

Anna Piniewska

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego (PL)

ORCID: 0000-0002-8474-8037

Między sceną społeczną a sceną teatralną

Parabazy w *Rewolucji, której nie było* Teatru 21

Abstract

Between the Social Scene and the Theatre Stage: Parabases in *Rewolucja, której nie było* (The Revolution that Was Not) by Teatr 21

This article offers a poetological operationalisation of the concepts of the theatre stage and the social scene and an analysis of their interrelationship, based on the example of the production *Rewolucja, której nie było* (The Revolution that Was Not), directed by Justyna Sobczyk. This choice of material is motivated by the character of the work of Teatr 21, which uses a variety of theatrical conventions and genres while commenting on the situation of people with disabilities in Poland (in this case, referring to their 2018 protest in the parliament). The actors hijack and then deconstruct discourses on disability as well as its cultural stereotypes. The framework adopted for interpreting the work of people with disabilities is critical disability studies, with parabasis as the tool that enables the thus-designed analysis. The author distinguishes two types of parabasis: thematised and implied

(parabasis within parabasis), which, in a variety of ways, play out the tensions between theatricality and the socio-political context.

Keywords

scene, stage, parabasis, Teatr 21, disability

Abstrakt

Celem artykułu jest poetologiczna funkcjonalizacja pojęć sceny teatralnej i sceny społecznej oraz analiza relacji, które pomiędzy nimi zachodzą na przykładzie *Rewolucji, której nie było* w reżyserii Justyny Sobczyk. Wybór materiału umotywowano specyfiką twórczości Teatru 21, korzystającego z różnorodnych teatralnych konwencji i gatunków, a zarazem komentującego sytuację osób z niepełnosprawnościami w Polsce (w tym przypadku związaną z protestem z 2018). Aktorzy i aktorki przechwytyują, a następnie dekonstruuja dyskursy na temat niepełnosprawności oraz jej kulturowe stereotypy. Ramą do interpretacji twórczości osób z niepełnosprawnościami są krytyczne studia nad niepełnosprawnością, a narzędziem umożliwiającym tak zaprojektowaną analizę – parabaza. Autorka wyróżnia dwa typy parabazy: stematyzowaną oraz implikowaną (parabazę w parabazie), które w różnorodny sposób rozgrywają napięcia pomiędzy teatralnością a kontekstem społeczno-politycznym.

Słowa kluczowe

scena, parabaza, Teatr 21, niepełnosprawność

Dwie sceny – jeden teatr

Niepełnosprawność w sztuce wywołuje pytania o to, jak się na nią patrzy (patrzyło) i co się o niej mówi (mówiło)¹. Każde podjąć refleksję na tematy społecznie, historycznie i politycznie uwarunkowanej relacji scena–widownia. Wykorzystywanie utrwalonego (i być może już wyczerpanego) języka odnoszącego się do zagadnień fikcji/iluzji oraz rzeczywistości/realności do opisywania teatru osób z niepełnosprawnościami² nie pozwala uchwycić skomplikowanej specyfiki tej twórczości. Zamiast tego proponuję przyjęcie i zoperacjonalizowanie kategorii sceny, a następnie prześledzenie relacji pomiędzy sceną społeczną a sceną teatralną na przykładzie spektaklu *Rewolucja, której nie było* w reżyserii Justyny Sobczyk, który uznaję za najbardziej reprezentatywny dla twórczości Teatru 21. „Teatr jest zjawiskiem społecznym”³, a więc scena teatralna zawsze ma charakter społeczny, choć w różnym stopniu to eksponuje. Na potrzeby analizy wypada jednak rozdzielić te pojęcia, doprecyzować znaczenie każdego z nich i zinterpretować zachodzące pomiędzy nimi relacje.

W zastosowanym ujęciu scena teatralna nie ograniczała się do fizycznego i skonkretyzowanego miejsca. Uwzględniając komunikację (werbalną i niewerbalną) pomiędzy nadawcą i odbiorcą, a także role przypisane wskazanym

¹ Zastrzegę, że zdanie to odnoszę do spektakli współtworzonych przez osoby z niepełnosprawnościami, w których świadomie podejmowane są społeczno-polityczno-historyczne uwarunkowania niepełnosprawności, nie do każdego pojawienia się aktora/aktorki z niepełnosprawnością w sztuce teatralnej.

² Za zmienną dla tego problemu uznaję podejmującą temat „sztuki ofiar” recenzję Arlene Croce, „Discussing the Undiscussable”, *The New Yorker*, December 26, 1994, <https://www.newyorker.com/magazine/1994/12/26/discussing-the-undiscussable>. W tekście autorka wyraża tęsknotę za „czystą fikcją” i „wcieleniowym” modelem tańca/teatru, a także „przezroczystością” cielesną oraz skupioną wokół niej refleksję krytyczną, zob. np. Petra Kuppers, „Dekonstrukcja obrazów: Performatywność niepełnosprawności”, tłum. Katarzyna Guccio, w: *Odyskiwanie obecności: Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. Ewelina Godlewska-Byliniak i Justyna Lipko-Konieczna (Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2017). Wydawałoby się, że debata na temat tego, czy teatr osób z niepełnosprawnościami jest formą sztuki, czy terapii jest bezowocna. O wadze omawianego zagadnienia na przełomie XX i XXI wieku w Polsce może świadczyć międzynarodowa konferencja *Teatr Ludzi Niepełnosprawnych: Terapia czy sztuka?* z 1999 (zauważmy użycie spójnika rozłącznego). Łódzkie środowisko badawcze od 1995 organizuje Międzynarodowe Biennale – *Spotkania Teatralne „Terapia i Teatr”* (tu już konstrukcja wyrażenia nie sugeruje rozłączności). We wstępie do publikacji pokonferencyjnej Irena Jajte-Lewkowicz i Agnieszka Piasecka piszą: „Łódzka teatrologia stała się inicjatorem badań nad specyfiką i sposobem obecności w kulturze współczesnej zjawiska teatru ludzi niepełnosprawnych”, Irena Jajte-Lewkowicz i Agnieszka Piasecka, red., *Terapia i teatr*, t. 2, *Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych* (Łódź: Poleski Ośrodek Sztuki, 2006), 7. Trzeba jednak dodać – badań prowadzonych z konkretnej sygnalizowanej w tytule perspektywy, nawet jeżeli w kolejnych łódzkich publikacjach ich pole się poszerza. Por. Irena Jajte-Lewkowicz i Monika Wąsik, red., *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie: Aktor* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018); Jolanta Rzeźnicka-Krupa, „Za miłosierdzie dziękujemy: Ciało – tożsamość – (nie)normatywność i performatywne strategie oporu”, w: *Odyskiwanie obecności*.

³ Jean Duvignaud, „Społeczna praktyka teatru”, tłum. Piotr Szymanowski i Leszek Kolankiewicz, w: *Teatr w kulturze: Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Wojciech Dudzik i Leszek Kolankiewicz (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1991), 71. Na polityczny charakter dramatu antycznego zwracali i zwracają uwagę nie tylko filolodzy klasyczni.

instancjom, kluczowe dla zaistnienia sztuki teatralnej, scenę pomyśleć można jako utekstwowioną i widowiskową przestrzeń rozgrywania komunikacji. Scenę teatralną godzi się zatem konceptualizować, stosując poetologiczny i dramatologiczny sposób myślenia⁴. Wówczas doceniony zostanie kreacyjny charakter sceny, którą rządzą określone reguły konstrukcyjne (każdorazowo aktualizowane), wpływające na organizację przestrzeni wypowiedzania (w odniesieniu do teatru również niewerbalnego komunikowania). Za taką koncepcją przemawia specyfika dwukierunkowego słowa dramatyczno-teatralnego⁵, będącego „wypowiedzią do kogoś” i „wypowiedzią dla kogoś”⁶, zawsze głoszonego z określonej pozycji oraz konstruowanie świata przedstawionego⁷, które stanowi dla widza komunikat poddawany interpretacji. Chociaż „podwójne” funkcjonowanie słowa w teatrze i dramacie jest dobrze rozpoznane, to nie wyciągnięto z tego faktu konsekwencji dla zasad działania komunikacji teatralnej, ustanawianej w ramach scenicznego świata zawsze odwołującego się do świata społecznego, dalej nazywanego „sceną społeczną”.

Pojęcie sceny funkcjonuje również w analizie komunikacji i zachowań społecznych⁸, z kolei w znaczeniu „scenografii teatralnej i społecznej” pojawia się w teatrologii⁹. Uznanie przedstawieniowo-dramatycznego charakteru życia zbiorowości oraz jednostek¹⁰ pozwala mówić o niepełnosprawności językiem zapożyczonym właśnie z teatrologii i dramatologii. Wydaje się to zasadne szczególnie w świetle praktyki zarówno o charakterze widowiskowym, jak i społecznym, jaką były *freak show*, a także performatywnego charakteru niepełnosprawnego ciała¹¹. Scena społeczna konstruuje historycznie zmienne i zależne od zewnętrznych kontekstów sposoby mówienia o niepełnosprawności oraz jej postrzegania, między innymi: dyskursy publiczne, prywatne, dyskurs

⁴ Magda Nabiałek, *Scena – między słowem a obrazem: O kompozycji dramatów Juliusza Słowackiego* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2018).

⁵ Roman Ingarden, „O funkcjach mowy w widowisku teatralnym”, w: *O dziele literackim: Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. Maria Turowicz (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960).

⁶ Sławomir Świątek, *Dialog, dramat, metateatr: Z problemów teorii tekstu dramatycznego* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 1999), 24.

⁷ Nabiałek, *Scena – między słowem a obrazem*, 5–35. W tym ujęciu określone reguły konstrukcyjne sceny warunkują istnienie zaprojektowanego odbiorcy.

⁸ Guy Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. Mateusz Kwaterko (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006); Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York: Anchor, 1959).

⁹ Dorota Buchwald i Dariusz Kosiński, red., *Zmiana ustawienia: Polska scenografia teatralna i społeczna xx i xxi wieku*, t. 1–3 (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020).

¹⁰ Dariusz Kosiński, *Teatra polskie: Historie* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010).

¹¹ Koppers, „Dekonstrukcja obrazów”.



Piotr Sakowski
w *Rewolucji, której nie było*

TEATR 21, WARSZAWA 2018

eugeniczny, medyczny, rehabilitacji i produktywizacji, litości¹². Kreuje ponadto (funkcjonujące również w porządku wizualnym) stereotypy, takie jak: wiecznego dziecka, biednej ofiary i superkaleki¹³.

¹² Michael Hayes and Rhonda Black, „Troubling Signs: Disability, Hollywood Movies and the Construction of a Discourse of Pity”, *Disability Studies Quarterly* 23, no. 2 (2003): 113–132, <https://doi.org/10.18061/dsq.v23i2.419>; Anna Piniewska, „O wartościowaniu życia, czyli polski dyskurs eugeniczny wobec osób z niepełnosprawnościami”, *Teksty Drugie*, nr 4 (2023): 259–274, <http://dx.doi.org/10.18318/td.2023.4.14>; Marcin Stasiak, *Polio w Polsce 1945–1989: Studium z historii niepełnosprawności* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2021); Maria Stojkow i Dorota Zuchowska, „(Re)Konstrukcja modelu społecznego – dyskursy o niepełnosprawności w Internecie”, w: *Polscy niepełnosprawni: Pomiedzy deklaracjami a realiami*, red. Barbara Gąciarz et al. (Kraków: Wydawnictwa AGH, 2015); Agnieszka Woynarowska, *Niepełnosprawność intelektualna w publicznym i prywatnym dyskursie* (Kraków: Impuls, 2010).

¹³ Iwona Leonowicz-Bukała i Monika Struck-Peregończyk, „Bezbronni ofiary i dzielni bohaterowie: Wizerunek osób niepełnosprawnych w polskiej prasie”, *Studia de Cultura: Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis* 10, nr 1 (2018): 148–164, <https://doi.org/10.24917/20837275.10.1.12>; Paul Longmore, „«Heaven's Special Child»: The Making of Poster Children”, in *Disability Studies Reader*, ed. Lennard J. Davis (London: Routledge, 2013); Sami Schalk, „Reevaluating the Supercrip”, *Journal of Literary & Cultural Disability Studies* 10, no. 1 (2016): 71–86, <https://doi.org/10.3828/jlcls.2016.5>.

Centralne pytanie, które w odniesieniu do teatru osób z niepełnosprawnościami należy postawić, przyjmując perspektywę krytyczną *disability studies*¹⁴, dotyczy relacji pomiędzy sceną społeczną (wytwarzającą kulturowe imaginarium niepełnosprawności) a sceną teatralną. Ta druga umożliwia rozgrywanie i dekonstruowanie sposobów mówienia oraz myślenia o niepełnosprawności, przechwytyjąc do świata przedstawionego z określoną modalnością – krytycznie parodystyczną, hiperbolizującą etc. – komunikację społeczną. Narzędziem, które pozwoli na tak pomyślaną analizę relacji między nimi, jest parabaza¹⁵.

Nie odczytuję parabazy, jako komentarza odautorskiego oddzielonego od świata przedstawionego, usytuowanego poza sceną. W *Słowniku terminów literackich* zwraca się uwagę na jego satyryczno-polityczny charakter i mówi o odbiegającej od fabuły „wstawce”. Używane określenie „luźna wstawka”¹⁶ wskazuje na marginalne znaczenie parabazy względem „właściwej” fabuły dramatyczno-teatralnej. Chciałabym podkreślić, że uznanie parabazy za centralną część utworu (rozumianego zarówno w kategoriach tekstualnych, jak i socjologicznych – „faktu społecznego”) wynika z analizy tekstów starożytnych¹⁷. W tym sensie postrzeganie parabazy jako istotnego, choć dziś zdaje się zapomnianego, narzędzia do analizy spektaklu i dramatu nie wynika ze współczesnych interpretacji, lecz z historii (badania) widowisk.

Sylwester Dworacki podaje, że grecki leksem *parabasis* oznaczał „przejście obok, ominięcie, wykrzywienie, wygięcie, lekceważenie, występki”, składał się z członu *para* tutaj „obok, przy, ku” i *basis* – „krok, stąpanie, stopa, podstawa, baza” (od czasownika *baino* – „iść, kroczyć, chodzić, przychodzić”)¹⁸. W definicji wynikającej z etymologii – „odejście od rozgrywanej akcji z równoczesnym zwróceniem się, dosłownie i w przenośni, do widza”¹⁹, uwagę przykuwa przede wszystkim pierwszy człon, a warto również podkreślić sprawczy i podmiotowy charakter czasownika *baino*. Wykorzystanie takiej koncepcji parabazy do analizy sztuk osób z niepełnosprawnościami pozwala jednocześnie na uznanie ramy przedstawienia (parabaza jako strukturalna część sceny teatralnej, warunkowana

¹⁴ Sami Schalk, „Critical Disability Studies as Methodology”, *Lateral*, no. 6.1 (2017), <https://csalateral.org/issue/6-1/forum-alt-humanities-critical-disability-studies-methodology-schalk/>.

¹⁵ Etymologia i struktura parabazy wykracza poza ramy tekstu. Zob. Sylwester Dworacki, „O parabazie u jej antycznych źródeł”, *Przestrzenie Teorii*, nr 10 (2008): 11–18, <https://doi.org/10.14746/pt.2008.10.2>.

¹⁶ Janusz Stawiński, „Parabaza”, w: *Słownik terminów literackich*, red. Michał Głowiński et al. (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2002), 370.

¹⁷ Thomas K. Hubbard, *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis* (Ithaca: Cornell University Press, 1991), 17. Badacz zwięźle odnosi się do stanu badań nad znaczeniem parabazy w strukturze utworu.

¹⁸ Dworacki, „O parabazie u jej antycznych źródeł”, 12.

¹⁹ Dworacki.

przez określoną kompozycję, bez której nie mogłaby zaistnieć) oraz możliwości krytycznego komentarza i zabierania głosu na tematy społeczno-polityczne bezpośrednio wynikające z doświadczenia niepełnosprawności (parabaza jako środek pozwalający na grę ze sceną społeczną). Mechanizm parabazy działa bowiem przez tworzenie napięć pomiędzy kontekstem polityczno-społecznym, aktorem i maską, jak podkreśla Hubbard, analizując utwory Arystofanesa:

to właśnie powiązanie między poetą, chórem, postaciami dramatycznymi a *polis* umożliwia nam krytyczne spojrzenie na znaczenia wyrażone w dramacie. Parabaza zarówno ujawnia, jak i problematyzuje tożsamość poety i chóru, odzwierciedla i dekonstruuje dramat, który ją zawiera oraz społeczeństwo, w którym ów dramat zaistniał.²⁰

Celowo odwołuję się do antycznych korzeni parabazy, a nie do reinterpretacji tej kategorii – „permanentnej parabazy”²¹ – sformułowanej przez Friedricha Schlegla. Czym innym jest parabaza w swoim prymarnym znaczeniu, czym innym jej transcendentalna Schległowska wykładnia jako ironii romantycznej, koncentrującej się na kategorii „czuwającego”²² autora i kreacyjnym (mowa o boskim *creatio*) potencjale. Nie może ona służyć „żadnej idei”²³ i „niweczy mimetyczną spoistość wywodu”²⁴. „Idea”, o której pisze Włodzimierz Szturc w odniesieniu do koncepcji Schlegla, to nacechowane pojęcie, jednak – by użyć innego rejestru stylistyczno-retorycznego – mowa o podejmowaniu w dziele zagadnień społeczno-politycznych, krytycznych i o satyrycznym wymiarze sztuki, zależnych od aktualnej rzeczywistości (a więc potrzebujących mimetycznego odniesienia²⁵). Wymienione aspekty, zanegowane przy pomocy ironii romantycznej, są charakterystyczne i dla antycznej parabazy, i dla omawianego spektaklu Teatru 21. Dlatego zastosowanie koncepcji negującej zależność sztuki od sceny społecznej byłoby tutaj nieuzasadnione.

²⁰ Hubbard, *Mask of Comedy*, 1x.

²¹ Zob. Friedrich von Schlegel, *Fragmety*, tłum. Carmen Bartl (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009), 15. Tłumaczka, być może w celu uniknięcia skojarzeń z Paulem de Manem, używa leksemu *nieustająca*, nie – częściej w nauce stosowanego – *permanenta*.

²² Włodzimierz Szturc, *Ironia romantyczna: pojęcie, granice i poetyka* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992), 167.

²³ Szturc, *Ironia romantyczna*, 156.

²⁴ Wojciech Hamerski, *Ironie romantyczne* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018), 48.

²⁵ Nawet jeżeli potem z owym odniesieniem podejmie grę, zerwie je bądź zaneguje, w punkcie wyjściowym jest ono potrzebne.

Właściwsze wydaje się odwołanie do Paula de Mana, który „odpodmiotawia”²⁶ Schleglowską koncepcję i odziera ją z metafizyki. Kluczowy dla niego jest sam mechanizm paradoksalnego (ponieważ ciągłego) „przerwania”²⁷ i jego charakter językowy. Teoretyk definiuje ironię jako „permanentną parabazę alegorii tropów”, demaskującą ustabilizowane i zakorzenione w języku, a obecne w kulturze wzorce i wyobrażenia. Zarówno u Schlegla, jak i u de Mana parabaza i jej teatralno-dramatyczna proveniencja nie są głównym przedmiotem zainteresowania, służą jedynie do tego, by zarysować koncepcje ironii – czy to w ujęciu podmiotowym, czy retorycznym.

Badaczem, któremu bliżej do myślenia dekonstrukcjonisty, a jednocześnie piszącym wprost o zjawiskach teatralnych i sięgającym do antycznej refleksji, jest Giorgio Agamben. Czerpiąc inspiracje z jego refleksji²⁸, uznać można, że parabaza oscyluje między „wnętrzem” (tu: sceną teatralną) a „zewnątrzem” (sceną społeczną), nie należąc ani do jednego porządku, ani do drugiego. Przekracza fabularny i kompozycyjny plan świata przedstawionego i kieruje spojrzenie widzów poza scenę (na społeczno-polityczne realia otaczającej ich rzeczywistości). Tyle że nie prowadzi to do całkowitego opuszczenia sceny, zejścia na poziom widowni. Parabaza zawsze odnosi się do wykreowanego świata. Fundamentalne więc jest napięcie między „wnętrzem” i „zewnątrzem”, to, co rozgrywa się *pośród*, na linii napięcia. W przypadku takiego teatru osób z niepełnosprawnościami, jak Teatr 21, który z jednej strony komentuje społeczno-polityczno-historyczne zagadnienia związane z niepełnosprawnością, a z drugiej – korzysta z różnych konwencji teatralnych, refleksja nad sposobem funkcjonowania parabazy wydaje się tym bardziej zasadna.

Kabaretem o polityce

W spektaklu *Rewolucja, której nie było* z 2018 poza członkami/członkiniami zespołu Teatru 21: Teresą Foks, Mają Kowalczyk, Danielem Krajewskim, Barbarą Lityńską²⁹, Aleksandrem Orlińskim, Piotrem Sakowskim, Aleksandrą Skotarek

²⁶ Agata Bielik-Robson, „Granice ironii”, *Teksty Drugie*, nr 3 (2002): 221.

²⁷ Paul de Man, „Pojęcie ironii”, tłum. Andrzej Sosnowski, *Literatura na Świecie*, nr 10/11 (1999): 7–38.

²⁸ „Termin – oznaczający dosłownie zbaczanie z drogi, transgresję – wskazywał na moment, w którym, gdy akcja już została przerwana i aktorzy zeszli ze sceny, chór zdejmował maski i zwracając się bezpośrednio do widzów, stawał się na powrót tym, czym był na początku: komosem, wesołym, hałaśliwym, wyzywającym korowodem dionizyjskim. Parabaza nie była w tym sensie tylko przerwaniem lub skierowaniem na inne tory: była przerwaniem, w którym nagle objawiał się początek – albo, jeśli się woli, początek przełamywał i rozbijał [...] przewidywalny rozwój akcji”, Giorgio Agamben, *Pulcinella, czyli Rozrywka dla dzieci*, tłum. Joanna Ugniewska (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2019), 56.

²⁹ Zmarła w 2023.

i Magdaleną Świątkowską brało udział troje pełnosprawnych aktorów: Beata Bandurska, Maciej Pesta, Martyna Peszko. Inkluzywność obsady korespondowała z postulatami Centrum Sztuki Włączającej dotyczącymi współpracy i „współzależności”³⁰ w środowisku artystycznym. By wykazać stopniowalność mechanizmów budowania relacji pomiędzy sceną teatralną i społeczną, a więc także sposobów działania parabazy, przyjmę w analizie kryterium tematyczne, a nie fabularne.

W dominującym sposobie postrzegania osób z niepełnosprawnościami kryje się paradoks: napięcie pomiędzy niewidzialnością a hiperwidzialnością. Z jednej strony osoby te są – pomimo deklaracji inkluzywności i licznych działań proinkluzywnych – marginalizowane w sferze publicznej, odbiera się im podmiotowość i często prawo do samostanowienia; w teatrze tak zawnym profesjonalnym są albo nieobecne, albo rzadko kiedy angażowane. Z drugiej natomiast, gdy już pojawią się w przestrzeni publicznej, są hiperwidzialne, ich obecność zwraca szczególną uwagę, dziwi i zaskakuje³¹. Teatr 21 rozgrywa tę dychotomię i przejścia pomiędzy biegunami: od niewidzialności do hiperwidzialności. Spektakl bezpośrednio nawiązuje do protestu podjętego przez osoby z niepełnosprawnościami, ich rodziców bądź opiekunów i opiekunki: do okupacji sejmu, która trwała od 18 kwietnia do 27 maja 2018 roku. Protest wynikał z ich – metaforycznie rzecz ujmując – niewidzialności, związanej z marginalizacją zagadnień dotyczących niepełnosprawności w debacie publicznej i lekceważeniem postulatów podmiotów z niepełnosprawnościami, a doprowadził do hiperwidzialności – zaburzenia normatywnego porządku sejmowej przestrzeni. Pierwszą, czytelną ramą spektaklu (sygnalizowaną już przez parateksty: tytuł i program) jest więc polityka i bieżące (wówczas) wydarzenia. Tym samym scena społeczna została ukonstytuowana jako istotny, wręcz konieczny układ odniesienia.

Z kolei ramą do mówienia o polityce są śmiech i kabaretowość, ustanawiające estetyczno-widowiskowy wymiar sceny obarczony funkcją krytyczno-społeczną. Spektakl otwiera wyabstrahowana z całości spójnej narracyjnie sekwencja, oddzielona wyciemnieniem i muzyką – wykład Pesty o śmiechu: jego fazach, aspektach fizjologicznych, psychologicznych i społecznych. Do aktora dołączają Aleksandra Skotarek oraz Teresa Foks, by prezentować różne odcienie intonacyjne śmiechu (ha-ha-ha; ho-ho-ho), a następnie zaskoczyć i przestraszyć mężczyznę, który w popłochu ucieknie. Ta etiuda może być odczytywana jako metakomentarz, zarówno w odniesieniu do historii freak show,

³⁰ Lennard J. Davis, *Bending Over Backwards: Disability, Dismodernism, and Other Difficult Positions* (New York: New York University Press, 2002), 30.

³¹ Kuppers, „Dekonstrukcja obrazów”, 17.



FOT. GRZEGORZ PRESS © CENTRUM SZTUKI WŁĄCZAJĄCEJ / TEATR 21

Od lewej: Aleksandra Skotarek, Maciej Pesta, Teresa Foks
w *Rewolucji, której nie było*

TEATR 21, WARSZAWA 2018

jak i dyskryminujących praktyk wyśmiewania osób inaczej wyglądających, mówiących czy myślących. Zderzenie komizmu i towarzyszącego mu śmiechu z niepełnosprawnością wydaje się niejednoznaczne:

Zostajemy niejako sprowokowani do złamania kulturowego tabu, które zakazuje nam reagowania śmiechem na widok niepełnosprawnego ciała (czy to nie podstawowa lekcja dobrego wychowania, to powtarzane w dzieciństwie przez rodziców i nauczycieli: „nie wolno się śmiać z takich biednych ludzi”?).³²

Widz już na początku przedstawienia otrzymuje informację, że wykorzystanie śmiechu i gry dystansem będzie istotnym elementem przyjętej strategii komunikacyjnej, a jednocześnie zostaje skonfrontowany ze stereotypowymi reakcjami na

³² Monika Świerkosz, „Rewolucja poza polityką”, *Didaskalia*, nr 149 (2019): 6.



Od lewej: Piotr Sakowski, Beata Bandurska, Maja Kowalczyk, Teresa Foks, Magdalena Świątkowska, Daniel Krajewski, Aleksandra Skotarek, w głębi zespół Pokusa w *Rewolucji, której nie było*

TEATR 21, WARSZAWA 2018

niepełnosprawność³³. Wyeksponowana zostaje interferencja śmiechu z poziomu konwencji teatralnej i społecznej.

Parabaza: Downtown

W drugiej części spektaklu pojawia się dodatkowa scena (wcześniej niewidoczna konstrukcja architektoniczna). Nad nią wisi baner z napisem „Rewolucja*” – i niżej mniejszą czcionką – „której nie było”. W kolejnych etiudach

³³ Zagadnieniu śmiechu w kontekście niepełnosprawności poświęcona była dyskusja online *Niepełnosprawność – śmiech, heheszki i hejt*, zorganizowana przez Centrum Sztuki Włączającej / Teatr 21 i transmitowana live na Facebooku 25 marca 2021. W rozmowie wzięli udział: Aleksandra Petrus – komiczka, stand-uperka, aktywistka, Michał Sufin – improwizator, pisarz, jeden z założycieli Klancyka – pierwszego teatru improwizowanego w Polsce, Joanna Grabarczyk-Anders – specjalistka ds. mowy nienawiści i przestępstw motywowanych uprzedzeniami oraz bezpieczeństwa w sieci, Karolina Hamer – paraolimpijka, medalistka Mistrzostw Świata i Europy w pływaniu, aktywistka, jedna z twarzy protestu osób z niepełnosprawnościami. Spotkanie prowadził Filip Pawlak – producent teatralny, aktor, polski ambasador międzynarodowego projektu *Europe Beyond Access*.

utrzymanych w konwencji kabaretowej³⁴ aktorzy i aktorki różnorodnie będą ogrywać tę konstrukcję (śpiewać, tańczyć, występować na niej, wygłaszać hasła, nonszalancko siedzieć i rozmawiać). W imieniu zespołu Teatru 21 Aleksandra Skotarek z tej sceny formułuje postulaty – w tonie manifestu, z uderzeniami bębnow po przedstawieniu każdego z nich. Można je podzielić na trzy grupy: związane z elementarnymi prawami każdego człowieka, jednak często lekceważone w przypadku osób z niepełnosprawnościami (na przykład prawo do pracy, do ochrony zdrowia); łączące się ze sferą twórczości (prawo do wolności artystycznej i wspólnoty twórczej) i te najbardziej oczywiste dla społeczeństwa, nieco mniej jednak dla różnych mniejszości społecznych (prawo do całowania się i przytulania w miejscach publicznych, do małżeństwa, do szczęścia). To, czego odmawia się osobom z niepełnosprawnościami na scenie społecznej, na scenie teatralnej w spektaklu Teatru 21 znajduje swój wyraz. Grupy postulatów wyznaczają pola tematyczne, które można postrzegać jako jednostki organizujące przedstawienie.

Jeżeli tematyzację zagadnień związanych z niepełnosprawnością uznać za jedną z metod włączenia sceny społecznej do teatralnej, w spektaklu dzieje się to na poziomie bezpośredniej artykulacji językowej, jak w przypadku przedstawionych postulatów, czy rozmowy na temat wyrażenia „mieć Downa” zwieńczonej grupowym przekomarzaniem się i tańcem oraz apelem, by nie używać „rasistowskich słów – debil, kretyn, pierdoła, pizda”³⁵. O podstawowych prawach i marzeniach osób z niepełnosprawnościami traktują krótkie sekwencje oparte na monologach czy koncertowych występach poszczególnych aktorów. Prezentowane piosenki, tak jak w tradycji kabaretowej, pełnią funkcje „swobodnego ludowego komentarza do aktualnych wydarzeń, swoistego reportażu, satyry politycznej”³⁶. Zarówno one, jak i inne etiudy są różnorodne pod względem kompozycji i balansują pomiędzy dwoma biegunami emocjonalnymi: gniewu oraz radości.

Wybrane osoby, proszone przez Barbarę Lityńską do mikrofonu, odczytują jej wiersze³⁷ o życiu z zespołem Downa, miłości, samotności, pracy zawodowej.

³⁴ „W ramę składankowego wieczoru kabaret wprowadzał rozmaite małe formy – teatralne, dramatyczne i dramatyczno-muzyczne, więc pantomimy, małe operetki, jednoaktowe komedie i wodewile, piosenki, parodie, satyryczne monologi, kuplety (także śpiewane w duecie wykonawca – sala), wiersze okolicznościowe, aktualne dowcipy”, Dobrochna Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2015), 205. W spektaklu twórcy wykorzystali niektóre spośród form wskazanych przez badaczkę.

³⁵ Wszystkie cytaty ze spektaklu zostały przywołane na podstawie notatek autorki po obejrzeniu przedstawienia w grudniu 2018 oraz jego rejestracji udostępnionej przez Ewelinę Godlewską-Byliniak.

³⁶ Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych*, 202.

³⁷ Wiersze Barbary Lityńskiej zostały opublikowane, Ewelina Godlewska-Byliniak i Justyna Lipko-Konieczna, red., *Niepełnosprawność i społeczeństwo: Performatywna siła protestu* (Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2018), 16, 17, 57, 71, 76, 96, 114, 161, 174.

Maja Kowalczyk podczas niezwykle ekspresyjnej choreografii krzyczy: „this is my body” (to zresztą nie jedyne miejsce w spektaklu, kiedy uruchomiony zostaje aspekt feministyczny), co nie tylko w kontekście seksualnego tabu nakładanego na osoby z niepełnosprawnościami, lecz także historii – praktyk eugenicznych – nabiera dodatkowego znaczenia. Aleksandra Skotarek w – z ducha Brechtowskim – protest-songu artykułuje wyraźnie: „jestem zła”. W tym prostym komunikacie kryje się frustracja, którą można wiązać z nierządką na scenie społecznej infantyлизacją niepełnosprawności. Magdalena Świątkowska w monologu wyznaje, że marzy o miłości, zakłada biały welon i energicznie śpiewa *Jesteś szalona* (właściwie „jestem szalona”). Nakłada się tutaj kilka sensów: przerysowanie i estetyka kiczu, uruchomienie dyskursu szaleństwa (kobiecego), piosenka-symbol romantycznej przygody.

W serii scen aktorskich ciekawie funkcjonuje napięcie pomiędzy „ja” i „my”. Występy są zindywidualizowane i tak skonstruowane, by uwaga widzów była skupiona na osobie wykonującej solo (także w relacji przestrzennej między wykonawczynią/wykonawcą a pozostałymi aktorami jako publicznością). Dużą rolę odgrywa też kolektywność i wypowiedzanie się w imieniu określonej społeczności. Wszystkie (auto)prezentacje prowadzą do widowiskowego zakończenia – celebracji różnorodności w klubie Downtown. Nazwa ta odnosi się również do ośrodka praktyczno-teoretycznego, który powstał jako rezultat współpracy Teatru 21 z Biennale Warszawa dzięki projektowi *Niepełnosprawność i społeczeństwo*. Działalność Centrum Sztuki Włączającej: Downtown zainaugurował właśnie spektakl *Rewolucja, której nie było*. Aktorzy ostatecznie na własny użytek wykorzystali hiperwidzialność, by świętować swoją różnorodność, krzyczeć „Down” i śpiewać „I am Down in the town”, co sygnalizuje queerowanie języka, szczególnie w kontekście scenicznej refleksji nad określeniami używanymi obraźliwie: „masz Downa” i „ty Downie”.

W wielkim finale Teresa Foks ubrana w elegancką czarną suknię i boa, niczym kabaretowa diwa, śpiewa arię i zabiera publiczność do swojego (językowego i nie tylko) świata. Śpiew, konstruowany z glosolaliów³⁸, może prowadzić do pytania o status samego języka jako normatywnego, niedostępnego wszystkim systemu, a jednocześnie wskazywać alternatywne sposoby pozasłownej komunikacji, bazującej na przekazie emocjonalnym i nieznanym powszechnie kodzie.

Scharakteryzowane występy odczytuję jako metateatr, ustanowienie sceny na scenie – i w wymiarze dosłownym jako fizycznego rekwizytu, *mise en scène*, podwyższonej konstrukcji podświetlonej neonem *Downtown*, i metaforycznym

³⁸ W znaczeniu językoznawczym.

– sceny pokazu. Prezentacja Teatru 21, złożona z etiud tworzonych przez aktorów z niepełnosprawnościami znajduje się w opozycji do freak show. Dzięki formule odsyłającej do konwencji częściowo kabaretowej, częściowo *talent show*, a jednocześnie przywołującej pokazy osobliwości, scena teatralna pozwala nie tylko na formułowanie krytycznego komentarza, lecz przede wszystkim na przedstawienie alternatywnej wizji rzeczywistości społecznej. Omówione fragmenty spektaklu odczytuję jako parabazę, lecz parabazę stematyzowaną³⁹, w której organizacja sceny teatralnej na poziomie meta pozwala na odniesienie do rzeczywistości społecznej w sposób bezpośredni. Komunikaty dotyczące żądań, praw, marzeń i postulatów, choć w teatralnym kostiumie, są wprost skierowane do publiczności, a wizja alternatywnej rzeczywistości jej przedstawiona.

Downtown jako wykreowana, alternatywna przestrzeń staje się miejscem realizacji wygłoszonych postulatów, a różnorodność i inkluzywność nie są jedynie pustymi słowami politycznej poprawności, lecz praktykowanymi wartościami. Możliwe, że Downtown to utopia, marzenie o spełnionej rewolucji. Po zderzeniu wizji świata Downtown z sytuacją osób z niepełnosprawnościami w Polsce widz może uświadomić sobie, że nie ma tutaj naiwnego i oderwanego od rzeczywistości optymizmu. Ta rewolucja w rzeczywistości przecież się nie odbyła. Być może więc presupozycja jest taka, że – przynajmniej w aktualnych realiach – jedynie w teatrze (i szerzej w obszarze sztuki) osoby z niepełnosprawnościami mogą swobodnie i z całą mocą destabilizować społeczne wyobrażenia i stereotypy. Po wyjściu z teatru okazuje się, że społeczeństwo polskie nie potrafi (jeszcze) spojrzeć na osoby z niepełnosprawnościami z pominięciem masek (infantyilizujących, uprzedmiotawiających i blokujących działania), które im narzuciło.

Performatywne powtórzenie

Właściwy początek fabularyzowanej historii otwiera scena pociągowa. Do marek z dorosłymi dziećmi skrada się konduktor i nadgorliwie prowadzi wywiad z kobietami, w jakim celu jadą tak wcześnie do Warszawy. W końcu „protest mają wypisany na twarzy” i ani wymówka odwiedzenia Łazienek, ani wycieczka do zoo nie przekonują natrętnego mężczyzny, którego następnym wcieleniem

³⁹ W artykule, mówiąc o parabazie stematyzowanej i implikowanej, świadomie nawiązuję do refleksji Aleksandry Okopień-Sławińskiej, przy czym rozszerzam zakres tych pojęć tak, by obejmowały nie tylko komunikację językową, lecz także niewerbalną (gest, mimikę, intonację, posługiwanie się rekwizytem). Por. Aleksandra Okopień-Sławińska, „Relacje osobowe w literackiej komunikacji”, w: *Problemy socjologii literatury*, red. Janusz Sławiński (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971).

będzie – przypominający Jasia Fasolę – strażnik sejmowy. Aktorzy i aktorki Teatru 21 kolejno inscenizują wejście do, jak słyszymy z offu, „ślicznego polskiego sejmu, prezentującego się niczym grecka budowla”. Do budynku trzeba się wdrzeć, zakraść bądź przechytrzyć nadgorliwego strażnika, uparczywie żądającego przepustek. Próby ominięcia kontroli utrzymane są – by hiperbolicznie skomentować stosunek władz do osób protestujących w sejmie wiosną 2018 – w poetyce absurdu: ktoś się przedstawia jako Tina Turner, ku radości strażnika mówiąca biegle po polsku; ktoś go zawstydzi. W sposób parodystyczny wykorzystana jest również przypisywana osobom z niepełnosprawnościami infantylność – ktoś uda, że się zgubił i powie, że szuka taty pracującego w sejmie. W tej scenie rolę odgrywa karykaturalny gest, przerysowana mimika, absurd i hiperbola, wobec czego obraz może uchodzić za komiczny, choć jednocześnie zwraca uwagę na problem niewidzialności osób z niepełnosprawnościami, które nie mogą w sposób „zwykajny” zaistnieć w przestrzeni politycznej. Odgrywanie przez aktorów z niepełnosprawnościami przerysowanych ról w tej sekwencji obnaża niemożliwość, a przynajmniej problematyczność, zafunkcjonowania „innego” podmiotu w sferze politycznej.

W scenicznie skonstruowanym sejmowym korytarzu nastroj momentalnie się zmienia, aktorzy formują zwartą grupę, a Peszko ogłasza: „reprezentujemy protestujących w sejmie”. Tu istotna jest gra rekwizytem. Na scenie pojawiają się autentyczne transparenty z protestu oraz pocztówki pisane do protestujących. W scenicznym geście archiwum protestu zostaje ożywione. Napisy na przedmiotach w spektaklu pełnią tę samą funkcję impresywną (częściowo informacyjną oraz emotywną), jaką pełniły w sejmie. Fakt, że transparenty trzymają osoby z niepełnosprawnościami, które ponownie wypowiadają znane już postulaty (tym razem wobec teatralnej publiczności), pozwala mówić o performatywnym powtórzeniu protestu. Do rytmu bębnow i gwizdka aktorzy, instruowani przez Peszko („mocne nogi, mocne ręce, one [transparenty – A.P.] muszą być widoczne”), w sekwencyjnej choreografii prezentują hasła protestacyjne. Scenę protestu odczytuję więc jako *re-enactment*⁴⁰ wydarzeń z 2018 roku. Jak podkreśla Wanda Świątkowska:

W polu semantycznym *re-enactment* znalazłyby się takie działania jak: „re-aktualizacja wydarzenia”, „ponowne ucieleśnienie”, „wcielone praktyki

⁴⁰ Zdaję sobie sprawę, że relacja między przedstawieniem, performensem a *re-enactment* jest skomplikowana, być może niektóre sceny omawianego spektaklu można odczytać w kategoriach „performatywnego powtórzenia” i odegrania społecznych postaw i zachowań względem osób z niepełnosprawnościami. Nie wydaje mi się jednak to zasadne, termin „*re-enactment*” rozumiem tutaj w wąskim znaczeniu, jako re-aktualizację i ucieleśnienie konkretnego wydarzenia – protestu z 2018.



FOT. GRZEGORZ PRESS © CENTRUM SZTUKI WŁĄCZAJĄCEJ / TEATR 21

Beata Bandurska, Aleksandra Skotarek, Aleksander Orlński,
Martyna Peszko w *Revolucji, której nie było*

TEATR 21, WARSZAWA 2018

przeszłości”, „praktyki odtworzeniowe”, „performatywne powtórzenie” czy „przedstawienie jako przeżycie uczestniczące”. Jeśli spróbować poszukać odpowiednika angielskiego pojęcia re-enactment, najbardziej trafny wydaje się termin „odtworzenie performatywne”.⁴¹

Re-enactment, praktyka krytyczna, nie ma na celu odtworzenia minionych wydarzeń; nawiązując do przeszłości, przede wszystkim rekontekstualizuje. Najważniejsze jest bowiem to, „co te obrazy znaczą dla nas dzisiaj lub co mogłyby znaczyć, gdybyśmy mieli okazję doświadczyć tych wydarzeń czy obrazów bezpośrednio”⁴². Po blisko pięciu latach od protestu w sejmie pojawiła się inicjatywa walczących o godne życie opiekunów, opiekunek oraz

⁴¹ Wanda Świątkowska, „Re-Enactment”, w: *Performatyka: Terytoria*, red. Ewa Bal i Dariusz Kosiński (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017), 238.

⁴² Iga Gańczarczyk, „Od rekonstrukcji do mistyfikacji i z powrotem”, *Didaskalia*, nr 109/110 (2012): 43.

osób z niepełnosprawnościami pod szyldem „2119”⁴³. Oglądanie rejestracji *Rewolucji* dzisiaj, tego re-enactment protestu, uświadamia, jak niewiele się zmieniło w sytuacji osób z niepełnosprawnościami w Polsce. Napięcie między protestem a jego scenicznym przechwyceniem jest dla logiki przedstawienia kluczowe.

Same rekwizyty (transparenty, pocztówki) nie zadziałałyby. To niepełnosprawne ciało – w interakcji z „realnymi” przedmiotami z porządku społecznego – pozwala zaistnieć re-enactment. W tym znaczeniu nie tyle mowa o „reprezentacji” (by wspomnieć cytowaną wypowiedź aktorki), lecz o podmiotowym ucieleśnieniu, rozgrywającym się w ramach konkretnej sceny i przestrzeni wypowiedziania, która stwarza potencjał sensotwórczy. Widowni zostaje przypominane, że teatr to przestrzeń publiczna (tak jak sejm), oczekuje się również od niej konfrontacji z wiedzą o tym, że osoby z niepełnosprawnościami dalej są wykluczane na wielu płaszczyznach. Scena funkcjonuje więc jako przestrzeń zabierania głosu i debaty społecznej, a przede wszystkim pozwala na od-tworzenie protestu, a nie tylko jego odegranie.

Część spektaklu, w której zespół aktorski trzyma sejmowe banery i czyta nadesłane protestującym pocztówki, jako re-enactment, a więc praktyka performatywno-teatralna, dla której konieczne jest odniesienie do rzeczywistości społecznej przez jej „niepowtarzalne” powtórzenie, jest przykładem bezpośredniej i czytelnej parabazy⁴⁴. Powagę zdarzeń rozbijają jednak zrytmizowane brzmienia obecnej na scenie orkiestry, groteskowe, taneczne ruchy-przerywniki między głoszonymi hasłami, które zakorzeniają spektakl w estetyce kabaretowej.

Metateatralny komentarz: „protest w sejmie trwał 40 dni w porównaniu do tego nasza scena jest krótka” wprost podsumowuje tę stematyzowaną parabazę. Nie tylko sejmowe rekwizyty w dłoniach osób z niepełnosprawnościami „ożywiają” protest; także towarzyszący mu dyskurs, uruchomiony na scenie, konfrontuje odbiorców z minionymi wydarzeniami. Dokonuje się tutaj rozliczenie ze stereotypami dotyczącymi osób z niepełnosprawnościami oraz ich matek (nie ojców, mowa bowiem

⁴³ Nazwa protestu odnosi się do kwoty świadczenia pielęgnacyjnego w 2022, obowiązującej w chwili, gdy on się zaczął. W 2023 – w związku z waloryzacją – kwota uległa zmianie. Przełomowym wydarzeniem w kontekście działań ruchu, który zabiegał o to, żeby opiekunowie i opiekunki pobierający świadczenia mogli podjąć pracę, była publikacja tekstu: Agnieszka Szpila, „Gdzie są te dzieci? W dupie!”, *Krytyka Polityczna*, 12 września 2022, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/swiadczenie-pielagnacyjne-dla-opiekunow-osob-z-niepelnosprawnoscia/>.

⁴⁴ Relacja parabazy i re-enactment jest skomplikowana i wymagałaby osobnego opracowania – sądzę, że każdorazowo należy rozpatrywać ich zależność, zwracając uwagę przede wszystkim na stopień fikcjonalizacji oraz napięcie między tym, co odgrywane a sposobem odegrania. Pojęcia te mogą (jak we wskazanym przykładzie), ale nie muszą, być tożsame.

o „umatkowieniu”⁴⁵ niepełnosprawności). By sparafrazować słowa scenariusza: Matek Polek, matek udręczonych, które nie powinny „afiszować się” ze swoimi prywatnymi problemami, tylko – zgodnie z duchem polskiej martyrologii – skrycie i po cichu znosić swoje cierpienie. Z ust postaci granej przez Pestę, jedynej znajdującej się poza porządkiem re-enactment, przyglądającej się podejrzliwie pozostałym, padają cyniczne słowa: „Matki Polki chorych dzieci siedzą w domu [...]. Matki Polki, którym się w dupach przewracało”. Aktor (warto podkreślić w kontekście „umatkowania” – mężczyzna) reprodukuje okółoprotestowy dyskurs i komentarze pojawiające się w mediach. Protestujące kobiety nazwane są terrorystkami wykorzystującymi swoich nieświadomych podopiecznych, by pokazać się przed kamerą. Jedną z bohaterek spektaklu, wcielającą się w rolę matki (Beata Bandurska), „nie chce uruchamiać obowiązujących narracji” i szuka innego modelu opowieści⁴⁶. To ta sama kobieta, którą widzieliśmy w scenie protestu. To już nie figura stojącej pod krzyżem *Mater Dolorosa*, a aktywnej matki protestującej. Nie jest to jednak superbohaterka. Do protestu zmusiły ją niegodne warunki życia. Napiętnowanie opiekunek wiąże się jednocześnie z uprzedmiotowieniem i infantyлизacją osób z niepełnosprawnościami.

Parabaza w parabazie

Ta parabaza z czasem podlega jednak znacznym komplikacjom. By raz jeszcze wrócić do re-enactment protestu: aktorzy i aktorki są przykrywani prześcieradłami, podczas gdy Pesta–komentarz (kabaretowy konferansjer) nazywa matki manipulatkami, wysługującymi się „chorymi dziećmi”. Następnie kolejne postaci są odkrywane, ale wracają w innych rolach. W konwencji farsy, przy akompaniamencie zespołu Pokusa, odgrywają polityków i osoby publiczne, które zabierały głos podczas protestu w sejmie: Stanisława Karczewskiego, Elżbietę Rafalską, Agatę Dudę, Jacka Żalka, Lecha Wałęsę, Jarosława Kaczyńskiego. Sekwencję tę odczytuję jako kluczową dla myślenia o relacji tego, co społeczne z teatralnym. Po zrzuceniu

⁴⁵ Natalia Pamuła, „Kalekie świadectwa: Niepełnosprawność i protesty w Polsce w 2018 i 2020 roku”, *Przegląd Kulturoznawczy*, nr 4 (2021): 706, <https://doi.org/10.4467/20843860PK.21.048.14965>.

⁴⁶ Aktorka kieruje monolog do zaprojektowanego adresata: osoby zarzucającej matce, że wygląda na zbyt zadbaną jak na poświęcającą się opiece nad chorym dzieckiem. Opowiada o synu, osiemnastolatku ważącym trzydzieści dziewięć kilogramów, podłączonym do butli z tlenem, następnie zwraca się do potencjalnego słuchacza: „dam ci krzesło, na którym siedzę i sprawdzam, czy mój syn jeszcze oddycha”. Monolog ten przypomina fragmenty wywiadów Jacka Hołuba, *Żeby umarło przede mną: Opowieści matek niepełnosprawnych dzieci* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2020). Z kolei Eliza Kącka zarejestrowała głosy powielające stereotypy dotyczące nie tylko dziecka z niepełnosprawnością, lecz także jego matki, Eliza Kącka, „Rzeczy, które usłyszałam jako matka”, w: *Wczoraj byłaś zła na zielono* (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2024).



Rewolucja, której nie było

TEATR 21, WARSZAWA 2018

widmowych prześcieradeł, a zatem po symbolicznym odzyskaniu widoczności, głos oddany zostaje nie osobom z niepełnosprawnościami, lecz tym u władzy. Ich słowa wykluczają i utrwalają zasygnalizowane stereotypy. Z punktu widzenia teatralnej komunikacji istotne jest, że osoby z niepełnosprawnościami wcielają się zarówno w role protestujących, jak i polityków i polityczek, często wypowiadających się w sposób dyskryminujący i marginalizujący uczestników protestu. O ile w innych spektaklach Teatru 21 aktorzy rozgrywali raczej nieskonkretyzowane społeczne imaginarium niepełnosprawności, o tyle w *Rewolucji* przywołane są prawdziwe zachowania i zacytowane konkretne słowa, które padły w przestrzeni publicznej⁴⁷.

⁴⁷ Były one reprodukowane również na kanale Teatru 21 na YouTube. Dwa lata po premierze ukazał się filmik zapowiadający (choć w kontekście treści to chyba niefortunny leksem) spektakl. Aktorzy Teatru 21 czytali anonimowe komentarze pojawiające się pod notkami o proteście na portalach informacyjnych, np.: „To było ohydne” (www.dorzeczy.pl), „Jeszcze niedawno tacy żebrali pod kościołami” (www.gazeta.pl), „Myślę, że tylko oni mają źle” (www.wp.pl), zob. Teatr 21, „Rewolucja, której nie było – aktorzy z zespołem Downa czytają komentarze z internetu”, dostęp 23 marca 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=zP32ANwH7c>. Przytoczone słowa można traktować jako *postscriptum* do podjętej w części pierwszej analizy dyskursu wokół protestów.



FOT. GRZEGORZ PRESS © CENTRUM SZTUKI WŁĄCZAJĄCEJ / TEATR 21

Barbara Lityńska jako Lech Wałęsa i Maciej Pesta
w *Rewolucji, której nie było*

TEATR 21, WARSZAWA 2018

Białe prześcieradła sprawiają, że aktorzy wyglądają jak duchy; ta sugestywna metafora sytuuje ich w sferze niewidzialnego. Stanisław Godlewski przypomina⁴⁸, że gdy trwało Zgromadzenie Parlamentarne NATO, protestujący na korytarzach sejmowych zostali przesłonięci kurtyną, by nie zakłócać normatywności jako rzekomo obowiązującej w Sejmie. Trudno o czytelniejszy i dosłowniejszy gest wymazania niepełnosprawności z publicznego porządku, tu przede wszystkim w planie wizualnym i cielesnym. Z kolei odegranie dyskursu polityków, to że aktorzy i aktorki mówią nieswoim językiem o sobie i swojej sytuacji jako osób z niepełnosprawnościami, *de facto* oznacza językowe uprzedmiotowienie; to w końcu język, który odbiera podmiotowość. Tym samym cielesne wykluczenie wzmocnione zostaje językowym.

Pomimo silnego oddźwięku społecznego omawiany fragment spektaklu jest jednocześnie steatralizowany. Przestrzeń zostaje wyciemniona, aktorzy wydają

⁴⁸ Stanisław Godlewski, „Kurtyna”, *Teatr*, nr 1 (2019), <https://archiwum.teatr-pismo.pl/7015-kurtyna/>.

dźwięki duchów z kreskówki, ktoś krzyczy „Halloween”. Prześcieradło funkcjonuje jako kostium sceniczny, który w teatrze zawsze wymusza transformację, tak jak ruch zakrywania–odkrywania inaczej pozycjonuje aktora/bohatera w scenicznym uniwersum. O ile narzucenie na bohaterów prześcieradeł przez Pestę (usytuowanego w innej pozycji niż pozostałe postaci) jest gestem–symbolem o znaczeniu jawnie dyskryminującym i reifikującym osoby z niepełnosprawnościami, o tyle w planie kompozycyjnym to właśnie znaczące teatralizowanie tej sceny uruchamia jej potencjał krytyczny. Siła działania parabazy, paradoksalnie, tkwi w demonstracyjnej teatralizacji: kostiumie, estetyce groteski i karykatury, kabaretowości.

Także przytaczanie słów polityczek i polityków jest utrzymane w tej konwencji. Cytowane wypowiedzi uruchamiają analizowane stereotypy i dyskursy na temat niepełnosprawności, między innymi dyskurs medyczny (postrzeganie niepełnosprawności jako choroby), litości („żał nam tych dzieci”) z jednoczesną infantyлизacją, korespondującą ze stereotypem wiecznego dziecka („oni dzieci traktują jak żywe tarcze”), język wykluczający osoby z niepełnosprawnościami z przestrzeni publicznej („sejm to nie miejsce dla was”) i traktujący niepełnosprawność jako problem („widzę duże problemy”, „trzeba coś z tym zrobić”). Powagę słów dekonstruuje absurd i dosłowność gestów. Gdy mówi się słowami biskupa, druga postać musi klęknąć, gdy są to słowa Kaczyńskiego, wcielić się w kota. Podobnie funkcjonuje karykaturalny rekwizyt – jak pożółkła peruka narzucona na głowę aktorowi cytującemu słowa marszałka Karczewskiego, czy kalendarz hańby⁴⁹, na którym pojawia się liczba 666 oraz gra słów – w odpowiedzi na autoprezentację „nazywam się Mateusz Morawiecki, premier Polski” pada hasło „nazywam się Maciej Pesta, aktor Polski”, lub przerysowany ruch sceniczny – dynamiczne tańce i przewracanie się do rytmu. W ten sposób organizacja przestrzeni wypowiedzi i jej warunków podważa zapośredniczone w spektaklu społeczne dyskursy. Niekiedy nie potrzeba nawet słów do rozbiorzenia stereotypowego wyobrażenia na temat niepełnosprawności. Jeden z aktorów przebiera się w obszerny – hiperbola działa na poziomie kostiumu – płaszcz uszyty z maskotek, który obrazuje stereotyp „wiecznego dziecka”⁵⁰.

Jednocześnie, jako że podmiotami mówiącymi/działającymi są przede wszystkim osoby z niepełnosprawnościami, dochodzi do sytuacji, w której słowa/stereotypy (także z porządku wizualnego, utrwalonego w przekazach kulturowych) zwracają się przeciwko tym, którzy je tworzą. Aktorki i aktorzy cytują dyskryminujące

⁴⁹ Podczas protestu w sejmie prowadzono „kalendarz hańby”, na którym odliczano kolejne dni mijające od przyjęcia przez rząd zgłaszanych postulatów.

⁵⁰ Temat został również podjęty w monologu Lityńskiej *Wieczne dzieci*, który powstał w czasie prób nad spektaklem, Godlewska-Byliniak i Lipko-Konieczna, *Niepełnosprawność i społeczeństwo*, 16–17.

komentarze i odnoszą się pośrednio do krzywdzących stereotypów na temat niepełnosprawności, a uruchamiając przy tym różne teatralne konwencje, przechwytują język sceny społecznej, by na scenie teatralnej rozliczyć się z nim. W przypadku przywołanych scen nie jest to jednak proste przeniesienie. Widzowie zostają zmuszeni do skonfrontowania się z rozpowszechnionym sposobem mówienia o niepełnosprawności i patrzenia na nią dzięki specyfice samego słowa dramatycznego (kierowanego zawsze do podwójnego odbiorcy – partnera scenicznego i widza) a przede wszystkim dzięki pozycji jego nadawcy. Osoba z niepełnosprawnością mówi więc ableistycznym językiem, odtwarzając ableistyczne wyobrażenia wobec ableistycznego społeczeństwa, ale w ramach uniwersum teatralnego.

Tę parabazę określam jako „parabazę w parabazie”, parabazę implikowaną. Nie pojawia się tutaj – ubrany w teatralne konwencje – bezpośredni komunikat, w którym wyartykułowane są kwestie związane z sytuacją osób z niepełnosprawnościami. Przechwycenie społecznych dyskursów i rozegranie „cudzego słowa” wobec jego nadawcy – społeczeństwa pośrednio wprowadza komentarz, a właściwie już metakomentarz. Uznanie tego zabiegu za przeniesienie sceny społecznej na teatralną byłoby dużym uproszczeniem; to jej przechwycenie i dekonstrukcja, które są możliwe dzięki zakłóceniom komunikacyjnym – pozycji podmiotu mówiącego (działającego).

Potencjał parabazy

Trzeba podkreślić, że parabaza w parabazie znacznie komplikuje pozycje ról nadawczych w spektaklu. Nie jest to bowiem mówienie „w swoim imieniu”, aktorska autoprezentacja, przez tego/tą, którzy są postrzegani przez społeczeństwo jako Inny/Inna. Ten „Inny” (osoba z niepełnosprawnością) używa języka „innego” wobec siebie, języka „normatywnego” społeczeństwa. Przy tym robi to w teatrze (jako aktor) w ramach kabaretowej konwencji (scena teatralna) i przyjęcia roli (polityka o określonym światopoglądzie z poziomu wobec teatru zewnętrznego (scena społeczna), a wobec osób z niepełnosprawnościami – dyskryminującej. Dalsze badania nad parabazą w sztuce osób z niepełnosprawnościami, a także, szerzej, jako mechanizmu tworzącego napięcie między sceną społeczną a teatralną, wymagałoby ponownego rozważenia układu komunikacyjnego, szczególnie relacji nadawczo-odbiorczej i pozycji przyjmowanej przez mówiącego bohatera bądź bohaterkę⁵¹.

⁵¹ W rozprawie doktorskiej *Sceny komunikacji: Niepełnosprawność w polskim teatrze współczesnym* przygotowywanej pod kierunkiem prof. dr hab. Danuty Ulickiej i dr Magdy Nabiałek rozważam wskazane zagadnienia związane z relacją sceny społecznej i teatralnej nie tylko z wykorzystaniem parabazy, lecz także prosoponu, ustanawiając przy tym kontekst socjo- i pragmatyngwistycznej analizy dyskursów na temat niepełnosprawności.

Wobec tak złożonej komunikacji nadawczo-odbiorczej oraz różnorodnie funkcjonujących typów parabazy rozpatrywanie twórczości osób z niepełnosprawnościami jedynie w kategoriach auto-teatru⁵² i sztuki krytycznej czy, opozycyjnie, zgodnie z modelem wcieleniowym (tylko przez pryzmat roli, pomijając niepełnosprawność występujących) wydaje się ograniczające. Najciekawsze jest bowiem to, co dzieje się na przecięciu rzeczywistości społecznej i teatralnej.



Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Pulcinella, czyli Rozrywka dla dzieci*. Tłumaczenie Joanna Ugniewska. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2019.
- Buchwald, Dorota, i Dariusz Kosiński, red. *Zmiana ustawienia: Polska scenografia teatralna*. Tom 1–3. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020.
- Davis, Lennard J. *Bending Over Backwards: Disability, Dismodernism, and Other Difficult Positions*. New York: New York University Press, 2002.
- Debord, Guy. *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Tłumaczenie Mateusz Kwaterko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.
- Duvignaud, Jean. „Społeczna Praktyka Teatru”. Tłumaczenie Piotr Szymanowski i Leszek Kolankiewicz. W: *Teatr w kulturze: Zagadnienia i wybór tekstów*, redakcja Wojciech Dudzik i Leszek Kolankiewicz. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1991.
- Dworacki, Sylwester. „O parabazie u jej antycznych źródeł”. *Przestrzenie Teorii*, nr 10 (2008): 11–18.
- Gańczarczyk, Iga. „Od rekonstrukcji do mistyfikacji i z powrotem”. *Didaskalia*, nr 109/110 (2012): 41–52.
- Godlewska-Byliniak, Ewelina, i Justyna Lipko-Konieczna, red. *Niepełnosprawność i społeczeństwo: Performatywna siła protestu*. Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2018.
- Godlewska-Byliniak, Ewelina, i Justyna Lipko-Konieczna, red. *Odzyskiwanie obecności: Niepełnosprawność w teatrze i performansie*. Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2017.
- Godlewski, Stanisław. „Kurtyna”. *Teatr*, nr 1 (2019). <https://teatr-pismo.pl/7015-kurtyna/>.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor, 1959.

⁵² Joanna Krakowska, „Auto-teatr w czasach post-prawdy”, *Dwutygodnik*, nr 195 (2016), dostęp 23 marca 2025, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html>.

- Hayes, Michael, and Rhonda Black. „Troubling Signs: Disability, Hollywood Movies and the Construction of a Discourse of Pity”. *Disability Studies Quarterly* 23, no. 2 (2023): 113–132. <https://doi.org/10.18061/dsq.v23i2.419>.
- Hołub, Jacek. *Żeby umarło przede mną: Opowieści matek niepełnosprawnych dzieci*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2020.
- Hubbard, Thomas K. *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- Ingarden, Roman. „O funkcjach mowy w widowisku teatralnym”. W: *O dziele literackim: Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Tłumaczenie Maria Turowicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960.
- Jajte-Lewkowicz, Irena, i Agnieszka Piasecka, red. *Terapia i teatr*. Tom 2. *Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*. Łódź: Poleski Ośrodek Sztuki, 2006.
- Jajte-Lewkowicz, Irena, i Monika Wąsik, red. *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie: Aktor*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018.
- Kącka, Eliza. *Wczoraj byłaś zła na zielono*. Kraków: Karakter, 2024.
- Kosiński, Dariusz. *Teatra polskie: Historie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010.
- Krakowska, Joanna. „Auto-teatr w czasach post-prawdy”. *Dwutygodnik*, nr 195 (2016). <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html>.
- Kuppers, Petra. „Dekonstrukcja obrazów: Performatywność niepełnosprawności”. W: Godlewska-Byliniak i Lipko-Konieczna, *Odzyskiwanie obecności*.
- Leonowicz-Bukała, Iwona, i Monika Struck-Peregończyk. „Bezbronni ofiary i dzielni bohaterowie: Wizerunek osób niepełnosprawnych w polskiej prasie”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura* 10, nr 1 (2018): 148–164. <http://dx.doi.org/10.24917/20837275.10.1.12>.
- Longmore, Paul. „«Heaven’s Special Child»: The Making of Poster Children”. In *The Disability Studies Reader*, edited by Lennard J. Davis. London: Routledge, 2013.
- Nabiałek, Magda. *Scena – między słowem a obrazem*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2018.
- Okopień-Sławińska, Aleksandra. „Relacje osobowe w literackiej komunikacji”. W: *Problemy socjologii literatury*, redakcja Janusz Sławiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971.
- Pamuła, Natalia. „Kalekie świadectwa: Niepełnosprawność i protesty w Polsce w 2018 i 2020 roku”. *Przegląd Kulturoznawczy*, nr 4 (2021): 698–714. <http://dx.doi.org/10.4467/20843860PK.21.048.14965>.
- Piniewska, Anna. „O wartościowaniu życia, czyli polski dyskurs eugeniczny wobec osób z niepełnosprawnościami”. *Teksty Drugie*, nr 4 (2023): 259–274. <http://dx.doi.org/10.18318/td.2023.4.14>.

- Piniewska, Anna. „Protest w sejmie a protest w teatrze”. W: *Poetyki protestu*, redakcja Danuta Ulicka et al. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2021.
- Ratajczakowa, Dobrochna. *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2015.
- Rzeźnicka-Krupa, Jolanta. „Za miłosierdzie dziękujemy: Ciało – tożsamość – (nie) normatywność i performatywne strategie oporu”. W: Godlewska-Byliniak i Lipko-Konieczna, *Odzyskiwanie obecności*.
- Schalk, Sami. „Critical Disability Studies as Methodology”. *Lateral*, no. 6.1 (2017). <https://csalateral.org/issue/6-1/forum-alt-humanities-critical-disability-studies-methodology-schalk/>.
- Schalk, Sami. „Reevaluating the Supercrip”. *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, no. 1 (2016): 71–86. <http://dx.doi.org/10.3828/jlcds.2016.5>.
- Schlegel von, Friedrich. *Fragmenty*. Tłumaczenie Carmen Bartl. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009.
- Stasiak, Marcin. *Polio w Polsce 1945–1989: Studium z historii niepełnosprawności*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2021.
- Stojkow, Maria, i Dorota Żuchowska. „(Re)Konstrukcja modelu społecznego – dyskursy o niepełnosprawności w Internecie”. W: *Polscy niepełnosprawni: Pomiędzy deklaracjami a realiami*, redakcja Barbara Gąciarz et al. Kraków: Wydawnictwa AGH, 2015.
- Szpila, Agnieszka. „Gdzie są te dzieci? W dupie!”. *Krytyka Polityczna*, 12 września 2022. <https://krytykapolityczna.pl/kraj/swiadczenie-pielegnacyjne-dla-opiekunow-osob-z-niepełnosprawnoscia/>.
- Świątkowska, Wanda. „Re-Enactment”. W: *Performatyka: Terytoria*, redakcja Ewa Bal i Dariusz Kosiński. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Świontek, Sławomir. *Dialog, dramat, metateatr: Z problemów teorii tekstu dramatycznego*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 1999.
- Woynarowska, Agnieszka. *Niepełnosprawność intelektualna w publicznym i prywatnym dyskursie*. Kraków: Impuls, 2010.

ANNA PINIEWSKA

doktorantka Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego, absolwentka filologii polskiej na Wydziale Polonistyki uw oraz wiedzy o teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie, współredaktorka serii Parabaza w Wydawnictwach Uniwersytetu Warszawskiego. Publikowała w *Tekstach Drugich*, *Przeglądzie Humanistycznym* i *Didaskaliach*. Interesuje się poetyką, krytycznymi studiami nad niepełnosprawnością, nauką o dramacie i teatrze.