PTJ Polish Theatre Journal

Ewelina Godlewska-Byliniak,
Justyna Lipko-Konieczna

Publiczne - prywatne: teatralna gra z niepełnosprawnością

www.polishtheatrejournal.com

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Ewelina Godlewska-Byliniak,
Justyna Lipko-Konieczna

Publiczne - prywatne: teatralna gra z niepełnosprawnością

Obecność niepełnosprawności w przestrzeni publicznej jest wyzwaniem rzuconym społeczeństwu, które poprzez wiele instytucji, mechanizmów działania i stosowanych pojęć określa warunki widzialności (a raczej niewidzialności) tego, co odmienne. Ciało osoby z niepełnosprawnością ustanawia widoczną różnicę, stanowi zarysowanie na gładkiej, przezroczystej powierzchni rzeczywistości postrzeganej przez pryzmat kategorii określających normę. Ciało pełnosprawne traktowane jest jako oczywiste. Ciało niepełnosprawne podważa tę oczywistość, obnażając konstrukcyjny charakter owej normy opartej na wykluczeniu z pola percepcji tego, co wyraźnie od niej odbiega. W tym sensie ciało niepełnosprawne stanowi performans odmienności, którego siła opiera się na swoistym paradoksie (nie)widzialności, formułowanym w polu napięć pomiędzy tym samym a różnicującym innym.

Carrie Sandahl i Philip Auslander we wstępie do książki *Bodies in Commotion. Disability and Performance* podkreślają, że dla osób z niepełnosprawnościami określenie niepełnosprawności jako rodzaju performansu nie jest jakąś teoretyczną abstrakcją, ale żywym doświadczeniem[1]. W Goffmanowskim teatrze życia codziennego osoba z niepełnosprawnością jest aktorem świadomym tego, że przyciąga spojrzenie widzów – partnerów interakcji i przypadkowych przechodniów. Pojawiając się w przestrzeni publicznej, wystawia się na widok, zmuszona tym samym zmierzyć się z owym spojrzeniem, które rzadko jest neutralne, a bardzo często piętnujące. Piętno w ujęciu Goffmana jest znakiem wszelkiej dyskredytującej społecznie odmienności, wytwarzanym i odczytywanym z pozycji zajmowanej przez tego, którego autor nazywa normalsem. W takim ujęciu piętno nie ma charakteru esencjalnego, ale jest kulturowym konstruktem. Tym niemniej to właśnie ono, w ujęciu badacza, wyznacza warunki spotkania i jest trudne do pominięcia w procesie (samo)określenia tożsamości nosiciela piętna[2].

Zarówno Goffmanowska koncepcja piętna, jak i – w znacznie większym stopniu – rozumienie performatywności zaproponowane przez Judith Butler, wspierają takie rozumienie niepełnosprawności, które odcina się od patologizujących ujęć medycznych. Badacze zajmujący się studiami nad niepełnosprawnością i performansem, do których należą wspomniani Sandahl i Auslander, postulują, by niepełnosprawność (jak

1 Zob. *Bodies in Commotion. Disability and Performance*, red. Carrie Sandahl, Philip Auslander, University of Michigan Press, Ann Arbor 2008, s. 2.

2 Zob. Ervin Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. Aleksandra Dzierżyńska, Joanna Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.

również sprawność) traktować – podobnie jak płeć, seksualność, rasę – w kategoriach performatywnych. Szczególnym miejscem ujawniania się i badania performatywnego charakteru (nie)pełnosprawności jest jednak nie tyle (albo nie tylko) teatr życia codziennego, ale wyznaczona i określająca wzajemne relacje pomiędzy występującymi a widzami przestrzeń zaplanowanego, celowego występu – scena. Scena ujawnia ten szczególny, wspomniany już paradoks (nie)widzialności, którego doświadcza każdy niepełnosprawny aktor czy performer, co najtrafniej chyba ujęła Petra Kuppers. Według tej badaczki performer z widoczną niepełnosprawnością musi zmierzyć się z dwoma polami kulturowych znaczeń, w które pochwycona jest niepełnosprawność: z niewidzialnością w sferze publicznej oraz hiperwidzialnością powodującą dysonans i prowokującą automatyczne kategoryzacje. To pierwsze oznacza, że niepełnosprawny nie jest postrzegany jako członek społeczności aktywnie współtworzący sferę publiczną, a tym samym jest usuwany na jej obrzeża, stając się niewidocznym. To drugie oznacza, że niepełnosprawność, gdy już pojawia się w polu widzenia, zawsze z góry ujęta jest w ramy kulturowych wyobrażeń i narracyjnych skryptów, które przesłaniają wszystko inne, co niepełnosprawny chciałby zakomunikować. W sytuacji teatralnej sprowadza się to do przeświadczenia, że „ciało niepełnosprawne naturalnie opowiada o niepełnosprawności”[3]. A przecież nawet jeśli aktor/performer świadomie i celowo odnosi się do swojego doświadczenia niepełnosprawności, to jednocześnie pokazuje, że jej rozumienie nie jest naturalnie dane ani zrozumiałe samo przez się. Co więcej, ujawnia, że niepełnosprawność nie przynależy do porządku natury, ale jest kształtowana kulturowo i zależy od kulturowo zmiennych strategii reprezentacji ciała niepełnosprawnego i ciała w ogóle. Zdarza się, że aktor z niepełnosprawnością poprzez przywołanie tych kulturowych klisz i grę z nimi, dokonuje ich rozbrojenia.

Często takie dekonstrukcyjne działanie nie jest celem samym w sobie, ale warunkiem wstępnym koniecznym do tego, by przejść do „właściwego” tematu. Czasem, by osłabić sceniczną hiperwidoczność niepełnosprawności przesłaniającą wszystko inne, paradoksalnie trzeba dokonać jej wzmocnienia. Tak tłumaczy to Catherine Cole, performerka, która straciła nogę i która jedno ze swych przedstawień – *Five Foot Feat* – rozpoczyna od zdjęcia protezy:

> ten moment otwierający spektakl jest swoistym komunikatem: „oto, jak wygląda moje ciało. Poczujcie cokolwiek czujecie w związku z tym, a teraz ruszajmy dalej”[4].

Cole odnosi się tutaj do nowego dla niej doświadczenia: jako osoba z niepełnosprawnością jest chodzącym spektaklem niepełnosprawności, któremu ludzie uporczywie się przyglądają albo od którego odwracają wzrok. Jedna i druga reakcja są jednakowo obciążone znaczeniami (w ujęciu Goffmanowskim obydwie przynależą do logiki piętna). Wystawiając własną cielesność na widok na własnych warunkach, zapraszając widzów do patrzenia, performerka na nowo definiuje sytuację komunikacyjną, w której to spojrzenie i jego stosowność/niestosowność

3 Petra Kuppers, *Deconstructig Images: Performing Disability*, „Contemporary Theatre Review” 11, 2001, s. 26, za: Carrie Sandahl, Philip Auslander, *Disability Studies in Commotion with Performance Studies*, w: *Bodies in Commotion…*, dz. cyt., s. 4.
4 Tamże.

przestaje być problemem samym w sobie czy wręcz jedynym problemem, poza którym widz nie jest w stanie nic dostrzec.

Praca Teatru 21 tworzonego przez aktorów z zespołem Downa i autyzmem ujawnia wiele napięć i zależności wchodzących w krąg zainteresowań badaczy zajmujących się studiami nad niepełnosprawnością. Jako propozycja całkowicie swoistej formuły teatru domaga się szerszej refleksji i opisu, dając zarazem wgląd w problematykę teatrów tworzonych przez osoby z niepełnosprawnościami, coraz wyraźniej współtworzącymi w Polsce nurt, który można nazwać teatrem społecznym. Jeden z aktorów Teatru 21 w następujący sposób definiuje relację pomiędzy sceną a widownią: „Widz widzi aktora, a aktor widzi widza". Takie określenie swoistej sytuacji teatralnej wyznacza rozumienie teatru jako przestrzeni wzajemności i komunikacji – jako przestrzeni spotkania. Ale też każe pomyśleć o spojrzeniu jako podstawowej kategorii wymiany i stawce teatralnej gry, w której biorą udział osoby z niepełnosprawnościami.

W Teatrze 21 widownia nie jest pogrążona w całkowitych ciemnościach, co z jednej strony obnaża spojrzenie widza i czyni je problematycznym, z drugiej umożliwia równorzędność relacji opartej na wzajemnym widzeniu siebie. Aktor przestaje być oglądanym (czy też wstydliwie podglądanym) obiektem, a staje się aktywnie patrzącym podmiotem. Objęty cenzurą poprawności rodzaj spojrzenia, który Rosemary Garland Thomson nazywa gapieniem się czy też uporczywym przyglądaniem się osobie z niepełnosprawnością, a który budzi dyskomfort po obydwu stronach – oglądanego i oglądającego – zostaje zastąpiony spojrzeniem bardziej otwartym i otwarcie akceptowanym[5]. Paradygmatyczną sytuacją, w której pojawia się to zarazem tabuizowane, jak i tabuizujące spojrzenie określane przez Thomson jako gapienie się, może być sytuacja, w której dziecko, nieznające jeszcze kulturowych nakazów poprawności, z otwartą ciekawością przygląda się temu, co odmienne, narażając się na karcącą, pełną zażenowania uwagę ze strony swojego opiekuna: „Nie gap się tak". Reakcja ta może świadczyć o tym, że to, co zostało wyparte z obszaru społecznej widzialności, wykluczone ze sfery publicznej i zepchnięte w domenę prywatności, uznane za pewną aberrację względem dominującego porządku, budzi jednocześnie przyciągającą spojrzenie ciekawość i każącą odwrócić wzrok obawę. W przedstawieniach z udziałem osób z niepełnosprawnościami zarówno ta ciekawość, jak i strach wciągnięte są do teatralnej gry.

To zaproszenie do otwartego spojrzenia i uczynienia ze scenicznego pola wymiany spojrzeń potencjalnej przestrzeni spotkania nie oznacza zniesienia dystansu. Aktorzy z niepełnosprawnościami często sięgają do technik dystansujących po to, by podkreślić estetyczny, artystyczny czy fikcjonalny wymiar ich pracy. Przezwyciężenie oporu spojrzenia nie oznacza jeszcze bowiem przekroczenia barier związanych z tym, co w przywoływanych już słowach Petra Kuppers nazwała hiperwidzialnością. To ograniczenie znowu w pewnym sensie jest właściwością spojrzenia widza, który – zaproszony do patrzenia w sytuacji teatralnej – skłonny jest zrazu widzieć niepełnosprawne ciała opowiadające o niepełnosprawności, a w teatralnej obecności aktorów przede wszystkim ich prywatność.

5 Rosemarie Garland-Thomson, *Dares to Stares. Disabled Women Performance Artists and the Dynamics of Staring* oraz Jim Ferris, *Aesthetic Distance and the Fiction of Disability*, w: *Bodies in Commotion...*, dz. cyt.

„Niepełnosprawność zaciemnia niewyraźne granice oddzielające fikcję i formę artystyczną od prawdziwego życia. Czy niepełnosprawność jest «fikcyjna», czy «prawdziwa»?" – pyta w swoim eseju *Aesthetic Distance and Fiction of Disability* Jim Ferris, opisujący artystyczne przedsięwzięcie z udziałem performerów z niepełnosprawnościami, w którego przygotowanie był zaangażowany[6]. Analizując efekty pracy zespołu złożonego z osób z niepełnosprawnościami, które zechciały wziąć udział w tym działaniu, jak też próbując uchwycić sposób, w jaki powstały, spektakl – *Do You Sleep in That Thing?* – oddziaływał na widzów, autor uchwycił to szczególne napięcie między tym, co teatralne a tym, co teatrem (już/jeszcze) nie jest. Tak to opisuje:

> Różnice między tym, co praktyczne i tym, co estetyczne, między sztuką i realnością, między dziełem i performerem zostały zagmatwane poprzez zderzenie kulturowych oczekiwań wobec niepełnosprawnych w świecie poza teatrem a tymi ustanowionymi wewnątrz. DYS wywróciło oparte na stereotypach kulturowe oczekiwanie, że osoby z niepełnosprawnościami nie powinny rzucać się w oczy, a już na pewno nie stawać w świetle reflektorów, chyba że w celu uzyskania datków. Ale kluczowa nieoczywistość dotyczyła tego, do jakiego stopnia występujący byli postrzegani jako aktorzy odgrywający fikcyjne role w odróżnieniu od osób z niepełnosprawnościami opowiadających swoje historie[7].

Tę sformułowaną w ostatnim zdaniu niepewność można przełożyć na wątpliwość innego rodzaju, która często ujawnia się w reakcjach widzów stykających się po raz pierwszy z teatrem osób z niepełnosprawnościami, a właściwie w swoistym impasie blokującym spontaniczne reakcje: czy mamy do czynienia z wydarzeniem, które powinniśmy oceniać w porządku estetycznym czy etycznym? Tymczasem napięcie między tym, co estetyczne a tym co, etyczne, między publicznym a prywatnym, między teatralną fikcją a realnością można uznać za szczególną jakość artystyczną tego typu teatru, wymagającą odrzucenia ostrych i kategorycznych rozróżnień między tymi porządkami. Tak rozumiana swoistość artystyczna jest też jednocześnie wyrazem politycznośći teatru osób z niepełnosprawnościami.

„Aktor opowiada w tym teatrze o sobie"[8] – mówi członkini Teatru 21. A inni dodają: „To, że aktor mówi o sobie, to normalne. Ale nie gramy po to, żeby nam było dobrze, ale żeby widz wyniósł coś z tego spektaklu. My – aktorzy – mamy prawo coś przekazać innym"[9]. To, co stanowi jeden z istotnych komponentów swoistej estetyki bazującej na zatarciu czy unieważnieniu granicy pomiędzy prywatnym a publicznym, pomiędzy realnością ciała a jego teatralnością, pozwala się ująć zarazem w kategoriach polityczności, w myśl Rancierowskiej filozofii, że to co estetyczne jest polityczne. Jak pisze Jacques Rancière:

6 Jim Ferris, *Aesthetic Distance and the Fiction of Disability*, dz. cyt. s. 56.
7 Tamże, s. 59.
8 Barbara Lityńska w rozmowie z Justyną Sobczyk, w : Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, *21 myśli o teatrze*, Wydawnictwo Fundacji Win-Win, Warszawa 2016.
9 Piotr Swend, Daniel Krajewski, Barbara Lityńska w rozmowie z Justyną Sobczyk, w: Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, *21 myśli o teatrze*, dz. cyt.

> sztuka nie jest polityką ze względu na komunikaty lub uczucia, jakie przekazuje na temat porządku świata. Nie jest nią również ze względu na sposób, w jaki przedstawia strukturę społeczną, konflikty oraz tożsamości grup społecznych. Sztuka jest polityką przez sam dystans przybierany wobec swoich funkcji, przez wprowadzany typ czasu oraz przestrzeni, przez sposób, w jaki dzieli ten czas i zaludnia tę przestrzeń[10].

To ostatnie zdanie odnosi się do tego, co Rancière nazywa podziałem zmysłowości, a co jest istotą zarazem sztuki, jak i polityki, czy sztuki jako polityki. Polityka nie oznacza bowiem tutaj sprawowania władzy ani walki o nią, ale właśnie, podobnie jak sztuka, konfigurację i rekonfigurację pewnej przestrzeni rozumianej jako przestrzeń wspólna, uznanych za wspólne i ważnych przedmiotów oraz podmiotów zdolnych nimi dysponować, o nich decydować i wypowiadać się we własnej sprawie. Podział zmysłowości to zatem dystrybucja „miejsc i tożsamości, rozdzielenie przestrzeni i czasu, widzialności i niewidzialności, hałasu i mowy", mówi Rancière. I zaraz dodaje:

> Polityka polega na rekonfiguracji podziału zmysłowości definiującego, co jest wspólne dla danej wspólnoty, na wprowadzaniu tam nowych podmiotów i przedmiotów, uwidacznianiu tego, co nie było widoczne, oraz na ujmowaniu jako istoty mówiące tych, którzy byli postrzegani jako hałaśliwe zwierzęta[11].

W ostatnim przytoczonym zdaniu Rancière odwołuje się do Arystotelesowskiego określenia człowieka jako istoty politycznej ze względu na zdolność posługiwania się wspólną mową, której nie posiadają zwierzęta. Te bowiem dysponują jedynie głosem zdolnym wyrazić ból bądź przyjemność. Z tak nakreślonej perspektywy walka o uznanie własnego głosu za głos znaczący, za mowę, za której pośrednictwem „mam prawo coś powiedzieć innym", jak też mówić o sobie wobec innych, jest walką o uznanie za pełnoprawny podmiot polityczny, zdolny współtworzyć przestrzeń tego, co wspólne, i wypowiadać się we własnej sprawie. Teatr jako przestrzeń publiczna *par excellence* może stać się miejscem widzialności i słyszalności dla osób z niepełnosprawnościami, które na mocy kulturowych przeświadczeń i określonej konfiguracji przestrzeni zepchnięte zostały w sferę politycznego milczenia i niewidoczności. Kluczowe wydaje się tu przede wszystkim właśnie to prawo do uznania własnego głosu za głos znaczący, prawo do uznania własnej mowy za społecznie ważną, a w konsekwencji do bycia uznanym za podmiot zdolny formułować autonomiczny przekaz artystyczny, który zarazem jest przekazem politycznym.

Drugi odcinek teatralnego serialu *…i my wszyscy*, zrealizowanego przez Teatr 21, nosił tytuł *Upadki*. Tytuł zaproponował jeden z aktorów – Daniel Krajewski. Pierwsze improwizacje aktorskie odkrywające potencjalne znaczenia tytułu miały swoje źródło w postaci klauna, mima, wirtuoza porażki Charlesa Chaplina. Ten czołowy komik filmu niemego poprzez medium burleskowej formy najpełniej wyrażał tragiczny wymiar XX-wiecznej historii Zachodu. To właśnie odtwórca roli robotnika w filmie *Dzisiejsze czasy* dał impuls do powstania *Upadków* – spektaklu

10 Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyła, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 24.
11 Tamże, s. 25.

problematyzującego obecność osób z niepełnosprawnością na rynku pracy w dobie kapitalistycznej gospodarki wolnorynkowej.

Postaci kreowane przez Chaplina wywołują śmiech i budzą litość jednocześnie, popełniają banalne błędy, przewracają się na prostej drodze, mylą kierunki, są naiwne, dobroduszne, dziecięco serdeczne, w sytuacjach emocjonalnego wzburzenia tracą kontrolę nad ciałem i jego odruchami, starając się sprostać określonej konwencji, popełniają gafę za gafą, błędnie odczytują znaki, nie czytają pomiędzy wierszami. Upadają, by za chwilę się podnieść i powrócić do swojego chaotycznego, nieuporządkowanego działania, nakręcającego spiralę życia. Wyrażają pragnienie istnienia i jego kruchość, ukazują w burleskowej i komicznej formie tragiczną trudność adaptacji istoty ludzkiej do gwałtownie zmieniającej się i kurczącej przestrzeni życia. Bohaterowie, w których wciela się Chaplin, łączą komizm z tragizmem w tym sensie, w jakim opisuje to Paweł Mościcki w tekście *Playful pain*. Chaplin i patos, stając się wyrazicielami nowoczesnej formuły patosu, w której cierpienie znajduje swój wyraz w medium burleskowej zabawy – zabawnego bólu (tytułowe *playful pain*)[12]. Otwierają tym samym poprzez swoje działanie szczelinę dla żywiołu ludzkiej wolności:

> Jak pisał Luis Delluc, Chaplin „konstruuje ruch ze swojego smutku", wprowadza go w świat burleski jako zasadę ożywiającą i napędzającą. Smutek ten podlega dalszym metamorfozom, zmienia się z obiektu eksploracji w jej narzędzie, przekraczając tym samym przestrzeń bólu[13].

To te momenty krótkotrwałego przekroczenia przestrzeni bólu, w gagu, w smutnym śmiechu, w wesołej porażce, dają wgląd w istotę ludzkiej wolności.

Upadki miały swoją zapowiedź w jednej ze scen pierwszego odcinka teatralnej serii Teatru 21, noszącego tytuł *...i my wszyscy*. Odcinek 0. Główną inspiracją do pracy nad tą sceną była sekwencja z filmu niemego *Dzisiejsze czasy*, ostatniego dzieła zrealizowanego przez Chaplina. Obraz został nakręcony dziesięć lat po wprowadzeniu dźwięku do filmu, był więc anachronizmem, nieprzystającym do zmieniającej się, rozpędzonej nowoczesności. Owa nieadekwatność stała się również tematem podejmowanym przez reżysera w filmowym obrazie, równolegle do tematu nieprzystawalności ludzkiej jednostki do zmieniającej się dynamiki i trybów życia opartych na rozwoju przemysłowym.

W filmowej sekwencji, o której mowa, grany przez Chaplina robotnik nie potrafi dostosować się do trybu pracy maszyny, a dokładnie tempa taśmy fabrycznej. Źródłem komizmu tej sceny jest tytaniczny wysiłek ludzkiego ciała próbującego nadążyć w nierównym wyścigu. Jeśli przyjąć, że ideałem, do którego ma dążyć filmowy bohater, jest ciało wydajne, nieustannie poprawiające swoje wyniki, wyrabiające normę, to wydaje się, że taśma fabryczna odzwierciedla modelowe cechy nowego człowieka właśnie przez swoją pełnosprawność, szybkość i precyzję. Ludzkie ciało, ciało robotnika obsługującego maszynę, wydaje się niezdarne, niesprawne, ułomne, powolne, pozbawione rytmu, chaotyczne, „nieludzkie". Ukazanie tego odwrócenia obnaża nie tylko bezwzględną

12 Paweł Mościcki, *Playful pain. Chaplin i patos*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej", nr 5, s. 4, www.pismowidok.org/index.php/one/article/view/204/342, dostęp: 25 stycznia 2015.
13 Tamże.

politykę wydajności charakteryzującą przemysł kapitalistyczny, ale przede wszystkim ukazuje mechanizm pozbawiania istoty ludzkiej prawa do godności, o którego niezbywalności w *Kondycji ludzkiej* pisała Hannah Arendt. To odległa, lecz wyraźna zapowiedź polityki życia niegodnego życia (*Lebensunwertes Leben*), polityki, do której w krytyczny sposób Teatr 21 odniesie się w akcji *Tisza be Aw* (Muzeum Historii Żydów Polskich, 2015).

Podczas serii pierwszych improwizacji zapowiadających późniejszy spektakl *Upadki* aktorzy Daniel Krajewski i Aleksander Orliński równocześnie wnosili na scenę dwa stoliki biurowe, dwa krzesła, papier, zszywacz, dziurkacz, przybory do pisania. W określonym czasie każdy z aktorów miał wykonać sekwencję typowych czynności biurowych, zaczynając od przygotowania swojego stanowiska pracy. W typowej dla Chaplina konwencji do właściwej pracy właściwie nie dochodziło, gdyż przed bohaterami piętrzyły się trudności stawiane im przez ich własne ciała: potykają się o swoje nogi, ślizgają na równej powierzchni, wpadają na nieistniejące przeszkody. Ukryty sens tych improwizacji zbudowany był na odwróceniu analogicznym do tego ukazanego w *Dzisiejszych czasach*. W rzeczywistości to określone projekcje społeczne czynią osoby z zespołem Downa „niepełnosprawnymi" i stawiają na ich drodze niewidoczne przeszkody, których materia jest jednak nie do pokonania.

Aktorzy realizują więc na scenie to uprzednie wobec ich działań oczekiwanie społeczne w formie scenicznych gagów. Są to jednak, tak jak u Chaplina, gagi precyzyjnie wyreżyserowane, zgodnie z formułą: „Tak właśnie nas widzicie, przyjmujemy ten obraz i oddajemy na scenie Wasze o nas wyobrażenia". Śmiech, który rodzi się po stronie widza, to śmiech, którego źródłem jest rozpoznanie własnych uprzedzeń, często jednak ten śmiech zamiera na ustach, otwierając pole realnej komunikacji… To najmocniejsze momenty spektakli realizowanych przez grupę. Jak w scenie z *…i my wszyscy*, w której aktorzy w prosty, sprowadzony do gestu sposób opisują swoją sytuację zawodową. Kilkanaście osób pokonuje w tym samym czasie przestrzeń sceny, na szyi mają klamki do drzwi zawieszone jak pęki kluczy do mieszkań. Klamek używają do otwierania niewidocznych drzwi, za którymi „nic nie ma". „Wychodzę do pracy. Tu nic nie ma. Wychodzę do pracy. Tu nic nie ma. Czy to jakiś żart?" – powtarzają z coraz większą determinacją. Wielu widzów rozpoznało w tej scenie swoją własną kondycję, dla wielu było to wstrząsające przeżycie, o którym rozmawiali w kuluarach na długo po zejściu aktorów ze sceny. Co nie bez znaczenia, premiera spektaklu zbiegła się z pierwszymi odczuwalnymi w Polsce skutkami kryzysu gospodarczego, który od 2008 roku drenował zachodni świat oparty na ideologii sukcesu i dobrobytu.

Film Chaplina, który zainspirował grupę, sięga do relacji ludzkiego ciała z maszyną. To w dużej mierze te związki przyczyniły się do wynalezienia nowoczesnego języka opisującego niepełnosprawność. Rozwój przemysłowy związany z dynamicznym powstawaniem fabryk i właściwych dla nich stosunków pracy, a także kultury pracy, którego

szczyt przypada na lata 80. XIX wieku[14], doprowadził w krótkim czasie do wygenerowania oddzielnej grupy społecznej, o której rzadko mówi się w tradycyjnych podręcznikach do historii, grupy osób okaleczonych. Do tej grupy po pierwszej wojnie światowej dołączyły tysiące inwalidów wojennych.

> Inwalidztwo będzie odtąd postrzegane jako ubytek, który należy skompensować, defekt, który trzeba usunąć. Wyrażanie tego przesunięcia będzie funkcją nowego języka – języka niepełnosprawności. […] Pojęcie niepełnosprawności zaczyna obejmować już nie tylko chorych, chorych umysłowo, starych i niedołężnych, lecz także osoby okaleczone podczas pracy w zakładach przemysłowych, okaleczone w wyniku działań wojennych, one wszystkie zostają objęte przysługującymi im uprawnieniami socjalnymi[15].

Okaleczone ciało staje się przedmiotem zabiegów związanych z rehabilitacją, procesem przywracania do normalności. XIX wiek to rozwój placówek ortopedycznych, doskonalenia się technik rehabilitacji reintegrujących osoby z niepełnosprawnościami z resztą społeczeństwa. Przywracanie osób z niepełnosprawnościami do zdrowia przestaje być aktem dobrej woli, staje się zetatyzowaną pracą, państwowym, socjalnym obowiązkiem opieki nad tymi, których dotknęło nieszczęście.

„W określaniu braku i jego wyrównywaniu przoduje medycyna. Medykalizacja niepełnosprawności staje się podwaliną pod ustanowienie ujęcia niepełnosprawności jako tragedii osobistej”[16], stanu bierności i zależności, choć jest w istocie podstawowym narzędziem społecznego kontrolowania osób określanych i klasyfikowanych jako niepełnosprawne. „Dyskursy profesjonalistów dotyczące ułomności/niepełnosprawności skierowane są przeciw niezdyscyplinowanym czy ułomnym ciałom […]. Mówiono o koniecznych regulacjach związanych z ciałem, o konieczności ich socjalizacji i racjonalizacji”[17]. To dyscyplinowanie i zarządzanie ciałem jest związane z mechanizmem biopolityki opisanym przez Michaela Foucaulta, którego celem jest stworzenie ciała uległego, które się urabia, szkoli, normalizuje. To proces równoległy do rozwoju kapitalizmu przemysłowego, z jego polityką wydajności i precyzyjnych parametrów.

Improwizacje aktorów inspirowane ostatnim filmem Chaplina doprowadziły również do stworzenia jednej z kluczowych scen spektaklu *…i my wszyscy*. Odcinek 0 – rozmowy o pracę. Daniel Krajewski gra tu osobę z niepełnoprawnością, która ubiega się o stanowisko. Dwójka aktorów, Aleksandra Skotarek i Aleksander Orliński, wciela się w pozornie otwartych i przyjaznych pracodawców, którzy zadają serię pytań kwalifikacyjnych. Przyjęte przez nich kryteria oceny w rażący i śmieszny

14 Jean-Jacques Courtine zwraca uwagę, że w tym samym czasie obserwuje się w Europie nowy rodzaj wrażliwości na ciało ułomne i okaleczone, określany etyką troski, czego przykładem jest wydany w Londynie w 1883 roku zakaz pokazywania Johna Merrica, zwanego człowiekiem-słoniem. Zobacz: Jean-Jacques Courtine, *Ciało anormalne. Historia i antropologia kulturowa ułomności*, w: *Historia ciała*, red. Jean-Jacques Courtine, przeł. Krystyna Belaid i Tomasz Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 209: t. 3.
15 Henri-Jacques Stiker, *Corps infirmes*, za: Jean-Jacques Courtine, *Ciało anormalne*, dz. cyt., s. 221.
16 Colin Barnes, Geod Mercer, *Niepełnosprawność*, przeł. Piotr Morawski, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 37.
17 Tamże, s. 42.

sposób odstają od rzeczywistości życia osoby z niepełnosprawnością. Na ich tle absurdalne, wydawałoby się, odpowiedzi Daniela brzmią szczerze i przekonująco. Na pytanie: „Jakie są pana mocne strony?", aktor odpowiada: „Jestem Żydem, mam zespół Downa, samodzielnie poruszam się po mieście". W dwóch pierwszych odpowiedziach następuje przechwycenie i odwrócenie oficjalnego dyskursu właściwego polskiej przestrzeni publicznej, wyrażającego tożsamość Innego (w tym wypadku Żyda i osoby z niepełnosprawnością), skonstruowaną na lęku, negacji i odrzuceniu. Co więcej, to dokonane przez aktora zestawienie tożsamości Żyda z tożsamością osoby z zespołem Downa budzi komiczny efekt; poprzez zderzenie dwóch klisz dyskursywnych rozbraja stygmatyzującą moc języka, rozbija przemoc, otwierając szczelinę dla żywiołu ludzkiej wolności. Jednak to trzecia odpowiedź daje widzowi możliwość wglądu w kondycję życia osoby z niepełnosprawnością intelektualną. Sednem wypowiedzi artysty jest tu oczywiście samodzielne poruszanie się w przestrzeni publicznej. W tej prostej deklaracji aktora, deklaracji samodzielności, zawiera się krytyka sięgającej korzeniami epoki przemysłowej ideologii współczucia, określanej też często jako etyka troski, która zamknęła osoby z niepełnosprawnością w domach i specjalnych ośrodkach. Aby zrozumieć wagę słów aktora, należy przywołać, choćby pokrótce, mechanizm wyparcia osób z niepełnosprawnością z przestrzeni publicznej.

Etyka troski jest bliską pochodną rozwoju przemysłowego i związanego z nim dogmatu wydajności produkcyjnej, przekładającej się na status społeczny. Osoby wyłączone z produkcji i obiegu dóbr postrzegane są jako ułomne i gorsze. W powszechnym odbiorze to nieudacznicy życiowi, którzy nie poradzili sobie w dorosłym życiu, nie potrafili wykorzystać możliwości oferowanych kreatywnej i przedsiębiorczej jednostce przez współczesny świat. To w końcu osoby, które poniosły społeczne i życiowe fiasko. Ludzie-odpady, jak napisałby Zygmunt Bauman; ludzie niepodążający za tempem przemian współczesności, opartej na ciągłym byciu w ruchu i nieustannej zmianie; osoby, których istnienie wypierane jest do szarej strefy świadomości, zasilają rezerwuar lęku zachodnich społeczeństw sukcesu, gdyż, wbrew przywoływanej przez autora *Płynnej nowoczesności* formule: „unowocześniasz się albo znikasz", nie znikają z przestrzeni publicznej, a ich marginalna, lecz wciąż żywa obecność rozbija iluzję gwarancji życiowego awansu. Granica między ludzkim potencjałem i ludzkim wysypiskiem jest umowna, niebezpiecznie płynna i niepewna, a zatem musi być nieustannie restytuowana. Pewnym antidotum na tę reakcję lęku jest, w mniejszym niż niegdyś stopniu, system socjalny państwa opiekuńczego poddający szarą strefę pewnym regulacjom i przynajmniej w teorii przywracający nieradzące sobie i słabsze jednostki na rynek pracy.

W nieco odmiennej, choć pod wieloma względami analogicznej sytuacji, są osoby z niepełnosprawnością fizyczną czy, w jeszcze większym stopniu, z niepełnosprawnością intelektualną. To ludzie otoczeni nimbem społecznego współczucia, które gwarantuje im stały przychód w postaci minimalnych świadczeń socjalnych i jednoczesne trwałe wyłączenie z aktywnego udziału w rynku pracy i wynikającej z niego dystrybucji profitów i ryzyka. Najczęściej spotykanym kryterium oceny społecznej osób z niepełnosprawnością jest kryterium tragedii osobistej. Pozwala ono odbyć szybką żałobę po publicznej utracie jednostki już niemieszczącej się w normie, której dalszym istnieniem „obciąża się" rodzinę, najchętniej w przestrzeni prywatnej – domu, lub w przestrzeni

socjalnej – specjalnego ośrodka. Jeśli wyrównanie deficytu (odzyskanie pełnej sprawności w wyniku rehabilitacji) nie jest możliwe, ideologia troski pozwala uśpić ewentualny dyskomfort wynikający z niepokojąco sprawnego socjotechnicznego wyłączenia osoby z niepełnosprawnością z przestrzeni publicznej świadczeniami socjalnymi, które mają charakter kompensacyjny, lecz przecież nie emancypacyjny. Tym samym osoba z niepełnosprawnością zaczyna żyć „na koszt społeczeństwa", a jej status staje się porównywalny ze statusem dziecka. Deficyt statusu społecznego zostaje wyrównany nadmiarem troski bez końca ugruntowywanej przez moralny, medyczny i gospodarczy porządek dyskursu. Wszelkie dodatkowe, to znaczy niemieszczące się w stereotypie osoby z niepełnosprawnością, potrzeby artykułowane przez jednostki wyłączane w opisany wyżej sposób z udziału w przestrzeni publicznej, są odbierane przez opinię publiczną jako nietakt, niewdzięczność, bezczelność, utrata zdolności racjonalnego sądzenia i właściwej oceny swojej kondycji i swoich możliwości, w końcu jako szaleństwo.

W *Upadkach* aktorzy Teatru 21 podejmują grę z tym rodzajem ustanawiania tożsamości i wzorca osoby z niepełnosprawnością. Postanawiają odbyć podróż do źródeł definicji, która tak trwale określiła granice ich życiowych możliwości. W tym celu wybierają się na wycieczkę *all inclusive* do „dalekiej Mongolii", zgodnie z nadaną z góry i znaną sobie dyskursywną genealogią, łączącą ich wygląd fizyczny (tzw. mongoidalne rysy twarzy) z mieszkańcami krainy stepów i jurt… „Dawno, dawno temu" – zaczyna Aleksandra Skotarek – „brytyjski lekarz, doktor Down, wybrał się w podróż do dalekiej Mongolii i sprowadził na nas stamtąd zespół Downa. Od tego czasu mamy problemy" – puentuje aktorka. W tej wypowiedzi ujawnia się system regulacji społecznych. To ścisłe określenie, zdefiniowanie rodzajów i stopnia niepełnosprawności decyduje o udziale w przestrzeni publicznej i dystrybucji pracy.

Wycieczka *all inclusive* – wszystko w cenie, to metafora losu i aspiracji aktorów. Jako osoby z niepełnosprawnością intelektualną mają dosyć wąską przestrzeń własnej wolności i realizacji; panuje ogólne przekonanie, że wszystko należy za nich robić i we wszystkim wyręczać. Ta forma całodobowej obsługi ma oczywiście swoją cenę. Zgodnie z polskim prawem osoby z niepełnosprawnością intelektualną mogą zostać ubezwłasnowolnione przez swoich rodziców czy opiekunów. W praktyce jednak nie zdarza się to tak często, jak można by przypuszczać. Objęci opieką, uwięzieni w ideologii współczucia i tragedii osobistej, bardzo szybko uczą się i przyswajają treści, zgodnie z którymi jako niesamodzielni nie sprostają określonym rolom społecznym. Nawet jeśli ich największym pragnieniem jest wyprowadzić się z domu, zacząć mieszkać samodzielnie, założyć rodzinę, to dla dobra, zdrowia i bezpieczeństwa swojego i bliskich muszą z tych marzeń i aspiracji bezdyskusyjnie zrezygnować.

Ten sprawny i skuteczny mechanizm racjonalizacji rezygnacji z marzeń osób z niepełnosprawnością intelektualną jest wstrząsający. Trafnie ujmuje go aktorka teatru Aleksandra Łuczak: „Będę miała dzieci, będę miała męża, będę miała rodzinę i będzie koniec świata". To motto ostatniego odcinka serialu *…i my wszyscy* – spektaklu *Klauni, czyli o rodzinie*. Ten apokaliptyczny wymiar kary wpisany w wypowiedź aktorki to odpowiednik przestrogi, którą w opowieściach inicjacyjnych otrzymywali dorastający chłopcy i dziewczęta. W opowieściach i baśniach inicjacyjnych istotne jest jednak nieposłuszeństwo. To ono jako akt woli, wyraz odwagi i ciekawości ustanawia stan bycia dorosłym, oznaczający również zmianę

statusu społecznego. W przestrodze cytowanej przez aktorkę, w ostrzeżeniu odwołującym się do boskiej instancji karzącej za zło, wynagradzającej za dobro, nie chodzi o zapowiedź inicjacji i drogi do wolności. To zdanie jest zapowiedzią katastrofy rodzinnej, społecznej, publicznej. Przekroczenie niepisanego zakazu prokreacji przez osoby z niepełnosprawnościami – szczególnie z niepełnosprawnością intelektualną, sama możliwość posiadania potomstwa, ujawniająca się jedynie w tym, co wypowiadane jako potrzeba egzystencjalna, grozi naruszeniem roli społecznej narzuconej osobom objętym troską i opieką, a zatem regresem w stan patologii stanowiący rewers ideologii współczucia. Tym samym jedynym miejscem, gdzie owe potrzeby można artykułować i poddawać pod dyskusję, jest teatr.

Hannah Arendt w *Kondycji ludzkiej*[18] pisze o idei teatru publicznego. Początki takiego modelu teatru widzi w starożytnym agonie odbywającym się w sercu greckich miast, na agorze. Według filozofki jednostka ludzka osiąga swą podmiotowość w akcie zabierania głosu wobec innych, a sama możliwość mówienia za siebie i w swoim imieniu wobec innych, w tym wypadku widzów i obywateli, jest zdaniem Arendt podstawą demokracji. Ciasno skrojony gorset życiowych możliwości szyty na miarę osoby z niepełnosprawnością intelektualną dosłownie odbiera jej głos i powietrze. Teatr na tę krótką chwilę bycia wobec innych przywraca oddech, otwiera przestrzeń artykulacji, rozwiązuje węzeł mowy. Widać to doskonale w radykalnie różnym poziomie energii aktorów Teatru 21 podczas prób i spektakli.

Próby to zespołowa praca nad koncentracją, otwieranie przestrzeni do improwizacji i myśli, brakuje tu jednak obecności widza, która daje twórcom poczucie sprawczości i napełnia ich pragnieniem bycia wspólnego z publicznością. To dlatego motorem *Upadków* staje się walka artystów o własne miejsce na mapie miasta, znak obecności. Przeszkodą w realizacji tego marzenia jest oczywiście brak środków finansowych. Chociaż aktorzy zarabiają już w teatrze własne pieniądze, bo stał się on dla nich również źródłem zarobków (co w wielu tego rodzaju grupach jest nadal rzadkością), to są to środki na tyle małe, że nie mogą stanowić żadnego poręczenia dla instytucji banku, dysponenta wymarzonego kredytu. Zresztą w banku nikt nie potraktowałby ich poważnie. „Jeśli przyjdziemy bez opiekuna, w banku wezmą nas za wariatów" – oznajmia Barbara Lityńska. Jedyną możliwość równego traktowania daje ukrycie swojej niepełnosprawności, co dla twórców oznacza, w pierwszej kolejności, zasłonięcie twarzy. Odwołując się do najlepszych Chaplinowskich gagów, aktorzy odwracają się do publiczności plecami i zakładają czarne okulary ozdobione złotym symbolem dolara. „Czy daliby nam państwo kredyt na teatr?" – pytają – „ale tak na poważnie". Na widowni rozlega się śmiech, kilka osób podnosi ręce… „Od lat błąkamy się po warszawskich teatrach" – opowiada widzom Daniel Krajewski. Na ekranie z tyłu sceny pojawiają się zdjęcia instytucji, które udostępniały grupie swoje przestrzenie do pracy: Teatr Dramatyczny w Warszawie, Teatr Studio, Teatr Powszechny, Teatr Ochoty, Teatr Soho, Teatr Baj, Instytut Teatralny, Muzeum Historii Żydów Polskich. Nad szyldem każdej z nich pojawia się złoty szyld Teatru 21, znak obecności pozbawionej miejsca, przesuwający się szlak nomadów.

18 Hannah Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. Anna Łagocka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.

„Jest taki doktor, nazywa się Szczyt. Przychodzą do niego ludzie niezadowoleni ze swojego ciała" – przerywa kolegom Grzegorz Brand. „U doktora Szczyta można się pozbyć zespołu Downa" – kontynuuje. Obecna na scenie twórczyni Teatru 21 i jego reżyserka Justyna Sobczyk odwraca na drugą stronę tandetne złote teatralne zastawki ustawione po bokach sceny, tak że tworzą teraz biały, szpitalny krajobraz. Mongolski hotel *all inclusive*, ociekający podrobionym teatralnym złotem, staje się przestrzenią medyczną czy też przestrzenią zmedykalizowaną. Na ekranie w zwolnionym tempie pojawia się projekcja ukazująca zdejmowanie z twarzy Grzegorza Branda oznak zdradzających zespół Downa „Naprawdę chcesz iść do doktora Szczyta?" – reżyserka dopytuje aktora podczas jednego ze spektakli. Grzegorz jest zdecydowany. Na pytanie, dlaczego podjął taką decyzję, odpowiada, że chce być jak James Bond, to znaczy chce opiekować się innymi ludźmi. Justyna Sobczyk pyta jeszcze, czy z zespołem Downa nie może być superbohaterem. Nie, odpowiada aktor.

Aktor zamierza zdjąć ze swojej twarzy oznaki zespołu Downa i stać się „normalsem". Na ekranie widzimy, jak jego twarz, poddawana „normalizującym" przekształceniom, takim jak wydłużenie czaszki, podniesienie kącików oczu, wydłużenie nosa, powiększenie ust, wydłużenie szyi, uzyskanym dzięki użyciu programu Photoshop, zastyga w maskę. Przed nami obraz niemożliwy. Dzięki zapętleniu projekcji widzimy, jak maska pożera wizerunek osoby. W tym samym momencie zostajemy pozbawieni widoku realnego oblicza aktora, który staje przodem do ekranu. W końcu odwraca się do widzów, patrzy na nich, a oni na niego. Widzenie staje się tu aktem odpowiedzialności, przestaje być transparentną i naiwną czynnością. „Nazywam się Grzegorz Brand. Mam dwadzieścia siedem lat. W Teatrze 21 gram od dziesięciu lat" – mówi i schodzi na bok sceny. Przyglądają się temu pozostali członkowie grupy, usadzeni po obu stronach ekranu, tyłem do widowni. I oni stali się świadkami niemożliwego. Ich emocje, to, jak reagują na obraz, pozostaną ich tajemnicą, widzowie nie mają dostępu do tego doświadczenia. Kiedy Grzegorz schodzi, inni wstają pojedynczo, zajmują miejsce przed chwilą opuszczone przez kolegę z zespołu, tuż przy ekranie, przodem do widzów. Przedstawiają się z imienia i nazwiska, mówią, ile mają lat, jak długi jest ich staż pracy w Teatrze 21. Każde oblicze z osobna zapada w pamięć, jakby członkowie grupy ustanawiali przed widzami i wobec nich swoją osobę. Czy ktoś będzie chciał nas w ogóle oglądać? Czy znajdą się ludzie, chcący śledzić serial teatralny z obsadą złożoną z osób z zespołem Downa? Te pytania postawione w ostatnich scenach pierwszego odcinka serialu *…i my wszyscy*, powracają teraz w pamięci. Czy aktorzy z trisomią 21. chromosomu i z autyzmem mogą być superbohaterami? Czy mogą zaoferować odbiorcom coś szczególnego? Na tym polega chyba przecież bycie superbohaterem…

W akcji *Tisza Be Aw* przygotowanej dla Muzem Historii Żydów Polskich Polin grupa ponownie mierzy się ze społecznym mechanizmem degradacji. Akcja odnosi się do żydowskiego święta obchodzonego dziewiątego dnia miesiąca AW wypadającego w czerwcu bądź w lipcu. To najsmutniejszy dzień w kalendarzu żydowskim, dzień tragedii, żałoby i pamięci. Jest to święto religijne, ustanowione przez rabinów w II wieku n.e., podczas którego upamiętnia się zburzenie dwóch Świątyń Jerozolimskich oraz wypędzenie Żydów z Ziemi Izraela. Dla wielu

religijnych grup żydowskich Tisza Be Aw jest jednak przede wszystkim dniem żałoby po sześciu milionach Żydów, którzy zginęli w okresie Holokaustu.

Twórcy Teatru 21 w tradycji tego święta odnaleźli swą własną genealogię. To akcja T4, nazywana przez nazistów dekretem o eutanazji, rozpoczynająca pierwszy masowy mord ściśle wytypowanej ludności III Rzeszy, podczas której opracowano technikę grupowego zabijania. Objęci nią zostali chorzy na schizofrenię, padaczkę, otępienie, pląsawicę Huntingtona, osoby z niektórymi wrodzonymi zaburzeniami rozwojowymi, osoby przebywające w zakładach opiekuńczych ponad pięć lat, wytypowane przez lekarzy jako nierokujące poprawy czy powrotu do zdrowia. Program likwidacji życia niewartego życia trwał od 1 września 1939 roku do końca 1941 roku. Jednak jeszcze w listopadzie 1942 roku wydawano szpitalom nakaz głodzenia chorych.

Przed wejściem w przestrzeń gry widzowie dostają radioodbiorniki ze słuchawkami. Podczas całego trwania performansu będą, siedząc na podłodze, słuchać przez słuchawki opowieści o pierwszych chwilach i dniach kobiet, które urodziły dzieci z zespołem Downa. To historie opowiadane przez matki performerów, którzy na oczach widzów działają w ascetycznej wąskiej przestrzeni Sali G9 muzeum, znajdującej się obok galerii Zagłady, pilnując się, by nie wyjść poza dokładnie wyznaczony czarno-biały obszar przypominający szkolne boisko. Wyjście poza ten obszar oznacza eliminację. Na boisku toczy się seria rozgrywek, poprzedzonych tresurą ciał, jak w znanym przecież, choć tu bardziej zradykalizowanym, scenariuszu szkolnych zajęć wychowania fizycznego. Akcję kończy gra w zbijaka: dostajesz i znikasz, prosty i szybki tryb wyłaniania najsłabszych i najbardziej wytrwałych… niewinna dziecięca zabawa. Tak pisał Piotr Morawski:

> Dwie drużyny i piłka – chodzi o to, by trafić zawodnika przeciwników. Jednak komenda «odpadasz», która pada za każdym trafieniem, nie ma już w sobie nic z zabawy. Bo odpadnięcie jest nieodwołalne i ostateczne: odpadający wyprowadzany jest z sali. Błaha zabawa w stygmatyzowanie niepostrzeżenie zmienia się w eksterminację[19].

Co zmienia się, gdy zastąpić określenie osoba niepełnosprawna określeniem osoba z niepełnosprawnością? Czy język przynajmniej w pewnym stopniu przestaje godzić w osobę, czy w określeniu „z niepełnosprawnością" można widzieć odniesienia do rzymskich przydomków, a zatem genealogii rozumianej jako pewna wartość? Ostatni odcinek serialu *…i my wszyscy – Klauni, czyli o rodzinie* to próba stworzenia takiej możliwości. By otworzyć dla niej przestrzeń, grupa musi powrócić w krytyczny sposób do wpisanej w tradycję Zachodu kultury pokazywania osób z niepełnosprawnościami.

Jest to kwestia, która odsyła do niezwykle istotnego kontekstu, jakże często świadomie bądź mimowolnie przywoływanego w związku z teatrem tworzonym przez osoby z niepełnosprawnościami. Chodzi o wstydliwą z perspektywy współczesnych standardów kultury zachodniej, wyznaczanych przez etykę troski, tradycję widowisk określanych mianem *freak show*, które szczyt popularności zyskały na przełomie

19 Piotr Morawski, *Będziesz śmierdział zgniłym jajem*, www.dwutygodnik.com, nr 164/07/2015.

XIX i XX wieku. By dobrze zrozumieć siłę przyciągania tych spektakli, polegających na wystawianiu ludzkich osobliwości, jak też warunki ich możliwości, warto przypomnieć o kluczowym tutaj przesunięciu, jakie dokonało się w rozumieniu ciała. Jak to syntetycznie ujmuje Agata Dziuban:

> Wiedza i praktyka medyczna, których żywotny rozwój nastąpił w XVIII i XIX wieku, wywierały silny wpływ na postrzeganie i traktowanie ciała w przestrzeni cywilizującego się nowożytnego społeczeństwa zachodniego. Jako obiekt medycznych i naukowych dociekań […] ciało uwalniało się od więzów krępujących je przez religijny światopogląd. Większość regulacyjnych i korekcyjnych funkcji religii została przejęta przez medycynę i pokrewne jej nauki, i zaprzęgnięta w mechanizmy działania społeczeństwa kapitalistycznego. Zadaniem medycyny stało się więc stworzenie człowieka modelowego, posiadającego ciało sprawne, funkcjonalne, o jasno określonych granicach[20].

Proces ten, jak zostało to już wcześniej zasygnalizowane, doprowadził do usunięcia „innych ciał" ze sfery publicznej w prywatną bądź w przestrzeń instytucji korekcyjnych traktujących odmienność cielesną czy umysłową w kategoriach patologii. W tak urządzonej przestrzeni społecznej normy wyznaczanej przez pojęcia sprawności i efektywności definiowane i wzmacniane w ramach rozwijającego się dyskursu medycznego i ekonomii kapitalistycznej, jedynym miejscem, w którym niwelowana odmienność objawiała się ze zdwojoną siłą, była scena freak show czy arena cyrkowa.

Rosemarie Garland Thomson ujmuje skrótowo to historycznie i kulturowo zmienne podejście do cielesnej odmienności, wyróżniając trzy kluczowe figury „odmieńca": „cudowne monstra antyku, które stały się fascynującymi freakami w wieku XIX, przekształcone zostały w niepełnosprawnych w wieku XX"[21]. Niezwykłe ciało stało się ciałem patologicznym, chorym. Jak zaznacza autorka, freak show wyznaczające przestrzeń obecności dla centralnej tutaj figury freaka jest z dzisiejszej perspektywy – jako widowisko wystawiające dla zysku ciała tych, których dziś określamy mianem niepełnosprawnych – zarówno anachroniczne, jak i odrażające. Obecne jest ono jednak w żywej wciąż kulturowej pamięci[22].

Freak show w ścisłym tego słowa znaczeniu oznacza konkretny, historyczny już typ widowiska i wpisane weń strategie (re)prezentacji cielesnej odmienności. Powstało ono i rozwinęło się najpełniej na gruncie konkretnej kultury – kultury amerykańskiej (choć zaznaczyć trzeba, że dotarło ono również do Europy albo rozwijało się w analogicznych do freak show przestrzeniach – cyrku czy jarmarku). Jednak dzięki wciąż żywej kulturowej pamięci, rozpowszechnieniu i utrwaleniu przedstawień (w XIX wieku dzięki fotografii, w XX głównie przez film i telewizję) ten typ widowiska może stać się kontekstem dla współczesnych przedstawień z udziałem osób z niepełnosprawnościami czy też przez nie tworzonych. Jako takie będzie ono miało przede wszystkim charakter negatywny

20 Agata Dziuban, *Socjologia i problem cielesnej kondycji człowieka*, w: *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki*, red. Anna Wieczorkiewicz, Joanna Bator, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007, s. 54–55.
21 Rosemarie Garland-Thomson, *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, Columbia University Press, New York 1997, s. 58.
22 Zob. tamże.

– może pojawić się jako niewygodne i niechciane skojarzenie widza, wprawiając go w zakłopotanie. Kontekst ten może być świadomie i celowo wykorzystywany przez twórców w określonych, politycznych celach. Ich stawką jest gra z percepcyjnymi przyzwyczajeniami i stereotypami oraz ich przedefiniowanie, gra ze spojrzeniem widza, które jest metonimią spojrzenia społeczeństwa. Jedną z możliwych strategii artystycznych wywołujących to skojarzenie jest operowanie ironią, wzięcie w nawias pewnych konwencji (re)prezenatcji po to, by je rozbroić. Szczególną formą tego typu gry jest queerowanie – używanie pewnych dyskredytujących ram reprezentacji i elementów dyskursu w sposób zmieniający ich dewaluujący charakter w zespół narzędzi służących nowej definicji tożsamościowej. W odniesieniu do osób z niepełnosprawnościami angielski termin queer zastąpić by można, jak proponuje Robert McRue, słowem crip, oznaczającym kalekę[23].

By lepiej zrozumieć na czym może polegać artystyczna gra z polem skojarzeń uruchamianych przez odniesienie do freak show, warto przyjrzeć się choć krótko, na czym polegały strategie (re)prezentacji odmienności wypracowane i utrwalone przez ten typ widowiska, którego wytworem była figura freaka. Jak to syntetycznie ujmuje Rosemarie Garland Thomson, „freak show definiowało i wystawiało to, co anormalne"[24]. Ale też rewersem, a może – jak sugeruje autorka – jednym z najważniejszych, choć niejawnych efektów freak show – była definicja tego, co społecznie uznawano za normalne, a co w tamtym czasie najpełniej chyba wyraziło się w idei common man – zwykłego, przeciętnego człowieka. Odmienność freaków podkreślała „zwykłość" tych, których za Goffmanem nazwać można normalsami. Z drugiej strony, kiedy zwróci się uwagę na strategie wytwarzania i przedstawiania tej odmienności w obrębie spektaklu, obnażony zostaje zarazem konstrukcyjny charakter „normalności". Bliższa analiza kulturowych warunków owej normalności uznawanej w tamtym czasie za „naturalną" pokazuje, jak niewielką część społeczeństwa ta kategoria obejmowała. Tymczasem w wielu aspektach jej odziaływanie wyczuwalne jest do dziś. Tak więc, jak ujmuje to Goffman, a za nim Garland Thomson, kultura zachodnia tradycyjnie jako „normalną" jednostkę definiuje młodego, białego, wykształconego, heteroseksualnego, sprawnego, zatrudnionego (samowystarczalnego ekonomicznie) mężczyznę[25]. W odniesieniu do tak określonej normy freakiem można zostać nie za sprawą jakiejś szczególnej cechy ciała, ale poprzez naznaczenie piętnem społecznej dyskredytacji. To wyjaśnia, dlaczego na scenie freak show obok siebie mogli występować odmieńcy fizyczni i etniczni za pomocą analogicznych strategii przekształcani w kurioza i prezentowani jako nie-ludzkie osobliwości.

Generalnie rzecz biorąc strategie prezentacji, o których tu mowa, były strategiami uprzedmiatawiającymi, a więc odbierającymi podmiotowość tym, którzy stawali w światłach sceny. Jedną z podstawowych strategii odpodmiotowienia było pozbawienie „freaków" możliwości wypowiedzi i budowania własnej narracji. Kolejną – sprowadzenie całej ich istoty do jednej wyróżniającej cechy, do osobliwości ciała, która przesłaniała ich „ludzkość". Wystawione ciało, postrzegane ze względu na jego

23 Zob. Robert McRuer, *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York University Press, New York 2006.
24 Rosemarie Garland-Thomson, *Extraordinary Bodies...*, dz. cyt., s. 58.
25 Tamże, s. 8.

podkreślaną odmienność, którą dziś nazywamy „niepełnosprawnością" czy też „rasą", stawało się tekstem odczytywanym zgodnie z potrzebami i pragnieniami oglądających, których spojrzeniem kierowała zarazem fascynacja, jak i odraza powodowana obawami i niepewnością co do własnej tożsamości.

W ostatnim odcinku serialu *Klauni*, czyli o rodzinie najważniejsza jest figura klauna, reprezentująca smutny śmiech, zabawny ból. Spektakl utrzymany jest w stylistyce slapstickowej komedii, jeszcze konsekwentniej niż w *Upadkach* nawiązującej do gatunku filmowej burleski i jej patrona Charliego Chaplina. Przedstawieniem rządzi dramaturgia nadmiaru i wyolbrzymienia. Aktorzy odgrywają role osób z niepełnosprawnością starających się o udział w projekcie, którego celem jest nauka samodzielnego mieszkania. Jak na ironię treningowi samodzielności nieustannie towarzyszy trener, a w mieszkaniu może mieszkać do sześciu osób jednocześnie. Nie ma tu oczywiście szans na prawdziwą niezależność. Mieszkanie treningowe staje się raczej polem krótkotrwałego eksperymentu niż poważnym krokiem w dorosłość, a chętnych do udziału w przedsięwzięciu jest dużo więcej niż wolnych miejsc.

Spektakl obnaża współczesny mechanizm projektowy, w ramach którego myśli się o włączaniu osób z niepełnosprawnościami w krwiobieg społeczny. To działania nieskutecznie, nieprzynoszące żadnej realnej zmiany. Trening w tego rodzaju mieszkaniach trwa od dwóch tygodni do trzech miesięcy. O pobycie tam mówi się często jak o turnusie, jakby zapominając, że samodzielne mieszkanie dla osób z niepełnosprawnością, a przede wszystkim dla osób z niepełnosprawnością intelektualną, to spełnienie największej życiowej potrzeby. Podobne działania określane często jako „wyrównywanie szans", wspierane przez środki unijne, pojawiają się jak grzyby po deszczu i znikają równie szybko – kiedy kończy się ich zewnętrzne finansowanie. Nie przeszkadza to jednak w kreowaniu społecznego poczucia sukcesu i samozadowolenia widocznego szczególnie w medialnym przekazie dotyczącym podobnych inicjatyw. W ten sposób osoby z niepełnosprawnościami stają się często bohaterami medialnego show, którym rządzi ideologia współczucia i pękająca w szwach polityka społecznej poprawności. Rodzi się poczucie groteski. To pole, na które wkraczają twórcy Teatru 21 w spektaklu kończącym ich teatralny serial, żeby rozliczyć się nie tylko z krótkowzroczną i niepoważną formą polskiej polityki społecznej, ale przede wszystkim ze swoimi marzeniami i aspiracjami… Nie przypadkiem zakończenie spektaklu to krytyczny powrót do XIX-wiecznej formuły freak show, formuły obecności osób z niepełnosprawnością w przestrzeni publicznej. Figurę impresaria zastąpił dziś opiekun, trener, w końcu autor kolejnego włączającego projektu obliczonego na chwilowy efekt. Zmienił się także język opowieści. Osoby z niepełnosprawnościami to już nie przybysze z dalekich i egzotycznych, dzikich krain niedostępnych mieszkańcom Zachodu, to osoby, które włącza się do wspólnoty za pomocą takich pojęć, jak: inkluzja, partycypacja, marginalizacja, wyrównywanie szans. To język brzmiący obco, sztucznie i fałszywie w uszach osób, do których się odnosi i które opisuje. Pokazuje to jedna ze scen otwierających spektakl. Barbara Lityńska jako prezydentka dużego europejskiego miasta otwiera pierwsze mieszkanie treningowe. Przecięciu wstęgi towarzyszy oficjalne przemówienie: „Ja, prezydent tego miasta, apeluję! Bądźmy otwarci i nowocześni! W naszym słowniku muszą pojawić się nowe słowa: inkluzja społeczna, integracja, marginalizacja, partycypacja, wyrównywanie szans, przeciwdziałanie

defaworyzacji i wykluczeniu społecznemu. Naszym obowiązkiem jest nauczenie niepełnosprawnych samodzielności, nauczenie obcokrajowców języka polskiego, a my nauczmy się pisać dobre projekty. Projekt może zmienić rzeczywistość. Na krótko – oczywiście – ale jednak! Bez projektu nie ma zmiany, nie ma motywacji". Każde słowo wypowiadane przez aktorkę jest jej podpowiadane przez stojącą tuż za plecami asystentkę. Język aktorki stawia opór, nowoczesne słowa ze słownika projektów brzmią koślawo, stają w gardle, zmieniają swoje brzmienie. Na ekranie w czasie rzeczywistym odbywa się transkrypcja przemówienia wypowiadanego przez aktorkę, odpowiadająca temu, co pada z jej ust, odklejająca się od treści słów wypowiadanych przez jej asystentkę scenicznym szeptem. Po obu stronach sceny rodzi się oczyszczający śmiech.

Śmiech i płacz w porównaniu z językiem, gestykulacją i mimicznymi ruchami ekspresyjnymi dowodzą daleko posuniętej emancypacji procesów cielesnych od osoby. […] Mówienie i działanie ukazują człowieka w jego opanowaniu na danym mu poziomie swobodnego rozporządzania sobą dzięki władzy rozumu. […] Natomiast w przypadku śmiechu i płaczu ludzka osoba traci wprawdzie panowanie, jednak nadal pozostaje osobą, gdyż ciało w pewnym sensie przejmuje za nią odpowiedź. Dzięki temu ujawnia się możliwość współdziałania pomiędzy osobą a jej ciałem, możliwość, która zwykle pozostaje ukryta, gdyż rzadko się do niej odwołujemy – pisał Helmuth Plessner[26].

Ten rodzaj doświadczenia łączy widzów i aktorów w poczuciu wspólnoty pełnoprawnych osób. Śmiech rośnie, ale jest to smutny śmiech, zabawny ból, otwierający szczeliny wolności.

> Różnica między komedią a tragedią jest niewielka: komedia zakrzywia wymiary życia w groteskowy sposób, natomiast tragedia dokonuje tego w przeciwnym kierunku – ale obie posługują się zakrzywieniem. [...] Zarówno komedia, jak i tragedia są pochłonięte tym samym: jest to zabawny ból [*playful pain*]. Komedia jest zabawnym cierpieniem. Jej istotą jest «zakłopotanie», niebezpieczeństwo i strach. Tematem komedii są kłopoty. Jej celem i dopełnieniem jest pozbycie się ich[27]

– pisał Chaplin, analizując relację między komedią i tragedią i poszukując własnej formuły wyrazu.

„Serial to był dla mnie strzał w dziesiątkę" – mówił w pierwszym odcinku spektaklu *…i my wszyscy* Piotr Swend, choć członkowie grupy odpowiedzieliby pewnie, że teatr to był dla nich strzał w dziesiątkę. Tworzony przez nich teatr zakrzywia wymiar życia, tak jak pisał o tym ich patron Charlie Chaplin, bo pozwala na wspólny płacz i śmiech. „Śmiejemy się i płaczemy tylko w sytuacjach, na które nie ma innej odpowiedzi"[28].

Pierwodruk: Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, *21 myśli o teatrze*, Wydawnictwo Fundacji Win-Win, Warszawa 2016.

26 Helmuth Plessner, *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, przeł. i oprac. Agata Zwolińska, Zbigniew Nerczuk, Antyk, Kęty 2004, s. 33–34.
27 Paweł Mościcki, *Playful pain*, dz. cyt., s. 4.
28 Helmut Plessner, *Śmiech i płacz* dz. cyt., s. 145.

BIBLIOGRAFIA

Arendt, Hannah, *Kondycja ludzka*, przeł. Anna Łagocka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.

Barnes, Colin, Mercer, Geod, *Niepełnosprawność*, przeł. Piotr Morawski, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

Courtine, Jean-Jacques, *Ciało anormalne. Historia i antropologia kulturowa ułomności*, w: *Historia ciała*, t. 3, red. Jean-Jacques Courtine, przeł. Krystyna Belaid i Tomasz Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

Dziuban, Agata, *Socjologia i problem cielesnej kondycji człowieka, w: Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki*, red. Anna Wieczorkiewicz, Joanna Bator, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007.

Garland-Thomson, Rosemarie, *Dares to Stares. Disabled Women Performance Artists and the Dynamics of Staring*, w: Carrie Sandahl, Philip Auslander, (red.), *Bodies in Commotion. Disability and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2008.

Garland-Thomson, Rosemarie, *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, Columbia University Press, New York 1997, s. 58.

Godlewska-Byliniak, Ewelina, Lipko-Konieczna, Justyna, *21 myśli o teatrze*, Wydawnictwo Fundacji Win-Win, Warszawa 2016.

Goffman, Ervin, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. Aleksandra Dzierżyńska, Joanna Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.

Ferris, Jim, *Aesthetic Distance and the Fiction of Disability*, w: w: Carrie Sandahl, Philip Auslander, (red.), *Bodies in Commotion. Disability and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2008.

Kuppers, Petra, *Deconstructig Images: Performing Disability*, „Contemporary Theatre Review" 11, 2001.

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