

## Nabila Shabana dialog z kulturą sprawną

Kulturowe studia nad niepełnosprawnością są wciąż stosunkowo młodą dziedziną badań, nie tylko w Polsce, lecz także w wielu innych krajach Europy kontynentalnej. Dziedzina ta zasługuje jednak na szczególną uwagę ze względu na potencjał krytyczny, który pozwala przyjrzeć się głównemu nurtowi sprawnej (i w dużej mierze ableistycznej) kultury z całkowicie nowej perspektywy. Warto zauważyć, że współczesne studia nad niepełnosprawnością mają charakter interseksjonalny i interdyscyplinarny. Czerpią wiele inspiracji ze studiów: krytycznych, genderowych, mniejszościowych czy choćby postkolonialnych. Uczestnicząc w przywracaniu osobom niepełnosprawnym podmiotowości społecznej, politycznej i kulturowej, są jednocześnie blisko związane z ich kulturą i aktywizmem. Jednym z kluczowych sposobów tego upodmiotowienia jest swoista strategia podważania tradycyjnych, ableistycznych narracji kulturowych, co można by w postkolonialnym duchu Rushdiego nazwać „odpisywaniem centrum”<sup>1</sup>. Chodzi zatem o zmianę perspektywy i krytyczne przyjrzenie się współczesnej kulturze i rzeczywistości społecznej z punktu widzenia tych grup społecznych, które znajdują się na jej peryferiach – o tworzenie alternatywnych narracji wobec tych, które uprzywilejowują perspektywę białą, męską, heteroseksualną, a przede wszystkim sprawną. Jak pisze Dariusz Skórczewski:

„studia postkolonialne są kluczowe dla wybicia się zdekolonizowanej społeczności na »własną narrację«, dla samodzielnego, podmiotowego zaistnienia danej populacji na forum »globalnej wioski«”<sup>2</sup>.

Dokładnie to samo można by powiedzieć o studiach nad niepełnosprawnością, które podobnie jak postkolonializm, są

„dyskursem opozycyjnym wobec dyskursu kolonialnego [ableistycznego], prowadzonym przez skolonizowanego [niepełnosprawnego] Innego przeciwko kulturowej hegemonii nowoczesnego [neoliberalnego] Zachodu z jego imperialnymi (...) strukturami postaw i wiedzy”<sup>3</sup>.

Kulturowe studia nad niepełnosprawnością stawiają przed sobą między innymi zadanie rozprawienia się z kulturą, która postrzega niepełnosprawność przede wszystkim jako defekt wymagający naprawy, czyli hołduje tak zwanemu medycznemu modelowi niepełnosprawności. Nawiązując do często wykorzystywanej w studiach feministycznych

<sup>1</sup> Fraza pochodzi z artykułu Salmana Rushdiego *The Empire Writes Back with a Vengeance*, opublikowanego w „The Times” 3 lipca 1982 roku. Nie jestem pierwszą osobą, która wykorzystuje ten termin w odniesieniu do kultury osób niepełnosprawnych. Jako jeden z wczesnych przykładów można przywołać film dokumentalny dwójga amerykańskich badaczy, Davida Mitchella i Sharon Snyder, zatytułowany *Vital Signs: Crip Culture Talks Back* (1995).

<sup>2</sup> D. Skórczewski, *Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu: o niektórych problemach teorii postkolonialnej i jej polskich perspektywach*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1/2 (109/110), s. 53.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 48.

terminologii, a w szczególności do terminu *herstory* (oznaczającego historię napisaną z perspektywy feministycznej), mam zatem na myśli stworzenie własnej, rzetelnej *disstory* (historii napisanej z perspektywy niepełnosprawności).

Jednym z ważnych sposobów podważania głęboko zakorzonego w kulturze i społeczeństwie „sprawnościocentryzmu” (ang. *abilitycentrism*) jest twórczość artystów niepełnosprawnych, która wpisuje się w nurt tak zwanej kultury kalectwa (ang. *crip culture*). Pojęcie to doskonale wyjaśnia Robert McRuer. Zauważa on, że u podstaw wspomnianej koncepcji leży zawłaszczenie słowa, które w języku angielskim „zawsze będzie się kojarzyć boleśnie z historią napiętnowania i pogardy”, oraz przypisanie temu terminowi bardziej pozytywnych skojarzeń istniejących równolegle do jego negatywnego wydźwięku<sup>4</sup>. Chodzi zatem o strategię praktykowaną już dużo wcześniej przez przedstawicieli innych grup defaworyzowanych<sup>5</sup>. To właśnie współistnienie dwóch skrajnie przeciwnych znaczeń słowa *crip* sprawia, że nabiera ono iście subwersywnego wydźwięku. Termin podlega częściowej depatologizacji, podobnie jak sama niepełnosprawność, która jest afirmowana jako forma ludzkiej różnorodności oraz źródło artystycznej kreatywności. Słowo *kaleka/crip* jest „wyznacznikiem nowego wzorca niepełnosprawności ujawnionej i dumnej”; wiąże się z postawą ekstrawagancką i wyzywającą<sup>6</sup>. W tym miejscu warto również przytoczyć słowa Caitlin Wood, redaktorki zbioru esejów dotyczących kultury kalectwa, opublikowanych pod wymownym tytułem *Criptiques*:

„*Crip* to moje ulubione czteroliterowe słowo. Zwięzłe i dosadne, dla niektórych wulgarnie. *Crip* potrafi mocno uderzyć. *Crip* nie przeprasza za to, czym jest. Jest zuchwały, niekonformistyczny. *Crip* czerpie przyjemność z własnej bezczelności. Zupełnie nie obchodzą go zasady przyzwoitości podtrzymujące *status quo*. (...) *Crip* występuje przeciwko asymilacji i jest dumny ze swojej inności. *Crip* jest szczerzy do bólu i nie znosi bzdur. *Crip* to moja kultura. *Crip* jest tam, gdzie sama chcę być”<sup>7</sup>.

Omawiane zawłaszczenie nacechowanego pejoratywnie słowa stanowi zatem jednocześnie wyrazistą strategię polityczną. Jak stwierdza Farah Godrej:

„[...]język nie jest jednak ostatecznym celem zawłaszczenia – zawłaszczenie językowe zazwyczaj służy jako narzędzie, które ma pozbawić dominującą grupę władzy pozwalającej jej kontrolować to, jak postrzegamy samych siebie oraz jak postrzegają nas inni”<sup>8</sup>.

W związku z powyższym w moim artykule przyjrę się zagadnieniu interkulturowości w kontekście dialogu, który kultura kalectwa nawiązuje z głównym nurtem kultury sprawnej, w sposób prześmiewczy obnażając różne stereotypy leżące u podstaw konwencjonalnych sposobów postrzegania osób niepełnosprawnych, a jednocześnie prowadząc do bliższego poznania niepełnosprawnego Innego. Jak zauważają współcześni badacze z kręgu

<sup>4</sup> R. McRuer, *Crip/Kaleczenie*, tłum. D. Ferens, „InterAlia” 2006, nr 11B, s. 2.

<sup>5</sup> Jako przykład tej strategii można wspomnieć choćby angielskie słowa *nigga* (w kontekście rasowym) lub *queer* (w kontekście genderowym), które uległy podobnemu zawłaszczeniu.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> C. Wood, *Introduction – Criptiques: A Daring Space* [w:] *Criptiques*, pod red. eadem, San Bernardino, CA 2014.

<sup>8</sup> F. Godrej, *Spaces for Counter-Narratives: The Phenomenology of Reclamation*, „Frontiers: A Journal of Women Studies” 2011, nr 32 (3), s. 111.

kulturowych studiów nad niepełnosprawnością, w kulturze sprawnej nie brak przedstawień niepełnosprawności. Problem leży jednak w tym, że przedstawienia te najczęściej nie przystają do doświadczeń życiowych osób niepełnosprawnych. Jak zauważają David Mitchell i Sharon Snyder, niepełnosprawność w wielu kanonicznych tekstach kultury, pisanych przeważnie z perspektywy osób sprawnych, zostaje bowiem sprowadzona głównie do funkcji „narracyjnej protezy”. Amerykańscy badacze dowodzą, że duża część kanonu literackiego albo w ogóle nie przedstawia prawdziwych doświadczeń osób z niepełnosprawnościami, albo wykorzystuje niepełnosprawność jako cechę charakterystyczną przypisywaną pewnym stereotypowym postaciom lub jako „oportunistyczne narzędzie metaforyczne”<sup>9</sup>. Celem mojego artykułu jest zatem analiza tego, w jaki sposób przeciwstawianie tekstom podpierającym się narracyjnymi protezami pewnych alternatywnych narracji służy upodmiotowieniu osób niepełnosprawnych.

Podstawową strategię, która pojawia się w narracjach prowadzonych przez przedstawicieli kultury kalectwa, stanowi wspomniane już odpisywanie sprawnemu centrum. Jest to forma interkulturowego dialogu z kanonicznymi narracjami kultury sprawnej, który często polega na przepisaniu tych tekstów z niepełnosprawnej perspektywy. Jednym z artystów, którego twórczość od lat doskonale wpisuje się w tak rozumianą koncepcję kultury kalectwa, jest Brytyczyk pochodzenia jordańskiego Nabil Shaban, znany przede wszystkim jako współzałożyciel Graeae Theatre Company – pierwszego światowej sławy, brytyjskiego teatru osób niepełnosprawnych, który powstał w 1980 roku. Publiczność kinowa może kojarzyć tego artystę z takich ról, jak postać kosmity Sila w odcinkach serialu *Doctor Who* z lat osiemdziesiątych czy też Marsjanina w filmie Dereka Jarmana *Wittgenstein* (1993). Role te w szczególny sposób podkreślały cielesną inność Shabana, wynikającą z wrodzonej łamliwości kości. Polskich odbiorców może zaciekać również to, że w 1987 roku Shaban wystąpił w teatrze telewizji BBC – w adaptacji książki Cezara Ryszarda Kapuścińskiego w reżyserii Michaela Hastingsa i Jonathana Millera.

Warto także zwrócić uwagę na dorobek pisarski brytyjsko-jordańskiego artysty, który często krytycznie przygląda się pewnym kanonicznym narracjom kulturowym z perspektywy osoby niepełnosprawnej. Jego postnarracje są narzędziami upodmiotawiającymi osoby niepełnosprawne i kształtującymi ich kolektywną tożsamość. Jak podaje Nira Yuval-Davis, „[t]ożsamości są narracjami, historiami, które ludzie opowiadają samym sobie i innym, aby pokazać, kim są (a kim nie są)”<sup>10</sup>. W dalszej części wywodu Yuval-Davis pisze:

„Choć narracje tożsamości mogą być odtwarzane przez kolejne pokolenia, tego rodzaju proces zawsze odbywa się selektywnie. Narracje te mogą odnosić się do przeszłości, do mitu początków; mogą starać się wyjaśnić teraźniejszość oraz, co prawdopodobnie najważniejsze, mogą funkcjonować jako projekcja przyszłości”<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> D.T. Mitchell, S.L. Snyder, *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*, Ann Arbor 2000, s. 47.

<sup>10</sup> N. Yuval-Davis, *Belonging and the Politics of Belonging*, „Patterns of Prejudice” 2006, nr 40 (3), s. 202.

<sup>11</sup> Ibidem.

Zarówno wtedy, gdy Shaban zajmuje się swoją przeszłością, jak i kiedy eksploruje znane narracje historyczne czy też historie zaczerpnięte z popkultury, kontestuje konwencjonalne interpretacje i przedstawienia niepełnosprawności, co stanowi wkład własny artysty w zmianę społecznego podejścia do ludzkiej różnorodności. W tym właśnie celu Shaban często wyraża dumę z bycia osobą niepełnosprawną. W polemice skierowanej przeciwko „genetycznym czystkom”, którą napisał w 2000 roku na zlecenie BBC do programu *Heaven and Earth Show*, wymienia długą listę słynnych osób niepełnosprawnych: „My, tak zwani ludzie niepełnosprawni, ludzie z defektami, daliśmy Wam Beethovena, Toulouse’a le Treca [sic!], Byrona, Waltera Scotta, Steviego Wondera, Virginie Woolf, Woody’ego Guthriego, Juliusza Cezara, Atyllę, Ivara Bez Kości, Nelsona, (...) Roosevelta, Johna Fitzgeralda Kennedy’ego, Stephena Hawkinga”<sup>12</sup>. W ten sposób Shaban tworzy panteon „szlachetnych przodków” osób niepełnosprawnych. Postacią historyczną, która chyba najbardziej zafascynowała artystę, był wódz Wikingów Ivar Bez Kości. Jak tłumaczy sam Shaban:

„W 1988 roku spotkałem badacza zajmującego się moim schorzeniem – wrodzoną łamliwością kości, którego bardzo fascynowała historia. Powiedział mi, że zna co najmniej dwie postaci historyczne, które miały tę chorobę. Jedną z nich był Toulouse Lautrec, o którym już wówczas wiedziałem; drugą natomiast był duński władca Wikingów, którego nazywano Iwarem Bez Kości. To rozbudziło moją wyobraźnię i pomyślałam »TAK, to rola w sam raz dla mnie« i zaczęłam badać niesamowitą legendę Ivara”<sup>13</sup>.

W efekcie powstał odcinek telewizyjnego serialu dokumentalnego *Secret History* zatytułowany *The Strangest of Vikings (Najdziwniejszy z Wikingów, 2003)*, w którym Shaban stara się dowiedzieć, że Ivar zyskał swój przydomek, gdyż miał tę samą przypadłość co on sam. W kolejnych latach artysta wydał również trylogię scenariuszy filmowych *Saga of Ivarr the Boneless*.

Chęć opowiedzenia na nowo historii osób niepełnosprawnych i uratowania tych narracji przed zapomnieniem przyświecała Shabanowi, kiedy pisał sztukę *Pierwsi w kolejce (The First to Go, 2007)*. Akcja dramatu rozgrywa się zarówno w czasach współczesnych, w kontekście dyskusji nad eutanazją, jak i w nazistowskich Niemczech, w czasie wprowadzania w życie Akcji T4, czyli programu eksterminacji pacjentów szpitali psychiatrycznych. Sztuka przedstawia między innymi postać pułkownika Clausa Schenka von Stauffenberga, który zorganizował i przeprowadził nieudany zamach na Hitlera w kwaterze głównej Wehrmachtu w Wilczym Szańcu w 1944 roku. Niewiele osób pamięta bowiem, że von Stauffenberg był osobą z nabytą niepełnosprawnością, ponieważ w czasie wojny stracił lewe oko, prawą dłoń i dwa palce u lewej ręki. Utwór skupia się jednak przede wszystkim na zwyczajnych bohaterach, którzy w życiu codziennym starają się na mniejszą skalę aktywnie przeciwstawiać praktykom, które Shaban nazywa „faszysmem cielesnym” (*body fascism*), definiującym „wartość człowieka na podstawie jego wyglądu fizycznego

<sup>12</sup> N. Shaban, *Body Fascism and Genetic Cleansing (a television polemical script by Nabil Shaban)*, [http://www.geocities.ws/jinghiz/genetic\\_cleansing.html](http://www.geocities.ws/jinghiz/genetic_cleansing.html) [dostęp: 2.11.2017].

<sup>13</sup> Idem, *Author’s Introduction* [w:] idem, *The Saga of Ivarr the Boneless*, Sirius Book Works 2014, e-book.

i atrybutów cielesnych”<sup>14</sup>. Warto w tym miejscu wspomnieć, że pojęcie „faszyzmu cielesnego” nie jest używane wyłącznie przez Shabana i nie ogranicza się do zjawiska niepełnosprawności, ale do różnych odmian ludzkiej różnorodności, które w danym społeczeństwie obarczane są pewnym piętnem. Nie powinno zatem dziwić, że termin ten jest często stosowany choćby w środowisku LGBT<sup>15</sup>.

W momencie, kiedy zamach na Hitlera kończy się fiaskiem, w sztuce Shabana znaczenia zaczyna nabierać oddolna opozycja. Jedną z najważniejszych bohaterek, która nie poddaje się nazistowskiemu reżimowi, jest pielęgniarzka Brunhilda – podobnie jak von Stauffenberg nie mieści się ona w granicach cielesnej „normy” z uwagi na obrażenia odniesione w czasie nalotu bombowego. Kobieta straciła obie dłonie, na twarzy zaś ma liczne blizny. Bohaterka w pełni akceptuje swoją odmienność, która sprawia, że jest w pewnym sensie postacią liminalną, o trudnym do zdefiniowania statusie społecznym. Jest zawieszona między pacjentami szpitala, którymi się opiekuje i których naziści określali jako „bezużytecznych zjadaczy” (*Unnütze Esser*) i „życie niegodne życia” (*Lebensunwertes Leben*), a ludźmi sprawnymi, których wygląd nie odbiega znacząco od tak zwanej normy. Brunhildzie łatwiej jednak odnaleźć się wśród swoich pacjentów niż wśród sprawnych współpracowników. Po pewnym czasie zakochuje się nawet w jednym z pacjentów, Zygrydzie<sup>16</sup>. Mężczyzna ma wrodzoną łamliwość kości i dlatego ma zostać zamordowany. Pomiędzy Brunhildą i Zygrydem dochodzi do zbliżenia, wskutek czego kilka miesięcy po śmierci mężczyzny na świat przychodzi dziecko. Bohaterka z dumą oświadcza, że jej córka „jest niepełnosprawna. Tak samo jak Zygryd”<sup>17</sup>. W recenzji sztuki Jez Strickley napisał o bohaterach: „Ich rosnąca więź stanowi zapewne największą broń przeciwko ideologii, która pragnie pozbyć się wszelkich oznak niepełnosprawności”<sup>18</sup>, podkreślając w ten sposób subwersywny potencjał inności. Owa inność, jeżeli tylko zostanie zaakceptowana jako część ludzkiej różnorodności, a nie pozostanie czynnikiem budzącym strach i niepewność, może pomóc zweryfikować konstrukty społeczne porządkujące naszą rzeczywistość.

Faszyzm cielesny odgrywa również ważną rolę w scenariuszu filmowym zatytułowanym *Dresiarze i Kaleki* (*Hoodies and the Crips*, 2013), który, podobnie jak sztuka *Pierwsi w kolejce*, został napisany z myślą o niepełnosprawnych aktorach. Scenariusz ten do tej pory jednak nie doczekał się realizacji. Rzecz dzieje się w postapokaliptycznym świecie, nad którym kontrolę przejęli zombie przemienieni z tak zwanych hoodies

---

<sup>14</sup> Idem, *Disability and the Performing Arts* (Nabil Shaban answers to DfEE questions about problems for disabled performers gaining employment), [http://www.geocities.ws/jinghiz/Disabled\\_Performer.html](http://www.geocities.ws/jinghiz/Disabled_Performer.html) [dostęp: 2.11.2017].

<sup>15</sup> Zob. M. Signorile, *Life Outside: The Signorile Report on Gay Men: Sex, Drugs, Muscles, and the Passages of Life*, New York 1997, s. 28.

<sup>16</sup> Imiona pary nawiązują do germańskiego eposu średniowiecznego pt. *Pieśń o Nibelungach*, który stanowił główne źródło inspiracji dla słynnego, czteroczęściowego dramatu muzycznego Ryszarda Wagnera *Pierścień Nibelunga*, w którym również znajdujemy postacie Zygryda i Brunhildy.

<sup>17</sup> N. Shaban, *The First to Go*, Sirius Book Works 2005, ebook.

<sup>18</sup> J. Strickley, recenzja sztuki *The First to Go* Nabila Shabana, „The Ethical Spectacle” 19 września 2007, <http://www.spectacle.org/1007/strickley.html> [dostęp: 2.11.2017].

(brytyjski odpowiednik polskich dresiarzy): odzianych w bluzy z kapturem nastolatków, którzy większość wolnego czasu spędzają, wędrując się w okolicy lokalnych sklepów monopolowych. W świecie, w którym zombie-dresiarze skutecznie eksterminują sprawną populację, jedynym sposobem na przetrwanie jest nabycie pewnego rodzaju widocznej niepełnosprawności. Akcja filmu skupia się na podróży sprawnego protagonisty Harry'ego do świata osób niepełnosprawnych, których społeczność jako jedyna może stawić opór krwiożerczym bestiom. Harry jest dość jednowymiarową postacią, która nie ma głębi psychologicznej – jest zbiorem klisz zaczerpniętych z różnego rodzaju apokaliptycznych filmów. Jego rola polega na przeprowadzeniu widzów od zagrożonego wymarciem świata ludzi sprawnych do świata Kalek (*Crips*)<sup>19</sup>. Uciekając przed żądnymi krwi zombie, bohater znajduje podziemne schronienie zamieszkałe przez doskonale zorganizowaną społeczność osób niepełnosprawnych. Jej członkowie skutecznie odpierają ataki zombie-dresiarzy głównie dlatego, że agresorzy stracili prawie wszystkie oznaki swojego człowieczeństwa i tożsamości, ale nadal żywią takie same jak za życia uprzedzenia do niepełnosprawnych. Sytuację tę doskonale ilustruje podany fragment:

„uciekającemu MĘŻCZYŹNIE do tej pory udawało się uniknąć schwymania, ale trzech DRESIARZY już go dogania. MĘŻCZYŹNA nagle zatrzymuje się na widok samochodu pozostawionego na parkingu na miejscu dla niepełnosprawnych. Chwyta za klamkę, ale drzwi są zamknięte. Podnosi cegłę i tłucze nią szybę w momencie, gdy DRESIARZE wczepiają się w niego swoimi pazurami. MĘŻCZYŹNIE udaje się jednak schwycić niebieską kartę parkingową, którą wcześniej dostrzegł na desce rozdzielczej, natychmiast zaczyna nią wymachiwać i krzyżeć do zakapturzonych potworów:

MĘŻCZYŹNA: Jestem niepełnosprawny. Jestem Kaleką.

Przestraszeni DRESIARZE odsuwają się od niego, prychając niczym wampiry na widok krucyfiks”<sup>20</sup>.

W scenariuszu mamy zatem do czynienia ze strategią, którą można odnaleźć w kulturze osób niepełnosprawnych, a w szczególności w licznych filmach tworzonych obecnie przez artystów związanych ze środowiskiem osób niepełnosprawnych. Jak podają Mitchell i Snyder:

„[o]gólnie rzecz ujmując, filmy te skupiają się głównie na usuwaniu piętna z niepełnosprawnych ciała i przenoszeniu stygmatu społecznego na tych, którzy owym piętnem wciąż naznaczają innych. Innymi słowy, jest to pewna podstawowa forma depatologizacji”<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Choć w utworze mamy do czynienia z antagonistycznymi relacjami pomiędzy społecznością osób bez niepełnosprawności oraz społecznością osób niepełnosprawnych przedstawionymi w przerysowany sposób, nie tematyzuje on jednak kulturowego wymiaru tej relacji w rzeczywistości społecznej. W mojej analizie skupiam się przede wszystkim na tym, jak scenariusz Shabana wykorzystuje teksty (sprawnej) kultury popularnej, aby w groteskowy sposób ukazać demonizację i odczłowieczenie nienormatywnej cielesności, które są częstą strategią w tekstach kultury sprawnej. Jako ilustrację tego rodzaju tendencji, warto wspomnieć choćby sposoby przedstawiania osób niewpisujących się w cielesną „normę” w ramach tzw. freak shows oraz znane postacie fikcyjne, takie jak Kapitan Hak czy Doktor No.

<sup>20</sup> N. Shaban, *Hoodies and the Crips*, Sirus Book Works 2012, e-book.

<sup>21</sup> *Global In(ter)dependent Disability Cinema: Targeting Ephemeral Domains of Belief and Cultivating Aficionados of the Body* [w:] *Cultures of Representation: Disability in World Cinema Contexts*, pod red. B. Fräsera, London i New York 2016, s. 23.

Rzadko zdarza się jednak, aby ta forma depatologizacji przybierała tak przerysowaną formę, jak w scenariuszu Shabana, który bezpardonowo łamie wszelkie zasady poprawności politycznej.

Scenariusz ten w groteskowy sposób odnosi się do zaproponowanej przez Julię Kristevę koncepcji abiekcji, zgodnie z którą abiekt ma charakter głęboko cielesny i jest definiowany jako to, co wzbudza sprzeczne odczucia wstrętu, a zarazem fascynacji, co jest jednocześnie znajome i obce (odpowiednik Freudowskiego *unheimlich*), a co zarazem zajmuje pozycję pośrednią między podmiotem a przedmiotem. W tekście *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie* Kristeva podaje przykład martwego ciała jako doskonałą ilustrację tego, co nazywa abiektem:

„Trup [le cadavre] (cadere, »upadać«), to, co nieodwracalnie upadło, kloaka i śmierć, jeszcze silniej naruszają tożsamość tego, kto staje przed nimi jako kruchy i oszukańczy przypadek”<sup>22</sup>;

„[t]rup – oglądany bez Boga i nie z perspektywy nauki – to szczyt wstrętu. To śmierć pustosząca życie”<sup>23</sup>.

Oczywiście postać żywego trupa, który w sposób dosłowny „pustoszy życie”, łamiąc podstawowe tabu żywieniowe obowiązujące w społeczeństwie – zakaz spożywania ludzkiego mięsa – wydaje się uosabiać koncepcję abiektu w jeszcze dosadniejszy sposób. Co więcej, warto zauważyć, że ciało niepełnosprawne również doskonale wpisuje się w kategorię abiektu. Jak pisze Kristeva w jednym z listów do Jeana Vaniera, inność definiowana przez niepełnosprawność budzi silny strach, mocno zakorzeniony w ludzkiej psychice, ponieważ „w obliczu niepełnosprawności osoba pełnosprawna postawiona jest wobec granic istnienia, wobec groźby śmierci fizycznej lub psychicznej”<sup>24</sup>. Podążając tym śladem, Shaban umieszcza niepełnosprawność na szczycie tego, co można nazwać hierarchią abiekcji.

Autor bezwzględnie wyśmiewa strach dresiarzy przed niepełnosprawnością. Choć stworzone przez Shabana zombie całkowicie porzuciły porządek symboliczny, złamały prawie wszystkie obowiązujące zasady i obecnie same stanowią w pewnym sensie kwintesencję abiektu, nadal nie udało im się pozbyć głęboko zakorzenionego strachu. Innymi słowy panicznie boją się one tych, których wcześniej poddały abiekcji. Doskonale widać to również w następującej scenie:

„Seksowna i ekstrawagancka KALEKA dziewczyna, ISSY HOLIER, podąża ulicą chwiejnym krokiem, jakby była pijana lub jakby była jednym z zombie z filmów George’a A. Romero, choć w rzeczywistości jest to bezpośrednim wynikiem jej niepełnosprawności. Za dziewczyną podąża liczna grupa DRESIARZY, którzy jednak utrzymują od niej bezpieczny dystans. W końcu ISSY traci cierpliwość i odwraca się w ich stronę, krzycząc:

ISSY HOLIER: Dość tego, dupki. Jeżeli nie przestaniecie się za mną włączyć, będę musiała wyruchać jednego z was.

Słyszając to, DRESIARZE wydają z siebie wrzask grozy i uciekają, ile sił w nogach”<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia: Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007, s. 9.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>24</sup> Eadem, list do J. Vaniera z dnia 10. sierpnia 2009 roku [w:] (Bez)Sens słabości: Dialog wiary z niewiarą o wykluczeniu, tłum. K. i P. Wierchowscy, Poznań 2012, s. 38–39.

<sup>25</sup> N. Shaban, *Hoodies and the Crips*, op. cit.

Atrakcyjną Kalekę, która budzi mieszane uczucia zombie-dresiarzy – fascynację połączoną ze wstrętem – można zatem uznać za uosobienie kategorii niepełnosprawności i potworności (*the monstrous-disabled*), a właściwie niepełnosprawności, potworności i kobiecości, nawiązujące do koncepcji „kobiety-potwora” (*the monstrous-feminine*). Koncepcja ta została stworzona przez Barbarę Creed i odnosi się do patriarchalnego konstruktu opartego na przekonaniu, że kobiety to „biologiczne dziwolągi», których ciała reprezentowały formę seksualności budzącą strach i trwogę”<sup>26</sup>. W ten sposób fizyczna inność Issy sprawia, że bohaterka jest uznawana za niebezpieczne monstrum, a jej atrakcyjność budzi skrajne, wewnętrznie sprzeczne uczucia. Mamy tu do czynienia z tak zwaną interseksjonalnością, czyli przecinaniem się i nakładaniem różnych kategorii społecznych będących przyczyną wykluczenia – w tym wypadku: niepełnosprawności i kobiecości. Warto zaznaczyć, że wspomniane zażębiecie okazuje się bardzo wyraźne właśnie w przypadku tych dwóch kategorii, szczególnie jeżeli przyjrzymy się im z perspektywy psychoanalitycznej. Zauważa to choćby Tobin Siebers, który pisze: „Ciało wykastrowane, nawet w sposób wymagany, jest interpretowane jako ciało niepełnosprawne, dlatego wszystkie kobiety są w ujęciu psychoanalitycznym uważane za niepełnosprawne”<sup>27</sup>. Co więcej, interseksjonalność wyraźnie zaznacza się również w binarnym (patriarchalnym i ableistycznym) ujęciu seksualności zarówno kobiet, jak i osób niepełnosprawnych: dziewica / ładaczniczka, jednostka aseksualna / jednostka wpisująca się w kategorię dewiacji seksualnej.

We wspomnianym artykule Siebers skupia się jednak przede wszystkim na pojęciu maskarady w kontekście niepełnosprawności. Jedną z popularnych, najbardziej oczywistych form maskarady uprawianych przez osoby niepełnosprawne (a także przedstawicieli innych grup defaworyzowanych), jest próba zamaskowania swojej odmienności tak, aby móc uchodzić za osobę sprawną. Omawiany fragment tekstu Shabana w komiczny sposób nawiązuje do tej koncepcji. Paradoksalnie rzecz ujmując, Issy nie musi uprawiać żadnego rodzaju maskarady, aby wpisywać się w nową cielesną „normę”. Jej uszkodzenie sprawia bowiem, że porusza się w sposób zbliżony do zombie-dresiarzy, którzy jak możemy przypuszczać, sami kroczą niczym nieumarli z filmów George’a A. Romero. Może się zatem wydawać, że tym, co stanowi o atrakcyjności Issy w oczach zombie, są nie tylko jej kobiece atrybuty, lecz także znajomy, sztywny chód, a mimo to żywe trupy ze scenariusza Shabana nie są w stanie porzucić głęboko zakorzenionych uprzedzeń. W ten oto sposób paradoksalnie zachowują niewielką, jakkolwiek niechlubną, częśćkę swojego człowieczeństwa, którą pewna siebie Issy, podobnie jak inne postaci niepełnosprawne, wykorzystuje jako broń. W *Dresiarzach i Kalekach* Shaban sprawdza zatem, ile tak zwani normalni są w stanie znieść, zanim wyzbędą się bezpodstawnych lęków i uprzedzeń.

<sup>26</sup> B. Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London and New York 1993, s. 6.

<sup>27</sup> T. Siebers, *Disability as Masquerade* [w:] idem, *Disability Theory*, Ann Arbor 2009, s. 103. Polskie tłumaczenie artykułu Siebersa ma ukazać się w tomie *Odyskiwanie obecności: Niepełnosprawność w teatrze i sztukach performatywnych*, pod red. E. Godlewskiej-Byliniak, J. Lipko-Koniecznej.



Można również uznać, że w groteskowy sposób autor odnosi się tutaj do koncepcji podważającej binarne sposoby myślenia o niepełnosprawności i sprawności, według której zdecydowana większość mieszkańców naszej planety na pewnym etapie życia doświadczy określonego rodzaju niepełnosprawności. Zasadne zatem wydaje się, by nie postrzegać osób niepełnosprawnych jako mniejszości społecznej oraz nie uznawać niepełnosprawności za „odstępstwo od normy”, lecz zaakceptować ją raczej jako nieodłączny, naturalny element ludzkiego istnienia. Stąd też wywodzi się popularny termin „tymczasowo sprawny/a” (ang. *temporarily able-bodied*), którym należałoby zastąpić przymiotniki „sprawny/a” oraz „pełnosprawny/a”. Choć zombie-dresiarze sami mają swoiste „uszkodzenia”, zupełnie nie identyfikują się pod tym względem z Issy, całkowicie wypierając możliwość, że w gruncie rzeczy – podobnie jak ona – wpisują się w tradycyjne ramy niepełnosprawności.

W scenariuszu filmowym Shabana uprzedzenia wobec inności oraz strategii stygmatyzacji obecne w dawnym, ableistycznym świecie zostają w pełni przejęte przez społeczność Kalek. Doświadczenie społecznego wykluczenia staje się zatem udziałem ludzi sprawnych. Kiedy Harry trafia do społeczności Kalek, poznaje ich przywódcę, budzącego niepokój i nieco szalonego doktora Hektora, który „leczy” swoich pacjentów z przypadłości zwanej „sprawnością”, narażającej ich na ataki krwiożerczych zombie. Nic zatem dziwnego, że chcąc dołączyć do konspiracyjnej społeczności Kalek, główny bohater musi nabyć pewien rodzaj widocznej niepełnosprawności.

W swojej kąśliwej satyrze Shaban nie przebiera w środkach i nie ogranicza się do radykalnego podważania popularnych ableistycznych uprzedzeń społecznych – drwiące słowa krytyki padają również pod adresem środowiska osób niepełnosprawnych, które odzęgują się od stygmatyzującej „łatki” niepełnosprawności. Podczas pobytu w enklawie prowadzonej przez doktora Hektora Harry jest świadkiem sytuacji, w której niesłysząca kobieta nie zgadza się na to, aby jeden z jej palców został usunięty przy pomocy specjalistycznego urządzenia zwanego „amputatorem kalecznym” (ang. *crip mutilator*) i może wybrać, która z jej części ciała zostanie usunięta. Problem polega na tym, że kobieta postrzega siebie nie jako osobę niepełnosprawną, ale jako posługującą się językiem migowym, przez co czuje się po prostu członkiem jednej z wielu mniejszości językowych i kulturowych. Scenariusz wyraźnie sugeruje zatem, że tego rodzaju przekonanie wynika z internalizacji negatywnego wizerunku niepełnosprawności nawet przez same osoby niepełnosprawne. Właśnie dlatego pacjentka doktora Hektora decyduje się ostatecznie na amputację jednej piersi, ponieważ dzięki temu będzie przypominała Amazonkę. Zdaniem Ervinga Goffmana podobne desperackie próby wyparcia tego, co sprawne, społeczeństwo uznało za zasługujące na piętno niepełnosprawności, „informują zarazem, jak bolesna musi być dla nich [osób niepełnosprawnych starających się zakamufłować lub wyprzeć swoją odmienność – dopisek K.O.] sytuacja, która doprowadziła do sięgania po takie skrajne metody”<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> E. Goffman, *Piętno: Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańsk 2005, s. 40.

Ogólnie rzecz ujmując, w przedstawionym przez Shabana społeczeństwie króluje zasada przymusowej normalizacji. Jak wspomniałam wcześniej, aby przeżyć, ludzie są zachęcani, a nawet zmuszani, do modyfikacji swoich ciał w taki sposób, aby wpasować się w nową, narzuconą „normę”. Tego rodzaju konieczność dotyka samego protagonistę, pod którym podczas rozmowy z doktorem Hektorem otwiera się zapadnia. Harry spada w dół wprost na arenę gladiatorów, gdzie wkrótce zostaje otoczony przez stado wygłodniałych zombie-dresiarzy. Arenę otaczają wysokie ściany, na których szczycie siedzi zgromadzona widownia. Nierówna walka bohatera z zombie stanowi dla publiczności pokaz jego inności i w pewnym sensie niepełnosprawności<sup>29</sup>. Rozentuzjazzmowani widzowie wykrzykują w stronę Harry’ego różnego rodzaju porady:

„TOM Zombiaki cię nie tkną, jeżeli zaczniesz udawać Kalekę.

HEVEY Udawaj epileptyka.

LAWRENCE Nie, poudawaj spastyka.

Niestety wszystkie próby HARRY’ego kończą się fiaskiem. Bohater próbuje kuleć, machać rękami niczym spastyk, krzyczeć coś w niezrozumiały sposób, rzucać się na ziemię, udając atak padaczki. Podejmowane przez niego próby wzbudzają gromki śmiech widzów. Zombie natomiast nie dają się oszukać. Naciąga ich coraz więcej. HARRY skacze jak szalony, odstrasząc zombie sekwencją kopnięć i ciosów karate. Bez względu na to, ilu zombie udaje mu się powalić, cały czas naciąga ich coraz więcej<sup>30</sup>.

Przytoczony fragment nawiązuje wprost do popularnej strategii „ukaleczania” (ang. *cripping-up*), czyli obsadzania ról osób niepełnosprawnych sprawnymi aktorami. Tobin Siebers nazywa tę strategię „dragowaniem niepełnosprawności” (ang. *disability drag*) i stwierdza, że

„kiedy oglądamy sprawnego aktora odgrywającego rolę osoby niepełnosprawnej, doświadczamy takiego samego przerysowania i teatralności, co w sytuacji, gdy oglądamy mężczyznę grającego kobietę. Widzowie rzadko jednak dostrzegają to podobieństwo<sup>31</sup>.”

W scenariuszu Shabana tego rodzaju dragiem jest właśnie Harry. W dalszej części sceny mamy do czynienia z parodią normalizujących procedur, które społeczeństwo narzuca tym, którzy nie do końca wpisują się w model „normalności”. W książce *Extraordinary Bodies* Rosemarie Garland-Thomson porównuje próby dostosowania ciała danej osoby do modelowego opisu z „próbami podejmowanymi przez siostry Kopciuszka, które starają się wcisnąć stopy w szklany pantofelek<sup>32</sup>”. Scenariusz Shabana wydaje się nawiązywać do tego porównania. W baśni braci Grimm przyrodnie siostry Kopciuszka stosują drastyczne środki, chcąc za wszelką cenę dopasować stopy do malutkiego pantofelka: jedna z dziewcząt obcina sobie kawałek palca, druga z kolei – część pięty. Podobną

---

<sup>29</sup> Używam tutaj słowa *niepełnosprawność* w znaczeniu postulowanym przez zwolenników społecznego modelu niepełnosprawności, który wprowadza rozróżnienie na uszkodzenie (ang. *impairment*) i niepełnosprawność (ang. *disability*) rozumianą jako konstrukt społeczny.

<sup>30</sup> N. Shaban, *Hoodies and the Crips*.

<sup>31</sup> T. Siebers, op. cit., s. 115.

<sup>32</sup> R. Garland-Thomson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York 1997, s. 8.

sytuację znajdujemy w *Dresiarzach i Kalekach* w scenie, w której Harry zostaje przymuszony do podjęcia podobnych działań, aby stać się pełnoprawnym członkiem społeczności Kalek:

„W końcu RIKKI, który nie ma nogi, rzuca HARRY’emu pod nogi tasak. Bohater podnosi go z wdzięcznością i zaczyna atakować napierających nań DRESIARZY.

RIKKI Nie, idioto. Odrąb sobie nim nogę. Nie ma innej rady.

Choć początkowo HARRY wydaje się oburzony takim pomysłem, to kiedy widzi podążający w jego kierunku niekończący się pochód DRESIARZY, unosi tasak i z wraskiem bojowym odrąbuje sobie stopę na wysokości kostki”<sup>33</sup>.

Scena ta w prześmiewczy sposób ukazuje koncepcję „uzdrowienia” jednostek postrzeganych jako wadliwe lub niewpisujących się w przyjętą „normę”. Krytykuje jednocześnie świat medyczny, który odgrywa rolę biopolitycznego narzędzia służącego normalizacji. Normalizujące zabiegi medyczne są zatem przedstawione jako forma wiktymizacji poprzez okaleczenie i przez to pozbawienie danej osoby jej naturalnych atrybutów. Przytoczona scena podkreśla również społeczny konstrukcjonizm niepełnosprawności oraz cielesnej normy, jednocześnie apelując, jak ująłby to Tobin Siebers, o „postępy w dziedzinie sprawiedliwości społecznej, a nie medycyny”<sup>34</sup>. Warto również zaznaczyć, że w omawianej scenie inicjacji czy też swoistego rytuału przejścia Harry przypomina męczennika z czasów wczesnego chrześcijaństwa, którego sytuacja zmusza do wyrzeczenia się swoich przekonań, aby ratować się przed śmiercią z rąk oprawców. W ten oto sposób Shaban drwi z koncepcji „normalności”, porównując ją do dogmatu religijnego, który jest narzucony innym w bezrefleksyjny sposób.

Harry to niejedyna ofiara nowego porządku świata zdominowanego przez nowe elity władzy. Kaleki szybko bowiem nadużywają zdobytej władzy i zaczynają traktować zombie-dresiarzy w wyjątkowo okrutny i nieludzki sposób – jak zwierzęta, które należy brutalnie ujarzmić, lub jak powszechnie dostępny towar (zombie-przewodnicy dla niewidomych, słyszące zombie dla Głuchych). Podobny los spotyka też normalsów. Kaleki opracowują okrutną formę rozrywki, czyli wyścigi rydwanów zaprzęzonych w wygłodniałych zombie-dresiarzy. Normalisi natomiast służą jako naga żywa przynęta, której zadaniem jest biec przed rydwanem. Sceny te ukazują społeczeństwo uwięzione w błędnym kole opresji: ofiary występują przeciwko postaciom reprezentującym uprzywilejowaną grupę społeczną, której przemoc symboliczna i ekonomiczna często spycha osoby niepełnosprawne na margines. Robią to jednak tylko po to, aby zająć ich miejsce. Główna idea, na której opiera się scenariusz Shabana, zasadza się na tym, że osoby tymczasowo sprawne mogą przez chwilę doświadczyć, jak to jest być Innym, choć jest to niewątpliwie ukazane przez autora w groteskowy sposób. Subwersywny charakter tekstu Shabana polega również na tym, że – podobnie jak wiele innych tekstów kultury tworzonych przez niepełnosprawnych artystów – kładzie on wyraźny akcent na nasze wspólne cechy ludzkie.

<sup>33</sup> N. Shaban, *Hoodies and the Crips*, op. cit.

<sup>34</sup> T. Siebers, *Body Theory: From Social Construction to the New Realism of the Body* [w:] idem, op. cit., s. 54.

W *Dresiarzach i Kalekach* nie są to jednak cechy pozytywne, takie jak potrzeba miłości, akceptacji czy spełnienia. Elementem wspólnym Kalek i normalsów okazuje się to, że członkowie obu grup starają się wykluczyć poza nawias społeczny wszelkie formy inności lub poddać je okrutnym zabiegom normalizacji. Świat Kalek stanowi zatem groteskowe odbicie świata normalsów.

Omówione przeze mnie teksty Shabana doskonale ilustrują pewne strategie, które kultura kalectwa często wykorzystuje, aby odnieść się do utartego, pod wieloma względami ableistycznego kanonu, czy to historycznego, czy też (pop)kulturowego. Opisuując swoją prześmiewczą metodę odpisywania sprawnemu centrum, Shaban stwierdza:

„dzięki sztuce artyści niepełnosprawni mogą wiele osiągnąć – sztuka polega na prezentowaniu lustra, w którym społeczeństwo będzie mogło się przejrzeć. Problem z osobami niepełnosprawnymi polega na tym, że lustro w ich przypadku zwykle działać tylko w jedną stronę. Jesteśmy niczym wampiry – a wampiry przecież nie widzą własnych odbić w lustrach – podobnie jak osoby niepełnosprawne nie odnajdują swoich odbić w pokazywanych publiczności zwierciadłach”<sup>35</sup>.

Shaban w ciekawy sposób porównuje osoby z niepełnosprawnościami do wampirów, nawiązując tym samym do wspomnianego wcześniej sposobu ich postrzegania jako potworów uosabiających kategorię abiektu. Mimo to metafora lustra, którą autor wykorzystuje, nie wydaje się do końca adekwatna. Należałoby raczej powiedzieć, że osobom niepełnosprawnym zamiast lustra zaprezentowano kilka szablonowych portretów. Shaban wyśmiewa i niszczy te portrety, zastępując je lustrami, w których osoby z niepełnosprawnościami mogą się przejrzeć, choć niewątpliwie doświadczenie to często przypomina wizytę w gabinecie luster. Można by w tym miejscu pokusić się o inne porównanie – a mianowicie porównanie Shabana do jego idola, wodza Wikingów Ivara. Twórczość tę można bowiem opisać jako formę inwazji na teren okupowany przez kulturę i historię, które tworzy sprawna, uprzywilejowana część społeczeństwa, w celu odzyskiwania tych obszarów dla wykluczonej społeczności osób niepełnosprawnych, nadal w dużej mierze postrzeganych w kategoriach dewiacji, a nie – różnorodności.

## Summary

### Nabil Shaban's Dialogue with the Non-Disabled Centre

The article centres on the literary output of the Jordanian-British artist Nabil Shaban. In his texts, Shaban often rewrites various historical and popular narratives from the perspective of a person with a disability. This strategy, for instance, involves the investigation of the lives of certain historical figures, such as Ivar the Boneless, whom Shaban brings out of the disability closet. The concept of what may be termed „writing back to the non-disabled centre” is also conspicuous in Shaban's rewritings of popular narratives,

---

<sup>35</sup> N. Shaban, *Wittgenstein the movie* (wywiad), „Take 15”, Channel Four, <https://www.youtube.com/watch?v=0oZpJaBwIxA> [dostęp: 2.11.2017].

the best example being the parody of a zombie apocalypse narrative in the screenplay entitled *Hoodies and the Crips*. Taking recourse to such concepts as Julia Kristeva's „the abject”, Barbara Creed's „monstrous feminine” and Tobin Siebers's „disability drag”, the article examines the subversive strategies used by Shaban in order to enter a dialogic relationship with non-disabled culture and history.

**Keywords:** Nabil Shaban, critical/cultural disability studies, writing back to the centre, crip culture, zombie apocalypse

**Słowa kluczowe:** Nabil Shaban, krytyczne/kulturowe studia nad niepełnosprawnością, odpisywanie centrum, kultura kalectwa, apokalipsa zombie



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant