didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 179**
Data wydania: luty 2024
DOI: 10.34762/9rnn-cp17
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/gra-slow-i-spojrzen-pokaz

/ KALEKOWANIE SZTUK PERFORMATYWNYCH

Gra słów i spojrzeń: „PokaZ”

Anna Piniewska | Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego

A Play on Words and Looks: *PokaZ*

The article presents a poetological analysis of *PokaZ* (ShoW), a performance directed by Justyna Wielgus that refers to the practices of freak show. Piniewska discusses the compositional strategies used in *PokaZ* to subversively crip the oppressive form of a freak show. Adopting the perspective of critical disability studies, she reflects on the popular cultural images of disability (a victim, a hero, an eternal child, and a medical specimen) and discourses thereof (the discourse of pity and the medical discourse) addressed in the performance. Her analysis centres on the ways of talking about and looking at disability that shape artistic communication with an audience.

Keywords: show; freak show; disability; discourse; gaze

Słowem wstępu

Niepełnosprawność w polu sztuki często otwiera przedstawienia na rzeczywistość i prowokuje do wykroczenia poza świat sceny. Ciało niepełnosprawne wywołuje pytania o to, jak się na nie patrzy (patrzyło) i co się o nim mówi (mówiło). Ogólnie rzecz ujmując, każe podjąć refleksję na

tematy społecznie, historycznie i politycznie uwarunkowanej relacji scena-widownia. Do tego zestawu zagadnień wypada dopisać pytanie o jego emancypacyjne możliwości, a co za tym idzie – kalekowanie sztuki.

Ruch osób z niepełnosprawnościami w wyniku walki o równouprawnienie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przejął termin *crip*[1] (*cripple*), który zresztą przeniknął do dyskursu naukowego; podobny gest „przewrotnego zawłaszczenia" (Zdrodowska, 2016, s. 400-401), odzyskania słowa pejoratywnie nacechowanego i używanego często jako inwektywy[2] słowa, dotyczy polskiego odpowiednika – „kaleki". Interesuje mnie nie tyle kwestia socjolingwistyczna, ile sam gest czy mechanizm przechwycenia, ponieważ, jak sądzę, kompozycja *PokaZu* w reżyserii Justyny Wielgus działa na podobnej zasadzie. Przechwytuje społeczne sposoby mówienia o niepełnosprawności i umieszcza je na scenie, obnażając tym samym ich przemocowość. Dzięki temu mechanizmowi sceniczne działania aktorów i aktorek z niepełnosprawnościami mają potencjał subwersywny. W tym sensie kulturowa refleksja dotycząca potencjału kalekowania sztuki może wynikać z rozważań formalnych i poetologicznych nad organizacją i budową konkretnych scen oraz mechanizmów tych dyskursywnych przechwyceń. To gra słów i spojrzeń funduje bowiem scenę *PokaZu*. A scenę rozpatruję nie tylko dosłownie (jako fizyczną przestrzeń), lecz także metaforycznie: jako miejsce rozgrywania komunikacji (werbalnej i niewerbalnej, zawsze dwukierunkowej; Ubersfeld, 2002; Świontek, 1999), warunkujące relację pomiędzy obserwowanym/zabierającym głos i obserwującym/słuchającym w polu sztuki. „Scena" jest również pojęciem funkcjonujących w analizie komunikacji i zachowań społecznych (Debord, 2006; Goffman, 2008), co – w odniesieniu do podjętego tematu – jest nie bez znaczenia.

W *PokaZie* aktualna sytuacja społeczna („scena społeczna"), była *de facto*

punktem wyjścia:

> Jakie obrazy są odrzucane lub marginalizowane w przestrzeni miasta? Na co i na kogo nie chcą się patrzeć mieszkańcy i mieszkanki Warszawy? W czerwcu i lipcu 2019 roku socjolożka dr Bogna Kietlińska i mgr Aleksandra Zalewska-Królak przeprowadziły dla Teatru 21 jakościowe badania eksploracyjne na temat „obrazów odrzuconych w przestrzeni publicznej […] Z inspiracji badaniami i grafikami powstał performans *PokaZ* (Drzewiecki, 2020).

Nie sam obraz jednak, lecz splot obrazu i słowa; dopiero analiza gry słów i spojrzeń w pełni obnaży społeczną opresję, rozgrywaną w spektaklu na wielu poziomach, a jednocześnie wykaże na czym polega strategia kalekowania sztuki, zwłaszcza w odniesieniu do widowisk *freak show*. Z kolei analiza uruchamianych w spektaklu (uhistorycznionych i uspołecznionych) obrazów niepełnosprawności i dyskursów na jej temat, prowadzona z perspektywy krytycznych *disability studies* (Schalk, 2017), oraz sposobów ich rozgrywania, umożliwi refleksję nad „sceną społeczną” oraz relacjami nadawczo-odbiorczymi. *PokaZ* jest niezwykle istotnym performansem nie tylko ze względu na m.in. bardzo wartościową współpracę Teatru 21 z uznanymi dziś artystkami (Diana Niepce, Helena Urbańska, Katarzyna Żeglicka) czy korespondencję spektaklu z wydaną i promowaną wówczas książką *Gapienie się…* Rosemarie Garland-Thomson, lecz także (i przede wszystkim) ze względu na domagającą się uwagi badawczej kompozycję i organizację sceny pokazu/*PokaZu*.

Freak show

Twórczynie spektaklu (Justyna Wielgus – reżyseria, ruch sceniczny, Justyna Lipko-Konieczna – dramaturgia, Wisła Nicieja – scenografia) zaprosiły do współpracy – poza aktorami Teatru 21 (Michałem Pęszyńskim, Aleksandrą Skotarek) – performerów i performerki nienależących do stałej obsady (Dianę Bastos Niepce, Macieja Kasprzaka, Wojciecha Stępnia, Helenę Urbańską i Katarzynę Żeglicką). Większość występujących to osoby z niepełnosprawnościami zarówno fizycznymi, jak i intelektualnymi, ich ciała więc przykuwają wzrok, podobnie jak queerowa charakteryzacja części postaci.

Tytuł spektaklu ustanawia ramę – pokaz osobliwości, *freak show*[3]. Neon zawieszony nad sceną, który w czasie przedstawienia podkreśla litery układające się w słowa: „pokaz", „okaz", „oka", funduje napięcie między kluczowymi dla widowiska pojęciami. Zastrzegę, że jestem świadoma, jak skomplikowana jest historia *freak show*, którą opowiada się przy użyciu różnorodnych narzędzi, metodologii i punktów widzenia. Na potrzeby proponowanej analizy chciałabym jedynie zoperacjonalizować kategorię pokazu i podjąć interpretację (nie historyczną rekonstrukcję) relacji scena-widownia. Przyjmuję przy tym ujęcie proponowane przez Davida A. Gerbera, uznającego przemocowość XIX-wiecznych i XX-wiecznych *freak show*, odczytywanych jako (kolejna) historyczna praktyka uprzedmiotowiania osób z niepełnosprawnościami (Gerber, 1996). Ta perspektywa zdaje się również korespondować z *PokaZem*.

Osoby z niepełnosprawnościami – obok innych odbiegających od przyjętej „normy"[4] ciał – wystawiano na pokaz dla rozrywki i zysku (Bogdan, 1990) przede wszystkim w muzeach, cyrkach, parkach rozrywki i podczas

karnawału. Teatralno-widowiskowy potencjał *freak show* ujawnia się w spotkaniu obserwowanego i obserwującego w ramach precyzyjnie reżyserowanych pokazów (w cyrku i muzeach za jeden grosz [*dime museum*]); „dziwacznej" scenografii i „prowokacyjnych banerach" (Garland-Thomson, 2020a, s. 116, 121)[5]; dokładnej charakteryzacji postaci oraz – także w przypadku fotografii i pocztówek[6]. Celem wskazanych aspektów widowiska jest m.in. konstruowanie czytelnych i łatwo reprodukowalnych znaczeń poprzez schematyczne sposoby prezentacji. Robert Bogdan wyróżnia dwie podstawowe strategie we *freak show*: egzotyczną (*exotic*), używaną przede wszystkim, by zaznaczyć rasową i etniczną różnicę osób określanych jako „dzikie", zestawianych ze zwierzętami oraz uwznioślającą (*aggrandized*), w której podkreślano – pomimo cielesnej różnicy – niebywałe umiejętności bądź wysoki status społeczny „odmieńca" (Bogdan, 1990)[7].

Parafrazując słowa Michaela M. Chemersa, każde niepełnosprawne ciało na scenie (i teatralnej, i życia społecznego) wchodzi w dialog z tradycją *freak show*[8]. W perspektywie historycznej nie da się patrzeć na niepełnosprawność w teatrze, nie widząc jednocześnie lat opresji związanej z „inscenizacjami piętna" (*staging stigma* – Chemers, 2008). Celowo w kontekście *freak show* mówię o ciele, ponieważ scena pokazu ogranicza się do cielesności[9]; tym, co przyciąga widza, jest właśnie odbiegające od przyjętej „normy" ciało, które ma na publiczność działać afektywnie. Prowokować emocje, być może wstręt, obrzydzenie, ciekawość. Dopiero wokół tego ciała można skonstruować odpowiednią (schematyczną) narrację, wyeksponować dane umiejętności występujących, wpisać ich w odpowiedni model prezentacji.

W opozycji do Arystotelowskiej zasady katharsis i podobieństwa (gdzie postać podobna do odbiorcy ma budzić litość, a konstrukcja sceny zbliżać odbiorcę do oglądanego świata) tutaj kluczowa jest różnica, niemożność

utożsamienia. Widz nie chce być podobny do oglądanego; chce jedynie na dystans czerpać wzrokową przyjemność, by móc powiedzieć: „to nie ja”. Tym samym *freak show* utrwala podział na to, co „normalne” i „nienormalne”. Utrwala – nie tylko w przestrzeni metaforycznej, lecz także dosłownie: w konstrukcji przestrzeni, która w polu widzialnego stawia, eksponuje „dziwoląga”. W zainscenizowaniu konkretnej relacji między tym, kto stoi na scenie i tym, kto się na nią gapi, tkwią źródła opresji wobec wystawianych na pokaz. Ciało to, wpisane w ramę pokazu, pozbawione jest mocy performatywnej, zostaje wręcz zreifikowane. Garland-Thomson zaznacza: „ciało zasłania, a właściwie wymazuje potencjalne człowieczeństwo dziwoląga. Kiedy ciało staje się wyłącznie tekstem, z niepełnosprawnej fizycznie jednostki ludzkiej stwarzany jest dziwoląg” (Garland-Thomson, 2020a, s. 133). Dlatego też trudno tutaj mówić o pełnoprawnej komunikacji scenicznej; dwie strony sceny dzieli dystans. Lew Graham, manager związany m.in. z jednym z najpopularniejszych cyrków podróżnych przełomu XIX i XX wieku, Ringling Brothers, Barnum and Bailey Sideshow, zapytany o to, co przyciąga widzów na pokazy, odpowiedział wprost: „nienormalność” (*an abnormality*).

O ile ciało freaka, wpisane w odpowiedni kontekst, odpowiednio wyreżyserowane, jest kluczowe dla recepcji *freak show*, to ciało widza, a zatem jego punkt widzenia, jego chronotop, już niekoniecznie. W relacji ustanawianej przez scenę pokazu widz funkcjonuje jako Kartezjańskie *„disembodied eye/I”*[10]; ten, który „po prostu patrzy”. Odwołanie się do propozycji terminologicznej Maaike Bleeker (2008), badaczki wizualności w teatrze, jest nieprzypadkowe. To, co teatrolożka pisze o Benthamowskim Panoptikonie w ujęciu Foucaulta (2009), przypomina, choć być może to nieoczywiste zestawienie, mechanizm pracy spojrzeń *freak show*:

> W Panoptikonie bezcielesny, wszechwidzący podmiot widzenia jest w opozycji do ciała jako obiektu; podmiot i obiekt są rygorystycznie oddzielone. Bezcielesny podmiot ma władzę nad widzianym ciałem. Ta władza jest ściśle związana z wiedzą. Ciało/obiekt nie ma szans uchylić się od bycia całkowicie poznawanym i opanowanym przez podmiot widzenia. To właśnie akt widzenia, odseparowany od ciała i pozostałych zmysłów, dostarcza podmiotowi jego władzy i wiedzy (2008, s. 164).

To zestawienie odwołuje się do nie tylko opisanej relacji pomiędzy ciałem-przedmiotem a bezcielesnym widzem, lecz także (i przede wszystkim) do metaforycznej odległości przestrzennej – na projektowanym i nieusuwalnym dystansie między nimi.

Twórczynie i twórcy z niepełnosprawnościami (i osoby z nimi współpracujące) świadomie odnoszą się do formuły *freak show* i ją przechwytują. Rozmontowują scenę pokazu, rozumianego tutaj w opresyjnych kategoriach[11]. Prowokują publiczność do patrzenia na niepełnosprawność na własnych zasadach. *PokaZ* jest jednym z przykładów takiej artystycznej praktyki z subwersywnym potencjałem. Premiera spektaklu odbyła się w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie[12]. Przestrzeń muzealna niesie więc dodatkowy potencjał semantyczny, stabilizujący ramę przedstawienia.

Widzowie zajmują miejsca na krzesłach i na podłodze dookoła performerów i performerek ustawionych jako żywe eksponaty. Zanim obserwatorzy usiądą, mogą przyjrzeć się „wystawie”, tylko że w tym przypadku „eksponaty” odwzajemnią spojrzenie, prowokująco utrzymają kontakt wzrokowy. Ich stroje, niezwykle skąpe, odsłaniające ciała, zachęcają do gapienia się.

Konstrukcja scenografii również umacnia ramę pokazu: występujący stoją na prostokątnych lustrach zwielokrotniających obrazy, a kamerzysta, obecny podczas całego przedstawienia, śledzi i wyświetla na rzutniku każdy ich ruch. Nie jesteśmy w budynku teatralnym, ale mamy do czynienia z teatrem. Nie ma to być jednak bierne patrzenie; widzowie na początku zapoznani zostają z zasadami przedstawienia. Urbańska je wymienia, Kasprzak tłumaczy na angielski[13]: można zwiększać i zmniejszać dystans, siadać, gdzie się chce, zabierać głos i, co najważniejsze, można się gapić. Przedstawienie zatem bezpośrednio i pośrednio (o czym dalej) projektuje widza zaangażowanego, czynnego, który – inaczej niż we *freak show* – nie tyle nie jest, ile nie może być biernym obserwatorem.

Pierwsze pytanie skierowane do publiczności – „co widzisz?" – burzy dystans, aktorzy i aktorki podsuwający widzom i widzkom mikrofony niektórych onieśmielają. Przyjmuję, że społeczna scena gapienia się (na niepełnosprawność) wyjściowo opiera się ona na wzrokowej, Foucaltowskiej przemocy. Ci, którzy się gapią, mają skonceptualizować to, co widzą w języku – a język dotyczący niepełnosprawności nazywa i opisuje obiekt-podmiot spojrzenia w przemocowy sposób. Na widzów zastawiono pułapkę, zwłaszcza że najpierw pytanie to zadaje osoba „pełnosprawna" (bez niepełnosprawności), a następnie osoba z niepełnosprawnością[14]. Do pytania „co widzisz" można by więc dopisać kolejne: „co powiesz, że widzisz?". Podczas oglądanego przeze mnie pokazu nikt nie stematyzował niepełnosprawności. W końcu nie ona powinna definiować. Ale z drugiej strony można się zastanawiać, czy nie wypada. A może udawanie, że nie widzimy, nie zwracamy uwagi na niepełnosprawność, też jest nie na miejscu? Może nie ma odpowiedniego języka? W każdym razie łatwiej publiczności było odpowiedzieć, w co ubrane są aktorki.

To z pozoru proste, *de facto* prowokacyjne pytanie wprawia w dyskomfort, być może nawet ma przypomnieć o tym, że patrzenie na niepełnosprawność na scenie jest historycznie obciążone. *Freak show* funkcjonuje jako zaplecze obrazów ciał wtłaczanych w konkretne modele prezentacji scenicznej; ciał, o których mówiono w określonym trybie. W spektaklu pokaz funkcjonuje jako rama, która uruchamia, po pierwsze, wspomnienie o przemocowej historii widowisk, a po drugie – samą problematykę kulturowych klisz i stereotypów niepełnosprawności, częściowo związanych z *freak show*, czasem będących produktem późniejszych czasów. To właśnie dzięki tej ramie i notabene w jej ramach możliwa jest dekonstrukcja społecznych wyobrażeń niepełnosprawności.

Ofiary i bohaterzy

„Dziękuję za litość”[15] – mówi Aleksandra Skotarek w jednej z interakcji z widzami. Dyskurs litości, jeden z dyskursów na temat niepełnosprawności, zakorzeniony w jej charytatywnym modelu, materializuje się w dwóch stereotypach: w polskich studiach nad społecznym imaginarium niepełnosprawności określa się te wyobrażenia jako „bezbronną ofiarę” i „dzielnego bohatera” (Leonowicz-Bukała, Struck-Peregończyk, 2018). W anglojęzycznych *disability studies* problematyka ta jest bardziej rozwinięta, a figury te mają utrwalone nazwy: *supercrip* oraz *poster child*. Zdawałoby się, że stereotypy te są rozłączne, skoro można je sprowadzić do relacji ofiary–bohaterowie, jednak u ich podłoża stoją te same struktury znaczeniowe i założenia[16].

Stereotypy będące produktem dyskursu litości korespondują z figurami pokazów osobliwości, co wskazuje na historyczną ciągłość narracji na temat niepełnosprawności i kulturowych modeli jej przedstawień. Stereotyp

superkaleki (w ujęciu apoteozującym bądź „supermocnym”) odpowiada bezpośrednio – by znów przywołać termin Bogdana – reprezentacji „uwznioślającej”. Garland-Thomson przywołuje również postać Charlesa Tippa („Dziwoląga bez Rąk”) wyreżyserowaną na fotografii w otoczeniu przedmiotów codziennego użytku, trzymającą stopami nożyk i kawałek drewna do strugania – „dziwoląg utworzone z ludzi z wrodzonymi niepełnosprawnościami zwykle wykonywały codzienne czynności na swój własny sposób i zadziwiały tym publiczność” (Garland-Thomson, 2020a, s. 122), co z kolei wpisywałoby się w zwykłą narrację *supercrip*. W przypadku „dziwoląga” (tu: rozpatrywanego jako zainscenizowaną i wyreżyserowaną postać) i superkaleki zachodzi bowiem ten sam mechanizm prezentacji: osoba z niepełnosprawnością ma inspirować, zachwycać widzów swoimi (zarówno zwykłymi, jak i niezwykłymi) umiejętnościami. *Poster child* z immanentnie wpisanym wzbudzaniem litości w odbiorcy pokazuje, że cele prezentacji niepełnosprawności mogą być różne, ale jej mechanizm – ten sam. Ciało z (obligatoryjnie) widoczną niepełnosprawnością, w odpowiedni sposób zainscenizowane, ma działać afektywnie na odbiorcę poprzez zmysł wzroku i spełniać konkretne funkcje. Co więcej, samą wizualną prezentację na plakatach odczytywać można jako kontynuację pocztówek, fotografii i broszur, będących elementem *freak show*.

Diana Bastos Niepce, poruszająca się na wózku tancerka i choreografka, w ironicznym monologu demaskuje stereotyp superkaleki (już więc już na poziomie formy podawczej [Skwarczyńska, 1953] rozmontowuje się utrwalony społecznie obraz). Historia dotyczy spaceru z psem w parku: gdy performerka sprzątała po swoim psie, odezwała się do niej kobieta, będąca pod wrażeniem zachowania Niepce. Pointą opowieści są słowa: „Jesteś tak inspirującą za podnoszenie gówna po swoich psach”. Sprowadzenie tej sytuacji do bezpośredniej frazy obnaża absurd narracji *regular supercrip*.

Niepce odmawia spotkanej osobie zrobienia zdjęcia i opisania swojej historii na Facebooku. Aktorka nie chce być zamknięta w obrazie. Odmowa zrobienia zdjęcia przez normata i na jego użytek to ważny gest; to sprzeciw wobec wizualnej przemocy wpisanej w historię niepełnosprawności, utrwalonej na fotografiach, broszurach, pocztówkach z *freak show*.

Na scenie *PokaZu* podważa się więc wizualny porządek stereotypów niepełnosprawności, a poza tym również porządek dyskursywny. Podczas performansu zakorzeniony w dyskursie litości stereotyp inspirującej kaleki zostaje wprost stematyzowany, a jednocześnie odmawia się mu racji bytu: „Mogłabym opowiedzieć swoją historię, ale tego nie zrobię – nie chcę być częścią waszych inspirujących, wyobrażonych opowiastek" (zwróćmy uwagę na ironicznie nacechowane zdrobnienie i opozycję „moja historia" – „twoja opowiastka"). Odmowa opowiedzenia własnej historii (tak jak zamknięcia w fotografii) to jedna ze strategii radzenia sobie z dyskursem litości, drugą jest jego karykatura, performowanie stereotypu, by zrealizować swój cel, a jednocześnie zadowolić rozmówcę, wizualizując jego założenia o niepełnosprawności. Niepce odgrywa (podwójnie: odgrywa na scenie odgrywaną w życiu praktykę) celowe wzbudzanie litości w urzędzie; staje się więc ofiarą, by spełnić wyobrażenia rozmówcy, co można ująć w kategoriach maskarady niepełnosprawności, opisywanej przez Tobina Siebersa (2008). Pochylona aktorka, karykaturalnie uniżona, poruszającym tonem, łamiącym się głosem po portugalsku odgrywa monolog, który nie jest tłumaczony. Nie musimy go rozumieć, sama gestykulacja i mimika Niepce wystarczają. Właśnie dzięki wykorzystaniu i przechwyceniu społecznych wyobrażeń, które aktorka w codziennym życiu performuje, jest w stanie osiągnąć swój cel. Chwilę później, jej postawa i sposób wypowiedzi się diametralnie zmieniają. Przerysowana mimika i gestykulacja, odpowiedni ton głosu, zawadiacki uśmiech – ironia staje się odpowiedzią na stereotypizację.

Wieczne dzieci

Kolejnym stereotypem obnażonym przez aktorów i aktorki jest wizerunek wiecznego dziecka, który może się wiązać z mechanizmem prezentacji *poster child*. To właśnie „udziecinnienie" niepełnosprawności mające afektywnie wpływać na odbiorców przyczynia się do utrwalenia stereotypu (zwłaszcza) osoby z niepełnosprawnością intelektualną bądź niskorosłej (Garland-Thomson, 2020b, s. 264), często wystawianej na pokazach – wiecznego dziecka. W spektaklu na rozegranie i podważenie tej kulturowej kliszy pozwala podjęcie tematu seksualności osób z niepełnosprawnościami. Wyróżnić można trzy formy opracowania tego zagadnienia: grupową scenę, bezpośrednie wyznanie, rozmowę-wywiad. Punktem wyjścia pierwszej praktyki jest pytanie o to, co znaczy być kobietą. W świetle stereotypowej wizji nie jest nią bowiem Helena Urbańska, której na studiach aktorskich sugeruje się, że jest „za mało kobieca". Historia ta uruchamia karykaturalną i prześmiewczą scenę odgrywania kobiet uznanych w patriarchalnym społeczeństwie za synonimy kobiecości, m.in. Marilyn Monroe czy Kate Moss: szpilki, papieros w dłoni, rytmiczne ruchy bioder i kokieteryjny śmiech. Gdy do lesbijki dołącza w tej scenie Skotarek, kobieta z niepełnosprawnością, ujawnione zostaje podwójne znormatywizowanie stereotypu – męskie spojrzenie chce widzieć kobietę zawsze jako heteroseksualną i sprawną. Skotarek wykonuje komendy: „dotykaj się jedną ręką po dekolcie, ale nie tak, nie jesteś łatwa […] spróbuj się roześmiać tak, jakbyś chciała powiedzieć «rzuć mnie na stół John i uprawiaj ze mną seks»". Łatwo pominąć, nie uwzględnić w refleksji raczej milczącego partnera tej sceny, do którego aktorka kieruje swoje słowa. Stępień to na scenie mężczyzna w średnim wieku o wyglądzie, postawie i ubiorze, który uznalibyśmy za „normatywne". Okazuje się, że w świecie subwersywnego

pokazu, gdzie świat sceniczny tworzą osoby z niepełnosprawnościami i queerowe, to normat będzie tym innym. Z tym że o seksualności Urbańskiej, której wygląd również można by uznać za stereotypowo kanoniczny, dowiadujemy się dzięki napisom na jej nogach, takich jak: „queer", „love is love". Aktorka porusza zresztą kwestie swojej seksualności; pyta widzów, czy wygląda na lesbijkę, tym samym podnosząc problem widzialności i niewidzialności tego, co odbiega od „normy"[17].

W ramach odgrywanej sceny nie ma nic dziwnego w tym, że kobieta z niepełnosprawnością skierowałaby taki komunikat do mężczyzny, inaczej w życiu codziennym, gdzie seksualność osób z niepełnoprawnościami jest tematem tabu. Do aktorek dołączają pozostali performerzy w tanecznej scenie w rytm *Single Ladies* Beyoncé – to prosty obraz: grupa różnorodnych osób bawi się razem, tańczy, wygłupia, aczkolwiek to obraz rzadko oglądany.

Śmiech towarzyszący grupowej scenie skontrastowany jest z powagą kolejnej sekwencji (określonej mianem bezpośredniego wyznania), będącej odpowiedzią na powszechną infantylizację osób z zespołem Downa. Taki układ dwóch scen, a także przejście od „my" do „ja" pozwala jeszcze mocniej wybrzmieć słowom aktorki z trisomią 21: „to nie jest miłe, kiedy powiedziałaś mi dziecko". Nie tylko komunikatem, lecz także formą sceny podważa się stereotyp wiecznego dziecka. Aktorka przekracza ramy wizerunku, w który wpisuje ją społeczeństwo dzięki odzyskaniu głosu w wypowiedzi monologowej skierowanej *ad spectatores*. Poza tym, że Skotarek zwraca się do nieskonkretyzowanego, choć konkretnego adresata, kieruje też ze sceny prosty komunikat: „moje ciało jest seksualne" – emfatycznie wykrzykuje te słowa i jednocześnie odsłania piersi.

Komunikat i towarzyszący mu obraz działa na widzów afektywnie przede wszystkim przez zmysł wzorku; stereotyp dziecka zakłada aseksualność i to

właśnie z tym założeniem widz zostaje skonfrontowany – widzi sprzeczny z jego wyobrażeniami, nowy obraz. Aktorka eksploruje swoje ciało, odsłania piersi, przygląda się z uwagą swoim dłoniom, doświadcza swojej fizyczności na scenie, bada ją. Zdaje się, jakby spoglądała na swoje ciało jak na coś obcego, choć wykrzykuje podmiotowy komunikat o jego seksualności. Poczucie obcości czy niepokoju wyrażane przez Skotarek nie wyklucza autonomii ciała, to właśnie dzięki świadomości własnego ciała i uważnej autoobserwacji – w opozycji do zewnętrznych narracji infantylizujących osoby z niepełnosprawnościami – Skotarek może wykrzyczeć słowa o swojej seksualności. Temat ten zostaje podniesiony także w *Libido romantiko* czy wideoperformansie *Ciało w ciało z Marilyn*.

Inny mechanizm sceniczny działa w przypadku rozmowy Niepce z Pęszyńskim dotyczącej seksu. Dwie osoby z niepełnosprawnościami (fizyczną i intelektualną) rozmawiające na temat swoich przeżyć, ulubionych pozycji seksualnych i o pierwszym razie burzą społeczne tabu. Rozmowa ta przypomina wywiad, co uświadamia odbiorcy brak takich wypowiedzi w mainstreamowych mediach, a jednocześnie podkreślić trzeba, że forma ta polega na udzieleniu głosu rozmówcy, otwartości na jego słowa. Te trzy sekwencje dotyczące seksualności osób z niepełnosprawnościami nawiązują do różnych konwencji: kabaretowości i śmiechu, powagi bezpośredniego wyznania i apelu, rozmowy-wywiadu napędzanej ciekawością historii drugiego człowieka. Różne formy i estetyki, niemniej funkcja ta sama: tym razem obraz seksualności osoby z niepełnosprawnością tworzony jest przez nią samą, nie innych. O seksualności osób z niepełnosprawnościami mówiło (mówi?) się bowiem w dwóch kontekstach, w obu przypadkach *de facto* przez jej zaprzeczenie. Po pierwsze, to stematyzowana powyżej infantylizacja, w wyniku której u osób z niepełnosprawnościami (szczególnie intelektualnymi) nie chce się dostrzec potrzeb erotycznych, skoro są traktowane jak „wieczne

dzieci”. Po drugie, gdy zrekonstruujemy historyczne sposoby mówienia o niepełnosprawnościach, okaże się, że to kwestia sterylizacji, przymusowej izolacji w ośrodkach dla kobiet i mężczyzn, masowych mordów. Choć ten najbrutalniejszy wycinek historii nie jest w spektaklu bezpośrednio przedstawiony, to za każdym razem, gdy osoba z niepełnosprawnością – i na scenie i poza nią – podnosi temat swojej seksualności i praw reprodukcyjnych, widmo eugeniki, marginalizowanej na kartach historii, wraca[18].

Scenicznym metakomentarzem do omówionej sceny jest ironiczna interakcja aktorów z publicznością. Niepce kończy wywiad słowami: „przepraszam was za te pytania, przepraszam was za tę rozmowę, wiem że nie byliście przygotowani”; do niej i do Pęszyńskiego dołączają pozostali aktorzy, biegają między publicznością i zwracają się bezpośrednio do wybranych osób z przeprosinami. Jeden z aktorów mówi: „przepraszamy za wyciąganie was do teatru w taki dzień i jeszcze zajmowanie tu przestrzeni. Nasz błąd”, tym samym podnosząc temat nieobecności i niewidoczności osób z niepełnosprawnościami w teatrze i przestrzeni publicznej. Znów napięcie między warstwą komediową a powagą się nadbudowuje, gdy z ust Skotarek padają słowa: „przepraszam, że uważacie mnie za Downa, przepraszam, przepraszam, że mam zespół Downa”. O ile początek monologu aktorka gra w sposób doniosły, to po chwili zaczyna coraz bardziej karykaturalnie wyć (śmiać się? płakać?), pokładając się na podłodze i dalej przepraszając. Monolog się nagle urywa, gdy Urbańska powie: „dobra, Olka, siadaj już normalnie”. Tym razem zbudowanie sceny na ironii, karykaturze i hiperbolizacji wprawi widza w dyskomfort.

Okazy medyczne

Petra Kuppers uznaje, że jedną z przyczyn zamykania pokazów *freak show* jest „wzrost znaczenia systemu medycznego […], ponieważ różnice w budowie ciała stają się przedmiotem kontroli medycznej, a pokazy ograniczają się do *medical theatre* [teatru anatomicznego/medycznego[19]]" (Kuppers, 2003, s. 37). Niemniej, ogólnie rzecz ujmując, pomiędzy tradycją pokazów a medycznym spojrzeniem nie można postawić nieprzekraczalnej granicy, podobnie jak pomiędzy nauką, przyrodoznawstwem, a rozrywką, o czym świadczy działalność P.T. Barnuma (Goodall, 2006). Wieczorkiewicz opisuje dwukierunkową mediację, „kiedy to nauka oddziałuje na narracje o cudownościach, a imaginacja zasila podejście empiryczne". Lekarze i naukowcy byli bowiem częstymi widzami pokazów, by dokonać obserwacji i wpisać oglądane ciała w dyskurs naukowy i medyczny, z kolei „zaraz potem naukowe problemy znów przekuwano na historie, które pobudzając fantazję, przyciągały publiczność" (Wieczorkiewicz, 2019, s. 261). Tym ciekawsze w *PokaZie* wydaje się przywołanie praktyk teatru medycznego:

> Najbardziej szczegółowo, termin „teatr medyczny" odnosi się do sali operacyjnej [operating theatre – A.P]. W szerszym sensie „teatr medyczny" oznacza także miejsca i praktyki związane z wykorzystaniem demonstracji jako metody rozpowszechniania wiedzy medycznej. Pacjenci bywają wystawiani na widok publiczny, a zwłoki rozkładane na części w amfiteatrze[20].

Wydawać by się mogło, że traktowanie żyjących osób jak medyczne eksponaty to już zamierzchła praktyka, jednak monolog Żeglickiej przeczy tej intuicji: „mam trzynaście lat, stoję na scenie w auli wypełnionej ludźmi […] ja

stoję i czuję, jak mi zimno i jak mi wstyd […] to był mój pierwszy w życiu performance". Nastolatkę poproszono o rozebranie się – odmówiła, więc pozwolono jej zostać w koszulce i majtkach. Jest to (kolejna) praktyka uprzedmiotowienia ciała niekanonicznego, wystawianego przemocowo na pokaz; ciała sprowadzonego – zgodnie z medycznym modelem – do danej jednostki chorobowej i niepełnosprawności (w przypadku pokazu osobliwości – do „dziwactwa"). Monolog Żeglickiej uruchamia problem „spojrzenia medycznego" (*medical gaze*) (Foucault, 1999). W *PokaZie* aktorka też stoi na scenie, dookoła znajduje się dużo ludzi, ma na sobie prześwitujący strój, odkrywający nagie ciało. Nie trzeba tematyzować różnicy dwóch pokazów, napięcie między nimi mogą oddać (istotne w perspektywie studiów o niepełnosprawności) pojęcia wstydu i dumy.

Wypowiedź Żeglickiej poprzedza przytoczony wyżej monolog Skotarek dotyczący seksualności; zestawienie tych dwóch scen obnaża dwie formy patrzenia na niepełnosprawne ciało i choć są to inne spojrzenia, to stoją za nimi te same ableistyczne założenia: pierwsze skupia się na medycznej kondycji, a właściwie jej interpretacji zgodnie z dyskursem medycznym, drugie na społecznym uwarunkowaniu (aseksualność, niesamodzielność wpisane w stereotyp wiecznego dziecka). Choć cele, okoliczności i funkcje pokazów osobliwości i teatru medycznego były inne, to można zauważyć podobieństwa w mechanizmie ustanawiania sceny i dynamiki wzrokowej relacji – władzy patrzącego nad biernym oglądanym. W tym kontekście przyjęta forma podawcza – monolog, bezpośrednie wyznanie – pozwala Żeglickiej stać się czynną podmiotką. Nie jest to zresztą jedyna sceniczna działalność Żeglickiej, którą można przywołać w kontekście teatru medycznego i artystycznych praktyk odwołujących się do medykalizujących dyskursów. W *Rezonansie kontrastu* performerka wykonuje choreografię, a w tle słychać dźwięki charakterystyczne dla aparatu do rezonansu

magnetycznego, co – obok wyświetlanych obrazów oraz narracji im towarzyszącej – od razu uruchamia konotacje medyczne.

Wyobraź to sobie

Za klamrę spektaklu uznaję dwa monologi Niepce. Pierwszy (na początku spektaklu) otwiera prośba do publiczności o zamknięcie oczu i wyobrażenie sobie sceny: „pewnego dnia budzisz się w innym ciele, którego nie rozumiesz i które ciebie nie rozumie". Kolejny bezpośredni zwrot do widza projektuje publiczność zaangażowaną, której nie zabezpiecza czwarta ściana. W spektaklu rozgrywa się pole widzenia odbiorcy: z jednej strony więc zaproszenie do gapienia (co widzisz?), wizualne prowokacje, z drugiej – niewidzenie, zamknięcie oczu na obraz niepełnosprawności na scenie, może też na ten utrwalony w kulturze. Monolog aktorki opowiada o doświadczeniu zmiany tożsamości: stania się osobą z niepełnosprawnością. Widz nie widzi, ma sobie wyobrazić, spróbować wczuć się w doświadczenie zmiany ciała, a więc zmiany życia. Po chwili publiczność może otworzyć oczy i wysłuchać monologu aktorki, przerywanego komendami: „wyobraź to sobie", „spróbuj, będzie zabawnie", „możesz to poczuć". Wypowiedź pełna jest wizualnych metafor, porównań, epitetów, czasowników akcji dynamizujących opowieść. Tekst staje się coraz bardziej abstrakcyjny, surrealistyczny wręcz; sekwencja porównań odczuć w „nowym" ciele układa się w następujący sposób: jak ciało lalki – kurczaka – ośmiornicy – syreny – sparaliżowanego kota – szczęśliwego potwora – skały. Choreografia towarzysząca opowieści jest dynamiczna, Niepce gestem i ruchem odgrywa każdą kolejną metamorfozę. Monolog ma zamkniętą kompozycję, na koniec powtórzona zostaje bowiem pierwsza fraza, tym razem jednak ma inny wydźwięk. Wyobrażenie sobie bycia/stania się niepełnosprawnym jest dla człowieka niedostępne, tak samo niemożliwe jak wczucie się w bajkową postać, przedmiot, ośmiornicę i –

chciałoby się dodać – nietoperza (Nagel, 1996). Słowa aktorki czytam więc jako sprzeciw wobec teoriom wczucia i prowokację, uświadamiającą widzowi, że – choć jest o to proszony – nie będzie wstanie wyobrazić sobie, co to znaczy być osobą z niepełnosprawnością. W kontekście monologu – doświadczenie ciała jest niewyobrażalne, w kontekście całości spektaklu – doświadczenie wielopoziomowej dyskryminacji, form (symbolicznej i nie tylko) przemocy, ale też bycia częścią tej wspólnoty. Wyobraź sobie po to, żebyś uświadomił sobie, że nie będziesz w stanie sobie wyobrazić.

Końcowy monolog jest skomponowany w innej stylistyce, prywatna historia Niepce, tancerki odkrywającej swoje ciało z nabytą niepełnosprawnością, splata się z refleksją o „ciele społecznym". Aktorka bezpośrednio tematyzuje to, co wcześniej na scenie nie było wyrażone wprost, choć cały czas obecne: „faszystowskie spojrzenie na perfekcyjne ciało, które zgadza się z normą". Opowieść o drodze od nienawiści do uznania „piękna i wirtuozerii" swojego ciała, o zdefiniowaniu swojej artystycznej tożsamości na nowych zasadach, przeplata się z refleksją na temat bycia inną w społeczeństwie, tylko że w ujęciu Niepce inność uwalnia, nie jest źródłem przemocy. To, że tekst monologu po angielsku czyta Urbańska[21] (a nie wypowiada z pamięci, co podkreśla zapośredniczenie) jest ciekawym zabiegiem kompozycyjnym; w aspekcie technicznym – pozwala Niepce skupić się na wymagającej choreografii. Ogólniej rzecz ujmując, być może zabieg ten sugeruje, jak mogłoby być, gdyby słowa o akceptacji różnorodności i świadomości społecznej opresji nie były wypowiadane przez Innych, tylko o Innych. Podczas odczytywanego monologu aktorka z dużą delikatnością i uważnością powoli się rozbiera, zsuwa się z wózka na podłogę, eksplorując granice swojego ciała w zupełnie innym układzie niż ten towarzyszący pierwszemu monologowi – mniej dynamicznym, niezwykle sensualnym. Kobieta wykonuje choreografię subtelną, powolną; nie porusza się, siedzi na podłodze, jedynie

układając nogi w określone pozycje. Nie jest to ruch, do którego przyzwyczajone są oczy widza; to ruch podążający za możliwościami niepełnosprawnego ciała, na jego własnych warunkach. Tym razem nagość aktorki z niepełnosprawnością nie prowokuje, ma podkreślać autentyczność fizycznego doświadczenia, całkowicie odsłonionego, tym samym bezbronnego.

Patrząc na kobiece, kruche, indywidualne ciało, słuchamy o tym, jak funkcjonuje ono w społeczeństwie i kulturze, co prowadzi do oczywistego wniosku, z którego jednak nie zawsze wyciąga się wnioski: prywatne i publiczne jest nierozdzielne, a ciała – by użyć słów Kate Millett – mają „status o implikacjach politycznych" (Millett, 1982, s. 58). Znaczące jest to, że ostatnie zdanie wypowiada już Niepce – to klamra kompozycyjna spektaklu: „wyobraź sobie, że pewnego dnia budzisz się w społeczeństwie, które cię nie rozumie. W społeczeństwie, którego ty nie rozumiesz. Czy możesz to sobie wyobrazić?". Fraza ta od wypowiadanej w pierwszym monologu różni się jednym rzeczownikiem: w miejsce ciała postawiono społeczeństwo. Bo to nie ciało jest problemem, tylko to, jak społeczeństwo na nie patrzy. Do tancerki dołączają pozostali, wszyscy kierują w stronę widzów wspomniane pytanie.

Dzięki strategiom komunikacyjnym angażującym publiczność, formom podawczym takim jak monolog, wyznanie, dialog (wywiad), ustanawiających podmiotowość aktorek i aktorów, zestawieniu scen komediowych z poważnymi, rozgrywaniu i dekonstruowaniu społecznego imaginarium niepełnosprawności scena pokazu została rozmontowana i przechwycona. Występujący mówią nie tylko swoim językiem, lecz także przechwytują języki społeczne, ujawniające zakorzeniony w historii stosunek do osób z niepełnosprawnościami. Widzowie zostają więc zmuszeni do skonfrontowania

się z utrwalonymi sposobami mówienia o niepełnosprawności i patrzenia na nią. Oglądamy więc nie tylko występujących, lecz samych siebie, naszą rzeczywistość: scena działa jak lustro, w którym odbijają się kulturowe obrazy i języki niepełnosprawności. Kompozycja *PokaZu* uświadamia, że osoby bez niepełnosprawności nie zrozumieją, co to znaczy funkcjonować w społeczeństwie z niepełnosprawnością. Jednocześnie spektakl pyta o to, czy osoby z niepełnosprawnościami znajdą miejsce w świecie społecznym – na własnych zasadach.

Wzór cytowania:

Piniewska, Anna, *Gra słów i spojrzeń: „PokaZ”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, DOI: 10.34762/9rnn-cp17.

Autor/ka

Anna Piniewska

Anna Piniewska (a.piniewska@uw.edu.pl) – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW, studentka wiedzy o teatrze na Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Tematem jej rozprawy doktorskiej są artykulacje niepełnosprawności we współczesnym polskim teatrze. Publikowała w „Tekstach Drugich”, „Białostockich Studiach Literaturoznawczych” i monografiach zbiorowych, współredaguje serię *Parabaza* Wydawnictw Uniwersytetu Warszawskiego. ORCID: 0000-0002-8474-8037.

Przypisy

1. O funkcjonowaniu stereotypu *supercrip* w dalszej części wywodu. W artykule pojawiają się pojęcia *crip* oraz *freak*. Drugi termin wydaje się dużo bardziej historycznie obciążony, ponieważ związany z konkretną widowiskową praktyką oraz utrwalonymi w jej tradycji sposobami reżyserowania (konstruowania) freaka, co zostanie dalej omówione. Problem zestawienia tych pojęć jedynie sygnalizuję; jest to bowiem zagadnienie wymagające odrębnego opracowania.
2. Dla porządku wypada pokrótce dodać, że na początku ubiegłego wieku leksem ten był „podstawowym pojęciem rehabilitacji i pedagogiki specjalnej, obecnie [2014 to rok

opublikowania cytowanego artykułu – A.P.] ma już raczej tylko wydźwięk negatywny, dla określenia kogoś niezaradnego, niezręcznego" (Bełza, Prysak, 2014, s. 28). Jeszcze pod koniec XX wieku, jak odnotowuje Dorota Sadowska, w Słowniku współczesnego języka polskiego z 1998 roku pojawiają się dwa wyjaśnienia rzeczownika – neutralne, mówiące o uszkodzeniu ciała i niemożliwości „normalnego" funkcjonowania oraz oznaczone jako lekceważące – o osobie, która nie potrafi poradzić sobie z łatwą sprawą (Sadowska, 2005, s. 89). Marcin Garbat (2015, s. 143) z kolei pisze: „Potocznie kaleka to symbol społecznej wrażliwości i empatii. To ktoś niezaradny". Trudno się dziś zgodzić z tym stwierdzeniem i doszukać się w nim empatii. Zwłaszcza gdy – w odniesieniu do negatywnego, konstruowanego na poziomie języka, wizerunku osób z niepełnosprawnościami, za Alicją Fidowicz zwróci się uwagę na wyrażenie „kaleka życiowy", „które słownik definiuje jako «osobę nieporadną, nieumiejącą radzić sobie w życiu, niepraktyczną»" (Fidowicz, 2015, s. 149).

3. Zastrzegę, że o konstrukcie freaka i *freak show* dalej mowa jedynie w kontekście aktorek i aktorów z niepełnosprawnościami, obecność Urbańskiej i Stępnia w tej scenicznej ramie zostanie później stematyzowana.

4. Używam cudzysłowu, by podkreślić umowność tego pojęcia; więcej o konstrukcie normy, zob. L.J. Davis, 2022.

5. Na stronach 109-123 znajdują się historyczne fotografie dokumentujące *freak show*.

6. Zdjęcia i pocztówki (opatrzone komentarzami oraz refleksją na temat sposobów prezentacji) można znaleźć w książce Roberta Bogdana (2012). Podczas widowisk sprzedawano również „pamiątki w postaci historii życia dziwolągów", w których pojawiał się i pierwiastek cudowności (poprzez hiperbolizację niektórych faktów z życia freaków, i język medyczny, mający świadczyć o „autentyczności niezwykłych ciał" (Garland-Thomson, 2020a, s. 119).

7. Anna Wieczorkiewicz, korzystając z rozpoznań Bogdana, analizuje przykłady scenicznej prezentacji na podstawie przypadków Stefana Bibrowskiego, Polaka, który za sprawą niemieckiego przedsiębiorcy zaczął występować w najpopularniejszych amerykańskich pokazach osobliwości jako „człowiek-lew" oraz Krao, dziewczynkę z Syjamu, „pół-człowieka, pół-małpę", zob. Wieczorkiewicz, 2019, s. 248-253. Dodać trzeba, że o ile rzetelne opracowanie materiału historycznego oraz analiza sposobów prezentacji osobliwości w wykonaniu Bogdana nie budzi zastrzeżeń, o tyle już „neutralizacja problemu wykorzystywania [osób z niepełnosprawnościami – A.P.]" już tak (Gerber, 1996).

8. Chemers w analizach *freak show* – śladem innych badaczy i badaczek studiów o niepełnosprawności, m.in. Rosemarie Garland-Thomson, odwołuje się do opisywanego przez Ervinga Goffmana zjawiska piętna (*stigma*), rozpatrywanego przez badacza nie w kategoriach esencjonalnych, lecz interakcji społecznych.

9. Skoncentrowanie na ciele, patrząc z innej perspektywy, uświadamia jednocześnie problem niewidzialnych niepełnosprawności – intelektualnych, wzrokowych, słuchu. W *freak show* pojawiały się tylko osoby z niepełnosprawnościami generującymi dostrzegalną różnicę.

10. Pojęcie to zostawiam w tekście głównym nietłumaczone, ponieważ po polsku (odcieleśnione oko/ja?) trudno oddać homofon *eye/I*.

11. Niektórzy badacze z kolei rozpatrują występujących na *freak show* jako aktywnych i świadomych performerów, wykorzystujących sytuację w celach zarobkowych i artystycznych. Zob. Chemers, 2008, s. 9; Davies, 2015.

12. Spektakl grany jest też w innych miejscach, niemniej muzealny kontekst premiery jest kluczowy.

13. Biorąca udział w przedstawieniu Niepce nie jest polskojęzyczna, w związku z czym spektakl jest (w większości, choć nie całości) grany w dwóch językach, Urbańska bądź Kasprzak z reguły wcielają się w rolę tłumaczy konsekutywnych.
14. Warto przypomnieć, że pytanie to się powtarza w scenie Pęszyńskiego, który z dużym skupieniem w niezwykle poetycki sposób opisuje ciało Żeglickiej; gdy rozmawiają dwie osoby z niepełnosprawnościami, gdy nie ma spojrzenia normata, dynamika relacji jest zupełnie inna.
15. Wszystkie cytaty przywołuję na podstawie nagrania, udostępnionego mi dzięki uprzejmości twórczyń spektaklu.
16. Przypomnę, że *poster child* odnosi się do dzieci na plakatach promujących zbiórki charytatywne na rzecz osób chorych i z niepełnosprawnościami (ów sposób przedstawienia stosuje się jednak również w przypadku dorosłych, infantylizując ich wizerunek). Są one przedstawione właśnie w taki sposób, by wzbudzać litość, żal i stawiać odbiorców wobec moralnego zobowiązania pomocy „słabszym". Sami Schalk z kolei wskazuje trzy typy narracji *supercrip*: zwykłych (*regular*) – osoby z niepełnosprawnością stają się superkalekami już przez wykonywanie codziennych czynności „pomimo" swoich „ograniczeń"; apoteozowanych (*glorified)* – mowa o dokonaniach wyjątkowych (także w perspektywie tzw. osób pełnosprawnych); „supermocnych" (*superpowered*) – odnoszących się do kulturowych wyobrażeń superbohaterów z niepełnosprawnościami (Schalk, 2016). Nie ma tutaj miejsca na szczegółową rekonstrukcję wskazanych stereotypów, odsyłam więc do prac podejmujących to zagadnienie (np. Longmore, 2014; Falk-Allen, 2018; Hayes, Black, 2003).
17. Choć osoby queerowe są również uznawane za odbiegające od „normy", to obecność Urbańskiej w *PokaZie* obnaża, że dopóki nie ma różnicy i możliwości wizualnej weryfikacji „odmienności" (napisy na nogach), to można uchodzić za normatkę, co, jak się wydaje, wzmacnia początkową tezę o „nienormatywnej", widzialnej cielesności, umacniającej konstrukt freaka.
18. Gdy przeanalizuje się choćby media społecznościowe aktywistów z niepełnosprawnościami, poruszających temat swojej seksualności i chęci posiadania dziecka, znaleźć można komentarze wpisujące się w dyskurs eugeniczny, operujące tymi samymi argumentami co sto lat temu. Dla przykładu podać można posty na Instagramie influencerów edukatorów z niepełnosprawnościami: Wojciecha Sawickiego (https://www.instagram.com/p/ClrJzxGI9VE/?igshid=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D&fbclid=IwAR31tLPp_JuugtRKJ4NvcjA3UC4p12FG_ahHebcvGziryz8NbwFrE7YSM1w, dostęp: 10.10.2023) oraz Alex Dacy (https://www.instagram.com/p/CnTDN8WITV2/?igshid=MzRlODBiNWFlZA%3D%3D&fbclid=IwAR2rHVSL9LM9M_ozPm-pkNzHGmo973nUJDcT0aCKHU9gAQVGPmPPUhARspM, dostęp: 10.10.2023)
19. Wydaje się, że określenie „anatomiczny", używane w polskojęzycznych badaniach, odnosi się przede wszystkim do teatralizacji sekcji zwłok. Przymiotnik „medyczny" (*medical*) odsyła również do pokazów osób żyjących z nietypową budową ciała bądź chorobami w gronie studentów medycyny-widzów oraz do obserwowanych przez nich operacji (salę operacyjną po angielsku określa się także mianem *operating theater*).
20. Kuppers, 2003, s. 38. tłum. własne. Teatr anatomiczny/medyczny to zagadnienie wymagające osobnego opracowania, tutaj jedynie sygnalizuję problem.
21. Na bieżąco tłumaczy go Kasprzak.

Bibliografia

Bełza, Magdalena; Prysak, Dorota *„Upokorzona" codzienność osób niepełnosprawnych*, „Parezja" 2014, nr 2.

Bleeker, Maaike, *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*, Basingstoke England, New York 2008.

Bogdan, Robert, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, University of Chicago Press, Chicago 1990.

Bogdan, Robert, *Picturing Disability: Beggar, Freak, Citizen and Other Photographic Rhetoric*, Syracuse University Press, Syracuse, New York 2012.

Chemers, Michael M., *Staging Stigma: A Critical Examination of the American Freak Show*, Palgrave Macmillan, New York 2008.

Clare, Eli, *Exile & Pride: Disability, Queerness & Liberation*, South End Press, Cambridge, MA 2009.

Davies, Helen, *Neo-Victorian Freakery: The Cultural Afterlife of the Victorian Freak Show*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, New York 2015.

Davis Lennard J., *Ustanawianie normy. Niepełnosprawność, głuchota i ciało*, przeł. M. Zdrodowska, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2022.

Debord, Guy, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

Drzewiecki, Jakub, Podsumowanie sezonu Teatru 21 i Centrum Sztuki Włączającej, http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/podsumowanie-sezonu-teatru-21-i-centrum-sztuki-wlaczajacej.html [dostęp: 10.10.2023].

Falk-Allen, Francine, *Not a Poster Child: Living Well with a Disability – A Memoir*. She Writes Press, Berkely, CA 2018.

Fidowicz, Alicja, *Językowy obraz osób niepełnosprawnych wśród uczniów klas VI szkoły podstawowej*, 2015, https://repozytorium.ukw.edu.pl///handle/item/3677 [dostęp: 10.10.2023].

Foucault, Michael, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.

Foucault, Michael, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

Garbat, Marcin, *Historia niepełnosprawności: geneza i rozwój rehabilitacji, pomocy technicznych oraz wsparcia dla osób z niepełnosprawnościami*, Novae Res, Gdynia 2015.

Garland-Thomson, Rosemarie, *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i jak pokazujemy*

siebie innym, tłum. K. Ojrzyńska, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020.

Garland-Thomson, Rosemarie, *Introduction*, [w:] *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York University Press, New York 1996.

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

Gerber, David A., *The „Careers" of People Exhibited in Freak Shows: The Problem of Volition and Valorization*, [w:] *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, red. R. Garland-Thomson, New York University Press, New York 1996.

Goffman, Ervin, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.

Goodall, Jane R., *Poza historią naturalną*, „Didaskalia" 2006, nr 75.

Haller, Beth, Preston, Jeffrey, *Conforming Normalcy: „Inspiration Porn" and the Construction of Disabled Subject?,* [w:] *Disability and Social Media: Global Perspectives*, red. K. Ellis, M. Kent, Routledge, London 2016.

Hayes, Michael, Black, Rhonda, *Troubling Signs: Disability, Hollywood Movies and the Construction of a Discourse of Pity*, „Disability Studies Quarterly" 2003, nr 2.

Kuppers, Petra, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on the Edge*, Routledge, New York 2003.

Leonowicz-Bukała, Iwona; Struck-Peregończyk, Monika, *Bezbronne ofiary i dzielni bohaterowie: wizerunek osób niepełnosprawnych w polskiej prasie*, „Studia de Cultura: Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis" 2018, nr 10(1).

Longmore, Paul, *„Heaven's Special Child": The Making of Poster Children*, [w:] *Disability Studies Reader*, red. L.J. Davis, Routledge, London–New York 2014.

Millett, Kate, *Teoria polityki płciowej*, przekł. i wybór T. Hołówka, [w:] *Nikt nie rodzi się kobietą*, Czytelnik, Warszawa 1982.

Nagel, Thomas, *Jak to jest być nietoperzem?*, przeł. A. Romaniuk, „Przegląd Filozoficzny" 1996, t. V nr 1.

Sadowska, Sławomira, *Ku edukacji zorientowanej na zmianę społecznego obrazu osób niepełnosprawnych*, Wydawnictwo Edukacyjne Akapit, Toruń 2005.

Schalk, Sami, *Critical Disability Studies as Methodology*, „Lateral" 2017, nr 1.

Schalk, Sami, *Reevaluating the Supercrip*, „Journal of Literary & Cultural Disability Studies" 2016, nr 1.

Shapiro, Joseph P., *No Pity: People with Disabilities Forging a New Civil Rights Movement*, Crown, New York 1994.

Sibers, Tobin, *Disability as Masquerade*, [w:] tegoż, *Disability Theory*, The University of Michigan Press, Michigan 2008.

Skwarczyńska, Stefania, *O rozwoju tworzywa słownego i jego form podawczych w dramacie*, [w:] tejże, *Studia i szkice*, Pax, Warszawa 1953.

Świontek, Sławomir, *Dialog – dramat – metateatr: z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 1999.

Ubersfeld, Anne, *Czytanie teatru 1.*, przeł. J. Żurowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

Wieczorkiewicz, Anna, *Monstruarium*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2019.

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

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/gra-slow-i-spojrzen-pokaz*