24

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Niepełnosprawny Hamlet. Kilka słów o rewolucji, która już się zaczęła
autorka:
Katarzyna Ojrzyńska
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2019 nr 24
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/24-de-formacje/niepelnosprawny-hamlet
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2019.24.1938
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

niepełnosprawność; aktor; Hamlet; teatr; film; ciało; studia nad niepełnosprawnością

streszczenie:

Artykuł przedstawia postać niepełnosprawnego Hamleta jako punkt wyjścia do rozważań na temat ograniczonego dostępu osób o nietypowych ciałach do profesji aktorskiej. Przyjmując perspektywę współczesnych kulturowych studiów o niepełnosprawności, analizuje, w jaki sposób artyści z Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych kwestionują zasadność tego rodzaju wykluczenia oraz krytykują popularną strategię obsadzania ról niepełnosprawnych postaci przez aktorów bez niepełnosprawności. Odwołując się do stosunkowo niedawnych wypowiedzi polskich praktyków teatru i filmu, autorka przygląda się również zaczątkom nowego podejścia do aktorów i aktorek niewpisujących się w cielesną „normę", które powoli zaczyna rozwijać się na polskim gruncie.

Katarzyna Ojrzyńska - Katarzyna Ojrzyńska jest adiunktką w Zakładzie Angielskiego Dramatu, Teatru i Filmu (Instytut Anglistyki, Uniwersytet Łódzki). Jej zainteresowania badawcze skupiają się przede wszystkim na kulturowych studiach o niepełnosprawności, studiach performatywnych i studiach irlandzkich. Jest współzałożycielką ULCIS (University of Lodz Centre for Irish Studies) i członkinią zarządu EFACIS (The European Federation of Associations and Centres of Irish Studies). Współpracuje z PAIS (Polish Association for Irish Studies), Beckett Research Group in Gdańsk oraz Fundacją Teatr 21 i Centrum Sztuki Włączającej: Downtown. Jest autorką monografii "Dancing as if language no longer existed": Dance in Contemporary Irish Drama (Reimagining Ireland, Peter Lang, 2015). Przetłumaczyła książkę Rosemarie Garland-Thomson Staring: How We Look na język polski (przekład ukaże się w 2020 roku).

Niepełnosprawny Hamlet. Kilka słów o rewolucji, która już się zaczęła

Kwestia dostępu do profesji aktorskiej osób o nietypowych ciałach, wpisujących się w szeroko pojętą kategorię niepełnosprawności, dwanaście lat temu stała się przedmiotem ciekawej debaty wśród polskich praktyków. Zarzewiem dyskusji okazała się kontrowersyjna wypowiedź Anny Dymnej, znanej również z działalności dobroczynnej na rzecz osób niepełnosprawnych, między innymi w Fundacji „Mimo Wszystko", którą założyła aktorka. W 2007 roku Dymna była gościem Akademii Sztuk Przepięknych, będącej częścią Przystanku Woodstock. Opowiedziała wówczas o sytuacji, w której uczestniczyła jako członkini komisji prowadzącej egzaminy wstępne w szkole teatralnej w Krakowie:

> Przed rokiem do szkoły zdawał chłopak na wózku inwalidzkim. Nazywał się Marcin i chciał być aktorem. Musiałam wytłumaczyć, że nie może nim być, bo właśnie porusza się na wózku. On tego nie chciał zrozumieć, przekonywał, że ma prawo być aktorem. A przecież aktor musi zagrać wszystko. Co z tego, że go wykształcimy, jeżeli później nie dostanie żadnej roli. Wyobrażacie sobie Hamleta na wózku? To byłaby rewolucja teatralna, na którą nie pójdzie żaden reżyser[1].

Dymna odmówiła dalszego udziału w dyskusji, którą zapoczątkowała[2]. Możemy się zatem jedynie domyślać, że jej podejście było najprawdopodobniej motywowane troską o szanse przyszłego aktora na rynku pracy. Wszak nawet jeden z najsławniejszych brytyjskich aktorów o nietypowej budowie ciała Mat Fraser, który rozpoznawalność zawdzięcza

między innymi roli w czwartym sezonie popularnego serialu *American Horror Story: Freak Show* (2014–2015), narzeka, że sukces ten nie pozwolił mu zaistnieć w głównym nurcie przemysłu filmowego:

> Byłem odpowiednią osobą do pokazu osobliwości,
> ale oni nie są w stanie dostrzec we mnie sąsiada
> albo ojca
> albo nauczyciela[3].

Podkreślił w ten sposób ograniczony wachlarz ról aktorskich dostępnych dla osób z różnego rodzaju uszkodzeniami[4].

Wypowiedź Dymnej wydaje się ponadto symptomatyczna dla kontekstu polskiego, w którym niepełnosprawność jest w dużej mierze nadal postrzegana głównie przez pryzmat modelu medycznego i charytatywnego. Innymi słowy, jawi się przede wszystkim jako biologiczna wada, którą należy naprawić, deficyt, który należy zrekompensować, a zarazem osobista tragedia, która domaga się współczucia dla ofiary. Słowa aktorki doskonale wpisują się w dominujący dyskurs litości, miłosierdzia i troski[5], który na gruncie polskim sprawiał, że wszelkiej działalności scenicznej osób niepełnosprawnych[6] przez wiele dekad przypinano „łatkę" teatroterapii. Dopiero od niedawna dyskurs ten zaczyna być wypierany przez nowe sposoby mówienia o niepełnosprawności i jej definiowania[7].

Przyczyn ograniczonego dostępu osób niepełnosprawnych do profesji aktorskiej można współcześnie upatrywać również w samym procesie edukacji – w braku przystosowania nie tylko przestrzeni, ale i samego programu nauczania, w którym niekoniecznie uwzględnia się indywidualne potrzeby osób o alternatywnej motoryce

lub mających innego rodzaju dysfunkcje[8]. Problem stanowi jednak przede wszystkim percepcja osób niepełnosprawnych w społeczeństwie, która, jak zauważa Petra Kuppers, jest blisko związana z paradoksem niewidzialności i hiperwidoczności:

> Artysta niepełnosprawny jest skazany na margines i niewidzialny – zepchnięty na boczny tor, z daleka od centrum aktywności kulturowej, odgórnie wpisany w dyskurs medyczny, terapii i bycia ofiarą. Jednocześnie osoby z fizycznymi uszkodzeniami są także w dwójnasób widoczne, nieustannie definiowane poprzez własną fizyczność[9].

W teatrze wiąże się to z problemem, o którym wspomina Irena Jajte-Lewkowicz, pisząc o „«niepewności» poznawczej" doświadczanej przez sprawnego widza w kontakcie z niepełnosprawnym aktorem i „będąc[ej] wynikiem wzmożonej oscylacji między tym, co przedstawione, a tym, co przedstawiające"[10], innymi słowy pomiędzy tym, co Erika Fischer-Lichte nazywa ciałem fenomenalnym oraz ciałem semiotycznym aktora[11].

Mamy tutaj do czynienia ze zjawiskiem, które jest silnie obecne zarówno w sztukach performatywnych, jak i w przestrzeni społecznej. Amerykański tancerz z niepełnosprawnością Bill Shannon, który w swoich innowacyjnych choreografiach wykorzystuje kule i czasem deskorolkę, nazywa je „prymatem dysfunkcji" (ang. *condition arriving*). Wyjaśnia:

> Ludzie czynią pewne założenia wyłącznie na podstawie wzrokowego oglądu mojej dysfunkcji, nie komunikując się ze mną werbalnie. Nazywam to „prymatem dysfunkcji" – tym, co zauważają, jest moja dysfunkcja, a nie ja sam. Myślę, że doświadcza tego wiele osób z niepełnosprawnością fizyczną[12].

W kontekście aktorstwa ów prymat dysfunkcji skutkuje zatem tym, że, jak zauważa Petra Kuppers, „artyści z niepełnosprawnościami często są postrzegani przede wszystkim

jako osoby niepełnosprawne, a nie wykonawcy". Zazwyczaj uważa się bowiem, że „niepełnosprawne ciało naturalnie «opowiada» o niepełnosprawności"[13].

Problematyczna wydaje się nie tylko tendencja do postrzegania osoby przez pryzmat jej dysfunkcji, ale również do projektowania na nią pewnych stereotypowych narracji, w których uszkodzenie jawi się zgodnie z medycznym modelem niepełnosprawności jako deficyt jednostki, będący źródłem cierpienia i wielu negatywnych skojarzeń. Jak zauważa Lennard J. Davis:

> W pewnym sensie niepełnosprawność ma charakter alegoryczny: musi przedstawiać coś innego – słabość, niepewność, zgorzknienie, kruchość, zło, niewinność, itp. – oraz stanowić okazję do przekazania pewnej prawdy moralnej – że ludzie są dobrzy, że potrafią zwalczyć przeciwności losu, że nie powinni dyskryminować innych ani popadać w rozpacz. Parafrazując jednak Zygmunta Freuda, czasami amputowana noga jest po prostu amputowaną nogą[14].

Innymi słowy, niepełnosprawność często służy jako to, co David T. Mitchell i Sharon L. Snyder nazywają „narracyjną protezą". Jak zauważają amerykańscy badacze, niepełnosprawne ciała są często obecne w różnego rodzaju tekstach kultury. Problem stanowi nie tyle ilość tych przedstawień, ile ich jakość. Podobnie jak rzeczywiste protezy kosmetyczne są one bowiem zazwyczaj narzędziem, które tworzy iluzję. Innymi słowy, naśladuje coś, czym nie jest, dopasowując jednocześnie niepełnosprawne ciało do oczekiwań sprawnego odbiorcy i w ten sposób utrwalając pewne szkodliwe stereotypy. W literaturze, podobnie jak w innych tekstach kultury[15], niepełnosprawność najczęściej pełni zatem dwie funkcje. Po pierwsze służy jako cecha wyróżniająca określoną postać i stanowiąca o jej wyjątkowości, po drugie zaś wykorzystuje się ją jako metaforę bezsilności, zła lub niemocy.

Jak podkreślają Mitchell i Snyder, tym, czego brakuje w omawianych przez nich reprezentacjach, są społeczne i polityczne aspekty niepełnosprawności[16].

Problem tego rodzaju instrumentalnego traktowania niepełnosprawności zarówno na scenie teatralnej, jak i w życiu codziennym w sposób komiczny przedstawia brytyjski pisarz i były aktor Simon Packham w powieści *The Opposite Bastard* (2008), której głównym bohaterem jest Michael Owen, tetraplegik studiujący na Uniwersytecie Oksfordzkim. Protagonista jest w pełni świadomy, że ludzie, nawet ci najbliżsi, często traktują go w sposób instrumentalny, jako swoistą „pomoc wizualną"[17]. Jego matka na przykład posługuje się nim, aby wzbudzać litość i współczucie w innych osobach. Sponsorzy, dzięki którym może studiować na Oksfordzie, traktują go zaś jako ważny element strategii budowania marki. Podobne względy decydują również o obsadzeniu Michaela w studenckiej inscenizacji *Hamleta* Szekspira. Reżyser, któremu Packham nadał imię i nazwisko innego znanego pisarza epoki elżbietańskiej Philipa Sidneya, wyjaśnia swoją motywację w następujący sposób:

> Postrzegam *Hamleta* jako metaforę naszych czasów. Gatunek ludzki, pozbawiony swoich metafizycznych kul, cierpi z powodu samotności we wszechświecie, który im bardziej rozumie, tym większą czuje niemoc i złość. Jaki lepszy symbol tego stanu można by wymyślić niż Hamleta, który nie mógłby zabić Klaudiusza, nawet gdyby uznał, że tego właśnie pragnie: Hamleta na wózku, zastygłego od szyi w dół?[18].

Michael występuje w przedstawieniu w funkcji narracyjnej protezy, która wykorzystuje wiele negatywnych stereotypów łączących niepełnosprawność z kwestiami braku, ograniczenia i skrzywdzenia przez los. Podczas pracy nad inscenizacją Sidney tłumaczy aktorom, że całe ciało głównego bohatera „jest więzieniem"[19]. Trudno nie zgodzić się z tego rodzaju stwierdzeniem. Reżyser zmienia bowiem ciało Michaela

w pułapkę, całkowicie redukując bohatera do jego niepełnosprawności. Protagonista staje się w ten sposób wizualnym symbolem niemocy i porażki. Wielopoziomowy dylemat moralny Hamleta zostaje zastąpiony jednowymiarowym, ableistycznym[20] obrazem fizycznej bezsilności.

Brak transparentności niepełnosprawnego ciała, obciążonego różnego rodzaju negatywnymi stereotypami, zarówno w przestrzeni publicznej, jak i na scenach teatralnych oraz ekranach kinowych, w dużej mierze ogranicza możliwości zawodowe niepełnosprawnych aktorów. Niemniej, wraz z rozwojem aktywizmu i kultury osób niepełnosprawnych, coraz częściej słychać głosy apelujące o zmianę tego stanu rzeczy. Nie dziwi zatem to, że przywołaną tu opinię Anny Dymnej wielu odbiorców uznało za anachroniczną, konserwatywną i uprzedzoną. Spotkało się ono z krytyką ze strony nie tylko przedstawicieli polskich środowisk osób niepełnosprawnych, ale również znanych osobistości świata teatru. Podejście Dymnej zakwestionował kilka lat później dyrektor artystyczny TR Warszawa Grzegorz Jarzyna. Podczas trzeciej edycji warszawskiego festiwalu „Kultury bez barier" w 2015 roku powiedział:

> Moim zdaniem szkoły teatralne powinny być bardziej otwarte nie tylko na ten „kanon" cech młodych ludzi, przyjmowanych do grona przyszłych aktorów, czyli piękno, wysoki wzrost, idealne uzębienie i dykcja. Jeśli uda się przewalczyć to stereotypowe podejście, to akademie teatralne staną się bardziej otwarte na człowieka i nowe możliwości dla teatru […]. Najważniejsze, żeby aktor i jego emocje były prawdziwe i żeby umiał dobrze skomunikować się z widownią. Żeby nie udawał na scenie i żeby jego historia i opowieści były prawdziwe[21].

Jarzyna postuluje zatem, abyśmy na nowo zastanowili się nad tym, co stanowi wyznacznik dobrego aktorstwa i zadali sobie pytanie, czy w tej profesji mamy miejsce jedynie dla ciał

wpisujących się we współczesne kanony piękna i sprawności. Najważniejszą kwestią decydującą o jakości gry aktorskiej jest bowiem dla niego umiejętność emocjonalnej komunikacji z widzami.

Do słów Dymnej odniosła się również Anna Augustynowicz, reżyserka i dyrektorka artystyczna Teatru Współczesnego w Szczecinie. Jej wypowiedź nadal osadza niepełnosprawnych aktorów w kontekście dominującej na polskim gruncie koncepcji teatroterapii, widać w niej jednak pewną otwartość. Augustynowicz oświadczyła bowiem, że scena teatralna jest odpowiednim miejscem dla aktorów z niepełnosprawnością. Zauważyła również, że sytuacja przedstawia się inaczej w przypadku seriali, w których często „myli się aktora z rolą"[22]. Teatr natomiast nie musi podążać jedynie w kierunku realistycznej konwencji mimetycznej; ciało aktora służy bowiem jako znak, któremu nadawane są różne znaczenia. Augustynowicz tłumaczyła też, że „jeśli aktor niepełnosprawny podejmuje się zagrania Hamleta, to jako reżyser muszę wkalkulować wózek jako znak w relacji z matką (Gertrudą) i z ukochaną (Ofelią), ponieważ widz dostrzega wózek na scenie i jego znaczenie przekłada na relacje Hamleta z innymi postaciami"[23]. Innymi słowy, podkreśliła, że problem dotyczy nie tyle aktora lub aktorki, ile reżysera.


HAMLET ON WHEELS

By IVAN WATERMAN

A WHEELCHAIR-BOUND actor with no legs has won rave reviews—for playing Hamlet!

Valiant Nabil Shaban overcame his disability to rival such outstanding previous stars as Lord Olivier and Sir John Gielgud.

And his triumph means he is in danger of being dropped from a children's TV series—because of the way he looks.

Nabil, 40, says: "I suppose it sounds ridiculous that I play Hamlet should not be clothed. I suppose it sounds ridiculous that I play everyone expects him to be blond, blue-eyed and dashing."

GIGGLING

But that was a good reason for my taking the role.

Nobody was giggling in the stalls. I've had a great response from the public.

This was the greatest moment of my career. I was a major breakthrough for disabled actors.

I'm almost always being seen as either demented or frightening.

FIRED

But earlier this year he was fired from the Royal Shakespeare Company's Stratford Main season because bosses thought his legless appearance might upset audiences.

Nevertheless he actor, who had Shakespeare buffs with his modern interpretation of Hamlet at Stanley's Half Moon Theatre in London.

He even fenced with other actors.

Daughter of Aldershot, Nabil—a sharing his joy with tragic Ophelia. They are pictured at the major plastic surgery on Hallmark face before the opening night.

Nabil, who was born deformed and has a brittle bone disease, starred in TV's Grange Hill following a stint in Coronation Street.

I'm just as good as Olivier says star born with no legs

TINA: Handicapped lover

WINNING THROUGH: Brave wheelchair-bound Nabil in his role as Hamlet

Artykuł poświęcony Nabilowi Shabanowi, *News of the World*, 29 maja 1988

Z tego rodzaju wyzwaniami związanymi z inkluzją mieli okazję zmierzyć się już brytyjscy reżyserowie. Nie miał bowiem racji Jarzyna, który w 2015 roku stwierdził, że „Hamlet na wózku to [...] tylko kwestia czasu"[24]. Nie miała też racji Dymna, mówiąc, że Hamlet na wózku to „rewolucja teatralna, na którą nie pójdzie żaden reżyser". Ta rewolucja tak naprawdę już dawno się rozpoczęła. W 1988 roku w wystawianej

w Londynie adaptacji scenicznej najsłynniejszego dzieła Szekspira w wykonaniu Cleveland Theatre Company w roli głównej wystąpił Nabil Shaban, brytyjski aktor pochodzenia jordańskiego, który w związku z wrodzoną łamliwością kości ma nietypowe ciało i porusza się na wózku. W 2000 roku w Hamleta wcielił się natomiast Christopher Thornton, amerykański aktor z nabytą niepełnosprawnością, który został „wózkowiczem" na skutek wypadku podczas wspinaczki górskiej. Niepełnosprawny Hamlet w pewnym sensie zaistniał też w samym Hollywood, spektakl w reżyserii Joanne Linville z Thorntonem w roli głównej wystawiono bowiem na deskach mieszczącego się w słynnej dzielnicy Los Angeles Lillian Theatre.

W związku z tym, że Hamleta zwykło się uznawać za rolę wymagającą szczególnego talentu i umiejętności, te kreacje aktorskie mają doniosłe znaczenie symboliczne. Jak pokazuje przykład Mata Frasera, trudno jednak mówić o radykalnym przełomie w kwestii inkluzji i otwarcia profesji aktorskiej na niepełnosprawność. O licznych problemach, jakie często napotykają aktorzy z niepełnosprawnościami, traktuje słynna metateatralna sztuka niepełnosprawnej dramatopisarki Kaite O'Reilly pod tytułem *peeling*, napisana specjalnie dla brytyjskiego Graeae – profesjonalnego teatru tworzonego przez osoby niepełnosprawne. Tekst, który reżyserka Jenny Sealey po raz pierwszy wystawiła na deskach Birmingham Repertory Theatre w 2002 roku, powstał jako odpowiedź O'Reilly na wąski repertuar ról postaci niepełnosprawnych, służących w większości jako „metafory kondycji ludzkiej" – ról opracowanych z perspektywy osób sprawnych i przeznaczonych dla sprawnych aktorów[25].

Sam tytuł sztuki, oznaczający zdejmowanie zewnętrznych warstw, wydaje się wymowny w kontekście przedstawienia głównych bohaterek – trzech aktorek mających różne formy niepełnosprawności i występujących jako chór w postmodernistycznej adaptacji *Trojanek* Eurypidesa. Są to:

Głucha Alfa, Beaty, która jest osobą niskorosłą, oraz poruszająca się na wózku Coral. Dramat stopniowo ujawnia problemy, z jakimi postacie spotykają się w życiu zawodowym i prywatnym.
W kwestii dostępu osób niepełnosprawnych do profesji aktorskiej obnaża pozorny charakter działań podejmowanych na rzecz inkluzji – ich nieskuteczność wynika z głęboko zakorzenionych uprzedzeń społecznych. Szczególną wymowę w tym kontekście ma pozycja oraz sposób przedstawienia bohaterek, które w *Trojankach* odgrywają role trzecioplanowe. Jako chór mogą jedynie pasywnie przyglądać się akcji rozgrywającej się przed ich oczami. Aktorki przez większość spektaklu pozostają niewidoczne dla widzów, ponieważ ustawiono je na nieoświetlonych tyłach sceny. Jedynie czasami pada na nie punktowe światło, aby mogły wygłosić swoje krótkie kwestie. Bohaterkom wydaje się zatem, że podobnie jak w życiu codziennym nie są traktowane podmiotowo. Są marginalizowane i uprzedmiotowiane, co najwyraźniej widać w sposobie, w jaki reżyser unieruchomił i zakrył ich ciała, wykorzystując w tym celu „ekstrawaganckie, olbrzymie, wspaniałe suknie, które najwyraźniej przywiązano do krzeseł”[26]. Aktorki nie są w stanie przemieszczać się nawet po to, by skorzystać z toalety; jedyną możliwość ruchu daje „wyjście” z kostiumu i pozostawienie go na scenie. Groteskowe stroje przypominają zatem wąskie, sztuczne role społeczne, w jakie postacie są wtłaczane jako osoby niepełnosprawne. Przyglądając się sprawnym aktorom i aktorkom, pełna goryczy Coral komentuje sytuację swoją i koleżanek:

> Gdybyśmy były nimi, nasza obecność mogłaby mieć sens i musieliby nas traktować serio – przyznać nam pewien status, a nie tylko rzucać ochłapy, trzymać w cieniu [...] szkoda, że ten wasz wspaniały kostiumograf nie zintegrował nas po prostu z dekoracjami; wtedy mogliby zwyczajnie pozbyć się naszych ciał i całego naszego wkładu[27].

Pod względem funkcjonalnym kostiumy w dosłowny sposób

uniesprawniają aktorki. Od strony estetycznej ich celem jest natomiast przysłonienie cielesnej inności bohaterek, dzięki czemu kobiety mogą służyć jako scenograficzne ozdoby i mgliste metafory, których znaczenie pozostaje niezrozumiałe dla nich samych[28].

W spektaklu znajdujemy też istotne odwołanie do stworzonego przez O'Reilly terminu, który w krajach anglojęzycznych wszedł już na stałe do dyskursu współczesnych studiów o niepełnosprawności oraz aktywizmu osób niepełnosprawnych. Chodzi tutaj o „ukaleczanie" (ang. *cripping up*), czyli strategię obsadzania ról postaci niepełnosprawnych sprawnymi aktorami i aktorkami. Jak z rozgoryczeniem stwierdza jedna z bohaterek, Alpha: „Ukaleczanie [to] dwudziestopierwszowieczny odpowiednik uczerniania"[29]. W ten sposób O'Reilly porównuje ukaleczanie do strategii *blacking up*, stosowanej w XIX wieku, kiedy dużą popularnością, przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, cieszyły się tak zwane *minstrel shows*. W przedstawieniach tych biali aktorzy malowali twarze na czarno, aby wcielić się w postacie Afroamerykanów, które najczęściej były uosobieniem najgorszych rasistowskich stereotypów. Jak zaznacza O'Reilly:

> Uważam, że kwestia odgrywania przez aktorów nieposiadających niepełnosprawności ról osób z uszkodzeniami fizycznymi i sensorycznymi jest mocno problematyczna – podobnie jak w przypadku malowania twarzy białym aktorom, aby mogli odegrać rolę Otella. Tu nie chodzi o moją polityczną poprawność, ale o odrzucenie tego, co taki przekaz implikuje – że nie ma wystarczająco dobrych czarnoskórych lub niepełnosprawnych aktorów, którzy mogliby odegrać tego rodzaju role, i że sprawni biali aktorzy zawsze będą robić to lepiej[30].

Podobieństwa pomiędzy obiema strategiami trafnie podsumowuje Frances Ryan w artykule *We wouldn't accept actors blacking up, so why applaud 'cripping up'?* Zauważa,

że w obu przypadkach mamy do czynienia z aktorami, którzy zmieniają swój wygląd, głos, mimikę i ekspresję cielesną po to, by wyglądać jak osoba należąca do grupy mniejszościowej, odbierając w ten sposób pracę osobom rzeczywiście mającym określone cechy cielesne i w ten sposób wzmacniają wykluczenie tych osób. Co więcej, zarówno w przypadku ukaleczania, jak i uczerniania mamy do czynienia z odmianą sztuki, która powstała jako forma rozrywki dla czy to sprawnej, czy też białej większości[31].

Ukaleczanie jest szczególnie widoczne we współczesnym przemyśle filmowym, gdzie problem tkwi, jak się zdaje, nie tyle w braku postaci niepełnosprawnych, ile w sposobie ich obsadzania. Wystarczy przyjrzeć się pobieżnie nie tak dawnej historii kina głównego nurtu, aby stworzyć długą listę obsypywanych nagrodami filmów, w których role niepełnosprawnych odgrywali sprawni aktorzy: Dustin Hoffman w roli Raymonda w filmie Barry'ego Levinsona *Rain Man* (1989); Daniel Day-Lewis występujący w *Mojej lewej stopie* Jima Sheridana (1989) jako Christy Brown, irlandzki malarz i pisarz, który urodził się z porażeniem mózgowym; Leonardo DiCaprio w roli niepełnosprawnego intelektualnie brata głównego bohatera filmu *Co gryzie Gilberta Grape'a* (1993) w reżyserii Lasse Hallströma; Tom Hanks wcielający się w tytułowego Forresta Gumpa w filmie Roberta Zemeckisa z 1994 roku; Björk w roli niewidomej bohaterki filmu Larsa von Triera *Tańcząc w ciemnościach* (2000) czy też Dawid Ogrodnik grający rolę Mateusza Rosińskiego w filmie Macieja Pieprzycy *Chce się żyć* (2013), opartym na losach mężczyzny z porażeniem mózgowym, Przemysława Chrzanowskiego. Sam Ogrodnik przyznaje, że jego przygotowania do roli polegały nie tyle na wiernym odtworzeniu ekspresji cielesnej Chrzanowskiego, ile na opracowaniu maniery aktorskiej, która będzie przyjazna dla sprawnego odbiorcy.

W wywiadzie z 2013 roku aktor stwierdzał:

> Nie chciałem kopiować jego odruchów. Z reżyserem i operatorem zobaczyliśmy, które gesty kamera lubi. Nie chcieliśmy, żeby to było za bardzo odrzucające. Przemek jest osobą bardzo spastyczną. Liczba skurczów, niekontrolowanych impulsów jest u niego tak duża, że nie sposób było tego podrabiać[32].

Z jednej strony sprawny aktor przyznaje się do własnych ograniczeń fizycznych, uniemożliwiających mu odtworzenie motoryki osoby, która była pierwowzorem jego postaci. Z drugiej strony otwarcie stwierdza, że spastyczne ciało mężczyzny na tyle odbiega od tak zwanej normy, iż może jawić się odbiorcy jako „odrzucające". Może budzić wstręt, który uniemożliwi empatię z postacią. Podobną manierę Ogrodnik wykorzystał w roli innej postaci z porażeniem mózgowym – Łukasza, jednego z bohaterów spektaklu *Nietoperz* w TR Warszawa (2012). W tym przypadku źródłem dodatkowej ironii związanej z zastosowaniem strategii ukaleczania jest tematyka eutanazji, którą porusza spektakl. W związku z brakiem osób o dużym stopniu niepełnosprawności wśród twórców spektaklu, w tym również wśród obsady aktorskiej, trudno uniknąć wrażenia, że *Nietoperz* próbuje forsować ableistyczną perspektywę, zgodnie z którą życie ze znaczącą niepełnosprawnością nie może być satysfakcjonujące i jest źródłem ciągłego cierpienia.

Dzięki strategii przyjętej przez aktora, który umyślnie nie starał się oddać autentycznej ekspresji cielesnej osoby z głębokim porażeniem mózgowym, rola Mateusza Rosińskiego spotkała się z dużym uznaniem krytyków i posłużyła jako trampolina do dalszej kariery aktorskiej Ogrodnika. Przykład ten nie jest jednostkowy i stanowi przejaw szerszej tendencji. Jak zauważa na łamach „The Guardian" Frances Ryan:

> W serialu *Extras* padają znane słowa Kate Winslet: „Jeżeli zrobisz film o Holokauście, masz gwarantowanego Oscara".

> To samo można powiedzieć o aktorze występującym w filmie o niepełnosprawności. No, chyba że jesteś niepełnosprawnym aktorem. Wtedy masz wielkie szczęście, jeżeli w ogóle dostaniesz w nim rolę[33].

O skali omawianego zjawiska najdobitniej świadczą statystyki. Jak podaje David J. Connor:

> Przyglądając się zdobywcom Oscara w kategorii najlepszego aktora i aktorki w okresie ponad trzydziestu lat (1985–2014), można zauważyć, że 40 procent (12 z 30) aktorów i aktorek grało główne role postaci z niepełnosprawnościami, podczas gdy szacuje się, że niepełnosprawność dotyka 18 procent populacji[34].

Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że współczesna publiczność lubi przyglądać się filmowym przedstawieniom życia niepełnosprawnych osób, których role odgrywają sprawni aktorzy i aktorki.

Ukaleczanie, które stało się popularną strategią wykorzystywaną w mimetycznych przedstawieniach dominujących na scenach teatralnych i ekranach kin, choć często cieszy oko sprawnego odbiorcy, nierzadko spotyka się z krytycznymi komentarzami ze strony osób niepełnosprawnych. Jak twierdzi aktywistka, poetka i performerka Cheryl Marie Wade, aktorzy niemający niepełnosprawności zazwyczaj uważają, że uszkodzenie stanowi kwintesencję odgrywanej postaci:

> Całe swoje skupienie i emocje poświęcają zatem temu, aby mieć odpowiednio nachyloną głowę, luźny nadgarstek, i tak dalej. Pokazują manierę, a nie człowieka. W pewnym sensie przypomina to sytuację, kiedy biały aktor poczernia swoją twarz. To jest po prostu obraźliwe[35].

W podobny sposób na temat ukaleczania wypowiada się brytyjska aktorka i performerka Jess Thom, twórczyni projektu

Touretteshero, który rzuca nowe światło na zespół Tourette'a, postrzegany jako źródło humoru i kreatywności. Wypowiadając się na temat przyznania Oskara Eddie'emu Redmayne'owi za rolę Stephena Hawkinga w filmie Jamesa Marsha *Teoria wszystkiego* (2014), artystka odnosi się do często podnoszonego argumentu, że skoro film pokazuje życie głównego bohatera również w czasach, gdy nie uniesprawniała go postępująca choroba, uzasadnione wydaje się obsadzenie w jego roli sprawnego aktora. Zwykło się bowiem uważać, że znalezienie niepełnosprawnego aktora, który byłby w stanie odegrać rolę Hawkinga na wczesnych etapach życia w przekonujący sposób, byłoby niemożliwe. Thom wskazuje słabe strony takiego przekonania:

> Problem związany z tego rodzaju argumentacją wynika z przekonania, że niepełnosprawność związanajest jedynie z uszkodzeniem [...]. Ja widzę to w inny sposób. Moja tożsamość osoby niepełnosprawnej nie opiera się wyłącznie na tym, że mam tiki [...][36]. Uważam, że aktor mający własne doświadczenie niepełnosprawności jest w stanie wnieść więcej do roli niż tylko zwykłe naśladownictwo symptomów fizycznych, co w konsekwencji może wzbogacić grę aktorską. [...] Oczywiście talent aktorski i umiejętności potrzebne do określonej roli są ważne. Mamy jednak wielu niepełnosprawnych aktorów, którzy nie mają możliwości się sprawdzić[37].

Swój wywód Thom podsumowuje konkluzją, że w przypadku zastosowania strategii ukaleczania warto zastanowić się nad tym, czy rzeczywiście mamy do czynienia z wyjątkową grą aktorską, czy może jedynie z zestawem klisz i stereotypów, których oczekują widzowie.

Warto zadać sobie również pytanie: co zachwyca sprawnych odbiorców w ukaleczonych kreacjach aktorskich i co jest przyczyną ich popularności? Strategia ta wykorzystuje przede wszystkim popularne klisze, przez co często utwierdza sprawnego

widza w stereotypowych przekonaniach na temat niepełnosprawności. Dostarcza mu tego, czego ten oczekuje. Daje wygodne poczucie bezpieczeństwa. Klisze i utarte konwencje pozwalają bowiem zdystansować się od tego, co często jawi się nie tyle jako integralny element ludzkiego życia, ile jako tragedia i źródło nieustannego cierpienia, którego za wszelką cenę staramy się uniknąć. Niepełnosprawność jest zazwyczaj postrzegana jako czynnik budujący niepokój związany z kruchością ludzkiego życia i ciała, jak również z kruchością naszego statusu w świecie społecznym.

W gruncie rzeczy o podobnym problemie dotyczącym przedstawień kwestii związanych z kruchością ludzkiego życia traktuje fragment dramatu Toma Stopparda *Rosenkrantz i Guildenstern nie żyją* (1966), w którym jedna z postaci opowiada historię wędrownej trupy aktorskiej. Kiedy jeden z aktorów został skazany na śmierć za kradzież owcy, jego towarzysze otrzymali od władz zgodę, by wkomponować prawdziwą egzekucję w wystawianą sztukę. Ich występ zakończył się jednak fiaskiem, ponieważ w obliczu nieuchronnej śmierci aktor

> nie był przekonywający! Nie sposób było wyzbyć się niewiary – i kiedy publiczność zaczęła drwić i obrzucać go pomidorami, cała ta historia skończyła się katastrofą! Nic innego nie robił tylko krzyczał cały czas, po prostu na przekór konwencji – stał w miejscu i krzyczał. [...] Publiczność wie, czego chce, i tylko w to gotowa jest uwierzyć[38].

Podobnie w przypadku niepełnosprawności, sprawni widzowie najczęściej nie oczekują idealnego, mimetycznego przedstawienia, ale konwencji, do której zdążyli się już przyzwyczaić i która sprawi, że poczują ulgę, ponieważ sami wpisują się w tak zwaną normę w znacznie większym stopniu niż oglądane postacie. Co więcej, w przypadku ukaleczania widzowie są najczęściej świadomi tego, że oglądają aktora, który jedynie udaje osobę niepełnosprawną[39]. Jak zaznacza Lennard J. Davis:

„Obawy związane z fragmentacją i destrukcją ego kompensuje przeświadczenie, że to tylko film”[40].

O strachu, jaki w osobach sprawnych budzi widok niepełnosprawnej jednostki, pisze również Julia Kristeva. Choć perspektywa przedstawicieli współczesnych studiów o niepełnosprawności pod wieloma względami różni się od podejścia francuskiej filozofki, co pokazał choćby niedawny komentarz Rosemarie Garland-Thomson do wykładu Kristevej wygłoszonego na Uniwersytecie w Oslo[41], wielu badaczy związanych z tą dziedziną zgadza się z jej spojrzeniem na niepełnosprawność jako coś, co stawia osobę sprawną

> wobec granic istnienia, strachu przed definitywnym brakiem, wobec groźby śmierci fizycznej lub psychicznej. W ten sposób niepełnosprawność budzi lęk natury katastroficznej, który pociąga za sobą reakcje odrzucenia, obojętności, arogancji – jeżeli nie natychmiastową chęć likwidacji przez eutanazję[42].

Bez względu na to, czy mamy tutaj do czynienia z wrodzonym lękiem, jak zdaje się sugerować Kristeva, czy też z uwarunkowanym społecznie i kulturowo strachem, reakcje, jakie wzbudza niepełnosprawność, prowadzą do tego, że w sztukach wizualnych i performatywnych została ona w dużej mierze wyparta przez swoje symulakrum, pewną fantazję sprawnego centrum na temat niepełnosprawności, porównywaną przez Davis do Saidowskiej koncepcji orientalizmu[43].

Powróćmy jeszcze do koncepcji Hamleta na wózku, który w świetle przedstawionych tu rozważań urasta do rangi postaci ikonicznej, szczególnie istotnej w kontekście walki o dostęp osób defaworyzowanych do profesji aktorskiej. W słynną Szekspirowską postać zdarzyło się już wcielić osobom poruszającym się na wózku, nadal jednak czekamy na to, aby niepełnosprawny Hamlet został dostrzeżony i zaistniał w świadomości widzów i praktyków teatru oraz stał się elementem codziennego krajobrazu przestrzeni kulturowej,

w której się poruszamy. Zmiany w postrzeganiu przedstawicieli grup nieuprzywilejowanych zazwyczaj zachodzą powoli. W Wielkiej Brytanii od czasu, kiedy pierwszy czarnoskóry aktor wystąpił na scenie w roli Otella w 1821 roku, do ostatniego występu w tej roli znanego białego aktora z uczernioną twarzą minęło aż sto sześćdziesiąt lat[44]. Być może zatem przyjdzie nam jeszcze trochę poczekać, aż osoby o nietypowych ciałach i ekspresji uzyskają pełny dostęp do profesji aktorskiej, a ich uszkodzenia zostaną odstygmatyzowane i pozbawione brzemienia ableistycznych znaczeń metaforycznych – poczekamy więc również na polskiego Hamleta na wózku.

Przyglądając się dynamicznemu rozkwitowi kultury osób niepełnosprawnych w Polsce, któremu towarzyszy stopniowy rozwój aktywizmu i badań akademickich w zakresie niepełnosprawności, możemy jednak mieć nadzieję, że nasz rodzimy teatr powoli będzie stawał się miejscem coraz bardziej otwartym na ludzką różnorodność. Znaczącą siłą napędową tych zmian są polskie teatry osób z niepełnosprawnością intelektualną, które starają się wyjść poza ograniczającą kategorię teatroterapii, traktując teatr jako miejsce twórczości artystycznej i formę aktywności zawodowej. Znany przykład to warszawski Teatr 21. Szczególnie wymowna jest akcja *Hamlet V* przeprowadzona przez niepełnosprawne aktorki Teatru 21 w toku całodobowego wydarzenia *Długi obieg*, które zorganizowano w Starym Teatrze w Krakowie w 2016 roku. Polegała ona na rekonstrukcji słynnego *Hamleta IV* Andrzeja Wajdy z Teresą Budzisz-Krzyżanowską w roli głównej, którego odczytano jako sztukę poruszającą „kwestię nieobecności określonych grup w głównym nurcie życia społecznego"[45]. W elżbietańskiej Anglii dostępu do profesji aktorskiej nie miały kobiety; dziś podobny los spotyka aktorów i aktorki z niepełnosprawnościami. Tak samo jak w spektaklu Wajdy, rzecz dzieje się w teatralnej garderobie, którą okupują aktorki z zespołem Downa. Jest to miejsce, w którym kobiety jedzą,

przebierają się, szykują do roli i odczytują fragmenty sztuki Szekspira, pod wieloma względami podobne do przestrzeni ukazanej we wspomnianej już sztuce Kaite O'Reilly. Członkinie Teatru 21 reprezentują grupę wykluczonych profesjonalistek i profesjonalistów, którzy czekają na okazję, by wcielić się w postać Hamleta. Choć na razie ich miejscem jest garderoba, kiedyś będzie nim scena.

Podobny ferment artystyczny można zaobserwować między innymi w Trójmieście. Gdy kończyłam pracę nad tym artykułem, w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim odbyła się premiera spektaklu *Hamlet – Uczta*, zrealizowanego w projekcie „Być albo nie być" i dofinansowanego ze środków Narodowego Centrum Kultury. Polegało to na inscenizacji wybranych scen z *Hamleta*, a w wydarzeniu wzięli udział niepełnosprawni intelektualnie aktorzy i aktorki gdyńskiego teatru Biuro Rzeczy Osobistych, Teatru Ubogiego Relacji z Sopotu, gdańskiego zespołu muzycznego Remont Pomp oraz profesjonalni praktycy. To nie pierwszy raz, kiedy Gdański Teatr Szekspirowski otwiera się na współpracę z osobami z niepełnosprawnością intelektualną. Kilka lat wcześniej w Biurze Obsługi Widzów zatrudniono kilka dorosłych osób z zespołem Downa, dając przykład dobrych praktyk innym instytucjom kultury[46]. Osoby te wcześniej uczestniczyły w projekcie „Po drodze nam z Szekspirem", którego celem było przygotowanie do pracy w teatrze. W ostatnich latach do drzwi różnych szkół i instytucji kultury w podobny sposób pukał Teatr 21 wraz z Justyną Sobczyk, która w 2017 roku w Starym Teatrze wystawiła *Szewców* Witkacego z udziałem zmagającego się z afazją Krzysztofa Globisza oraz aktorów z niepełnosprawnością intelektualną: Anny Komorek, Ireneusza Buchich de Divan i Pawła Kudasiewicza. Tego rodzaju inicjatywy pokazują, że polskie teatry powoli zaczynają otwierać się na aktorów z niepełnosprawnościami oraz oswajać widzów z osobami mającymi alternatywną motorykę i ekspresję,

przyczyniając się tym samym do tworzenia nowej estetyki teatru i nowych odczytań niepełnosprawności.

1 Anna Dymna, *Życie jest piękne, ale nie jest łatwe*, „Gazeta Wyborcza: Zielona Góra" z 2 sierpnia 2007, http://zielonagora.wyborcza.pl/zielonagora/1,35182,4360021.html, dostęp 14 października 2019; Tomasz Przybyszewski, *Misja na wizji*, „Integracja" 2008, nr 1, www.niepelnosprawni.pl/ledge/x/11716?print_doc_id=21902, dostęp 14 października 2019.

2 Jak dowiadujemy się z artykułu Przybyszewskiego: „«Pani Anna Dymna nie uważa za rzecz słuszną wypowiadania publicznie własnych opinii na temat udziału osób niepełnosprawnych w szeroko pojmowanym show-biznesie. Jest to bowiem temat złożony i wielowarstwowy, wymagający nie wygłaszania sądów, lecz społecznej i środowiskowej dyskusji» – taką odpowiedź otrzymaliśmy na piśmie od asystenta Anny Dymnej, gdy chcieliśmy porozmawiać o osobach niepełnosprawnych na ekranie". Tomasz Przybyszewski, *Misja na wizji*...

3 Fragment wiersza transkrypcyjnego *I'll Stick with the Freak Show Stuff* Allana Sutherlanda (tłum. K.O.). Podobnie jak inni poeci tego gatunku, Sutherland nadał formę poetycką prawdziwym wypowiedziom drugiej osoby, w tym wypadku Mata Frasera. Cały tom wierszy powstałych z wypowiedzi Frasera, zatytułowany *Thalidomide Acts*, jest dostępny na stronie: http://d4d.org.uk/wp-content/uploads/2017/05/Thalidomide-Acts-1.pdf, dostęp 14 października 2019.

4 Terminy „uszkodzenie" i „dysfunkcja" stosuję wymiennie jako polskie odpowiedniki angielskiego słowa *„impairment"*, oznaczającego odstępstwo od medycznej „normy".

5 O medycznym modelu niepełnosprawności w zestawieniu z modelem społecznym pisze Magdalena Zdrodowska w artykule *Między aktywizmem a akademią. Studia nad niepełnosprawnością*, „Teksty Drugie" 2015, nr 5, s. 385–391. Kwestię krytyki charakterystycznego dla modelu charytatywnego dyskursu litości w polskiej literaturze przedmiotu podnosi Dorota Podgórska-Jachnik w rozdziale *Deprecjacja osób z niepełnosprawnością w dyskursie publicznym za pośrednictwem mediów* we fragmencie o wymownym tytule *Gdy dobrze znaczy źle, czyli deprecjacyjny aspekt pomocy charytatywnej w mediach,* w tomie: *Człowiek z niepełnosprawnością w rezerwacie przestrzeni publicznej*, red. Z. Gajdzica, Oficyna Wydawnicza IMPULS, Kraków 2013, epub.

6 W artykule używam zarówno terminu „osoby z niepełnosprawnością/niepełnosprawnościami", jak i „osoby niepełnosprawne".

Tocząca się jakiś czas temu w krajach zachodnich dyskusja nad tym, która forma jest bardziej poprawna i mniej dyskryminująca, nie doprowadziła do jednoznacznych wniosków. Warto jednak zwrócić uwagę na subtelne różnice pomiędzy tymi określeniami. Pierwszy z nich, będący przykładem tzw. *people-first approach*, traktuje niepełnosprawność/uszkodzenie jako jedną z wielu cech jednostki. Określenie osoba niepełnosprawna podkreśla natomiast, że niepełnosprawność jest ważną cechą definiującą tożsamość jednostki (por. Rosemarie Garland-Thomson, *Becoming Disabled*, „The New York Times" z 19 sierpnia 2016, www.nytimes.com/2016/08/21/opinion/sunday/becoming-disabled.html, dostęp 14 października 2019) i jest przykładem tzw. *identity-first approach*, które wskazuje na wspólne doświadczenie bycia uniesprawnianym/uniesprawnianą przez społeczeństwo, a w szczególności obecne w nim uprzedzenia i bariery.

7 Ciekawym studium przypadku pokazującym zachodzące w ostatnich latach zmiany jest analiza przekazów medialnych odnoszących się do protestu osób niepełnosprawnych i ich opiekunów w polskim sejmie w 2018 roku, którą w wykładzie *Polityczność niepełnosprawności* prezentują Justyna Lipko-Konieczna i Ewelina Godlewska-Byliniak (www.youtube.com/watch?v=7loTsT7kDeE, dostęp 14 października 2019).

8 Nie jest to problem wyłącznie polskiego systemu kształcenia – równie widoczny jest choćby w krajach zachodnich. O braku dostępu osób niepełnosprawnych do kształcenia aktorskiego pisze na przykład w niedawnym artykule Amerykanin Jason Dorwart (*Guest Commentary: As a quadriplegic film professor I've been asked if I find The Upside offensive. Well, do I?*, „The Denver Post" z 1 lutego 2019, www.denverpost.com/2019/02/01/guest-commentary-as-a-quadriplegic-film-professor-ive-been-asked-if-i-find-the-upside-offensive-well-do-i/, dostęp 14 października 2019).

9 Petra Kuppers, *Dekonstrukcja obrazów: performatywność niepełnosprawności*, przeł. K. Gucio, w: *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017, s. 17.

10 Irena Jajte-Lewkowicz, *O improwizacji, czyli zamiast zakończenia*, w: *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006, s. 282.

11 W swojej książce Erika Fischer-Lichte pisze o tym zjawisku, odnosząc się między innymi do twórczości grupy Societas Raffaello Sanzio: „Pokazuj[e ona] na scenie monstrualne, zdeformowane, a więc «wyklęte» ciała, które wyglądają jak żywcem wyjęte z którejś z wizji piekła Pietera Bruegla". Ciała aktorów, które nie wpisują się w tak zwaną cielesną normę, sprawiały, że „[w] trakcie przedstawienia fenomenalne ciało aktora stawało się

semiotyczne tylko o tyle, o ile funkcjonowało jako znak starości, choroby, śmierci czy wyzucia z indywidualności, to znaczy, kiedy ukazywało się w sobie tylko właściwej fenomenalności". Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 138–39.

12 Cyt. za: Kate Mattingly, *The Transporter*, „The Village Voice" z 7 stycznia 2003, www.villagevoice.com/2003/01/07/the-transporter/, dostęp 14 października 2019.

13 Petra Kuppers, *Dekonstrukcja obrazów...*, s. 18.

14 Lennard J. Davis, *The Ghettoization of Disability: Paradoxes of Visibility and Invisibility in Cinema*, w: *Culture – Theory – Disability*, red. A. Waldschmidt, H. Berressem, M. Ingwersen, transkrypt, Bielefeld 2017, s. 44.

15 W swojej książce amerykańscy badacze skupiają się przede wszystkim na przedstawieniach literackich. Często odnoszą się jednak również do innego rodzaju przedstawień, na przykład obrazów Pietera Bruegla.

16 David T. Mitchell, Sharon L. Snyder, *Narrative Prosthesis: Disability and Dependencies of Discourse*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2000, s. 47–48.

17 Simon Packham, *The Opposite Bastard*, MacMillan New Writing, Basingstoke 2008,s. 23.

18 Ibidem, s. 22.

19 Ibidem, s. 57.

20 Ableizm, jak precyzyjnie wyjaśnia Magdalena Zdrodowska, to „zestaw dyskryminujących praktyk i postaw (świadomych i nieświadomych), jakie dominująca, sprawna część społeczeństwa przejawia wobec osób, które uznaje za niesprawne, premiując «sprawną» perspektywę". Magdalena Zdrodowska, *Między aktywizmem...*, s. 395.

21 Cyt. za: Mateusz Różański, *Hamlet na wózku? To tylko kwestia czasu*, „Niepełnosprawni.pl" z 8 września 2015, www.niepelnosprawni.pl/ledge/x/275816;jsessionid=75D8E7CA42D154DC249D345659B19AA8 dostęp 14 października 2019.

22 Cyt. za: Tomasz Przybyszewski, *Misja na wizji...*

23 Ibidem.

24 Cyt. za: Mateusz Różański, *Hamlet na wózku?...*

25 Kaite O'Reilly, *'Cripping up is the twenty first century answer to blacking up.' Peeling and The 'd' Monologues*, blog autorki, wpis z 8 listopada 2011, https://kaiteoreilly.wordpress.com/tag/jenny-sealey/, dostęp 14 października 2019.

26 Kaite O'Reilly, *peeling*, w: *Graeae Plays 1: New Plays Redefining Disability*, Aurora Metro Press, London 2002, s. 305.

27 Ibidem, s. 330.

28 Ibidem, s. 309.

29 Ibidem, s. 331.

30 Kaite O'Reilly, *Cripping up...*

31 Frances Ryan, *We wouldn't accept actors blacking up, so why applaud 'cripping up'?*, „The Guardian" z 13 stycznia 2015, www.theguardian.com/commentisfree/2015/jan/13/eddie-redmayne-golden-globe-stephen-hawking-disabled-actors-characters, dostęp 30 grudnia 2019.

32 Cytat z rozmowy z Tadeuszem Sobolewskim, „Gazeta Wyborcza" z 11 października 2013, http://wyborcza.pl/1,75410,14752206,Dawid_Ogrodnik.html, dostęp 14 października 2019.

33 Ibidem.

34 David J. Connor, *Questioning „Normal": Actively Undoing Dis/ability Stereotypes Through Teaching a Critical Analysis of Films*, w: *Teaching Difficult History through Film* , red. J. Stoddard, A.S. Marcus i D. Hicks, Routledge, New York–London 2017, s. 203.

35 Cyt. za: Kirsty Johnston, *Krytyczne ucieleśnienie i problem obsady aktorskiej*, przeł. K. Ojrzyńska, w: *Odzyskiwanie obecności...*, s. 389.

36 U podłoża tego rodzaju przekonania leży zasadnicze dla współczesnych studiów o niepełnosprawności rozróżnienie pomiędzy uszkodzeniem (ang. *impairment*), rozumianym jako fakt biologiczny, i niepełnosprawnością (ang. *disability*), która stanowi konstrukt społeczny determinowany nie tyle przez samo ciało, ile przez określone czynniki historyczne i kulturowe. Więcej na temat niepełnosprawności jako kategorii tożsamościowej w: Julia Miele Rodas, *Identity*, w: *Key Words for Disability Studies*, red. R. Adams, B. Reiss i D. Serlin, New York University Press, New York–London 2015 oraz Rosemarie Garland-Thomson, *Becoming Disabled…*.

37 Jess Thom, *We Need to Talk About Eddie*, „Touretteshero" z 18 lutego 2015, www.touretteshero.com/2015/02/28/we-need-to-talk-about-eddie/, dostęp 14 października 2019.

38 Tom Stoppard, *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*, przeł. G. Gottesman, „Dialog" 1969, nr 1, s. 62.

39 Patrz też: Kirsty Johnston, *Krytyczne ucieleśnienie…*, s. 389–390.

40 Lennard J. Davis, *The Ghettoization of Disability…*, s. 48.

41 Patrz: Anna Magdalena Elsner, *Reinventing the Medical Humanities?*, „The Polyphony: Conversations across the Medical Humanities" z 6 listopada 2018, https://thepolyphony.org/2018/11/06/reinventing-the-medical-humanities/, dostęp 14 października 2019.

42 List Julii Kristevej do Jeana Vaniera z 10 sierpnia 2009, w: *(Bez)Sens słabości. Dialog wiary i niewiary o wykluczeniu*, przeł. K. i P. Wierzchosławscy, W Drodze, Poznań 2012, s. 38–39. Do koncepcji Kristevej odwołuje się również sama Garland Thomson w artykule *The Case for Conserving Disability*, „Journal of Bioethical Inquiry" 2012, nr 9, t. 3, s. 340–341.

43 Lennard J. Davis, *The Ghettoization of Disability…*, s. 46.

44 Stuart Hampton-Reeves, *Othello*, Palgrave Macmillan, New York 2011, s. 5.

45 Marceli Sułecki, *Stary Teatr 21*, „Fundacja Win-Win", wpis z 6 czerwca 2016, http://winwin.org.pl/?p=2043, dostęp 14 października 2019.

46 Niedawno pełnoetatową pracę na podobnym stanowisku w Teatrze Muzycznym w Gdyni rozpoczęła kobieta z zespołem Downa.

Bibliografia

Connor, David J. „Questioning 'Normal': Actively Undoing Dis/ability Stereotypes through Teaching a Critical Analysis of Films". In Teaching Difficult History through Film, edited by Jeremy Stoddard, Alan S. Marcus, and David Hicks, 17–36. New York–London: Routledge, 2017.

Davis, Lennard J. „The Ghettoization of Disability: Paradoxes of Visibility and Invisibility in Cinema". In Culture–Theory–Disability, edited by Anne Waldschmidt, Hanjo Berressem, and Moritz Ingwersen, 39–49. Bielefeld: transcript, 2017.

Dorwart, Jason. „ Guest Commentary: As a quadriplegic film professor I've been asked if I find The Upside offensive. Well, do I?". The Denver Post, February 1, 2019. www.denverpost.com/2019/02/01/guest-commentary-as-a-quadriplegic-film-professor-ive-been-asked-if-i-find-the-upside-offensive-well-do-i/.

„Dymna: Życie jest piękne, ale nie jest łatwe". Gazeta Wyborcza: Zielona Góra, August 2, 2007. http://zielonagora.wyborcza.pl/zielonagora/1,35182,4360021.html.

Elsner, Anna Magdalena. „Reinventing the Medical Humanities?". The Polyphony: Conversations across the Medical Humanities, November 6, 2018. https://thepolyphony.org/2018/11/06/reinventing-the-medical-humanities/.

Fischer-Lichte, Erika. Estetyka performatywności. Translated by Małgorzata Sugiera and Mateusz Borowski. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008.

Garland-Thomson, Rosemarie. „Becoming Disabled". The New York Times, August 19, 2016. www.nytimes.com/2016/08/21/opinion/sunday/becoming-disabled.html.

---. „The Case for Conserving Disability". Journal of Bioethical Inquiry 9, no. 3 (2012): 339–55. https://doi.org/10.1007/s11673-012-9380-0

.

Hampton-Reeves, Stuart. Othello. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Jajte-Lewkowicz, Irena. „O improwizacji, czyli zamiast zakończenia". In Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych, edited by Irena Jajte-Lewkowicz and Agnieszka Piasecka, 279–88. Łódź: Poleski Ośrodek Sztuki, 2006.

Johnston, Kirsty. „Krytyczne ucieleśnienie i problem obsady aktorskiej". Translated by Katarzyna Ojrzyńska. In Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie, edited by Ewelina Godlewska-Byliniak and Justyna Lipko-Konieczna, 381–408. Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2017.

Kristeva, Julia. „Julia Kristeva to Jean Venier, August 10, 2009". In (Bez)Sens słabości. Dialog wiary i niewiary o wykluczeniu. Translated by Katarzyna Wierzchosławska and Piotr Wierzchosławski. Poznań: W Drodze, 2012.

Kuppers, Petra. „Dekonstrukcja obrazów: performatywność niepełnosprawności". Translated by Katarzyna Gucio. In Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie, edited by Ewalina Godlewska-Byliniak and Justyna Lipko-Konieczna, 17–34. Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2017.

Lipko-Konieczna, Justyna, and Ewelina Godlewska-Byliniak, „Polityczność niepełnosprawności". March 6, 2019. Video, 1:07:27. www.youtube.com/watch?v=7loTsT7kDeE.

Mattingly, Kate. „The Transporter". The Village Voice, January 7, 2003. www.villagevoice.com/2003/01/07/the-transporter/.

Mitchell, David T., and Sharon L. Snyder. Narrative Prosthesis: Disability and Dependencies of Discourse. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.

Ogrodnik, Dawid. „Dawid Ogrodnik, rewelacyjny Mateusz z 'Chce się żyć': chciałem oszukać system nerwowy". Interview by Tadeusz Sobolewski,? Gazeta Wyborcza

, October 19, 2013.
http://wyborcza.pl/1,75410,14752206,Dawid_Ogrodnik__rewelacyjny_Mateusz_z__Chce_s
.

O'Reilly, Kaite. „'Cripping up is the twenty first century answer to blacking up.' Peeling and The 'd' Monologues". Last modified November 8, 2011. https://kaiteoreilly.wordpress.com/tag/jenny-sealey/.

---. „peeling". In Graeae Plays 1: New Plays Redefining Disability, 301–49. London: Aurora Metro Press, 2002.

Packham, Simon. The Opposite Bastard. Basingstoke: MacMillan New Writing, 2008.

Podgórska-Jachnik, Dorota. „Deprecjacja osób z niepełnosprawnością w dyskursie publicznym za pośrednictwem mediów". In Człowiek z niepełnosprawnością w rezerwacie przestrzeni publicznejedited by Zenon Gajdzica. Kraków: Oficyna Wydawnicza IMPULS, 2013. Kindle.

Przybyszewski, Tomasz. „Misja na wizji". Integracja 1 (2008): n. pag. www.niepelnosprawni.pl/ledge/x/11716?print_doc_id=21902.

Rodas, Julia Miele. „Identity". In Key Words for Disability Studies, edited by Rachel Adams, Benjamin Reiss, and David Serlin, 103–5. New York–London: New York University Press, 2015.

Różański, Mateusz. „Hamlet na wózku? To tylko kwestia czasu". Last modified September 8, 2015. www.niepelnosprawni.pl/ledge/x/275816;jsessionid=75D8E7CA42D154DC249D345659B1
.

Ryan, Frances. „We wouldn't accept actors blacking up, so why applaud 'cripping up'?". The Guardian, January 13, 2015. www.theguardian.com/commentisfree/2015/jan/13/eddie-redmayne-golden-globe-stephen-hawking-disabled-actors-characters.

Stoppard, Tom. „Rosencrantz i Guildenstern nie żyją". Translated by Gustaw Gottesman. Dialog 1 (January 1969): 31–80.

Sułecki, Marceli. „Stary Teatr 21". Last modified June 6, 2016. http://winwin.org.pl/?p=2043

.

Sutherland, Allan, and Mat Fraser. „I'll Stick with the Freak Show Stuff". In Thalidomide Acts, 61. http://d4d.org.uk/wp-content/uploads/2017/05/Thalidomide-Acts-1.pdf.

Thom, Jess. „We Need to Talk About Eddie". Last modified February 18, 2015. www.touretteshero.com/2015/02/28/we-need-to-talk-about-eddie/.

Zdrodowska, Magdalena. „Między aktywizmem a akademią. Studia nad niepełnosprawnością". Teksty Drugie 5 (2015): 384–403. https://doi.org/10.18318/td.2016.5.25.