

Alicja Müller

Katedra Antropologii Literatury i Badań
Kulturowych Uniwersytetu Jagiellońskiego

Piss on pity!

Choreograficzny *cripping*

Rafała Urbackiego

Transdyscyplinarne *disability studies*¹ wyrastają z tradycji różnych dyskursów mniejszościowych i ksenologicznych, jednocześnie je uzupełniając, a ich przedstawicielki i przedstawiciele sytuują się w heterologicznej przestrzeni zawieszanej między praktyką i teorią z jednej oraz aktywizmem społecznym i działalnością akademicką z drugiej strony. W Polsce intertekstualność studiów o niepełnosprawności wydaje się mieć charakter szczególnie, wynika bowiem przede wszystkim z ich marginalizacji, by nie powiedzieć – nieobecności. Teksty, które powstają na rodzimym gruncie poza kontekstem pedagogicznych i medycznych czasopism specjalistycznych, najczęściej opierają się na analizach wybranych społeczno-kulturowych zjawisk, przeprowadzonych na podstawie teorii zapożyczonych z zachodnich – anglosaskich i amerykańskich – badań, co widać chociażby na przykładzie tomu *Przywracanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, w którym artykuły polskich teoretyczek i teoretyków dialogują z zamieszczonymi w książce tłumaczeniami,

właściwie nie proponując innych niż zastane perspektywy metodologicznych. Nie oznacza to jednak, że mamy tutaj do czynienia z publikacjami pozbawionymi wartości poznawczych czy emancypacyjnych, ponieważ istotny wydaje się już sam ruch w stronę narracji dekonstruktywistycznych, demaskujących społeczny charakter kategorii niepełnosprawności², a tym samym wywrotowych w stosunku do tradycyjnych modeli reprezentowania nienormatywności jako choroby, dysfunkcji i/lub osobistej tragedii.

Związek *disability studies* z aktywizmem, rozumianym jako oddolne dążenie do zmiany zastanego porządku poprzez artystyczne

1 Ze względu na ograniczoną objętość tego artykułu i temat, którym pragnę się zająć, świadomie pomijam historię tej dyscypliny oraz jej feministycznych i queerowych kontekstów, odsyłając do tomu *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie* [Godlewska-Byliniak and Lipko-Konieczna], który stanowi przegląd teorii i koncepcji dla tej dziedziny kanonicznych, a jednocześnie zarysowuje możliwe kierunki rozwoju polskich studiów o niepełnosprawności. Innym dobrym źródłem wiedzy z tego zakresu jest specjalny numer rocznika „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” (2018) w całości poświęcony rodzimym *disability studies* oraz ich zagranicznym – przede wszystkim zachodnim – kontekstom.

2 W tym modelu, zdefiniowanym przez Związek Niepełnosprawnych Fizycznie Przeciwko Segregacji w manifestie z 1976 r. *Podstawowe prawa niepełnosprawności*, niepełnosprawność jest konstruktem socjopolitycznym, co oznacza, że społeczeństwo wtórnie upośledza osoby z niepełnosprawnościami poprzez organizowanie wspólnotowego życia wokół arbitralnie wyznaczonych norm, które przekładają się na system binarnych – wykluczających – opozycji między tym, co „normalne”, a tym, co wykracza poza normatywną ramę. Pomyślana w ten sposób ekskluzywna przestrzeń publiczna ogranicza sprawczość podmiotów wyłączonych ze „zdrowej” wspólnoty z jednej strony poprzez narzucanie im miejsc, w których mogą działać (mówić), z drugiej – poprzez tworzenie zarówno architektonicznych, jak i mentalnych (uprzedzenia i stereotypy) barier [Barnes and Mercer 19]. Tak jak definicja obcości zależy od porządku, w którym ona funkcjonuje [Waldenfels], tak sposób, w jaki postrzegana jest niepełnosprawność, wynika zawsze z konkretnej organizacji życia społecznego. Socjopolityczne ujęcie niepełnosprawności, wpisane już w pierwsze teksty z dziedziny *disability studies*, zastępuje model medykalizacji, w ramach którego jest ona przede wszystkim „problemem” osobistym.

lub/i polityczne działania w przestrzeni publicznej, którego celem staje się przewyciężanie tyranii niewidzialności tego, co inne i wykluczone, z tradycyjnych systemów reprezentacji oraz przywracanie podporządkowanym prawa do sprawczości, przekłada się na zainteresowanie ich reprezentantek i reprezentantów szeroko rozumianą sztuką krytyczną i zaangażowaną, z definicji dekonstruującą opresywne modele normatywnego bycia w świecie i ucieleśniającą przemocowość władzy symbolicznej. Polskie studia o niepełnosprawności formują się zresztą niejako w odpowiedzi na subwersywne praktyki artystyczne. Przedstawicielki i przedstawiciele sztuki krytycznej, poprzez immanentne upływnianie granicy między prywatnym a politycznym oraz obnażenie uprzedmiotawiającego charakteru dominujących narracji o cielesnej i psychicznej odmienności, wykształcili bowiem, mniej lub bardziej radykalne, strategie negocjowania, utożsamione z prawem do obecności i *self*-advokatury, widzialności Innych we wspólnych przestrzeniach kulturowych, gospodarczych i społecznych.

Mamy zatem do czynienia ze zjawiskiem teorii towarzyszącej, w pewnym sensie dokonującej konceptualizacji wypracowanych przez praktyczki i praktyków mechanizmów emancypowania (się) mniejszości i jednocześnie realizujących postulaty humanistyki interwencyjnej, w której centrum pozostają wątki wcześniej w społeczno-politycznych reprezentacjach rzeczywistości marginalizowane i która upomina się o głosy Innych oraz ich oddolne, partykularne narracje. W tym kontekście *disability studies* wydają się dopełnieniem tak zwanej nowej wrażliwości wyrastającej z kontrkulturowych ruchów przełomu lat 60. i 70. XX wieku i stojącej u podstaw ponowoczesnych nauk humanistycznych, które rozwijając swoją działalność na „pogranicznym, «bezpieńskim terytorium»”, organizują się „wedle innych zasad niż dotychczas, bez troski o ekskluzywną wyłączność własnego obszaru badań, raczej z naciskiem na horyzontalne, sieciowe powiązania między nimi i sprzężenia zwrotne” [Nycz 21].

To rozproszenie wynika tyleż z samego postulatu interdyscyplinarności, co z – wywołanego między innymi kryzysem wielkich narracji – odwrotu od uniwersalnych kryteriów i prawd absolutnych oraz rozumu jako źródła „imperatywu kategorycznego”, wpisanych przez Richarda

Rorty’ego w ramy totalizującej „etyki zasad”, którą amerykański filozof przeciwstawia zdemokratyzowanej „etyce wrażliwości”, ufundowanej na postulacie uważności wobec Drugiej/Drugiego i jej/jego cierpienia [51-63].

Ustanowiona na fundamencie wrażliwości nowa humanistyka, jak pisze Ryszard Nycz, „stowarzysza się chętnie ze sztuką jej specyficznie poznawczo-krytyczną aktywnością” oraz – co szczególnie istotne w kontekście studiów o niepełnosprawności – „nie waha się wreszcie przed inwazyjnym wniknięciem w ciało społeczne (jego problemy, schorzenia, potrzeby czy dysfunkcje)” [21]. Warto w tym miejscu podkreślić, że teoretyczki i teoretycy opowiadający się za konstruktywistycznym (społecznym) modelem niepełnosprawności wskazują na jej potencjalną powszechność (niepełnosprawność może być cechą nabytą – w wyniku choroby, wypadku czy starości).

Interwencyjność, interseksjonalność i transdyscyplinarność studiów o niepełnosprawności nie pozwalają na uwięzienie doświadczenia Inności w pułapce nienegocjowalnych teorii, które mogłoby doprowadzić do jego dyskursywnego zawłaszczenia. Dalszą część tego artykułu poświęcę przeprowadzonej w tym duchu, bliskim także ksenologiom, analizie spektaklu *Gatunki chronione* (2014)³ w reżyserii Rafała Urbackiego⁴ – jednego z najważniejszych przedstawicieli polskiej choreografii krytycznej, który – jako „Billy Elliot-paralita”, „zawistny kaleka”⁵ i wierzący homo-

3 Ostatnie pokazy *Gatunków chronionych* różniły się od wersji premierowej, którą recenzowałam w tekście *Kur..., ty nie masz ręki!*, opublikowanym w Internetowym Magazynie „Teatralia” (20.11.2014). W tym artykule omawiam spektakl Urbackiego w jego zmienionej formie, wskazując na wprowadzone przez reżysera przesunięcia.

4 Rafał Urbacki – ur. 1984, zm. 22.05.2019 r. po długiej i trudnej walce z miopatią wrodzoną o przebiegu postępującym, powodującą m.in. zaburzenia czucia w nogach i brzuchu. Jako tancerz, choreograf i reżyser zrealizował kilkadziesiąt projektów tożsamościowych i partycypacyjnych, do udziału w których zapraszał osoby o alternatywnej motoryce.

5 Urbacki mówił tak o sobie w wywiadach, ironicznie odnosząc się zarówno do medialnych narracji tworzonych wokół jego historii jako tancerza, który – dzięki autorskiej metodzie ruchu – mimo braku czucia w nogach na kilka lat porzucił wózek inwalidzki, co było opisywane, wbrew świadectwom performerów, w kategorii cudu, jak i do krytycznych, często homofobicznych reakcji na jego autobiograficzne choreografie, w których demaskował wykluczający charakter Kościoła katolickiego oraz dekonstruował tradycyjne dyskursy o niepełnosprawności [Mrozek; *Sobątańczenie*].

seksualista – tak w życiu, jak na scenie zmagał się z piętnem Innego, jednocześnie dekonstruując medialne i popkulturowe narracje o osobach z niepełnosprawnościami, ukierunkowane na wzbudzenie podziwu (motyw superkaleki) lub współczucia. Wybierając metodologiczne rozproszenie, staram się z jednej strony podążać za odautorskimi komentarzami Urbackiego do jego scenicznej działalności i wiązać bliskie mu problemy z ich możliwymi teoretycznymi konkretyzacjami, z drugiej zaś – odpierać badawczą pokusę ramowania tego, co z definicji wymyka się, opresyjnym skądinąd, normom. Będę się odwoływać przede wszystkim do tych koncepcji, w których centrum stają motywy (de)konstruowania spojrzenia oraz jego podwójności (narzędzie uruchamiające procesy uprzedmiotowienia Innych lub ich emancypacji) raz języka, będącego przestrzenią symbolicznego samostanowienia, ale też manifestowania się normatywnej władzy.

Moje rozważania osadzam w kontekście *crip theory* rozwijanej przede wszystkim przez Roberta McRuera, odrzucającego medyczny paradygmat definiowania niepełnosprawności jako patologii, którą trzeba diagnozować (nadzorować) i leczyć (karać). W kanonicznej dla tej subdyscypliny książce z 2006 roku badacz dowodzi, że *cripping* (kaleczenie) jest, analogicznie do *queeringu*, praktyką destabilizowania narracji głównego nurtu i odzyskiwania ich dla tego, co odmienne – zarówno na poziomie pragnień, jak i tożsamości. Mamy tutaj do czynienia z osadzoną w poetyce przegięcia i użytkową materiał/doświadczenia autobiograficzne techniką subwersywnego demontażu, którą Carrie Sandahl opisuje jako wywrotowe rozbijanie mainstreamowych praktyk i reprezentacji w celu ujawnienia ich wykluczającego charakteru z jednej oraz arbitralności rozgraniczenia między normalnym a wadliwym z drugiej strony [37]. W kontekście prac Urbackiego szczególnie istotnym elementem teorii *crip* jest, do czego jeszcze wrócę, afirmacja różnicy, a tym samym dążenie do przewyciężania tyranii normy jako jedyne pożądanego stanu, którego pozór osoba z niepełnosprawnością może osiągać poprzez minimalizowanie widzialności własnej odmienności.

Ramę *Gatunków chronionych* – multimedialno-performatywnego projektu partycypacyjnego, który Urbacki współtworzył z Anu Czerwińskim, odpowiedzialnym za reżyserię towarzyszącego

scenicznym działaniom filmu, wyznacza metafora rezerwatu przyrody, a więc obszaru poniekąd wyabstrahowanego z codziennego kontinuum czasowo-przestrzennego. Trafiamy zatem do miejsca wyjątkowego, funkcjonującego na peryferiach tego, co zwykle, którego odrębny status okazuje się jednocześnie gwarantem bezpieczeństwa (przyjaznym światem) i synonimem opresji, a co za tym idzie – wykluczenia. To załamanie znaczeń jest dla twórców *Gatunków* autoironicznym punktem wyjścia do krytycznej refleksji na temat sposobów postrzegania osób o alternatywnej motoryce⁶ (projekt współtworzą performerki i performerzy z różnymi, mniej lub bardziej widocznymi, niepełnosprawnościami) i ich zaczepnej dekonstrukcji.

Uczestniczki i uczestnicy performansu (Tatiana Cholewa, Filip Pawlak, Karolina Stroisz, Katarzyna Szarawara) tańczą i mówią z marginesu widzialności. Ich wyjście na teatralny (baletowy) parkiet wydaje się podwójnie subwersywne – z jednej strony czynią niewidzialne widzialnym, z drugiej – prowadzą przewrotną grę z tradycją tańca, który – w klasycznym rozumieniu – także jest, ujarzmiającym ciała, systemem opresji. Łamią zasady przypisanej im (nie)widzialności i wchodzi na terytorium kontrwizualności oraz kontrobrazów, a więc tego wszystkiego, co nieoczywiste i rozbijające struktury naszego widzenia, które w tym kontekście trzeba by utożsamić z władzą i wiedzą.

W pierwszej, dokumentalno-filmowej części projektu na ekranie widzimy trupę performerek i performerów o alternatywnej motoryce, przemierzającą, niekiedy przy pomocy wózków i chodzików, rezerwat w Żabich Dołach. Ruchowe zapisy zadań, które wyznaczał im Urbacki, przeplatają krótkie autobiograficzne opowieści o doświadczeniu wykluczenia. Właściwie wszystkie narracje przepelnia ironia, która z jednej strony zdaje się wymierzona w pozornie neutralne (niestygmatyzujące) sposoby patrzenia na to, co przekracza normę, z drugiej – staje się narzędziem językowej emancypacji.

Performerki i performerzy rezygnują tutaj z politycznej poprawności, którą Urbacki uznawał zresztą za jedną z form – obok dyskursu chrześcijańskiego – kamuflowania symbolicznej przemocy wobec mniejszości, mówiąc o konieczności

6 „Alternatywna motoryka” jest pozytywnym synonimem niepełnosprawności uktym przez Urbackiego.

wychodzenia poza język współczucia i przekraczania norm językowych w celu obnażania „intencji emocji, z którymi stykają się paraliżi na co dzień” [Urbacki]. Postulaty polskiego choreografa rymują się z jednym najbardziej znanych haseł ruchu *disability pride* – „Piss on pity!” (Olać litość!), odnoszącego się, jak referuje Klaudia Muca, do cienkiej granicy między „uznaniem kogoś za osobę potrzebującą pomocy a uznaniem tej osoby za gorszą” [157]. Litość jest tutaj krytykowana jako afekt jednocześnie powodujący i uzasadniający pewne postawy społeczne [157], które charakteryzuje opresywnie zdefiniowane współczucie.

Ironiczność *Gatunków chronionych* oraz właściwy im czarny humor niejako unieruchamiają działanie mechanizmu litości, u Urbackiego często utożsamianej z miłosierdziem, jednocześnie wytrącając publiczność z komfortu obcowania z oswobodzoną, bo popularyzowaną w dyskursie medialnym, ablistyczną narracją o niepełnosprawności. Wprowadzający do performatywnej części spektaklu dokument wydaje się też próbą przekierowania uwagi widzów z samej niepełnosprawności na performerki i performerów oraz ich ruch, co w pewnym sensie stanowi strategię obronną, ponieważ „wzruszenie, które wynika z nieświadomego współczucia – a nie z przeżycia estetycznego – może stać się przejawem dyskryminacji” [14].

W *Gatunkach chronionych* performerki i performerzy (na scenie oraz na ekranie) konfrontują publiczność z obrazami jednocześnie fascynującej i niepokojącej odmienności, która – zgodnie z zasadami *crippingu* – zostaje w tym spektaklu afirmatywnie zmanifestowana. Urbacki i Czerwiński wytworzyli bowiem przestrzeń, w której Inne i Inni funkcjonują na określonych przez siebie warunkach, wyznaczając nowe standardy pokazywania niepełnosprawności i o niej mówienia, które nie zostają wtłoczone w ramy popularnych – odpowiedzialniających osoby z alternatywną motoryką poprzez odebranie im prawa do sprawczości – dyskursów. Emancypacja odmienców polega w tym przypadku przede wszystkim na odrzuceniu statusu ofiar i wyjściu poza poetykę politycznej poprawności, co przekłada się na niekiedy agresywny charakter spojrzeń i wypowiedzi występujących, który jednak nie tyle wskazuje na przemocowość ich intencji, ile służy demaskacji dyskryminacyjnego charakteru, pozornie empatycznych, ablistycznych narracji.

Część performatywną skomponowano z serii minichoreografii, w których tancerki i tancerze prezentują na scenie swoją alternatywną motorykę jako nieskończone źródło ruchowych inspiracji. W wersji premierowej publiczność oglądała cztery solowe występy, w późniejszych odsłonach spektaklu na żywo tańczyła już tylko Tatiana Cholewa, natomiast zarejestrowane wcześniej performanse Karoliny Stroisz, Katarzyny Szarawary i Filipa Pawlaka wyświetlano na ekranie jako zarazem tło i wzór dla występującego przed widzami i widzami Radosława Lisa, należącego do porządku pełnosprawnej rzeczywistości⁷.

Co ważne, performerki i performerzy nie sięgają tutaj po niemożliwe. Urbacki nie skonstruował bowiem choreografii, której celem byłoby zatarcie różnicy czy ośmieszenie niedopasowania sparaliżowanych lub brakujących kończyn do normatywnego wyobrażenia o cielesności tancerki/tancerza. W *Gatunkach chronionych* mamy natomiast do czynienia z próbą ustanowienia nowego kanonu – repertuaru alternatywnych środków wyrazu. Widać to w scenie, w której reprezentujący centrum Lis powtarza gesty i kroki swoich peryferyjnych poprzedniczek i poprzednika, nie próbując przy tym inscenizować specyfiki ich ciała, dzięki czemu powstaje choreografia oparta na zasadzie równościowej, twórczej wymiany, uruchamiająca dialektykę powtórzenia i różnicy. Występ tancerza staje się w ten sposób ucieleśnieniem mechanizmów odwróconej mimikry (Inny jest naśladowany, a nie zmuszany do praktyk imitacyjnych jako warunku uczestnictwa w normatywnej wspólnoty) i praktyczną realizacją wywrotowej strategii *crippingu*, w której materializuje się krytyczny potencjał teorii kaleczenia.

Choreograficzna część *Gatunków chronionych*, szczególnie w ich premierowej wersji, przywołuje skojarzenia z konwencją pokazu talentów. Chociaż w późniejszych odsłonach spektaklu tylko Cholewa tańczy na żywo, rama ironicznego stand-upu zostaje podtrzymana, charyzmatyczna tancerka bowiem z jednej strony wprawia swoje połowicznie sparaliżowane ciało w abstrakcyjny, wyzwolony z imperatywu narracyjności ruch, z drugiej

⁷ Z relacji o pokazach *Gatunków chronionych* innych niż te, które sama oglądałam, wnioskuję, że czasami zamiast Lisa na scenie pojawiała się grupa pełnosprawnych amateerek i amatorów, o czym w swojej recenzji pisał też Stanisław Godlewski [116-117].

natomiast – prowadzi, jak słusznie zauważył Godlewski, „ironiczną grę z formą popisu, pokazu, który mógłby się nazywać «zobaczcie, ile potrafię»” [116], pozostając w stałym kontakcie wzrokowym z widzami i widzami.

W kompozycji i dramaturgii spektaklu pobrzmiewają też echa tradycyjnych *freak shows*, uprzedmiotawiających ciała-widowiska, nad którymi władzę sprawowały ciekawskie spojrzenia gapiów-kolonizatorów. Urbacki dokonuje karnawałowego odwrócenia zasad rządzących dawnymi pokazami osobliwości, wykorzystując właściwy im potencjał komiczny, który służy uczestnikom i uczestnikom performansu do dekonstruowania kulturowego tabu śmiechu, nakładanego na osoby z niepełnosprawnościami, a tym samym do wyzwalającej de-konwencjonalizacji narracji o alternatywnej motoryce. Ważnym przesunięciem w stosunku do tradycji *freak shows* wydaje się tutaj swoista relokacja komizmu, który nie jest już przypisany ciałom odmieńców, ale ich autobiograficznym opowieściom o doświadczeniu niepełnosprawności w normatywnym społeczeństwie.

W tańcu Cholewy uwagę zwraca swoista komplementarność jej podzielonego – na część słabą i silną – ciała. Umieśniona ręce przesuwają odporne, bezwładne nogi, które – wbrew temu, co mogłoby się wydać – nie przeszkadzają w wykonaniu choreografii, ale w niej uczestniczą. Stworzony w ten sposób obraz uwypukla konstruktywistyczny charakter kategorii niepełnosprawności oraz wynikającą z jej podatności na działanie zmieniających się sił historii, kultury i władzy niestabilność. W scenicznym mikrokosmosie *Gatunków chronionych* podważona zostaje bowiem tradycyjna koncepcja niepełnosprawności jako braku. Co jednak istotne, twórczyni i twórcy tego performansu nie negują istnienia alternatywnej motoryki, ale czynią z niej pozytywny atrybut tożsamości. Teatr Urbackiego staje się przestrzenią, w której osoby z niepełnosprawnościami pokazują same siebie jako podmiotki i podmioty zdolne do działania – odważnego performowania, tańczenia i przemawiania we własnym imieniu.

Spojrzenie, które może zarówno unicestwiać, jak i ocalać, atakować i wyzwalać, jest jednym z najważniejszych tematów podejmowanych przez twórczyni i twórców *Gatunków chronionych*. Cholewa, a w premierowej wersji także pozostała trójka tańczących, prowadzi swój wzrok tak, by

stawał się on niewygodny dla widzek i widzów, tym samym niejako performując świadomość bycia ogladaną. W dramaturgię odbioru performansu Urbackiego i Czerwińskiego wydaje się zresztą wpisane doświadczenie wstydu, właściwe przylapanym na podglądaniu voyeurom, co wiąże się z problemem niewidzialności alternatywnej motoryki w sferze publicznej. Nałożony na nienormatywne ciała zakaz gapienia się przy jednoczesnej nieobecności innych modeli ich widzenia prowadzi bowiem do symbolicznego wymazania cielesnej odmienności z przestrzeni widzialnego, co – jak sądzę – wynika z hegemonii ablizmu i dominacji medycznego paradygmatu niepełnosprawności. W konsekwencji, jak pisze Rosemarie Garland-Thomson, „gap wykonuje czynność patrzenia w sposób ukradkowy, natomiast obiekt jego spojrzeń przyjmuje pozycję defensywną” [63].

W *Gatunkach chronionych* mamy do czynienia z propozycją wyjścia z tej zarazem konfliktowej i dramatycznej sytuacji, która zakłada sprawczość oglądanych jako reżyserek i reżyserów kierowanych na nich spojrzeń. Tancerki i tancerze, na własnych warunkach wystawiając swoje ciała-spektakle na pokaz, świadomie uruchamiają w widzach i widzach mechanizmy gapienia się, a na ciekawskie spojrzenia odpowiadają tym samym. Motyw przylapywania gapiów można zatem interpretować jako formę obrony przed symboliczną agresją, wynikającą z pragnienia posiadania (kontroli) tego, co oglądane [Sartre 43], ale także jako strategię projektowania własnej widzialności, która staje się tutaj hiperwidzialnością, i egzekwowania do niej prawa.

Działania nienormatywnymi ciałami i na nich okazują się w *Gatunkach chronionych* rodzajem krytycznej interwencji w porządek symboliczny, przeistaczającej scenę w miejsce oporu, będące synekdochą postulowanej społecznej heterologii, zorganizowanej wokół Rancièrè’owskiej zasady dzielenia postrzegalnego, co najsilniej wybrzmiewa w wielkim finale, w którym do wspólnego tańca performerki i performerzy zapraszają publiczność. Ciała wykonawczyń i wykonawców, manifestujące polityczność tego, co prywatne, nie tyle reprezentują nienormatywny margines, ile go uobecniają, konfrontując widzki i widzów z konkretną, materialną rzeczywistością, którą zamieszkują. Mamy tutaj do czynienia z wytwarzaniem performatywnej przestrzeni transgresywnego „pomiędzy”, sytuującej się między zanegowanym starym porządkiem

a wyobrażeniem o nowym – bardziej inkluzywnym – systemie, w którym to, co wcześniej skolonizowane, prześladowane i pokrzywdzone, mogłoby się w pełni wyemancypować.

Twórczynie i twórcy *Gatunków chronionych* postulują nowy, przekorny w stosunku do dominującego sposób patrzenia, który można by nazwać „widzeniem peryferii”, niepolegającym – w odróżnieniu od „peryferyjnego widzenia” – na dostrzeżeniu tego, co nasz aparat wzrokowy uznaje za śmieci / wizualne pomyłki, ale na zauważaniu tego, co aparat normatywnej władzy pragnie utrzymać jako niewidzialne. Odrzucając hegemonię ablizmu i afirmując różnicę, performują (wytwarzają) możliwość pozytywnej identyfikacji osób

z niepełnosprawnościami i dekonstruuja medyczny paradygmat alternatywnej motoryki jako skazy. Warto też zauważyć, że podatna na przekształcenia formuła spektaklu niejako upodabnia się do otwartych ciał performerek i performerów. Hybrydyczny (połączenie filmu i performansu), fragmentaryczny charakter tego projektu współgra zaś z zaproponowanym w nim modelem widzenia, w krzywym zwierciadle stawia bowiem szeroko rozumianą ideologię jako spójną, domkniętą, a przez to nienegocjowalną, opresywną i wykluczającą wizję świata. W ten sposób performatywny paradokument Urbackiego i Czerwińskiego już na poziomie strukturalno-formalnym wpisuje się w zadania nowej humanistyki.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

Barnes, Colin, and Geof Mercer. *Niepełnosprawność*. Translated by Piotr Morawski, Wydawnictwo Sic!, 2008.

Garland-Thomson, Rosemarie, “Ośmielone spojrzenia. Sposoby wykorzystywania dynamiki relacji opartych na gapieniu się przez niepełnosprawne performerki”. *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, edited by Ewelina Godlewska-Byliniak, and Justyna Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, 2017, pp. 61-76.

Godlewska-Byliniak, Ewelina, et. al., editors, *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, Fundacja Teatr 21, 2017.

Godlewski, Stanisław. “Pole minowe dyskursu”, *Didaskalia*, no. 2, 2017, pp. 113-117.

McRuer, Robert. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. NYU Press, 2006.

Mrozek, Witold. “Paralityk nie chce cudu”, *E-teatr*, 25 listopada 2011, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/127944.html>.

Muca, Klaudia. “Niepełnosprawność jako inność”. *Ksenologie*, edited by Ksenia Olkusz, et al., Ośrodek Badawczy Facta Ficta, 2018, pp. 149-168.

Müller, Alicja. “Kur..., ty nie masz ręki!”, *Internetowy Magazyn „Teatralia”*, 20 listopada 2014, <https://www.teatralia.com.pl/kurwa-ty-nie-masz-reki-gatunki-chronione/>.

---. *Sobotańczenie. Między choreografią a narracją*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.

Nycz, Ryszard, et al., editors, *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, Wydawnictwo IBL PAN, 2015.

Rorty, Richard. “Etyka zasad a etyka wrażliwości”. Translated by Daria Arbiszewska, *Teksty Drugie*, no. 1-2, 2002, pp. 51-63.

Sandahl, Carrie. “Queering the Crip or Crippling the Queer? Intersections of Queer and Crip Identities in Solo Autobiographical Performance”. *A Journal of Lesbian and Gay Studies*, no. 9, 2003, pp. 25-56.

Sartre, Jean-Paul *Byt i nicność. Zarys ontologii fenomenologicznej*. Translated by Jan Kielbasa, et al., Wydawnictwo Zielona Sowa, 2007.

Urbacki, Rafał. Interview by Witold Mrozek, “Niebezpieczne wzruszenia”, *taniecPolski(pl)*, 16 lutego 2012, <http://www.taniecpolska.pl/krytyka/126>.

Waldenfels, Bernhard. *Topografia obcego: Studia z fenomenologii*. Translated by Janusz Sidorek, Oficyna Naukowa, 2002.

ABSTRACT

Alicja Müller
Piss on Pity! Rafał Urbacki's Choreographic Crippling

This article presents Polish disability studies as a minority and xenological discourse inscribed in the tenets and postulates of the new humanities. The author describes this discipline as a type of critique accompanying the actions of the representatives of critical and engaged art while pointing to its interventional

nature. The goal of this text is to specify and characterize the emancipatory strategies of deconstructing the ableist paradigm of disability. Simultaneously, the author conducts a detailed analysis of the performance *Protected Species* by Rafał Urbacki and Anu Czerwiński.

Keywords: disability, crip theory, disability studies, dance, alternative motility, critical choreography