didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
DOI: 10.34762/ezdp-7552
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/crip-utopia-o-gatunkach-chronionych

/ PERFORMOWANIE SPOŁECZNEJ ZMIANY

Crip utopia? O „Gatunkach chronionych”

Mikołaj Skorupa

Crip Utopia? On *Protected Species*

The article explores the meanings of crip and crip utopia, developed through an analysis of the choreodocumentary *Protected Species* directed by Rafał Urbacki and Anu Czerwiński. The author approaches the recorded performance as a situated, embodied, and critically reflexive form of reception, combining interpretation with statements by Polish artists working in the field of dance and perspectives from queer and crip studies. Created in the Żabie Doły Nature and Landscape Complex, the work juxtaposes a post-industrial environment with non-normative bodies, which together form a relational and non-hierarchical mode of coexistence. The performance is interpreted as a reparative and utopian project proposing an alternative understanding of disability and being in the world, one that resists neoliberal frameworks valuing bodies through productivity and ability. Drawing on concepts such as crip time and disability aesthetics, the analysis highlights the potential to imagine communities grounded in fragility, interdependence, and care. At the same time, this vision is critically complicated by reflections from performer Filip Pawlak, whose retrospective account reveals tensions, inequalities, and material constraints shaping the production process.

Keywords: crip utopia; disability; body; dance; queer

„Cały teatr musi się przemyśleć. Czy ma być odbiciem rzeczywistości czy może wyobrażaniem nowej?” (Pawlak, 2024).

Próba uchwycenia znaczenia pojęcia *crip* mogłaby rozpocząć się od wnikliwego odwołania się do teorii badaczy i badaczek takich jak Robert McRuer czy Alison Kafer. Ich analizy odegrały i wciąż odgrywają kluczową rolę w rozwoju krytycznych studiów nad niepełnosprawnością oraz teorii *crip*. McRuer, rozwijając koncepcję „obowiązkowej sprawności", ujawnił, w jaki sposób normatywne wyobrażenia sprawności funkcjonują w analogiczny sposób do heteronormatywności, kształtując społeczne oczekiwania wobec ciał i sposobów życia (2006, s. 1-32). Kafer natomiast, wprowadzając perspektywę polityki czasu i przyszłości, pokazała, że projekcje przyszłości – medyczne, społeczne czy technologiczne – są nieodłącznie uwikłane w założenia dotyczące tego, które ciała i które życia uznaje się za wartościowe i pożądane (2013, s. 28-34).

Koncepcje te wyrosły w amerykańskim kontekście akademickim i politycznym, w którym studia nad niepełnosprawnością oraz teoria *crip* rozwijały się w ścisłym powiązaniu z instytucjonalnym zapleczem uniwersytetów oraz z ruchami społecznymi na rzecz osób z niepełnosprawnościami. Z tego powodu mogą one wydawać się nie w pełni adekwatne do polskiego kontekstu społecznego i kulturowego, ukształtowanego przez inne tradycje instytucjonalne, alternatywne języki opisu niepełnosprawności oraz odmienną historię ruchów emancypacyjnych – lub raczej jej brak[1]. Jednocześnie trudno je po prostu odrzucić jako „niedopasowane". Funkcjonują one bowiem nie tylko jako narzędzia analityczne, ale także jako formy myślenia w relacji z doświadczeniem: otwierają nowe sposoby rozumienia własnej pozycji w świecie, pobudzają wyobraźnię i umożliwiają artykulację tego, co wcześniej pozostawało niewypowiedziane. W tym sensie ich oddziaływanie nie ogranicza się do kontekstu, w którym powstały – działają również afektywnie i interpretacyjnie, wchodząc transnarodowo w dialog z lokalnymi

doświadczeniami. Dlatego, zamiast rozstrzygać, czy teorie te przystają do polskiego kontekstu, bardziej produktywne wydaje się traktowanie ich jako elastycznych punktów odniesienia – narzędzi, które w zetknięciu z lokalnymi praktykami i doświadczeniami mogą zostać przekształcone, przesunięte i ponownie zinterpretowane. Pomimo problematyczności przeniesienia amerykańskiego kontekstu, koncepcje te pozostają dla mnie istotne w dalszej analizie. Na tym etapie, poszukując odpowiedzi na pytanie, czym może być *crip* i *crip* utopia, chcę jednak przede wszystkim wyjść od doświadczeń i wypowiedzi osób *crip* działających w dziedzinie tańca w Polsce, równocześnie dopuszczając do głosu własne intuicje badawcze, wyłaniające się z perspektywy osoby bez niepełnosprawności, która pozostaje w relacyjnie kształtującym się procesie rozpoznawania swojej więzi z kategorią niepełnosprawności i doświadczeniem odmieńczości.

Od lęku do utopii: afektywne wymiarowanie cripu

Katarzyna Żeglicka – cripowa i queerowa performerka i choreografka – swój tekst *Kto mi daje prawo do bycia crip* zaczyna od osobistego wyznania dotyczącego obaw związanych z definiowaniem, czym jest dla niej *crip*. Już od pierwszych zdań eseju wyczuwalne jest napięcie, które działa nie tylko na poziomie argumentu, ale również w samej materii tekstu – w drżeniu, niepewności i subtelnej wrażliwości wpisanej w jego strukturę. Żeglicka nie wychodzi bowiem od gotowej definicji, lecz od usytuowania samej siebie – nie tyle w sensie tożsamościowym, ile poprzez odsłonięcie własnej pozycji w polu wiedzy – „lęku przed byciem ocenianą", jak sama pisze. Ten lęk ma konkretne ukorzenienie – dotyczy obawy wobec osób zajmujących się studiami nad niepełnosprawnością i teorią *crip*.

> Zamiast zaufać sobie i swojemu doświadczeniu, zajęłam się poszukiwaniem materiałów dotyczących *crip theory*. Ogarnął mnie lęk przed byciem ocenianą. Nie chciałam, aby osoby zajmujące się teorią *crip* uznały, że nie znam się na swojej cripowej tożsamości (Żeglicka, 2023).

Żeglicka, jako performerka operująca przede wszystkim ciałem, dokonuje przesunięcia do innego medium – tekstu – wchodząc w obszar dyskursu, które zdaje się rządzić się odmiennymi, bardziej sformalizowanymi regułami niż praktyka performatywna. Z jej wypowiedzi wyłania się poczucie presji i zagubienia. Jednocześnie jej tekst porusza mnie szczególnie, gdy opisuje ona poszukiwanie „swojej cripowej tożsamości w krótkiej improwizacji ruchowej" (tamże). W tym geście powrotu do medium bliskiego jej doświadczeniu – przestrzeni, w której prawdopodobnie ma większe poczucie bezpieczeństwa i odczuwa mniejszą presję oceny niż w przypadku pisania – kryje się coś niezwykle znaczącego. Analizując ten fragment, odczuwam silne wzruszenie i próbuję zrozumieć, skąd bierze się jego oddziaływanie na mnie. Myśląc o tym, powracam między innymi do pytania o pewną przemocowość wpisaną w wymóg dostosowania się do konwencji tekstów krytycznych i akademickich. Spekuluję o świecie, w którym różne formy wytwarzania wiedzy – ruchowe, afektywne, performatywne czy tekstowe – nie byłyby hierarchizowane, a to, co zwykło się nazywać pisaniem naukowym, mogłoby pomieścić również doświadczenia osobiste, emocje i fragmentaryczność. Improwizacja opisywana przez Żeglicką – którą przywołuję wyobraźnią – wypełniona jest troską o siebie: próbą odpuszczenia, zwolnienia tempa, okazywania czułości własnemu ciału i jego kruchości. Jak pisze: „To intymny, kojący i delikatny ruch, nie energiczny taniec dumy. Jakbym chciała sobie powiedzieć: «Odpuść i daj sobie prawo do (prze)definiowania się po swojemu»" (tamże). Czym

zatem mógłby być tak rozumiany *crip*? Przestrzenią intymnego odczuwania własnej nienormatywnej tożsamości, miękkiego poszukiwania wytchnienia? Sposobem bycia w świecie, w którym opór przybiera postać troski i czułości?

W odpowiedzi na tekst Katarzyny Żeglickiej Filip Pawlak – również cripowy i queerowy twórca teatralny – napisał list skierowany do Żeglickiej, w którym odnosi się zarówno do jej eseju, jak i do odczuwanego przez nią lęku. Pawlak pisze:

> Na początku swojego tekstu zaznaczasz temat, który jest dla mnie centralnym w refleksji o cripie. Piszesz: „Ogarnął mnie lęk przed byciem ocenianą". Dziękuję, że dzielisz się tym tak szczerze i otwarcie. To lęk, który towarzyszy mi przez całe życie, a odpowiednie strategie obierane wobec tego uczucia dają mi możliwość realizacji „kalekowania przestrzeni sztuki". Crip jest dla mnie obietnicą zawieszenia tego lęku, próbą stworzenia przestrzeni, w której możemy odetchnąć, wymarzoną rzeczywistością, gdzie nie ma normatywnych miar, do których wciąż się przyrównujemy. To niestety tylko obietnica – wiemy obie, że niemożliwa do realizacji. Jednak co trzyma nas w ciągłych próbach znalezienia tego miejsca? (2025).

Z wypowiedzi Pawlaka wynika, że to właśnie w relacji z jego własnym lękiem ujawnia się *crip*, nie tyle jako kategoria tożsamościowa, ile raczej jako punkt utopijny – wymarzona przestrzeń, ostoja od normatywnych miar, które nieustanie stają się punktami odniesienia. Idąc tropem Pawlaka – śledząc, w jaki sposób jego odczucia tożsamościowe wyznaczają momenty cripu – staram się uchwycić znaczenie tej kategorii nie tyle jako formy identyfikacji

(choć również i w tym sensie), ile jako horyzontu potencjalności, podążając za własnymi intuicjami wobec cripu. Prowadzi mnie to do refleksji nad temporalnością i dynamiką teorii *crip*. Dochodzę do wniosku, że być może w tym kontekście wydaje się użyteczne wprowadzenie rozróżnienia między cripem a studiami nad niepełnosprawnością, co z kolei rodzi pytanie: czym właściwie *crip theory* różni się od *disability studies*?

Podczas gdy studia nad niepełnosprawnością koncentrują się przede wszystkim na problemach (nie)widzialności oraz na analizie mechanizmów władzy i wykluczenia – pozostając silnie zakorzenione w krytycznym namyśle nad tym, co było i co jest, a więc nad przeszłością i teraźniejszością kształtującymi doświadczenia osób z niepełnosprawnościami – *crip* wydaje się w większym stopniu zwracać ku przyszłości. Wydaje się, że *crip* proponuje coś nieco odmiennego, a zarazem coś więcej, choć czyni to w sposób bardziej abstrakcyjny, a przez to trudniejszy do jednoznacznego uchwycenia. Ponadto, podążając za refleksją Pawlaka, można powiedzieć, że *crip* otwiera wyobrażenie lepszego świata nie tylko dla osób z niepełnosprawnościami, lecz także dla tych, którzy nie mieszczą się w kategorii „normata" – rozumianej, za Rosemarie Garland-Thomson, jako społecznie uprzywilejowany model człowieka: sprawnego, białego, heteroseksualnego, proaktywnego i niezależnego przedstawiciela klasy średniej (2020, s. 138-142). W tym sensie *crip* ma wyraźnie spekulatywny charakter: wykorzystuje istniejący – w przypadku niepełnosprawności – ableistyczny porządek jako punkt odniesienia, a zarazem go podważa i kontestuje, otwierając możliwość wyobrażania i powoływania do życia nowych, bardziej sprawiedliwych światów.

Wciąż pozostaje jednak pytanie, w jaki sposób teoria ta przekłada się na rzeczywistość i praktyki aktywistyczne. W świecie naznaczonym wieloma

kryzysami – w którym często zmuszeni jesteśmy działać pragmatycznie – myślenie utopijne bywa szybko redukowane do czegoś, co postrzegane jest jako eskapistyczne, stagnacyjne czy niewystarczająco sprawcze, a przez to niezdolne do wprowadzania szybkich i realnych zmian w życiu osób, które tych zmian najbardziej potrzebują. Być może między innymi to dlatego *crip* wyjątkowo dobrze znajduje swoje miejsce w polu artystyczno-badawczym, a zarazem jest niewidoczny na protestacyjnych banerach. Łatwiej zastosować tę kategorię do opisu praktyk artystycznych niż do analizy bieżących działań ruchów społecznych, ponieważ choreografia/ciało – działające w trybie potencjalności, eksperymentu i możliwości – zdają się szczególnie dobrze nosić spekulację.

Tak rozumiany *crip* płynnie łączy się z teorią queerowości rozwijaną przez José Estebana Muñoza w książce *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. Muñoz proponuje myślenie o queerze jako o idealności/utopii (2012, s. 797), która ujawnia się w chwilowych przebłyskach: momentach intensywnego doświadczenia związanych z praktykami artystycznymi, ale także lekturą teorii oraz z różnymi formami spotkania z innymi ludźmi i więcej niż ludźmi. W jego teorii utopijne impulsy otwierają krótkie doświadczenie lepiej zorganizowanego świata, skłaniając do prób przekształcenia znanej rzeczywistości tak, by mogła się do niego zbliżyć. U Muñoza queer, podobnie jak *crip* w ujęciu Żeglickiej i Pawlaka, staje się przestrzenią wytchnienia, afirmacji różnicy i przewartościowania normy. Te perspektywy spotykają się w projekcie odmieńczej utopii, który rozwija szczególną wrażliwość na kruchość i współzależność, sprzyjając afektywnemu współodczuwaniu. W tej perspektywie *crip* wykracza poza kategorię tożsamościową, nie rezygnując jednak całkowicie z jej ram, funkcjonując jako projekt przyszłościowy, wskazujący na możliwość świata, w którym odmienność (niepełnosprawność) staje się punktem wyjścia do

tworzenia nowych, bardziej czułych relacji społecznych.

Z kolei pytanie, w jaki sposób ta potencjalność ujawnia się w teraźniejszości, prowadzi mnie do onto-epistemologii Karen Barad. Barad proponuje odejście od myślenia o świecie jako złożonym z autonomicznych bytów. Zamiast tego wprowadza pojęcie intra-akcji, według którego zjawiska konstytuują się dopiero w relacjach między elementami sytuacji – podmiot, przedmiot, obserwator i obserwowane wydarzenie nie istnieją uprzednio, lecz wyłaniają się w procesie relacyjnym (Barad, 2023, s. 195-196). Zastosowanie tej perspektywy do kategorii *crip* pozwala ujrzeć go nie jako stałą właściwość ciała czy uprzednią tożsamość, lecz jako efekt konkretnych konfiguracji relacyjnych. *Crip* ujawnia się w konkretnych intra-akcjach – w chwilach, gdy różne ciała, historie, praktyki i afekty wchodzą w dynamiczne relacje, tworząc przestrzenie wspólnego doświadczania, eksperymentowania i odkrywania odmiennych sposobów bycia w świecie. W tych momentach teraźniejszość zostaje przekształcona, a osoby uczestniczące zyskują dostęp do tego, co można opisać jako przebłysk potencjalnego świata *crip* – swoistej *crip* utopii.

Jednocześnie zdaję sobie sprawę, że warto zapytać o konsekwencje takiego przesunięcia. Co oznaczałoby ono dla osób identyfikujących się jako *crip* i/lub queer? Jakie pułapki może nieść ze sobą ta perspektywa – czy nie prowadzi ona do osłabienia politycznego wymiaru tej kategorii lub rozproszenia jej sprawczości? Czy przesunięcie akcentu z tożsamości na potencjalność nie grozi także rozmyciem konkretnych doświadczeń i materialnych warunków życia osób, których ta kategoria dotyczy? W splocie tych wszystkich pytań i wątpliwości zadaję sobie również inne pytanie: jak równocześnie myśleć krytycznie, zgodnie z hermeneutyką podejrzeń – tak cenioną w nauce – a zarazem nie zatracić tego, co Eve Kosofsky Sedgwick określa jako czytanie

reparacyjne, czyli interpretowanie dzieł w sposób, który nie rezygnując z krytyki, pozostawia przestrzeń dla pozytywnego programu i tworzenia alternatywnych wizji? (2014). Podążając tym tokiem myślenia – kształtowanym przez ostatnie lata lektur, słuchania, rozmów, oglądania, wzruszeń oraz stopniowego rozpulchniania moich własnych sposobów bycia w świecie – proponuję odczytanie choreodokumentu *Gatunki chronione* Rafała Urbackiego i Anu Czerwińskiego jako projektu, w którym dostrzegam i odczuwam prześwit odmieńczej utopii: potencjalną przestrzeń innego porządku wspólnoty, sprawności i sprawczości.

Gatunki chronione

Gatunki chronione Rafała Urbackiego to choreodokument sytuujący się na pograniczu choreografii społecznej, sztuki partycypacyjnej i performansu tożsamościowego. Projekt powstał we współpracy z Anu Czerwińskim, odpowiedzialnym za filmową realizację, który identyfikuje się jako osoba queer/transpłciowa – co może mieć istotne znaczenie dla specyfiki wrażliwości wizualnej, jaką reprezentuje film, a która będzie analizowana w dalszej części pracy. Rafał Urbacki był artystą, którego twórczość rozwijała się bliżej peryferii polskiego życia teatralnego niż jego centrum. Pomimo systemowego wykluczenia i działania poza głównym obiegiem wypracował on własny sposób funkcjonowania – zarówno na poziomie fizycznym, jako osoba z niepełnosprawnością ruchową, która opracowała indywidualny sposób chodzenia na nogach pozbawionych czucia, jak i w wymiarze artystycznym, poprzez konsekwentne budowanie swojej widzialności w polu polskiej sztuki performatywnej. W ciągu zaledwie dziesięciu lat Urbacki stworzył ponad pięćdziesiąt projektów, obejmujących choreodokumenty, dzieła partycypacyjne, instalacje i spektakle o wyraźnym wymiarze społecznym. Choć jest przede wszystkim znany jako twórca spektakli

tożsamościowych skupionych wokół niepełnosprawności i tożsamości queerowej, to oprócz ciał niezwykłych interesowały go także ciała robotnic i robotników – zwłaszcza tych związanych z Górnym Śląskiem, z którego pochodził. W projektach dotyczących lokalnej społeczności, jak pisze Alicja Müller, Urbacki opowiadał o tych postaciach, „sytuując ich her- i historie w kontekstach przemian (post)industrialnych oraz procesów wygasania przemysłu górniczo-hutniczego" (2020).

Gatunki chronione, których premiera odbyła się w czerwcu 2014 roku w Teatrze Rozbark w Bytomiu, stanowią przykład pracy, w której te dwa główne obszary zainteresowań Urbackiego – niepełnosprawność i śląska tożsamość – splatają się ze sobą. Filmowa część w reżyserii Czerwińskiego powstała bowiem na terenie zespołu przyrodniczo-krajobrazowego Żabie Doły, położonego między Bytomiem, Chorzowem a Piekarami Śląskimi, a cały projekt współtworzyły aktorki i aktor reprezentujące różne formy nienormatywnych ciał: Tatiana Cholewa, Filip Pawlak, Karolina Stroisz i Katarzyna Szarawara.
Analizując *Gatunki chronione*, opieram się na rejestracji spektaklu – nie miałem okazji uczestniczyć w performansie na żywo ani poznać twórczości Rafała Urbackiego bezpośrednio. Jednocześnie myślę o swoim usytuowaniu w kontekście pamięci o nim i jego pracy, a także o miejscu, które nas symbolicznie połączyło – Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. To właśnie tam Urbacki prowadził zajęcia dydaktyczne, pozostawiając trwały ślad w instytucji oraz w pamięci osób z nią związanych. Uczestnictwo w zajęciach, podczas których twórczość Urbackiego była oglądana, analizowana i omawiana w kontekście społecznym, politycznym i kulturowym, pozwoliło mi stopniowo poznawać zarówno jego praktyki artystyczne, jak i jego postawę jako choreografa, tancerza, performera i queerowego artysty żyjącego z miopatią. Pisząc tę tekst, staram się uchwycić

te intra-akcje, które pojawiają się w relacji między moim akademickim zapleczem a materialnością performansu, współtworząc znaczenia.

W stronę nowego modelu niepełnosprawności

W pierwszej minucie rejestracji *Gatunków chronionych* kamera obserwuje otuloną półmrokiem publiczność, siedzącą naprzeciw kinowego ekranu. Kolejne ujęcie koncentruje się już tylko na projekcji. W centrum kadru ekran funkcjonuje jako samodzielna warstwa performatywna, na której rozwija się narracja spektaklu. Obraz stopniowo wciąga w gęsty świat Żabich Dołów, terenu, który przez dekady był miejscem eksploatacji i porzucenia. Wydobycie cynku i ołowiu, a następnie węgla kamiennego, rozryło jego strukturę, a pozostawione tam przemysłowe odpady uczyniły z Żabich Dołów teren silnie zdegradowany. Jednak – jak mówi spokojnym, rzeczowym tonem lektorka Katarzyna Kędziora – to właśnie tam przyroda rozpoczęła niepostrzeżenie odzyskiwać grunt dla siebie. Ziemia nasiąknięta mułem zaczęła przyjmować wodę, tworząc zalewiska i stawy. W latach osiemdziesiątych XX wieku wkroczyli tam przyrodnicy i zauważyli, że przemysłowa ruina przekształciła się w nowy ekosystem, wymykający się prostym binarnym kategoriom: martwy/żywy, zniszczony/odbudowany, sztuczny/naturalny. Stawy zostały zarybione, pojawiły się motyle, ważki, czajki, mewy i jętki. Występowanie rzadkich gatunków roślin i zwierząt stało się bezpośrednią przyczyną objęcia w 1997 roku Żabich Dołów ochroną jako zespołu przyrodniczo-krajobrazowego.

Filmowa warstwa spektaklu, pełna światła, zieleni, lśniących tafli wody i unoszących się nad nimi owadów to wizualna opowieść o krajobrazie, który oddycha mimo historii degradacji. Ten płynny, oniryczny przekaz jest

nieustannie przeszywany narracją lektorki, która rekonstruuje historię miejsca i eksponuje subtelne przesunięcia znaczeń między sferą przyrody a cielesnością oraz między ochroną środowiska a ochroną egzystencjalną. W wypowiedziach Kędziory ujawnia się krytyczny potencjał spektaklu: porównanie sytuacji prawnej, społecznej i politycznej osób z niepełnosprawnościami z pozycją bytów więcej niż ludzkich – gatunków chronionych, które podlegają szczegółowym regulacjom, nadzorowi i instytucjonalnej opiece państwa. Poprzez wprowadzenie do opowieści o „śląskich Mazurach" fragmentów zaczerpniętych ze źródeł przyrodniczo-prawnych, w spektaklu artykułowane są różne modele rozumienia niepełnosprawności – kategorie, które kształtują społeczną wyobraźnię, sposoby mówienia o cielesnej sprawności i strategie jej regulowania. Cytat: „Do określenia, czy i w jakim stopniu gatunek podlega ochronie, niezbędna jest opinia lub orzeczenie lekarsko-weterynaryjne, stwierdzające potrzeby biologiczne i optymalne warunki bytowe danych osobników" stanowi czytelną paralelę do współczesnych procedur orzekania o niepełnosprawności. Ujawnia ich absurdalność i przemoc wpisaną w język oceny, medykalizacji, potwierdzania potrzeb przez zewnętrzne autorytety. Z tym zdaniem współgra kolejne: „Ich ochrona w Żabich Dołach wynika z nadziei, że w którymś pokoleniu pojawią się osobniki bardziej przystosowane do naszego ekosystemu", odzwierciedlające założenia medycznego modelu niepełnosprawności, według, którego jak pisze Magdalena Zdrodowska:

> niepełnosprawność jest stanem skrajnie niepożądanym, utożsamionym z cierpieniem, dlatego też medycyna jest uprawniona do podejmowania wszelkich działań normalizujących niepełnosprawne ciało, żadna bowiem procedura medyczna (nawet bolesna czy obarczona ryzykiem) nie jest tak straszna, jak

pozostawanie w stanie niepełnosprawności (2016, s. 386).

W takim porządku to nie świat ma się zmienić, ale odmieńcza jednostka ma zostać dopasowana, znormalizowana, przystosowana do wymogów środowiska, które uznaje się za obiektywnie dane.

W opozycji do tej wizji pojawia się inna wypowiedź, niosąca potencjał odmiany: „Ideą ochrony gatunkowej jest zasada maksymalnej bioróżnorodności środowiska". Tak rozumiana zasada bioróżnorodności rozszerza jej znaczenie poza świat fauny i flory, kierując je ku ludzkim ciałom, sposobom poruszania się, doświadczania i bycia w świecie. Zasada różnorodności przestaje być strategią przetrwania gatunków, a staje się polityką obecności otwartą na wielość form życia. Niepełnosprawność nie jawi się tu jako brak, lecz różnica – forma współistnienia w zróżnicowanym krajobrazie cielesnych możliwości. *Gatunki chronione* idą ku temu afirmatywnemu i krytycznemu modelowi studiów nad niepełnosprawnością, widać to między innymi w scenie, która kończy część filmową. To w niej performerki i performerzy zsuwają się po niestabilnym zboczu hałdy, toczą się, opadają, pozwalają, by ich ruch został przechwycony przez aktywną materię piachu. Nie próbują się jej przeciwstawiać ani walczyć z niestabilnością terenu. W zamian za to wchodzą w relację z tym miejscem takim, jakim jest – nieprzewidywalnym, osuwającym się, porowatym. Ich niepełnosprawne ciała ujawniają w tej choreografii gest rezygnacji z kontroli, pozwalając na nienormatywną kinetykę, wynikającą z uważności na ograniczenia i potencjały ciała.

Scena ta powraca do mnie szczególnie intensywnie w zestawieniu z moim doświadczeniem próby przemierzenia jednej z górnośląskich hałd. Podejmując próbę wejścia na ten teren jako osoba postrzegana społecznie

jako sprawna, napotykałem opór, który szybko ujawnił granice przypisywanej mi kondycji. Mimo wysiłku nie potrafiłem poruszać się pewnie, bezpiecznie i na własnych zasadach: osuwałem się, potykałem, kaleczyłem o wystające korzenie i brudziłem się pyłem. Moje ciało – teoretycznie silne i sprawne – nie poradziło sobie z tym miejscem. W tym zderzeniu z materią, w fizycznym, opornym, ale i kruchym doświadczeniu własnego ciała zaczęła ujawniać się wiedza o tym, że sprawność nie jest uniwersalną normą, lecz relacją silnie zależną od kontekstu. Oglądając rejestrację *Gatunków chronionych*, czuję jak moje angażujące całe ciało, porażkowe doświadczenie splata się z tym, co widzę na ekranie. Rezonuję z ruchem performerek i performerów i zaczynam rozumieć, że ich podejście do hałdy było radykalnie inne niż moje. Podczas gdy ja starałem się narzucić hałdzie własne tempo i kierunek, oni i one pozwalali, by to ukształtowanie terenu wpływało na ich sposób poruszania się. Zamiast próbować okiełznać hałdę, dostrajali się do jej niestabilności – działali z ciałem i z ziemią równocześnie, świadomie, z akceptacją dla granic i możliwości, jakie niosła zarówno topografia, jak i ich własna motoryka.

Rozszczelnienie dominującego modelu sprawczości, zorientowanego na kontrolę, efektywność i wydajność, umożliwia refleksję nad sprawnością jako dynamicznym, zmiennym układem relacji między ciałem a otoczeniem, prowadząc tym samym do uznania niepełnosprawności za konstrukt kulturowy. Klarowne ramy dla takiego sposobu myślenia oferuje Lennard J. Davis, który wskazuje, że niepełnosprawność jest niestabilną i kontekstualną kategorią, podlegającą redefinicjom w zależności od miejsca, czasu i społecznych oczekiwań. Davis wprowadza pojęcie „tymczasowej sprawności”, postulując traktowanie jej jako efemerycznej kondycji – zawsze potencjalnie utraconą, nigdy w pełni zabezpieczoną (2013, s. 271-273). W tym świetle każda cielesność staje się miejscem podatności na zranienie, a troska o ciało – zarówno własne, jak i cudze – ujawnia się jako etyczna i

poznawcza praktyka, nierozerwalnie związana z uznaniem kruchości cielesnego istnienia. Jeszcze wcześniej, poprzedzając refleksje Davisa, Judith Butler wskazywała, że podatność na zranienie jest fundamentalną cechą każdej egzystencji, ujawniającą naszą współzależność. Według niej posiadanie ciała oznacza bycie w relacji z innymi i ze światem, co nieuchronnie wiąże się z możliwością doświadczania zarówno fizycznego, jak i społecznego urazu (2011).

Hałda – nie-ludzka aktorka w spektaklu i w moim doświadczeniu – staje się czymś więcej niż tylko symbolem rodzinnego regionu Urbackiego. Jest ona także aktywnym polem produkcji wiedzy o ciele i jego relacji ze światem. To przesunięcie – od normatywnego myślenia o sprawności ku cielesności jako relacyjnej, złożonej przestrzeni doświadczania – otwiera także możliwość myślenia o innych porządkach estetycznych. Takich, które wyłamują się z ableistycznych reżimów reprezentowania ciał i pozwalają dostrzec inne sposoby obecności osób z niepełnosprawnościami w przestrzeni i sztuce.

Estetyka utopijna/estetyka niepełnosprawności

W eseju *Strategie sprawności: negocjowanie niepełnosprawnego ciała w tańcu* amerykańska badaczka tańca, choreografka i teoretyczka ciała Ann Cooper Albright stwierdza, że „jeśli nie będziemy świadomie tworzyć nowych obrazów i sposobów przedstawiania niepełnosprawnego ciała, to nieuchronnie skończymy, reprodukując dyskryminującą estetykę" (2017, s. 44). To rozpoznanie, podkreślające sprawczość estetyki jako medium reprezentacji zdolnego zarówno do utrwalania, jak i dekonstrukcji cielesnych hierarchii, ujawnia pilną potrzebę reorientacji estetycznego aparatu – rozmontowania normatywnych kodów piękna i sprawności, które systemowo

wykluczają to, co odmieńcze, „słabe” i asymetryczne.

Gatunki chronione, proponując alternatywną wizję cielesności, która nie wymaga ani uzasadnienia, ani rehabilitacji, nie tylko unikają reprodukcji dyskryminującej estetyki, ale i skutecznie podejmują wysiłek jej demontażu. Zamiast narracji deficytu, Urbacki i Czerwiński wraz z osobami performerskimi kreują estetykę rozproszonej, migotliwej, sensualnej obecności, głęboko osadzonej w pejzażu podmokłej enklawy przyrodniczej Górnego Śląska. Miejsce to funkcjonuje zarazem jako ekologiczna i egzystencjalna ostoja: przestrzeń spowolnienia, rozkwitu, wolna od oceniającego spojrzenia, schronienie dla ciał na co dzień poddawanych normatywnemu nadzorowi. W tym środowisku cripowe ciała osób aktorskich zdają się zanurzone w naturze, która jawi się jako łagodna, miękka, inkluzywna i niehierarchiczna. Ich ruchy – improwizowane, niekonwencjonalne, alternatywne wobec kanonów choreografii modernistycznej – korespondują z nieregularnością i nieciągłością krajobrazu, który sam zdaje się ucieleśniać utopijną estetykę: trzcinowiska, bagna, zapadająca się ziemia, zacierający się horyzont.

W *Gatunkach chronionych* bliskość natury działa jak estetyczne oraz afektywne rozluźnienie i łagodzi napięcia społeczne związane z obecnością niepełnosprawnych ciał w przestrzeni publicznej. Ciała aktorek i aktora nie są tu spektakularnym Innym, lecz istnieją w trybie intymnego, zmysłowego kontaktu z otoczeniem. Ich ruchy są ciche i spokojne, wpisane w pejzaż, nie tyle eksponują się, ile stapiają z onirycznym krajobrazem, stając się jego integralną częścią. Żabie Doły przybierają formę utopijnej topografii: ostoi, przestrzeni liminoidalnej, sojusznika, miejsca, które współuczestniczy w zawieszeniu społecznych kodów, umożliwiając istnienie poza systemem estetycznej oceny i klasyfikacji. Ta nienatarczywa, niepróbująca niczego

udowadniać forma obecności pozwala dostrzec cielesną odmienność jako równoprawną, naturalną oraz piękną w jej nieprzewidywalności i subtelności.

José Esteban Muñoz, formułując pojęcie estetyki utopijnej, wskazywał, że zanurzenie w odrealnionej przestrzeni artystycznej pozwala doświadczyć tego, co jeszcze nie istnieje, ale może nadejść (2014) – wizji innego porządku cielesności, wspólnoty i rytmu afektywnego współodczuwania. W *Gatunkach chronionych* estetyka ta manifestuje się poprzez quasi-baśniowy pejzaż: pastelowe światło, rozmycia, powidoki, zachody słońca oraz alternatywną motorykę performerek i performera. Taniec, który się tu wydarza, stanowi zarazem realizację postulatów Tobina Siebersa, który w *Estetyce niepełnosprawności* argumentuje, że piękno nie może być dłużej definiowane wyłącznie przez wykluczające standardy harmonii, symetrii i proporcji. Analizując sztukę tworzoną przez osoby z niepełnosprawnościami oraz przedstawiającą nienormatywne ciała, Siebers proponuje redefinicję, w której niepełnosprawność staje się wartością estetyczną samą w sobie. Afekty towarzyszące zetknięciu z niepełnosprawnym ciałem – takie jak poruszenie, zakłopotanie czy fascynacja – ujawniają się jako istotny, choć dotąd marginalizowany element historii estetyki (Siebers, 2013, s. 12-19). W tym kontekście odbiorcze spotkanie z nienormatywnymi ciałami, ich obecnością, ruchem i ekspresją nie musi prowadzić do ich wykluczenia czy uznania za „brzydkie” lub „nieodpowiednie”. Może za to inicjować emocjonalne zaangażowanie oraz uruchamiać proces przekształcania dominujących wyobrażeń o tym, czym jest cielesność, piękno i sprawność.

W podobny sposób piszą o tej kwestii Monika Kwaśniewska i Katarzyna Waligóra we wstępie do antologii *Teatr brzydkich uczuć*, gdzie zauważają, że „sytuacja, w której widz jest niepewny tego, na co patrzy i w czym

uczestniczy, jest silnie nasycona afektywnie” (2021, s. 11). W kontekście spektakli z udziałem osób aktorskich o nienormatywnym wyglądzie owa afektywna niepewność może prowadzić do rekonstrukcji percepcyjnych struktur widzenia i odczuwania, w ramach której znane kategorie estetyczne oraz społeczno-kulturowe tracą swoją stabilność, ustępując miejsca estetyce zakłócającej – destabilizującej i kwestionującej utrwalone normy i hierarchie. Co istotne, Kwaśniewska i Waligóra podkreślają również, że „przychodząc na spektakl, widz może pozornie zrozumieć reguły funkcjonowania rzeczywistości i swojej w nim roli, coś poczuć i czegoś się nauczyć” (tamże). To pozorne zrozumienie nie kończy się jedynie na wymiarze edukacyjnym, ale może również stanowić punkt wyjścia do rozpoznania pluralności odmieńczych form bycia w świecie, ujawniających się jako indywidualne i nieprzewidywalne, a zarazem otwierające różne sposoby doświadczania i interpretowania rzeczywistości. Taka perspektywa pozwala na odsunięcie uniwersalizujących i hierarchizujących narracji, robiąc miejsce dla reparacyjnej, afektywnej, epistemologicznej otwartości wobec złożoności życia. W spektaklu Urbackiego alternatywna motoryka ujawnia swoją wartość nie poprzez przekraczanie ograniczeń czy heroiczny wysiłek, lecz poprzez cichą i czułą, ale zarazem wywrotową obecność. To właśnie ta zmysłowa, krucha, poruszająca forma bycia proponuje inny sposób myślenia o estetyce: taki, który nie tylko uwidacznia ciała wcześniej wykluczane, ale i radykalnie zmienia same zasady reprezentacji, kierując się ku wyobrażaniu *crip* utopii.

Crip utopia: niepełnosprawność jako projekt przyszłościowy

Filmowa część spektaklu operuje dwoma przeplatającymi się porządkami

estetyczno-narracyjnymi: dokumentalnym i choreograficznym. Ich kontrastowość umożliwia dostrzeżenie napięcia pomiędzy ableistyczną przeszłością i teraźniejszością a rozbłyskiem możliwego porządku utopijnej przyszłości. Fragmenty nagrań wideo, w których osoby performerskie opowiadają o własnych doświadczeniach związanych z marginalizacją, formują warstwę dokumentalną spektaklu, w której ujawnione zostają przejawy systemowej przemocy. Są to między innymi bariery architektoniczne, paternalistyczna charytatywność czy wykluczenie instytucjonalne, ale także absurdy codziennego funkcjonowania w świecie skrojonym dla normatywnych jednostek. Przykładem może być opowieść Karoliny Stroisz, która mówi o możliwości darmowego wejścia do wesołego miasteczka przy jednoczesnym zakazie korzystania z atrakcji. Tego rodzaju mikropowieści kierują uwagę na projektowanie przestrzeni, która pozornie włącza, w rzeczywistości jednak wyklucza i stygmatyzuje.

W opozycji do osobistych świadectw sytuują się partie choreograficzne, w których ruch – w przeciwieństwie do tekstualnej narracji – nie domyka znaczeń, lecz je otwiera, stając się propozycją alternatywnego sposobu istnienia. W tych partyturach, rozgrywających się w rytmie dźwięków natury – świerszczy, ptaków, wiatru – zarejestrowanych w rezerwacie Żabie Doły, taniec jawi się jako forma somatycznej, przyszłościowej, *crip*/queer spekulacji. Staje się narzędziem wyobraźni społecznej, sposobem myślenia poprzez ciało gotowe na relację i rezonans – ciało, które afirmuje wielość, powolność i miękkość. Choreografie obecne w części filmowej znajdują przedłużenie w działaniach scenicznych. Po zakończeniu projekcji performerki i performer pojawiają przed publicznością, płynnie przechodząc od zapisu wideo do fizycznej obecności. Towarzyszą im te same, dobrze już rozpoznane odgłosy przyrody, które tworzą spójną ramę dźwiękową oraz pomost między nagraną wizją a performatywnym doświadczeniem „tu i

teraz”.

Na scenie jako pierwsza występuje Tatiana Cholewa. W świetlistym półmroku, który ledwie zarysowuje sylwetkę jej wózka pozostającego w tle, artystka rozwija ruch w pozycji siedzącej, eksplorując przestrzeń podłogi poprzez ciągłe odpychanie i przesuwanie ciała rękami. Jej oszczędny w formie taniec emanuje skupieniem i uważnością. Każda sekwencja ruchowa integruje kontrolę i poddanie się grawitacji – nogi unoszone rękami następnie szybko i bezwładnie opadają, kontrastując z aktywną pracą ramion. Jednym z wyrazistych gestów jest pocałunek złożony na bicepsie, który akcentuje fizyczną siłę i intencjonalność ruchu, wskazując na adaptacyjną mobilność ciała w jego własnym zakresie.

Filip Pawlak wchodzi na scenę jako drugi. Od pierwszej chwili nawiązuje żywy kontakt z publicznością – szeroki uśmiech i świadome przejmowanie spojrzeń buduje atmosferę bezpośredniości. Jego choreografia rozwija się w dynamicznych, ekspansywnych trajektoriach ruchu. Ruch Pawlaka cechuje się lekkością i płynnością, jednak jego przebieg zostaje miejscami wyraźnie zaznaczony poprzez chwilowe intensyfikacje energii oraz zmiany rytmu, które porządkują i strukturyzują rozwój choreografii. Performer przemieszcza się po scenie, opierając ciężar ciała głównie na jednej w pełni sprawnej ręce, podczas gdy druga – pozbawiona przedramienia – pozostaje aktywnie włączona w kompozycję gestów, współtworząc rytm i kierunek ruchu. Sekwencja kończy się wyjściem performera poza wyznaczoną przestrzeń sceny: Pawlak wchodzi między widzów i widzki, utrzymując ten sam otwarty uśmiech, który towarzyszył początkowi etiudy. Dzięki temu relacja z publicznością zostaje przedłużona i przeniesiona w przestrzeń wspólnej obecności.

Jako trzecia na scenie pojawia się Karolina Stroisz. Jej etiuda rozpoczyna się

na wózku, gdzie performerka rozwija ruch poprzez kołysanie tułowia, ramion i głowy wokół osi własnego ciała, wprowadzając rytmiczną, kolistą dynamikę. Następnie zsuwa się z wózka i przechodzi do ruchu w poziomie, tocząc się po podłodze w obrębie okręgu wyznaczonego przez światło sceniczne. W dalszej części sekwencji ponownie wchodzi w relację z wózkiem, wykorzystując siłę rąk do podtrzymywania ciężaru ciała i generowania ruchu. Jej choreografia rozwija się w szybkich przejściach między podparciem a zawieszeniem, którym towarzyszą energiczne przeploty nóg unoszonych w powietrzu. Całość buduje obraz ruchu skoncentrowanego na eksploracji własnej cielesności i kinestetycznej relacji z przestrzenią oraz używanym sprzętem.

Jako ostatnia solową etiudę prezentuje Katarzyna Szarawara. Przez znaczną część występu towarzyszy jej balkonik, który jako narzędzie wspomagające zostaje włączony w strukturę choreografii i funkcjonuje jako rodzaj przedłużenia ciała performerki. Kamera z bliska rejestruje jej ciało, podkreślając subtelne modulacje ruchu. Szarawara porusza się powoli, w delikatnym, kołyszącym rytmie, wykorzystując balkonik jako punkt podparcia. W niektórych momentach podnosi ciało, utrzymując ciężar na rękach, tak że nogi unoszą się nad podłogą. Następnie artystka odkłada protezę i przechodzi do ruchu w pozycji horyzontalnej, kontynuując choreografię bez wsparcia urządzenia. Jej gesty nabierają wówczas większej intensywności. W tle pojawiają się projekcje przedstawiające chłodne, betonowe konstrukcje, przywołujące zarówno surowość postindustrialnego krajobrazu, jak i możliwość jego scripowania – przekształcenia poprzez nienormatywny taniec, ciało i wrażliwość performerki.

Tym, co spaja choreografie wszystkich osób performerskich, jest wspólne ustanawianie tego, co Alison Kafer w książce *Feminist, Queer, Crip* określa mianem *crip time* – alternatywnej czasowości dostosowanej do potrzeb ciał i

umysłów osób z niepełnosprawnościami (2013, s. 35-46). Jednocześnie *crip time* krytycznie podważa normatywne tempo, pośpiech i wymogi produktywności – wartości szczególnie cenione w ramach neoliberalnego kapitalizmu, który nieustannie opresjonuje ciała odmieńcze, niepodporządkowane narzuconemu rytmowi pracy i reprodukcji. Ruchy Cholewy, Pawlaka, Stroisz i Szarawary rozwijają się powoli, nierzadko kontemplacyjnie, co pozwala im uniknąć wpisywania się w figurę „superkaleki" – osoby z niepełnosprawnością, która przekracza swoje cielesne ograniczenia ku społecznej aprobacie lub wzruszeniu (Schalk, 2016, s. 72-73). *Gatunki chronione* świadomie rozbrajają ten trop, przedstawiając nienormatywną cielesność jako źródło somatycznej przyjemności oraz sensualnego współbrzmienia z otoczeniem, realizowanego we własnym, autonomicznym rytmie. To choreografie, które wytwarzają opór poprzez odmowę funkcjonowania jako inspiracja w ramach ableistycznej logiki: przekonania, że jeśli osoba z niepełnosprawnością była w stanie wykonać jakieś działanie, to tym bardziej osoby bez niepełnosprawności powinny sprostać tym samym wymaganiom. Równocześnie choreografie te ujawniają radykalnie inny rejestr inspiracyjności, związany z afirmacją spowolnienia oraz redefinicją normatywnej efektywności. Choreografie Urbackiego ukazują bowiem to, o czym pisze Saunaura Taylor, podkreślając, że „niepełnosprawność może być wyzwalająca, emocjonująca, może stanowić przestrzeń wolności od nieustannej pracy, której nasze społeczeństwo wymaga, abyśmy byli «normalni»" (2021, s. 235).

Idąc tym tropem o krok dalej, można pokusić się o tezę, że *Gatunki chronione* stają się cielesną manifestacją prowokacyjnego pytania Roberta McRuera, które wybrzmiewa w jego przełomowej dla studiów nad niepełnosprawnościami książce *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*:

> Co mogłoby znaczyć powitanie nadchodzącej niepełnosprawności, pragnienie jej? Co mogłoby znaczyć kształtowanie światów zdolnych do przyjęcia niepełnosprawności, która nadchodzi? Czy w tak strasznych czasach w ogóle można zadać to pytanie w ten sposób? (2006, s. 207).

Te ryzykowne, etycznie napięte pytania znajdują swoje odbicie w działaniach osób performerskich i w samej strukturze choreografii, która poprzez ruch i relacje cielesne staje się przestrzenią ich performatywnego rozważania. Pójście za refleksją McRuera zakłada afirmację takiego sposobu zamieszkiwania świata, który podejmuje próbę wyrwania się z sideł kapitalizmu, po to, by kwestionować świat oparty na sile, szybkości i samowystarczalności oraz kreować politykę troski o siebie i innych. W rozwijaniu teorii *crip* McRuer sięga do dekonstruktywnej myśli Jacques'a Derridy, dla którego demokracja pozostaje nigdy nieukończoną obietnicą. Na tej bazie formułuje on koncepcję „niepełnosprawności, która ma nadejść", rozumianej nie jako wyrok, problem do rozwiązania, lecz jako otwartą obietnicę innego świata (McRuer, 2006, s. 207-208). Podobnie José Esteban Muñoz pojmuje utopię jako widmo przyszłości, które pobudza wyobraźnię polityczną oraz prowokuje rewizję istniejących form bycia w świecie i bycia razem (2009, s. 1). W tym świetle *Gatunki chronione*, które są dla mnie spektaklem zawieszonym pomiędzy snem a jawą, przekraczają granice realności, po to, by wyznaczać przestrzeń dla obecności niepełnosprawności jako procesu, ruchomego i rozbrzmiewającego pola nigdy niewyczerpujących się potencjałów.

Rozpadanie się *crip* utopii

Idea *crip* utopii staje się szczególnie namacalna w finałowej scenie spektaklu. Choć moment ten wyraźnie przełamuje wcześniejszą senną, oniryczną atmosferę, osoby performerskie łączą się z publicznością w roztańczonym, kampowym geście do utworu *Do What U Want* Lady Gagi. Ta krótka chwila wspólnego poruszenia ciał i afektów może być odczytana jako przebłysk świata, w którym różnice mają potencjał wiążący, a nie wykluczający. Podobnie interpretuje ten fragment spektaklu Alicja Müller, która dostrzega w nim działanie polityczne i krytyczne wobec dominującego porządku symbolicznego. Jej zdaniem obecność nienormatywnych ciał na scenie działa jak interwencja w to, co zwykle uznaje się za widzialne i dopuszczalne w kulturze. W ten sposób scena staje się przestrzenią oporu oraz figurą bardziej różnorodnej wspólnoty. Müller opisuje tę sytuację jako

> wytwarzanie performatywnej przestrzeni transgresyjnego „pomiędzy", sytuującej się między zanegowanym starym porządkiem a wyobrażeniem o nowym – bardziej inkluzywnym – systemie, w którym to, co wcześniej skolonizowane, prześladowane i pokrzywdzone, mogłoby się w pełni wyemancypować (2019, s. 31-32).

Odmienną perspektywę proponuje Stanisław Godlewski, który zwraca uwagę na zmiany w obsadzie podczas wrocławskiego pokazu, zrealizowanego dwa lata po premierze. Zamiast kilku tancerzy o alternatywnej motoryce na scenie pojawiła się wówczas jedna performerka – Tatiana Cholewa – podczas gdy pozostałe role wykonywali „wolontariusze" bez niepełnosprawności (Godlewski, 2017, s. 116). Część z nich prezentowała własne choreografie,

inni natomiast odtwarzali sekwencje ruchowe nieobecnych tancerek, widocznych jedynie na nagraniu wyświetlanym na ekranie. Jak zauważa Godlewski:

> Sam pomysł wydaje się zresztą ciekawy – ta propozycja zmiany optyki patrzenia i działania, aby to nie niepełnosprawni próbowali dostosować się ruchowo do pełnosprawnych, lecz odwrotnie. Problem polega na tym, że ten przekaz nie wybrzmiał, bowiem spektakl wieńczy efektowne *grande finale* – wszyscy uczestnicy stają razem w jednym szeregu i wykonują piękny, musicalowy układ „pod linijkę" do piosenki bodajże Christiny Aguilery, z precyzyjną choreografią kroków i gestów. Trójka tancerzy pełnosprawnych i jedna niepełnosprawna, we wzniosłym, mającym brzmieć optymistycznie numerze, próbuje wpisać się w choreografię absolutnie normatywną, niealternatywną, w konsekwencji także wykluczającą (tamże).

Z tego względu Godlewski pozostawia interpretację finału otwartą, nadając jej jednak wyraźnie krytyczny charakter. Zwraca uwagę, że z jednej strony scenę tę można odczytać ironicznie – jako moment, w którym radosna wizja wspólnoty okazuje się pozorna, ponieważ proponowana integracja polega na podporządkowaniu wszystkich jednemu wzorcowi ruchu i wchłonięciu różnicy przez dominującą normę. Z drugiej strony finał można odczytać jako „utopijny" gest zniesienia podziałów między sprawnością a niepełnosprawnością oraz między tym, co „alternatywne", a tym, co „mainstreamowe" – jako wizję wspólnoty przekraczającej cielesne uwarunkowania (tamże, s. 116-117).

Taka perspektywa okazuje się jednak szczególnie problematyczna. Jak wskazuje Alison Kafer w koncepcji *crip futures* – podważającej założenie, że życie osób z niepełnosprawnością jest niepożądane lub pozbawione przyszłości – utopijne wizje oparte na eliminowaniu różnic często zakładają przyszłość, w której niepełnosprawność przestaje istnieć, a wszyscy zostają w pewnym sensie „naprawieni" i dopasowani do jednego, obowiązującego wzorca. Tego rodzaju „utopia", pozbawiona perspektywy *crip*, może więc oznaczać projektowanie „doskonałego" społeczeństwa, w którym niepełnosprawność zostaje usunięta – czy to poprzez praktyki eugeniczne, czy też poprzez interwencje medyczne podporządkowane logice normalizacji (Kafer, 2013, s. 28-34).

O dosłownym procesie rozpadania się ostoi na przykładzie *Gatunków chronionych* opowiadali po latach – w 2025 roku – performer Filip Pawlak oraz Natalia Fudali na konferencji organizowanej przez Katedrę Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pawlak mówił wówczas o bólu związanym z historią powstawania spektaklu oraz o potrzebie ponownego opowiedzenia jej z perspektywy osób, które współtworzyły projekt. Fudali przywoływała kontekst funkcjonowania Teatru Rozbark w Bytomiu – instytucji ulokowanej w przestrzeni naznaczonej postindustrialnym krajobrazem, powstałej na terenie dawnej kopalni, której materialne pozostałości – budynki cechowni, rozdzielni i maszynowni – wyznaczają architektoniczne ramy dzisiejszego ośrodka. Samo powstanie tej sceny było istotnym wydarzeniem dla środowiska tańca w Polsce, które przez długi czas funkcjonowało w warunkach ograniczonego wsparcia instytucjonalnego. Przez lata jedyną w pełni ukształtowaną instytucją poświęconą tańcowi współczesnemu pozostawał Polski Teatr Tańca w Poznaniu, dlatego otwarcie Rozbarku wiązało się z nadzieją na poszerzenie infrastruktury dla praktyk choreograficznych (Fudali, Pawlak, 2025). Jednocześnie – jak podkreśliła

Fudali – w pierwszych latach działalności instytucja funkcjonowała w warunkach znacznej niestabilności organizacyjnej. Około 2014 roku sytuację tę charakteryzowały niejasne struktury administracyjne, obecność zagranicznego zespołu rezydenckiego oraz napięcia między lokalnymi artystami i artystkami starającymi się o większą widoczność w nowo powstałej przestrzeni. Poszczególne grupy twórcze prowadziły często równoległe, niezależne działania, rywalizując o dostęp do infrastruktury i symbolicznego kapitału miejsca. To właśnie w tym kontekście Rafał Urbacki próbował wykorzystać potencjał instytucjonalnego rozchwiania, traktując Rozbark jako przestrzeń umożliwiającą stworzenie pola widzialności dla twórczości osób z niepełnosprawnościami. *Gatunki chronione* powstawały więc jako projekt artystyczny i próba zainicjowania profesjonalnego zaplecza dla praktyk choreograficznych tworzonych przez osoby o alternatywnej motoryce (tamże).

W relacjach Pawlaka Urbacki pojawia się jako twórca o ambiwalentnej pozycji. Z jednej strony był on już wówczas rozpoznawalnym choreografem, znanym w środowisku teatralnym i współpracującym między innymi z Moniką Strzępką. Z drugiej strony jego twórczość – ze względu na alternatywną motorykę – bywała sytuowana w obszarze projektów społecznych, co utrudniało jej pełne uznanie w polu profesjonalnej sztuki tańca. Jednocześnie świadomość postępującej choroby potęgowała presję intensywnego działania oraz potrzebę wykorzystania pojawiających się możliwości twórczych. W tym kontekście jednym z kluczowych założeń projektu stało się stworzenie warunków umożliwiających docenienie estetyki niepełnosprawności w ramach profesjonalnej praktyki choreograficznej. Proces pracy nad spektaklem miał więc charakter świadomie sformalizowany: ogłoszono otwarty nabór performerów, wyłaniając grupę czterech osób, które – choć miały wcześniejsze doświadczenia związane ze

sztuką – nie funkcjonowały dotąd jako zawodowe tancerki i tancerz. Udział w projekcie wiązał się dla nich z możliwością przejścia z obszaru działań amatorskich do bardziej zinstytucjonalizowanej praktyki artystycznej (tamże). Jednocześnie – jak podkreślał Pawlak – materialne warunki pracy nad spektaklem pozostawały dalekie od stabilności, którą projekt miał symbolicznie reprezentować. Próby odbywały się w budynku gospodarczym sąsiadującym z główną siedzibą teatru – jedyną przestrzenią przystosowaną do potrzeb osób o alternatywnej motoryce (tamże).

W relacji Pawlaka szczególnie wyraźnie wybrzmiewa także kwestia modelu pracy reżyserskiej Urbackiego, który – z jego perspektywy – miał raczej klasyczny i hierarchiczny charakter. Performer mówił o reprodukowaniu archaicznego modelu władzy i zależności. Choć próby przebiegały w atmosferze otwartości i przyjaznej współpracy, osoby performerskie nie miały wglądu w całość koncepcji artystycznej. W trakcie pracy improwizowały różne sytuacje i dzieliły się osobistymi historiami, jednak to Urbacki decydował, które z tych elementów zostaną włączone do spektaklu oraz jakie znaczenia ostatecznie przyjmą w jego strukturze dramaturgicznej (tamże). Jak wspominał Pawlak, proces ten prowadził do sytuacji, w której osobiste doświadczenia performerów były wykorzystywane na potrzeby przedstawienia i podlegały publicznemu ujawnieniu, pozostając jednocześnie poza kontrolą osób, które je wnosiły. Temu doświadczeniu Pawlak poświęcił później własny performans zatytułowany *Do What You Want*. Jak zauważa Julia Hoczyk, artysta „wysuwa w nim tezę, że we współpracy z Urbackim nie było miejsca na podmiotowość” (2025) – proces pracy nie miał charakteru kolektywnego, lecz był podporządkowany realizacji z góry określonych zadań (tamże).

Performer podczas wystąpienia mówił również o konflikcie personalnym z

choreografem, który ostatecznie doprowadził do jego usunięcia z projektu. W jego interpretacji sytuacja ta była konsekwencją braku stabilnego zaplecza produkcyjnego i instytucjonalnego – odpowiedzialność za funkcjonowanie spektaklu w dużej mierze spoczywała na grupie performerskiej. Jak wynika z relacji Pawlaka, niedługo po premierze – po zaledwie kilku pokazach – artyści zostali pozostawieni z obowiązkami organizacyjnymi i producenckimi bez wyraźnego wsparcia ze strony instytucji.

W kolejnych latach projekt stopniowo ulegał dalszym przekształceniom. Odejście Filipa Pawlaka i Katarzyny Szarawary nie doprowadziło jednak do zakończenia życia spektaklu. Jak zauważyła Natalia Fudali, istniała wówczas silna świadomość przełomowego charakteru *Gatunków chronionych* dla polskiego środowiska tańca, co sprzyjało podtrzymywaniu swoistego mitu projektu mimo narastających trudności organizacyjnych. W rezultacie w kolejnych prezentacjach dochodziło do zmian w składzie performerskim, których przebieg trudno dziś w pełni zrekonstruować ze względu na ograniczoną dokumentację. W materiałach promocyjnych z późniejszych pokazów obok nazwisk Tatiany Cholewy i Karoliny Stroisz pojawia się nazwisko Radosława Lisa – aktora i tancerza bez niepełnosprawności – a niekiedy także ogólne określenia wskazujące na udział „gości” lub „wolontariuszy”. W praktyce oznaczało to stopniowe rekonfigurowanie warstwy performatywnej spektaklu, podczas gdy część filmowa pozostawała niezmienna. W tej perspektywie nagranie wideo – jak stwierdziła Fudali – zaczęło pełnić funkcję swoistego archiwum pierwotnej energii projektu, „widma przeszłości”, które przywoływało emocje i relacje z początkowego etapu pracy. *Gatunki chronione* stopniowo znikały z repertuaru, aż w pewnym momencie przestały być prezentowane bez wyraźnego domknięcia (Fudali, Pawlak, 2025).

Relacja Pawlaka – osoby bezpośrednio uczestniczącej w procesie powstawania *Gatunków chronionych* – oraz kolejne zmiany w obsadzie komplikują więc interpretację, która na podstawie rejestracji spektaklu mogła wyłaniać się jako intuicyjne odczytanie choreodokumentu w kategoriach prześwitu *crip* utopii. Z perspektywy procesu twórczego spektakl odsłania raczej sieć napięć, nierówności i systemowych problemów. Sytuacja ta pozostawia również mnie w stanie poznawczej niepewności i zagubienia. Reparacyjne, afektywne odczytanie, dostrzegające w spektaklu utopijny potencjał, zderza się bowiem z wiedzą o jego materialnych i instytucjonalnych uwarunkowaniach. Paradoksalnie jednak to zderzenie nie tyle rozwiązuje wcześniejsze pytania, ile jeszcze silniej je splata i komplikuje. To, co w trakcie oglądania *Gatunków chronionych* oraz wchodzenia w relację z teorią *crip* budziło we mnie energię, ekscytację, poczucie otwarcia i wydawało się stopniowo układać w spójną interpretację, po wysłuchaniu opowieści o procesie twórczym ponownie się komplikuje i zaczyna kurczyć. Zamiast rozstrzygnięcia, niezmiennie pozostaję zatem z pytaniem o możliwość *crip* utopii.

Wracam w tym miejscu do refleksji José Estebana Muñoza, który wskazywał, że droga ku odmieńczej utopii prowadzi przez nierówne i wyboiste ścieżki, a utopia pozostaje celem, którego najprawdopodobniej nigdy w pełni nie osiągniemy. „Skreślenie utopii to łatwe posunięcie” – pisze Muñoz (2012, s. 798), jednak takie posunięcie nie prowadziłoby nas do „ustanawiania nowych, lepszych rozkoszy, innych sposobów bycia w świecie i wreszcie nowych światów” (tamże). Utopia/queer/*crip* jawią się w tym ujęciu jako wymagające, dynamiczne i nieustanne dążenie, istniejące przede wszystkim jako potencjał – wizja przyszłości pozostająca poza bezpośrednim zasięgiem, a zarazem inspirująca do działania tu i teraz. Podobną intuicję odnajduję w przywołanych już we wstępie słowach Filipa Pawlaka, który określa *crip* jako

„obietnicę niemożliwą do realizacji” (2025) – a jednak wciąż przyciągającą i podtrzymującą kolejne próby jej odnalezienia (tamże). W tym sensie również moje doświadczenie interpretacyjne pozostaje zawieszone między odsłonięciem problemów a potrzebą dalszego poszukiwania. Jeśli więc coś pozostaje po tym splocie oglądania, afektów, teorii i świadectw procesu twórczego, nie jest to gotowa odpowiedź, lecz raczej wiedza o tym, że pytanie o *crip* utopię musi być stawiane dalej – ze świadomością jej kruchości, nieosiągalności i jednoczesnej konieczności wyobrażania jej na nowo.

Artykuł powstał w oparciu o pracę magisterską przygotowaną pod kierunkiem dr hab. Agaty Łukszy w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

Wzór cytowania:

Skorupa, Mikołaj, *Crip utopia? O „Gatunkach chronionych”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, doi: 10.34762/ezdp-7552.

Autor/ka

Mikołaj Skorupa (mik.skorupa@gmail.com) – kulturoznawca, absolwent Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się splotami queerowości, niepełnosprawności i nowych materializmów oraz eksplorowaniem alternatywnych form produkcji wiedzy. ORCID: 0009-0005-6612-7949.

Przypisy

1. W Polsce historia działań zbiorowych na rzecz osób z niepełnosprawnościami rozwijała się według innej dynamiki niż w wielu krajach Zachodu, a brak wyraźnej ciągłości między aktywizmem a refleksją akademicką utrudniał równoległy rozwój ruchów społecznych i krytycznych studiów o niepełnosprawności. Na ten brak zwracały uwagę uczestniczki i

uczestnicy rozmowy zatytułowanej *Oddawanie głosu: o prawach i proteście osób z niepełnosprawnościami*, podkreślając, że jednym z pierwszych momentów przebudzenia wspólnotowej świadomości był dopiero czterdziestodniowy protest osób z niepełnosprawnościami i ich opiekunów w Sejmie w 2018 roku (Glinka, Hamer, Jagura, Król, Żeglicka, 2018). Ta mobilizacja miała symboliczną siłę i mogła być odczytywana jako początek rodzącego się w Polsce ruchu emancypacyjnego osób z niepełnosprawnościami. Warto przy tym zaznaczyć, że niepełnosprawność w polskim dyskursie była – i często nadal bywa – postrzegana głównie jako kwestia prywatna, rozgrywająca się w obrębie rodziny. Taki paradygmat, oparty na dychotomii publiczne–prywatne, skutkuje przenoszeniem odpowiedzialności za wsparcie osób z niepełnosprawnościami na poziom indywidualny i ich najbliższe otoczenia, zamiast traktować ją jako kwestię społeczną i polityczną.

Bibliografia

Barad, Karen, *Spotkanie z wszechświatem w pół drogi*, przeł. S. Królak, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2023.

Butler, Judith, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2011.

Cooper Albright, Ann, *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, Fundacja Teatru 21, Warszawa 2017, s. 37-59.

Davis, Lennard J., *The End of Identity Politics: On Disability as an Unstable Category*, [w:] *The Disability Studies Reader*, red. L.J. Davis, Routledge, New York 2013, s. 263-277.

Fudali, Natalia; Pawlak, Filip, *Gatunki pozornie chronione. Procesy rozpadania się ostoi*, panel w ramach konferencji *Ostoje. Przestrzenie i praktyki zamieszkiwania, chronienia się i ucieczki*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2025.

Garland-Thomson, Rosemarie, *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*, przeł. N. Pamuła, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020.

Glinka, Adrian, Hamer, Karolina, Jagura, Jarosław, Król, Agnieszka, Żeglicka, Katarzyna, *Oddawanie głosu: o prawach i proteście osób z niepełnosprawnościami*, rozm. Natalia Kowalska, [w:] *Niepełnosprawność i społeczeństwo. Performatywna siła protestu*, konc. i red. E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Fundacja Teatru 21, Biennale Warszawa, Warszawa 2018.

Godlewski, Stanisław, *Pole minowe dyskursu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2017, nr 137, https://www.theatreolympics2016.pl/sites/theatreolympics2016.pl/files/pages/attachments/godlewski_wnt_ot.pdf [dostęp: 6.03.2026].

Hoczyk, Julia, *Rafał Urbacki in memoriam – o człowieku, który był zmianą*, taniecpolska.pl, https://taniecpolska.pl/krytyka/rafal-urbacki-in-memoriam-o-czlowieku-ktory-byl-zmiana/ [dostęp: 6.03.2026].

Kafer, Alison, *Feminist, Queer, Crip*, Indiana University Press, Bloomington 2013.

Kosofsky Sedgwick, Eve, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparacyjne, albo masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, przeł. M. Szcześniak, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej" 2014, nr 5, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/5-queer-obrazy/czytanie-paranoiczne-czytanie-reparacyjne [dostęp: 6.03.2026].

Kwaśniewska, Monika, Waligóra Katarzyna, *Robienie miejsca – pożytki z brzydkich uczuć*, [w:] *Teatr brzydkich uczuć*, red. M. Kwaśniewska, K. Waligóra, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, s. 9-20.

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

Muñoz, José Esteban, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, New York–London 2009.

Muñoz, José Esteban, *Jak w niebie. Queerowa sztuka utopijna i wymiar estetyczny*, przeł. Jan Burzyński, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej" 2014, nr 5, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/5-queer-obrazy/jak-w-niebie.-queerowa-sztuka-utopijna-i-wymiar-estetyczny [dostęp: 6.03.2026].

Muñoz, José Esteban, *Uwodząc utopię*, przeł. M.A. Pelczar, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. nauk. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 797-810.

Müller, Alicja, *Fabryka, moja miłość. O ciałach pracujących i społecznych w choreografiach Rafała Urbackiego,* „nowynapis.eu", https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-65/artykul/fabryka-moja-milosc-o-cialach-pracujacych-i-spolecznych-w-choreografiach [dostęp: 6.03.2026].

Müller, Alicja, *Piss on Pity! Choreograficzny cripping Rafała Urbackiego*, „Czas Kultury" 2019, nr 4, s. 27-32.

Pawlak, Filip, *Kultura dostępna: bez kompleksów*, rozm. Anna Pajęcka, „Dwutygodnik.com" 2024, nr 386, https://www.dwutygodnik.com/artykul/11268-kultura-dostepna-bez-kompleksow.html [dostęp: 6.03.2026].

Pawlak, Filip, *List*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 186, https://didaskalia.pl/pl/artykul/list [dostęp: 6.03.2026].

Schalk, Sami, *Reevaluating the Supercrip*, „Journal of Literary & Cultural Disability Studies" 2016, nr 10(1), s. 71-86.

Siebers, Tobin, *Estetyka niepełnosprawności*, przeł. K. Ojrzyńska, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2023.

Taylor, Saunaura, *Bydlęce brzemię. Wyzwolenie ludzi z niepełnosprawnościami i zwierząt*, przeł. K. Makaruk, Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2021.

Zdrodowska, Magdalena, *Między aktywizmem a akademią. Studia nad niepełnosprawnością*, „Teksty Drugie" 2016, nr 5, s. 384-403.

Żeglicka, Katarzyna, *Kto mi daje prawo do bycia crip*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023, nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kto-mi-daje-prawo-do-bycia-crip [dostęp: 6.03.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/crip-utopia-o-gatunkach-chronionych*