# Let's (crip)dance! Choreograficzne emancypacje ciał nienormatywnych

Alicja Müller

**TEKSTY DRUGIE** 2020, NR 2, S. 48–65

DOI: 10.18318/td.2020.2.4 | ORCID: 0000-0002-3490-1419

**Alicja Müller –** doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych UJ, autorka książki *Sobątańczenie. Między choreogafią a narracją* (2017). Ostatnio opublikowała artykuł *Między sceną o obsceną. O krytycznym potencjale nagiego ciała* („Didaskalia" 2019 nr 150). Kontakt: alicjamuller@gmail.com

## *Criptease*, czyli wywrotowe rozbieranki

Na scenę londyńskiego South Bank, skąpaną w fioletowo-czerwonym świetle, właściwym burlesce i innym podłym gatunkom sztuk widowiskowych, wchodzi mężczyzna w eleganckim garniturze (Mat Fraser), by zatańczyć swój *criptease*[1]. Dramaturgia jego choreografii opiera się na stopniowym odsłanianiu ciała, które początkowo wydaje się kanoniczną reprezentacją ideału seksownego tancerza. W ruchu mężczyzny, precyzyjnie przechwytującego strategie mainstreamowych striptizerów, niepokój wzbudza tylko sztywność przedramion. Okazuje się, że tancerz ma protezy obu rąk, przy czym ich obnażenie nie zamyka choreografii ani nie zmienia jej charakteru. W przeciwieństwie do pełnosprawnych striptizerów, którzy, odsłoniwszy pośladki i klatki piersiowe, zwykle

1 Słowo *criptease* pochodzi z połączenia angielskiego *cripple* (kaleka) oraz *striptease*. Choreografię Frasera, którą opisuję, można obejrzeć na stronie internetowej: https://vk.com/videos274101586?z=video274101586_170327440%2Fpl_274101586_-2, (20.12.2019).

http://rcin.org.pl

zmierzają do kulminacji, czyli obnażenia fallusa, Fraser nie jest jeszcze nagi. Odpinanie protez staje się częścią widowiska. Tancerz podkreśla ich nieprzystawalność do zwinnego, gibkiego i plastycznego ciała, któremu protetyczna materia stawia opór[2].

W końcu performer uruchamia zniekształcone przez fokomelię dłonie. Co jednak istotne, nie tyle fetyszyzuje wpisane w cielesność aberracje, ile hiperbolizuje odmienność ciała-widowiska manifestującego swoją seksualność. Inaczej niż w klasycznym striptizie punktem kulminacyjnym występu nie jest upublicznienie fallusa, ale akt odsłonięcia przedramion. Fraser obnaża w ten sposób kalectwo samych protez, które umożliwiają ciału bycie w normatywnym świecie, a przede wszystkim krępują jego ekspresję. Performer, wprawiając w wyemancypowany ruch zdeformowane dłonie, demaskuje relatywność niepełnosprawności, która nie jest esencjonalną właściwością ciała[3], ale, jak pisze Magdalena Zdrodowska, dynamicznie rozgrywającą się w przestrzeni społecznej reakcją na upośledzenie jako fakt cielesny i niepodlegający praktykom dyskursywnym[4]. W swoim criptizie Fraser ustanawia kontrhegemoniczną estetykę pornograficznego widowiska, podważającą ustalone społeczno-kulturowe podziały na widzialne i niewidzialne. Performer dekonstruuje stereotyp aseksualności osób z alternatywną motoryką i/lub sensoryką. Jego ruch jest ruchem oporu wobec skostniałych struktur dominującego porządku z jednej i ableistycznego modelu niepełnosprawności z drugiej strony. Burleskowa estetyka zostaje zcripowana[5], a softpornograficzny występ ujawnia

2 Na ten element choreografii Frasera w swoich analizach zwracają także uwagę M. Zdrodowska *Męskość – niepełnosprawność – proteza*, w: *Przywracanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017, s. 258, oraz B. Brownie *Acts of undressing: politics, eroticism, and discarded clothing*, Bloomsbury, London 2017, s. 37-38.

3 W tym tekście posługuję się społecznym modelem niepełnosprawności właściwym krytycznym *disability studies* i wyrastającym z przekonania, że to społeczeństwo upośledza niepełnosprawnych.

4 M. Zdrodowska *Między aktywizmem a akademią. Studia nad niepełnosprawnością*, „Teksty Drugie" 2016 nr 5, s. 389.

5 Przez cripowanie rozumiem – za Robertem McRuerem – subwersywną, analogiczną do queerowania praktykę dekonstruowania mainstreamowych narracji w celu ujawnienia ich wykluczającego charakteru oraz (re)negocjowania w nich miejsca dla nienormatywnych cielesności/tożsamości. Zob. R. McRuer *Crip theory: cultural signs of queerness and disability*, NYU Press, New York 2006. W polskich tekstach terminy zaproponowane przez McRuera pojawią się w oryginalnych bądź spolszczonych wersjach – *cripping*, zcrippować, crippować. Zob. np. N. Pamuła, M. Szarota, M. Usiekniewicz *Nic o nas bez nas*, „Annales Universitatis Paedagogicae

http://rcin.org.pl

krytyczny wymiar. Wchodząc w ramy erotycznego widowiska, Fraser rozgrywa je bowiem na własnych zasadach. Emancypuje się ze stereotypu i niejako choreografuje alternatywne idiomy niepełnosprawności jako różnicy, która uwolniła się z uprzedmiotawiającego ją systemu nadzoru i kary.

W dalszej części artykułu omawiam performatywne strategie destabilizowania tradycyjnych modeli niepełnosprawności przez przywracanie sprawczości, często utożsamianej z widocznością, peryferyjnym ciałom i podmiotom, przez wytwarzanie nowego języka do opowiadania/tańczenia o Inności i przez szukanie dla niej miejsca w języku już istniejącym. Przedstawiam praktyki choreograficznego światotwórstwa, czyli ustawiania inkluzywnych heterotopii tańca jako alternatyw dla klasycznego – wykluczającego i zhierarchizowanego – porządku. Analizuję projekty performatywne, których twórczynie i twórcy tak jak Fraser w opisanym wyżej występie odzyskują swoje ciała, z jednej strony zużytkowując konwencję erotycznego widowiska, w którym pobrzmiewają też echa tradycyjnych *freak shows*, z drugiej dekonstruując stereotyp aseksualności osób z niepełnosprawnościami, i opowiadam o zdemokratyzowanym tańcu współczesnym w kontekście ksenologicznych i transdyscyplinarnych *disability studies*, łączących teorię z aktywizmem[6].

Skupiam się na spektaklu *Poruszenie* w choreografii Zofii Noworól, która dramaturgię swojego projektu opiera na subwersywnym demontażu ableistycznego[7] modelu niepełnosprawności, a także na przechwytywaniu z dominującego dyskursu narzędzi tabuizowania cielesnej odmienności i przekształcaniu ich w elementy strategii emancypacyjnej, obejmującej również seksualność performerek i ich prawo do cielesnej przyjemności.

---

Cracoviensis" 2018 nr 10, s. 4-12. Niekiedy hasło *crip theory* tłumaczy się też jako „teorię kaleczenia", przy czym bardziej adekwatna wydaje się propozycja Katarzyny Ojrzyńskiej, która zamiast o „kaleczeniu" mówi o „kalekowaniu". W tym tekście będę wymiennie stosować jej tłumaczenie z odpowiadającymi mu neologizmami upowszechnionymi w rodzimych tekstach z zakresu *disability studies*, których rdzeniem pozostaje słowo angielskie.

6 Ze względu na ograniczoną objętość tego artykułu pomijam historię aktywizmu osób z niepełnosprawnościami, odsyłając do artykułu M. Zdrodowskiej *Między aktywizmem a akademią. Studia nad niepełnosprawnością*, „Teksty Drugie" 2006 nr 5, s. 384-403.

7 Przymiotnik „ableistyczny" pochodzi od rzeczownika „ableizm" (ang. *ableism*), oznaczającego zestaw praktyk, norm i barier stygmatyzujących niepełnosprawność. W polskich tekstach poświęconych temu zjawisku zamiennie stosuje się pisownię oryginalną (zob. np. M. Zdrodowska *Między aktywizmem…*) albo spolszczoną (zob. np. A. Kurowicka *Sherlocka Holmesa droga do normalności*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis" 2018 nr 10, s. 125-137).

http://rcin.org.pl

Celem moich rozważań jest przedstawienie wywrotowego potencjału tych zaangażowanych choreografii, w których sprawczość, rozumianą jako możliwość działania i mówienia (tańczenia) we własnym imieniu i na własnych warunkach, (od)zyskują tancerki i tancerze z alternatywną motoryką i/lub sensoryką. Zwracam uwagę na emancypacyjny potencjał ich ruchu, który z jednej strony staje się synekdochą radykalnej Inności, z drugiej – rodzajem ucieleśnionego inkluzywnego dyskursu oraz formą estetycznego aktywizmu w ujęciu Sherry Badger Shapiro[8]. Odkrywanie znaczeń tańca jako możliwego wehikułu społecznej zmiany łączy się tutaj z uznaniem jego polityczności, którą – za Aną Vujanović – pojmuję jako element odnoszący się „do sposobu działania w sferze publicznej i interweniowania w nią" oraz ustanawiania pozycji i relacji władzy zachodzących między podmiotami i przedmiotami performującymi na jej scenie[9]. Kluczową kwestią moich rozważań pozostaje to, w jaki sposób ciało może stać się przestrzenią oporu wobec różnych form społecznego ucisku, a co za tym idzie – miejscem potencjalnej transformacji zastanego porządku.

Szczegółowo opisując spektakl *Poruszenie*, który osadzam w kontekście innych inkluzywnych performansów, staram się pokazać, że współczesna choreografia nie tylko działa na zasadzie Stendhalowskiego zwierciadła, ale również, zgodnie z koncepcją tańca jako dyskursu zaproponowaną przez Sally Banes w książce *Dancing women: female bodies on stage*, można realnie wpływać na kształtowanie (choreografowanie) relacji społecznych i uczestniczyć w ich zmianie. Projekt Noworól traktuję jako przykład choreograficznej praktyki przedstawiania alternatywnej motoryki i sensoryki w sposób, który nie tyle oswaja niekanoniczne ciała przez wpisywanie ich w swojskie kategorie, niwelowanie widoczności różnicy i wywłaszczanie jej z alternatywnego porządku, ile celebruje ich radykalną odmienność.

---

8 Pedagożka tłumaczy pojęcie „estetycznego aktywizmu", implikukujące zależność między sztuką a rozwojem krytycznej świadomości społecznej, odwołując się do antykapitalistycznych protestów Izraelek i Izraelczyków z 2011 roku, których symbolem stały się miasteczka namiotowe w centrum Tel Awiwu. oraz w jego najbogatszych dzielnicach. Ich stawianie Shapiro opisuje jako akt estetyczny, mający na celu zwrócić uwagę na istniejące i pogłębiające się nierówności społeczne. Zob. S.B. Shapiro *Dance as activism: The power to envision, move and change*, „Dance Research Aotearoa" 2016 nr 4, s. 14.

9 A. Vujanović *O polityczności współczesnego performansu*, w: *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut im. Zbigniewa Raszewskiego, Art Stations Foundation, East European Performings Arts Platform, Warszawa–Poznań–Lublin 2018, s. 15.

http://rcin.org.pl

**Demokratyzacja tańca a choreografowanie oporu**

Tym, co łączy taniec współczesny i nową choreografię z aktywizmem zarówno w jego wymiarze filozoficznym, jak i społeczno-politycznym, wydaje się z jednej strony fundamentalne dla obu praktyk uznanie wyższości zmiany – procesualności – nad stałością rozumianą jako tradycja i/lub zastany porządek homologicznej reprezentacji utożsamiony z dominującą władzą i warunkowaną przez nią dystrybucją prawa do sprawczości i widzialności, a z drugiej – ich cielesność (bezpośredniość)[10]. Artystyczne działania aktywistek i aktywistów, ukierunkowane na transformację i usytuowane w konkretnej rzeczywistości społeczno-politycznej, już niejako z definicji stają się społecznymi choreografiami[11], wytwarzającymi alternatywne – tymczasowe – porządki przez wejście w konflikt z codziennością. Podobnie jak protesty, które zakłócają funkcjonowanie przestrzeni miejskiej, burząc ich znormalizowany choreograficzny ład[12], wywrotowe tańce nienormatywnych ciał demontują tradycyjne wyobrażenia scenicznej cielesności i widowiskowości zarówno w kontekście wykluczającego baletu klasycznego, jak i pokazów osobliwości uprzedmiotawiających Inność poprzez hiperbolizowanie jej widoczności jako zjawiska/dziwu.

Mimo że teorie społecznych choreografii odnoszą się przede wszystkim do protestów i artystycznych interwencji w przestrzeń miejską[13], właściwe im akcentowanie subwersywnego potencjału oddolnego ruchu jako siły podważającej zastany porządek i ustanawiającej alternatywny ład można rozpatrywać także w kontekście stricte teatralnych praktyk oporu. Sherry Badger Shapiro, analizując społeczno-polityczne znaczenia tańca zaangażowanego w dążenie do radykalnej transformacji istniejących struktur, zwraca uwagę na

10 Gabriele Klein w tekście *The (Micro-)politics of social choreography. Aesthetic and political strategies of protest and participation* (w: *Dance, politics & co-immunity*, ed. S. Hölser, G. Siegmund, University of Chicago Press, Chicago 2013) przeciwstawia bezpośredniość i spontaniczność partycypacji w życiu społecznym uregulowanemu odgórnie uczestnictwu w demokracji przedstawicielskiej.

11 Por. tamże.

12 Przez „społeczną choreografię" rozumiem – za Andrew Hewittem – kategorię określającą konkretne przestrzenne i czasowe układy ciał, fizyczności i przedmiotów pozostających ze sobą w relacjach cielesnych. Por. A. Hewitt *Social choreography: idealogy as performance in everyday movement*, Duke Univeristy Press, Durham–London 2005.

13 W taki sposób aplikuje je na przykład Anka Herbut w tekście *Jeśli nie mogę tańczyć, to nie moja rewolucja*, http://www.taniecpolska.pl/krytyka/612, (21.12.2019).

http://rcin.org.pl

jego zdolność do przewidywania, inicjowania i kreowania zmian w pewnym sensie wpisaną w samą naturę ruchu – antonimu stagnacji.

Badaczka używa pojęcia estetycznego aktywizmu jako rewolucyjnej strategii odkrywania tego, co wcześniej pozostawało ukryte, przez wywrotowe gesty przekształcania znanego w nieznane, a dziwnego/obcego w swojskie. Sztuka, a obok niej także edukacja artystyczna, powinna bowiem nie tyle naśladować rzeczywistość, ile stanowić medium, za pośrednictwem którego możemy „wyobrazić sobie to, co było niewyobrażalne"[14], dlatego też Shapiro chce definiować taniec przede wszystkim jako „akt transformacyjnej możliwości"[15]. Choreografia będzie rewolucyjna, jeśli z jednej strony wyostrzy nasze krytyczne postrzeganie rzeczywistości oraz zachodzących w niej relacji wiedzy i władzy, z drugiej – ucieleśni obrazy-alternatywy lepszego świata. Rozumienie zaangażowanego tańca, które proponuje Shapiro, zbiega się w ten sposób z definicją Andrew Hewitta. Badacz opisuje choreografię jako medium przetwarzania porządku społecznego w estetyczny[16], samą estetykę definiując jako przestrzeń, w której możliwości zmiany są zarówno ćwiczone, jak i ucieleśniane.

Taniec, w zależności od jego usytuowania i pozycji, z której tańczą/choreografują jego twórczynie i twórcy, może utwierdzać albo negować i (re) negocjować zastane schematy reprezentacji przez szukanie w nich pęknięć pozwalających zobaczyć to, co wcześniej pozostawało ukryte. To rozpoznanie staje się punktem wyjścia do feministycznej reinterpretacji jego historii, której dokonuje Sally Banes w książce *Dancing women: female bodies on stage*, dowodząc, że na przełomie wieków choreografki i choreografowie nie tylko umacniali dominujące koncepcje kobiecej cielesności i tożsamości, ale także, co współbrzmi z tezami Shapiro, realnie wpływali na ich zmiany i/lub krytyczne dekonstrukcje[17]. Badaczka proponuje koncepcję tańca jako dyskursu, pokazując, w jaki sposób kulturowe i społeczne znaczenia są w nim kształtowane, a także przezeń propagowane i kwestionowane. Lokując historyczne i współczesne strategie choreograficzne w zmieniających się kontekstach społeczno-politycznych, Bales i Shapiro ukazują taniec jako przestrzeń oporu. Polityczność ruchu staje się w ich koncepcjach narzędziem krytycznym

14 S.B. Shapiro *Dance as activism*, s. 13.

15 Tamże.

16 A. Hewitt *Social choreography*, s. 11–12.

17 S. Banes *Dancing women. Female bodies on stage*, Routledge, New York 1998, s. 1.

http://rcin.org.pl

w sensie bliskim Rancière'owskiemu „dzieleniu postrzegalnego", opisywanemu przez filozofa jako system „odczuwalnych (*sensible*) pewników, które uwidaczniają zarazem istnienie tego, co wspólne, jak i podziałów", określający to, co powinno być widzialne, słyszalne i/czy odczuwalne w określonym miejscu i czasie[18].

Dla procesu demokratyzacji tańca, rozumianego jako (re)negocjowanie obecności w nim ciał nienormatywnych (starych, grubych, niepełnosprawnych) oraz dekonstruowanie klasycznej estetyki i jej reżimów, szczególnie istotne wydają się prace choreografek i choreografów bezpośrednio związanych z kontrkulturowymi ruchami przełomu lat 60. i 70. ubiegłego wieku. W 1962 roku w Nowym Jorku założono Judson Dance Theatre, czyli interdyscyplinarne artystyczne laboratorium, w ramach którego powstawały heterogeniczne choreografie przeplatające ruch codzienny z ruchem teatralnym i upłynniające granice między sztuką a życiem społecznym. Bezpośrednio cytując czynności trywialne, takie jak chodzenie, bieganie czy jedzenie gruszki, i zacierając hierarchiczne różnice między ruchem codziennym a wysoce sprofesjonalizowanym, artystki i artyści związani ze sceną Judson wyzwalali w swoich tańcach ducha egalitaryzmu, by stworzyć „estetyczne i zarazem demokratyczne doświadczenie umożliwiające widzowi analizę fizycznej złożoności tego, co postrzega się zazwyczaj jako banalne i niewarte zainteresowania"[19].

Postmodernistyczne tańczące ciało – „niestabilne, ulotne, migoczące i przemijające[20]" – angażuje się w dialog ze złożonym światem fizyczno-społecznych interakcji. Jest żywą i płynną strukturą, która nieustannie dostosowuje się do zmieniającej się rzeczywistości i ulega kolejnym przekształceniom, unieważniając właściwą technice klasycznej hierarchiczność. Choreografie, w których tańczące ciała podważają esencjalistyczne, właściwe homologicznym porządkom założenia dotyczące rasy, płci czy (nie)pełnosprawności, ujawniając z jednej strony procesualność tożsamości oraz konstruktywistyczny charakter kategorii takich jak norma, z drugiej – niesubstancjalność

18 J. Rancière *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja Ha!Art, Kraków 2007, s. 69.

19 R. Laermas *Ponowna wizyta w Judson. O trwałych związkach między sztuką współczesną i współczesnym tańcem*, przeł. M. Wawrzyńczak, „Obieg" 2017 nr 4, https://obieg.u-jazdowski.pl/numery/performans-teraz/rewizytujac-judson-church (20.12.2019).

20 E. Dempster *Women writing the body: let's watch a little how she dances*, w: *The Routledge dance studies reader*, ed. A. Carter, Routledge, London 1998, s. 229.

http://rcin.org.pl

obcości, można opisywać w kategoriach estetycznego aktywizmu, będącego, jak powiada Shapiro, katalizatorem społecznej zmiany ukierunkowanej na powoływanie inkluzywnych, empatycznych wspólnot[21]. Aktywizm, jako hybrydyczna praktyka kulturowa wywodząca się z kontrkulturowych nurtów estetycznych z przełomu lat 60. i 70. XX wieku, chce być bowiem rozumiany również jako realizacja demokratycznego pragnienia oddawania głosu grupom represjonowanym, zapewnienia im widoczności i zacierania hierarchii fundujących mainstreamową kulturę, która reprezentuje przede wszystkim władzę i grupy uprzywilejowane[22].

## Inny (mieszkalny) świat jest możliwy

Estetyka pozwala na wyostrzanie codziennych realiów w celu skupiania i mobilizowania energii przeciwko społecznym niesprawiedliwościom. Ekspresja artystyczna nierozerwalnie splata się bowiem z polityką, która, tak jak i sztuka, mając możliwość przewidywania innego porządku, a także poruszania i zmieniania zastanych struktur, dostrzega to, co jest, a jednocześnie pozwala wyobrazić sobie to, co dopiero mogłoby zaistnieć[23]. Shapiro bliskie jest założenie, że wszędzie tam, gdzie pojawia się polityczny opór wobec nierówności i niesprawiedliwości, można znaleźć też twórcze przeobrażenia zastanego porządku, dobrze wyrażające się w haśle „Inny świat jest możliwy"[24] sformułowanym w ramach Światowego Forum Społecznego w brazylijskim Porto Alegre, które poświęcono możliwości zbudowania gospodarki opierającej się na zasadzie społecznej solidarności, a więc alternatywnej wobec gospodarki kapitalistycznej.

Inną rzeczywistość, do której ustanowienia dążą ruchy osób z niepełnosprawnościami, daje się opisać w zaproponowanej przez Nancy Mairs formule „świata możliwego do zamieszkania" (*habitable world*[25]), czyli takiego, który otwiera się na odmienność i negocjuje z nią struktury będące w ciągłym demokratycznym ruchu. Rebecca A. Adelman aktywizm osób

21 S.B. Shapiro *Dance as activism*, s. 16.

22 N. Felshin *Introduction*, w: *But is it art? The spirit of activism*, ed. Nina Felshin, Bay Press, Seattle 1995, s. 10.

23 S.B. Shapiro *Dance as activism*, s. 21.

24 Tamże.

25 Zob. N. Mairs *Waist-high in the world: life among the nondisabled*, Beacon Press, Boston 1996.

http://rcin.org.pl

z niepełnosprawnościami nazywa „ucieleśnionym przeciwdyskursem" wyrastającym ze sprzeciwu wobec dyscyplinowania nienormatywności w aktach jej zawłaszczającego definiowania przez dominującą kulturę[26]. Odwołując się do rozpoznań Mairs, która pisze o „posłusznym" ciele jako o „metaforze zdrowia moralnego"[27], Adelman proponuje odwrócenie tego równania i skupienie się na ciałach nieposłusznych oraz uczynienie ich wiedzy miarą naszej kultury. Tak rozumiane cielesne nieposłuszeństwo, będące synonimem odmienności i zaprzeczeniem „potulności"[28], nieposłuszeństwo, którego nie sposób zdyscyplinować normatywnymi metodami, powraca w choreografiach zaangażowanych, realizujących założenia estetycznego aktywizmu.

Nieposłuszne – asymetryczne i groteskowe – ciało w ruchu pozwala na odkrycie rewolucyjności heterogeniczności i kontrwizualności jako porządków, w których różnica już nie symbolizuje zagrożenia, lecz staje się fundamentem ksenologicznej *communitas*, zorganizowanej zgodnie z zasadą ujawniania Inności w jej niezapośredniczonych przez normatywną cenzurę ucieleśnieniach. W dalszej części tego artykułu przybliżam choreografie, w których twórczynie i twórcy, uruchamiając aktywistyczny potencjał ruchu tanecznego, ustanawiają na scenach tymczasowe „wspólnoty solidarności i oporu"[29], a tym samym dokonują krytycznej interwencji w dominującym systemie reprezentacji.

Przykładem spektaklu, którego dramaturgiczna konstrukcja zostaje podporządkowana demontażowi tego, co Lennard J. Davis nazywa reżimem *normalcy*[30], a Robert McRuer – „obowiązkowej pełnosprawności"[31], czyli

26 R.A. Adelman *„When I move, you move": thoughts on the fusion of hip-hop and disability activism*, „Disability Studies Quarterly" 2005 nr 1, https://dsq-sds.org/article/view/526/703 (20.12.2019).

27 N. Mairs *Waist-high in the world*, s. 57.

28 Zob. M. Foucault *Nadzorować i karać*, przeł. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 1998.

29 Zob. S.D. Welsch *Communities of resistance and solidarity: a feminist theology of liberation*, Orbis Books, New York 1985.

30 L.J. Davis *Enforcing normalcy: disability, deadness, and the body*, Verso, New York 1995, s. 129.

31 Robert McRuer wykorzystuje koncepcję „obowiązkowej heteroseksualności" Adriene Rich, by na jej kanwie zbudować teorię analogiczną, ale obejmującą przede wszystkim doświadczenie osób z niepełnosprawnościami, i dowieść, że w zachodniej kulturze nadal obowiązuje założenie, że sprawna perspektywa jest lepsza i to do niej należy dążyć. Por. R. McRuer *Compulsory able-bodiedness and queer/disabled existence*, w: *Disability studies reader*, ed. L.J. Davis, Routledge, London–New York 2006, s. 301-308.

http://rcin.org.pl

imperatywu dopasowywania niepełnosprawnego ciała do społeczno-kulturowej normy, jest *Poruszenie*[32] Zofii Noworól.

Swoiste preludium do tego przedstawienia, skomponowanego w dialogu choreografki z performerkami o różnym stopniu sprawności (Anetą Bilnicką, Sabiną Drąg, Beatą Zelek oraz Katarzyną Żeglicką), stanowił zainicjowany w 2013 roku projekt *One Billion Rising* (w polskiej odsłonie – *Nazywam się Miliard*), któremu towarzyszy hasło „Tańcz, protestuj, powiedz dość", odnoszące się – przede wszystkim – do przemocy fizycznej i seksualnej wobec kobiet[33]. Eve Ensler, pomysłodawczyni tego cyklicznego wydarzenia, odbywającego się zawsze 14 lutego równolegle w wielu miejscach na całym świecie, tłumacząc, dlaczego ramą protestu uczyniła taniec, zwraca uwagę na jego wspólnotwórczy potencjał i demokratyczność i jednocześnie podkreśla wywrotową moc spontanicznego ruchu, którego zaistnienie w przestrzeni miejskiej zmienia reguły jej funkcjonowania[34].

W spektaklu Noworól wątek kobiecego doświadczenia systemowej i/lub fizycznej przemocy zostaje ukonkretniony przez prywatne opowieści performerek, które stały się kanwą tanecznych improwizacji wkomponowanych w strukturę dramaturgiczną. *Poruszenie* rozpoczyna się w niezróżnicowanej – wspólnej dla publiczności i performerek – przestrzeni. Ubrane na czarno kobiety siedzą między widzkami i widzami, głośno powtarzając krzywdzące słowa, które słyszały pod swoim adresem, jednocześnie kierując do swoich prześladowczyń i prześladowców równie nieprzyjemne komunikaty. Po chwili ich głosy, łączące się niekiedy w kakofoniczny, upiorny chór ofiar, które emancypują się z pozycji słabych, milkną, a ciała zaczynają wędrówkę w stronę sceny. Performerki nie tyle wchodzą w przestrzeń gry, ile na nią wpełzają – przesuwają się na rękach, ciągnąc za sobą bezwładne nogi. Nie wiadomo, które tancerki mogą chodzić, a które tylko imitują niepełnosprawność w geście solidarności z koleżankami z alternatywną motoryką.

---

32 Spektakl Noworól recenzowałam w tekście *Wiem jak smakujesz* („Jakieś Studia Gejowskie lub Lesbijskie" 2015-2016, nr 1-2, https://jsgll.wordpress.com/2016/08/30/wiem-jak-smakujesz-poruszenie-choreografi-zofia-noworol-alicja-muller/ (20.12.2019)), przy czym wówczas opisywałam sam jego przebieg, bez osadzania narracji perfomerek w kontekście *disability studies*. W tym artykule przywołuję wybrane motywy z recenzji..

33 W 2015 roku akcja była poświęcona problemowi przemocy wobec kobiet z niepełnosprawnościami. Zofia Noworól przygotowywała członkinie Stowarzyszenia Sfera Wenus z Milo do flash moba, który odbył się w centrum Krakowa.

34 Zob. E. Ensler, wypowiedź zamieszczona na oficjalnej stronie projektu *One Billion Rising,* https://www.onebillionrising.org/about/dance/ (20.12.2019).

http://rcin.org.pl

W otwierającej właściwą choreografię scenie obserwujemy proces odwróconej mimikry. Większość upodabnia się do mniejszości, uwypuklając tym samym konstruktywistyczny i niesubstancjalny charakter niepełnosprawności. Performerki dekonstruują dominujący reżim normalności przez afirmację ciał, które ustanawiają własne zasady ruchu. Co istotne, tancerki, których cielesność wpisuje się w normatywny kanon, nie odgrywają Inności, lecz raczej starają się ją z siebie wydobyć, wypróbowując nieoczywiste możliwości własnych ciał na przykład przez przeniesienie odpowiedzialności za przestrzenne przemieszczanie się z nóg na ręce. Mamy tutaj do czynienia nie z próbą zakamuflowania cielesnej odmienności, lecz z jej zwielokrotnieniem, które prowadzi do swoistej inwazji nienormatywności, czyli zmiany w przestrzeni widzialnego. Noworól nie tyle szuka w ciałach performerek tego, co wspólne, ile choreografuje różnicę, pokazując, jak konkretne jakości ruchowe zmieniają się w zależności od realizujących je ciał.

Omawiana scena jednocześnie wydaje się ironicznym nawiązaniem do obowiązującego w większości istniejących kultur paradygmatu ableistycznego. Harlan Hahn sugeruje związek między społeczno-kulturową potrzebą odróżnienia ciał zdrowych od kalekich bądź kalekujących a powszechnością niepełnosprawności jako możliwości wpisanej w cielesne bycie w świecie[35]. Jak bowiem pisała Esther Boyle, „nikt nie jest odporny na stawanie się niepełnosprawnym"[36], czego najbardziej oczywistym przykładem wydaje się nieuniknioność starzenia. W choreografii Noworól nieoczywistość (nie) pełnosprawności staje się jednak nie tyle przestrogą, ile próbą wpisania alternatywnej cielesności w projekt kwestionujący ableistyczne obsesje i prowokujący do zdestabilizowania uprzedzeń dotyczących tańca, a tym samym ponownego (re)wyobrażenia sobie tancerki (tancerza) jako sprawczej agentki, prowokującej subwersywny – destrukcyjny dla dominującego porządku – ruch.

Mimo że *Poruszenie* wydaje się przede wszystkim choreograficzną celebracją różnicy, w niektórych jego sekwencjach taniec performerek jest autoagresywny i kompulsywny. W jednej ze scen tancerki walczą z niesfornymi dłońmi, które stają się tutaj synekdochą wpisanego w ich ciała nieposłuszeństwa. Próby ugładzenia nieprzewidywalnego ruchu odsyłają do społecznego nakazu maskowania odmienności, który niejako zmusza osoby

35 Zob. H. Hahn *Towards a politics of disability: definitions, disciplines and policies*, „The Social Science Journal" 1985 nr 22.

36 E. Boyle *Women and disability*, Zed Books, London 1991, s. 1.

http://rcin.org.pl

z niepełnosprawnościami do permanentnego mierzenia się (przez akceptację lub opór) z narzuconymi im wizerunkami.

W tym kontekście działania performerek można rozumieć także jako wyraz dążenia do tego, co Rosemarie Garland-Thomson za Nany Eiesland nazywa „kulturową resymbolizacją"[37] ich ciał. *Poruszenie* opowiada bowiem o procesie oswajania nieposłusznej fizyczności, który nie polega na jej poskramianiu, ale na odrzucaniu i demontowaniu patriarchalnej normy i odzyskiwaniu prawa do samostanowienia przez zaburzenie schematu normatywnej socjalizacji. Performerki konstytuują swoją podmiotowość w serii performansów kobiecości uwolnionej z kulturowych skryptów jej odgrywania – stąd w ich ruchach z jednej strony manifestacje wściekłości, niepokorności, a w końcu pożądania, z drugiej – hiperbola i groteska. Kobiece ciała, którym dominujący dyskurs odmawia prawa do (auto)reprezentacji, jednocześnie nalegając na ich obecność, rzecz jasna zdyscyplinowaną i wtłoczoną w systemowo zdefiniowane ramy możliwej do pokazania odmienności, realizujące się na przykład w figurach superkaleki albo postaci niezwykłej wspierających dominujący dyskurs, który markuje swoją inkluzywność[38], manifestują tutaj własną anarchiczność.

W jednej ze scen *Poruszenia* tancerki przeglądają się w wyobrażonych lustrach, które stają się też metonimiami męskiego spojrzenia, reżyserującego kobiece bycie w androcentrycznym świecie. Kobiety eksponują pośladki, w seksownych przegięciach podkreślają swoje cielesne atuty. To, co mogłoby się wydawać gestem kapitulacji i poddania się patriarchalnej normie przez przemienienie ciała w erotyczne widowisko, jest tutaj jednak, jak sądzę, przede wszystkim elementem strategii emancypacyjnej, polegającej na wyzwalaniu nienormatywnego ciała ze stereotypu jego aseksualności. Performerki realizują w ten sposób jeden z postulatów aktywistów i aktywistek z niepełnosprawnościami – odzyskują prawo do cielesnego samostanowienia.

Niejednoznaczność tej sceny wiążę się też z napięciem między tym, co Harlan Hahn nazywa „bezpłciowym uprzedmiotowieniem"[39] a feministyczną krytyką patriarchalno-kapitalistycznych mechanizmów przekształcania kobiecego ciała w obiekt pożądania. Odkrywając hiperbolizowaną kobiecą

37 R. Garland-Thomson *Integrating disability, transforming feminist theory*, w: *Feminist Disability Studies*, ed. K.Q. Hall, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 2012, s. 36.

38 Por. R. Garland-Thomson *Extraordinary bodies: figuring physical disability in American culture and literature*, Columbia University Press, Nowy Jork 1997, s. 5.

39 H. Hahn *Can disability be beautiful?*, „Social Policy" 1988 nr 22, s. 26-31.

http://rcin.org.pl

seksualność, Bilnicka, Drąg, Zelek i Żeglicka przede wszystkim jednak demontują stereotyp niepełnosprawności jako tego, co unieważnia seksualność.

Nie uwzględniając dyskursu przyjemności w narracjach o nienormatywnych ciałach, utrwalamy, jak pisze Mitchell S. Tepper, społeczną tożsamość osób z niepełnosprawnościami jako bezpłciowych, aseksualnych podmiotów, trwale doświadczających wiktymizacji[40]. Tańczące w *Poruszeniu* performerki, podobnie jak Mat Fraser w burleskowym criptizie, przełamują kulturowe tabu, jakim pozostaje seksualność ciał z alternatywną motoryką i/lub sensoryką[41], a tym samym realizują sformułowany przez Barbarę Waxman postulat upublicznienia doświadczenia seksualnego ucisku[42]. Podobny mechanizm uruchamia Llyod Newson w filmowej adaptacji spektaklu *The cost of living* (2004) DV8 Physical Theatre, którego dramaturgiczne napięcie opiera się na zderzeniu estetyki baletu klasycznego z obecnością w jej przestrzeni tańczącego ciała groteskowego, cripującego zastany – homogeniczny i zhierarchizowany – porządek. David Toole, beznogi tancerz o zaskakująco silnych ramionach, za pomocą których wpisuje w swoje heretyckie ciało ortodoksyjne figury baletowe, w jednej ze scen ostentacyjnie flirtuje ze swoją publicznością, zadziornie zapraszając do wspólnego tańca. Choreograf eksponuje cielesną odmienność tancerza, z jednej strony podkreślając jego niezależność, z drugiej – niejako unieruchamiając mechanizmy społecznej kontroli tego, co inne, przez jej utożsamione z maskowaniem anomalii dyscyplinowanie.

W *Poruszeniu* scena, w której performerki uwalniają erotyczną energię, płynnie przechodzi w obraz symbolicznego gwałtu. Kobiety, początkowo kokieteryjnie przywołujące do siebie wyobrażonych kochanków (bądź kochanki), zaczynają mocno uderzać otwartymi dłońmi o podłogę. Przypominają teraz utożsamionych z normatywnym porządkiem oprawców, którzy chcą przywrócić dawny ład zakwestionowany przez softpornograficzne choreografie wyemancypowanych kobiet pogrążających się w końcu w dzikim tańcu, balansującym na granicy rytualnego transu. Klaszcząca publiczność współdzieli odpowiedzialność za trwanie tego ruchu. Przerwanie wybijania

40 M.S. Tepper *Sexuality and disability: the missing discourse of pleasure*, „Sexuality and Disability" 2000 nr 4, s. 288.

41 W tym artykule skupiam się na widzialnych niepełnosprawnościach fizycznych, ale wspomniane tabu obejmuje także seksualność osób z chorobami psychicznymi oraz psychofizycznymi.

42 B. Waxman *It's time to politicize our sexual oppression*, w: *The ragged edge: the disability experience from the pages of the first fifteen years of the disability rag*, ed. B. Shaw, The Avocado Press, Louisville 1994, s. 85.

http://rcin.org.pl

rytmu oznaczałoby bowiem symboliczną przemoc, czyli przerwanie opowieści performerek, które w ostatniej scenie przemieniają się w żywe instrumenty. Dmuchają w różne miejsca na ciałach koleżanek, wydobywając z nich umowne dźwięki. Salę wypełnia brzmienie bezwstydnej, wydartej z przestrzeni tabu Inności. Uczestnictwo widzek i widzów staje się coraz bardziej angażujące, ponieważ performerki proszą o zgodę na „zagranie" (dmuchanie) także na ich ciałach. Przekraczają zatem już nie tylko umowne, ale jak najbardziej realne – cielesne – granice, każdorazowo pytając jednak: „mogę?".

Obdarzając publiczność współodpowiedzialnością za powodzenie przedstawienia, choreografka w pewnym sensie demokratyzuje relację między normą a jej brakiem. Publiczność nie tyle bowiem zawłaszcza tańczące ciała przez nałożenie na nie dyscyplinujących spojrzeń, ile umożliwia ich nieskrępowaną ekspresję, ustanawiając ramy tego, co Mairs nazywa światem możliwym do zamieszkania.

## Zcripowane tańce a światotwórstwo

W książce *The bodies that matter* Judith Butler podejmuje próbę destabilizacji tradycyjnej definicji materii jako opozycyjnej wobec tego, co konstruktywne/językowe[43], i tym samym rehabilitacji abiektu, którego społecznym odpowiednikiem staje się ciało nienormatywne, zepchnięte na margines oficjalnych reprezentacji i oswajalne tylko w procesie kolonizowania widzialnej różnicy. Groteskowe – w sensie Bachtinowskim – ciało ze względu na właściwą mu otwartość i transgresywny potencjał zakłóca bowiem hegemoniczne reprezentacje, a jego obecność karnawalizuje normy kulturowe. Jest abiektalne, ponieważ nie szanuje granic i zaburza istniejący porządek – tożsamościowy i/czy systemowy[44]. Mary Russo, traktując skarnawalizowane ciało jako prototyp społeczeństwa, dowodzi, że nienormatywne czy/i niepełnosprawne cielesności oferują subwersywne „modele transformacji i kontrprodukcji usytuowane na symbolicznych obrzeżach systemów społecznych"[45], i jednocześnie wskazuje na rewolucyjny potencjał kulturowych peryferii, który uruchamiają właśnie artystki i artyści z niepełnosprawnościami, przeistaczający swoją niewidzialność w narzędzie krytyczne.

43 J. Butler *The bodies that matter: on the discursive limits of sex*, Routledge, New York–London 1993.

44 J. Kristeva *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007.

45 M. Russo *The female grotesque: risk, excess, and modernity*, Routledge, New York 1994, s. 54.

http://rcin.org.pl

Ciało groteskowe jest zaprzeczeniem Foucaultowskiego ciała potulnego, które Russo nazywa – ze względu na właściwą mu monumentalność, statyczność i elegancję – klasycznym[46]. Otwarte, wystające i rozszerzone ciało, przeciwstawione wyabstrahowanemu z mięsistej realności baletowemu ideałowi, okazuje się symbolem tego, co procesualne – stawania się, przetwarzania i zmiany[47]. Jako dewiacja prowadzi do rozszczelnienia podziału na widzialne i niewidzialne, właściwego nie tylko spektaklom baletowym, ale też formom takim, jak striptease czy burleska. Widać to między innymi w scenach, w których Toole improwizuje w kontakcie z pełnosprawną baletnicą, a Mat Fraser tańczy rozebranymi z protez dłońmi, pozostając w konwencji tradycyjnego erotycznego widowiska, skoncentrowanego na ekspozycji ponętnego ciała-ideału. Ich choreografie można uznać za realizacje estetycznego aktywizmu, bo przez redefinicję tańczącego ciała i wyzwolenie go spod hegemonii tradycji, twórcy wytwarzają niesforne kontrobrazy demaskujące opresyjność sfery publicznej, zorganizowanej zgodnie z zasadą poskramiania Inności aż do wyabstrahowania z niej potulnej normy. Obaj performerzy badają możliwości nienormatywności, która w tańcu jest przede wszystkim źródłem kreatywności.

Petra Kuppers zwraca uwagę na paradoks (nie)widzialności osób z niepełnosprawnościami, które z jednej strony mierzą się z doświadczeniami zepchnięcia na boczny tor aktywności kulturowej i odgórnego wtłoczenia w dyskurs medycyny, terapii i bycia ofiarą, z drugiej – z hiperwidocznością wynikającą z fizycznych uszkodzeń[48]. Twórczynie i twórcy choreografii takich jak *Poruszenie*, w których ta podwójność zostaje przekształcona w strategię emancypacyjną, poprzez działania na własnych ciałach przełamują stereotyp biernej niepełnosprawności jako niepożądanego widowiska, często zresztą przyłapując widzki i widzów na gapieniu się (i/lub do tego ich prowokując), a tym samym niejako przejmując kontrolę nad kierowanymi w ich stronę spojrzeniami.

Przejmowanie kontroli nad normatywnymi technikami poskramiania fizycznej odmienności przez ich przechwycenie można opisywać jako *cripping* – działanie zmierzające do odebrania języka i władzy osobom oraz instytucjom, które używały ich w przeszłości, by, w geście kolonizatorskim, stygmatyzować alternatywną motorykę/sensorykę. Mamy do czynienia z ruchem, którego celem jest przyznanie osobom z niepełnosprawnościami oraz ich sojuszni(cz)

46 Tamże, s. 63.

47 Tamże, s. 219.

48 P. Kuppers *Dekonstrukcja obrazów: performatywność niepełnosprawności*, przeł. K. Gucio, w: *Przywracanie obecności*, s. 17.

http://rcin.org.pl

kom prawa do mówienia i działania we własnym imieniu. Kalekowanie mainstreamowych reprezentacji polega tutaj między innymi na ich demontowaniu w celu uwypuklenia arbitralności binarnych podziałów na normalne i wadliwe, niezależne i wymagające nadzoru[49]. Jest to strategia w pewnym sensie odwracająca mechanizm „pomijania piętna", którego uruchomienie stałoby się symbolicznym potwierdzeniem dominującej pozycji społecznej jako normatywnej i powszechnie pożądanej[50]. Jednym ze sposobów wyzwolenia się z tego opresywnego względem odmienności systemu staje się odgrywanie własnej – marginalizowanej i napiętnowanej – tożsamości w przerysowany sposób.

Do najbardziej wywrotowych przykładów takiego działania należy autobiograficzny performans Rafała Urbackiego *Mt 9,7 [On wstał i poszedł do domu]*, w którym performer, pozbawiony czucia w nogach, ale poruszający się bez pomocy wózka inwalidzkiego, właściwie mógł wymazać różnicę między sobą a publicznością, jednak zdecydował się ją radykalnie wyostrzyć, przyszywając sobie różaniec do stopy[51]. Z kolei Mat Fraser w swoim criptizie uruchomił obie strategie – pomijania i akcentowania piętna – by, wprawiając w ruch uwolnione z krępujących je protez zdeformowane dłonie, obnażyć przemocowość tej pierwszej oraz powiązanej z nią ideologii „obowiązkowej (i kompulsywnej) sprawności" jako normy[52].

Fraser, Urbacki, Noworól i Newson cripują przestrzeń tańca poprzez wprowadzenie w jej pole „estetyki niepełnosprawności" wykorzystującej, jak chce Siebers, uszkodzone ciało lub umysł jako wartość zakłócającą ustalony porządek[53]. Podważając standardy normalności i nienormalności oraz obnażając relatywizm i niesubstancjalność tych podziałów, a tym samym demontując społeczne fantazmaty niepełnosprawności, twórczynie i twórcy wchodzą w przestrzeń kultury *crip* jako alternatywy dla ableistycznych paradygmatów obowiązkowej sprawności, w której mówiące/tańczące podmioty działają we własnym imieniu. Uruchamiając strategie podobnego do queerowego akcentowania tego, co dziwne, subwersywne i nieredukowalne do jakkolwiek

49 Por. C. Sandahl *Queering the crip or cripping the queer? Intersections of queer and crip identities in solo autobiographical performance*, „A Journal of Lesbian and Gay Studies" 2003 nr 9 (1-2), s. 37.

50 T. Siebers *Niepełnosprawność jako forma maskarady*, w: *Przywracanie obecności*, s. 83.

51 O tym projekcie szczegółowo pisałam w książce *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017.

52 R. McRuer, *Crip theory*.

53 T. Siebers *Disability aesthetics*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2013.

http://rcin.org.pl

pojętej normy, zmieniają sposób, w jaki cielesna odmienność funkcjonuje w dyskursie – nie jest już tylko rewersem normatywności, ale staje się pozytywnym atrybutem tożsamości wyzwolonej z hegemonii przemocowego, ableistycznego kanonu[54].

Teoria *crip*, zachęcająca do „priorytetyzowania, dowartościowywania i wzmacniania dyskursów podkreślających inność niepełnosprawności"[55], wykorzystuje fakt, że ciało z alternatywną motoryką/sensoryką może prowokować rekonfiguracje codziennego porządku, a tym samym realizować jedno z najważniejszych zadań estetycznego aktywizmu. Taką zmianę uruchamia na przykład ciało Frasera, którego zniekształcone dłonie zyskują atrybuty tego, co Dan Goodley nazywa afirmatywną i kreatywną polityką cielesności[56].

Zaangażowane społecznie i krytyczne w stosunku do homogenicznych porządków projekty Newsona, Noworól, Urbackiego i Frasera oraz wielu innych artystek i artystów negocjujących układ sił (widzialności) w sferze publicznej i na jej peryferiach, a tym samym realnie kształtujących przestrzeń wspólnego doświadczenia w(y)kluczenia, ujawniają swój polityczny charakter poprzez krytyczne interwencje w dyskursywnym ładzie rzeczywistości. Ciała z niepełnosprawnościami w tańcu manifestują swoją transgresywność i demontują społeczno-kulturowe uprzedzenia dotyczące ideału tancerki lub tancerza. Ich obecność jest rodzajem pęknięcia w zastanym porządku i zapowiedzią jego demokratycznej reformy, polegającej już nie tylko na demontażu normatywnego wyobrażania o tańczącym ciele, ale także na ujawnieniu groteskowego wymiaru wszystkich ciał, także tych mieszczących się w kanonie.

Działania choreografek i choreografów ukierunkowane na wytwarzanie odmiennych niż normatywne konfiguracji w sferze (nie)widzialnego, na rozbijanie dominujących – ableistycznych – narracji o niepełnosprawności i przywracanie sprawczości wykluczonym budują fundamenty pod heterologiczne przestrzenie tańca, w których ucieleśnione zostaje marzenie o innym świecie, wyrwanym hegemonii normy. Jednym z warunków jego ustanowienia jest przechwycenie słów takich jak *crip*, pierwotnie odsyłających do historii napiętnowania i pogardy nienormatywnych ciał, i przeistoczenie ich w afirmatywne metonimie przynależności do kultury (dumnej i jawnej) niepełnosprawności.

---

54 Por. R. McRuer *Crip theory*.

55 M. Mackiewicz *Kulturowe przedstawienia seksualności osób niepełnosprawnych: zarys problematyki*, „Studia de Cultura" 2018 nr 10 (1), s. 75.

56 Zob. D. Goodley *Disability studies: an interdisciplinary introduction*, SAGE, London 2016.

http://rcin.org.pl

McRuer, pisząc o nicowaniu negatywnych konotacji odzyskiwanych wyrażeń, wspomina o równoległym procesie pączkowania z nich „wielu nieoczekiwanych znaczeń, który José Esteban Muñoz określił jako «światotwórczy»"[57]. Myślę, że zcripowane, to znaczy kalekujące tańce jako przestrzenie choreograficznych heterotopii, które wyłoniły się z przechwycenia i zdemokratyzowania klasycznej estetyki, a w których tańczące ciała manifestują swoją nienormatywność, także można uznać za obszary światotwórcze i generujące alternatywne sposoby przeciwstawiania się normatywno-ableitycznej opresji. Kalekowanie wydaje się bowiem jedną ze strategii estetycznego aktywizmu rozumianego jako praktyka destabilizowania zastanych podziałów przez wywrotowe transformacje znanego w nieznane, a obcego we własne, ale nie na drodze jego przemocowego kolonizowania, lecz przez uznanie różnicy za podstawę nowego porządku.

## Abstract

**Alicja Müller**
JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)
*Let's (Crip)Dance! Choreographic Emancipations of Non-Normative Bodies*

Müller discusses the subversive potential of bodies with disabilities dancing. Her argument is couched in Sally Banes's theory of dance and Sherry Badger Shapiro's concept of aesthetic activism. She describes how a non-normative body in motion can become a space of resistance to various forms of social oppression and exclusion. Using crip theory to interpret committed choreographies she demonstrates that they have a real effect on the formation of social relationships and changes in the public sphere. Thus, cripping dance represents an activist strategy – a cultural practice aimed at destabilising the existing divisions into visible and invisible.

## Keywords

dance, activism, disability, disability studies, body, cripping

57 R. McRuer *Crip/Kaleczenie*, przeł. D. Ferens, „Interalia. Pismo poświęcone studiom queer" 2016 nr 11b, s.1.

http://rcin.org.pl