

Alicja Müller

Uniwersytet Jagielloński (PL)

ORCID: 0000-0002-3490-1419

Kalekowanie choreografii a estetyka niepełnosprawności

*Lektura uproszczona Cristiny Morales
i *The Other Side of Dance* Diany
Niepce*

Abstract

Choreography Crippling and Disability Aesthetics: Cristina Morales' *Easy Reading* and Diana Niepce's *The Other Side of Dance*

The article analyses the tensions between disability aesthetics, as conceptualized by Tobin Siebers, and crip dance practices, as well as between integrated dance and crip choreography. Although disability aesthetics offers an important critical perspective on official art history, its attachment to the category of beauty limits its emancipatory potential. Crippling practices, on the other hand, radically transcend normative frameworks, celebrating disability as a source of alternative knowledge and political resistance. The proposed analysis of Diana Niepce's performance

The Other Side of Dance and Cristina Morales' novel *Easy Reading* employs the methodology of crip reading and research in disability studies. The article aims to show how crip choreographies not only activate the critical potential of disability aesthetics, but also transcend it, destabilizing normative models of corporeality, expression, and productivity. The article clearly emphasizes that crip practices do not seek legitimization within the dominant aesthetic, but rather projects its own epistemologies based on the experience of disability, on disobedience and audacity.

Keywords

Diana Niepce, Cristina Morales, disability aesthetics, choreography crippling

Abstrakt

Artykuł analizuje napięcia między estetyką niepełnosprawności w ujęciu Tobina Siebersa i praktykami kalekowania tańca, a także między tańcem integracyjnym i kripową choreografią. Mimo że estetyka niepełnosprawności stanowi istotną perspektywę krytyczną wobec oficjalnej historii sztuki, to przywiązanie do kategorii piękna ogranicza jej emancypacyjny potencjał. Praktyki kalekowania radykalnie przekraczają natomiast normatywne ramy, afirmując niepełnosprawność jako źródło alternatywnej wiedzy i politycznego oporu. W analizie spektaklu *The Other Side of Dance* Diany Niepce oraz powieści *Lektura uproszczona* Cristiny Morales zostaje zastosowana metodologia *crip reading* i badania z zakresu studiów o niepełnosprawności. Celem artykułu jest ukazanie, w jaki sposób kalekujące choreografie nie tylko uruchamiają krytyczne zasoby estetyki niepełnosprawności, ale także ją przekraczają, destabilizując normatywne modele cielesności, ekspresji i produktywności. Artykuł wyraźnie podkreśla, że kalekowanie nie szuka legitymizacji w obrębie dominującej estetyki, lecz projektuje własne epistemologie oparte na doświadczeniu niepełnosprawności, na nieposłuszeństwie i zuchwałości.

Słowa kluczowe

Diana Niepce, Cristina Morales, estetyka niepełnosprawności, kalekowanie choreografii

Obsesja piękna

Blizna Odyseusza, Wenus z Milo, obrazy Picassa i Chagalla, powtórzenia Andy'ego Warhola, makabryczno-obsceniczne performanse Paula McCarthy'ego oraz zranione ciała akcjonistów wiedeńskich – w koncepcji Tobina Siebersa stają się nośnikami estetyki niepełnosprawności. Badacz całe pole sztuki nowoczesnej postrzega zresztą w kategoriach maladycznych – jako histeryczne, paranoiczne i rozedrgane, zawirusowane gorączką modernizacji i poharatane jak rozpadający się podmiot, który już nigdy nie będzie u siebie. Książka *Estetyka niepełnosprawności*, wydana w języku polskim w 2023, trzynastcie lat po amerykańskiej premierze tomu i osiem po śmierci jego autora, który chorował na polio, jest opowieścią o nowoczesności jako czasie odnalezienia i politycznej rehabilitacji „uszkodzonego” piękna, materializującego się w wyobraźni surrealistów i brutalistów, w gestach dadaistów czy w obsesjach pop-artu, ale też w działaniach wandalii strzelających do obrazów i oblewających je kwasami.

Siebers w narrację o chorobliwej, przewlekle osłabionej nowoczesnej kondycji włącza artystki i artystów z niepełnosprawnościami, jednak to nie ich doświadczenia czy wywrotowe taktyki odzyskiwania sprawczości interesują go najbardziej. Jego koncepcja estetyki niepełnosprawności obejmuje bowiem w pierwszej kolejności wszystkie somnambuliczne, schizofreniczne, żenujące i perwersyjne ciała, które w historii sztuki przesuwały namysł nad tym, co estetyczne, w stronę wstrętu, buntujących się zmysłów i odbioru afektywnego. Badacz, parafrazując klasyczną definicję Alexandra Baumgartena, pisze, że „estetyka podąża śladem doznań, jakich ciała doświadczają w obecności innych ciał”¹ i przypomina o ucieleśnieniu jako tym, co warunkuje możliwość zaistnienia kategorii piękna. Opowiadając historie skrzywdzonych dzieł, odnajdując analogie między somatycznymi chorobami a nowymi kierunkami w sztukach wizualnych (jednym z najbardziej wyrazistych przykładów jest tutaj analiza kubistycznego obrazu *Maja i lalka* Picassa w kontekście łamliwości kości) czy w końcu przywołując Hala Fostera z jego koncepcją realizmu traumatycznego, Siebers pokazuje niepełnosprawność jako architekturę współczesnej artystycznej wyobraźni. Jak pisze:

niepełnosprawne ciało i umysł odgrywają ważne role w ewolucji nowoczesnej estetyki, co pozwala uznać niepełnosprawność za unikatowy zasób, który sztuka nowoczesna odkryła, a następnie przyswoiła jako jedną z definiujących ją koncepcji.²

¹ Tobin Siebers, *Estetyka niepełnosprawności*, tłum. Katarzyna Ojrzyńska (Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2023), 13.

² Siebers, *Estetyka niepełnosprawności*, 14.

Badacz uznaje estetykę niepełnosprawności za perspektywę „krytyczną podkreślającą obecność niepełnosprawności w tradycji przedstawień estetycznych”³. Jej opozycją jest „estetyka ludzkiej dyskwalifikacji”⁴, związana ze społecznymi praktykami piętnowania i uciskania niektórych podmiotów ze względu na ich wygląd. Na estetyczno-polityczne unieważnienie podatni są wszyscy, których cielesna odmienność traktowana jest nie jako pozytywnie wartościowana różnica, ale jako niebezpieczna forma dewiacji zagrażająca homeostazie zbiorowego życia. Odwołując się do rozpoznań Sharon L. Snyder i Davida T. Mitchella⁵, Siebers określa niepełnosprawność jako „wzorcową figurę ludzkiej dyskwalifikacji”⁶, która poprzedza dyskredytujące interpretacje innych nie-poddających się procesom „normalizacji” czy asymilacji różnic i prowadzi do uznania nie-męskich, nie-białych czy nie-heteronormatywnych tożsamości za „upośledzone”. Reprodukcyjność tych mechanizmów sprzyja medycznemu paradygmatowi niepełnosprawności, który – w przeciwieństwie do modelu społecznego – zakłada, że to niepełnosprawne ciała, a nie na przykład niedostępne przestrzenie i instytucje wymagają leczenia⁷ i podtrzymuje iluzję faktu naturalnego jako podstawy wykluczenia.

W książce *Estetyka niepełnosprawności* procesy te ilustruje przykład ekstremalny – nazistowska „interpretacja sztuki nowoczesnej w ramach medycznego projektu eugenicznego, którego celem było uznanie pewnej części populacji za ułomną”⁸. Dwie ekspozycje z 1937 roku: *Wielka Niemiecka Wystawa Sztuki* i *Wystawa sztuki zdegenerowanej* oraz towarzyszące tej drugiej komentarze Hitlera, który w modernistycznych płótnach dostrzegał patologiczną fascynację fizycznym i intelektualnym kalectwem, słabością i niepoczytalnością, stają się w argumentacji Siebersa dowodami kompromitacji tradycyjnego piękna, do której przyczyniła się estetyka nazistowskiej propagandy z jej kultem zdrowych, doskonałych ciał. Obnażając kiczowatość nadrealnych wizerunków aryjskich kobiet i mężczyzn, które zdają się napompowane sterydami, badacz sugeruje, że prawdziwe piękno kryje się gdzie indziej: „w tym, co według tradycyjnych standardów wydaje się zepsute; owo zepsucie

³ Siebers.

⁴ Siebers, 28.

⁵ Zob. Sharon L. Snyder i David T. Mitchell, *Cultural Locations of Disability* (Chicago: University of Chicago Press, 2006).

⁶ Siebers, *Estetyka niepełnosprawności*, 30.

⁷ O różnicach między medycznym a społecznym modelem niepełnosprawności w perspektywie historycznej pisała Magdalena Zdrodowska, „Między aktywizmem a akademią: Studia nad niepełnosprawnością”, *Teksty Drugie*, nr 5 (2013): 385–391, <https://doi.org/10.18318/td.2016.5.25>.

⁸ Siebers, *Estetyka niepełnosprawności*, 35.

nie umniejsza jednak piękna danego przedmiotu, a wręcz sprawia, że staje się on piękniejszy”⁹.

Siebers, odrzucając takie wyznaczniki piękna jak harmonia i spójność, nie rezygnuje z samego pojęcia – stara się raczej je skaleczyć poprzez uznanie niepełnosprawności za wartość estetyczną, a swoim sojusznikiem czyni André Bretona z jego wyrażoną w *Nadji* pochwałą konwulsji. Badacz sugeruje, że niektóre dzieła sztuki „uznajemy za piękne ze względu na to, że są uszkodzone”¹⁰. Zastanawiam się, czy ich piękno nie ujawnia się jednak przede wszystkim *po-mimo* niepełnosprawności, bo przecież bogini, która straciła ręce, jest w istocie podobna do innych antycznych rzeźb – tych formujących klasyczny kanon. Już samo uporczywe przywiązanie do piękna, kategorii z gruntu normatywnej i dyscyplinującej, i odmienienia go przez wszystkie przypadki załamania, okaleczenia, alienacji i fragmentaryzacji wydaje mi się problematyczne, ponieważ horyzont tych prób stale wyznacza to, co większościowe. Możemy tu mówić o demokratyzacji piękna, ale nie o jego subwersywnym przekroczeniu.

Warto zauważyć, że inne osoby badawcze z kręgu *disability studies*, pisząc o estetyczno-politycznych potencjałach nienormatywnych podmiotów, tak jak Siebers zwracają uwagę na zdolność niepełnosprawnego ciała do destabilizowania medycznego modelu niepełnosprawności czy uwalniania we wspólnych przestrzeniach subwersywnej energii różnicy, ale, inaczej niż on, nie są tak bardzo przywiązane do kategorii piękna. W ujęciu Ann M. Fox estetyka niepełnosprawności obnaża tradycyjne sposoby przedstawiania nienormatywności i się im przeciwstawia, a także ukazuje niepełnosprawność jako wartość i siłę epistemologiczną, nie zaś jako cierpienie, walkę czy tragedię¹¹. Z kolei Debra Keenahan¹² proponuje koncepcję relacyjnej¹³ i krytycznej estetyki niepełnosprawności¹⁴. Podkreśla konieczność badania mechanizmów społecznego unieważnienia odmiennych ciał. Kategorię „uszkodzonego piękna” zastępuje pojęciem „wyjątkowej formy naturalnej, która przetrwała i rozwija się we wrogim środowisku”¹⁵. To pierwsze, jej zdaniem, „utrzymuje niepełnosprawność

⁹ Siebers, 14.

¹⁰ Siebers, 45.

¹¹ Ann M. Fox, „The Rise of Disability Aesthetics: Reframing the Relationship between Disability, Beauty, and Art”, in *The Routledge Companion to Beauty Politics*, ed. Maxine Leeds Craig (London: Routledge, 2021), 147–156.

¹² Badaczka identyfikuje się jako „karlica” (ang. *female dwarf*), robiąc to w duchu kripowego przechwycenia słowa uznanego za obraźliwe.

¹³ Zob. Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Białkowski (Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, 2012).

¹⁴ Debra Keenahan, *Critical Disability Aesthetics – Relational Dynamics and The Embodied Experience of a Female Dwarf* (praca doktorska, The University of Sydney, 2021).

¹⁵ Keenahan, *Critical Disability Aesthetics*, 40 (jeśli nie podano inaczej, tłum. A.M.).

w kolonizujących ramach”¹⁶, drugie pozwala na subwersywne odkształcenie hegemonicznej estetyki. Z kolei Elizabeth Morley zauważa, że koncepcja Siebersa, skupiając się na poszukiwaniu śladów niepełnosprawności w różnych dziełach sztuki nowoczesnej, pomija potencjał rozważania jej przez pryzmat subiektywności i jednostkowego doświadczenia¹⁷.

Metafora niepełnosprawności jako piękna ukazującego się w rozbitym lustrze¹⁸ jest kłopotliwa, bo to zwierciadło wciąż należy do dominującego porządku. Porzucenie go wymagałoby, jak sądzę, wejścia w przestrzenie kripowe, a więc te, które odmawiają poddania się jakkolwiek pojętej asymilacji. *Estetyka niepełnosprawności* Siebersa nie jest jednak, moim zdaniem, ani zupełnie bezbronna, ani przeciwnie skuteczna. Jej potencjał ujawnia się w samej odmowie zgody na istniejące w ableistycznej sferze publicznej podziały rancierowskiego postrzegalnego¹⁹ i rozbrojeniu wpisanego w normatywne imaginaria przekonania o oksymoronicznym charakterze relacji między pięknem a niepełnosprawnością. Istotna wydaje mi się też sama zmiana punktu odniesienia. Jak Soroka w manifestie *Człowiekooodezwa: Weź te słowa ze sobą* w zaczepnej formie dekonstruuje, niezręcznie opresyjne, dyskursy inkluzji i pytają o to, co „gdyby to mainstream był włączany do codzienności osób nienormatywnych i marginalizowanych”, a dalej dodają: „chcemy przewodzić. Chcemy naszych głosów w centrum debaty. Ale nie chcemy całej odpowiedzialności. Ta powinna być współdzielona”²⁰. Michael Davidson zastanawia się natomiast nad tym, co dla nauk humanistycznych mogłoby oznaczać myślenie poprzez ciało, ujęcie w sylabusach poetyki wierszy G/głuchych poetek i poetów, układanie programów nie wokół historii idei, lecz „Wenus z Milo bez rąk, kulawego Edypa albo szalonej kobiety zamkniętej na strychu”²¹. Taka zmiana musiałaby się wiązać z ukalekowaniem kanonu czy, jak chcą Soroka, mainstreamu. Propozycję Siebersa, który stawia niepełnosprawność w centrum doświadczenia nowoczesności, można uznać za istotny krok w tym kierunku.

¹⁶ Keenahan, 74.

¹⁷ Elizabeth Motley, „Crip Aesthetics and a Choreographic Method of Leakiness”, *Dance Chronicle*, no. 1 (2024): 55–76, <https://doi.org/10.1080/01472526.2023.2279514>.

¹⁸ Siebers, *Estetyka niepełnosprawności*, 146.

¹⁹ Zob. Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego: Estetyka i polityka*, tłum. Maciej Kropiwnicki i Jan Sowa (Kraków: Korporacja Ha!art, 2007).

²⁰ Jak Soroka, „Człowiekooodezwa: Weź te słowa ze sobą”, tłum. Em Zaremba, w: *Choreografia: Strategie*, red. Marta Keil i Joanna Leśnierowska (Poznań: Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, 2021), 140.

²¹ Michael Davidson, *Concerto for the Left Hand: Disability and the Defamiliar Body* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008), 4.

Kalekowanie

Kalekowanie, praktyka, której ramę metodologiczną wyznacza związana z queerowym światoodczuciem²² teoria krip Roberta McRuera²³, jest bardziej radykalna niż estetyka niepełnosprawności. Całkowicie odrzuca normatywne kategorie. Siebers pokazuje, jak niepełnosprawność wnika w mainstream i go kaleczy, osoby kripowe pytają, jak puścić z dymem systemy opresji. Ich ciała nie sytuują się w pozycji symboli, lecz aktywnych miejsc oporu. Z tego powodu proponują, by w kontekście estetyki niepełnosprawności mówić właśnie o kaleczeniu, nie zaś o kalekowaniu. Pierwszy z tych czasowników odsyła do somatycznej rzeczywistości ran oraz blizn i jako taki wydaje się bliższy pokiereszowanym podmiotom opisywanym przez Siebersa. W pojęciu „kalekowania”, które zadomowiło się w polskich studiach nad niepełnosprawnością jako odpowiednik angielskiego *to cripp*, wybrzmiewa natomiast wywrotowy potencjał tej strategii, związany z przechwyceniem stygmatyzującego słowa „kaleka” (*cripple*) i włączeniem go w zasoby emancypacyjno-afirmatywnego słownika. Kalekowanie, jak pisze McRuer, polega na „destabilizowaniu, udziwacznianiu i przekręcaniu rzeczywistości”²⁴. Krip jest nie tylko performatywnym określeniem tożsamościowym, ale też, a może przede wszystkim, pozycją i strategią polityczną²⁵, związaną zarówno z dekonstruowaniem mainstreamowych reprezentacji i praktyk w celu ujawniania dominacji perspektywy sprawnego ciała oraz wynikających z niej systemów wykluczeń²⁶, jak i produkcją alternatywnie ucieleśnionej wiedzy. Z jednej więc strony teoria krip bada, w jaki sposób niepełnosprawność jest wytwarzana jako efekt tak zwanej przymusowej pełnosprawności²⁷, z drugiej – stanowi aktywną i kreatywną formę działania.

Napięcia i pęknięcia między estetyką niepełnosprawności, która w przewrotny sposób stowarzysza się z mainstreamem, a praktykami kalekowania

²² Zob. Natalia Pamuła, Agnieszka Król i Agnieszka Wotowicz, „Paradoksy widzialności: O związkach teorii queer i studiów o niepełnosprawności”, *Teksty Drugie*, nr 1 (2022): 152–169, <https://doi.org/10.18318/td.2022.1.10>; Allison Kafer, „Queer Disability Studies”, w: *The Cambridge Companion to Queer Studies*, ed. Siobhan Somerville (Cambridge: Cambridge University Press, 2020), 93–104.

²³ Zob. Robert McRuer, *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability* (New York: New York University Press, 2006).

²⁴ Robert McRuer, *Crip Times: Disability, Globalization, and Resistance* (New York: New York University Press, 2018), 33 [e-book].

²⁵ Zob. Robert McRuer, „Crip/Kaleczenie”, tłum. Dominika Ferens, *Interalia: Pismo Poświęcone Studiom Queer*, nr 11b (2016): 1–7, https://interalia.queerstudies.pl/issues/11B_2016/interalia_11b_2016_brzydkie_ciala.pdf; Kafer, „Queer Disability Studies”.

²⁶ Zob. Carrie Sandhal, „Queering the Crip or Crippling the Queer? Intersections of Queer and Crip Identities in Solo Autobiographical Performance”, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 9, no. 1/2 (2003): 25–56.

²⁷ McRuer, *Crip Theory*, 2.

wzmacniającymi radykalną odmienność i projektującymi własne epistemologie, są widoczne także w polu profesjonalnego tańca współczesnego i choreografii. Z jednej strony współtworzą je zespoły integracyjne, w których inne ciała działają w ramach istniejącej estetyki i kaleczą to, co Ann Cooper Albright nazywa „klasycznym etosem”²⁸; a innymi słowy – nie odrzucają takich jakości jak gracia, prędkość, zwinność i kontrola, tylko proponują własne ich ucieleśnienia i performują „uszkodzone” piękno (na przykład produkcje The Dancing Wheels Company, choreografie Candoco Dance Company zrealizowane dla BBC). Z drugiej – działają w nim osoby performerskie, które praktykują „estetykę różnicy”²⁹. Nie zamieniają niepełnosprawnego ciała w interesujące i osobliwe spektakle, tylko poszerzają słownik gestów³⁰, kalekują technikę, czas, przestrzeń, relacje między sceną a widownią oraz ich dynamiki.

Zgodnie z koncepcją Siebersa do tańców realizujących założenia estetyki niepełnosprawności trzeba byłoby zaliczyć takie spektakle jak *Café Müller*³¹ Piny Bausch czy *Vsprs*³² Alaina Platela. W przedstawieniu Tanztheater Wuppertal przestrzeń mrocznej kawiarni odwiedzają, albo raczej nawiedzają, ciała lunatyczne i bardzo smutne, które boleśnie rozbijają się o drzwi i ściany. Wyjściowym materiałem choreograficznym drugiego spektaklu były zaś archiwalne rejestracje wideo ruchów pacjentek i pacjentów psychiatrycznych oraz transowej ekstazy afrykańskiego szamana. Platel nie odrzuca dyskursu szaleństwa, tylko go wzmacnia. Jego choreografia jest historyczna, a nerwowymi ciałami osób performerskich wstrząsają torsje, pochodzące tyleż z rozpacz, co z rozkoszy.

Mnie interesować będą tańce kalekujące. Realizują one założenia estetyki niepełnosprawności jako perspektywy krytycznej wobec oficjalnej historii sztuki i uczestniczącej w emancypacyjnym projekcie dostępnej przyszłości, a więc uwolnionej z ableistycznych fiksacji i przeoczeń. Nie ulegają one jednak urokowi piękna i innych normatywnych kategorii. Mam na myśli choreografie realizujące ucieleśnione przeciwdyskursy, których podmiotami stają się ciała opierające się ideologii normy. U Siebersa niepełnosprawność jest źródłem wiedzy o ludzkiej ranliwości. W praktykach, które badam, osoby performerskie

²⁸ Ann Cooper Albright, „Strategie sprawności: Negocjowanie niepełnosprawnego ciała w tańcu”, tłum. Katarzyna Dudzińska, w: *Odzyskiwanie obecności: Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. Ewelina Godlewska-Byliniak i Justyna Lipko-Konieczna (Warszawa: Teatr 21, 2017), 53.

²⁹ Zob. Carolien Hermans, „Differences in Itself: Redefining Disability through Dance”, *Social Inclusion*, no. 4 (2016): 160–167, <https://doi.org/10.17645/si.v4i4.699>.

³⁰ Zob. Leni Van Goidsenhoven, Jonas Rutgeerts, and Carrie Sandhal, „Differing Bodyminds: Crippling Choreography”, *Choreographic Practices*, no. 2 (2022): 197–202, https://doi.org/10.1386/chor_00051_7.

³¹ *Café Müller*, chor. Pina Bausch, prem. 20 maja 1978, Tanztheater Wuppertal.

³² *Vsprs*, chor. Alain Platel, prem. 16 lutego 2006, Théâtre de la Ville, Paryż.

odnajdują mądrość także w nieposłuszeństwie i wywrotowej zuchwałości. Nancy Mairs w kontekście fundamentów ableizmu pisała o „posłusznym” ciele jako „metaforze zdrowia moralnego”³³. Ciała osób z niepełnosprawnościami często są nieposłuszne choćby dlatego, że nie przyjmują zasad normatywnej motoryki.

Moim celem jest wstępne rozpoznanie, jak kalekujące tańce celebrytują niepełnosprawność, jednocześnie dekonstruując normatywne modele cielesności, produktywności, ruchu i ekspresji oraz tego, jak uruchamiając perspektywę estetyki niepełnosprawności, przekraczają ją³⁴. Do analizy wybrałam spektakl Diany Niepce *The Other Side of Dance*³⁵ ze względu na jego wielowymiarowość. Portugalska artystka ucieleśnia i ożywia na scenie archiwum kalekujących strategii ruchowych, przypominając o choreograficznych poszukiwaniach innych artystek i artystów z niepełnosprawnościami. W materiałach promocyjnych spektaklu pojawiają się między innymi nazwiska Billa Shannona, Claire Cunningham, Davida Toole’a, Neila Marcusa, Michaela Turinsky’ego, Lisy Bufano, Raimunda Hoghe’a i Rafała Urbackiego. Tytułowa „inna strona tańca” zapowiada przyglądanie się z ukosa oficjalnej historii choreografii, marginalizującej wpływ fizycznej różnicy na jej rozwój i transformacje. Zapożyczając się w ruchowej wyobraźni innych kalekujących osób twórczych, Niepce tworzy kripowy asamblaż choreograficzny, afirmujący estetyczno-polityczną rewolucyjność nienormatywnego ciała.

Narrację o performansie *The Other Side of Dance* będę prowadzić z perspektywy teorii krip, przyjmując optykę *crip reading*³⁶. Kontekstem dla tych rozważań będą opisy kalekującego tańca z anarchiczno-feministycznej powieści Cristiny

³³ Nancy Mairs, *Waist-high in the World: Life Among the Nondisabled* (Boston: Beacon Press, 1996): 57.

³⁴ Oczywiście zdaję sobie sprawę z tego, że interesujący mnie temat relacji między estetyką niepełnosprawności Siebersa a tym, co nazywam estetyką krip, wymaga namysłu nad wieloma różnymi strategiami kalekowania tańca, dlatego pragnę zaznaczyć, że ten artykuł stanowi pierwszy krok w tym kierunku. Warto też dodać, że dotychczasowa refleksja teoretyczna nad samą estetyką krip w polu tańca ma charakter rozproszony i punktowy: w autoetnograficznym artykule o praktyce przeciekania pisze o niej Elizabeth Motley, *Crip Aesthetics*, i Alison Kopit, „Toward a Queer Crip Aesthetic: Dance, Performance, and the Disabled Bodymind” (praca magisterska, University of Illinois, 2017), https://indigo.uic.edu/articles/thesis/Toward_a_Queer_Crip_Aesthetic_Dance_Performance_and_the_Disabled_Bodymind/10880600?file=19382309.

³⁵ *The Other Side of Dance*, chor. Diana Niepce, prem. 5 sierpnia 2022, Teatro da Cerca de São Bernardo, Coimbra.

³⁶ Wujęciu Roberta McRuera, które rekonstruuje i tłumaczy Klaudia Muca, *crip reading* to subwersywna strategia krytyczna polegająca na świadomym kwestionowaniu ableistycznych dyskursów i reprezentacji. Jej uruchomienie jest performatywnym, politycznym aktem solidarności z osobami z niepełnosprawnościami, któremu towarzyszy świadomość nieprzystawalności własnego – uprzywilejowanego – doświadczenia bycia w świecie do doświadczenia osób dyskryminowanych. Zob. Klaudia Muca, *Opowiedzieć niepełnosprawność: Wybrane problemy kulturowych reprezentacji niepełnosprawności* (Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2024). Pisanie z tej perspektywy nie zakłada zajmowania miejsca Innego, tylko aktywny demontaż dyskursów, które głosy czy – jak w przypadku moich badań – choreografie i tańce marginalizują. Kalekujące czytanie to publiczne usytuowanie się w pozycji osoby badawczej wspierającej emancypacyjne dążenia osób z niepełnosprawnościami i gotowej do ciągłego weryfikowania i poszerzania wiedzy w relacji z ich teoriami, praktykami, opowieściami i doświadczeniami.

Morales *Lektura uproszczona*³⁷, które, ze względu na wpisany w nie sprzeciw wobec tokenistycznej inkluzywności i uniwersalistycznych dążeń choreografii integracyjnej³⁸, można uznać za językową reprezentację ucieleśnionej estetyki krip. Autorka – hiszpańska politolożka, aktywistka i artystka, dekonstruuje przemocowe struktury włączających praktyk artystyczno-edukacyjnych oraz ujawnia ich skryty paternalizm, opowiadając się po stronie kripu, który, jak pisała Caitlin Wood, „czierpie przyjemność z własnej bezczelności” i „jest dumny ze swojej inności”³⁹.

Przeciwko tańcowi inkluzywnemu

Głównymi bohaterkami *Lektury uproszczonej* są cztery kuzynki z niepełnosprawnością intelektualną (Ángela, Patricia, Marga i Nati), które opuściły zamknięty ośrodek i rozpoczęły wspólne życie w tak zwanym mieszkaniu chronionym w Barcelonie. Morales opowiada o ich antysystemowych taktykach działania wbrew prawu reprezentowanemu przez osoby asystenckie i kuratorskie, które nazywają „faszystkami”, ale też przeciwko neoliberalnym władzom miasta. Bohaterki uczestniczą w anarchistycznych zebraniach, pomagają w przejściach pustostanów, dystrybuują queerowe, antypatriarchalne i antykapitalistyczne ziny. Nati, która przed wypadkiem była tancerką baletową, uczęszcza też na lekcje tańca integracyjnego. Podczas jednego z kursów ma stworzyć duet z Ibrahimem, który porusza się na wózku i nie kontroluje w pełni pracy mięśni. Choreograf chce, żeby wszystkie pary uczestniczące w zajęciach wykonały to samo zadanie ruchowe: wagę i przeciwwagę. Najpierw jedno ciało oddaje ciężar drugiemu, następnie oba próbują jednocześnie przyjąć drugie i się na nim oprzeć, tworząc równowagę między siłami nacisku i przeciwnacisku. Ibrahimowi druga z tych konfiguracji się nie udaje. Kolejne zadanie to *porté*, czyli podnoszenie. Nati uznaje je za absurdalne. Odmawia jego wykonania, tak samo jak wszystkich innych figur, które wymagają „dwunożnej sprawności i szybkości”⁴⁰, a więc

³⁷ Cristina Morales, *Lektura uproszczona*, tłum. Katarzyna Okraska i Agata Ostrowska (Warszawa: ArtRage, 2024).

³⁸ Osoby badawcze również zwracają uwagę na niebezpieczeństwa związane z wymazaniem czy unieważnianiem różnicy, zob. Kopit, *Toward a Queer Crip Aesthetic*; Motley, *Crip Aesthetics*; Matthew Reason, „Ways of Watching: Five Aesthetics of Learning Disability Theatre”, in *The Routledge Handbook of Disability Arts, Culture, and Media*, ed. Bree Hadley and Donna McDonald (New York: Routledge, 2019), 163–176.

³⁹ Caitlin Wood, „Introduction – Criptiques: A Daring Space”, in *Criptiques*, ed. Caitlin Wood (2014), 1–2, <https://criptiques.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/crip-final-2.pdf>.

⁴⁰ Morales, *Lektura uproszczona*, 145.

podporządkowania się ideałom płynności, stabilności i piękna, których wyobrażenie ufundowane jest na potencjałach normatywnej motoryki.

Wtłoczenie ruchu Ibrahima w taką ramę wiązałoby się z poddaniem odmienności asymilacji w tym kontekście rozumianej jako próba wcielenia przez inne ciało obcego mu reżimu estetycznego. Jej powodzenie byłoby mierzone przez stopień zatarcia różnicy. Nati wie, że mogłaby wesprzeć partnera w tym działaniu, użyć swoich motorycznych zdolności do poskromienia niesforności jego ciała, niekiedy wpadającego w spazmatyczne drgania, stać się proteżką umożliwiającą mu przyjęcie postawy pionowej oraz uzyskanie efektu harmonii. Tego rodzaju sojusz byłby jednak świadectwem uległości wobec ableizmu, uznającego motoryczną wertykalność za domyślny modus mobilności, do którego ciała o nietypowych ruchowych habitusach powinny aspirować, nawet za cenę uporczywej rehabilitacji czy ryzykownych operacji. Bohaterka, świadoma własnego „dwunożnego” przywileju, interpretuje zasady tańca integracyjnego z perspektywy kalekującego czytania, w tym przypadku wymierzonego w kolonizacyjne aspekty kultury włączania⁴¹. „Chodzi o to, by – wyjaśnia Nati – ciała i umysły nienormatywne zintegrowały się w rządzącym systemie ciał i umysłów normalnych, to znaczy zgodnych z normami”⁴².

Normalizacja ma związek z imperatywem przewycięzania siebie, a więc przyjęcia akceptowalnej w ableistycznych strukturach postawy „superkaleki”⁴³. Batalistyczna retoryka towarzyszy medycznemu modelowi niepełnosprawności jako kondycji patologicznej, która wyklucza możliwość kripowej afirmacji odmienności. Rant Nati nie kończy się na ujawnieniu paradoksów „włączania” i integracji, lecz szybko przeistacza się w manifest kripowego sojusznictwa, w jej przypadku związanego z postulatem ukalekowania mainstreamu:

chcę, żeby jak Ibrahimowi ciekła mi ślina, chcę sikać pod siebie jak Ibrahim i pachnieć moczem jak Ibrahim, chcę mieć wykrzywione usta, koślawe nogi, napięte nadgarstki i palce, chcę być odpychająca dla otaczających mnie znormalizowanych demofaszystów, tak jak odpychający jest dla nich Ibrahim.⁴⁴

⁴¹ Bohaterka Morales w przywołanej tu scenie mówi o tańcu, ale inkluzywna choreografia jest w jej wypowiedziach też synekdochą wszystkich programów integracji osób z niepełnosprawnościami.

⁴² Morales, *Lektura uproszczona*, 145.

⁴³ Jeden z popularnych modeli ukazywania niepełnosprawności w mediach, które wylicza Collin Barnes, *Wizerunki niepełnosprawności i media – badanie sposobów przedstawiania osób niepełnosprawnych w środkach przekazu*, tłum. Mariusz Dawid Dastych (Warszawa: Ogólnopolski Sejmik Osób Niepełnosprawnych, 1997).

⁴⁴ Morales, *Lektura uproszczona*, 149.

Kobieta nie zapowiada, rzecz jasna, odgrywania niepełnosprawności w swoich przyszłych tańcach. Jej monolog, wpisany w poetykę radykalnej politycznej wyobraźni, jest raczej spekulacją o subwersywnej zmianie systemowej, która polegałaby na włączeniu większości do rzeczywistości kalekującego marginesu. W tym kontekście warto raz jeszcze przywołać *Człowiekoodzwę*. Soroka piszą: „«Jak możemy was włączyć?» to złe pytanie. «Czego możemy się od was nauczyć?» jest jednym z tych właściwych”⁴⁵. Tancerze i choreografowie mogliby nauczyć się od kripowych ciał gotowości do podejmowania ryzyka dla samej przyjemności porzucenia opresyjnych norm. Gdyby Ibrahim zszedł z wózka i zaczął się czołgać, jego ruch przestałby być „uszkodzoną” kopia estetyki zachodniego tańca współczesnego. Konieczność inkorporowania normy nie wzmacnia potencjału niepełnosprawnego ciała, tylko go ujarzmia. Jak mówi Nati: „Zmotoryzowany tańczy gorzej [...]. On ograniczania się do sterowania wózkiem, żeby razem z dwunożnymi wirować po całej sali prób jak karetka z orszaku *Playboya*”⁴⁶.

Kalekująca strona tańca

Dramaturgia spektaklu Diany Niepce w *The Other Side of Dance* wpisana jest, jak pokazuje Magdalena Zdrodowska, w dialektykę horyzontalności i wertykalności. Ciało performerki, która poza sceną porusza się za pomocą wózka, w pierwszej konfiguracji przestrzennej jest samodzielne, w drugiej – doświadcza przymusu, przemocy i traci kontrolę⁴⁷. Artystka jest pionizowana za pomocą maszyny, która przypomina huśtawkę wagową, ale taką z pokoju tortur, albo budowlaną dźwignię. Monstrualną konstrukcją, która od początku spektaklu znajduje się w centralnej części pustej sceny, zapowiadając – jak strzelba Czechowa – tragiczny finał, operuje dwoje performerów-asystentów. Jeden z nich przypina Niepce do zawieszanej na ciężkim metalowym łańcuchu uprząży, a pomiędzy jej pachami umieszcza dwie potężne deski, które teraz, niczym kule ortopedyczne, ją podtrzymują. Wtłoczone w wertykalność ciało, wcześniej swobodnie eksplorujące choreografie kripowej horyzontalności, zostaje ujarzmione, a urządzenie, które posłużyło do jego wyprostowania, czyli – jeśli przyjąć ableistyczną optykę – „znormalizowania”, staje się upiorną alegorią rehabilitacji jako „szansy” na „uzdrowienie”. Dotkliwość tej sceny wzmacnia

⁴⁵ Soroka, „Człowiekoodzwę”, 140.

⁴⁶ Morales, *Lektura uproszczona*, 182.

⁴⁷ Magdalena Zdrodowska, „Estetyka horyzontalna i łózkowy aktywizm: Pandemiczna wywrotowa horyzontalność”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 181/182 (2024), <https://doi.org/10.18318/td.2016.5.25>.

fakt, że performerka chorobliwie się telepie. Granica między tym, co choreografowane, a tym, co stanowi mimowolną reakcję ciała na wstrząs wywołany uporczywymi procedurami, zaciera się. W podobny sposób pracuje Michael Turinksy, w którego performansach spazmatyczne, niekontrolowane cielesne odruchy współprodukują choreograficzne sensory.

W finałowych scenach *The Other Side of Dance* drugi z asystentów manipuluje wahadłem maszyny tak, by Niepce, jak w cyrku, uniosła się w powietrze. Mężczyzna kontroluje urządzenie, które wprawia w ruch obrotowy. Performerka wygląda jak zaklęta, albo raczej przeklęta, lalka na karuzeli-pozytywce. Rozłożone ręce i odgięty kark prowokują jednak skojarzenia z ukrzyżowaniem. Z kolei asystent jest jak kapłan, który podczas rytuału adoracji wystawia monstrencję w cztery strony świata. Choreografka dekonstruuje i przechwytuje różne kalki pochodzące z ableistycznego imaginarium: jest jednocześnie „kaleką-bohaterką” i „kaleką-ofiarą”. W bioobiekcie, którym staje się po przejściu fuzji organicznego i protetycznego, ironicznie materializuje się natomiast pozorny triumf medycznych technologii. Analizując te ruchome obrazy, Zdrodowska pisze, że ciało Niepce krąży nad sceną „w dynamicznym locie, nad którym artystka zdaje się nie mieć już kontroli, a który (jak sama przyznaje) jest brutalny i bolesny”⁴⁸. Badaczka pomija jednak to, co dzieje się później i zamyka swoją interpretację w ramie samej krytyki wertykalności jako jednej z agentek paradygmatu obowiązkowej sprawności. *The Other Side of Dance* pozwala na taką interpretację. Warto jednak pamiętać, że w spektaklu ciało performerki staje się też żywym archiwum i laboratorium kalekujących tańców, poprzez które manifestują się praktyki innych artystek i artystów z niepełnosprawnościami⁴⁹. To choreografia polifoniczna, niekiedy wewnątrznie sprzeczna, nie tyle domykająca repertuar kripowych strategii, ile raczej celebrująca jego niepodatność na kodyfikację i standaryzację.

Wspomniany „lot” po jakimś czasie przeistacza się w gimnastyczne popisy. Niepce, pozostając w objęciach kul-desek, wykonuje na wysokości ryzykowną sekwencję zadziwiających figur rodem z cyrkowego widowiska. Choreografka z jednej strony nawiązuje do swojej akrobatycznej przeszłości, z drugiej – do praktyk artystek takich jak Claire Cunningham czy Lisa Bufano (1972–2013). Pierwsza z nich porusza się o kulach, a o relacji z nimi mówi jako o związku queerowym. W performansach, przyjmując nowomaterialistyczną perspektywę,

⁴⁸ Zdrodowska, *Estetyka horyzontalna*.

⁴⁹ Ze względu na ograniczoną objętość tekstu praktyki tych osób omawiam skrótowo. Nie problematyzuję ich ani w kontekście estetyki niepełnosprawności, ani w kontekście związków niektórych z nich z jakościami charakterystycznymi dla „klasycznego etosu”.

bada możliwości poszerzonego ciała. Druga przed amputacją obu stóp i wszystkich palców u dłoni była gimnastyczką. Potem w choreografiach scenicznych i filmowych korzystała z nietypowych protez w kształcie wielkich szcudeł, imadeł czy stołowych nóg, nie tyle „usprawniających” ciało, ile je w pewnym sensie wtórnie okaleczających. Nakładając te dziwne i niepokojące obiekty, Bufano choreografowała ucieleśnione fantazje o niesfornych organizmach cyborgicznych, które, zamiast dążyć do kapitalistycznej wydajności, mobilizowały w sobie radykalną odmienność. To, co miało służyć normatywnej rehabilitacji, stawało się sojusznikiem kalekującego oporu. Inną strategię tańczenia w powiększonej o przedmioty protetyczne kinesferze stosuje Bill Shannon, amerykański hip-hopowiec nazywany „crutchmasterem”. W performansach jednocześnie korzysta z kul i deskorolki, która z jednej strony umożliwia mu efektowne triki, ale z drugiej odciąża bolące ciało i jako taka ma status narzędzia medycznego. U niego kalekowanie nie polega na udziwaczaniu motoryki poprzez hiperbolizację jej niezgodności z normatywnie zorientowaną wirtuozerią, lecz na ciągłej destabilizacji pozornie nienaruszalnej, substancjalnej opozycji sprawne–nie(pełno)sprawne.

W choreografii Niepce ujawniają się te wszystkie możliwości ciał przedłużonych o protezy. Widzimy, że dzięki nim, tancerka, może performować zarówno niezwykłość, jak i dziwaczność. Jej cyrkowa choreografia zdumiewa jak oniryczno-surrealistyczny taniec Davida Toole’a (1964–2020), który na ceremonii otwarcia Igrzysk Paralimpijskich w Londynie (2012) unosił się w powietrzu na tle monumentalnego księżycy. Na akrobacje performerki trudno jednak patrzeć poza kontekstem inicjującego je bolesnego obrazu rozedrganego ciała, które straciło autonomię, a innymi słowy – podmiotowo-somatycznych kosztów tego widowiska. Ostatecznie dla Niepce maszyna pozostaje narzędziem tortur, co oczywiście nie oznacza, że technologie pionizujące ciała z motorycznymi niepełnosprawnościami w każdym przypadku są przemocowe i tanatyczne.

Niejednoznaczny jest też status performerów-asystentów. Raz mężczyźni zdają się nadużywać władzy nad ciałem choreografki, kiedy indziej zostają jego uważnymi sojusznikami, co widać na przykład w ostrożności, z jaką jeden z nich prowadzi dźwignię, umożliwiając tancerce bezpieczny „lot”. Niepce pokazuje relacje między zależnym ciałem a jego opiekunami w szerokim spectrum możliwości, rozciągającym się między przemocą i empatią, niechcianą i uprzedmiotawiającą pomocą a wzmacniającą, nienachalną asystencją. Historia niepełnosprawnego ciała jest tu opowieścią o chyboliwej i kruchej podmiotowej autonomii, konstytuującej się w warunkach niesamodzielności, niekoniernie związanej jednak z niezdolnością do samostanowienia.

W *The Other Side of Dance* jest jeszcze trzecia osoba asystencka – kobieta, która w scenie otwierającej spektakl wciąga bezwładną Niepce na scenę. Choreografka leży bez ruchu w pozycji powypadkowej, jedna z jej nóg jest zgięta, a głowa odchylona. Być może to nawiązanie do upadku z trapezu, którego doświadczyła w 2014 i który spowodował paraliż czterokończynowy. W kolejnych minutach performansu obserwujemy, jak artystka uczy się swojego ciała na nowo, buduje alternatywny słownik ruchowy, eksplorując możliwości horyzontalnej choreografii. Wygląda to tak, jakby siłowała się z kończynami, które stawiają opór próbom ich zdyscyplinowania i wymuszają ciężkie, kanciaste ruchy. Z czasem jednak figury stają się coraz bardziej fikuśne i pomysłowe. Dramaturgia rozwija się niespiesznie, w rwanym rytmie. Przypomina to strategię kalekowania czasu i jego przepływów, którą praktykował Raimund Hoghe (1949–2021). Niemiecki performer, spowalniając tempo swoich choreografii, w pewnym sensie przedłużał widzialność tego, co odmienne, a co ableistyczna sfera publiczna ukrywa albo przeciwnie – hiperbolizuje w ramach osobliwego widowiska. Jego skupione na detalach, mikroporuszeniach i nieznośnych powtórzeniach spektakle wyslizgiwały się logikom obu tych porządków. W ich centrum był zwykle garb performerera. Niepce zdaje się oddawać mu choreograficzny hołd, kiedy światło reflektora pada na jej drobne, nagie plecy.

Kripowe trwanie performansu zakłóca wtargnięcie performerki-asystentki, która gwałtownie przerzuca ciało tancerki w inne miejsce sceny. Niewykluczone, że ten obraz jest nie tylko zapisem przemocy, jakiej doświadczają osoby z niepełnosprawnościami ze strony samozwańczych pomocników i systemu, ceniącego mobilność i szybkość, ale też nawiązaniem do choreografii Toole'a. Brytyjski tancerz wykonywał zadziwiające akrobacje i płynne przejścia oraz przeskoki na bardzo silnych, atletycznych rękach, które zastępowały mu nogi. Z jednej strony jego choreografie były popisami alternatywnej zwinności i wirtuozerii, wobec których twórczyni *The Other Side of Dance* zdaje się sceptyczna. Z drugiej – Toole wyraźnie kalekował normy, choćby, jak w *The Cost of Living* w reżyserii Lloyda Newsona – poprzez zaczepne choreo-opowieści o seksualności mężczyzny z niepełnosprawnością. Niepce, wspierając się na przedramionach, wykonuje rozkołysaną choreografię, która płynnie przekształca się w ruchy sygnalizujące raz masturbację, a raz stosunek miłosny. Jak Toole, Turinsky czy Rafał Urbacik (1984–2019) dekonstruuje stereotyp niepełnosprawności jako kondycji wykluczającej potrzebę i możliwość doznania seksualnej rozkoszy.

Choreografka ma włosy upięte w taki sposób, że cienki kucyk sterczy na czubku jej głowy niczym elastyczna antenka. W końcu jej ciało staje się polem kripowej energii, a zarazem medium, poprzez które uobecnia się na scenie duch „innej strony tańca”. Osoby kalekujące choreografię upolityczniają niepełnosprawność,

odnajdując nowe jakości ruchowe i estetyczne w alternatywnych motorykach. Nie szukają ich w praktykach mainstreamowych, które potencjalnie mogłyby przyswoić. Neil Marcus (1954–2021) w jednym ze swoich wierszy pisał:

Jeśli istnieje niepełnosprawny kraj, to stamtąd
pochodzę.
Żyję w niepełnosprawnej kulturze, jem niepełnosprawną żywność.
Uprawiam niepełnosprawną miłość, płaczę
niepełnosprawnymi łzami.⁵⁰

W takim kraju tańczy też Niepce.

Krip jako chwyt

Kalekowanie tańca może polegać na odmowie poddania różnicy asymilacji i próbom zminimalizowania jej widoczności. Wówczas psotne ciało będzie już nie tyle reprezentacją swojej kondycji, ile producentem kripowych jakości estetycznych. W wielu kalekujących tańcach odmienność jest „uosobliwiana”, na przykład przez nietypowe protezy czy przechwycenia strategii uniezwyklenia lub hiperbolizowania niepełnosprawności charakterystycznych dla dawnych *freak show*⁵¹, a obecnie – dyskursów charytatywnych i medycznych. Siebers o udziwnieniu, rozumianym za Wiktorem Borisowiczem Szklowskiem jako proces „defamiliaryzacji, w którym to, co znane, staje się niezajome i zaskakujące”⁵², pisze w kontekście fotografii medycznej, korzystającej z technik artystycznych, by wyolbrzymić to, co niezgodne z normą, i w ten sposób wzbudzić w osobach odbiorczych litość lub/i poddać różnicę patologizacji. Badacz pomija możliwość kripowego odzyskania tej konwencji. Takie przejęcie widzimy na przykład w ekspozycjach pleców Hoghe’a czy w cyborgicznych wcieleniach Niepce i Bufano, a także w postulatach Nati z *Lektury uproszczonej*.

⁵⁰ Neil Marcus, *Disabled Country*, tłum. Leszek Karczewski, cyt. za: Piotr Dobrowolski, „Niepełnosprawny kraj”, *Czas Kultury*, 11 lutego 2015, <https://czaskultury.pl/czytanki/niech-nigdy-w-tym-dniu-slonce-nie-swieci/>.

⁵¹ Zob. Jane R. Goodall, „Poza historią naturalną”, tłum. Edyta Kubikowska, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 75 (2006): 36–44.

⁵² Zob. Wiktor Borisowicz Szklowski, „Sztuka jako chwyt”, tłum. Ryszard Łuźny, w: *Teoria badań literackich za granicą: Antologia*, t. 2, *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 3, *Od formalizmu do strukturalizmu*, red. Stefania Skwarczyńska (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986), 95–111, cyt. za Siebers, *Estetyka niepełnosprawności*, 51.

Siebers przywołuje frapujący go paradoks związany z powszechnym uznaniem dla okaleczonych dzieł takich jak *Wenus z Milo* i jednoczesną ableistyczną dyskwalifikacją nienormatywnych ciał, żeby zaproponować percepcyjną rewoltę. Postuluje patrzeć na sztukę nowoczesną jako na przedstawienia niepełnosprawności, postrzeganej nie jako defekt, lecz jako sprawcza aktantka i dostarczycielka wiedzy o różnorodności świata oraz zamieszkujących go podmiotów. Traktuje przy tym niepełnosprawność jako metaforę różnicy i poturbowanego, przerażonego podmiotu nowoczesnego. Pisze, że stała się ona „centralną koncepcją artystyczną, nie tylko dlatego że symbolizuje ludzką różnorodność, ale również dlatego że przedstawia ludzką kruchość i podatność na znaczne zmiany cielesne i umysłowe”⁵³. W innym miejscu dodaje: „Niepełnosprawne ciało jest symbolem traumy współczesnego życia, a zarazem wezwaniem do odkrywania bardziej inkluzyjnej i realistycznej koncepcji kultury”⁵⁴. Mimo że badacz upomina się o uznanie wielości, mądrości i niejednoznaczności niepełnosprawnych ciał, to przez tak silne akcentowanie współbrzmień między dramatyczną kondycją nowoczesności a niepełnosprawnością wpada w schematy esencjonalizmu.

Jeśli estetyka niepełnosprawności w pewnym sensie znosi różnicę poprzez postulat zauważenia w ludzkiej zbiorowości wspólnoty kruchych ciał, to estetyka krip, uruchamiając subwersywne mechanizmy defamiliaryzacji, upomina się o wzmocnienie tego, co odmienne. Ta ostatnia przeciwstawia się, charakterystycznej dla strategii integracyjnych, demobilizacji kreatywności osób o alternatywnej motoryce. W tego rodzaju praktykach ujawnia się jedna z pułapek estetyki niepełnosprawności Siebersa. Jeśli bowiem przyjmiemy, że ta perspektywa pozwala na unaocznienie wpływu niepełnosprawności na pole sztuki i jako taka już z założenia ma emancypacyjny potencjał, to krytyka tańca integracyjnego, którą przeprowadza Nati, straci swoją wywrotową siłę. Nasza uwaga zostanie przeniesiona na sam gest włączenia Innego i czerpania z niego estetycznych korzyści. Żeby zauważyć problem, trzeba uruchomić strategię kalekującej interpretacji. A z kolei, by odkryć wicherzycielską, antysystemową witalność niepełnosprawnych ciał, trzeba podążyć za pełzającym Ibrahimem z *Lektury uproszczonej* i zajrzeć do kripowego archiwum Diany Niepce.



⁵³ Siebers, 104.

⁵⁴ Siebers, 105.

Bibliografia

- Albright Cooper, Ann. „Strategie sprawności: Negocjowanie niepełnosprawnego ciała w tańcu”. Tłumaczenie Katarzyna Dudzińska. W: *Odzyskiwanie obecności: Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, redakcja Ewelina Godlewska-Byliński i Justyna Lipko-Konieczna. Warszawa: Teatr 21, 2017.
- Barnes, Collin. *Wizerunki niepełnosprawności i media – badanie sposobów przedstawiania osób niepełnosprawnych w środkach przekazu*. Tłumaczenie Mariusz Dawid Dastych. Warszawa: Ogólnopolski Sejmik Osób Niepełnosprawnych, 1997.
- Bourriaud, Nicolas. *Estetyka relacyjna*. Tłumaczenie Łukasz Białkowski. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, 2012.
- Davidson, Michael. *Concerto for the Left Hand: Disability and the Defamiliar Body*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008.
- Fox, Ann M. „The Rise of Disability Aesthetics: Reframing the Relationship between Disability, Beauty, and Art”. In *The Routledge Companion to Beauty Politics*, edited by Maxine Leeds Craig. London: Routledge, 2021.
- Goodall, Jane R. „Poza historią naturalną”. Tłumaczenie Edyta Kubikowska. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 75 (2006): 36–44.
- Hermans, Carolien. „Differences in Itself: Redefining Disability through Dance”. *Social Inclusion*, no. 4 (2016): 160–167. <https://doi.org/10.17645/si.v4i4.699>.
- Kafer, Alison. „Queer Disability Studies”. In *The Cambridge Companion to Queer Studies*, edited by Siobhan Somerville. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- Król, Agnieszka, Natalia Pamuła, i Agnieszka Wołowicz. „Paradoksy widzialności: O związkach teorii queer i studiów o niepełnosprawności”. *Teksty Drugie*, nr 1 (2022): 152–169. <https://doi.org/10.18318/td.2022.1.10>.
- Mairs, Nancy. *Waist-high in the World: Life Among the Nondisabled*. Boston: Beacon Press, 1996.
- McRuer, Robert. „Crip/Kaleczenie”. Tłumaczenie Dominika Ferens. *Interalia: Pismo Poświęcone Studiom Queer*, nr 11b (2016): 1–7. https://interalia.queerstudies.pl/issues/11B_2016/interalia_11b_2016_brzydkie_ciala.pdf.
- McRuer, Robert. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: New York University Press, 2006.
- McRuer, Robert. *Crip Times: Disability, Globalization, and Resistance*. New York: New York University Press, 2018.
- Morales, Cristina. *Lektura uproszczona*. Tłumaczenie Katarzyna Okraska i Agata Ostrowska. Warszawa: ArtRage, 2024.
- Motley, Elizabeth. „Crip Aesthetics and a Choreographic Method of Leakiness”. *Dance Chronicle*, no. 1 (2024): 55–76. <https://doi.org/10.1080/01472526.2023.2279514>.

- Muca, Klaudia. *Opowiedzieć niepełnosprawność: Wybrane problemy kulturowych reprezentacji niepełnosprawności*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2024.
- Rancière, Jacques. *Dzielenie postrzegalnego: Estetyka i polityka*. Tłumaczenie Maciej Kropiwnicki i Jan Sowa. Kraków: Korporacja Ha!art, 2007.
- Reason, Matthew. „Ways of Watching: Five Aesthetics of Learning Disability Theatre”. In *The Routledge Handbook of Disability Arts, Culture, and Media*, edited by Bree Hadley, and Donna McDonald. New York: Routledge, 2019.
- Sandhal, Carrie. „Queering the Crip or Crippling the Queer? Intersections of Queer and Crip Identities in Solo Autobiographical Performance”. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 9, no. 1/2 (2003): 25–56.
- Siebers, Tobin. *Estetyka niepełnosprawności*. Tłumaczenie Katarzyna Ojrzyńska. Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2023.
- Snyder, L. Sharon, and David T. Mitchell. *Cultural Locations of Disability*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- Soroka, Jak. „Człowiekoodezwa: Weź te słowa ze sobą”. Tłumaczenie Em Zaremba. W: *Choreografia: Strategie*, redakcja Marta Keil i Joanna Leśnierowska. Poznań: Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, 2021.
- Szkłowski, Wiktor Borisowicz. „Sztuka jako chwyt”. Tłumaczenie Ryszard Łużny. W: *Teoria badań literackich za granicą: Antologia*. Tom 2, *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*. Część 3, *Od formalizmu do strukturalizmu*, redakcja Stefania Skwarczyńska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- Van Goidsenhoven, Leni, Jonas Rutgeerts, and Carrie Sandhal. „Differing Body-minds: Crippling Choreography”. *Choreographic Practices*, no. 2 (2022): 197–202. https://doi.org/10.1386/chor_00051_7.
- Wood, Caitlin. „Introduction – Criptiques: A Daring Space”. In *Criptiques*, edited by Caitlin Wood. May Day Publishing, 2014. <https://criptiques.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/crip-final-2.pdf>.
- Zdrowska, Magdalena. „Estetyka horyzontalna i łóżkowy aktywizm: Pandemiczna wywrotowa horyzontalność”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 181/182 (2024). DOI: 10.34762/jwks-8f36.
- Zdrowska, Magdalena. „Między aktywizmem a akademią: Studia nad niepełnosprawnością”. *Teksty Drugie*, nr 5 (2013): 385–391. <https://doi.org/10.18318/td.2016.5.25>.

ALICJA MÜLLER

badaczka tańca i choreografii, adiunkta w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Uniwersytetu Jagiellońskiego, redaktorka *Didaskaliów. Gazety Teatralnej*.