

Marcin Wlazło

Uniwersytet Szczeciński
ORCID: 0000 0001 7603 1266
<https://doi.org/10.26881/ndps.2023.49.02>

Pop-inkluzja – obrazy zróżnicowanego i włączającego społeczeństwa w najnowszych serialach dostępnych na platformach streamingowych

Celem artykułu jest przybliżenie na wybranych przykładach zjawiska, któremu nadano miano pop-inkluzji. W najnowszych serialach (zarówno całkiem nowych, jak i w kontynuacjach) można zaobserwować uniwersalny schemat tworzenia świata przedstawionego, w którym obowiązującą zasadą staje się takie zróżnicowanie głównych i drugoplanowych postaci, które wprost we wzorcowy sposób odzwierciedla założenia społeczeństwa włączającego. Szczególną uwagę zwraca sposób prowadzenia wątków osób z niepełnosprawnościami, których obecność jest jedynie jednym z wielu przypadków maksymalnego zróżnicowania cech charakteryzujących bohaterki i bohaterów danej produkcji. Pop-inkluzja odnosi się do specyficznego i coraz powszechniejszego wykorzystania tematyki inkluzywnej w kulturze popularnej. W konsekwencji należy się zastanowić, na ile stała wręcz obecność zagadnień inkluzywnych w najnowszych serialach wiąże się z przemyślanymi działaniami popularyzatorskimi w tym zakresie. Chodzi zatem również o nowe rozważanie dydaktycznych (pedagogicznych) aspektów tekstów kultury popularnej.

Słowa kluczowe: inkluzja, zróżnicowanie, społeczeństwo włączające, seriale

Pop inclusion – images of a diverse and inclusive society in the latest tv series available on streaming platforms

The article aims to present, using selected examples, the phenomenon known as pop inclusion. In the latest tv series (both completely new ones and continuations) one can observe a universal pattern of creating the presented world, in which the obligatory rule is to differentiate the main and supporting characters in a way that directly reflects the assumptions of an inclusive society in an exemplary way. Particular attention is paid to the way the threads of people with disabilities are presented, whose presence is only one of many cases of maximum diversity of features characterizing the heroines and heroes of a given production. Pop inclusion refers to the specific and increasingly common use of inclusive themes in popular culture. Consequently, it is worth considering to what extent the constant presence of inclusive issues in the latest tv series is related to well-thought-out popularization activities in this area. Therefore, it is also about a new consideration of didactic (pedagogical) aspects of popular culture texts.

Key words: inclusion, diversity, inclusive society, tv series

Inkluzja w popkulturze – spór o naturalną i wymuszoną różnorodność

Choć tematyka niniejszego artykułu odnosi się do szerokiego ujmowania inkluzji jako jednej z cech współczesnego społeczeństwa, to poza celem teoretyczno-poznawczym artykułu, którym jest rekonstrukcja i krytyczny opis sposobu wykorzystania inkluzji w najnowszych serialach fabularnych, wskazany zostanie również praktyczny aspekt podjętych analiz, ściśle związany z programem kształcenia przyszłych nauczycieli. Chodzi mianowicie nie tylko o dostrzeżenie, jak powszechnym i popularnym motywem artystycznym stała się inkluzja, ale także o to, jak teksty kultury (np. seriale na platformach streamingowych), a właściwie ich twórcy, wykorzystują masowy zasięg i znaczącą siłę oddziaływania, by kształtować u odbiorców określony sposób postrzegania i rozumienia ważnych kwestii społecznych. Mniej lub bardziej dosłowna funkcja dydaktyczna (poznawcza) sztuki filmowej nie wymaga osobnego uzasadnienia, warto natomiast zwrócić uwagę na równie oczywistą podatność większości potencjalnych widzów na dosłowne przyjmowanie przekazu artystycznego, którego podstawowymi wyznacznikami pozostają operowanie fikcją i poddanie wszelkich praw (od fizyki po psychologię) zasadom *licentia poetica*.

Wprowadzona w niniejszym artykule kategoria pop-inkluzji dotyczy w pierwszej kolejności dostrzegalnej obecności danego zjawiska w kulturze popularnej, co domaga się wskazania zarówno pozytywnych, jak i negatywnych cech tejże kultury. Słuszne jest zatem przyjęcie za Zbyszko Melosikiem (2013), odwołującym się do komplementarności tez zawartych w pracach Theodora W. Adorna (2001) i Johna Fiske'a (1987, 1991), że „kultura popularna może (...) wyzwalać lub ubezwłasnowolniać, regulować i dyscyplinować tożsamości bądź je rozpraszać i otwierać przestrzenie możliwości” (Melosik 2013: 24). Wskazane przez Melosika „napięcie narracyjne”, dotyczące jego sposobu rozumienia istoty popkultury, sprowadza się do przeciwstawienia podmiotowości jednostki dominacji struktur społecznych (tamże). Inkluzja, zwłaszcza z określeniem „społeczna”, okazuje się bardzo dobrym przykładem takiego napięcia, co zostanie zilustrowane analizami przybliżonymi w dalszej części artykułu.

Po drugie, należy zwrócić uwagę na fakt, że coraz powszechniejsza obecność inkluzji w świecie przedstawionym tekstów kultury popularnej przekłada się na popularyzowanie określonych treści w sposób charakterystyczny dla zjawiska *edutainment*, a więc z podporządkowaniem przekazu edukacyjnego potrzebie zainteresowania i zabawienia masowego odbiorcy. Można więc rozważyć, na ile przekaz uzależniający funkcję dydaktyczną od nadrzędnej w tym przypadku funkcji rozrywkowej spełnia jakiegokolwiek kryteria poprawności merytorycznej, która – jak już wspomniano – może być wręcz całkowicie zawieszona przez *licen-*

tia poetica twórców. Należy jednocześnie uwzględnić, że funkcja rozrywkowa ma charakter uniwersalny, czyli jest niezależna od gatunku czy poziomu artystycznego danego dzieła. Filmy i seriale realizują pełen zestaw funkcji czytelnictwa, a więc poznawczą, estetyczną, rozrywkową i kompensacyjną (zob. Tomasik, 1994), a zatem funkcja rozrywkowa jest stałym elementem składowym, którego znaczenie jest powiązane zarówno z celami danego tekstu kultury (intencjami twórców), jak i zróżnicowanymi potrzebami i przygotowaniem odbiorczym (poznawczym) czytelników lub widzów. Ostatecznie najważniejszym aspektem podjętych w niniejszym tekście rozważań jest masowy zasięg kultury popularnej, a liczba dostępnych obecnie serwisów streamingowych przemnożona przez liczbę filmów i seriali w ich ofercie sprawia, że nigdy wcześniej kultura popularna i kultura masowa nie były ze sobą aż tak ściśle powiązane.

Z perspektywy pedagogicznej szczególnie interesującą kwestią jest zestawienie założeń i zasad inkluzji edukacyjnej z wymiarami jej obecności w utworach narracyjnych. Ograniczając analizę do najnowszych seriali dostępnych na platformach streamingowych o globalnym zasięgu, wnioski można ograniczyć jedynie do tej formy przekazu artystycznego. Warto jednak zwrócić uwagę na pewne tendencje, których powtarzalność i powszechność skłaniają do wstępnych uogólnień i podsumowań. Tematyka inkluzji ma zarazem odpowiedni ciężar teoretyczny, wpisany w jej transdyscyplinarność w obrębie studiów poświęconych najważniejszym czynnikiem konstruującym ludzką tożsamość i zróżnicowanie, czyli płci, seksualności, rasie, wiekowi, etniczności, nie/sprawności, klasowości czy zamożności.

Jednym z pierwszych przykładów edukacyjnego odzwierciedlenia społecznego zróżnicowania danego kraju jest kanadyjski projekt edukacji włączającej z roku 1991. Wielokulturowe społeczeństwo, które jak wówczas pisano jest „*mozaiką ras, kultur, religii, języków i stylów życia*” (Richler 1991: 36), wymaga uwzględnienia swoich zróżnicowanych cech w organizacji szkolnictwa. W konsekwencji szkoła staje się wielokulturowa, przenosząc na swój grunt nie tylko obszary społecznego zróżnicowania uczniów, ale uwzględniając także stopień dostosowania swoich działań do zróżnicowanych potrzeb uczniów w zakresie wszystkich ich cech indywidualnych. Łączenie źródeł inkluzji z wielokulturowością ma swoje oczywiste uzasadnienie w przypadku państw, których historia jest związana z kolonialno-niewolniczym kontekstem.

Moira Walley-Beckett, twórczyni serialu „*Ania, nie Anna*” (2017–2019), będącego najnowszą adaptacją najsłynniejszej powieści L.M. Montgomery, wykorzystała możliwości *licentia poetica*, by pokazać, w jaki sposób feministyczna wersja historii Ani Shirley może posłużyć jako pretekst, by tę jedną z najbardziej znanych postaci w dziejach nie tylko kanadyjskiej literatury uwikłać w nieobecny w oryginale literackim kontekst, jakim były kolonialno-religijne nadużycia wobec

autochtonicznych mieszkańców Kanady (zob. Czech-Włodarczyk, 2018). Serial ten może posłużyć jako punkt wyjścia do analiz skupionych na przeciwnych kwestiach – z jednej strony – systemowego pozbawiania całych grup społecznych wolności, samostanowienia, kultury, tradycji, tożsamości, a nierzadko także życia, co (jak w przypadku Kanady) odbywało się z wykorzystaniem kolonialnych i homogenizujących praktyk edukacyjnych; z drugiej natomiast strony – współczesnych wątpliwości i zastrzeżeń związanych z niedostrzeganiem ableistycznych, neoliberalnych czy postkolonialnych nadużyć przypisywanych inkluzji zwłaszcza w jej edukacyjnym wymiarze.

Sytuację przywołaną w drugiej kolejności nazwano inkluzyjnym, czyli zjawiskiem dostrzeżonym pierwotnie na gruncie studiów poświęconych rasie. Sara Ahmed (2012), pisała mianowicie o „instytucjonalizacji różnorodności”, wyjaśniając, że instytucjonalne promowanie różnorodności wzmacnia w istocie rasizm i białą dominację, co czyni inkluzyjnym zjawiskiem paradoksalnym. Oznacza to specyficzną relację między instytucjonalizacją różnorodności a realnym doświadczeniem osób zaangażowanych w funkcjonowanie danej instytucji. W istocie sama misja różnorodności nie oznacza, że w danej organizacji znikną zachowania rasistowskie, seksistowskie czy ableistyczne. Jak podsumowuje Ahmed:

być może obietnicą różnorodności jest to, że można ją zarówno dodać do tych ciał, które „wyglądają inaczej”, jak i oddzielić ją od tych ciał jako znak włączenia (jeśli obejmuje je różnorodność, to wszyscy jesteśmy włączeni). Obietnicę różnorodności można zatem określić jako problem: znak włączenia sprawia, że oznaki wykluczenia znikają (Ahmed 2012: 65).

Ten sposób krytycznego ujęcia inkluzyjności został podjęty także przez badaczy i badaczki związanych ze studiami o niepełnosprawności. Wątpliwości związane z tożsamościową i cielesną homogenizacją zgłaszała, między innymi, Rosemarie Garland-Thomson (2011), przekonując, by wnikliwiej przyjrzeć się homogenicznym konsekwencjom dopasowania i „brakowi wrażliwości na materialne doświadczenia” (s. 598). W feministycznym nurcie studiów o niepełnosprawności szczególnie wyraźnie podkreślona została wartość „niedopasowania” jako wyraz żywego „uznania (...) cielesności i przypadkowości ludzkiego ucieleśnienia” (s. 599).

Inkluzyjność została powiązana przez Davida Mitchella i Sharon Snyder (2015) z „funkcjonowaniem niepełnosprawnych ciał w świecie polityki neoliberalnej” (s. 4), co doprowadziło ich także do stwierdzenia, że „inkluzyjność znalazł swoje najsilniejsze retoryczne ulokowanie w niezliczonych misjach różnorodności rozwijanych przez edukację publiczną” (s. 4). Autorzy ci, nawiązując bezpośrednio do wspomnianych ustaleń studiów dotyczących rasy, wskazują zagrożenia płynące z traktowania inkluzyjności jako projektu społecznego, który zdaje się pomijać różnicę między symbolicznym, postulatycznym ujęciem różnorodności, a realną sytuacją ludzi, którzy

nadal doświadczają przejawów seksizmu, rasizmu lub ableizmu, w tym także w interseksjonalnym nakładaniu się tych zjawisk.

Realizowanie polityki inkluzywności w przypadku edukacji nie prowadzi automatycznie do podważenia obowiązujących dyskursów cielesności, co przekłada się na realną izolację, a właściwie ekskluzję osób (uczniów i uczennic), które nie mieszczą się w standardzie cielesnym. W konsekwencji założenia związane z deklarowaną akceptacją różnorodności zderzają się z powszechną mową nienawiści i przemocą, których głównymi powodami pozostają rasizm, nacjonalizm, heteroseksizm, trans/homofobia, dys/ableizm, klasizm, dyskryminacja z powodu otyłości (zob. Sykes 2009; Pogorzelska, Rudnicki 2020; Chmura-Rutkowska i in. 2022).

Różnorodność i inkluzywność stały się zagadnieniami obowiązkowymi w kontekście analiz związanych ze współczesnymi wyzwaniem socjoekonomicznymi. Pomijając bardziej szczegółowe odniesienie do neoliberalnych zagrożeń związanych z inkluzywnością, z którym to zagadnieniem można się zapoznać w przywołanych w niniejszym artykule tekstach badaczy i autorek z obszaru studiów rasowych, feministycznych czy o niepełnosprawności, warto przywołać statystyki, które proponuje się jako kluczowe narzędzie analityczne dla specjalistów w zakresie HR. Uwzględniając specyfikę socjodemograficzną społeczeństwa amerykańskiego, którego dotyczą dostarczane na bieżąco statystyki, można się dowiedzieć, że:

- grupy wcześniej postrzegane jako „mniejszości” mogą osiągnąć status większości do 2045 roku;
- 48% pokolenia Z to mniejszości rasowe lub etniczne;
- zróżnicowane firmy cieszą się 2,5-krotnie wyższymi przepływami pieniężnymi na pracownika;
- wykazano, że zarządzanie oparte na zróżnicowaniu zwiększa przychody o 19%;
- firmy zróżnicowane pod względem płci mają o 15% większe szanse na przekroczenie mediany zwrotów finansowych w branży;
- 3 na 4 osoby wśród poszukujących pracy i pracowników wolą zróżnicowane firmy (Reiners 2022).

Porady dotyczące wprowadzania w przedsiębiorstwach zasad różnorodności i inkluzywności odwołują się do korzyści związanych zarówno z indywidualnym doświadczeniem pracowników, jak i zwiększeniem produktywności firmy. Raporty służące jako uzasadnienie takiego stanowiska wprost wyrażają neoliberalny kontekst odkrywanych i promowanych zależności. Autorzy raportu firmy McKinsey & Company deklarują zatem, że ich „najnowsze badanie wzmacnia związek między różnorodnością a wynikami finansowymi firmy i sugeruje, w jaki sposób organizacje mogą opracować lepsze strategie włączenia społecznego, aby uzyskać przewagę konkurencyjną” (Hunt i in. 2018).

Wracając do kwestii sposobu przedstawiania inkluzji w popkulturze, bez większego wysiłku można wskazać przeciwstawne stanowiska i argumenty dotyczące odpowiedzi na pytanie: „Czy wymuszona inkluzja istnieje w popkulturze?”. Cudzysłów sugeruje dosłowność językową problemu, który w taki właśnie sposób został sformułowany przez redaktorów szkolnego internetowego czasopisma jednej z amerykańskich szkół średnich (<https://www.nhsmessenger.org/opinions/all/faceoff-does-forced-inclusion-exist-in-pop-culture>). Wykorzystanie takiego źródła może być uzasadnione celem niniejszego artykułu, jakim jest wykorzystanie podjętej w nim problematyki w ramach zajęć ze studentami kierunków pedagogicznych (i nie tylko). W odpowiedzi twierdzącej na pytanie o popkulturowe wymuszanie inkluzywności w pierwszej kolejności pada argument wykorzystywania przez platformy streamingowe polityki inkluzywności jako zabiegu czysto marketingowego, służącego poszerzeniu grona subskrybentów. Jednocześnie podejmowane przez platformy działania stoją w sprzeczności z podstawowym założeniem inkluzywności, a więc uwzględnieniem, że różnorodność i równość powinny prowadzić do realnego uznania, że każdy człowiek jest znaczącą częścią całości. Nieco wnikliwsze przyjrzenie się sposobowi organizowania struktury platform prowadzi do trafnych spostrzeżeń, że wyodrębnienie, np. przez Netflix, sekcji nazwanych „Kobiety, które rządzą ekranem” lub „Kolekcja LGBTQ+” to w istocie działania, które przez takie wyróżnienie wzmacniają odmienność, różnicę i odrębność jako coś wyjątkowego, ale w negatywnym sensie wyjątkowości/nienormalności. Autorka prezentowanej tutaj argumentacji, całkiem słusznie moim zdaniem, zaznacza, że niewymuszona inkluzja pojawia się wtedy, gdy tożsamość bohaterów i bohaterek jest podkreślana w sposób losowy i naturalny w ramach proponowanej przez twórców fabuły, co znaczy, że także odbiorców danej opowieści traktuje się inkluzywnie, a nie jako osoby przypisane do wąsko wyznaczonych sekcji tematycznych. Takie podejście postaram się przedstawić na przykładzie niepełnosprawności, odwołując się do kilku najnowszych produkcji serialowych.

Wymuszona inkluzja w popkulturze jest egzemplifikacją tokenizmu, a więc pseudopartycypacji i manipulowania obecnością mniejszości w celach, które nie są najczęściej realizacją realnych potrzeb teje. Szczegółowo tę kwestię przenalizowała Ewa Jarosz (2016), skupiając się na partycypacji dzieci:

Tokenizm jakkolwiek jest postacią pseudopartycypacji zbliżoną do postulowanego rzeczywistego charakteru, jednak charakteryzuje się brakiem istotnego elementu, jakim jest świadomość i pełne (w miarę możliwości) rozeznanie sytuacji przez dzieci oraz ich rzeczywiste zadecydowanie o chęci udziału, o treści, o sposobie oraz o formie udziału w jakimś wydarzeniu lub inicjatywie społecznej (Jarosz 2016: 79).

Pozorna czy raczej pozorowana inkluzywność tokenizmu w popkulturze jest zjawiskiem tyleż powszechnym, co niebezpiecznym z powodów, które w pełni odpowiadają przybliżonej już kwestii inkluzjonizmu. Przekonującym podsumowaniem argumentacji przypisującej popkulturze wymuszanie inkluzji jest dostrzeżenie, iż definicja inkluzywności wyłaniająca się z analizy mediów „zakłada, że dana osoba z dowolnej mniejszości jest częścią czegoś z powodu, który nie jest włączający” (Faceoff: *Does forced inclusion exist in pop culture?*), co w istocie jest działaniem mniej lub bardziej dosłownie sugerującym raczej deklaracyjny brak wykluczania niż naturalną inkluzję.

Co ciekawe, także stanowisko przeciwne, a więc odpowiadające negatywnie na pytanie, czy inkluzja w popkulturze jest wymuszona, nie pomija oczywistych aspektów tokenizmu. Pogląd, że popkultura wymusza inkluzję, pozorując jedynie włączanie, jest w tym przypadku skonfrontowany z korzyścią, jaką jest – po pierwsze – coraz bardziej konsekwentne uwzględnianie różnorodności, a po drugie – stopniowe docieranie z inkluzywnym przekazem do masowego odbiorcy. Podział na sekcje tematyczne typu „Kolekcja LGBTQ+” jest natomiast odbierany jako realne dostrzeżenie konkretnej grupy społecznej, której inkluzja oparta na równouprawnieniu i akceptacji różnorodności, nadal jest bardziej społeczną wizją niż rzeczywistością. Osoby identyfikujące się z daną grupą, ale także ich sojusznicy, mogą zatem postrzegać takie tożsamościowe wyodrębnienie materiałów medialnych jako realne wsparcie i docenienie wartości zróżnicowania.

Prawie idealna inkluzja w wersji *Sex Education*

Sztuka ma oczywistą przewagę nad nauką w postaci środków artystycznego wyrazu, które umożliwiają twórcom nie tylko manipulowanie faktami (*licentia poetica*), ale także swobodne kreowanie dowolnej rzeczywistości. Zasugerowana w tytule tej części „idealność” prowadzi więc – przykładowo – do utopii jako powszechnie wykorzystywanego motywu miejsca, które łączy w sobie cechy nieistnienia z wizją społeczeństwa idealnego. Nawiązanie do utopii w serialu *Sex Education* (2019–2023) ma zatem jedynie wskazać wybrany, możliwy sposób zaprezentowania inkluzywności. Jest to zarazem przykład świadomego wykorzystania inkluzji jako podstawowego kontekstu tytułowej problematyki serialu.

Przybliżone w dalszej części próbki analiz dotyczą seriali, które ukazały się w roku 2023 jako skończona całość (miniseriale) lub kolejna część serialu wielosezonowego. Szczególna uwaga została natomiast skupiona na motywie niepełnosprawności i wątkach postaci z niepełnosprawnościami z uwzględnieniem teoretycznych założeń inkluzjonizmu sformułowanych na gruncie studiów o nie-

pełnosprawności. Takie podejście umożliwia przyjrzenie się różnym aspektom wykorzystania niepełnosprawności jako istotnej części świata przedstawionego.

Już wstępne rozeznanie w aktualnej ofercie platform streamingowych potwierdza jedną z najważniejszych tez kulturowego modelu niepełnosprawności, czyli stałą i powtarzalną obecność postaci z niepełnosprawnościami wśród bohaterów i bohaterek filmów i seriali (zob. Norden 1994; Mitchell, Snyder 2000; Chivers, Markotić 2010). Powszechność wykorzystania motywu niepełnosprawności w sztuce filmowej zrodziła pytania o intencje twórców, a przede wszystkim o to czy mamy do czynienia z niepełnosprawnością w filmie, czy z filmem o niepełnosprawności. Takie postawienie sprawy prowadziło z kolei do pytań o zaangażowanie kreatywne osób z niepełnosprawnościami, a więc czy wśród twórców (aktorów, scenarzystów, reżyserów, konsultantów) znalazły osoby z niepełnosprawnościami. Wnioski płynące zarówno z prac zagranicznych, jak i polskich autorek i autorów (Garland-Thomson 1997; Chivers, Markotić 2010; Darke 2010; Otto 2012; Bieganowska-Skóra 2017; Mironiuk 2020; Wlazło 2021) można sprowadzić do kolejnej tezy, a mianowicie, że niemal bezwyjątkowo filmy i seriale z postaciami z niepełnosprawnościami są dziełami pełnosprawnych twórców dla pełnosprawnych odbiorców. W tym miejscu pojawia się kwestia inkluzywności, która w przypadku historii kina stanowi wręcz osobne zagadnienie i dotyczy kwestii zarówno trwania przy stereotypowym ukazywaniu wybranych grup społecznych, jak i zróżnicowania obsady danego filmu jako najbardziej widocznego i oczywistego sposobu sygnalizowania, że przekaz utworu uwzględnia zróżnicowane grono odbiorców (zob. Akser 2021).

Brytyjski serial *Sex Education*, stał się wzorcowym wręcz przykładem inkluzywnego podejścia twórców, co wiąże się z intencjonalnym wykorzystaniem możliwości płynących z przeniesienia zróżnicowania wynikającego z tytułowej problematyki na dobór obsady, reprezentującej rozbudowane spektrum płci (w tym niebinarność), wieku, etniczności, rasy, orientacji seksualnej, nie/sprawności, a/religijności, pochodzenia społecznego, sytuacji rodzinnej, statusu materialnego. Kulminacja popularyzatorskiego podejścia do inkluzywności następuje w najnowszym i finałowym zarazem sezonie serialu, którego podstawowa akcja rozgrywa się w Cavendish College – szkole średniej przedstawionej jako miejsce łączące cechy utopii i antyutopii. W pierwszym przypadku wykreowana rzeczywistość jest nie tylko pozbawiona wszelkich cech nietolerancji, dyskryminacji czy przemocy, ale jest także miejscem, w którym każda tożsamość jest dostrzeżona, ważna i równoprawna. Z założenia progresywne podejście do kwestii społecznych jest w Cavendish College spójne z nowoczesnością technologiczną i infrastrukturalną szkoły, ale to właśnie psująca się regularnie winda stanie się punktem wyjścia do podważenia powierzchowności i deklaratywności inkluzyj.

Uczeń z niepełnosprawnością ruchową (postać grana przez George'a Robinsona, aktora z niepełnosprawnością nabytą w wyniku wypadku podczas gry w rugby), zatrzymany przez niedziałającą windę w drodze na egzamin zorganizowany w klasie na pierwszym piętrze, uruchamia alarm pożarowy, gromadząc w ten sposób w jednym miejscu całą społeczność szkoły. Z początkowego chaosu spontanicznie wyłania się inkluzywna, szkolna agora a wraz z nią głosy osób, wobec których inkluzja nie zadziałała. Na początku słyszymy, że „jeżeli szkołę stać na kąpiele dźwiękowe i wprowadzające społeczną harmonię pszczoły, to z pewnością stać ją na działającą windę”. Na stwierdzenie dyrekcji, że cała sytuacja to po prostu nieporozumienie, reaguje osoba głucha, stwierdzając, że to raczej „spóźniona refleksja”. Nie usłyszała alarmu pożarowego i nikt o niej nie pomyślał, a więc w sytuacji faktycznego zagrożenia jej życie byłoby w realnym niebezpieczeństwie. Choć w szkole podstawowej korzystała z języka migowego, to okazało się, że w inkluzywnym liceum nie ma automatycznie takiej możliwości i trzeba się o nią postarać. Naturalna potrzeba dopasowania wymusiła uciążliwe i nieefektywne czytanie z ruchu warg i nieustanne prośby o powtórzenie. Ani nauczyciele, ani rówieśnicy nie domyślili się, że skutecznym wsparciem w uczeniu się byłyby dla głuchej uczennicy uporządkowane notatki z zajęć. W tym momencie głos zabiera następna osoba, uczeń na wózku z wyraźnymi objawami MPD, który wypowiada zdanie, będące właściwie cytatem z tekstów wyjaśniających istotę społecznego modelu niepełnosprawności (Oliver 1990): „Chciałbym, by ludzie zrozumieli, że nasze problemy wynikają z barier społecznych, a nie z naszych niepełnosprawności”.

Serial *Sex Education* jest przypadkiem podporządkowania właściwie całej swojej fabuły celom spójnym z funkcją poznawczą danego tekstu kultury. Użyte środki artystyczne, a więc w tym konkretnym przypadku połączenie hiperbolizacji z wyrazistą warstwą plastyczną, dotyczącą wizerunku zarówno postaci, jak i lokacji, zostały skonfrontowane z dosłownością przekazu, co znalazło swój najpełniejszy wyraz w literalnym wykorzystaniu definicji społecznego modelu niepełnosprawności. Otwartą kwestią pozostaje jednak, na ile posłużenie się dosłownością ma służyć przybliżeniu i popularyzacji idei inkluzji z zastosowaniem konwencji *edutainment*, a na ile jest to jednak bardziej złożony problem inkluzjonistycznych zastrzeżeń wobec wtórnego stygmatyzowania i wykluczania osób z niepełnosprawnością w pozornie włączającym środowisku. Nie ulega natomiast wątpliwości, że do sposobu wykorzystania inkluzji w *Sex Education* w ostatnim sezonie serialu można zgłosić zastrzeżenia przytoczone wcześniej w kontekście sporu o popkulturowe wymuszanie różnorodności. Słuszna jest konstatacja, że naturalność wybranego zjawiska rośnie wraz z jego przezroczystością w świecie przedstawionym, co bynajmniej nie oznacza pomijania w narracji zróżnicowanych tożsamości bohaterów i bohaterek, lecz przeciwnie – ich wzmocnienie przez realne włączenie wszystkich głównych i drugoplanowych postaci w ogólny

schemat fabularny. Tak właśnie można by interpretować inkluzję we wcześniejszych sezonach *Sex Education*, w ramach których zróżnicowanie postaci (w tym niepełnosprawność) jest w istocie wyrazistym i znaczącym, ale jedynie tłem głównej tematyki, którą jest seksualność człowieka i deficyty wszystkich grup społecznych w profesjonalnej wiedzy na jej temat.

Ten sposób popularyzowania inkluzji można odnaleźć w kilku bardzo różnych serialach, których zupełnie inne przyporządkowanie gatunkowe, a wraz z nim odmienna tematyka i estetyka, stanowią interesujący poznawczo kontekst debaty nad pop-inkluzją. Jednocześnie trzeba zaznaczyć, że przytoczone w dalszej części produkcji nie zostały dobrane celowo jako część metodycznie przygotowanych badań. Ich wybór jest raczej efektem połączenia spontanicznego współuczestniczenia autora w popkulturze z bardziej już celowym wydobywaniem z tejsze utworów, które w naturalny sposób pobudziły zawodowe zaciekawienie, odpowiadając zarazem subiektywnemu uwrażliwieniu na wybrane motywy i wątki. W istocie jest to rodzaj analizy krytycznej, którą Dan Goodley (2011: 14–15) obrazowo przedstawił jako oglądanie/czytanie wybranej sytuacji, rzeczywistości, tekstu kultury w „soczewkach studiów o niepełnosprawności” (*disability studies lenses*) Można jednak założyć, że taki właśnie sposób wyłonienia seriali do analizy jest spójny z identyfikowaniem popkulturowego, a więc także masowego ujmowania kategorii inkluzji.

Z różną intensywnością, ale za każdym razem w tle głównej tematyki danego serialu, inkluzywność jest cechą następujących produkcji (podanych alfabetycznie): *Ciała* (2023), *Dobry Omen* (2019–2023), *Szczęściarz Hank* (2023), *Światło, którego nie widać* (2023), *Wszystko teraz* (2023). Przypomnijmy, że seriale te łączy rok 2023 jako data premiery całości (miniserial) lub kolejnego sezonu. Gatunkowe zróżnicowanie oznacza, że przywołane tytuły to kryminał fantasy z elementami dystopii, fantasy, komediodramat, romansowy dramat wojenny oraz dramat obyczajowy w nurcie *young adult*.

Jeśli chodzi o najbardziej przekonujące przykłady inkluzywności, której można by przypisać cechy naturalności, a więc przeciwstawne tendencjom wymuszania różnorodności, to należy wskazać seriale *Szczęściarz Hank*, *Dobry Omen* oraz *Wszystko teraz*. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z miniserialem, którego głównym tematem są egzystencjalne rozterki starzejącego się nauczyciela akademickiego, wykładowcy kreatywnego pisania a zarazem niespełnionego pisarza. Postać ta jest jednocześnie kierownikiem katedry literatury angielskiej w podrzędnym college`u i właśnie zróżnicowanie pracowników tejsze katedry stanowi ważny, a zarazem naturalny kontekst ścierania się zróżnicowanych osobowości. Umieszczenie w jednej przestrzeni służbowego pomieszczenia osób w różnym wieku, różnej płci, rasy i nie/sprawności, orientacji seksualnej i o różnym światopoglądzie okazuje się realizacją nie tylko postulatów związanych

z inkluzywnością castingów i obsady, ale także ogólnego zamysłu fabularnego, skupionego wokół prezentacji rozterek tytułowego bohatera na tle równie skomplikowanych doświadczeń osób reprezentujących inną niż jego tożsamość białego, heteroseksualnego mężczyzny z klasy średniej. Spójność castingowa z charakterystyką postaci z niepełnosprawnością osiągnięta została przez powierzenie Shannon DeVido roli sarkastycznej, niepełnosprawnej ruchowo badaczki literatury angielskiej. DeVido jest osobą z niepełnosprawnością ruchową, przedstawiającą się w mediach społecznościowych jako aktorka, stand-uperka i „profesjonalna dawczyni sarkastycznych ripost” (zob. <https://www.youtube.com/c/shannondevido>).

Dobry Omen to brytyjski serial, którego koncepcja została oparta na nieoczywistości rozumienia przeciwności. W tej opowieści fantazy o przyjaźni anioła i demona, i ich staraniach, by uchronić ludzkość przed skutkami boskich i piekielnych planów, uwagę przykuwa nie tylko kobiecy głos Boga, który pozostaje niewidzialny, ale także inkluzywne zestawienie grona najważniejszych aniołów. W istocie można dojść do wniosku, że płeć, wiek, kolor skóry, nie/sprawność, orientacja seksualna nie mają żadnego znaczenia w kontekście pozycji, jaką w niebiańskiej hierarchii zajmują poszczególne postacie. Wśród osób anielskich jest zatem również postać na wózku, w którą wcieliła się Liz Carr, brytyjska aktorka dramatyczna i komediowa, osoba z niepełnosprawnością ruchową spowodowaną artrogyprozą i działaczka na rzecz praw osób z niepełnosprawnościami.

Serial *Wszystko teraz* wyróżnia na tle dwóch wcześniej przywołanych wyraźnie sprecyzowany cel społeczny, którym jest zwrócenie uwagi potencjalnych odbiorców na problem zaburzeń odżywiania. Korzystając z typowych cech gatunku *young adult*, twórcy ukazali zarówno indywidualny, jak i społeczny aspekt funkcjonowania osoby doświadczającej destrukcyjnych skutków zaburzeń w obszarze zdrowia psychicznego. Osnuła wokół głównego tematu opowieść rozgałęzia się na doświadczenia różnych bohaterek i bohaterów, obejmując zarówno problemy młodych dorosłych, jak i pokolenia ich rodziców. Wiek, płeć, kolor skóry, orientacja seksualna, status społeczny i materialny to wyjściowe zróżnicowanie postaci i przypisanych im ról, ale szczególnie znacząca, choć drugoplanowa, jest rola niepełnosprawnej nauczycielki i wychowawczyni, osoby na wózku, której dynamiczny styl przemieszczania się w przestrzeni szkolnej, a także sposób prowadzenia zajęć i rozmów indywidualnych z uczniami, sprawiają, że niepełnosprawność, podobnie jak cała serialowa inkluzywność, staje się przezroczysta i naturalna wśród przedstawionych w serialu zróżnicowanych tożsamości. W rolę nauczycielki z niepełnosprawnością ruchową wcieliła się Amy Trigg, brytyjska aktorka filmowa i teatralna, osoba poruszająca się na wózku inwalidzkim.

Inaczej kwestię inkluzywności potraktowano w serialach *Ciała* i *Światło, którego nie widać*, a powodem wątpliwości jest sposób podejścia do niepełnosprawności w przedstawionych w tych produktach historiach. W obu przypadkach można się

doszukiwać echa koncepcji „protezy narracyjnej” (Mitchell, Snyder 2000), a więc instrumentalnego wykorzystania niepełnosprawności jako konstruktu wspierającego fabułę w stereotypowy sposób. W serialu *Ciała*, kryminale fantasy z elementami dystopii, możliwość odzyskania sprawności w przypadku uszkodzenia rdzenia kręgowego nie jest problemem medyczno-technologicznym, lecz politycznym, powiązaniem ze zgodą na współdziałanie w tworzeniu totalitarnej rzeczywistości. Jednocześnie w różnych ramach czasowych, w których rozgrywa się akcja serialu, obserwujemy wiodące postaci, których zróżnicowanie płciowe, rasowe, a/religijne, społeczne, materialne i w zakresie orientacji seksualnej odpowiada kryteriom inkluzywności.

Z kolei miniseriał *Światło, którego nie widać*, fabularnie został skonstruowany wokół niewidomej bohaterki, aktywnej uczestniczki przygodowo-romansowej opowieści osadzonej w realiach końca II wojny światowej w okupowanej Francji. Choć trudno w tym przypadku wykroczyć poza schemat „protezy narracyjnej”, to serial ten jest ważnym przykładem inkluzywnego castingu, obejmującego również zaangażowanie producenckie osób z niepełnosprawnością. W rolę głównej bohaterki zarówno jako osoby dorosłej, jak i dziecka, wcieliły się osoby niewidome: Aria Mia Loberti oraz Nell Sutton. Obie otrzymały rolę w wyniku castingu, w którym konsultantem był niewidomy Joe Strechay, pełniący także funkcję producenta współpracującego oraz konsultanta w zakresie niepełnosprawności wzrokowej i dostępności. Na własnej stronie internetowej (<https://strechay.org/>), Strechay przedstawia się jako „zangażowany ekspert w dziedzinie inkluzywności osób niepełnosprawnych, dostępności w przemyśle rozrywkowym, ślepoty, zatrudnienia osób niepełnosprawnych i produkcji telewizyjnej”. Uwzględniając zaprezentowany pobieżny przegląd produkcji serialowych w kontekście pop-inkluzywności, można na przykładzie działalności Strechaya stwierdzić, że wsparcie inkluzywności w filmie i przemyśle rozrywkowym nadal wymaga osobnego podkreślenia, co świadczy o tym, że wciąż jest to zagadnienie nowe i niejasne, a praktyka zatrudniania pełnosprawnych aktorów i aktorek w rolach osób z niepełnosprawnościami bywa uzasadniana warsztatem pracy aktorskiej i wizją artystyczną reżysera (zob. Mackiewicz 2018: 75).

Podsumowanie

Celem niniejszego tekstu, poza autorskim przybliżeniem i analizą zjawiska pop-inkluzywności w najnowszych serialach, jest także zwrócenie uwagi, że dydaktyczne intencje przynajmniej części twórców oraz powszechna funkcja poznawcza tekstów kultury, powinny zostać odpowiednio wykorzystane w ramach zajęć na kierunkach pedagogicznych. Chodzi przede wszystkim o konfrontację potocznego i naukowego podejścia do zagadnień społecznych, które chociażby w progra-

mie kształcenia pedagogów specjalnych mają swoje odzwierciedlenie w treściach przedmiotów dotyczących niepełnosprawności i inkluzji. Wykorzystanie krytycznych stanowisk studiów o niepełnosprawności warto łączyć z szerszym kontekstem badań nad kulturą i zróżnicowaną tożsamością jako ważnymi obszarami generowania wiedzy uzasadniającej proinkluzyjne podejście do edukacji przy jednoczesnym dostrzeganiu potencjalnych zagrożeń związanych z tendencjami homogenizującymi rzeczywistość społeczną.

Bibliografia

- Adorno T.W. (2001), *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*, Routledge.
- Ahmed S. (2012), *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*, Duke University Press.
- Akser M. (2021), *Diversity and Inclusion in Film, Television and Media Sector: Policy Alternatives for an Inclusive Film Industry and Training*, CINEJ Cinema Journal, 9(1): 1–13, <https://doi.org/10.5195/cinej.2021.414>.
- Bieganowska-Skóra A. (2017), „*And the winner is...*” (*Model niepełnosprawności w oscarowych produkcjach*), Wydawnictwo UMCS.
- Chivers S., Markotić N. (2010), *Introduction* [w:] S. Chivers, N. Markotić (eds), *The Problem Body. Projecting Disability on Film*, Ohio State University Press.
- Chmura-Rutkowska i in. (2022), *Kto jest najgorzej traktowany w szkole? Dyskryminacja i przemoc rówieśnicza w polskich szkołach. Poznańskie badania oświatowe 2021*, Resocjalizacja Polska 24: 177–201.
- Czech-Włodarczyk C. (2018), *Czy tylko powierzchowny tokenizm? Sytuacja ludności rdzennej w Kanadzie po wyborach parlamentarnych w Kanadzie w 2015 roku*, Forum Oświatowe, 30(1): 137–149.
- Darke P. (2010), *No life anyway. Pathologizing disability on film* [w:] S. Chivers, N. Markotić (eds), *The problem body. Projecting disability on film*, Ohio State University Press.
- Fiske J. (1987), *Television culture*, Routledge.
- Fiske J. (1991), *Understanding popular culture*, Routledge.
- Garland Thomson R. (2011), *Misfits: a feminist materialist disability concept*, Hypatia 26(3): 591–609.
- Garland-Thomson R. (1997), *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Literature and Culture*, Columbia University Press.
- Goodley D. (2011), *Disability Studies: An Interdisciplinary Introduction*, Sage Publications Ltd.
- Jarosz E. (2016), *Partycypacja dzieci a rozwój zaangażowania obywatelskiego*, Pedagogika Społeczna 2(60): 67–96.
- Mackiewicz M. (2018), *Kulturowe przedstawienia seksualności osób niepełnosprawnych: zarys problematyki*, Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia De Cultura 10(1): 71–83.
- Melosik Z. (2013), *Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Mironiuk A. (2020), *Dziwoląg, Superbohater, Zwyklak. Filmowe obrazy osób z niepełnosprawnością ruchową w perspektywie pedagogiki kultury popularnej*, Oficyna Wydawnicza Atut.

- Mitchell D., Snyder S. (2000), *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*, The University of Michigan Press.
- Mitchell D.T., Snyder S.L. (2015), *The Biopolitics of Disability: Neoliberalism, Ablenationalism, and Peripheral Embodiment*, University of Michigan Press.
- Norden M.F. (1994), *The Cinema of Isolation: A History of Physical Disability in the Movie*, Rutgers University Press.
- Oliver M. (1990), *The Politics of Disablement*, Macmillan.
- Otto W. (2012), *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie*, Wydawnictwo UAM.
- Pogorzelska M., Rudnicki P. (2020), *Przecież jesteśmy! Homofobiczna przemoc w polskich szkołach – narracje gejų i lesbijek*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Richler D. (1991), *Inclusive Education as Social Policy* [w:] G.L. Porter, D. Richler (eds), *Changing Canadian Schools. Perspective on Disability and Inclusion*, The Roeher Institute.
- Sykes H. (2009), *The Body Project: from lesbians in physical education to queer bodies in/out of school*, *Journal of Lesbian Studies*, 13(3): 238–254.
- Tomasik E. (1994), *Czytelnictwo i biblioterapia w pedagogice specjalnej*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogiki Specjalnej.
- Wlazło M. (2021), *Stanowienie nie/doskonalości. Przemiany i perspektywy kulturowego modelu niepełnosprawności na przykładzie sztuki filmowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.

Netografia

- Faceoff: *Does forced inclusion exist in pop culture?*, <https://www.nhsmessenger.org/opinions/all/faceoff-does-forced-inclusion-exist-in-pop-culture> (dostęp: 20.11.2023).
- Reiners B. (2022), *54 Diversity in the Workplace Statistics to Know*, <https://builtin.com/diversityinclusion/diversity-in-the-workplace-statistics> (dostęp: 13.11.2023).
- Hunt D.V. i in. (2018), *Delivering through diversity*, <https://www.mckinsey.com/capabilities/people-and-organizational-performance/our-insights/delivering-through-diversity> (dostęp: 14.11.2023).

Filmografia

- Ania, nie Anna* (2017–2019), CBC, Netflix, Kanada.
- Ciała* (2023), Netflix, Wielka Brytania.
- Dobry Omen* (2019–2023), Amazon Studios, Prime Video, Wielka Brytania.
- Sex Education* (2019–2023), Eleven, Netflix, Wielka Brytania.
- Szczęściarz Hank* (2023), TriStar Television, HBO MAX, Stany Zjednoczone.
- Światło, którego nie widać* (2023), 21 Laps Entertainment, Netflix, Stany Zjednoczone.
- Wszystko teraz* (2023), Left Bank Pictures, Netflix, Wielka Brytania.