



STANISŁAW GODLEWSKI

## POLE MINOWE DYSKURSU

---

Olimpiada Teatralna „Świat miejscem prawdy”,  
nurt „Więcej niż teatr”, kuratorki: Magdalena Hasiuk, Jana  
Pilátová, Justyna Sobczyk, Anna Zubrzycki,  
22-27 października 2016

---

**D**zień przed rozpoczęciem nurtu „Więcej niż teatr” odbywało się spotkanie z Romeo Castelluccim. Tytuł spotkania – „Świadomość fikcji” – przewrotnie nawiązywał do tytułu i tematu całej Olimpiady Teatralnej („Świat miejscem prawdy”). Dorota Semenowicz, która prowadziła rozmowę, zapytała reżysera, co sądzi o takim pojęciu jak „prawda” w odniesieniu do teatru. Castellucci stwierdził niemal bez wahania, że bardziej interesuje go fikcja, że na scenie nie ma miejsca na żadne ontologie i że w ogóle prawda, jako taka, jest głupia. Semenowicz szybko skontrowała, że przecież on sam często do swoich spektakli angażuje performerów z niepełnosprawnościami, z bardzo określoną fizycznością i motoryką, czyli o bardzo realnych, prawdziwych ciałach. Castellucci to potwierdził, a potem zaczęła się długa rozmowa na temat rozróżniania takich pojęć jak „prawda”, „realność”, „rzeczywistość” – wszystko w kontekstach historii filozofii, teatru i sztuk wizualnych. Problem angażowania takich, a nie innych wykonawców nie był dalej omawiany.

Następnego dnia rozpoczął się nurt „Więcej niż teatr”, który był przeglądem najciekawszych spektakli (współ)tworzonych

przez osoby z niepełnosprawnościami. Już samo istnienie takiego nurtu na tle całości Olimpiady Teatralnej wydaje się podejrzane. Nurt główny jest dosyć oczywisty – tutaj pokazuje się „najważniejsze spektakle najważniejszych reżyserów” płci męskiej. Nurt „Eastern Line” miał proste kryterium geograficzne – tutaj miały prezentować się młode alternatywne zespoły z szeroko rozumianej Europy Środkowo-Wschodniej. Nurt „Dziady. Recykling” spaja rama tematyczna – wszystkie spektakle łączy tekst Adama Mickiewicza lub opisany w nim rytuał. Natomiast kryterium „Więcej niż teatr” była niepełnosprawność. Co złośliwi szeptali w kuluarach, że jeżeli nurt główny jest olimpiadą, to „Więcej niż teatr” funkcjonuje jako paraolimpiada. Ale sprawa wcale nie jest tak prosta, bo gdyby zastosować taką analogię, to w ramach „Więcej niż teatr” powinien się pojawić także spektakl Pippa Delbono, który w swojej kompanii ma osoby z niepełnosprawnościami, a wylądował w nurcie głównym. Podobnie ma się rzecz ze wspomnianym Castelluccim (choć należy sprawiedliwie dodać, że akurat w *Zstąp, Mojzeszu* nie gra żaden aktor z niepełnosprawnością). Oczywiście nie wiadomo, jak to naprawdę było – być może kuratorki „Więcej niż teatr”, czyli Magdalena Hasiuk, Jana Pilátová, Justyna Sobczyk i Anna Zubrzycki nie mogły (lub nie chciały) mieć Delbono czy Castellucciego w swoim programie. Istotniejsze jest jednak to, że dosyć wyraźnie zaznaczony został podział: wielcy mężczyźni teatru osobno, niepełnosprawni osobno, Europa Środkowo-Wschodnia osobno. Logiczna konsekwencja kazałaby dyrekcji

Olimpiady stworzyć także osobny program wyłącznie dla kobiet. Tak się jednak nie stało – i trudno właściwie powiedzieć, co jest gorsze: czy tworzenie dla nich osobnego nurtu, czy uznanie, że w teatralnym mainstreamie w ogóle ich nie ma. Ten tryb segregacji według ciał i pochodzenia, według tego, co jest główne, a co nie, co może być w centrum, a co na peryferiach, jest dziś wyjątkowo szkodliwy. Bo, nawet mimo najlepszych chęci, kontekst zawsze narzuca odbiór spektaklu i wydzielenie poszczególnych nurtów według tych kategorii uniemożliwia stworzenie zróżnicowanej wspólnoty czy po prostu wspólnej płaszczyzny komunikacji. Szkoda. Tym bardziej że pokazywane w ramach „Więcej niż teatr” spektakle mogły spokojnie funkcjonować w innych, ciekawszych ramach kuratorskich.

Bo były to przecież spektakle. Pełnowymiarowe, tematyczne, zrobione, zagrane spektakle – tylko (i aż) teatr, żadnego „więcej”. Historia tytułu nurtu również nie jest prosta, bowiem „Więcej niż teatr” to coś więcej (sic!) niż nazwa przeglądu spektakli w ramach Olimpiady Teatralnej. Była to także nazwa programu realizowanego w Instytucie Grotowskiego (prowadzonego także przez Hasiuk, Pilátová, Sobczyk i Zubrzycki), na który składały się warsztaty, sesje, konferencje dotyczące niepełnosprawności w teatrze, zagadnień estetyki, ale także terapii i działań z zakresu animacji społecznej i kulturowej.

A jednak na Olimpiadzie ten tytuł nie brzmiał zbyt fortunnie, bo właśnie w kontekście niepełnosprawności sformułowanie „Więcej niż teatr” z jednej strony obiecuje jakieś bardziej autentyczne, bardziej ekstremalne doznanie, a z drugiej – zmusza widza do zajęcia określonej pozycji: tamto to tylko teatr, tutaj to coś więcej (czyli coś innego, czyli raczej już nie teatr), więc nie przykładaj, widzu, tej samej miary do oceny spektakli teatralnych i do oceny tego, co „więcej”. A tym, co „więcej” jest chyba ta nieszczęsna „prawda ciała” (czymkolwiek ona jest), o której wspominali Semenowicz i Castellucci. Ciało osoby z niepełnosprawnością jest w tym rozumieniu nośnikiem prawdy i rzeczywistości – tak jakby ciała osób pełnosprawnych nieustannie kłamały lub były mniej realne.

Chodzi jedynie o różnicę – ciała osób niepełnosprawnych i pełnosprawnych czasami się różnią. I tyle, nic więcej, żadnych elementów wartościujących, żadnej „prawdy”, żadnego „więcej niż”, tylko akceptacja różnic, wzajemne zrozumienie i wzajemny szacunek. W dyskursie na temat ciała ujmowanie różnicy w takich kategoriach jak „prawda”, „coś więcej”, w kategoriach sztucznego wywyższenia, grozi bardzo ryzykowną przemocą symboliczną. Podobnie ma się sprawa z niepełnosprawnością intelektualną, która przecież ani nie odbiera ludziom podmiotowości, ani jej nie podnosi.

Poprzez ten, dosyć pobieżny, zarys kontekstów kuratorskich chciałem pokazać, że dyskurs na temat niepełnosprawności pełen jest pułapek i ślepych uliczek, że przypomina chodzenie po polu minowym – wszyscy mamy najlepsze chęci, ale czasem wystarczy jeden nieostrożny krok, jedno słowo „więcej” i trafiamy na minę: wpadamy w schematyczne, wykluczające myślenie i w utrwalanie stereotypów normalizującego

dyskursu. Nie wymyśliliśmy jeszcze języka, który nie mógłby służyć przemocy.

Może zatem najlepiej uczyć się od samych twórców? Na wybranych przykładach spróbuję pokazać, jak niepełnosprawni artyści określają swoją pozycję wobec widza. Jednocześnie podkreślam, że każdy z opisanych przeze mnie spektakli można analizować i interpretować inaczej, a ich temat nie dotyczy jedynie autoreferencyjności (czego także spróbuję dowieść).

#### Podwójne kodowanie

Jest czysto. Od bieli kostiumów, ścian i podłogi odcinają się jedynie linie z błękitnej taśmy, które wydzielają pole gry. Performerzy muszą się po nim starannie, równo, regularnie poruszać, karnie wykonując polecenia.

Sterylności wybrzmiała wyjątkowo silnie we wrocławskim Centrum Historii Zajezdnia; stałym miejscem grania spektaklu *Tisza be-Aw* Teatru 21 jest Muzeum Żydów Polskich Polin, sala G9. Tam plansze informacyjne na ścianach i inne parametry przestrzenne sprawiły, że nie udało się uzyskać tak przejmującego wrażenia czystego whiteboxa. W Polin działa jednak inny, choć jednocześnie podobny kontekst, także związany z pojęciem „czystości” – sala G9 znajduje się tuż obok galerii z ekspozycją dotyczącą Zagłady.

Z kartek, które dostajemy przed wejściem, dowiadujemy się, że Tisza be-Aw to najsmutniejsze żydowskie święto, żałoba upamiętniająca zburzenie Pierwszej i Drugiej Świątyni w Jerozolimie, a T4 to akcja nazistów, której celem była eksterminacja osób z niepełnosprawnościami i homoseksualistów. Wprowadzeni w takie konteksty (w Polin pewnie działa to jeszcze silniej), obserwujemy, jak w sterylnym polu gry odbywa się tresowanie ciała, czyli lekcja WF. Gracze (Grzegorz Brandt, Jakub Drzewiecki, Teresa Foks, Maja Kowalczyk, Barbara Lityńska, Anna Łuczak, Michał Pęszyński, Aleksandra Skotarek, Marta Stańczyk) są ubrani na biało, w krótkie spodenki, koszulki polo i tenisówki. Nauczycielki (Justyna Sobczyk, Justyna Wielgus) mają czarne koszulki i gwizdki, którymi przywołują grupę do porządku. Rozkład sił w relacji władzy i dominacji jest od razu widoczny. Trenerki nie zwracają się do graczy po imieniu, tylko w formie bezosobowej. Cały czas utrzymywany jest dystans, kolejne komendy, takie jak „równaj”, „obrót”, „kolejno odlicz” wydawane są chłodnym, nieprzyjemnym tonem. A potem zaczynają się zabawy. Uczestnicy grają w „zbiąka”, w „szczura”, w „głupiego Jasia”, w „dupca” – gry znane z podwórka, których podstawową zasadą jest eliminacja słabszego. Skojarzenia z obozem koncentracyjnym narzucają się same. Pełnosprawne egzekwują władzę nad niepełnosprawnymi, doprowadzając do tego, że członkowie grupy sami się eliminują.

Przed wejściem dostajemy słuchawki, w których słyszymy nagrane wspomnienia matek aktorów Teatru 21, opowiadających o tym, jak dowiedziały się, że ich dzieci mają zespół Downa lub autyzm. Choć są to wstrząsające historie – opowieści o tym jak reagowali bliscy, lekarze – w relacjach tych słychać też miłość i czułość. Recenzenci zwracają

uwagę na szczególnie mocne, polityczne przesłanie tych wypowiedzi zderzonych z tym, co widzimy, czyli zabawą w faszyzm i faszystowską zabawą. Warto dodać, że ukazały się chyba tylko dwie recenzje tego spektaklu: autorstwa Piotra Morawskiego i Edwina Bendyka.

Najciekawsza w *Tisza be-Aw* jest podstawowa zasada konstruktoryjna, polegająca na podwójnym kodowaniu, wprowadzaniu elementów zakłócających, nierzadko paradoksalnych. Bo choć Tisza be-Aw to święto żałobne, to spektakl złożony jest z zabaw. Ale nie zabaw niewinnych, lecz stygmatyzujących – ich finałem jest eksterminacja (aż się prosi o umieszczenie spektaklu w kontekście *Zabawy w Holocaust* Ernsta van Alphen). Oprócz opowieści matek, słychać w słuchawkach urokliwy ptasi świergot, z którym nie wiadomo, co zrobić, jak go zinterpretować. A widzowie? Z jednej strony są życzliwymi obserwatorami (przecież, jak zwraca uwagę Bendyk, przyszli na spektakl Teatru 21, więc są otwarci i nie dyskryminują ze względu na niepełnosprawność – por. Bendyk, 2016), z drugiej – są biernymi bystanderami, obserwatorami, którzy „wypracowują szereg usprawiedliwień, aby nie postrzegać siebie jako tych, którzy odmówili pomocy” (Niziołek, 2013, s. 49). Oczywiście, nikt tutaj nie wzywa do przerywania przedstawienia i nikt nie ma takiego zamiaru, a jednak odzywa się w głowie myśl, że może należałoby przestać powtarzać ten faszystowski mechanizm naznaczania ofiary. Tym bardziej, że aktorzy Teatru 21 potrafią tak świetnie zagrać emocje, że część widowni bierze je na serio (np. rozpaczliwy krzyk bólu jednej z aktorek po upadku na podłogę). Powtórzenie mechanizmów stygmatyzacji jest tu niemal doskonałe. I właśnie kwestia powtórzenia wydaje się szczególnie istotna. „Jak wielokrotnie wykazała już krytyka feministyczna i postkolonialna, sam fakt powtórzenia i wyolbrzymienia za pomocą teatralnego medium języka krytykowanej ideologii częstokroć nie osłabia jej zaplecza, ale wręcz przeciwnie – wzmacnia je” (Bał, 2012, s. 217). *Tisza be-Aw* z pewnością nie wpada w tę pułapkę. Mimo wewnętrznych paradoksów, które skłaniają do zadawania pytań, podważania własnych sądów, rozmontowywania utartych przekonań i gotowych formułek, jest to spektakl skrajnie antyfaszystowski i co do tego nie można mieć żadnych wątpliwości. Jego wyraziste przesłanie ujawnia się także poprzez wprowadzanie zakłóceń, powtarzanie mechanizmów (ale bez wyrządzenia krzywdy), i przede wszystkim zadanie pytania o status widza, który jest jednocześnie bystanderem, kibicem, spowiednikiem – i o to, jak ma się do tego ustosunkować.

#### Konstruowanie barbarzyńcy

Z głośników słychać amerykańskie *country*. Malowany prospekt przedstawia kiczowaty widok pól stapiających się z błękitem nieba. Na wyodrębnionej drewnianej scenie – kilka kaktusów, drewniany krzyż, gałęzie. Ostentacyjną sztuczność tej kompozycji podkreśla stojący obok stół z urządzeniami do regulowania światła i muzyki. Nad sceną widnieje duży napis – „Wild West show”. Ale to scenografia do innego spektaklu. Za chwilę na scenę wejdą elegancko ubrani członkowie grupy

Monster Truck i zmienią napis na „The Mongolian show”, usuną ze sceny krzyż, kaktusy i inne emblematy Dzikiego Zachodu. Zamiast *country* będzie słychać tradycyjną mongolską muzykę. Prospekt zostanie tylko delikatnie przerobiony – dziką prerię łatwo zmienić w mongolski step. Wszystkie działania techniczne, z reguły w teatrze ukryte, tutaj zostają ujawnione.

Gdy już Ameryka zmieni się w Mongolię, można zacząć grać *Dżyngis Chana*. Sahar Rahimi przez mikroport wzywa aktorów na scenę. Muzyka staje się podniosła, unoszą się kłęby dymu. Nagle drewniana scena zaczyna się ruszać. Spod desek, niczym upiory, wychodzą Sabrina Braemer, Jonny Chambilla i Oliver Rincke. Wszyscy mają zespół Downa. Na głowach noszą peruki z czarnych, długich, poskręcanych włosów, na ramionach zarzucone futra. Tylko białe adidasów trochę psują efekt. Sahar Rahimi cały czas dyskretnie wydaje polecenia: Jonny wolniej, Sabrina głośniej, więcej światła, ciszej muzyka. Pierwsza połowa spektaklu to sekwencja scen dotyczących życia Dżyngis Chana i mongolskiej tradycji. Wszystko jest reżyserowane przez Rahimi, która tworzy na scenie coś w rodzaju żywych obrazów z XIX-wiecznych „ludzkich zoo”. Jawnie kolonialne spojrzenie pokazuje Mongołów jako dzikich, niepotrafiących się z nikim porozumieć, odprawiających niezrozumiałe rytuały.

Pomysł, by to właśnie aktorzy z zespołem Downa grali stereotypy na temat Mongołów jest jasny – przecież to właśnie ich nazywa się jeszcze mongołami. Monster Truck poprzez ostentacyjne ujawnianie teatralności, konstruowanie na scenie kolonialnych, rasistowskich obrazków pokazuje mechanizm tworzenia Innego, Mongoła-barbarzyńcy, dzikusa. Ale to już chwyt od dawna wykorzystywany w teatrze (wystarczy choćby przypomnieć *Exhibit B* Bretta Baileya, który grał z rasistowskimi stereotypami na temat czarnych i schematami przedstawieniowymi). Nikt się na to zresztą nie nabiera, bo wszystko jest tutaj rodzajem żartu, zabawy teatralnością. Linda Nochlin, analizując *Zaklinacza węży* Jeana-Léona Gérôme’a, wymienia kilka cech obrazu orientalistycznego. Przede wszystkim musi on operować przezroczyścią, realistyczną strukturą narracyjną, która uwiarygodnia przekaz, a także mieć w sobie „tajemnicę Wschodu, podstawowy topos ideologii orientalizmu” (2012, s. 602). A najistotniejsze: „jedną z cech definiujących obraz orientalistyczny jest zależność jego istnienia od obecności, która zawsze jest nieobecnością: zachodniego kolonizatora lub turysty” (s. 603). A w *Dżyngis Chanie* właśnie nie ma żadnych szczegółów poświadczających „prawdziwość” przedstawienia, zaś kolonizator jest widoczny – to reżyserka, która konstruuje kolejne obrazy sceniczne.

Sytuacja zmienia się w drugiej części przedstawienia, gdy Rahimi z ekipą techniczną schodzi ze sceny, a zostają na niej tylko aktorzy. Nikt już nie wydaje poleceń, widownia staje oko w oko z Bremer, Chambillą i Rincke, którzy opuszczają drewnianą scenę i podchodzą do publiczności. Opowiadają sobie rubaszne, erotyczne dowcipy, bekają, obleśnie jedzą czipsy, a potem częstują nimi widzów. Znika już bezpieczny dystans – na poziomie fizycznym i dyskursywnym. To już nie

„konstruowanie Innego”, „orientalizujące schematy przedstawieniowe”, ale interakcje z widzem. Aktorzy grają dzikich, nieokrzyszanych barbarzyńców, a publiczność przez moment jest przerażona, bo to, co nie działało w pierwszej części, działa w drugiej – dajemy się złapać w pułapkę, ponieważ Monster Truck skutecznie powtarza mechanizmy utrwalania stereotypów na temat osób z zespołem Downa (są niesamodzielne, nie potrafią zachowywać się w sposób cywilizowany i nie potrafią grać ani udawać). W *Dżyngis Chanie* aktorzy natomiast niezwykle przekonująco udają barbarzyńskich przyglupów, którzy, pozostawieni bez opieki, zaczynają wszystko rozwaląć. Idą w tym jeszcze dalej, dotykając kolejnego drażliwego miejsca w kliszy, czyli kwestii seksu. Ich pieprzne dowcipy i seksualne gesty przypominają o seksualności osób niepełnosprawnych – temacie, który w debacie publicznej jest przemilczany lub pomijany. Mamy zatem na scenie spełnione rasistowskie wyobrażenie na temat osób z zespołem Downa, które stapia się z wyobrażeniami barbarzyńcy (reprezentacja tych wyobrażeń była przedstawiona wcześniej), a potem zostaje zderzone z poprawnościowym i współczującym spojrzeniem patrzącego.

I właśnie wtedy wybucha prawdziwa bomba. Subwersywne przejście stereotypu i jego jawne obśmianie sprawia, że dyskursy poprawnościowe wylatują w powietrze i trzeba nauczyć się wszystkiego od nowa, z nową wiedzą i nową percepcją. Ta strategia, pełna beczelnej odwagi, radosnej destrukcji, która służy dekonstrukcji, jest wyjątkowo skuteczna. Zespołowi Monster Truck nie chodzi jednak o potwierdzenie rasistowskich stereotypów lub namówienie odbiorcy do samobiczowania („Tak, patrzyłem na was z góry, z litością i współczuciem”). Działają hiperbolą i absurdem, sami więc wymierzają „karę” widzom. Na scenę wjeżdża wielka drewniana katapulta, którą aktorzy ustawiają frontalnie do publiczności. Amunicją będą styropianowe czaszki ludzkie – barbarzyńcy przystępują do ataku, który wzbudza już tylko wspólny śmiech.

Grupa skutecznie łączy niezwykle ciekawy intelektualnie dyskurs z zabawną formą, jednocześnie cały czas testując granicę tolerancji widza, co widać także w autoironicznym finale. Gdy już, jak w prawdziwej tragedii, wszyscy umrą (po wyjątkowo śmiesznej scenie wzajemnego zabijania się zabawkowym pistoletem), na scenę znów wraca ekipa techniczna pod wodzą Rahimi. Szybko znoszą „trup” ze sceny, zmieniają dekoracje. Teraz zamiast „The Mongolian show” będzie wisiał napis „The cannibal show”. Po chwili aktorzy wracają na scenę ubrani w spodniczki z trawy, uzbrojeni w dzidy. Konstruowanie i odgrywanie barbarzyńcy, tym razem dziękując kanibala, może się zacząć od nowa.

#### Pop-rezerwat

*Gatunki chronione* Rafała Urbackiego premierę miały w 2014 roku i wtedy był to zupełnie inny spektakl. Pomysł Urbackiego jest dosyć prosty – w filmie, stylizowanym na dokument przyrodniczy, Tatiana Cholewa, Filip Pawlak, Karolina Stroisz, Katarzyna Szarawara – czyli ludzie

z „alternatywną motoryką” (wyjątkowo pomocne określenie ukute przez Urbackiego) tańczą i opowiadają o swoim życiu. Bez cikliwości czy rozgoryczenia, raczej z humorem i akceptacją. Piękne ujęcia autorstwa Anu Czerwińskiego pokazują tańczące ciała w *slow motion*, na tle zachodzącego słońca w rezerwacie Żabie Doły, obok błyszczącej tafli wody. Tyle na ekranie. Na scenie natomiast w pierwotnej wersji tancerze o alternatywnej motoryce występowali na żywo z układami choreograficznymi przygotowanymi wspólnie z Urbackim. Przynajmniej tak się domyślam i wnioskuję z recenzji, bo we Wrocławiu wystąpiła tylko Tatiana Cholewa oraz, jak zostało ogłoszone na wstępie – „wolontariusze”. Cholewa zatańczyła solo, niezwykle zresztą piękne, animując swoje sparaliżowane nogi, wykorzystując siłę dłoni i napięcia w ciele. Płynność układu ruchów, a także precyzja wykonania połączone zostały z silnym kontaktem wzrokowym, jaki tancerka utrzymywała z widzami. Ten występ łączył w sobie abstrakcyjność ruchu i ironiczną grę z formą popisu, pokazu, który mógłby się nazywać „zobaczcie, ile potrafię” (ta ironia była szczególnie widoczna w momencie, gdy Cholewa, niczym kulturysta, całowała swoje bicepsy).

Problem zaczął pojawiać się w dalszych partiach spektaklu, kiedy na scenę weszli wolontariusze, zdecydowanie pełnosprawni. Część miała własne układy choreograficzne, zaś inni powtarzali sekwencję ruchów nieobecnych tancerzy. Nagranie z oryginalnego występu wyświetlane było na ekranie. Na nagraniu była zatem alternatywna motoryka, na scenie jej kopiowanie przez motorykę niealternatywną. Sam pomysł wydaje się zresztą ciekawy – ta propozycja zmiany optyki patrzenia i działania, aby to nie niepełnosprawni próbowali dostosować się ruchowo do pełnosprawnych, lecz odwrotnie. Problem polega na tym, że ten przekaz nie wybrzmiał, bowiem spektakl wieńczy efektowne *grande finale* – wszyscy uczestnicy stają razem w jednym szeregu i wykonują piękny, musicalowy układ „pod linijkę” do piosenki bodajże Christiny Aguilery, z precyzyjną choreografią kroków i gestów. Trójka tancerzy pełnosprawnych i jedna niepełnosprawna, we wzniósłym, mającym brzmieć optymistycznie numerze, próbuje wpisać się w choreografię absolutnie normatywną, nie alternatywną, w konsekwencji także wykluczającą. Gdy układ się kończy, na scenę wkracza Urbacki i zaprasza widzów do wspólnej zabawy i wspólnego tańca na scenie do przebojów Madonny, Britney i Rihanny. I tu już jest lepiej, bo nie ma tanecznego układu, raczej improwizacja. Tylko czym właściwie ma być ta wspólna impreza? Zwłaszcza w ramie rezerwatu przyrody (czyli terenu pod ścisłą ochroną), która staje się nadrzędną metaforą w spektaklu?

Chociaż Urbacki wydaje się ironicznie traktować koncepcję swojego spektaklu, to, z czym zostawał widz po pokazie we Wrocławiu, było niejednoznaczne. Normatywny dyskurs na temat cielesności ulegał ciągłym przemianom w zależności od tego, jak zestawiony był ruch performerera wykonującego choreografię na żywo z obrazem na ekranie. Przez większość spektaklu to alternatywna motoryka była wzorcem, wedle którego poruszać się mieli wykonawcy. Jednak w finale sytuacji

się odwróciła – to właśnie muzyka pop i unifikacja choreografii stały się kodą spektaklu. Wspólna, optymistyczna zabawa z widzami miałyby zatem być „otwieraniem rezerwatu”, znoszeniem podziałów między tym, co „mainstreamowe” i „alternatywne”, między „pełnosprawnością” i „niepełnosprawnością”. A przecież rezerwat dla gatunków chronionych, choć sztucznie wykreowany, ma służyć ochronie różnorodności, zatem jego otwarcie miałyby służyć do...? Do zatarcia różnic, włączenia tego, co „chronione”, w publiczną przestrzeń, do stworzenia utopii, w której wszyscy, na różnych prawach, wesoło bawią się w rytmie pop? A może ta radość finału jest także podszyta ironią – bo przecież w tej radosnej wspólnotce nie ma wszystkich, a zwłaszcza tych, których mogliśmy oglądać na nagraniu. Być może błędnym założeniem tego finału jest także przeświadczenie, że wspólnota jednoczyć może się tylko we wspólnej zabawie i mimo różnic. Piszę w trybie przypuszczającym, bo w tym spektaklu sensy kolejnych sekwencji i zakończenia są płynne i wytwarzają się zależnie od obsady, widzów, ramy kuratorskiej.

#### Brak pola

Oczywiście, spektakle wybrałem tendencyjnie – opisałem tylko te, które wydały mi się najbardziej autotematyczne, to znaczy problematyzujące relację sceny i widowni w kontekście teatru tworzonego przez osoby z niepełnosprawnościami. Ten wybór wydaje się zresztą konsekwencją kuratorskiej ramy, która dotyczyła kondycji performerów, a nie poruszanych tematów. Były jednak takie spektakle, które ignorowały to zagadnienie – na przykład *C.O.R.P.u.S.* Compagnie de l’Oiseau-Mouche, który był performatywnym wykładem z historii tańca XX wieku i jego stosunku do natury (zwierząt, roślin, zjawisk przyrodniczych).

Mocno upraszczając: wydaje się, że istnieją dwie podstawowe strategie – eksponowania różnicy między performerami a widzami, ale bez wartościowania i wywyższania którejkolwiek ze stron, oraz próba dostosowania się do obowiązującej „normy”. Jednak, jak pokazuje przykład *Gatunków chronionych*, te strategie i znaczenia są płynne i mogą się zmieniać w zależności od teatralnych kontekstów. Nie można zatem wyodrębnić jednej, słusznej strategii komunikacji teatru tworzonego przez osoby z niepełnosprawnościami, ponieważ taki postulat byłby również symboliczną uzurpacją. A wszystko i tak rozbija się o spojrzenie widza – bo przecież to, że ja sam w tym tekście na własny użytek tworzę strategie i modele, które pozwolą mi omijać pole minowe i wskazać najciekawsze lub najlepsze spektakle, świadczy przede wszystkim o mnie. To sam widz (w tym przypadku ja) poddaje się działaniom normatywnego dyskursu, nie pozwalając na błędy, poszukiwania, alternatywne ścieżki. Każdy spektakl – zarówno tworzony przez osoby z niepełnosprawnościami, jak i pełnosprawne – ustanawia własny, odrębny model komunikacji z widzem. I chociaż właśnie dzięki temu, że teraz piszę ten tekst, w pełni to sobie uświadomiłem, to nadal uważam, że w „Więcej niż teatr” na poziomie konstrukcji tego przeglądu istniał zasadniczy błąd. Bo wydzielenie osobnego nurtu „dla

niepełnosprawnych” wypycha widza w porównywanie przedstawień według ograniczonego kryterium odbioru, które siłą rzeczy staje się wykluczające. I proszę, niech Szacowna Męska Dyrekcja Olimpiady Teatralnej o tym na przyszłość pamięta. ■

#### Bibliografia:

- Bal, Ewa, *Postpamięć – za i przeciw wspólnotce. Obraz II wojny światowej widziany oczami włoskich i polskich dramatopisarzy*. [w:] *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. M. Kwaśniewka, G. Niziołek, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.
- Bendyk, Edwin, *Inkluzje*, „Dialog” 2016 nr 4.
- Tenże, *Tisza be-Aw. Teatr 21 w świetnej formie*, <http://antymatrix.blog.polityka.pl/2015/07/14/tisza-be-aw-teatr-21-w-swietnej-formie/> [dostęp 9 XI 2016].
- Morawski, Piotr, *Będzie śmierdział zgniłym jajem*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6042-bedzie-smierdzial-zgnilym-jajem.html> [dostęp 9 XI 2016].
- Niedurny, Katarzyna, *Chromosom teatru. Rozmowa z Justyną Sobczyk*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6544-chromosom-teatru.html> [dostęp 10 XI 2016].
- Niziołek, Grzegorz, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- Nochlin, Linda, *Orient wyobrażony*, tłum. M. Szcześniak, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, wstęp I. Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.