicytnie prezentuje efekt tej zemsty – zniekształconą Kleopatrze, atrakcję jarmarku, prezentowaną jako kobieta-kura.

Niejednoznaczność obrazu różnicy ciała w filmie wynika przede wszystkim z wyraźnego rozdziwku pomiędzy jego postępowym komunikatem, wyrażonym w prologu, w którym plansza z napisami oraz cyrkowy naganiacz zapewniają, że fizyczna odmiennność nie jest symbolem potwornego wnętrza, a trzecim aktem, przedstawiającym zemstę przez okrutne okaleczenie wymierzoną przez „dziwolągi” knującej kobiecie²⁰. „W tym momencie – zauważa Anna Wiczorkiewicz – nietrudno stworzyć łączy skojarzeniowe między kalekim ciałem a aberracją, sadyzmem: dziwolągi mogą być tak niehumanitarne, jak na to wyglądają”²¹. Równolegle anomalia fizyczna oszpeconej Kleopatry stanowi nie tylko karę za grzechy, ale przecież i odzwierciedlenie jej nikczemności. Wydziwisk filmu Browninga jest bardziej pesymistyczny i konserwatywny niż sugerowałby to jego wstęp. Różnica ciała znów znajduje się po stronie zła i wskazuje na ułomność moralną.

Innym aspektem *Dziwolągów* stojącym, jak sądzę, w sprzeczności z ideą zerwania z uprzedmiotowieniem właściwym pokazom osobliwości są ich rozwiązania na poziomie filmowej formy. Nawet za kulisami tytułowe postacie są oglądane przez „publiczność”²². Scena, w której książę Randian, mężczyzna pozbawiony kończyn, występujący jako człowiek-tors, odpala papierosa przy użyciu tylko ust, w szczególności sprawia wrażenie zakomponowanej jako autonomiczny występ, ostentacyjnie skierowany do widza filmowego²³. Symptomatyczny jest fakt, iż mężczyzna w pewnym momencie zakłóca konwencjonalne reguły przedstawienia, burząc czwartą ścianę, otwarcie zwracając uwagę na obecność widzów²⁴, w sposób charakterystyczny dla filmów atrakcji.

²⁰ Zob. A. Cybulski, dz. cyt., s. 23.

²¹ A. Wiczorkiewicz, dz. cyt.

²² Jay McRoy, Guy Crucianelli, „I Panic the World”. *Benevolent Exploitation in Tod Browning's Freaks and Harmony Korine's Gummo*, „The Journal of Popular Culture” 2009, vol. 42, no 2, s. 261.

²³ Zob. tamże.

²⁴ Zob. tamże.



Fot. 5–6. *Dziwolągi* (1932, reż. Tod Browning)

Codziennność jako występ

W *Dziwolągach* codzienność tytułowych postaci staje się w istocie kolejnym występem poprzez nie tylko posłużenie się ramą narracyjną zawierającą tyradę impresaria budującego mitologię wybryków natury, które za chwilę objawią się oczom widza, ale i dobór określonych planów filmowych, statyczność ujęć, niestabilną iluzyjność diegezy oraz samą specyfikę czynności wykonywanych przez cyrkowców²⁵.

[...] podczas gdy kino umożliwia – a wrażliwi ludzie się tego domagają – zanurzenie spojrzeń w świecie, w którym ułomności cielesne ogląda się z pewnego dystansu, film *Dziwolągi* buduje wizualny świat nacechowany skrajnym realizmem teratologicznym, symuluje bliskość typową dla jarmarcznego podglądactwa. Ekran jest nasycony monstrami, Browning raz jeszcze posadził widza w sali *freak show*²⁶.

Zatarcie granicy pomiędzy codziennością a scenicznym pokazem, zakwestionowanie reguł klasycznego opowiadania filmowego, a także sprobematyzowanie spojrzenia na widowiskową różnicę ciała zdają się przemawiać za uznaniem dzieła Browninga za egzemplifikację tekstu o dominancie spektaklu.

Podsumowanie

Próbując dokonać syntezy filmowych reprezentacji różnicy fizycznej popularnych w latach dwudziestych, trzydziestych i pierwszej połowie lat czterdziestych, warto odwołać się do fragmentów rozprawy *A Critical Condition* autorstwa Paula Hunta. Zgodnie z jego słowami w społeczeństwach

²⁵ Zob. tamże. Zob. także: A. Cybulski, dz. cyt., s. 24.

²⁶ J.-J. Courtine, *Ciało anormalne. Historia i antropologia kulturowa ułomności*, tłum. K. Belaid, T. Stróżyński, [w:] *Historia ciała. Tom III. Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2014, s. 230–231.

doby kapitalizmu przemysłowego „szok spowodowany u osób pełnosprawnych «oczywistą odmiennością» pobudzał w nich najgłębsze lęki i problemy, powodował niemożność zaakceptowania ich takimi, jakimi są w rzeczywistości, a innych osób po prostu jako «innych»”²⁷. Na uwagę w tym kontekście zasługują również uwagi Susan Sontag poddającej refleksji kulturowe znaczenia przerażających chorób (AIDS czy nowotworu):

W wieku dziewiętnastym teoria, iż choroba pasuje do charakteru ofiary, tak jak kara pasuje do grzesznika, została zastąpiona teorią, że choroba wyraża charakter chorego. Jest produktem jego woli. [...] Choroba jest wyrazem woli manifestującej się za pośrednictwem ciała, językiem dramatyzującym stany mentalne, formą autoekspresji. [Georg – A.C.] Groddeck przedstawiał chorobę jako „symbol, wyrażenie czegoś, co dzieje się wewnątrz, dramat reżyserowany przez Id...” [...] Zarzucenie koncepcji choroby jako kary, na którą zasługuje obiektywny charakter moralny, na rzecz koncepcji choroby jako ekspresji „ja” wewnętrznego może się wydawać wyborem postawy mniej moralistycznej. A jednak ta druga koncepcja okaże się moralistyczna w tym samym, a może nawet wyższym stopniu, jak również będzie nie mniej karząca²⁸.

W przytaczanych tutaj utworach filmowych dostrzegalne jest to symboliczne, właściwe jeszcze wiekowi XIX przekonanie – bezpośrednio związane z oceną moralną – o ścisłym związku pomiędzy „nieprawidłowym” ciałem a godną potępienia osobowością, w ramach którego jeden żywioł wpływa na drugi. Anomalie somatyczne ekranowych postaci – jednostek łagodnych, przeobrażających się w potwory – są w tym okresie kina wyraźnie sfunkcjonalizowane zarówno w perspektywie dramaturgiczno-estetycznej (miały one budzić fascynację i przerażenie), jak i aksjologicznej: fizyczna „dziwność” bohatera zawsze bowiem sugerowała jego powiązania ze światem przestępczym bądź skłonności do okrucieństwa.

Analizowane w niniejszym rozdziale realizacje powstawały zapewne na użytek zdrowej widowni i to jej uczucia miały poruszać. Potworne uczynki bohaterów o „nienormalnych” ciałach (poddanych nierzadko odpowiedniej monstrualizacji) stały się odzwierciedleniem drżących w społeczeństwach XIX i wczesnego XX w. uprzedzeń wobec jednostek ujawniających odmienności fizyczne. „To, czego się boimy – zauważa Paul K. Longmore – często piętnujemy, a także unikamy tego, a czasami dążymy do jego zniszczenia”²⁹. Kulturowe wizerunki proponowane przez utwory popularne – kontynuuje autor rozprawy *Screening Stereotypes*

²⁷ Paul Hunt, *A Critical Condition*, [w:] *Stigma. The Experience of Disability*, ed. P. Hunt, London: Geoffrey Chapman 1996, s. 152. Cyt. za: Colin Barnes, Geof Mercer, *Niepełnosprawność*, tłum. P. Morawski, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2008, s. 110.

²⁸ Susan Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Kraków: Karakter 2016, s. 44–47.

²⁹ P.K. Longmore, dz. cyt., s. 66. Cyt. za: C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 111.

– „nawiązują do tych lęków i uprzedzeń albo odnoszą się do nich nie wprost lub tylko częściowo, by dodać nam samym otuchy”³⁰. Funkcjonowały omówione powyżej utwory jako narzędzie dominacji kulturowej – imperializmu kulturowego, jak powiedziałyby Young³¹ – w ramach której negatywnymi stereotypami obarczane są jednostki w jakiś sposób fizycznie wadliwe, a one same określane mianem „nienormalnych”, „odmieńców” czy „zwyrodnialców”. Ponadto, pomimo zachodzących wówczas radykalnych przemian na obszarze kinematografii, wyraźnego rozwoju w latach dziesiątych oraz dwudziestych języka medium (silniejszej integralności fabularnej, zwiększenia iluzji opowiadania, wzrostu roli fabuły oraz motywacji działań bohaterów), filmy pokroju *Kary*, *Demonia cyrku*, *Dziwolągów* zawierają jakości czystego spektaklu, naturalnego spadku po wcześniejszym kinie atrakcji, a ciało nienormatywne, dominanta owej widowiskowości, stanowi w nich kategorię organizującą nie tylko znaczenia i wartości dotyczące oceny moralnej postaci, ale także strukturę oraz stylistykę utworu. Courtine opisuje tego typu wizerunki jako kontynuację i zarazem intensyfikację fascynacji potwornością: „Tod Browning przypomina nam: ludzkie monstra odgrywały w nim [świecie masowej rozrywki – A.C.] główne role, jarmark jest kolebką kina, Hollywood jest naturalnym dzieckiem Barnuma”³².

Z kolei Sitek przekonuje, że wśród członków zdrowego społeczeństwa nadal żywa była potrzeba doświadczenia wzrokowego egzotycznej, osobliwej czy przerażającej różnicy ciała³³. Atrakcje wizualne tego nowego kina – rozszczępiony kciuk Alonza, zdeformowana twarz i zaburzenia ruchowe Quasimoda czy odpalający papierosa księżę Randian – zaprezentowane są z podobną dokładnością jak pozbawiona kończyn sylwetka Kobelkowa. Z powyższych obserwacji nasuwa się wniosek, iż powstałe w trzeciej, czwartej, a także piątej dekadzie XX w. filmowe utwory podejmujące tematykę „wybrakowanych” ciał kontynuowały długą tradycję „widowisk osobliwości”, w kulturze zachodniej sięgającej właściwie starożytności.

³⁰ Tamże.

³¹ Zob. Iris M. Young, *Justice and The Politics of Difference*, Princeton: Princeton University Press 1990.

³² Zob. J.-J. Courtine, dz. cyt., s. 231.

³³ Zob. W. Sitek, dz. cyt., s. 159.

Rozdział V

Konteksty wojenne i heroizacja „anormalności” Lata 1946–1980

Kolejny istotny zwrot na obszarze audiowizualnych reprezentacji „wadliwych” ciał przypada na drugą połowę lat czterdziestych. Naturalnie podkreślić należy rolę, jaką odegrała I wojna światowa dla postrzegania szeroko rozumianej niepełnosprawności oraz osadzania jej w strukturach społecznych. W latach dwudziestych odpowiedzią na obecność okaleczonych weteranów w społeczeństwie stały się postulaty zbiorowej odpowiedzialności, integracji, aktywizacji, rehabilitacji. Jednakże te przemiany wokół spojrzenia na inność, idee emancypacji i redefinicji kulturowych znaczeń znalazły swoje pełne odzwierciedlenie w filmie fikcji dopiero, jak sądzę, przy okazji II wojny światowej. Do diametralnych przemian przyczyniły się przede wszystkim wysokobudżetowe, klasyczne dzieła realizowane w systemie hollywoodzkim, stanowiące bezpośrednią reakcję na los weteranów¹ oraz traumę ówczesnego społeczeństwa. W trakcie działań zbrojnych rannych zostało bez mała siedemset tysięcy amerykańskich żołnierzy². Duża ich część wracała do domów z różnego rodzaju

¹ To właśnie w drugiej połowie lat czterdziestych amerykańscy filmowcy szczególnie chętnie podejmowali tematykę niepełnosprawności wywołanej uszkodzeniem ciała podczas działań wojennych, problematyzując jednocześnie wątek asymilacji żołnierza ze zbiorowością, z reguły niechętną wobec odmienności o charakterze anatomicznym. Jakkolwiek – należy zaznaczyć – postaci rannych, niezdolnych do dalszej służby żołnierzy pojawiały się w realizacjach filmowych już we wcześniejszych dekadach. Do utworów takich można zaliczyć między innymi: *The Empty Sleeve, or Memories of Bygone Days* (1909, reż. Van Dyke Brooke), *Womanhood: The Glory of the Nation* (1917, reż. James S. Blackton, William P.S. Earle), *Oczy duszy* (*Eyes of the Soul*, 1919, reż. Emile Chautard). Według Martina Nordena cechą charakterystyczną tych dzieł jest jednoznaczna patriotyczna wypowiedź zasadzająca się na reprodukowaniu mitu szlachetnego wojownika i podkreślaniu symbolicznego znaczenia obrażeń, które poniósł na polu walki. Zob. Martin F. Norden, *Cinema of Isolation. A History of Physical Disability in the Movies*, New Brunswick–New Jersey: Rutgers University Press 1994, s. 29–30, 56–57.

² Micheal Clodfelter, *Warfare and Armed Conflicts. A Statistical Encyclopedia of Casualty and Other Figures, 1492–2015*, Jefferson: McFarland & Co 2017, s. 527.

uszkodzeniami ciała: bliznami, deformacjami, zaburzeniami motorycznymi. Skala zjawiska niepełnosprawności fizycznej wyraźnie wzrosła, a stosunek osób zdrowych wobec okaleczonych weteranów definiowały dwa najsilniej zakorzenione w kulturze zachodniej stany emocjonalne, związane ze wzrokowym doświadczeniem osób z wadami anatomicznymi: strach oraz litość³. David A. Gerber, poddając refleksji status weteranów w kulturze zachodniej XX w., konstatuje, iż ich reprezentacje zasadzają się na dwóch sprzecznych dyskursach: „wojownika” oraz „niepełnosprawnego”⁴. „Z jednej strony wojownik może być gloryfikowany jako symbol męskiego honoru, z drugiej, litość oraz lęk, emocje powszechnie towarzyszące naszym reakcjom na niepełnosprawność, kwestionują godność jednostki, a zarazem infantylizują [...] mężczyznę”⁵. Percepcyjnie natarczywa choroba, okaleczenie lub deformacja – zmiany anatomiczne wpływające na postrzeganie, definiowanie, naznaczanie i osadzanie osoby w strukturach społecznych – w przypadku żołnierza grożą szczególną dezintegracją tożsamości. Brak kończyny, uzależnienie od opieki czy problemy ruchowe uderzają bowiem w wizerunek oraz rolę wojownika ufundowane na kategoriach męstwa, fizycznej siły i samodzielności.

Litość i lęk stanowią rezultat posługiwania się powszechnymi i krzywdzącymi stereotypami, związanymi z potocznymi opiniami na temat osób z rozmaitymi niepełnosprawnościami. Te najbardziej rozpowszechnione mity każą myśleć o nich jako o nieszczęśliwych ofiarach, obciążeniu dla zdrowego społeczeństwa czy jednostkach nieproduktywnych, które powinny funkcjonować w zamknięciu⁶. Wedle słów Gerbera owe uprzedzenia silnie pokutowały w powojennej rzeczywistości Ameryki⁷. Wskazuje on ponadto na nagminne przypadki instrumentalnego wykorzystywania wizerunku rannego weterana przez związki kombatanckie i organizacje publiczne w ramach kampanii politycznych. Jednym z nich była pieczołowicie przygotowana przez Legion Amerykański (ang. *American Legion*) akcja publicystyczna, agresywnie odwołująca się do empatii odbiorców, mająca na celu zjednanie członków kongresu, a w rezultacie przeforsowanie ustawy o prawach weteranów (ang. *U.S. G.I. Bill of Rights*). Gerber nie ma wątpliwości – inicjatywy tego typu, jakkolwiek przyniosły pozytywne skutki w kontekście instytucjonalnym, wypaczały obraz osób z niepełnosprawnościami i skomplikowały społeczną interakcję poprzez

³ Zob. David A. Gerber, *Introduction. Finding Disabled Veterans in History*, [w:] *Disabled Veterans in History*, ed. D.A. Gerber, Ann Arbor: University of Michigan Press 2000, s. 5–11.

⁴ Zob. tamże, s. 5.

⁵ Tamże. Tłum. własne.

⁶ Na temat stereotypów dotyczących osób z niepełnosprawnościami zob. Laura I. Jurga, *Niepełnosprawność – rzeczywistość a mity*, „Dyrektor Szkoły” 2008, nr 2, s. 30–31.

⁷ Zob. D.A. Gerber, dz. cyt., s. 6–8.

propagowanie przesadnie współczującego podejścia wobec fizycznie „nieprawidłowych”⁸. W przełamaniu tych tendencji oraz uzdrowieniu komunikacji pomiędzy członkami społeczeństwa a jednostkami dysfunkcyjnymi pomóc miały pokrzepiające komunikaty płynące z powojennych filmów fikcji. Zaczęło kształtować się zupełnie nowe podejście do kategorii niepełnosprawności – z założenia podmiotowe, humanistyczne i emancypacyjne, na poziomie stylistyki, konstrukcji postaci oraz całościowej wypowiedzi radykalnie odzégnujące się od reprezentacji obecnych we wcześniejszych dekadach kina. Badacze piszący o filmowych portretach postaci fizycznie „anormalnych” są zgodni⁹ – utworem szczególnie godnym omówienia w kontekście konstruowania wizerunków opartych na pozytywnej interpretacji inności i najsilniej utrwalonym w świadomości widzów¹⁰ okazały się *Najlepsze lata naszego życia* z 1946 r. Trzygodzinne dzieło Williama Wylera Sitek komentuje następująco:

Historia trzech w różnym stopniu okaleczonych żołnierzy powracających do domu z frontów II wojny światowej stanowiła odpowiedź na ponure nastroje amerykańskiego społeczeństwa i liczne wątpliwości, które pojawiły się wraz z szacowaniem bilansu udziału USA w konflikcie zbrojnym. Między innymi za sprawą *Najlepszych lat...* próbowano oswoić mieszkańców Stanów Zjednoczonych z nieznaną i nierozumianą, a przez to budzącą strach, niepełnosprawnością¹¹.

Jednym z bohaterów jest żołnierz Marynarki Homer Parrish (Harold Russell¹²), były futbolista (sportowa przeszłość zdeformowanego czy ранego

⁸ Zob. tamże.

⁹ David A. Gerber, *Heroes and Misfits. The Troubled Social Reintegration of Disabled Veterans in The Best Years of Our Lives*, [w:] *Disabled Veterans...*, s. 70–85. *Encyclopedia of Disability*, vol. 1, ed. G.L. Albrecht, Sh.L. Snyder, J. Bickenbach, D.T. Mitchell, W.O. Schalick, Thousand Oaks–London–New Delhi: SAGE Publications 2006, s. 731. M.F. Norden, dz. cyt., s. 163. Wojciech Sitek, *Od demonizowanych dziwolągów do „kulawych aniołów”*, [w:] *Transgresyjne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2013, s. 164.

¹⁰ Godne przypomnienia są w tym kontekście słowa Bosleya Crowthera, który niedługo po premierze *Najlepszych lat naszego życia* napisał: „Demonstrując w sposób szczerzy i otwarty psychologiczne ograniczenia, a także fizyczne aspekty związane z posługiwaniem się protezami, [twórcy filmu – A.C.] skierowali do społeczeństwa ważki komunikat”. Bosley Crowther, *Superior Film. ‘The Best Years of Our Lives’ Rings the Bell*, „New York Times” 24.11.1946, s. 27. Cyt. za: Stephen P. Safran, *Movie Images of Disability and War. Framing History and Political Ideology*, „Remedial and Special Education” 2001, vol. 22, no 4, s. 226. Tłum. własne.

¹¹ W. Sitek, dz. cyt., s. 164.

¹² Kreacja autentycznie zdeformowanego Russella – jest to godne podkreślenia – stanowi jeden z nielicznych wyjątków niesymulowanej ułomności ciała w systemie hollywoodzkim. Więcej na ten temat zob. Sophia Stewart, *The Oscars Love Movies About Disability, Not Disabled Actors*, „Film School Rejects”, 30.01.2018, <https://filmschoolrejects.com/oscars-love-movies-disability-not-disabled-actors> [dostęp: 27.01.2019].

fizycznie weterana, uwydatniająca sedno jego tragedii, stanowi lejtmotyw analizowanych tutaj utworów), przed wojną zaręczony z Wilmą (Cathy O'Donnell). Oparzenia dłoni i przedramion, do których doszło w trakcie pełnienia służby, doprowadziły do podwójnej amputacji. Teraz ręce zastępują mu protezy zakończone metalowymi hakami. Posługiwanie się sztucznymi kończynami (Homer podczas podróży do rodzinnego miasta samodzielnie odpala papierosa, rezygnując przy tym z pomocy oferowanej przez towarzyszących mu żołnierzy) stanowi bardzo istotny element ekspozycji filmu – zaakcentowane w niej zostają dwa główne zagadnienia dotyczące problemu powrotu okaleczonego weterana do codzienności: introspekcji i stosunku do własnej dysfunkcji, jak również spojrzeń oraz reakcji „normalsów”¹³. W ramach rozwoju fabuły Homer zatraci swój początkowy optymizm, wywołane zniekształceniem ciała problemy tożsamościowe oraz te związane z życiem seksualnym doprowadzą do kryzysu w relacji z narzeczoną, podejmie on próby symbolicznego wypełnienia pustki po amputacji, po czym – w typowym dla nurtu filmów powojennych happy endzie – zawrze związek małżeński z Wilmą.

Gerber przekonuje, że film Wylera jest dziełem silnie zakorzenionym w ówczesnych konwencjach hollywoodzkich oraz kształtujących się w tamtym czasie sentymentalnych podejściach do problemu niepełnosprawności¹⁴. Natomiast wartość emancypacyjna rzeczonej realizacji (w tym miejscu należy dodać: wysokobudżetowej i szeroko dystrybuowanej) dotyczy w jego odczuciu jedynie obsadzenia w interesującej mnie roli naturszczyka z prawdziwą anomalią ciała¹⁵. Zgodnie ze słowami badacza obecne w filmie odwołania do pokutujących wśród ludzi pełnosprawnych stereotypów, a przede wszystkim posłużenie się „konwencjonalną, romantyczną historią Homera i Wilmy” są w gruncie rzeczy ograniczające i uprzedmiotawiające, a jako takie nie zmuszają widzów do skonfrontowania się z drzemiącymi w nich lękiem oraz litością¹⁶. Istotnym wątkiem *Najlepszych lat naszego życia* jest – na co wskazują między innymi Peter Roffman i Jim Purdy¹⁷ – zagrożenie dla męskości i sprawności seksualnej, jakie niesie za sobą dezintegracja ciała. W tym kontekście, zdaniem Gerbera, Homer jawi się jako postać budząca współczucie, którą charakteryzują sprzeczne względem siebie przymioty: jest on naprzemiennie

¹³ Zob. D.A. Gerber, *Heroes and Misfits...*, s. 70–71.

¹⁴ Zob. tamże, s. 71.

¹⁵ Zob. tamże.

¹⁶ Tamże. Tłum. własne.

¹⁷ Peter Roffman, Jim Purdy, *The Hollywood Social Problem Film. Madness, Despair, and Politics from the Depression to the Fifties*, Bloomington: Indiana University Press 1981, s. 227–234.

silny i wrażliwy, a w niektórych sytuacjach – skrajnie bezradny¹⁸. Istotnie, portret okaleczonego weterana zasadza się na dychotomii: samodzielność-bezsilność. W związku z tym warto zastanowić się nad miejscem, jakie zajmuje Homer w stworzonej przez Barnesa typologii stereotypów na temat niepełnosprawności powielanych przez media. Przypomnę, w opublikowanym w latach dziewięćdziesiątych raporcie *Disabling Imagery and the Media* badacz omawia jedenaście najpopularniejszych reprezentacji osób z niepełnosprawnością fizyczną bądź intelektualną¹⁹. Odegrany przez Russella mężczyzna zdaje się manifestować cechy co najmniej trzech z nich: osoby chorej jako godnej pożalowania, jako seksualnie nie-normalnej oraz noszącej znamiona „superkaleki”. Na ten ostatni wskazują przede wszystkim sceny, w których Homer – wbrew antycypacjom osób zdrowych – samodzielnie wykonuje codzienne czynności (wątek ten rozwinę poniżej w kontekście wizualnej strony filmu), a ostatecznie symbolicznie triumfuje nad kalectwem, poślubiając ukochaną. Warstwę fabularną, relacje pomiędzy postaciami w świecie przedstawionym oraz wykorzystanie kulturowych wyobrażeń na temat ułomności Gerber podsumowuje poniższymi słowami:

Homer Parrish jest odzwierciedleniem zarówno napięć wynikających z reprezentacji postaci weterana, jak i ograniczonych, stereotypowych reprezentacji niepełnosprawności. [...] Tworząc pokrzepiającą wypowiedź, reżyser William Wyler sięgnął po najbardziej konwencjonalny przekaz związany z reprezentacją osób niepełnosprawnych w kulturze masowej: „heroiczna walka może zapewnić pokonanie najtrudniejszych życiowych przeszkód”. Podkreślając pozytywne nastawienie Homera, kamera Wylera niejednokrotnie skupia się na szerokim wachlarzu zadań wykonywanych przez bohatera przy użyciu protez. W ten sposób film niewątpliwie przyczynia się do realistycznej wizualnej reprezentacji głębokiej ułomności. We fragmentach tych odczuwamy litość wobec Homera, który – choć dotkliwie zdeformowany – nie ustaje w próbach pokonania trudności. Jednakowoż, w innych partiach opowiadania, Homer uosabia wszystkie ufundowane na lęku przeświadczenia dotyczące weteranów. Wydobывая mroczne oblicze postaci Homera, Wyler wykorzystał powiązane z cielesnością niepokoję pełnosprawnej widowni, a także już dobrze ugruntowane archetypy fizycznie niepełnosprawnego jako dziwoląga oraz osoby zagrażającej porządkowi²⁰.

Konstatacje Gerbera rozciągają się z refleksjami badaczy dostrzegających podmiotowe podejście instancji narracyjnej wobec bohatera. Do takich wniosków dochodzi między innymi Stephen P. Safran w syntetycznym omówieniu obrazów okaleczonego weterana w kinie hollywoodzkim. Jakkolwiek spostrzega on, że *Najlepsze lata naszego życia* nie

¹⁸ Zob. D.A. Gerber, *Heroes and Misfits...*, s. 82.

¹⁹ Colin Barnes, *Disabling Imagery and the Media. An Exploration of the Principles for Media Representations of Disabled People*, Halifax: Rayburn Publishing 1992.

²⁰ D.A. Gerber, *Heroes and Misfits...*, s. 76. Tłum. własne.

oferują rozwiązania problemu dyskryminacji i uzależnienia od pomocy osób zdrowych, zaznacza również, iż film Wylera „stanowi pierwszy krok w stronę rozwoju świadomości społecznej oraz tworzenia realistycznych portretów [„anormalności” – A.C.]”²¹. Z kolei Stephen Tropiano dostarcza wyczerpującej interpretacji kreacji Russella jako dydaktycznego działania na rzecz rozpowszechniania wiedzy na temat utraty kończyn oraz posługiwania się protezami²². Typowe dla klasycznego filmu hollywoodzkiego sposób opowiadania oraz fabularny wątek miłosny miały „przyciągnąć publiczność do kin”, stanowiąc tym samym narzędzia zwiększające efektywność owej lekcji²³.

Spośród wielu filmów lat czterdziestych i pięćdziesiątych osadzających niepełnosprawność w kontekście powojennej reintegracji ciało „anormalne” jest prawdopodobnie najsilniej sfunkcjonalizowane w perspektywie doświadczenia wzrokowego widza właśnie w utworze Wylera. Na wizualną istotę zadań wykonywanych przez Homera za pomocą haków zwraca uwagę Gerber we wzmiankowanym wyżej artykule *Heroes and Misfits. The Troubled Social Reintegration of Disabled Veterans in The Best Years of Our Lives*. „Repertuarowi jego fizycznych umiejętności – strzelaniu do celu, otwieraniu paczki papierosów, podpisywaniu formularzy, lekcji gry na fortepianie [...] i w końcu swobodnemu założeniu obrączki na palec Wilmy – nieustannie przygląda się kamera”²⁴. Spojrzenie filmowego narzędzia, a zarazem widza, jest w tym sensie, by posłużyć się słowami amerykańskiego historyka, wścibskie i agresywne²⁵.



Fot. 7–8. *Najlepsze lata naszego życia* (1946, reż. William Wyler)

Codzienna czynność czy wizualna atrakcja?

²¹ S.P. Safran, dz. cyt., s. 226.

²² Stephen Tropiano, *How to Treat the Disabled. Harold Russell in The Best Years of Our Lives*, „Spectator” 1990, no 11, s. 18–29.

²³ Zob. S.P. Safran, dz. cyt., s. 226.

²⁴ D.A. Gerber, *Heroes and Misfits...*, s. 83.

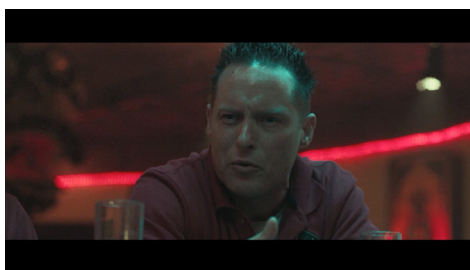
²⁵ Zob. tamże, s. 81.

Jest zatem w dziele Wylera to charakterystyczne dla tekstów audiowizualnych analizowanych w poprzednich rozdziałach (*Kobłkowa*, *The Thieving Hand*, *Demoni cyrku* czy *Dziwolągów*) zogniskowanie spektakularności utworu wokół „wybrakowanego” ciała²⁶. Co jednak równie znaczące, film z jednej strony proponuje dalece realistyczną reprezentację samej defiguracji (odżegnującą się od monstrualnych przejawów typowych dla kina grozy, a zarazem niesymulowaną, wynikającą z dysfunkcji Russella), z drugiej – wyraźnie redefiniuje kategorię różnicy fizycznej, dotychczas – przez pierwsze dekady kina – funkcjonującą w ramach karykaturalnych wizerunków: obiektu drwin, ciekawostki lub przerażającego potwora. W ramach systemu filmowego opowiadania owo przewartościowanie skupia się przede wszystkim na wykorzystaniu postaci z piętnem w charakterze protagonisty, wydobywaniu (głównie za pomocą wymownych środków wyrazowych) pozytywnych znaczeń, związanych z jego walką o powrót do „normalności”, a także na wyrażeniu wiary w reintegrację poprzez spuentowanie fabuły szczęśliwym zakończeniem. O roli, jaką odegrały *Najlepsze lata naszego życia* dla utrwalenia stereotypów opartych na pozytywnych konotacjach „anormalnego” ciała, może świadczyć intertekstualna aluzja do utworu Wylera zawarta w powstałym siedemdziesiąt lat później *Niezwyciężonym* (*Stronger*, 2017, reż. David Gordon Green). W tym drugim Jeff Bauman (Jake Gyllenhaal) traci obie nogi w wyniku zamachu terrorystycznego podczas bostońskiego maratonu w 2013 r. Filmy funkcjonujące jako apoteoza pozbawionych kończyn protagonistów łączy nie tylko eksplcytna, realistyczna prezentacja anatomicznych anomalii, wątek kryzysu tożsamości na tle seksualnym czy melodramatyczny happy end, ale i – umieszczone w tych samych punktach szużetów – sceny o niemal identycznej zawartości fabularnej. Oto napotkani w barze nieznajomi zaczynają rozprawiać o teoriach spiskowych dotyczących działań rodzimego rządu, coraz agresywniej kwestionując słuszność ofiary poniesionej przez protagonistów. W obu przypadkach napięcia doprowadzą do bójki. Uderzająco podobne są nawet wybory inscenizacyjno-kompozycyjne:

²⁶ Antytezą takiej konstrukcji ekranowej postaci jest zarządzanie „defektem” w filmie *Czarny dzień w Black Rock* (*Bad Day at Black Rock*, 1955, reż. John Sturges). Jego protagonista, weteran pozbawiony lewej ręki (Spencer Tracy), przybywa do tytułowego miasteczka w celu odszukania japońskiego farmera. Zarówno same czynności bohatera, jak i wykorzystane środki filmowe sprzyjają niwelowaniu widoczności atrybutu piętna: brak kończyny maskują długie rękawy, a spojrzenie kamery częściej koncentruje się na prawym profilu postaci Tracy’ego.



Fot. 9–10. *Najlepsze lata naszego życia* (1946, reż. William Wyler)



Fot. 11–12. *Niezwyciężony* (2017, reż. David Gordon Green)

Strukturę i bohaterów *Najlepszych lat naszego życia* w amerykańskim kinie powojennym powielić będą kolejne pozycje, których światy przedstawione i wykorzystany język filmowy będzie determinować idea optymistycznego przesłania na temat dysfunkcji ciała. W tym samym roku do kin trafił cokolwiek podobny do eposu Wylera – a ponadto dystrybuowany przez tę samą wytwórnię (RKO) – *Till the End of Time* w reżyserii Edwarda Dmytryka. Oba filmy łączy przede wszystkim próba postawienia natychmiastowej, intuicyjnej diagnozy pokłosa udziału Stanów Zjednoczonych w drugiej wojnie światowej poprzez eksplorowanie tematu alienacji weteranów. Bliźniacze są nawet punkty wyjścia obu fabuł. W opowiadaniu Dmytryka niedługo po zakończeniu konfliktu na Pacyfiku do domów zostaje odesłana grupa żołnierzy. Jest wśród nich między innymi Cliff Harper (Guy Madison). Po bez mała czterech latach wraca on do życia z rodzicami na przedmieścia Los Angeles. Ich zniecierpliwienie zachowaniem zagubionego syna oraz eskapistyczne tabuizowanie skutków jego służby wojskowej pogłębiają jednak problemy komunikacyjne. Harper jest fizycznie zdrowy („Wróciłem z wojny. Jestem szczęściarzem – mam dwie ręce, dwie nogi i dwoje oczu”, stwierdza protagonista w jednej ze scen), jednak jego kłopoty adaptacyjne są nie mniejsze od tych, z którymi zmagają się okaleczeni i zdeformowani weterani: cierpiący na ataki migreny wywołane metalowym implantem Tabeshaw (Robert Mitchum) czy pozbawiony nóg

eksbokser Perry (Bill Williams). W jednej z kluczowych dla optymistycznej wypowiedzi filmu scen ten ostatni nakłada w końcu zniechęconemu dotychczas protezy, przywdziewa mundur Piechoty Morskiej, po czym opuszcza dom, aby udzielić wsparcia przyjacielowi (to heroiczne pokonanie psychologicznych oraz przestrzennych ograniczeń narzuconych przez dysfunkcję podkreśla muzyka ilustracyjna kreująca odpowiednio patetyczny wydźwięk). Godny podkreślenia jest zapewne fakt, iż *Till the End of Time* stanowi jeden z pierwszych przykładów wykorzystania bohatera z niepełnosprawnością w charakterze ilustracji niezłomności, która ma zainspirować fizycznie prawidłowego protagonistę i pomóc mu w rozwiązywaniu własnych problemów i wyjściu z życiowego impasu²⁷. Pojednanie Harpera z rodzicami, jego cudowne ozdrowienie emocjonalne oraz odnalezienie prawdziwej miłości stają się możliwe dopiero dzięki bohaterskiej postawie Perry'ego. „Jeśli w coś wierzysz, musisz o to walczyć” – brzmi myśl podsumowująca film, wyrażona słowami Cliffa.

W artykule od *Demonizowanych dziwołagów do kulawych aniołów* Sitek konstatuje, że w kinie powojennym „szczególnym upodobaniem filmowców cieszyły się sekwencje powrotu do zdrowia, obrazujące niebywały, heroiczny wręcz wysiłek, zwieńczony osobistym triumfem”²⁸. Egzemplifikacji takiej spektakularnej próby pokonania upośledzenia dostarcza *Pokłosie wojny* (*The Men*, 1950, reż. Fred Zinnemann). Do szpitala wojskowego trafia Ken Wilocek (debiutujący na wielkim ekranie Marlon Brando), żołnierz sparaliżowany od pasa w dół w wyniku postrzału. Dramaturgię całego utworu, opartą na walce protagonisty o powrót do zdrowia, wyznacza już ekspozycja, w której lekarz specjalizujący się w porażeniu kończyn dolnych radzi zgromadzonym w parafii kobietom – matkom i żonom weteranów – porzucić nadzieję: „o chodzeniu należy zapomnieć”.

²⁷ Na podobny problem konstrukcji filmowych wizerunków Inności zwraca uwagę Zwierchowski, pisząc o filmie *Ósmy dzień* (*Le huitième jour*, 1996, reż. Jaco Van Dormael): „W rzeczywistości głównym bohaterem jest Harry, specjalista od reklamy i sprzedaży, któremu spotkanie z Georges'em [bohaterem z zespołem Downa – A.C.] przywróci spokój i radość życia”. Piotr Zwierchowski, *Piękny sen pedagoga. Literackie i filmowe portrety świata edukacji*, Kraków: Wydawnictwo Rabid 2005, s. 92. W przyszłości powstanie wiele melodramatów o tak skonstruowanych fabułach, między innymi: *Potężny i szlachetny* (*The Mighty*, 1998, reż. Peter Chelsom), *Simon Birch* (1998, reż. Mark Steven Johnson), *Sztuka latańia* (*The Theory of Flight*, 1998, reż. Paul Greengrass), *Radio* (2003, reż. Michael Tollin), *Głowa do góry* (*House of D*, 2004, reż. David Duchovny), *Ze wszystkich sił* (*De toutes nos forces*, 2013, reż. Nils Tavernier), *Opiekun* (*The Fundamentals of Caring*, 2016, reż. Rob Burnett), *Cudowny chłopak* (*Wonder*, 2017, reż. Stephen Chbosky) czy *Sokół z masłem orzechowym* (*The Peanut Butter Falcon*, 2019, reż. Tyler Nilson, Michael Schwartz). Wiele z przytoczonych utworów zdaje się reprodukować myśl mówiącą, że człowieczeństwo w „dziwołagach” rozpoznać mogą tylko osoby „uszkodzone” emocjonalnie, zmagające się z żałobą czy depresją.

²⁸ W. Sitek, dz. cyt., s. 165.

Struktura opowiadania – silnie wpisująca się zresztą w wyróżnione przez Black i Hayesa etapy fabuł opartych na dyskursie litości²⁹ – da jednak nadzieję na pokonanie dysfunkcji i pokonanie ograniczenia. Przedstawioną w pierwszym akcie codzienność Kena definiują apatia i rozpacz, wyraźny sceptycyzm wobec rehabilitacji, niechęć względem innych pacjentów oraz narzeczonej (Teresa Wright). Zmiana postawy bohatera ma miejsce dość nieoczekiwanie i pozostaje cokolwiek zagadkowa z punktu widzenia głębi poinformowania³⁰/umotywowania psychologicznego. W przytoczonej już słowami Sitka, wpisanej w środek sjużetu, kilkunastosekundowej sekwencji montażowej Ken bierze udział w ćwiczeniach na sali gimnastycznej, pływalni i – u boku odrąbanego dotąd Ellen – po raz pierwszy opuszcza mury szpitala. Obrazom tym towarzyszą romantyzujące wysiłki i zawziętość mężczyzny podniosłe dźwięki orkiestry – zapewne najistotniejszy środek wyrazowy w pełnych patosu filmach rozliczających się ze skutkami udziału Ameryki w działaniach militarnych. To właśnie wykorzystanie strony formalnej jest w *Pokłosiu wojny* szczególnie wymowne w perspektywie silnie zakorzenionych w ówczesnej kulturze: imperatywu rehabilitacji i normalizacji oraz postrzegania osoby z dysfunkcją jako takiej, której życie jest jednowymiarowe i całkowicie zdominowane przez uszkodzone ciało. W scenie pierwszego spotkania Ellen i Kena w szpitalu – reprezentującej ograniczenie – dominuje niski klucz oświetleniowy, przynębiający nastrój wydobywają elementy inscenizacji (czarny strój kobiety, pręty w oknach i ramy łóżek układające się w kształt więziennej kraty), a natrętnie melodramatyczna warstwa audialna niejako „lituje” się nad rozbitym bohaterem. W innym punkcie opowiadania – stanowiącym zwieńczenie wysiłków weterana – budząca optymistyczne skojarzenia muzyka niediegetyczna ściśle koresponduje ze słonecznym entourage’em, w którym znajdują się zakochani, a także wyartykułowaną przez Kena nadzieją na powrót do pełnej sprawności. Instancja narracyjna *Pokłosia wojny* gloryfikuje dążenia do odbudowania „normalnego życia”. Jest to najbardziej ewidentne w scenie zamykającej drugi akt filmu. Sfrustrowany, nieodnajdujący swojego miejsca wśród zdrowych, pogodzony od pewnego czasu z niemożnością wyzdrowienia

²⁹ 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, <http://dsq-sds.org/article/view/419/585> [dostęp: 10.08.2018].

Zwrócić warto jednakowoż uwagę na fakt, że w kontekście relacji pomiędzy postaciami zdrowymi a Kenem trudno jest mówić o przesadnym współczuciu – emocji organizującej myślenie na temat osób z niepełnosprawnościami w fabułach wielu filmów omówionych przez amerykańskich badaczy.

³⁰ Zob. David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction. Second Edition*, New York: Alfred A. Knopf 1986, s. 94–95.

bohater kieruje w końcu agresję w stronę poślubionej niedawno Ellen. Ujęcia z żabiej perspektywy i uwypuklająca napięcie muzyka niediegetyczna nazbyt sugestywnie przybliżają poruszającego się na wózku inwalidzkim Kena jako nieobliczalnego złoczyńcę (w sposób przypominający o poetyce właściwej horrorom z Chaneyem). W podobnych zależnościach pomiędzy stylem opowiadania a postawą protagonisty dostrzec można odzwierciedlenie konstatacji badaczy z obszaru studiów nad niepełnosprawnością, interpretujących kulturowe znaczenie uszkodzonego ciała jako symboliczne zagrożenie dla zdrowia/porządku³¹, przypomnienie o nietrwałości fizycznego wymiaru człowieka (Barnes³², Girard³³, Williams³⁴) lub tragedię osobistą (Finkelstein³⁵, Mike Oliver³⁶, Leanne Dowse i Helen Meekosha³⁷), które należy naprawić lub wyeliminować.

W rozdziale II wskazałem na nurt badań podkreślający interseksyjność konstruktów mogących stanowić o fizycznej różnicy, takich jak ułomność, transpłciowość czy urasowanie. Motyw podwójnego wykluczenia interesująco wykorzystuje *Pod jednym sztandarem* (*Home of the Brave*, 1949), kameralny, a zarazem postępowy film w reżyserii Marka Robsona. Wydarzenia fabularne rozgrywają się w środku konfliktu amerykańsko-japońskiego. Oto w znajdującej się gdzieś na południowym Pacyfiku bazie wojskowej stawia się szeregowy Moss (James Edwards), czarny topograf, własnowolnie dołączający do zespołu odpowiedzialnego za przeprowadzenie rekonesansu terenu zajętego przez wroga. Akceptacja ze strony białych żołnierzy jest niemożliwa – outsider staje się przedmiotem niewybrednych żartów, a agresywność obelg związanych z odmiennością rasową zdaje się eskalować wprost proporcjonalnie względem zagrożenia czyhającego na wyspie. Nawet z ust dobrodusznego Fincha (Lloyd Bridges) – długoletniego przyjaciela Mossa i jedyne go życzliwego mu przełożonego – w momencie ostrzału nieomal wyrывa się najokrutniejsza inwektywa kierowana w stronę osób czarnych. Udział w akcji wojskowej

³¹ Nawet jeden z bohaterów drugoplanowych realizacji Zinnemanna przekonuje: „Normalne jest normalne, a kalekie jest kalekie. Wiecie, dlaczego zdrowi czują się niekomfortowo na nasz widok? Przypominamy im, że ich ciała też mogą zostać uszkodzone”.

³² C. Barnes, dz. cyt.

³³ René Girard, *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1987, s. 34.

³⁴ Jessica L. Williams, *Media, Performative Identity, and the New American Freak Show*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2017, s. 38.

³⁵ Victor Finkelstein, *Attitudes and Disabled People. Issues for Discussion*, New York: World Rehabilitation Fund 1980.

³⁶ Mike Oliver, *The Politics of Disablement*, Basingstoke: Macmillan 1990.

³⁷ Leanne Dowse, Helen Meekosha, *Distorting Images, Invisible Images. Gender, Disability and the Media*, „Media International Australia” 1997, no 84. Por. C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 114–115.

naznacza głównego bohatera piętnem jeszcze innego rodzaju. Ofensywa Japończyków zmusza amerykańskich żołnierzy do ucieczki, podczas której Moss doznaje paraliżu ciała, a w konsekwencji – zespołu stresu pourazowego (wówczas kwalifikowanego jeszcze jako nerwica frontowa [ang. *shellshock*]). Fizyczność protagonisty ujawnia więc „nieprawidłowość” w dwóch perspektywach: rasy oraz sprawności ciała. Oba stygmaty odgrywają istotną rolę w systemie opowiadania utworu Robsona – na poziomie rozwoju fabuły oraz kształtowania relacji pomiędzy postaciami, jak również angażowania odbiorcy w fikcyjny świat poprzez odpowiednie kreowanie struktury sympatii³⁸. Różnice Mossa – cechy stanowiące fundament konstrukcji bohatera – są bowiem silnie powiązane z ograniczeniem i przeciwnościami, które musi przezwyciężyć. Jako Inny, w pewnym sensie „ułomny”, walczy on zarówno o szacunek towarzyszy broni, jak i odzyskanie władzy w nogach podczas sesji z terapeutą. O dramaturgicznym potencjale motywu „kłopotliwego” ciała świadczy zapewne fakt, iż *Pod jednym sztandarem* posługuje się narracją opartą na strategii, którą Bordwell i Thompson nazywają alternacją³⁹. Obrazy Mossa zmagającego się z ograniczeniem motorycznym, leżącego w odrętwieniu na wojskowej pryczy są konsekwentnie przeplatane ze scenami, w których uprzedzeni żołnierze klasyfikują go jako osobę drugiej kategorii. Instancja opowiadająca filmu wyraźnie sugeruje zatem paralełę pomiędzy niesprawnym ciałem a różnicą o charakterze etnicznym. Zresztą ozdrowienie bohatera – triumfalne wstanie z łóżka o własnych siłach – jest ripostą na rasistowskie epitety przewrotnie wykrzyczane przez lekarza zniecierpliwionego dotychczasowymi niepowodzeniami pacjenta.

Przytaczając słowa Gerbera i Longmore’a, Sitek konstatuje, iż celami ówczesnych filmów, oferujących te nowe wizerunki nienormatywnych ciał, były przede wszystkim:

reintegracja poróżnionego przez wojnę społeczeństwa, zachęta do odzyskania wiary w możliwość realizowania swoich planów⁴⁰, niwelowanie stagnacji będącej przyczyną wyalienowania publicznego⁴¹ i przywrócenie męskości paraplegikom (sfrustrowanym brakiem zaspokożenia seksualnego i kwestionowaniem ich płciowości)⁴².

³⁸ Murray Smith, *Zaangażowanie widza w postać*, tłum. J. Mach, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszyński 1999, s. 219.

³⁹ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art...*, s. 75.

⁴⁰ David A. Gerber, *Heroes and Misfits...*, s. 70–71.

⁴¹ Paul K. Longmore, *Representations of Disability in Film*, [w:] *Movies in American History*, ed. P.C. DiMare, Santa Barbara: ABC-CLIO 2011, s. 1045–1046.

⁴² W. Sitek, dz. cyt., s. 165.

Dyskurs heroizacji rozpatrywany jako sposób prowadzenia filmowego opowiadania jest zapewne kategorią ponadnarodową, a jego egzemplifikacje odnajdujemy poza systemem hollywoodzkim. W *Opowieści o prawdziwym człowieku* (*Povest o nastoyashchem cheloveke*, 1948, reż. Aleksandr Stołpierz) rozpoznać można silne znamiona stereotypu „superkaleki” – bohatera pozbawionego kończyn, który niespotykanymi determinacją i hartem ducha pokonuje ograniczenia narzucone przez dysfunkcję. „Ułomność” całkowicie wyznacza w tym przypadku rys charakterologiczny postaci, jak i nieskomplikowaną konstrukcję dramaturgiczną filmu. Cokolwiek eksplicytna jest w realizacji Stołpiera rzeczona dyskursywność utworu. Patetycznie przedstawiona historia żołnierza marzącego o tańcu, miłości i lataniu, powoli wracającego do zdrowia i pełnej sprawności jest podporządkowana nadrzędnym tezom dzieła: wiary w rehabilitację, reintegrację oraz słuszność poniesionej ofiary.

Podkreślić warto, że podobny kierunek obrało w tamtym czasie także kino niefikcyjne, podejmujące temat rehabilitacji pod okiem profesjonalistów i z wykorzystaniem najnowszych udogodnień medycyny (skomplikowanych protez czy elektrycznych wózków inwalidzkich). Emancypacyjne i wzmacniające przesłanie niosą takie utwory, jak brytyjski *The Undefeated* (1946, reż. Paul Dickson), silnie fabularyzowana, a zarazem posiadająca elementy poetyki dokumentu objaśniającego⁴³, relacja z codzienności okaleczonych żołnierzy przechodzących rekonwalescencję, uzależnionych od usług pomocy społecznej, czy też *quasi*-instruktażowe *Meet McGonegal* (1944) i *Diary of a Sergeant* (1945, reż. Joseph M. Newman); ten ostatni z udziałem Russella. W wymienionych wyżej tytułach – a w szczególności w pracy Dicksona – dostrzec można zarówno swoiste uprzedmiotowienie jednostki z „anormalnym” ciałem poprzez zdefiniowanie jej wyłącznie przez pryzmat dysfunkcji, jak i podtrzymanie wyraźnego, „uniepełnosprawniającego” (by posłużyć się retoryką Ivana Illicha) podziału na prawidłowość i anomalie oraz instytucję i pacjenta. Realizacje te były zapewne skierowane tyleż do weteranów, co do ogółu społeczeństwa. Niebezpieczna i zakłócająca ład „ułomność” została bowiem nacechowana pozytywnie, stając się tym samym zjawiskiem łatwiejszym do zaakceptowania. Co znaczące, Gerber – choć jest zdania, że narracje *Meet McGonegal* i *Diary of a Sergeant* próbują wydobyć przede wszystkim

⁴³ W kanonicznej typologii filmu dokumentalnego Bill Nichols wyróżnił sześć trybów reprezentacji: poetycki, uczestniczący, obserwacyjny, refleksywny, performatywny oraz objaśniający. Główną cechą tego ostatniego jest sposób komunikacji charakterystyczny dla form publicystycznych, manifestowany przede wszystkim autorytarną instancją narratora ponadkadrowego (*voice of God*). Zob. Bill Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, tłum. M. Heberle, D. Rode, [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT 2013, s. 14.

praktyczną, a nie estetyczną funkcję protez – zauważa jednocześnie, iż efekt, jaki wywołują oba filmy, można porównać do tego towarzyszącego występom iluzjonisty⁴⁴.

Podkreślanie indywidualnego wymiaru doświadczenia traumy po uszkodzeniu ciała jest również obecne w filmach realizowanych w okresie eskalacji innego konfliktu zbrojnego silnie determinującego charakter kinematografii Stanów Zjednoczonych – wojny w Wietnamie. Społeczny sprzeciw wobec działań militarnych w południowo-wschodniej Azji, zakwestionowanie obowiązkowej służby wojskowej oraz „wiary w posłannictwo amerykańskiej demokracji”⁴⁵ zostały odzwierciedlone w dziełach kontestacyjnych, częściowo funkcjonujących w szerszym obszarze kina tzw. Nowego Hollywoodu. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych i w dekadzie kolejnej filmowcy, z reguły mogący cieszyć się swobodą artystyczną i względną niezależnością w czasie kryzysu wielkich wytwórni, kierowali się – zauważa Konrad Klejsa – ku grupom odbiorczym i problemom, które dotychczas kino marginalizowało⁴⁶. Po figurę fizycznie okaleczonego weterana sięgają w tym czasie filmy rozliczeniowe, traktujące wprost o wojnie wietnamskiej: *Łowca jeleni* (*The Deer Hunter*, 1978, reż. Michael Cimino), *Powrót do domu* (*Coming Home*, 1978, reż. Hal Ashby) czy późniejszy *Sposób Cuttera* (*Cutter's Way*, 1981, reż. Ivan Passer), ale i alegoria *Johnny poszedł na wojnę* (*Johnny Got His Gun*, 1971, reż. Dalton Trumbo), wydobywająca za pomocą fabuły o pozbawionym wszystkich kończyn żołnierzu (Timothy Bottoms) I wojny światowej „absurdalność każdego zbrojnego konfliktu, którego cele pozostają bądź niewyjaśnione, bądź nieakceptowane przez walczących”⁴⁷. Protagonistami nie są już mężni herosi, walczący o słuszną sprawę, ale zaniedbani przez system, niekiedy żyjący na skraju nędzy samotnicy (przez przeciwników interwencji w Wietnamie nazywani „zabójcami dzieci”)⁴⁸. Takiej sytuacji doświadcza poruszający się na wózku inwalidzkim działacz pacyfistyczny Luke Martin (Jon Voight) w *Powrocie do domu*. Film przybliżył jego romans z wolontariuszką pracującą w szpitalu wojskowym (Jane Fonda), żoną uosabiającego konserwatywny patriotyzm żołnierza Korpusu Piechoty Morskiej (Bruce Dern). Ówczesny myślowy zwrot amerykańskiego kina – podważenie tradycjonalistycznych idei bohaterstwa i ofiarności – znajduje symbolicznie odbicie w postawie kobiety, która pod wpływem znajomości ze sparaliżowanym Martinem dystansuje się od męża i radykalnie zmienia swój wizerunek (zakochana hipiska

⁴⁴ D.A. Gerber, dz. cyt., s. 9.

⁴⁵ Konrad Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Warszawa: Wydawnictwo TRIO 2008, s. 142.

⁴⁶ Tamże, s. 136.

⁴⁷ Tamże, s. 144.

⁴⁸ Zob. S.P. Safran, dz. cyt., s. 227.

z trzeciego aktu nie przypomina już uległej żony z przedmieść przedstawionej na początku filmu). W realizacjach tych powrót do „normalności” jest niewykonalny – rehabilitacja okazuje się bezowocna, bohaterowie pozostają w ograniczeniu (przestrzennym czy też emocjonalnym) lub umierają. (Bardziej pokrzepiające komunikaty płyną z powstających w tym czasie, katartycznych filmów o tematyce sportowej, wykorzystujących stereotyp „superkaleki”: *The Other Side of the Mountain* [1975, reż. Larry Peerce], *Inside Moves* [1980, reż. Richard Donner]). Zasadnicze różnice pomiędzy filmami klasycznymi a tymi powstającymi w latach siedemdziesiątych oraz osiemdziesiątych dotyczą przede wszystkim ich podejść do wiary w reintegrację oraz wartości reprezentowanych przez służbę wojskową. Jednakowoż utwory stanowiące respons na wojnę w Wietnamie stanowią naturalną kontynuację języka utrwalonego przez filmy Wylera, Dmytryka, Robsona czy Zinnemanna na poziomie: organizowania struktury opowiadania wokół zjawiska niepełnosprawności i jego kulturowych znaczeń, przypisania jednostce dysfunkcyjnej cech protagonisty (postaci pozytywnej), wykorzystania środków wyrazowych sugerujących jej upodmiotowienie, melodramatycznego tonu, w końcu – silnego sfunkcjonalizowania „ułomnego” na gruncie ideologicznego wywodu.

W uporządkowaniu egzemplifikowanych w niniejszym rozdziale przemian reprezentacji „anormalnego” ciała pomocne okaże się omówienie ich w świetle wyodrębnionych przez Kłysa dominant diegetycznych. Jakkolwiek, co próbowałem podkreślić w ramach namysłu nad stylem formalnym *Najlepszych lat naszego życia*, obecne jest w kinie powojennym posłużenie się odmiennością w charakterze spektakularnej atrakcji, „osontentacyjnie ujawniającej swe przeznaczenie dla odbiorcy”⁴⁹, niepoślednią rolę odgrywa w nich także „podporządkowanie systemowi abstrakcyjnych znaczeń *diegesis* – poziomowi diegetycznych referentów”⁵⁰ – a zatem dyskurs. O tej, jak dotąd nieobecnej w filmowych przedstawieniach różnicy ciała, dominancie polski filmoznawca pisze:

Zarówno rozwijająca się w czasie zdarzeniowość, jak i uposażenie jakościowe postaci, obiektów czy scenerii poziomu referentów – a więc zarówno fabuła, jak i efekt diegetyczny – wydają się w filmach z dominantą dyskursu czymś drugorzędnym w porównaniu z pewną „ideą”, „tezą” czy „wywodem myślowym”. Film o znamionach „klasycznej fabularności” wypada zakwalifikować właśnie jako „dyskursywny”, gdy widz uzyskuje wrażenie nie tyle mimowolnego „wypływania” jakiegoś wyrazistego morału czy idei ze zdarzeń fabularnych (jak się na ogół dzieje w tradycyjnym filmie hollywoodzkim), ile programowego „zdążania do”, czy też „ilustrowania”, pewnej tezy⁵¹.

⁴⁹ Tomasz Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa: Wydawnictwo Semper 1999, s. 165.

⁵⁰ Tamże, s. 131.

⁵¹ Tamże.

Naturalnie, jest w realizacjach Wylera, Dmytryka czy Ashby'ego fabuła (rozumiana jako dominanta diegetyczna) istotnym komponentem tekstu.

Sposób konstrukcji postaci (jej niepełnosprawność jest istotna w kontekście Smithsowskiej struktury sympatii) oraz zogniskowanie dramaturgii wokół wątku walki o powrót do „normalności” zdają się wpływać na zaciekawienie i zaangażowanie widza czy też – posługując się terminem Carrolla – na „erotetyczność formy”⁵². Jednakże ową nadrzędną tezę, której siłę w dominancie dyskursu podkreśla Kłys, należy powiązać nie tyle z rzeczonym, uniwersalnym „Jeśli w coś wierzysz, musisz o to walczyć”, co z akcentowanymi w diegezie: korzyściami płynącymi z rehabilitacji i opieki instytucjonalnej, koniecznością normalizacji, reintegracji i przywrócenia sprawności okaleczonym weteranom (w filmach kontestacyjnych wartości te są zakwestionowane). Zapewne bowiem triumf jednostki w fikcyjnym świecie jest mniej istotny od „zwycięstwa jednego systemu wartości”⁵³, idei, pojęć, czy to tradycyjnie patriotycznych, czy to kontrkulturowych. Powyższe obserwacje prowadzą do konkluzji: dominujące w kinie po II wojnie światowej systemy opowiadania (konstrukcje bohaterów, struktury fabularne, podejmowana tematyka, tekstualne środki stylistyczne) stanowią kombinację, jak sądzę, trzech dominant diegetycznych: fabuły, spektaklu i dyskursu, z których ta ostatnia stanowi nowy (w optyce historii wizerunków ułomności ciała) sposób organizacji tekstu filmowego. To utwory, które silnie „pokazują”, ale i silnie „argumentują”.

⁵² Koncepcja ta mówi o ciągłym konstruowaniu przez widza pytań w toku rozwoju fabuły. Zob. Noël Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. i postowie M. Przylipiak, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2004, s. 219–229.

⁵³ Tomasz Kłys, *Film fikcji...*, s. 133.

Rozdział VI

Człowiek słoń. Dialog z historią

Za symboliczną cezurę wyznaczającą okres interesujących mnie, współczesnych podejść filmu fikcji do problemu „anormalnego” ciała przyjmuję w niniejszej pracy *Człowieka słonia* z 1980 r. Dzieło Davida Lyncha, jako oferujące emancypacyjne opowiadanie, opierające się dehumanizującym konwencjom portretowania jednostek nienormatywnych, jawi się jako doniosłe w historii wizerunków monstrualności z co najmniej dwóch powodów. Z jednej strony – wbrew tendencjom obecnym w powstających także na początku lat osiemdziesiątych filmach (anty)wojennych – „nieprawidłowość” fizyczna w *Człowieku słoniu* nie jest osadzona w fabule stanowiącej bezpośrednią reakcję na wydarzenia polityczne, jako narzędzie odczuwalnie wykorzystane do uzasadnienia konkretnej idei. Wydarzenia w rzeczonym utworze rozgrywają się w minionej epoce, jak gdyby odrealnionej, w ramach opowiadania zorganizowanego wokół istoty piętna rozumianego po Goffmanowsku (stereotypów, uprzedzeń, reakcji na inność oraz społecznego negocjowania oznak odmienności). Z drugiej – tekst filmowy cechuje refleksywność wynikająca z obecnych w nim odniesień do kontekstów (jarmarcznych widowisk odmienności) i dzieł (między innymi *Dziwolągów* Browninga) kluczowych w perspektywie historii regulowania spojrzenia na inność oraz określania jej kulturowego znaczenia.

Utwór Lyncha, swobodnie oparty na pracach *The Elephant Man: A Study in Human Dignity* oraz *The Elephant Man and Other Reminiscences*¹, przybliży postać Fredericka Trevesa (Anthony Hopkins), młodego lekarza, wzorowanego na osobie autora (o tym samym nazwisku) drugiej z wymienionych książek². Pierwsze minuty ekranowe przedstawiają bohatera

¹ Małgorzata Jakubowska, *Żeglowanie po filmie*, Kraków: Wydawnictwo Rabid 2006, s. 138.

² W notatkach doktor Treves, pierwowzór postaci granej przez Hopkinsa, *Człowieka Słonia* opisał następująco: „posiadał ogromną, zdeformowaną głowę z ogromną kostną naroślą na czole, tam gdzie powinny być brwi. Z tyłu głowy zwisały mu worki brązowej, gąbczastej skóry. Inna ohydnie wyglądająca masa skóry zwisała z pleców i sięgała aż do

przechadzającego się pośród tłumu – widzów spragnionych atrakcji i niezwykłości na objazdowym jarmarku gdzieś w wiktoriańskim, przemysłowym Londynie. Jedną z takich osobliwości jest tytułowy dziwoląg (John Hurt), mężczyzna o zdeformowanych twarzy i sylwetce, wykorzystywany przez Bytesa (Freddie Jones), cyrkowego właściciela, w ramach pokazów „wybryków natury”. Postać o niezwykle fizyczności staje się obiektem zainteresowania Trevesa – anormalny anatomicznie Człowiek Słoń ma posłużyć lekarzowi jako przedmiot naukowego badania. Motywacje, jakie stoją za działaniem uczonego – pragnącego wyzwolić „potwora” od tyranii impresaria, a zarazem „znormalizować” poprzez wprowadzenie go w świat akademii oraz zastosowanie metodycznej analizy niezwyklej anomalii ciała – pozostają zresztą dość tajemnicze. Czy kieruje nim współczucie, cynizm, poświęcenie nauce, czysty humanitaryzm? Próba odpowiedzi na to pytanie jest zapewne bardziej skomplikowana, niż sugerują Black i Hayes posługujący się realizacją Lyncha jako jedną z filmowych egzemplifikacji „dyskursu litości”³; dyskursu, przypomnę, zasadzającego się w głównej mierze na powikłaniach fabuły i dotyczącego stosunku postaci „prawidłowych” do tych odbiegających od przyjętej normy.

Jest jednak koncepcja amerykańskich badaczy wyraźnie obecna także w strukturze opowiadania. Omówione przez Black i Hayesa węzłowe punkty historii o bohaterach o nienormatywnych ciałach i umysłach – ograniczenie, nadzieję na wyzdrowienie/asymilację, niemożliwość wyzdrowienia/asymilacji, powrót do ograniczenia⁴ – można rozpoznać w utworze Lyncha w poszczególnych, następujących po sobie partiach tekstu. W pierwszym akcie „dziwoląg” jest ograniczony w sensie fizycznym, przestrzennym – cyrkową atrakcją od gromady gapiów oddzielają namioty i płócienne zasłony. Tkaniny te w odpowiednich momentach pokazu mają zostać gwałtownie przesunięte w celu pokazania istoty o kuriozalnym ciełe. Ograniczenie bohatera wynika więc z podtrzymania wyraźnego podziału na widza (tego wewnątrztekstowego) i widowisko, normę i aberrację. O konsekwencjach tych praktyk Wieczorkiewicz pisze: „Wystawiając na scenie postacie dziwne, niezwykle, trudne do nazwania, zamyka

ud. Podobnie pokryta była jego klatka piersiowa. Górna warga wystawała i była wywinęta na zewnątrz, przypominając trochę trąbę słonia, skąd wzięło się jego przezwisko. Choć jego lewe ramię było normalne, prawe, niezwykle grube, kończyło się pletwiastą dłonią. Prawa noga przypominała prawą rękę, co zmuszało go do używania laski przy chodzeniu. Ukoronowaniem potworności był obrzydliwy smród wydzielany przez chora skórę”. Martin Monestier, *Księga wybryków natury*, tłum. Ł. Pułaski, Łódź: Wydawnictwo Pandora 1991, s. 105–106.

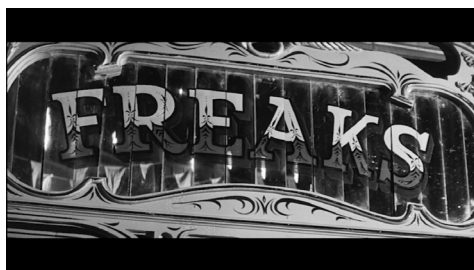
³ Zob. Rhonda S. Black, Michael T. Hayes, *Troubling Signs. Disability, Hollywood Movies and the Construction of a Discourse of Pity*, „Disability Studies Quarterly”, Spring 2003, vol. 23, no 2, <http://dsq-sds.org/article/view/419/585> [dostęp: 10.08.2018].

⁴ Zob. tamże.

się tożsamość w ramach pewnej kategorii. Rewersem odmienności jest norma. Kulturowe znaczenie takiego pokazu wiąże się z krystalizowaniem się określonego wzorca normalności: ktoś normalny to nie dziwoląg⁵. Nadzieję na wyzdrowienie przynosi doktor Treves przedstawiający Człowieka Słonia – od tego momentu nazywanego już Johnem Merrickiem – uczelnianemu gremium. Następne tygodnie tytułowa postać spędzi pod okiem lekarzy w murach szpitala, zaś namiastkę zwyczajności i symptom upodmiotowienia stanowić będzie kontakt z życzliwymi ludźmi – „wspañiałymi przyjaciółmi”: żoną Trevesa (Hannah Gordon), aktorką Madge Kendall (Anne Bancroft), pielęgniarką Norą (Lesley Dunlop), ordynatorem Carr-Gommem (John Gielgud). W samym centrum sjużetu znajduje się scena, w której grany przez Hopkinsa doktor jednoznacznie komunikuje Merrickowi: „Nie możemy cię uleczyć. Możemy się tobą zaopiekować, ale nie wyleczyć”. Nadzieja na wyzdrowienie w sensie fizycznym – o ile taka się tliła – zostaje odebrana. Niewątpliwie znacznie istotniejszym zagadnieniem poruszonym w filmowym opowiadaniu jest jednak wyzdrowienie rozumiane metaforycznie – jako asymilacja, włączenie jednostki nienormatywnej w obręb normy. O nienaruszalności tych ostatnich kategorii, sztywnym oddzieleniu prawidłowości od anomalii, pesymistycznie przypominają sceny zawarte na przełomie drugiego i trzeciego aktu. Merrick – wymownie osadzony w entourage’u konotującym codzienność, „zwykłe życie” (bohater spędzający wieczór w swoim pokoju, owinięty eleganckim szlafrokiem, ściskający w sprawnej dłoni papierosa, pozuje i przegląda się w lusterku) – zostaje napadnięty i uprowadzony przez Bytesa oraz grupę stałych bywalców pokazów osobliwości. Tytułowa postać, ponownie sprowadzona do roli jarmarcznej atrakcji, powraca do ograniczenia. Ten stan rzeczy zostaje podkreślony elementami scenografii: rzeczona sekwencja kończy się sceną, w której Człowiek Słoń, uwięziony przez naganiacza, znajduje się w klatce dla zwierząt. Niedługo później w fabule utworu Lyncha pobrzmiewa echo *Dziwolągów*. Wolność Merrickowi przywracają bowiem inni fizycznie „spektakularni” artyści cyrkowi – symbolizujący tutaj, podobnie jak w pierwszych dwóch aktach filmu Browninga, solidarność oraz empatię. Ta ludzka strona „wybryków natury” wydobyta zostaje również za pomocą kontrastowego zderzenia na poziomie sjużetu omawianej sceny z obrazami przerażonego Merricka zaatakowanego przez gawiedź w przestrzeni dworca kolejowego. Wrażliwość i emocjonalna inteligencja skojarzona zostaje z fizyczną aberracją, natomiast agresja i uprzedzenie – z tymi, którzy regularnie gromadzą się na jarmarkach, aby owe odmienności oglądać. Tytułowy bohater ostatecznie trafi ponownie do szpitala, gdzie – jak podpowiada przedostatnie ujęcie filmu – umrze we śnie.

⁵ Anna Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2009 [ebook].

Szczególnej uwagi w filmie Lyncha wymaga wizualna konstrukcja ciała „anormalnego”. Redefinicja piętna – przypisanie jednostce (skazywanej w ówczesnej rzeczywistości na pozycję ofiary) właściwości wynikających z pozytywnej interpretacji odmienności fizycznej – w dużej mierze zasadza się bowiem na środkach językowych filmu. Silne skojarzenia z rozwiązaniami narracyjnymi i estetycznymi właściwymi kinu grozy narzucają dwie sceny umieszczone w pierwszym akcie. Są one oddzielone obrazami antycypującymi ekspozycję monstrum, przedstawiającymi okaleczone ciało anonimowego pacjenta, leżącego na stole operacyjnym. W pierwszej z nich ciekawski Treves, którego horyzont poinformowania przejmuje odbiorca filmu, znajduje się w tłumie. Mija kolejne atrakcje. Część z nich jest już wystawiona na pokaz, inne pozostają ukryte. Zanim dotrze do namiotu Człowieka Słonia, przejdzie obok połykaczy mieczy, kobiety z brodą i zdeformowanego płodu zanurzonego w formalinie. Początek filmu Lyncha do stylistyki prac Browninga, *Dziwolałów* oraz *Demonów cyrku*, upodabniają nie tylko ciemna tonacja kompozycyjna czy szczególnie atmosfera lęku wynikająca z osadzenia Trevesa (przewodnika widza) w mikroświecie istot przekraczających granice ludzkiego ciała, a zarazem kwestionujących społeczny porządek, ale i kilka statycznych ujęć – odpowiednio rozciągniętych w ekranowym czasie – prezentujących szyldy i plenery informujące o naturze scenicznych pokazów.



Fot. 13–14. *Człowiek słon* (1980, reż. David Lynch)

Diegetyczne plansze tytułowe

Ten intertekstualny chwyt stanowi zapewne odniesienie do plansz tytułowych horrorów z okresu przełomu dźwiękowego, w których obecne są znamiona strategii właściwych widowiskom odmienności. Na dialog *Człowieka słonia* z kinem grozy przełomu lat dwudziestych i trzydziestych zwraca uwagę Małgorzata Jakubowska:

odwołania do obowiązującej wtedy estetyki w ekspresjonistycznej grze światła i cienia, wykorzystanie portretów postaci zgodnie z ówczesnym kanonem, nawiązania do kina niemego zarówno w strukturze przedstawianych chronologicznie

wydarzeń, jak i w takich drobiazgach, jak wprowadzenie napisów, które, mimo że przynależą do świata diegetycznego, zostają szczególnie wyodrębnione, jakby to „mógł być” film niemy⁶.

Nawet pozornie przezroczyste rozwiązanie narracyjne, jakim jest wzmiankowane przez badaczkę chronologiczne i linearne przedstawienie fabuły, ujawnia silny potencjał intertekstualny. W jego wyeksponowaniu pomocne okazuje się osadzenie takiego „typowego” porządku w kontekście cech charakterystycznych dla twórczości Lyncha rozpatrywanego jako autor filmowy. Analizowany tutaj utwór jest bowiem jednym z nielicznych pełnometrażowych dzieł Amerykanina pozbawionych, by posłużyć się koncepcją Andrzeja Zalewskiego⁷, postmodernistycznych technik dezorientacji narracyjnej, polegających na komplikowaniu związków pomiędzy kolejnymi partiami tekstu, rozprowadzaniu akcji w „czasowym akcie narracji”⁸ w sposób osobliwy i nieczytelny dla odbiorcy. Niejako wbrew artystycznym predylekcjom do „udziwniania” opowiadania, jakkolwiek w pełni wyrażonym dopiero w późniejszym etapie kariery, Lynch sięga w *Człowieku słoniu* po dużo bardziej konwencjonalny i zrozumiały sposób prezentowania zdarzeń diegetycznych, czyniąc tym samym kolejny przypis do języka klasycznego horroru.

W drugiej ze wspomnianych wcześniej scen pierwszego aktu Treves udaje się na spotkanie z Bytesem w celu obejrzenia cyrkowej atrakcji. Tym razem droga wiedzie nie przez cyrkowe alejki, ale opustoszałe ulice brudnego Londynu. Dostrzec można między analizowanymi fragmentami filmu stylistyczną spójność. Niski klucz oświetleniowy, inscenizacyjny półmrok, wzmacniające nastrój niepokoju tła akustyczne („katarynkowa melodia”⁹, uderzające o posadzkę krople wody) – zapożyczenia z poetyki horroru – ściśle korespondują z innymi chwytami gatunkowymi wykorzystanymi w scenach otwierających utwór Lyncha: ukrywaniem monstrum, antycypacją i intensyfikacją suspense. Ekspozycja potwora jest bowiem coraz śmielej odraczana – oczom Trevesa, którego pozycja w diegezie wciąż precyzyjnie wyznacza zakres poinformowania widza, nadal nie ukazał się Człowiek Słoń. Owo oczekiwanie na ujawnienie atrakcji autorka *Żeglowania po filmie* opisuje, odwołując się do mitologicznej opowieści i metafory labiryntu:

⁶ M. Jakubowska, dz. cyt., s. 148.

⁷ Andrzej Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Warszawa: Ośrodek Wydawniczo-Poligraficzny SIMP 1998, s. 14–17, 32–38.

⁸ Tamże, s. 32.

⁹ M. Jakubowska, dz. cyt., s. 139.

Przechodzimy razem z bohaterem przez kolejne pomieszczenia z lampą naftową, która niewiele oświeśla. [...] Mamy poczucie, jakby brak możliwości dostrzeżenia szczegółów w takim mroku wystrzał nam zmysł słuchu [...] Ciemność. Obcość. Kapiąca woda. Korytarze. Groza. Zespół cech, które niczym głęboko zakorzeniony archetyp, kształtują wyobrażenie przestrzeni labiryntowej. Niepokój w tekście Lyncha wzmacnia świadomość, że w każdym ciemnym kącie może cziąć się Minotaur, że jesteśmy coraz bliżej¹⁰.

Prywatny pokaz poprzedzi jeszcze przedmowa cyrkowego właściciela, stały punkt objazdowych *side shows*, budujący mity prezentowanych kuriozów: „Życie jest pełne niespodzianek. Jakie było przeznaczenie biednej matki tej istoty, przewróconej w czwartym miesiącu ciąży przez słonia, dzikiego słonia, na nieznaną afrykańskiej wyspie? Rezultat jest jasno widoczny. Panie i Panowie, przerażający Człowiek Słoń”¹¹. Dosłowną ilustrację tych słów zawiera prolog utworu Lyncha. Wprowadzenie do akcji właściwej – niczym zapowiedź impresaria – odwołuje się do wyobraźni tłumu z czasów niewiedzy: przedstawiona zostaje kobieta (matka dziwołaga?) strатовana przez stado słoni. Co znaczące, zaprezentowany wypadek trudno jednoznacznie odnieść do rzeczywistości diegetycznej. Scena ta, skądinąd utrzymana w onirycznej poetyce, jest prawdopodobnie obrazem mentalnym publiczności jarmarcznej, snem Człowieka Słonia/Merricka, a zarazem przewrotnym paratekstem filmu. Obrazy te korespondują tyleż z samą deklamacją Bytesa, ile z głęboko zakorzenionym w kulturze Zachodu kategoryzowaniem osób fizycznie „anormalnych” jako niebezpiecznych, godnych politowania, reprezentujących nieczyste siły bądź grzechy przodków. Owo pole znaczeniowe związane z jednostkami anatomicznie niejednoznacznymi stanowi implikację „organizowania życia społecznego w różnych jego przejawach”¹² przez obiektywizujące pojęcie normy. Jak konstatuje Anna Wieczorkiewicz:

Ciało to organizm, ale i pewien potencjał kulturowo opracowywany i rozwijany w ramach stosunków społecznych. Jakkolwiek u podstaw porządków normatywnych leży pragmatyczne podejście do rzeczywistości, to implikacje mogą je przekraczać, ingerując w sferę wartościowania. Krystalizowanie się trybów oglądu, którym poddawana jest osobliwość, oraz ambiwalentne reakcje emocjonalne, które ona budzi, zależą nie tylko od tego, co uznaje się za normalne lub nienormalne na mocy konsensusu społecznego, ale i od tego, w jaki sposób możemy odnieść ów widok do siebie – do siebie jako członka jakiejś większej całości, dającej się scharakteryzować na przykład

¹⁰ Tamże, s. 140–141.

¹¹ Tłumaczenie podaję za artykułem: Agnieszka Pacek, *O piętnie, marginalizacji i lęku – w oparciu o Człowieka słonia Davida Lyncha*, „Maska. Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy” 2014 (varia), http://www.maska.psc.uj.edu.pl/start/-/journal_content/56-INSTANCE_qLdjvuU5ebm9/40768330/63301518 [dostęp: 8.02.2019].

¹² A. Wieczorkiewicz, dz. cyt.

pod względem gatunkowym, rasowym, płciowym i narodowym, a także jako jednostki w sensie egzystencjalnym. Widok dziwnych, nienormalnych, niezwykłych ciał wyniesionych na piedestał w szczególny sposób dotyka cielesności widza¹³.

Objazdowym widowiskom odmienności towarzyszyły nawoływania cyrkowych naganiaczy silnie czerpiących z podobnych systemów myślenia, narzucających swoimi niesamowitymi historiami o rzekomej genezie fizycznej anomalii stosowną ramę interpretacyjną pokazów. Praktyka ta znajduje miejsce w sjużecie *Dziwolągów* (pozostających jednym z głównych punktów odniesienia dla pierwszych partii filmu Lyncha) w postaci przytaczanej we wcześniejszym rozdziale sceny, w której impresario rozprawia o wspólnocie tytułowych artystów: „Nie prosili się na świat, lecz pojawili się na nim. Ich własny kodeks jest dla nich prawem. Jeżeli obrazicie jednego, obrazicie wszystkich. Ludzie, jeśli pójdziecie tędy, ujrzycie najdziwniejsze, najbardziej przerażające monstra wszech czasów”¹⁴. O ramie narracyjnej realizacji Browninga autorka *Monstruarium* pisze: „Za sprawą tego wprowadzenia rzeczywistość przedstawiona ulega egzotyzacji, pojęciowo oddalona od tego, co winno być światopoglądem nowoczesnym. Przy okazji pojawiają się nuty sentymentalizmu i litości dla istot, które cierpiały niezasłużenie”¹⁵.

Obecne jest zatem w *Człowieku słoniu* zaadaptowanie zabiegów silnie powiązanych z kategorią estetyki zdumienia – właściwych zarówno integralnym fabularnie horrorom, jak i pokazom osobliwości (także tym kinematograficznym) – wyznaczających w strukturze opowiadania określony horyzont oczekiwań widza. Co bardzo wymowne w optyce refleksji nad wizerunkiem bohatera o nienormatywnym ciele, w momencie kulminacji napięcia wynikającego z odraczania ekspozycji, oczekiwania na ujawnienie monstrum, instancja narracyjna zaskakująco zrywa z omówionymi wyżej kontekstami stylistycznymi. Potwór zostaje zaprezentowany zamierzenie „niedbale”: w ramach kilku krótkich ujęć i przy udziale znikomego oświetlenia – wyborów formalnych, choć spójnych w konwencjami horroru, niepozwalających odbiorcy na pełne dostrzeżenie Człowieka Słonia¹⁶. Ciekawość widza nie zostaje zaspokojona. Atrakcyjność wizualna dziwoląga – inaczej niż w utworach rekonstruujących filmową formą spojrzenie bywalców *freak shows*: *Kobelkowie*, pracach Browninga czy archaicznych *The Terror of Tiny Town* (1938, reż. Sam Newfield) i *Chained for Life* (1952, reż. Harry L. Fraser) – jest, wbrew sygnałom obecnym w strukturze

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Do podobnych wniosków dochodzi autorka *Żeglowania po filmie*. Zob. M. Jakubowska, dz. cyt., s. 141.

opowiadania, znacząco zredukowana. Spektakularne ciało nie znajduje się tym razem w centrum uwagi, nie stanowi, przynajmniej na razie, „bytu dla widza”. Większą pieczołowitość stylistyczną poświęcono reakcji Trevesa na anatomiczną aberrację. Powolny najazd kamery na twarz uczonego i muzyka ilustracyjna sentymentalizująca pierwsze spotkanie bohaterów akcentują silne emocjonalne przeżycie mężczyzny granego przez Hopkinsa. Zdumienie staje się zatem udziałem jedynie widza wewnątrzfilmowego.

Filmowy tekst z rozmysłem uprzedmiotowi niezwykle ciało bohatera w jednej z kolejnych scen – rozgrywającej się w auli, przestrzeni konotującej przecież normalizację i humanitaryzm, gdzie doktor Treves naukowym żargonem przybliża zespołowi profesorów liczne przypadłości Merricka. Na tytułową postać znów patrzy jedynie ktoś w diegezie: zgromadzeni w audytorium uczeni. Człowiek Słoń, niczym podczas cyrkowego pokazu, przez chwilę ukryty za zasłoną, wprawi w osłupienie publikę. Na podobieństwa pomiędzy jarmarcznym występem a demonstracją w trakcie prelekcji Trevesa zwraca uwagę Jakubowska: „Dla szacownego grona zostaje odsłonięty parawan, niczym teatralna kurtyna, pada na obiekt mocne światło, jak z teatralnego reflektora. [...] Kamera odnotowuje niezdrową ciekawość także wśród dostojnego grona profesorów...”¹⁷. Są w przytoczonej scenie starannie zaaranżowane ujęcia pozwalające również widzowi na skupienie wzroku na zdeformowanej sylwetce. Oko odbiorcy od Merricka oddziela półprzezroczysta tkanina, a jednak rzucany przez bohatera monstrualny cień całkowicie anektuje kompozycję obrazu.



Fot. 15–16. *Człowiek słoń* (1980, reż. David Lynch)

Pokaz w sali wykładowej

Wybory stylistyczne – dostatecznie długie ujęcia, unieruchomiona kamera, zagospodarowanie pierwszego planu ciałem pacjenta i zaakcentowanie

¹⁷ Tamże, s. 142.

jego postaci światłem kontrowym – pozostają całkowicie sfunkcjonalizowane wobec fizycznej niezwykłości. Spektakl, zupełnie przewrotnie, zostaje przeniesiony z jarmarku do sali wykładowej.

Od tego momentu w systemie opowiadania zaczyna dominować afirmatywne ukazanie Merricka. Dotyczy ono tekstualnych właściwości wpisujących się w Smithowską strukturę sympatii, a także wykorzystania kodów gatunkowych melodramatu. W tym pierwszym kontekście warto zwrócić uwagę na fakt, że sekwencja wyjścia pacjenta ze szpitala i powrotu do sutereny Bytesa (w sjużecie występuje ona bezpośrednio po scenie wykładu) jest pierwszą partią wykraczającą poza horyzont poinformowania Trevesa. Ten punkt filmu – zgodnie z zasadą współodczuwania (*alignment*)¹⁸ – wyznacza zwrot na poziomie udostępniania widzowi myśli, uczuć i działań Merricka. Konsekwentne zbliżanie się widza/spojrzenia kamery do bohatera, lepsze jego rozpoznanie (*recognition*)¹⁹ dyktują: czas ekranowy poświęcony tytułowej postaci i dobór filmowych planów. Człowiek Słoń/Merrick z bohatera przez długi czas „nieobecnego”, ukrywanego, którego fizyczny wymiar jest do pewnego momentu opowiadania zaledwie sugerowany, staje się protagonistą właściwym, regularnie prezentowanym w zbliżeniach w sytuacjach zjednywania sobie „wspaniałych przyjaciół”.



Fot. 17–18. Człowiek słoń (1980, reż. David Lynch)

Rozpoznanie postaci – od planów pełnych do zbliżeń

Z powodzeniem można w tym miejscu zaadaptować uwagi na temat funkcji bliskiego planu wyrażone przez Bordwella w analizie *Męczeństwa Joanny d'Arc* (*La Passion de Jeanne D'Arc*, 1928, reż. Carl Theodor Dreyer). Neoformalista konstatuje, że regularnie powtarzane zbliżenia twarzy nie tylko określają relację widza z postacią, ale i niwelują dystans pomiędzy

¹⁸ Murray Smith, *Zaangażowanie widza w postać*, tłum. J. Mach, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszyński 1999, s. 220–221.

¹⁹ Tamże, s. 219.

bohaterami²⁰. Dla porządkowania postaw sympatii i antypatii wobec jednostek z fikcyjnego świata – nastawienia (*allegiance*)²¹ – kluczowe są te szczególnie dramatyczne partie tekstu, informujące widza o znęcaniu się Bytesa nad Człowiekiem Słońem czy te przybliżające bogate wnętrze Merricka i jego zamyślenie do twórczości Szekspira. Piętno zostaje prze-wartościowane: stygmatem ułomności moralnej zostaje naznaczony fizycznie prawidłowy impresario. Afirmatywne podejście do inności zostaje dodatkowo wyeksponowane awizowanymi rozwiązaniami filmowego melodramatu, których oś zdaje się stanowić wątek znajomości z Madge Kendal. Podczas złożonej w szpitalu wizyty aktorka „po wspólnej, uduchowionej recytacji fragmentów *Romea i Julii* składa pocałunek na niekształconych ustach” mężczyzny²². Człowiek Słoń jest w istocie romantyzowany za pomocą elementów z różnych rejestrów filmowego tekstu: od ogólnej konstrukcji postaci o wrażliwej duszy, po sytuacje fabularne (pocałunek pięknej kobiety, dobrowolną śmierć w finale) i środki wyrazowe je podkreślające.

Pomimo tych tekstualnych prób upodmiotowienia Innego, trudno nie myśleć o ekranowej konstrukcji postaci fizycznie „anormalnej” jako o atrakcji kinematograficznej. Z jednej strony, jak pisze Kłys, „spektakl jest [...] dominantą w takich momentach pewnych filmów, gdy jakaś partia fikcyjnego świata, nie przestając być po prostu fragmentem tego świata, zastyga nagle w plastyczny cytat, w spektakl adresowany do odbiorcy o «intertekstualnej kompetencji»”²³. Egzemplifikacją tych słów mogą być z pewnością, przytaczane już, „diegetyczne plansze tytułowe” – odniesienia do obszaru kina, z którym utwór Lyncha wchodzi w dialog na temat wyobrażeń o „monstrualnej cielesności”. Z drugiej strony, dokonując rozróżnienia na poziom prefilmowy i poziom właściwy filmu²⁴, w samym fizycznym wymiarze Merricka rozpoznać można triumf spektakularnej charakteryzacji czy też opisaną przez Davida T. Mitchella i Sharon L. Snyder wizualną rozkosz (*spectatorial pleasure*)²⁵, doświadczaną przez widza obserwującego „wywołujący dysonans poznawczy”²⁶ wizerunek aktora „oszepeczonego” na potrzeby widowiska. Kreację Hurta Grażyna

²⁰ David Bordwell, *Filmguide to „La Passion de Jeanne D’Arc”*, Bloomington: Indiana University Press 1973, s. 26.

²¹ M. Smith, *Zaangażowanie widza...*, s. 221.

²² M. Jakubowska, dz. cyt., s. 144–145.

²³ Tomasz Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa: Wydawnictwo Semper 1999, s. 166.

²⁴ Zob. Paulina Kwiatkowska, *Rytmy somatograficzne – Lucyna Winnicka w filmach Jerzego Kawalerowicza, „Kwartalnik Filmowy”* 2013, nr 83–84, s. 82.

²⁵ David T. Mitchell, Sharon L. Snyder, *Cultural Locations of Disability*, Chicago–London: University of Chicago Press 2006, s. 156.

²⁶ Tamże.

Stachówna wlicza w poczet efektownych „kinowych Proteuszy”. Pisząc o istocie odbioru podobnych metamorfoz, autorka podkreśla wagę kontekstu prefilmowego (wyglądu wykonawcy roli). Szok estetyczny – wynik radykalnego zderzenia piękna i brzydoty, zdrowia i choroby – może, jak konstatuje filmoznawczyni, skłaniać do „sadystycznego sycenia wzroku ruiną cudzej, kiedyś doskonałej, cielesności”²⁷.

Trudno pomimo samoświadomości *Człowieka słonia*, jego polemiki z zamierzczłymi językami kina i oferowanymi przez nie portretami fizycznych anomalii, a zarazem pewnej „ideowości” filmu (prób uczłowieczenia jednostki nienormatywnej przy wykorzystaniu różnych rozwiązań tekstualnych), uznać realizację Lyncha za taką, która ujawnia cechy dyskursu czy tym bardziej intencji zwrotnej rozumianych jako dominanty diegetyczne. Inscenizacyjny rozmach, dokładne odtworzenie atmosfery wiktoriańskiego Londynu, czarno-białe zdjęcia funkcjonujące na zasadzie stylistycznego cudzysłowu oraz niezwykle ciało tytułowego outsidera pozwalają na odczytanie utworu jako spektaklu fabularnego. Realizacja Lyncha – z silnie zmanifestowaną refleksywnością: odniesieniami do minionych stylów filmowych, jak i dawnych sposobów myślenia oraz konstruowania sądów na temat fizycznej różnicy – podkreśla historyczne przemiany spojrzenia na Innych, a jednocześnie utrwała schematy opowiadania, które wpłyną na filmowe wizerunki „anormalnego” ciała w utworach końca XX i początku XXI w.

²⁷ Grażyna Stachówna, *Kinowi Proteusze. Ciało jako narzędzie i środek artystyczny*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84, s. 117.

Rozdział VII

Strategia sentymentalno-afirmatywna Uwagi o „superkalekach” i pozytywnej interpretacji „anormalności”

Niniejsza część poświęcona jest refleksji nad kinem współczesnym w świetle wypracowanych w latach 1946–1980 filmowych sposobów wykorzystania „oczywistej odmienności”. Przedmiotem analizy są utwory silnie odwołujące się do poszczególnych wizerunków, schematów fabularnych i komunikatów utrwalonych przez realizacje pokroju *Najlepszych lat naszego życia*, *Powrotu do domu* i *Człowieka słonia*. Dodam, że zawarty w tytule rozdziału epitet wskazuje na stosunek instancji narracyjnych filmów wobec postaci „anormalnych”, a w szczególności interesować będą mnie te składniki systemów opowiadania, za pomocą których bohaterom fizycznie „nieprawidłowym” przypisywane są nadzwyczajnie pozytywne właściwości. Wyjaśnienia zapewne wymaga również dobór omawianych tekstów audiowizualnych. Z jednej strony podążam drogą obraną przez Rhondę S. Black i Michaela Hayesa, amerykańskich badaczy eksplorujących – przypomnę – utwory rodzime, głównie powstałe w latach dwudziestych w ramach systemu hollywoodzkiego, charakteryzujące się przezroczystością stylu filmowego, w których rozpoznaję naturalnych spadkobierców poetyki omawianej w dwóch poprzednich częściach rozprawy. Z drugiej strony, starając się wykazać swoistą uniwersalność, ale i zapewne powszechność tego stylu – właściwości pozwalające na pisanie o strategii jako o ponadindywidualnym i ponadnarodowym zestawie zabiegów tekstualnych – rzeczoną afirmatywność egzemplifikował będę także realizacjami spoza kina amerykańskiego.

W wielu filmach współczesnych stygmatyzacja na poziomie całościowej wypowiedzi dzieła nie dotyczy już samego ciała „anormalnego”, ale stereotypów i uprzedzeń wobec odmienności. Mam w tym miejscu na myśli wizerunki w filmach łączących cechy fabularności, dyskursywności i spektakularności, wytwarzających swymi właściwościami tekstualnymi silne

zaangażowanie widza w powikłania opowiadania zorganizowanego wokół protagonisty z różnicą fizyczną. Interesują mnie dzieła, których wybory stylistyczne, techniki narracyjne oraz sposoby konstruowania postaci zdają się podporządkowane idei zakwestionowania tych – na pierwszy rzut oka – najbardziej uprzedmiotowiających i dehumanizujących stereotypów dotyczących „nieprawidłowości” somatycznej: osoby z różnicą jako niebezpiecznej, przerażającej lub osobiwej, żalosnej bądź stającej się obiektem drwin¹.

Centralne usytuowanie w tekście jednostki nienormatywnej, skoncentrowanie się na jej pozytywnych właściwościach (nierzadko dalece wyolbrzymionych), przy jednoczesnym uwypukleniu przestrzeni normy jako źródła dyskryminacji i agresji przypomina o dyskursywności rozumianej jako dominanta diegetyczna². Zakłada ona, przypomnę, silne sfunkcjonowanie fikcyjnej rzeczywistości (postaci, ich „jakościowego uposażenia”, zachowań i sądów) wobec ogólnych pojęć³. Głównym narzędziem owej dyskursywności jest z pewnością operowanie wizerunkiem „superkaleki”. Jak pisze Sitek, „przedmiot zainteresowania obrazów wykorzystujących figurę «superkaleki» lokowany jest wokół samej kwestii niepełnosprawności, a naczelnym tematem obrazu – niezależnie od sztafazu gatunkowego – staje się dysfunkcyjność”⁴. Taką konstrukcję opowiadania egzemplifikują liczne utwory realizowane w różnych kontekstach kulturowych, między innymi *Ze wszystkich sił* (*De toutes nos forces*, 2013, reż. Nils Tavernier), *Maska* (*Mask*, 1985, reż. Peter Bogdanovich), *Człowiek bez twarzy* (*The Man Without a Face*, 1993, reż. Mel Gibson), *Grigris* (2013, Mahamat-Saleh Haroun) oraz *Moje wspaniałe życie* (*Doo-geun-doo-geun nae-in-saeng*, 2014, reż. Je-yong Lee). Utwory te motyw „niezwykłego osiągnięcia” łączą ze sferami sportową, intelektualną, artystyczną oraz emocjonalną – najchętniej eksplorowanymi przez filmy przypisujące „odmieńcom” ponadprzeciętne zdolności. Sparaliżowany i poruszający się na wózku inwalidzkim Julien (Fabien Héraud) w realizacji Taverniera pomaga ojcu w ukończeniu biegu podczas zawodów triathlonowych. Dotknięty dysplazją czaszkowo-twarzową Rocky (Eric Stoltz) w *Masce* jest wybitnym uczniem, otrzymującym szkolne wyróżnienia w dziedzinach historii, matematyki oraz nauk przyrodniczych. Wszechstronnie uzdolniony McLeod (Mel Gibson), samotny malarz o niekształconym obliczu, udziela zajmujących korepetycji zaprzyjaźnionemu

¹ Zob. Colin Barnes, *Disabling Imagery and the Media. An Exploration of the Principles for Media Representations of Disabled People*, Halifax: Rayburn Publishing 1992.

² Tomasz Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa: Wydawnictwo Semper 1999, s. 131–138.

³ Zob. tamże.

⁴ Wojciech Sitek, *Od demonizowanych dziwolągów do „kulawych aniołów”*, [w:] *Transgrezywne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2013, s. 166.

chłopcu. Grigris (Soulémane Dème), bohater utworu Harouna, wykorzystuje bezwładną nogę w charakterze atutu w ramach zdumiewających popisów tanecznych w nocnym klubie. Z kolei cierpiący na progerię A-Reum (Seong-mok Cho) odznacza się nadzwyczajnym optymizmem i dojrzałością, cechami silnie podkreślanymi w ramach telewizyjnej akcji charytatywnej, której staje się „twarzą” (ang. *poster child*). Niekiedy, jak ma to miejsce w *Zagadce Powdery* (*Powder*, 1995, reż. Victor Salva), dokonania jednostek stygmatyzowanych są całkowicie nadnaturalne i uruchamiają skojarzenia z systemami myślowymi właściwymi czasom średniowiecznym. Tytułowa postać (Sean Patrick Flanery), albinos wywołujący lęk wśród normalsów, nie tylko bez trudu recytuje dowolne ustępy z kilkuset przeczytanych arcydzieł literatury, ale posiada również zdolność telekinezy, a w jednej z ostatnich scen filmu – niczym boska istota – przywraca do życia zastrzeloną przez myśliwych sarnę. Z kolei w *Surferce z charakterem* (*Soul Surfer*, 2011, reż. Sean McNamara) spektakularny manewr podczas finału zawodów sportowych jest możliwy dzięki metafizycznej relacji tytułowej bohaterki z naturą.

Rekontekstualizacja i zaangażowanie w postać

Redefinicja piętna zostaje odzwierciedlona także na poziomie stylistyki oraz struktur narracyjnych. Reprezentatywna w tym kontekście jest omawiana wyżej realizacja Gibsona. Tytułowy bohater, samotnik o okaleczonych ciele i twarzy, w oczach lokalnej społeczności postrzegany jest jako groteskowy upiór, którego należy się wystrzegać. Zarówno codzienność mężczyzny (mieszkającego w wielkim domu oddalonym od centrum miasta), jak i przyczyna fizycznej skazy zostają poddane mitologizacji w świecie przedstawionym. Niektórzy snują historie o zamordowanej żonie, inni – o pobycie w więzieniu, w końcu – pada oskarżenie o molestowanie seksualne małoletniego chłopca. Podobne wypaczenia poznawcze omawia Girard: „W mitologicznych monstrach strony fizyczna i moralna są nierozdzielne. Zjednoczenie tych dwóch aspektów jest tak zupełne, iż wszelkie próby ich rozdzielenia są z góry skazane na niepowodzenie”⁵. Autor *Kozła ofiarnego* dodaje: „Monstrualność fizyczna oraz monstrualność moralna nakładają się na siebie w mitach usprawiedliwiających prześladowanie ułomnego”⁶. Sensy te są jasno nakreślone już w ekspozycji analizowanego utworu. Wydarzenia rozgrywają się pierwszego dnia lata, na bostońskim promie. Jednym z pasażerów jest podróżujący z rodziną Charles – właściwy protagonista filmu,

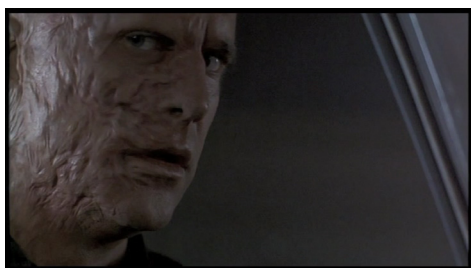
⁵ René Girard, *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1987, s. 53.

⁶ Tamże, s. 55.

marzący o dostaniu się do elitarnej akademii wojskowej Holyfield (czytelnie komunikuje to widzowi oniryczny prolog przedstawiający ceremoniał z okazji ukończenia szkoły), do której przed laty uczęszczał jego nieżyjący już ojciec. Frustrację wywołaną rozmową z matką – regularnie ostudzającą zapalę syna – chłopiec wyładowuje, dewastując rodzinnego Citroëna na pokładzie samochodowym statku. Tam dochodzi do spotkania Charlesa z tytułową postacią. Furię tego pierwszego przerywają odgłosy dobiegające z zaparkowanego nieopodal, ogromnego samochodu. Ciekawość chłopca kieruje go w stronę tajemniczego pojazdu. W jego wnętrzu dostrzega on McLeoda. Widok okaleczonego oblicza przeraża młodzieńca nie mniej niż agresywna szarża należącego do mężczyzny owczarka niemieckiego (przez miejscowe dzieci nazywanego ogarem piekielnym). Kilka chwil później siostra i matka Charlesa obecność Innego na statku skomentują następująco:

- Nie do wiary! Czy to nie „hamburgerowa głowa”? No, wiesz... McLeod?
- Myślałam, że nigdy nie opuszcza swojego lochu. Nie gap się! Nie jesteśmy w cyрку.

Zdumienie jest stanem, który ma zapewne towarzyszyć nie tylko osobie patrzącej w diegezie, ale także widzowi zewnątrztekstowemu. Podkreślenia wymagają w tym kontekście wykorzystane w omawianej sekwencji środki wyrazowe, narzucające skojarzenia z językiem kina grozy. Z punktu widzenia filmowej formy powolne zbliżanie się Charlesa do auta McLeoda zostaje rozegrane niczym w konwencjonalnym horrorze: pokazny pojazd „dziwoląga” sfilmowany jest z demonizującej żabiej perspektywy kamery, konsekwentne ukrywanie enigmatycznego bohatera oraz sugestia zagrożenia czyhającego gdzieś w przestrzeni pozakadrowej intensyfikują efekt lęku, angażując odbiorcę w filmową fikcję, natomiast zwieńczenie napięcia – demonstracja „potwora” – kieruje spojrzenie widza bezpośrednio na monstrualną defigurację, znajdującą się na pierwszym planie, stanowiącą dominantę kompozycji obrazu.



Fot. 19–20. *Człowiek bez twarzy* (1993, reż. Mel Gibson)

Przerażająca deformacja

Spalona skóra, zdeformowane ucho, blizny pokrywające prawą stronę twarzy (elementy dokładnie wyeksponowane zarówno Charlesowi, jak i widzowi) mogą wywoływać reakcję innego rodzaju, a mianowicie odrazę, wrażenie silnie sprzężone ze sztafażem i językiem horroru, po które sięga instancja opowiadająca w *Człowieku bez twarzy*. Wstręt, podkreśla Carroll, jest główną emocją tego gatunku, a zarazem stanem nierozzerwalnie powiązanym z definicją potwora zaproponowaną przez amerykańskiego kognitywistę. Potwór – niezależnie od tego, czy jest niebezpieczny fizycznie, czy też niesie groźbę o charakterze duchowym, moralnym, psychologicznym lub społecznym – „pozostaje potworem, pod warunkiem że wzbudza obrzydzenie”⁷. Ekranowa konstrukcja postaci McLeoda – anormalność jego ciała oraz filmowy język towarzyszący scenom, w których pojawia się bohater – stanowi zresztą wariację na temat gatunkowej kategorii zespolenia, jednej z głównych struktur budulcowych istot monstrualnych⁸. Potwory będące wynikiem zespolenia przekraczają „granice utrwalonych kategorii, takich jak wewnątrz-zewnątrz, życie-śmierć, owad-człowiek, ciało-maszyna itp.”⁹. Ponadto – kontynuuje Carroll – „podstawową cechą postaci powstałej w wyniku zespolenia jest połączenie kategorii zwykle osobnych lub sprzecznych w jednej integralnej postaci zwartej czasoprzestrzennie”¹⁰. Wedle słów autora *Filozofii horroru* warunki te spełniają między innymi bohaterowie utworów podejmujących temat opętania czy też kanoniczna postać potwora Frankensteina¹¹. „Z nakładania na siebie i kondensowania różnych, często wzajemnie sprzecznych elementów powstają byty nieczyste i odrażające”¹². Właśnie na dwoistości ufundowany jest wizerunek tytułowego bohatera realizacji Gibsona, a także jego funkcja w systemie opowiadania. Ciało McLeoda wskutek wypadku zostało w pewien sposób przepołowione: jedna strona doświadczyła monstrualnej defiguracji, druga pozostała prawidłowa. Ta dychotomiczność fizyczności postaci odnajduje odzwierciedlenie w strukturze narracyjnej filmu. Okaleczenie ciała – w pierwszych partiach tekstu ujęte w ramy gatunkowe horroru – staje się reprezentacją rzekomej (sugerowanej tak przez język filmu, jak i wydarzenia fabularne) ułomności moralnej: morderstwa żony, więziennej przeszłości oraz pedofilii. Nienaruszona lewa część ciała – od pewnego momentu opowiadania zdecydowanie

⁷ Noël Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. i posłowie M. Przyłipiak, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2004, s. 78.

⁸ Zob. tamże, s. 79.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 80.

¹¹ Zob. tamże.

¹² Tamże, s. 82.

bliższa oku kamery – przypomina natomiast o pozytywnych właściwościach mężczyzny, emocjonalnej wrażliwości czy zamiłowaniu do nauki i sztuki, podkreślanych odpowiednio przyjęciem konwencji melodramatycznych.



Fot. 21–22. *Człowiek bez twarzy* (1993, reż. Mel Gibson)

Język horroru i język melodramatu

Sugestywne w pierwszych minutach utworu jest również zestawienie ciepłych ujęć słonecznego, fotogenicznego wybrzeża Maine z ciemną tonacją zamkniętych wnętrz, wypełnionych przewożonymi maszynami. *Mise-en-scène* oparte na ograniczonym oświetleniu, chłodnej, wyizolowanej przestrzeni – miejscu przypisanym odmieńcowi – gwałtownie zakłóca dotychczasowy styl wizualny utworu, ewokujący idylliczną atmosferę. Stylistyczne zabiegi ekspozycji filmu zdają się przypominać o przytaczanych wcześniej konstatacjach Girarda interpretującego status osób o widocznych różnicach jako zagrożenie dla ładu społecznego. Zdaniem Francuza ułomność – przypomnę: pojęta szeroko, jako cecha definiująca jednostki z problemami adaptacyjnymi we wspólnocie¹³ – jest kategorią pozasystemową, przypominającą o nietrwałości porządku i symbolicznie destabilizującą ów system¹⁴, a przez to skazującą Innych na stygmatyzację i dyskryminację. Jak zauważa Barnes w raporcie *Wizerunki niepełnosprawności i media*, podobne sposoby myślenia o „nieprawidłowościach” ciała i umysłu znalazły swoje przedłużenie w „obezwładniających” (ang. *disabling*) reprezentacjach medialnych¹⁵. Zgodnie z jego słowami stereotyp osoby w jakiś sposób „anormalnej” jako groźnej i złej, często przecież obecny w kinie grozy, skutecznie reprodukuje stosunek do inności omówiony przez Girarda. Popularny wizerunek oszpeconego antagonisty komunikuje przecież, że jednostka z niepełnosprawnością stanowi

¹³ Zob. R. Girard, dz. cyt., s. 20.

¹⁴ Zob. tamże, s. 34.

¹⁵ Zob. C. Barnes, dz. cyt.

zagrożenie dla porządku społecznego¹⁶. Pierwsze partie *Człowieka bez twarzy* ujawniają zatem swoistą refleksywność (być może podobną nawet do tej, którą odznacza się dzieło Lyncha), gdyż zawarte w nich kody estetyczne (język horroru) i powiązane z nimi znaczenia, dotyczące nienormalnego ciała (anomalii jako symptom zła), zostają wykorzystane jako obszar kulturowy, z którym system opowiadania wchodzi w wyraźną polemikę. Omawiany utwór pozostaje bowiem konsekwentny na poziomie konstruowania relacji pomiędzy sensami związanymi ze znajomością McLeoda i Charlesa a środkami wyrazowymi. W scenach pierwszego aktu bohater przedstawiony jest wyłącznie w ramach stylistyki korespondującej z filmem grozy. Rozwiązania takie, jak niski klucz, żabia perspektywa kamery, scenografie odwołujące się do ikonografii gotyckiego zamku czy warstwa audialna potęgująca efekt grozy służą zarówno jako intertekstualne odniesienie do poetyki klasycznego horroru, oferującego monstrualne wizerunki anomalii ciała, jak i stylistyczna reprezentacja uprzedzeń i siły wyobraźni fizycznie prawidłowych postaci stygmatyzujących outsidera. Znaczenia zasadzające się na pozytywnej interpretacji odmienności – właściwości pozwalające na utożsamienie tytułowego bohatera ze stereotypem „superkaleki” – uwypuklone zostają kluczem wysokim oraz muzyką ilustracyjną jednoznacznie romantyzującą rzeczywistość diegetyczną.

Podobną technikę reinterpretacji stosują inne utwory opierające konstrukcje postaci o niecodziennych ciałach na wyrażnie pozytywnych sensach. Do przewrotnego wykorzystania diegetycznej przestrzeni karnawałowej, miejsca konotującego zarazem egzotyczność i uprzedmiotowienie różnicy, dochodzi we wzmiankowanym już filmie *Maska* Petera Bogdanovicha, rekonstruującym autentyczne losy Roya Dennisa, młodego Amerykanina żyjącego w Glendorze, niewielkim mieście w stanie Kalifornia, cierpiącego na dysplazję czaszkowo-trzonową. Jest w rzeczonym utworze kilkuminutowa sekwencja ujawniająca jego samoświadomość w perspektywie kulturowego znaczenia fizycznych anomalii oraz ich roli w historii jarmarcznych widowisk. Obejmuje ona sceny przedstawiające sytuacje rozgrywające się w wieloletnim miasteczku. Pewnego popołudnia odwiedzają je Rocky (Eric Stoltz), protagonista o niezwyklej twarzy, wraz z matką (Cher) i grupą zaprzyjaźnionych motocyklistów. We właściwy dla konwencjonalnych filmów końca XX i początku XXI w. sposób napiętnowane w systemie opowiadania zostaje nie samo ciało odmienne, ale uprzedzenie wobec niego. Jeden z pracowników próbuje bowiem uniemożliwić Rocky’emu udział w jednej z atrakcji, wprost motywując to swoim lękiem przed innością, domniemaną słabością

¹⁶ Zob. Anna Bieganowska-Skóra, „*And the winner is...*”. Model niepełnosprawności w oscarowych produkcjach, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2017, s. 57.

„odmieńca”: „Nie mogę odpowiadać za to, co się stanie z «niedorozwojem» (ang. *retard*)”. Taka reprezentacja dyskryminacji miała zapewne korespondować ściśle ze zmieniającymi się praktykami oraz potocznymi dyskursami, dotyczącymi niepełnosprawności w połowie lat osiemdziesiątych, kiedy to do dystrybucji trafiło dzieło Bogdanovicha. Przedostatnia dekada XX w., zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i Europie, była okresem „podsumowującym” kryzys idei powiązanych z upośledzającymi instytucjami zamkniętymi, krytykowanymi od przeszło dwudziestu lat między innymi przez organizacje osób z niepełnosprawnościami, stopniowej liberalizacji polityki społecznej, a także powolnego odwrótu od myślenia o fizycznie i umysłowo chorych jako o jednostkach niesamodzielnych, będących „ciężarem” dla prawidłowego społeczeństwa¹⁷. Dość wspomnieć, że jeszcze w latach siedemdziesiątych w części Stanów Zjednoczonych obowiązywało tzw. prawo o brzydocie (ang. *ugly laws*) zasadniczo ograniczające wolności osób z widoczną niepełnosprawnością – natarczywym piętnem, jak mógłby dodać Goffman – którym zakazywano pojawiania się w miejscach publicznych¹⁸. Zgodnie z wykładnią oczywista odmienność (choroba, deformacja czy okaleczenie) mogła stanowić „mało przyjemny czy odrażający widok”¹⁹.

Bardziej interesuje mnie jednak to, w jaki sposób zachowanie dyskryminujące jest powiązane z porządkowaniem postawy antypatii widza na poziomie samej organizacji tekstualnej w filmie *Maska*. Rozpoznanie postawy biletera jako godnej potępienia zostaje widzowi niejako „narzucone” poprzez sensory wydobyte w scenie bezpośrednio poprzedzającej omawianą sekwencję wydarzeń w wesołym miasteczku. Podczas szczerej rozmowy z nadużywającą alkoholu i narkotyków, nawiązującą przygodne kontakty seksualne matką Rocky zostaje przedstawiony jako postać wrażliwa, emocjonalnie inteligentna i dojrzała, cechująca się troską o bliską osobę. Wobec tych pozytywnych właściwości protagonisty całkowicie służebne pozostają rozwiązania na poziomie języka formalnego. Podobnie jak w analizowanym wcześniej *Człowieku słoniu* bliskość instancji opowiadającej względem bohatera odzwierciedla „zbliżanie się” oka kamery do tego ostatniego. Scenę otwierają ujęcia zrealizowane w planie pełnym, zamykają zbliżenia na twarze. Z kolei zmiana nastroju Rocky’ego znajduje odzwierciedlenie w stopniowej intensyfikacji oświetlenia rzeczywistości profilmowej. Przytoczone powyżej parametry sceny (cechy osobowe głównego bohatera, progresywne połączenie planów, dyskretna manipulacja światłem) wpływają na usytuowanie odbiorcy wobec fikcyjnego świata, jego lepsze zrozumienie stanów wewnętrznych bohatera

¹⁷ Zob. Colin Barnes, Geof Mercer, *Niepełnosprawność*, tłum. P. Morawski, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2008, s. 47–50.

¹⁸ Zob. tamże, s. 110. Zob. także: A. Bieganowska-Skóra, dz. cyt., s. 46.

¹⁹ C. Barnes, G. Mercer, dz. cyt., s. 110.

(rozpoznanie i współodczuwanie) oraz dostarczają wskazówek potrzebnych do dokonania oceny moralnej bohaterów, a także reagowania na ich zachowania w kontekście sytuacji fabularnej (nastawienie)²⁰.



Fot. 23–24. *Maska* (1985, reż. Peter Bogdanovich)



Fot. 25–26. *Maska* (1985, reż. Peter Bogdanovich)

Zbliżanie się kamery jako narzędzie wspomagające zaangażowanie widza w postać

Innymi słowy, dane wyłaniające się z owych obrazów i towarzyszących im sensów wyznaczają ramę interpretacyjną interakcji Rocky'ego z pracownikiem lunaparku: ten pierwszy powinien zostać zaklasyfikowany jako szlachetny Inny, drugi – jako człowiek o ułomnej wyobraźni.

Próba subtelniejszej polemiki z wypaczonymi poznawczo stereotypami na temat różnicy ciała jest zawarta we fragmencie kończącym analizowaną sekwencję. Podczas zabawy w gabinecie krzywych luster Rocky w jednym ze zwierciadeł odnajduje własne odbicie wprowadzające go w osłupienie. Zdeformowana fizjonomia zyskuje zaskakującą reprezentację w równie zniekształconej powierzchni. Oblicze nastolatka – wbrew regułom gry – nie jest wykrzywione, wybrzuszone czy monstrialne, a przypomina raczej o twarzy, która mogłaby być rezultatem cudownego

²⁰ Zob. Murray Smith, *Zaangażowanie widza w postać*, tłum. J. Mach, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Kraków: Wydawnictwo Baran i Suzyński 1999, s. 222–223.

wyleczenia. Zdumienie osób patrzących w świecie przedstawionym wywołuje więc nie wypaczenie, ale prawidłowość. Przytoczony tutaj fragment *Maski* koresponduje – jakkolwiek tylko symbolicznie – z aspektem karnawału opisanym przez Wieczorkiewicz: „Karnawałowy świat cyrku odrzuca oficjalne hierarchie, zaburza istniejące podziały, pozwala na nieustanne odwracanie znaczeń rzeczywistości. Zacierają się granice pomiędzy tym, co normalne, a tym, co nienormalne”²¹.



Fot. 27–28. *Maska* (1985, reż. Peter Bogdanovich)

Jarmark jako przestrzeń normalizacji

W opowiadaniu traktującym o „potwornej” fizyczności, budującym znaczenia wynikające z afirmatywnego podejścia do inności, osadzenie fabularnych zdarzeń na jarmarkach, w parkach rozrywki czy cyrkach musi nieść za sobą rekontekstualizację związanych z nimi zamierzonych postaw i praktyk. W długiej historii kulturowych wizerunków odmiennego ciała były to specyficzne miejsca, odwołujące się do siły wyobraźni, wpisujące jednostki anatomicznie szczególne w ramy niezwykłości, zachęcające do kierowania normatywnego spojrzenia na aberrację. Tymczasem utwór Bogdanovicha dokonuje swoistej „kradzieży” tego kodu kulturowego, wykorzystując w systemie opowiadania karnawał jako przestrzeń normalizacji, nie egzotyzyacji.

Sproblematyzowanie uprzedmiotowiających praktyk scenicznych pokazów osobliwości stanowi podstawę krótkometrażowego *Cyрку motyli* (*The Butterfly Circus*, 2009, reż. Joshua Weigel), stanowiącego próbę streszczenia głównych założeń Lynchowskiego *Człowieka słonia*. Akcja toczy się gdzieś na pustkowiach pogrążonej w wielkim kryzysie Ameryki. Do wędrownego jarmarku oferującego widowiska wybryków natury trafia enigmatyczny pan Mendez (Eduardo Verástegui), przewodzący niewielkiej trupie artystów cyrkowych przemierzających kraj. W scenie zawierającej prezentację zdeformowanego „dziwoląga”, centralnej postaci filmu, Mendez, niczym doktor Treves, kluczy obok namiotów i zasłon oddzielających kolejnych „odmieńców”:

²¹ Anna Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2009 [ebook].

kobietę z brodą, syjamskie bliźniaczki, wytatuowanego „od stóp do głów” mężczyznę. Spojrzenia gapiów oraz widza zewnątrztekstowego kierowane są przede wszystkim na „człowieka-kadłuba”, którego ciało przypomina o tych Kobelkowie czy Randiana. Will (Nick Vujicic), bo takie imię nosi pozbawiony kończyn mężczyzna, ma specjalnie wydzielone miejsce zarówno na poziomie przestrzeni fabularnej, jak i – co najistotniejsze – w systemie opowiadania. Z jednej strony jako jedyny z „ludzkich defektów” pozostaje przez zasadniczą część pokazu ukryty za kotarą. Jego ekspozycja, z rozmysłem odraczana, jest tym samym szczególnie spektakularna z perspektywy odbiorcy, przynosząc zaspokojenie „żądzy oczu”. Z drugiej, podczas gdy instancja narracyjna przywołanego wyżej filmu Lyncha w strategicznym momencie pokazu – tuż po wprowadzeniu impresaria i odsłonięciu kurtyny – z przekorą „odwraca wzrok” od kuriozum, wydobywając istotę patrzenia jedynie widza diegetycznego, „anormalna” sylwetka Willa w *Cyrku motyli* od początku funkcjonuje jako wizualna atrakcja, byt dla widza zewnątrztekstowego. Dowodzić tego zdają się wybory stylistyczne towarzyszące dwóm pierwszym ujęciom przedstawiającym postać. Najpierw oko kamery umieszczone za „odmieńcem” obejmuje go w znacznym zbliżeniu (fizyczna wada – istota pokazu – znajduje się w przestrzeni pozakadrowej), po czym powoli oddala się od bohatera, umożliwiając dostrzeżenie filmowemu odbiorcy „zjawiskowej ułomności”. Z kolei w drugim z rzeczonych ujęć, tym razem statycznym, Will zostaje osadzony w mocnych punktach kompozycji, a jego wybrakowane ciało – zaakcentowane silnym światłem rysującym, sfunkcjonalizowanym tyle w świecie diegetycznym, ile w perspektywie „zastygającego” na chwilę w czasie ekranowym niezwykłego *tableaux*.



Fot. 29–30. *Cyrk motyli* (2009, reż. Joshua Weigel)

Spektakl na poziomie filmowego przedstawienia

Praktyki pokazów osobliwości zostają zatem dokładnie przepisane na język formalny tekstu, a punkt widzenia odbiorcy filmu – przynajmniej na początku – nie różni się od spojrzeń obserwatorów w świecie przedstawionym. Ci ostatni, rozbawieni i zgorszeni zarazem, przypominają bywalców ogrodu

różanego Biniewskich opisanych w książce *Jarmark odmieńców* Katherine Dunn²². Próbują „wczepić się w jakieś ciekawsze formy [...] Potrafią tylko dziwić się, czuć wstręt i odrazę”²³, a patrzenie staje się aktem agresji. To właśnie uwypuklenie cech przypisanych diegetycznej publiczności (niezdrowej fascynacji odmiennością, pogardy wobec „brzydkiego” ciała) narzuca widzowi zewnątrztekstowemu natychmiastowe wytworzenie dystansu wobec praktyk towarzyszących widowiskom odmienności oraz samych normal-sów (w *Cyrku motyli* przedstawionych jako jednostki wyjątkowo obrzydliwe) formujących podział na prawidłowość i anomalie. Preferowaną postacią, jak mógłby to ująć Smith²⁴, automatycznie staje się przedmiot opresyjnego spojrzenia. Dla takiej organizacji nastawienia widza decydujący wydaje się jeden z ostatnich fragmentów omawianej ekspozycji. Oto impresario (Mark Atteberry), sportretowany cokolwiek karykaturalnie, z wymalowaną na twarzy furią kieruje inwektywę w stronę niesubordynowanego „dziwoląga”:

– Do następnego występu weź się w garść, kulawcu! [ang. *gimp*]

Autor *Zaangażowania widza w postać*, pisząc „Wiele czynników ma swój udział w procesie orientacji moralnej (narracyjny odpowiednik struktury moralnej), a co za tym idzie, w powstawaniu nastawienia: zwłaszcza działanie postaci, ikonografia i muzyka”²⁵, zdaje się zachęcać do badania wyborów formalnych w perspektywie rzeczzonego poziomu struktury sympatii. Elementy stylistyczne w analizowanym punkcie filmu pozostają całkowicie służebne względem budowanych sensów, wydobywając jednoznaczność postawy antypatycznego normalisa: ujęcie od dołu oraz gra światłocieniem potęgują okrucieństwo słów oraz demoniczność miny cyrkowego naganiacza. Zasygnalizowanie sztywnego podziału na normę i odstępstwo oraz antagonizmu pomiędzy właścicielem a „dziwolągiem” kieruje uwagę widza w stronę tego ostatniego – znoszącego upokorzenia, jak na razie milczącego i szlachetnie nieodgadnionego, bohatera, do którego, zgodnie ze wskazówkami tekstualnymi, należy się emocjonalnie zbliżyć.

Kolejne partie tekstu prezentują Willa jako obiekt współodczuwania. Bohater pragnie dołączyć do trupy Mendeza. Tworzą ją, inaczej niż w przypadku przedstawień „ludzkich defektów”, artyści wyjątkowo sprawni, a nawet atrakcyjni fizycznie: urodzive tancerki, „najsilniejszy mężczyzna świata”, „człowiek-guma”, sędziwi akrobaci – w przeszłości obciążeni jakimś piętnem (dla przykładu – zająście w ciążę skazało Annę [Lexi Pearl], była

²² Katherine Dunn, *Jarmark odmieńców*, tłum. J.J. Malinowski, Warszawa: Gruner+Jahr Polska 2007.

²³ A. Wieczorkiewicz, dz. cyt.

²⁴ Zob. M. Smith, dz. cyt., s. 221–222.

²⁵ Tamże, s. 222.

kurtyzanę, na wydalenie z domu publicznego). W cyrku Mendeza nie ma jednak miejsca na pokazy „dziwolałów” – jasno komunikują widzowi sensy zawarte w punkcie wyznaczającym dramaturgiczną istotę utworu, zogniskowaną wokół walki Willa o akceptację ze strony pozostałych członków oraz widowni. Droga do emancypacji – podobnie jak w licznych realizacjach, których wypowiedzi opierają się na afirmatywnym podejściu do różnicy ciała – prowadzi przez heroiczny wysiłek i triumf nad fizycznym ograniczeniem. W pierwszej kolejności protagonista zadziwi grupę Mendeza umiejętnością pływania, a w pełnym patosu finale, już podczas cyrkowego występu, skoczy z wysokości kilkunastu metrów, wpadając wprost do niewielkiego basenu.

Wyrażna jest w rzeczonej realizacji bliskość pomiędzy bohaterem o nie-normatywnym ciele a instancją opowiadającą, podkreślającą jego pozytywne właściwości poprzez określone wybory stylistyczne i narracyjne: nadużywanie zwolnionego tempa i sentymentalnej muzyki ilustracyjnej, uproszczenia na poziomie konstrukcji postaci oraz eksplicytnie posłużenie się lejtmotywem motyla (z początku zamkniętego w kokonie, a w epilogu rozkładającego skrzydła i odlatującego na tle zachodzącego słońca) w charakterze banalnej alegorii losów Willa. Mógłby język *Cyrku motyli* posłużyć za ilustrację formalnych wyznaczników dyskursywności zaproponowanej przez Kłysa: „Ilustracyjna muzyka jest w tych filmach wyjątkowo agresywna i «usemantyczna»». Dialogi nie popychają do przodu wydarzeń [...], lecz służą raczej «ideowej» charakterystyce postaci i głoszeniu sloganów (eksplicytnych znaczeń)”²⁶. Tekstualne intencje utworu Weigela zdają się korespondować także z ideami opisanymi we wzmiankowanym *Jarmarku odmieńców*. Mówią one – jak pisze Wieczorkiewicz w interpretacji powieści Dunn – o „kulturowym przetworzeniu odstępstwa od normy w wartość pozytywną: prawidłowe jest tylko to, co ma kształt niezwykle i wyjątkowy. Synonimem normalności staje się nijakość, w istocie znamionująca brak jakiegokolwiek znaczenia”²⁷.

Jednak w tej agresywnej afirmacji odmienności zawartej w *Cyrku motyli* jest coś paradoksalnie niepełnosprawniającego, wskazującego na uzależnienie tego typu komunikatów od potrzeby akceptacji ze strony spojrzenia normatywnego. Podkreślenia wymaga zapewne fakt, iż zaproponowany tutaj wizerunek niepełnosprawności zasada się na dwóch popularnych w kulturze stereotypach omówionych przez Barnes²⁸. Ten pierwszy, osoba fizycznie „nieprawidłowa” jako osobliwość, „rekwizyt” tworzący atmosferę tajemniczości (ekspozycja filmu), funkcjonuje w systemie opowiadania w ramach swoistego cudzysłowu – zostaje zawłaszczony i przekształcony w inny: stereotyp „superkaleki” (ostatnie

²⁶ T. Kłys, dz. cyt., s. 131–132.

²⁷ A. Wieczorkiewicz, dz. cyt. Zob. także: K. Dunn, dz. cyt.

²⁸ C. Barnes, dz. cyt.

fragmenty tekstu), jednostki inspirującej, cechującej się niezwykleymi zdolnościami, ułatwiającymi asymilację. Jednak to drugie ujęcie jest równie wypaczone poznawczo i „obezwładniające”, gdyż – jak przekonuje Joseph P. Shapiro – zakłada, że osoba z niepełnosprawnością powinna być obiektem litości, a na szacunek może zapracować sobie jedynie nadzwyczajnym wyczynem²⁹. Z kolei Sitek zauważa: „Podobne strategie zwykle prowadzą do dalszego wyalienowania: zbyt inteligentny, wysportowany lub zdolny niepełnosprawny poprzez dokonywane akty transgresji umiejscawia się w stadium liminalnym – na pograniczu braku sprawności i pełnosprawności, skazując się jednocześnie na wykluczenie z obu grup”³⁰. W kontekście wizerunku „superkaleki” Barnes konstatuje, iż owe spektakularne osiągnięcia są zresztą najczęściej uzależnione od dobrej woli drugiej osoby, zwykle zdrowej³¹, pomagającej niejako na przekór dyskryminującemu społeczeństwu. To właśnie wspaniałomyślność Mendeza, regularnie wyciągającego pomocną dłoń do społecznych wyrzutków (informuje o tym sekwencja retrospekcji przypisanych poszczególnym artystom trupy, podkreślających sztywny podział na wrażliwych outsiderów i niegodziwych normalsów), umożliwia Willowi powrót do „normalności”. Omówiony schemat fabularny opisują przecież Black i Hayes w *Troubling Signs*: „Niepełnosprawne postacie odgrywają role w fabułach sugerujących możliwość wyzdrowienia [nie tylko w rozumieniu biologicznym – A.C.], nadzieję na odnalezienie własnej drogi lub uzyskanie pomocy od innych w celu pokonania ograniczenia narzuconego przez ciało bądź umysł”³². Podobnie jak w dyskursie litości niepełnosprawność w *Cyrku motyli* jest jedynie znakiem kulturowym ujętym paternalistycznie przedmiotem w relacji władzy, a także poręcznym narzędziem dramaturgicznym i estetyczną atrakcją, ostentacyjnie zwróconymi w stronę normalsa.

Uwznioślenie

Wspomniany wyżej motyw uskrzydlenia jest stałym elementem systemów opowiadania filmów interesujących mnie w niniejszej części. Spośród licznych przykładów wykorzystania obiektów diegetycznych powiązanych

²⁹ Zob. Joseph P. Shapiro, *No Pity. People with Disabilities Forging a New Civil Rights Movement*, New York: Times Books 1994, s. 16.

³⁰ W. Sitek, dz. cyt., s. 167.

³¹ Zob. C. Barnes, dz. cyt., s. 23–24.

³² 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, <http://dsq-sds.org/article/view/419/585> [dostęp: 10.08.2018]. Tłum. własne.

z lataniem jako alegorii ponadprzeciętności, nieomal boskości jednostki fizycznie odmiennej warto przytoczyć: orła obserwowanego przez poruszającego się na wózku Juliana, nastolatka zyskującego przychylną zdystansowanego emocjonalnie ojca dopiero za sprawą determinacji ujawnionej przez chłopca podczas zawodów sportowych w *Ze wszystkich sił*; mechanicznego ptaka skonstruowanego przez wybitnie inteligentnego Kevina (Kieran Culkin) w *Potężnym i szlachetnym* (*The Mighty*, 1998, reż. Peter Chelsom); podrzucony nad głowę bilet Roberta (Cuba Gooding Jr.), honorowego absolwenta liceum w *Radiu* (2003, reż. Michael Tollin); „zawieszoną” w niebiosach piłkę bejsbolową w *Jednorękim mistrzu* (*A Winner Never Quits*, 1986, reż. Mel Damski) czy zrywające się do lotu mewy w *Simonie Birchu*, osadzającym tytułowego bohatera – w finale heroicznie ratującego koleżanki i kolegów uwieczonych w tonącym autobusie – w ikonografii chrześcijańskiej. Nieskazitelność postaci, i tak poddana niewygodnej hiperbolizacji, zostaje więc dodatkowo wydobyta rzeczonymi symbolami, wskazującymi na czystość, mądrość, niespotykany hart ducha, z reguły strategicznie umieszczonymi w kluczowych punktach opowiadania: ekspozycji lub podsumowaniu. Jednocześnie wymienione filmy przypominają o tym, że ekranowe reprezentacje „kłopotliwego” ciała w kinie popularnym nie mogą funkcjonować bez fabularnego wątku niezwykłego triumfu czy wyjątkowej cechy charakteru – komponentu opowiadania zarówno ułatwiającego zaangażowanie widza w postać, jak i utrwalającego utylitarne myślenie na temat niepełnosprawności (dopiero „przydatność”, np. osiągnięcie sukcesu, pozwala na zaklasyfikowanie Innego jako człowieka³³).



Fot. 31–32. *Człowiek bez twarzy* (1993, reż. Mel Gibson), *Potężny i szlachetny* (1998, reż. Peter Chelsom)

„Uskrzydłone” postacie

Nad ziemię wzbijają się także sami bohaterowie. Protagonści *Człowieka bez twarzy*, *Sztuki latania*, *Na przekór całemu światu* (*Digging to China*, 1997, reż. Timothy Hutton) czy *Nietykalnych* (*Intouchables*, 2011, reż. Olivier

³³ Zob. W. Sitek, dz. cyt., s. 166.

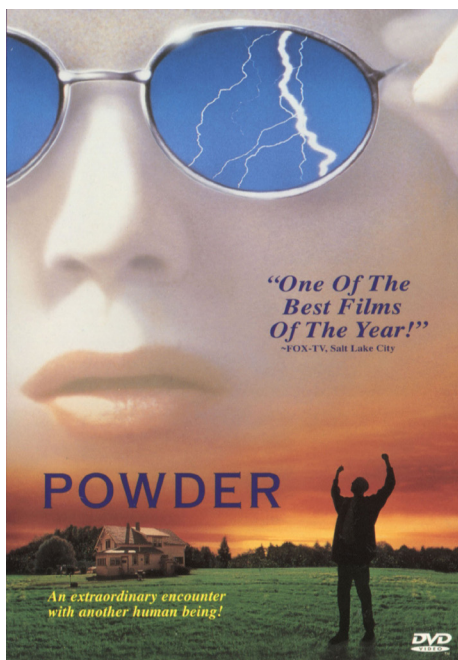
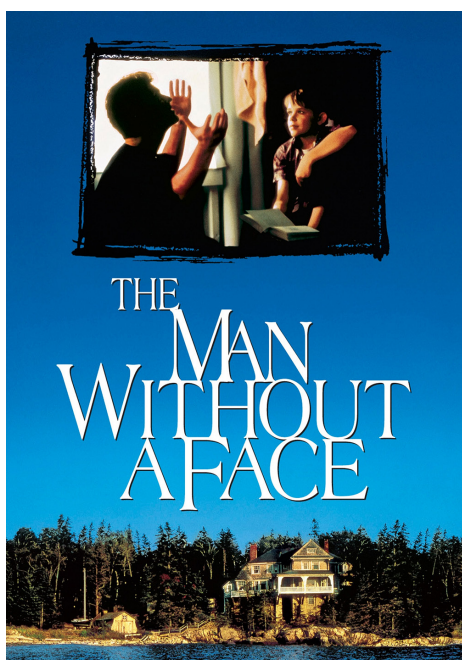
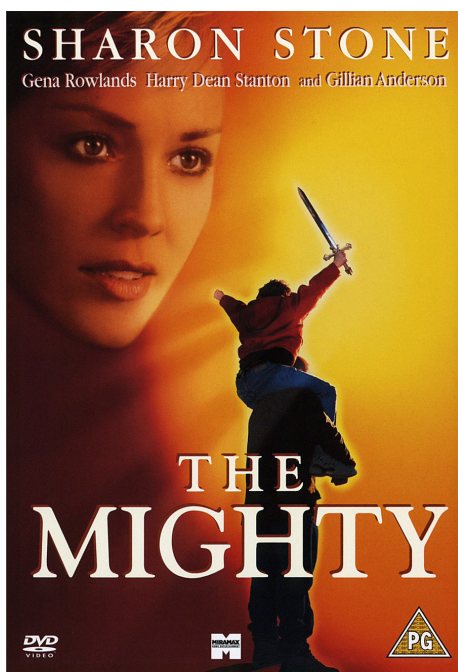
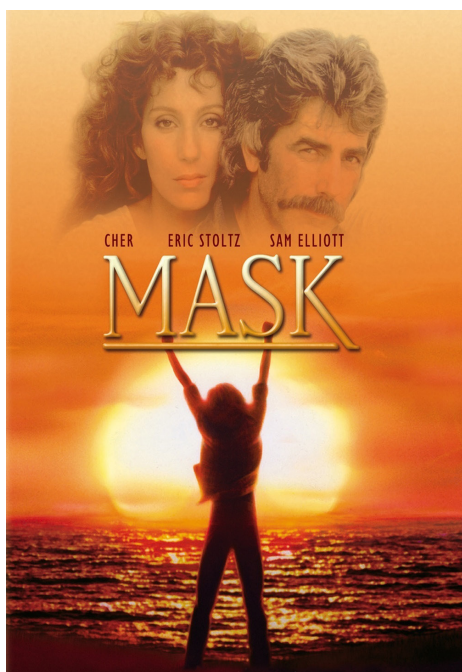
Nakache, Eric Toledano) dzięki różnego rodzaju maszynom latającym zostają – w sensie dosłownym – wyniesieni ponad przestrzeń społeczną determinowaną kategorią normy. Ta ostania jest zwykle reprezentowana przez postacie nietolerancyjne, jednoznacznie antypatyczne, skonstruowane według zasady odwracania podziału na chorobę i prawidłowość, którą można by scharakteryzować słowami Wieczorkiewicz dotyczącymi zarządzania piętnem w kontekście powieści Dunn: „narracja stygmatyzuje tych, którzy mają zwyczajne ciała: to nieciekawe, mało zindywidualizowane istoty o skarlałej wyobraźni [...]”³⁴. Ujęcia czystego nieba czy krajobrazy sfilmowane z ptasiej perspektywy – wyznaczające ramę interpretacyjną narzucającą myślenie o jednostkach odmiennych w kategoriach inspiracji i przewyższania barier – otwierają zresztą wiele utworów fikcyjnych operujących figurą, by posłużyć się terminem Sitka, „uświęconego niepełnosprawnego”³⁵. Jest tak w *Ze wszystkich sił*, *Potężnym i szlachetnym*, *Masce*, *Radiu*, *Człowieku bez twarzy* i *Sztuce latania*. Plastyczność zaprezentowanych scenerii – mających korespondować z pięknem wewnętrznym bohaterów o skazach jedynie fizycznych, nie moralnych – uwydatniając agresywne dźwięki patetycznej lub sentymentalnej muzyki ilustracyjnej, nieodzowny element melodramatycznych realizacji, których systemy opowiadania opierają się na apoteozie odmienności.

Podobne sygnały płyną zresztą z poziomów „diegezy rozszerzonej”³⁶. Z jednej strony określone usystematyzowanie znaczeń wynikających z sytuacji w świecie przedstawionym narzucają widzowi sensory dekodowane z wymownych tytułów filmowych: *Potężny i szlachetny*, *Ze wszystkich sił*, *Moje wspaniałe życie*. Z drugiej plakaty powielające konwencjonalne rozwiązania kompozycyjne („odmieńcy” rozkładają ręce w geście triumfu lub zostają osadzeni w niebiosach) wzmacniają afirmatywną wypowiedź analizowanych utworów.

³⁴ A. Wieczorkiewicz, dz. cyt.

³⁵ Zob. W. Sitek, dz. cyt., s. 165.

³⁶ Odwołuję się w tym miejscu do uwag Thomasa Elsaessera. Badacz zauważa, że uwarunkowania architektoniczne, ekonomiczne i społeczne kina najnowsze determinują nowe sposoby ustanawiania relacji z widzem i konstruowania filmowej diegezy. „[...] kolejne fazy kina, ale też relacje kina do innych form medialnych, takich jak telewizja, sztuka wideo i media cyfrowe, mogą być mapowane przez analizowanie ich rozmaitych i odrębnych światów diegetycznych, które obejmują zarówno aparat techniczny, jak i dyspozytywy, umysłowe, ale które również są zależne od czasowych, przestrzennych i enuncjatywnych lokalizatorów oraz aktywatorów wspólnie konstytuujących specyficzne «ontologie» tych światów”. Thomas Elsaesser, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, tłum. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68, s. 35. W tym sensie materiały promocyjne filmu wytwarzają szerszą przestrzeń diegetyczną i organizują myślenie odbiorcy na temat świata fikcji. Za pomoc serdecznie dziękuję Michałowi Pabisiowi-Orzeszynie.



Fot. 33–36. *Maska* (1985, reż. Peter Bogdanovich), *Potężny i szlachetny* (1998, reż. Peter Chel-som), *Człowiek bez twarzy* (1993, reż. Mel Gibson), *Zagadka Powdery* (1995, reż. Victor Salva)

Podsumowanie: atut piętna

Portrety różnicy ciała w realizacjach sentymentalno-afirmatywnych poddają się interpretacji w kluczu Goffmanowskiego piętna. Nakreślona w oparciu o pracę Amerykanina perspektywa różnicy fizycznej uwzględniająca: społeczno-interpersonalną przestrzeń negocjowania oznak inności, koncepcje „widoczności”, „natarczywości” i „percepcyjnego zagęszczenia” piętna, a także relatywny charakter układu: jednostka napiętnowana – normals³⁷, zostaje odzwierciedlona w systemach opowiadania przytoczonych filmów, w szczególności ich fabularności, spektakularności oraz dyskursywności.

Po pierwsze, uderzająca jest w nich tendencja ogniskowania fabuł wokół zagadnienia wykluczenia. W historiach przedstawionych między innymi w *Pod nieboskłonem* (*Frankie Starlight*, 1995, reż. Michael Lindsay Hogg), *Cyrku motyli*, *Radiu czy Człowieku bez twarzy* sproblematyzowany zostaje podział na normę i odstępstwo. Otwierające części filmów przybliżają postaci w jakiś sposób niemieszczące się w kategorii prawidłowości jako ograniczone – przestrzennie, emocjonalnie i społecznie. Dodatkowo ekspozycja świata, w którym żyje „odmieniec”, podkreśla dyskryminujące systemy myślenia właściwe normalsom, wyliczając kolejne stereotypy związane z widoczną różnicą ciała. O McLeodzie mówi się, że zabił żonę, „dziwoląg” Will – jako osoba rzekomo niepełna, kaleka moralnie – wywołuje niesmak i agresję. Zasadnicze części akcji *Zagadki Powdery*, *Maski*, *Potężnego i szlachetnego*, *Simona Bircha*, *Radia* oraz *Cudownego chłopaka* rozgrywają się zresztą w szkołach – przestrzeni wykorzystanej w charakterze metonimii ogółu zdrowego społeczeństwa, a zarazem pozwalającej na wydobycie atrakcyjnych dramaturgicznie konfrontacji z ewidentną odmiennością. Sednem fabuł stają się więc kulturowy konflikt pomiędzy normą a aberracją, sama dysfunkcyjność oraz określone sposoby konstruowania sądów na jej temat. Tego typu język filmowy ma zapewne na myśli Davis, wysuwając swój postulat filmowej „niepełnosprawności bez znaczenia”:

[...] to, co jest szkodliwe, to pewien element strukturalny: jeśli na ekranie pojawia się osoba z niepełnosprawnością, nie ma uzasadnienia dla jej obecności. Innymi słowy, jeśli obsadzam rolę i decyduję się na młodą kobietę w okularach, nie ma powodu, aby w moim filmie musiała się pojawić konkretna osoba. Ale jeśli wezmę tę samą osobę i umieszczę ją na wózku inwalidzkim, nagle muszę mieć dla tego działania powód, musi się ono stać częścią fabuły. Fakt, że niepełnosprawność nadal musi mieć znaczenie w filmie, stanowi problem³⁸.

³⁷ Zob. 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, s. 19–21, 83–87.

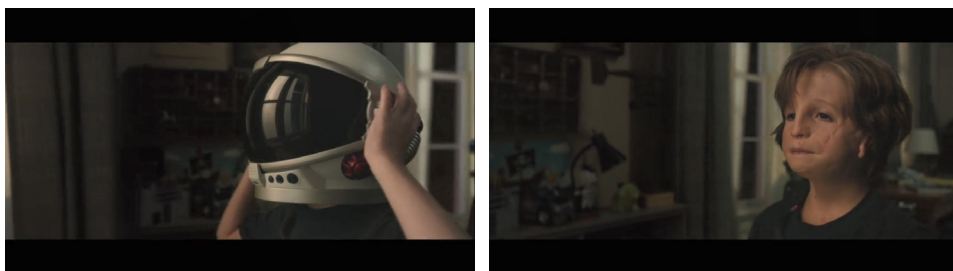
³⁸ Lennard J. Davis, *Odkrywanie niepełnosprawności*, rozm. przepr. Klaudia Muca, „Fragile. Pismo kulturalne” 2017, nr 1 (35), s. 71.

Po drugie, we wspomnianych utworach fizyczny atrybut piętna (brak kończyny, blizna, zdeformowana twarz, nieprzeciętnie niski wzrost) jest dalece „udramatyzowany” oraz sfunkcjonalizowany estetycznie. Stałym punktem interesujących mnie filmów są bowiem sceny, w których angażowanie widza w ekranową fikcję zasadza się na ewokowaniu wrażenia niepożądania obecności „odmieńca” w konkretnej sytuacji, a także sugerowaniu utrudnienia, jakie stwarza jednostce wykluczonej rzucający się w oczy wyróżnik inności. Egzemplifikacji owego udramatyzowania dostarczają między innymi *Simon Birch*, *Ze wszystkich sił* czy *Człowiek bez twarzy*. Oto, odpowiednio, filigranowy chłopiec z zespołem Morquio gra w bejsbol, sparaliżowany Julien bierze udział w triathlonie, a oskarżony o molestowanie dziecka mężczyzna o zdeformowanej twarzy zmuszony jest dowieść swojej niewinności przed komisją dyscyplinarną. Wszystkie te konteksty percepcyjnie zagęszczają piętno. W przytoczonych partiach tekstów, jakkolwiek odwołujących się do różnych gatunków (kolejno: komedii, filmu sportowego i dramatu sądowego), odmienność, z uwagi na zawartość fabularną i przestrzeń scenograficzną, uruchamia zestaw skojarzeń dotyczących sfer życia, w ramach których ciało odbiegające od normy – niesprawne bądź „brzydkie” – może być uciążliwe dla normal-sów, a zarazem stanowić czynnik skazujący osobę obciążoną piętnem na niepowodzenie. Naturalnie w filmach o właściwościach tekstualnych zakładających afirmatywne i podmiotowe podejście protagonistom udaje się wykroczyć poza system dyskryminujących antycypacji oraz pokonać przeciwności, odnosząc sukces – czy to sportowy, czy to osobisty triumf moralny.

„Widoczność” atrybutu piętna jest wpisana również w stylistyczny wymiar ekranowej konstrukcji postaci o niedoskonałych ciałach. Za kolejny (po sposobach demonstracji skaz fizycznych McLeoda czy Willa) przykład atrakcyjnej deformacji przyjąć można sekwencję otwierającą *Cudownego chłopaka*. Wobec różnicy ciała jako diegetycznej dominancie³⁹ ekspozycji służebne są poszczególne rozwiązania narracyjne. Zanim przedstawiona zostanie niezwykła fizjonomia Auggiego (Jacob Tremblay), ciekawość widza potęgowana jest strategicznym ukrywaniem chłopca. W eliptycznie zebranych krótkich scenach postać znajduje się w przestrzeni pozakadrowej lub przywdziewa kask astronauty (kolejny rekwizyt symbolizujący wyniesienie wyjątkowego „odmieńca” w przestrzeń niedostępną normal-som). Zainteresowanie odbiorcy wzmacniają również wskazówki płynące z komentarza voice-over, bezpośrednio dotyczące inności: „Wiem, że nie jestem zwykłym dziesięciolatkiem. [...] Nawet moje urodziny nie były normalne. [...] Miałem dwadzieścia siedem operacji [...], ale żadna

³⁹ Zob. T. Kłys, dz. cyt., s. 159–166.

z nich nie doprowadziła mojego wyglądu do normalności. [...] Wiem, że nigdy nie będę zwyczajnym dzieckiem”. Ów wstęp – przypominający zapowiedź XIX-wiecznego cyrkowego impresaria wciągającego publiczność w świat „ludzkich defektów” – zajmuje przeszło dwie minuty. W końcu w bliskim planie pokazany zostaje tytułowy cud. Na głowie i twarzy Augiego można dostrzec liczne anomalie (efekty rzadkiej choroby: zespołu Treachera Collinsa). Kości żuchwy są słabo wykształcone, oczy nienaturalnie małe, a uszy zdeformowane.



Fot. 37–38. *Cudowny chłopak* (2017, reż. Stephen Chbosky)

Okaleczona twarz jako atrakcja wizualna skierowana do widza

Ujęcie przynoszące zaspokojenie ciekawości widza jest nie tylko świadectwem triumfu „chorobowej” charakteryzacji⁴⁰, trikiem skutkującym „fotogeniczną ułomnością” (efektem typowym dla omawianej strategii filmowej), ale i obrazem nieprzypadkowo wydłużonym w ekranowym czasie, gestem zwróconym do zewnątrz jako autonomiczna atrakcja mająca wywołać ekscytację odbiorcy. Staje się zatem widoczna różnica „spektakularnie natarczywa”. Fragmenty takie jak ten przywołany powyżej mogłyby posłużyć za ilustracje słów Małgorzaty Jakubowskiej przekonującej (wyraźnie wbrew założeniom Gunninga, który ekshibicjonizm filmu rozpatrywał jako kategorię historyczną, właściwą przede wszystkim kinu atrakcji⁴¹), że nawet utwór tradycyjnie opowiadający historię może realizować ekshibicjonistyczną formułę widowiska:

Ważne jest demonstrowanie obrazów jak najbardziej atrakcyjnych – budowanie pokazu. Może temu służyć także fabularna opowieść. Narracja ekshibicjonistyczna zakłada przyjemność patrzenia, płynącą z obserwowania obrazów. Dystans widza

⁴⁰ Zob. Grażyna Stachówna, *Kinowi Proteusze. Ciało jako narzędzie i środek artystyczny*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84, s. 119.

⁴¹ Tom Gunning, *The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, „Wide Angle” 1986, no 8 (3–4). Zob. także: Małgorzata Jakubowska, *Patrz! Nie patrz! Ekshibicjonizm, voyeuryzm i kino atrakcji dziś*, [w:] *Kino, film, psychologia*, red. A. Ogonowska, Kraków: Wydawnictwo Edukacyjne 2018, s. 46.

obserwatora, jego bycie na zewnątrz pokazu, rekompensowane jest sugestywną zmysłowością obrazów, agresywnością bodźców wizualnych, od których wprost nie może oderwać oczu⁴².

Po trzecie, filmy sentymentalno-afirmatywne reinterpretują role wpisane w dychotomię: ułomność-prawidłowość. Dokonują tego głównie poprzez radykalne, nieomal dyskursywne, odwrócenie kategorii aksjologicznych kulturowo łączonych z osobami nieprzystającymi do definicji normy. Świat zdrowych (osoby reprezentujące prawidłowe społeczeństwo) funkcjonuje jako unaocznienie nietolerancji i krzywdzących antycypacji wobec inności. Natomiast „superkaleka”, protagonista reprodukujący stereotyp preferowany przez omawiany tutaj model opowiadania, wyposażony jest w zestaw pozytywnych wartości (inteligencja, wrażliwość, wewnętrzne piękno), organizujących strukturę tekstu eksplicytnie ilustrującego system pojęciowy zgoła odmienny od tych, na których fundowane były wizerunki „anormalnego” ciała w pierwszych dekadach kina.

⁴² Tamże, s. 59.

Rozdział VIII

Strategia voyeurystyczna. Podglądanie codzienności

Zgoła inne sposoby prezentowania, jakościowego uposażania i wykorzystywania w systemach opowiadania postaci o „nieprawidłowych” ciałach dostrzegam w realizacjach takich jak *Opiekun* (*Chronic*, 2015, reż. Michel Franco), *Zwyczajna historia* (*Jao Nok Krajok*, 2009, reż. Anocha Suwichakornpong), *Miłość* (*Amour*, 2012, reż. Michael Haneke), *Porfirio* (2011, reż. Alejandro Landes) oraz *Z krwi i kości* (*De rouille et d'os*, 2012, reż. Jacques Audiard). Ich bohaterowie – okaleczeni w wyniku wypadków, częściowo sparaliżowani lub terminalnie chorzy – są dosyć szczelnie odizolowani od świata zewnętrznego. To filmy oparte na dokładnej obserwacji egzystencji jednostek, których ciała z różnych powodów odmawiają posłuszeństwa i stają się dla nich przeszkodami. Głównym „obszarem ułomności” przybliżanym widzowi jest zatem nie tyle społeczno-interpersonalne negocjowanie oznak widocznej odmienności/słabości (wymiar tak chętnie eksplorowany przez dzieła omówione w poprzedniej części), ile porządek życia: prozaiczność monotonna wykonywanych czynności, związanych z utrzymywaniem higieny, rehabilitacją oraz procesami fizjologicznymi.

Zwyczajne historie

We wskazaniu jednej z przewodnich myśli omawianej strategii pomógł mi znamienne zatytułowany, pełnometrażowy debiut reżyserski Suwichakornpong. W *Zwyczajnej historii* nieszczęśliwy wypadek wywołał paraliż dolnej części ciała Ake (Phakpoom Surapongsanuruk). Teraz codzienność „uwięzionego” we własnym łóżku nastolatka wyznaczają kolejne spotkania z zatrudnionym przez zamożnych rodziców pielęgniarzem (Arkaney Cherkam). Ten ostatni żyje z matką na ubogiej prowincji. Okoliczności zmusiły go do porzucenia marzeń o podróżach i karierze dziennikarskiej. Uniwersalizm paralelnej opowieści o dwóch równolatkach,

pochodzących z różnych światów, choć usiłujących pokonać własne przeszkody, wykracza jednak poza komentarz klasowy. Abstrakcyjne obrazy przestrzeni kosmicznej, materiał przybliżający narodziny w sali porodowej oraz sekwencje ujęć fauny i flory ewokują skojarzenia z buddyjskimi założeniami karmy i reinkarnacji, komplikując jednocześnie chłodny, obserwacyjny sznyt dominujący w filmie.

Podobne wizerunki obecne są w *Opiekunie*. Pacjentami Davida (Tim Roth), pielęgniarza i centralnej postaci filmu, są kolejno: dziewczyna, której ciało zniszczył zespół AIDS (Rachel Pickup), dojrzały architekt unieruchomiony w wyniku udaru (Michael Cristofer), kobieta zmagająca się bliżej nieokreślonym nowotworem (Robin Bartlett), szesnastolatek z porażeniem mózgowym (Nicholson „Cole” Massie). David asystuje im podczas mycia, zmiany bielizny, ćwiczeń. Ekranowa obecność postaci niesprawnych fizycznie zostaje ograniczona przede wszystkim do sytuacji intymnych, rozgrywających się w zamkniętych przestrzeniach domowych – w łazienkach i sypialniach; zdarzeń z reguły mało sfunkcjonalizowanych w perspektywie powikłań fabuły.

W kompleksowo już dzisiaj omówionej *Miłości* rzeczywistość starzejących się Anne (Emmanuelle Riva) i Georges’a (Jean-Louis Trintignant), przedstawicieli wyższej klasy średniej, zakłóca choroba (zator tętnicy) kobiety. „W pierwszej fazie zmiany wiążą się «tylko» z prawostronnym paraliżem ciała. To paradoks, bo choć wydaje się, że na pewnym poziomie «defekt» dotyczy tylko materialności – a tą małżonkowie nie zajmują się zanadto – to w tym przypadku sytuacja staje się wyjątkowo bolesna”¹ – pisze Sławomir Sikora, komentując przedstawioną w filmie Hanekego niemożność zaakceptowania pozbawienia sprawczości oraz kontroli nad sferą fizyczną. Jak zauważa badacz, profesja bohaterki jest szczególnie znaczącym składnikiem fabuły, uwydatniającym dotkliwość choroby unieruchamiającej ciało: „Anne jest uznaną nauczycielką gry na fortepianie. [...] Muzyka bywa uważana za najbardziej duchową i niematerialną ze sztuk, ale jednocześnie cielesna sprawność muzyka jest sprawą najwyższej wagi”².

Zupełnie inny status społeczny reprezentuje tytułowy bohater kolumbijskiego *Porfiria*, który latem 2005 r. stał się symbolem walki z systemem. W rekonstruującej autentyczne wydarzenia dokudramie Landesa żyjący na skraju ubóstwa, mierzący 155 centymetrów i sparaliżowany w wyniku postrzału mężczyzna (Porfirio Ramirez) ubiega się o wsparcie społeczne. W momencie największej frustracji wywołanej indolencją państwa

¹ Sławomir Sikora, *O Miłości Michaela Hanekego. Aporie cielesności*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84, s. 156.

² Tamże.

Porfirio, przemycając w pielusze materiały wybuchowe, próbuje uprowadzić samolot zmierzający do Bogoty. Jednakże oko kamery do końca pozostanie znacznie bardziej zainteresowane codziennym mozołem outsidera aniżeli rozpaczliwym zrywem protagonisty upominającego się o godność.

Stéphanie (Marion Cottillard), treserka orek w *Z krwi i kości*, zostaje poddana amputacji nóg uszkodzonych podczas wypadku w parku wodnym. Dezintegracja ciała kieruje bohaterkę w stronę nielegalnie organizowanych walk na pięści, w których udział bierze samotny ojciec Alain (Matthias Schoenaerts). Stéphanie przyjmuje pozycję obserwatorki brutalnych bójek, a niszczona od uderzeń skóra i łamane kości urastają do rangi fetyszu.

Właściciele ciał „wybrakowanych” nie są tutaj zdefiniowani poprzez fabularne wątki uskrzydlających i nadzwyczajnych osiągnięć oraz wyrażnie uprzywilejowane pozycje w systemach opowiadania, konstruujących Innych jako jednostki nieskazitelne, w które widz ma bez reszty się zaangażować³. W strategii voyeurystycznej zostają oni umieszczeni w katalogu prostych, rutynowych zachowań (mycie odleżyn, zmiany pieluch) oraz kontaktów z aparaturą – niekiedy zaawansowaną, w innych przypadkach prymitywną – ułatwiającą funkcjonowanie (wprowadzanie kikutów do protez, obsługa wózka inwalidzkiego). Są to sytuacje, na które utwory bardziej konwencjonalne językowo i reprodukujące wizerunek „superkaleki” nie znajdują przecież miejsca. Prace Franco, Hanekego czy Landesa oferują portrety bliższe innemu wizerunkowi omówionemu przez Colina Barnes’a. Jednostka z niepełnosprawnością jako normalny/zwykły człowiek to wizerunek wypracowany w popkulturze relatywnie niedawno, unikający jednoznacznej klasyfikacji postaci jako pozytywnej bądź negatywnej, odżegnujący się tym samym od dominujących w historii kina i telewizji reprezentacji, opartych na wyraźnym kojarzeniu anomalii ciała z kategoriami aksjologicznymi. Bohaterowie wpisujący się w ten model to jednostki, które – „tak się składa” – mają dysfunkcje ciała⁴. Egzemplifikacji „normalnej niepełnosprawności” upatruje badacz przede wszystkim w postaciach drugoplanowych brytyjskich oper mydlanych: *Brookside* (1982–2003), *EastEnders* (1985–) czy też *Emmerdale* (1972–)⁵. To podejście zapewne najbardziej humanitarne ze wszystkich wyliczonych

³ Jakkolwiek filmy te z reguły konstruują więź czasoprzestrzenną ograniczoną do opisu działań jednej tylko postaci, a jest to – przekonuje Smith – rozwiązanie sprzyjające współodczuwaniu z bohaterem. Zob. Murray Smith, *Zaangażowanie widza w postać*, tłum. J. Mach, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszyński 1999, s. 220–221.

⁴ Colin Barnes, *Disabling Imagery and the Media. An Exploration of the Principles for Media Representations of Disabled People*, Halifax: Rayburn Publishing 1992.

⁵ Zob. tamże.

przez Barnesa. Jednakże – jak przekonuje badacz – postaci te pozostają jednowymiarowe, pozbawione sprawczości w światach przedstawionych i nie odzwierciedlają problematycznych niuansów doświadczania niepełnosprawności wynikającej z ograniczeń fizyczno-ruchowych⁶. Podobnego zarzutu zapewne nie mógłby postawić Barnes interesującym mnie filmom. Pomijane przez media głównego nurtu zagadnienia, czyli „nieatrakcyjne” i „nieprzyjemne” z perspektywy doświadczenia wzrokowego aspekty niepełnosprawności: rozkład, utrata kontroli nad ciałem, kłopotliwe procesy biologiczne są w *Opiekunie*, *Zwyczajnej historii* czy *Porfiriu* precyzyjnie i dosłownie demonstrowane.

W omawianej w niniejszej części strategii prozaiczność, nieomal „nude” ekranowej konstrukcji fizycznej inności (radykalnie przeciwstawionej niepełnosprawności atrakcyjnej i spektakularnej) odpowiednio wydobywa styl opowiadania właściwy filmowemu neomodernizmowi. Pojęciem tym posłużył się Rafał Syska, uwypuklając podobieństwa estetyczne kontemplacyjnych, wpisujących się w model tzw. *slow cinema* dzieł takich reżyserów, jak Tsai Ming-liang, Béla Tarr, Aleksander Sokurov, Carlos Reygadas czy Lav Diaz⁷. Zdaniem polskiego badacza język rzeczzonej tendencji współczesnego kina artystycznego znamionuje między innymi: minimalizm dramaturgiczny, powolne tempo narracji (najczęściej jednoogniskowej⁸), śmiałe wykorzystanie technik dystansacyjnych oraz „nowoczesnych narzędzi filmowego realizmu przefiltrowanego przez kunsztowny zestaw metonimii”⁹, a także przesuwanie „kluczowych w warstwie referencyjnej zdarzeń poza obręb kadru – w przestrzeń nieukazaną bezpośrednio widzowi, choć zawartą w filmowej diegezie”¹⁰ czy montaż wewnątrzjęzykowy oraz bezruch jako zasady organizujące rytm utworu¹¹.

Są – należy podkreślić – przytoczone kody filmowego neomodernizmu wykorzystane zapewne radykalniej w *Opiekunie*, *Porfiriu* i *Miłości* aniżeli *Zwyczajnej historii*, a przede wszystkim w *Z krwi i kości*. Dwa ostatnie posługują się zabiegami zakłócającymi minimalizm formalny typowy dla nurtu omówionego przez Syskę. W utworze Suwichakornpong

⁶ Zob. tamże.

⁷ Zob. Rafał Syska, *Narracja i produkcja znaczeń w filmowym neomodernizmie*, „Images” 2013, vol. XIII, nr 22, s. 91–104.

⁸ Zob. tamże, s. 94.

⁹ Rafał Syska, *Ciało w filmowym neomodernizmie*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84, s. 128.

¹⁰ R. Syska, *Narracja i produkcja...*, s. 102.

¹¹ Tamże, s. 94. Na obszarze tzw. *slow cinema*/kina neomodernistycznego postaci o niesprawnych ciałach można odnaleźć także w filmach: *Aaltra* (2004, reż. Benoît Delépine, Gustave Kervern) czy *Cmentarz wspaniałości* (*Rak ti Khon Kaen*, 2015, reż. Apichatpong Weerasethakul).

obecne są komentarz ponadkadrowy czy ujęcia zarejestrowane kamerą z ręki, a w filmie Audiarda (oferującym narrację równoległą) muzyka ilustracyjna i zwolnienie tempa ruchu w rzeczywistości profililmowej produkują znaczenia na sposób właściwy raczej utworowi stylu zerowego. Niezależnie jednak od wspomnianych odstępstw, kompromisów pomiędzy „elitaryzmem przekazu i narcystycznym indywidualizmem”¹² a mainstreamowym sposobem komunikacji z widzem, wszystkie z przytoczonych we wstępie rozdziału utworów realizują poszczególne z neo-modernistycznych technik prezentowania cielesności. Jak konstatuje Syska, fizyczna powłoka człowieka – tak bohatera, jak i aktora – jest wykorzystywana „w sposób wyrazisty” i pozostaje nośnikiem interesujących zabiegów artystycznych, wychodzących naprzeciw ról ciała ugruntowanych w przekazach bardziej klasycznych¹³. Polski badacz wylicza następujące zabiegi:

1) rezygnacja z aktorstwa psychologicznego na rzecz nowatorskich technik dystansacji¹⁴;

2) ograniczenie „dynamizmu ciała” poprzez wyczerpujące przedstawienie postaci w bezruchu bądź wykonujących prozaiczne działania¹⁵;

3) kreowanie postaci przez naturszczyków¹⁶;

4) odważna prezentacja sfer intymnych aktora/postaci¹⁷.

Prześledzenie w świetle powyższych uwag środków artystycznych, technik aktorskich oraz zdarzeń fabularnych *Opiekuna*, *Miłości*, *Zwyczajnej historii*, *Z krwi i kości* oraz *Porfiria* pozwoli na wykazanie zachodzących między nimi podobieństw na poziomie technik prezentowania „nieprawidłowego” ciała.

Dystans

O ile w utworach sentymentalno-afirmatywnych zaangażowanie widza w postać jest centralnym założeniem instancji narracyjnej, o tyle systemy opowiadania realizacji Franco, Hanekego czy Suwichakornpong preferują w istocie budowanie dystansu pomiędzy zaprojektowanym odbiorcą a prezentowanymi jednostkami. Rezygnacja z tradycyjnej ekspozycji, czytelnego wprowadzenia w świat bohaterów, na rzecz gwałtownych prezentacji (niekiedy poprzedzających w sjużecie pojawienie się plansz

¹² Zob. R. Syska, *Ciało w filmowym...*, s. 128.

¹³ Zob. tamże.

¹⁴ Zob. tamże, s. 128–129.

¹⁵ Zob. tamże, s. 129.

¹⁶ Zob. tamże, s. 129–130.

¹⁷ Zob. tamże, s. 129.

tytułowych) jakichś „tu i teraz”, jednostek nieokreślonych i wątpliwych w perspektywie funkcji w strukturach tekstów, skutkuje problemami z tym, co Murray Smith nazywa rozpoznaniem. Odpowiedzialność za określenie właściwości postaci, jej cech osobowych i skupionego wokół niej potencjału dramaturgicznego spoczywa więc po stronie widza.

Dystansacja dotyczy zapewne również swobody dramaturgicznej i niejasnych powiązań pomiędzy kolejnymi fazami opowiadania. Struktury tekstów afirmatywnych zawierają jasno ukierunkowane fabuły i wyznaczone są kolejnymi punktami węzłowymi historii: wyjściem z ograniczenia, walką o akceptację, a w finale – niemożliwością wyzdrowienia/śmiercią (*Potężny i szlachetny*, *Simon Birch*, *Sztuka latania*, *Maska*) lub osobistym triumfem (*Powder*, *Ze wszystkich sił*, *Radio*, *Cyrk motyli*). Tymczasem *Opiekun*, *Miłość* czy *Porfirio* niwelują gatunkowy charakter dzieła, rezygnują z klasycznych eliptyczności oraz trójaktowości opowiadania na rzecz długiej obserwacji i „beznamiętnego trwania”¹⁸.

Ponadto, regułą organizującą konstrukcję postaci, ich rysy charakterologiczne, a także zdarzenia fabularne i wynikające z nich sensy nie jest już zarządzanie piętnem zmierzające do odwrócenia znaczeń w relacji: „odmieniec” – normals, jak ma to miejsce w *Cyrku motyli*, *Człowieku bez twarzy* oraz *Potężnym i szlachetnym* (by przytoczyć zaledwie kilka z licznych przykładów agresywnego romantyzowania osoby z fizyczną wadą). Jakościowe uposażenie oraz motywacje Ake, Porfiria czy Anne definiowane są w sposób powściągliwy. To jednocześnie postaci dostępne widzowi z punktu widzenia psychologicznego zapewne słabiej aniżeli inspirujący „superkalecy”: Will (*Cyrk motyli*), McLeod (*Człowiek bez twarzy*) i Kevin (*Potężny i szlachetny*).

Nawet partiom o szczególnym ładunku emocjonalnym, przedstawiającym na przykład stosunek seksualny (*Porfirio*) lub przeprowadzenie eutanazji (metodycznej w *Opiekunie*, afektywnej w *Miłości*), z reguły nie towarzyszą „ujednoznaczniające” owych czynności wybory formalno-stylistyczne typowe dla sentymentalnego podejścia (mam w tym miejscu na myśli: oparcie reakcji postaci na technikach aktorstwa głęboko psychologicznego, użycie muzyki ilustracyjnej, zmiany planów, preferowanie zbliżeń). Syska na podstawie analiz filmów Dumonta, Sokurowa i Alberta Serry zauważa:

Twórcy neomodernizmu wymagają od widza odbioru aktywnego i – nierzadko – zindywidualizowanych wrażeń, które są wzbudzane za pomocą komunikatu o silnie metonimicznym charakterze i oszczędnym dawkowaniu znaczeń referencyjnych. Ciało stanowi w takich strategiach obiekt obserwacji intensywniejszej niż w klasycz-

¹⁸ Posługuję się tutaj terminem użytym przez Syskę. Zob. R. Syska, *Narracja i produkcja...*, s. 97.

nie opowiedzianym filmie. Nie jest bowiem zakładnikiem określonych konwencji przedstawieniowych, lecz zostaje usytuowane w silnym wobec nich sporze. Nie jest zatem przeźroczyste, eleganckie, stanowiące pas transmisyjny odpowiednich dla fabuły lub gatunku czynów i emocji¹⁹.

Przytoczone powyżej słowa idealnie oddają zasadnicze różnice pomiędzy tekstem tradycyjnym a neomodernistycznym na poziomie ekranowej obecności bohaterów z niepełnosprawnościami oraz funkcji, jakie pełnią w kontekście budowania znaczeń i organizowania postaw odbiorczych.

Bezruch: niedziałające ciało, niedziałająca postać

W *Zwyczajnej historii* sjużet zaanektowany jest – w szczególności w początkowych partiach tekstu – swobodnie zebranymi scenami, przybliżającymi pielęgnację unieruchomionego ciała Ake. Pun asystuje mu podczas kąpieli, oddawania moczu i zmiany odzieży. Gest jednostki o „anormalnym” ciele jest tutaj wyjątkowo zachowawczy. Apatię Ake i jednostajność wykonywanych prac oddaje minimalizm ekspresji Surapongsanuruka. Uniesienie bohatera (jak gdyby zapowiedziane kilkakrotnie wykorzystanymi, rozedrganymi zdjęciami z ręki) nastąpi później, gdy podczas spaceru Ake zmoknie od obfitego deszczu i wejdzie w kontakt nie tylko z naturą, ale i – po raz pierwszy szczególnie intymny – z pielęgniarzem. Chłodniejsza obserwacja, bo oparta na całkowicie statycznych i dłuższych niż u Suwichakornpong ujęciach, wpisana jest w *Opiekuna*, *Miłość* i *Porfiria*, radykalnie odrzucających narracyjne skróty. Ten ostatni oferuje protagonistę wyjątkowo unieruchomionego, przez zdecydowaną większość czasu ekranowego znajdującego się na łóżku lub siedzącego w odrętwieniu na wózku inwalidzkim. Instancje opowiadające rzeczonych filmów uwagę widza kierują na to, co w perspektywie kultury ekranu jawi się jako nieatrakcyjne i niezajmujące (spożywanie posiłku, czytanie książki, prowadzenie rozmów niepopychających akcji do przodu), a więc całkowicie pomijane przez formułę tradycyjnego opowiadania. Wyizolowani i zrezygnowani bohaterowie z reguły nie komunikują się między sobą, wykonują drobne, niewiele znaczące czynności, tkwiąc w ciasnych i przytłaczających pomieszczeniach. W tych przypadkach kinematograficzna redukcja²⁰ dotyczy nie tylko samego ograniczenia działań aktorów/bohaterów, ale i wizualnych narzędzi tworzywa filmowego: montażu, inscenizacji czy pracy kamery.

¹⁹ R. Syska, *Ciało w filmowym...*, s. 128–129.

²⁰ Zob. tamże, s. 136.

Niezmieniony stan melancholii odnajduje swe przedłużenie w surowości *mise-en-scène* i narracyjnej powolności. Omówienie właściwych neomodernistom sposobów opisu codziennego doświadczenia apatycznej postaci prowadzi Syskę do następujących wniosków:

Neomodernizm niweluje eliptyczny charakter opowiadania, ukazuje trwałość i niezmienność – jakby na przekór dominującym konwencjom kina głównego nurtu lub nakazom współczesnej cywilizacji, żądającej od nas dynamizmu. Takie techniki filmowej narracji zmuszają nas do dostrzeżenia ciała i przyjrzenia się drugiej osobie w sposób niemal nieosiągalny w codziennej percepcji, w której po prostu nie ma już na to czasu. W kinie neomodernistycznym liczy się twarz aktora/bohatera, jego sylwetka, drobne odruchy i indywidualizm reakcji. Ogląda się je długo i w skupieniu, gdy same stają się głównym tematem filmowego przekazu i gdy nie odciągają nas od nich żadne fabularne atrakcje²¹.

Jednocześnie niesprawność ciała w sposób szczególny podkreśla tutaj charakterystyczny dla kina (neo)modernistycznego bezruch. W tym kontekście teorią wartą przywołania – uwydatniającą zasadnicze różnice pomiędzy opowiadaniem sentymentalno-afirmatywnym a voyeurystycznym – jest filozofia kina Gilles’a Deleuze’a. Francuz wyróżnił dwa podstawowe paradygmaty w historii filmu: obraz-ruch oraz obraz-czas. Pierwszy model powiązał Deleuze z kinem klasycznym wyposażonym w wyraźnie wykształconą strukturę narracyjną, językiem przezroczystym – okresem, „kiedy filmowe obrazy były perfekcyjnie zorganizowane w swych geometrycznych formach, w swej przestrzenno-czasowej logice, w wypracowanych regułach montażowych, które posuwały naprzód i spajały akcję”²². Drugi natomiast obecny jest właśnie w autorskich dziełach „wielkich mistrzów” modernistycznych i nowofalowych. To język oferujący nowy tryb opowiadania, w ramach którego klasyczne przyczynowo-skutkowość oraz sensoryczno-motoryczność zastąpione zostają sytuacjami optycznymi i dźwiękowymi, a motywacje postaci stają się pozbawione logicznej struktury wynikania²³. Jednocześnie protagoniści obrazu-ruchu to jednostki odznaczające się działaniem, aktywnością i sprawczością, zaś bohaterowie modernistyczni to w istocie antybohaterowie – niedziałający,

²¹ Tamże, s. 129.

²² Małgorzata Jakubowska, *Gilles Deleuze (postmodernistyczna filozofia kina)*, [w:] *Historia myśli filmowej*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2010, s. 333. Opracowanie koncepcji obrazu-ruchu i obrazu-czasu opieram również częściowo na artykule mojego autorstwa: Adam Cybulski, *Krystaliczne obrazy Leosa Caraxa. Uwagi o „Chłopak spotyka dziewczynę” i „Złej krwi” w optyce koncepcji obrazu-czasu Gilles’a Deleuze’a*, „Panoptikum” 2014, nr 13, s. 89.

²³ Zob. Małgorzata Jakubowska, *Kryształły czasu. Kino Wojciecha Jerzego Hasa*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2013, s. 334–340.

bierni, wyposażeni w ruch pozorny, często ograniczony do „błądzenia, dreptania w miejscu [...] nerwowego pośpiechu, krzątania, biegania lub chodzenia w kółko”²⁴. Wizerunki postaci omówione przeze mnie w poprzedniej części ufundowane są niewątpliwie na aktywności i działaniu. Nawet ograniczeni motorycznie, unieruchomieni, poruszający się na wózkach inwalidzkich czy pozbawieni kończyn – Simon (*Simon Birch*), Julien (*Ze wszystkich sił*), Will (*Cyrk motyli*) – są klasycznymi protagonistami, popychającymi akcję do przodu, zdolnymi do spektakularnych czynów, wymagających wykorzystania ciała. Porfirio, Ake, Anne, i do pewnego stopnia także Stephanie nie inicjują zmiany, pozostają pasywni, wykonując czynności raczej bezcelowe. Unieruchamia ich więc zarówno fizyczna „nieprawidłowość”, jak i „statyczność” filmowego języka. W strategii voyeurystycznej działanie bohaterów przestaje być zasadą nadrzędną opowiadania. Bezruch świata przedstawionego akcentuje egzystencjalny wymiar niedziałającego ciała/niedziałającej postaci. Harmonijne połączenie nieruchomej, niesprawnej cielesności i surowej formy buduje napięcie innego rodzaju – czasu pustego, trwania oraz monotonii. Nieznośny ciężar egzystencji postrzeganej w tej perspektywie skłania widza do refleksji, wręcz domaga się jej.

Autentyczność

Choć przy okazji analizowania utworów sentymentalno-afirmatywnych pisałem o charakterystycznej dla nich kategorii „kostiumu niepełnosprawności”, nie można przemilczeć obecności niesymulowanej „anormalności” w kilku filmach przywołanych przeze mnie w poprzednim rozdziale (*vide: Simon Birch, Grigris*). Jednakże to na obszarze kina wykraczającego poza reguły tradycyjnego opowiadania autentyczna „nieprawidłowość” zostaje wyeksponowana w sposób szczególny. *Porfirio* Landesa realizuje założenia neomodernistycznych technik obrazowania ciała wynikających z pracy z aktorami nieprofesjonalnymi. Jak pisze Syska:

więź z aktorem-naturszczykiem stanowi ważny fundament działań reżyserów-neomodernistów. Kluczowe staje się wyswobodzenie wykonawcy z ambicji grania i udawania, ważne jest zbliżenie się do jego ciała tak blisko, jak to jest tylko możliwe, bez skrywania go kostiumem konwencji i technik aktorskich. Neomodernizm to ścisły kontakt z ciałem wykonawcy, który umożliwia kreację fikcji niezależnej od dominujących w kinie konwencji²⁵.

²⁴ Tamże, s. 338.

²⁵ R. Syska, *Ciało w filmowym...*, s. 129–130.

Rolę Porfiria oparto na biografii Ramireza, dla którego udział w projekcie Landesa pozostaje jedynym filmowym doświadczeniem. Uszkodzenie ciała ma tutaj charakter niesymulowany. Równie autentyczne są w materiale Landesa gesty, słowa i odruchy aktora/postaci, przestrzenie, w których jest obserwowany, jego kontakt z bliskimi czy kłopotliwe wydzieliny ciała. W części otwierającej siedzący na wózku Porfirio odbywa poranną toaletę. Wydarzenia rozgrywają się w obskurnym szalecie, a mężczyźni asystuje syn. W kilkunastuminutowym, statycznym ujęciu zaprezentowane zostaje oddawanie kału przez bohatera. Fekalia trafiają nie do zamkniętej muszli, ale na posadzkę. O podobnej dosłowności opisu pisze Syska, analizując twórczość Dumonta:

to skrótowo ujęty sygnał skierowany przez narrację do widza, iż fizjologia jest czymś więcej niż fenomenem zepchniętym na margines zdarzeń (nieobecnym, bo zbyt oczywistym). Stanowi ważny aspekt definiujący bohatera i świat przedstawiony, akcentując – w tym wypadku – jego materialną, biologiczną konstytucję²⁶.

To właśnie ta wyjątkowa indeksalność ekranowej reprezentacji ze światem jednostki – „brzydkiej”, „niefilmowej” i niezapośredniczonej przez konwencję – intensyfikuje wrażenie podglądania czegoś, co być może nie powinno być widziane.

Jest zresztą w filmie Landesa zawarta miniatura – dalece deziluzyjna scena – prezentująca tytułowego mężczyznę, z początku filmowanego w planie ogólnym, znajdującego się pośród tłumu, stopniowo zbliżającego się na swoim wózku w stronę kamery. W ostatniej fazie ujęcia Porfirio podnosi głowę i nieco zakłopotanym spojrzeniem amatora, skierowanym w stronę widza burzy „czwartą ścianę”. Fragment ten został strategicznie umieszczony w samym środku sjużetu – jak gdyby uzmysłowienie widzowi radykalnego zatarcia granicy pomiędzy scenariuszem, grą i inscenizacją a niefikcyjnym rejestrem utworu miało być centralnym założeniem filmu.

Wrażenie autentyczności potęguje także sposób prezentowania intymności. Zestawienie ze sobą niedługich scen o podobnych zawartościach fabularnych *Sztuki latania* oraz *Z krwi i kości* – filmów reprezentujących odmienne podejścia do obrazowania ciała „nieprawidłowego” – umożliwia dostrzeżenie zasadniczej różnicy dotyczącej ich sposobów konstruowania sfery erotycznej bohaterów. Zagadnieniem napędzającym fabułę w realizacji Greengrassa jest inicjacja seksualna. Jane (Helena Bonham Carter), cierpiąca na zanik mięśni i komunikująca się za pośrednictwem komputerowego syntezyzatora mowy, pragnie odbyć pierwszy w życiu kontakt z mężczyzną. Dojdzie do niego w finałowej części filmu, a kochanka odnajdzie Jane w osobie Richarda (Kenneth Branagh), niedoszłego samobójcy,

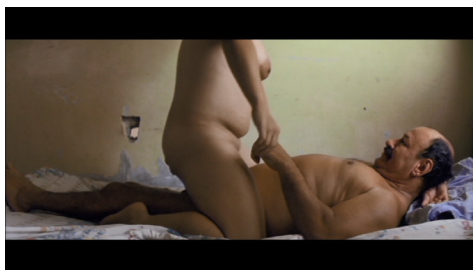
²⁶ R. Syska, *Slow-czas, slow-cinema: warstwa temporalna współczesnego neomodernizmu*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2014, nr 3/10, s. 81.

towarzyszącego kobiecie w ramach prac społecznych. Co znaczące, akt zbliżenia zostaje pominięty elipsą montażową, a jego rekonstrukcji można dokonać na podstawie wymownych składników melodramatycznej konwencji, krótkiego ujęcia partnerów znajdujących się w łóżku oraz informacji płynących z komentarza ponadkadrowego. W odpowiednim momencie instancja narracyjna odwraca zatem wzrok, usuwając seksualność bohaterki poza obszar widzenia. Inaczej obrazami zarządza dysponent spojrzenia w utworze Audiarda. Seks w tym przypadku nie przynosi oczyszczenia – nie są więc sceny go przedstawiające wpisane w istotne punkty opowiadania. Pierwsze zbliżenie Stephanie z Alainem, odarte z gatunkowych przejawów („Nie obrazisz się, jeżeli nie pocałuję cię w usta?” – pyta bohaterka), zademonstrowane jest dosłownie, a do rangi dominanty wizualnej urastają poruszane przez mężczyznę kikuty – element zupełnie niezgodny z obowiązującymi wzorcami audiowizualnego portretowania seksualności.

Nawet większą eksplicytność można odnaleźć w *Zwyczajnej historii* i *Porfiriu*. W tym pierwszym paraliż dolnej połowy ciała utrudnia Ake masturbację podczas kąpieli. Sensy płynące z przytoczonej sceny komentuje Małgorzata Kozubek:

[Ake – A.C.] nie potrafi pogodzić się ze swoją chorobą i niemocą fizyczną, dlatego próbuje sobie udowodnić (bezsukcesznie), że pozostał sprawny przynajmniej pod względem seksualnym. Walczy o zachowanie sensu życia, ale początkowo bardzo trudno mu uwierzyć, że pozbawienie go fizycznej sprawności – w pewnym sensie pozbawienie go ciała – nie jest jednoznaczne z klęską egzystencjalną²⁷.

Poczucie przekroczenia granic intymności wynika tu nie tylko z objęcia przestrzenią kadrową członka, ale i nieprzezroczystej kompozycji obrazu: Ake – niejako podglądany – filmowany jest zza kraty wentylacyjnej.



Fot. 39–40. *Porfirio* (2011, reż. Alejandro Landes), *Miłość* (2012, reż. Michael Haneke)

Eksplicytna prezentacja niesprawnego ciała

²⁷ Małgorzata Kozubek, *Ciało niedoskonałe? Seksualny aspekt niepełnosprawności fizycznej w kinie współczesnym*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84, s. 304.

Niesymulowane stosunki seksualne przedstawiono z kolei w filmie *Landesa*. Kamera przyjmująca pozycję obok unieruchomionego Porfiria beznamyślnie przygląda się intymnej sferze „nieatrakcyjnych” ciał. Nieomal pornograficzna dosłowność służy tutaj, podobnie jak w dziełach interesujących Syskę:

w mniejszym stopniu wywołaniu w widzu podniecenia (choć jest ono zawsze determinowane przez odbiorcę, a nie nadawcę dzieła), a w większym – zaznaczeniu biologicznej odrębności ciała. Nie jest ono jednak poddane reifikacji naturalnej w procesie produkcji zbliżeń seksualnych, lecz wydaje się wręcz upodmiotowione w chwilach odsłaniania intymności samego wykonawcy – jego, nie zaś fikcyjnego konstruktu, jakim jest bohater filmowy²⁸.

Owo upodmiotowienie należy więc interpretować jako kontrpropozycję wobec kodów filmowej cielesności – także tej „wybrakowanej” – wypracowanych przez film popularny. W kontekście tego ostatniego Kozubek trafnie zauważa:

We współczesnym kinie uwaga często koncentruje się na obowiązującej koncepcji ciała seksualnego oraz na popularyzowanych przez kulturę masową modelach seksualności. Kino wypracowało odpowiednie środki, by prezentować gwiazdy i ich seksualność najatrakcyjniej jak to tylko możliwe, choć w rzeczywistości niejednokrotnie przedstawia obraz sfabrykowany²⁹.

Tymczasem *Z krwi i kości*, *Porfirio*, *Miłość*, *Opiekun* oraz *Zwyczajna historia* posługują się technikami przekraczania kulturowego tabu, związanego z ciałem „anormalnym”. Eksplicytna prezentacja najintymniejszych aspektów życia bohaterów o fizycznych anomaliach – sfer ewokujących nieatrakcyjność i niefrasobliwość, fizjologiczną kłopotliwość czy nieprzyjemne zapachy – wyrażona mniej lub bardziej oswobodzonym z reguł kina klasycznego językiem stanowi element, jak sądzę, wzmacniający wytwarzanie dystansu pomiędzy rzeczywistością diegetyczną a widzem. Film konwencjonalny (o uporządkowanej historii i czytelnej strukturze, pogłębiający psychologizm, eliminujący ze splotu partie niesfunkcjonalizowane fabularnie i dramaturgicznie) traktujący o ciele „nieprawidłowym” przyzwyczajają odbiorcę do ukrywania wspomnianych zjawisk, usuwania ich z oficjalnego obszaru wizualnego. Instancje narracyjne/dysponenci spojrzenia w dziełach analizowanych w niniejszej części z premedytacją kierują uwagę na nieakceptowane w przekazach popularnych atrybuty „anormalnego” ciała.

²⁸ R. Syska, *Ciało w filmowym...*, s. 129.

²⁹ M. Kozubek, dz. cyt., s. 296.

Podglądanie zasadą organizującą strukturę narracyjną

Przywołania domaga się w tym miejscu awizowany już wcześniej filmowy voyeurizm. Podglądactwo rozpatruję nie tyle w szerokiej, metakrytycznej perspektywie dyspozytywu, aparatu kinematograficznego czy też warunków projekcji filmu klasycznego (ciemna sala kinowa, „ekran jako dziurka od klucza”³⁰), ile w kontekście ahistorycznych, uniwersalnych strategii tekstualnych utworu. Przypomnę: kategorię narratora-voyeura rozumiem jako „demonstratora” świata przedstawionego, instancję opowiadającą implikowaną przez zarówno relację sjużetu i fabuły, jak i wybory formalne dzieła, między innymi punkty widzenia kamery, kompozycję kadru, tempo montażu i długość ujęć. W artykule *Patrz! Nie patrz! Ekshibicjonizm, voyeurizm i kino atrakcji dziś* Małgorzata Jakubowska wysuwa postulat badania ekshibicjonizmu i voyeurizmu – rozumianych jako kategorie charakteryzujące modalność narracji – w oparciu o analizę prezentowania ciała w tekście audiowizualnym³¹.



Fot. 41–42. *Porfirio* (2011, reż. Alejandro Landes), *Miłość* (2012, reż. Michael Haneke)



Fot. 43–44. *Opiekun* (2015, reż. Michel Franco)

Podglądanie z dystansu

³⁰ Zob. Małgorzata Jakubowska, *Patrz! Nie patrz! Ekshibicjonizm, voyeurizm i kino atrakcji dziś*, [w:] *Kino, film, psychologia*, red. A. Ogonowska, Kraków: Wydawnictwo Edukacyjne 2018, s. 46.

³¹ Zob. tamże, s. 57–58.

W pierwszej kolejności warto zwrócić uwagę, że sylwetki bohaterów w ramach tej strategii bardzo często są wpisywane w przestrzenie optycznie ograniczone obiektami wypełniającymi świat przedstawiony. Nieprzezroczyste kompozycje obrazu zdają się sugerować, że postacie obserwowane są z bezpiecznego dystansu.

Co już zapowiadałem, nierzadko w omawianych filmach elementy istotne dla oka czy powikłań fabuły umieszczane są w przestrzeni pozakadrowej lub w ogóle zostają pominięte przez sjużet elipsami. Takie wybory w systemie opowiadania korespondują ze specyficznym statusem podglądacza, który z uwagi na swoją pozycję nie jest w stanie zobaczyć wszystkiego i ma ograniczony dostęp do wydarzeń. W przywołanym wyżej eseju Jakubowska – odwołując się do refleksji Gunninga definiującego kino atrakcji jako ekshibicjonistyczne, zaś film klasyczny jako voyeurystyczny – stawia pytania:

Dlaczego miałby być [voyeuryzm – A.C.] wiązany z ideą ciągłości, szczególnie zaś w duchu łagodnego trwania i kontynuacji? Trudno nie dostrzec, że podglądanie ze swojej istoty nie zakłada, że voyeur widzi wszystko i w sposób uporządkowany. Równie istotną rolę odgrywa to, co jest poza polem jego widzenia, coś, czego się domyśla, coś, co należy odgadnąć, chociaż może pozostawać wieloznaczne i nigdy niewyjaśnione. Podglądacz często staje wobec konieczności pogodzenia się z faktem, że nie wszystko widzi i nie wszystko wie, zatem model spójnej, chronologicznej, jednoznacznej klasycznej narracji, nie zawsze może najlepiej realizować strategię voyeurystyczne³².

Niewątpliwie zasugerowana przez badaczkę struktura tekstu audiowizualnego lepiej oddająca istotę metafory podglądania – oparta na niekompletności, zakłóceniu czytelności przyczynowo-skutkowości zdarzeń oraz obniżeniu redundantności środków formalnych – jest właściwa filmom Franco, Suwichakornpong i Landesa. W realizacji tego ostatniego wydarzenia, wokół których w utworze bardziej konwencjonalnym zogniskowane byłby punkt kulminacyjny, zostają strategicznie usunięte poza obszar spojrzenia podglądacza. Oto Porfirio, przygotowany do uprowadzenia samolotu, znika z pola widzenia voyeura. Wydarzenia na pokładzie toczą się gdzieś w przestrzeni pozakadrowej w ramach trwającego przeszło dwie minuty ujęcia przedstawiającego w planie totalnym pustynny teren. Po chwili w obręb kadru „wpadają” materiały wybuchowe – zapewne należące do Porfiria. Antyklamaks jest tutaj wywołany ograniczeniami instancji narracyjnej – voyeura, który pozostał na lądzie, gdzie od początku przyglądał się bohaterowi.

³² Tamże, s. 56.

Niezwykłe voyeurystyczne są również rozciągnięte w ekranowym czasie nieruchome ujęcia kontemplujące pustkę. W *Miłości*, *Porfiriu* i *Zwyczajnej historii* z dużą częstotliwością występują w sjużetach obrazy przedstawiające puste pomieszczenia izolujących się od świata bohaterów. Instancje opowiadające, niejako czekające na pojawienie się bohatera w przestrzeni kadru, domagają się tym samym spersonifikowania.

Podsumowanie

Problematyzująca spojrzenie na ciało strategia voyeurystyczna wyłamuje się z konwencji sentymentalnych i afirmatywnych przedstawień, silnie utrwalonych w świadomości widowni. Te ostatnie – pochylając się nad społeczno-interpersonalnym wymiarem odmienności fizycznej, opierając przezroczystą formę, posługując się kategorią „udramatyzowanego” piętna oraz odwołując się do stereotypu „cudownego niepełnosprawnego” – reinterpreterują kulturowe znaczenie nosiciela piętna, angażują widza w ekranową rzeczywistość, a zarazem zmierzają do oswojenia odbiorcy z kategorią oczywistej i kłopotliwej odmienności. Realizacje pokroju *Porfirie* i *Zwyczajnej historii* koncentrują się na tym, co poprzedni model konsekwentnie ukrywa, unikają agresywnej mitologizacji różnicy ciała, a specyfika ich języka wynika z wykorzystania szerokiego zestawu technik dystansacji. Fizyczny defekt nie funkcjonuje w omówionym obszarze artystycznym jako atrybut konstytuujący postać oraz wzmacniający spektakularność i wizualną atrakcję filmowego przekazu, ale jako właściwość wpisana w codzienne doświadczenie jednostki, a zarazem wstydliva tajemnica obserwowana z ukrycia.

Rozdział IX

Strategia panoptrykalna. O estetyce współczesnego *freak show**

Przemiany wokół filmowych przedstawień ciała „anormalnego” można uporządkować, dzieląc ich historię na trzy główne etapy. Pierwszy z nich sięga narodzin kina i odnosi się do osobliwo-komediowych reprezentacji fizycznej odmienności, popularnych w pierwszych dwóch dekadach XX w. Drugi należy utożsamiać z kinem grozy lat dwudziestych, trzydziestych i czterdziestych oraz związanym z nim dehumanizowaniem jednostek odmiennych fizycznie. Trzeci natomiast, skupiony wokół apoteozy niepełnosprawności, został zapoczątkowany w kinematografii powojennej, niejako w opozycji ideologiczno-estetycznej do dotychczasowych wzorów ciała „kłopotliwego”¹. Z tak zarysowaną perspektywą historyczną pragnę przyjrzeć się obecnej we współczesnej kinematografii tendencji do przewrotnego i dalece intertekstualnego, osadzania bohaterów fizycznie „nieprawidłowych” w konwencji przypominającej o pokazach „ludzkich defektów” z początku wieku. Mam w tym miejscu na myśli utwory posługujące się eksperymentalną narracją filmową, rezygnującą z klasycznej ciągłości i integralności fabularnej na rzecz nielinearności, struktury epizodycznej czy swobodnych powiązań pomiędzy kolejnymi partiami tekstu. Jakkolwiek formułę „katalogu osobliwości” dostrzegam w filmach, takich jak *Bad Boy Bubby* (1993, reż. Rolf De Heer), *Palindromy* (*Palindromes*, 2004, reż. Todd Solondz) czy *Ciała* (*Pieles*, 2017, reż. Eduardo Casanova), pragnę ją zezemplifikować wczesną twórczością Harmony’ego Korine’a: *Skrawkami* (*Gummo*, 1997) oraz *Julienem Donkey-Boyem* (1999).

* Niniejszy rozdział został opublikowany w zmodyfikowanej wersji w 2017 r. w czasopiśmie „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”. Zob. Adam Cybulski, „Kłopotliwe” ciała w filmach Harmony’ego Korine’a. „Skrawki” i „Julien Donkey-Boy” wobec przedstawień ułomności fizycznej w kinie amerykańskim, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2017, nr 4, s. 11–37.

¹ Zob. Wojciech Sitek, *Od demonizowanych dziwolągów do „kulałych aniołów”*, [w:] *Transgresyjne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2013, s. 158–168.

Wrażliwość estetyczną amerykańskiego filmowca, którego dzieła mogłyby uchodzić za fikcjonalne adaptacje groteskowych fotografii Diane Arbus czy Richarda Billingham, można zapewne porównać do legendarnego nowojorskiego kina transgresji lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Za motto tego undergroundowego nurtu, wyrosłego ze sprzeciwu wobec „usypiającej”², wysokiej i intelektualnej awangardy przyjmuje się niekiedy spisana w jego manifestie sentencja: „film, który cię nie szokuje, nie jest wart tego, abyś na niego patrzył”³. We wczesnych projektach Korine’a, podobnie jak w pół-amatorskich realizacjach Nicka Zedda oraz Richarda Kerna, obecne jest zarówno zamierzone ubóstwo formy filmowej, jak i śmiałe przekraczanie społeczno-obyczajowego tabu na poziomie treści. Z jednej strony reżyser chętnie sięga w nich po kamerę wideo – narzędzie fundamentalne dla powstania kina transgresji, tworzy rozedrgane ujęcia z ręki, nie dba o ciągłość narracyjną. Z drugiej porusza w swoich filmach takie wątki, jak seks osób niepełnoletnich, przemoc wobec zwierząt, uzależnienie od alkoholu oraz narkotyków, w końcu – status ciała chorego, nienormatywnego bądź całkowicie nieprzystającego do narodowego kultu piękna.

Benjamin Halligan zwraca uwagę na artystyczne pokrewieństwo Korine’a z rozwijającym równolegle wobec wywrotowej działalności Zedda i Kerna Nowym kinem niemieckim⁴. Amerykanina i filmowców połączonych manifestem w Oberhausen łączą zdaniem Halligana: „nieporęczne metafory, niejasność znaczeń oraz oburzające wypowiedzi”⁵. Szczególny wpływ na wyobraźnię Korine’a miała groteska Wernera Herzoga *Nawet karły kiedyś były małe* (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970)⁶, którą podsumował młody twórca następująco: „Kiedy [jako dziecko – A.C.] usłyszałem ten wrzask dziewczyny w jaskini i zobaczyłem ukrzyżowaną małpę, wiedziałem, że chcę robić filmy”⁷. „Podobnie jak niemiecki filmowiec, Korine opowiada się po stronie tego, co wykluczone, zwracając się do wrażliwości liberalnej widowni, dostarczając jej obrazów szaleństwa jako «świadczenia

² Richard Kern, *Kern. Kino transgresji zaczęło się jako żart*, rozm. przepr. J. Majmurek „Krytyka Polityczna”, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/kern-kino-transgresji-zaczelo-sie-jako-zart/> [dostęp: 28.12.2015].

³ Nick Zedd, *Cinema of Transgression Manifesto (USA 1985)*, [w:] *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, ed. S. MacKenzie, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press 2014, s. 88. Tłum. własne.

⁴ Benjamin Halligan, *What Was The Neo-Underground and What Wasn't. A First Reconsideration of Harmony Korine*, [w:] *New Punk Cinema*, ed. N. Rombes, Edinburgh: Edinburgh University Press 2005, s. 183.

⁵ Tamże. Tłum. własne.

⁶ Zob. tamże.

⁷ Alison Nastasi, *50 Weirdest Movies Ever Made*, „Flavorwire”, <https://www.flavorwire.com/476770/the-50-weirdest-movies-ever-made> [dostęp: 2.06.2017]. Tłum. własne.

egzystencji»⁸. Znamiona poetyki Herzoga obecne są już w pierwszym utworze reżysera *Trash Humpers*, natomiast sam Niemiec pojawia się w wymownej roli ojca w *Julenie Donkey-Boyu*⁹.

Skrawki

W przypadku *Skrawków*, reżyserskiego debiutu amerykańskiego filmowca, bardzo wiele można wyczytać z samego tytułu – zarówno polskojęzycznego, jak i oryginalnego (*Gummo*). Z jednej strony, „skrawki” niewątpliwie korespondują z językiem opowiadania, film jest bowiem pozbawiony klasycznej, trójaktowej, odpowiadającej przyzwyczajeniom odbiorczym struktury, co stwarza wrażenie nielinearnego eksperymentu pozyszywanego z przypadkowych scen, wystylizowanych na dzienniki wideo. Ujęcie różnicy ciała w ramy konstrukcji epizodycznej wydaje się zresztą odzwierciedlać konwencje dawnych pokazów cyrkowych, oferujących rozmaite, wzajemnie niepowiązane tematycznie „widowiska odmienności”. Z drugiej, enigmatycznie brzmiący oryginalny tytuł filmu jest zapewne nawiązaniem do pseudonimu scenicznego najmniej rozpoznawanego z braci Marx, Milтона, który wystąpił z grupy w trakcie I wojny światowej – na długo przed największymi sukcesami komediowego zespołu¹⁰. To intertekstualne odniesienie nie zdradza rzecz jasna słabości autora do slapstickowego humoru, wyraża raczej jego samoświadomość jako twórcy niezależnego oraz predylekcje związane z chęcią pozostania na uboczu kina głównego nurtu. Podążając takim tokiem rozumowania, można by zaryzykować tezę, iż dzieło o ambicjach komercyjnych młody filmowiec zatytułowałby: „Groucho”, „Harpo” lub też „Chico”.

Skrawki opowiadają o dwóch braciach, Tummlerze (Nick Sutton) i Solomonie (Jacob Reynolds), wychowujących się w Xenii, zniszczonym przez tornado miasteczku, położonym w stanie Ohio. Zakładając, że życie nie ma im nic lepszego do zaoferowania, bohaterowie odurzają się oparami kleju, maltretują płaczące się pod nogami koty oraz uprawiają seks z zaburzoną intelektualnie sąsiadką. W kilku krótkich, w dużej mierze nieistotnych dla powikłań fabuły epizodach występują naturszczycy – osoby z wadami genetycznymi, między innymi: nastolatka z zespołem Downa, niskorosły Afroamerykanin i kobieta dotknięta albinizmem.

⁸ Marc J. Léger, *Drive in Cinema. Essays on Film, Theory and Politics*, Bristol–Chicago: University of Chicago Press 2015, s. 228. Tłum. własne.

⁹ Zob. B. Halligan, dz. cyt., s. 183.

¹⁰ Charlotte Chandler, *Hello, I Must Be Going – Groucho and His Friends*, New York–London–Toronto–Sydney: Simon & Schuster 2007, s. 151.

Jak podkreślają Jay McRoy i Guy Crucianelli, *Skrawki* – z uwagi na specyfikę estetyczną i fabularną – mogą w oczach widza oscylować pomiędzy budowaniem emocjonalnego związku z postaciami fizycznie odmiennymi (potencjalna afektywność wynika zapewne z kontrastowego, z moralnego punktu widzenia, zestawienia bohaterów „wadliwych” z „prawidłowymi”: nieszkodliwy *freak versus* antypatyczny degenerat) a kompulsywną, leżącą u zarania kina, potrzebą „gapienia się” na kuriozum¹¹. Film Korine’a rezygnuje z symbolicznego wyzwolenia swego przedmiotu z odmienności (niejako wbrew temu, co czyni kino głównego nurtu/„dyskursu litości”) na rzecz całkowitego osadzenia go w kontekście wizualnej atrakcji: odstręczającej, nieprzyjemnej wzrokowo cielesności czy społecznej degradacji¹². W kontekście konstruowania wizerunku ciała wykluczonego i odmiennego niezwykle znamieną jest scena z udziałem młodej albinoski (Donna Brewster). W pierwszej i ostatniej fazie niespełna dwuminutowego, utrzymanego w paradokumentalnej stylistyce fragmentu dziewczyna szczegółowo omawia swoje wymiary oraz wszelkie przypadłości związane z chorobą: „Mam blond włosy i jasne oczy. Ważę 60 kilogramów i mam 147 centymetrów wzrostu. Moja skóra jest bardzo jasna. Jestem tak zwaną albinoską [...]. Urodziłam się bez palców u stóp. Rzeczy podnosiłam śródstopiem, nie palcami. Miałam duże trudności z chodzeniem”. Dodatkowo wypowiada się ona również na temat ulubionych gwiazd filmowych; wspomina o Pameli Anderson i Patricku Swayze’em – ikonach popkultury lat dziewięćdziesiątych, które wyznaczały w tamtym czasie amerykański kanon piękna. Pociąg do aktora bohaterka podsumowuje: „Ubóstwiam go. Zapłaciłabym dużo pieniędzy, aby móc go dotknąć”. Instancja opowiadająca akcentuje odmiennność postaci nie tylko zafascynowaną nią kamerą, ale i poprzez zasugerowanie wyraźnego kontrastu wizerunkowego – zestawienie popularnego, atrakcyjnego mężczyzny z anonimową, dotkniętą chorobą kobietą. Rozwiązanie to zdaje się mieć wiele wspólnego z jednym z najczęściej wykorzystywanych chwytów reklamowych karnawałowych pokazów „ludzkich defektów”, opisywanych przez Annę Wiczorkiewicz, w ramach którego tak zwane wybryki natury łączono w pary na zasadzie przeciwieństw (na przykład – najgrubsza kobieta świata w aranżowanym małżeństwie z mężczyzną-szkieletem)¹³. „Materiały promocyjne przekładały to na historie o romantycznej miłości, ale w podtekście kryło się intrygujące pytanie o życie seksualne niezwykle ludzi”¹⁴. Co wyjątkowo wymowne, dziewczyna występująca w tej nie-

¹¹ Zob. Jay McRoy, Guy Crucianelli, „*I Panic the World*”. *Benevolent Exploitation in Tod Browning’s Freaks and Harmony Korine’s Gummo*, „*The Journal of Popular Culture*” 2009, vol. 42, no 2, s. 266.

¹² Zob. tamże.

¹³ Zob. Anna Wiczorkiewicz, *Monstruarium*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2009 [ebook].

¹⁴ Tamże.

długiej scenie nie pojawia się już w innych partiach *Skrawków*, nie mając tym samym żadnego wpływu na rozwój wydarzeń w świecie przedstawionym. Również jej wprowadzenie wydaje się nieuzasadnione z punktu widzenia dramaturgii czy powikłań fabuły. „Funkcjonalność” kobiety z albinizmem zostaje tym samym sprowadzona do pełnienia roli kuriozum – niezobowiązującej i nieszkodliwej ciekawostki.

Atmosferę zdziwienia i zaciekawienia, specyficzną dla cyrkowych pokazów osobliwości, odczuć można również w epizodzie przedstawiającym Tummlera i Solomona odwiedzających dom Cassidey (Bernadette Resha), nastolatki z zespołem Downa, w celu odbycia z nią stosunku seksualnego. Zanim do niego dojdzie, brat dziewczyny, który z nierządu siostry uczynił źródło regularnego dochodu, przyjmuje od młodych mężczyzn pieniądze. Stręczyciel staje się tym samym kimś w rodzaju cyrkowego antrepeniera, właściciela „dziwoląga” czy naganiacza publiczności zarabiającego na ciele „odmieńca”. Co znamienne, tożsamość (a w tym kontekście – także i przypadłość) samej dziewczyny jest przez większą część sceny nieznana widzowi. Bohaterka aż do finału tego krótkiego epizodu znajduje się za drzwiami zamkniętego pokoju, urastając w panoptycznym sztafażu filmu do rangi kuriozum skrywanego za kurtyną.

Z praktykami dawnych pokazów osobliwości zdaje się korespondować jeszcze co najmniej jeden fragment filmu. Pięciominutowa scena prezentująca zakrapiane zawody siłowania na rękę z udziałem kilku agresywnych, półnagich mężczyzn (w pewnym momencie do walki stają również dwie kobiety) może budzić skojarzenia nie tylko z występami cyrkowych siłaczy, ale i wzmiankowaną wyżej strategią ewidentnie kontrastowego łączenia członków trupy. Po chwili na pierwszy plan wysuwa się niskorosły Afroamerykanin (Bryant L. Crenshaw; odmienność rasowa względem pozostałych postaci jest cechą dodatkowo akcentującą egzotyczność bohatera), niejako wywołany do pojedynku z najbardziej postawnym uczestnikiem imprezy – „Duży kontra mały. Właśnie to chcemy zobaczyć!”. Warto w tym kontekście przywołać refleksję McRoya i Crucianelli, którzy dostrzegają wyraźne podobieństwa językowe pomiędzy reżyserskim debiutem Korine’a a ambiwalentnymi *Dziwolągami* Browninga¹⁵. Postmodernistyczny zapis egzystencji mieszkańców Xenii oraz wgląd w kulisy występów zniekształconych i niezwykłych artystów cyrkowych – oba utwory generujące wewnętrzne sprzeczności, ujawniające się na poziomie relacji struktury do treści¹⁶ – funkcjonują w historii kina jako filmowe palimpsesty¹⁷:

¹⁵ Zob. J. McRoy, G. Crucianelli, dz. cyt.

¹⁶ Tamże, s. 258.

¹⁷ Tamże.

Zawierający skrupulatnie zakomponowane sekwencje, które wywołują wśród widzów postawę współczucia wobec przedmiotu spojrzenia kamery, a jednocześnie sprzyjają utrzymaniu dystansu odbiorcy do wystawionych na pokaz, „spektakularnych ciał”, filmy Browninga i Korine’a redefiniują binarne kategorie, za pomocą których „normalność” jest przestrzegana i potwierdzana¹⁸.

Tak *Dziwolągi*, jak i *Skrawki* anomalie ciała wpisują w narrację fragmentaryczne, preferujące „epizodyczność i pozornie przypadkowe”¹⁹ łączenie partii opowiadania od spójności i rozwoju fabuły. Są w nich obecne mechanizmy właściwe „kinu atrakcji”²⁰, paradygmatowi opartemu na „estetyce zdumienia”, nie zaś identyfikacji widza z rzeczywistością filmu. Analogie sięgają jednak głębiej. Przypomnę: zdaniem McRoya i Crucianelliego w *Dziwolągach* codzienność tytułowych postaci – poprzez dobór planów, statyczność ujęć oraz samą specyfikę czynności wykonywanych przez cyrkowców – staje się w istocie kolejnym performansem²¹. Podobnymi zabiegami odznacza się dzieło Korine’a – wystarczy wspomnieć o fragmencie z udziałem młodej kobiety z albinizmem. Bohaterka, łamiąc „czwartą ścianę”, pozuje do kamery, wykonuje krótki taniec oraz przybliża widzowi specyfikę swojej choroby. W obu filmach ma miejsce zatarcie granicy pomiędzy codzienną czynnością a scenicznym występem²²; zatarcie odnajdujące stylistyczne przedłużenie w zintegrowaniu fikcji z weryzmem: elementów gatunku z paradokumentalizmem, aktorów z naturszczykami.



Fot. 45. *Skrawki* (1997, reż. Harmony Korine)

Formuła dziennika wideo jako „pokaz osobliwości”

¹⁸ Tamże, s. 257. Tłum. własne.

¹⁹ Tamże, s. 260.

²⁰ Zob. Rachel Adams, *Sideshow U.S.A. Freaks and the American Cultural Imagination*, Chicago: University of Chicago Press 2001, s. 67.

²¹ J. McRoy, G. Crucianelli, dz. cyt., 261.

²² Zob. R. Adams, dz. cyt., s. 69–70.

Ta „cyrkowa” (oparta na swobodnym łączeniu wątków) kompozycja filmu jest zapewne oznaką jego awangardowego rodowodu. „Korine odnosi się sceptycznie do wartości wynikających z tradycyjnej struktury opowiadania filmowego, preferując styl naśladujący fragmentaryczne, niepełne doświadczanie rzeczywistości przez ludzki umysł”²³ – piszą McRoy i Crucianelli. Jak trafnie zauważają, *Skrawki* manifestują to, co Peter Wollen, dokonując analizy eseistycznego *Wiatru ze Wschodu* (*Le Vent d'est*, reż. J.-L. Godard, Groupe Dziga Vertov, J.-P. Gorin, 1970), określa mianem kontr-kina. Chodzi tutaj o radykalną kontestację takich „grzechów głównych” ortodoksyjnego (klasycznego) filmu, jak identyfikacja, przezroczystość, homogeniczność diegezy, fikcja, podsumowanie czy przyjemność²⁴. W modelu zaproponowanym przez Wollena opowiadanie wypełniają liczne dygresje zasadniczo naruszające iluzję porządku do stopnia, w którym „podstawowa historia – bez względu na to, ile z niej pozostało – nie posiada żadnego wyrazistego ciągu, ale jawi raczej jako serie urywanych błysków”²⁵. Owa niekompletność filmu jest wynikiem nie tylko braku ciągłości fabularnej, ale również swoistej hybrydyczności formy. McRoy i Crucianelli, zwracając uwagę na estetyczną pokrewność *Skrawków* z włoskim neorealizmem, ryzykują stwierdzenie, że film Korine’a mógłby nosić intertekstualny tytuł: „Xenia w Ohio, miasto otwarte”. Podobnie jak kanoniczne dzieło Roberta Rosselliniego, debiut Amerykanina aspiruje do fotograficznego realizmu i werystycznej autentyczności, ostatecznie poddając się osobliwemu dyktatowi formy – konstatują badacze²⁶. Specyficzna poetyka *Skrawków*, która zasadza się jednocześnie na indeksalnym związku rzeczywistości z obrazem i stylistycznym eklektyzmie, wynika w dużej mierze ze schizofrenicznego połączenia filmowych narzędzi. Materiał tworzą – z jednej strony – surowe obrazy sfilmowane na taśmach wideo i Super 8 mm, z drugiej – długie ujęcia zarejestrowane na formacie 35 mm²⁷. Rezultatem połączenia sprzętu właściwego projektom amatorskim z aparaturą profesjonalną jest reprezentacja rzeczywistości budująca dystans pomiędzy widzem a diegezą. Kryzys zaangażowania odbiorczego nie wynika jedynie ze stylistyki i struktury filmu – intencjonalnie niespójnej formy i „kontr-kinowej”, heterogenicznej fabuły – ale również, jak podkreślają McRoy i Crucianelli, z całkowitego pozbawienia widza bohaterów, z którymi mógłby współodczuwać²⁸. Z punktu widzenia

²³ J. McRoy, G. Crucianelli, dz. cyt., s. 267.

²⁴ Peter Wollen, *Godard and Counter-Cinema: Vent d'est (1972)*, [w:] *The European Cinema Reader*, ed. C. Fowler, London–New York: Routledge 2002, s. 74.

²⁵ Tamże, s. 75.

²⁶ J. McRoy, G. Crucianelli, dz. cyt., s. 266.

²⁷ Zob. tamże, s. 268.

²⁸ Zob. tamże, s. 270.

odbiorcy obcującego najchętniej z przekazami głównego nurtu świat przedstawiony *Skrawków* wypełniają postacie – jak można by podsumować, przypominając o tytule filmu Ettore Scoli – „odrażające, brudne i złe” (a w istocie nieatrakcyjne, zapomniane i niechciane). Naturszczycy oraz „anonimowi” aktorzy występujący przede wszystkim w rodzimym kinie niezależnym (Chloë Sevigny, Linda Manz, Reynolds) tworzą w debiutanckim utworze Amerykanina szerokie panoptikum zwyrodnialców, stręczycieli, narkomanów, rasistów oraz jednostek psychicznie bądź fizycznie „wadliwych”. Brakuje w *Skrawkach* właściwości kina „ortodoksyjnego”: eskapizmu, klasycznie pojętego protagonisty czy filmowej gwiazdy²⁹. Dzieło Korine’a zdaje się tym samym spełniać Wollenowskie kryteria obcości, realizmu oraz przede wszystkim nieprzyjemności³⁰.

Specyfika nienormatywności cielesnej przedstawionej we wczesnej twórczości Korine’a prawdopodobnie domaga się osadzenia analiz jego filmów również w kontekście nurtu *queer disability studies*, intersekcyjnych badań nad punktami stycznymi pomiędzy niepełnosprawnością a seksualnością (często nienormatywną). Postacią *Skrawków* jawiącą się jako fizycznie odmienna w perspektywie więcej niż jednej normy jest przede wszystkim czarnoskóry homoseksualista o wzroście nieprzekraczającym 120 centymetrów. W przytoczonej już scenie siłowania na rękę – odwołującej się do formuły dawnych przedstawień „wybryków natury” – jego inność uwydatniają pozostali uczestnicy zabawy: postawni, roznegliżowani, biali mężczyźni, niewybrednie manifestujący swoją heteroseksualność w towarzystwie kilku kobiet. Ciało „cripowe” oraz „queerowe” zostaje więc zderzone z ciałem sprawnym i zdrowym (*compulsory able-bodiedness*³¹) oraz tzw. naturalnym i normalnym pożądanym (*compulsory heterosexuality*³²), kategoriami, według Roberta McRuera, ze sobą powiązanymi³³. Badacz, przypominę, powołując się na uwagi Judith Butler³⁴, pisze: „pełnosprawną, jak i heteroseksualną tożsamość łączy

²⁹ Autor koncepcji kontr-kina zauważa, że identyfikacja (zaangażowanie) może dotyczyć zarówno rejestru fikcyjnego (emocjonalna bliskość z postacią), jak i zewnątrztekstowego (sympatyzowanie ze znanym odtwórcą roli). Zob. P. Wollen, dz. cyt., s. 75.

³⁰ Zob. tamże, s. 74–81.

³¹ Robert McRuer, *Compulsory Able-Bodiedness and Queer/Disabled Existence*, [w:] *Disability Studies. Enabling the Humanities*, ed. S.L. Snyder, B.J. Brueggemann, R. Garland-Thomson, New York: Modern Language Association of America 2002, s. 88–89.

³² Adrienne Rich, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, „Journal of Women’s History” 2003, vol. 15, no 3.

³³ Zob. Robert McRuer, *As Good as it Gets. Queer Theory and Critical Disability*, „GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies” 2003, nr 1–2, s. 79–105.

³⁴ Zob. Judith Butler, *Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe*, tłum. E. Majewska, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2008, s. 175–181.

niemożliwość oraz ograniczoność”³⁵. W myśl teorii *queer disability studies* prawidłowość cielesna – pełnosprawność i heteroseksualny pociąg – są jednak nietrwałe. Homoseksualny Afroamerykanin z karłowatością staje się w przytoczonym kontekście inscenizacyjno-fabularnym – będąc figurą obcą, jakby „nie na miejscu” – symbolicznym przypomnieniem o niestabilności tych norm.

W kompleksowej analizie *Skrawków* J.J. Murphy podkreśla, że zainteresowanie ciałem niechcianym dotyczy w filmie nie tylko wzrokowego doświadczenia fizycznej osobliwości (krótkie wątki dotyczące albinoski bez palców u stóp, niskorosłego mężczyzny czy dotkniętej zespołem Downa nastolatki), ale i zmysłu powonienia³⁶. Kwestia zapachu ciała odmiennego jest zapewne najwyraźniej wyeksponowana w scenach, w których dwaj chłopcy przebrani za kowbojów (kostiumy korespondujące z hollywoodzkimi mitami Dzikiego Zachodu są zapewne nieprzypadkowe³⁷) obrażają werbalnie Bunny Boya (Jacob Sewell) – bodaj najbardziej emblematyczną postać filmu – niemego nastolatka, przemierzającego ulice w półnagłości i założonymi na głowę różowymi, króliczymi uszami. „Niech cię szlag, króliku! Śmierdzisz jak cholerne szczyny!” – pada z ust jednego z nich podczas pierwszego spotkania z kuriozalnie wyglądającym nieznanym³⁸. Enigmatyczny Bunny Boy pojawia się zresztą niemal wyłącznie w entourage’ach konotujących odór i akcentujących fizjologiczną kłopotliwość: publicznych toaletach, składowiskach śmieci czy chodnikach mokrych od moczu. Analogie pomiędzy figurą wykluczoną ze względu na odmienną fizyczną a odpychającym zapachem są zatem wyrażone w filmie zarówno na poziomie samych dialogów, jak i sugestywnych, wizualnych metonimii. Zapewne obecne są w *Skrawkach* znamiona tego, co Andrzej Marzec – powołując się na teksty Julii Kristevej – określa „obrazem-wymiotem”, ohydztwem, które „budzi w nas wstręt, a czasem nawet bardziej lub mniej święte oburzenie”³⁹. Autorka *Potęgi obrzydzenia* posługuje się pojęciem *abject* (wymiot)⁴⁰, wskazującym na ambiwalentną dynamikę przyciągania i odpychania (podziwu i obrzydzenia) w kontakcie z obiektami, których granice są nietrwałe, przez co budzą lęk przed

³⁵ R. McRuer, *Compulsory Able-Bodiedness...*, s. 93.

³⁶ J.J. Murphy, *Harmony Korine's Gummo. The Compliment of Getting Stuck with a Fork*, „Film Studies” 2004, no 5, s. 102.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

³⁹ Andrzej Marzec, *Obrazoburcze ciało. Cieleśność jako miejsce subwersji i oporu*, [w:] *(Nad)użycia ciała w kulturze*, red. T. Rachwał, K. Więckowska, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK 2012, s. 54.

⁴⁰ Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008, s. 7–12.

dezintegracją⁴¹. „Obraz-wymiot” jest czymś wywrotowym, wylewnym, przypominającym płyny ludzkiego ciała⁴² – niekontrolowane, niechciane, maskowane, odpychające i fascynujące jednocześnie. „Wymiotne” dzieło sztuki demonstrowuje „to, co obce, zniekształcone i wykluczone”⁴³. Omawiana realizacja prowokuje dyskusję o tabuizowanych w realizacjach sentymentalno-afirmatywnych tematach, związanych z cielesnością nienormalną. W sposób przewrotny – posługując się obrazami obrzydliwości i perwersji – zwraca uwagę na nieprzyjemne kwestie higieny i fizjologii, zagadnienia, od których film głównego nurtu z reguły odwraca wzrok. Amerykanin kwestionuje wizję ciała „nieprawidłowego” utrwalaną przez stylistykę kina hollywoodzkiego – ciała czystego, okiełznanego, paradoksalnie harmonijnego.

Julien Donkey-Boy

Jeszcze bardziej radykalny sprzeciw wobec dominującego języka jest zawarty w *Julenie Donkey-Boya* – pierwszym amerykańskim filmie legitymującym się certyfikatem duńskiej Dogmy 95, zainicjowanego w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych, awangardowego manifestu kontekstującego estetykę filmów hollywoodzkich. Jego założyciele – Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Søren Kragh-Jacobsen oraz Kristian Levring – spisując „śluby czystości”⁴⁴, postulowali uwolnienie kina od wątków gatunkowych, sztucznej scenografii, wszelkich naddatków niediegetycznych (między innymi muzyki ilustracyjnej) oraz profesjonalnej aparatury (steadicamów, filtrów czy lamp). Uwagę poświęcić należy tutaj estetyce nie tylko *Juliena Donkey-Boya*, ale i filmu popularnego w ogóle, w kontrze do którego język Dogmy 95 został przecież zdefiniowany. Współczesne realizacje sentymentalno-afirmatywne, kultywujące stereotyp „superkaleki”,

⁴¹ A. Marzec, dz. cyt., s. 55.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże, s. 64.

⁴⁴ „Śluby czystości” Dogmy 95 obejmowały dziesięć następujących zasad realizacji filmu: 1. „Wszelkie zdjęcia filmowe powinny odbywać się w autentycznych wnętrzach i plenerach. Scenografia i rekwizyty są niedopuszczalne”; 2. „Dźwięk powinien być zarejestrowany jednocześnie z obrazem”; 3. „Zdjęcia powinny być kręcone z ręki”; 4. „Film powinien być nakręcony w kolorze”; 5. „Zabroniona jest optyczna deformacja, podobnie jak nakładanie filtrów”; 6. „Film nie może zawierać powierzchniowej akcji”; 7. „Zabronione są odstępstwa czasowe i topograficzne”; 8. „Kino gatunków jest nie do przyjęcia”; 9. „Taśma powinna mieć format 35 mm”; 10. „Nazwisko reżysera nie powinno się pojawiać w czołówce”. Lars von Trier, Thomas Vinterberg, *Manifest – DOGMA 95*, tłum. T. Szczepański, [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Warszawa: Wiedza Powszechna 2002, s. 71–73.

przynależne kinu głównego nurtu, schlebiają niewątpliwie gustom szerokiej widowni. W dziełach pokroju *Człowieka bez twarzy*, *Cyrku motyli* oraz *Simona Bircha* środki wyrazowe są całkowicie służebne wobec fabuły i pozostają przezroczyste podług zasad unieobecniania formy właściwych kinu stylu zerowego. Girard w anomaliiach fizycznych upatruje wywrotowości kulturowej, zagrożenia dla systemu i porządku społecznego⁴⁵. Jeżeli więc przyjąć, że pojawienie się osoby z niepełnosprawnością w zbiorowości wiąże się z zakłóceniem porządku społecznego, należy stwierdzić, iż hollywoodzkie kino traktujące o bohaterach fizycznie odmiennych dąży do przywrócenia tego ładu. Skonwencjonalizowany sposób komunikacji z widzem, eskapistyczne wątki heroicznej walki z chorobą czy triumfalnego powrotu do zdrowia wydają się audiowizualnym odzwierciedleniem opresyjnych mechanizmów indywidualizacji, socjalizacji i racjonalizacji, na które zwracającą uwagę Barnes i Mercer⁴⁶. Tymczasem w systemach opowiadania dzieł Korine'a celebrowany jest nie ład, ale chaos. W drugim filmie dotyczy on nie tylko strony formalnej, ale i fabularnej.

Tytułową postacią *Juliena Donkey-Boya* jest 20-kilkuletni schizofrenik (Ewen Bremner), wychowujący się w dysfunkcyjnej rodzinie. Jego rzeczywistość, widziana niejako oczami samego bohatera, współtworzą autorytarny, niezrównoważony ojciec (w tej roli Herzog, artystyczny patron Korine'a), siostra spodziewająca się dziecka Juliena z kazirodczej ciąży (Sevingy) oraz postacie „wyjątkowe”: niewidomi, albinosi, ludzie pozbawieni kończyn czy poruszający się na wózkach inwalidzkich. Ponadto, prolog niemal jednoznacznie sugeruje, iż Julien jest mordercą dzieci. Natomiast sceny zamykające film – wyznaczające swoistą klamrę i sugerujące rozpaczliwą próbę odkupienia winy przez chłopaka – przedstawiają jego ucieczkę ze szpitala z martwym płodem na rękach.

Krytyka obsesyjnej wiary w ideały ciała silnego i atrakcyjnego skupiona jest przede wszystkim na relacji bohatera granego przez Herzoga z Chrisem (Evan Neumann), młodszym bratem Juliena⁴⁷. Chłopak, trenujący w domowych warunkach zapasy (sport niejednokrotnie utożsamiany w popkulturze amerykańskiej z mitem sukcesu), nie spełnia oczekiwań despotycznego ojca związanych z tężyzną fizyczną i perfekcyjnie wysportowaną sylwetką. Obrazy wycieńczających ćwiczeń i psychicznej przemo- cy („Bądź mężczyzną! To pomoże ci przytyć. Nie bądź tchórzem! Mój syn

⁴⁵ René Girard, *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1987, s. 34.

⁴⁶ Colin Barnes, Geof Mercer, *Niepełnosprawność*, tłum. P. Morawski, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2008, s. 42.

⁴⁷ Tom A. O'Connor, *Genre-%!\$ing. Harmony Korine's Cinema of Poetry*, „Wide Screen” 2009, no 1, <https://widescreenjournal.files.wordpress.com/2021/06/genreing-harmony-korines-cinema-of-poetry.pdf> [dostęp: 1.05.2018].

nie będzie tchórzem!” – musztruje Chrisa autorytarny rodzic, polewając jego roznegliżowane ciało gęstym strumieniem zimnej wody) wyznaczają w filmie osobną linię narracyjną. Jak zauważa Tom Austin O’Connor, w jednej z konfesyjnych scen brat Julien – dochodzącym z warstwy ponadkadrowej szeptem – wyznaje: „Nigdy nie potrafię wygrać. Chcę być zwycięzcą! Mam dość cholernego przegrywania”, podkreślając w ten sposób swoją nieadekwatność wobec zmaskulinizowanej kultury reprezentowanej przez ojca⁴⁸. Wątek ten doczeka się wymownej puenty w epizodzie, w którym Chris nakłaniany jest przez rodzica do założenia ubrań należących do nieżyjącej matki i odegrania roli kobiety. Utożsamienie postaci ojca z dominującym dyskursem pomaga, jak spostrzega O’Connor, w zrozumieniu stanowiska instancji opowiadającej wobec kultury popularnej, wyrażonego w jednej z kluczowych scen filmu⁴⁹. Podczas rodzinnej kolacji bohater grany przez Herzoga wyraża się niepochlebnie na temat jakości artystycznej wiersza autorstwa Julien. Utwór – oparty na powtórzeniu symptomatycznego dla filmu słowa „chaos” w kilku układach (*midnight chaos, eternity chaos, morning chaos, eternity chaos, noon chaos, eternity chaos, evening chaos, eternity chaos, midnight chaos, eternity chaos, morning chaos, eternity chaos, noon chaos, eternity chaos...*) – zdaje się odzwierciedlać sposób, w jaki tytułowy schizofrenik percypuje rzeczywistość, o której pisze Davis (wprowadzając termin *dismodernism*): sprawiającą wrażenie chaotycznej, przypadkowej, pozbawionej logicznej struktury⁵⁰. Ojciec dyskredytuje pracę Julien jako nieposiadającą rymu, pustą i pretensjonalną (*artsy-fartsy*), w kontrze przytaczając finał *Brudnego Harry’ego* (*Dirty Harry*, 1971, reż. Don Siegel), manifestujący „coś prawdziwego” (*the real stuff*). Rodzic, ironicznie sportretowany przez Herzoga, domagając się od sztuki porządku, przyjemności i zakończenia, reprezentuje film głównego nurtu i przekazy skonwencjonalizowane. Ponownie dają o sobie znać symptomy myślowego związku twórczości Korine’a z koncepcją kontr-kina Wolle. Dostrzec je można w *Julenie Donkey-Boyu* zarówno w samym języku filmu (fragmentaryczność przedstawionego świata, zamierzenie odpychające obrazy ciała odmiennego, obsesja na punkcie autentyczności czy nieprzezroczystość formy jako wyraz artystycznego buntu wobec kina komercyjnego), ale i niemal samozwrotnych meta-dialogach (jak ten opisany powyżej) dotyczących wizji kina, której sprzeciwiali się założyciele duńskiej Dogmy 95 czy też buntownicy z Oberhausen, o których symbolicznie przypomina tutaj osoba Herzoga. O ideologicznym pokrewieństwie kontr-kina i manifestów z 1962 oraz 1995 r. pisze Catherine Fowler:

⁴⁸ Zob. tamże.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże.

Odrzucenie przeszłości – dawnej polityki, kultury czy kina – jest nieuniknione. Tymczasem definicja „kontr-kina” Wollena nie pozwala całkowicie zerwać z minionym, jako że zasadza się ona na znajomości „hollywoodzkiego mos-filmu” [jak określiłby Godard klasyczne, konwencjonalne kino z Zachodu⁵¹ – A.C.], i w opozycji do którego się sytuuje. Ten gest oporu jest również widoczny w manifestie oberhauseńskim i Dogmie 95 – oba nurty wyznaczają sobie granice, których nie przekraczają: odpowiednio w postaci „konwencjonalnego filmu niemieckiego”, kontrolowanego zasadami komercji oraz filmu gatunkowego o powierzchownej akcji⁵².

To właśnie stylistyka filmu, wynikająca z metod produkcyjnych zgodnych z restrykcyjnymi „ślubami czystości” duńskiego manifestu, jest znamieną dla estetyki wykluczonej cielesności. W *Julenie Donkey-Boyu* można co prawda dostrzec sprzeniewierzenia wobec kodeksu von Triera i Vinterberga. Podkreślają one istotę wyobcowania młodych mężczyzn (tytułowego bohatera oraz jego brata) w opresyjnej kulturze gloryfikującej fizyczne piękno. Formalne „zdrady” obecne są między innymi w przytoczonym, krótkim monologu Chrisa (źródło dźwięku nie jest bezpośrednio osadzone w zaprezentowanych obrazach) oraz w wymownej kompozycji osiągniętej dzięki podwójnej ekspozycji (kolejna post-produkcyjna manipulacja), przedstawiającej głowę ojca, zajmującą połowę kadru, wyraźnie dominującą nad sfilmowaną w planie ogólnym sylwetką Juliana. Jednakże to właśnie w scenach będących wizytówką kontestacyjnego ruchu Dogmy 95 wizerunek ciała „kłopotliwego” jest najbardziej znaczący w kontekście wyrażonego już *Skrawkami* sprzeciwu wobec hollywoodzkiej iluzji. W drugim filmie Amerykanina „prymitywność” formy (nadmierna ziarnistość obrazu, kamera z ręki, nieprzezroczystość montażu, demaskowanie ekipy filmowej) intensyfikuje efekt brzydoty i wyobcowania. O interesującym mnie filmie Andrzej Pitrus pisze:

Podobnie jak debiut, także i *Julien Donkey-Boy* nie poddaje się próbom streszczenia. To raczej kalejdoskopowy obraz, składający się z oderwanych od siebie epizodów. Ponownie Korine posłużył się notatnikową formą: obraz jest zamglony, kamera prowadzona jest zawsze z ręki, a faktura obrazu jest nawet bardziej chropawa niż w *Gummo*⁵³.

W *Julenie Donkey-Boyu* odrzucone zostają także klasyczne hierarchie narracyjne na rzecz nieuporządkowanego ciągu epizodów. Jest to zresztą zabieg, podobnie jak w debiucie Korine’a, korespondujący z praktykami

⁵¹ Zob. Peter Wollen, *Godard and Counter-Cinema: Vent d'est (1972)*, [w:] *The European Cinema Reader*, ed. C. Fowler, London–New York: Routledge 2002, s. 74.

⁵² Catherine Fowler, *Introduction to Part Two (Moments from European Film History)*, [w:] *The European Cinema Reader*, ed. C. Fowler, London–New York: Routledge 2002, s. 53–54.

⁵³ Andrzej Pitrus, *Porzucone znaczenia. Autorzy amerykańskiego kina niezależnego przełomu wieków*, Kraków: Wydawnictwo Rabid 2010, s. 129.

XIX-wiecznych pokazów osobliwości – niedługich, przygodnych, pozbawionych wzajemnego związku⁵⁴. Na takiej właśnie zasadzie wprowadzona zostaje scena przedstawiająca bezrękiego mężczyznę grającego nogami na perkusji w towarzystwie otyłej, czarnoskórej kobiety, tańczącej w rytm wygrywanych przezeń dźwięków. Anonimowa bohaterka – jak wielu innych outsiderów sportretowanych w filmach Korine’a – jest figurą podwójnie wykluczoną w perspektywie wyznawanych przez amerykańską kulturę ideałów; w tym przypadku – z uwagi na rasę oraz posturę. W trwającym niespełna minutę fragmencie rozedrgana kamera filmuje pozbawionego rąk mężczyznę podczas niemalże ekwilibrystycznego występu. Jak zauważa Aneta Pierzchała w analizie *Przełamując fale* (*Breaking the Waves*, 1996) von Triera, dzieła skądinąd traktującego o paraliżu ciała, „zdjęcia kręcone z ręki narzucają skojarzenie z pracą amatora, co eliminuje wrażenie selekcji materiału”⁵⁵. Uwagę tę można z powodzeniem zaprojektować na utwór amerykańskiego filmowca. O tym, co pojawia się w kadrze, zdaje się decydować przypadek. Fotografie są nieprecyzyjne, niechlujne, nieostre. Obrazy świata przedstawionego – podobnie jak ciało muzyka – są niekompletne i pozbawione harmonii. To rzeczywistość opisana przez Davisa: równie niestabilna i ograniczona⁵⁶ jak fizyczny wymiar człowieka⁵⁷. Bohater z niepełnosprawnością, jak ma to miejsce w *Skrawkach*, zostaje wykorzystany tylko w krótkiej części filmu, przez co ponownie sprawia wrażenie niejako wystawionego na pokaz; uprzedmiotowionego, pozbawionego głosu, sprawczości czy funkcji istotniejszej niż pełnienie roli niezwyklego „wybryku natury”. W istocie jest to polemika z romantycznymi mitami fizycznego piętna utrwalanymi przez kino popularne. Jego imponująco płynna gra na instrumencie może konotować wzmiankowany wcześniej, eksploatowany w filmach sentymentalno-afirmatywnych stereotyp bohatera o ciele nie-normatywnym („superkaleka”), posiadającego niezwykle talent, ponieważ rekompensujący jego „ułomność”. W przeciwieństwie do silnie zmitologizowanych wizerunków kina popularnego w interesującym mnie filmie motyw ten nie determinuje jednak osobowości postaci. Nie jest to również zabieg nacechowany dyskursywnie jako narzędzie, z jednej strony, symbolicznie emancypacyjne, z drugiej – ułatwiające odbiorcy proces zaangażowania w figurę Innego. W *Julenie Donkey-Boyu* ma on wymiar

⁵⁴ Zob. A. Wieczorkiewicz, dz. cyt.

⁵⁵ Aneta Pierzchała, *Śmierć człowieka religijnego*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 21–22 (81–82), s. 162.

⁵⁶ T.A. O’Connor, dz. cyt.

⁵⁷ Laura Kissel, *Disability Is Us. Remembering, Recovering and Remaking the Image of Disability*, [w:] *Filming Difference. Actors, Directors, Producers, and Writers on Gender, Race, and Sexuality in Film*, ed. D. Bernardi, Austin: University of Texas Press 2009, s. 25.

scenicznej atrakcyjności, celowo przerysowanego, panoptykalnego występu wykorzystującego – ponownie – strategię cyrkowych kontrastów i przeciwieństw. W nieuporządkowanej „serii urwanych błysków”⁵⁸ ma miejsce scena – do złudzenia przypominająca tę opisaną powyżej – przedstawiająca kilka postaci uczestniczących w spotkaniu grupy wsparcia dla osób z niepełnosprawnościami. „Poszatkwany” przypadkowym montażem, przypominającym metody realizowania amatorskich dzienników wideo, epizod zostaje przerwany w momencie, w którym wokalne popisy prezentuje afroamerykański, niewidomy albinos (Victor Varnado), rozbawiający kolegów beatboksem i autotematycznym rapem. System opowiadania zaciera tutaj granicę pomiędzy fikcją a dokumentem nie tylko językiem wizualnym (brak klasycznie pojętej inscenizacji, kamera z ręki, niedbałe kompozycje), ale i posłużeniem się prawdziwą tożsamością początkującego w roli aktora Varnado. Spoza kadru można usłyszeć padające z ust jednego z uczestników spotkania: *Go, Victor! Go, Victor!*, słowa podpowiadające brak fikcyjnego alter ego naturšczyka. Ponadto, treść wykonywanej przez albinosa piosenki wskazuje na wątki autobiograficzne (*I’m a black albino, straight from Alabama*). Instancja narracyjna rezygnuje z iluzyjnego „zwodzenia publiczności”⁵⁹. O swoistości obrazów decydują elementy autentyczne, kulturowo niechciane i ukrywane – na obszarze kina zamykane w bezpiecznych i zrozumiałych ramach stylistycznych: slapstickowego filmu atrakcji, horroru czy sentymentalnego melodramatu. Sięgnięcie po formułę *freak show* oraz stereotyp fizycznie odmiennego bohatera jako ciekawostki staje się w ujęciu amerykańskiego twórcy intertekstualną grą, prowokacją zwracającą uwagę na popularne reprezentacje cielesnej nienormatywności występujące na obszarze języka zupełnie normatywnego i konwencjonalnego. Odniesienia do teratologicznych *side shows* zauważalne są w *Julenie Donkey-Boyu* jeszcze w innych scenach. Za szczególnie znamienne należy zapewne uznać tę umiejscowioną w samym centrum sjużetu, przedstawiającą rozgrywkący się w świetlicy socjalnej „wieczór talentów”, podczas którego publiczność zabawiają między innymi tańczące bliźnięta oraz mężczyzna połykający zapalone papierosy.

W pierwszych filmach Korine’a w optyce sposobu przedstawiania ciał chorych i radykalnie nieadekwatnych wobec wyznaczników „amerykańskiej normalności” dostrzec można jeszcze inną strategię wskazującą na historyczną świadomość reżysera. W postaci pierwszoplanowe, zaburzone umysłowo – Solomona w *Skrawkach*, Juliana i członków jego rodziny w *Julenie Donkey-Boyu* – wcielają się aktorzy o odpowiednio

⁵⁸ Zob. P. Wollen, dz. cyt.

⁵⁹ L. von Trier, T. Vinterberg, dz. cyt., s. 72.

zmodyfikowanych wizerunkach. Bohaterowie ci – niejako w myśl Wollenowskich zasad nieprzyjemności i obcości⁶⁰ – sportretowani są jako jednostki antypatyczne, patologiczne, nieprzestrzegające społecznych norm i regularnie łamiące prawo. Natomiast pojawiający się w krótkich epizodach naturszczycy zaprezentowani są niczym naznaczone piętnem „dziwolągi”, od których niezdyscyplinowana kamera – z ciekawością typową dla bywalców pokazów osobliwości – nie może oderwać wzroku. Rejestr czysto fikcyjny – przynależny aktorom, wykreowanej brzydocie i symulowanej chorobie – jawi się w filmach Korine’a jako nawiązanie do drugiego z omówionych okresów w historii przedstawień niepełnosprawności w kinie – w ramach którego to, co brzydkie, zrównywane było z tym, co złe i demoniczne. Natomiast zarezerwowany dla naturszczyków poziom paradokumentalny – wydobywany kamerą z ręki, formułą wywiadu i łamaniem umownej „czwartej ściany” – przypomina o realizacjach krótkometrażowych i komediowo-osobliwych wizerunkach niepełnosprawności z przełomu XIX i XX w. Tym samym „oczywista odmienność”, na obszarze kina od zawsze będąca obiektem fascynacji, funkcjonuje w *Skrawkach* i *Julenie Donkey-Boyu* nie jako katalizator współodczuwania widza, ale atrybut konotujący niezwykłość, odmienność, a nawet – prymitywizm i niegodziwość bohaterów.

Podsumowanie

Odniesienia do dawnych, niepoprawnych (z perspektywy współczesnych dyskursów) reprezentacji bohaterów dotkniętych rozmaitymi schorzeniami, determinującymi odmienność fizyczną i psychosomatyczną mają w utworach Korine’a charakter prowokacji. Opowiadając o osobach somatycznie „niezwykłych”, z premedytacją odwołuje się on do „estetyki zdumienia”, przywołując – zdawałoby się, myślowo już odległe – wizerunki ciała napiętnowanego z samych początków kina. Poetyka dzieł Amerykanina jest zapewne mniej jednoznaczna i zdefiniowana – zarówno ideologicznie, jak i stylistycznie – niż wyraziste stereotypy dominujące w opisanych wcześniej modelach: kaleka jako pośmiewisko i kuriozum (realizacje krótkometrażowe z początków XX w.), monstrialna defiguracja⁶¹ (przedwojenne kino grozy) czy kolejne wariacje na temat „uświęconego niepełnosprawnego”⁶² (kinematografia powojenna oraz współczesna). W wykorzystaniu ciała nienormatywnego w sposób przejawskawiony

⁶⁰ Zob. P. Wollen, dz. cyt., s. 74–80.

⁶¹ Zob. W. Sitek, dz. cyt., s. 170.

⁶² Tamże.

i pozornie przedmiotowy należy upatrywać raczej polemiki z obowiązującym obrazem fizycznych aberracji. Realizacje sentymentalno-afirmatywne w idealistycznym założeniu zmierzają do wyobraźniowej, czysto fantazmatycznej asymilacji „zdrowego społeczeństwa” z jednostkami wykluczonymi. Antropolog Robert F. Murphy, autor rozprawy *The Body Silent*, zauważa: „ludzie niepełnosprawni – zarówno jako indywidualności, jak i grupa – podważają podstawowe wartości cenione przez Amerykanów, takie jak młodość, produktywność, aktywność i fizyczne piękno”⁶³. Zasadniczą intencją kina popularnego, poruszającego tematykę fizycznego piętna staje się zasocjowanie odmienności z ideami indywidualizmu, niezależności, sukcesu i szeroko pojętego triumfu. Są to wizje podane w sentymentalnej stylistyce filmowej, ufundowane na niemalże romantycznej interpretacji upośledzenia oraz dyskursywnej walce z niegdyś powszechnym dehumanizowaniem cielesności odmiennej. Omówione w niniejszej części tytuły – z artystyczną dezynwolturą i obrazami „nieprzyjemności” właściwymi zarówno koncepcji kontr-kina, jak i ideom duńskiej Dogmy 95 – przypominają o ciałach niechcianych i „kłopotliwych”, które kino głównego nurtu usilnie pragnie ukryć, wyleczyć lub przynajmniej oswoić. Jest zatem obecna w pierwszych dziełach jednego z czołowych *enfant terrible* amerykańskiej kinematografii – pod powierzchnią pozornego nihilizmu – nie tylko zuchwała celebrowanie rzeczywistości nieidealnej i fragmentarycznej, ale także krytyka dominującego dyskursu ciała nie-normatywnego w kinie.

⁶³ R.F. Murphy, dz. cyt., s. 116–117. Tłum. **własne**.

Rozdział X

Strategia metatekstualna. Film opowiada o konwencjach przedstawiania „anormalnego”*

W poprzednich rozdziałach, przy okazji analiz poszczególnych utworów, zwróciłem uwagę na coraz silniej obecną w kinie ostatnich kilku dekad tendencję „upodmiotawiających się” instancji narracyjnych, dążących do reinterpretacji strategii narracyjnych i kodów estetycznych. W tym kontekście wypracowane w przeszłości przez medium sposoby wizualnego i fabularnego opracowania „kłopotliwych” ciał podlegają redefiniowaniu i metatekstualnym zabiegom. Za cezurę tegoż zwrotu można przyjąć powstanie *Człowieka słonia*. Przypomnę, egzemplifikacji takiej rekontekstualizacji, swoistej kradzieży określonych chwytów i składników ikonografii w celu budowania nowego sensu, opartego na napięciach pomiędzy „minionym” a „nowym”, upatruję właśnie w utworze Lyncha, a także *Człowieku bez twarzy*, *Cyrku motyli* czy *Masce* (realizacjach reprezentujących, co prawda, odmienne poziomy artystyczne, jednakże zawierających podobne dominanty i założenia wynikające z tekstualnych właściwości). Są to filmy ewokujące skojarzenia z dawnymi, uprzedmiotawiającymi konwencjami portretowania odmienności – objazdowym pokazem „ludzkich defektów” czy wizerunkiem monstrualnej defiguracji – a następnie zdecydowanie wykraczające poza owe stylistyki w ramach konstruowania postaci jednoznacznie pozytywnych. Być może nawet większą refleksywnością odznaczają się realizacje opisane w rozdziałach VIII oraz IX. Instancje opowiadające między innymi *Opiekuna*, *Porfiria*, *Zwyczajnej historii* oraz *Miłości* z rozmysłem podglądają obszary funkcjonujące w sferze tabu, ukrywane przez bardziej tradycyjne językowo realizacje, oferując jednocześnie głęboko zdemitologizowaną (względem

* Niniejszy rozdział został opublikowany w zmodyfikowanej wersji w 2020 r. w czasopiśmie „Zagadnienia Rodzajów Literackich”. Zob. Adam Cybulski, *O nowych sposobach zarządzania fizyczną różnicą na ekranie: autotematyzm i intencja zwrotna wobec reprezentacji „anormalnego” ciała w filmie*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, t. 63, nr 2.

modelu sentymentalno-afirmatywnego) wizję bohatera o fizycznej „nieprawidłowości”. Postacie w pracach Franco, Landesa i Hanekego – jako, by posłużyć się słowami Barnes’a, zwyczajni ludzie¹ beznamiętnie obserwowani przez kamerę/voyueura – nie są już tak oczywistymi obiektami współodczuwania widza. Polemika z obowiązującym w kulturze, oficjalnym obszarem wizualnym ciała, a także z dominującym dyskursem filmowym, reprodukującym dalece konwencjonalne sposoby ekranowego konstruowania szeroko pojętej niepełnosprawności stanowi wręcz zasadę organizującą afabularny, przewrotny i ostentacyjny spektakl osobliwości w utworach Korine’a.

Jednakże na obszarze kina współczesnego podejmującego temat „oczywistej” różnicy fizycznej dostrzec można również teksty cechujące się szczególnego rodzaju samoświadomością. W dziełach takich jak *Filmowy zawrót głowy* (*Living in Oblivion*, 1995, reż. Tom DiCillo), *Opowiadanie* (*Storytelling*, 2001, reż. Tod Solondz), *Jeremy the Dud* (2018, reż. Ryan Chamley) czy *Uwięzieni* (*Chained for Life*, 2018, reż. Aaron Schimberg) ujawniają się owe właściwości poprzez wysublimowany, metatekstualny dialog z popularnymi konwencjami obrazowania ciała „nieprawidłowego” w sztukach audiowizualnych. Refleksywność ta jest zresztą we wszystkich z wymienionych filmów wpisana w szerszą strategię demaskowania sztuczności przedstawienia.

W niniejszym miejscu pragnę przybliżyć zaproponowaną przez Kłysa kategorię intencji zwrotnej – dominanty diegetycznej jak dotąd niewykorzystanej przeze mnie w analizach. Intencja zwrotna czy „zwrotność intencji” jest w cytowanej pracy poręczną kontrpropozycją dla terminu „autotematyzm” (a jednocześnie jego rozwinięciem). Ten ostatni, jak przekonuje badacz, anektuje niekiedy zjawiska kultury, które w istocie autotematyczne nie są – tzn. ich temat nie traktuje o samym temacie². Tak pojęty autotematyzm na obszarze kina – jak konstatuje Kłys – można by utożsamiać z tekstami, których „zawartość fabuły [...] [jest tak ukształtowana – A.C.], by fabuła mówiła o samej sobie (standardowym rozwiązaniem w kinie jest film o powstawaniu filmu)”³. „Pojęcie «autotematyzmu» – kontynuuje – stosowane jest jednak także, zupełnie niesłusznie, wobec zjawisk kierowania uwagi odbiorcy przez tekstualne środki wyrazu ku samemu sobie, a nie ku temu, co przedstawione, tak, iż «przedstawione» nie przeświadcza już tak łatwo przez «przedstawiające»”⁴.

¹ Colin Barnes, *Disabling Imagery and the Media. An Exploration of the Principles for Media Representations of Disabled People*, Halifax: Rayburn Publishing 1992.

² Tomasz Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa: Wydawnictwo Semper 1999, s. 200.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

Chodzi zatem o zasadnicze terminologiczne rozróżnienie tego, co opowiada o samym sobie (autotematyzm), od tego, co zwraca uwagę na sam akt opowiadania. W kontekście tej drugiej odmiany refleksywności pojawia się wspomniana „zwrotność” (wypowiedź o wypowiedzi), „z dookreśleniem «samozwrotność», jeżeli dana wypowiedź traktuje o sobie samej”⁵. Chcąc zachować precyzję metodologiczną, muszę zaznaczyć, że samozwrotność rozumiem dużo bardziej liberalnie aniżeli wzmiankowany w dalszej części *Filmu fikcji i jego dominant* Kiyoshi Takeda. Japoński badacz w rozprawie *Archéologie du discours sur l'auto-reflexivité au cinéma* wyróżnia cztery odmiany tekstów zwrotnych⁶. Jedną z nich jest „film samozwrotny” – radykalny, choć nie dość klarownie zdefiniowany typ zwrotności (jak zauważa Kłys, Takeda nie potrafi wskazać egzemplifikacji tego „maksymalnego” stopnia zwrotności), demaskujący „«zszywające» funkcje fabularnego i diegetycznego «zszywania», z których każde jednocześnie zakłada i zataja drugi”⁷. Interesującą mnie kategorię preferuję odczytywać znacznie szerzej i utożsamiać ją z wszelkimi tekstualnymi praktykami polegającymi na zwróceniu przez instancję opowiadającą uwagi odbiorczej na sam akt opowiadania (co zwykle skutkuje wzmocnieniem efektu deziluzji): styl, środki wyrazu, powikłania fabuły, zabiegi dramaturgiczne *etc.*⁸ Zatem, na użytek analiz w niniejszym rozdziale, posłużę się dwoma pojęciami z zakresu szeroko rozumianej refleksywności: autotematyzmem (kategorią obejmującą filmy o filmowcach/realizowaniu filmów), zwrotnością (terminem wskazującym na te właściwości tekstualne, za pomocą których instancja opowiadająca czytelnie manifestuje swoją świadomość istnienia innych tekstów i odnosi się do nich)⁹. Szczególną odmianą zwrotności, właściwą komponentom opowiadania zwracającym uwagę na samych siebie, jest natomiast samozwrotność.

⁵ Tamże, s. 201.

⁶ Kiyoshi Takeda, *Archéologie du discours sur l'auto-reflexivité au cinéma* (praca doktorska obroniona w 1986 r. w École des hautes études en sciences sociales). Zob. Kiyoshi Takeda, *Kino autorefleksywne. Kilka problemów metodologicznych*, [w:] *Film: język – rzeczywistość – osoba*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Warszawa: Polskie Towarzystwo Semiotyczne 1992, s. 190, za: T. Kłys, dz. cyt., s. 207–208.

⁷ Tamże, s. 208.

⁸ Fragment poświęcony omówieniu koncepcji intencji zwrotnej pochodzi z mojego nieopublikowanego artykułu: Adam Cybulski, *Sześć sezonów i film. Samozwrotność i pastisz w serialu Community*.

⁹ W takim rozumieniu kategoria zwrotności jest zapewne bliska koncepcji transtekstualności Gérarda Genette’a, a w szczególności jej dwóm odmianom: intertekstualności i metatekstualności (zob. Gérard Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1992, s. 108–111). Pojęciami francuskiego teoretyka literatury posłużyła się w filmowych analizach Elżbieta Ostrowska. Badaczka zwróciła uwagę, że

Filmowy zawrót głowy. Opowiadanie

Pars pro toto Filmowego zawrotu głowy w reżyserii DiCilla, autora zdjęć do kilku projektów Jima Jarmuscha, stanowi już sekwencja napisów początkowych. Oto plansze z nazwiskami twórców są kolejno eksponowane na tle ujęcia prezentującego kamerę filmową znajdującą się w scenograficznym limbo. Konsekwentne zawężanie pola widzenia – zbliżanie się narzędzia do własnego odbicia – stanowi zapowiedź, iż widz będzie miał do czynienia z tekstem, którego tematem jest samo medium. Tak jest w istocie. *Filmowy zawrót głowy* demonstruje proces powstawania niezależnego, niskobudżetowego utworu, stylistycznie plasującego się gdzieś pomiędzy operą mydlaną a surrealistycznymi pracami Lyncha. System opowiadania utworu DiCilla poprzez nagromadzenie kolejnych rejestrów nie tyle nawet utrudnia widzowi uspołnienie diegezy, ile – uprawiając postmodernistyczną w duchu grę w kino – ustanawia dystans pomiędzy odbiorcą a ekranową rzeczywistością.

Konstrukcja tekstu uwzględnia cztery poziomy diegetyczne, których granice są sporadycznie zacierane: akcję właściwą (praca na planie, animozje pomiędzy artystami, problemy ze sprzętem), uniwersum filmu w filmie (zatytułowanego zresztą identycznie jak film „zasadniczy”), obrazy mentalne/sen reżysera, obrazy mentalne/sen postaci kobiety wewnątrz filmu w filmie. Ten ostatni poziom zawiera komentarz zwrotny wzmacniający efekt sztuczności. Dotyczy on *de facto* interesujących mnie audiowizualnych strategii wyznaczania pól pojęciowych kojarzonych z kategorią „nienormalnego” ciała. W rzeczonej scenie snu – stanowiącej intertekstualny przypis do wizji czerwonej „poczekalni”, wykreowanej w serialu *Miasteczko Twin Peaks* (*Twin Peaks*, 1990–1991) – występuje Tito (Peter Dinklage), zatrudniony podług zasady „typażu” aktor o niewielkim wzroście. Jego postać – ubrana w niebieski smoking i dzierząża jabłko – ma reprezentować lęki bohaterki wychodzącej za mąż. Niezadowolenie mężczyzny potęgują wybory artystyczne reżysera (Steve Buscemi) próbującego wydobyć za pomocą osoby niskorosłej oniryczną atmosferę i logikę marzenia sennego. U szczytu frustracji Tito pyta:

intertekstualność może manifestować się przede wszystkim poprzez cytaty (obecność fragmentu bądź całości innego utworu w sjużecie lub diegezie) i aluzje (np. podobieństwa inscenizacyjne pomiędzy utworami, odwołania do *emploi* aktorów). Zob. Elżbieta Ostrowska, *Kino i nierzeczywistość. O praktykach intertekstualnych we współczesnym filmie*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum” 1995, z. 5, s. 142. Z kolei metatekstualność – mgliście omówiony przez Genette’a wariant transtekstualności – przybiera postać komentarza łączącego tekst z innym, „o którym mówi, niekoniecznie go cytując (przywołując), a w skrajnych wyjątkach nawet go nie nazywając”. G. Genette, dz. cyt., s. 111. Ten rodzaj dialogu Ostrowska egzemplifikuje kinem strukturalno-materialistycznym, podkreślając zawartą w nim krytykę hollywoodzkiego modelu opowiadania. Zob. E. Ostrowska, dz. cyt., s. 145.

Dlaczego moja postać musi być karłem? Czy tylko w ten sposób można przedstawić sen – pokazując karła?! Czy kiedykolwiek śnił ci się karzeł? Czy znasz kogokolwiek, komu śnił się kiedyś karzeł? Nie! Nawet mnie nie śnią się karły! Śny z karłami widuję tylko w głupich filmach jak ten! „Jak by to udziwnić? Wiem, wsadźmy tutaj karła! Wszyscy będą mówić: „Ła! ła! Jest karzeł – to musi być sen!”. Mam tego dość! Możesz wziąć tę scenę snu i ją sobie wsadzić!

Retoryczny wywód aktora jest tutaj intencją zwrotną – ujawniającym podmiotowość instancji narracyjnej komentarzem traktującym o wizerunku jednostki z odmiennym ciałem jako postaci nieodgadnionej, wytwarzającej swą obecnością niezwykle nastrój, a także przynależnej przestrzeni o skomplikowanym statusie ontycznym. Ów stereotyp stał się przedmiotem zainteresowania między innymi Barnes'a i Paula Longmore'a:

Wizerunek bohatera niepełnosprawnego – egzotycznego elementu opowieści zredukowanego często do roli rekwizytu, który ma spotęgować atmosferę grozy i tajemniczości – czyni z niego postać osobliwą i dziwaczną. Utrwała się w ten sposób stereotyp, że wygląd człowieka idzie w parze z jego niekoniecznie pozytywnymi cechami, ma związek z wartościami i moralnością¹⁰.

Lista filmów, w których bohaterowie o nieprzeciętnie niskim wzroście wzmacniają oniryczny bądź fantastyczny sztafaż opowiadania lub jego partii, jest długa, a z licznych egzemplifikacji rzeczonoj konwencji wymienię: *Czarodzieja* (1926), *Willy'ego Wonkę i fabrykę czekolady* (*Willy Wonka & the Chocolate Factory*, 1971, reż. Mel Stuart), *Bandytów czasu* (*Time Bandits*, 1981, reż. Terry Gilliam), *Przygody barona Munchausena* (*The Adventures of Baron Munchausen*, 1988, reż. T. Gilliam), *Gabinet figur woskowych* (*Waxwork*, 1988, reż. Anthony Hickox), *Farciarza Gilmore'a* (*Happy Gilmore*, 1996, reż. Dennis Dugan).

David A. Gerber w tekście *The „Careers” of People Exhibited in Freak Shows* podkreśla, że audiowizualne portrety karłowatości z reguły zostają oparte na fascynacji odmiennością¹¹. Bohaterów niskorosłych przedstawia się jako „dziwolągów” pełniących w filmach czy serialach funkcję atrakcji wizualnej przypominającej o niewyszukanych widowiskach

¹⁰ Zob. C. Barnes, dz. cyt. Paul K. Longmore, *Why I Burned My Book and Other Essays on Disability*, Philadelphia: Temple University Press 2003, s. 135. Podaję za: A. Bieganowska-Skóra, „And the winner is...”. Model niepełnosprawności w oscarowych produkcjach, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej 2017, s. 57. Warto w tym miejscu przywołać *Dróżnika* (*Station Agent*, 2003, reż. Tom McCarthy), inny film z udziałem Dinklage'a, dojrzałą realizację wizerunku jednostki z nienormalnym ciałem przedstawionej jako „zwykajny” człowiek niewymagający szczególnej opieki, a zarazem postać, której rys charakterologiczny nie jest zdeterminowany różnicą fizyczną.

¹¹ David A. Gerber, *The „Careers” of People Exhibited in Freak Shows: The Problem of Volition and Valorization*, [w:] *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, ed. R. Garland Thomson, New York–London: New York University Press 1996.

osobliwości¹². Odmieniec, ze względu na wygląd, zostaje wystawiony na pośmiewisko, ograniczony do pełnienia funkcji elementu scenografii. Z kolei Erin Pritchard konstatuje: „bohater niskorosły rzadko bywa w filmie zwyczajnym człowiekiem, częściej – złośliwą istotą, zadowoloną z odgrywania roli błazna i pozostającą obiektem drwin [...] W mitologii osoby karłowate stanowią istotny element ikonograficzny obok elfów, skrzatów, chochlików, smoków czy jednorożców”¹³. Współczesne wizerunki, przywoływane przez analizowaną sekwencję utworu DiCilla, zdają się świadczyć o tym, że wśród członków „normalnego” społeczeństwa drugiej połowy XX w. nadal żywa była chęć patrzenia na „oczywistą różnicę”. Jej miejsce przez lata znajdowało się w sferach snu, fantazji lub rozrywki całkowicie podporządkowanych spojrzeniu oraz wyobraźni ludzi zdrowych. Być może sensy płynące z kreacji Dinklaga’a – aktora, którego *emploi* bynajmniej nie wykształciły postacie gnomów, krasnoludów czy „onirycznych karłów” – należy z perspektywy czasu odczytać jako symptom postępu na poziomie konstruowania bohaterów niskorosłych, a także towarzyszącemu im języka wizualnego.

Do innego obszaru wizerunków widocznej różnicy/„nieprawidłowości” ciała odnosi się *Opowiadanie*. Już sam tytuł projektu Solondza wskazuje na istotę procesualności i nadwątlą iluzję diegezy. Podobnie jak w realizacji DiCilla, i tym razem widz ma do czynienia z „filmem w filmie”. Segmenty w utworze Solondza noszą tytuły: *fikcyjnalny* i *niefikcyjnalny*. W tym drugim dokument poświęcony przeciętnej amerykańskiej rodzinie realizuje zgorzkniały filmowiec, Toby Oxman (Paul Giamatti). Alicja Helman – upatrując „twórczej zdrady” w autotematyzmie manifestowanym poprzez przedstawienie procesu powstawania filmu – konstatuje:

Kino autotematyczne jest aktem zdrady wobec modelu hollywoodzkiego nie tylko dlatego, że łamie jego zasady. Łamanie zasad określonego gatunku czy poetyki, stylu czy sposobu wypowiedzi jest immanentną cechą każdego twórczego działania. Autotematyzm zdradza kino, gdyż formułę „jestem światem” (jakkolwiek fantastyczny mógłby wydawać się ten świat) zastępuje formułą „jestem kinem”. Dodajmy – tylko kinem, niczym mniej i niczym więcej, po prostu kinem¹⁴.

Film tak rozumiany, przyznający się do swojej sztuczności, zwraca uwagę na fikcyjność wypowiedzi i wytwarza dystans pomiędzy widzem a diegezą (dystansacja jest zresztą jedną z immanentnych cech twórczości Solondza rozumianego jako autor filmowy). Jak przekonuje w przywoływanych już

¹² Tamże.

¹³ Erin Pritchard, *Cultural Representations of Dwarfs and Their Disabling Affects on Dwarfs in Society*, „Considering Disability Journal” 2017, vol. 1, s. 5.

¹⁴ Alicja Helman, *Autotematyzm – „twórcza zdrada” kina*, [w:] *Kino o kinie, czyli o autoświadomości sztuki filmowej*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko, Łódź: Centralny Gabinet Metodyczny Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży 1993, s. 12–13.

Porzuconych znaczeniach Pitrus, Solondz nie rezygnuje „z obecnej we wcześniejszej twórczości tematyki i zaludnia film podobnymi bohaterami, zdecydowanie większy nacisk kładzie także na samą strukturę, mającą budować znaczenie na równych prawach z fabułą”¹⁵. „Mówienie o sobie” *Opowiadania* (organizującego zaangażowanie o charakterze nie emocjonalnym, ale intelektualnym) stanowi właściwość zachęcającą odbiorcę do szukania w nim refleksów innego rodzaju. Charakter intencji zwrotnej w odniesieniu do interesującego mnie problemu reprezentacji ciała „nieprawidłowego” ma scena zawarta w segmencie *fikcyjnym*. Podczas warsztatów literackich, w obecności grupy i nauczyciela, pracę własnego autorstwa, skądinąd zawierającą wtręty autobiograficzne, odczytuje Marcus (Leo Fitzpatrick), młody mężczyzna z głębokim porażeniem mózgowym [ang. *cerebral palsy*]:

Gdy ją zobaczył, zrozumiał, że może chodzić jak normalny człowiek. Nogi przestały się skręcać. Ramiona przestały drżeć. Nie był już dziwadłem. Dzięki niej zapomniał o swojej ułomności. Koniec z porażeniem mózgowym. Od tego momentu ten termin oznaczał Osobę [ang. *from now on, C.P. stood for cerebral person*].

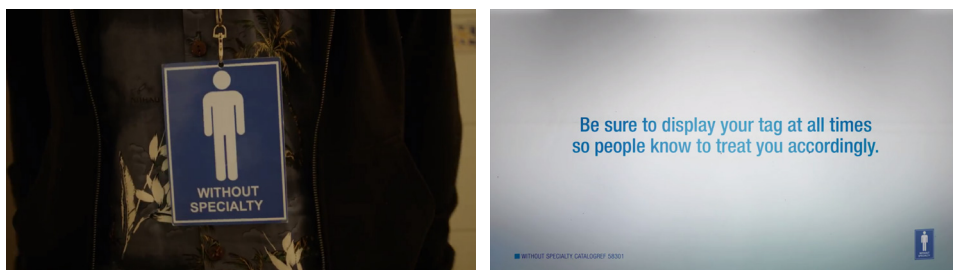
Na deklamację Marcusa uczestnicy kursu reagują zakłopotaniem oraz kilkoma pozytywnie wzmacniającymi, choć nieszczerymi komentarzami. W końcu – nie potrafiąc sformułować konstruktywnej uwagi – wyliczają nazwiska pisarzy z niepełnosprawnościami: „Flannery O’Connor cierpiała na stwardnienie rozsiane”, „No, i Borges. Był niewidomy”, „Updike miał łuszczycę”. Ostatecznie, nie zważając na podwójne standardy, które tak wnikliwie, a zarazem zabawnie obnaża film, głos zabiorą prowadzący zajęcia (Robert Wisdom) i jego pupilka (Aleksa Palladino). Nowelę bohatera skrytykują jako „szlampową i nieźnośnie nadętą”, obfitującą w „redundantne epitety” i „wyeksploatowane banały nadające całości cech groteski”, jak gdyby podmiotowa instancja opowiadająca w dziele Solondza chciała, słowami postaci w diegizie, podsumować sposoby budowania sensów oraz kody estetyczne obecne w wielu sentymentalnych utworach interesujących mnie w rozdziale VII.

Jeremy the Dud

Konceptualne dzieło Chamleya, całkowicie odwraca pola znaczeniowe powiązane z fizyczną różnicą. W rzeczywistości wykreowanej przez Australijczyka deprecjonującym piętnem obarczona jest jednostka o ciele prawidłowym, „nieszczególna” (ang. *without speciality*), natomiast status

¹⁵ Andrzej Pitrus, *Porzucone znaczenia. Autorzy amerykańskiego kina niezależnego przełomu wieków*, Kraków: Wydawnictwo Rabid 2010, s. 205.

uprzywilejowanych normalsów mają osoby „wyjątkowe”: pozbawione kończyn, lilipuci, ludzie z zespołem Downa czy porażeniem mózgowym. Rekwizytami dodatkowo odróżniającymi normalsów od napiętnowanych są identyfikatory noszone na szyi przez tych ostatnich („Pamiętaj o dokładnym wyeksponowaniu plakietki, tak aby ludzie wiedzieli, że powinni traktować cię w sposób odpowiedni” – brzmi komunikat zawarty w jednej z ekstrakadrycznych plansz filmu, imitujących styl krótkich form instruktażowych).



Fot. 46–47. *Jeremy the Dud* (2018, reż. Ryan Chamley)

Nowy rodzaj piętna

Protagonistą, tytułowym „tępakiem” (ang. *dud*), jest młody mężczyzna poszukujący pracy. Pomocy Jeremy (Nicholas Boshier) szuka u dalekiej rodziny. Jednak funkcja jednostek „nieszczególnych” w społeczeństwie zostaje zredukowana do wykonywania nieskomplikowanych i mało rozwijających zajęć: obsługi wózków inwalidzkich lub asystowania „szczególnym” podczas korzystania z toalety. Przede wszystkim „niewyjątkowi odmieńcy” regularnie spotykają się z zachowaniami dyskryminującymi. W sytuacjach interpersonalnych niektórzy normalsi odwracają od Jeremy’ego wzrok, inni kierują do niego – niczym do dziecka – nieskomplikowane pytania i komunikaty, a są też tacy, w których kontakt z „tępakiem” wywołuje agresję. Instancja opowiadająca – w wyrafinowany sposób, aczkolwiek zaangażowanym tonem – poddaje krytyce mechanizmy społeczeństwa, jak mogliby napisać Barnes i Mercer, „upośledzającego”¹⁶, „kolonizującego”¹⁷ życie osób z niepełnosprawnościami w perspektywie zarówno relacji interpersonalnych, jak i ograniczeń instytucjonalnych. Można innymi słowami mówić o projekcie Chamleya jako o przykładzie wysublimowanej dyskursywności: poprzez przedstawienie protekcyjnych zachowań skierowanych w stronę jednostki uchodzącej w porządku zewnątrztekstowym za całkowicie normatywną film wydobywa nonsens dyskryminujących postaw wpisanych w system produkcji i relacji władzy.

¹⁶ Zob. Colin Barnes, Geof Mercer, *Niepełnosprawność*, tłum. P. Morawski, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2008, s. 28–53.

¹⁷ Zob. tamże, s. 53.

Jeremy the Dud w intrygujący sposób ujawnia również swój związek z modelem sentymentalno-afirmatywnym. Ekranowa konstrukcja postaci – normalne (z punktu widzenia pozafilmowej klasyfikacji) ciało piętnowanego bohatera – jest tutaj przewrotną, dosłowną i poniekąd zwrotną ilustracją postulatów zawartych w dziełach analizowanych przeze mnie w rozdziale VII, takich jak *Maska* czy *Cyrk motyli*. „Dziwoląg” nazywany krzywdzącymi stereotypami jest w utworze Chamleya przecież osobą „taką jak wszystkie inne”, o czym eksplicytnie – na poziomie konceptualnej nadbudowy filmu – przypomina zupełnie prawidłowa strona fizyczna odgrywającego go aktora. Jest również Jeremy, zupełnie jak Rocky i Will, jednostką funkcjonującą w systemie opowiadania jako protagonista, w którego losy widz powinien się – sięgnę ponownie po koncepcję Murraya Smitha¹⁸ – zaangażować. Użyty w ekspozycji komentarz ponadkadrowy obejmujący przemyślenia bohatera na temat swojego miejsca w społeczeństwie udostępnia nam stany wewnętrzne jednostki (współodczuwanie)¹⁹. Z kolei liczne wypowiedzi „szczególnych” infantylizujących bezsilnego Jeremy’ego lub napastliwe zachowania skierowane w jego stronę podkreślają podział na opresyjną grupę dominującą i odrzuconych Innych, a takie kontrastowe uposażanie jakościowe postaci byłoby w bardziej konwencjonalnym filmie składnikiem kształtującym postawy sympatii oraz antypatii widza (nastawienie)²⁰. Naturalnie w przypadku utworu, którego znaczeniotwórczość zasadza się przede wszystkim na odniesieniach do porządku zewnątrztekstowego, uniwersum diegetyczne zostaje poddane hiperbolizacji opartej na zakwestionowaniu silnie zinternalizowanych kulturowo pojęć normy i odstępstwa, a dominantami są nieprzezroczystość przedstawienia, a także jego dyskursywność, o strukturach omówionych przez Smitha powinno się jednak pisać ostrożnie, a w zasadzie należy wziąć je w cudzysłów.

Związek z popularnymi sposobami portretowania „kłopotliwych” ciał, a zarazem deziluzyjność omawianego tekstu wydobywa przede wszystkim chwyt wykorzystany w finale utworu. Podobnie jak w *Filmowym zawrocie głowy outsider/„odmieniec”* kontestuje w końcu uprzedmiotowiające zachowania normalsów. Bezradny Jeremy wygłasza perorę:

Dlaczego nie mógłbym wykonywać normalnej pracy? I dlaczego zakładacie, że wiecie, co jest dla mnie najlepsze, w ogóle mnie nie znając? Widzicie tylko znak wiszący na mojej szyi. Moje ambicje wykraczają poza podcieranie tyłków... i jedzenie lodów.

¹⁸ Zob. Murray Smith, *Zaangażowanie widza w postać*, tłum. J. Mach, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Kraków: Wydawnictwo Baran i Szczyński 1999.

¹⁹ Zob. tamże, s. 220–221.

²⁰ Zob. tamże, s. 221–222.

Słowom bohatera towarzyszy sentymentalna kompozycja w niediegetycznej warstwie audialnej – środek wyrazowy dobrze znany z *Potężnego i szlachetnego*, *Zagadki Powdery* czy *Mojego wspaniałego życia*. Widz filmu Chamleya nie powinien mieć jednak wątpliwości dotyczących odczytania intencji opowiadacza. Ckliwa muzyka ilustracyjna jest tutaj wykorzystana dalece ironicznie i pastiszowo – potwierdza to gwałtowne zawieszenie niediegetycznego dźwięku, wyraźnie podkreślone odgłosem igły gramofonowej zsuwającej się z płyty. To symptom podmiotowej samoświadomości realizacji Australijczyka. Omówiony zabieg stanowi tyleż komentarz na temat popularnych strategii, ich językowych mechanizmów zarządzających emocjami publiczności oraz samych romantycznych wizerunków postaci odstających od normy (zwrotność), ile uwypuklenie śladów obecności figury zapośredniczającej obrazy, nieprzezroczyste przedstawienie problematyzujące same siebie, kierujące uwagę odbiorcy na swobodę instancji narracyjnej, której akt wypowiedzi pełni w tekście funkcję uprzywilejowaną względem pretekstowej, umownej fabuły (samozwrotność).

Być może *Jeremy the Dud* symbolicznie sięga tutaj do sposobów budowania relacji z widzem typowych dla kina atrakcji. W obu przypadkach ekranowe zdarzenia i postacie odgrywają rolę zupełnie drugorzędną, natomiast prymat wiedzie podmiotowość wypowiedzi filmowej, manifestowana odpowiednio: samoświadomym wywodem (zwrotnym dialogiem z konwencjonalną reprezentacją oczywistej odmienności i samozwrotnym zwróceniem uwagi odbiorcy na samą formę tegoż wywodu) oraz demonstracją obrazów wywołujących zdumienie publiczności. Kłys, powołując się na konstatacje Marka Hendrykowskiego, zwraca zresztą uwagę na pierwiastek podmiotowości obecny w migawkach braci Lumière²¹ i pracach Mélièsa²² kierujących „uwagę odbiorcy nie ku temu, co przedstawione, ale ku instancji nadawczej i sytuacji wypowiedzania”²³. Podobnie jak w powstałych w ramach praktyk kina atrakcji utworach o „niezwykłych” ciałach (*The Fake Beggar* czy *Kobelkowie*), zasadami całkowicie organizującymi film Chamleya jest przecież świadomość udziału widza w pokazie i odpowiednie kontrolowanie jego spojrzenia.

Rzeczywistość *Jeremy’ego the Dud* koresponduje także z przywoływaną już kilkakrotnie propozycją *dismodernism* Lennarda J. Davisa, traktującą o nowoczesnej podmiotowości – ograniczonej, niesamodzielnej i w jakiś

²¹ T. Kłys, dz. cyt., s. 203–204. Zob. także: Marek Hendrykowski, *O podmiotowym charakterze wypowiedzi filmowej*, [w:] *Studia z poetyki historycznej filmu*, red. A. Helman, T. Lubelski, Katowice: Uniwersytet Śląski 1983, s. 25–33. Marek Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza 1998.

²² Zob. T. Kłys, dz. cyt., s. 204.

²³ Tamże, s. 203–204.

sposób „upośledzonej”. Koncepcja Amerykanina jest filozoficzno-socjologiczną prowokacją podkreślającą istotę różnicy w kulturze Zachodu. Podczas seminarium *Disability & Poverty* (Poznań, 15 października 2019 r.), dokonując rewizji rzeczowej teorii, stwierdził on, że w myśl tej idei niepełnosprawność ma stać się czymś nie tylko powszechnym, ale i pożądanym, atrakcyjnym lub – by posłużyć się określeniem samego Davisa – *cool*. W perspektywie przywołanych uwag przewrotny obraz świata w utworze Chamleya, dokonującym przewartościowania tradycyjnej, sentymentalnej historii „odmieńca” walczącego o akceptację w świecie stygmatyzujących normalsów, można zapewne potraktować jako fikcjonalny przypis do równie śmiałych rozważań Davisa.

Uwięzieni

Aaron Schimberg, młody reżyser z Nowego Jorku, twórczość filmową ufundował częściowo na odniesieniach do kodów przynależnych dawnym poetykom kina oraz konkretnych realizacji z lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Interesują go utwory podejmujące tematykę grup marginalizowanych w kulturze amerykańskiej. Jego *Uwięzieni* wchodzi w dialog z filmem z 1952 r. o tym samym tytule w reżyserii Harry’ego L. Frasera, traktującym o bliźniaczkach syjamskich występujących na wodewilowej scenie. W nieskomplikowanej fabularnie filmie z udziałem sióstr Hilton, znanych z *Dziwolągów* Browninga, widz rozpoznaje zarówno elementy tekstu reprodukujące dyskursy wskazujące na widoczną różnicę fizyczną jako na symptom demonicznego wnętrza, jak i egzotyzujące spojrzenie instancji narracyjnej, dystrybuującej „pokazy osobliwości” na użytek widza filmowego, ale do złudzenia przypominającego bywalca jarmarcznych *freak shows*. *Uwięzieni* Schimberga także opierają się na demonstracji „niezwykłych” ciał, jednakże w ramach zupełnie innej wrażliwości.

Film otwiera cytatem z eseju Pauline Kael poświęconego *Bonnie i Clyde’owi* (*Bonnie and Clyde*, 1967, Arthur Penn):

Aktorzy i aktorki są zwykle atrakcyjniejsi od zwykłych ludzi. Dlaczego by nie? Dlaczego mielibyśmy nie podziwiać ich urody? Uroda jest ważnym atutem aktorów i aktorek. Daje im większe możliwości wyrażenia się. Im są atrakcyjniejsi, tym więcej ról mogą zagrać. Atrakcyjni aktorzy i aktorki mają ogromną przewagę, bo uwielbiamy na nich patrzeć²⁴.

²⁴ Pauline Kael, *Bonnie and Clyde*, „New Yorker” 1967, przedruk: <https://www.newyorker.com/magazine/1967/10/21/bonnie-and-clyde> [dostęp: 30.01.2020]. Posługuję się tłumaczeniem autorstwa Olgi Dowgird zrealizowanym na zlecenie HBO.

Przywołany paratekst antycypuje kinofilską naturę filmu, a zarazem jego polemiczny stosunek wobec wzmiankowanych uwag amerykańskiej krytyczki. Utwór Schimberga zdaje się przekonywać, że przyjemność wzrozkową widza wywołuje nie tylko ciało idealne, ale także zjawiska niemieszczące się w oficjalnym obszarze wizualnym: fizyczny defekt i „oczywista odmienność”.

Fabula przybliży proces powstawania niskobudżetowego horroru, stylistycznie zbliżonego do wspomnianych *Dziwolągów*, realizowanego na terenie zamkniętego szpitala. Ekipie przewodzi charyzmatyczny, niemiecki reżyser – połączenie Browninga i Rainera Wernera Fassbindera²⁵. Na planie filmowym niebawem ma pojawić się grupa naturszczyków o niezwykłych ciałach i fizjonomiach, którzy odegrają role pacjentów. Przybycie „odmieńców” na plan filmowy zostaje poprzedzone partiami ujawniającymi osadzenie tekstu w teoriach z obszaru *disability studies*. W jednej ze scen udzielająca wywiadu aktorka zapytana o odważne wybory obsadowe i odgrywanie osoby niewidomej konstatuje: „To specyfika zawodu. Gra to gra. Spójrzmy na Orsona Wellesa – był biały, ale zagrał czarnego Otella. Daniel Day-Lewis, niezwykle utalentowany aktor, zagrał beznadziejnego kalekę, a innym razem – wielkiego prezydenta Ameryki”. W świetle przytoczonego fragmentu pierwszy akt utworu Schimberga mógłby wręcz stanowić fabularny przypis do koncepcji *disability drag* Siebersa. Badacz przekonuje, że niepełnosprawność pozostaje w kulturze kategorią podlegającą regułom performansu. Odgrywanie może dotyczyć zarówno przestrzeni publicznej i interakcji społecznej (za przykład niech posłuży funkcjonowanie osób niesłyszących korzystających z aparatów słuchowych w kolorach nie „neutralnych”, cielistych, ale jaskrawych, podkreślających odrębność jednostki lub po prostu mających ułatwiać komunikację²⁶), jak i problemu reprezentacji w popkulturze. W tym drugim kontekście najczęściej zwykło się dyskutować o spektakularnych kreacjach aktorskich, opartych na metodycznych metamorfozach ciała czy skomplikowanych charakteryzacjach. Należy zaznaczyć, że badacze zajmujący się obecnością niepełnosprawności w mediach odczytują tego typu kreacje jako ekwiwalent „etnicznych maskarad”, w szczególności praktyki zwanej *black face* (polegającej na wcielaniu się przez aktorów białych, odpowiednio ucharakteryzowanych ciemną pomadą, w stereotypowo przedstawionych, czarnych bohaterów), właściwej między innymi scenicznymi *minstrel shows*.

²⁵ Zob. Aaron Schimberg, *From Freaks to Fassbinder: Six Films that Shaped my Feature Chained for Life*, „BFI” 2019 <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/lff-62-chained-life-aaron-schimberg> [dostęp: 30.01.2020].

²⁶ Magdalena Zdrodowska, *W kostiumie niepełnosprawności*, „Fragile. Pismo kulturalne” 2017, nr 1 (35), s. 76.

Problematyzowanie reprezentacji inności w *Uwięzionych* zasadza się na relacji pomiędzy dwiema ekspozycjami „potwora”, centralnej figury opowiadania: bezpośrednią (przedstawiającą Rosenthala, aktora pojawiającego się na planie filmowym) oraz zapośredniczoną (będącą już częścią realizowanego w diegezie horroru). W ramach tej pierwszej bohater (Adam Pearson) nie stanowi natarczywej odmienności zaspakajającej ciekawość widza: mężczyzna przedstawiony w planie pełnym pośród kilkunastoosobowej grupy członków ekipy i innych „ludzkich kuriozów”, oprowadzany przez asystenta reżysera po przestrzeni szpitala, kilkakrotnie odwraca się od spojrzenia kamery lub pozostaje zasłonięty elementami *mise-en-scène*. Fascynacja odmiennością jest natomiast osią prezentacji gatunkowej, wystylizowanej na formę klasycznego horroru. Tym razem Rosenthal, odgrywający pacjenta szpitala i przedmiot badań szalonego eugenika, gwałtownie wyłania się z cienia, wywołując przerażenie tak widza-normalsa, jak i Fridy, bohaterki realizowanego filmu, która – po odzyskaniu wzroku – po raz pierwszy ma ujrzeć monstrum. Podczas filmowania kolejnych dubli skonfundowany Rosenthal pyta reżysera: „Dlaczego właściwie wychodzę z cienia?”, by w odpowiedzi usłyszeć: „Tak przedstawiamy twoją postać widzom, którzy zapłacili za bilet. Do tej pory pozostałeś w cieniu. Twoja twarz i tożsamość były tajemnicą. Wydaje się to nienaturalne, ale to stylizacja. Dla maksymalnego efektu”.



Fot. 48–49. *Uwięzieni* (2018, reż. Aaron Schimberg)

Dwie ekspozycje „monstrum”: bezpośrednia (neutralna) kontra zapośredniczona (gatunkowa)

Przywołana powyżej partia *Uwięzionych* czytelnie akcentuje różnicę pomiędzy perspektywą widza zewnątrztekstowego a spojrzeniem diegetycznym – konstruowanym przez spadkobiercę Browninga. Ten rozdźwięk pomiędzy spojrzeniem neutralizującym a uprzedmiotawiającym jest zresztą jednym z lejtymotywów filmu. W pewnym momencie tego meta-opowiadania po kamerę sięgają odizolowane od reszty ekipy „dziwolągi”. Swój film realizują nocami, po partyzancku, całkowicie wykraczając poza konwencjonalne metody portretowania „oczywistej odmienności”.

Świadectwem wysublimowania komunikatu płynącego z dzieła Schimberga jest zapewne fakt, iż granica pomiędzy rzeczywistością planu filmowego a światem realizowanego horroru pozostaje łatwo dostrzegalna (decydują o tym wybory inscenizacyjne Niemca, przejawione środki aktorskie, sztafeta dialogi). W przypadku artystycznych działań niezwykłych naturszczyków jest inaczej: dopiero ktoś krzyczący zza kadru „cięcie” informuje widza, że kunsztownie rozpisana scena, którą właśnie śledził, jest częścią scenariusza autorstwa outsiderów i zaledwie kolejnym poziomem fikcji w świecie przedstawionym. Chociaż dwa światy zapośredniczonej fikcji (retro horroru stylizowanego na twórczość Browninga oraz niezależnego dzieła „freaków”) funkcjonują w *Uwięzionych* obok siebie, instancja narracyjna zdaje się opowiadać za tym drugim: wyzwalamym i odzeganym się od instrumentalnego wykorzystania „anormalnego” ciała.

Podsumowanie

Sposoby budowania sensów oraz relacji międzytekstowych mają w interesujących mnie tutaj filmach charakter szczególny. Istotą reprezentacji obecnych w utworach w reżyserii DiCilla, Solondza, Schimberga oraz Chamleya²⁷ – usytuowanych w opozycji wobec długiej tradycji portretowania oczywistej odmienności w kinie – jest zwrócenie uwagi widza na parametry „obezwładniających” (jak nazywa je Barnes²⁸) wizerunków, nawet tych romantycznych i opartych na pozytywnej interpretacji inności.

Davis przekonuje, że naruszenie norm definiujących społeczno-kulturowe znaczenie niepełnosprawności może okazać się możliwe poprzez inicjowanie przemian na obszarach reprezentacji inności. Badacz zdecydowanie postuluje podejścia neutralne i pozbawione emocji²⁹. W przywołanych filmach odmiennosc, jakkolwiek silnie znacząca, zostaje wykorzystana w sposób wywrotowy. Konstruowanie fabuł oraz bohaterów w trybach autotematycznym oraz zwrotnym i samozwrotnym poszerza spektrum obrazów inności, a jednocześnie problematyzuje

²⁷ Analizowane szczegółowo realizacje wydają się najbardziej reprezentatywne dla omawianej w niniejszej części strategii. Niemniej podobne chwytły – między innymi zajmujące związki autotematyzmu filmowego z rozwiązaniami zwrotnymi (komentarzami na temat audiowizualnych przedstawień oczywistej różnicy ciała bądź chorób umysłowych) – dostrzegam także w realizacjach: *Jaja w tropikach* (*Tropic Thunder*, 2008, reż. Ben Stiller) czy *Moja kolacja z Hervé* (*My Dinner with Hervé*, 2018, reż. Sacha Gervasi).

²⁸ Zob. C. Barnes, dz. cyt.

²⁹ Lennard J. Davis, *Odkrywanie niepełnosprawności*, rozm. przepr. Klaudia Muca, „Fragile. Pismo kulturalne” 2017, nr 1 (35), s. 72.

szerokie zjawisko „niepełnosprawniających” wizerunków. Analizowane przeze mnie meta-utwory obnażają filmową iluzję, jak również tematyzują sztafpowe poetyki i towarzyszące im rozwiązania tekstualne. W *Filmowym zawrocie głowy*, *Opowiadaniu*, *Uwięzionych* i *Jeremym the Dud* przedmiotami refleksji są wzorce opowiadania, a także kody stylistyczne reprodukujące ableistyczne uprzedzenia, osławające budzącą lęk kategorię inności lub pobudzające ciekawość wobec widocznej odmienności. Przedmiotem krytyki stają się silnie utrwalone w kulturze audiowizualnej formuły narracyjne, wizerunki bohaterów oraz konkretne teksty, które – jako część dominującego dyskursu – prawdopodobnie sprzyjają symbolicznemu sytuowaniu osób z niepełnosprawnościami po „gorszej” stronie podziału społecznego.

Zakończenie

W przyjęte przeze mnie podejście klasyfikujące wpisana jest pułapka niekompletności. Z jednej strony za egzemplifikacje poszczególnych z zaproponowanych strategii opowiadania mogłyby posłużyć utwory przeze mnie pominięte. Z drugiej – nie są przecież wizerunki „anormalnego” ciała, zwłaszcza w kinie najnowszym, ograniczone do katartycznych i sentymentalnych ujęć, minimalistycznych demitologizacji romantycznych wizji niepełnosprawności, wywrotowych *freak shows* czy radykalnie samoświadomych metatekstów. Zresztą, na pewnym etapie przygotowywania rozprawy największej pożytki intelektualnej i wyzwań hermeneutycznych dostarczały mi filmy trudne do jednoznacznego sklasyfikowania i nazwania. Warto w tym miejscu poświęcić uwagę kilku z nich.

O możliwości współistnienia w jednym dziele właściwości strategii sentymentalno-afirmatywnej oraz voyeurystycznej świadczą między innymi *Zatańcz ze mną* (*Dance Me to My Song*, 1998, reż. Rolf de Heer) oraz *Sesje* (*The Sessions*, 2012, reż. Ben Lewin). Rysy charakterologiczne postaci – uzależnionej od wózka i syntezy mowy Julii (Heather Rose) oraz sparaliżowanego wskutek powikłań po polio Marka (John Hawkes) – wyznacza potrzeba bliskości fizycznej z drugą osobą. Eksplorując powiązania seksualności i niepełnosprawności, filmy te, z jednej strony, posługują się melodramatyczną stylistyką i dość stanowczo organizują postawy sympatii i antypatii widza wobec poszczególnych bohaterów, z drugiej – uderzająca jest w nich jednak dosłowność opisu intymności. Konwencjonalność języka zostaje zatem zintegrowana z obrazami problematyzującymi normy związane z reprezentacją „wadliwego” ciała.

W podobny sposób chłodną obserwację z uproszczeniami na poziomie konstrukcji „typów ludzkich”, usemantycznieniem „defektu” i ogniskowaniem sentymentalnego opowiadania wokół podmiotowości outsidera łączą najnowsze filmy polskie: *Chce się żyć* (2013, reż. Maciej Pieprzyca), *Mój biegun* (2013, reż. Marcin Głowacki) oraz *Twarz* (2018, reż. Małgorzata Szumowska).

Szczególnie interesująco wymykającym się mojej typologii, a zarazem spełnionym artystycznie przedstawieniem uszkodzonego ciała pozostaje *Motyl i skafander* (*Le Scaphandre et le papillon*, 2007). Dzieło Juliana

Schnabela, przybliżając codzienność dziennikarza (Mathieu Amalric) cierpiącego na zespół zamknięcia po udarze mózgu, oferuje widzowi niezwykłą głębię poinformowania. Narracja skrajnie subiektywna opiera się tutaj na wprowadzonym do ponadkadrowej warstwy dźwiękowej monologu wewnętrznym oraz zakomponowaniu zdecydowanej większości ujęć zgodnie z techniką *point-of-view*. Dysponentem spojrzenia nie jest więc voyeur naruszający granice prywatności bohatera czy jakiś implikowany konwencją „cyrkowy impresario” zarządzający ekranową obecnością „odmieńca”, ale sama postać, której sposób percepcji świata przejmuje odbiorcę. Taka struktura narracyjna nie tyle nawet sprzyja omówionemu przez Murraya Smitha współodczuwaniu, co wręcz bliskość względem postaci widzowi narzuca. W przeciwieństwie jednak do realizacji sentymentalno-afirmatywnych, których jedną z podstawowych technik budowania sensów i kontrolowania postawy widza jest przypisanie jednostce „wadliwej fizycznie” cech „superkaleki”, unieruchomiony protagonista *Motyla i skafandra* nie jawi się jako osoba nieskazitelna. Jakościowe uposażenie bohatera pozostaje niejednoznaczne wobec wyodrębnionych przez Barnes’a stereotypów, podobnie jak nieoczywisty jest język całego utworu w świetle filmowych konwencji portretowania „anormalnego” ciała.

Subiektywność przekazu wykorzystuje także węgierskie *Z czystym sercem* (Tiszta szívvel, 2016, reż. Attila Till). W filmie sięgającym do wizerunków utrwalanych między innymi przez realizacje Toda Browninga i kreacje Lona Chaneya dochodzi do narracyjnego kłamstwa, a zasadnicza akcja filmu okazuje się jedynie obrazem mentalnym nastolatka z niepełnosprawnością, pod ręką którego – na oczach widza – powstaje komiks o „niesamowitej trójce”.

Zajmujący trend obecny jest w najnowszej kinematografii szwedzkiej, która – filmami takimi jak *Olbrzym* (Jätten, 2016, reż. Johannes Nyholm) i *Granica* (Gräns, 2018, reż. Ali Abbasi) – zjawisko widocznego piętna osadza w ikonografii wyprowadzonej z mitologii nordyckiej.

Rzadko w podobnych opracowaniach przywołuje się amerykańskie filmy realizowane w latach dziewięćdziesiątych i na początku XXI w., posługujące się kategorią monstrualnej różnicy ciała: *Wiklinowy koszyk 3* (Basket Case 3: The Progeny, 1991, reż. Frank Henenlotter), *Ciemną stronę* (The Dark Backward, 1991, reż. Adam Rifkin), *Wszystko, tylko nie buty* (Freaked, 1993, reż. Tom Stern, Alex Winter) czy *Balonowego chłopaka* (Bubble Boy, 2001, reż. Blair Hayes). Wymienione realizacje łączą przede wszystkim groteskowe połączenia elementów grozy z kreskówkowym humorem, teledyskowy nadmiar, niezwykle plastyczne konstrukcje fizycznych „defektów” na poziomie profilmowym, a także tematyzowanie statusu „dziwoląga” (w dwóch ostatnich występują nawet wątki związane z jarmarcznymi *side shows*) oraz sugerowanie kulturowych

związków pomiędzy dawnymi pokazami „ludzkich kuriozów” a ryzyką oferowaną przez współczesną telewizję.

Ponadto, ramy czasowe zaproponowane przeze mnie w częściach poświęconych diachronicznemu omówieniu dawnych konwencji portretowania ułomności w kinie należy potraktować jako umowne. Utwory wykorzystujące „nieprawidłowe” ciało w charakterze zadziwiającego lub zabawnego kuriozum, wydobywające za pomocą defektu fizycznego moralne zepsucie łotra oraz te funkcjonujące jako apoteozy rannych żołnierzy powstawały w końcu nie tylko w okresach wskazanych przeze mnie w rozdziałach III, IV i V. Za przykłady przyjmijmy odpowiednio: *Terror of Tiny Town* (1938), *Chained for Life* (1952) czy *Siłę i honor* (*Men of Honor*, 2000, reż. George Tillman Jr.).

Wskazanie tendencji dominujących w poszczególnych okresach kina było jednakże konieczne w perspektywie badania tekstów współczesnych. W wielu z nich sensy czy konstrukcje postaci zasadzają się przecież na odniesieniach do kodów już wcześniej wypracowanych. Mówiąc o rekontekstualizacji i zawłaszczeniu czysto uprzedmiotawiających konwencji na użytek wypowiedzi humanitarnej, należy wyliczyć między innymi *Człowieka słonia*, *Maszkę*, *Cyrk motyli* oraz *Człowieka bez twarzy*. Z kolei naturalna kontynuacja utrwalonej w okresie II wojny światowej formuły apoteozy ułomności obecna jest w realizacjach pokroju *Zagadki Powdery*, *Sztuki latania*, *Ze wszystkich sił* czy *Mojego wspaniałego życia* (utworach – warto podkreślić – powstających na różnych szerokościach geograficznych). Ponadto, zauważalny jest wyraźnie rosnący poziom refleksywności tekstów powstających w ostatnich trzech dekadach. Manifestuje się ona poprzez otwieranie granic dzieła, zwrotność wypowiedzi stanowiących komentarze – mniej lub bardziej dosłowne – na temat tego, jak kinematografia zapośrednicza zjawisko fizycznej ułomności. W niniejszej pracy próbowałem zatem scharakteryzować tyle strategii narracyjnych – zarówno dominującą, jak i niszową – obecne we współczesnym filmie fikcji, ile procesy wymiany zachodzące między nimi, a także źródła tych trybów opowiadania, sięgające niekiedy samych początków ruchomych obrazów.

Wyróżnione strategie opowiadania chciałem ponadto osadzić w szerszej perspektywie kanonicznych teorii naznaczania społecznego, koncepcji ofiarniczych, współczesnych refleksji dotyczących modeli upośledzenia (pomogły mi one w doprecyzowaniu pojęcia ciała „anormalnego”, a zarazem zachęciły do tropienia ich śladów w strukturach tekstualnych), a w szczególności – rozwijanego od przeszło dwóch dekad nurtu studiów nad niepełnosprawnością poświęconego namysłowi nad kulturą audiowizualną.

Co najważniejsze, kategorie zaczerpnięte z tego ostatniego obszaru próbowałem niejako rozwinać, badając nie tylko rejestr czysto fabularny/treściowy (jak zwykli czynić przedstawicielki i przedstawiciele *disability*

studies), ale także wizualny język filmu jako komponent tekstu o niezwykle silnym potencjale znaczeniowym. Najistotniejsze wnioski płynące z dokonanych analiz ująłbym w kilku punktach.

Po pierwsze, podejście sentymentalno-afirmatywne (nawet w swym najbardziej agresywnym wariacie) można bez trudu rozpoznać w najnowszym repertuarze (*vide: Cudowny chłopak, Zanim się pojawiłeś*). Jakkolwiek w ramach samego medium lejtmotyw „inspirującego/uświęconego niepełnosprawnego” oraz melodramatyczna poetyka poddawane są coraz śmielszej, a zarazem zajmującej poznawczo krytyce – czy to w formie wyrosłych z awangardowych idei filmów niezależnych, czy to wyrafinowanych metatekstów.

Po drugie, poszerzenie optyki badań nad audiowizualnymi reprezentacjami upośledzeń o narzędzia filmoznawcze pozwoliło na wydobywanie korelacji kategorii „kłopotliwego” ciała i struktury tekstu, sposobów kontrolowania spojrzenia widza na fizyczny defekt przez instancje opowiadające, a także czysto narracyjnych mechanizmów determinujących stosunek odbiorcy wobec postaci „anormalnych”.

Po trzecie, na obszarze kina współczesnego, sto lat po powstaniu *The Fake Beggar* i *Kobietkowa*, anomalia ciała pozostaje jakością „wydajną estetycznie”, wokół której demonstratorzy obrazów organizują filmowe spektakle. W niektórych przypadkach są owe pokazy atrakcji zupełnie samoświadome i ostentacyjne, w innych – implikowane formą z pozoru przezroczystą, aczkolwiek pozostającą pod wpływem dyktatu wizualności.

Zapewne każda klasyfikacja wskazująca na tendencje w sztukach audiowizualnych musi pozostać niejako pół kroku za samą praktyką artystyczną. W przypadku refleksji nad tekstami traktującymi o fizycznym wymiarze człowieka owo ograniczenie jest szczególne, bowiem cielesność – nie tylko ta „nieprawidłowa” – jest dla współczesnej kultury problemem niezwykle istotnym.

Bibliografia

- Adams R., *Sideshow U.S.A. Freaks and the American Cultural Imagination*, Chicago: University of Chicago Press 2001.
- Armstrong D., *Political Anatomy of the Body. Medical Knowledge in Britain in the Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press 1983.
- Aubert G., *Normal and Pathological Gait as Inspiration for the Artist*, [w:] *Neurology of the Arts. Painting, Music, Literature*, ed. F.C. Rose, London: Imperial College Press 2004.
- Augustyn, *Wyznania św. Augustyna*, tłum. M. Bohusz-Szyszko, Wilno: Nakł. księgarni Józefa Zawadzkiego 1912.
- Barker C., *Studia Kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2005.
- Barker M.J., *The Lord of the Rings and 'Identification'. A Critical Encounter*, „European Journal of Communication” 2005, vol. 20, no 3.
- Barnes C., *Disabling Imagery and the Media. An Exploration of the Principles for Media Representations of Disabled People*, Halifax: Rayburn Publishing 1992.
- Barnes C., Mercer G., *Niepełnosprawność*, tłum. P. Morawski, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2008.
- Bassler S., „But You Don't Look Sick”. *Dismodernism, Disability Studies and Music Therapy on Invisible Illness and the Unstable Body*, „Voices. A World Forum for Music Therapy” 2014, vol. 14, no 3, <https://voices.no/index.php/voices/article/view/2216/1970> [dostęp: 1.05.2018].
- Becker H.S., *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*, New York: Free Press 1963.
- Bergson H., *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa: Wydawnictwo KR 2000.
- Bernasiewicz M., *Teoria kognitywno-behawioralna i interakcjonizm symboliczny w teorii resocjalizacyjnej*, „Resocjalizacja Polska” 2011, nr 2.
- Bieganowska-Skóra A., „And the winner is...”. *Model niepełnosprawności w oscarowych produkcjach*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2017.
- Black R.S., Hayes M.T., *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].
- Bogdan R., Elks M., Knoll J.A., *Picturing Disability. Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric*, New York: Syracuse University Press 2012.
- Boon T., *Films of Fact. A History of Science in Documentary Films and Television*, London: Wallflower Press 2008.
- Bordwell D., *Filmguide to „La Passion de Jeanne D’Arc”*, Bloomington: Indiana University Press 1973.
- Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press 1985.
- Bordwell D., Thompson K., *Film Art. An Introduction. Second Edition*, New York: Alfred A. Knopf 1986.

- Bordwell D., Thompson K., *Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec 2010.
- Buksiński T., *Historia – władza – metoda*, [w:] *Nie pytajcie mnie kim jestem...: Michel Foucault dzisiaj*, red. M. Kwiek, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM 1998.
- Butler J., *Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe*, tłum. E. Majewska, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2008.
- Carroll N., *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. i postowie M. Przyłipiak, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2004.
- Chandler C., *Hello, I Must Be Going – Groucho and His Friends*, New York–London–Toronto–Sydney: Simon & Schuster 2007.
- Church D., *Fantastic Films, Fantastic Bodies. Speculations on the Fantastic and Disability Representation*, „Offscreen.Com” vol. 10, issue 10, https://offscreen.com/view/fantastic_films_fantastic_bodies [dostęp: 28.12.2018].
- Clodfelter M., *Warfare and Armed Conflicts. A Statistical Encyclopedia of Casualty and Other Figures, 1492–2015*, Jefferson: McFarland & Co 2017.
- Cohen J., *Defining Identification. A Theoretical Look at the Identification of Audiences With Media Characters*, „Mass Communication and Society” 2001, vol. 4, no 3.
- Courtine J.-J., *Ciało anormalne. Historia i antropologia kulturowa ułomności*, tłum. K. Belaid, T. Stróżyński, [w:] *Historia ciała. Tom III. Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2014.
- Creswell T., *On the Move. Mobility in the Modern Western World*, New York–London: Routledge 2006.
- Cresswell T., *Mobilities I. Catching up*, „Progress in Human Geography” 2011, t. 35 (4).
- Crowther B., *Superior Film. ‘The Best Years of Our Lives’ Rings the Bell*, „New York Times” 24.11.1946.
- Cybulski A., „Kłopotliwe” ciała w filmach Harmony’ego Korine’a. „Skrawki” i „Julien Donkey-Boy” wobec przedstawień ułomności fizycznej w kinie amerykańskim, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2017, nr 4.
- Cybulski A., *Krystaliczne obrazy Leosa Caraxa. Uwagi o „Chłopak spotyka dziewczynę” i „Złej krwi” w optyce koncepcji obrazu-czasu Gilles’a Deleuze’a*, „Panoptikum” 2014, nr 13.
- Cybulski A., *O nowych sposobach zarządzania fizyczną różnicą na ekranie: autotematyzm i intencja zwrotna wobec reprezentacji „anormalnego” ciała w filmie*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, t. 63, nr 2.
- Davis F., *Deviance Disavowed. The Management of Strained Interaction by the Visibly Handicapped*, „Social Problems” 1961, no 9.
- Davis L.J., *Bending over Backwards. Disability, Dismodernism and Other Difficult Positions*, New York: NY University Press 2002.
- Davis L.J., *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*, London–New York: Verso 1995.
- Davis L.J., *The Need for Disability Studies*, [w:] *Disability Studies Reader*, ed. L.J. Davis, London: Routledge 1997.
- Davis L.J., *Odkrywanie niepełnosprawności*, rozm. przepr. Klaudia Muca, „Fragile. Pismo kulturalne” 2017, nr 1 (35).
- Demby Ł., *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej*, Kraków: Wydawnictwo Rabid 2002.
- Dowse L., Meekosha H., *Distorting Images, Invisible Images. Gender, Disability and the Media*, „Media International Australia” 1997, no 84.
- Dunn K., *Jarmark odmieńców*, tłum. J.J. Malinowski, Warszawa: Gruner+Jahr Polska 2007.

- Dwojnych A., *Zespół Downa i popkultura. Wizerunki osób z niepełnosprawnością intelektualną w serialach*, „Fragile. Pismo kulturalne” 2017, nr 1.
- Dziuban Agata, *Spoleczny obraz starości i postrzeganie własnego ciała w procesie starzenia się. Przegląd piśmiennictwa*, „Gerontologia Polska” 2010, t. 18, nr 3.
- Elliott D., *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.
- Ellis K., *Disabling Diversity. The Social Construction of Disability in 1990s Australian National Cinema*, Saarbrücken: VDM Verlag 2008.
- Elsaesser T., *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, tłum. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68.
- Encyclopedia of Disability*, vol. 1, ed. G.L. Albrecht, Sh.L. Snyder, J. Bickenbach, D.T. Mitchell, W.O. Schalick, Thousand Oaks–London–New Delhi: SAGE Publications 2006.
- Engell L., *Sinn und Industrie: Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt/M–New York–Paris: Campus 1992.
- Finkelstein V., *Attitudes and Disabled People. Issues for Discussion*, New York: World Rehabilitation Fund 1980.
- Finkelstein V., *Disability and the helper/helped relationship. An Historical View*, [w:] *Handicap in a Social World*, ed. A. Brechin, P. Liddiard, J. Swain, Milton Keynes: Hodder and Stoughton 1983.
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1977.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa: Aletheia 1998.
- Foucault M., *Podmiot i władza*, tłum. J. Zychowicz, „Lewą Nogą” 1998, nr 10.
- Foucault M., *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2002.
- Foucault M., *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, ed. C. Gordon, New York: Pantheon Books 1980.
- Fowler C., *Introduction to Part Two (Moments from European Film History)*, [w:] *The European Cinema Reader*, ed. C. Fowler, London–New York: Routledge 2002.
- Gerber D.A., *Heroes and Misfits. The Troubled Social Reintegration of Disabled Veterans in The Best Years of Our Lives*, [w:] *Disabled Veterans in History*, ed. D.A. Gerber, Ann Arbor: University of Michigan Press 2000.
- Gerber D.A., *Introduction. Finding Disabled Veterans in History*, [w:] *Disabled Veterans in History*, ed. D.A. Gerber, Ann Arbor: University of Michigan Press 2000.
- Gerber D.A., *The „Careers” of People Exhibited in Freak Shows: The Problem of Volition and Valorization*, [w:] *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, ed. R. Garland Thomson, New York–London: New York University Press 1996.
- Gill C.J., *Divided Understandings. The Social Experience of Disability*, [w:] *Handbook of Disability Studies*, ed. G.L. Albrecht, K.D. Seelman, M. Bury, London–Thousand Oaks–New Delhi: Sage Publications 2001.
- Girard R., *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1987.
- Gliedman J., Roth W., *The Unexpected Minority. Handicapped Children in America*, New York: Harcourt Brace Jovanovich 1980.
- Goffman E., *Charakterystyka instytucji totalnych*, tłum. Z. Zwoliński, [w:] *Współczesne teorie socjologiczne*, red. A. Jasińska-Kania, L.M. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziolkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar 2006.
- Goffman E., *Instytucje totalne. O pacjentach szpitali psychiatrycznych i mieszkańcach innych instytucji totalnych*, tłum. O. Waśkiewicz, J. Łaszcz, Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 2011.

- Goffman E., *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, wstęp do wydania polskiego J. Tokarska-Bakir, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 2005.
- Gołębiewska M., *Henri Bergson a Karol Irzykowski – inspiracje i paralele*, „Prace Polonistyczne” 2015, seria LXX.
- Grygień J., *Adolfa Queteleta koncepcja człowieka przeciętnego*, „Dialogi Polityczne. Polityka – Filozofia – Społeczeństwo” 2005, nr 5–6.
- Gunning T., *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.
- Gunning T., *The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, „Wide Angle” 1986, no 8 (3–4).
- Gwoździński A., *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli parahistorie obrazu w ruchu*, [w:] *Historia kina. Tom I: Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków: Universitas 2010.
- Hahn H., *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.
- Hall M., *Horrible Heroes: Liberating Alternative Visions of Disability in Horror*, „Disability Studies Quarterly” 2016, vol. 36, no 1, <https://dsq-sds.org/article/view/3258/4205> [dostęp: 1.04.2019].
- Hall S., *The Work of Representation*, [w:] *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, ed. S. Hall, London: Sage Publications 1997.
- Halligan B., *What Was The Neo-Underground and What Wasn't. A First Reconsideration of Harmony Korine*, [w:] *New Punk Cinema*, ed. N. Rombes, Edinburgh: Edinburgh University Press 2005.
- Harnett A., *Escaping the 'Evil Avenger' and the 'Supercrip'. Images of Disability in Popular Television*, „Irish Communications Review” 2000, no 8, s. 22.
- Helman A., *Autotematyzm – „twórcza zdrada” kina*, [w:] *Kino o kinie, czyli o autoświadomości sztuki filmowej*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko, Łódź: Centralny Gabinet Metodyczny Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży 1993.
- Helman A., *Psychoanalityczna teoria filmu*, [w:] *Historia myśli filmowej*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2010.
- Hendrykowski M., *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza 1998.
- Hendrykowski M., *O podmiotowym charakterze wypowiedzi filmowej*, [w:] *Studia z poetyki historycznej filmu*, red. A. Helman, T. Lubelski, Katowice: Uniwersytet Śląski 1983.
- Hunt P., *A Critical Condition*, [w:] *Stigma. The Experience of Disability*, ed. P. Hunt, London: Geoffrey Chapman 1996.
- Illich I., *Disabling Professions*, [w:] *Disabling Professions*, ed. I. Illich i in., London: Marion Boyars 1977.
- Ingleby D., *Mental Health and Social Order*, [w:] *Social Control and the State*, ed. S. Cohen, A. Scull, Oxford: Blackwell 1983.
- Jakubowska M., *Gilles Deleuze (postmodernistyczna filozofia kina)*, [w:] *Historia myśli filmowej*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2010.
- Jakubowska M., *Kryształ czasu. Kino Wojciecha Jerzego Hasa*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2013.
- Jakubowska M., *Patrz! Nie patrz! Ekshibicjonizm, voyeuryzm i kino atrakcji dziś*, [w:] *Kino, film, psychologia*, red. A. Ogonowska, Kraków: Wydawnictwo Edukacyjne 2018.
- Jakubowska M., *Żeglowanie po filmie*, Kraków: Wydawnictwo Rabid 2006.
- Jurga L.I., *Niepełnosprawność – rzeczywistość a mity*, „Dyrektor Szkoły” 2008, nr 2.

- Kael P., *Bonnie and Clyde*, „New Yorker” 1967, <https://www.newyorker.com/magazine/1967/10/21/bonnie-and-clyde> [dostęp: 30.01.2020].
- Karaś M., *Władza, wiedza i dyskurs a niepełnosprawność. Konstruowanie podmiotu „niepełnosprawnego” w kontekście filozofii Michela Foucaulta*, „Przegląd Prawniczy, Ekonomiczny i Społeczny” 2013, nr 2.
- Kashani T., Nocella II A.J., *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. B. Frymer, R. Van Heertum, T. Kashani, A.J. Nocella II, New York: Palgrave Macmillan 2010.
- Kern R., *Kern: Kino transgresji zaczęło się jako żart*, rozm. przepr. J. Majmurek „Krytyka Polityczna”, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/kern-kino-transgresji-zaczelo-sie-jako-zart/> [dostęp: 28.12.2015].
- Kevles D.J., *In the Name of Eugenics. Genetics and the Uses of Human Heredity*, New York: Alfred A. Knopf 1985.
- Kissel L., *Disability Is Us. Remembering, Recovering and Remaking the Image of Disability*, [w:] *Filming Difference. Actors, Directors, Producers, and Writers on Gender, Race, and Sexuality in Film*, ed. D. Bernardi, Austin: University of Texas Press 2009.
- Klejsa K., *Filmowe oblicza kontestacji*, Warszawa: Wydawnictwo TRIO 2008.
- Kłys T., *Bilans korzyści i szkód, czyli o polskiej edycji*, *Film Art: An Introduction*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71–72.
- Kłys T., *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa: Wydawnictwo Semper 1999.
- Kłys T., *Kino: między fabułą a wrażeniem realności*, „Kultura Współczesna” 1995, vol. III, nr 3–4.
- Konarska J., *Bariery aktywności psychospołecznej osób z niepełnosprawnością – mity i rzeczywistość*, „Przegląd Badań Edukacyjnych. Educational Studies Review” 2015, nr 21.
- Kozubek M., *Ciało niedoskonałe? Seksualny aspekt niepełnosprawności fizycznej w kinie współczesnym*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008.
- Kwiatkowska P., *Rytm somatograficzne – Lucyna Winnicka w filmach Jerzego Kawalerowicza*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84.
- Laffay A., *Opowiadanie, świat i kino*, tłum. S. Kowalski, „Pamiętnik Literacki” 1975, nr 2.
- Lamb E.G., *Age and/as Disability. A Call for Conversation*, „Age Culture Humanities” 2015, issue 2.
- Léger M.J., *Drive in Cinema. Essays on Film, Theory and Politics*, Bristol–Chicago: University of Chicago Press 2015.
- Longmore P.K., *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.
- Longmore P.K., *Representations of Disability in Film*, [w:] *Movies in American History*, ed. P.C. DiMare, Santa Barbara: ABC-CLIO 2011.
- Longmore P.K., *Screening Stereotypes. Images of Disabled People in Television and Motion Pictures*, [w:] *Images of the Disabled, Disabling Images*, ed. A. Gartner, T. Joe, New York: Praeger 1987.
- Longmore P.K., *Why I Burned My Book and Other Essays on Disability*, Philadelphia: Temple University Press 2003.
- Lubelski T., *Lumière i Méliès. Fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Historia kina. Tom I: Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków: Universitas 2010.
- Lubelski T., *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków: Rabid 2000.

- Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1984.
- Marzec A., *Obrazowcze ciało. Cieleśność jako miejsce subwersji i oporu*, [w:] *(Nad)użycia ciała w kulturze*, red. T. Rachwał, K. Więckowska, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK 2012.
- McRoy J., Crucianelli G., „I Panic the World”. *Benevolent Exploitation in Tod Browning’s Freaks and Harmony Korine’s Gummo*, „The Journal of Popular Culture” 2009, vol. 42, no 2.
- McRuer R., *As Good as it Gets. Queer Theory and Critical Disability*, „GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies” 2003, no 1–2.
- McRuer R., *Compulsory Able-Bodiedness and Queer/Disabled Existence*, [w:] *Disability Studies. Enabling the Humanities*, ed. S.L. Snyder, B.J. Brueggemann, R. Garland-Thomson, New York: Modern Language Association of America 2002.
- McRuer R., *Crip/kaleczenie*, tłum. D. Ferens, „InterAlia. Pismo poświęcone studiom queer” 2016, nr 11b.
- Metz C., *Pragnienie i jego brak*, tłum. A. Helman, „Film na Świecie” 1989, nr 369.
- Méliès G., *Widzenie kinematograficzne*, tłum. I. Dembowski, „Kultura Filmowa” 1970, nr 12.
- Mironiuk A., *Dziwoląg, superbogater, zwyklak. Filmowe obrazy osób z niepełnosprawnością ruchową w perspektywie pedagogiki kultury popularnej*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe 2020.
- Mitchell D.T., Snyder S.L., *Body Genres. An Anatomy of Disability in Film*, [w:] *The Problem Body. Projecting Disability in Film*, ed. S. Chivers, N. Markotić, Columbus: Ohio State University Press 2010.
- Mitchell D.T., Snyder S.L., *Cultural Locations of Disability*, Chicago–London: University of Chicago Press 2006.
- Mitchell D.T., Snyder S.L., *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2000.
- Monestier M., *Księga wybrzków natury*, tłum. Ł. Pułaski, Łódź: Wydawnictwo Pandora 1991.
- Murphy R., *The Body Silent*, London: Phoenix House 1987.
- Murphy J.J., *Harmony Korine’s Gummo. The Compliment of Getting Stuck with a Fork*, „Film Studies” 2004, no 5.
- Musser C., *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press 1994.
- Nastasi A., *50 Weirdest Movies Ever Made*, „Flavorwire”, <https://www.flavorwire.com/476770/the-50-weirdest-movies-ever-made> [dostęp: 2.06.2017].
- Nelson J.A., *Broken Images. Portrayals of those with Disabilities in American Media*, [w:] *The Disabled, the Media, and the Information Age*, ed. J.A. Nelson, Westport–London: Greenwood Press 1994.
- Nichols B., *Typy filmu dokumentalnego*, tłum. M. Heberle, D. Rode, [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT 2013.
- Niver K.R., *Motion Pictures from the Library of Congress Paper Print Collection 1894–1912*, Berkeley: University of California Press 1967.
- Norden M.F., *Cinema of Isolation. A History of Physical Disability in the Movies*, New Brunswick–New Jersey: Rutgers University Press 1994.
- O’Connor T.A., *Genre-%!\$ing. Harmony Korine’s Cinema of Poetry*, „Wide Screen” 2009, no 1, <https://widescreenjournal.files.wordpress.com/2021/06/genreing-harmony-korines-cinema-of-poetry.pdf> [dostęp: 1.05.2018].
- Oliver M., *The Politics of Disablement*, Basingstoke: Macmillan 1990.
- Ostaszewski J., *Kognitywna teoria filmu*, [w:] *Historia myśli filmowej*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2010.
- Osther K., *Medical Visions. Producing the Patient through Film, Television, and Imaging Technologies*, Oxford: Oxford University Press 2013.

- Otto W., *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2012.
- Pabiś-Orzeszyna M., *Kino atrakcji. Historia, krytyka, mapa i kartoteka*, „Kultura Popularna” 2013, nr 3 (37).
- Pacek A., *O piętnie, marginalizacji i lęku – w oparciu o Człowieka słonia Davida Lyncha*, „Maska. Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy” 2014 (varia), http://www.maska.psc.uj.edu.pl/start/-/journal_content/56_INSTANCE_qLdjvuU5ebm9/40768330/63301518 [dostęp: 8.02.2019].
- Pierzchała A., *Śmierć człowieka religijnego*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 21–22.
- Pisarek J., Francuz P., *Poznawcze i emocjonalne zaangażowanie widza w film fabularny w zależności od typu bohatera*, [w:] *Psychologiczne aspekty komunikacji audiowizualnej*, red. P. Francuz, Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL 2007.
- Pitrus A., *Porzucone znaczenia. Autorzy amerykańskiego kina niezależnego przełomu wieków*, Kraków: Wydawnictwo Rabid 2010.
- Pointon A., Davies C., *Framed. Interrogating Disability in the Media*, London: British Film Institute 1997.
- Porter T.M., *The Rise of Statistical Thinking, 1820–1900*, Princeton: Princeton University Press 1986.
- Pritchard E., *Cultural Representations of Dwarfs and Their Disabling Affects on Dwarfs in Society*, „Considering Disability Journal” 2017, vol. 1.
- Przyłipiak M., *Filmowy nadawca wewnątrztekstowy w przekazach niezsubiektywizowanych*, „Studia Filmoznawcze” 1992, nr 13.
- Przyłipiak M., *Kino stylu zerowego*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 1994.
- Quetelet A., *Sur l'homme et le développement de ses facultés, ou essai de physique sociale*, Brussels 1835, 1836.
- Radford J.P., *Intellectual Disability and the Heritage of Modernity*, [w:] *Disability is not Measles. New Research Paradigms in Disability*, ed. M.H. Rioux, M. Bach, North York: Roeher Institute 1994.
- Rich A.C., *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, „Journal of Women's History” 2003, vol. 15, no 3.
- Roffman P., Purdy J., *The Hollywood Social Problem Film. Madness, Despair, and Politics from the Depression to the Fifties*, Bloomington: Indiana University Press 1981.
- Rose N., *Governing the Soul*, London: Routledge 1990.
- Rushton R., Bettinson G., *What is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates*, New York: McGraw-Hill Education 2010.
- Ruś I., *Wizerunek osób z ograniczoną sprawnością w mediach*, [w:] *Osoby z ograniczoną sprawnością na rynku pracy*, red. A. Brzezińska, Z. Woźniak, K. Maj, Warszawa: Wydawnictwo SWPS „Academica” 2007.
- Safilios-Rothschild C., *The Sociology and Social Psychology of Disability and Rehabilitation*, New York: Random House 1970.
- Safran S.P., *Movie Images of Disability and War. Framing History and Political Ideology*, „Remedial and Special Education” 2001, vol. 22, no 4, s. 226.
- Samuels E., *Fantasies of Identification. Disability, Gender, Race*, New York–London: New York University Press 2014.
- Saxton M., *Disability Rights and Selective Abortion*, [w:] *The Disability Studies Reader*, ed. L.J. Davis, New York–London: Routledge 2006.
- Schimberg A., *From Freaks to Fassbinder: Six Films that Shaped my Feature Chained for Life*, „BFI” 2019, <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/lff-62-chained-life-aaron-schimberg> [dostęp: 30.01.2020].

- Shapiro J.P., *No Pity. People with Disabilities Forging a New Civil Rights Movement*, New York: Times Books 1994.
- Shilling C., *The Body and Social Theory*, London: Sage Publications 1993.
- Siebers T., *Disability as Masquerade*, „Literature and Medicine” 2004, no 23 (1).
- Sikora S., O Miłości Michaela Hanekego. Aporie cielesności, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84.
- Sikora T., Ferens D., *Pogadajmy o (kalekim) seksie*, „InterAlia. Pismo poświęcone studiom queer” 2016, nr 11b.
- Sitek W., *Od demonizowanych dziwolągów do „kulawych aniołów”*, [w:] *Transgresyjne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2013.
- Smith M., *Zaangażowanie widza w postać*, tłum. J. Mach, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszyński 1999.
- Sontag S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Kraków: Karakter 2016.
- Stachówna G., *Kinowi Proteusze. Ciało jako narzędzie i środek artystyczny*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84.
- Stachówna G., *Podglądactwo filmowe czyli konstrukcja narratora-voyeura w filmach Romana Polańskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis” 1993 (4).
- Stachówna G., *Trzy europejskie kinematografie narodowe la belle époque*, [w:] *Historia kina. Tom I: Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków: Universitas 2010.
- Stanisz A., *Mobilność mimochodem, czyli przydrożne społeczności i strefy przepływu. Praktyczne zastosowanie „paradygmatu nowych mobilności”*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne” 2015, t. 43, z. 3.
- Stewart S., *The Oscars Love Movies About Disability, Not Disabled Actors*, „Film School Rejects” 30.01.2018, <https://filmschoolrejects.com/oscars-love-movies-disability-not-disabled-actors> [dostęp: 27.01.2019].
- Struck-Peregończyk M., *Wizerunek osób niepełnosprawnych w środkach masowego przekazu – zarys zjawiska*, „Komunikacja Społeczna” 2013, nr 4.
- Synowiec A., *W stronę analizy tekstu – wprowadzenie do teorii dyskursu*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej”, seria „Organizacja i Zarządzanie” 2013, z. 65.
- Syska R., *Ciało w filmowym neomodernizmie*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 83–84.
- Syska R., *Narracja i produkcja znaczeń w filmowym neomodernizmie*, „Images” 2013, nr 22, vol. XIII.
- Syska R., *Slow-czas, slow-cinema: warstwa temporalna współczesnego neomodernizmu*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2014.
- Szacki J., *Historia myśli socjologicznej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2005.
- Takeda K., *Kino autorefleksyjne. Kilka problemów metodologicznych*, [w:] *Film: język – rzeczywistość – osoba*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Warszawa: Polskie Towarzystwo Semiotyczne 1992.
- Talbot F.A., *Moving Pictures. How They are Made and Worked*, Philadelphia–London: J.B. Lipincott Company – William Heineman 1914.
- Thompson K., *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton: Princeton University Press 1988.
- Thomson R.G., *Introduction: From Wonder to Error – A Genealogy of Freak Discourse in Modernity*, [w:] *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, ed. R.G. Thomson, New York–London: New York University Press 1996.
- Topolski J., *Ta „pusta” kategoria zmiany: człowiek i historia, w koncepcji Michela Foucaulta*, [w:] *Nie pytajcie mnie kim jestem...: Michel Foucault dzisiaj*, red. M. Kwiek, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM 1998.

- Trier L. von, Vinterberg T., *Manifest – DOGMA 95*, tłum. T. Szczepański, [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Warszawa: Wiedza Powszechna 2002.
- Tropiano S., *How to Treat the Disabled. Harold Russell in The Best Years of Our Lives*, „Spectator” 1990, no 11.
- Turner B., *Medical Power and Social Knowledge*, London: SAGE Publications 1996.
- White A., *Flipper Purify i Furious Styles*, tłum. Z. Batko, „Film na Świecie” 1993, no 5–6 (390–391).
- Valisalo T., *Engaging with Film Characters. Empirical Study on the Reception of Characters in The Hobbit Films*, „Fafnir – Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research” 2017, no 3–4.
- Wieczorkiewicz A., *Monstruarium*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2009 [ebook].
- Williams J.L., *Media, Performative Identity, and the New American Freak Show*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2017.
- Wolfensberger W., *Humans Service Policies. The Rhetoric Versurs the Reality*, [w:] *Disability and Dependence*, ed. L. Barton, Lewes: Falmer 1989.
- Wollen P., *Godard and Counter-Cinema: Vent d'est (1972)*, [w:] *The European Cinema Reader*, ed. C. Fowler, London–New York: Routledge 2002.
- Young I.M., *Justice and The Politics of Difference*, Princeton: Princeton University Press 1990.
- Zakrzewska-Manterys E., *Wizerunek medialny dziecka niepełnosprawnego*, [w:] *Dziecko we współczesnej kulturze medialnej*, red. B. Łaciak, Warszawa: Instytut Spraw Publicznych 2003.
- Zalewski A., *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Warszawa: Ośrodek Wydawniczo-Poligraficzny SIMP 1998.
- Zdrodowska M., *W kostiumie niepełnosprawności*, „Fragile. Pismo kulturalne” 2017, nr 1 (35).
- Zedd N., *Cinema of Transgression Manifesto (USA 1985)*, [w:] *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, ed. S. MacKenzie, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press 2014.
- Zwierzchowski P., *Piękny sen pedagoga. Literackie i filmowe portrety świata edukacji*, Kraków: Wydawnictwo Rabid 2005.
- Żyto K., *Strategie labiryntowe w filmie fikcji*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2010.

Filmografia

Główna filmografia

- The Fake Beggar*, reż. nieznany, USA 1898.
Le Faux cul-de-jatte, reż. August Lumière, Louis Jean Lumière, Francja 1898.
The Fraudulent Beggars, reż. James Williamson, Wielka Brytania 1898.
The Beggar's Deceit, reż. Cecil M. Hepworth, Wielka Brytania 1900.
Kobelkow / Kobelkoff, reż. nieznany, Francja 1900.
The Automobile Accident, reż. nieznany, Francja 1904.
The Fake Blind Man, reż. Charles Raymond, Wielka Brytania 1906.
The Legless Runner, reż. nieznany, Francja 1907.
Don't Pull My Leg, reż. Gilbert M. Anderson, USA 1908.
L'unijambiste, reż. nieznany, Francja 1908.
The Thieving Hand, reż. J. Stuart Blackton, USA 1908.
The Empty Sleeve, or Memories of Bygone Days, reż. Van Dyke Brooke, USA 1909.
Womanhood: The Glory of the Nation, reż. James Stuart Blackton, William P.S. Earle, USA 1917.
Oczy duszy / Eyes of the Soul, reż. Emile Chautard, USA 1919.
Stella Maris, reż. Marshall A. Neilan, USA 1918.
Kara / The Penalty, reż. Wallace Worsley, USA 1920.
A Blind Bargain, reż. Wallace Worsley, USA 1922.
Dzwonnik z Notre Dame / The Hunchback of Notre Dame, reż. Wallace Worsley, USA 1923.
Szok / The Shock, reż. Lambert Hillyer, USA 1923.
Niesamowita trójka / The Unholy Three, reż. Tod Browning, USA 1925.
Upiór w operze / The Phantom of the Opera, reż. Lon Chaney, Rupert Julian, Edward Sedgwick, Ernst Laemmle, USA 1925.
Czarodziej / The Magician, reż. Rex Ingram, USA 1926.
Demon cyrku / The Unknown, reż. Tod Browning, USA 1927.
Na zachód od Zanzibaru / West of Zanzibar, reż. Tod Browning, USA 1928.
Doktor Jekyll i Pan Hyde / Dr. Jekyll and Mr. Hyde, reż. Robert Mamoulian, USA 1931.
Dziwolagi / Freaks, reż. Tod Browning, USA 1932.
Wyspa doktora Moreau / Island of Lost Souls, reż. Erle C. Kenton, USA 1932.
The Terror of Tiny Town, reż. Sam Newfield, USA 1938.
Meet McGonegal, reż. nieznany, USA 1944.
Diary of a Sergeant, reż. Joseph M. Newman, USA 1945.
The Brute Man, reż. Jean Yarbrough, USA 1946.
Najlepsze lata naszego życia / The Best Years of Our Lives, reż. William Wyler, USA 1946.
Till the End of Time, reż. Edward Dmytryk, USA 1946.
The Undefeated, reż. Paul Dickson, Wielka Brytania 1946.

Opowieść o prawdziwym człowieku / *Povest o nastoyashchem cheloveke*, reż. Aleksandr Stołpier, ZSRR 1948.

Pod jednym sztandarem / *Home of the Brave*, reż. Mark Robson, USA 1949.

Pokłosie wojny / *The Men*, reż. Fred Zinnemann, USA 1950.

Chained for life, reż. Harry L. Fraser, USA 1952.

Czarny dzień w Black Rock / *Bad Day at Black Rock*, reż. John Sturges, USA 1955.

Nawet karły kiedyś były małe / *Auch Zwerge haben klein angefangen*, reż. Werner Herzog, RFN 1970.

Johnny poszedł na wojnę / *Johnny Got His Gun*, reż. Dalton Trumbo, USA 1971.

Willy Wonka i fabryka czekolady / *Willy Wonka & the Chocolate Factory*, reż. Mel Stuart, USA 1971.

The Other Side of the Mountain, reż. Larry Pearce, USA 1975.

Łowca jeleni / *The Deer Hunter*, reż. Michael Cimino, USA 1978.

Powrót do domu / *Coming Home*, reż. Hal Ashby, USA 1978.

Człowiek słoń / *The Elephant Man*, reż. David Lynch, USA, Wielka Brytania 1980.

Inside Moves, reż. Richard Donner, USA 1980.

Bandyci czasu / *Time Bandits*, reż. Terry Gilliam, Wielka Brytania 1981.

Sposób Cuttera / *Cutter's Way*, reż. Ivan Passer, USA 1981.

Historia Terry'ego Foksa / *The Terry Fox Story*, reż. Ralph S. Thomas, Kanada, USA 1983.

Maska / *Mask*, reż. Peter Bogdanovich, USA 1985.

Jednoręki mistrz / *A Winner Never Quits*, reż. Mel Damski, USA 1986.

RoboCop, reż. Paul Verhoeven, USA 1987.

Gabinet figur woskowych / *Waxwork*, reż. Anthony Hickox, RFN, USA, Wielka Brytania 1988.

Przygody barona Munchausena / *The Adventures of Baron Munchausen*, reż. T. Gilliam, RFN, Wielka Brytania 1988.

Rain Man, reż. Barry Levinson, USA 1988.

Moja lewa stopa / *My Left Foot: The Story of Christy Brown*, reż. Jim Sheridan, Irlandia, Wielka Brytania 1989.

Urodzony 4 lipca / *Born on the Fourth of July*, reż. Oliver Stone, USA 1989.

Bad Boy Bubby, reż. Rolf De Heer, Australia 1993.

Ciemna strona / *The Dark Backward*, reż. Adam Rifkin, USA 1991.

Człowiek bez twarzy / *The Man Without a Face*, reż. Mel Gibson, USA 1993.

Wiklinowy koszyk 3 / *Basket Case 3: The Progeny*, reż. Frank Henenlotter, USA 1991.

Wszystko, tylko nie buty / *Freaked*, reż. Tom Stern, Alex Winter, USA 1993.

Filmowy zawrót głowy / *Living in Oblivion*, reż. Tom DiCillo, USA 1995.

Pod nieboskłonem / *Frankie Starlight*, reż. Michael Lindsay-Hogg, Irlandia, USA, Wielka Brytania 1995.

Potwór na zamku / *Castle Freak*, reż. Stuart Gordon, USA, Włochy 1995.

Zagadka Powdery / *Powder*, reż. Victor Salva, USA 1995.

Farciarz Gilmore / *Happy Gilmore*, reż. Dennis Dugan, USA 1996.

Ósmy dzień / *Le huitième jour*, reż. Jaco Van Dormael, Belgia, Francja, Wielka Brytania 1996.

Na przekór całemu światu / *Digging to China*, reż. USA 1997.

Skrawki / *Gummo*, reż. Harmony Korine, USA 1997.

Potężny i szlachetny / *The Mighty*, reż. Peter Chelsom, USA 1998.

Simon Birch, reż. Mark Steven Johnson, USA 1998.

Sztuka latania / *The Theory of Flight*, reż. Peter Greengrass, Wielka Brytania 1998.

Zatańcz ze mną / *Dance Me to My Song*, reż. Rolf De Heer, Australia 1998.

Julien Donkey-Boy, reż. Harmony Korine, USA 1999.

Siła i honor / *Men of Honor*, reż. George Tillman Jr., USA 2000.

Balonowy chłopak / Bubble Boy, reż. Blair Hayes, USA 2001.
Opowiadanie / Storytelling, reż. Todd Solondz, USA 2001.
Droga bez powrotu / Wrong Turn, reż. Rob Schmidt, Niemcy, USA 2003.
Dróżnik / The Station Agent, reż. Tom McCarthy, USA 2003.
Radio, reż. Michael Tollin, USA 2003.
Aaltra, reż. Benoît Delépine, Gustave Kervern, Belgia, Francja 2004.
Głowa do góry / House of D, reż. David Duchovny, USA 2004.
Palindromy / Palindromes, reż. Todd Solondz, USA 2004.
Topór / The Hatchet, reż. Adam Green, USA 2006.
Freakshow, reż. Drew Bell, USA 2007.
Motyl i skafander / Le Scaphandre et le papillon, reż. Julian Schnabel, Francja, USA 2007.
Music Within, reż. Steven Sawalich, USA 2007.
Jaja w tropikach / Tropic Thunder, reż. Ben Stiller, Niemcy, USA, Wielka Brytania 2008.
Avatar, reż. James Cameron, USA, Wielka Brytania 2009.
Cyrk motyli / The Butterfly Circus, reż. Joshua Weigel, USA 2009.
Zwyczajna historia / Jao nok krajok, reż. Anocha Suwichakornpong, Tajlandia 2009.
Nietykalni / Intouchables, reż. Olivier Nakache, Eric Toledano, Francja 2011.
Porfirio, reż. Alejandro Landes, Argentyna, Hiszpania, Kolumbia, Urugwaj 2011.
Surferka z charakterem / Soul Surfer, reż. Sean McNamara, USA 2011.
Miłość / Amour, reż. Michael Haneke, Austria, Francja, Niemcy 2012.
Sesje / The Sessions, reż. Ben Lewin, USA 2012.
Z krwi i kości / De rouille et d'os, reż. Jacques Audiard, Belgia, Francja 2012.
Chce się żyć, reż. Maciej Pieprzyca, Polska 2013.
Grigris, reż. Mahamat-Saleh Haroun, Belgia, Czad, Francja 2013.
Mój biegun, reż. Marcin Głowacki, Polska 2013.
Ze wszystkich sił / De toutes nos forces, reż. Nils Tavernier, Belgia, Francja 2013.
Moje wspaniałe życie / Doo-geun-doo-geun nae-in-saeng, reż. Je-yong Lee, Korea Południowa 2014.
Cmentarz wspaniałości / Rak ti Khon Kaen, reż. Apichatpong Weerasethakul, Francja, Korea Południowa, Malezja, Meksyk, Niemcy, Norwegia, Tajlandia, USA, Wielka Brytania 2015.
Opiekun / Chronic, reż. Michel Franco, USA 2015.
Olbrzym / Jätten, reż. Johannes Nyholm, Dania, Szwecja 2016.
Opiekun / The Fundamentals of Caring, reż. Rob Burnett, USA 2016.
Z czystym sercem / Tiszta szívvel, reż. Attila Till, Węgry 2016.
Zanim się pojawiłeś / Me Before You, reż. Thea Sharrock, USA, Wielka Brytania 2016.
Ciała / Pielés, reż. Eduardo Casanova, Hiszpania 2017.
Cudowny chłopak / Wonder, reż. Stephen Chbosky, USA 2017.
Jeremy the Dud, reż. Ryan Chamley, Australia 2017.
Niezwyciężony / Stronger, reż. David Gordon Green, USA 2017.
Granica / Gräns, reż. Ali Abbasi, Dania, Szwecja 2018.
Moja kolacja z Hervé / My Dinner with Hervé, reż. Sacha Gervasi, USA 2018.
Twarz, reż. Małgorzata Szumowska, Polska 2018.
Upgrade, reż. Leigh Whannell, Australia 2018.
Uwięzieni / Chained for Life, reż. Aaron Schimberg, USA 2018.
Sokół z masłem orzechowym / The Peanut Butter Falcon, reż. Tyler Nilson, Michael Schwartz, USA 2019.

Konteksty

Diabelski młyn / Le Manoir du Diable, reż. Georges Méliès, Francja 1896.
Diabeł w klasztorze / Le Diable au couvent, reż. Georges Méliès, Francja 1899.
Kopciuszek / Cendrillon, reż. Georges Méliès, Francja 1899.
Danse Serpentine, reż. Alice Guy, Francja 1900.
Interesująca historia / An Interesting Story, reż. James Williamson, Wielka Brytania 1905.
Narodziny narodu / The Birth of a Nation, reż. David W. Griffith, USA 1915.
Ręce Orlaka / Orlacs Hände, reż. Robert Wiene, Austria, Niemcy 1924.
Wielki sen / The Big Sleep, reż. Howard Hawks, USA 1946.
Zawrót głowy / Vertigo, reż. Alfred Hitchcock, USA 1958.
Wstręt / Repulsion, reż. Roman Polański, Wielka Brytania 1965.
Dziecko Rosemary / Rosemary's Baby, reż. Roman Polański, USA 1966.
Bonnie i Clyde / Bonnie and Clyde, reż. Arthur Penn, USA 1967.
Emmerdale Farm, twórca: Kevin Laffan, Wielka Brytania 1972–.
Chinatown, reż. Roman Polański, USA 1974.
Lokator / Le locataire, reż. Roman Polański, Francja 1976.
Piątek trzynastego / Friday the 13th, reż. Sean S. Cunningham, USA 1980.
Brookside, twórcy: Phil Redmond, Colin McKeown, Wielka Brytania 1982–2003.
EastEnders, twórcy: Tony Holland, Julia Smith, Wielka Brytania 1985–.
Ucieczka z Brooklynu / Straight out of Brooklyn, reż. Matty Rich, USA 1991.
Myszy i ludzie / Of Mice and Men, reż. Gary Sinise, USA 1992.
Zapach kobiety / Scent of a Woman, reż. Martin Brest, USA 1992.
Królestwo, twórca: Lars von Trier, Dania 1994.
Gra / The Game, reż. David Fincher, USA 1997.
Klan, Polska 1997–.
Gorsza siostra / The Other Sister, reż. Garry Marshall, USA 1999.
Most nad Sundem / Bron/Broen, Dania, Niemcy, Szwecja 2011–2018.
Tu będzie mój dom / A Place to Call Home, twórca: Bevan Lee, Australia 2013–2018.

Nota edytorska

Niniejsza rozprawa została oparta na pracy doktorskiej pt. *„Kłopotliwe ciała”*. *Ułomność fizyczna we współczesnym filmie fikcji – przemiany, strategie, techniki narracji*, napisanej pod kierunkiem prof. Małgorzaty Jakubowskiej w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego, obronionej 12 czerwca 2019 r.

Część badań sfinansowano w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2016–2019. Nr 0073/NPRH4/H2b/83/2016.

Treść rozdziałów VII i VIII została częściowo zaprezentowana w ramach referatów wygłoszonych podczas konferencji naukowych:

Przeżycie katarktyczne a dyskomfort podglądacza. Strategie przedstawiania ciała ułomnego w kinie współczesnym (Konferencja naukowa „II Zjazd Filmoznawców i Medioznawców: Dyskursy widzialności”, Kraków 2016).

Discourse of Pity and Management of Visible Stigma. Images of Physical Otherness in Modern Cinema (Konferencja naukowa „NECS – Sensibility & the Senses: Media Bodies Practices”, Paryż 2017).

Rozdziały IX i X stanowią zmodyfikowane wersje artykułów:

„Kłopotliwe” ciała w filmach Harmony’ego Korine’a. „Skrawki” i „Julien Donkey-Boy” wobec przedstawień ułomności fizycznej w kinie amerykańskim, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2017, nr 4.

O nowych sposobach zarządzania fizyczną różnicą na ekranie: autotematyzm i intencja zwrotna wobec reprezentacji „anormalnego” ciała w filmie, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, t. 63, nr 2.

Indeks osób

- Abbasi Ali 194, 209
 Arbus Diane 160
 Armstrong David 45, 197
 Ashby Hal 106, 108, 208
 Audiard Jacques 143, 147, 153, 209
 Augustyn 7, 31, 197

 Barker Chris 44, 197
 Barnes Colin 7, 13, 16, 17, 41–52, 55–57, 59, 91, 97, 103, 122, 126, 128, 133, 134, 145, 146, 169, 178, 181, 184, 190, 194, 197
 Barnum P.T. 92
 Becker Howard S. 50, 197
 Bergson Henri 68, 72, 197, 200
 Bieganowska-Skóra Anna 21, 127, 128, 181, 197
 Billingham Richard 160
 Black Rhonda S. 14, 15, 102, 110, 121, 134, 197
 Blackton Stuart James 76, 93, 207
 Blumer Herbert 50
 Bogdanovich Peter 14, 122, 127–130, 137, 208
 Bogdan Robert 66, 70, 197
 Bordwell David 25, 26, 28, 35, 102, 104, 117, 118, 197, 198
 Brest Martin 14, 210
 Browning Tod 80–82, 85–90, 92, 109, 111, 112, 115, 162–164, 187–190, 194, 202, 207
 Buksiński Tadeusz 46, 198
 Burnett Rob 101, 209
 Butler Judith 61, 166, 198
 Carroll Noël 39, 81, 108, 125, 198
 Casanova Eduardo 159, 209
 Chamley Ryan 178, 183–187, 190, 209
 Chaney Lon 79–81, 83, 86, 88, 103, 194, 207
 Chbosky Stephen 101, 140, 209
 Chelsom Peter 101, 135, 137, 208
 Church David 85, 198
 Cimino Michael 106, 208
 Courtine Jean-Jacques 74, 90, 92, 198

 Cresswell Tim 64, 198
 Crucianelli Guy 89, 162–165, 202

 Damski Mel 135, 208
 Davies Chris 19, 203
 Davis Fred 52, 53
 Davis Lennard J. 14, 17, 18, 41–43, 47, 48, 56, 58, 59, 61, 138, 190, 198, 203
 Deleuze Gilles 150, 198, 200
 Demby Łucja 32, 33, 198
 Dercum Francis Xavier 63
 Dewey John 50
 DiCillo Tom 178, 180, 182, 190, 208
 Dickson Paul 105, 207
 Dinklage Peter 180, 181, 182
 Dmytryk Edward 100, 107, 108, 207
 Donner Richard 107, 208
 Dormael Jaco Van 101, 208
 Dowse Leanne 103, 198
 Doyen Eugène-Louis 65
 Duchovny David 101, 209
 Dunn Katherine 132, 133, 136, 198
 Dwojnych Anna 21, 22, 199

 Edison Thomas 65–67
 Eisenstein Siergiej 31
 Elks Martin 66, 70, 197
 Elliott Deni 15, 199
 Ellis Katie 66, 67, 69, 199
 Engell Lorenz 64, 199

 Ferens Dominika 60, 202, 204
 Finkelstein Victor 47–50, 56, 103, 199
 Fisher Ronald 43
 Foucault Michel 9, 15, 24, 44–48, 53, 55, 198, 199, 201, 204
 Fowler Catherine 165, 170, 171, 199, 205
 Franco Michel 143, 145, 147, 155, 156, 178, 209
 Fraser Harry L. 115, 187, 208

- Galton Francis 43
 Genette Gérard 37, 179, 180
 Gerber David A. 94–98, 104–106, 181, 199
 Gibson Mel 122–126, 135, 137, 208
 Gilliam Terry 181, 208
 Girard René 9, 39, 48, 54, 55, 59, 103, 123, 126, 169, 199
 Gliedman John 56, 199
 Głowacki Marcin 193, 209
 Goffman Erving 9, 48, 51–55, 128, 138, 199, 200
 Green David Gordon 99, 100, 209
 Greengrass Paul 101, 152, 208
 Gunning Tom 7, 9, 27, 29–32, 140, 156, 200
 Gwóźdź Andrzej 64, 65, 73, 168, 205

 Hahn Harlan 13, 200
 Hall Stuart 45, 46, 80, 200
 Haneke Michael 143–145, 147, 153, 155, 178, 204, 209
 Harnett Alison 16, 17, 200
 Haroun Mahamat-Saleh 122, 123, 209
 Hatton Rondo 81
 Hayes Blair 194, 209
 Hayes Michael T. 14, 15, 102, 110, 121, 134, 197
 Heer Rolf De 159, 193, 208
 Helman Alicia 32, 36, 150, 179, 182, 186, 200, 202, 204
 Hendrykowski Marek 23, 24, 186, 200
 Henenlotter Frank 194, 208
 Hepworth Cecil M. 69, 207
 Herzog Werner 160, 161, 169, 170, 208
 Hillyer Lambert 83, 84, 207
 Hilton Daisy 187
 Hilton Violet 187
 Hogg Michael Lindsay 138, 208
 Hunt Paul 90, 91, 200
 Hurt John 110, 118
 Hutton Timothy 135

 Illich Ivan 56, 105, 200
 Ingleby David 56, 200
 Ingram Rex 82, 83, 207

 Jakubowska Małgorzata 32, 109, 112, 113, 115, 116, 118, 140, 150, 155, 156, 200, 211
 James William 50
 Je-yong Lee 122, 209

 Johnson Mark Steven 17, 101, 208
 Julian Rupert 81, 207

 Kael Pauline 187, 201
 Karaś Mateusz 46, 201
 Kashani Tony 18, 201
 Kenton Erle C. 81, 207
 Kern Richard 160, 201
 Kevles Daniel J. 44, 201
 Kissel Laura 58, 59, 172, 201
 Klejsa Konrad 106, 201
 Kłys Tomasz 25, 27–31, 86, 87, 107, 108, 118, 122, 133, 139, 178, 179, 186, 201
 Knoll James A. 66, 70, 197
 Kobelkow Mikołaj 72–74, 92, 99, 131, 196, 207
 Konarska Joanna 11, 12, 201
 Korine Harmony 11, 41, 58, 65, 69, 81, 89, 159, 160, 162–167, 169–174, 178, 198, 200, 202, 208, 211
 Kozubek Małgorzata 22, 153, 154, 201
 Kristeva Julia 167, 201

 Laemmle Ernst 81, 207
 Laffay Albert 33, 201
 Lamb Erin Gentry 58, 61, 201
 Landes Alejandro 143–145, 151–156, 178, 209
 Levinson Barry 14, 208
 Lewin Ben 193, 209
 Longmore Paul K. 13, 80, 91, 104, 181, 201
 Lubelski Tadeusz 23, 24, 64, 75, 186, 200, 201, 204
 Lumière August Marie Louis 63, 68, 75, 186, 201, 207
 Lumière Louis Jean 63, 68, 75, 186, 201, 207
 Lynch David 11, 109–119, 127, 131, 177, 180, 203, 208

 Macintyre John 65
 Mamoulia Robert 81, 207
 Markiewicz Henryk 33, 179, 202
 Marshall Garry 15, 210
 Marx Milton 161
 McNamara Sean 123, 209
 McRoy Jay 89, 162–165, 202
 McRuer Robert 48, 60, 61, 166, 167, 202
 Mead George Herbert 50
 Meekosha Helen 103, 198
 Méliès Georges 30, 31, 72, 75, 186, 201, 202, 210

- Mercer Geof 7, 13, 41–52, 55–57, 91, 103, 128, 169, 184, 197
 Metz Christian 32, 202
 Mironiuk Alicja 22, 202
 Mitchell David T. 13, 19, 22, 80, 95, 118, 199, 201, 202
 Murphy J. J. 167, 202
 Murphy Robert 48, 175, 202
 Musser Charles 65, 66, 69, 70, 202
 Muybridge Eadweard 63, 64
- Nakache Olivier 136, 209
 Neilan Marshall 11, 84, 207
 Nelson Jack A. 15, 16, 199, 202
 Newfield Sam 115, 207
 Newman Joseph M. 105, 207
 Nilson Tyler 101, 209
 Niver Kemp R. 69, 70, 202
 Nocella II Anthony J. 18, 201
 Norden Martin F. 13, 14, 67–70, 72, 74, 75, 83, 85, 93, 95, 202
 Nyholm Johannes 194, 209
- Oliver Michael 103, 202
 Ostaszewski Jacek 32, 35–38, 104, 117, 129, 145, 150, 179, 185, 200, 202, 204
 Otto Wojciech 19, 203
- Pabiś-Orzeszyna Michał 64, 65, 76, 136, 203
 Passer Ivan 106, 208
 Pearson Adam 189
 Pearson Karl 43
 Peerce Larry 107, 208
 Pickford Mary 84
 Pieprzyca Maciej 193, 209
 Pitrus Andrzej 171, 183, 203
 Pointon Ann 19, 203
 Polański Roman 33, 34, 204, 210
 Pritchard Erin 182, 203
 Przyłipiak Mirosław 28, 34, 39, 81, 108, 125, 198, 203
 Purdy Jim 96, 203
- Quételet Adolf 42, 43
- Radford John P. 44, 203
 Raymond Charles 69, 207
 Rifkin Adam 194, 208
 Robson Mark 103, 104, 107, 208
- Roffman Peter 96, 203
 Rose Nikolas 56, 203
 Roth William 56, 144, 199
 Russell Harold 95, 97–99, 105, 205
- Safran Stephen P. 95, 97, 98, 106, 203
 Salva Victor 123, 137, 208
 Samuels Ellen 69–72, 203
 Saxton Marsha 18, 203
 Schimberg Aaron 178, 187–190, 203, 209
 Schnabel Julian 194, 209
 Schuster Paul 65
 Schwartz Michael 101, 209
 Sedgwick Edward 81, 207
 Shapiro Joseph P. 14, 134, 204
 Sharrock Thea 17, 209
 Sheridan Jim 17, 208
 Shilling Chris 48, 57, 204
 Siebers Tobin 19, 22, 76, 188, 204
 Sikora Sławomir 144, 204
 Sikora Tomasz 60, 204
 Sinise Gary 15, 210
 Sitek Wojciech 8, 21, 65–69, 81, 82, 92, 95, 101, 102, 104, 122, 134–136, 159, 174, 204
 Smith Murray 35, 36, 37, 38, 39, 104, 117, 118, 129, 132, 145, 148, 185, 194, 204, 210
 Snyder Sharon L. 13, 19, 22, 60, 80, 95, 118, 166, 199, 201, 202
 Solondz Todd 159, 178, 182, 183, 190, 209
 Sontag Susan 91, 204
 Stachówna Grażyna 33, 34, 75, 119, 140, 204
 Stern Tom 194, 208
 Stępiak Grzegorz 10
 Stołpierz Aleksandr 105, 208
 Stone Oliver 17, 208
 Struck-Peregończyk Monika 21, 204
 Suwichakornpong Anocha 143, 146, 147, 149, 156, 209
 Syska Rafał 11, 64, 146–152, 154, 200, 201, 204
 Szacki Jerzy 44, 55, 199, 204
 Szumowska Małgorzata 193, 209
- Takeda Kiyoshi 179, 204
 Tavernier Nils 101, 122, 209
 Thomas Ralph S. 16, 208
 Thompson Kristin 25–27, 102, 104, 197, 198, 204
 Till Attila 194, 209

Tillman George Jr. 195, 208	Williams Linda 19
Tokarska-Bakir Joanna 9, 51, 53, 54, 138, 200	Williamson James 68, 75, 207, 210
Toledano Eric 136, 209	Winter Alex 194, 208
Tollin Michael 17, 101, 135, 209	Wolfensberger Wolf 56, 205
Toy Alan 16	Wollen Peter 165, 166, 170, 171, 173, 174, 205
Treves Frederick 109–113, 116, 117, 130	Worsley Wallace 79, 81, 82, 83, 207
Trier Lars von 22, 168, 171–173, 205, 210	Wyler William 11, 95–100, 107, 108, 207
Tropiano Stephen 98, 205	
Trumbo Dalton 106, 208	Yarbrough Jean 81, 207
Turner Bryan 57, 205	Young Marion Iris 56, 92, 205
Varnado Victor 173	Zakrzewska-Manterys Elżbieta 20, 205
	Zalewski Andrzej 113, 205
Weigel Joshua 130, 131, 133, 209	Zdrodowska Magdalena 22, 76, 188, 205
White Armond 18, 205	Zedd Nick 160, 205
Wieczorkiewicz Anna 82, 89, 110, 111, 114,	Zinnemann Fred 101, 103, 107, 208
130, 132, 133, 136, 162, 172, 205	Zwierzchowski Piotr 20, 21, 101, 205
Wiene Robert 76, 210	
Williams Jessica L. 81, 103, 205	Żyto Kamila 24, 205

Filmowe wizerunki ciała „anormalnego” budzą ciekawość, wstyd, niepokój, fascynację i wiele innych emocji. Spoglądamy na nie w kontekście wartości społecznych, ideologii, lęku przed innością, polityki socjalnej, systemów etycznych, zadań pedagogicznych, nader rzadko jednak łączymy je ze specyfiką filmowego medium. Adam Cybulski skupił swoją uwagę właśnie na tej ostatniej zależności. Celem jego badań było „przygotowanie szczegółowego studium narracyjnych strategii oraz technik opowiadania o jednostkach, których ciała nie mieszczą się w utrwalonych kulturowo definicjach zdrowia czy normy”. Ten cel udało mu się zrealizować z nawiązką, ponieważ nie tylko oferuje czytelnikowi przekonujące i inspirujące analizy tekstualne, osadzone w różnych koncepcjach i teoriach, ale wielokrotnie poza nie wykracza, dzięki czemu jego książka zyskuje również wymiar antropologiczny i etyczny.

Z recenzji prof. dr. hab. Piotra Zwierzchowskiego

Książka dostępna również
jako e-book

ISBN 978-83-65501-99-8



9 788365 501998

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



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

ISBN 978-83-8220-624-1



9 788382 206241