



# Cnota nieautentyczności w Przypadku Pekosińskiego

JERZY PAWLIK  
UNIWERSYTET ŁÓDZKI

## Abstrakt

Najczęstszym sposobem obrazowania niepełnosprawności w światowym kinie jest niemalże natychmiastowa ucieczka do tego, co nazywamy „realizmem psychologicznym”. Takie próby przekazania widzom wewnętrznych i głębokich wizji ludzkiej egzystencji w znacznym stopniu dokonują zaciemnienia samej niepełnosprawności. Choć w znacznym stopniu dominująca „kultura arcyżycia”, którą widać w *W stronę morza* czy *Sesjach*, ma swoich krytyków, takich których filozofię możemy wykorzystać do proklamowania kontrdyskursu. Takim dyskursem jest, być może przez przypadek, ten który został wdrożony w *Przypadku Pekosińskiego* Grzegorza Królikiewicza. Historia niepełnosprawnego starszego mężczyzny, który gra samego siebie w każdej scenie filmu, ma wszystkie powody, by zawiesić zwykłe działania artystyczne mające sportretować niepełnosprawnych ludzi jako prowadzących kolorowe i bezgraniczne życie wewnętrzne.

## Słowa kluczowe:

[Przypadek Pekosińskiego](#), [kino](#), [niepełnosprawność](#), [realizm psychologiczny](#), [żargon autentyczności](#), [estetyzacja życia](#), [sztuka krytyczna](#), [empatia](#), [patos komunikacji](#)

## Wprowadzenie

Czy można przyjąć za standard etyczny coś, co wytwory kultury podtrzymują przy pomocy dyspozycji estetycznych uczestników ją reprodukujących? Czy odejście od oświeceniowego utożsamiania logiki z dobrem, a więc kategorią etyczną, na rzecz paralelizacji etyki z estetyką jest koniecznym elementem zgody na, swego rodzaju, demokrację gustów? Powszechny obraz niepełnosprawnych w kinematografii światowej potwierdzałby taki stan rzeczy. Kino, niezależnie od korzeni – Hollywood, amerykańskie filmy Indie, kino europejskie czy produkcje azjatyckie itd. – przyjęło za moralną konieczność przynajmniej podjęcie tematyki niepełnosprawności w swoim repertuarze. Oprócz podłoża moralnego, decyzje takie, a nie inne, które doprowadziły do pojawiania się coraz częstszych obrazów osób niepełnosprawnych, mają również podłoże instytucjonalne, polityczne, ale czasami również ekonomiczne, co nie powinno dziwić. Powyższe podziały motywacji nie mają jednak w sobie takiego znaczenia jak te, które są nieredukowalnie związane ze sztuką, czyli te przejawiające się w kategoriach estetyki i egzystencji, której sztuka ma nadawać ramy i narzędzia interpretacji. Wraz z nadaniem dziełu charakteru rekonstrukcji ludzkiej egzystencji, pojawiają się problemy reprezentacji rzeczywistości człowieka, a także sam problem roli człowieka. Jest to o tyle ważne, że poprzez nadawanie estetyce wymiaru etycznego wytworzone zostają pewne dyskursywnie powiązane relacje, które zajmują dziś w uprzywilejowany sposób pozycję w dyskusjach nad etyką. Można mówić o estetycznym przeżywaniu rzeczywistości jako o wzbogacającym ludzką egzystencję podejściu. Istnieje silny nacisk na „modernizację refleksyjną”, której pochodną musi

być również szerokie i intensywne, nawet jeśli dość płytkie, uczestnictwo w kulturze. Wskazuje się na prymat *doświadczenia* nad *doświadczeniem* (ang. *experience* w obu przypadkach, ale rozumiane jako rzeczownik w drugim przypadku), czyli o pewnym podmiotowym, racjonalnym i podbojowym nastawieniu do szerokiego asortymentu opcji kulturowych, które wymagają właśnie takiego obiektywizującego je nazewnictwa, by podtrzymać wyobrażenie wolicjonalnego, intencjonalnego i podmiotowego charakteru uczestniczenia w kulturze. Ponieważ koniecznym warunkiem tej maksymalizacji różnorodności i dostępności jest sprawne władanie jednym z najbardziej podstawowych impulsów postmodernizmu, czyli potrzebą posiadania wykładni własnej mikronarracji, nie sposób pominąć roli różnego rodzaju mniejszości społecznych w tej kwestii, gdyż stają się one niemalże wyznacznikiem sukcesu tego typu podejścia. Niestety, obietnica zapewnienia fundamentów społeczno-instytucjonalnych pod odgrywanie własnej mikronarracji nie jest jednostronnym, łagodnym kontraktem oraz wymaga określonego zestawu ustępstw od tego, którego mikronarracja ma rzekomo być jego wewnętrzną własnością i autokreacją.

Wspomniana na początku demokracja gustów to prosty schemat rynkowo-społeczny – w akcie zawieszenia presji strukturalnych uczestnicy dostają minimum podmiotowości, by wybrać, co producenci i artyści mają za zadanie im przedstawić. Mechanizmy, które za tym stoją, a które mają być rzekomo zawieszane, są różnej natury – mogą to być przesłanki ekonomiczne, prestiżowe czy inne, ale przede wszystkim chodzi w nich o podtrzymywanie innych mechanizmów, wykraczających daleko poza incydentalny pokaz filmowy. Takim właśnie mechanizmem może być

reprodukcja tak esencjalistycznych problemów egzystencji jak choćby „czym jest autentyczne życie?”

## Fetysz życia w retoryce agency

Powyższe wątpliwości stanowią o sile oddziaływania dzisiejszego kulturowego *nachylenia* – więcej *człowieka*, *autentyczności*, *podmiotowości*, *przeżywania* i przede wszystkim czegoś, co spaja i wzmacnia wszystkie te cztery elementy – więcej *życia*. I *życie* jest właśnie tym, co najłatwiej przebija się do wszystkich ludzkich definicji dzisiejszej rzeczywistości, obecnego momentu historycznego. Dychotomia żywe – martwe jest dużo silniejszym modelem rozumowania nad podstawowymi problemami ontologii – dużo praktyczniejszym niż podział na rzeczywiste – nierzeczywiste. I jest to właśnie ten nadzwyczaj praktyczny charakter tej dychotomii, który sprawia, że może być ona niemalże trzonem dzisiejszej kultury – kultury *życia*, *witalizmu*. Łatwość z jaką przychodzi ludziom hierarchizowanie ludzkiego życia jest porównywalna jedynie z łatwością, z jaką odrzucają *patos strukturalizmu*<sup>1</sup> (Habermas 2005: 219) i wyśmiewają społecznego teoretyka i filozofa, który stara się ich obedrzeć z podmiotowości i odpowiedzialności na rzecz bycia niewolnikiem anonimowych struktur i dyskursów władzy.

Sytuacja tego sprzeciwu wobec analizy przyjmuje tym dziwniejszy zwrot w momencie, gdy potencjalnym analizowanym

jest człowiek wykluczony i niecodzienny, *vide* niepełnosprawny. Virginia Woolf w eseju z 1930 roku *O chorowaniu* obnaża przed czytelnikiem, w ramach refleksji literaturoznawczych, potężną wyrwę w ówczesnej literaturze jaką mogłyby zapełniać teksty *o chorych jako chorych* i *chorobie jako chorobie*. Od tamtego czasu minęło więcej niż 80 lat, w trakcie których rozwinęły się technologie i media, które mogły stać się nośnikami treści z niemalże demokratycznym przesłaniem – spotkanie z *Innym*, czy to wąsko rozumianym *bliźnim* czy też szerzej rozumianym *porządkiem symbolicznym*, miało nagle znaleźć się w zasięgu ręki każdego posiadacza telewizora, a wraz z kolejnymi rewolucjami i pojawieniem się komputerów – nawet dialog z *Innym* stał się możliwy. Tymi *Innymi* mieli być również niepełnosprawni, pomijając dla celów artykułu inne mniejszości. Jak zatem prezentuje się niepełnosprawność i choroba w kinie?

Nie najlepiej, trzeba powiedzieć. Choć jest możliwe wskazanie pewnie dwudziestu naprawdę znaczących filmów, które umiejscawiają w centrum niepełnosprawnego bądź ciężko chorego, to jednak krytyczny sukces tych poszczególnych filmów bardziej wynika z ich debiutanctwa, czasami małego budżetu, kiedy indziej z gry poszczególnych aktorów, którą ocenia się jako „trudną do zrealizowania w danej sytuacji” i przede wszystkim z *realizmu psychologicznego*. To właśnie ten ostatni argument, stojący często za sukcesem komercyjnym i artystycznym, jest chyba najsilniejszym spośród powyższych, bo jest w stanie złapać widza w pułapkę lepiej od innych. Dzieje się tak, gdyż realizm psychologiczny jest w stanie odpowiedzieć albo raczej potwierdzić już ustrukturyzowaną odpowiedź na powyższe pytanie o istotę autentyczności życia.

Realizm psychologiczny w sztuce opiera się, z założenia, na możliwie precyzyjnym

1 Habermas mówi o *naukowym patosie strukturalizmu*, podkreślając jego znaczenie dla szkoły New Criticism i jej sposobu traktowania dzieła sztuki jako językowo autonomicznego. Tutaj problem ten ma charakter tym bardziej *patetyczny*, gdyż odnosi się do doniosłości prób nauk społecznych, by pominąć problem intencjonalności na rzecz badania zjawisk jako mechanizmów władzy czy w podobny sposób.

odwzorowywaniu ludzkich przeżyć, wrażeń, motywów działań i wspomnień ludzi, którzy pełnią rolę bohaterów. Wraz z tymi statycznymi cechami idzie możliwość dynamicznego ponawiania pytania o ich podmiotowość, zwłaszcza tych, których przedstawia się jako tragicznie ograniczonych w tej kwestii. Kobieta-poetka w patriarchacie, żołnierz w czasie wojny, której sensu nie rozumie czy neurotyczny felietonista w wielkiej metropolii to bardzo trafne przykłady „gotowych” bohaterów dzieł sztuki, którzy mają się wykazywać realizmem psychologicznym. Niektórym, jak Elfride Jelinek, nie podoba się taka tendencja w dzisiejszym przemyśle kulturowym. Austriacka noblistka nazywa realizm psychologiczny *obrzydliwym*<sup>2</sup> (Spice 2008) i wskazuje na cnotę płaskości bohaterów. Głębia przeżyć i wrażeń pozwala na schronienie się w *luksusach osobowości* (ibid.), co tym samym rozbraja potencjalny wydzźwięk etyczny danego dzieła, założony na początku w ramach rozmyślań o tym, kto warty jest przedstawienia jako bohater wykluczony z powszechnego uznania społecznego.

Z kolei Fryderyk Nietzsche, nie po raz pierwszy, odzywa się proroczo ze stron *Tako rzecze Zaratustra*, wskazując na butę moralną *wzgardzicieli ciała* (Nietzsche) – prekursorów dzisiejszych *postmaterialistów*, którzy w sporze między duszą a ciałem, opowiedzieli się po stronie kulturowania tej pierwszej. Jednakże, u Nietzschego, witalisty *par excellence*, można znaleźć także inne kategorie dotyczące życia, które nie mają w sobie tyle zawołanej skromności co przemowy Zaratustry. Patrząc

jak nietscheańska koncepcja *woli mocy* karykaturalnie realizuje się w dzisiejszym dyskursie samorealizacji i kreatywności, można by rzec, że ironia sytuacji polega na żalonym odwróceniu się losów podmiotu w procesie definiowanym przez Michela Foucaulta jako *subiektyfikacja* (Foucault 1998: 381)<sup>3</sup>, czyli upodmiotowienia przez podporządkowanie. Nietzsche gotów był jeszcze ustanawiać *posłuszeństwo* i *dowodzenie* w formie dialektyki (Nietzsche 1968: 342). Życie jest w *Woli mocy* zdefiniowane jako (...) *ponawiające się formowanie procesów ustanawiania siły, w którym różne czynniki rozwijają się nierówno* (Ibidem: 342). U Foucaulta, podmiot jest raczej już jedynie *posłuszny* i wciągnięty głębiej w struktury, które zezwalają mu na realizowanie już ujarzmionej podmiotowości pod parasolem kontroli ryzyka.

Gdzie indziej korzenie problemu widzi Theodor Adorno – w egzystencjalizmie, a w szczególności w filozofii Martina Heideggera. W książce o już sporo mówiącym tytule, *Żargon autentyczności*, teoretyk ze Szkoły Frankfurckiej stara się uporać z niedotrzymanymi i fałszywymi obietnicami egzystencjalizmu i kierkegaardowskiej teologii co do odwrócenia procesów dehumanizacji człowieka w społeczeństwie industrialnym. Jeśli *ostatni człowiek* był u Nietzschego kimś gotowym na życie pełne półśrodków, bezwiednej akceptacji losu i bezpieczeństwa, tak Adorno i jego partnerzy ze Szkoły Frankfurckiej mieli okazję się przekonać instytucjonalnie, że brak gotowości do podjęcia *skoku wiary* czyni z nich niewartych uwagi środowisk akademickich

2 Komentowane stwierdzenie Jelinek pojawia się w artykule Nicolasa Spice’a w „London Review of Books” z czerwca 2008 roku. Oryginalny tekst Jelinek, słowami Spice’a – jej (Jelinek) *manifest estetyczny*, ukazał się pod nazwą *Chcę być płytka* (w niemieckim oryginale – *Ich möchte seicht sein*).

3 „Subiektyfikacja” jest *de facto* terminem wziętym z interpretacji Nikolasa Rose’a, podczas gdy w polskim tłumaczeniu Tadeusza Komendanta, francuski termin Foucaulta „assujétissement” tłumaczony jest jako „ujarzmienie”, gdzie cząstka „ja” pisana jest kursywą.

uwiedzionych filozofiami Kierkegaarda, Heideggera czy Sartre’a (Adorno 1973: 3). (...) *Myśl krytyczna i zaangażowana społecznie* to, według użytkowników *żargonu autentyczności*, filozofia *obiektywnie bezpodstawna* i nic więcej jak *subiektywna dewiacja* (Ibidem: 4). *Żargon autentyczności* ma według Adorno tę zdolność, że przekazuje swą treść już przez górnolotność i doniosłość zawartą w formie wyrażen takich jak *egzystencjalny, spotkanie, prawdziwy dialog* etc. (Ibidem: 6). Spotkanie czy dialog (przez medium takie jak kino) są narażone na żargon autentyczności, bo tkwią w *patosie komunikacji* (Sloterdijk 2008: 566). O innym *patosie* wspomina jeszcze Habermas – czyli o *patosie* filozofii życia wspomnianego Nietzschego. Godząc w ostrożność pragmatyzmu, *nietscheański patos* konstruuje się poprzez emergencję świata za pomocą języka, w czym Habermas widzi problem, wzmacniany przez kontekstualność samego procesu komunikowania się i ustalony już apriorycznie jego schemat nie pozostawiający człowiekowi nic poza jałowymi i sugerowanymi odpowiedziami „tak” i „nie”, podczas gdy w tle dogorywają resztki marzeń o negocjacyjnym i podmiotowym konstruowaniu rzeczywistości (Habermas 2005: 236). Patosy te składają się razem na przekonanie już nawet nie możliwości, ale pewności i oczywistości emergentnego realizowania i ponawiania tzw. postulatu *przekładalności perspektyw*<sup>4</sup>, kamienia węgielnego fenomenologii społecznej Alfreda Schütza.

4 W tekstach Schütza, postulat ten nazywa się dokładnie *idealizacją wymiennalności punktów widzenia*. Kolejny postulat, *idealizacja zgodności systemów istotności* odnosi się do postulowania porozumienia na płaszczyźnie wspólnie zrozumiałych intencji i interpretacji. Łącznie, obie idealizacje określają *generalną tezę przekładalności perspektyw* (Schütz 1979: 29).

Postulat ten ma za zadanie podtrzymywać wyobrażenie intersubiektywnej przestrzeni porozumienia poprzez współzałożenie o możliwości przełożenia perspektywy jednej jednostki na perspektywę drugiej jednostki (Schütz 1979: 28). Sztuka, nakreślana i redefiniowana przez rozwój technologii, ma za zadanie dopełniać założeń tego postulatu. Z zadania tego nie wywiązuje się najlepiej, o czym świadczyć mają przykłady przytoczone poniżej.

### **Wiek żałości<sup>5</sup> w kinie**

Przejdźmy zatem do konkretnych przykładów. Żeby zobrazować powyższą tezę, wybrałem następujące filmy – *Oczy Julii*, *Motyl i skafander*, *W stronę morza*, *Sesje*, *Filadelfia*, *Passion Fish* i *Miasto ślepców*. Pierwsze trzy filmy to kino europejskie, trzy kolejne to produkcje amerykańskie, a ostatni film to hollywoodzka ekranizacja powieści o tym samym tytule, portugalskiego noblisty Jose Saramago, więc można uznać ją za produkcję transkulturową już na poziomie formalnym. Każdy z tych filmów porusza temat osób chorych, niepełnosprawnych, ograniczonych fizycznie i każdy z nich „reaguje” na problem i wymagania realizmu psychologicznego. Reakcja ta nie zawsze jest afirmatywna w tym samym stopniu i ma różny charakter, jednak można powiedzieć, że filmy te „tkwią” wewnątrz tego typu dyskursu estetyzacji.

Pierwszy z nich, *Oczy Julii*, to hiszpański thriller z 2010 roku, o kobiecie, która traci wzrok, przez co staje się obiektem

5 Z ang. *age of woe*; etykieta przyklejona twórczości Dickensa, kojarzonej z okresem najgorszych okresów biedy i wyzysku w Anglii XIX wieku; tutaj rozumiana jako etap w dziejach kinematografii szczególnie silnie nastawiony na „wydobywanie” przeróżnych form dewiacji, niedostosowania społecznego – od drugiej połowy lat 80. poprzez lata 90. aż do dzisiaj.

prześladowania „niewidzialnego człowieka”. Rygor podkreślenia lęku, ważny dla horrorów, jest tutaj siłą, która w znacznym stopniu pozwala na unikanie oskarżeń o dość wątpliwy, moim zdaniem, zabieg uczynienia głównej bohaterki niewidomą. Jej opiekun, którego twarzy nie widzimy przez większość filmu, okazuje się być wspomnianym „niewidzialnym człowiekiem”, mężczyzną żyjącym poza marginesem ludzkiej uwagi i ludzkiego postrzegania, przez co opieka nad niewidomymi przychodzi mu łatwiej niż innym. Patrząc na tę produkcję od początku do końca można zadać sobie pytanie – czy utrata wzroku nie jest przypadkiem metaforą kary za niezwracanie uwagi na innych ludzi, czy też, mówiąc precyzyjniej, za niewykorzystywanie wzroku do „tego co trzeba”? Oczywiście refleksja nad tym, do czego warto jest używać wzroku jest co najmniej intelektualnie naiwna, ale przez porównanie zobaczyć można tendencję do właśnie takich dystynkcji na słuszne – niestosowne przedmioty ludzkiej intencjonalności także u Saramago i w ekranizacji jego książki, o czym dalej.

*Motyl i skafander* to produkcja francuska z 2007 roku, tym bardziej powiązana z realizmem psychologicznym, że prawie samoreferencyjnie do niego podchodzi, bez większego dystansu poruszając problem pamięci i wyobraźni niepełnosprawnego. Te dwa elementy realizowania się świadomości głównego bohatera to wymuszony azyl, na który jest on skazany poprzez fizyczne ograniczenia, jakie zostały mu narzucone przez udar. Trudno jest zatem mówić o „ucieczce” we wspomnienia i wyobraźnię w przypadku bohatera, jednak to przecież po stronie reżysera i twórców filmu leży pewna odpowiedzialność, by właśnie wyeksplikować ten narzucony charakter niepełnosprawności. Zamiast tego, sceny widziane w pierwszej osobie

i obrazy mentalne przedstawiane w filmie dokonują znaczącego przeniesienia ciężaru z niepełnosprawności na „narrację niepełnosprawności”. Jest to opowieść o dwóch jakościowo innych sposobach przeżywania świata, ale z pominięciem poruszenia samego problemu ograniczenia fizycznego jako problemu fizycznego, a nie mentalnego. Poetyka przeżywania, stanów mentalnych i wspomnień po prostu eksploduje w powyższym filmie, a perspektywa głównego bohatera daje widzowi wrażenie niemalże zabawy czy gry niepełnosprawnego, od tej pory zwolnionego przez opiekunów z poczucia wstydu, a więc w pełni wolnego, by móc patrzeć w podwiewaną przez wiatr sukienkę w okolicach intymnych swojej partnerki z okresu przed wypadkiem, granej przez Emmanuelle Seigner.

Ostatni z wybranych przeze mnie europejskich filmów to *W stronę morza* (2004). Javier Bardem gra przykutego do łóżka mężczyznę walczącego o prawo do eutanazji i przyzwyczajają swoich obserwatorów, rodzinę, prawników etc. do zbliżającego się końca jego egzystencji. Jest to najbardziej upolityczniony film, z tych wybranych jako przykładów kina europejskiego. Tutaj, oprócz dramatu rodziny, mamy do czynienia z salą sądową i potyczką prawną, więc świat, w którym się to wszystko rozgrywa jest podzielony i rozdarty na standardy sfery prywatnej i publicznej. Jednak nawet jeśli „metafizyczne, religijne uwarunkowania” sprzeciwu wobec eutanazji są krytykowane na sali sądowej na gruncie laickości państwa, „duchowość i psychologia” zostają natychmiast uprawomocnione, gdy przykuty do łóżka bohater oddaje się wspomnieniom *życia pełnią życia*. Koncepcji eutanazji jako aseptycznego prawa człowieka i obywatela nie pomaga scena samej śmierci – obrazy nurkującego, jeszcze zdrowego Bardema pojawiające się na zmianę z ostatnimi

oddechami już umierającego głównego bohatera są niemalże terapią behawioralną dla widza – wzburzona woda, błyski światła igrające po jej powierzchni, ciemność napierająca od strony dna dają wrażenie osiągnięcia harmonii, którą jest śmierć.

Kino amerykańskie lat 80. i 90. to etap tzw. paranoi białego mężczyzny. Paranoje te polegały(-ją?) na wizjach słabnącego udziału WASPów<sup>7</sup> w konstytuowaniu kierunków jakie przyjmują Stany Zjednoczone u schyłku prezydentury Ronalda Reagana i George H. W. Busha, dwóch ideałów prężnego *homo faber* i człowieka sukcesu. Tragiczne losy i słabości przedstawiane w *Urodzonym 4 lipca* i *Filadelfii* wskazują na rekonsyliacyjny charakter kina amerykańskiego. Liberalny patriotyzm realizuje się tutaj przez krytykę dyskryminacji i braku wrażliwości – cech, które były strukturalną koniecznością imperium amerykańskiego. Ten *niedokończony projekt*, jakim są Stany Zjednoczone, jest w kinie hollywoodzkim poruszany także w kwestii osób niepełnosprawnych. Oprócz cierpiących na *syndromy postwietnamskie*<sup>8</sup>, niepełnosprawni są także przedstawiani jako społecznie przegrani obywatele – tak jest choćby w *Passion Fish*, produkcji z 1992 roku o znacznie mniejszej skali od dwóch wspomnianych powyżej. Główną bohaterką jest tutaj gwiazda oper mydlanych, która w wyniku wypadku ląduje na wózku inwalidzkim

i zostaje skazana na życie w południowej krainie *Cajun*, gdzie się wychowała. Motywy *powrotu do korzeni* jest tutaj naznaczony porażką – powrót ten jest wymuszony, a korzenie zapuszczone zostają na etapie najbardziej produktywnego etapu życia May-Alice. Nowa rzeczywistość to alkohol i oglądanie telewizji zamiast pojawiania się w niej. Jak sama bohaterka stwierdza: *pilot [od TV] to moja pępowina*, co brzmi skądinąd jak zgrabna satyra na amerykański styl życia. W przypadku oskarowej *Filadelfii* (1993), to nie niepełnosprawność jest formalnie stanem głównego bohatera, granego przez Toma Hanksa, ale AIDS. Film ten, żartobliwie (i zgrzybliwie) nazwany przez amerykańskiego komika Billa Mahera *jednym z ulubionych filmów konserwatystów*<sup>9</sup>, zasługuje na miano filmu politycznego, bo nakręcony został w ramach „odwetu” za lata 80., kiedy to świat polityczny pozwalał sobie niejednokrotnie na propagandę antygejowską i stygmatyzację osób chorych na AIDS. Hanks, choć błądliwy i zmęczony, gra osobę o znacznie większych możliwościach fizycznych niż inni bohaterowie, o których piszę, ale jego *podwójne ograniczenie* wynikające z orientacji seksualnej i relacji z czarnoskórym adwokatem, granym przez Denzela Washingtona, również zostaje *empatycznie podjęte* w filmie. W scenie z koncertem słuchanym w towarzystwie swojego prawnika, nasz główny bohater doznaje euforii, wstuchując się w dźwięki wiolonczeli, a będąc miłośnikiem sztuki, stara się wciągnąć w swój świat wroga nastawionego do jego seksualności Washingtona.

*Sesje* to najnowsza, bo z 2012 roku, produkcja z trzech wybranych z kina amerykańskiego i nie jest ona już naznaczona piętnem wspomnianej *paranoi*. Film ten

6 Od pierwszego zwycięstwa Billa Clintona, nazywanego potocznie *pierwszym czarnym prezydentem*, minęły już dwie dekady, ale resentment WASPów jest wciąż jak najbardziej aktualny, zwłaszcza, że słychać było głosy o „śmierci Ameryki naszych ojców i dziadków” wśród komentatorów prawicowego Fox News.

7 Od ang. White Anglo-Saxon Protestant, czyli „Biały anglosaski protestant”.

8 Jak właśnie Tom Cruise w *Urodzonym 4 lipca* czy Robert de Niro w *Taksówkarzu*.

9 Żart polega na tym, że „hollywoodzki liberał i gej choruje na AIDS i umiera”.

podchodzi do niepełnosprawności jako problemu lifestyle'owego – bohater, będący w *Żelaznym płucu* od dzieciństwa, jest prawiczką i jego marzeniem jest doznać uniesień z kobietą zanim umrze. Ponieważ film gatunkowo można zakwalifikować jako komedię obyczajową, trudno jest z tym samym naciskiem krytykować realizm psychologiczny jak w przypadku np. *Motyła i skafandra*. Niemniej jednak – sceny seksu są uzupełnione o przebitki wyobrażeń muskiania trawy na łące czy przeczesywania kobiecych włosów, co właśnie ten realizm ma umieszczać jako konstytutywny element kina społecznie empatycznego i spełniającego *postulat* Schütza.

Z kolei w ostatnim filmie, *Mieście ślepców* (2008) niepełnosprawność nie jest po prostu empatycznie komunikowana, ale wręcz rzucana oskarżycielsko człowiekowi w twarz. Bo oto *biała ślepotą* ogarnia w formie plagi różnych grzeszników – hedonistów, konsumerystów, egoistów, ich bliskich i im podobnych. Saramago, znany z poglądów komunistycznych, chciał w ten sposób wzniesić antykapitalistyczną mantrę do poziomu boskiej przemocy i kary za grzechy. Niestety, nawet jeśli metaforyczna i zmyślona przypadłość *białej ślepoty* jest jakimś ukojeniem dla lewicowej werwy, to jednak wypada zadać sobie pytanie – czy może bycie kapitalistą nie jest już wystarczającym karą za samo bycie kapitalistą? Nie zawsze alegoria jest dobrym sposobem krytyki, tak jak nie zawsze alegoreza jest dobrą metodą hermeneutyczną. Jeśli chodzi o elementy estetyczne, to w tym przypadku mamy do czynienia z podobnymi zabiegami, co w przykładach europejskich – dotyk i ciepło bliskiego niwelują część napięć na etapie pokuty, która ma do tego właśnie prowadzić. Z kolei jeśli scena, w której pozbawieni wzroku bohaterowie powoli przesuwają się po zdewastowanym mieście

i słyszą dźwięk pianina ze szkoły muzycznej jest podobna do tej, w której Tom Hanks tańczy trzymając kroplówkę, to podobieństwo to kończy się wraz z porzuceniem perspektywy jednostki i zauważeniem, że jest to element testu na wrażliwość estetyczną, do której rzekomo potrzeba niepełnosprawności. Posunąłbym się do stwierdzenia, że motywowanie *aprecjacji życia* tragedią niepełnosprawności zasługuje na osobną plagę zesłaną na tego typu moralistów.

Oprócz filmów pełnometrażowych czy dokumentów, inną formą wzmiankowania o niepełnosprawności są akcje społeczne w formie spotów reklamowych, które mają angażować emocjonalnie publiczność do wykazania praktycznej, codziennej empatii. Wśród tego typu akcji znajduje się np. filmik o niewidomym żebraku, siedzącym na stopniach gmachu w centrum dużego, intensywnie *żyjącego* miasta. Przechodnie od czasu do czasu wrzucają mu niecelnie grosze do puszek, do czego zachęca on tekturą z napisem *I'm blind | Please help*<sup>10</sup>. Po pewnym czasie podchodzi do niego jakaś kobieta i zmienia mu napis na tekturze. Nie mija chwila, a ludzie obsypują go znacznie większą ilością monet. Kobieta wraca, niewidomy mężczyzna rozpoznaje ją dotykając jej butów i pyta: *Co zrobiłaś z napisem?*, dostaje odpowiedź: *Nic. Powiedziałam to trochę innymi słowami*, po czym dowiadujemy się, że obecny napis brzmi: *Jest piękny dzień, a ja nie mogę go zobaczyć*. Jest to reklama firmy marketingowej Purple Feather z przesłaniem *Zmień swoje słowa. Zmień swój świat*<sup>11</sup>, które widnieje na różnych stronach internetowych pod nazwą *Potęga słów*.

<sup>10</sup> „Jestem niewidomy | Proszę pomóc”

<sup>11</sup> Po ang. „Change your words. Change your world.” zezwała na odrobinę gry słownej na skądinąd wcale nie tak homofonicznych słowach *words* i *world*.

## Pekosiński – męczennik, cwaniak, antybohater?

Z takim „zapleczem” przytoczonych przykładów, trudno jest mówić o „sztuce krytycznej”, „sztuce emancypacyjnej”, gdyż pojęcia te rozbijają się o zarzucany im patos empatii komunikacyjnej i frywolność walki politycznej. Nakręcanie się w ramach kontrresentymentu też nie pomaga, gdyż mechanizmy obronne dominującego dyskursu opierającego się na dystansie opinii od przedmiotu są tak naprawdę tym, co ten kontrresentyment właśnie nakręca. Nie oznacza to jednak, że przedstawienie niepełnosprawności z całym „dobrodziejstwem inwentarza” jaki niesie ona ze sobą na poziomie ograniczeń fizycznych bez popadania w głębie luksusów osobowości, jest niemożliwe. Czasami się to udaje, a z pomocą przychodzi przypadek. *Przypadek Pekosińskiego* (1993) Grzegorza Królikiewicza, żeby być konkretnym.

*Przypadek Pekosińskiego* to ekranizacja historii człowieka, który został w akcie desperacji przerzucony przez płot obozu koncentracyjnego przez własną matkę. W wyniku upadku, niemowlę, które miało później stać się Bronisławem Pekosińskim, doznało obrażeń kręgosłupa, na zawsze czyniących z niego garbatego mężczyznę. Jakby obrażenia fizyczne nie były wystarczającym ograniczeniem, niemowlę nie miało dowodu tożsamości, a możliwość świadomości genealogicznej została utracona wraz z wylądowaniem po bezpiecznej stronie. Bo Pekosiński to nazwisko nadane już po wojnie – przez sędziego, który w ramach uhonorowania działalności Polskiego Komitetu Opieki Społecznej, nadaje Bronisławowi, bo tak go *nazywają ludzie*, nazwisko-derywat skrótu P(e)KOS. Przez resztę filmu, Pekosiński stara się opowiedzieć biografowi swoją historię nad partią

szachów. Bo Pekosiński to dawny świetny szachista polski, promowany w pewnym okresie przez państwo jako swego rodzaju „rodzynek PRL-u”, ktoś kogo dobrze było znać, żeby wyjść na dobrego, empatycznego obywatela.

Po raz pierwszy zetknąłem się z tym filmem niedawno, bo rok temu na zajęciach uniwersyteckich poświęconych polskiej kinematografii, na których, co ważne, wyświetlano omawiane na wykładach filmy. Na projekcję *Przypadku Pekosińskiego* został akurat zaproszony sam Grzegorz Królikiewicz. Odpowiadał na pytania prowadzącego i osób z sali. W trakcie projekcji zaobserwowałem pewien istotny czynnik, który przesądził o zainteresowaniu i powszechnym „zadowoleniu” widowni – scena w radiu. Pekosiński ma w niej za zadanie powiedzieć do mikrofonu spreparowany przez aparacza tekst o swoim cudownym ocaleniu z dzieciństwa. Podczas gdy Pekosiński mamrocze o ojcu, który go uratował, aparaczek daje mu gotowy tekst o tym jak „uratowali go radzieccy partyzanci”. Pekosiński nie jest w stanie tego przyswoić, widać, że męczy się z tą wersją wydarzeń, ale specyfika jego ograniczeń i powolność reakcji czynią z tej sceny komiczną, o czym świadczyła reakcja widowni, przykład walki z systemem. Pekosiński, mówiąc dosadnie, „rżnie głupa”, a aparaczek nie jest w stanie poddać go *subiektywizacji*. Moje podejrzenie zostało potwierdzone, gdy jedno z pytań z sali dotyczyło wymiaru krytyki starego systemu, jako że Królikiewicz odpowiedział na nie twierdząco, bo sens wypowiedzi był w miarę jasny – ten film miał pokazywać beznadzieję tamtego okresu. Ponieważ, poprzez taką specyficzną „sesję słusznego kibicowania”, udało się publiczności wybić odpowiednią nutę dla uszu Królikiewicza, właśnie wtedy doszło do pewnego rodzaju

przełożenia perspektyw i nawiązania porozumienia odnośnie motywów stojących za tym filmem – miała nim być krytyka moralnej słabości „człowieka”, najpierw oportunistycznego w czasach PRL-u, a później bezlitosnego na etapie rozmontowywania państwa opiekuńczego. Nie wiem czy możliwe jest stwierdzenie, że film ten jest „upolityczniony” w sensie „zajmowania pozycji”, jednak ma w sobie pewną jakość polegającą na „bronieniu zwykłego człowieka przed systemem”.

Rzecz w tym, że „przypadek”, jaki moim zdaniem rządzi niezwykłością tego filmu, bierze się z tego, że właśnie w ten sposób udało się pokazać, raczej partykularną, tragedię ludzką bez uciekania się do realizmu psychologicznego, a więc czegoś, co zakładam, że spotkałoby się z aplauzem tej samej widowni i wielu innych. Założenie to może nie pochlebia widzom, ale nie pozostaje mi nic innego jak właśnie tak argumentować rzadki walor, jakim jest nakręcenie filmu o niepełnosprawnym bez ukrywania się w „luksusach osobowości”. O luksusach w przypadku Pekosińskiego po prostu nie można mówić, a to że możliwe stało się zaangażowanie go do zagrania samego siebie jest efektem wysiłków Królikiewicza. Jak wspominał reżyser podczas wykładu – przez miesiące sterydami doprowadzał on swojego bohatera do stanu używalności; zastał Pekosińskiego w przytułku dla bezdomnych, z trudem mógł go odróżnić od kupy szmat, pod którą leżał.

Gdy przyszło mi zdawać egzamin z tego przedmiotu, specjalnie poprosiłem, by móc mówić o *Przypadku Pekosińskiego* i usłyszałem, że „nikt nie chce o nim mówić”, bo „wszyscy uważają, że to niemoralne zatrudnić takiego człowieka do filmu”. Kiedy indziej przyszło mi się spotkać z terminem „himilbachologia”, który rozumiem jako teoretyzowanie na temat postaci i dokonań

Jana Himilbacha, bodajże najstłynniejszego naturszczyka polskiej kinematografii. Jednak Himilbach był naturszczykiem grający innych, Pekosiński zaś grał samego siebie, więc pytanie, które nasuwa mi się automatycznie brzmi „czy warto uprawiać *pekosińskologię*?”. Warto – bo oburzenie moralne innych studentów to nie jest powód, by nie postawić tezy zupełnie odwrotnej – że *Przypadek Pekosińskiego* to film poruszający etyczny wymiar niepełnosprawności, ale też przede wszystkim – film etycznie zrobiony.

Zważywszy na zaangażowanie jakie Królikiewicz wykazał w całej sprawie, zarówno filmu jak i samego rzeczywistego Bronisława Pekosińskiego, można powiedzieć, że nagłośnienie tej sytuacji spełnia osobną funkcję od tej, która przypada np. mnie, jako badaczowi. Podejmując ten film od strony krytyki psychologizowania przedmiotów o wartościach estetycznych, moje rozważania dotyczą przede wszystkim trudności, jaką przynosi ze sobą *Przypadek Pekosińskiego* w momentach, gdy narracja głównego bohatera wydaje się być narracją kogoś niesamowicie płaskiego i będącego na łasce struktur, które im szybciej traciły twarz, tym bardziej go ograniczały. Na początku filmu widzimy dość mylącą, w takim razie, nazwę funkcjonującą jako pewien podtytuł filmu – „Bronisław Pekosiński *kreuje sam siebie*”<sup>12</sup>. Nie ma to bowiem nic wspólnego z odzyskiwaniem i rekonstruowaniem jakiejś podmiotowości. Nie jest to także akt *parrhesii* (Foucault 2001: 12), Jest to jedynie wskazówka dotycząca wektorów, jakie przyjmuje ten film, a te są, jak mniemam, nastawione na „odgryzienie się systemowi”, co akurat na pewno spotkało się z uznaniem niejednej polskiej publiczności, powziętej przez krytyczny wobec PRL-u wydźwięk filmu.

12 Fragment kursywą tylko dla celów pracy i wyводу.

Tabela 1. Przemiany nastawienia, relacji bohaterów filmowych wobec niepełnosprawności/choroby

Film	I etap	II etap	III etap
<b>Passion Fish</b>	Fatalizm	Bunt i niewdzięczność	Przełamanie
<b>Filadelfia</b>	Odwaga	Lęk	Śmierć
<b>Sesje</b>	Marzenia	Nienasycenie	Ukojenie i śmierć
<b>Motyl i skafander</b>	Tragedia	Ucieczka w pamięć i wyobraźnię	Śmierć
<b>W stronę morza</b>	Problematyzacja	Roszczeniowość	Śmierć
<b>Oczy Julii</b>	Bezradność	Przerażenie	Wyzdrowienie
<b>Miasto ślepców</b>	Grzech	Pokuta	Zbawienie
<b>Przypadek Pekosińskiego</b>	Brak	Brak	Brak

Źródło: opracowanie własne.

## Podsumowanie

W ramach zestawienia powyższych rozważań w zsyntetyzowanej formie, umieściłem omówione krótko filmy w tabelce poniżej i podzieliłem każdy na 3 etapy konstruowania prawdy psychologicznej. Jakkolwiek ten zabieg może się wydawać arbitralny, ma on dość jasne przesłanie heurystyczne – pokazuje pewną tendencję do heroizowania śmierci w filmach promujących afirmację i wolę życia, a także wyjątkowość *Przypadku Pekosińskiego*.

Wyjątkowość *Przypadku Pekosińskiego* polega nie tylko na tym, że unika on zarzutów Jelinek wobec realizmu psychologicznego, czy też Adorno wobec żargonu autentyczności, ale chyba przede wszystkim, że Królikiewiczowi nie tyle „udało się to”, ale „wyszło”. Film ten jest być może największym *przypadkiem* sam w sobie – poluzowanie cenzury instytucjonalnej po upadku PRL-u dało okazję na rozliczenia także i te artystyczne<sup>13</sup>, ale to nie potencjał

13 To kolejny dowód, że *parezjstą* Pekosiński nie jest, bo relaksacja mechanizmów cenzury nie

krytyki dawnego ustroju czy nawet, trwającej poza jego ramami, mentalności ludzkiej, ale sama forma i konstrukcja estetyczna stanowią największą siłę tego filmu. Umieszczenie „postaci” Pekosińskiego w centrum filmu to coś niespotykanego gdziekolwiek poza ewentualnie skrajną alternatywą kinematografii i dokumentalistyki. Jest to film, jeśli podjęty od strony formy, nadzwyczajny w swej płaskości postaci i jednocześnie precyzji przekazywania pewnych treści o niepełnosprawności. Niestety, jego niezbyt duża popularność wynika z dominacji retoryki *arcyżycia*, co skutecznie przenosi rozważania etyczne na problem zaangażowania Bronisława Pekosińskiego w sam film. Kiedy Królikiewicz odpowiadał na pytania widzów, można było odnieść wrażenie, że głównym motywem nakręcenia filmu było pragnienie pokazania okropieństw dawnego i obecnego systemu, ludzkiej podłości i zdroworozsądkowego rozumienia „bycia świnia” wobec słabszych. Dla niego Bronisław Pekosiński jakiego

czyli *prawdy Pekosińskiego* groźną dla niego (Foucault 2001: 15–16).

spotkał był przede wszystkim człowiekiem zostawionym na pastwę losu, bez wystarczającej opieki socjalnej i „na usługach” kolegów-pijaczków. W pewnym sensie, te motywacje zostały jakby odzwierciedlone, ale nie udałoby się to w sytuacji, gdyby Pekosiński był „pełen wrażeń i kolorów”. Uważam, że jest zasadnym stwierdzić, iż zawarta w tytule tekstu *cnota nieautentyczności* jest elementem przypadkowym tego filmu, jednak jej przypadkowość nie powinna przyćmiewać tego, że otwiera okno dla nietypowej jakości, jaką film ten wnosi do repertuaru kinematografii polskiej, światowej i, zawężając tematycznie, o niepełnosprawności. 🗨

**mgr Jerzy Pawlik** – doktorant w Zakładzie Badań Komunikacji Społecznej w Instytucie Socjologii UŁ. Autor pracy magisterskiej pt. *Nauki kognitywne a nauki społeczne. Próba problematyzacji komunikacji między naukowej* (2013), za którą dostał Nagrodę im. Jana Lutyńskiego. Interesuje się socjologią wiedzy i nauki, *cognitive science*, polityką Stanów Zjednoczonych, a także problematyką badań opinii publicznej. W rozprawie doktorskiej pod roboczym tytułem *Kognitywistyka a socjologia* zamierza kontynuować temat kognitywistyki i jej relacji z bardziej tradycyjnymi naukami o człowieku i społeczeństwie.

**Afiliacja autora:**

Zakład Badań Komunikacji Społecznej, Instytut Socjologii,  
Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Uniwersytet Łódzki,  
ul. Rewolucji 1905 r. 41/43, 90-214 Łódź  
e-mail: [rumcajs\\_2@o2.pl](mailto:rumcajs_2@o2.pl)

**Bibliografia:**

- Adorno Theodore, (1973), *Jargon of Authenticity*, Evanston: Northwestern University Press.
- Foucault Michel, (2001), *Fearless Speech*, Los Angeles: Semiotext(e).
- Foucault Michel, (1998), *Nadzorować i karać*, Warszawa: Aletheia.
- Habermas Jürgen, (2005), *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Kraków: TAIWPN Universitas.
- Nietzsche Fryderyk, (2005), *Tako rzecze Zaratustra*, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Nietzsche Fryderyk, (1968), *Will to Power*, Nowy Jork: Vintage Books, Random House.
- Schütz Alfred, (1979), *Potoczna i naukowa interpretacja ludzkiego działania*, „Studia filozoficzne” nr 6 Warszawa: PWN.
- Sloterdijk Peter, (2008), *Krytyka cynicznego rozumu*, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- Spice Nicholas, (2008), *Up from the Cellar*, „London Review of Books”, vol. 30, nr 11, [dostęp 05.06.2008]. Dostępny w Internecie: <http://www.lrb.co.uk/v30/n11/nicholas-spice/up-from-the-cellar>.
- Woolf Virginia, (2010), *O chorowaniu*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

**Cytowanie**

- Pawlik Jerzy, (2013), *Cnota nieautentyczności w „Przypadku Pekosińskiego”*, „Władza sądownia”, nr 2, s. 81–93 [dostęp dzień, miesiąc, rok]. Dostępny w Internecie: [www.wladzasadzenia.pl](http://www.wladzasadzenia.pl)

**The Virtue of Inauthenticity in Przypadek Pekosińskiego**

**Summary**

The most common depictions of disability in world cinema resort almost automatically to what is called “psychological realism”. These attempts at communicating internal and deep images of human existence to the audiences have a profound effect in obstructing the image of disability itself. Although clearly dominant, the “culture of arch-life”, as seen in films like *Into the Sea* or *The Sessions*, has its critics, ones whose philosophies can be used to proclaim a counter-discourse. Such discourse, which perhaps by accident, has been terrifically implemented into Grzegorz Królikiewicz’s *Przypadek Pekosińskiego*. The story of a crippled old man, who plays himself in every scene, has all the ingredients to make a case for suspending the usual artistic resorts to portraying disabled people as having colorful and boundless imagination.

**Keywords:**

[Przypadek Pekosińskiego \(The Case of Pekosiński\)](#), [cinema](#), [disability](#), [psychological realism](#), [jargon of authenticity](#), [aestheticization of life](#), [critical art](#), [empathy](#), [pathos of communication](#)