didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
DOI: 10.34762/fdzc-p676
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/troska-w-procesie-jak-mozemy-zmieniac-instytucje

/ PERFORMOWANIE SPOŁECZNEJ ZMIANY

Troska w procesie. Jak możemy zmieniać instytucje

Justyna Lipko-Konieczna

Care in Process: How Can We Transform Institutions

The article examines the possibilities for institutional transformation in theatre through the introduction of perspectives grounded in disability, illness, and care. It begins with a critique of the implicit assumption of a "neutral" body – able, efficient, and predictable – which sets the norms for both participation and artistic production. Drawing on disability studies, the author argues that disability not only challenges questions of representation but can also function as a method for transforming theatrical form and the institutional conditions of its production. The central part of the article focuses on an analysis of the performance *La Vieille dame et le serpent* by Nicolas Mouzet Tagawa, presented as an example of a practice that brings together both artistic and institutional transformation. The performance moves beyond representation by exposing the conditions of theatrical production and incorporating them into the structure of the work. A key shift lies in the redefinition of accessibility, which is no longer treated as an addition but becomes a compositional principle shaping time, space, stage relations, and modes of organization. As a result, accessibility begins to orgaise the dramaturgy of the performance, while agency is distributed across bodies with diverse capacities, allowing theatre to be understood as a space of interdependence. An important aspect of the analysis is also the concept of care, understood not as a theme, but as a principle structuring relations of work and participation. Care becomes a tool for transforming hierarchies and modes of collaboration, opening the institution towards more inclusive practices.

Keywords: care; disability; illness; performing arts; accessibility; new aesthetics

Jakiej kulturowej zmiany potrzebujemy, by niepełnosprawność i chorobę zacząć w końcu postrzegać w kategoriach generatywnych? Czy w dzisiejszym środowisku teatru i sztuk performatywnych możemy przyjąć perspektywę, w której ciało chore czy niepełnosprawne nie jest dysonansem, problemem do rozwiązania, lecz wnosi wraz z sobą unikalną jakość, która nie tylko zmienia formę spektaklu, ale transformuje samą instytucję? W głośnym manifeście *Considering Disability: Disability Phenomenology's Role in Revolutionizing Theatrical Space* (2022, s. 23-42), Carrie Sandahl[1] dowodzi, że teatr głównego nurtu opiera się na założeniu ciała neutralnego, które może stać, chodzić, mówić głośno i wyraźnie, reagować szybko i przewidywalnie. Tymczasem ciało niepełnosprawne ujawnia fikcyjność tej neutralności. Wchodząc na scenę, nie tylko zaburza estetykę, lecz także demaskuje politykę formy teatralnej – pokazuje, dla kogo została ona zaprojektowana i kogo z góry wyklucza. Jeśli zatem teatr niepełnosprawności ma stać się czymś więcej niż teatrem „o" niepełnosprawności, musi podjąć ryzyko formalne. Musi pozwolić, by doświadczenie uszkodzenia wpłynęło na strukturę czasu scenicznego, relację z widzem, hierarchię pomiędzy tekstem a ciałem, organizację przestrzeni. Tylko wtedy niepełnosprawność przestanie być tematem, a stanie się metodą.

> Jeśli niepełnosprawność jest zasadniczo nieciągłością między ciałem a środowiskiem, to w jaki sposób przestrzeń mogłaby zostać gruntownie przemodelowana z perspektywy atypowości? Jak nasze „adaptacyjne manewry" mogłyby wiązać się z alternatywnymi wyborami estetycznymi? Nie mam tu na myśli „dostosowania", rozumianego jako modyfikowanie normy dla wyjątkowego ciała (na przykład usuwanie kilku miejsc na widowni, by umożliwić obecność paru osób poruszających się na wózkach, czy nawet budowanie

> rampy na scenę); takie zmiany w niewielkim stopniu wpływają na estetykę i sposób użytkowania przestrzeni. Ustawa Americans with Disabilities Act wymusiła publiczne dostosowania dla osób z niepełnosprawnościami, lecz w praktyce większość teatrów spełnia je jedynie literalnie (w najlepszym wypadku), robiąc niewiele, by przestrzeń stała się rzeczywiście bardziej inkluzywna. A co, gdyby przestrzeń została pomyślana na nowo z uwzględnieniem ludzkiej różnorodności oraz osób z całego spektrum życia? Jak rozważanie niepełnosprawności mogłoby całkowicie przekształcić estetykę i sposób użytkowania przestrzeni teatralnej? (tamże, s. 23).

Mimo wieloletniej i wielotorowej pracy na rzecz zmiany w postrzeganiu niepełnosprawności i choroby w teatrze i w sztukach performatywnych, postulat Sandahl wydaje się wciąż aktualny. Możemy dziś wymienić wiele przykładów prac, w których niepełnosprawność jawi się jako wartość, wyznacza nowe języki, nowe strategie narracji, nowe estetyki, a jednak wciąż brakuje wśród nich takich, które demontując opresyjne narracje o niepełnosprawności, domagając się uznania, kwestionują też samą formę teatralną i instytucjonalne warunki jej wytwarzania. Jednocześnie, jak wskazuje badaczka, instytucja teatru nie jest odosobnioną przestrzenią kultury, w której na poziomie praktyk instytucjonalnych reprodukuje się reżim sprawności, lecz jest ściśle wpisana w cały systemowy aparat urządzenia, za pomocą którego państwo sprawuje władzę nad ludzką zbiorowością. Czy środowisko artystów i artystek z niepełnosprawnościami, ich sojuszniczek i sojuszników ma szansę, poprzez swoją działalność artywistyczną, dokonać przesunięć w systemie produkowania sztuki, tak by stworzyć alternatywny model pracy i praktyk, które pozwolą na długofalowe zmiany w instytucjach? Być może powodem, dla którego niewiele osób z

niepełnosprawnością pracujących w teatrze zmienia podstawy formy teatralnej, jest fakt, że w swojej twórczości, jak pisze Sandahl:

> Zamiast zmieniać strukturę, kwestionują dominujące narracje, proponując narracje alternatywne. Innymi słowy, większość artystów z niepełnosprawnościami dostosowuje się do tradycyjnych form, zamiast je radykalnie przekształcać. Strategia ta wydaje się zrozumiała, jeśli weźmiemy pod uwagę, że ruch praw obywatelskich osób niepełnosprawnych koncentrował się przede wszystkim na uzyskaniu dostępu do głównego nurtu, a niekoniecznie na jego transformacji (tamże, s. 21).

Trudno nakładać na artystów i artystki z niepełnosprawnościami dodatkowe oczekiwanie, by w trakcie pracy twórczej transformowali instytucję, skoro sam dostęp do tych instytucji bywa dla nich bardzo utrudniony – jeśli nie wręcz niemożliwy. Zdarzają się jednak procesy twórcze, w których ta podwójna strategia – artystyczna i instytucjonalna – rzeczywiście się splata, przynosząc głęboko transformujący efekt.

Chciałabym bliżej przyjrzeć się rewolucyjnemu według mnie spektaklowi *La Vieille dame et le serpent*[2] (Stara dama i wąż), wystawionemu w Théâtre National Wallonie w Brukseli przez Nicolasa Mouzeta Tagawę, który do współpracy zaprosił artystów związanych z francuską sceną inkluzywną. Przedstawienie bada dynamikę relacji pomiędzy zdrowiem, chorobą, niepełnosprawnością a instytucją. Punktem odniesienia dla twórców i twórczyń *La Vieille dame et le serpent* są konkretne instytucje: szpital, zamknięty ośrodek terapeutyczny, ośrodek pobytu dla osób z niepełnosprawnościami wymagających stałej opieki oraz teatr. Ten ostatni

staje się miejscem namysłu nad potencjałem tzw. kondycji[3] – nad tym, jak mogą one przekształcać obowiązujące w nim struktury relacyjne i produkcyjne.

Co ważne, wielogłosowa opowieść o doświadczeniu choroby i niepełnosprawności w relacji z instytucją – stanowiąca główny nośnik sensów spektaklu – nie tylko otwiera możliwość rewizji obowiązujących praktyk społecznych i teatralnych. Jawi się ona zarazem jako spójna i przekonująca perspektywa epistemologiczna, niezbędna do wytworzenia alternatywnych modeli współzależności, sprawczości i wspólnotowości. Modele te sytuują się poza dominującymi w teatrze paradygmatami mistrzostwa, samowystarczalności i wydajności.

Zanim jednak przejdę do szczegółowej analizy samego spektaklu, konieczne wydaje się przyjrzenie drodze twórczej reżysera. To właśnie jego biograficzne i zawodowe doświadczenia pozwalają lepiej zrozumieć postawę, jaką przyjmuje on w inicjowanych przez siebie procesach teatralnych oraz sposób, w jaki myśli o relacjach między ciałem, instytucją a wspólnotą (zob. Botella, 2005).

Praktyka twórcza Tagawy wyrasta z doświadczenia współzależności rozumianej nie jako abstrakcyjna kategoria relacyjna, lecz jako konkretna, codzienna praca z ciałami – z ich potrzebami, ograniczeniami i rytmami. Współzależność nie stanowi w jego przypadku deklaratywnego hasła, lecz doświadczenie ugruntowane w praktyce. Zanim rozpoczął działalność teatralną jako pracownik socjalny, wspierał dzieci w spektrum autyzmu oraz osoby określane jako „niedostosowane”. Doświadczenie to – będące źródłem alternatywnej wiedzy o relacjach, komunikacji i sprawczości – nie tyle poprzedza jego działalność artystyczną, ile stanowi jej strukturalny fundament.

Teatr jako aktywny układ relacyjny

Praca w środowisku, w którym język werbalny często okazywał się niewystarczający lub nieadekwatny, skłoniła Tagawę do poszukiwania alternatywnych form porozumiewania się – opartych nie na semantycznej produkcji znaczeń, lecz na obecności, rytmie, powtarzalności gestów oraz uważności wobec materialnych i przestrzennych warunków wytwarzania relacji. Doświadczenie to miało charakter formacyjny: ujawniło bowiem ograniczenia normatywnych modeli komunikacji, które zakładają kompetencję językową jako podstawowy warunek uczestnictwa we wspólnocie. Z czasem wypracował własną praktykę „urządzeń performatywnych" – są to sytuacje umożliwiające współistnienie i współdziałanie bez konieczności podporządkowania się normatywnym modelom komunikacji i ekspresji.

W trakcie studiów w INSAS[4] Tagawa rozwinął autorski sposób pracy, którego punktem wyjścia nie jest tekst dramatyczny, lecz przestrzeń. Scenografia nie pełni w jego praktyce funkcji ilustracyjnej ani dekoracyjnej, lecz staje się aktywnym układem relacyjnym – zespołem ram, ograniczeń i możliwości, w obrębie których mogą ujawniać się różne formy obecności, życia i ruchu. Artysta pracuje w sposób wizualny i intuicyjny, gromadząc materiały, zestawiając je i modyfikując, aż wyłoni się struktura będąca „maszyną do grania". Nie jest to jednak mechanizm podporządkowany logice wydajności czy kontroli, lecz otwarty układ zapraszający do eksploracji, testowania i negocjowania własnej obecności.

Spektakle Tagawy powstają na styku instalacji scenograficznych i ciał, które je zamieszkują. Napięcie pomiędzy ramą a ciałem, strukturą a sposobami jej użytkowania stanowi jedno z kluczowych pól jego zainteresowań

artystycznych. Od 2014 roku twórca rozwija hybrydowe formy sceniczne, w których historia teatru i jego estetyczne reguły spotykają się z refleksją nad instytucjonalnymi ramami i normami – oraz nad tym, jak w ich obrębie funkcjonują treści wywodzące się z marginesów życia społecznego.

W 2024 roku Tagawa, wraz z najbliższymi współpracownikami, założył kompanię teatralną Proche Quartier – platformę integrującą różnorodne praktyki i dyscypliny. Działalność ta potwierdza konsekwentnie rozwijaną wizję teatru jako przestrzeni refleksji nad współzależnością, w której myślenie artystyczne pozostaje w ścisłym związku z praktykami opieki, uważności i wspólnego negocjowania warunków obecności. *La Vieille dame et le serpent* jawi się w tym kontekście jako kolejny etap długofalowych poszukiwań dotyczących relacji pomiędzy ciałem, instytucją i możliwością wyjścia poza normatywne modele sprawczości.

Doświadczenia te pozwoliły reżyserowi wypracować strategie wzmacniania podmiotowości osób wymagających wsparcia ze względu na stan zdrowia lub niepełnosprawność – strategie znajdujące bezpośrednie zastosowanie w praktyce teatralnej. Działając na styku sztuki i aktywizmu, Tagawa traktuje instytucję teatru jako miejsce, w którym realna obecność artystów z niepełnosprawnościami może przekształcać relacje władzy, opieki i odpowiedzialności wewnątrz samej instytucji. Jego spektakle funkcjonują zatem nie tylko jako „maszyny do grania”, lecz także jako urządzenia społeczne, zdolne generować nowe formy podmiotowości, obecności i znaczeń o istotnym potencjale emancypacyjnym. W *La Vieille dame et le serpent* metoda ta ujawnia się szczególnie wyraźnie.

Strukturalnie *La Vieille dame et le serpent* składa się z dwóch części: pierwsza oparta jest na zbiorze świadectw trójki performerów, w tym samego reżysera; druga polega na uruchomieniu teatralnej „maszyny do

grania”, w której słowo ustępuje miejsca intensywnemu działaniu fizycznemu. Analiza dramaturgii spektaklu ujawnia konsekwentnie realizowaną strategię performatywną, którą postuluje w swoim manifeście Carrie Sandahl – to praktyka przekształcania formy performansu w odpowiedzi na ucieleśnione doświadczenia choroby, zależności i instytucjonalnego uwikłania. W efekcie powstała praca, która pozwala w nowy sposób myśleć o funkcjach, sposobie działania i wartościach instytucji, które współtworzymy i od których równocześnie jesteśmy zależni.

W otwierającym *La Vieille dame et le serpent* monologu Tagawa zaprasza widzów do opuszczenia ustalonej, zdystansowanej i opartej na niewypowiedzianym roszczeniu estetycznym pozycji odbiorczej:

> **Nicolas:**
> Dobry wieczór.
> Dziękuję, że są Państwo z nami.
> Pozwólcie, że przedstawię: Claire, Guillaume’a, Bastiena,
> Britt i Davida.
> Mamy też Esther, Maxa,
> Leilę, Bogdana, Simona,
> Sofie, Tima, Natachę, Minę, Erro,
> Chloé, Juliana, Yoanna i Pierre’a.
> Jest z nami również Julie, która dziś wieczorem
> tłumaczy na francuski język migowy.
> Jestem Nicolas.
> To ja zebrałem ten zespół,
> jak lubimy o sobie mówić.
> Dziękuję, że jesteście dziś wieczorem z nami
> w ramach tego projektu, tej propozycji,

tej formy, tego studium, tego eksperymentu,
tego dochodzenia, tego podejścia, tej rzeczy…
Ludzie teatru są bardzo pomysłowi,
jeśli chodzi o unikanie słowa „spektakl”[5].

A zatem „to”, w czym będziemy brać udział, nie jest do końca zdefiniowane, wymyka się klasyfikacji i już na wstępie podważa niewypowiedziane założenie, że do teatru przychodzi się na „spektakl”. Określenia takie jak „projekt”, „badanie”, „eksperyment” czy „dochodzenie” destabilizują normatywne oczekiwania wobec teatru jako miejsca produkcji skończonego dzieła i otwierają na myślenie o performansie jako procesie poznawczym – wspólnym, niehierarchicznym i nieostatecznym. Tagawa przedstawia wszystkie osoby obecne na scenie: performerów, asystentów, tłumaczkę języka migowego oraz pracowników technicznych, których obecność i działania stają się integralną częścią struktury performansu. Tego rodzaju otwarcie odczytuję jako gest przesunięcia uwagi, który – jak podkreśla Sandahl – jest kluczowy, by powstała nowa, uwzględniająca różne kondycje estetyka performatywna. Akcent zostaje tu położony nie na reprezentację niepełnosprawności, lecz na warunki wytwarzania performansu. Otwarta i pełna uznania postawa twórców i twórczyń wobec siebie łączy się z potrzebą nowej formy teatralnej – dostępnej i uwzględniającej potrzeby wszystkich współtwórców: powstający w ten sposób performans niepełnosprawności nie proponuje jednego, stabilnego języka estetycznego. Jest raczej polem eksperymentu, w którym każdorazowo negocjuje się relacje między ciałem, technologią, przestrzenią i publicznością. Jego siła polega na tym, że nie dąży do zamknięcia znaczeń, lecz do ich otwarcia – na różnorodność doświadczeń cielesnych i sposobów bycia razem.

Praktyki te nie tyle „opowiadają” o niepełnosprawności, ile reorganizują

relacje pomiędzy ciałami, przestrzenią i instytucjonalnymi ramami wydarzenia. Jak widać, spektakl Tagawy od początku wpisuje się w tę logikę poprzez ujawnienie zaplecza pracy, rozszerzenie pojęcia performera oraz włączenie praktyk opieki, translacji i asysty do struktury dramaturgicznej. Co ważne, dostępność pojawia się tu jako zasada kompozycyjna – jako efekt określonej postawy troski i uznania – a nie jako krytykowany przez Sandahl „zewnętrzny" wobec spektaklu „zestaw technicznych rozwiązań", niosący ze sobą ryzyko reprodukowania uprzedzeń, stereotypów czy uproszczeń. Owszem, rampa, napisy czy audiodeskrypcja są niezbędne, lecz jeśli pozostają jedynie uzupełnieniem stabilnej struktury, nie podważają jej podstawowych założeń ani wpisanej w nią normatywności. Dostępność jest ważna, ale jeśli nie idą za nią dalsze działania realnie włączające osoby z niepełnosprawnościami w obieg teatralny na pełnych prawach, może funkcjonować jedynie jako uzupełnienie deficytu. Sandahl oczekuje więcej: traktuje dostępność jako czynnik wpływający na rytm, dramaturgię i relacje sceniczne, a więc jako kategorię kompozycyjną, a nie kompensacyjną.

> Większość mainstreamowych przestrzeni performatywnych nie zmienia swoich wydarzeń, aby dopasować się do różnorodnych ciał, lecz oczekuje, że osoby niepełnosprawne dostosują się do ustalonego środowiska. Środki performatywne rzadko ulegają zmianie. Teatry mogą zapewniać tłumacza języka migowego jako „dodatek" lub oferować urządzenia wspomagające słuch, ale rzadko artyści teatralni zastanawiają się nad sposobami dystrybucji języka w przestrzeni poprzez różne kanały lub radykalnej rekonfiguracji przestrzeni w celu ułatwienia komunikacji.

Podczas gdy widzowie z niepełnosprawnościami mogą uczestniczyć w

wydarzeniu teatralnym, jeśli mają dostęp do dostosowań, takie dostosowania dla wykonawców z niepełnosprawnościami zdarzają się rzadko; osoby z niepełnosprawnościami zintegrowane jako wykonawcy to często ci, którzy mogą „udawać" (tzw. „sprawnie-niepełnosprawni") lub ci, których niepełnosprawność nie wymaga dostosowania. W kontekstach związanych z niepełnosprawnością innowacyjne wykorzystanie przestrzeni zarówno dla wykonawcy, jak i widzów staje się częścią estetyki komunikacji, a nie niezręcznym dodatkiem (2022, s. 26).

Jak widzimy, *La Vieille dame et le serpent* już od pierwszych scen realizuje zmianę perspektywy, którą Sandahl uznaje za kluczową dla nowych praktyk estetycznych w teatrze i performansie, uwzględniających kondycje zaangażowanych w nie osób. Budowana od początku spektaklu sytuacja wspólna – oparta na wzajemnym uznaniu i ujawnieniu współzależności w zespole – zakłada transparentność i odsłanianie tego, co zwykle pozostaje przed publicznością ukryte: wewnętrznych zasad i procedur instytucji oraz reguł organizujących proces twórczy. Teatr to nie neutralna rama dla gotowych treści, lecz dynamiczne pole relacyjne pomiędzy ciałami, technologią, przestrzenią, czasem i ekonomią produkcji – mówią twórcy *La Vieille dame et le serpent*. To pole, na które wszyscy i wszystkie możemy mieć wpływ.

Co ważne, spektakl nie proponuje modelu inkluzywnej instytucji w postaci gotowego wzorca. Zamiast tego – poprzez ćwiczenia z uważności – inicjuje wspólne wypracowywanie nowej teatralnej epistemologii: uznanie prawa do współtworzenia instytucji przez osoby w ich różnorodnych ucieleśnieniach, kondycjach psychicznych i mentalnych i poszerzanie wiedzy o potrzebach, na które teatr musi szukać rozwiązań, by być środowiskiem w pełni publicznym i społecznie reprezentatywnym. To uznanie, wraz z wynikającą z niego troską

– rozumianą jako postawa otwarcia na odmienne potrzeby – tworzy strukturalny fundament nowych praktyk. Dopiero troska i uznanie mogą przeorganizować relacje władzy: przemodelować myślenie o tempie pracy, zakresie odpowiedzialności czy widzialności poszczególnych ról, a także wpłynąć na to, kto i na jakich warunkach może zostać uznany za twórcę i dopuszczony do głosu.

Stawka tej propozycji jest wysoka, ponieważ nie dotyczy wyłącznie sposobów reprezentowania niepełnosprawności, lecz – jeśli teatr uznać za istotny element sfery publicznej, który reprezentuje obowiązujące strategie dystrybucji widzialności i słyszalności (zob. Rancière, 2007, s. 25) – samej architektury życia wspólnego oraz tego, które ciała i głosy mogą tę sferę zasilać. Skoro instytucje tworzone są przez ludzi, a ich przekonania i wyobrażenia utrwalają się poprzez powtarzalne praktyki, zmiana nie może dokonać się jedynie na poziomie deklaracji czy krytycznego dyskursu. W tym sensie pytanie nie brzmi wyłącznie: czy teatr może stać się bardziej inkluzywny, lecz raczej: czy jesteśmy gotowi zrezygnować z estetyk i modeli produkcji opartych na kulcie autonomii, mistrzostwa i wydajności? Czy potrafimy zaakceptować formy, które nie zmierzają ku spektakularnej kulminacji, lecz ku współtrwaniu? Czy jesteśmy w stanie uznać zależność nie za deficyt, lecz za konstytutywny warunek wspólnoty? Odpowiedź na te pytania nie leży wyłącznie po stronie twórców i instytucji – zależy także od nas, od publiczności. To od naszych oczekiwań i sposobów uczestnictwa zależy, czy inkluzja pozostanie gestem deklaratywnym, czy stanie się realną praktyką zdolną przekształcić nasze wyobrażenia o tym, czym teatr może i powinien być. Postulaty Carrie Sandahl wychodzą naprzeciw temu, jak Jacques Rancière rozumie polityczną funkcję nowej estetyki, która polega na aktywnym kształtowaniu sposobu, w jaki widzowie postrzegają rzeczywistość społeczną i polityczną, redefiniując tym samym to, co w sferze publicznej jest

widoczne, reprezentowalne i uznawane za ważne.

Instytucjonalny teatr często reaguje na niepełnosprawność poprzez strategie kompensacji: zastępowanie, ułatwianie, wyrównywanie. Performer otrzymuje „wsparcie", które ma umożliwić mu funkcjonowanie w ramach niezmienionej formy. Logika ta zachowuje hierarchię – norma pozostaje punktem odniesienia, a odstępstwo wymaga korekty. Performans oparty na doświadczeniu uszkodzenia ciała proponuje jednak odwrócenie tej relacji: to nie ciało ma dostosować się do formy, lecz forma ma ulec przekształceniu pod wpływem ciała. To przesunięcie ma konsekwencje nie tylko estetyczne, ale również polityczne, ponieważ podważa hierarchię pomiędzy normą a odstępstwem.

La Vieille dame et le serpent zaprasza publiczność do rozmowy o tym, do czego w teatrze może prowadzić zakwestionowanie samego kryterium „sprawności" jako niewidzialnej miary wartości scenicznej obecności. Jeśli forma zmienia się pod wpływem ciał dotąd marginalizowanych, wówczas norma traci status oczywistości. Instytucja przestaje funkcjonować jako aparat selekcji i reprodukcji uprzywilejowanych sposobów bycia, a zaczyna działać jako przestrzeń negocjacji różnic.

„Kolor mnie ocalił"

Po powitaniu publiczności i przedstawieniu całego zespołu – w tym osób odpowiedzialnych za asystę oraz tłumaczenie na język migowy – Nicolas Tagawa przechodzi do osobistej opowieści, która staje się osią pierwszej części wydarzenia. Mówi o genezie pracy nad spektaklem: impuls do jego stworzenia dała rozmowa z przyjacielem dzielącym się doświadczeniem pobytu w szpitalu. Jean-Pierre opowiedział mu o momencie wybudzenia z

długiej śpiączki, w którą zapadł po operacji. Reżyser dzieli się teraz z publicznością relacją przyjaciela, przywołując słowa, za pomocą których próbował on nazwać graniczne doświadczenie rozpięte pomiędzy życiem a śmiercią, obecnością a oddaleniem. Reżyser nie rekonstruuje medycznych faktów ani klinicznego przebiegu zdarzeń; zamiast tego – za Jeanem-Pierre'em[6] – opowiada o śpiączce jako „długiej nocy", stanie zawieszenia, który miał własną wewnętrzną dramaturgię. Przyszła do niego postać mówiąca w nieznanym języku; Jean-Pierre jednak rozpoznał w tych słowach historię swojego życia. Im dłużej postać mówiła, tym większe ukojenie odczuwał Jean-Pierre; im było ono silniejsze, tym bardziej świat tracił kolory, przechodząc w odcienie ołowianej szarości. Dopiero nagły intensywnie pomarańczowy błysk – pojedynczy punkt barwy w bezkresie ciemności – wyznaczył kierunek ruchu i powrotu. Chwilę później Jean-Pierre się obudził. „Kolor mnie ocalił" – powtarza przyjaciel, jakby próbował uchwycić doświadczenie wymykające się racjonalnemu opisowi.

Opowieść z granicy światów, zawieszonej pomiędzy życiem a śmiercią, splata się w relacji Jeana-Pierre'a z refleksją nad szpitalną codziennością. Dowiadujemy się, czym jest podleganie opiece w starannie zorganizowanym środowisku instytucjonalnym, gdzie precyzyjnym zasadom działania personelu towarzyszy zaawansowana technologia, a ratowanie życia podporządkowane jest ścisłym procedurom. Obejmują one stałą obserwację parametrów życiowych przy użyciu monitorów i aparatury medycznej, dawkowanie leków oraz wykonywanie czynności higienicznych i pielęgnacyjnych. Przestrzeganie skryptów i rutyny zapewnia ciągłość i skuteczność leczenia, lecz jednocześnie redukuje pacjenta do ciała poddanego terapii – do zbioru funkcji i wskaźników biologicznych. W tym procesie jednostka traci podmiotowość i integralność. Tę kondycję Giorgio Agamben opisuje jako *zoe*, „nagie życie"[7]: stan, w którym człowiek

funkcjonuje wyłącznie jako byt biologiczny, podporządkowany procedurom decydującym o tym, co podlega ochronie, a co może zostać pominięte. Czas choroby staje się zatem jednocześnie czasem zawieszenia podmiotowości i głębokiej zależności od instytucji.

Alison Kafer w ważnej dla środowiska osób z niepełnosprawnościami książce *Feminist, Queer, Crip* (2013) pokazuje, jak dominujące narracje o „naprawianiu" ciał oraz wyobrażenia przyszłości podporządkowane normie sprawności systematycznie wykluczają doświadczenia osób z niepełnosprawnościami i przewlekle chorych. Okres hospitalizacji można odczytać jako szczególną postać tego, co autorka nazywa „czasem kuracyjnym" (*curative time*) – reżimem temporalnym, który nie tylko organizuje praktyki medyczne, procedury i harmonogramy, lecz także narzuca określony horyzont: przywrócenie sprawności ciała oraz powrót do społecznej i operacyjnej „normalności". Te dwa wymiary – zawieszenie i intensywna regulacja – splatają się w codziennej praktyce szpitalnej, ukazując opiekę nad pacjentem jako nieustanną negocjację między autonomią jednostki a wymogami instytucji, między biologicznym trwaniem a społeczną i afektywną obecnością chorego. Już sama procedura przyjęcia do szpitala odsłania ten mechanizm: pacjent lub jego bliscy przekazują instytucji prawo do decydowania o strategii leczenia, deklarując zarazem podporządkowanie się obowiązującym rygorom.

Dla Kafer „czas kuracyjny" nie jest neutralnym porządkiem leczenia, lecz matrycą, w której ramach przyszłość pacjenta często jest sprowadzana do procesu eliminowania niepełnosprawności i choroby bądź ich maksymalnego zneutralizowania; wszelkie inne trajektorie egzystencji – niespójne, asynchroniczne, niepodporządkowane imperatywowi zdrowienia – zostają z góry uznane mniej istotne. W doświadczeniu choroby i hospitalizacji ujawnia

się zatem napięcie między linearnością czasu instytucjonalnego a heterogenicznymi, często wymykającymi się rutynie rytmami życia. By podkreślić to pęknięcie, Kafer sięga po szekspirowską metaforę czasu jako „kości wyłamanej w stawie". Choroba może zaburzać dominujące wyobrażenia o czasie, ujawniając ich nieoczywistość, i otworzyć przestrzeń dla innych sposobów myślenia o przyszłości – bliższych temu, co dzieje się „tu i teraz" w materialnym doświadczeniu ciała. Czas przestaje być abstrakcyjną, linearną miarą, a zaczyna być odczuwany „od środka": splata się z cielesnością i z zachodzącymi w niej zmianami, odsłaniając formy trwania, które nie ograniczają się do logiki naprawy.

Relacja Nicolasa Tagawy nie jest opowieścią o cudownym wybudzeniu. Twórca koncentruje się na szpitalnej codzienności: rytmie powtarzalnych czynności i technicznych procedur, o których opowiadał mu Jean-Pierre. W tym świecie dominują te same gesty, ten sam język, ta sama sekwencja działań. Najbardziej znaczącym, ocalającym gestem w szpitalnym uniwersum okazuje się jednak drobny gest wykonywany przez pielęgniarkę po zakończeniu rutynowych czynności. „Zrobione", „już dobrze" – mówi i delikatnie gładzi go po ramieniu. Gest na tyle niepozorny, że mógłby pozostać niezauważony, a zarazem na tyle znaczący, by utrwalić się jako jedno z najintensywniejszych wspomnień okresu zawieszenia. Tagawa przywołuje go na scenie nie po to, by go odegrać, lecz by wspólnie z współtwórcami i publicznością zastanowić się nad tym, co w instytucjonalnej rutynie pozostaje niemal niewidzialne, jeśli nie zostanie świadomie nazwane i rozpoznane.

Gest ten można odczytać jako zaproszenie do wyjścia poza zmedykalizowany obraz choroby – poza narracje kliniczne redukujące doświadczenie do diagnozy i terapii. Opowieść Tagawy zachęca do zatrzymania się przy tym, co

zwykle umyka uwadze: przy czasie opieki, przy afektywnej pracy towarzyszenia, przy kruchości relacji kształtowanych w ramach instytucjonalnych zależności. W ten sposób spektakl poszerza pole wiedzy o potrzebach osób objętych opieką medyczną oraz tych, którzy im towarzyszą – wiedzy systematycznie marginalizowanej w dominujących dyskursach zdrowia, sprawności i autonomii. Z perspektywy pacjenta proces zdrowienia podporządkowany diagnozie ujawnia inny wymiar: ocalający potencjał może kryć się w niepozornym dotyku.

Reżyser kieruje uwagę także ku instytucji teatru – zadaje pytanie o to, jakie wyobrażenia troski i jakie formy wrażliwości jest ona w stanie pomieścić, skoro tak niepozorny gest może okazać się doświadczeniem granicznym. Czy teatr – sam będący instytucją – potrafi udzielić widzialności tak kruchemu zdarzeniu, nie redukując go ani do symbolu, ani do efektu estetycznego?

Tagawa przywołuje scenę z filmu *Esther Kahn* (2000) w reżyserii Arnauda Desplechina, w którym młoda adeptka aktorstwa, siedząc w głębi widowni, odmierza dłonią wzrost nauczyciela stojącego na scenie – jeden centymetr. Jeden centymetr, powtarza Tagawa: miara kruchości i niewspółmierności teatralnej reprezentacji. Jak zatem odnaleźć właściwą miarę, by oddać w teatrze wagę gestu pielęgniarki – gestu uznającego życie w jego pojedynczym, unikalnym, a przez to łatwym do przeoczenia istnieniu?

Reżyser zwraca się do publiczności i obecnych na scenie. By odnaleźć tę miarę, konieczne jest włączenie innych we wspólny namysł i poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o możliwość „uzdrowienia instytucji”: czy teatr rozumiany jako sieć relacji i wyobrażeń potrafi zatroszczyć się o „małe życia”, znaleźć miejsce dla „małych gestów” i stworzyć im przestrzeń widzialności. Instytucja jawi się tu jako struktura zmienna, podatna na przekształcenia – jako „wyobrażony świat”, który można naruszyć pojedynczą

pieszczotą. Metafora teatralnej kurtyny – czarnej, neutralizującej przestrzeń działania, lub czerwonej, przywołującej historię władzy i prestiżu – prowadzi do pytania o to, co instytucja ukrywa i kogo dopuszcza do widzialności.

Opowieść Tagawy angażuje właśnie dlatego, że nie oferuje jednoznacznej konkluzji. Pozostawia widzów w zawieszeniu – pomiędzy szarością i żywotnością barw, pomiędzy światem procedur i praktykowaniem czułości. To tutaj odbywa się proces ponownego negocjowania wartości. Tu rodzi się przestrzeń dla namysłu nad tym, jak w teatrze i poza nim – w instytucjach, którym podlegamy i które współtworzymy – może realizować się postawa oparta na wzajemnej trosce, uważności i uznaniu oraz jakie formy wspólnoty może ona umożliwić. Bezpośredni, pozbawiony retorycznej osłony sposób zwracania się do publiczności stopniowo redukuje dystans pomiędzy osobą dającą świadectwo a odbiorcami. Widownia zostaje obdarzona zaufaniem i włączona w rolę uważnego audytorium – nie jako bierny świadek, lecz jako współuczestnik dzielenia doświadczenia. Konfesyjny charakter opowieści, połączony z powściągliwością języka, jakim Tagawa mówi o lęku, bezradności i trwaniu przy drugim człowieku, otwiera przestrzeń dla innego rodzaju wiedzy: wiedzy ucieleśnionej, relacyjnej i sytuacyjnej, ukrytej często za „szpitalną kurtyną". Opowieść domyka zaproszenie, by spojrzeć uważnie na kurtynę, która znajduje się za reżyserem: w geście tym materializuje się moment przejścia od narracji do wspólnego doświadczenia.

La Vieille dame et le serpent wzięło swój początek z rozmowy z przyjacielem, ale sam proces pracy uruchomiła jeszcze inna rozmowa. Jej fragment zostaje w spektaklu przywołany przez dwójkę aktorów – Claire Ruppin i Guillaume'a Papachristou oraz Bastiena Montesa, asystenta wspomagającego Guillaume'a – którzy rekonstruują ją wraz reżyserem:

Nicolas:

– Pewnego wieczoru,

po pogrzebie Jeana-Pierre’a,

poszedłem do teatru na spektakl.

Tutaj, do Teatru Narodowego.

Nazywał się *Une tentative presque comme une autre*

(Próba prawie jak każda inna),

z Guillaume’em i Clémentem Papachristou.

Bastien:

– Tak, ja też tam byłem. Jako asystent Guillaume’a.

Claire:

– Ja też tam byłam.

Na widowni, tak jak Nicolas.

Guillaume:

– A na końcu była impreza.

Duża impreza.

Z muzyką orientalną.

Claire:

– Guillaume poprosił mnie do tańca.

Wzięłam go w ramiona.

Nicolas:

– Później spotkaliśmy się w barze.

Rozmawialiśmy o pracy,

o geście, o pieszczocie, o instytucjach.

A ty powiedziałeś:

„Całe życie spędziłem w instytucjach.

Dobrze je znam.

Właśnie z jednej wyszedłem.

Włączenie tej rozmowy do dramaturgii nie służy budowaniu linearnej narracji ani psychologicznego tła postaci. Przeciwnie – rozmowa ta funkcjonuje jako matryca relacyjna spektaklu, model performatywności oparty na podatności na drugiego człowieka i gotowości do pozostania w procesie.

Żelazna dziewica i świątynia sztuki

Nicolas oddaje głos Claire. Opowieść o trudnym, niejednoznacznym wymiarze współistnienia w instytucjonalnych ramach nabiera autoteatralnego wymiaru. Claire pierwszy raz na scenie stanęła jako mała dziewczynka. Zagrała w spektaklu dla społeczności swojej wioski. Doświadczyła wtedy intensywnego poczucia jedności między sceną a widownią – ekscytacji, wymiany energii i emocji. Była wtedy przekonana, że znajduje się właśnie tam, gdzie powinna. Tamto poczucie bycia we „właściwym miejscu" okazało się tak silne, że nie potrafiła sobie wyobrazić dla siebie innej drogi. We wspomnieniach z dzieciństwa, którymi dzieli się z publicznością, wyraźnie wybrzmiewa pamięć o żywotności teatru, poczucie intensywnego „tu i teraz", w którym Claire doświadczyła siebie nie jako pojedynczej istoty, lecz jako części czegoś większego. Można przyjąć, że poczuła się częścią opisywanej przez Victora Turnera *communitas*[8]. Co ważne, Claire w tych wspomnieniach pamięta siebie jako dziewczynkę, która czuje się dobrze w swoim ciele, a moment, który przywołuje, był dla niej bezpieczny. Czuła się wtedy akceptowana i spełniona.

> Mam pięć lat. Stoję przed lustrem, a moja mama czesze mi włosy. Stoję przed lustrem i czuję wzruszenie. Mówię do mamy: „Pewnego dnia zrobię wielkie wejście w wielkim teatrze". To było w wiosce, w

> której dorastałam. Wszyscy graliśmy w szkolnych przedstawieniach. To moje najpiękniejsze wspomnienia teatralne. Widzę siebie, jak chowam się za wielką, czerwoną, zakurzoną kurtyną w wiejskiej sali i myślę: „Przejdę tamtędy. Przejdę przez tę kurtynę i otworzy się przede mną świat". Pamiętam emocje, radość, ekscytację przed spektaklem. Słyszę, jak cała wioska wchodzi i zajmuje miejsca, gwar rozmów, szmer poruszenia. Wszyscy byli obecni: moja rodzina, burmistrz, sąsiedzi, nauczycielka, sprzedawca ryb. To było wielkie wydarzenie.

Teatr daje Claire poczucie bycia w relacji ze światem, a świat to ludzie zasiadający na widowni: „Przejdę przez tę kurtynę i otworzy się przede mną świat". W jej opowieści kluczowe jest to, że publiczność tworzą nie anonimowe osoby, lecz takie, które dobrze się znają. Dla nich teatr jest sposobem praktykowania więzi i świętowania – jest wspólnym dobrem, na które składa się zarówno to, co widoczne i niewidoczne, także w wymiarze pracy: W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera postać Jacques'a – niewidzialnego technika rozciągającego kurtynę, dzięki któremu spektakl może się rozpocząć. Jego obecność podkreśla relacyjny i kolektywny charakter teatralnego wydarzenia: aktorzy „są tam", w kulisach od początku, lecz stają się widzialni dopiero dzięki pracy innych. Teatr, jaki zapamiętała Claire z dzieciństwa, opiera się na współzależności, wzajemnym zaufaniu i niehierarchicznej wspólnocie: „Byliśmy tam od początku, ale pojawialiśmy się dopiero wtedy, gdy on pociągnął za tę linę. Nie widzieliśmy Jacques'a, nigdy go nie widzieliśmy. Przychodził rano przed nami i zostawał wieczorem, by wszystko zamknąć".

Postawa wobec teatru zmienia się, gdy Claire rozpoczyna edukację w miejskim konserwatorium, do którego trafia jako nastolatka. Zajęcia

prowadzi emerytowana aktorka, która uczy teatru klasycznego. Profesorka jest podziwiana i wzbudza respekt, fascynuje i przeraża jednocześnie:

> Mówiliśmy do niej „Madame". […] Była drobną starszą panią. Bardzo drobną. Mniejszą ode mnie, z wąską talią jak u osy. Żaden jej włos nie był nigdy niesforny. Nosiła wyłącznie biel, błękit albo pastelowy róż, a żeby dodać sobie kilka centymetrów wzrostu, zakładała wysokie obcasy w tym samym kolorze. Kiedy wchodziliśmy do klasy, dziewczęta musiały dygnąć przed Madame, a chłopcy całowali ją w rękę. Wydawało mi się to wspaniałe. Miałam czternaście lat, a ona ucieleśniała moją pasję do teatru.

Widzimy, jak zmienia się tu dynamika definiowania tego, czym jest dla Claire teatr. To już nie społeczność, sytuacja święta i bycia częścią większej całości. Teraz ucieleśnieniem teatru jest nienaganna Madame o talii osy i nieskazitelnym wizerunku. Takie ucieleśnienie wymaga od adeptki wysiłku, żeby sprostać wymaganiom klasycznej sztuki aktorskiej. Claire dowiaduje się, że jest to sztuka dla wybranych, silnych jednostek, skłonnych do wytężonej pracy, której niezbywalnymi elementami są dykcja i artykulacja. Musi pozbyć się lokalnego akcentu, ujarzmić osobowość i temperament. Claire dowiaduje się, że droga do teatru prowadzi poprzez ból, wyrzeczenie, samoograniczenie. Wymaga więc w pewnym sensie ascezy i poświęcenia:

> Madame wciąż opowiadała o czasach swojej młodości, o tradycjach aktorskich i życiu w trupie, o złotej epoce teatru, której – niestety – my już nie zaznamy! Czerwona kurtyna. Teksty. Język. A ja – z moim ciężkim południowym akcentem. Trzeba było się go jak najszybciej pozbyć. Bo tak nie mówi się na scenie. Jeśli gra się Moliera z

> akcentem, to podobno brzmi śmiesznie. Było więc mnóstwo zasad dykcji i artykulacji do opanowania i przestrzegania, pod groźbą kary. Przychodziłam na zajęcia pełna energii, pełna życia, pełna pragnień i naiwności. Byłam żywą nastolatką, lubiłam się śmiać, lubiłam jeść. Madame mówiła nam, że trzeba być bardzo silną, że potrzeba ogromnej siły woli, że trzeba się poświęcać, by zostać aktorką. Że to nie jest dla każdego. Że trzeba czuć ból, cierpieć, opanować wszystko, kontrolować wszystko. Że na tym polega sztuka.

Madame jest strażniczką teatralnego kanonu, tradycji, jest przedstawicielką szkoły, w której dostęp do świątyni teatru jest ściśle reglamentowany, a teatr jest sztuką dla wybranych – jest elitarny. To przeciwieństwo egalitarności, której Claire doświadczyła w wiejskim teatrze w okresie dzieciństwa. Droga do świątyni teatru musi zostać uwewnętrzniona, to droga dyscypliny, kary i pokuty. Aktorka przywołuje w tym miejscu fabułę opowiadania Franza Kafki *Kolonia karna*. Historia „Starej Damy" – maszyny tortur, która miała wcielać sprawiedliwość, a ostatecznie obraca się przeciwko człowiekowi wprawiającemu ją w ruch – staje się dla Claire metaforą systemu teatralnej dyscypliny. Madame zajmuje w tej historii przechodnie miejsce strażnika, a „Stara Dama", kafkowskie narzędzie kaźni, to waga, której przyniesieniem na zajęcia grozi profesorka. Oddajmy głos Claire:

> Czy mogę opowiedzieć wam pewną historię? Pewien podróżnik zostaje zaproszony do znajdującej się na wyspie kolonii karnej, by uczestniczyć w publicznej egzekucji. Poprzedni komendant wyspy wynalazł maszynę do wykonywania wyroków: nagiego skazańca przywiązuje się do łoża maszyny, a mechanizm wyposażony w igły

> wbija się w jego ciało, ryjąc w nim opis popełnionej zbrodni. Ofiara stopniowo traci przytomność. W końcu umiera. Kiedyś kaźń cieszyła się wielkim powodzeniem. Ustawiano się w kolejkach po najlepsze miejsca. Całe rodziny, rodzice z dziećmi na kolanach nie mogli doczekać się spektaklu. Dziś nikt już nie przychodzi oglądać widowiska. Maszyna jest przestarzała. Nazywają ją „Starą Damą". Tylko jeden oficer broni tej tradycji i pragnie zdobyć uznanie podróżnika. Zdesperowany poddaje się kaźni, by udowodnić wielkość dawnego systemu. I wtedy maszyna wariuje. Zabija go brutalnie, nie wypisując na ciele żadnej winy. To koniec starego rytuału. Pewnego dnia Madame powiedziała do mnie na oczach całej klasy: „Przyniosę wagę, a jeśli nie schudniesz, nie wrócisz na scenę". Czułam spojrzenia wszystkich kolegów i koleżanek. Czułam każde pieprzone słowo tego zdania wypalające się na moim ciele. Pewnego dnia ta choroba wślizgnęła się w moje ciało. Wszyscy ją widzieli – oprócz mnie. Była dla mnie niewidzialna. Nie potrafiłam odczytać znaków, które rysowała na moim ciele.

Wstrząsający moment publicznego upokorzenia, gdy Madame grozi Claire, daje początek destrukcyjnej, śmiertelnej chorobie, na którą aktorka zapada jako nastolatka. To sytuacja, w której internalizuje ona nakaz kontroli wagi, kiedy słowa „wypalają się" na jej ciele. To także ambiwalentny mechanizm, w ramach którego Claire zajmuje teraz miejsce Madame i sama staje się swoim wewnętrznym strażnikiem, a Madame i „Stara Dama" okazują się jedną z odsłon opisywanej w *Micie urody* przez Naomi Wolf „Żelaznej Dziewicy"[9]. Od teraz Claire będzie towarzyszył strach przed przytyciem, który realnie wpłynie na jej kondycję psychofizyczną oraz zdolność krytycznego myślenia. Kobiety, które temu lękowi ulegają, poddawane są mechanizmom

przypominającym klasyczne techniki kontroli świadomości – dowodzi w swoim przełomowym studium Wolf.

W jednym z rozdziałów *Mitu urody*, poświęconym dyscyplinującej kobiecy podmiot technice głodu, autorka opisuje kulturę diet jako system o quasi-religijnej, autorytarnej strukturze. Zwraca uwagę, że język dietetyki łączy ton ekspercki z bezwzględnym dogmatyzmem, tworząc zamknięty obieg nakazów i zakazów, w którym odstępstwo od reguły urasta do rangi moralnego wykroczenia. Odstępstwo od reżimu szczupłości jest w tym systemie wartości równoznaczne z „grzechem", jest folgowaniem sobie, które musi zostać okiełznane, jest bowiem przejawem słabego charakteru i wpływa na to, jak postrzegana jest dana jednostka. Wolf podkreśla, że zaburzenia odżywiania stały się zjawiskiem masowym wśród młodych kobiet. Jednocześnie alarmuje, iż mimo że anoreksja należy do zaburzeń psychicznych o jednym z najwyższych wskaźników śmiertelności, nie funkcjonuje w dyskursie medialnym jako poważna epidemia, lecz raczej jako jednostkowy problem, co dowodzi tylko, że funkcjonujemy w kulturze, która domaga się od kobiet podporządkowania się obowiązującym wzorcom. Badaczka zwraca także uwagę, że owa kultura, dążąca do maksymalnego zredukowania kobiecego ciała w przestrzeni społecznej (poprzez reżim redukcji wagi), kontroluje w ten sposób zakres kobiecej wolności i reguluje sferę związaną z kobiecym oporem.

Wolf w przekonujący sposób wiąże kult szczupłości z momentem przemian politycznych lat dwudziestych XX wieku i uzyskaniem przez kobiety praw wyborczych, co w efekcie przyniosło wzmocnienie ich obecności w sferze publicznej. To wtedy też bardziej naturalne kształty kobiecego ciała zostały zastąpione figurą „żelaznej dziewicy" – ciała zredukowanego, napiętego i surowego. W ujęciu badaczki nie był to zbieg okoliczności, lecz mechanizm

kompensacyjny: im większa widzialność kobiet w przestrzeni społecznej, tym silniejsza presja na redukcję ich cielesnej obecności. Mechanizm kompensacyjny szczególnie wyraźnie ujawnia się w branżach opartych na wizerunku: aktorka, tancerka czy modelka jest szczuplejsza niż zdecydowana większość kobiet, a różnica ta – jak podaje Wolf – sięga ponad dwudziestu procent (Wolf, 2014, s. 208).

W przypadku Claire – aktorki – ciało jest narzędziem pracy, walutą i polem nieustannej oceny. Presja nie dotyczy tu wyłącznie talentu czy warsztatu. Aktorka funkcjonuje w polu wzmożonej widzialności: jej ciało musi być jednocześnie ekspresyjne i zdyscyplinowane, obecne i poddane kontroli. Aktorka występuje nie tylko w roli, lecz także jako ciało poddane spojrzeniu. Claire, żyjąca „w reżimie wagi", internalizuje to spojrzenie i przekształca je w mechanizm autokontroli. Dla aktorki anoreksja oraz związane z nią „wyrzekanie się świata", oznaczają paradoks: to forma wycofania z życia podejmowana w imię bycia widzianą. Im bardziej ciało ulega redukcji, tym większe zyskuje szanse na akceptację w systemie, który sankcjonuje jego znikanie w polu widzialności. W przypadku Claire choroba trwa wiele lat i doprowadza ją na skraj wyniszczenia. Claire do tego stopnia zinternalizowała nakaz bycia szczupłą, że dosłownie nie zauważyła, jak znika.

> Dlaczego żelazna dziewica jest aż taka szczupła? Szczupły „ideał" nie jest piękny z estetycznego punktu widzenia, jest piękny jako polityczne rozwiązanie. Przymus naśladowania żelaznej dziewicy nie jest czymś, co wybieramy dobrowolnie, jest czymś, co się nam narzuca jako gwarant politycznej władzy. Gdy spojrzymy na sprawę w tym świetle, wyda się nie do pomyślenia, że kobiety mogłyby być nieprzymuszane do chudnięcia w tym momencie naszej historii. […] Chuda żelazna dziewica de facto nie jest piękna, podobnie jak

> anoreksja, bulimia, a nawet kompulsywne jedzenie – rozumiane symbolicznie – nie są faktycznie chorobami. Jak zauważa Susie Orbach, zaczynają się one jako zdrowa reakcja na niezdrową społeczną rzeczywistość, w której kobiety mogą się czuć dobrze same ze sobą tylko w stanie ciągłego głodzenia się (tamże, s. 115).

Te rozpoznania Wolf pogłębia Sandra Lee Bartky, która w tekście poświęconym współczesnym strategiom władzy produkującym określone techniki kontrolowania kobiecego ciała, w tym kwestiom odnoszącym się do zaburzeń jedzenia, dokonuje dogłębnej analizy „ciała podatnego". Pojęcie to czerpie z myśli Michela Foucaulta, ale przygląda mu się krytycznie z perspektywy nieuwzględnionej przez autora *Nadzorować i karać*. Bartky pisze, że praktyki dyscyplinarne i stojące za nimi instytucje wojska, szkoły czy szpitala analizowane były przez francuskiego filozofa z pominięciem kwestii genderowych. Ich uwzględnienie pozwala znacznie uważniej przeanalizować nowoczesne narzędzia dyscyplinujące podmiot kobiecy[10].

Wytwarzanie podatnych ciał to proces polegający na nieustannej pracy. W przypadku kobiet przybiera on postać szczególną. Obejmuje nie tylko instytucjonalne formy dyscyplinowania, lecz codzienne praktyki związane z wyglądem, wagą, sposobem poruszania się czy zajmowania przestrzeni.

Ciało aktorki kształtuje się w podwójnym reżimie: teatralnym i kulturowym. Dyscyplina sceny splata się z dyscypliną płci. Bartky wymienia trzy kategorie praktyk dyscyplinowania kobiecego ciała: „te, które mają na celu wytworzenie ciała o określonym rozmiarze i ogólnym kształcie; te, które wydobywają z ciała szczególnego rodzaju kobiecość, gesty, postawy i sposoby poruszania się; oraz te, które zorientowane są na pokazanie ciała jako ozdobnej powierzchni" (2007, s. 52-53). Konserwatorium, do którego

trafiła Claire, jak większość normatywnych szkół aktorskich przygotowujących do pracy w „teatrze klasycznym” to miejsce, w którym wymaga się od aktorki praktykowania dyscypliny w każdej z wymienionych sfer. To, co zaczyna się jako praca nad warsztatem, łatwo przekształca się w projekt totalnej kontroli – wytwarzanie ciała, które ma być jednocześnie obecne i przezroczyste, widzialne i podporządkowane. „Podatność” nie oznacza tu naturalnej cechy, lecz efekt długotrwałego treningu, w którym aktorka uczy się nieustannej pracy nad sobą. To w ramach takiego treningu Claire miała utemperować swoją swobodę, właściwą sobie żywotność: „Swobodna kobieta” wyłamuje się normom, co: „wyraża się nie tylko w zasadach moralnych, którymi się kieruje, ale i w sposobie mówienia, jak również, dosłownie, w swobodzie i łatwości poruszania się” (tamże, s. 56). Swoboda nie mieści się w rejestrze ciała podatnego, a miara zapanowania nad nią jest miarą mistrzostwa.

Ciało podatne to ciało głodne – ciało, które poddaje się modelowaniu, walczy ze zmarszczkami, z tłuszczem, z emocjami, których okazywanie odznacza się na skórze twarzy. Bartky przywołuje tu strategię aktorskiej ikony, Sophii Loren, która zalecała kobietom mającym skłonność do okazywania twarzą emocji, przyczepianie do czoła lub pomiędzy brwiami kawałka taśmy klejącej, który naciągnie skórę (tamże, s. 55). Dyskomfort odczuwany przez ciało podczas wyrażania emocji przypomni tym samym o rozluźnieniu twarzy…

Osiągnięcie ideału to dystans do pokonania, w którym linia mety ulega ciągłemu przesunięciu. Poczuciu fiaska, na które skazana jest każda z kobiet dążąca do osiągnięcia wymarzonych i mało realnych parametrów ciała, towarzyszy z jednej strony wstyd, z drugiej strony samo to nie mające końca dążenie, „proces dyscyplinowania czyni z ciała kobiety ciało kobiece” (tamże, s. 61). Zgodnie z obowiązującą „tyranią szczupłości” naturalne zmiany ciała

w okresie dojrzewania, takie jak zaokrąglone biodra czy pełniejsze piersi, zaczęły być postrzegane jako niepożądane. Ciało, które kobiety postrzegają jako wzorzec do osiągnięcia, jest w istocie modelem nastoletniego ciała – drobnego, nie w pełni rozwiniętego, pozbawionego masy mięśniowej, w którym niedojrzałość widoczna jest w każdym zarysowaniu (tamże, s. 62).

To Madame z opowieści Claire: drobna, starsza pani o talii jak osa, o nienagannej fryzurze, zawsze na obcasach, zawsze ubrana tak, by wysmuklać kolorystycznie ciało. Madame sama jest jedną z ofiar Żelaznej Dziewicy i domaga się podobnej ofiary od kolejnej młodej kobiety w sztafecie do upragnionego ideału, ale otrzymuje też gratyfikację. Jak zauważa Sandra Lee Bartky, dyscyplina – niezależnie od ostatecznego kosztu – może przynosić jednostce poczucie mistrzostwa i stabilnej tożsamości. To właśnie ta ambiwalencja sprawia, że władza działa skutecznie: odbierając, jednocześnie daje.

> Tkwi w tym pewna sprzeczność: podczas gdy zarzucanie dyscypliny może w jeszcze większym stopniu odbierać prawa (*disempowerment*), dyscyplina może powodować pewnego rodzaju przyrost władzy, jaką ma dana osoba. Kobiety, podobnie jak wszystkie inne osoby mające określone umiejętności, są więc zainteresowane ich utrzymywaniem, niezależnie od tego, jak dużo kosztowało je ich zdobycie, pomijając już zupełnie kwestię tego, czy jako osoby określonej płci nie byłyby w dużo lepszej sytuacji, gdyby w ogóle nigdy nie musiały ich zdobywać (tamże, s. 67).

Podporządkowanie się dyscyplinie niemal zabiło Claire, ale doprowadziło ją też do jednej z najważniejszych szkół teatralnych – TNS w Strasburgu[11]. To

dla niej olbrzymi sukces i gratyfikacja. Dla młodej aktorki to potwierdzenie: Madame miała rację. Claire mówi: „Trzeba było tylko zbudować strukturę wystarczająco sztywną, by wszystko kontrolować, wszystko pomieścić. A jeśli cierpieliśmy, jeśli bolało – to było czymś normalnym. To znaczyło, że jesteśmy na właściwej drodze".

To w TNS, od przyjaciół z roku Claire usłyszała wtedy, że nie zgadzają się na to, co sobie robi. Ważyła dwadzieścia dziewięć kilogramów. W przeciwieństwie do społecznych „zachowań wzmacniających standardy dotyczące rozmiarów ciała", opisywanych przez Bartky (2007, s. 64), przyjaciele aktorki stawiają jej ultimatum, by ją ratować; „inaczej znikniesz – mówią – musisz dokonać wyboru". Pomoc przychodzi z zewnątrz. To wsparcie od ludzi, dla których Claire jest ważna jako osoba. Aktorka trafia do zamkniętego ośrodka, w którym na wiele miesięcy traci kontakt z zewnętrznym światem. To inna odsłona odosobnienia niż to, z którym wiąże się anoreksja. Tym razem to odosobnienie towarzyszące okresowi zdrowienia. Claire opowiada o przerażeniu, które towarzyszy decyzji o kuracji. Anoreksja jest przecież częścią jej teatralnej tożsamości. Claire nie wierzy w siebie bez choroby. Jest z nią szczęśliwa, w zasadzie wypiera świadomość powagi swojego stanu zdrowia, ma poczucie pełnej kontroli, osiągnęła mistrzostwo w dyscyplinowaniu siebie. Ale okazuje się, że choroba jest widoczna dla innych, że „to" widać: „Jeśli zatrzymałabym chorobę, odebraliby mi marzenia o aktorstwie; jeśli udałoby im się nas rozdzielić, straciłabym najbliższego przyjaciela. Ale moja miłość do teatru była tak wielka, że niechętnie się zgodziłam. I od tej chwili straciłam kontrolę nad wszystkim".

Claire trafia do zamkniętego ośrodka, gdzie poddaje się leczeniu. Zgodnie z protokołem leczenia zostaje odcięta od rodziny i przyjaciół, od wszelkich

więzi emocjonalnych, które mogłyby zaburzyć zdrowienie. Ma poczucie, że umiera. Może wychodzić jedynie na dwudziestometrowy, pozbawiony drzew betonowy dziedziniec, na którym ustawione są stoliki pod parasolami. To tam przesiaduje w samotności. Pewnego dnia coś przełamuje rutynę: Claire zauważa po swojej prawej stronie plamę koloru – pomarańczową koszulkę. To Roland, pensjonariusz, który macha do niej z drugiego końca dziedzińca i proponuje scrabble. To początek nowej, codziennej rutyny. Gra poszerza kręgi, okazuje się, że: „w scrabble można wszystko podwoić. Dwie plansze, dwa zestawy liter. Wszystko. Łatwiej, jeśli ma się dwa stoły. Tam stoły były małe, tak jak mały był dziedziniec".

Każdego dnia dołącza coraz więcej pensjonariuszy. W ciągu tygodnia zbiera się cały tłum ludzi, którzy przychodzą oglądać grę. „Nasza mała betonowa estrada zamieniła się w grecki amfiteatr". Ludzie zajmują miejsca i mimo że gra nie jest widowiskowa, emocje, które są jej częścią, zaczynają być prawdziwie teatralne. Towarzyszą im rozmowy, interakcje, a Claire zaczyna czerpać radość z międzyludzkich kontaktów, ale też z bycia obserwowaną. „To nie był już tylko szpital. Stał się światem wyobrażonym. Tańcem całego życia, relacji i przyjaźni ściśniętych w tym maleńkim dziedzińcu". Kiedy terapia się kończy, Claire odczuwa lęk przed opuszczeniem struktury, która uratowała jej życie. Dociera do niej, że potrzebuje ram. „Wmawiałam sobie, że byłam «prawdziwa», kiedy byłam chora, kiedy wydawało mi się, że wszystko kontroluję, choć w rzeczywistości nie kontrolowałam już niczego. I to czas, który dała mi ta struktura, pozwolił mi na nowo opowiedzieć moją historię".

W opowieści Claire teatr rysuje się bardzo ambiwalentnie. Miłość do sceny wpędziła ją w chorobę, ale przyniosła też ocalenie. Teatru w opowieści Claire nie da się sprowadzić do instytucjonalnego wymiaru. Jego żywotnej istoty

Claire doświadcza przecież poza ramami instytucji, w ośrodku zamkniętym, w którym przechodziła okres zdrowienia. Owa żywotność zrodziła się dzięki żywiołowi interakcji, rozmów, bycia znów w nurcie zbiorowego doświadczenia. Możemy jednak, wychodząc od jej świadectwa, zadawać pytania, jakie ciała teatr akceptuje i uważa za odpowiednie, jaką instytucją mógłby być teatr wolny od reprodukowania reżimów szczupłości, norm sprawności i zdrowia. Jeśli nowoczesne technologie zachowań wytwarzają odizolowane i samokontrolujące się podmioty, jaką szansę ma teatr jako instytucja oparta na relacyjności w rozwijaniu zachowań opartych na poczuciu swobody i własnej adekwatności? I czy może być przestrzenią skutecznego oporu dla ciał, które nie są normatywne i podległe? (Bartky, 2007, s. 70). Jakie nowe struktury społeczne mogłyby powstać dzięki przemodelowaniu obowiązujących zachowań? To dla rozważań o teatrze i jego perofrmatywnym potencjale kwestie kluczowe, ponieważ „te momenty, w których dochodzi do przeciwstawiania się kontroli oraz ich charakter wyznaczają bieg historii w równie dużym stopniu co narzucanie kontroli" (tamże, s. 72). W teatrze, który wytwarza imitację w równym stopniu, w jakim potrafi ją zdekonstruować, zachowania, jako zinternalizowane i ucieleśnione instrumenty dyscypliny, mogą odsłonić swoje performatywne struktury i dzięki temu przestać uchodzić za neutralne. Performans niepełnosprawności stwarza ku temu warunki, podważając to, co uznajemy za oczywiste i naturalne na scenie. Bartky za Dewsem lokuje możliwość zmiany zachowań w ciele libidinalnym, które dąży do swobody i przyjemności i które zostaje wtłoczone w tryby dyscypliny. W kontekście teatru i sztuk performatywnych bardziej odpowiednim pojęciem wydaje się jednak „ciało przeżywane" (*lived body*).

Iris Marion Young w swoim studium *On Female Body Experience* (2005) proponuje spojrzeć na ciało jako sytuację i poddaje analizie kategorię ciała

przeżywanego, widząc w niej szansę na wyrażenie tego, jak osoby przeżywają swoje usytuowanie w strukturach społecznych wraz z wytwarzanymi przez nie możliwościami i ograniczeniami. Jak podkreśla, „ciało przeżywane jest zawsze konkretne, materialne, morfologicznie określone". Ciało przeżywane nigdy nie jest abstrakcyjne ani neutralne: zawsze istnieje jako konkretna, materialna forma, osadzona w określonej morfologii i historii doświadczeń. To właśnie poprzez takie ciało jednostka wchodzi w relacje ze światem społecznym. Zachowania nie są więc prostą ekspresją woli, lecz zmiennymi praktykami ucieleśnionych podmiotów – odpowiedziami na obowiązujące struktury, które jednocześnie są przez te praktyki podtrzymywane, negocjowane lub przekształcane. W tej perspektywie relacje władzy, dostęp do zasobów czy prestiż społeczny nie istnieją poza ciałami, lecz realizują się poprzez nie, w codziennych gestach, możliwościach i ograniczeniach działania. Struktury społeczne lokują jednostki w sieciach zależności i ról. To usytuowanie nie jest symetryczne: dla jednych oznacza rozszerzenie pola wyboru i łatwiejszy dostęp do korzyści, dla innych – narastające ograniczenia wolności i materialnego dobrostanu:

> Niektóre osoby napotykają względne ograniczenia swojej wolności i dobrostanu materialnego jako skumulowany efekt możliwości wynikających z ich pozycji społecznych, w porównaniu z innymi, którzy – dzięki swoim pozycjom – dysponują większym zakresem wyborów lub łatwiejszym dostępem do korzyści. Grupy społeczne definiowane przez kastę, klasę, rasę, wiek, etniczność oraz – oczywiście – gender, nazywają mniej subiektywne tożsamości, a bardziej osie strukturalnej nierówności. Oznaczają one pozycje strukturalne, których zajmujący są uprzywilejowani lub upośledzeni

względem siebie nawzajem na skutek podporządkowania się aktorów regułom i normom instytucjonalnym oraz realizowania przez nich interesów i celów w ramach instytucji. Ujęcie strukturalne oferuje sposób rozumienia nierówności szans, opresji i dominacji, który nie poszukuje zindywidualizowanych sprawców, lecz uznaje większość aktorów za współuczestników ich wytwarzania – w większym lub mniejszym stopniu (Young, 2005, s. 21).

Materialny ślad strukturalnego wykluczenia

Ten wątek podejmuje w spektaklu aktor i performer Guillaume Papachristou, rozpoczynając własną, autonomiczną narrację. To znany w Belgii i we Francji artysta z niepełnosprawnością, który w swojej praktyce scenicznej tematyzuje własną kondycję i związane z nią doświadczenia – zarówno w obszarze społecznym, jak i artystycznym. W *La Vieille dame et le serpent* tematyzuje uwikłanie w strukturalne nierówności oraz zależność od instytucji – dopełnia opowieść Claire, ale przesuwa akcent z genderowo uwarunkowanych reżimów dyscypliny ku doświadczeniu długotrwałej instytucjonalizacji osób z niepełnosprawnością, poszerza zarazem pole analizy relacji między jednostką współzależną a otoczeniem zorientowanym na opiekę połączoną z całodobowym nadzorem. W historii Claire kluczowy był moment uwewnętrznienia normy – który porównała do „wypalenia” na ciele i przekształcenia w mechanizm autokontroli – w monologu Guillaume’a ujawnia się proces bardziej rozciągnięty w czasie i zarazem głębiej osadzony w ustrukturyzowanej codzienności: instytucja zostaje nie tylko zinternalizowana, lecz niemal wchłonięta, a jej reguły zaczynają

funkcjonować jak autonomiczny aparat decyzyjny, działający także wtedy, gdy struktura zewnętrzna formalnie przestaje obowiązywać.

Guillaume rekonstruuje swoją biografię, dzieląc ją na czas spędzony w kolejnych instytucjach: najpierw w IME[12], ośrodku opieki dla dzieci z niepełnosprawnościami, następnie w ośrodku dla dorosłych. Nie ma więc w jego narracji jakiegoś „dziewiczego", „niewinnego" czasu poprzedzającego zależność od instytucji (był zbyt mały, by ten czas pamiętać), ciągłość struktur organizuje całe jego życie.

„Byłem tam siedemnaście i pół roku", „byłem tam trzydzieści jeden lat" – wylicza. Pokazując tym samym, że jego biografia podlega instytucjonalnej temporalności, w oparciu o którą zbudowane jest jego życie – życie, w którym czas nie jest przeżywany jako otwarty proces, lecz jako sekwencja ram, protokołów i harmonogramów. Guillaume wychowywał się w środowisku, które modelowało doświadczenie czasu, narzucało rytmy, porządek dnia, szczegółowe sekwencje aktywności w sposób niezwykle skrupulatny. „Protokół, plan, harmonogram, terminarz… Chciałbym się tego wszystkiego pozbyć, ale nie mogę. Nie mogę wyrzucić tego z głowy. To jakby połknąć cały regulamin. Wszystkie wewnętrzne zasady". Techniki dyscyplinarne ujawniają się w opowieści Guillame'a nie jako zewnętrznie narzucone, to raczej oparty na rutynie, długotrwały i niezauważalny (przez swoją powtarzalność i brak odstępstw) proces pracy nad podmiotem. Aktor dzieli się z publicznością historią, która pomaga mu wyrazić wewnętrzną walkę z mechanizmem opresji i kontroli, której nie widać, a która kieruje jego życiem w najdrobniejszych przejawach.

> Dawno temu żył sobie człowiek. […] Był samotnikiem. Kochał rutynę. Uwielbiał spać pod platanami. Spał z szeroko otwartymi

> ustami. Pewnego dnia połknął węża. Wąż nie chciał wyjść. Podejmował wszystkie decyzje za niego. Decydował, kiedy jeść, kiedy spać, co mówić… Krzyczał bez powodu. Nawet nie pozwalał mu spać. I tak trwało latami. Aż pewnego dnia wąż po prostu odszedł. Nikt nie wie dlaczego. […] Człowiek był nieszczęśliwy. Czuł pustkę w swoim ciele. Wyszedł na rynek i krzyczał: „Hurra, wąż odszedł!", ale prywatnie nie mógł się z tym pogodzić. Zaczął naśladować węża, jego obecność, jego gesty. Nawet powtarzał głupie rzeczy, które robił. Wymagało to wysiłku i kreatywności. Ale dzięki temu mógł iść dalej. I wszyscy odetchnęli z ulgą. Wszystko wróciło na swoje miejsce.

Wąż z opowieści Guillame'a to figura władzy pozbawionej twarzy: nieosobowej, a zarazem intymnie cielesnej. Nie jest to już zewnętrzny strażnik czy konkretny pracownik instytucji, lecz system reguł, który przejmuje najbardziej organiczne funkcje podmiotu. Odejście węża nie przynosi wyzwolenia. Przeciwnie – jego brak okazuje się dotkliwy, niemal nie do zniesienia. Jednostka doświadcza pustki, dezorientacji, a nawet swoistej żałoby po strukturze, która – choć opresyjna – zapewniała orientację w świecie.

Ten moment dezorientacji i zagubienia opowiada o fundamentalnej ambiwalencji instytucji. Guillaume opowiada, jak bohater opowieści zaczyna imitować węża, rekonstruując jego obecność poprzez własne gesty i zachowania. To nie tylko metafora przyzwyczajenia czy lęku przed wolnością, lecz precyzyjny opis ucieleśnienia reguł, które stają się „zachowanymi zachowaniami" – dzięki ich powtarzalności podmiot ma poczucie swojej ciągłości. Dyscyplina rozbiera ciało na części, reguluje jego ruchy, gesty i pragnienia, produkując zarówno podatność, jak i możliwość wytworzenia

nowej tożsamości w ramach ograniczeń. Nawet po formalnym opuszczeniu instytucji jednostka reprodukuje jej logikę, ponieważ to ona umożliwia dalsze jej funkcjonowanie. Struktura nie musi już działać z zewnątrz – została skutecznie zaszczepiona w ciele, pamięci, wyobraźni. To ona jest punktem odniesienia i horyzontem poznawczym.

Opowieść Guillaume'a nie jest prostym aktem oskarżenia instytucji. Przeciwnie, jest przesycona nostalgią i czułością. Guillaume wspomina przyjaciół, pamięta ich imiona, mówi o wzajemnym wsparciu, o codziennej solidarności. Utrata tych relacji jawi się jako doświadczenie niemal śmierci symbolicznej: „to tak, jakby byli martwi i nie martwi". To zawieszenie między obecnością a nieobecnością odsłania koszt, jaki jednostka ponosi w momencie opuszczenia instytucji, zwłaszcza gdy nie towarzyszy temu realna alternatywa wspólnotowa. Instytucja okazuje się tu jednocześnie miejscem opresji i jedyną dostępną formą bycia razem, ogranicza wolność, lecz daje ramę bezpieczeństwa, umożliwiając przetrwanie i rozwój kompetencji społecznych. IME, później dom dla dorosłych, wyposażają podopiecznych w praktyki samokontroli, rytuały i wzorce przewidywalnego działania, które mogą zostać przeniesione w nowe konteksty.

Guillaume błyskotliwie pokazuje, jak struktura może stać się narzędziem emancypacji, jeśli zostaje wybrana świadomie i wykorzystywana kreatywnie. Tak jak Claire w ośrodku zdrowienia odnajduje w rytuale gry w scrabble elementy performatywnego, zbiorowego życia, w którym znów widzi miejsce dla siebie, tak Guillaume uczy się negocjować strukturę, którą wcześniej uznawał za ograniczającą. Instytucje, choć reprodukują normy i ograniczenia, mogą też tworzyć przestrzeń dla podmiotowości, jeśli jednostki uczą się w nich poruszać aktywnie, negocjować swoje role i relacje oraz wprowadzać elementy twórczej improwizacji. Świadectwa Guillame'a i Claire

odsłaniają instytucjonalne mechanizmy władzy, w obrębie których ciała i podmioty funkcjonują zarazem jako obiekty kontroli oraz jako punkty krytyczne, ujawniające polityczny wymiar tych struktur. To właśnie w ich ucieleśnionych narracjach władza przestaje być abstrakcyjnym systemem, a staje się doświadczeniem przeżywanym, wpisanym w rytuały, normy i codzienne praktyki.

Scena teatralna, oparta na zasadzie widzialności i współobecności, intensyfikuje ten wymiar polityczny. To, co staje się na niej widzialne i słyszalne, wyznacza zarazem horyzont tego, co możliwe do pomyślenia we wspólnocie, którą współtworzymy. Teatr nie tylko reprezentuje doświadczenie instytucjonalnej władzy, lecz także je przekształca – przenosząc je w przestrzeń publiczną i poddając wspólnej refleksji.

Wejście Guillaume'a na scenę wprowadza jednak nową jakość. Teatr pojawia się jako kolejna struktura, lecz tym razem zasadniczo odmienna: wybrana. „To ja wybrałem tę strukturę" – to zdanie wybrzmiewa jak deklaracja formującej się sprawczości. W odróżnieniu od wcześniejszych instytucji, teatr nie jest narzucony w imię opieki, bezpieczeństwa czy normalizacji. Jest przestrzenią opartą na regułach – próbach, harmonogramach, procedurach technicznych – lecz ich sens ulega przesunięciu. Struktura nie służy tu kontroli ciała, lecz umożliwieniu działania; nie redukuje podmiotowości, lecz ją uruchamia. Różnica nie polega na zniesieniu zasad, lecz na ich otwartym negocjowaniu. „Czy mógłbym studiować w Strasburgu?", pyta Guillaume. To pytanie, które rozsadza dyskurs instytucjonalnego teatru. Ujawnia granice inkluzywności, które – choć często niewidzialne – są głęboko zakorzenione w systemach edukacji artystycznej. Cisza, która zapada na scenie, to materialny ślad strukturalnego wykluczenia, moment, w którym instytucja zostaje skonfrontowana z własnymi, niewypowiedzianymi założeniami

dotyczącymi normy, kompetencji i „profesjonalizmu”.

Odpowiedzią spektaklu na to pęknięcie nie jest jednak ani moralizujący gest, ani deklaratywna obietnica inkluzji. Zamiast tego następuje wyraźny zwrot ku materialności teatru: ku maszynistyce, ku pracy rąk. „Są takie cisze, które chciałoby się przekształcić. To znaczy – własnymi rękami. Modelować je. Zmieniać. To jest jedna ręka. To są dwie ręce” – odpowiada Nicolas. Cisza przestaje być brakiem odpowiedzi – staje się materią, którą można uchwycić, napiąć między dłońmi, wprawić w ruch. Do Nicolasa, Claire i Guliemme’a dołączają Britt Roger Sas i Davidem Alonso – maszyniści sceny, którzy zwykle funkcjonują w odrębnych reżimach pracy teatralnej; tworzą teraz jeden zespół, który jawnie i intensywnie ingeruje w mechanikę sceny. System kotar, wcześniej pełniący rolę tła dla narracji, wysuwa się na pierwszy plan jako pole wspólnego działania. „Poznaliśmy Chrisa Van Goethema, specjalistę od maszynerii. Maszyneria to cały system służący do obsługi scenografii. W tym systemie funkcjonują takie pojęcia jak bloczki, bębny i wciągarki – terminy pochodzące z żeglugi. Mówi się, że przodkowie maszynistów byli marynarzami: przemierzali siedem mórz, a kiedy stawali na stałym lądzie, pracowali w teatrze”, kontynuuje Nicolas Tagawa.

Przywołanie tej genealogii nie pełni funkcji anegdotycznej. Odsłania raczej wspólnotowy, zsynchronizowany charakter pracy, który sytuuję teatr w logice współzależności. Podobnie jak statek, teatr wymaga współdziałania wszystkich rąk. Metafora marynistyczna uruchamia tu istotny dialog z tradycją polityczną, w której rządzenie bywa przedstawiane jako nawigowanie okrętem: okręt jako państwo, sternik jako władca, którego zadaniem jest bezpieczne przeprowadzenie łodzi przez wzburzone wody. Jak pokazuje w jednym z wykładów poświęconych analizie technik urządzenia Michel Foucault – w tej metaforze nie ma miejsca na jednostkowość. Pisze:

> Okręt płynący pośród skał i burz, lawirujący, by nie paść łupem piratów lub innych wrogów, okręt, który musi dotrzeć do portu. Przedmiotem rządzenia nie są tu indywidua. Kapitan nie rządzi marynarzami – rządzi samym okrętem. Ludzie podlegają rządzeniu jedynie o tyle, o ile znajdują się na pokładzie. Dowodzenie okrętem wymaga właściwego utrzymania relacji między marynarzami a łodzią, którą należy ocalić, ładunkiem, który należy dostarczyć do portu, oraz wszystkimi zdarzeniami, takimi jak wiatry, rafy, sztormy (2010, s. 114).

Spektakl proponuje jednak przeformułowanie metafory: w miejsce relacji między ludźmi a abstrakcyjną strukturą skupia się na samych relacjach. Praca marynarzy, podobnie jak praca ludzi teatru, to praca zespołowa, oparta na synchronizacji, uważności i współodpowiedzialności. Liczą się wszystkie ręce.

Zawieszone na linach materiały o różnej gramaturze i fakturze – ciężkie, oporne, lekkie, niemal przezroczyste – tworzą dynamiczną instalację wizualną. Nie pełnią funkcji dekoracyjnej; stają się żywą materią sceniczną, reagującą na wysiłek ciał, na tempo biegu, na napięcie i rozluźnienie lin. Scena nie „pokazuje” obrazu – ona go wytwarza. Obraz ten pozostaje procesualny, niestabilny, zależny od współpracy. Jest efektem pracy wielu różnych rąk.

Chris podkreśla, że jeśli scenografia ma być żywa i organiczna, musi być obsługiwana ręcznie. Silniki mogą ułatwiać pracę, przejmując ciężar i wygładzając ruch, lecz to ludzka ręka ożywia materię, pozwala jej oddychać. W tej perspektywie ręka nie jest jedynie narzędziem wykonawczym – staje się organem myślenia. Refleksja nie poprzedza gestu; to w geście refleksja

się ucieleśnia.

Kolory kotar odpowiadają wcześniejszymi opowieściom, niosąc gęste znaczenia afektywne i symboliczne. Niebieska materia przywodzi morze – żywioł hipnotyzujący i nieprzewidywalny. Cała konstrukcja zaczyna przypominać tratwę na wzburzonym oceanie: chwiejną, możliwą do utrzymania jedynie dzięki skoordynowanemu wysiłkowi wszystkich zaangażowanych. Szczególne znaczenie zyskuje pomarańczowa kotara – przeskalowana, wyjęta z porządku snu i pamięci – znak ocalenia, punkt orientacyjny, który zatrzymuje proces znikania i przywraca relację.

Najbardziej krucha jest kotara z cienkiej folii, reagująca na najmniejszy ruch powietrza. Jej delikatne falowanie mówi o ulotności relacji i kruchości ciała. Opiera się gwałtownemu gestowi; wymusza uważność, spowolnienie, czułość. Materialność scenografii staje się tu nośnikiem refleksji etycznej: nie wszystko może zostać podporządkowane sile. Trwanie wymaga precyzyjnej, wspólnej troski.

Instalacja ożywa dzięki intensywnej pracy fizycznej zespołu. Performerzy przemieszczają się z jednej strony sceny na drugą, uruchamiając system lin i kotar. To praca jawna, wyczerpująca, oparta na synchronizacji i wzajemnym zaufaniu. Żaden obraz nie powstaje w pojedynkę. Ciało chore, ciało w ruchu, ciało dotykające i dotykane staje się miejscem produkcji wiedzy – wiedzy ucieleśnionej, relacyjnej, sytuowanej.

Kluczowa jest obecność Guillaume’a, działającego wraz z innymi. Jego wózek, przemieszczany przez scenę, staje się integralnym elementem choreografii pracy. Sprawczość nie zostaje przypisana jednej normie mobilności. Obraz powstaje nie mimo różnic, lecz dzięki nim. Wspólnota nie znosi odmienności – konstytuuje się poprzez ich współbrzmienie.

„Wszystkie ręce na pokład” – to wezwanie nie tylko organizacyjne, lecz epistemologiczne. Nie chodzi o podporządkowanie się kapitanowi, lecz o uznanie współzależności. Statek płynie tylko wtedy, gdy każda ręka podejmuje swój fragment pracy.

> Za każdym ruchem przemiany stoją myślące ręce.
> Ręce, które rzeźbią, podnoszą i podtrzymują.
> Ręce w liczbie mnogiej.
> Na pokładzie widzimy wszystkie ręce.

To choreografia ciał i rąk manipulujących materią teatru, wydobywających ukryte tony, rytmy, energie, na których zbudowana jest materialność każdej sytuacji teatralnej. Ręce, które podnoszą, podtrzymują i wprawiają w ruch, nie podlegają binarnemu rozróżnieniu na sprawne i niesprawne; funkcjonują relacyjnie. To one uruchamiają scenę, nadają jej rytm i pozwalają jej „oddychać” w systemie współzależności, w którym podmiotowość nie jest warunkiem wstępnym uczestnictwa, lecz efektem wspólnego działania.

Historia Guillaume’a pozwala w ten sposób sformułować pytanie domykające cały wywód: jakie struktury są zdolne pomieścić ciała przeżywane, a nie jedynie ciała normatywne? Instytucja nie znika – pozostaje konieczna. Problemem nie jest istnienie reguł, lecz ich funkcja, kierunek i sposób egzekwowania. Teatr, który uznaje własną strukturalność, a zarazem dopuszcza możliwość jej negocjowania, modyfikowania i współtworzenia, może stać się przestrzenią realnego oporu wobec technik normalizacji. Nie poprzez spektakularny gest transgresji, lecz poprzez codzienną, relacyjną praktykę, w której ciało nie musi już „połykać węża”, by móc funkcjonować.

Artykuł powstał w ramach projektu badawczego MEDEP – „Media i epidemie: Techniki popularyzacji wiedzy o zdrowiu publicznym w XX i XXI wieku”. Projekt MEDEP jest finansowany przez Narodowe Centrum Nauki w Polsce, UK Research and Innovation w Wielkiej Brytanii oraz Executive Agency for Higher Education, Research, Development & Innovation Funding w Rumunii, w ramach programu CHANSE ERA-NET Co-fund, który otrzymał dofinansowanie z Research and Innovation Programme Horizon 2020 Unii Europejskiej, na podstawie umowy grantowej nr 101004509. Grant Narodowego Centrum Nauki nr 2021/03/Y/HS3/00283.

Wzór cytowania:

Lipko-Konieczna, Justyna, *Troska w procesie. Jak możemy zmieniać instytucje*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, doi: 10.34762/fdzc-p676.

Autor/ka

Justyna Lipko-Konieczna

Justyna Lipko-Konieczna (justyna.lipkokonieczna@gmail.com) – dramaturżka, badaczka teatru, sojuszniczka OzN, feministka. Od kilkunastu lat pracuje na styku teatru instytucjonalnego i partycypacyjnego. Łączy różne funkcje, kompetencje i dziedziny wiedzy, by wspierać procesy emancypacyjne i równościowe w teatrze i sztukach performatywnych. Od trzech lat w ramach kolektywu artystycznego odpowiada za kształt programowy TR Warszawa, jest również Dyrektorką programową Centrum Sztuki Włączającej / Teatru 21, organizacji popularyzującej sztukę artystów_ek z niepełnosprawnościami. Z tą grupą jako dramaturżka i badaczka związana jest od 2012 roku. Od początku łączyła teorię z praktyką, wprowadzając w obszar teorii teatru polskiego perspektywę studiów o niepełnosprawności, wydając m.in. *21 myśli o teatrze* czy antologię *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*. Jest pomysłodawczynią i redaktorką wraz z Eweliną Godlewską-Byliniak inkluzywnej serii wydawniczej, w której ukazały się m.in. *Gapienie się. O tym jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym* Rosemarie Garland-Thomson, *Ustanawianie normy* Lennarda Davisa czy *Estetyka niepełnosprawności* Tobina Siebersa. Jest autorką dramaturgii i scenariuszy takich spektakli grupy jak: *Rewolucja, której nie było*, *Libido romantico*, *PokaZ*, *Siedem historii okrutnych* czy *Nie jestem rośliną. Strumień świadomości*, *Co się stało z nogą Sarah Bernhard*. Współtwórczyni programu studiów Pedagogika Teatru

(Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Kultury Polskiej UW), na których do dziś prowadzi zajęcia. Członkini zespołu badawczego w ramach projektu HyPaTia i współtwórczyni książek wydanych w tej serii. Autorka kilkudziesięciu scenariuszy teatralnych. Wiedzę zdobywała studiując na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie, na Międzywydziałowych Interdyscyplinarnych Studiach Humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim i studiach doktoranckich trzeciego stopnia w Instytucie Kultury Polskiej UW. ORCID: 0009-0003-0463-4895.

Przypisy

1. Carrie Sandahl jest adiunktem i dyrektorką studiów magisterskich z zakresu teatru w School of Theatre na Florida State University. Jej badania koncentrują się na relacjach między niepełnosprawnością a performansem, eksplorując zarówno teatralne, filmowe, jak i codzienne praktyki performatywne. Jest współredaktorką, wraz z Philipem Auslanderem, przełomowego zbioru *Bodies in Commotion: Disability and Performance* (University of Michigan Press), który łączy studia o niepełnosprawności z teorią performansu, oraz autorką licznych artykułów w czasopismach naukowych poświęconych ciału, tożsamości i kulturze performatywnej.
2. *La vieille dame et le serpent*, reż. Nicolas Mouzet Tagawa, Théâtre National Wallonie-Bruxelles, produkcja: Proche Quartier, Kunstenfestivaldesarts, Théâtre National Wallonie-Bruxelles, Potlach, Coop, Shelter Prod, premiera: 27-31 maja 2025.
3. Po raz pierwszy pojęcia „kondycja" w kontekście osób z niepełnosprawnościami i emancypacji użyła Rosemarie Garland-Thomson, obejmując nim różnorodne formy ucieleśnienia. Postulowała, by rozumieć niepełnosprawność nie nie tylko jako diagnozę medyczną, lecz także jako „sposób bycia" – tymczasowy, niekoniecznie pozytywny ani negatywny, a jednocześnie wpływający na każdy aspekt naszego życia. Zob. Sandahl, 2022, s. 22.
4. Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion – belgijska państwowa uczelnia artystyczna w Brukseli, kształcąca m.in. w zakresie teatru, reżyserii, aktorstwa, dramaturgii, filmu i sztuk performatywnych. INSAS jest jedną z kluczowych instytucji współczesnej sceny frankofońskiej w Belgii i Europie.
5. Nicolas Mouzet Tagawa, *La vieille dame et le serpent*, niepublikowany scenariusz (wersja angielska udostępniona przez autora), tłumaczenie własne. Wszystkie cytaty w tekście za tym scenariuszem.
6. Przyjaciel, o którym mowa, to zmarły w 2022 roku Jean-Pierre Raffaelli – uznany pedagog i mentor reżysera, przez wiele lat związany z Konserwatorium Pierre'a Barbizeta w Marsylii.
7. W refleksji Agambena pacjent – zwłaszcza ten pogrążony w śpiączce – staje się jedną z najbardziej przejmujących figur *nagiego życia*, nowoczesnej postaci *homo sacer*. Odcięty od języka, relacyjności i możliwości samostanowienia, istnieje w przestrzeni, w której jego byt zostaje zredukowany do czystej biologii, podtrzymywanej przez aparaturę i regulowanej decyzją prawną. Szpital nie jest tu jedynie miejscem leczenia, lecz biopolityczną sceną, na której rozstrzyga się, czy dane życie wciąż przysługuje do sfery chronionej wspólnoty, czy też zostało już z niej wyłączone. Pacjent w śpiączce trwa w strefie nierozróżnialności między życiem a śmiercią – jako ciało, które można podtrzymywać lub którego podtrzymywanie można zakończyć, nie naruszając formalnie zakazu zabójstwa. W tej radykalnej ambiwalencji

ujawnia się istota nagiego życia: egzystencja sprowadzona do biologicznego faktu, całkowicie wystawiona na działanie prawa i technologii, a zarazem wyjęta spod pełnej ochrony politycznej. Zob. Agamben, 2008.
8. Turner definiuje *communitas* jako intensywną, egalitarną wspólnotę, która powstaje w sytuacjach liminalnych, zawieszenia codziennych ról i hierarchii. W *communitas* osoby doświadczają bezpośredniej równości, bliskości i wspólnotowego „bycia razem". Zob. Turner, 2010.
9. Wolf wprowadza metaforę „żelaznej dziewicy" pisząc o współczesnym mechanizmie opresji wobec kobiet: idealnym wizerunku kobiecego ciała i tożsamości, który – podobnie jak średniowieczne narzędzie tortur – obiecuje doskonałość, lecz w rzeczywistości unieruchamia, rani i dyscyplinuje, podporządkowując kobiety normom piękna narzucanym przez kulturę patriarchalną i rynek. Zob. Wolf, 2014.
10. „Analiza praktyk dyscyplinarnych, prowadzących do wytworzenia typowych dla nowoczesności «podatnych ciał», dokonana przez Foucaulta w *Nadzorować i karać*, to prawdziwy tour de force […]. A jednak Foucault nieustannie traktuje ciało tak, jakby istniała tylko jedna jego forma, tak, jakby cielesne doświadczenia mężczyzn i kobiet nie różniły się od siebie oraz jakby mężczyźni i kobiety pozostawali w takim samym stosunku do instytucji typowych dla nowoczesnego życia. Gdzie zagubiła się analiza praktyk dyscyplinarnych, które wytwarzają «podatne ciała» kobiet, ciała podatne w większym stopniu niż ciała mężczyzn? Kobiety, tak jak i mężczyźni, podlegają wielu praktykom dyscyplinarnym spośród opisywanych przez Foucaulta. Foucault jednak pozostaje ślepy na te formy dyscypliny, które wytwarzają odmianę ucieleśnienia (*embodiment*) charakterystyczną szczególnie dla kobiet. Przeoczenie form podporządkowania, które stwarzają ciało kobiece, oznacza podtrzymywanie milczenia i bezsilności tych, którym te praktyki dyscyplinarne zostały narzucone", Bartky, 2007, s. 52.
11. TNS Strasbourg (École Nationale Supérieure d'Art Dramatique) – Narodowa Szkoła Wyższa Sztuki Dramatycznej przy Narodowym Teatrze w Strasburgu.
12. IME (Institut Médico-Éducatif) – francuski ośrodek medyczno-edukacyjny dla dzieci i młodzieży z niepełnosprawnościami (najczęściej z niepełnosprawnością intelektualną lub sprzężoną). Placówki te łączą opiekę terapeutyczną, wsparcie medyczne oraz edukację dostosowaną do potrzeb podopiecznych.

Bibliografia

Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Wydawnictwo Pruszyński i s-ka, Warszawa 2008.

Bartky, Sandra Lee, *Foucault, kobiecość i unowocześnienie władzy patriarchalnej*, [w:] *Gender. Perspektywa antropologiczna. Tom 2: Kobiecość, męskość, seksualność*, red. R.E. Hryciuk, A. Kościańska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 50-72.

Botella Sylvia, *Wywiad z Nicolasem Mouzetem Tagawą*, 2005, nicolas_mouzet_tagawa_-_la_vieille_dame_et_le_serpent.pdf, dostęp: 14.04.2026.

Foucault, Michel, *Bezpieczeństwo, władza, populacja*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

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

Rancière, Jacques, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyła, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.

Sandahl, Carrie, *Considering Disability: Disability Phenomenology's Role in Revolutionizing Theatrical Space*, „Journal of Dramatic Theory and Criticism" 2002, nr 2, s. 23-42.

Turner, Victor, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak; wstęp J. Tokarska-Bakir, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.

Wolf, Naomi, *Mit urody*, przeł. M. Pokora, Czarna Owca, Warszawa 2014.

Young, Iris Marion, *On Female Body Experience: Throwing Like a Girl" and Other Essays*, Oxford University Press, New York 2005.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/troska-w-procesie-jak-mozemy-zmieniac-instytucje*