

DZIEWCZYNA Z SZAFY, CHŁOPAK NA DACHU - NIEPEŁNOSPRAWNOŚĆ PSYCHOSPOŁECZNA W POETYCE REALIZMU MAGICZNEGO

DOROTA KOŁODZIEJCZYK¹
(Uniwersytet Wrocławski)

Słowa kluczowe: autyzm, reprezentacja niepełnosprawności, realizm magiczny, tolerancja i uznanie, autyzm/niepełnosprawność psychospołeczna jako przestrzeń naprawcza

Keywords: autism, representation of disability, magical realism, tolerance and recognition, autism/psychosocial disability as ameliorative space

Abstrakt: Dorota Kołodziejczyk, DZIEWCZYNA Z SZAFY, CHŁOPAK NA DACHU - NIEPEŁNOSPRAWNOŚĆ PSYCHOSPOŁECZNA W POETYCE REALIZMU MAGICZNEGO. „PORÓWNANIA” 2 (21), 2017, S. 31–54. ISSN 1733-165X. Artykuł podejmuje dyskusję na temat reprezentacji niepełnosprawności psychospołecznej jako przestrzeni naprawczej. Autyzm, bo najczęściej ta niepełnosprawność pełni rolę radykalnej odmienności w narracyjnych formach takich jak film, powieść, (auto)biografia lub gatunki graniczne takie jak esej, jako niepełnosprawność wynikająca z niedostatków umiejętności społecznych i komunikacyjnych podmiotu, na poziomie fabularnym jest zagadką ludzkiego umysłu. Na poziomie retorycznym owa zagadka realizowana jest jako problem nieprzetłumaczalności – do umysłu osoby z autyzmem nie można dotrzeć, bo nie ma wspólnych kodów, które pozwoliłyby na komunikację. Postać z autyzmem jest albo opisywana z zewnątrz, albo „tłumaczona” przez obrazy sensorycznych zniekształceń, które mają przybliżyć stan powodowany tą niepełnosprawnością. Artykuł pokazuje, jak aktualne zmiany w ustawodawstwie dotyczącym integracji osób niepełnosprawnych (szkolnictwo, prawo wyborcze) bezpośrednio wynikają z określonej postawy społecznej względem niepełnosprawności – jest nią tolerancja, która jednak nie opiera się na uznaniu. Tę kluczową kombinację etyczną: tolerancja wyłącznie, jeśli towarzyszy jej uznanie różnicy – zaleca Charles Taylor w eseju *The Politics of Recognition* (1994). W analizie filmu Bodo Koxsa *Dziewczyna z szafy* (2012) autorka pokazuje, jak retoryka magicznorealistyczna otwiera w filmie alternatywną przestrzeń dla autyzmu i innych niepełnosprawności psychospołecznych. Przestrzeń ta ujawnia głęboką niewspółmierność świata normy i niepełnosprawności oraz wykluczenie jako podstawową formę interakcji w obrębie tej hierarchii. Jako przestrzeń alternatywna pokazuje ona deficyty normy, a więc odwraca hierarchie,

1 E-mail: dorota.kolodziejczyk@uwr.edu.pl

w której niepełnosprawność jest zazwyczaj wpisana w dyskurs braku, i pokazuje niepełnosprawność jako przeciwieństwo braku. Jest to jednocześnie przestrzeń etycznego wyzwania dla normy.

Abstract: Dorota Kołodziejczyk, "DZIEWCZYNA Z SZAFY" BY BODO KOX: PSYCHOSOCIAL DISABILITY IN THE POETICS OF MAGICAL REALISM. "PORÓWNIANIA" 2 (21), 2017, P. 31-54. ISSN 1733-165X. The article discusses the problem of representation of disability as ameliorative space. Autism, because it most often plays the role of radical otherness in narrative forms such as film, novel, (auto)biography or border genres such as essay, as a disability determined by insufficient social and communication skills of the subject, represents, on the level of the plot, the riddle of the human mind. On the level of rhetoric, the riddle is realised as a problem of untranslatability - the mind of an autistic person cannot be reached, because there are no shared codes which would enable communication. The character with autism is either described from the outside or "translated" through the images of sensory distortions whose role is to approximate the condition. The article shows how the current changes in the Polish law relating to the integration of the disabled (education, elections regulations) are the direct corollary of a certain social attitude towards disability which can be defined as tolerance without recognition. This key ethical combination: tolerance only if grounded in recognition is recommended by Charles Taylor in his 1994 essay "The Politics of Recognition". In an analysis of Bodo Kox film „Dziewczyna z szafy” [A Girl from the closet] (2012), the author shows how the rhetoric of magical realism opens up in the film an alternative space for autism and other psychosocial disabilities. This space reveals the deep incommensurability between the world of the norm and the world of disability and their hierarchical structuring, in which exclusion is the basic form of interaction. As alternative space, however, it shows also the deficits of the norm and reverses the hierarchy in which disability features as lack to show the opposite. It is, consequently, the space of ethical challenge for the norm.

Niniejszy artykuł stanowi część szerszej refleksji na temat reprezentacji niepełnosprawności psychospołecznej jako przestrzeni naprawczej w tekstach kultury. Autyzm, bo najczęściej ta niepełnosprawność pełni rolę radykalnej odmienności w narracyjnych formach takich jak film, powieść, (auto)biografia, lub gatunki graniczne takie jak esej², jako niepełnosprawność wynikająca z niedostatków umiejętności społecznych i komunikacyjnych podmiotu, na poziomie fabularnym jest zagadką ludzkiego umysłu. Na poziomie retorycznym owa zagadka realizowana jest jako problem nieprzetłumaczalności - do umysłu osoby z autyzmem nie można dotrzeć, bo nie ma wspólnych kodów, które pozwoliłyby na komunikację. Postać z autyzmem jest albo opisywana z zewnątrz, albo „tłumaczona” przez obrazy sensorycznych zniekształceń, które mają przybliżyć stan powodowany tą niepełnosprawnością. Temat autyzmu najczęściej rozgrywany jest dwójako: w formie opowieści o próbach dotarcia do wycofanego podmiotu austystycznego lub jako opowieść o fundamentalnym niezrozumieniu tego zaburzenia w społeczeństwie i jego marginalizacji.

W narracjach kulturowych i społecznych niepełnosprawność zwykle ma za zadanie wywoływać w odbiorcy pewien niepokój etyczny, ukazując formy niesprawiedliwości, które dotyczą osoby niepełnosprawne tylko ze względu na ich odmiennosc

2 Np. w gatunku, który moglibyśmy określić jako "humanistyka medyczna", zob. Oliver Sacks, *A Man Who Mistook His Wife for a Hat and Other Clinical Tales*, 1970 (1985); tegoż, *An Anthropologist on Mars: Seven Clinical Tales*, 1995 oraz Steve Silberman, *Neurotribes. The Legacy of Autism and How to Think Smarter About People Who Think Differently*, 2015.

od normatywnego ciała/umysłu. Jednak sam fakt niepełnosprawności rzadko mówi sam za siebie, a szczególnie rzadko reprezentuje tylko siebie – ma ona zawsze określona funkcję. Ciało (włączając w tę całość umysł w przypadku niepełnosprawności psychospołecznych i intelektualnych) niepełnosprawne jest różnicą, którą kultura musi jakoś ulokować w swoim porządku znaczeń, i zazwyczaj, jak pokazują Sharon Snyder i David Mitchell w studium kulturowych reprezentacji niepełnosprawności, lokuje je jako problem, który należy rozwiązać (Mitchell, Snyder 47). Wielu krytyków z dziedziny studiów nad niepełnosprawnością pokreśla destabilizacyjny efekt niepełnosprawności w dyskursach społecznych i kulturowych. Ato Quayson zwraca uwagę na kryzys reprezentacji, jaki wywołuje pojawienie się postaci niepełnosprawnej w narracjach literackich (Quayson 1–31), zaś Stuart Murray lokuje problem reprezentacji w sprzeczności między profesjonalnym i społecznym opisem autyzmu w kategoriach deficytu, a wyobrażeniowymi strategiami kompensacyjnymi przejawianymi w fascynacji autyzmem jako zjawiskiem (Murray 33, 65). Wszyscy ci autorzy dochodzą do podobnych wniosków – niepełnosprawność w ogóle, zaś niepełnosprawność psychospołeczna, w tym autyzm, szczególnie, nie poddaje się łatwo „korekcyjnym” technikom narracyjnym, takim jak na przykład zniwelowanie efektów niepełnosprawności czy poprawa stosunku społeczeństwa wobec niepełnosprawnego bohatera literackiego, a w efekcie poprawa jakości życia w stosunku do stanu wyjściowego. Kryzys reprezentacji tworzy się w przestrzeni niejednoznaczności między faktem niepełnosprawności a jej funkcjonalnością w reprezentacji kulturowej. W innym artykule na temat autyzmu w powieści postkolonialnej analizowałam ów „impas hermeneutyczny”, w którym Quayson widzi jeden z najbardziej widocznych efektów niepełnosprawności w tekście kultury, jako specyficzny dla reprezentacji autyzmu opór przeciwko metaforycznym, alegorycznym i teleologicznym ujęciom tej akurat niepełnosprawności (Kołodziejczyk).

W niniejszym artykule pokażę na podstawie filmu Bodo Koxa *Dziewczyna z szafy* (2012), jak retoryka magicznorealisticzna otwiera w filmie alternatywną przestrzeń dla autyzmu i innych niepełnosprawności psychospołecznych. Przestrzeń ta ujawnia głęboką niewspółmierność świata normy i niepełnosprawności oraz wykluczenie jako podstawową formę interakcji w obrębie tej hierarchii. Jako przestrzeń alternatywna pokazuje ona deficyty normy, a więc odwraca hierarchię, w której niepełnosprawność jest zazwyczaj wpisana w dyskurs braku - temu właśnie potencjałowi magicznorealisticznego obrazowania w filmie Bodo Koxa chciałabym się przyjrzeć.

Tolerancja przeciwko uznaniu - niepełnosprawność poza integracją

Zanim przejdę do analizy, chciałabym wpisać etyczną podróż proponowaną przez filmową reprezentację autyzmu/niepełnosprawności psychospołecznej

w kontekst obecnych zmian legislacyjnych w polskim prawie wyborczym oraz szkolnictwie. Są one symptomem reorientacji stosunku do wszelkich grup mniejszościowych i można określić je jednym zdaniem: mniejszości mogą być tolerowane pod warunkiem, że ich obecność w dyskursie publicznym afirmuje większościową normę, nie podkreśla różnicy, szczególnie tam, gdzie mogłoby to narazić na szwank wizerunek otwartej i tolerancyjnej większości. Projekt nowej ordynacji wyborczej przygotowywanej przez rząd PiS oraz wielotygodniowa debata wokół jej zapisów, które wprost miały realizować wykluczającą politykę państwa, potwierdziły obawy o całościowo rozumiany dobrostan niepełnosprawnych w Polsce³. Zmiany, które miały znieść możliwość głosowania korespondencyjnego dla osób niepełnosprawnych i chorych, nie zostały w końcu przyjęte w pierwotnym zapisie. Rząd forsował swój projekt pod hasłem walki z możliwością fałszowania wyników wyborów. Ustawodawca ujawnił przy tym głęboką ambiwalencję swojej polityki wobec osób niepełnosprawnych lub chorych – zabierając im w pierwotnych planach prawo do głosowania korespondencyjnego, dawał do zrozumienia, że jest to grupa o niewielkim znaczeniu dla kształtu polskiej polityki (początkowy zapis ustawy nie zawierał nawet nakładek brajlowskich), jednocześnie jednak uznając głosowanie korespondencyjne za przestrzeń do nadużyć (jakich – nie mówiono, skoro procedura głosowania jest ściśle określona), ustawodawca dokonywał symbolicznej penalizacji osób niepełnosprawnych za akty, które, nawet jeśli się zdarzyły, nie byłyby ich udziałem. W senacie również odrzucono poprawki opozycji, jednak wprowadzono poprawkę PiS ograniczającą możliwość głosowania korespondencyjnego do osób, które udokumentują swoją niepełnosprawność⁴. Środowiska osób niepełnosprawnych określają ten wymóg jako dyskryminujący – prawo do głosowania zmienia się w przywilej, do wymaganego do tej pory zgłoszenia trzeba dołączyć dokument, którego nie posiada bardzo wiele osób starszych, nieporuszających się lub po prostu chorych.

We wrześniu 2017 roku polska szkoła zaprzeczyła idei integracji – uczniowie niepełnosprawni z orzeczeniem o potrzebie kształcenia indywidualnego zostali relegowani z przestrzeni szkolnej, w której wcześniej mogli pobierać naukę w zindywidualizowanym systemie, do domów. Rozporządzenie ogłoszono w Dzienniku Ustaw 29 sierpnia 2017 roku⁵, a zaczęło obowiązywać od 1 września 2017. Jego niejawnym, lecz dość oczywistym celem, jest, pod pozorem dbałości o jakość kształcenia dla uczniów ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi, wyeliminowanie z przestrzeni edukacji społecznej i obywatelskiej, jaką jest szkoła, niepełnosprawności w takim zakresie, w jakim dało się to zrobić bez zagrożenia, że

3 Zob.: „PO: zmiany w ordynacji wyborczej to zamach na godność osób niepełnosprawnych”. PAP 23.11.2017. WEB <<http://www.niepełnosprawni.pl/ledge/x/631934;jsessionid=4B-CF0A05FB57E0466E8480232F32AFC1>>

4 Dziennik Ustaw RP 16.01.2018 Poz 130, Ustawa z dnia 11.01.2018 r. Art. 53a § 1, 53b § 1, § 3.

5 Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej, Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej, Warszawa, 29.08.2017, Poz. 1616 <http://dziennikustaw.gov.pl/du/2017/1616/1>

padną oskarżenia o działanie dyskryminujące wszystkie osoby niepełnosprawne. Integrację zostawiono dla uczniów niesprawiających systemowi większych kłopotów organizacyjnych i wychowawczych. Znamienne jest również to, że rządowe plany usprawnienia rehabilitacji i aktywizowania zawodowego osób z niepełnosprawnością (cokolwiek instytucje rządowe przez to rozumieją) są dopiero na poziomie deklaracji o potrzebie wspólnej polityki między instytucjami (ZUS i PFRON) (Róžański). Można postawić tezę, że wraz z obowiązującą od końca sierpnia roku nową ustawą o nauczaniu indywidualnym polskie prawodawstwo określiło wyraźnie, że przestrzeń integracji społecznej jest w naszym kraju przestrzenią przemocową – niepełnosprawni mają w niej miejsce, o ile są w stanie się do niej dostosować na tyle, żeby nie być „problemem”. Jednym słowem, polskie społeczeństwo nie radzi sobie z niepełnosprawnościami w przestrzeni publicznej. W świadomości pełnosprawnej większości niepełnosprawność jest problemem, który wymaga „tolerowania”, ale już niekoniecznie rozwija się społeczną świadomość o podmiotowości osób niepełnosprawnych.

Szczególną trudność nam jako społeczeństwu sprawiają niepełnosprawności, które nie wpisują się łatwo w gotowe scenariusze waloryzujące niepełnosprawnych głównie za przewyżczanie ograniczeń i w ten sposób dołączanie do pełnosprawnej większości. Sama formuła dostosowania się i pokonywania ograniczeń jest jak najbardziej częścią życia wszystkich osób niepełnosprawnych. Lecz fakt, że niepełnosprawność najchętniej reprezentowana jest jako proces przewyżczania ograniczeń, które kwalifikują niepełnosprawnych jako innych lub jako już osiągnięty sukces, który wymagał od osoby niepełnosprawnej jasno określonego celu, pełnej determinacji i, często, zupełnie ponadludzkiej woli, pokazuje, że dyskurs społeczny o niepełnosprawności opiera się na dominującej, choć nie zawsze jawnej, potrzebie wpisywania niepełnosprawności w horyzont optymalizacji, a w efekcie, pełnosprawności. Niepełnosprawność jest więc w odbiorze społecznym bardziej zadaniem niż stanem, bardziej dynamiką zmiany niż mniej więcej niezmienną codziennością. Tymczasem jest to właśnie codzienność i stan (oczywiście posiadający wszystkie cechy „zadania”, a nawet heroizmu, tylko być może nierozpisanego na scenariusz wielkiej przemiany). Niepełnosprawność funkcjonuje w społeczeństwie jako mit, a nie dyskurs społeczny, w którym pojawiają się zróżnicowane głosy społeczności niepełnosprawnych. Fakty, które w ten mit się nie wpisują, zostają wyciszone i stają się częścią nieheroicznej, a raczej nieteleologicznej codzienności osoby niepełnosprawnej. Mitycyzacja niepełnosprawności połączona z ograniczonym instytucjonalnie uczestnictwem bardzo dużej części niepełnosprawnych w społeczeństwie poza swoim środowiskiem niepełnosprawności (dom, ośrodki rehabilitacji, instytucje edukacyjne i opiekuńcze oraz inne przestrzenie troski i izolacji) nie sprzyja budowaniu tych w dużej mierze osobnych społeczności na zasadzie dialogu i uznania.

Polski dyskurs na temat wszelkich mniejszości, a niepełnosprawnych szczególnie, cechuje postawa symbolicznie przemocowa, wyrażona w słowie „toleran-

cja". Niepełnosprawność (inność) należy tolerować, ale przecież to nie to samo co przejawiać wobec osoby niepełnosprawnej postawę „uznania”. Fundamentalne rozróżnienie między tymi dwoma postawami wprowadził Charles Taylor w debacie o wielokulturowości (Taylor 25–73). Tolerancja może być pojęciem na tyle abstrakcyjnym, niepotwierdzonym doświadczeniem i wzmocnionym dobrą wolą osoby przekonanej o swojej tolerancyjnej postawie, że może mieć działanie wykluczające – toleruję, jeśli spełniasz moje standardy (przez implikację – tak właśnie niepełnosprawność traktuje nowe rozporządzenie – jesteś zbyt chory lub niepełnosprawny, żeby podolać normalnemu systemowi szkolnemu, nie wolno ci zatem być częścią tego systemu). Uznanie natomiast nie może zaistnieć bez wykształcenia postaw w dyskursywnym procesie konfrontacji własnych oczekiwań, postaw i wyobrażeń w realnym doświadczeniu kontaktu i wzajemnej oceny. Tolerancja może zaistnieć bez tolerowanego obiektu – im jest go mniej, tym tolerancja pewniejsza, natomiast uznanie może wykształcić się jedynie w formie dialogu.

Film *Dziewczyna z szafy* zbudowany jest właśnie na takim fundamencie społecznym – zinstytucjonalizowanej tolerancji, której efektem jest odseparowanie niepełnosprawności od podmiotowej obecności w przestrzeniach aktywności społecznej. A dokładniej rzecz ujmując, brak w tej produkcji filmowej instytucji państwa, których rolą miałyby być aktywizacja osób niepełnosprawnych, szczególnie psychospołecznie. Podobnie rzecz się ma w innym znanym filmie poruszającym problem głębokiej niepełnosprawności w Polsce, *Chce się żyć* Macieja Pieprzycy (2013). Instytucje opiekuńcze, wychowawcze i edukacyjne są w nim obecne jako formy działania wykluczającego – orzekają o kompletnej niezdolności bohatera do podjęcia terapii, która pomogłaby mu nawiązać kontakt ze światem. Dopóki nie udowodni on, że w niewspółpracującym z mózgiem ciele kryje się aktywny umysł, instytucjonalna opieka nad nim ogranicza się do podtrzymywania życia (w domu opieki społecznej jest, w większości nieumiejętnie, karmiony, myty itd.). Ciężar dowodu spoczywa na wyczerpanej matce i na nim samym. Instytucja jako taka nie jest krzywdząca, on i inni pensjonariusze domu opieki są traktowani z szacunkiem. Jednak to nie procedura rehabilitacyjna, lecz nadludzki wysiłek bohatera oraz łut szczęścia – obecność neurologopedki specjalizującej się w komunikacji zastępczej, która zupełnie przypadkiem dostrzega w nim wolę komunikacji – pozwala dorosłemu bohaterowi wreszcie przekonać świat, żeby przestał go tylko tolerować i zaczął z nim dialog. W kontekście obecnych zmian, jeszcze bardziej utrudniających osobom niepełnosprawnym dostęp do uczestnictwa w życiu społecznym, instytucje państwowe zmieniają swój status z obojętnie tolerancyjnych do otwarcie zamkniętych dla inności reprezentowanej przez niepełnosprawność.

Realizm magiczny – ku hermeneutycznej fenomenologii autyzmu

W narracjach literackich i ogólnie, w dyskursach kulturowych, niepełnosprawność niesie ze sobą sytuację kryzysu reprezentacji. Dzieje się tak dlatego, że z jednej strony stanowi ona wyzwanie dla postaw społecznych i jest swoistą przestrzenią testu na to, jak społeczeństwo konstruuje wzajemną relację normy i różnicy, a z drugiej strony, ma przypisaną rolę naprawczą tych właśnie relacji. Snyder i Mitchell, a także Quayson, zwracają uwagę na wynikający z tego sprzężenia nieuchronny, lecz potencjalnie twórczy konflikt między realnością niepełnosprawności, która poddawana jest w dyskursach kulturowych, szczególnie w literaturze i filmie, metaforycznym ujęciom i symbolizacjom, a relatywnym brakiem przedstawiania niepełnosprawności w całościowym kontekście doświadczenia w jego społecznym i politycznym wymiarze (Mitchell, Snyder 48). W uproszczeniu można powiedzieć, że reprezentacja niepełnosprawności w ogóle, a szczególnie niepełnosprawności wpływających na psychospołeczne funkcjonowanie jednostki, opiera się na konflikcie między retorycznym dążeniem do symbolicznej sublimacji niepełnosprawności jako epifanii lub ekspiacji a realistycznym i podmiotowym oporem materialnego, cielesnego faktu niepełnosprawności jako wymykającej się porządkującym symbolizacjom. W artykule na temat reprezentacji autyzmu w literaturze postkolonialnej analizowałam ten problem jako opór przed metaforycznym domknięciem „nierozwiązywalnego” stanu, jakim jest niepełnosprawność intelektualna (Kołodziejczyk). W niniejszym tekście pragnę kontynuować teoretyczne poszukiwania w obrębie retoryki i estetyki reprezentacji niepełnosprawności jako formuły naprawczej, a więc jako ukierunkowanej krytyki społecznej. Film Bodo Koxsa jest ważnym elementem kształtującym polski dyskurs kulturowy o niepełnosprawnościach nie tylko dlatego, że porusza trudny temat fundamentalnej inności osób z niepełnosprawnościami psychospołecznymi (autyzm i zaburzenia psychiczne), ale także dlatego, że reżyser stara się wypracować etyczną formułę reprezentacji – taką, która stara się unikać „zawłaszczenia” podmiotu niepełnosprawnego do budującej narracji, a także dąży do ukazania głębokiej odmienności za pomocą transpozycji niewspółmiernych formuł percepcji i myślenia do obrazu. Realizm magiczny filmu *Dziewczyzna z szafy* ma zatem funkcję hermeneutycznego poszukiwania wymykającego się opisowi narracyjnemu, a więc podporządkowanemu językowi, zjawiska.

W klasycznym już tekście o magicznym realizmie w filmie Fredric Jameson przeciwstawia historyczną świadomość tego gatunku utowarowieniu przeszłości w postmodernistycznej nostalgii (Jameson 302). Badacz wywodzi efekt magicznego realizmu z triady historia – zintensyfikowany obraz – skondensowana narracja. Jakkolwiek krytyk zaznacza, że jest to „pewien” realizm magiczny, do sformułowania którego zachęcił go film Agnieszki Holland *Gorączka*, wyprodukowany w 1980 roku, a wypuszczony do dystrybucji w roku 1981. Jameson odchodzi w swo-

im studium filmu magicznorealistycznego od klasycznego iberoamerykańskiego paradygmatu. Jego formuła triady potwierdza się w również nieparadygmatycznym, a jednak wyraźnym, zastosowaniu strategii magicznego realizmu w filmie Bodo Koxsa. W ujęciu Jamesona historia w filmach magicznego realizmu poddawana jest narracyjnej i stylistycznej transformacji (przy czym narracja filmowa zdominowana jest tutaj przez obraz), efektem której jest to, co krytyk nazywa „wizualnym oczarowaniem” (Jameson 303). Triadę historia – obraz – narracja łączy u Jamesona wrażenie niesamowitości, która nie oznacza jednak wprost obecności fantastycznego (też: surrealnego) komponentu w narracji bądź obrazowaniu, lecz raczej przekształcenie postrzegania i czucia, które zawraca odbiorcę niejako do wiedzy, która jest w jego posiadaniu, a z której mógł nie zdawać sobie sprawy. W filmach analizowanych przez Jamesona jest to niesamowitość historii, wrażenie uzyskane przez wysuwanie na pierwszy plan brutalności wydarzeń (jako skrawków lub fragmentów większej historii) i fragmeta-ryczności samego procesu historycznego, który rozwija się nie tyle jako opowieść, ile jako nagle odsłony widmowej głębi historii. Tym narracyjnym wyborom towarzyszy stylistycznie nacechowane obrazowanie, które potęguje niepokój odbiorcy wywołany zderzeniem przyjemności i odczuciem niesamowitości wywołanych w intensywnym zmysłowym odbiorze obrazu⁶.

Film *Dziewczyna z szafy* Bodo Koxsa opiera się na podobnej triadzie: 1) czas/ /miejsce (chronotop obejmujący to, co Jameson rozumie jako historię i przestrzeń), 2) ascetyczna narracja podporządkowana, 3) semiotyce obrazu. Wszystkie te elementy ujawniają i podważają przemocowy charakter relacji społeczeństwa z mniejszością niepełnosprawnych. Triada czas/miejsce – narracja – obraz umożliwia dynamiczną transformację rzeczywistości w filmie tak, aby radykalna inność osób z niepełnosprawnością psychospołeczną została pokazana bez zewnętrznej ingerencji naprawczego dyskursu i w efekcie sama zyskała status etycznego komentarza. Film Bodo Koxsa wpisuje się więc w gatunek magicznego realizmu nie dlatego, że przedstawia alternatywne światy w ogólnie pojętej konwencji fantastyczności, co mogłoby prowadzić do zarzutów o eskapistyczne nadpisywanie do nieatrakcyjnego fabularnie losu bohaterów warstwy magiczności. W *Dziewczynie z szafy* opiera się na dążeniu do pokazania realności odmiennych form wyobrażeń niepełnosprawnych bohaterów. Magicznorealistyczna triada zaburza w filmie hierarchiczną dychotomię realizm/fantastyczność i wprowadza do porządku rzeczywistości to, co zostało z niej wyeliminowane w dyskursie normalności.

Film to szczególna forma reprezentacji, która odwołuje się do popularnych wyobrażeń⁷ i w równej mierze je tworzy, łącząc tryb realistyczny z fantastycznym

6 Tutaj Jameson podkreśla kluczową rolę koloru w strategii obrazowania filmu magicznorealistycznego (Jameson 316).

7 Wyobrażeń „popularnych” nie tylko w sensie dzielonych przez masowego odbiorcę, ale też takich, które nie muszą być oparte na autorytecie wiedzy/institucji, czasami nawet mogą być wbrew instytucjom wiedzy, spełniając rolę przesądu, który w erze mediów społecznościowych i quasi-dzien-

(Marcus 177). Szczególnie w tych gatunkach filmowych, które polegają na Coleridge'owskiej umowie z widzem o zawieszeniu niedowierzania, jak w realizmie magicznym, osiągnąć jest efekt wzmocnionego realizmu, mimo – a raczej dzięki temu – że widz zdroworozsądkowo odróżniający fantastyczność od faktyczności wie, że porusza się w świecie irrealizmu nakładającego się na pozornie materialnie oczywistą warstwę rzeczywistości, i nie widzi w tym połączeniu rozdźwięku. W odbiorze widza nie chodzi bowiem o weryfikację paradygmatów rzeczywistości lecz o fenomenologiczne doświadczenie, w którym zachodzi jednoczesne działanie świadomości i intencjonalności (Searle). Podobnie jak w literaturze, wprowadzenie porządków fantastycznych, tzw. augmentacja rzeczywistości, może być odbierana jako propozycja eskapistyczna, oferująca ucieczkę od ograniczającej rzeczywistości, ale może też być odbierana jako umożliwienie czytelnikowi/widzowi przyjęcie krytycznej postawy wobec rzeczywistości.

Alternatywność jest oczywiście kwestią doboru metod mierzenia relacji fikcyjnej fabuły filmowej do rzeczywistości, lecz to nie nierealistyczność fantastycznych światów, ale przeciwnie, ich podstawowy format wplatania się w realistyczną retorykę realistycznej reprezentacji determinuje ich krytyczny potencjał. Realistycznie nieistniejące, lecz spekulatywnie możliwe rzeczywistości, aby zaistnieć w percepcji widza, potrzebują nie tylko formuły zawieszenia niedowierzania, ale również podważenia dominującej retoryczności realizmu. W ten sposób rzeczywistość w założeniu poza-spekulatywna zmienia swój status i z podstawy, do której odnosi się miarę rzeczywistości, staje się problemem braku, a wręcz negatywności. W przypadku realizmu magicznego, w tym też w filmie Bodo Koxsa, plan magiczności najpierw zaburza oczywistość realistycznych obrazów rzeczywistości i tym samym jej „naturalność”, oczywistość, a więc i założenie, że jest ona podstawą porządku symbolicznego, w którym funkcjonujemy, a następnie uzupełnia je takimi rozwiązaniami, które nadrabiają niedostatki rzeczywistości formułami wyobrażeniowymi działającymi właśnie jako alternatywa.

W dyskusji o nierealistycznych reprezentacjach filmowych autyzmu (i/lub niepełnosprawności kongitywnych oraz psychiatrycznych, jako że autyzm obejmuje obie te kategorie) należy zauważyć, że operujemy w układzie wzajemnie na sobie oddziałujących sprzeczności. Podmiot autystyczny znajduje się w centrum tej struktury wzajemnych oddziaływań w dynamice negacji. Zawłaszczenie przez system reprezentacji jest w ujęciu magicznorealistycznym tak samo udowodnialne jak otwarcie kanałów sprawczości w realistycznym planie, zazwyczaj zamkniętych dla

nikarstwa blogowego może wywierać duży wpływ na odbiorcę, mimo że jest niezgodny z wiedzą medyczną. Ruch antyszczepionkowy, bezpośrednio wywodzący się ze strachu przed autyzmem, jest jednym z najbardziej masowych przypadków nowej wyobraźni popularnej, która z antropologicznego punktu widzenia jest kontynuacją myślenia magicznego – łączenia przypadkowych faktów i zdarzeń w ciągi przyczynowo-skutkowe, które dają poczucie rozumienia niezrozumiałego i, w konsekwencji, sprawczości.

osoby z tą niepełnosprawnością. Każda reprezentacja autyzmu jako zespołu cech będzie w poetyce przemieszania fantastyczności z realizmem grą esencjalizmami – będzie tam więcej sawantów, wizjonerów i innych niedocenionych geniuszy, których wyobraźnia popularna chce widzieć w autystach, ale też będą w tego typu narracji filmowej scenariusze przewyciężenia ograniczeń narzuconych przez niepełnosprawność właśnie poprzez otwarcie nowych dróg dla sprawczości, gdy autystyczne „dary” stają się siłą zmieniającą świat. Realizm magiczny jest zatem, podobnie zresztą jak w formach literackich, retoryczną grą na znaczeniach, szczególnie skupioną na otwartej granicy między esencjalizmem – z reguły w roli autentycznej, przednowoczesnej formy, tożsamości lub wiedzy albo w formie alternatywnej ontologii – a jego podważeniem⁸.

W tym kontekście autyzm w poetyce magicznego realizmu w filmie jest zawsze czymś więcej – więcej niż problemem niepełnosprawnej jednostki w obliczu ograniczeń społecznych i cielesnych, więcej niż formułą krytyki społecznej, więcej niż figurą ofiary prześlągalnej. Jest więc on zjawiskiem i doświadczeniem, na które nie tylko nie ma gotowej formy reprezentacji, lecz które wręcz podważa jakąkolwiek formę reprezentacji. Magicznorealistyczne ujęcie autyzmu bez względu na to, czy zinterpretujemy tę strategię reprezentacji jako eskapizm i sublimację, czy wręcz przeciwnie, jako ukazanie głębokiej traumy tego zaburzenia dla dotkniętego nim podmiotu i dla środowiska wokół niego, będzie więc próbą fenomenologii hermeneutycznej – dotarcia do istoty i sensu przez interpretacyjne przybliżenia, w których na pierwszy plan będą się wysuwać problemy relacyjności doświadczenia i zjawiska autyzmu oraz podstawowy opór, który stawia wszelkim próbom rozumienia go.

Tak więc wpisanie autyzmu w poetykę realizmu magicznego to manewr retoryczny, który działa dwojako. Ma pokazywać transgresyjną wobec dominujących norm sprawczość lub równie transgresyjny potencjał krytyczny niepełnosprawności, ale też w jakiś sposób zawłaszcza podmiot niepełnosprawny, czyniąc z niego albo figurę metafizyczną – ofiarę prześlągalną za niedostatki społeczeństwa – albo magiczną siłę uatrakcyjniającą fabułę (filmy o tajemniczych mocach autystycznych sawantów); ma pokazać interwencyjną rolę wyobraźniowych przełamywań ograniczeń, a jednocześnie ryzykuje utowarowieniem różnicy⁹, gdy zamiast przestrzeni działania, niepełnosprawność staje się fetyszem – pozorem rozwiązanego problemu, narracyjno-estetyczną iluzją, której celem jest uśpienie „niepokoju estetycznego” spowodowanego kryzysem reprezentacji, jaki niesie ze sobą obecność niepełnosprawności w dziele. Realizm magiczny w filmie Bodo Koxsa jest dokładnie takim niebezpiecznym, nie do końca przewidywalnym i na pewno wywołującym możli-

8 Wendy B. Faris uważa realizm magiczny za gatunek, który destabilizując dominujący tryb realizmu zachodniego poprzez naturalizację cudowności w realnym świecie, otwiera przestrzeń reprezentacji literackiej na głosy wypartych i zmarginalizowanych kultur i grup. Zob.: Faris 13.

9 Na zagrożenie utowarowieniem różnicy w dyskursie postkolonialnym, w którym ma ona przede wszystkim realizować swój potencjał krytyczny, zwraca uwagę: Huggan.

wie sprzeczne interpretacje, narzędziem konstruowania przekazu filmowego. Fantastyczność jego filmu – rozumiana jako alternatywna wobec konwencji realistycznej kreowanie rzeczywistości przedstawionej – ma potencjał naprawczy, ponieważ jej niemożliwy, zupełnie jawnie nierealistyczny status – niebo, w które cały czas wpatruje się autystyczny Tomek na wymuszanych na bracie spacerach, zapelniają sterowce oraz tropikalna dżungla siąsiadki Magdy, przejście do której ukrywa się w tytułowej szafie – ma właśnie za zadanie atakować zastaną, bezbarwną i absolutnie nieludzką rzeczywistość postkomunistycznego blokowiska uwięzionego między epokami.

Autyzm jako narracja naprawcza – między fascynacją a zawłaszczeniem

Przestrzeń naprawcza, którą kreuje niepełnosprawność samą swoją obecnością, dotyczy braków występujących w społeczeństwie w zakresie empatii, dzielenia i troski¹⁰. Koncepcja estetycznej nerwowości Quaysona, która stanowi dla mnie punkt wyjścia we wspomnianym wyżej artykule, pokazuje, jak niepełnosprawność w ogóle, a szczególnie niepełnosprawność kongitywna/intelektualna, jaką jest autyzm, wywołuje w tekście efekt niepokoju spowodowanego świadomością nieadekwatności narzędzi do uchwycenia istoty tego zjawiska (Kołodziejczyk 150). Zazwyczaj narracja powieściowa pożytkuje ów moment kryzysu reprezentacji do celów alegorii – przedstawienia osoby niepełnosprawnej jako uogólnionej ofiary za grzechy ludzkości, a więc ze swej natury niejako najbardziej odpowiedniej do realizacji metafizycznego wątku ekspiacyjnego. Czasami jednak narracja ustawiona jest w ten sposób, że nie poddaje się podporządkowaniu postaci niepełnosprawnej kodom transcendentnego znaczenia (Quayson 173) i przywraca w procesie oporu przeciw metaforycznemu zawłaszczeniu stan kryzysu reprezentacji. Quayson z kolei, lokując kategorię nerwowości estetycznej na styku hermeneutyki i struktury tekstu, opiera się na klasycznej już pracy Snyder i Mitchella, w której autorzy śledzą rozwój „protezy narracyjnej” jako głównej strategii reprezentacji niepełnosprawności: „sprawianie, że coś, co było ze swej natury niepojęte, staje się zrozumiałe, sytuuje narrację na silnej pozycji mediatora pomiędzy dwoma osobnymi światami” (Mitchell, Snyder 6, tłum. D.K.)¹¹. Proteza jest więc próbą uzupełnienia braku spraw-

10 Pomijam tu reprezentacje innego rodzaju, w których niepełnosprawność, szczególnie intelektualna, ma status bądź zdecydowanie negatywny (np. niepełnosprawny brat przyrodni Przystupy w powieści Grażyny Plebanek *Przystupa*), bądź rolę ostrzeżenia przed negatywnymi skutkami braku samoopanowania (długa tradycja powieści o niepełnosprawności psychiatrycznej czyli „szaleństwie” została zapoczątkowana przez powieść *Jane Eyre* Charlotte Brontë).

11 “Making comprehensible that which appears to be inherently unknowable situates narrative in the powerful position of mediator between two separate worlds”.

ności narracyjnym tokiem, w efekcie którego niepełnosprawność zyskuje sens. Dość dosłownie jest to więc „narzędzie, którego zadaniem jest wytworzenie iluzji, zrekompensowanie braku; jeśli niepełnosprawność znajduje się zbyt daleko od akceptowalnej normy, interwencja protetyczna ma na celu całkowite usunięcie różnicy” (Mitchell, Snyder 7, tłum. D.K.)¹².

Fundamentalny, definiujący brak niepełnosprawności, który w przypadku autyzmu jest wycofaniem się ze świata społecznego przez niemożność wejścia w świat komunikacji społecznej, podstawowy warunek zaistnienia społeczeństwa, zmusza autora do wypracowania narzędzia protezy. W przypadku reprezentacji autyzmu i autystycznych postaci narracja ma działanie protetyczne – scala życie postaci niepełnosprawnej, nadając jej kierunek i sens, a właściwie nadając samej niepełnosprawności sens ukryty pod warstwami społecznego wykluczenia, zinstytucjonalizowanej biowładzy (segregacja edukacyjna, rehabilitacyjna itd.). W tym rozumieniu niepełnosprawność zawsze ma swoją funkcjonalność w reprezentacji – ma naprawić niedostateczne połączenia międzyludzkie w samym społeczeństwie (lub je wytworzyć), a jednocześnie ukazać swoją tajemnicę właśnie jako niezbywalny element, bez którego społeczeństwo będzie wybrakowane.

Stuart Murray zwraca uwagę na towarzyszącą kulturowym reprezentacjom autyzmu fascynację tym zaburzeniem rozwojowym. Sam tytuł jego studium, *Representing Autism: Culture, Narrative, Fascination* sugeruje, że autyzm funkcjonuje w triadzie dyskursywnej, w której jego miejsce w kulturze lokuje się w spektrum narracji od dyskursu naukowego – prawdziwego bądź quasi-naukowego rozwijanego w mediach społecznościowych, jak na przykład dyskurs antyszczepionkowy i dietetyczny, przez dyskurs realistyczno-społeczny, w którym dominuje paradygmat rozwiązywania problemu niepełnosprawności, po dyskurs fatalizmu w obliczu fundamentalnej zagadki, jaką stanowi autyzm. Fascynacja spina kulturowe umiejscowienie i narracyjne reprezentacje (których celem nadrzędnym jest wyznaczenie autyzmowi „celu” w porządku rzeczy) afektywną mieszanką postaw od strachu po afirmację autyzmu jako stanu kompletnej i autonomicznej odmienności, która ewoluuje często w kierunku narracji naukowo-fantastycznej z przewagą drugiego komponentu (filmy o autystach-sawantach, którzy rozwiązują zagadki wywiadu, a nawet kosmosu¹³). Triada dyskursywna, która wyznacza dynamikę reprezentacji autyzmu, konsolidowana jest przez kłopotliwy status osoby autystycznej jako podmiotu – jako zaburzenie komunikacyjne, a więc takie, które blokuje jej dostęp

12 “A device that is meant to produce an illusion, compensate a lack; if disability falls too far from an acceptable norm, a prosthetic intervention seeks to accomplish an erasure of difference all together”.

13 Na przykład: Harold Becker, *Mercury Rising*, 1998 (o autystycznym chłopcu, który łamie kod NASA); seriale: Michael Karnow, Zak Penn, *Alphas*, 2011 (zespół osób o wyjątkowych zdolnościach i cechach autystycznych, które rozwiązują zagadki sądowe); Tim Kring, *Touch*, 2012 (niemówiący autystyczny chłopiec zaczyna komunikować się za pomocą cyfr i obliczeń, przewidując wydarzenia i zapobiegając tragediom przez zmuszenie innych do działania. Jest jedną z niewielu osób na ziemi o specjalnej, kosmicznej mocy).

do uczestnictwa w społeczeństwie, autyzm skazuje w narracjach kulturowych osobę autystyczną na status abiektu: obcego, nieasymilowalnego, nie-obiektu (ale też nie-podmiotu)¹⁴. Kulturowe reprezentacje autyzmu opierają się więc na afektywnym doświadczeniu obcości wcielonej w autystycznej postaci. Stanowią one zatem archiwum radzenia sobie z obcością przez: dyskurs (naukowy, społeczny), przez sprawowanie kontroli nad tym zaburzeniem, a także w sublimowanych formach fascynacji. Magicznorealistyczne reprezentacje filmowe autyzmu pokazują fundamentalne napięcie między jedną formą dyskursu kulturowego o autyzmie (kontrola instytucji wiedzy i biowładzy) a drugą (wymykająca się opanowaniu instytucjonalnemu tajemnica autyzmu).

Można powiedzieć, że każda niepełnosprawność jest przyczyną ograniczenia podmiotowości osoby niepełnosprawnej w dyskursie kulturowym i społecznym. Staje się ona dominującym znaczącym osoby niepełnosprawnej, co w przypadku reprezentacji kulturowych oznacza, że stosunkowo rzadko postać niepełnosprawna nie zostanie jakoś „spożytkowana” dla celów alegorycznych czy też jako komentarz społeczny. Oczywiście nie jest to samo w sobie specjalnym powodem do krytyki, jednak zwyczajność podmiotu niepełnosprawnego „pomimo” niepełnosprawności jest symptomatycznie rzadkim zjawiskiem, podobnie jak większość przypadków reprezentacji mniejszościowych podmiotów. Ograniczający efekt niepełnosprawności w dyskursywnych przestrzeniach takich jak narracja powieściowa czy filmowa jest jednak o wiele silniejszy w przypadku niepełnosprawności intelektualnych, kognitywnych i psychiatrycznych. Catherine Prendergast pisze wprost, że „bycie niepełnosprawnym psychiatrycznie oznacza bycie niepełnosprawnym retorycznie (Prendergast 57), czyli ograniczona możliwość bycia uznanym za pełnoprawny, godny szacunku podmiot. Obierając za punkt wyjścia ów deficyt uznania i podmiotowości, Margaret Price zwraca uwagę, że analiza dyskursu pisarstwa osób z niepełnosprawnością „psychospołeczną” (warto zwrócić uwagę na to, jak trzeba tworzyć graniczne kategorie, aby zrobić miejsce dla niepełnosprawności w naszej lingwistycznej i społecznej świadomości) pokazuje, jak bardzo ich poczucie siebie może różnić się od normatywnego, jak samo zastosowanie zaimków osobowych wskazuje na płynne, często wielorakie punkty identyfikacji niepełnosprawnego podmiotu (Price 15). I to właśnie fundamentalna trudność z wyrażeniem siebie, manifestująca się albo już na poziomie gramatyki wypowiedzi, czyli jako trudność z zastosowaniem formy „ja” w zdaniu (częste u mówiących osób z autyzmem), albo na poziomie bardziej uogólnionej trudności z wyrażeniem siebie, stanowi cechę wspólną auto-reprezentacji osób z niepełnosprawnością psychospołeczną/psychiatryczną i intelektualną. Alle Thiher pokazuje na przykładzie Samuela Becketta, jak

14 Abiektowy status podmiotu autystycznego jest kwestią do głębszej analizy pod kątem nieuczestniczenia takiego podmiotu w języku jako systemie komunikacji i w symbolizacji rzeczywistości oraz pod kątem blokad w rozwoju „ja” (świadomość siebie, ciała itd.). Zob.: Zakin.

problem „ja” w szaleństwie łączy się z poczuciem, że język jest absolutną, dogłębnie alienującą obcością:

szaleństwo musi przejść przez znaczące, przez językowy system kultury. [...] muszą one [podmioty reprezentujące szaleństwo – D.K.] używać tego, co jest wobec nich zewnętrzne, aby wyrazić siebie. W pewnym sensie muszą one używać tego, czym nie są, aby być tym, czym są. [...] „Ja” to tylko znak w systemie językowym, który, mówi narrator [Beckett, *Murphy* – D.K.], plemię wpycha ci go gardła od momentu narodzin (Thiher 298).

Obcość języka jest dosłownie dominującym problemem w zaburzeniach ze spektrum autyzmu, cechą neurobiologiczną, którą dyskurs społeczny często przypisuje woli osoby autystycznej. Wycofanie, determinująca kondycja tej niepełnosprawności, przedstawiana jest jako efekt świadomego wyboru podmiotu, który w pełni albo w ogóle nie chce uczestniczyć w społeczeństwie. Rzecz jasna, dopatrywanie się woli w czymś, co jest samą istotą niepełnosprawności, świadczy o „pełnosprawnej” nieumiejętności wyjścia poza ramy językowe, które strukturyzują nasze myślenie. W filmie Bodo Koxa autystyczne wycofanie z języka jest przedmiotem tego rodzaju dociekania. Brat podejrzewa, że Tomek wycofuje się z własnej woli, że jest to świadoma forma odmowy komunikacji z otoczeniem. Z drugiej strony, film proponuje też inne ujęcie problemu autystycznego wycofania, w którym poetyka magicznorealistyczna pozwala poszerzyć wgląd w działanie umysłu postaci autystycznej. Odmienność procesów myślowych podmiotu autystycznego, niekompatybilność jego systemu kognitywno-emocjonalnego z osobami neurotypowymi sprawia, że w reprezentacji takiej postaci nie tylko z zewnątrz, za pomocą jej często nietypowych zachowań, lecz także od wewnątrz, od tej niekomunikowalnej lub nierozkodowanej przez normę strony, muszą zostać podjęte próby translacji tego niewspółmiernego wobec normy myślenia i czucia. Dlatego też nadpisanie do narracji filmowej magicznorealistycznego obrazu otwiera tę możliwość poza spektrum: między zadascynowaniem a zawłaszczeniem logocentrycznej ze swej natury narracji.

Tropiki i sterowce – o porozumieniu poza językiem

W ciepło przyjętym przez widzów i krytykę filmie *Dziewczyna z szafy* Jacek, młody webmaster, opiekuje się niepełnosprawnym bratem Tomkiem. Tomek przejawia wszystkie typowo kojarzone z autyzmem zespoły zachowań – nie komunikuje się, ale potrafi wygłosić dłuższe sekwencje mowy, przeważnie w formie echolalii (wiernych powtórzeń) treści zapamiętanych z programów telewizyjnych. Ponieważ echolalie są w istocie bardzo wierne – Tomek powtórzy nie tylko słowa brutalnej sceny, ale też całą akcję – telewizja jest dla Tomka niebezpieczna i zakazana. Dialog werbalny z bratem Tomek nawiąże tylko raz, gdy potrzeba wyznania, że boi się bólu zwią-

zanego z chorobą, weźmie górę nad wycofaniem. Co ciekawe, w sporadycznych echolaliach Tomek mówi normalnie, natomiast w jedynej rozmowie z bratem, gdy zdobywa się na samodzielne sformułowanie myśli, artykułuje słowa z trudnością. Ten częsty paradoks autyzmu – wypowiedanie słów lub głosek w echolaliach lub autostymulacjach, których następnie osoba nie potrafi powtórzyć świadomie jako komunikat – jest jednym z objawów fundamentalnego problemu autoświadomości i poczucia podmiotowości u osób z autyzmem. Tomek nie potrafi porozumiewać się w żadek okołowerbalny sposób – sprzeciw sygnalizuje biernym oporem ciała (warto tu przywołać scenę, gdy Jacek przenosi go do windy, kiedy idą na wernisaż nowej dziewczyny Jacka, a Tomek wraca pod drzwi Magdy dotąd, aż Jacek prawidłowo odczyta sens tego oporu i zrozumie, że musi poprosić Magdę, aby im towarzyszyła). Nie dzieli również uwagi – postawiony na bramce przez brata patrzy w niebo i wokół siebie. Zupełnie odporny na ducha współzawodnictwa, którym dopinguje go brat, recytując relacje z co sławniejszych meczów, przepuszcza wszystkie bramki. Swoje potrzeby komunikuje również ciałem (nie gestem) – gdy chce wyjść z domu, wychodzi sam, nie komunikując tego bratu. Dlatego film zaczyna się od sceny kłótni między Jackiem a jego ówczesną dziewczyną, która nie zamknęła drzwi na dolny zamek, aby uniemożliwić Tomkowi samowolne wyjście. Tomek wychodzi w nocy, przywozi go dzielnicowy Krzys. Jeśli zaś Tomek nie może wyjść od razu, bo Jacek nie chce odrywać się od pracy, bohater wali głową w drzwi, aż brat ustąpi. Poza domem Tomek głównie wypatruje na niebie sterowców. Żeby umożliwić mu lepszy ogląd, Jacek zabiera go na dach i tam, przywiązany sznurkiem, Tomek może do woli wpatrywać się w niebo na przepływające dostojnie ponad światem blokowiska maszyny latające. Jacek pożytkuje te chwile na dłuższe jednostronne dialogi na temat życia. Są to dialogi, ponieważ Jacek mówi do brata cały czas, choć zdaje sobie sprawę, że Tomek może zupełnie nie rozumieć tak złożonych komunikatów werbalnych. Z drugiej strony Jacek wie, że Tomek po prostu może nie być w stanie zakomunikować swoich reakcji, ale być może przetwarza i rozumie to, co słyszy. Dlatego dialogo-solilokwia Jacka są na granicy nadziei i ironii – Jacek zwierza się bratu, ale jego ton jest charakterystycznie zdystansowany. Gdy Jacek musi wyjść, prosi o opiekę nad Tomkiem sąsiadkę, Kwiatkowską, która każe sobie słono płacić za tę dobroczynność, zaznaczając, że robi to jedynie ze względu na pamięć ich rodziców. Sąsiadka z naprzeciwka, Magda, po nieudanej próbie samobójczej wraca do normalnego życia czyli do pomieszkiwania w szafie, przez którą wchodzi do swojego świata fantastycznie kolorowej tropikalnej dżungli (być może z pomocą substancji chemicznych, choć trudno powiedzieć, czy Magda halucynuje, bo nie bierze leków, czy też dlatego że je bierze), i rzadkich wyjść z domu po zakupy w osiedlowym sklepiku, w którym recytuje formułki według schematu: „chleb, mleko, masło, ser”. Osoby wokół siebie widzi z groteskowymi maskami na twarzy lub bez twarzy, jak Tomka w windzie. Po pierwszym wieczorze z Magdą jako opiekunką, gdy Jacek nie może zostawić Tomka z Kwiatkowską, bohater zdziera ze ściany w swoim pokoju

tapetę i rysuje portret Magdy w otoczeniu tropikalnych fikusów, które są jej wewnętrznymi wizjami. Na marginesie należy zaznaczyć, że Tomek, co do którego nie ma informacji, czy kiedykolwiek wcześniej rysował, tworzy portret w artystycznie dojrzałej grafice. Przełom następuje na wernisażu nowej, potencjalnej dziewczyny Jacka. W pretensjonalnym i sztywnym świecie bohemy Tomek i Magda wyglądają nieco offowo, co od razu zauważa artystka i pyta „co to za dziwolągi mi tu przyprowadziłeś?”. Artystyczną wartość sztuki prezentowanej przez malarkę komentuje Magda, dodając do kompozycji rozchlapaną farbę wyparskaną z ust wino. Tomek zadziwia wszystkich piękną grą na pianinie, także Jacka, który wreszcie może się pochwalić bratem. Ów towarzyski test na nieprzystawalność trojga bohaterów do świata neurotypowego przerwany zostaje utratą przytomności przez Tomka, któremu odnawia się guz w mózgu. Od tej pory film toczy się nieuchronnie w kierunku rozwiązania, którym jest śmierć niepełnosprawnego bohatera. Po początkowym, stanowczym sprzeciwie, w obliczu cierpienia brata Jacek godzi się, aby Magda pomogła Tomkowi zakończyć życie. W wypełnionym prawdziwymi roślinami tropikalnymi w doniczkach mieszkaniu Magdy oboje wchodzi do świata kolorowej cudowności, którą wcześniej już okazjonalnie dzielili. Ostatnia scena pokazuje Magdę i Tomka, trzymających się za ręce na dachu, spoglądających w niebo – Magda z uśmiechem i już bez strachu, Tomek z półuśmiechem i prawie obecnym spojrzeniem.

Streszczenie fabuły ma na celu pokazanie, że film prezentuje wszystkie cechy systemowe produkcji, której punktem centralnym jest niepełnosprawność, w tym przypadku niepełnosprawność psychospołeczna i kognitywna, a więc taka, która znacznie utrudnia, jeśli nie zupełnie uniemożliwia, uczestnictwo w życiu społecznym. Przede wszystkim więc niepełnosprawność realizuje w tym systemie funkcję retoryczną patosu, wywołując w widzu ową „nerwowość estetyczną”, która w procesie hermeneutycznego domknięcia blokuje poczucie zrozumienia autyzmu. Postać autystyczna destabilizuje przyjęte społeczne normy tego, co ludzkie, racjonalne, a więc akceptowalne. W historii reprezentacji obecność niepełnosprawnej „korporealności” służyła jako podstawa porównań (Quayson 4) w obliczu radykalnej inności (tutaj mamy do czynienia ze spektrum strategii reprezentacyjnych od potworności i animalności po strategię normalności, Quayson 52) oraz, najczęściej w połączeniu z tym pierwszym, jako motyw ekspiacyjny w podejmowanych w tekście próbach krytyki społecznej. Niepełnosprawność jest u Bodo Koxa problemem nieprzystawalności społecznej i, jako taki, pokazuje mechanizmy wykluczenia w imię zdrowej normy. Wpisuje to film w perspektywę etyczną, której zadaniem jest przedstawienie ostateczności wynikającej właśnie z nienaprawialnej kondycji nieprzystawalności i jej nieuchronnego sprzężenia z wykluczeniem. Warto zwrócić uwagę, że film ma wyraźnie antynarracyjny charakter – nie ma w nim w zasadzie wydarzeń, które układałyby go w opowieść. To, co się dzieje, to winiety codzienności – praca w domu, spacer, uparte choć pełne rezygnacji aktywizowanie Tomka,

medytacyjne i równie zrezygnowane wizyty na dachu, krótkotrwałe związki Jacka rozbijające się o mur, jakim jest autyzm Tomka, a także podobnie codzienne i zawsze odbywające się w tej samej formule wyjścia Magdy przez osiedle do lokalnego sklepiku czy posiedzenia Kwiatkowskiej przy papierosie na klatce schodowej, aby mogła mieć ogląd na to, co dzieje się u sąsiadów. Można powiedzieć, że narracja zaczyna się w trzech momentach – najpierw gdy Tomek pokonuje opór, swoją autystyczną „korporealność”, która utrudnia mu świadome podejmowanie decyzji, i rysuje portret Magdy, potem gdy na wernisażu gra na pianinie i traci przytomność i następnie gdy inicjuje rozmowę z Jackiem, oświadczając: „czas się żegnać, bracie”. Te trzy momenty rozdierają materię codzienności i robią miejsce, podobnie jak Tomek rozdierający tapetę, aby narysować portret Magdy, na zagubioną w schematach powtórzeń prawdę o Tomku i Magdzie.

Struktura filmu oparta jest na wyraźnych kontrastach. Determinującym podziałem jest przestrzeń normy, tu reżyser ciekawie łączy tak pozornie różne środowiska jak masowa świadomość większościowa reprezentowana przez groteskowo przedstawioną sąsiadkę Kwiatkowską oraz świat artystycznej bohemy, który funkcjonuje już wyłącznie według zasad fetyszyzmu towarowego – aspirująca artystka dość dosłownie sprzedaje siebie na wernisażu, przyjmując zaproszenie do pracowni profesora, a następnie wyrażając obawę, że towarzystwo przyprowadzone przez Jacka zakłóci proces budowy jej towarowej wartości, jakim ma być wernisaż. Pytanie Kwiatkowskiej „Jak tam Tomek? Już wyzdrowiał?”, opatrzone rableis’owskim śmiechem, dobrze się komponuje z przestraszonym „Co to mi za dziwolągi przyprowadziłeś?” artystki na widok Tomka i Magdy na wernisażu. Bezinteresowne okrucieństwo sąsiadki, przekonanej o swojej dobroczynności, przynależy do tego samego świata wykluczenia słabszych i innych co skrywane pod pozorem sztuki zniewolenie w utowarowionym świecie późnego kapitalizmu. Świat pokomunistycznych blokowisk i świat nowoczesnych apartamentowców łączy ta sama przemocowość w stosunku do niepełnosprawności.

Pejzaż wielkopłytkowego blokowiska pogłębia wrażenie pustki świata normy, zaś sceny marzeń na dachu sygnalizują brak jakichkolwiek międzyludzkich, horyzontalnych, w odniesieniu do struktury filmu, połączeń między przestrzenią normy a „dewiacji”. Chronotopy przejścia – szafa, dach – pokazują potrzebę mobilności bohaterów zamkniętych w obszarze marginesu w statycznym świecie normy. Ponieważ to Tomek i Magda reprezentują w filmie wobrażeniową moc marzeń, norma i niepełnosprawność tworzą zupełnie osobne, wzajemnie wobec siebie obce przestrzenie. Film pokazuje to za pomocą obrazów klaustrofobicznej ciasnoty, w którą trzeba zmieścić prywatność. Magda wygospodarowuje sobie przestrzeń dla swojej wizji w szafie, zaś Tomek szuka jej na zewnątrz, na niebie wypełnionym sterowcami, których nikt poza nim nie zobaczy w szarej masie blokowiska. Porozumienie między Magdą a Tomkiem zaczyna się rozwijać na styku ich odrębnych, prywatnych światów. Tomek nie ma żadnych trudności z wejściem w przestrzeń

wizji Magdy i rysuje jej portret w otoczeniu tropikalnych roślin. Samo zdarcie tapety, aby zrobić na ścianie miejsce na tę spontaniczną ekspresję, i poprzedzający ów akt moment zastanowienia i silnych emocji, syngalizowanych przez bardzo intensywne autostymulacje, to fundamentalny dla filmu akt podjęcia decyzji przez Tomka w inny niż dotychczasowy sposób – nie w formie biernego oporu ciałem, lecz w formie autoświadomej, dojrzałej ekspresji, którą podejmuje ponownie, grając na pianinie na wernisażu. Jacek i Krzyś, policjant kochający się w Magdzie, to postaci graniczne – reprezentują świat normy, a jednocześnie nie boją się funkcjonować w przestrzeni kontaktu z innością. Jacka jednostronne dialogi z Tomkiem są w zamierzeniu ironiczne, co aktor podkreśla, wyrzucając je z siebie szybko i w dystansującej, płaskiej intonacji, bo nie ulega wątpliwości, że przekaz do brata nie dociera. Jednocześnie dialogi te są codzienną praktyką uporczywej nadziei, że jednak, mimo braku interakcji, Tomek przetwarza informacje docierające z zewnątrz i że łączy go z bratem więź. Magda początkowo widzi policjanta Krzysia w mundurze esesmana, po czym jej postrzeżenie ewoluuje i w scenie pożegnania jest on już malowniczym szeryfem z westernu. Zniekształcone strachem postrzeżenie Magdy dotyczy obcych w momencie prawdziwego bądź potencjalnego kontaktu. Z dystansu, podglądając mieszkańców bloku przez lunetę, widzi ich takimi, jacy są – dziwni i obcy dla niej, i zapewne dla Tomka, któremu pokazuje swoją „telewizję”. Nakładająca się na obraz narracja głosem Krystyny Czubówny o zwyczajach naczelnych podkreśla perspektywę dystansu tej prywatnej telewizji.

Bezwładne trwanie codzienności w nieróżniących się powtórzeniach, wpisane w szarą i jakby bezgraniczną przestrzeń pokomunistycznego blokowiska, które nie jest bynajmniej przedmiotem nostalgicznej tęsknoty za przeszłością, lecz jest obrazem zmęczonego trwania przeszłości w teraźniejszości, podkreśla męczący stan bezczasowości świata Tomka, Jacka i Magdy. Nic się w tym świecie nie wydarzy, bo bohaterowie – Tomek i Magda – skazani są na życie na marginesie wyznaczonym im zarówno przez swojski świat starego, jak i nowego, dzielny korpoświat. Nie pasują do żadnego, bo w żadnym z nich nie ma miejsca na ich przekaz. Dlatego też film Bodo Koxa przesuwając ciężar komunikacji z widzom z narracji fabułą na obraz. Kreuje w ten sposób przestrzeń reprezentacji Tomka jako osoby prawie niekomunikującej się i Magdy jako osoby komunikującej się ze strachem lub niechęcią, tak aby bohaterowie nie musieli funkcjonować jedynie w ramach retoryczności narzuconej przez normę, czyli w dialogu (z założenia werbalnym i wymuszającym wymianę) w ramach przyjętego porządku symbolicznego. Pokazując wyobrazeniowy świat Tomka (sterowce) i Magdy (nasycona kolorami i dźwiękami dżungla), film podporządkowuje narracyjny tryb fabuły przekazowi wizualnemu, który umożliwia wyjście podmiotu poza miejsce podmiotu wypowiadającego się. Co więcej, wzajemna komunikowalność wyobrazeniowych systemów obojga bohaterów, fundamentalna dla „magicznego” efektu *Dziewczyny z szafy*, dowodzi prawdy i realności ich wizji. W tym też porządku relacji okazuje się, że to niekoniecznie Tomek i Magda

nie rozumieją świata normy i sami się z niego wycofują¹⁵, lecz że świat normy jest zupełnie zamknięty na ich całkiem logiczny i systemowy sposób postrzegania otoczenia i rozwijania własnej myśli w formie obrazów.

Biowładza manifestuje się w filmie Bodo Koxa głównie jako norma przemocowa reprezentowana przez Kwiatkowską i, w różny sposób, przez dziewczyny zrywające z Jackiem z powodu brata (tutaj spektrum od buntu, dlaczego dorosłą osobę trzeba nadzorować jak dziecko, przez początkowe otwarcie na autystycznego brata zakończone panicznym strachem po wybuchu agresji Tomka, po bezproblemowe odrzucenie innych jako „dziwolągów”). Magda odbiera otoczenie w zniekształconych przez chorobę obrazach, ale symptomatyczne jest to, że ludzi naokoło widzi albo jako nadmiar potwornej władzy (Krzyś na początku jest dla niej esesmanem), albo jako potworną i zagrażającą obcość (Kwiatkowska i sklepikarka z twarzami potworów), która ją kontroluje spojrzeniem. Policjant Krzyś, reprezentujący biowładzę perswazyjną, jest, jak już to określiłam wyżej, postacią graniczną, podobnie jak Jacek opiekun. Jako instytucje pomocowe biowładza jest jednak w tym filmie nieobecna. Ujawnia się jedynie w momencie nagłej diagnozy, gdy lekarz oznajmia Jackowi, że Tomka guz mózgu rośnie. Ów brak sprawia, że pogłębia się przepaść między światem społeczeństwa i jego instytucji, a całkowicie prywatnym światem osoby niepełnosprawnej. W przypadku autyzmu (Tomek) i zaburzeń psychiatrycznych (Magda) ten brak opiekuńczej interwencji wyznacza dla biowładzy, która nie musi być przecież od razu interwencją karzącą, rolę obcej, groźnej, zewnętrznej kontroli. I skutkuje wyraźną krytyką społeczną – podkreślone jest w ten sposób dogłębne społeczne, w tym instytucjonalne, czyli systemowe, opuszczenie, w którym funkcjonują osoby niepełnosprawne. Instytucje biowładzy wkraczają dopiero wtedy, gdy rozstrzyga się kwestia życia lub śmierci takiej osoby.

Chronotop przejścia – realizm magiczny jako etyczny projekt uznania

Rozszerzone samobójstwo dwojga niepełnosprawnych bohaterów filmu Bodo Koxa można uznać za rozwiązanie kontrowersyjne. W opinii wielu recenzentów reżyser chciał w ten sposób wypowiedzieć się na temat eutanazji (tutaj chyba raczej rozumianej popularnie jako prawo wyboru momentu zakończenia życia), na przykład: „Na koniec [reżyser – D.K.] dorzuca garść refleksji na temat umierania i zabiera głos na temat eutanazji” (Smela). Krytycy, podkreślając słuszność tematów

15 Kwestia „wyboru” osoby niepełnosprawnej kognitywnie i/lub psychospołecznie co do wycofania się w tzw. „prywatny świat” (osoby autystyczne często pokazywane są jako oddzielone od świata społecznego grubą, nieprzejrzywą szybą) jest powtarzającym się schematem opisu tych niepełnosprawności. Pokazuje on siłę melioracyjnego dyskursu normy, w którym na osobę niepełnosprawną kładzie się ciężar odpowiedzialności za wyjście z niepożądanego stanu ograniczenia.

podjęmowanych w filmie, zebranych w zbiorczych kategoriach „zagubienia” i „alienacji”, widzą w tym rozwiązaniu fabularnym nadmierny sentymentalizm. Można w nim dopatrywać się również egzystencjalistycznego manieryzmu. Z perspektywy studiów nad niepełnosprawnością wątpliwości co do ideologiczno-społecznego wybrzmienia kodu filmu budzi wpisanie losu bohaterów w schemat ekspiacyjny – nieprzystosowani i słabi muszą odejść, aby w planie metafizycznym odkupić winy obojętnej większości. Warto zauważyć, że krytyczna ocena filmu najczęściej dotyczy jego warstwy narracyjnej. Oto przykład z cytowanej wyżej recenzji: „Wszystko przy pomocy bardzo wątej fabuły, na którą składa się kilkanaście statycznych scen, w których bohaterowie najczęściej siedzą i patrzą nieprzytomnie w dal”. Wszystkie tego rodzaju komentarze wskazują jednak na to, że film traktujący o radykalnej odmienności to ideologiczne pole minowe – każdy wybór gatunkowy można by kwestionować, na przykład optymistyczne zakończenie uznać za kompensacyjne i nieprawdziwe, bardziej rozbudowaną fabułę za wykorzystanie tematu niepełnosprawności dla uatrakcyjnienia narracji filmowej i wpisanie jej w problematykę wrażliwości społecznej, zaś stylistykę realizmu społecznego za chęć budowania amelioracyjnej i pedagogicznej opowieści o tym, że z niepełnosprawnością można żyć. Dlatego też może nie warto „naprawiać” filmu Bodo Koxsa, lecz trzeba uznać, że cechy filmu, które opisałam wyżej: prosta, ascetyczna narracja, miejsce akcji zawieszona między epokami oraz dominujący przekaz wizualny, to świadome wybory kompozycyjne. Magicznorealistyczny efekt owej triady pozwala rozwinąć w filmie temat spychanej na margines świata społecznego inności w sposób nie tyle nowy, co innowacyjny: jest to próba oddania, bez zawłaszczenia opisem, sposobu percepcji i wyobrażeń postaci z niepełnosprawnością psychospołeczną.

Realizm magiczny można uznać nie tyle za gatunek, ze względu na wielość i płynność jego poetyk, ile za retorykę kwestionowania reprezentatywności realizmu, lub za retorykę uzupełniania braków realistycznej reprezentacji. W filmie ma to prawdopodobnie większe znaczenie niż w literaturze, gdzie realizm od dawna jest kategorią kontestowaną. Film silniej niż literatura odwołuje się do konsensowych kategorii rzeczywistości, choćby dlatego że jest jednak medium dominującym we współczesnej kulturze oraz z racji przekazu wizualnego bardziej opiera się na konkrecie niż słowo. Upraszcza fabułę i starając się oddać percepcję postaci o zupełnie odmiennych systemach interakcji z otoczeniem niż neurotypowy, reżyser *Dziewczyny z szafy* buduje bardzo ważną etykę przekazu filmowego: w obliczu niewspółmiernych sposobów widzenia świata obserwator z zewnątrz może jedynie przybliżać inność jednocześnie przyznając się do pewnego nieusuwalnego poziomu bezradności. Magicznorealistyczny tryb prezentacji wyobrażeń Tomka i Magdy to wyraz nie tyle ostentacji ze strony reżysera, ile raczej pokory wobec niereprezentowalności tego, co chce pokazać. W badaniach na temat realizmu magicznego podkreśla się zazwyczaj graczyzność tego gatunku: zniesienie dychotomii między tym, co naturalne i nadnaturalne, między tym, co realne i fantastyczne,

lub też inne sposoby przemieszania porządków ontologicznych; kwestionowanie epistemologicznej wyższości tego, co nowoczesne nad przednowoczesnym; poetyka odzyskiwania utraconego, szczególnie w wydarzeniach o traumatycznym charakterze; poetyka kontrastów kulturowych, rasowych i dyskursywnych, w efekcie której podkreślany jest brak jednego reprezentatywnego języka opisu zjawisk (stąd to, co realne, i to, co fantastyczne/nadnaturalne, jest w perspektywie magicznego realizmu kwestią subiektywną i, w pewnym sensie, kulturową). Owa graniczność otwiera wzajemnie przeciwstawne epistemologicznie i wzajemnie się wykluczające ontologicznie dyskursy na dialog/konflikt, którego efektem jest zniesienie hierarchii tego, co zdroworozsądkowe, empirycznie do uchwycenia, co przyjęte jako racjonalne (tu zazwyczaj racjonalność ukazana jest jako błąd redukcji) wobec tego, co pozostaje poza tak skonstruowaną sferą rzeczywistego (Slemon 408).

Przenosząc ciężar tworzenia znaczeń z narracji na obraz, w tym szczególnie obraz wizji dwojga nienormatywnych psychospołecznie bohaterów, film „Dziewczyna z szafy” pokazuje możliwość reprezentacji otwartej – z założenia niekompletnej, fragmentarycznej, unikającej hierarchii, ale nie unikającej pytań etycznych, skupionej na zjawisku raczej niż problemie. Dlatego też, jak stwierdziłam w założeniach, poetyka magicznego realizmu służy w filmie Bodo Koxsa zbudowaniu hermeneutyki fenomenologicznej – widzowi proponuje się ścieżki dotarcia do tego, co niezrozumiałe, żeby zobaczyć, że istota zjawiska tkwi niekoniecznie we wnętrzu samego zjawiska, lecz w jego błędnej – opartej na wykluczeniu i przemocy – ramie społecznej. Redukcja fabuły do niezbędnego minimum i jej rola winiet codzienności uświadamia widzowi niedostateczność porządku dyskursywnego „normalności”. Próba przybliżenia postrzegania bohaterów wycofanych ze wspólnego ze społeczeństwem systemu wyobrażeniowo-symbolicznego otwiera widza na przestrzeń inności. Samobójstwo dwojga bohaterów ma oczywiście wyrzucić presję krytyczną na postawy normatywnej większości, lecz jego najważniejszą rolą jest ujawnienie traumatycznego efektu niepełnosprawności – chronotop przejścia (szafa, dach) do innej przestrzeni uświadamia, jak bardzo ważny jest w filmie motyw poszukiwania miejsca poza tym, co zostało im wyznaczone. W planie krytyki społecznej film pokazuje okrutny fakt – jednostki nadwrażliwe, odrzucone lub niemające szans na porozumienie z większością same się eliminują. Inwersja retoryczna (Aldea 34), której reżyser dokonuje za pomocą strategii magicznorealistycznych, zderzając porządki rzeczywistości normatywnej większości i niepełnosprawnej mniejszości, pozwala wysunąć na pierwszy plan przemoc, jaką jednostki radykalnie odmienne odczuwają w kontakcie z przedstawicielami i instytucjami normy.

BIBLIOGRAFIA

- Aldea, Eva. *Magical realism and Deleuze: the indiscernibility of difference in Colonial literature*. London and New York: Continuum, 2011.
- Dziewczyna z szafy*. Reż. Bodo Kox. Wojciech Meczaldowski, Piotr Głowacki, Magdalena Różańska, Eryk Lubos. Canal+ PISF WFDiF, 2012. DVD 2013.
- Faris, Wendy B. *Ordinary enchantments: magical realism and the remystification of narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- Huggan, Graham. *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*. London and New York: Routledge, 2001.
- Jameson, Frederic. „Magic realism in film”. *Critical Inquiry* 12 (Winter 1986). S. 301–325.
- Kołodziejczyk, Dorota. „Poza metaforą – autyzm jako impas hermeneutyczny w powieści postkolonialnej”. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, 30 (2017). S. 141–167. DOI: 10.14746/psp.2017.30.7.
- Marcus, Laura. “Cinematic Realism: ‘A recreation of the world in its own image’.” *Adventures in Realism*. Red. M. Beaumont. Oxford: Blackwell Publishing, 2007. S. 177–192.
- Mitchell David T., Snyder Sharon L. *Narrative prosthesis: disability and the dependencies of discourse*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000.
- Murray, Stuart. *Representing autism: culture, narrative, fascination*. Liverpool: Liverpool University Press, 2008.
- „PO: zmiany w ordynacji wyborczej to zamach na godność osób niepełnosprawnych”. PAP23.11.2017. WEB <<http://www.niepelnosprawni.pl/ledge/x/631934;jsessionid=4BCF0A05FB57E0466E8480232F32AFC1>>
- Prendergast, Catherine et al. “On the Rhetorics of Mental Disability.” *Embodied rhetorics: disability in language and culture*. Red. J. Wilson, S. Lewiecki-Wilson. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2001. S. 45–60.
- Price, Margaret. “«Her Pronouns Wax and Wane»: Psychosocial Disability, Autobiography, and Counter-Diagnosis”. *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, vol. 3, no. 1 (2009). S. 11–33. DOI:10.1353/jlc.0.0010.
- Quayson, Ato. *Aesthetic nervousness: disability and the crisis of representation*. New York: Columbia University Press, 2007.
- Różański, Mateusz. „ZUS i PFRON łączą siły. Szykują wielkie zmiany. Kto na tym skorzysta?”. WEB (VIII 2017). <<http://www.niepelnosprawni.pl/ledge/x/563994>>
- Searle, John R. *Intentionality, an essay in the philosophy of mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Slemon, Stephen. “Magic Realism as Postcolonial Discourse”. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Red. L.P. Zamora, L., W.B. Faris. Durham: Duke University Press, 1995. S. 407–426.
- Smela, Dorota. „«Dziewczyna z szafy» – polski film, jakiego nie było. Warto?”. *Filmtok*. WEB <www.filmtok.pl/Dziewczyna-z-szafy-polski-film-jakiego-nie-bylo-Warto-RECENZJA-a36897>.
- Taylor, Charles. “The Politics of Recognition”. *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*. Red. A. Gutman. Princeton: Princeton University Press, 1994. S. 25–73.

Thiher, Allen. *Revels in madness: insanity in medicine and literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.

Zakin, Emily. "Psychoanalytic Feminism". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2011 Edition). Red. Edward N. Zalta. WEB < <https://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/feminism-psychoanalysis/> >

