

Choreografie niepełnosprawności a klasyczny etos. Asymilacje i negocjacje

Alicja Müller*

DOI 10.24425/rl.2023.148310

ruch literacki • R. LXIV • 2023 • Z. 5 (380) PL • **dyskurs maładyczny – figury i ontologie**

zeszyt pod red. Joanny Szewczyk (Uniwersytet Jagielloński)

i Wiktorii Kulak (Uniwersytet Jagielloński)

PL ISSN 0035-9602

I. Negocjowanie kanonu

Petra Kuppers o tańcu performerek i performerów z niepełnosprawnościami pisze jako o aktywności poszerzającej zakres „możliwości obrazów, przestrzeni i pozycji własnego ciała”¹. Ruch transformuje nie tylko somatyczny krajobraz tancerki czy tancerza, ale również destabilizuje stereotypy na temat niepełnosprawności jako kondycji niepozostawiającej wyboru. Rozstraja zarówno społeczno-kulturowe uprzedzenia wobec alternatywnej motoryki², jak i działanie mechanizmów reprodukujących ideologiczne fik-

* Alicja Müller – dr, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.
ORCID: 0000-0002-3490-1419

- 1 P. Kuppers, *Dekonstrukcja obrazów: performatywność niepełnosprawności*, tłum. K. Guccio, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Warszawa 2017, s. 17.
- 2 Alternatywna motoryka to afirmatywno-emancypacyjne (ale nie eufemistyczne) określenie ruchu ciała z niepełnosprawnością. Pojęcie to rozpowszechnił Rafał Urbacki (1984–2019), który w rozmowie z Martą Konarzewską i Piotrem Pacewiczem następująco tłumaczył motywację do używania go zamiast słowa „niepełnosprawność”: „W słowie niepełnosprawny masz «nie» w odniesieniu do abstrakcyjnej «sprawności». «Sprawny inaczej – to idiotyzm, bo niby co to znaczy. Jeszcze gorszy jest «inwalida», czyli słaby, chory, a po angielsku nie-

cje na temat osób o odmiennej fizyczności. Ciało z niepełnosprawnością nie jest ani synekdochą tożsamości³, ani oznaką radykalnie skurczonej potencjalności. Niemniej w rzeczywistości uprzywilejowującej perspektywę normalsów wyobraża się je jako więzienie. Zgodnie z ableistyczną retoryką osoby o nienormatywnej motoryce pozostają zakładnikami swoich niestandardowych ciał, wymagających zawsze protez, rehabilitacji i innych normalizujących procedur medycznych. Taniec rozwarstwa tę narrację – ukazuje ciała z niepełnosprawnościami w aktach twórczych przeobrażeń, w procesie materializowania nowych jakości estetycznych, często niedostępnych innym performerkom i performerom, czy generowania alternatywnej wobec klasycznej wirtuozerii.

Oczywiście tancerki i tancerze z niepełnosprawnościami nie zawsze uczestniczą w subwersywnych dekonstrukcjach czy poruszeniach *status quo*, a ich ruch nie jest z definicji antysystemowy i w samej swej istocie rewolucyjny. Może ucieleśniać alternatywę dla narracji patologizującej niepełnosprawność, ale też umacniać ideologię obowiązkowej sprawności⁴. Może uczestniczyć w procesie kalekowania kanonu, osłabiania opozycji między normą i takimi jej atrybutami jak sprawczość czy atrakcyjność a odmiennością jako czymś, co należy poskromić, uleczyć lub ukryć. Może kwestionować „hierarchię między osobami niepełnosprawnymi (prowadzonymi) a sprawnymi (prowadzącymi)”⁵, ale też zakleszczać niezwykle ciała w inspirujących opowieściach o tańczeniu pomimo niepełnosprawności.

Tancerki i tancerze z niepełnosprawnościami, realizując powyższe scenariusze, uruchamiają różne strategie choreografowania. W tym artykule omówię dwie takie możliwości, które bezpośrednio łączą się z praktykami

ważny, jak podrobiony podpis. Albo «kaleka», słowo o pochodzeniu tureckim – ułomny, czegoś pozbawiony. Ale teraz «kaleka» – na zasadzie retro – staje się cool, lansy, tak jak «pedał». Jeździmy na «wózeczkach», jesteście «kalekami». Ale nie każdemu pozwalamy na użycie tego słowa” (*Rafał Urbaci: Za miłosierdzie dziękujemy*, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,11344392,rafal-urbaci-za-milosierdzie-dziekujemy.html> [dostęp: 07.03.2024]).

- 3 Jednym z postulatów ruchów na rzecz równouprawnienia osób z niepełnosprawnościami jest odejście od nazywania ich „niepełnosprawnymi”. Sformułowanie „osoba z niepełnosprawnością” staje się alternatywą, której użycie podkreśla, że niepełnosprawność nie definiuje całościowo tożsamości, tylko jest czymś, czego trwale bądź tymczasowo doświadczamy.
- 4 Twórca tego pojęcia – Robert McRuer – „obowiązkową sprawność” pojmuje analogicznie do „obowiązkowej heteroseksualności” w ujęciu Adrienne Rich. Koncepcja ta odsyła zjawiska systemowej dyskryminacji osób z niepełnosprawnościami, wynikającej z ableistycznego założenia, że tylko normatywnie zdefiniowana sprawność jest stanem pożądanym i społecznie akceptowanym. Zob. R. McRuer, *Compulsory Able-Bodiedness and Queer/Disabled Existence*, [w:] *Disability Studies Reader*, red. L.J. Davis, London–New York 2006, s. 301–308.
- 5 P. Kupperts, dz. cyt., s. 23.

odnajdywania dla siebie miejsca w polu klasycznej czy klasycyzującej estetyki z jednej i szukania alternatywnych języków ruchu z drugiej strony. Pierwszą z nich nazywam „wirtuozerską estetyzacją”, drugą: „wzmacnianiem różnicy”⁶. Te dwie praktyki mogą się wzajemnie przenikać i rozszczelnić – jak w choreografiach zespołu Kinetic Light, w których cripowo-queerowa wrażliwość materializuje się w wirtuozerskich formach, a dostępność staje się kryterium estetycznym⁷. Nierzadko jednak eksponowanie w tańcu tego, co Ann Cooper Albright łączy z klasycznym etosem, czyli gracji, prędkości, zwinności i kontroli⁸, w pewnym sensie łagodzi czy osłabia różnicę, bo nie tyle emancypuje alternatywną motorykę, ile pokrzepia istniejący kanon. Podsumowując, opisywane strategie „wirtuozerskiej estetyzacji” i „wzmacniania różnicy” traktuję jako przykłady skrajnie odmiennych praktyk poszerzania choreograficznego pola, które łączą się z zasadami asymilacji (pierwsza) albo alternatywy (druga). Zdecydowałam się na ten ruch właśnie ze względu na to, że znajdują się one na dwóch biegach sztuki tańca i choreografii tworzonej przez artystki oraz artystów z niepełnosprawnościami.

- 6 Oczywiście pole choreograficznych praktyk osób z niepełnosprawnościami jest znacznie bardziej złożone i różnorodne. Mieszczą się w nim zarówno techniki takie jak kontakt improwizacja, jak i performanse z pogranicza choreografii konceptualnej i sztuki ciała, wykłady performatywne, tańce uliczne i wiele innych, a współtworzą je tancerki i tancerze z niepełnosprawnościami fizycznymi, sensorycznymi czy intelektualnymi. Omawianych w tym artykule strategii nie traktuję jako zamkniętego zbioru, w który można wpisać wszystkie rodzaje choreograficznych działań artystek i artystów z niepełnosprawnościami. Istnieje wiele praktyk, które wymykają się tak zorganizowanym podziałom. Na przykład Raimund Hoghe (1949–2021) realizował spektakle, które oscylowały między minimalistyczną estetyką tańca konceptualnego i poetyką cripu, a jako inspirację przywoływał słowa Piera Paola Passoliniego o „rzucaniu ciała w walkę” (zob. <http://www.raimundhoghe.com/english.php>, [dostęp: 09.03.2024]). Z kolei David Toole (1964–2020) z jednej strony wypracował alternatywną wirtuozerię, z drugiej swoje ciało doprowadził do niebywałej, atletycznej sprawności (nie mając nóg, w ruchu opierał swój ciężar na rękach, które stały się apollińsko wyrzeźbione). Warto też dodać, że nie wszystkie choreografie tworzone przez osoby z niepełnosprawnościami są o niepełnosprawności czy jej doświadczeniu (na przykład *Gra w kontra-s-Ty* Katarzyna Żeglickiej i Antka Kurjaty, 2023).
- 7 Kinetic Light opracowuje też technologie, które zwiększają dostępność ich choreografii. Dobrym przykładem takiej innowacji jest aplikacja do audiodeskrypcji „Audimance” (zob. <https://kineticlight.org/audimance>, [dostęp: 04.06.2023]).
- 8 A. Cooper Albright, *Strategie sprawności: negocjowanie niepełnosprawnego ciała w tańcu*, tłum. K. Dudzińska, [w:] *Odzyskiwanie obecności...*, dz. cyt., s. 53.

W poniższym artykule zastanowię się nad tym, czy inne ciało, które sięga po normatywny repertuar, automatycznie kolonizuje się i wytraca swój subwersywny potencjał, czy jednak dokonuje jakichś istotnych przesunięć w obrębie większościowej estetyki. Z jednej strony wydaje się bowiem, że osoby z alternatywną motoryką, które tańczą na przykład baletowe układy i performują wirtuozerską nadzwyczajność, opuszczają ramy niepełnosprawności konceptualizowanej jako kondycja wykluczająca możliwość twórczego eksperymentu, samookreślenia i wyboru języka artystycznej ekspresji. Z drugiej – trudno zignorować fakt, że tancerka czy tancerz o nietypowej cielesności w świecie tańca klasycznego występuje wyłącznie na prawach gościa, który musi zinternalizować obcy reżim estetyczny i zrealizować performans mimikry. Nie przekształca więc *status quo*, tylko niejako nagina się do jego praw, by wysłać komunikat: „ja też tu pasuję”.

Odmienne strategie choreografowania fizycznej nietypowości odpowiadają różnym definicjom niepełnosprawności – jako ograniczenia, które trzeba przezwyciężyć, i jako różnicy, którą się wzmacnia, afirmuje, eksploruje. Co istotne, obie te narracje nierzadko mają wspólną genezę – doświadczenie niezgody na wykluczenie. W dalszej części tego artykułu przeanalizuję dwie choreografie, w których tancerki z niepełnosprawnością występują w towarzystwie sprawnych mężczyzn o klasycznych proporcjach – spektakl *Anda, Diana* Diany Bastos Niepce⁹ i fragment konferencyjnego wystąpienia Mary Verdi-Fletcher pt. *Dancing in my dreams... daring to be free!*¹⁰. W obu pracach performerki są podnoszone i prowadzone przez partnerów, przy czym w pierwszej język ruchu jest radykalnie odmienny, w drugiej mamy natomiast do czynienia z tańcem quasi-baletowym, w którym inne ciało w sposób estetycznie wyidealizowany wizualizuje tytułowy sen o wolności.

Niepce tworzy choreografię utrzymaną w duchu cripowego oporu wobec ableistycznych reżimów, a jej dramaturgiczną osią czyni ryzyko fizycznego i społecznego zranienia. Łagodnie uśmiechnięta Verdi-Fletcher¹¹ buduje

⁹ Premiera: 20.07.2021.

¹⁰ Są to przykładowe choreografie realizujące strategie wirtuozerskiej estetyzacji i wzmacniania różnicy. Do pierwszej grupy, biorąc pod uwagę obecność w choreografii jakości takich jak gracia, prędkość, zwinność i kontrola, można by zaliczyć między innymi choreografie grupy Dancing Wheels i niektóre spektakle Candoco Dance Company, do drugiej – zważywszy na cripową esetykę – na przykład działania Rafała Urbackiego, Claire Cunningham, Chiary Bersani i Lisy Bufano. Nie chciałabym jednak sugerować, że to jedyna właściwa perspektywa interpretowania tych praktyk ani tworzyć jednoznacznych podziałów. Uważam natomiast, że analiza poszczególnych estetyk pozwala na wyodrębnienie grup artystek i artystów bliższych temu, co Cooper Albright łączy z klasycznym etosem, lub afirmującej różnicę poetyce cripu.

¹¹ Całe wystąpienie można obejrzeć w serwisie YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=CT5g_U6ra20&t=112s, [dostęp: 23.05.2023].

zaś taneczną opowieść o walecznym duchu, której znaczenia dookreśla autobiograficzno-motywacyjny wykład. Chociaż jej występ łatwo dałoby się opisać jako choreograficzne powtórzenie normocentrycznej narracji o niepełnosprawnym cielesno-więzieniu, jednocześnie można chyba zaryzykować hipotezę, że ma on pewien emancypacyjny potencjał. W końcu sześćdziesięcioletnia tancerka, która porusza się przy pomocy wózka, zajmuje przestrzeń tradycyjnie zarezerwowaną dla młodych i sprawnych ciał. Taka eksplikacja strategii Verdi-Fletcher ewokuje jednak kolejne wątpliwości. Czy samo pojawienie się innego ciała w miejscu, w którym się go nie spodziewamy, pozwala mówić o realnym rozszczelnieniu normatywnie zorganizowanych podziałów na widzialne i niewidzialne? Czy odpowiadając twierdząco na to pytanie, nie infantylizujemy sztuki osób z niepełnosprawnościami poprzez wykluczenie możliwości jej krytycznej analizy? I – *last but not least* – czy fakt, że tancerka sama wtłacza swoją historię w ramę inspirowanego widowiska, automatycznie oddala zarzuty o poddanie odmienności normatywnej cenzurze?

II. W tańcu spełniają się marzenia

Albright, omawiając różne strategie choreografowania ciał z niepełnosprawnościami, przywołuje zachodni ideał tancerki – kobiety sprawnej, szczupłej, gibkiej i heteroseksualnej, której ruch reżyseruje pożądające męskie spojrzenie. W tym porządku kobieta z niepełnosprawnością na scenie staje się nie tyle tancerką, ile metaforą. Jej taniec wydarza się pomimo cielesnych ograniczeń i symbolizuje potęgę ducha, który dzięki tytanicznej pracy przezwycięża niepełnosprawność. Co ciekawe, jedną z (anty)bohatek opublikowanego w 1998 roku tekstu Albright jest Verdi-Fletcher. Badaczka opisuje choreografie, w których Mary występuje w roli romantycznej, efemerycznej baleriny, dramatycznie odrzucającej głowę w układach opartych na podnoszeniach i pełnym gracji „przepływaniu” wózka przez parkiet. Zwraca też uwagę na nierówną dystrybucję sprawczości pomiędzy sprawnymi i nietypowymi ciałami oraz uporczywą dbałość o to, by alternatywna motoryka nie zaburzała harmonijnych, eleganckich partytur ruchowych. Ta uwaga dotyczy niemalże całego twórczego portfolio integracyjnego zespołu The Dancing Wheels Company, który Verdi-Fletcher założyła w 1980 roku. Albright równolegle analizuje publikacje opowiadające o misji grupy, które układają się w serię motywacyjnych przypowieści o harcie ducha. Píše, że tego rodzaju retoryka

wyrasta z dyskryminującego niepełnosprawność (ablist) przekonania o przezwyciężaniu fizycznych utomości (teoria „superkaleleki”) w celu stania się „prawdziwą tancerką”; taką, której „duch” nie pozwoli cielesnym ograniczeniom stanąć na jej drodze. Ponieważ to właśnie ciała tancerzy są w trakcie przedstawienia wystawiane, owe przeświad-

czenie o wyższości „ducha nad ciałem” może spowodować przestąpienie czy wręcz całkowite wymazanie niepełnosprawnych ciał. Poza tym, jak przedstawić tego ducha? Przez uśmiechnięte twarze i radosne wysokie podnoszenia?¹²

17 lat później Verdi-Fletcher, występując na konferencji TED, na ironiczne pytanie badaczki odpowiada twierdząco. Jej wykład performatywny realizuje opisaną przez Albright strategię zarówno na poziomie choreograficznym, jak i narracyjnym. Najpierw performerka cytuje, fundacyjne dla jej artystycznej biografii, słowa matki: „Świat powinien zobaczyć ciebie, Mary, a nie twoją niepełnosprawność. Niech twój duch pofrunie”. Następnie w kilkuminutowej choreografii jej ciało, unoszone i kołysane przez partnerów, lata. Na twarzach całej trójki rozmarzone uśmiechy, w ich ruchach – miękkość, gracia, pogodna harmonia. Mężczyźni wprawiają wózek w ruch wirujący. Angażują Verdi-Fletcher w quasi-baletową choreografię, która momentami przypomina układy znane z towarzyskich zabaw czy dyskotekowych improwizacji. Ciało performerki nie narusza zasad organizujących tańce pozostałych, tylko się im podporządkowuje. Nie poszerza kanonu o nowe, nieoczywiste ucieleśnienia, bo też nie ma takiej możliwości. W tej choreografii akcentowane jest bowiem podobieństwo, nie różnica. Niepełnosprawność nie jest wprawdzie ukrywana, ale też niczego w partyturze choreograficznej nie zmienia: pozostaje atrybutem-przeszkodą jednego z ciał.

Po tej części performerka wraca do swojej autobiograficznej opowieści – mówi o zmaganiach z opornym ciałem, o wierze w niemożliwe, wytrwałości, fizyczno-emocjonalnej wytrzymałości, marzeniach. W jej narracji pojawiają się wyrażenia charakterystyczne dla założycielskiego mitu neoliberalizmu, który streszcza się w zdaniu „możesz być, kim chcesz”. „Jeśli nie wiesz, że nie możesz, możesz”, „wszystko jest możliwe” – głosi Verdi-Fletcher. Z jednej strony artystka powtarza, że *The Dancing Wheels* zmienia społeczną percepcję niepełnosprawności, z drugiej – sama utrwała stereotyp alternatywnej motoryki jako radykalnego ograniczenia. Mamy więc do czynienia z pewnym rozszczepieniem. Tancerka, jednoznacznie odrzucając ableistyczną retorykę i tendencję do traktowania innego ciała jako synekdochy tożsamości, zdaje się nie zauważać jego twórczych możliwości jako generatora autonomicznych jakości estetycznych.

To podejście unaocznia się też w spektaklach jej zespołu, w których nietypowa motoryka jest poddawana procesom normalizacji, ale nie równouprawnienia. Normalizacja następuje na drodze ucieleśnienia przez inne ciało większościowego repertuaru ruchowego. Hegemonia normatywnej estetyki, mimo scenicznej obecności tancerek i tancerzy na wózkach, nie zostaje podważona, ponieważ to ona pozostaje punktem bezkrytycznego

12 A. Cooper Albright, dz. cyt., s. 44.

odniesienia. Spektakle *The Dancing Wheels* nie są wywrotowe w takim sensie, w jakim wywrotowa jest praktyka *cripu*, ale, co istotne, nie oznacza to, że nie wprowadzają w przestrzeni tańca współczesnego żadnych znaczących przesunięć. W końcu produkcje zespołu funkcjonują w profesjonalnym obiegu teatralnym i nie da się ich zamknąć w formule arteterapii, odmawiając im tym samym przynależności do pola sztuki. Zmiana, o której tu mowa, dotyczy przede wszystkim struktur reprezentacji i pęknięć w obrębie społecznych wyobrażeń na temat ruchowego habitusu tańczącego ciała. Warto jednak podkreślić, że w tych choreografiach różnica wprawdzie nie znika, ale jest oszajana i jako taka staje się inspirująca.

Verdi-Fletcher o swojej inspiracyjnej misji mówi zresztą wprost, w pewnym sensie realizując schemat tzw. *inspiration porn*. Kategoria ta z definicji odsyła do dyskursywnych praktyk przedstawiania osób z niepełnosprawnościami jako herosów i herosek codzienności, których zwyczajne rytuały czy aktywności urastają do rangi bohaterskich zmagania z piekielnie trudną rzeczywistością. Odbiorcami i odbiorczyniami tych komunikatów docelowo są ludzie sprawni, którzy powinni docenić własny przywilej, a także poczuć ulgę (bo „mogło być gorzej”) i współczucie, wynikające – jak pisze Magdalena Zdrodowska – „z założenia, że życie osoby niepełnosprawnej jest godne pożałowania”¹³. Stella Young, dziennikarka, komiczka i aktywistka, która rozpropagowała pojęcie *inspiration porn* w tekście-manifeście pt. *We’re not here for your inspiration*¹⁴ pisze między innymi o motywacyjnych memach, powstających z połączenia wizerunku dziecka z niepełnosprawnością wykonującego zwyczajną czynność (np. bieganie) z mobilizującymi komunikatami typu: „to twoja wymówka jest ułomna”. Postaci na tych obrazkach pozostają bezimienne, bo, jak wyjaśnia Young, ich podmiotowość nie ma znaczenia – są wyłącznie obiektami inspiracji.

Verdi-Fletcher mówi, rzecz jasna, we własnym imieniu, a swój komunikat adresuje przede wszystkim do osób z niepełnosprawnościami. Sądzę jednak, że jej wystąpienie nosi znamiona inspiracyjnego porno. Artystka nieironicznie przytacza anegdotę o sprawnym chłopaku, który, widząc jej taniec, powiedział: „teraz rozumiem, że i ja mogę wszystko”. Realizuje więc schemat bardzo podobny do tego, który opisuje Young. Ponadto osadzając tę historię w monologu afirmującym niezłomność, tancerka powieła ableistyczną opowieść o niepełnosprawności jako przypadku konkretnego ciała, której można (i trzeba) zaradzić: terapią, leczeniem, rehabilitacją. W takim ujęciu źródła problemu należy szukać w osobie, która nie podejmuje walki o „normalność”, a nie w systemie odpowiadającym za nierówną

¹³ M. Zdrodowska, *Między aktywizmem a akademią. Studia nad niepełnosprawnością*, „Teksty Drugie” 2016 nr 5, s. 396.

¹⁴ S. Young, *We’re not here for your inspiration*, <https://www.abc.net.au/news/2012-07-03/young-inspiration-porn/4107006> [dostęp: 23.05.2023].

dystrybucję prawa do godnego życia i reprodukującym wykluczenia (między innymi poprzez stwarzanie architektonicznych barier w przestrzeniach uchodzących za wspólne). Young argumentuje, że motywacyjne hasła spod znaku zrównania niepełnosprawności ze złym nastawieniem przenoszą odpowiedzialność za systemową opresję, jakiej doświadczają osoby o nietypowej cielesności, na nie same. Jeśli jednostki rzeczywiście mogłyby przejmować całkowitą kontrolę nad swoimi niepełnosprawnościami, uśmiech zmieniałby schody w rampy. Ironiczna pointa aktywistki rzuca niewygodne światło na wystąpienie Verdi-Fletcher. Opowieść tancerki, pozornie wzmacniająca ciała z alternatywną motoryką, w istocie zawstydza te z nich, które nie chcą (albo nie mogą) przyłączyć się do realizacji neoliberalnego snu o potędze zawziętego i samowystarczalnemu JA ani poddać się, nierzadko bolesnym i uporczywym, procedurom normalizacji.

Myśląc o wirtuozerskich czy klasycyzujących dążeniach tancerek i tancerzy z niepełnosprawnościami, jestem daleka od radykalizmu Albright, która widzi w nich wyłącznie powtórzenia ideologii normy, a realny potencjał emancypacyjny dostrzega przede wszystkim w improwizacji kontaktowej jako technice wolnej od jakichkolwiek estetycznych rygorów i skupionej z jednej strony na praktyce uważności, z drugiej – na eksplorowaniu nieoczywistych potencjalności nietypowych ciał¹⁵. W tej argumentacji zauważam niebezpieczeństwo powrotu do myślenia o niepełnosprawności jako tym, co na scenie może zaistnieć jedynie jako reprezentacja samej siebie. Koppers, polemistka Albright, zmierza natomiast w stronę uznania wszystkich performatywnych działań artystek i artystów o niestandardowej fizyczności za wywrotowe. W jej wykładni aktywne, kreatywne ciało z alternatywną motoryką unieważnia dyskursywne wizerunki osób z niepełnosprawnościami jako biernych i tragicznych ofiar swoich nienormatywnych cielesności¹⁶. Moim zdaniem wystąpienia takie jak *Dancing in my dreams...* Verdi-Fletcher pokazują, jak to założenie – w gruncie rzeczy afirmujące polityczny potencjał tańca i jego zdolność aktywowania nowych narracji – w niektórych okolicznościach niepostrzeżenie przeistacza się w punkt wyjścia dla opowieści reprodukującej ableistyczne imaginarium. Na marginesie warto też dodać, że bierność bywa wyborem i strategią oporu.

15 Badaczka pisze: „Zamiast wyróżniania idealnego typu ciała czy stylu poruszania się, kontakt improwizacja stawia na gotowość podjęcia fizycznego i emocjonalnego ryzyka, wytwarzając tym samym pewnego rodzaju dezorientację psychiczną, podczas której pozornie stabilne kategorie sprawności i niepełnosprawności zostają przesunięte” (Cooper Albright, dz. cyt., s. 54–55).

16 Zob. P. Koppers, dz. cyt., s. 26.

III. Choreografie (społecznego) ryzyka

W wykładzie-performansie Verdi-Fletcher zdziwić może rozdźwięk między tym, co artystka mówi, a tym, jak skonstruowana jest jej choreografia do piosenki R. Kelly'ego *I Believe I Can Fly*. Jak już wspomniałam, partytury ruchowe rozwijają się wokół ponawianych aktów podnoszenia tancerki przez dwóch sprawnych mężczyzn. Mogłoby się wydać, że mamy do czynienia z apoteozą sojusznictwa – dzięki wsparciu innych ciało performerki osiąga to, czego nie byłoby w stanie zrobić w pojedynkę. W monologu Verdi-Fletcher najsilniej i najdonioślej wybrzmiewa jednak pochwała indywidualnego ducha. Napięcie między jednostkową autonomią – wartością, która w życiu wielu osób z niepełnosprawnościami pozostaje nierealizowanym postulatem, co wynika zarówno z barier architektonicznych, jak i norm legislacyjnych – a relacyjną, społeczną naturą naszego istnienia oraz związanym z nią etycznym zobowiązaniem do praktykowania wzajemnej troski wydaje się konstituować dramaturgię spektaklu *Anda, Diana*¹⁷.

Niepcę jest portugalską tancerką i akrobatką, która w 2014 roku spadła z trapezu, uszkadzając rdzeń kręgowy. Od tego czasu porusza się przy pomocy wózka, a w autorskich choreografiach eksploruje rewolucyjny potencjał nietypowej cielesności. „Nie będę już przepraszać za normę społeczną, która niszczy wszystko, co od niej odbiega. Nie jestem niepełnowartościowa”¹⁸ – pisze artystka. Już w pierwszych scenach jej performansu jasne staje się, że tym, co ulegnie anihilacji, będzie właśnie norma. Co jednak istotne, chodzi tutaj nie tyle o samo ujawnienie chybotliwości ableistycznych opozycji (normalne–patologiczne, sprawne–niesprawne itd.), ile o debatację przestrzeni szeroko pojętej nienormatywności. Niepcę, nie zgadzając się na poddanie swojego ciała większościowej dyscyplinie czy internalizację obowiązujących reżimów widzialności, wybiera estetykę cripowego przegięcia i doprowadza do subwersywnej eksplozji obsceniczej dziwności. Norma niszczy, a na jej gruzach wznosi się nieposkromiona odmienność.

Niepcę na tonącą w półmroku i apokaliptycznych brzmieniach scenę wnoszą dwaj silni, wysocy mężczyźni: Bartosz Ostrowski i Joãozinho da Costa. Dźwigana na ich ramionach tancerka przypomina boginię ciemności, ale też czarownicę, która zaraz zostanie ukrzyżowana. Skojarzenie z ob-

¹⁷ W opisie tego spektaklu wykorzystuję i rozwijam fragmenty swojej relacji z 21. Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Tańca i Performansu Ciało/Umysł (A. Müller, *Solidarność ciała*, „Teatr” 2022 nr 12, <https://teatr-pismo.pl/19540-solidarnosc-cial/> [dostęp: 04.06.2023]). Pozwalam sobie na to powtórzenie przede wszystkim dlatego, że przywoływana relacja miała charakter opisowo-sprawozdawczy: krótko opisałam przebieg i estetykę przedstawienia, ale nie zgłębiałam jego znaczeń.

¹⁸ Cytat pochodzi z materiałów promocyjnych spektaklu *Anda, Diana*.

razem fizycznej męki nie jest przypadkowe. Performerzy dociskają drobne ciało Niepce do jednej z dwóch czarnych ścian, ustawionych po bokach baletowej podłogi. Do połowy naga tancerka, ubrana jedynie w prześwitujące spodnie, jest podawana z rąk do rąk. Niepokojąco kuli się i wygina na wysokości, jakby miała zaraz zostać ofiarowana, albo przeciwnie – jakby sama była jeźdźczynią apokalipsy. Wydaje się, że potężne ciała Ostrowskiego i da Costy w każdej chwili mogą ją zmiążdżyć, tak jak plastikową łapkę roztrzaskuje się życie upiornej muchy. Jednocześnie performerzy zdają się zahipnotyzowani odmienczą energią tancerki, jej tyleż tanatyczną, co erotyczną siłą.

Już tych kilka początkowych scen pozycjonuje Niepce w przestrzeni alternatywnej wyobraźni, której cripowa architektura wylania się na zgliszczach ableistycznego imaginarij. Ciało tancerki wchłania i przeobraża krzywdzące narracje o niepełnosprawności jako przekleństwie z jednej i zagrożeniu dla „zdrowej” tkanki społecznej z drugiej strony. Niepokojąco dudniąca muzyka w połączeniu z generowanymi przez ruch choreografiki apokaliptycznymi obrazami nadciągającej katastrofy odsyła zaś, jak sądzę, do opowieści o zemście „zgorzkniałych kalek” na nieprzyjaznym im świecie normalsów¹⁹. Niepce tworzy wielowarstwową, eklektyczną hybrydę kalekich wizerunków i pomiędzy nimi, w szczelinach gotowych form, szuka innej ekspresji, nowych cielesnych konfiguracji i niestandardowych sposobów organizowania ruchu i relacji. Początkowo manipulowana jak bezbronna marionetka, wydaje się pozbawiona wyboru, dramatycznie zależna. Ostrowski i da Costa reprezentują sprawczość, ona ucieleśnienia słabość. Artystka pozornie staje się doskonałym wcieleniem podległości i odmienności. W końcu podwójnie przynależy do świata innych: jako kobieta i osoba z niepełnosprawnością. Jej ciało nie jest jednak potulne. Łamie tabu i manifestuje swoją seksualność. Jego odmienność ujawnia szczególny rodzaj sprawczości – tej nieobliczalnej i tajemniczej, bo wypływającej z materii niepoddanej ani patriarchalnej, ani ableistycznej dyscyplinie. Kolejne sceny spektaklu jasno pokazują, że to ono kontroluje trajektorie pożądania.

Performerka prowadzi trójcielesny taniec w taki sposób, by jej ciało przepływało między pozostałymi, prześlizgiwało się wokół szyj, obtaczało torsy, wysuwało się spod jednego albo drugiego krocza, wciskało piersi w twarze partnerów. Niepce uwodzi i zwodzi, pożąda i jest pożądana. Z kruchego, niestabilnego ciała emanuje silnie rozerotyzowana, namiętna, momentami

¹⁹ O roli „zgorzkniałego kaleki” jako odwróceniu wizerunku „«tragicznego, ale dzielnego» obiektu troski” pisze Victoria Ann Lewis we wstępie do *Beyond Victims and Villains. Contemporary Plays by Disabled Playwrights* (New York, 2006, s. xiv-xv). Jej rozpoznania cytuję za Moniką Świerkosz, która omawia je w artykule *Niepełnosprawność poza zmysleniem. Repräsentacja, ucieleśnienie i strategie „odgapienia się”* („Didaskalia” 2021, nr 162, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/niepelnosprawnosc-pozza-zmysleniem#fn6> [dostęp: 23.05.2023]).

wręcz wampiryczna obecność. Artystka nie tylko dekonstruuje społeczno-kulturowy mit niepełnosprawności jako kondycji sytuującej osobę z jej doświadczeniem poza przestrzenią seksualnej przyjemności²⁰, ale też w pewnym sensie przechwytyje konwencję *freak show*. Istotą tych widowisk, organizowanych w celach komercyjno-rozrywkowych, było pokazywanie odmienności ku ucieście gapiów. Niepce, oczywiście nie realizuje formatu tradycyjnego pokazu osobliwości, ale w dramaturgii jej spektaklu, tkanej między innymi z wywrotnych cielesnych konfiguracji, można, jak sądzę, dostrzec grę z jego konwencją. Przyciągające uwagę i ciekawskie spojrzenia ciała tancerki w sytuacji erotycznej, którą samo inicjuje, jest jeszcze bardziej sensacyjne. Fakt, że ma aż dwóch partnerów, lokuje je zaś w polu perwersji i – jeśli przyjąć normatywną perspektywę – zepsucia.

Przejęcie i przekręcenie formatu pokazu osobliwości odbywa się tutaj na drodze multiplikowania bezwstydných emanacji inności, nad którymi kontrolę sprawuje choreografka, oraz ucieleśnienie queerowego pożądanía, stającego się w moim odczuciu jednym z głównych – obok dialektyki autonomii i relacyjności – tematów *Anda, Diana*. Rosemarie Garland-Thomson podkreśla, że dawne *freak shows* budziły nie tylko ciekawość, ale też strach, a „ciężko niepełnosprawne ciała zawsze funkcjonowały jako obrazy, na które ludzie mogli projektować swoje niepokoje, przekonania oraz fantazje”²¹. Myślę, że Niepce, na własnych warunkach upubliczniając własną kruchość oraz tworząc choreografię materializującą – do czego jeszcze wróć – ryzyko zranienia, nadaje trajektorii strachu nieoczywisty kierunek. Tym, co niepokojące w jej spektaklu nie jest bowiem niepełnosprawność, lecz chybotliwość sojuszniczej relacji, współtworzonej przez performerkę i performerów.

Niepełnosprawność nie jest w spektaklu *Anda, Diana* negowana ani przewycięzana, lecz eksplorowana. Choreografka gra z alternatywną motoryką i społecznymi wobec niej oczekiwaniami, a także bada relacyjny potencjał ciała o radykalnie ograniczonej mobilności. Wprowadza w przestrzeń tańca to, co Tobin Siebers nazywa strategią niepomijania piętna²², jednocześnie przełamując narracyjny schemat o „superkalece”. Tancerka eksponuje to, co w niej odmienne, ale nie po to, by zaraz wymazać różnicę i udowodnić, że może być „normalna”. Jej ciało uparcie zakłóca czy kaleczy normy i współtworzy alternatywne archiwum choreograficznych praktyk. Wydaje

20 O społecznych konstrukcjach niepełnosprawności jako aseksualności pisze np. Mitchell S. Tepper w artykule *Sexuality and Disability: the Missing Discourse of Pleasure* („Sexuality and Disability” 2000, nr 4).

21 R. Garland-Thomson, *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*, tłum. N. Pamuła, Warszawa 2020, s. 144.

22 Por. T. Siebers, *Niepełnosprawność jako forma maskarady*, tłum. K. Ojrzyńska, [w:] *Odzyskiwanie obecności...*, dz. cyt., s. 77–105.

mi się, że Niepce nie tyle poszerza czy rozmiękcza istniejące kanony tanecznego ruchu, ile tańczy obok nich. Estetyzację zastępuje perwersją i radykalizuje różnicę. W tym kontekście erotyczny trójkąt staje się nie tylko choreograficznym zapisem przepływów nienormatywnego pożądania, lecz przede wszystkim – taneczną afirmacją niestandardowych sposobów bycia w świecie. W *Anda, Diana* nietypowe ciało nie jest pasywne ani podporządkowane. Wzmacnia je zarówno troska sojuszników, jak i jego własna odmiennie wibrująca energia, która destabilizuje stereotypy niepełnosprawności jako unieruchamiającego witalność braku.

Co istotne, artystka choreografuje nie tylko obsceniczno-queerowe poruszenia normatywnego porządku, ale też ryzyko. Niemal każdy gest wiąże się z możliwością zranienia. Queerowo-cripowy taneczny trójkąt wydaje się lekcją anatomii społecznego ciała – zawsze dialogicznego i współdzielącego z innymi kondycję kruchości. Autonomiczność okazuje się tutaj nie tyle stanem docelowym, ile mrzonką liberalnego pragnienia samowystarczalności. W scenach, w których tancerze i tancerka stoją bokiem do publiczności, widać, jak misterna jest choreografia Niepce, ile w niej szwów, połączeń, szybkich rekonfiguracji, bezbłędnych uchwytów, zdecydowanych ruchów dłoni, które nie mogą pomylić się nawet o centymetr. Widzimy, że tancerkę od upadku dzieli jeden fałszywy, niedoprecyzowany ruch Ostrowskiego albo da Costy.

Spektakl *Anda, Diana*, opowiadając o ryzyku, jednocześnie staje się jednak choreograficzno-afektywnym laboratorium współodpowiedzialności, troski i zaufania. Naprawdę niebezpiecznie robi się, gdy tancerze oddalają się od performerki, jakby sprawdzając, ile wytrzyma, stojąc na drżących, miękkich nogach. Kiedy Niepce słabnie, oni znów stają się jej sojusznikami. Ale w scenie finałowej mężczyźni już nie wracają, a znad samotnej performerki z hukiem spada teatralna rampa, gasną światła i dźwięki. Zerwany sojusz przynosi katastrofę. Choreografka pokazuje egzystencjalną bezbronność ciała, które istnieje w relacji z innymi i przez innych może być też zniszczone.

W spektaklu Niepce afirmacja nieoczywistej potencjalności innego ciała nie jest równoznaczna z iluzją jego absolutnej autonomii ani nie układa się w inspirującą opowieść o psychofizycznej niezłomności. Tancerka potrzebuje pomocy, ale nie ratunku ani paternalistycznych instytucji opiekuńczych. Niepełnosprawność jest kompleksowo ucieleśnionym społecznym usytuowaniem²³ i właśnie w sieciach podmiotowych współzależności pokazuje ją spektakl *Anda, Diana*. Jak pisze Monika Świerkosz „niepełnosprawność pozwala zdekonstruować mit samowystarczalności, tę silną liberalną

23 Por. T. Siebers, *Disability and the Theory of Complex Embodiment: For Identity Politics in a New Register*, [w:] *Disability Studies Reader*, red. L.J. Davis, New York–London 2017, s. 313–333.

fantazję, która wszystkich nas więzi na różnych etapach życia, ale też pozwala uznać zróżnicowane, pojedyncze przejawy sprawczości”²⁴. Wydaje mi się, że Niepce choreografuje tę podwójność, a ukazując autonomię i zależność we wzajemnym spleceniu, odnosi się już nie tylko do doświadczenia nienormatywnego ciała, lecz również do sposobu, w jaki wszyscy współzamieszkujemy świat.

* * *

W ramach podsumowania pragnę wrócić do pytania o to, czy choreografie osób z niepełnosprawnościami, które inkorporują klasyczny etos, mogą istotnie rozszczelniać ideologię obowiązkowej sprawności. Wydaje mi się bowiem, że odpowiedź pozostaje niejednoznaczna. Z jednej strony nie mam wątpliwości, co do tego, że i one przyczyniają się do demokratyzowania choreograficznego pola – w końcu dzięki nim nienormatywne ciała zajmują miejsca w przestrzeniach, które niegdyś mogły oglądać tylko z daleka. Z drugiej – tego rodzaju „zajęcia” są incydentalne oraz efemeryczne i odbywają się zawsze na prawach gospodarza. Z kolei spektakle takie jak *Anda*, *Diana* tworzą alternatywę dla większościowej estetyki, zaprojektowanej z myślą o ciałach klasycznych. Niepce odchyła się od narzuconych wzorców, kaleczy normę i emancypuje energię odmienności²⁵. Odmowa podporządkowania się dyktaturze sprawności idzie tu w parze z aktywacją antyableistycznej wyobraźni. „Wkuśtykajmy do mainstreamu, ukalekujmy go. Niech, zamiast zmuszać do tego ludzi zmarginalizowanych, mainstream sam nagne się do «pod»kultury” – w wierszu-manifeście piszą Jak Soroka²⁶. Verdi-Fletcher kalekowanie normy zdaje się nie interesować. Ale może nie musi – ciężar zmieniania nie powinien zawsze spadać na (z)marginalizowanych²⁷.

²⁴ M. Świerkosz, dz. cyt.

²⁵ Warto jednak zwrócić uwagę na to, że zmiana generowana przez Niepce w przestrzeni tego, co widzialne, wydarza się w środowisku społeczno-insytucjonalnym, które wciąż na wielu poziomach reprodukuje niedostępności (między innymi architektoniczne), pozwala na produkcje nieinkluzywnych spektakli, a twórczość osób z niepełnosprawnościami komentuje w sposób protekcjonalny i powielający ableistyczne kalki (więcej na ten temat zob. *Szerzenie wiedzy i zabieranie głosu. Z Dianą Bastos Niepce rozmawia Izabela Zawadzka*, [w:] *Rozmowy o obecności w teatrze*, red. J. Czarnota, K. Piwońska, Poznań 2023, s. 237–246). Jak mówi Niepce: „Bardzo często narracje o osobach trans, osobach z niepełnosprawnościami, niebinarnych, g/Głuchych są podobne do narracji kolonialnej” (tamże, s. 244).

²⁶ J. Soroka, *Człowiekoodetzwa: weź te słowa ze sobą*, tłum. E. Zaremba, [w:] *Choreografia: strategię*, red. M. Keil, J. Leśnierowska, Poznań–Warszawa–Susch 2021, s. 140.

²⁷ Por. tamże.

Alicja Müller

Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-3490-1419](https://orcid.org/0000-0002-3490-1419)

Choreographies of disability and the classical ethos: Assimilation and negotiations

Summary

The article examines two main choreographies of non-standard motorics. The first of them is dubbed 'virtuoso aesthetization', the other – 'difference enhancement'. Their functioning can be explained by reference to certain ballet moves in which a dancer with disability is paired with a highly-skilled performer, e.g. Diana Niepce in *Anda, Diana* or Mary Verdi-Fletcher's *Dancing in my dreams... daring to be free!* In either show the danseuse is lifted and led by her partner. However, while the body language of *Anda, Diana* accentuates the overcoming of resistance, the latter is a ballet dance in which the other body is made to follow and bend. Whereas Diana Niepce creates a choreography suggestive of crip, where dramatic tension is built on the ever-present risk of pain and injury, Mary Verdi-Fletcher's art seems to be driven by a desire to leave behind the imperfections of the body. This could be interpreted as an echo of a discriminatory attitude towards disability (ableism). The article asks the question whether Verdi-Fletcher's performances have an emancipatory potential, but the main focus is on the comparison in the two artists' choreographic practice. It seems, the article concludes, that either has developed her own model of expanding and loosening up the ballet dance canon.

Key words

Ballet and disability – choreography – non-standard motorics – virtuoso anesthetization – ableism – 'difference enhancement' – crip – Diana Niepce (b. 1985) – Mary Verdi-Fletcher (b. 1955)

Słowa kluczowe

niepełnosprawność, choreografia, Diana Niepce, Mary Verdi-Fletcher, crip

Bibliografia

- Cooper Albright Ann, 2017, *Strategie sprawności: negocjowanie niepełnosprawnego ciała w tańcu*, przeł. K. Dudzińska, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Warszawa: Fundacja Teatr 21.
- Garland-Thomson Rosemarie, 2020, *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*, tłum. N. Pamuła, Warszawa: Zachęta.
- Koppers Petra, 2017, *Dekonstrukcja obrazów: performatywność niepełnosprawności*, przeł. K. Gucio, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Warszawa: Fundacja Teatr 21.
- McRuer Robert, 2006, *Compulsory Able-Bodiedness and Queer/Disabled Existence*, [w:] *Disability Studies Reader*, red. L.J. Davis, London–New York: Routledge.
- Müller Alicja, 2022, *Solidarność ciał*, „Teatr”, nr 12, s. 64–67.
- Niepce Bastos Diana, 2023, *Szerzenie wiedzy i zabieranie głosu. Z Dianą Bastos Niepce rozmawia Izabela Zawadzka*, [w:] *Rozmowy o obecności w teatrze*, red. J. Czarnota, K. Piwońska, Poznań: Centrum Kultury Zamek.
- Siebers Tobin, 2017, *Disability and the Theory of Complex Embodiment: For Identity Politics in a New Register*, [w:] *Disability Studies Reader*, red. L.J. Davis, New York–London: Routledge.
- Siebers Tobin, 2017, *Niepełnosprawność jako forma maskarady*, tłum. K. Ojrzyńska, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Warszawa: Fundacja Teatr 21.
- Soroka Jak, 2021, *Człowiekoodezwa: weź te słowa ze sobą*, tłum. E. Zaremba, [w:] *Choreografia: strategie*, red. M. Keil, J. Leśnierowska, Poznań–Warszawa–Susch: Art Stations Foundation, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Muzeum Susch.
- Świerkosz Monika, 2021, *Niepełnosprawność poza zmysleniem. Reprezentacja, ucieleśnienie i strategie „odgapienia się”*, „Didaskalia”, nr 162, online: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/niepelnosprawnosci-pozza-zmysleniem#fn6> [dostęp: 07.03.2024].
- Tepper Mitchell S., 2000, *Sexuality and Disability: the Missing Discourse of Pleasure*, „Sexuality and Disability”, nr 4, s. 283–290.
- Young Stella, 2012, *We're not here for your inspiration*, online: <https://www.abc.net.au/news/2012-07-03/young-inspiration-porn/4107006> [dostęp: 07.03.2024].
- Urbacki Rafał, 2012, *Rafał Urbacki: Za miłosierdzie dziękujemy*, „Gazeta Wyborcza”, online: <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,11344392,rafal-urbacki-za-milosierdzie-dziekujemy.html> [dostęp: 07.03.2024].
- Zdrodowska Magdalena, 2016, *Między aktywizmem a akademią. Studia nad niepełnosprawnością*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 384–403.