

MAGDALENA GREEDA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Kulturoznawstwa

Estetyzacja ciała zdeformowanego w działaniach tanecznych z udziałem osób niepełnosprawnych

Niniejszy artykuł stanowi swoistą diagnozę kulturoznawczą na temat tańca. Obecnie rozwijają się liczne odmiany tańca, a tym samym humanistyczna refleksja obejmująca coraz to nowe obszary, interpretacje, problematyczne kwestie. Poprawia się i systematyzuje w Polsce stan refleksji nad tego rodzaju praktyką artystyczną. Taniec staje się inspirującym obszarem naukowych poszukiwań nie tylko dla teatrologii, estetyki, etnografii czy performatyki, ale zaciekawia również psychologów, socjologów, filozofów czy kulturoznawców. By zawęzić obszar tych rozważań, skupię się na dwóch kwestiach: estetyzacji ciała zdeformowanego (eksponowanie brzydoty, ciała chorego, starego, zdeformowanego) oraz na zjawisku integracyjnego teatru tańca, który podejmuje ryzykowny temat niepełnosprawności na scenie. Praktycznie każdy obszar artystycznych działań sięga do tego typu gestów, ale to właśnie w tańcu ciało wydaje się być konstytutywnym i najważniejszym medium. Jean Baudrillard twierdzi:

Pośród całej masy przedmiotów konsumpcyjnych istnieje jednak przedmiot piękniejszy, droższy i wspanialszy od wszystkich innych, przedmiot naładowany jeszcze licznymi konotacjami niż samochód, choć ten obejmuje je prawie wszystkie; jest nim CIAŁO. Jego „ponowne odkrycie” pod znakiem fizycznego i seksualnego wyzwolenia, jakie dokonało się po tysiącletniej epoce purytyzmu, jego wszechobecność (w szczególności dotyczy to ciała kobiecego) w sferze reklamy, mody i kultury masowej – otaczający nas zewsząd kult higieny, dietetyki i terapii, obsesja na punkcie młodości, elegancji, męskości i kobiecości, zabiegi kosmetyczne, diety, towarzyszące im praktyki samopoświęcenia i ascezy, spowijający je Mit Przyjemności – wszystko to świadczy o tym, że ciało stało się dziś *przedmiotem zbadania*. Zajęło ono, i to dosłownie, miejsce duszy w jej roli moralnej i ideologicznej¹.

¹ J. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006, s. 169.

W interdyscyplinarnych dyskusjach na temat uwikłania człowieka w naturę i kulturę nie może zabraknąć miejsca dla rozważań o ciele. Ciało nie funkcjonuje wyłącznie jako biologiczna całość, lecz jest definiowane przez procesy społeczne i kulturowe. Ciało, cielesność, dualizm ludzkiego jestestwa od wieków stanowiły temat wielowymiarowej dyskusji.

Nie jest ono bowiem obiektem wiecznym wpisanym na zawsze w naturę; w istocie ciało było opanowane i formowane przez historię, przez społeczeństwa, ustroje, ideologie, a w konsekwencji jesteśmy skazani na pytania, czym jest nasze własne ciało, nasze – ludzi współczesnych, tkwiących w społeczeństwie².

Współczesna refleksja nad cielesnością ujmowana w kontekście kulturowym stanowi najlepszą egzemplifikację aktualności tych rozważań. Maksymą ponowoczesności, a także kultury popularnej stała się estetyzacja życia codziennego. Przemiana ludzkiej egzystencji w dzieło sztuki, pracy człowieka w akt twórczo-artystyczny, ciała w obiekt estetyczny to główne cele ponowoczesności³. Zadaniem współczesnego człowieka stało się nie tylko ulepszenie i poprawianie własnego życia, ale i wizerunku, ciała. Estetyzacja codzienności oraz budowanie własnej tożsamości nie mogą omijać ludzkiej cielesności, cielesnej powłoki, która staje się rodzajem opakowania i zyskuje charakter znaczący. Współczesny człowiek coraz częściej jest postrzegany przez ten pryzmat. Tożsamość konstruuje się poprzez oznaki zewnętrzne: ubiór, sylwetkę, proporcje, kolor oczu⁴. We wszystkich epokach ludzkie ciało było uwarunkowane wpływami kultury i kształtowało się w procesie interakcji międzyludzkich. Jednak ciało ponowoczesne, podlegające estetyzacji, ma zupełnie nową jakość, odmienną od tej, jaką miało dotąd.

Współczesne ciało stało się źródłem doznań autotelicznych i przedmiotem estetycznej oceny, stało się surowcem dla sztuki. Ale także tej sztuki wytworem. Został zapoczątkowany proces jego redefinicji. Zrodziła się refleksyjna świadomość cielesności. Ciało zaczęło tworzyć obraz samego siebie, zaczęło być wszędzie obecne. Wszystko, co może przypominać masowy pęd ku narcystycznej kultywacji wyglądu ciała, jest w istocie wyrazem dużo głębszej troski o czynne konstruowanie i kontrolę nad ciałem⁵.

² R. Barthes, *Encore le corps*, „Critique” 424/1982, cyt. za: H. Dziechcińska, *Ciało, strój gest w czasach renesansu i baroku*, Semper, Warszawa 1996, s. 14.

³ Zob. Z. Bauman, *Praca, konsumpcjonizm i nowi ubodzy*, tłum. S. Obirek, Wydawnictwo WAM, Kraków 2006.

⁴ Warto przypomnieć koncepcję „konsumpcji na pokaz” autorstwa Thorsteina Veblena. Zob. T. Veblen, *Teoria klasy próżniaczej*, tłum. J. K. Zagórcy, PWN, Warszawa 1971.

⁵ J. Czarnecka, *Metafora cyborga – wpływ konsumpcji na jakość życia*, w: A. Jawłowska, M. Kempny (red.), *Konsumpcja – istotny wymiar globalizacji kulturowej*, PAN, Warszawa 2005, s. 120.

Ciało staje się wykreowanym konstruktem naszej tożsamości, poddawanym nieprzerwanej reinterpretacji. W kulturze konsumpcyjnej⁶, gdzie wszystko jest towarem, podmiotowość staje się identyczna z wizualnymi oznakami. Konstruowanie tożsamości człowieka egzystującego w społeczeństwie konsumpcyjnym polega na kolekcjonowaniu dóbr i ulepszaniu wizerunku. Mediatyzacja i globalizacja współczesnej kultury stwarza jeden akceptowalny, atrakcyjny i pożądany wizerunek ciała kobiecego i męskiego. Kult młodości, tężyzny fizycznej jest podsyćany przez media (kolorowe pisma, Internet, programy telewizyjne) i świat reklamy.

Reklama skłania do wiary, że poprzez kosmetyki, zabiegi chirurgiczne, środki na poprawę nastroju, ćwiczenia, dietę, fryzurę i ubranie – można radykalnie zmienić swoją osobowość. To, „kim jestem”, przestaje być dane – jeśli kiedykolwiek było⁷.

Kosmetyki, diety, operacje plastyczne to nieustająca dyscyplina ludzkiego ciała mająca na celu zbliżenie się do wykreowanego „ideału”. Różnego rodzaju poradniki, magazyny oraz programy telewizyjne podpowiadają współczesnemu człowiekowi, jak tresować ciało. Trinny i Susannah dają wskazówki dotyczące właściwego ubioru, „cudów”, jakie może zdziałać modelująca bielizna, z Mariolą Bojarską-Ferenc chudniemy w dwa dni, a specjaliści z programu *Łabędziem być* na naszych oczach, przy pomocy sztabu chirurgów plastycznych, stomatologów, dietetyków i trenerów, konstruuje kobietę-cyborga. Kultura konsumpcyjna tworzy dyskurs ciała uniwersalnego, obowiązującego⁸. Wszystko to, co odbiega od powszechnie akceptowanych norm, co przeczy uznanym wzorcom i podważa zasady porządku społecznego, zostaje zmarginalizowane. Czy zatem w tej permanentnej, wszechogarniającej, wykreowanej i perfekcyjnej rzeczywistości jest miejsce na ukazanie ciała chorego, starego, niepełnosprawnego?

Pozytywną odpowiedź na to pytanie odnajdujemy we współczesnych poszukiwaniach artystycznych. Jak podkreśla Jolanta Brach-Czajna:

Wydawało się, że w kulturze współczesnej ciało zostało kompletnie wyeksponowane i straciło zdolność do ujawniania własnych znaczeń i własnych wartości. Tymczasem pozytywne rozwiązania pojawiły się w pracach artystów skupionych na ciele ułomnym lub chorym, które nie będąc pięknym pokrowcem, musi wziąć

⁶ Johyn Slater, Mike Featherstone czy Zygmunt Bauman opatrują współczesną kulturę mianem „kultury konsumpcyjnej”. Rzeczywiście, jeżeli przez kulturę będziemy rozumieć podzielały przez członków wspólnoty świat znaczeń i sensów, spora ich część będzie dotyczyć kontaktu z kupowanym towarem i wszystkich skojarzeń, jakie ten kontakt wywołuje.

⁷ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 241.

⁸ Więcej na temat estetyzacji ciała w kulturze konsumpcyjnej pisałam w artykule *W rytmie pop-porwania – Teatr Porywacze Ciało*, w: J. Drozdowicz, M. Bernasiewicz (red.), *Kultura popularna w społeczeństwie współczesnym. Teoria i rzeczywistość*, Impuls, Kraków 2010.

na siebie poważniejsze zadania i kreuje wartości cielesnego doświadczenia świata i cielesnej obecności⁹.

Problemy ciała zdeformowanego, ludzkiej cielesności ograniczonej ramami oddziaływań kultury i społeczeństwa stają się głównymi kwestiami inspirowanymi coraz większą rzeszę artystów. Nurty sztuki współczesnej określane jako sztuka ciała, sztuka krytyczna, performans artystyczny, abject art, body art oraz działania artystyczne, jakie w ich ramach są realizowane, poruszają kwestie społeczne, często koncentrując się na cielesności odrzuconej z oficjalnej sfery wizualnej (tak ważnej we współczesnej kulturze konsumpcyjnej). Artyści z różnych sfer twórczej aktywności prezentują ciała chore, stare, ułomne, niepełnosprawne. Ukazując ludzi przeczących powszechnym wzorcom i normatywowi, jednocześnie eksplorują graniczne domeny empirii, analizują strategie dyscyplinowania ciała. Stało się tak w pracach wielu twórców¹⁰, także i polskich: Katarzyny Kozyry (*Łażnia, Olimpia*), Izabelli Rybackiej (cykl *Panny, Lekcja Tańca*), Alicji Żebrowskiej (*Przypadki humanitarne*), Artura Żmijewskiego (*Oko za oko*).

Zanim przejdę do zaprezentowania przykładów projektów powstałych na gruncie integracyjnego teatru tańca, przypomnę najbardziej chyba znany, oprócz wideoinstalacji *Łażnia*, performans fotograficzny Katarzyny Kozyry z 1996 r. noszący tytuł *Olimpia*. W cyklu fotografii Kozyra przedstawiła swoje chore ciało. W pierwszej odsłonie artystka leży w pozycji znanej z obrazu Edouarda Maneta. Jej ciało jest wyniszczone przez następstwa chemioterapii, lecz zestetyzowane. Drugie zdjęcie przedstawia ją jako pacjentkę (bez piękna, seksapilu, osobowości). Leży ona na szpitalnym łóżku, w towarzystwie pielęgniarki. Ostatni obraz ukazuje pomarszczone nagie ciało starej kobiety siedzącej we wnętrzu przywodzącym na myśl dom starców. Katarzyna Kozyra w projekcie tym skorzystała z awangardowej wartości szoku, prezentując odbiorcy widok chorego, wyniszczonego i starego ciała, które tak skrzętnie jest chowane w obrazach współczesnej kultury. Izabela Kowalczyk przeprowadzając wywiady z polskimi artystkami, zauważa:

Widok starego ciała jest dla patrzącego źródłem cierpienia, ponieważ dowodzi kłęski wszelkich praktyk mających na celu utrzymanie jakości ciała. Oglądanie starego ciała jest stanięciem oko w oko z kłęską egzystencji – stare ciało udowadnia

⁹ J. Brach-Czaina, *Ciało współczesne*, „Res Publica Nowa” 11/2000, s. 9.

¹⁰ Poszukując prac poruszających kwestię ciała starego, chorego czy niepełnosprawnego, warto sięgnąć do obrzeży głównego nurtu: happeningów, performansów. W tych praktykach performatywnych czy parateatralnych ciało staje się narzędziem wypowiedzi i sugestywnym narzędziem oddziaływania na widza; dzieje się tak np. w performansach feministycznych, które są wręcz kopalnią egzemplifikacji omawianego zagadnienia. Jednym z wielu przykładów są prace brytyjskiej artystki, feministki i socjolożki Jo Spence (*Libido Uprising, Narratives of Disease*).

nam, że to nie my rządzą. Opowiada nam o naszej przyszłości – jest projektem dla nas samych. Jest projektem śmierci¹¹.

Dzięki *Olimpii* możemy dostrzec drastyczny kontrast między perfekcyjnym obrazem ludzkiego ciała wykreowanym m.in. przez media a fizyczną realnością chorego, kalekiego, zdeformowanego ciała.

W tańcu ciało stanowi niewątpliwie najważniejsze medium. Taniec to sztuka cielesna *par excellence*, która umożliwia badanie różnorodnych kontekstów i problemów związanych z ciałem. Nadrzędne staje się pytanie, czy ciało tancerza to przedmiot, czy podmiot? W tańcu bowiem możemy rozróżnić warstwę jego materialnej egzystencji (ciało ludzkie realizujące formalne struktury ruchowe) i warstwę znaczeniową, która konstituuje się w wyniku świadomych aktów nadania tym strukturom nowych znaczeń. Zwłaszcza obszar tańca współczesnego prowokuje do dyskusji i działań mających na celu badanie i poznawanie ciała poza Kartezjańskim dualizmem, na co znaczący wpływ ma zwrot somatyczny. Ową niemożność utrzymania dualizmu ciała i umysłu uwypukla w swoich rozważaniach na temat somaestetyki Richard Shusterman¹². Dowartościowuje on ciało zarówno w odniesieniu do wiedzy, jak i praktyki. Somaestetyka stwarza nową perspektywę refleksji wokół współczesnych praktyk teatralno-tanecznych. Zarówno w koncepcjach humanistycznych, funkcjonujących pod przemożnym wpływem filozofii Kartezjusza, jak i w historii tańca można odnotować tendencję antycielesną. W praktykach teatralno-tanecznych ciało artysty postrzegano jako obiekt podlegający procesom tresury i transformacji, czego przykładem jest taniec klasyczny. Balet obejmuje zaledwie skromną część historii tańca i odnosi się do kręgu kultury zachodniej, jednak to właśnie na jego obszarze zostało osiągnięte apogeum tresury ludzkiego ciała. W balecie bowiem nie ma już mowy o improwizacji, dowolności, niczym nieskrępowanej ekspresji. Technika, fizyczna sprawność, precyzja wykonywanych skoków i *pas* doszły na przełomie XVIII i XIX wieku do ekstremum. Estetyka i tematyka baletu romantycznego wprowadziła na scenę zwiewne, skoczne tancerki odziane w białe tiule, gazy i muśliny zmieniające balerinę w istotę pozaziemską. Początek XX wieku w balecie klasycznym doprowadził technikę tańca do perfekcji. Tancerz wykonuje coraz więcej piruetów, skacze coraz wyżej, jego możliwości fizyczne stają się coraz większe, wręcz nieludzkie. Technika tańca klasycznego koncentruje się na pozach,

¹¹ I. Kowalczyk, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Poznań 2002, s. 47, za: K. Gajda, *Zdeformowane, umierające ciało. Ofiara czy bohaterka?*, w: *Teatr – przestrzeń – ciało – dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.

¹² Zob. R. Shusterman, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, tłum. W. Małeckie, Wydawnictwo Atla 2, Wrocław 2007; idem, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki*, tłum. A. Mitek, Universitas, Kraków 2005.

postawie i wypracowanych kombinacjach choreograficznych. Artysta winien wykonywać dokładnie to, co leży w zamyśle choreografa. Tancerz klasyczny jest całkowicie skupiony na technice. Nie wolno mu pokazywać wysiłku włożonego w wykonywanie danego *pas*. Ma sprawiać wrażenie, jakby każdym ruchem kierowały siły zewnętrzne, które eliminują jakikolwiek wysiłek. Tancerz klasyczny stał się ludzką maszyną, cyborgiem zaprogramowanym przez choreografa i działającym wedle określonych parametrów. Baletnice grające role zwiewnych nimf w klasycznych dziełach, jak *Jeziro Łabędzie*, *Giselle* czy *Les Sylphide*, są poddawane nieludzkiej tresurze: wielogodzinne lekcje, diety, podporządkowanie wszystkich aspektów ludzkiej egzystencji wymogom tańca. Ciało podlega krańcowej estetyzacji (wszystkie tancerki muszą być szczupłe i niskie, aby łatwo je było podnosić, muszą mieć wysokie podbicie i długie kończyny, co wzmacnia wertykalność postawy), prowadzącej do radykalnej deformacji (tancerze klasycy ze względu na liczne urazy i kontuzje ciała często kończą karierę w wieku 30-40 lat).

Założenia baletu klasycznego diametralnie różnią się od tego, co nastąpiło w tańcu w drugiej połowie XX wieku. W owym czasie zwrócono bowiem uwagę na uniwersalia tańca i zaczęto dostrzegać rozwijającą się różnorodność sposobów kreowania dzieł tanecznych, co zrodziło naturalną potrzebę rezygnacji z traktowania baletu klasycznego jako wyłącznego przejawu sztuki tanecznej i przyczyniło się do rozwoju teoretycznych rozważań nad klasyfikacją zjawisk w tej dziedzinie. Teatr tańca odrzucił kult idealnego, proporcjonalnego i szczupłego ciała tancerza/aktora. Celem powstającej sztuki nie jest lansowanie idealnego wzorca (tak jak to było w przypadku tańca klasycznego), lecz akceptacja naturalnych cech psychofizycznych każdego człowieka, czego najlepszym przykładem jest angażowanie osób niepełnosprawnych do roli tancerzy.

Ważnym momentem było pojawienie się takich postaci, jak Loie Fuller, Isadora Duncan (ta amerykańska tancerka jako pierwsza odważyła się tańczyć bosą), Ruth Saint-Denis. Nowe propozycje artystyczne zerwały z tradycjami tańca klasycznego. Wprowadziły zmiany formalne i estetyczne oraz innowacyjne wyobrażenie o społecznej powinności tancerza (co już nas bardzo przybliżyło do istoty tańca integracyjnego). Czynnikiem przygotowującym grunt dla *modern dance* było zainteresowanie ciałem zdrowym i wyzwolonym spod krępujących kostiumów i technik baletowych. Modne stały się wszelkie formy gimnastyki, zainteresowanie sportem, powrotem do natury. Zaczęto propagować *free dance*, będący apoteozą wolności, ale też jedności ciała i umysłu. Jednak poszukiwanie nowych form, znaczeń i ideologii tańca przerwał wstrząs wywołany wojnami światowymi oraz Wielkim Kryzysem.

Na przełomie lat 60. i 70. XX wieku doszło do sformułowania licznych postulatów dotyczących sztuki tańca. Odnosiły się one nie tylko do działań

artystyczno-estetycznych, ale przede wszystkim do misji społecznych, jakie zawiera w sobie działanie taneczne. Rozwija się *post modern dance* i *contact improvisation*. Rodzi się także gatunek zwany teatrem tańca. W szerokim, powszechnym znaczeniu termin „teatr tańca” odnosi się do spektakli będących „unią tańca i tradycyjnych teatralnych środków wyrazu, kreującą nową, unikalną taneczną formę skontrastowaną wobec baletu klasycznego, zwłaszcza poprzez swe zamierzone bezpośrednie odniesienia do rzeczywistości”¹³. Definicji owego zjawiska jest mnóstwo, ale nie kwestie pojęć i terminów są dla moich przemyśleń najważniejsze. Najistotniejsza w teatrze tańca jest jego społeczna i kulturotwórcza siła. Teatr tańca nie skupia się tylko na działaniach *stricte* teatralnych, ale włącza się w kwestie społeczne poprzez dotykane w swoich projektach takich tematów, jak problemy mniejszości etnicznych, seksualnych, kwestie wykluczenia i marginalizowania osób starszych czy niepełnosprawnych. Zmiany dotyczą również nowego sposobu rozumienia ciała i przestrzeni. W teatrze tańca pojawia się wielu wyborczych i rewolucyjnych w swych postulatach tancerzy i choreografów. Nie sposób ich wszystkich wymienić, dlatego sięgnę do zaledwie kilku najznakomitszych postaci. Będą to przede wszystkim Rudolf von Laban¹⁴ i Pina Bausch¹⁵. Laban przyczynił się do stworzenia nowej kultury tańca dzięki krytyce techniki i estetyki tańca klasycznego. Zrezygnował z wertykalnej postawy tancerza (charakterystycznej dla baletu) na rzecz trójwymiarowości. Kolejnym postulatem tego znakomitego tancerza, choreografa i teoretyka tańca była swoboda i wolność ruchów oraz rezygnacja ze scenografii, rekwizytów, skomplikowanych kostiumów. Ciało tancerza ma stanowić najważniejszy nośnik przekazu artystycznego. Z kolei Pina Bausch zbudowała fundamenty teatru tańca. Nie tylko postulaty estetyczne tej artystki były nowatorskie, ale również jej technika i metoda pracy. Pina Bausch ukuła termin „teatr tańca” i raz na zawsze uwolniła medium, jakim jest taniec, od ograniczeń literatury. Ruch w teatrze artystki był głównym nośnikiem narracji. Tworzyła spektakle taneczne będące kompilacją przeróżnych form i konwencji zarówno teatralnych, jak i tanecznych. Głównym tematem pracy artystki stał się człowiek – jego problemy, słabości, rozterki, emocje, potrzeby.

¹³ N. Servons, *Tanztheater*, w: *International Dictionary of Modern Dance*, St. James Press, Detroit 1998, za: J. Leśniarowska, *Teatr tańca*, w: *Słownik wiedzy o teatrze*, Park, Bielsko-Biała 2005, s. 293.

¹⁴ Do grona uczniów Labana realizujących jego postulaty należeli m.in. Marry Wigman i Kurt Jooss.

¹⁵ Pina Bausch (1940-2009) – tancerka, choreograf, uczennica m.in. Kurta Joossa i Paula Taylora. Od 1973 r. kierowała własnym teatrem w Wuppertalu w Niemczech (Tanztheater Wuppertal). Od 1973 r. zrealizowała ponad 40 autorskich przedstawień. Jej najbardziej znane przedsięwzięcia to: *Café Müller* z muzyką Purcella (1978), *Święto Wiosny* z muzyką Strawińskiego (1975), *Arien* z muzyką Mozarta i Beethovena oraz włoskimi ariami operowymi (1979).

Credo teatru Bausch (utożsamianym z całym teatrem tańca) stało się jej sławne stwierdzenie, że nie tyle ważne jest JAK ludzie się poruszają, ale CO ich porusza (przez co taniec staje się przede wszystkim środkiem eksplorowania człowieczej kondycji)¹⁶.

Oryginalna idea praktyki scenicznej Piny Bausch stała się głównym źródłem inspiracji dla wielu zespołów, w tym grup wywodzących się z obszaru integracyjnego teatru tańca.

Taniec integracyjny w powszechnym, najbardziej oczywistym ujęciu odnosi się do wszelkich zjawisk scenicznych, w których biorą udział zawodowi tancerze i osoby o dysfunkcjach psychofizycznych. Grupy realizujące się w tej sferze artystycznej działalności podkreślają idee partnerstwa, nowatorskie podejście do kwestii ciała (w tym problemy ciała zdeformowanego, chorego, starego), ruchu, pracy na scenie. Głównymi zadaniami tych grup są:

- umiejętność współpracy (integracja środowisk osób pełnosprawnych i niepełnosprawnych),
- tworzenie spektakli o wysokim poziomie artystycznym, estetycznym, technicznym (integracyjny teatr tańca nie chce być traktowany jako forma terapii czy rehabilitacji),
- przełamywanie barier, walka ze społecznymi i kulturowymi stereotypami (kreowanie nowych jakości w kulturze i życiu społecznym),
- szeroka działalność edukacyjna (liczne warsztaty, treningi, programy kształceniowe).

Omawiając praktykę najważniejszych środowisk działających na obszarze integracyjnego teatru tańca, zacznę od Europy Zachodniej, bo tu doszło do pierwszych zmian¹⁷. Pierwszym zespołem jest założony w 1991 r. CandoCo Dance Company. Grupa działa pod przewodnictwem Celest Danker i Adama Benjamina. CandoCo Dance Company zaczął od cotygodniowych warsztatów dla osób pełno- i niepełnosprawnych. Obecnie jest jedną z wiodących grup na europejskiej scenie teatrów integracyjnych. Od 1995 r. grupa odwiedziła ponad 50 krajów na niemal wszystkich kontynentach. Dzięki swej aktywności na niezaprzeczalnie wysokim poziomie artystycznym zespół przyczynił się do poszerzenia wyobrażenia o tym, czym jest taniec integracyjny, a właściwie wskazał, czym być powinien. W ramach działań artystycznych i licznych warsztatów teatralno-tanecznych osoby niepełnosprawne mają możliwość obcowania i współpracy z choreografami reprezentującymi różne spojrzenia na taniec współczesny. Program szkoleniowy i edukacyjny umożliwi reali-

¹⁶ J. Leśniewska, *Teatr tańca*, s. 306.

¹⁷ Ramy artykułu nie pozwalają na omówienie chociażby najważniejszych grup wywodzących się z nurtu integracyjnego teatru tańca, dlatego odsyłam do strony internetowej National Arts & Disability Center (<http://nadc.ucla.edu/dance.cfm>), gdzie zostały zestawione najistotniejsze dla poruszanego problemu zespoły.

zaczę twórczych aspiracji osobom niepełnosprawnym. Jednocześnie zespół edukuje odbiorców, otwierając ich na działania teatralno-taneczne z udziałem osób niepełnosprawnych.

Równie interesującym zespołem jest brytyjski StopGAP Dance Company, który działa od 1997 r., a został założony przez Vicki Balaam. Obecnie jest to jedna z bardziej wyróżniających się formacji na europejskiej scenie tańca integracyjnego. Spektakle grupy (m.in. *Korpus*, *Orbit*) są tworzone na bardzo wysokim poziomie artystycznym i technicznym, i to właśnie spektakle wysuwają się na pierwszy plan. Ograniczenia psychofizyczne aktorów/tancerzy stają się dla zespołu wyzwaniem, a nie przeszkodą. Celem i motywem przewodnim grupy jest hasło: „Jeżeli coś jest niemożliwe, zrobmy to”. Stanowi to doskonały przykład na to, jak umiejętność twórcza, której rezultatem jest wysokiej jakości widowisko, może przełamać stereotypowe myślenie o osobach ułomnych. Zespół StopGAP Dance Company prowadzi również bardzo szeroką działalność edukacyjną, specjalizując się w warsztatach rozwijających kreatywną metodę współpracy z osobami niepełnosprawnymi.

Twórczość prezentowanych zespołów nie znalazła do tej pory godnych naśladowców na gruncie polskiej praktyki teatralno-tanecznej w zakresie działań integracyjnych (choć sytuacja szybko się zmienia). Powodów i przeszkód jest kilka. Po pierwsze, cały „artystyczny ferment”, który miał miejsce w Europie Zachodniej w latach 60., 70. i 80., został zablokowany w Polsce przez ustrój komunistyczny, który daleki był od zajmowania się kwestiami swobód społecznych. Po drugie, nadal brakuje profesjonalistów (tancerzy, choreografów), którzy byliby wykształceni w tym kierunku. Po trzecie, brak jest źródeł finansowania tego typu działań. Choć sytuacja diametralnie się zmienia, próby przełamywania pewnych tabu, barier między osobami pełno- i niepełnosprawnymi nadal łączą się z wieloma problemami. Niewątpliwie wpływa to na jakość i liczbę powstających realizacji scenicznych tego typu. Zainteresowanie taką działalnością jest jednak coraz większe, czego znakomity przykład stanowi Integracyjny Teatr Tańca „Kierunek”. Zespół ten zaczął funkcjonować w 1998 r., a inspiracją do jego założenia był pobyt Jacka Łumińskiego (dyrektora Śląskiego Teatru Tańca) na festiwalu tańca w Newcastle oraz rewizyty kilku brytyjskich choreografów tańca integracyjnego podczas V Międzynarodowej Konferencji Tańca Współczesnego i Festiwalu Sztuki Tanecznej w Bytomiu. W 1999 r. zorganizowano warsztaty teatralno-taneczne skierowane do tancerzy i osób niepełnosprawnych, w wyniku czego powstał spektakl z udziałem ludzi poruszających się na wózkach inwalidzkich. W 2000 r. przygotowano kolejne warsztaty taneczne, których efektem było przedstawienie noszące tytuł *Zrozumienie milczącego echa*. Dzięki tym warsztatom wyłoniła się kilkunastoosobowa grupa działająca pod nazwą Integracyjny Teatr Tańca „Kierunek”.

„Kierunek” jest zespołem tańca współczesnego, którego celem nie jest terapia czy rehabilitacja, ale poszukiwanie nowej estetyki tańca oraz profesjonalna praca twórcza o wysokim standardzie artystycznym. [...] Taniec integracyjny zmienia powszechnie istniejące poglądy na temat tańca, na to jak widziane jest ciało tancerza, a także stereotypy dotyczące niepełnosprawności. Integruje ludzi z różnych środowisk, w różnym wieku, o różnych preferencjach i zdolnościach. Taniec jest otwarty dla wszystkich, koncentruje się na ludzkich zdolnościach. Popycha ludzkie ciało do granic możliwości. Nie narzuca techniki, lecz wykorzystuje unikalny zakres każdej osoby. Przesuwa granice i ograniczenia tańca¹⁸.

Grupa co roku zmienia swój skład, zapraszając nowych tancerzy, zarówno sprawnych, jak i niepełnosprawnych. Obecnie teatr działa pod kierunkiem Katarzyny Rybok, fizjoterapeutki, tancerki pedagoga, specjalistki do spraw społecznych Śląskiego Teatru Tańca.

Integracyjny teatr tańca stawia w naszym kraju dopiero pierwsze kroki. Niski (póki co) poziom działań w zakresie projektów teatralno-tanecznych z udziałem osób niepełnosprawnych wynika z kilku powodów. Po pierwsze, niewielka praktyka polskich choreografów w zakresie pracy z osobami niepełnosprawnymi, ograniczone możliwości finansowe wielu zespołów, których po prostu nie stać na takie działania, ale także, a może przede wszystkim nieprzygotowanie i brak edukacji polskiej publiczności, dla której akceptacja osób niepełnosprawnych nadal stanowi widoczną barierę. Jednocześnie należałoby się zastanowić nad adekwatnością terminu „integracyjny teatr tańca”. Działania sceniczne z udziałem osób niepełnosprawnych powinny być traktowane w sposób naturalny, bez szukania specjalnych kryteriów ocen, nowej terminologii itp. Dlatego używanie terminu „integracyjny” do opisywania tego typu praktyk jest moim zdaniem niepotrzebne. Zakłóca to odbiór powstających dzieł artystycznych. Oceniając spektakl teatru tańca integracyjnego, od początku stawiamy wartości artystyczne na dalszym planie, co wydaje się być bezzasadne. Magia sceny, jej prawa sprawiają, że wszystkie osoby biorące udział w danym przedsięwzięciu artystycznym powinny być traktowane na równi, a niepełnosprawność aktorów czy tancerzy winna być rozpatrywana tylko jako cecha charakterystyczna dla danej postaci (tak jak uroda aktorki, niski głos aktora czy skoczność tancerza). Spektakl taneczny jest dziełem całościowym i za taki chce być uważany, a to, czy na scenie występuje zawodowy tancerz, czy tancerz niepełnosprawny jest takim, a nie innym wyborem choreografa/reżysera. Aktor/tancerz niepełnosprawny dzięki fantasmagorii sceny i mocy twórczej aktywności staje się bowiem pełnoprawnym bohaterem działania scenicznego i nie oczekuje od widza litości ani uprzywilejowania w ocenach.

Jako obserwator i kibic działań na rodzimym terenie jestem jednak pełna optymizmu i entuzjazmu. Powstawanie coraz liczniejszych festiwali, imprez

¹⁸ <http://archiwum.stt.art.pl/26-276.php?lang=polish> [3.07.2012].



Fot. 1. Spektakl *Exèrèse monobloc*, reż.: Janusz Orlik, obsada: Pia Libicka
Fot. Radek Berent. Źródło: www.exeresemonobloc.januszorlik.com [20.05.2012].

oraz warsztatów skupionych wokół działań tanecznych potwierdza możliwość współtworzenia z osobami niepełnosprawnymi. Rosnące grono tancerzy i choreografów (Leszek Bzdyl, Janusz Orlik¹⁹) podejmuje ryzykowny i trudny temat twórczej pracy z tymi środowiskami. Te liczne i coraz prężniejsze działania na terenie całej Polski dają nadzieję na powstanie wielu ciekawych i wybitnych spektakli teatru tańca integracyjnego.

Summary

Esthetician of deformed body in dance performances with the participation of disabled persons

This article focus on dance companies and dance groups which integrate performers who are physically and mentally fit and those with disabilities, for example: CandoCo Dance Company, StopGAP Dance Company, Integracyjny Teatr Tańca „Kierunek”. In

¹⁹ Zob. spektakl z udziałem niepełnosprawnej tancerki Pii Libickiej, opowiadający historię jej choroby: www.exeresemonobloc.januszorlik.com [20.05.2012].

addition, the dance companies not only do performances but also provide dance instruction, workshops or trainings. These groups are consisted of disabled and non-disabled people actively participate in their performances. The majority of people identify dance as a means of educating the public on talents and capabilities of persons with disabilities in the art of performing. The aim of this article is to present, that disability is not a barrier to creativity.

Słowa kluczowe: integracyjny teatr tańca, estetyzacja ciała, kultura konsumpcyjna, ciało zdeformowane, teatr tańca, niepełnosprawni

Keywords: integration theatre of the dance, esthetician of body, consumer culture, deformed body, theatre of the dance, disabled people