

Monika Świerkosz

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Stwarzanie niepełnosprawnego ciała. Kilka uwag o performatywnej teorii i praktykach teatralnych

Stawanie się niepełnosprawną

W otwierającym akapicie autobiograficznego eseju Rosemarie Garland-Thomson zatytułowanym *The Story of My Work: How I Became Disabled* pojawia się wielce niepokojące stwierdzenie: „feminizm uczynił mnie niepełnosprawną” („feminism made me disabled”) [“The Story of My Work”]. Jest ono – jak się okazuje – parafrazą innego „pierwszego zdania”, pochodzącego z głośnej i ważnej dla amerykańskich *disability studies* książki Georginy Kleege pod tytułem *Sight Unseen*. „Pisanie tej książki uczyniło mnie ślepą” („Writing this book made me blind”) – przyznawała wówczas niewidoma autorka. Według Garland-Thomson ten prowokacyjny wstęp jest najkrótszym i najlepszym wprowadzeniem do afirmatywno-krytycznej teorii niepełnosprawności. Czerpie ona inspirację z zaproponowanego przez Eve Kosofsky Sedgwick modelu „lektury reparacyjnej”, wychodzącej poza „lament czy jeremiadę”, które nazbyt często łączone były z kulturowymi narracjami o niepełnosprawności. Bolesne skargi i żalosne krzyki rozpaczcy nie są dla niej wzorem dla uprawiania wyzwolającej, emancypującej mowy wykluczonych.

Projektowane u Garland-Thomson wyjście poza ograniczające ramy lamentowania nad losem

kaleki nie byłoby jednak możliwe bez innego, dużo wcześniejszego „otwarcia”. „Nikt nie rodzi się kobietą” pisała w *Drugiej płci* Simone de Beauvoir, kwestionując znaczenie natury – czy ściślej – biologii, w określaniu tego, kim jesteśmy. Według Thomson to właśnie feministyczny konstruktywizm nauczył nas krytycznego i jednocześnie pozytywnego wykorzystywania tożsamości, uwikłanych w często bolesną, nierównościową politykę reprezentacji. Dlatego podkreśla ona: „feminizm uczynił mnie niepełnosprawną, pokazując mi, jak można zmobilizować pozytywną politykę tożsamości w projekcie budowania i rozpowszechniania wiedzy, która jest misją akademicką” [“The Story of My Work”]. Jako kobiecie z fizyczną niepełnosprawnością i jednocześnie jako teoretyczce uprawiającej krytyczne studia nad niepełnosprawnościami (*disability studies*) chodzi jej o wykorzystanie ambiwalentnego potencjału świadomego stwarzania i przechwytywania tożsamościowych reprezentacji (siebie samej, swojego ciała), które powoduje, że może i chce zidentyfikować się ze słowami: „jestem kobietą”, „jestem niepełnosprawna”.

Mam poczucie, że przeniesione na grunt *disability studies* słynne, ale nieco już spowszechniałe stwierdzenie Simone de Beauvoir ujawnia

bardziej radykalne konsekwencje poczciwego konstruktywizmu. Mówienie o tym, że „nikt nie rodzi się niepełnosprawny, ale się (taki) staje”, pozwala nie tylko dostrzec płynność i relatywność niepełnosprawności jako kategorii tożsamościowej, lecz również zauważyć społeczny kontekst, który ją w całkiem dosłowny sposób wytwarza. Tak rozumiana tożsamość okazuje się nie tyle własnością podmiotu, na którą składa się zestaw takich bądź innych cech wrodzonych, ile przede wszystkim sytuacją, w jakiej się znajdujemy w relacji do innych.

Ten sposób myślenia nie wydaje się niczym nowym – konstruowalny i sytuacyjny charakter niepełnosprawności już od lat 90. stał się podstawą definiowania jej jako kategorii kulturowej¹. To społeczne bariery i uprzedzenia, nie zaś czyjaś indywidualna, fizyczna czy psychiczna niesprawność, określają ramy doświadczenia niepełnosprawności. Również w dominującym dla akademickich *disability studies* społeczno-politycznym modelu mówienia o niepełnosprawności, by uwolnić się od medykalizującej perspektywy, od lat 80. podkreślano różnicę między tym, co biologiczne (niepełnosprawność, ang. *impairment*), a tym, co kulturowe (niepełnosprawność, *disability*) [Linton]. Jak piszą Natalia Pamuła i Michael Rembis, skupienie uwagi na kulturowych aspektach niepełnosprawności (nie zaś biologii) pozwoliło stopniowo poszerzyć teoretyczne pole rozważań nad tożsamościami niepełnosprawnymi, włączając w to na przykład doświadczenia osób z depresją czy temporalnie cierpiących na inne psychosomatyczne choroby, a także osób starzejących się, tracących dopiero wzrok, słuch, zdolność ruchu, wreszcie również tych „niedostosowanych” społecznie, często pozbawionych praw do samostanowienia (imigrantów, mniejszości etnicznych i narodowych, biednych) [9].

Takie szerokie podejście teoretyczne ma przełożenie na kwestię polityki tożsamości: w tekście *The Cost of Getting Better: Ability and Debility* Jasbir Puar podsuwa koncept *anticipatory disability*

(„potencjalnej/antycypacyjnej niepełnosprawności”) [179], za którym stoi przeświadczenie, że każdy z nas może się stać niepełnosprawny, a więc wszyscy na każdym etapie swojego życia uczestniczymy w niepełnosprawności. Znosi to opozycję pełnosprawności (*ability*) i niepełnosprawności (*disability*) i czyni tę ostatnią kategorią nieoperacyjną. W jej miejsce Puar proponuje inny termin – *debility* („osłabienie”) obejmujący rozmaite grupy społeczne globalnie poddawane marginalizacji – który, jak się wydaje, w bardziej adekwatny sposób pozwala opisać zjawiska związane z ekonomicznym wyzyskiem ciał i różnymi przejawami *slow violence*². Uwzględnia on bowiem kontekst późnego kapitalizmu, dla którego „osłabianie” określonych grup społecznych jest zwyczajnie zyskowne (*debility is profitable*) [181].

Jeśli jednak wszyscy jesteśmy potencjalnie niepełnosprawni, to można zapytać przekornie, czy jest sens posługiwać się w ogóle tą kategorią. Czy pytając o niepełnosprawność, nie powinniśmy jednak wytyczyć sobie jakiejś granicy tej pojęciowej inkluzywności?

Choć rozumiem w tym przypadku obawy „esencjalistów”, warto pamiętać, że właściwie od początku kształtowania się nowoczesnego dyskursu o niepełnosprawności była ona postrzegana jako zjawisko nieostre. Co więcej, po pierwszej wojnie światowej, jak zauważa Jean-Jacques Courtine w *Historii ciała*, niepełnosprawność zaczęła być systemowo odnoszona nie tylko do chorych umysłowo, starych i niedołączonych, ale również do osób okaleczonych podczas pracy w fabrykach czy inwalidów wojennych. Wszystkie te „jednostki” należało objąć „specjalną opieką”: zdiagnozować, leczyć, rehabilitować i usprawniać lub, jeśli nie było to niemożliwe, izolować od reszty zdrowego społeczeństwa. To w zasadzie nowoczesne porządki biowładzy na długo przed *disability studies* uczyniły kategorię niepełnosprawności potencjalnie rozciągliwą, choć oczywiście w innym

1 Przyjęta w latach 90. przez European Disability Forum (Europejskie Forum Niepełnosprawności) definicja określa, że „osobą niepełnosprawną jest jednostka w pełni swych praw, znajdująca się w sytuacji upośledzającej ją na skutek barier środowiskowych, ekonomicznych i społecznych, których z powodu występujących u niej niesprawności nie może przezwyciężyć w taki sposób jak inni ludzie. Bariery te są zwiększane przez deprecjonujące postawy ze strony społeczeństwa” [Przybylski 145].

2 Choć terminu *slow violence* używa się najczęściej w kontekście ekokrytycznym (*environmental studies and global justice*), również dla Roba Nixona, autora *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, pojęcie to ma szerszy charakter. Obejmuje ono rozmaite, powiązane z neoliberalną eksploatacją ludzi i ekosystemów zjawiska „rozciągającego w czasie umierania” (*long dying*). Ten nowy typ przemocy charakteryzuje inny, niż zwykliśmy zakładać, rodzaj efektywności: *slow violence* jest relatywnie niewidzialna (bezkrwawa) i niejako odroczone.

celu. Zachowując pozytywny obraz jakiejś abstrakcyjnej ludzkiej sprawności, zdrowia i niezależności jako pożądanej normy, podtrzymywały one w istocie wyobrażenie niepełnosprawności jako piętna, nieszczęścia, choroby i braku, które teoria krytyczna poddaje dekonstrukcyjnej rozbiórce.

We współczesnych studiach nad niepełnosprawnościami nie brakuje jednak obrońców i obrończyni stanowiska esencjalistycznego, nawołujących do precyzyjnego rekonstruowania ram tożsamości niepełnosprawnej oraz wykorzystywania strategii „ujawniania” (*disclosure*) czy swoistego „outowania” zarówno w wymiarze doświadczeniowym (opowiadania czyjejs historii / mojej historii), jak i poznawczym (otwartego mówienia o społecznych konsekwencjach konkretnego stosunku do niepełnosprawności) [O’Toole]. Niemniej, jak sugeruje Garland-Thomson, inaczej niż choćby w studiach feministycznych, w których teoretyczną mapę wytyczała przez długie lata oś sporu konstruktywistek i esencjalistek, *disability studies*, rozpięte pomiędzy – jak to ujmuje teoretyczka – biegunem „strategicznego konstruktywizmu” a „strategicznego esencjalizmu”, od początku raczej łączyły te dwa sposoby ujęcia podmiotowości. Pierwsze stanowisko prowadziło do dekonstrukcji „niepełnosprawności” jako nieostrej, płynnej, a przez to być może niewystarczającej kategorii analitycznej. To drugie – broniło potrzeby precyzyjnego wskazywania granic w używaniu tego pojęcia, które poddawane było rozmaitym metaforyzacjiom i fałszywej uniwersalizacji. Bo czy naprawdę wszyscy jesteśmy niepełnosprawni?

Chcąc więc połączyć obie strategie, badaczka proponuje wykorzystać w pozytywny sposób dwuznaczny potencjał, tkwiący w samej kategorii tożsamości: „Wszyscy mamy ambiwalentne relacje z naszymi wieloma tożsamościami; przeczą one sobie nawzajem; ograniczają nas; wspierają nas” [“The Story of My Work”]. Pozwala jej to również w twórczy (teoretycznie) i (osobiście) przekorny sposób potraktować pytanie, które – jej zdaniem – na jeszcze innym poziomie „czyni ją niepełnosprawną”. Chodzi mianowicie o pytanie: „co ci się stało?” zadawane mniej lub bardziej wprost w reakcji na wygląd jej zdeformowanych rąk. Na to fundamentalne dla ustanowienia tożsamości osoby niepełnosprawnej pytanie (co ważne: ustanowienia właśnie niejako od zewnątrz poprzez

spojrzenie gapia, koncentrujące się na zauważalnej cielesnej niesprawności) odpowiadała kiedyś esencjalistycznym usprawiedliwieniem: „taka się urodziłam”. Dziś inaczej reaguje na tę performatywną zaczepkę, mówiąc: „mam niepełnosprawność” (*I have a disability*). Zmiana komunikatu z „jestem” na „mam” wydaje się tu znacząca i – jak to widać choćby w dyskursach krytycznych czy psychoterapeutycznych o chorobie – obliczona na uwolnienie podmiotu od zawłaszczającej władzy elementu (jednej cechy, jakiegoś znaku szczególnego), który na prawach synekdochy miałby określać całą tożsamość.

Jednocześnie trzeba podkreślić, że dla Garland-Thomson owo „mam” nigdy nie jest czymś zewnętrznym wobec podmiotu – niepełnosprawności nie można ani stracić (pozbyć się, wyleczyć), ani jej zamaskować. Nie chodzi więc o unieważnienie jej znaczenia dla kondycji podmiotu, lecz o zwrócenie uwagi na fakt, że zarówno w wymiarze społecznym, jak i osobistym „niepełnosprawność ujawnia się” (*disability occurs*) – stopniowo, z różnym nasileniem, nie zawsze w całości i nie zawsze od razu – jest czymś, czego zdarza nam się nie zauważyć, co możemy przeoczyć. Komunikat „mam niepełnosprawność” przypomina więc, że niepełnosprawność fizycznie istnieje – tu i teraz, mimo że często zdarza nam się jej w ogóle nie zauważać.

Wytwarzanie niepełnosprawnego ciała

Podkreślenie performatywnego wymiaru tożsamości jest szczególnie ważne również po to, by zauważyć ograniczenia socjologicznego modelu niepełnosprawności, w którym tak istotne było oddzielenie biologicznego kalectwa (*impairment*) od kulturowej niepełnosprawności (*disability*). Jak podkreślało wielu krytyków tego rozróżnienia, podsuwa ono wyobrażenie ciała jako naturalnej, fizycznie oczywistej, niezmiennej materii pozbawionej kulturowych znaczeń [Pamuła and Rembis 8]. Tymczasem wiele wskazuje, że to właśnie niepełnosprawne ciało stanowi tak ważne pole performatywnego stawania się nie tyle w teorii, ile w codziennym doświadczeniu. Dzieje się tak dlatego, że, jak piszą Ewelina Godlewska-Byliniak i Justyna Lipko-Konieczna: „Ciało osoby z niepełnosprawnością ustanawia widoczną różnicę, stanowi zarysowanie na gładkiej, przezroczystej powierzchni rzeczywistości postrzeganej przez pryzmat kategorii określających normę” [1].

Takie ciało jest jednocześnie niewidzialne i hiperwidzialne, powstaje jako paradoks w porządku patrzenia (zarówno ze strony oglądanego, jak i oglądającego) [Sandahl and Auslander 2]. W nieco inny sposób również Garland-Thomson zwraca uwagę na performatywny moment ujawnienia się niepełnosprawności, która zawsze domaga się aktywnego udziału „widza”. „Aby niepełnosprawność wyłoniła się z ucieleśnienia, musi zostać rozpoznana” – pisze krytyczka – a więc w ogóle zauważona. Dzieje się tak na przykład wtedy, gdy zwrócimy uwagę na czyjeś ciało i dostrzeżemy (choć wcale nie jest to takie oczywiste i automatyczne) jakiś znak niepełnosprawności: brak kończyn, niewidzące oczy, białą laskę. Ale dzieje się tak również wtedy, gdy na poziomie „zarządzania ciałem” jakaś osoba zgłasza niemożność funkcjonowania w danym otoczeniu (nie mogąc wejść do budynku, prosząc o użycie nagłośnienia itd.). To w ogromnej mierze kwestia naszej uważności oraz dostępności – w odpowiednio przystosowanej przestrzeni (np. z tłumaczem migowym, audiodeskrypcją czy z windą) czyjaś niepełnosprawność może pozostać społecznie irrelevantna, nie tyle niezauważona, ile nieważna. W innej – okaże się hiperwidzialna, determinując wszystkie kontakty społeczne. Może się zdarzyć, że nie rozdzielimy tych dwóch efektów ujawnienia i zamaskowania. To między innymi Garland-Thomson nazywa performatywnym wytwarzaniem niepełnosprawności – możemy ją zauważyć, gapić się na nią, przeoczyć.

Żeby podkreślić tak istotną w tym przypadku sytuacyjność, badaczka wprowadza pojęcie „niedopasowania” (*misfitting*) jako kluczowego dla rozpoznania/doświadczenia niepełnosprawności.

„Niedopasowanie pojawia się wtedy, gdy przestrzeń nie odpowiada kształtowi i funkcji ciała, które do niej wchodzi. Dynamika między ciałem a światem, która stwarza wrażenie dopasowania lub niedopasowania, rodzi się w przestrzennych i czasowych punktach spotkania między dynamicznymi, ale stosunkowo stabilnymi ciałami i otoczeniem” [“The Story of My Work”].

Nie tylko więc relacyjnie ustalana przestrzeń, ale również czasowość określa granice niepełnosprawności – czasowość najczęściej wyznaczana przez linearny porządek przyczynowo-skutkowy, który zmusza nas do pytania osoby niepełnosprawnej: „co ci się stało? / jak to się stało? / jak do tego doszło?”. Kryje się za tym – zdaniem

Garland-Thomson – pragnienie wytwarzania ciągłości przez multiplikację podobieństw, które charakteryzuje narracje nowoczesności w ogóle, narracje rodzinne zaś w szczególności. Odwołując się do książki Andrew Solomona *Far from the Tree* (2012), Garland-Thomson mówi coś niezwykle ciekawego o sytuacji dzieci z niepełnosprawnościami: „większość osób niepełnosprawnych postrzegana jest jako obcokrajowiec we własnej rodzinie, jako zakłócenie ciągłości podobieństwa (*continuity of sameness*), na której opiera się rodzinna solidarność” [“The Story of My Work”].

To zaś powoduje, że rodziny próbują w jakiś sposób zneutralizować inność niepełnosprawnego dziecka, przystosować je do normalności, promując postawy adaptacyjne. Garland-Thomson uznaje ten rodzaj treningu za pokrewny socjalizacji płciowej, w której dziewczynki uczone są zachowań „chłopięcych” jako bardziej wartościowych, „normalnych”. W takiej sytuacji trudno jest uczynić „tożsamość gorszą” podstawą pozytywnej polityki tożsamościowej – to raczej wyzbywanie się niepełnosprawności, zaprzeczanie jej, unieważnianie, branie w nawias staje się podstawową i najbardziej nagradzaną społecznie formą zarządzania niepełnosprawnym ciałem w czasach neoliberalizmu³.

Garland-Thomson chce poddać niepełnosprawność afirmatywno-krytycznej „lekturze reparacyjnej” (Kosofsky Sedgwick), dlatego też analizuje przede wszystkim te strategie podmiotowe, które polegają na pozytywnym, performatywnym wykorzystaniu potencjału „gorszości”. To przekorne podejście do niepełnosprawności, które jest charakterystyczne dla nurtu nazywanego już jako *criple theory*, ma rzeczywiście wiele wspólnego z antyesencjalistycznym podejściem spod znaku *queer* [McRuer]. Cechuje je również performatywne podejście do języka, który traktowany jest bardziej jako narzędzie działania niż opisywania rzeczywistości. Zastanawiając się nad relacjami literatury i niepełnosprawności, chciałabym również zwrócić

3 To oczywiście bardziej skomplikowana sprawa, zaznaczę w tym miejscu tylko pewien paradoks. Z jednej strony w porządkach liberalnych (i neoliberalnych) cenione jest maskowanie niepełnosprawności, podkreślanie swojej zdolności do przekraczania (najczęściej własnych fizycznych ograniczeń). Z drugiej liberalny dyskurs praw człowieka wymusza niejako na osobach niepełnosprawnych identyfikowanie się z grupową tożsamością, która zostaje tu wzmocniona. Czy niepełnosprawne ciało nie może reprezentować czegoś innego poza niepełnosprawnością?

uwagę na szczególną rolę słowa i obrazu. Zwłaszcza w przypadku dramaturgii i dramaturgii kwestia ta staje się interesująca, ponieważ doskonale pokazuje, jak schematy narracyjne dosłownie stwarzają niepełnosprawne ciała.

Strategie narratywizowania ciał z niepełnosprawnością

Przyglądając się strategiom artystycznym pojawiającym się na gruncie współczesnego anglojęzycznego dramatu i performansu⁴, wskazałabym na wyraźną potrzebę przekroczenia konwencji, które – jak się zdaje – przez długi czas dominowały w mówieniu o niepełnosprawnym ciele i pokazywaniu go (nie tylko zresztą w teatrze, ale i w przestrzeni społecznej w ogóle). Z jednej strony byłaby to (kulturowo najstarsza) opowieść o nieszczęsnym odmieńcu z często zaznaczanym wątkiem moralnej „kary” za grzechy⁵, z drugiej relatywnie „młoda” narracja „heroiczna” oparta najczęściej na schemacie „od tragedii do triumfu”. Jej kanwą jest zwykle mniej lub bardziej udana osobista walka z ograniczeniami, wynikającymi jednak raczej z fizycznej „słabości” własnego ciała niż siły społecznych mechanizmów dyskryminacji. Za jedną z pierwszych realizacji tego sposobu narratywizowania niepełnosprawności można by uznać sztukę *Sunrise at Campobello* z 1958 roku (reż. Vincent J. Donehue) opartą na biografii prezydenta Stanów Zjednoczonych Franklina Delano Roosevelta, zmagającego się ze skutkami paraliżu, będącego efektem przebytego w wieku trzydziestu dziewięciu lat polio. Osia utworu jest psychologiczna walka protago-

nisty o powrót do aktywnego życia politycznego, które wydaje się jedyną wartościową, dającą pełnię człowieczeństwa formą jego istnienia. Choć celem działań bohatera jest ponowne wejście w przestrzeń publiczną, niepełnosprawność ukazywana jest nadal jako prywatny dramat.

Tragiczną, bo pozbawioną elementu rzeczywistości, triumfalnego „powrotu” do siebie, odmianą tej heroicznej opowieści jest sztuka Briana Clarka *Whose Life Is It Anyway?* (*W końcu czyje to życie?*) z 1979 roku. Protagonistą jest tu rzeźbiarz cierpiący na paraliż z powodu wypadku samochodowego. Akcja rozgrywa się w pokoju szpitalnym, gdzie co rusz rozbrzmiewają pytania o sens życia w cierpieniu i prawo do umierania. Choć sztukę i film nakręcony na jej podstawie (w reż. Johna Badhama) niektórzy krytycy określili jako „pozbawione patosu” (głównie za sprawą błyskotliwych, ironicznych dialogów bohatera), to sam obraz niepełnosprawności jako tragedii, utraty, nieszczęśliwego wypadku, koszarnej niespodzianki, która odbiera człowiekowi chęć życia – został tu dramatycznie wzmocniony. Jak twierdzi Victoria Ann Lewis, to właśnie ta forma patrzenia na niepełnosprawne ciało stała się w anglojęzycznej tradycji kanoniczna – jego widok nasuwa bardziej skojarzenia ze śmiercią niż z życiem, z prawem do umierania i kwestią utraconej (wraz ze zdrowiem) ludzkiej godności.

Pewnym wariantem tego samego heroicznego schematu są doskonale znane fabuły dramatyczne (i filmowe) zbudowane wokół motywu okaleczonego przez wojnę (w amerykańskim kontekście to wojna w Wietnamie) męskiego ciała – takie jak choćby *Urodzony 4 lipca* z 1989 roku. Mimo wyraźnego politycznego kontekstu niepełnosprawność jest tu znowu przedstawiona jako osobista tragedia, uraz zarówno fizyczny, jak i psychiczny. Wiąże się ona z trudnym do zaakceptowania dla niedawnych bohaterów doświadczeniem upokorzenia i bezsilności, które odbierają wolę życia. Potencjał dramatyczny kumulowany jest w dwóch obrazach: niepełnosprawności, która niczym choroba, nieszczęście przychodzi niespodziewanie i coś nam odbiera, oraz walki o dostosowanie zmienionego ciała do funkcjonowania w (starych/nowych) relacjach społecznych.

Paradoksalnie rewersem tej samej strategii byłyby „de-heroizacja” niepełnosprawnego ciała. Utrzymana w konwencji sentymentalnej czy melodramatycznej, pokazuje ona smutne,

4 Odwołuję się tu głównie do ustaleń Victorii Ann Lewis dotyczących amerykańskiej i angielskiej dramaturgii: *The Dramaturgy of Disability*. Badaczka ta opracowała również antologię współczesnych dramatów autorów z niepełnosprawnością pod znaczącym tytułem: *Beyond Victims and Villains: Contemporary Plays by Disabled Playwrights* opublikowaną przez Theatre Communications Group. Antologia zawiera siedem sztuk: *Creeps* Davida Freemana, *Shoot!* Lynn Manning, *P.H.*rears: The Hidden History of People with Disabilities*, *The History of Bowling* Mike'a Ervina, *Gretty Good Time* Johna Belluso, *A Summer Evening in Des Moines* Charlesa L. Mee Juniora oraz *No One as Nasty* Susan Nussbaum.

5 Beata Borowska-Beszta wskazywała na paradygmat moralny jako kulturowo „najstarszy” sposób ujmowania niepełnosprawności w kulturze (obok późniejszych: medycznego, praw człowieka czy postmodernistycznego). Cechuje go silne łączenie fizycznej brzydoty z moralnym zepsuciem, operowanie figurą niepełnosprawnego jako złoicyńcy lub też nieszczęsnej ofiary nie-swoich grzechów [78-79].

samotne, skonfliktowane z „normalnym” otoczeniem życie osób z niepełnosprawnością, w którym śmiech może pojawić się tylko przez łzy, miłość zaś (jej pragnienie) staje się najczęściej jedynym (choć trudnym) językiem kontaktu między niepełnosprawną osobą a światem. Dzieje się tak w dwóch głośnych, zauważonych przez krytyków i zekranizowanych sztukach: Marka Medoffa *Dzieci gorszego boga* z 1979 roku⁶ oraz *The Elephant Man* Bernarda Pomerance’a z 1977 roku. To raczej nieprzypadkowe, że w wariacie nie-heroicznym mamy do czynienia z innymi przypadkami niepełnosprawności – niepełnosprawnością wrodzoną. Problemem ukazwanym w tych dramatach jest kwestia społecznej izolacji osób z niepełnosprawnością, wykluczania i stygmatyzowania ich jako dziwolągów, odmieńców, a czasem – jak w przypadku człowieka-słonia – monstrów. Opresyjność spojrzenia, które czyni z niepełnosprawnego ciała potworną ciekawostkę lub mutację, jest tu szczególnie dotkliwa. Mimo iż pojawia się przestrzeń na pokazanie dyskryminacji czy marginalizacji, a także wypowiedzenie gniewu związanego z ich doświadczeniem, postać niepełnosprawnego/-ej zamykana jest najczęściej w figurze ofiary, skazanej na samotność i bezsilność.

Jednak już od lat 80. pojawiały się również próby przewrotnego użycia stylistyki sentymtalno-melodramatycznej, czego przykładem może być dwudziestominutowy telewizyjny musical *Tell Them I'm a Mermaid* Nancy Becker Kennedy, w którym wykorzystano figurę baśniowej małej syrenki, by opowiedzieć o doświadczeniach kilku kobiet z niepełnosprawnościami. Ich niepełnosprawne ciała – pozbawione z jednej strony grozy, z drugiej niesamowitości, jak również słowa piosenek opisujące codzienne, zwyczajne życie tych kobiet, skutecznie rozbijały kulturowe mity wytwarzające „zagadkę” niepełnosprawności. Pozwalały o niej mówić wprost, ale też skonfrontować się z nią czy raczej spojrzeć na nią jako na coś

rzeczywistego, przydarzającego się nam, możliwego do prze-życia.

Współczesne autorki, takie jak Judith Wolfe (w sztuce *Shelter*) czy Susan Nussbaum (w *No One as Nasty*), o których pisze Victoria Ann Lewis, również sięgają po konwencję „czarnych komedii” i rozmaite formy śmiechu w celu rozbicia utrwalonych w tradycji kulturowych narracji o niepełnosprawności, a także po to, by przejąć nad nimi kontrolę. Rozgrywający się w nich na oczach widza spektakl mimikry cytuje społeczne i artystyczne obrazy czy dyskursy na temat niepełnosprawności i jednocześnie z nimi polemizuje, co jest tu bardzo silnie wzmacniane przez stylistykę pastiszu i parodii, posługującą się ironią i autoironią.

Co ciekawe jednak, jak zauważa Victoria Ann Lewis, autorzy tego typu sztuk, nawet w Wielkiej Brytanii czy Stanach Zjednoczonych, spotykają się ze strony kierowników artystycznych profesjonalnych teatrów z zarzutami o „wy-naturzanie i trywializowanie” niepełnosprawności. Warto więc zapytać o to, kiedy niepełnosprawność wydaje nam się „naturalna” i „wzniosła” i dlaczego tak właśnie powinna być przedstawiana. Z jakim rodzajem artystycznego decorum mamy do czynienia w pozornie otwartej na „trudne tematy” przestrzeni sztuki?

Być może przeciwko takim cenzurującym mechanizmom, uprzywilejowującym heroiczno-tragiczny schemat narracji o niepełnosprawności, występują przede wszystkim twórcy i twórczynie teatru krytycznego – w tym niepełnosprawne performerki, jak Cheryl Marie Wade, o której pisze Garland-Thomson w eseju *Ośmielone spojrzenia. Sposoby wykorzystania dynamiki relacji opartych na gapieniu się przez niepełnosprawne performerki*. Wade to pisarka i performerka, założycielka kalifornijskiej grupy teatralnej Wry Crips (Skrzywione Kaleki) dla kobiet z niepełnosprawnościami, prezentującej poezję, skecze, czytania dramatyczne. Jej jednoosobowe performanse (*Sassy Girl: Memoirs of a Poster Child Gone Awry*, *My hands*) wykorzystują konwencję „wieczoru poetyckiego”, w którym ciało poety jest zwykle „neutralnie” obecne, przemieniając je w formę *freak show*, kiedy to osobliwe ciało dziwaka poddawane jest wiwisekcji. To zderzenie ciała ze słowem, wysokiego z niskim, spojrzenia odbiorcy, które jest konieczne dla istnienia sztuki, i spojrzenia „gapia”, które uprzedmiotawia – jest tu kwintesencją performatywnego stawania się

6 Sztuka została napisana specjalnie dla Głuchej aktorki Phyllis Frelich, a fabuła oparta w dużej mierze na jej autobiograficznym doświadczeniu. Również w filmie wystąpiła Głucha aktorka Marlee Matlin, nagrodzona za rolę Oscarem. Tytuł sztuki został zaczerpnięty z wiersza Tennysona: „Dlaczego to jest wszędzie dookoła, jakby świat został stworzony przez mniejszego boga”. Sugeruje to powiązanie niepełnosprawności z niesprawnością, gorszością, która jest jednak nieuniknioną częścią wcale nie doskonałego świata.

niepełnosprawną. To również spektakl odbitych obrazów – w *Moich rękach* Wade parodiuje rolę monstrum, odrzucając jednocześnie narrację, za pomocą której kultura nazwała niepełnosprawne ciało brzydkim. W ten sposób chce je ona przywrócić do porządku widzialności, nie dostosowując jednakże do tradycyjnych wzorców estetyki. Jej ciało jest piękne nie pomimo niepełnosprawności, lecz właśnie z nią, i nie dlatego, że wywołuje ono współczucie wrażliwych widzów, lecz zachwyty samej performerki.

„Moje ręce to ręce z Twoich złych snów.
Niespodziewane BU! Zza czarnej kurtyny.
Ręce-szpony.
Ręce z kości słoniowej schropowaciałe dziesięć
lat później.
Pomarszczone, pofałdowane, spocone,
pokryte bliznami [...]
Moje ręce, moje ręce moje ręce,
Które mogłyby zaszczycić swym dotykiem
Twoją brew, Twoje udo”
[“Ośmielone spojrzenia” 68].

Akcentując miłosną, ale niedomagającą się idealizacji, relację z własnym, czującym i kompletnym ciałem, Wade odzyskuje kontrolę nad spojrzeniem, które rzuca widowni w twarz.

Literatura polska i niepełnosprawność?

W tym miejscu czas zapytać, czy w polskiej dramaturgii i dramatopisarstwie podobne konwencje, schematy są również zauważalne. Właściwie trudno odpowiedzieć na to pytanie, ponieważ na palcach jednej ręki można wskazać na próby realizacji problematyki niepełnosprawności przez rodzimych twórców. Poza działalnością kilku praktyków teatru (m.in. Justyny Sobczyk z zespołem Teatru 21, jedynego w Polsce profesjonalnego teatru dla aktorów z zespołem Downa i autyzmem), Michała Borczucha (reżysera spektakli *Paradiso* i *Czarne papugi*), Dominiki Feiglewicz (reżyserki *Wojny w niebie*) oraz performerów (np. tancerza Rafała Urbackiego) wydaje się, że problematyka niepełnosprawności w Polsce pozostaje domeną terapeutycznych grup teatralnych funkcjonujących przy lokalnych ośrodkach kultury (np. grupa Rabarbar z Mińska Mazowieckiego). Wydaje się, że brakuje nam przede wszystkim głosu autorów z niepełnosprawnością, którzy nadali charakter

krytycznej zmianie w anglosaskim teatrze. Brakuje również tekstów dramatycznych, w których niepełnosprawni protagoniści ucieleśnialiby swoje osobiste doświadczenia bycia niepełnosprawnym/-ą, nie zaś odgrywali role uniwersalnych symboli inności, cierpienia, wyobcowania – jak ma to miejsce w moim przekonaniu w społecznie wrażliwych dramatach Ingmara Villqista.

Rodzime literackie *disability studies* są dopiero w fazie rozwoju, potrzeba więc solidnej historycznoliterackiej pracy, by w ogóle zebrać potrzebny do analiz materiał, niemniej już pierwsze próby (badania Natalii Pamuły czy Alicji Fidowicz) wskazują, że w polskim kontekście najczęściej o niepełnosprawności mówiła (i mówi) literatura dla dzieci i młodzieży, łączona tak często z jej funkcją wychowawczą, by nie rzec umoralniającą. Wszystko to powoduje, że w polskim kontekście problematyka niepełnosprawności przynależy bardziej do sfery pedagogiki niż sztuki i postrzegana jest raczej jako „użyteczny temat”, wykorzystywany do kształtowania określonych postaw moralnych, nie zaś przez pryzmat artystycznych możliwości w niej tkwiących. Polska niepełnosprawność to we współczesnej kulturze najczęściej nadal „projekt rodzinny” [Pamuła and Rembis], a to czyni z niej sprywatyzowaną opowieść o osobistej walce o miłość, dom, akceptację, dla której ramą pozostają wyłącznie relacje z najbliższymi. Jeśli dalsze badania potwierdzą te przypuszczenia, warto się zastanowić nad tym, czy wynika to bardziej z kwestii estetycznych (może oddziałuje tu nadal modernistyczne decorum, które uniemożliwia dostrzeżenie w niepełnosprawności wartości artystycznych), czy światopoglądowych (jaką rolę odgrywa tu kultura chrześcijańska, w której obraz niepełnosprawnego, kalekiego ciała służył najczęściej do poruszenia problematyki moralnej?).

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Borowska-Beszta, Beata. *Niepełnosprawność w kontekstach kulturowych i teoretycznych*. Wydawnictwo Impuls, 2012.
- Bula, Danuta. "Niepełnosprawność w literaturze dla dzieci i młodzieży". *Guliwer*, no. 1, 2014, pp. 23-27.
- Courtine, Jean-Jacques. "Ciało anormalne. Historia i antropologia kulturowa ułomności". *Historia ciała*, vol. 3, edited by Jean-Jacques Courtine, translated by Krystyna Belaid, and Tomasz Stróżyński, słowo/obraz terytoria, 2014.
- Fidowicz, Alicja. "Niepełnosprawność w polskiej literaturze dla dzieci w XIX wieku". *Wielogłos*, no. 4, vol. 30, 2016, pp. 111-126.
- Garland-Thomson, Rosmarie. "The Story of My Work: How I Became Disabled". *Disability Studies Quarterly*, vol. 34, no. 2, 2014; <http://dsq-sds.org/article/view/4254>.
- . "Ośmielone spojrzenia. Sposoby wykorzystywania dynamiki relacji opartych na gapieniu się przez niepełnosprawne performerki". *Odzyskiwanie nieobecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, edited by Ewelina Godlewska-Byliniak, and Justyna Lipko-Konieczna, Teatr 21, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, 2017, pp. 61-74.
- Godlewska-Byliniak, Ewelina, and Justyna Lipko-Konieczna. "Publiczne – prywatne: teatralna gra z niepełnosprawnością". *Polish Theatre Journal*, no. 2, 2016, pp. 1-19.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. "Paranoid Reading and Reparative Reading: or, You're So Paranoid, You Probably Think this Introduction is about You". *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, edited by Eve Kosofsky Sedgwick, Duke University Press, 1997, pp. 1-40.
- Lewis, Victoria Ann. "The Dramaturgy of Disability". *Disability, Art, and Culture (Part Two)*, vol. XXXVII, no. 3, Summer 1998; <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text=-idx?cc=mqr;c=mqr;c=mqrarchive;idno=ac2080t0037.318.;g-mqrq;rgn=main;view=text;xc=1>.
- Lewis, Victoria Ann, editor. *Beyond Victims and Villains: Contemporary Plays by Disabled Playwrights*, Theatre Communications Group, 2005.
- Linton, Simi. *Claiming Disability. Knowledge and Identity*. New York University Press, 1998.
- McRuer, Robert. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York University Press, 2006.
- O'Toole, Corbett Joan. "Disclosing Our Relationships to Disabilities: An Invitation for Disability Studies Scholars". *DSQ: Disability Studies Quarterly*, no. 2, vol. 33, 2013; <http://dsq-sds.org/article/view/3708/3226>.
- Pamuła, Natalia, and Michael Rembis. "Disability studies: a view from the Humanities". *Człowiek – Niepełnosprawność – Społeczeństwo*, no. 1, vol. 31, 2016, pp. 5-23.
- Przybylski, Krzysztof. "Znaczenie terminu osoba niepełnosprawna – ku edukacyjnym społecznym warunkom integracji osób niepełnosprawnych". *Niepełnosprawność*, no. 3, 2010, pp. 141-147.
- Puar, Jasbir. "The Cost of Getting Better: Ability and Debility". *The Disability Studies Reader*, 4th edition, edited by Lennard J. Davis, pp. 177-184.
- Sandahl, Carrie, and Philip Auslander, editors. *Bodies in Commotion. Disability and Performance*. University of Michigan Press, 2008.

ABSTRACT

Monika Świerkosz

Creating a Disabled Body. A Few Comments on the Performative Theory and Theatrical Practices

This article attempts to introduce a performative perspective in the field of reflections on a handicapped body. Drawing from the theoretical works of Rosemarie Garland-Thomson, the author observes the tendency to combine essentializing and construction-oriented strategies when creating a subject's identity. She

further calls for a new "reparatory" reading of disability. The text analyzes the strategies applied in Anglo-Saxon theater and performance which use the critical and affirmative potential of incompleteness to produce "a second-grade identity." Finally, the author explores the role of narrative motifs in discussing disability and efforts to go beyond them, both in the Western and domestic theater.

Keywords: body, disability, theater, performativity



