

ADAM CYBULSKI
Uniwersytet Łódzki*



<https://orcid.org/0000-0003-0263-953X>



O nowych sposobach zarządzania fizyczną różnicą na ekranie: autotematyzm i intencja zwrotna wobec reprezentacji „anormalnego” ciała w filmie

On new modes of managing physical difference on screen: autothematism
and reflexivity in the context of representation of “abnormal” bodies in film

Abstract

The paper discusses particular modes of audiovisual self-consciousness in autothematic and highly (self)reflexive films, equipped with “empowered” devices of narration that question popular conventions of portraying physical otherness. *Living in Oblivion* (1995), *Storytelling* (2001), *Jeremy the Dud* (2017), and *Chained for Life* (2018) are analysed in contexts of lowering narrative illusion methods of managing “troublesome bodies” on screen, as well as the long tradition of “disabling” portrayals of visible dissimilarities (e.g. little person as oneiric figure, inspiring “supercrip” stereotype).

* Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych, Uniwersytet Łódzki
Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: adam.cybulski@uni.lodz.pl

Niniejszy tekst jest oparty na rozdziale pt. *Strategia metatekstualna. Film opowiada o konwencjach przedstawiania ulomności ciała* oraz wybranych fragmentach nieopublikowanej rozprawy doktorskiej „*Kłopotliwe ciała. Ulomność 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 roku.

Fragment poświęcony omówieniu koncepcji intencji zwrotnej opieram na części nieopublikowanego artykułu: Adam Cybulski, „*Sześć sezonów i film. Samozwrotność i pastisz w serialu Community* [w:] *Spotkania z gatunkami: komedia*, red. M. Góralik, K. Żakieta, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego [tom w przygotowaniu].

Wypracowane w przeszłości przez kulturę audiowizualną sposoby estetycznego i fabularnego przedstawiania „niezwykłych” ciał stają się na obszarze filmu współczesnego przedmiotem swoistych redefinicji oraz przekształceń. Przykładów reinterpretacji — polegającej na kradzieży określonych chwytów i składników ikonografii w celu budowania nowego sensu opartego na napięciach pomiędzy „minionym” a „nowym” — upatrywać należy w *Człowieku słoniu* (*The Elephant Man*, 1980, David Lynch), *Masce* (*Mask*, 1985, Peter Bogdanovich), *Człowieku bez twarzy* (*The Man Without a Face*, 1993, Mel Gibson) czy *Cyрку motyli* (*The Butterfly Circus*, 2009, Joshua Weigel), utworach prezentujących zgoła odmienne poziomy artystycznego wyrafinowania, jakkolwiek wytwarzających podobne sensy wynikające z tekstualnych właściwości. Są to filmy ewokujące skojarzenia z dawnymi, uprzedmiotawiającymi konwencjami portretowania odmienności — objazdowym pokazem „ludzkich defektów” czy wizerunkiem monsturalnej defiguracji — a następnie zdecydowanie wykraczające poza owe stylistyki w ramach konstruowania eksplicytnie afirmatywnej wypowiedzi na temat inności. Być może nawet większą refleksywnością odznaczają się realizacje posługujące się modalnością filmowej narracji opartą na spojrzeniu voyeurystycznym. Instancje opowiadające *Opiekuna* (*Chronicle*, 2015, Michel Franco), *Zwyczajnej historii* (*Jao nok krajok*, 2008, Anocha Suwichakornpong), *Porfiri* (2011, Alejandro Landes) oraz *Miłości* (*Amour*, 2012, Michael Haneke) z rozmysłem podglądają obszary funkcjonujące w sferze tabu (m.in. higienę osobistą, utratę kontroli nad ciałem), ukrywane przez bardziej tradycyjne językowo realizacje, oferując jednocześnie głęboko zdemitologizowaną wizję bohatera fizycznie „nieprawidłowego”. Polemika z obowiązującym w kulturze, oficjalnym obszarem wizualnym ciała stanowi wręcz zasadę organizującą afabularny i ostentacyjny spektakl osobliwości w utworach Harmony’ego Korine’a: w *Skrawkach* (*Gummo*, 1997), *Julenie Donkey-Boy* (1999) (zob. Cybulski 2017), a także we włączających w obręb tekstu elementy groteski oraz „fantastyczne” deformacje: *Palindromach* (*Palindromes*, 2004, Todd Solondz), *Taxidermii* (2006, György Pálfi) oraz *Ciałach* (*Pieles*, 2017, Eduardo Casanova).

Jednakże w filmie współczesnym podejmującym temat fizycznej różnicy dostrzec można również teksty cechujące się szczególnego rodzaju samoświadomością. W dziełach takich jak *Filmowy zawrót głowy* (*Living in Oblivion*, 1995, Tom DiCillo), *Opowiadanie* (*Storytelling*, 2001, Todd Solondz), *Jeremy the Dud* (2018, Ryan Chamley) i *Uwięzieni* (*Chained for Life*, 2018, Aaron Schimberg) ujawniają się owe właściwości poprzez wysublimowany,

metafikcjonalny dialog z popularnymi konwencjami obrazowania ciała „anormalnego” w sztukach audiowizualnych. Dyskursywność ta jest zresztą we wszystkich z wymienionych filmów wpisana w szerszą strategię demaskowania sztuczności przedstawienia.

„Niepełnosprawność bez znaczenia” — wybrane wątki z obszaru *disability studies*

Analizy utworów tematyzujących filmowe konwencje pokazywania „niezwykłych” ciał należy zapewne osadzić w kontekście interdyscyplinarnych badań nad niepełnosprawnością, prowadzonych od przeszło trzech dekad przez socjologów, medioznawców czy aktywistów. Na problem popkulturowych reprezentacji zwraca uwagę Lennard J. Davis, jeden z pionierów *disability studies*. Amerykanin, upominając się o zaistnienie w mediach „niepełnosprawności bez znaczenia”, stwierdza: „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” (Davis 2017: 70). Badacz podkreśla w ten sposób uproszczenia strukturalne tekstów traktujących o postaciach z niepełnosprawnościami. Słusznie przekonuje on, że w długiej historii ekranowych wizerunków anomalii ciała łatwo jest dostrzec konsekwentne „funkcjonalizowanie” widocznej różnicy. Dysfunkcja (np. deformacja, brak zdolności widzenia, zaburzenia motoryczne) musi zostać dokładnie wyeksponowana na poziomie fabuły (nierzadko wyznaczając jej oś) i stanowić cechę dystynktywną bohatera. Takie formuły rozpoznać można w repertuarze kina popularnego ostatnich kilku dekad. Za przykłady niech w tym miejscu posłużą: *Urodzony 4 lipca* (*Born on the Fourth of July*, 1989, Oliver Stone), *Simon Birch* (1998, Mark S. Johnson), *Radio* (2003, Michael Tollin), *Zanim się pojawiłeś* (*Me Before You*, 2016, Thea Sharrock) czy *Sokół z masłem orzechowym* (*The Peanut Butter Falcon*, 2019, Tyler Nilson, Mike Schwartz). Niezależnie od uwarunkowań biofizycznych anomalia jest rodzajem piętna, znakiem kulturowym, wdzięcznym narzędziem fabularno-dramaturgicznym w ramach opowiadania skupionego na wątkach emancypacji, dyskryminacji bądź walki z ograniczeniami. Zgodnie ze słowami Davisa rzeczono eksploatowanie i stereotypizowanie niepełnosprawności są konsekwencjami silnie zakorzenionych w kulturze zachodniej dychotomii normy i aberracji, zdrowia i choroby¹. „Zwykle nie postrzegamy ludzi niepełnosprawnych jako tych, którzy spełniają poza niepełnosprawnością inne funkcje i role” (Davis 2017: 70).

Upředmiotowienie ciał niemieszczących się w ramach utrwalonych i powszechnie przyjętych norm komentują także inni przedstawiciele *disability studies*. W eseju *Disability Rights and Selective Abortion* Marsha Saxton konstatuje, że popularne portrety rozmaitych upośledzeń zasadniczo przekłamują obraz życia ludzi z niepełnosprawnościami. Ekranowa konstrukcja inności opiera się w jej odczuciu na dwoistości. Z jednej strony atrybut piętna (blizna, zaburzenie motoryczne czy zniekształcenie) pełni funkcję metafory zła, niemocy, tragedii czy niekończącej się zależności, albo — z drugiej strony — natchnienia, świętości lub odwagi (Saxton 2006: 109). W świetle powyższych uwag poddane krytyce przedstawienia ludzi z niepełnosprawnościami bądź widocznymi różnicami jawią się jako część paternalistycznego dyskursu dążącego do jasnego określenia miejsca zjawisk „anormalnych” poprzez naznaczanie ich stereotypami (także tymi opartymi na pozornie pozytywnej interpretacji inności).

¹ Więcej na temat związków pomiędzy XIX-wiecznymi dyskursami normy i normalności a mechanizmami stygmatyzowania zob. Davis Lennard J. (1995), *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*, Verso, London–New York.

Podstawowe ustalenia teoretyczne

W analizach posiłkowałam się będą koncepcjami narratologicznymi określającymi zabiegi tekstualne polegające na akcentowaniu samoświadomości bądź sztuczności filmu, a także jego wiedzy na temat istnienia szerszych obszarów kultury stanowiących punkty odniesienia lub przedmiot krytyki. Tomasz Kłys w rozprawie *Film fikcji i jego dominanty* wprowadza kategorię intencji zwrotnej. Jest ona jedną z pięciu odmian dominanty diegetycznej, stanowiącej „podstawowy rys filmowej *diegesis*” (Kłys 1999: 59–60) czy też zasadę organizującą uniwersum filmowej fikcji. Intencja zwrotna / „zwrotność intencji” jest poręczną kontrpropozycją dla terminu „autotematyzm” (a jednocześnie jego rozwinięciem). Ten ostatni, jak przekonuje polski badacz, anektuje niekiedy zjawiska kultury, które w istocie autotematyczne nie są — tzn. ich temat nie traktuje o samym temacie (Kłys 1999: 200). Autotematyzm na obszarze kina — 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)” (Kłys 1999: 200). „Pojęcie «autotematyzmu» — kontynuuje — stosowane jest jednak także, zupełnie niesłusznie, wobec praktyk kierowania uwagi odbiorcy przez tekstualne środki wyrazu ku samym sobie, a nie ku temu, co przedstawione, tak iż «przedstawione» nie prześwituje już tak łatwo przez «przedstawiające»” (Kłys 1999: 200).

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 filmowej refleksywności użytecznym pojęciem okazuje się wspomniana „zwrotność” (wypowiedź o wypowiedzi), „z dookreśleniem «samozwrotność», jeżeli dana wypowiedź traktuje o sobie samej” (Kłys 1999: 201). 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 zwrotnych (Takeda 1986; Takeda 1992: 190, cyt. za: Kłys 1999: 207–208). 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” (Kłys 1999: 208). 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. Zatem, na użytek analiz w niniejszym tekście, posłużę się dwoma pojęciami z zakresu szeroko rozumianych referencyjności i autoreferencyjności: autotematyzmem (kategorią obejmującą filmy o filmowcach / realizowaniu filmów) oraz zwrotnością (terminem wskazującym na te właściwości tekstualne, za pomocą których instancja opowiadająca czytelnie manifestuje swoją świadomość istnienia innych tekstów i odnosi się do nich)². Szczególną odmianą zwrotności właściwą komponentom opowiadania zwracającym uwagę na siebie jest natomiast samozwrotność.

² W takim rozumieniu kategoria zwrotności jest zapewne bliska koncepcji transtekstualności Gérarda Genette'a, a w szczególności jej dwóm odmianom: intertekstualności i metatekstualności (Genette 1992: 108–111). Pojęciami francuskiego teoretyka literatury posłużyła się w filmoznawczych analizach Elżbieta Ostrowska. Badaczka zwróciła uwagę, że intertekstualność może manifestować się przede wszystkim poprzez cytaty

Kategorią odpowiednią do opisu zabiegów samozwrotnych, a zarazem kształtowania świata fikcji, w ramach którego umieszczony zostaje inny świat fikcji (zapośredniczony, ujęty w cudzysłów, będący „filmem w filmie”), jest zapewne także *mise en abyme*. Według słów Przemysława Pietrzaka strategia ta wykorzystana w obrębie literatury postmodernistycznej przyjmuje najczęściej postać konstrukcji artystycznej, „w której w ramy jednego tekstu literackiego wstawiono inny, wewnętrzny tekst w różny sposób związany z okalającą go strukturą” (cyt. za: Kubiński 2015: 158–159). Jak przekonuje Marek Budajczak, *mise en abyme* to rekurencja o charakterze „samopowtarzalności, samozwrotności albo też regresu do nieskończoności” (Budajczak 2017: 48). Omawiana strategia może stosować m.in. multiplikację (technikę obrazu w obrazie, opowiadania w opowiadaniu) lub samoodniesienie polegające na podkreśleniu relacji obiektu sztuki względem samego siebie i wykorzystanych środków artystycznych (Budajczak 2017: 48–51).

Podjmując próbę rozwinięcia przywołanych teorii narracji filmowej o refleksję literaturoznawczą, warto zaznaczyć, że na obszarach anglojęzycznych nauk o literaturze oraz krytyki literackiej pojęciem będącym do pewnego stopnia odpowiednikiem kategorii autotematyzmu jest „metafikcja” (ang. *metafiction*)³. Termin ten określa — jak konstatuje Patricia Waugh — „teksty fikcjonalne, które świadomie i konsekwentnie kierują uwagę odbiorcy na swój status jako artefaktu w celu postawienia pytań na temat relacji pomiędzy fikcją a rzeczywistością” (Waugh 1984: 2). Jak pisze Joanna Klara Teske, „metafikcyjny efekt można osiągnąć, stosując różne techniki, np. wprowadzając do utworu wiele aluzji do innych utworów, parodiując inne gatunki literackie czy wybierając za temat samą twórczość” (Teske 2014: 374–375). Co znamienne, Waugh podkreśla, że strategie metafikcji — dotyczy to zwłaszcza parodii — mogą wiązać się z zaistnieniem w samoświadomym dziele wypowiedzi krytycznej czy też zamanifestowaniem postawy sceptycznej wobec tekstualnych praktyk opowiadania (Waugh 1984: 68–79). „W metafikcji element twórczości literackiej i element krytyki zlewają się w jedno”, komentuje Teske (2014: 374).

W optyce takiej wykładni za implikowany właściwościami tekstualnymi cel utworu „mówiącego o sobie” lub akcentującego zasady konwencji (własnej bądź obcej) można uznać próbę zdemaskowania iluzji i zwrócenia uwagi na mechanizmy zapośredniczenia rzeczywistości pozafikcyjnej. Spostrzeżenia Waugh, jakkolwiek wyrażone na polu literaturoznawczym, zachęcają do szukania w interesujących mnie filmach „refleksów” ujawniających krytyczne spojrzenie na powszechne techniki prezentowania ciał niemieszczących się w kategorii normy. Celem niniejszego artykułu jest ukazanie metod wykorzystania chwytów autotematycznych i (samo)zwrotnych w wybranych realizacjach filmowych. Przyglądam się utworom, które poprzez przyjęcie strategii metafikcyjnych zdają się skłaniać widza do wypracowania postawy krytycznej względem przywoływanych w nich, popularnych formuł stylistycznych

(obecność fragmentu bądź całości innego utworu w sjużecie lub diegezie) i aluzje, np. podobieństwa inscenizacyjne pomiędzy utworami, odwołania do *emploi* aktorów (Ostrowska 1995: 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” (Genette 1992: 111). Ten rodzaj dialogu Ostrowska egzemplifikuje kinem strukturalno-materialistycznym, podkreślając zawartą w nim krytykę hollywoodzkiego modelu opowiadania (Ostrowska 1995: 145).

³ Na przywołanie zasługuje w tym miejscu zaproponowane przez Janusza Sławińskiego pojęcie metanarracji (polskojęzyczne tłumaczenie terminu *metafiction*), definiowane jako „narracja drugiego stopnia, odwołująca się całą swą strukturą lub za pomocą jej elementów do innych opowiadań” (Sławiński 1998: 304), pomijając jednak — jak zauważa Marek Pawlicki — komponent autoreferencyjności (Pawlicki 2013: 169).

„monopolizujących” bohaterów z niepełnosprawnościami czy widocznymi różnicami fizycznymi. Zdecydowałem się na omówienie czterech dzieł — *Filmowego zawrotu głowy*, *Opowiadania*, *Jeremy the Dud* oraz *Uwięzionych* — powstałych w ciągu ostatnich 25 lat. O wyborze zadecydowała w głównej mierze ich progresywność w relacji nie tyle do samych niepełnosprawności czy „anormalności” fizycznych, ile silnie utrwalonych w tradycji medium „obezwładniających” form opowiadania o tych kategoriach. Jakkolwiek „niezwykłe” ciało oraz jego kulturowe wizerunki nie są tematami centralnymi we wszystkich z przytoczonych filmów, utwory te pozostają zapewne reprezentatywne dla cokolwiek nowej strategii portretowania inności, a zarazem mogą stanowić zapowiedź istotnych przemian na poziomie języka, za pomocą którego „mówi się” o oczywistej odmienności w sztukach audiowizualnych⁴.

***Filmowy zawrót głowy* — „czy kiedykolwiek śnił ci się karzeł?!”**

Pars pro toto *Filmowego zawrotu głowy* w reżyserii DiCilla, autora zdjęć do kilku dzieł 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. *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 filmowej fikcji nie tyle nawet utrudnia widzowi uspołnienie diegezy, ile — uprawiając postmodernistyczną w duchu grę w kino — ustanawia dystans pomiędzy odbiorcą a ekranową rzeczywistością.

Konstrukcja tekstu mogłaby posłużyć za ilustrację *mise en abyme*. Uwzględnia ona cztery poziomy diegetyczne, których granice są sporadycznie zacierane: akcją właściwą (praca na planie, animozje pomiędzy artystami, problemy ze sprzętem), uniwersum filmu w filmie (zatytułowanego zresztą identycznie jak film „właściwy”), obrazy mentalne / sny reżysera, a także obrazy mentalne / sny bohaterki 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 „anormalnego” ciała. W rzeczonyj scenie snu — stanowiącej intertekstualny przypis do wizji czerwonej „poczekalni” wykreowanej w serialu *Miasteczko Twin Peaks (Twin Peaks, 1990–1991)* — wystąpić ma Tito (Peter Dinklage), zatrudniony podług zasady typażu aktor o niewielkim wzroście. Jego postać — ubrana w niebieski smoking i dzierżąca jabłko — ma reprezentować lęki bohaterki wychodzącej za mąż. Niezadowolenie mężczyzny potęgują wybory artystyczne reżysera (Steve Buscemi) próbującego wydobyć za pomocą figury osoby niskorosłej oniryczną atmosferę i logikę marzenia sennego. U szczytu frustracji Tito pyta:

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

⁴ Wskazane przeze mnie utwory wydają mi się najbardziej zajmujące pod względem analitycznym, jakkolwiek nie wyczerpują one listy tekstów korzystających z szeroko pojętych zabiegów metafikcyjnych. Podobne chwyt — zapośredniczenie opowiadania, 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, Ben Stiller)*, *Z czystym sercem (Tiszta szívvel, 2016, Artila Till)*, *Moja kolacja z Hervé (My Dinner with Hervé, 2018, Sacha Gervasi)*.

karzeł? Nie! Nawet mnie nie śnią się karły! Sny z karłami widuję tylko w głupich filmach jak ten! „Jak by to udziwnić? Wiem, wsadźmy tutaj karła! Wszyscy będą mówić: «Łał, łał! 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 Colina Barnesa 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 moralnością (Barnes 1997: 22–23; Longmore 2003: 135, cyt. za: Bieganowska-Skóra 2017: 57).

Lista filmów, w których bohaterowie o nieprzeciętnie niskim wzroście wzmacniają oniryczny bądź fantastyczny sztafaż opowiadania lub jego partii, jest długa, a z licznych egzemplifikacji rzeczzonej konwencji wymienię: *Czarodzieja* (*The Magician*, 1926, Rex Ingram), *Willy’ego Wonkę i fabrykę czekolady* (*Willy Wonka & the Chocolate Factory*, 1971, Mel Stuart), *Bandytów czasu* (*Time Bandits*, 1981, Terry Gilliam), *Przygody barona Munchausena* (*The Adventures of Baron Munchausen*, 1988, Terry Gilliam), *Gabinet figur woskowych* (*Waxwork*, 1988, Anthony Hickox), *Farciarza Gilmore’a* (*Happy Gilmore*, 1996, Dennis Dugan).

David A. Gerber podkreśla, że reprezentacje karłowatości na obszarach kina i telewizji z reguły zostają oparte na fascynacji odmiennością. Postaci niskorosłe nie są przedstawiane jako „przeciętne osoby”, ale „dziwolągi” dostarczające w filmowych opowiadaniach rozrywki przypominającej o niewyszukanych widowiskach osobliwości (Gerber 1996). Inny, ze względu na swój wygląd, zostaje wystawiony na pośmiewisko, ograniczony do pełnienia funkcji elementu scenografii. Z kolei Erin Pritchard zauważa: „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” (Pritchard 2017: 5). Współczesne portrety, które przywołuje omawiana sekwencja filmu DiCilla, zdają się świadczyć o tym, że wśród członków „normalnego” społeczeństwa drugiej połowy XX wieku 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 Dinklę’a — aktora, którego *emploi* bynajmniej nie wykształciły postaci gnomów, krasnoludów czy „onirycznych karłów” — należy z perspektywy czasu odczytać jako symptom postępu na poziomie konstruowania bohaterów niskorosłych oraz określania stylistyki towarzyszącej temu, co inne i nieznanne.

Opowiadanie — z dezaprobatą o litości

Do innego obszaru wizerunków widocznej różnicy/„nieprawidłowości” ciała odnosi się *Opowiadanie*. Już sam tytuł 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 *Opowiadaniu* noszą tytuły: *fikcyjalny* i *niefikcyjalny*. 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 kinem. (Helman 1993: 12–13)

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 głęboko autorskiej twórczości Solondza). „Mówienie o sobie” *Opowiadania* — organizującego zaangażowanie o charakterze nie emocjonalnym, ale intelektualnym — stanowi właściwość zachęcającą odbiorcę do szukania w nim refleksów innego rodzaju. Charakter zwrotny ma zapewne scena zawarta w pierwszej części filmu. Podczas warsztatów literackich, w obecności grupy i nauczyciela, pracę własnego autorstwa, skądinąd zawierającą wtręty autobiograficzne, odczytuje Marcus (Leo Fitzpatrick), młody mężczyzna cierpiący na porażenie mózgowie [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 huszczycę”. 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 nieznośnie nadętą”, obfitującą w „redundantne epitety” i „wyeksploatowane banały nadające całości cech groteski”, jak gdyby podmiotowa instancja opowiadająca w dziele Solondza chciała — słowami postaci w diegezie — podsumować agresywne sposoby budowania sensów oraz sentymentalny język obecne w realizacjach ufundowanych na kategorii, którą Rhonda S. Black i Michael T. Hayes nazywają „dyskursem litości” (Black i Hayes 2003). Amerykańscy badacze ilustrują swoją teorię *Rain Manem* (1988, Barry Levinson), *Zapachem kobiety* (*Scent of a Woman*, 1992, Martin Brest) czy *Gorszą siostrą* (*Other Sister*, 1999, Garry Marshall). To teksty wytwarzające swymi właściwościami tekstualnymi silne zaangażowanie widza w powikłania fabuły zorganizowanej wokół protagonisty z oczywistą odmiennością; dzieła, których wybory stylistyczne, techniki narracyjne oraz sposoby konstruowania postaci zdają się podporządkowane idei zakwestionowania uprzedmiotowiających i dehumanizujących stereotypów dotyczących niepełnosprawności.

Jakkolwiek przywołane wyżej realizacje dążą do zakwestionowania wypaczonych schematów poznawczych względem inności, reprodukują jednocześnie inne. W wielu filmach przywołanych przez Black i Hayesa widz rozpoznaje postać odznaczającą się niespotykanym optymizmem oraz wytrwałością w pokonywaniu życiowych trudności. Takiego bohatera Jack A. Nelson określa mianem „superkaleki” (ang. *supercrip*). Wizerunek ten „opiera się na podnoszących na duchu zmaganiach budzącej sympatię postaci z traumą wywołaną przez ułomność; osoba ta dzięki odwadze, niezłomności oraz determinacji albo odnosi triumf, albo heroicznie przegrywa” (Nelson 1994: 6). Przytoczony segment utworu Solondza z przenikliwością tematyzuje zarówno emocjonalny język tej formuły, jak i spojrzenie „normalnych” odbiorców, do których — jak przekonuje Alison Harnett — skierowany jest tekst wykorzystujący wątek „superkaleki”. Badaczka komentuje obecność tej kategorii w popkulturze, obnażając jej paternalistyczny podtekst. Ma zapewne rację, pisząc, że efektem takich reprezentacji jest „komunikat mówiący, iż niepełnosprawność jest zjawiskiem zbyt nienormalnym, aby mogła zostać zintegrowana z «normalnym» społeczeństwem” (Harnett 2000: 22). Z kolei Alan Toy, aktor i działacz na rzecz praw osób z niepełnosprawnościami, pyta: „Czy musimy być «superkalekami», aby mieć znaczenie?” (cyt. za: Nelson 1994: 6).

Jeremy the Dud — odwrócenie ról

Jeremy the Dud, konceptualne dzieło Chamleya, całkowicie redefiniuje pola znaczeniowe powiązane z fizyczną różnicą. W rzeczywistości wykreowanej przez Australijczyka deprecjonującym piętnem obarczona jest jednostka o ciele definiowanym jako prawidłowe, „nieszczęśliwa” (ang. *without speciality*), natomiast status uprzywilejowanych normalsów (Goffman 2005), by posłużyć się pojęciem Ervinga Goffmana, mają osoby „wyjątkowe”: pozbawione kończyn, lilipeci, 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” — mówi komunikat zawarty w jednej z ekstradiegetycznych plansz filmu, imitujących styl krótkich form instruktazowych).

Protagonistą, tytułowym „tępakiem” (ang. *dud*), jest młody mężczyzna poszukujący pracy. Po pomoc Jeremy (Nicholas Boshier) zwraca się do członków dalekiej rodziny. Jednak funkcja jednostek „nieszczęśliwych” w społeczeństwie zostaje zredukowana do wykonywania 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 protekcyjnym tonem kierują do niego — niczym do dziecka — nieskomplikowane pytania i komunikaty, a są też tacy, w których kontakt z „tępakiem” wywołuje agresję. Instancja narracyjna — w wyrafinowany sposób — poddaje krytyce mechanizmy społeczeństwa, jak mogliby napisać Colin Barnes i Geof Mercer, „upodlegającego” (2008: 28–53), „kolonizującego” (2008: 53) życie osób z niepełnosprawnościami w kontekstach zarówno interpersonalnym, jak i instytucjonalnym. Można innymi słowy mówić o projekcie Chamleya jako o przykładzie wysublimowanej dyskursywności: poprzez przedstawienie ableistycznych zachowań skierowanych w stronę jednostki uchodzącej w porządku zewnątrztekstowym za całkowicie „normalną” film wydobywa nonsens dyskryminujących postaw wpisanych w system produkcji i relacji władzy.

Jeremy the Dud w intrygujący sposób ujawnia związek z sentymentalnym modelem pokazywania inności (przywołanym już przy okazji omówienia *Opowiadania*). Ekranowa konstrukcja postaci — niczym niewyróżniające się (z punktu widzenia zewnątrzfilmowej klasyfikacji) ciało piętnowanego bohatera — jest tutaj przewrotną i poniekąd zwrotną ilustracją postulatów zawartych w dziełach, które Black i Hayesowi posłużyły za egzemplifikację „dyskursu litości”. „Dziwołag” naznaczany krzywdzącymi stereotypami jest w utworze Chamleya przeciwieństwem osobą „taką jak wszystkie inne”, o czym eksplicytnie — na poziomie konceptualnej nadbudowy filmu — przypomina zupełnie prawidłowa strona fizyczna odgrywającego go aktora. Nawiązania do popularnych sposobów portretowania odmienności, 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 postawy 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”. To monolog, który mógłby z powodzeniem stanowić puentę utworu hollywoodzkiego fabularnie opartego na trudnej emancypacji „superkaleki”. Słowom bohatera towarzyszy sentymentalna kompozycja w niediegetycznej warstwie audialnej — środek wyrazowy dobrze znany z tradycyjnego opowiadania o niepełnosprawności. Widz filmu Chamleya nie powinien mieć jednak wątpliwości dotyczących odczytania intencji nadawcy. 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 konwencji, ich językowych mechanizmów zarządzających emocjami publiczności oraz samych romantycznych wizerunków postaci odstających od normy (zwrotność), ile wypuklenie śladów obecności figury zapośredniczającej obrazu, nieprzezroczyste przedstawienie problematyzujące samo 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 widzami typowych dla kina atrakcji. W obu przypadkach ekranowe zdarzenia i postaci odgrywają rolę zupełnie drugorzędną, natomiast prymat wie dzie 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 Lumière (Hendrykowski 1983: 25–33; Hendrykowski 1998, cyt. za: Kłys 1999: 203–204) i pracach Georges Mélièsa (Kłys 1999: 204), kierujących „uwagę odbiorcy nie ku temu, co przedstawione, ale ku instancji nadawczej i sytuacji wypowiedzianej” (Kłys 1999: 203–204). Podobnie jak w powstałych w ramach praktyk kina atrakcji utworach o ułomnych ciałach — *Falszywym żebraku* (*The Fake Beggar*, 1897) czy *Kobelkoffie* (1900) — zasadami całkowicie organizującymi film Chamleya jest przeciwieństwo świadomości udziału widza w pokazie i odpowiednie kontrolowanie jego spojrzenia.

Wizja przedstawiona w australijskim filmie interesująco koresponduje również z teorią Davisa traktującą o nowoczesnej podmiotowości — ograniczonej, niesamodzielnej i w jakiś sposób „upośledzonej”. Amerykanin przekonuje, że niepełnosprawność jest logicznym punktem wyjścia do sformułowania nowych etyki i polityki tożsamości ciała, jako że stanowi ona przypomnienie o nietrwałości fizycznej powłoki człowieka. W rozprawie *Bedning over Backwards* wprowadza on termin *dismodernism*, wskazujący na rzeczywistość, w ramach której to uszkodzenie, dysfunkcja czy ułomność stanowią zasady kształtujące przestrzeń społeczną, z kolei „normalność” jest w niej nieosiągalną fantazją (Davis 2002: 31). Propozycja Davisa pozostaje filozoficzno-socjologiczną prowokacją podkreślającą istotę różnicy⁵. Badacz — przyglądając się ustawie o niepełnosprawności (ang. *The American with Disabilities Act*) — przekonuje, że wszyscy jesteśmy w jakimś sensie niekompletni czy dotknięci ułomnością (Davis 2002: 24). Podczas seminarium *Disability & Poverty* (Poznań, 15 października 2019 roku), dokonując rewizji koncepcji *dismodernism*, stwierdził on, że w ramach omawianej teorii niepełnosprawność ma stać się czymś nie tylko powszechnym, ale i pożądanym, atrakcyjnym lub — by posłużyć się określeniem samego Davisa — *cool*. W świetle wzmiankowanych uwag przewrotny obraz świata w utworze Chamleya, dokonującym przewartościowania tradycyjnej, sentymentalnej historii „odmieńca” walczącego o akceptację w świecie nietolerancyjnych normalsów, można wręcz potraktować jako fikcjonalny przypis do równie śmiałych rozważań Davisa.

Uwięzieni — wyzwajające spojrzenie

Jedną z kluczowych strategii artystycznych Aarona Schimberga, młodego reżysera z Nowego Jorku, stanowią nawiązania do kodów estetycznych przynależnych dawnym poetykom kina oraz do konkretnych dzieł z lat 40. i 50., archaicznych z punktu widzenia rozprawiania o grupach marginalizowanych w kulturze amerykańskiej. *Uwięzieni* wchodzi w dialog z filmem z 1952 roku o tym samym tytule w reżyserii Harry’ego L. Frasera, traktującym o bliźniaczkach syjamskich występujących na wodewilowej scenie. W nieskomplikowanym fabularnie i myślowo utworze z udziałem siostrz Hilton, znanych z *Dziwolągów* (*Freaks*, 1932) Toda Browninga, dostrzec można zarówno reprodukcję systemu myślenia wskazującego na skazę fizyczną jako na symptom demonicznego wnętrza, jak i egzotyzujące spojrzenie instancji narracyjnej, dystrybuującej „pokazy osobliwości” na użytek co prawda widza filmowego, ale do złudzenia przypominającego bywalca jarmarcznych *freak shows*. *Uwięzieni* zrealizowani przeszło 60 lat później również demonstrują „nieprawidłowe” ciała, jednakże w ramach zgola odmiennego komunikatu.

⁵ W rozdziale *The End of Identity and the Beginning of Dismodernism* Davis zauważa, że polityka i dyskursy podporządkowane są grupom dominującym, społecznie uprzywilejowanym (z reguły białym, „normalnym” i zdrowym mężczyznom). Jego teoria akcentuje znaczenie współzależności i rozproszenia (Davis 2002: 30). W takiej perspektywie *dismodernism* można odczytać jako przykład podejścia interseksjonalnego, podkreślającego krzyżowanie się konstruktorów stanowiących o nienormalności, a zarazem skazujących jednostkę na pozycję outsidera, takich jak niepełnosprawność, choroba, starość, homoseksualizm. Robert McRuer, jeden z najbardziej wpływowych przedstawicieli nurtu *queer disability studies*, przyjmuje punkt widzenia zbliżony do koncepcji Davisa: „pełnosprawną, jak i heteroseksualną tożsamość łączy niemożliwość oraz ograniczoność”, obie stanowią podstawę innych tożsamości oraz „imponujące osiągnięcie”, nigdy jednak nie są zagwarantowane i niezagrożone (McRuer 2002: 93). Jak sądzę, interpretacji w optyce ujęć interseksjonalnych poddają się wczesne realizacje wzmiankowanego wyżej Korine’a: *Skrawki* i *Julien Donkey-Boy* (zob. Cybulski 2017).

Film otwiera cytat 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 patrzeć. (Kael 1967)

Paratekst zapowiada kinofilską naturę *Uwięzionych*, a zarazem ich polemiczny stosunek względem przytoczonych słów amerykańskiej krytyczki. Przyjemność wzrokową widza wywołuje nie tylko ciało idealne, ale i fizyczny defekt, oczywista odmienność, zjawiska niemieszczące się w oficjalnym obszarze wizualnym — erudycyjnie przekonuje projekt Schimberga.

Na poziomie fabularnym przybliża on proces powstawania niskobudżetowego horroru, stylistycznie zbliżonego do wspomnianych *Dziwołagów*, realizowanego na terenie zamkniętego szpitala. Ekipie przewodzi charyzmatyczny, niemiecki reżyser — wypadkowa Brownin-ga i Rainera Wenera Fassbindera (zob. Schimberg 2019). Na planie filmowym niebawem ma pojawić się grupa naturzszczyków o niezwykłych ciałach i fizjonomiach, którzy odegrają rolę 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 można wręcz odczytać jako interpretację koncepcji *disability drag* Tobina Siebersa. W tekście *Disability as Masquerade* (Siebers 2004) amerykański badacz przekonuje, że niepełnosprawność pozostaje w kulturze kategorią podlegającą regułom performansu. Może on dotyczyć zarówno reprezentacji w sztuce, jak i przestrzeni publicznej oraz 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 komunikację; Zdrodowska 2017: 76). W kontekście audiowizualnych wizerunków najczęściej zwykło się dyskutować o wyrazistych kreacjach aktorskich, popularnych w systemie hollywoodzkim, opartych na metodycznych metamorfozach ciała czy skomplikowanych charakteryzacjach. Do najsilniej utrwalonych w świadomości publiczności należą prawdopodobnie te Johna Hurta w *Człowieku słoniu*, Dustina Hoffmana w *Rain Manie*, Daniela Day-Lewisa w *Mojej lewej stopie* (*My Left Foot: The Story of Christy Brown*, 1989, Jim Sheridan). 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 m.in. scenicznemu *minstrel shows*⁶.

⁶ U wykluczeniu instytucjonalnym (nieobecności aktorów i aktorek z widocznymi wadami fizycznymi w popularnych filmach i serialach) piszą m.in. autorzy rozprawy *Framed. Interrogating Disability in the Media* (zob. Pointon i Davies 1997).

Dalece uznaczeniowione są w *Uwięzionych* dwie ekspozycje „potwora”, centralnej figury opowiadania: bezpośrednia (przedstawiająca Rosenthala, aktora pojawiającego się na planie filmowym) oraz zapośredniczona (będąca już częścią realizowanego w diegezie horroru). W ramach tej pierwszej bohater 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 przetrzeniu 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-normalisa, 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”.

Omówiona 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 lejtmotywów filmu. W pewnym momencie tego meta-opowiadania po kamerę sięgają odizolowane od reszty ekipy „dziwolągi”. Swój film realizują nocami, po partyzancku, jednocześnie całkowicie wykraczają 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, przejawskrawione środki aktorskie, sztamkowe 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. Jest to ponownie autotematyczna kompozycja korespondująca z przywołaną wcześniej ideą *mise en abyme*. Choć dwa światy zapośredniczonej fikcji — retro horroru stylizowanego na twórczość Browninga oraz niezależnego dzieła „freaków” — funkcjonują w *Uwięzionych* obok siebie, nadawca komunikatu (Schimberg) zdaje się opowiadać za tym drugim: wyzwalającym i odzegnującym się od uprzedmiotowiającego spojrzenia medium.

Uwagi końcowe

W filmie końca poprzedniego wieku i początku obecnego można dostrzec predylekcje „uprzedmiotawiających się” instancji narracyjnych do reinterpretacji strategii narracyjnych oraz kodów estetycznych powiązanych z reprezentacją fizycznych „nieprawidłowości” oraz niepełnosprawności. Sposoby budowania relacji międzytekstowych i wytwarzania znaczeń w ramach tych związków mają w omówionych przeze mnie utworach charakter szczególny. Na przykładach opisanych powyżej realizacji wskazać można zasięg przemian językowych filmu podejmującego tematy nienormatywnego ciała oraz jego reprezentacji w kulturze. Istotą wizerunków zaproponowanych w filmach DiCilla, Solondza, Chamleya i Schimberga —

usytuowanych w opozycji wobec długiej tradycji portretowania oczywistej odmienności w kinie — jest zwrócenie uwagi widza na komponenty „obezwładniających” (Barnes 1997) przedstawień, nawet tych romantycznych i opartych na pozytywnej interpretacji inności.

Normy społeczne i kulturowe — jak zauważa Davis — są stałe. Ich naruszenie mogą umożliwić przemiany na obszarach kulturowych reprezentacji zjawisk postrzeganych jako odstępstwa od „normalności”. „Potrzebujemy więcej neutralnych, pozbawionych emocji podejść do niepełnosprawności” (Davis 2017: 72), przekonuje amerykański badacz. W interesujących mnie utworach widoczna odmiennosc, jakkolwiek silnie znacząca, zostaje wykorzystana w sposób wywrotowy, w ramach zaangażowanego wywodu. Konstruowanie fabuł oraz bohaterów w trybie autotematycznym czy (samo)zwrotnym poszerza spektrum obrazów inności, a jednocześnie problematyzuje szerokie zjawisko „niepełnosprawniających” wizerunków. Przywołane przeze mnie meta-utwory obnażają filmową iluzję, jak również tematyzują sztampowe poetyki i towarzyszące im rozwiązania tekstualne. W utworach DiCilla, Solondza, Chamleya oraz Schimberga przedmiotami refleksji są wzorce opowiadania, a także kody stylistyczne reprodukujące ableistyczne uprzedzenia, osławiające budzącą lęk kategorię inności lub pobudzające ciekawość normalsów wobec „spektakularnego” ciała. Negatywnej ocenie poddane zostają dobrze znane formuły narracyjne, wizerunki bohaterów oraz konkretne realizacje filmowe, które — jako część dominującego dyskursu — sprzyjają symbolicznemu sytuowaniu osób z niepełnosprawnościami po „gorszej” stronie podziału społecznego.

Bibliografia

- Barnes Colin (1997), *Wizerunki niepełnosprawności i media. Badanie sposobów przedstawiania osób niepełnosprawnych w środkach przekazu*, tłum. M.D. Dastych, Przedsiębiorstwo Wydawnicze Związku Niewidomych „PRINT 6”, Lublin.
- Barnes Colin, Mercer Geof (2008), *Niepełnosprawność*, tłum. P. Morawski, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Bieganowska-Skóra Anna (2017), *„And the winner is...” Model niepełnosprawności w oscarowych produkcjach*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Black Rhonda S., Hayes Michael T. (2003), *Troubling Signs. Disability, Hollywood Movies and the Construction of a Discourse of Pity*, „Disability Studies Quarterly”, vol. 23, nr 2, <https://dsq-sds.org/article/view/419/585> [dostęp: 29.01.2020].
- Budajczak Marek (2017), *Polska edukacja domowa jako „mise en abyme” między kondycją ludzką a społecznymi konstrukcjami oświatowymi*, „Studia Paedagogica Ignatiana. Rocznik Wydziału Pedagogicznego Akademii Ignatianum w Krakowie”, nr 3 (20).

- Cybulski Adam (2017), „Kłopotliwe” ciała w filmach *Harmony’ego Korine’a*. „Skrawki” i „Julien Donkey-Boy” wobec przedstawień ułomności fizycznej w kinie amerykańskim, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”, nr 4.
- Davis Lennard J. (1995), *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*, Verso, London–New York.
- (2002), *Bending over Backwards. Disability, Dismodernism and Other Difficult Positions*, NY University Press, New York.
- (2017), *Odkrywanie niepełnosprawności*, rozm. przepr. K. Muca, „Fragile. Pismo Kulturalne”, nr 1 (35).
- Genette Gérard (1992), *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. Markiewicz H., t. 4, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Gerber David A. (1996), *The “Careers” of People Exhibited in Freak Shows: The Problem of Volition and Valorization* [w:] *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, red. Garland-Thomson R., New York UP, New York–London.
- Goffman Erving (2005), *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, wstęp do wyd. pol. J. Tokarska-Bakir, GWP, Gdańsk.
- Harnett Alison (2000), *Escaping the ‘Evil Avenger’ and the ‘Supercrip’. Images of Disability in Popular Television*, „Irish Communications Review”, nr 8.
- Helman Alicja (1993), *Autotematyzm — „twórcza zdrada” kina* [w:] *Kino o kinie, czyli o autoświadomości sztuki filmowej*, red. Nurczyńska-Fidelska E., Batko Z., Centralny Gabinet Metodyczny Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży, Łódź.
- Hendrykowski Marek (1983), *O podmiotowym charakterze wypowiedzi filmowej* [w:] *Studia z poetyki historycznej filmu*, red. Helman A., Lubelski T., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- (1998), *Autor jako problem poetyki filmu*, Wydawnictwo UAM, Poznań.
- Kael Pauline (1967), *Bonnie and Clyde*, „New Yorker”, przedruk: www.newyorker.com/magazine/1967/10/21/bonnie-and-clyde [dostęp: 30.01.2020]. Posługuję się tłumaczeniem autorstwa Olgi Dowgird zrealizowanym na zlecenie HBO.
- Kłys Tomasz (1999), *Film fikcji i jego dominanty*, Semper, Warszawa.
- Kubiński Piotr (2015), *Zagraj to jeszcze raz, Stanley. Mise en abyme oraz gra konwencją i narracją w The Stanley Parable*, „FA-art”, nr 1–2 (99–100).
- Longmore Paul K. (2003), *Why I Burned My Book and Other Essays on Disability*, Temple UP, Philadelphia.
- McRuer Robert (2002), *Compulsory Able-Bodiedness and Queer/Disabled Existence* [w:] *Disability Studies. Enabling the Humanities*, red. Snyder S.L., Brueggemann B.J., Garland-Thomson R., Modern Language Association of America, New York.
- Nelson Jack A. (1994), *Broken Images. Portrayals of Those with Disabilities in American Media* [w:] *The Disabled, the Media, and the Information Age*, red. Nelson J.A., Greenwood Press, Westport–London.
- Ostrowska Elżbieta (1995), *Kino i nierealizm. O praktykach intertekstualnych we współczesnym filmie*, „Acta Universitatis Lodzensis Folia Scientiae Artium et Litterarum” z. 5.
- Pawlicki Marek (2013), *Za kulisami powieści: wybrane przykłady anglojęzycznej prozy autotematycznej* [w:] *Dziewięć odston literatury brytyjskiej. Wiek XX po współczesność*, red. Bleinert M., Wyd. UJ, Kraków.

-
- Pointon Ann, Davies Chris (1997), *Framed. Interrogating Disability in the Media*, British Film Institute, London.
- Pritchard Erin (2017), *Cultural Representations of Dwarfs and Their Disabling Affects on Dwarfs in Society*, „Considering Disability Journal”, vol. 1.
- Saxton Marsha (2006), *Disability Rights and Selective Abortion* [w:] *The Disability Studies Reader. Second Edition*, red. Davis L.J., Routledge, New York–London.
- Schimberg Aaron (2019), *From Freaks to Fassbinder: six films that shaped my feature* Chained for Life, „BFI”, www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/lff-62-chained-life-aaron-schimberg [dostęp: 30.01.2020].
- Siebers Tobin (2004), *Disability as Masquerade*, „Literature and Medicine”, nr 23 (1).
- Sławiński Janusz (red.) (1998), *Słownik terminów literackich*, wyd. 4, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Takeda Kiyoshi (1986), *Archéologie du discours sur l'auto-reflexivité au cinéma* (praca doktorska obroniona w 1986 roku w École des hautes études en sciences sociales).
- (1992), *Kino autorefleksywne. Kilka problemów metodologicznych* [w:] *Film: język – rzeczywistość – osoba*, red. Helman A., Ostaszewski J., Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa.
- Teske Joanna Klara (2014), *Mysł Karla R. Poppera a współczesne badania nad sztuką*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria”, nr 4 (92).
- Waugh Patricia (1986), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, New York–London.
- Zdrodowska Magdalena (2017), *W kostiumie niepełnosprawności*, „Fragile”, nr 1 (35).
-