

Z numeru: **Didaskalia 162**

Data wydania: kwiecień 2021

DOI: 10.34762/ejh3-9784

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/niepelnosprawnosc-pozazmysleniem>

/ REPREZENTACJE NIEPEŁNOSPRAWNOŚCI

Niepelnosprawnosc poza zmysleniem

Reprezentacja, ucielesnienie i strategie „odgapienia sie”

Monika Swierkosz | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Disability Beyond Fabrication. Representation, Embodiment, and the Strategies of “Staring Back”

The article analyzes the ways of producing cultural representations of disability in theatre, film, literature and society. It draws attention to their dialectical structure, which problematizes - as in the case of the figure of the disabled avenger from Malina Prześluga's drama "Debil" - a positive going beyond the oppositions of good and evil, agency and passivity. The author emphasizes the need to perceive not only metaphorical but also materialistic dimensions of disability in order to deconstruct and dislocate (and not only duplicate) ableist clichés. The key role in this process is played by the categories of embodiment and lived experience, as well as the strategies of "staring back" (R. Garland-Thomson) used by contemporary Polish artists with disabilities.

Keywords: disability; embodiment; representation; staring back

Niepelnosprawnosc jako konstrukt: w pułapce

dialektyki

Ukuta w początkach lat dziewięćdziesiątych społeczna definicja niepełnosprawności podkreślała sytuacyjność, dynamiczność, relacyjność i relatywność tej kategorii, co pozwoliło zobaczyć w niej bardziej określony historycznie i kulturowo zmienny konstrukt niż biologiczny fakt (Pamuła, Rembis, 2016). To z kolei wpłynęło na umocnienie się paradygmatu konstruktywistycznego w myśleniu o byciu osobą z niepełnosprawnością i na zanegowanie dominujących wcześniej ujęć esencjalistycznych. Jak przekonują badaczki i badacze z kręgu *disability studies*, dwoma modelami ujmowania niepełnosprawności, które odpowiadały za esencjalizację i naturalizację tego pojęcia, były modele moralny i medyczny. W tym pierwszym traktowano fizyczne oznaki inności, choroby czy brzydoty jako odzwierciedlenie duchowych skaz, grzechów, biorących się z winy własnej lub odziedziczonej na mocy „więzów krwi”, rzadziej jako znak bożej łaski, która zamienia cierpienie ciała w duchową „czystość” czy rodzaj nadwiedzy. W tym drugim ujęciu – związanym z narodzinami nowoczesności – bez wikłania się w sprawy metafizyki, niepełnosprawność postrzegana była jako „usterka”, błąd natury w ewolucyjnym planie rozwoju przez udoskonalenie, który można i należy „naprawić” lub też usunąć ze zdrowej tkanki społeczeństwa (Borowska-Beszta, 2012; Garland-Thomson, 2020B; Lewis, 2006, s. xxi-xxii).

Mimo podjętej zarówno przez działaczy *Disability Rights Movement*, jak i teoretyczki *disability studies* próbie reorientacji ram, w jakich umieszcza się i definiuje niepełnosprawność, tak by zdenaturalizować, zdynamizować i ukulturować samą tę kategorię, narracje ukształtowane w ramach wspomnianych wcześniej paradygmatów: moralnego i medycznego nadal wytwarzają całkiem dosłownie obrazy niepełnosprawnych ciał. Można

powiedzieć, że doszło wręcz do pewnego paradoksu: niepełnosprawność, która zaczęła być definiowana jako społeczny konstrukt, nie przestawała być „zmyślona”. A przecież, gdy nawiązując do słów Simone de Beauvoir, Rosemarie Garland-Thomson przekonywała, że „Nikt nie rodzi się niepełnosprawny, ale się taki staje” w relacjach społecznych – nie miała na myśli tego, że niepełnosprawność jest tylko zlepkiem fantazji, wyobrażeń (normatywnej części) społeczeństwa na jej temat (Garland-Thomson, 2014). Wręcz przeciwnie. Konstrukttywizm miał rozmontować rozmaite zbiorowe gesty fikcjonalizowania niepełnosprawności, z jednej strony pokazując, do jakiego stopnia to my, „normaci”¹, stwarzamy ją jako problem społeczny, stygmę czy „brak”, z drugiej – przywracając wagę i znaczenie niepełnosprawności jako doświadczenia (Ferris, 2017)².

Tymczasem siła tych fantazmatycznych wizerunków niepełnosprawności, które przechowują kanony literackie i archiwa kulturowe, okazuje się tak duża, że do dziś skutecznie utrudnia, a czasem uniemożliwia wyjście poza odtwarzanie kolejnych klisz. Ich atrakcyjność bierze się nie tylko z magnetycznej siły oswojenia – rozpoznajemy w nich epistemologicznie ramy świata, jaki znamy i rozumiemy – ale również tkwi w intensywności semantycznego zagęszczenia, jakie w sobie mają. Najbardziej rozpowszechnione przedstawienia niepełnosprawności są zarazem proste i złożone, jednowymiarowe i warstwowe.

Niepełnosprawny jako „widzące więcej” medium, wyrocznia, niewinna ofiara jakiejś przemocy, nieszczęścia, obdarzona szczególną mocą (szlachetnością?) lub odwrotnie – „grzesznik”, cierpiący za swój czy też odziedziczony na mocy „więzów krwi” występki (jak ślepy Tejrezjasz, kulejący Edyp, król Lear, Orcio z *Nie-Boskiej komedii*, Izidor z *Prawieku i innych czasów*, Bran Stark z pierwszego tomu sagi *Pieśń lodu i ognia*). Niepełnosprawna uboga kobieta

albo dziecko jako pozbawione siły i sprawczości nieszczęsne istoty, będące obiektem współczucia i troski (Mały Tim z *Opowieści wigilijnej*, anonimowa, podglądana przez okno bohaterka *Katarynki*, Laura ze *Szklanej menażerii*, półślepa Hagar z *Chaty wuja Toma*). Wreszcie niepełnosprawny bohater heroicznie zmagający się z osobistą tragedią, własną słabością i samotnością – triumfujący nad nią lub też wybierający „honorowe” samobójstwo (Franklin Delano Roosevelt ze sztuki *Sunrise at Campobello*, Ron Kovic z *Urodzonego 4 lipca*, Jean-Dominique Bauby z *Motyła i skafandra*, tajemniczy głuchy bohater powieści *Miłość to samotny myśliwy*, sparaliżowany rzeźbiarz Ken Harrison ze sztuki *Whose life is it anyway?*, ale także niepełnosprawni idole-motywowatorzy jak Nick Vujicic czy Jaś Mela, których wizerunki wykorzystywane są przez nurt tzw. *inspirational porn*³).

Wszystkie te ikoniczne przedstawienia wytwarzane są przez nakładanie się wspomnianych wcześniej dwóch dominujących paradygmatów niepełnosprawności: moralnego (zbudowanego na grze opozycji: dobry – zły, winny – niewinny, boski – demoniczny) i medycznego (silny – słaby, wybrakowany – pełny, normalny – nienormalny, podlegający trosce/leczeniu – pozbawiony prawa do troski/leczenia, asymilowany – izolowany).

Za Rosemarie Garland-Thomson warto zwrócić uwagę również na ogromny wpływ dyskursu liberalnego na przepisywanie afektywnej i politycznej wartości tych ucieleśnień. Wskazuje ona na źródła nowoczesnego myślenia o niepełnosprawności, którą należy niwelować, przewyciężać lub maskować, tkwiące w Emersonowskiej doktrynie „samowystarczalności”. Określiły ją wartości takie jak samorządność, samostanowienie, autonomia i rozwój (Garland-Thomson, 2020B)⁴, wzmacniała zaś polityczna idea zwykłego człowieka (*common man*), wywiedziona z epoki prezydenta Jacksona i oparta na matematycznym modelu „przeciętnego człowieka”, opracowanym w 1942

roku przez belgijskiego statystyka Adolphe'a Queteleta (tamże, s. 138)⁵. To ten właśnie sposób myślenia o jednostce ukształtował mit amerykańskiego indywidualizmu, który niepełnosprawność podkopuje: dla Emersona „ślepi”, „kulawi” i „kalecy” służyli za definicyjny kontrapunkt, ich ciała były emblematem bezsilności, podatności na zranienie, zależności, braku szans na rozwój. Przekraczając ramy pożądanej przeciętności, okazywały się niepokojąco dziwaczne, odmienne, nienormalne.

Wymienione wcześniej obrazy literackiej niepełnosprawności zostały wytworzone przez zagęszczenie znaczeń pochodzących z różnych porządków dyskursywnych – dlatego znajdziemy w nich wiele sprzeczności, niekonsekwencji – ale zostały jeszcze utrwalone (zabezpieczone?) przez logikę dialektycznej podwójności. Chcąc odrzucić jedną kliszę, najczęściej popadamy w inną, będącą jej odwrotnością, choć nie zaprzeczeniem.

Kontestowanie własnego statusu jako „tragicznego, ale dzielnego” obiektu troski najprawdopodobniej będzie skutkować uznaniem za jego przeciwieństwo, rola zgorzkniałego kaleki, gotowego do ataku i zemsty na szczęśliwszym świecie pełnosprawnych jest jedyną dostępną (Lewis, 2006, xiv-xv)⁶.

Można powiedzieć, że każde z przytoczonych wcześniej przedstawień niepełnosprawności ma swój negatywny odpowiednik: cierpiąca, acz wzniosła ofiara – „pozbawionego sumienia, mściwego łotra”, asymilujący się (i dający „uleczyć”) kaleka – kuriozalnego „freaka” przeniesionego z cyrku do kliniki, zaś pokonujący wszelkie bariery niepełnosprawny „bohater” – „ofiara losu”, skazaną na życie na marginesie i zasiłki z opieki społecznej. Jednak, jak przekonująco pokazują analizy Garland-Thomson, utożsamienie fizycznej

anomalii z niebezpieczeństwem lub złem „nigdzie nie jest wyraźniej wyartykułowane niż w symbolicznych literackich i filmowych ujęciach niepełnosprawności” (Garland-Thomson, 2020B, s. 85). Ujmowana w kontekście antropologicznej walki z brudem i chaosem (w teorii Mary Douglas), figura „złego dziwołaga, kaleki, potwora” staje się uosobieniem zagrożenia płynącego ze strony nieprzewidywalnego życia. Wskazuje ona, być może najsilniej, na podskórny nurt płynący w ukrytych warstwach kultury, która tak chętnie (i powierzchownie) sięga po wyobrażenie dobrego, łagodnego, uczącego nas miłości niepełnosprawnego. W Polsce – jak doskonale wiemy – od jakiegoś czasu przybiera on twarz „uśmiechniętego dziecka z zespołem Downa”⁷.

Słusznie przekonuje Victoria Lewis, że choć wydaje się, że figura „mściwego kaleki” zrywa z wyidealizowanym wizerunkiem „anioła-męczennika”, to w gruncie jest ona produktem tej samej umoralniającej narracji. Tylko pozornie przyznaje ona niepełnosprawnej postaci sprawczość, bowiem zamyka jej działania w ramach reakcji odwetowej. Siła kalekiego mściciela jest również pozorna – jej brutalność przeczy człowieczeństwu, nie ma nic wspólnego z samostanowieniem, odzyskiwaniem godności. Teatralne, literackie i filmowe postaci niepełnosprawnych złoczyńców – Szekspirowski Ryszard III, Quasimodo Victora Hugo, kapitan Hook, ponury Ahab z *Moby Dicka*, Dickensowski Quilp czy dr Strangelove Stanleya Kubricka – posiadają władzę, ale o charakterze destruktywnym. Wzbudzają nie tyle respekt, ile mieszaninę grozy, litości i pogardy. Z perspektywy krytycznych studiów o niepełnosprawności podobne przedstawienia, mimo że wydają się „pełne siły”, okazują się pozbawione subwersywnego potencjału różnicy, ponieważ są doskonale przewidywalne. Zamiast demontować dyskursywne ramy świata, wprowadzają jedynie chwilowe zakłócenie w przepływie znaczeń, by ostatecznie utwierdzić normę ponownie na swoim miejscu.

Co więcej, towarzyszy im silna symbolizacja czy alegoryzacja (Davis, 2017). Podjęte na Zachodzie badania reprezentacji niepełnosprawności pokazały, jak często nienormatywne ciała stawały się w kulturze zagęszczonymi znakami społecznie stygmatyzowanej inności lub indywidualnej bądź zbiorowej winy. Tak dzieje się nie tylko w literaturze dla dzieci i młodzieży, pozytywistycznej nowelistyce czy międzywojennym reportażu (Fidowicz, 2016), ale również w znanych mi współczesnych polskich tekstach – w *Kostce smalcu z bakaliami* Ingmara Villqista czy w *Dzidzi Sylwii* Chutnik. Ta ostatnia powieść wydaje się szczególnie symptomatyczna: jej bohaterka, określona przydomkiem „Warzywko”, rodzi się jako efekt rozciągniętego w czasie działania historycznej traumy, która nie pozwala zapomnieć o sprawcach przemocy i ich niewinnych ofiarach. Niczym pojawiające się w filmie Claude’a Lanzmanna *Shoah* wyobrażenia zdeformowanych niemowląt, przychodzących na świat w wioskach wokół Treblinki, sparaliżowane, wykręcone, śliniące się ciało Dzidzi staje metonimicznym znakiem zbiorowej winy Polaków za współudział w nieludzkiej zbrodni Holokaustu. Jest ucieleśnionym wyrzutem sumienia – potworem przypominającym o potworności innych i karą za grzechy przeszłości⁸.

Jak wyjść z tej dialektycznej gry sprzeczności? Jak wyjść poza ten semantyczny kanibalizm, który zawsze pożera to, co dosłowne, fizyczne na rzecz tego, co zmetaforyzowane?

Przywracanie znaczenia różnicy (dla niepełnosprawnych?)

Wyróżniony w 2020 roku Gdyńską Nagrodą Dramaturgiczną *Debil* Maliny Prześlugi to dramat próbujący pokazać fragment świata i sposób myślenia Kuby, czterdziestoletniego mężczyzny z niepełnosprawnością intelektualną,

który żyje w dwóch rzeczywistościach⁹. Pierwsza, którą poznajemy, to bajkowa przestrzeń Stumilowego Lasu: Kuba jest w niej Puchatkiem i rozprawia ze znanymi nam wszystkim bohaterami o dobru i złu. Druga to szara, nudna codzienność blokowego życia ze zmęczoną mamą i tatą oraz sympatyczną ciotką Staszka, z którą ogląda się telewizję. Kuba ucieka od imieninowego stołu, przy którym każą mu jeść nielubiany bigos, po czym wsiada do tramwaju, bije motorniczego i gubi się. Nie wiemy, jak kończy się ta historia, bo bunt protagonisty, który skutkuje objęciem władzy i krwawymi zamieszkami w Pałacu Prezydenckim, realizuje się gdzieś na pograniczu obu rzeczywistości. Kuba – który mimo że w Belwederze staje się coraz bardziej zaprzeczeniem słodkiego „misia o małym rozumku” – prowadzi cały czas rozmowy z postaciami ze Stumilowego Lasu (Prosiaczkiem i Krzysiem). Będąc sobą, nie przestaje być *de facto* Puchatkiem, podobnie jak jego mama wygłasza swój monolog jako Mama Kangurzyca. Ta fuzja przejawia się też w jego sposobie myślenia, który choć wydaje się uruchamiać jego sprawczość, opiera się na serii groteskowych performatywów, zrodzonych z przejaskrawionej, zero-jedynkowej logiki resentymentu. Początkowo przynoszą one naiwno-dziecięce „spełnienie życzeń” (dać się mamie wyspać, tacie oglądać filmy, cioci podnieść emeryturę i w ogóle wszystkim dać „pieniądze”, bo się im należą za brak rąk czy nóg). Wkrótce jednak performatywy te przeistaczają się w brutalne akty „wyrównywania krzywd”, którym towarzyszy zasada odwrócenia: jeśli wcześniej musiałem być dobrym i słodkim niepełnosprawnym „misiem” – to teraz wam pokażę.

Kuba daje upust gromadzonej latami frustracji, która nie pozwalała mu wyrażać negatywnych uczuć: złości, niechęci, nienawiści do świata ignorującego jego potrzeby. Jako prezydent wyraźnie drwi sobie z wyobrażenia, które „takich ludzi jak on” zawsze każe postrzegać jako „dobrych”. Patrząc na niepełnosprawność swoją i kolegi Jurka Klenczoła

zauważa, jak wąsko skrojony jest poprawny, akceptowalny społecznie i kulturowo wzorzec „osoby z niepełnosprawnością”:

I co ja z tobą zrobię, niewidomy od urodzenia? Chcesz żyć godnie. Ale straszysz. Nie wzbudzasz za grosz litości. Jesteś nie tylko brzydki, ale stary, pijany i niesympatyczny. Masz długi. Nie zasłaniasz bielma okularami. Nie siedzisz na chodniku z laską i odwróconym kapeluszem, tylko manifestujesz. Krzyczysz. Przeklinasz. Jesteś nienormatywny. Powodujesz niesmak.

Co ja z tobą zrobię... (Prześluga, 2020, s. 22).

Kuba ironicznie odtwarza klisze niepełnosprawności, cytuje słowa płynące z „pełnosprawnego centrum”, patrzy na siebie jakby oczami gapiów lub organizatorów kolejnych charytatywnych akcji. Oczywiście jest to spojrzenie przekrzywione, które za moment przechodzi w otwartą krytykę liberalnych, pozornie otwartych na inność narracji, towarzyszących przedstawianiu niepełnosprawności. W jednej ze scen zbuntowani bohaterowie puszczają papierowe samolociki z napisanymi hasłami:

„Niepełnosprawny. Inny ale taki sam”. Aha, okej. To hasło na pewno pomogło wielu ludziom. Jurek Klenczoł, przeczytaj ten. Czemu nie chcesz? No przeczytaj!

Dobra, ja przeczytam.

„#takijakja”

Taki jak ja.

Wy naprawdę w to wszystko wierzycie?

Ej, ludzie, ale nie piszcie takich kłamstw. To już lepiej namalujcie okna i drzwi i pilota i flagi polskie na tych samolotach! (Prześluga, 2020, s. 23)

Po pierwsze Kuba ma dość społeczeństwa, które wysyła pozornie równościowe przesłanie, uparcie wymazując istnienie niepełnosprawności. Komunikaty typu: „inny, ale taki sam” czy „taki jak ja” nie tylko brzmią nieprawdziwie, jak magiczne zaklęcia, które nie mają żadnej mocy sprawczej, ale też obłudnie, bo służą raczej „normatom” do unieważniania pytań o nierówności wynikające ze społecznej interpretacji różnic. Po drugie, wyśmiewa on praktykę kupowania sobie dobrego samopoczucia okazjonalnymi gestami „troski” wobec innych, słabych, wykluczonych. Po trzecie wreszcie, ma dość tych, którzy upatrują w niepełnosprawności znaku jakiejś wyjątkowej szlachetności, a jednocześnie nie potrafią przestać „współczuć”, myśląc w duchu: „jak to dobrze, że to nie ja”. Dlatego to przeciw nim obraca się w pierwszej kolejności złość bohatera:

Zabić wszystkich, co patrząc na nas pomysleli, jakie mają szczęście!

Zabić tych, którzy dają nam pięćset złotych pieniędzy na godne życie!

O tak! Super!

Zabić każdego, kto chciał nam pomóc, więc wysłał smsa!

(Prześluga, 2020, s. 23)

Ten sposób opowiadania o niepełnosprawności przez przywracanie „prawa do bycia rozgniewanym” był jednym z pionierskich posunięć sztuki krytycznej twórców z niepełnosprawnościami (Lewis, xxv)¹⁰. Odrzucenie litości jako rewersu pogardy wymagało „zabicia” wizerunku „dobrego, miłego, kaleki”, dla którego telewizyjne *theletony* w USA zbierały pieniądze od widzów. Kuba też nie mieściłby się w tym medialnie skrojonym wyobrażeniu: nie tylko dlatego, że – jak wiemy z jego opisu w sferze realnej – jest podstarzałym, obleśnym, brzydko pachnącym i źle ubranym mężczyzną z niepełnosprawnością intelektualną, ale też dlatego, że głośno wyraża swój gniew, żywi otwarty resentyment i wrogość do świata.

Prześluga dąży w swoim dramacie do odrzucenia zarówno wyobrażenia niepełnosprawnego jako niewinnej, tragicznej „ofiary”, jak i przejawów instrumentalnie potraktowanej troski. Słusznie, bo „etyka troski” – nawet w swojej antypatriarchalnej, feministycznej formie – jest jednym z najbardziej podejrzanych pojęć zarówno na gruncie krytycznych *disability studies*, jak i The Independent Living Movement. Garland-Thomson przekonująco dowodziła na przykład, że obecny w XIX-wiecznej literaturze amerykańskiej (popularnych abolicjonistycznych powieściach sentymentalnych Harriet Beecher Stowe, Rebeki Harding Davis czy Elizabeth Stuart Phelps) „postępowy” konstrukt białej matczynej dobrodziejki, biorącej w obronę niepełnosprawną, uciśnioną czarną kobietę czy dziecko, był produktem tej samej liberalnej polityki, która odmawiała pewnym grupom społecznym prawa do decydowania o sobie. W tym przypadku chodziło o zaoferowanie białym kobietom z klasy średniej jakiegoś kompensacyjnego „mitu” (a więc roli opiekunki uciśnionych), by złagodzić niemal całkowite pozbawienie ich

sprawczości w sferze zawodowej. „Życzliwy maternalizm” (ang. *benevolent maternalism*) wzmacniał tylko liberalny podział na silnych i sprawczych (białych) oraz słabych i zależnych innych (czarnych, niepełnosprawnych) (Garland-Thomson, 2020B, s. 161-192).

Z tej perspektywy trzeba docenić dramat *Prześluga*, który otwarcie odrzuca i demistyfikuje dyskurs współczucia. Autorka zwraca w nim jednak uwagę na jeszcze inny wymiar kulturowego funkcjonowania niepełnosprawności, mniej oczywisty, a związany z postrzeganiem jej jako czegoś wtórnego, imitatywnego wobec „pełnosprawnej” normy. To właśnie dlatego zasymilowaną, dobrze przystosowaną niepełnosprawność przedstawiamy jako taką, która z sukcesem naśladuje wzorce naszego funkcjonowania w społeczeństwie, bo tylko one wydają się nam „prawdziwe”. Ale jednocześnie nader często podkreślamy, że ta imitacja – trochę jak w mimikrze Homiego Bhabhy – zawsze naznaczona pozostanie skazą, będzie nieudana, niepełna (Bhabha, 2008). To nie tylko wywołuje pobłażliwy i protekcyjny uśmiech, ale czyni z niepełnosprawności coś wtórnego, udawanego, być może nierealnego¹¹.

W swojej sztuce *Prześluga* zwraca uwagę na drugą stronę tego samego medalu (jakim jest wątpliwa „wiarygodność” niepełnosprawności jako reprezentacji), a mianowicie na fakt, że doświadczenie niepełnosprawności w kulturze, aby było artystycznie przekonujące, musi zostać odegrane przez tych, którzy sami go nie znają. W kinach, teatrach pełno jest ciał, które udają niepełnosprawność. Tę „odwróconą mimikrę” (osoby bez niepełnosprawności, które udają niepełnosprawnych, którzy z kolei mają w społeczeństwie naśladować „normatów”), w teatrze i filmie określana jest mianem *cripping up* (kaleczenia¹²) i często, choć nie bez słusznych zastrzeżeń, porównywana do rasistowskiego fenomenu *blacking up*

(„uczerniania”), wywodzącego się z popularnych zwłaszcza od XIX wieku rasistowskich show¹³. Kuba buntuje się przeciw tej praktyce:

Zabić aktorów, którzy grali nienormalnych lub kalekich, którzy nas podglądają, żeby dobrze wypaść, Leonardo DiCaprio! Dustin Hoffman! John Malkovich! Bartosz Żukowski! Al Pacino! Dawid Ogrodnik! *I nazwisko aktora grającego Kubę* (Prześluga, 2020, s. 24).

W *Debilu* można więc dostrzec wiele wątków istotnych dla krytycznych studiów o niepełnosprawności. Trudno nie zauważyć, że i własną dramatyczną narrację Prześluga stara się poddać ironicznej krytyce, bo przecież również i ona zakładała owo „podstawienie” aktora bez niepełnosprawności w miejsce niepełnosprawnego. Wydaje się w tej autokrytyce bezlitosna, gdy wkłada w usta Kuby nienawistne słowa: „Zabić wszystkich, którzy o nas piszą, scenariusze, książki, sztuki, reportaże, reklamy, piosenki, bo im się wydaje, że robią coś dla nas!” (tamże).

A jednak... Coś w tym dramacie nie gra. Po dwóch bardzo dobrze przyjętych czytaniach scenicznych sztuki – w finale 13. Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej (w reżyserii Piotra Ratajczaka, w roli Kuby wystąpił Maciej Wizner) oraz w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (w reżyserii Magdy Małeckiej-Wippich, w obsadzie: Małgorzata Rożniatowska, Łukasz Lewandowski, Robert T. Majewski, Łukasz Wójcik) – *Debil* spotkał się z szeregiem zarzutów, płynących ze strony zarówno środowiska twórczego osób z niepełnosprawnościami, ich opiekunów, jak i badaczek i badaczy z kręgu *disability studies*¹⁴. Co dla mnie szczególnie ważne i symptomatyczne, większość głosów krytycznych koncentrowała się wokół kwestii reprezentacji

- jej nie tylko estetycznych, ale polityczno-etycznych uwikłań oraz wykorzystania stereotypów do tworzenia literackiej kreacji niepełnosprawności.

Metafora niepełnosprawności bez przechwycenia

Historia niepełnosprawności to historia twórczych i niepokornych przechwyceń. W 1970 roku grupa określająca siebie jako „Rolling Quads” postanowiła wykorzystać negatywny potencjał pojęcia (i słowa) „niepełnosprawność”, by skończyć ze wstydem i uniewidzialnianiem różnicy. Ogromną inspiracją dla ruchu *Disability Civil Rights* były podobne gesty czarnoskórych aktywistów, odzyskujących dla potrzeb swojej polityki kategorię „czarnucha”. Strategia ta skutkowała odrzuceniem eufemizmów typu *physically challenged* czy *handi-capable* (odpowiednika polskiego „sprawni inaczej”), a także kontestacją sposobu używania przymiotnika „specjalny” w odniesieniu do niepełnosprawności („Very Special Art” czy „Special Olympics”). W dalszej kolejności pojawiło się w tym radykalnym nowym słowniku zrewindykowane określenie *cripple, crip* (Lewis, 2006, s. xix; McRuer, 2016) - uznawane powszechnie za obraźliwe i łamiące zasady stosowności w języku.

Ten rodzaj przechwytywania negatywnych pojęć i nadawania im przekornie pozytywnych znaczeń jest - jak wspomina Victoria Ann Lewis - jedną z dwóch strategii działania w obszarze sztuki przez niepełnosprawnych dramaturgów. Druga - mniej ironiczna - polega po prostu na odrzuceniu obraźliwej „nazwy” (Lewis, xxxviii)¹⁵. Warto zastanowić się w tym kontekście, jaki cel przyświecał Malinie Prześludze - lub też raczej, jaki performatywny efekt generuje jej dramat z obraźliwym słowem „debil” w tytule. W świecie

rzeczywistym bohater sztuki, wsiadając do tramwaju, określa siebie i swoją rodzinę przymiotnikiem „obleśny/obleśna” – jakby cytował negatywne spojrzenia zniesmaczonych pasażerów. Nie ma on jednak żadnego innego spojrzenia na własną cielesność, w żaden sposób nie może przechwycić tej oceniającej etykiety, może tylko zacytować „raniące słowo”, jakby nie do końca zdawał sobie sprawę z jego dotkliwości¹⁶. Ani w bajkowym świecie Stumilowego Lasu, ani w dystopijnej rzeczywistości przewrotu nie widać żadnej próby zakwestionowania lub przejęcia tej przezwy, jak miało to miejsce w przypadku słowa *cripple*¹⁷. Bohater może jedynie wziąć udział w akcie samozmyślenia, samounieważnienia:

Bo ja, proszę państwa, jestem debilem.

A debile nawet jak mówią głosami wielu, to mówią nieprawdę.

Nie wstydzcie się.

Jestem wymyślonym debilem.

Debilem stworzonym na potrzebę chwili.

Świat potrzebuje debili.

I nawet jeżeli zaraz każę zabić wszystkich

Jeżeli zaraz to zrobię

To nic się nie stanie (Prześluga, 2020, s. 19).

Co więcej, obserwujemy jedynie, jak „debil” staje się „mściwym kaleką”, by na koniec przeistoczyć się w pluszową zabawkę – misia ciągniętego za łapkę przez Krzysia po drewnianych schodach. To oczywiście intertekstualna gra, w której autorka cytuje zakończenie *Chatki Puchatka* A.A. Milne’a, ale można powiedzieć, że na pewnym poziomie uogólnienia cały tekst – co znaczące, poza monologiem (nie-niepełnosprawnej) matki Kuby, Matki Kangurzyca – opiera się na powieleniu opresyjnego języka, by nam go rzucić w twarzą niczym wyrzut sumienia.

Rozumiem tę krytyczną intencję, ale widzę jej przeciwność. W efekcie bowiem dwie przedstawione w sztuce rzeczywistości (realistyczna i bajkowa), które miały się przenikać i być wobec siebie alternatywne, okazują się paradoksalnie odseparowane i podobne. Odseparowane, bo budujące wrażenie, że istnieje zasadniczy rozdział między prawdziwym, ale smutnym i pozbawionym sprawczości życiem osób z niepełnosprawnością, ich codziennym doświadczeniem ubezwłasnowolnienia a sferą fantazji, w której może dokonać się rebelia. Podobne – bo w żadnej z tych przestrzeni bunt Kuby nie może się nie tylko powieść, ale naprawdę wydarzyć. Obszar codzienności daje niewielkie możliwości wyrażenia sprzeciwu i gniewu: bierni, poddani rutynie są zarówno zatroskani opiekunowie, jak i sam Kuba, którego życie „omija” (jak twierdzi Mama Kangurzyca w swoim monologu). Tylko w swojej politycznej fantazji Kuba może pozwolić sobie na „niebycie dobrym”, na jakieś działanie, choćby powodowane resentymentem, ale ostatecznie nawet ono nie przyniesie mu poszerzenia granic wolności. W gruncie rzeczy wizja świata zarządzanego przez niepełnosprawnych jest dziecinną, koszmarną i głupią zabawą.

Nieudany bunt Kuby, który najpierw przemienił go w „mściwego kalekę”, a później pluszową zabawkę, musi zostać usprawiedliwiony przez Mamę

Kangurzycę, która też myślała, „że to będzie inaczej” i która zapewnia, że syn jest „dobry”. Stumilowy Las płonie, a nieszczęśliwy i zagubiony Puchatek nie wie, co z tym wszystkim zrobić. Wie tylko jedno: chciałby się przestać czuć jak ktoś nierzeczywisty:

Chcę przestać być taki wymyślony.

Chcę coś znaczyć.

Czy to jest w ogóle możliwe?

Jak mam to zrobić, Krzysiu?

Co jeszcze mogę zrobić, Krzysiu? (Prześluga, 2020, s. 27).

Prześluga nie daje jednak szansy swojemu protagoniście na to, by „odgapił” uprzedmiotawiające go spojrzenie i przechwycił je, tworząc swój własny portret¹⁸. W rezultacie może on tylko - niczym krzywe zwierciadło - złośliwie lub z rezygnacją odbijać cudze sposoby patrzenia na jego ciało i mówienia o nim. Debil może jedynie powtórzyć pogardliwe określenie, uczynić z siebie fikcję. To dlatego Kubuś, choć „złoczyńca”, nie przestaje być dla Krzysia przytulanką - historia emancypacyjnej rebelii przemienia się w bajeczkę dla dzieci *à rebours*. Nie ma więc ucieczki przed tym ciągłym „zmyślaniem” niepełnosprawności? Możemy tylko zmieniać strony symbolicznej monety z wizerunkami niepełnosprawnych?

Zastanawia, dlaczego w tekście, mającym z pewnością krytyczne założenia, demontaż znaczeń przynosi jedynie obrazy niemocy i sprowadza się do

odtworzenia kulturowych scenariuszy uprzedmiotowienia, zaś pokazywanie buntu wykluczonych wymaga nadania im rysów „czarnych charakterów” (w dodatku traktowanych nie do końca serio)? To bardzo problematyczne politycznie – jeśli przypomnimy sobie sceny rozgrywające się niedawno na sejmowych korytarzach, kiedy to rozbrzmiewał wyraźny, podmiotowy głos osób z niepełnosprawnościami (a nie tylko ich opiekunów czy sojuszników). Ale to również problematyczne artystycznie.

Największy kłopot z dramatem *Maliny Prześlugi* mam bowiem w miejscu, w którym autorka zakłada, że roli niepełnosprawnego intelektualnie Kuby nie może zagrać aktor z niepełnosprawnościami. Strategia autorki – podobnie jak tytuł sztuki – w zamierzeniu jest przewrotna, ale warto zapytać, komu taka przewrotność jest potrzebna. A kogo ta przewrotność boli, bo dotyka, kogo pozostawia z pustymi rękami, omija, nie dostrzega – również w sensie teatralnym? Autorka zresztą sama przyznaje, że *Debil* jest przede wszystkim tekstem „autokrytycznym” – a więc tekstem o funkcjonowaniu niepełnosprawności wśród osób bez niepełnosprawności¹⁹. Nie jest on zatem głosem osoby z niepełnosprawnością, ale raczej fantazją na ten temat, co nie musi być niczym złym, w końcu tak działa sztuka. Ale czy w tym przypadku jest to produktywne – semantycznie, artystycznie i społecznie? I nie chodzi mi w tym miejscu o zarzut niewiarygodności, braku realizmu ani nawet polityczną poprawność czy niepoprawność. Niepokoi mnie jednak sytuacja, w której fikcja jest w stanie jedynie powielać stereotypy o braku sprawczości dyskryminowanych grup, jednocześnie bojąc się oddać im głos. Bo to przynosi określone skutki „mimetyczne”: w konsekwencji takie narracje prowadzą do zakleszczenia się w świecie reprezentacji, które ignorują całe bogactwo, złożoność doświadczeń osób żyjących ze swoimi niepełnosprawnościami tak zwyczajnie, na co dzień, w pracy, w domu, w łóżku i w teatrze.

Kłopoty z ucieleśnieniem

W sprzeciwie wobec praktyki „kaleczenia” aktorów bez niepełnosprawności nie chodzi jedynie o politykę reprezentacji, ale o znacznie szerszy problem z ucieleśnieniem niepełnosprawności. Victoria Ann Lewis zauważa, do jakiego stopnia w zachodnim teatrze metafora przesłoniła niemal całkowicie obraz fizycznego, uwikłanego społecznie, kulturowo, afektywnie indywidualnego ciała z niepełnosprawnością.

Metafora niepełnosprawności okazała się tak wpływowa na poziomie wyobrazeniowym, że teraz funkcjonuje jak rzeczywistość. W efekcie praktycy teatru bez niepełnosprawności często czują, że wiedzą lepiej niż niepełnosprawni artyści, jaka jest właściwa forma mówienia o niepełnosprawności²⁰.

Można powiedzieć, że docieramy do paradoksalnego miejsca, w którym konstrukt artystyczny (fantazja, mit, symbol) okazały się silniejsze niż konstrukt społeczny, przez co niepełnosprawność stała się nie tyle „wytworzona”, ile „zmyślona”. Problem nie tkwi w nierealistycznej konwencji, która przenosi niepełnosprawność w świat potworów, dziwolągów, baśniowych stworzeń – sama Garland-Thomson analizowała subwersywny potencjał „niezwykłych ciał” właśnie jako „barokowych form reprezentacji”²¹ – ale raczej w tej specyficznej podmianie, w której nie dostajemy już nic prócz odhistorycznionej, odpolitycznionej, zdekontekstualizowanej „fantastyki” lub moralistyki. Osłabia to związek reprezentacji z przeżywanym doświadczeniem (*lived experience*), wzmacniając dodatkowo napięcie między jednoczesną niewidocznością i hiperwidzialnością niepełnosprawnego ciała (Ojrzyńska, 2019).

W *Estetyce performatywności* Erika Fischer-Lichte wraca do istotnego w początkach nowoczesnego teatru realistycznego sposobu rozumienia terminu aktorskiego „wcielania się w rolę”, które miało polegać na unieważnieniu materialnego, fenomenalnego ciała aktora na rzecz semiotycznie relewantnego „ciała” postaci. Wytworzyło to określony model cielesności aktorskiej: z jednej strony elastycznej, zwinnej, wyćwiczonej, z drugiej – typowej, znormalizowanej, tak by nie odwracać uwagi swoją fizycznością od bardziej uniwersalnych, tekstualnych znaczeń płynącej z granej sztuki (Fischer-Lichte, 2008, s. 124-126).

Aktorzy z niepełnosprawnościami czy inni o „niezwykłych ciałach” nie mogli sprostać temu ideałowi niezauważalności. Ich ciało okazywało się zbyt ostentacyjne, nadmiarowe i wybrakowane zarazem, nie chciało zniknąć, odrywając uwagę widza od naprawdę znaczącego ciała postaci. Nie poddawało się uniwersalizacji, semiotyzacji, stąd – jak przypuszczam – niepełnosprawność musiała zostać przepisana na metaforę, której materialne korzenie zostały odcięte.

Mimo oczywistej dewaluacji tego XIX-wiecznego sposobu myślenia o grze ciałem w teatrze, jak również wielu znakomitych prób przekroczenia tak rozumianej opozycji między fenomenalnym i semiotycznym, nadal pojawia się problem z ucieleśnieniem niepełnosprawności. I jest to problem podwójny. Niepełnosprawny aktor nie może (lub może z trudem) zagrać postaci bez niepełnosprawności (Ofelia z zespołem Downa?). Pełnosprawny aktor może zagrać niepełnosprawną postać. Rzeczywista niepełnosprawność ciała i nie ma znaczenia, i ma zbyt duże. Niepełnosprawne ciało, które staje się „narracyjną protezą”, alegorią, symbolem wykluczenia, inności, zła (David T. Mitchell, Sharon L. Snyder) i niepełnosprawne ciało, które „«naturalnie» opowiada o niepełnosprawności” (Petra Kuppers) to dwie strony tego

samego problemu z reprezentacją. Zmyślanie albo naturalizm. Jak sugeruje Jim Ferris, w krytycznym teatrze o niepełnosprawności dąży się przede wszystkim do wyjścia poza opozycję prawdy i zmyślenia, przy użyciu „dystansu estetycznego”. Fundamentalne dla niego rozróżnienie między tym, co w życiu i na scenie, wykorzystuje złożony potencjał fikcji i daje szansę twórcom, by „zdefiniować na nowo ramy spojrzenia oraz zaprezentować się jako «prawdziwi» ludzie, nie minimalizując jednocześnie znaczenia swoich doświadczeń opresji” (Ferris, 2018, s. 128). Aby „dystans estetyczny” zadziałał subwersywnie, nie może jednak unieważniać swojego związku z konkretnymi ciałami, uwikłanymi w politykę reprezentacji. Inaczej dostaniemy perfekcyjnie oswojoną dawkę inności, jaką sobie sami wymyśliliśmy, by utwierdzić się we własnych granicach.

Mimo że Prześluga słowami Kuby drwi z praktyki „kaleczenia”, nie jest w stanie ucieleśnić niepełnosprawności swojego bohatera. Nie tylko dlatego, że ciało „debila” jest oglądane i opisywane wyłącznie z perspektywy gapiących się „normatów”, ale również dlatego, że w scenicznych czytaniach dramatu w roli Kuby wystąpili mężczyźni bez śladu niepełnosprawności, których młode, atrakcyjne ciała generują zupełnie inne sensy niż wpisana w tekst „obłeśność” protagonisty. Performatywna siła słów Mamy Kangurzycy, która w swoim monologu retorycznie pyta publiczność: „Przytulilibyście się do niego?”, zostaje roztrwoniona, ponieważ brała się ona z krytycznego i etycznego potencjału kontaktu z niepełnosprawnym ciałem, które na scenie zniknęło²². Rodzi to pytanie, czy w ogóle było ono obecne tym tekście.

Literacka niepełnosprawność była i nadal jest najczęściej nie tylko omijana, przeoczana, ale jest też zastępowana produkcją kolejnych „masek”²³, w których dochodzi do symptomatycznego rozejścia się poziomu rzeczywistości i reprezentacji. Somatyczne, kondycyjne, materialne i tożsamościowe

zróżnicowanie grup niepełnosprawnych, którzy stanowią w swoich społeczeństwach największą mniejszość, znika, bo brakuje nam wyobraźni, języka i zwykłej wiedzy na temat życia osób z niepełnosprawnościami²⁴. Ale brakuje nam również zróżnicowanych konwencji przedstawiania (realistycznego i nierealistycznego) doświadczenia niepełnosprawności oraz autorskich strategii przekuwania życia w sztukę, strategii życia i ze sztuką, i z niepełnosprawnością.

Victoria Ann Lewis słusznie zwraca uwagę, że dopóki niepełnosprawność będzie pojawiać się na prawach wyjątku, „tokena”, który ma załatwić sprawę „szerokiej reprezentacji” społecznych odmieńców, dopóty będzie ona zawsze redukowana do czegoś ikonicznego, monolitycznego. Jak widać to w wielu antologiach, *Mustn't Grumble: An Anthology of Writing by Disabled Women*, *Beyond Victims and Villains* czy najnowszej *At the Intersection of Disability and Drama: A Critical Anthology of New Plays*, wprowadzenie do sztuk całego spektrum bohaterów nie tylko z różnego typu niepełnosprawnościami, ale przede wszystkim będących różnymi osobowościami, pozwala stworzyć pełnowymiarowe postaci i wielogłosową opowieść o doświadczeniu niepełnosprawności. Doświadczeniu – zaznaczmy – przekraczającemu ramy „jednostkowej kondycji”, ale wpisującym się w społeczne i historyczne procesy kształtowania różnych tożsamości klasowych, rasowych, płciowych, seksualnych itd. Zmieniło się to dzięki wejściu twórców i twórczyń z niepełnosprawnościami do krwiobiegu teatralnego, ale również dzięki upowszechnieniu się głosu aktywistów z Independent Living Movement, którzy podkreślali wagę ekonomicznych, materialnych warunków dla określenia sprawczości niepełnosprawnych.

W powstaniu krytycznej dramaturgii o niepełnosprawności kluczowy okazał się zarówno dialog między środowiskiem artystycznym i aktywistami, jak i

oddanie głosu twórcom z niepełnosprawnością, całkiem dosłowne zrobienie dla nich miejsca na scenie i w instytucjach teatralnych. Umożliwiło to z jednej strony wyjście poza ramy sztuki interwencyjnej czy terapeutycznej, z drugiej – przekroczenie schematów narracyjnych w sposobie przedstawiania tego, czym jest życie z niepełnosprawnością. Praktyki te wykorzystywały zarówno wieloznaczny potencjał „dystansu estetycznego”, jak i specyficzne gry mimetyczne w „odgapienie się”. Chciałabym na koniec przytoczyć dwa przykłady podobnych działań, które rozgrywają się na styku teatru i niepełnosprawności i które na swój sposób wskazują na miejsca istotnych przesunięć czy napięć.

Strategie „odgapienia się”

Pandemiczna rzeczywistość okazała się wyzwaniem indywidualnym, społecznym, politycznym, ale też kulturowym. Wiele instytucji, zajmujących się dotychczas produkcją sztuki, znalazło się w stanie zawieszenia, podobnie jak poszczególni twórcy, którzy często z dnia na dzień tracili zatrudnienie lub zostali zmuszeni do ograniczenia działalności. Istotnym nurtem pandemicznego życia kulturalnego stały się projekty dokumentujące to nowe dla nas doświadczenie, a przy okazji pokazujące, jak zmienia się obieg sztuki, jej narzędzia, cele i języki i sposób wytwarzania.

Wiosną 2020 roku „Dwutygodnik” publikował cykle pod tytułem „dzienniki odosobnienia” oraz „mikrowyprawy”, pokazujące, jak pisarze i pisarki radzili sobie z sytuacją izolacji, „zamrożenia”, konieczności przejścia na inny tryb pracy lub bezczynności. Również aktorzy Komuny Warszawa i Teatru Studio w internetowym *Projekcie Kwarantanna* Tomusza Platy trwającym od końca marca próbowali twórczo przepracować lockdown. Okazało się jednak, że w minimalistycznej przestrzeni produkcji – ograniczonej z założenia do stołu i

kuchennych przyborów – dziwnie bezskuteczne stawały się te najbardziej znane nam konwencje sztuki wysokiej, która pozwala brać rzeczywistość w nawias umowności, metafory lub ironicznego dystansu. Choć celem przyświecającym inicjatorom *Projektu Kwarantanna* było pokazanie siły sztuki, trudno nie odnieść wrażenia, że obcujemy tu raczej ze „sztuką zastępczą”, która nierzadko przeistacza się w performans bezproduktywności. Zupełnie jakby sztuka nie wytrzymała naporu nudnej, pełnej osobistych i społecznych lęków, prekarnej rzeczywistości.

Ciekawie odpowiedziały na te działania trzy tancerki z alternatywną motoryką: Tatiana Cholewa, Patrycja Nosowicz i Katarzyna Żeglicka w wideo (z narracją Filipa Pawlaka), zamieszczonym na Facebooku. „Drodzy artyści, my w domu siedzimy zawodowo. [...] W samoograniczeniu szkolimy się od lat i nie oddamy łatwo palmy pierwszeństwa. [...] My, dumni podopieczni Anny Dymnej i łzawych koncertów na krakowskim Rynku, więźniarki czwartego piętra bez windy, uprzywilejowani w kolejkach sklepowych, ambitne posiadaczki zniżki 78 proc. na kolei [...] Możemy Was nauczyć, jak siedzieć w domu” – przekonywały artystki, wykonując przy tym minimalistyczne domowe choreografie na stole²⁵. W tym performansie pełnym czarnego humoru, ale też złości, cytuje się z ironicznym przekąsem frazy ukazujące powszechny obraz osób z niepełnosprawnościami jako bohaterek („heroski *social distancing*”), osób uprzywilejowanych („stypendystki ZUS-u”), przedmiotów zbiorowej troski („ze szkoły św. Rity”). Ale w tej praktyce „odgapienia się” jest coś jeszcze. W zastosowanej tu strategii pozornej mimikry, w której (zgodnie z kulturowymi oczekiwaniami) osoby z niepełnosprawnościami imitują zachowania osób bez niepełnosprawności, wytwarza się znaczące przesunięcie (złośliwe, trzeba przyznać). W tej szczelinie nie tylko dokonuje się przechwycenie rozmaitych społecznych fantazji na temat niepełnosprawności, ale też rozgrywa się performans

sprawczości, aktywizmu i kreatywności.

W podobny sposób wykorzystany został twórczy i krytyczny potencjał mimikry w krótkim filmie *Lockdown*, kiedy to aktorzy Teatru 21 cytują prawdziwe komentarze pandemiczne internautów. To zwykle wypowiedzi :„Ja tak siedzę w domu i powoli wariuję”, „A ja tęsknię za jajkami z majonizem z Charlotte”, „Pierwszy raz od dwunastu lat bez Openera?”, które w połączeniu z „niezwykłymi ciałami” aktorów z zespołem Downa nabrały innej performatywnej siły. Wzmacniała ją dopowiedziana informacja o tym, że w pandemii czy po niej występujący w filmie aktorzy nadal nie będą mogli mieć prawa jazdy, zawrzeć małżeństwa czy założyć konta w banku.

Nie odbieram tych gier w cytowanie jako prostego retorycznego chwytu obliczonego na wywołanie w nas poczucia wstydu przez pokazanie „prawdziwej krzywdy”, ale raczej jako szersze krytyczne działania służące do zdekonstruowania społecznych ram bycia „uprzywilejowanym” i „skrzywdzonym”, a także wiążących się z nimi różnic w sposobie doświadczania samoizolacji i samoograniczenia. Dostrzegam tu również potrzebę zrobienia miejsca (również w teatrze) na mówienie o materialnych warunkach życia osób z niepełnosprawnościami, które znacząco wpływają na ich uwłasnowolnienie i sprawczość. Dowartościowanie tej codziennej, prozaicznej strony egzystencji dokonuje się w innym projekcie tego samego kolektywu aktorskiego – w *Strategiach przetrwania* (zrealizowanych przy wsparciu Magdaleny Łazarczyk i Łukasza Sosińskiego). Sytuacja wymuszonego zamknięcia w domu, która w przypadku osób z niepełnosprawnościami ma ważny kontekst historyczny i społeczny, stała się okazją do wypracowania nowego typu działania artystycznego. W pracach ośmiorga aktorów Teatru 21 (Grzegorza Brandta, Mai Kowalczyk, Daniela Krajewskiego, Barbary Lityńskiej, Piotra Sakowskiego, Aleksandry Skotarek,

Cecylii Sobolewskiej i Marty Stańczyk), przetwarzających doświadczenie izolacji, materią i przestrzenią działań staje się codzienność. W opowiadaniach, tekstach piosenek, wierszach, zapisach snów, bajkach, dziennikach, asamblażach, zdjęciach, filmach i choreografiach pojawia się nuda i samotność, poczucie utraty relacji, możliwości działania, kontaktów z przyjaciółmi, a także trudność w akceptacji zmian. Ale jest też miejsce na twórczą aktywność, wynikającą z potrzeby ekspresji ruchowej, słownej i wizualnej, jak również na walkę o niezależność, o uznanie własnego zdania czy prawa do niezgody, które – jak w wierszu Barbary Lityńskiej – można nazywać „upartością”²⁶.

Podobne działania wydają mi się nie tylko ważne, bo upodmiotowiające twórców z niepełnosprawnościami, ale symptomatyczne dla tego, co obserwuję na pograniczu teatru i aktywizmu. Po pierwsze, przywracając znaczenie żywemu doświadczeniu (*lived experience*), projekt ten – podobnie zresztą, jak znane mi sztuki twórców i twórczyń z niepełnosprawnościami – wychodzi naprzeciw potocznym wyobrażeniom życia osób z niepełnosprawnościami jako tragicznie pustego, pozbawionego sensu, radości i prawdziwości. Pozwala to na przeorientowanie kulturowej ramy w sposobie patrzenia na niepełnosprawność – w dodatku niejako od środka, poprzez głos samych twórców z niepełnosprawnościami. Po drugie, podobne projekty pozwalają na performatywne przekroczenie opozycji prawdy i zmyślenia, zachowując przy tym uważność dla wartości i znaczenia tego, co materialne, fizyczne, ucieleśnione i codzienne. Nie mamy tu konfliktu życia i sztuki, granica między tworzeniem a doświadczeniem zostaje rozszczelniona. To rodzaj krytycznej afirmacji, którą łączę ze strategiami „słabego oporu” opisanymi niedawno przez Ewę Majewską w kontekście Czarnych Protestów (Majewska, 2017) – a więc takimi, które w centrum stawiają kategorie witalizmu, „dobrego życia” (nie heroicznej śmierci), zwyczajności (nie

wyjatkowości) i solidarności (nie samotniczego indywidualizmu).

Po trzecie wreszcie, przywołane tu działania pozwalają dostrzec centralność niepełnosprawności dla naszego rozumienia życia społecznego i kulturowego, która bierze się – jak przekonywała Ann Lewis – „nie z tego, że osoby niepełnosprawne instruują nas w tym, czym są indywidualne akty odwagi w obliczu tragicznego losu, ale raczej z tego, że niesprawne ciało przekonuje o niemożliwości życia bez wspólnoty” (Lewis, xlv).

Niepełnosprawność pozwala zdekonstruować mit samowystarczalności, tę silną liberalną fantazję, która wszystkich nas więzi na różnych etapach życia, ale też pozwala uznać zróżnicowane, pojedyncze przejawy sprawczości. Jak przekonują dziś nie tylko badacze i badaczki z kręgu *disability studies*, ale również posthumanistyczna filozofia krytyczna – wszyscy jesteśmy na różny sposób „podmiotami współzależnymi”, podatnymi, żyjącymi dzięki ludzko-nie ludzkiej sieci wsparcia (Butler, 2006). Potencjał uniwersalności, który tkwi w niepełnosprawności, bierze się nie z wielości jej metaforycznych odczytań, ale z uwidocznienia materialistycznych podstaw życia jako takiego.

Autor/ka

Monika Świerkosz (monika.swierkosz@uj.edu.pl) – pracuje na Wydziale Polonistyki UJ. Interesuje się teorią krytyczną, filozofią feministyczną, zwłaszcza w zakresie problematyki ciała, posthumanizmu i materialności. Zajmuje się również zagadnieniami związanymi z kobiecym pisaniem w perspektywie poetologicznej i historycznej. Współtworzy Pracownię Pytań Krytycznych na Wydziale Polonistyki UJ, współredaguje pismo „Wielogłos”. Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Ruchu Literackim”, „Pamiętniku Literackim”, „Wielogłosie”, „Didaskaliach”, „FA-arcie”, „Opcjach”, „Zadrze” i w „Znaku”. Jest autorką książek: *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm* (2014) oraz *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecy klasycyzm* (2017). Zredagowała tomy: *Sporne postaci polskiej krytyki feministycznej po 1989 roku* (2016), *Rozczytywanie Dąbrowskiej* (2018, we współpracy z Dorotą Kozicką) oraz *Konstelacje krytyczne* (2020, z Dorotą Kozicką i Katarzyną Trzeciak). Mieszka w Nowej Hucie. Numer ORCID: 0000-0002-1752-6768.

Przypisy

1. Pojęcie „normata” spopularyzowała Rosemarie Garland-Thomson na określenie „zamaskowanej pozycji podmiotowej kulturowego «ja»”, które rodzi się w opozycji do szerokiej grupy kulturowych dewiantów i ich ciał, pomagających normatowi ukonstytuować własne granice tożsamościowe (Garland-Thomson, 2020B, 20-21). Terminu tego jako pierwszy użył prześmiewczo i konfrontacyjnie Daryl P. Evans.
2. Jim Ferris wyjaśnia, w jaki sposób definicyjne rozróżnienie między biologicznym „uszkodzeniem” (*impairment*) i społeczną „niepełnosprawnością” (*disability*) pozwoliło wydobyć potencjał krytyczny fikcjonalności. Odejście od tego pierwszego pojęcia oznaczało zanegowanie „rzeczywistego” (biologicznego, fizycznego) wymiaru niepełnosprawności na rzecz podkreślania jej „zmyślnego” społecznie wyobrażenia, na które składają się stereotypy, uprzedzenia, projekcje, oczekiwania itd. Oczywiście tak rozumiana „fikcyjność” miała *de facto* służyć do rozmontowywania opozycji „normat” – „niepełnosprawny”.
3. Określenie ukuła Stella Young w wykładzie wygłoszonym dla TED: *I'm not here for your inspiration, thank you very much*, https://www.ted.com/talks/stella_young_i_m_not_your_inspiration_thank_you_very_much?language=pl [dostęp: 20 II 2021]. Zob. też. M. Zdrodowska, *Między aktywizmem a akademią. Studia nad niepełnosprawnościami*, „Teksty Drugie” 2016 nr 5.
4. Zob. R.W. Emerson, *Poleganie na sobie*, [w:] tenże, *Wybór pism*, tłum. Z. Koenig, Łódź 2010.
5. Wiele to mówi o pochodzeniu samego pojęcia „normy” czy „normata” (czyli osoby normalnej, jak to określa Garland-Thomson), które rodzi się wraz z powstaniem nowoczesnej statystyki. Ten proces opisuje również Lennard J. Davis w książce *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*, London - New York 1995. Zob. też wywiad z Davisem: *Spróbujmy przez następne dwadzieścia cztery godziny nie używać słowa „norma”*, rozmawia M. Zdrodowska, „Czas Kultury” 2019 nr 4, s. 7-15.
6. Victoria Ann Lewis, *Introduction*, [w:] *Beyond Victims and Villains. Contemporary Plays by Disabled Playwrights*, New York, 2006, s. xiv-xv.
7. W reakcji na polityczne zawłaszczanie wizerunku dziecka z zespołem Downa 19 listopada 2020 roku w Teatrze 21 odbyła się dyskusja „Downy, muminki, męczennicy. Wizerunki osób z zespołem Downa w toczącym się konflikcie”, https://www.facebook.com/watch/live/?v=399301638099197&ref=watch_permalink [dostęp: 28 IV 2021].
8. Inną ciekawą, ale niezanalizowaną przeze mnie zależnością jest nasilająca się obecność przedstawień „potwornej niepełnosprawności” towarzyszących dyskursom wokół katastrof ekologicznych, np. w Czarnobylu.
9. Tekst ukazał się w „Dialogu” 2020 nr 11. Korzystałam z wersji elektronicznej tekstu zamieszczonej na stronie Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej <http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2020/03/DEBIL-Malina-Przesluga.pdf> [dostęp: 20 I 2021]. Numery stron podaję za PDF-em.
10. O ciekawej strategii przechwytywania wizerunku „mściwego kaleki” zob. Alicja Müller, *Piss on pity! Choreograficzny crippling Rafała Urbackiego*, „Czas Kultury” 2019 nr 4, s. 27-32.
11. Mechanizm naturalizowania pełnosprawności jako normy przypomina według mnie działanie heteronormy, która również wytwarza obraz homoseksualności jako czegoś wobec niej wtórnego, naśladowczego i jednocześnie sztucznego, nienaturalnego. Zob. Judith Butler,

Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe, tłum. E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003 nr 1(3), s. 89-109. Być może nie powinno być dla nas zaskoczeniem częstotliwość motywu „niepełnosprawnego-oszusta”, który udaje tylko – niczym powracający na Itakę Odyseusz czy fałszywi żebracy w sztukach Chapmana i Brechta – niepełnosprawność (Lewis, xix).

12. W polskiej nomenklaturze funkcjonują dwa sposoby przekładu angielskiego *cripping*: jako „kaleczenie” pojawiające się w zwrocie *cripping up* oznaczającym opisane powyżej podrabianie niepełnosprawności i jako „kalekowanie” w zwrotach odwołujących się do queerowej *crip theory* Roberta McRuera. Zob. A. Müller, *Let's (crip)dance! Choreograficzne emancypacje ciał nienormatywnych*, „Teksty Drugie” 2020 nr 2, s. 48-65. Dominika Ferens tłumaczy jednak „crippowanie” McRuera jako „kaleczenie”: R. McRuer, *Crip/Kaleczenie*, tłum. D. Ferens, „Interalia” 2016 nr 11b, s. 1-7.

13. Ann M. Fox, Carrie Sandahl, *Beyond 'Crippling Up': An Introduction*, „Journal of Literary & Cultural Disability Studies” 2018, t. 12, nr 2, s. 121-127. Zestawienia tego używa m.in. Kaite O'Reilly – identyfikująca się jako niepełnosprawna dramatisarcka irlandzkiego pochodzenia, z klasy robotniczej, autorka sztuk *Yard*, *Peeling*, *The Almond and the Seahorse*. Z kolei Dominick Evans uznaje tę analogię za nieuzasadnioną politycznie, jako że przedstawieniom typu *blackface* towarzyszyła rasistowska chęć przedrzeźnienia, podczas gdy zjawisko „kaleczenia” związane jest z rzeczywistą chęcią odtworzenia (często stereotypowego) doświadczenia niepełnosprawności. Akty te różni zatem intencjonalność, stąd performatywnie rzecz ujmując, przedrzeźnienie i udawanie nie są (nie muszą być) aktami tożsamymi, choć przecież łączy je określona struktura władzy i przywileju, którą oba przedstawienia utwierdzają. Zob. D. Evans, <https://www.dominickevans.com/2017/07/please-stop-comparing-cripping-up-to-blackface/> [dostęp: 18 II 2021].

14. 18 lutego 2021 roku odbyła się dyskusja wokół dramatu z udziałem Piotra Dobrowolskiego, Alicji Fidowicz, Eweliny Godlewskiej, Piotra Morawskiego i Katarzyny Ojrzyńskiej. Nagranie rozmowy dostępne pod adresem:

<https://www.facebook.com/teatr21/videos/3569829519809456> [dostęp: 18 II 2021].

15. Jak jednak zauważa badaczka, artyści najczęściej łączą obydwie lub przechodzą od jednej do drugiej. Nie jest więc tak, że „queerowa” czy postmodernistyczna strategia ironii wyklucza bardziej otwarty sprzeciw wobec negatywnego etykietowania niepełnosprawności w społeczeństwie i języku.

16. To właśnie przeciw tej scenicznej sytuacji, w której niepełnosprawny intelektualnie bohater sam siebie postrzega jako debila, zaprotestowała najsilniej w czasie dyskusji nad dramatem Barbara Lityńska, aktorka Teatru 21. Zob.

https://www.youtube.com/watch?v=URn_pv4wpPA [dostęp: 20 I 2021]. Argument ten powtórzyła w późniejszej dyskusji Ewelina Godlewska, twierdząc, że dramat Prześlugi „wrabia” nas w pewne wyobrażenie, w którym osoba z niepełnosprawnością może jedynie uwewnętrznić opresyjne spojrzenie, które, choć jawnie krzywdzące i stereotypowe, uzyskuje moc obiektywności.

17. Taki charakter ma na przykład empowermentowa piosenka *I am Down!* wykonana przez aktorów Teatru 21 w finale spektaklu *Rewolucja, której nie było*.

18. Świetnie ten subwersywny mechanizm „odgapienia się” w praktykach artystycznych twórców z niepełnosprawnościami pokazuje R. Garland-Thomson w *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym* (2020A).

19. *Przytulilibyś go?* Z Maliną Prześlugą rozmawia Justyna Jaworska, „Dialog” 2020 nr 11,

<https://e-teatr.pl/przytulilabys-go-6272> [dostęp: 20 I 2021]. Na marginesie warto zauważyć specyficzną konstrukcję retoryczną tego pytania, które rzuca ze sceny również Mama Kangurzyca, by wywołać w nas etyczną reakcję i zdemistyfikować pozorną troskę społeczeństwa. Znowu, choć strategia ta wydaje się progresywna i krytyczna, okazuje się sama uwikłana w ablistowskie klisze. Można by wręcz zapytać, na mocy jakiego przeświadczenia zakłada się tu, że osoby z niepełnosprawnością chciałyby być przez innych („normatów”?) przytulane niczym pluszowe misie? O paradoksach dyskursu progresywnego w kontekście niepełnosprawności pisała ostatnio Natalia Pamuła, *„Czy adoptowałeś już niepełnosprawne dziecko?”: przyczynek do analizy niepełnosprawności w dyskursie pro-choice w Polsce*, „Teksty Drugie” 2020 nr 2, s. 86-103.

20. Ann Lewis, s. xxii-xxiii. To oczywiście nie przeczy wielu przykładom udanej współpracy między niepełnosprawnymi i sprawnymi twórcami teatru. Wśród nich być może najbardziej spektakularny byłby przykład Roberta Wilsona, który najpierw duecie z Raymondem Andrewsem, trzynastoletnim afroamerykańskim głuchym chłopcem, a później z autystycznym poetą Christopherem Knowlesem, tworzył monumentalne, wielogodzinne widowiska teatralne.

21. W tym kontekście warto byłoby się zastanowić nad fantastycznym, etycznym i politycznym potencjałem Leśmianowskich „niezwykłych ciał” kalek, które zachowują – mimo swej groteskowości – ścisły związek z materią życia. Elżbieta Zarych, *Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana - zwycięstwo ciała czy ducha?*, „Teksty Drugie” 1999 nr 6, s. 149-160.

22. „Macieja Wiznera bym przytuliła” – szczerze przyznaje Justyna Jaworska w wywiadzie z dramatopisarką. <https://e-teatr.pl/przytulilabys-go-6272> [dostęp: 28 IV 2021]. Zdaję sobie sprawę, że różnie można postrzegać performatywną fortunność w sytuacji scenicznej, w której pełnosprawny aktor celowo (i autoironicznie) odgrywa niepełnosprawnego bohatera. Niemniej mam poczucie, że retoryczna strategia autorki była w tym miejscu wyraźnie obliczona na uruchomienie w odbiorcach reakcji etycznej (i samokrytycznej) poprzez wpisaną w tekst konfrontację z widokiem niepełnosprawnego ciała, które na scenie zostało oddalone i zastąpione bezpieczną „fikcją”. Przywrócenie jego obecności niekoniecznie musiałoby oznaczać powrót realizmu, mimetycznej odpowiedniości i „prawdy”. Aktor z niepełnosprawnościami, wypowiadając na przykład kwestię o zabijaniu wszystkich wcielających się (jak on sam) w rolę niepełnosprawnej postaci, zakwestionowałby oczywistość podziału na „udawane” i „prawdziwe”, stwarzając przestrzeń dla zakorzonego materialnie „dystansu estetycznego”.

23. Chodzi mi w tym miejscu o podwójny efekt tej gry między „prawdą” i zmyśleniem: z jednej strony produkcja kolejnych reprezentacji kulturowych (monstra, „freaki”, zwyrodnialcy, mistyczne ofiary, geniusze), z drugiej opisywane przez Tobina Siebersa zjawisko „uchodzenia za kogoś innego” – a więc próby zamaskowania własnej niepełnosprawności dla komfortu otoczenia. Zob. T. Siebers, *Niepełnosprawność jako forma maskarady*, tłum. K. Ojrzyńska, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Warszawa 2017, s. 77-105.

24. Stąd tak istotną rolę odgrywają niefikcjonalne teksty ukazujące życie osób z niepełnosprawnościami i ich opiekunów, z których wymienię doskonały zbiór autobiograficznych i etnograficznych esejów Marii Reimann, *Nie przywitam się z państwem na ulicy. Szkic o doświadczeniu niepełnosprawności*, Czarne, Wołowiec 2019.

25. <https://www.facebook.com/IMITpolska/posts/2832563500159964/> [dostęp: 28 IV 2021].

26. https://www.youtube.com/watch?v=r_1Fgj8zf9w [dostęp: 9 IV 2021].

Bibliografia

Bhabha, Homi, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, tłum. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie” 2008 nr 1-2.

Borowska-Beszta, Beata, *Niepełnoprawność w kontekstach kulturowych i teoretycznych*, Impuls, Kraków 2012.

Butler, Judith, *Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe*, tłum. E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003 nr 1(3).

Butler, Judith, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, New York 2006.

Davis, J. Lennard, *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*, Verso, London - New York 1995.

Davis, J. Lennard, *The Ghettoization of Disability: Paradoxes of Visibility and Invisibility in Cinema*, [w:] *Culture - Theory - Disability*, red. A. Waldschmidt, H. Berressem, M. Ingwersen, Transcript, Bielefeld 2017.

Emerson, W. Ralph, *Poleganie na sobie*, [w:] tenże, *Wybór pism filozoficznych*, tłum. Z. Koenig, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010.

Ferris, Jim, *Dystans estetyczny i fikcja niepełnosprawności*, tłum. K. Ojrzyńska, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, wybór i opracowanie E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017.

Fidowicz, Alicja, *Niepełnosprawność w polskiej literaturze dla dzieci w XIX wieku*, „Wielogłos” 2016 nr 4.

Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Fox, Ann M., Sandahl, Carrie, *Beyond 'Crippling Up': An Introduction*, „Journal of Literary & Cultural Disability Studies” 2018, t. 12, nr 2.

Garland-Thomson, Rosemarie, *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym*, tłum. K. Ojrzyńska, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020A.

Garland-Thomson, Rosemarie, *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*, tłum. N. Pamuła, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020B.

Garland-Thomson, Rosemarie, *The Story of My Work: How I Became Disabled*, „Disability Studies Quarterly” 2014 nr 2.

Lewis, A. Victoria, *Introduction*, [w:] *Beyond Victims and Villains. Contemporary Plays by*

Disabled Playwrights, Theatre Communications Group, New York 2006.

Majewska, Ewa, *Słaby opór. Siła bezsilnych*, [w:] też, *Tramwaj zwany uznaniem. Feminizm i solidarność po neoliberalizmie*, Książka i Prasa, Warszawa 2017.

McRuer, Robert, *Crip/Kaleczenie*, tłum. D. Ferens, „Interalia” 2016 nr 11b, s. 1-7.

Müller, Alicja, *Piss on pity! Choreograficzny crippling Rafała Urbackiego*, „Czas Kultury” 2019 nr 4.

Müller, Alicja, *Let's (crip)dance! Choreograficzne emancypacje ciał nienormatywnych*, „Teksty Drugie” 2020 nr 2.

Ojrzyńska Katarzyna, *Niepełnosprawny Hamlet. Kilka słów o rewolucji, która już się zaczęła*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2019 nr 24.
<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/24-de-formacje/niepełnosprawny-hamlet> [dostęp: 7 III 2021].

Pamuła, Natalia, Rembis, Michael, *Disability Studies: a View from the Humanities*, „Człowiek - Niepełnosprawność - Społeczeństwo” 2016 nr 1.

Pamuła, Natalia, „*Czy adoptowałeś już niepełnosprawne dziecko?*”: przyczynek do analizy niepełnosprawności w dyskursie pro-choice w Polsce, „Teksty Drugie” 2020 nr 2.

Prześluga, Malina, *Debil*, „Dialog” 2020 nr 11.

Przytulilibyś go? Z Maliną Prześlugą rozmawia Justyna Jaworska, „Dialog” 2020 nr 11, <https://e-teatr.pl/przytulilibys-go-6272> [dostęp: 7 III 2021].

Reimann, Maria, *Nie przywitam się z państwem na ulicy. Szkic o doświadczeniu niepełnosprawności*, Czarne, Wołowiec 2019.

Siebers, Tobin, *Niepełnosprawność jako forma maskarady*, tłum. K. Ojrzyńska, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017.

Spróbujmy przez następne dwadzieścia cztery godziny nie używać słowa „norma”, z Leonardem J. Davisem rozmawia Magdalena Zdrodowska, „Czas Kultury” 2019 nr 4.

Young, Stella, *I'm not here for your inspiration, thank you very much*, https://www.ted.com/talks/stella_young_i_m_not_your_inspiration_thank_you_very_much?language=pl [dostęp: 7 III 2021].

Zarych, Elżbieta, *Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana - zwycięstwo ciała czy ducha?*, „Teksty Drugie” 1999 nr 6.

Zdrodowska, Magdalena, *Między aktywizmem a akademią. Studia nad niepełnosprawnościami*, „Teksty Drugie” 2016 nr 5.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/niepelnosprawnosc-pozazmysleniem>