

Tomasz Kowalski*

PROJEKTOWANIE KONFUZJI *DISABLED THEATER* W REŻYSERII JÉRÔME'A BELA

Disabled Theater – spektakl, którego pierwszy pokaz odbył się 10 maja 2012 roku – jest efektem współpracy światowej sławy choreografa (czy raczej – jak słusznie przypomina Anka Herbut – „antychoreografa”, którego „lepiej nazwać filozofem tańca” albo „filozofem sceny”¹) Jérôme’a Bela i Theater HORA z Zurychu. Teatr ten, założony w 1993 roku przez Michaela Elbera, to grupa złożona z aktorów z niepełnosprawnościami intelektualnymi i trudnościami w uczeniu się, pracujących – jako jedyny tego rodzaju zespół w Szwajcarii – na poziomie profesjonalnym. Jest to informacja, której nie należy lekceważyć – od początku swego istnienia Theater HORA przygotował ponad pięćdziesiąt przedstawień, pokazywanych nie tylko we własnej siedzibie, lecz także na wielu festiwalach. Podobnie było z *Disabled Theater*, który znalazł się w programie między innymi festiwalu w Awinionie, Ruhrtriennale w Essen i Berliner Festspiele, a ponadto prezentowany był w Stanach Zjednoczonych, Brazylii, Chinach, Singapurze, Korei Południowej, Kanadzie i licznych krajach europejskich. W Polsce spektakl pokazano we wrześniu 2013 roku – na festiwalu Ciałło/Umysł w Warszawie oraz w ramach cyklu kuratorskiego „#nie jesteś mi obojętny” w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu.

* Dr Tomasz Kowalski, adiunkt w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 61-701 Poznań, ul. A. Fredry 10.

¹ Anka Herbut, *Ciałło/Umysł: Jérôme poprosił aktorów*, „Dwutygodnik.com. Stro-
na Kultury” 2013, nr 116, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4762-cialloulmysl-j%C3%A9r%C3%B4me-poprosil-aktorow.html> (dostęp: 28.05.2016).

Przedstawienie Bela z pewnością nie pozostawia obojętnym. Choć stwierdzenie to może brzmieć jak wyświechtany banał, w tym wypadku jest jednak szczególnie adekwatne. Trzeba bowiem od razu zaznaczyć, że *Disabled Theater* przy każdym właściwie pokazie dzieli widownię i krytyków. Nie brak głosów oburzenia sposobem, w jaki prowadzone jest przedstawienie, które – jak słusznie zauważają Sandra Umathum i Benjamin Wihstutz – „ani nie unika, ani nie próbuje rozwikłać trudności stojących przed teatrem, w którym występują i który tworzą osoby z niepełnosprawnościami”², oraz faktem, że Bel podjął się zrealizowania go mimo braku jakiegokolwiek doświadczenia w tego rodzaju pracy. Pojawiały się także oskarżenia, że Bel wystawił aktorów Hory na pośmiewisko, inscenizując rodzaj „pokazu dziwolągów”. Trudno się zgodzić z tego rodzaju krytyką, zarazem jednak niełatwo w prosty sposób ją odrzucić, u jej źródła leży bowiem „zderzenie całkowicie odmiennych koncepcji teatru, sztuki i estetyki”³, co dobitnie świadczy o tym, jak fundamentalnych kwestii dotyka przedstawienie.

W jednym z wywiadów przeprowadzonych przy okazji prezentacji spektaklu w Nowym Jorku reżysera zapytano o to, dlaczego postanowił w żaden sposób nie maskować niepełnosprawności aktorów. Odpowiedź, jakiej udzielił, buduje istotny kontekst dla społecznego wydzźwięku przedstawienia, dlatego wypada przytoczyć dłuższy jej fragment:

Gdy byłem w szkole, rodzice mówili mi, żebym nie patrzył na osoby niepełnosprawne, bo jeśli bym tak robił, mogłyby się poczuć niekomfortowo. Więc właściwie nigdy nie nawiązałem z nimi kontaktu. Uświadomiłem sobie, że tak samo jest w społeczeństwie. Osoby niepełnosprawne w nim nie istnieją. Są w swoich rodzinach, w różnych instytucjach, ale nie poza nimi. Ukrywa się je, poddaje ostracyzmowi. Nie mają przedstawicieli w sferze publicznej. A kto nie jest reprezentowany, nie istnieje. Jako że zawodowo zajmuję się reprezentacją, pomyślałem, że to może być projekt dla mnie, ponieważ dotyczy problemu reprezentacji. Wszyscy moi przyjaciele i współpracownicy sprzeciwiali się tej decyzji, mówili, że to zbyt ryzykowne. Oczywiście to tylko zachęciło mnie do działania. Moim celem było danie im możliwości zaprezentowania siebie i tego, kim są⁴.

² Sandra Umathum, Benjamin Wihstutz, *Prologue. Disabling the Theater*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015, s. 7. Wszystkie cytaty z tej monografii podawane są w przekładzie autora niniejszego artykułu.

³ *Ibidem*.

⁴ Gia Kourlas, *Jérôme Bel talks about Disabled Theater*, „Time Out New York Magazine”, <http://www.timeout.com/newyork/dance/jerome-bel-talks-about-disabled-theater> (dostęp: 06.04.2016).

Zdając sobie sprawę z tych uwarunkowań oraz powstającego niejednokrotnie zupełnie mimowolnie zakłopotania, jakie towarzyszy publiczności – złożonej przeważnie z tzw. normalsów⁵ – oglądającej spektakle wystawiane przez niepełnosprawnych aktorów (jego świadectwem może być poczucie dyskomfortu projektowane we wspomnieniu reżysera na osoby z niepełnosprawnościami), Bel podjął specyficzną grę z jej oczekiwaniami, tworząc przedstawienie odważne i bezkompromisowe, balansujące na granicy politycznej poprawności. Wraz z aktorami, którzy nie odgrywają tu klasycznie rozumianych ról, wykreował dzieło bazujące – przynajmniej w pewnej mierze – na przeczuciu, że widzowie oglądający występ będą roztkliwiać się i litować nad występującymi. Postępując w ten sposób, twórcy obnażyli protekcjonalne podejście widzów do sztuki osób niepełnosprawnych, ich uprzedzenia, obawy i poczucie wyższości.

Omawiając *Disabled Theater*, chciałbym zatem skupić się przede wszystkim na konfuzji, w jaką przedstawienie wprawia widza, to ona bowiem – i pragnienie wyzwolenia się z niej – nadaje spektaklowi moc oddziaływania. Jednocześnie sposób jej wywoływania wydaje się jednym z głównych – kto wie, czy nie najistotniejszym – źródłem wzbudzanych przezeń kontrowersji, dlatego też warto w tym miejscu przytoczyć jeszcze jedną wypowiedź reżysera:

Problem spektaklu wystawianego przez osoby niepełnosprawne umysłowo jest skomplikowany, ponieważ obecnie jest to nie do pomyślenia. Ludzie nie wiedzą, jak reagować w konfrontacji z nimi, ich obecność jest bardzo kłopotliwa, bo nie mają oni reprezentacji w życiu publicznym. Dopóki taka sytuacja ma miejsce, nadal będzie panowała atmosfera zażenowania i niepokoju. Jedyną metodą jest konfrontacja. Musimy umieć wejść w kontakt z tymi ludźmi. Teatr jest narzędziem, które może takie spotkanie sprowokować. Oczywiście niesie to ze sobą ryzyko, które jest związane z wyłączeniem ludzi niepełnosprawnych umysłowo ze społeczeństwa i naszym brakiem wiedzy na ich temat. Jestem absolutnie przekonany, że ta społeczność musi być bardziej uwidoczniiona. To jedyny sposób na to, by stosunki z nimi zostały „załagodzone”. Powiedziałbym, że wolę pokazywać ich źle, niż nie pokazywać wcale⁶.

⁵ Por. Erving Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przekł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, wstęp do wyd. polskiego J. Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 35.

⁶ Rozmowa o „*Disabled Theater*”, z Jéromem Belem rozmawia Marcel Bugiel, <http://www.cialoumysl.pl/pl/dzialania-wydarzenia/festiwal-c-u/2013/spektakle/disabled-theater> (dostęp: 10.05.2016).

Ostatnie zdanie brzmi w tym kontekście szczególnie znacząco, choć pochopte byłoby stwierdzenie, że Bel istotnie „źle pokazuje niepełnosprawnych”. Trafniejsza wydaje się obserwacja Scotta Wallina, który uważa, że przedstawieniu „brakuje krytycznego zaangażowania w kwestię niepełnosprawności”, co z jednej strony może stanowić zarzut, z drugiej zaś stanowi o sile spektaklu, „ponieważ został on stworzony z perspektywy normalisa i rezonuje w niepełnosprawnych widzach, którzy odczuwają nienaturalną, bolesną przepaść pomiędzy nimi samymi a osobami niepełnosprawnymi”⁷.

Jednocześnie *Disabled Theater* zdecydowanie wykracza poza problemy związane ze społeczną marginalizacją osób z niepełnosprawnościami. Każę bowiem także postawić istotne pytania natury estetycznej, dotyczące między innymi granic tańca czy teatru, częściowo przekładające się na kwestię sposobu myślenia o sztuce tworzonej przez osoby z niepełnosprawnościami oraz o wyzwaniach stojących przed piszącymi o niej krytykami. Zanim jednak przejdę do tych zagadnień, postaram się możliwie szczegółowo opisać przebieg spektaklu⁸.

Przestrzeń, w której się on rozgrywa, pozbawiona jest jakichkolwiek znamion teatralności. Nieco dalej od publiczności stoi jedenaście krzeseł tworzących półkole, przed nimi zaś, bliżej widzów, ustawiono mikrofon na statywie. Z boku umieszczony został nieduży stół, przy którym siedzi osoba tłumacząca, zapowiadająca kolejne sceny i komunikująca się z aktorami – jak wyjaśnia, mówią oni jedynie szwajcarską odmianą języka niemieckiego, której Bel nie zna. Struktura przedstawienia jest niezwykle wyrazista. Każda z siedmiu kolejnych sekwencji rozpoczyna się od przywołania konkretnej dyspozycji, jaką reżyser miał wydać w trakcie pracy nad spektaklem. „Porządek poleceń Bela oddaje nie tylko linię dramaturgiczną dzieła, lecz także historię jego kompozycji”⁹ – struktura *Disabled Theater* stanowi więc odtworzenie spotkania reżysera z zespołem, sięga nawet ich pierwszego kontaktu.

„Na początku Jérôme poprosił aktorów, żeby weszli pojedynczo na scenę i przez minutę stali przed publicznością” – informuje tłumaczka. Członkowie

⁷ Scott Wallin, *Come Together. Discomfort and Longing in Jérôme Bel's „Disabled Theater”*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015, s. 64.

⁸ Posługuję się tu nieco zmienioną wersją opublikowanej przeze mnie recenzji *Disabled Theater* – zob. Tomasz Kowalski, *Patrząc, więc... ?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014, nr 120, s. 136–138.

⁹ André Lepecki, „Yes, Now, It's Good Theater”, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015, s. 151.

zespołu stają więc kolejno, w milczeniu, z przodu sceny. Zadana przez reżysera minuta traktowana jest przez nich indywidualnie, co sprawia, że cała sekwencja trwa niemal kwadrans. Niektórzy patrzą na widzów zaledwie kilkanaście sekund, inni – znacznie dłużej niż oczekiwano. Któregoś z aktorów trzeba wręcz poprosić, żeby zszedł ze sceny. Część wydaje się spieszona, pozostali niemal wyzywająco wodzą wzrokiem po widowni, przyglądając jej się uważnie.

Następnie reżyser poprosił, by każdy z aktorów przedstawił się, podając imię, nazwisko, wiek i zawód. Z wyjątkiem Petera Kellera, który sprawia wrażenie, jakby nic do niego nie docierało (tworzy niewielką etiudę, wiążąc buty, opowiadając o swoim przyjacielu, i powtarzając „jest dobrze, teatr”), wszyscy wykonują polecenie, jako zawód podając aktorstwo.

Kolejnym zadaniem jest opowiedzenie o własnej niepełnosprawności. Gianni Blumer mówi, że wypycha palce do ust, i demonstrować tę przypadłość. Remo Beuggert ma trudności z zapamiętywaniem, więc jest bardzo złym posłańcem. Damian Bright wygłasza krótką pogadankę o trisomii 21. Padają też inne odpowiedzi: „nie wiem”, „mówię wolniej niż inni, zaczęłam mówić, gdy miałam cztery lata”, „mam trudności z liczeniem”, „jestem po prostu bardzo powolna – mnie to nie przeszkadza, ale mamę czasem wkurza”, „niepełnosprawną umysłowo osobą dorosłą jestem i mówić, jak umiem”, czy „pierdolony mongolizm”. Peter (aktorzy wywoływani są po imieniu) znów dzieli się tym, że „jest dobrze, teatr”, za co zbiera oklaski. Najwyraźniej zyskał już sympatię publiczności, choć trudno tak naprawdę powiedzieć, na ile wynikają one z rzeczywistego rozbawienia, a na ile z pobłażliwego paternalizmu.

Postawa widowni nie jest tu bowiem bez znaczenia, podobnie jak kolejność informacji, jakie są jej ujawniane. Bel prezentuje nam wykonawców najpierw jako osoby, z którymi spędzimy część wieczoru – spoglądamy na siebie wzajemnie, jak to zazwyczaj bywa przy pierwszym spotkaniu. Potem stają przed nami jako aktorzy, dopiero na samym końcu – mówią o swojej niepełnosprawności, którą jednak od samego początku widzimy, nikt jej przed nami nie ukrywa, a co więcej – można zaryzykować stwierdzenie, że od początku trudno nam samym, jako widzom, zobaczyć cokolwiek poza nią, samych siebie definiujemy bowiem w kategoriach opozycji. To znaczący sygnał, choć różnica pomiędzy aktorem, który ma jakąś niepełnosprawność, a niepełnosprawnym, który gra w sztuce teatralnej, może wydawać się nieistotna.

Konstrukcja, jaką zastosował reżyser, sprawia, że tematyizacji ulega sam akt przedstawienia spektaklu, a co za tym idzie – również reakcje publiczności. Bel celowo i z premedytacją zacieśnia więź łączącą obie strony rampy, pozwala to

bowiem uśpić czujność widzów, spośród których część zdaje się w większym lub mniejszym stopniu zapominać, że ma do czynienia z efektem artystycznej kreacji, a nie prostym „byciem na scenie”¹⁰.

Następne zadanie polegało na przygotowaniu tanecznego solo – wybraniu piosenki i ułożeniu choreografii. Jak wyjaśnia osoba tłumacząca, Bel postanowił pokazać w spektaklu siedem spośród przedstawionych mu propozycji. W czasie gdy poszczególni aktorzy prezentują efekty swojej pracy, pozostali albo wspierają ich, wybijając rytm na krzesłach lub śpiewając, albo też zajmują się swoimi sprawami – na przykład Miranda Hossle czyta książkę. Choreografie różnią się w zależności od wybranej muzyki, stopnia zaangażowania i umiejętności występujących czy stylistyki. Julia Häusermann naśladuje gesty Michaela Jacksona, jej taniec do *They don't care about us* momentami przesycony jest erotyką. Remo zaczyna swój występ, siedząc na krześle i ruszając wyłącznie głową. Początkowo wygląda to, jakby się zgrywał (jest mężczyzną raczej słusznego rozmiarów), stopniowo jednak ruch ogarnia całe jego ciało, a krzesło służy ostatecznie jako partner do tańca. Peter podryguje przy *Du bist mein Stern*. Lorraine Meier wybrała *Dancing Queen*, a Damian – motyw z *Gliniarza z Beverly Hills*. Publiczność bawi się znakomicie, tym bardziej że część piosenek to znane wszystkim szlagiery, a jednak na usta ciśnie się pytanie, czy reagowałyby tak samo, gdyby identyczną choreografię przedstawili tancerze bez niepełnosprawności.

Można by się nad tym nie zastanawiać, gdyby nie fakt, że kolejnym zadaniem, jakie otrzymują aktorzy, jest powiedzenie, co myślą o tej sztuce. Odpowiedzi są raczej pozytywne, jeśli chodzi o odczucia samych występujących, choć na przykład Remo skarży się, że nie lubi czekać tak długo za kulisami podczas pierwszej sceny, a Gianni mówi, że chciał być jednym z tych, którzy mogą zatańczyć. Jednak część z nich mówi też o reakcjach rodziny, która widziała przedstawienie. Tu nie ma już jednoznacznego entuzjazmu: „moja siostra powiedziała, że byliśmy jak zwierzęta w cyrku”, „moja mama mówiła, że to *freak show*, ale i tak jej się podobało”, „moja siostra mówiła, że nie było fajnie”.

Wypowiedź Gianniego w szczególnie sposób uwidacznia zmiany, jakie zaszły w strukturze przedstawienia po pierwszych dziewięciu pokazach, podczas których prezentowano jedynie siedem choreografii wybranych przez Bela. Pozostałe zostały włączone do spektaklu dopiero później, tworząc nową

¹⁰ Świadczą o tym również wypowiedzi aktorów, w których pojawiają się wątki „grania siebie samego” – zob. *On Acting and Spinning. Interviews with the Actors of Theater HORA*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015, s. 89–94.

sekwencję, która – choćby ze względu na to, że widzowie zostają poinformowani o wcześniejszym ich odrzuceniu przez uznanego choreografa – sprawia wrażenie nieco słabszej i prowokuje pytanie, czy należało je pokazywać. Reżyser zdaje się sugerować, że tak jest sprawiedliwiej, ostatecznie bowiem każdy chciałby zaprezentować efekty swojej pracy, a przecież trudno jest odmówić niepełnosprawnym, w czym oczywiście nietrudno dostrzec kolejną prowokację. Ma ona zresztą również szerszy wymiar, do którego powrócę za chwilę. Ostatnie zadanie, jakie postawił reżyser aktorom, kończy spektakl – Jérôme poprosił, żeby się uklonili.

Disabled Theater to z pewnością spektakl bardzo odważny, ale jego bezkompromisowość polega na czym innym, niż mogłoby się wydawać. Chciałoby się oskarżyć reżysera o manipulowanie aktorami i wykorzystywanie ich niepełnosprawności do emocjonalnego szantażu, taki zarzut byłby jednak całkowicie chybiony. Belowi nie zależy wcale na wzbudzeniu w widzach współczucia czy litości. Wręcz przeciwnie – cały układ spektaklu, o czym wspominałem, bazuje na trafnym przeczuciu, że przeważająca część publiczności będzie się litować i roztkliwiać. A przecież mamy do czynienia z aktorami tworzącymi postaci, nawet jeśli grają samych siebie. Także swoboda, z jaką aktorzy wykonują poszczególne zadania, podlega kontroli, choć trudno oprzeć się wrażeniu, że przynajmniej w niektórych częściach przedstawienia pozostawiono im pewne możliwości improwizowania¹¹.

Bel umiejętnie steruje reakcjami widzów, którzy o tym zapominają. Manipuluje naiwnym odbiorem, czyniąc to w dobrej wierze. Ostrze tego przedstawienia jest bowiem wymierzone w publiczność, pozbawionych niepełnosprawności widzów, reprezentujących większość społeczeństwa – wraz z jego uprzedzeniami, obawami, poczuciem wyższości i protekcyjnym podejściem

¹¹ W rzeczywistości, z oczywistych względów dramaturgicznych, kształt spektaklu określony jest znacznie bardziej, niż mogłoby się wydawać. Bez zgody reżysera nie ma na przykład mowy o zmianie piosenek czy improwizowaniu, choć – jak przyznaje Bel – nie obyło się bez sprzeciwu aktorów, którzy chcieli za każdym razem robić coś nowego. Stąd też „[...] nie wszystko się powtarza: nieustalony jest na przykład porządek dramaturgiczny pierwszej sceny. Mogą wychodzić w kolejności, jaką wybiorą, nie jest to określone. Również w następnej scenie, kiedy są proszeni o przedstawienie się i podanie zawodu, kolejność jest przypadkowa i mogą zająć dowolne krzesło. Dopiero od trzeciej sceny tłumacz wywołuje ich po imieniu, co oznacza, że porządek jest już ustalony” („*It's All about Communication*”. Interview with Jérôme Bel, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015, s. 166).

do osób z niepełnosprawnościami. Tę większość, którą – podobnie jak Bela – uczono zapewne, by unikać patrzenia na niepełnosprawnych.

W *Disabled Theater* trzeba na nich patrzeć – są przecież aktorami, a widzowie przyszli, żeby obejrzeć spektakl. Sytuacja ta nie jest jednak prosta ani oczywista, co widać wyraźnie, kiedy aktorzy Bela cytują reakcje swoich rodzin. Te głosy współbrzmia zresztą z częścią negatywnych opinii krytyków i praktyków teatralnych pracujących z osobami niepełnosprawnymi, którzy zarzucali Belowi niejednokrotnie, że zredukował aktorów Theater HORA do ich niepełnosprawności – nie tyle wystawił spektakl, w którym grają, ile wystawił ich samych na widok publiczny (przy całej problematyczności tego sformułowania, zwłaszcza w kontekście przedstawienia teatralnego).

Wraca tu zatem kwestia spojrzenia normalisa oraz binarnych opozycji, jakimi posługujemy się, opisując świat. O ich sile może świadczyć to, jak trudno przyjąć ze wszystkimi konsekwencjami zdanie „jestem aktorką/aktorem”, mimo że powtarzane jest ono jedenaście razy, kiedy pada pytanie o zawód występujących na scenie. Jeszcze trudniej chyba w pierwszej chwili zdać sobie sprawę z jego absurdalności (sam Bel dostrzegł ją dopiero po chwili), kierowane jest bowiem do profesjonalnych aktorów. André Lepecki słusznie zauważa jednak, iż nie o samego reżysera tu chodzi, a o „wszechobecną kliszę, że teatr w życiu osób niepełnosprawnych intelektualnie musi być czymś *amatorskim*, albo, w najlepszym wypadku, terapeutycznym zajęciem w niepełnym wymiarze godzin lub sposobem spędzania wolnego czasu, ale nigdy [nie może być] prawdziwym zawodem”¹². Tymczasem „*Disabled Theater* tworzą niepełnosprawni aktorzy, potrafiący zarówno zachowywać się po swojemu, jak i odgrywać coś innego”¹³.

Jak łatwo (mimo dobrych chęci) wpaść w tę pułapkę, pokazują fragmenty recenzji Stefana Drajewskiego, zamieszczonej w „Głosie Wielkopolskim” po poznańskim pokazie spektaklu:

Jestem za tym, aby niepełnosprawni ruchowo i intelektualnie zostali w pełni włączeni do społeczeństwa, byli równoprawnymi obywatelami, bo ciągle tak nie jest. [...] Jestem za tym, aby artyści, zwłaszcza wybitni, wchodzili w środowiska niepełnosprawnych i współtworzyli teatr. Ale nie zgadzam się, na takie ich traktowanie, jak to zrobił Bel. Wiem, że bardzo trudno wytyczyć granice eksperymentu w sztuce. Wiem, jak trudno namówić takich ludzi do współpracy. Z drugiej strony wiem też, jak ważne to jest dla nich: wystąpić na scenie, w blasku jupiterów, przy

¹² André Lepecki, „*Yes, Now, It's Good Theater*”, s. 156.

¹³ *Ibidem*.

aplauzie publiczności. Ba, widać było, jak wielu z występujących w Teatrze Hora aktorów niepełnosprawnych intelektualnie cieszyło się, ile radości dawał im taniec, ale widziałem też zażenowanie, smutek w oczach..., a nawet lzy. [...] Mnie się ten spektakl nie podobał i zabołał, doprowadził do bezsilnej wściekłości¹⁴.

Dla kontrastu pozwolę sobie na cytat z recenzji, jaką Tadeusz Sobolewski opublikował po spektaklu, który widział w Warszawie:

Nie od razu orientujemy się, że to, co oglądamy, te wszystkie nieśmiałości, zawahania, kiksy, spontaniczne gagi z zaplątanym sznurem mikrofonu – to opanowana do perfekcji gra, powtarzana po raz setny. Bel po mistrzowsku reżyseruje nasze spojrzenie, stwarza podwójną iluzję. Bo na początku widzimy w bohaterach spektaklu tylko niepełnosprawnych. Potem zaczynamy podziwiać, że są tacy zdolni, wspaniali, zabawni, i odkrywamy, że są profesjonalistami. Niepełnosprawni grają niepełnosprawnych. I wtedy zapominamy, że naprawdę nimi są¹⁵.

Diametralnie różny wydźwięk obu tych recenzji wydaje mi się – paradoksalnie – reakcją na jeden konkretny zabieg zastosowany w przedstawieniu przez choreografa, który precyzyjnie określiła Umathum, pisząc, że

[...] nie budzi ono skłonności, by podziwiać niepełnosprawnych za coś, do czego są zdolni *pomimo* identyfikowania ich jako posiadających niepełnosprawność. [...] *Disabled Theater* obala logikę *niemniej jednak*, pokazując na scenie niepełnosprawnych, którzy przynajmniej na pierwszy rzut oka nie są, ogólnie rzecz biorąc, ani lepsi, ani gorsi w wykonywaniu swych zadań niż ktokolwiek, komu kazano by zrobić to samo¹⁶.

Stąd też zdziwienie badaczki zrywającą się co pewien czas na widowni burzą oklasków, jako że „Bel z rozmysłem powstrzymał się od wydobywania z aktorów tego, co najlepsze”¹⁷. Nie zmienia to bynajmniej faktu, że pojawiają się oni na scenie „jako aktorzy i nie przestają być aktorami z tego powodu, że nie poproszono ich, by grali w konwencjonalny sposób”¹⁸.

¹⁴ Stefan Drajewski, *Nie jest mi obojętne, jak teatr traktuje ludzi*, „Głos Wielkopolski”, 23.09.2013.

¹⁵ Tadeusz Sobolewski, *Niepełnosprawni tańczą niepełnosprawnych. I zapominasz, że nimi są*, „Gazeta Wyborcza”, 23.09.2013.

¹⁶ Sandra Umathum, *Actors, Nonetheless*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015, s. 102–103.

¹⁷ *Ibidem*, s. 99.

¹⁸ *Ibidem*, s. 107.

W przedstawieniach Bela nie chodzi bowiem o wirtuozerię. Stąd też prowokatorski zamysł związany z dołączeniem do spektaklu czterech odrzuconych wcześniej choreografii, wiążący się z konfrontacją indywidualnej ekspresji aktorów z estetycznymi oczekiwaniami i wymaganiami, jakie można by przed nimi stawiać. Reżyser każe zadać sobie pytanie o to, co leży u podstaw kryteriów takiej oceny. Zwrócili na to uwagę Umatham i Wihstutz, pisząc, że spektakl

[...] rzuca nowe światło na fundamentalne kwestie dotyczące związków pomiędzy estetycznymi, społecznymi i politycznymi aspektami sztuk performatywnych. Pod jakimi warunkami możemy na przykład mówić o *dobrym* występie, o *umiejętnym* aktorstwie, o *wirtuozerskim* tańcu? Jak możemy wyzwolić się z ideologii sprawności?¹⁹.

Nie ma oczywiście prostych odpowiedzi na te pytania, jednak niewątpliwą zaletą spektaklu Bela – oprócz jego czysto widowiskowego i emocjonalnego aspektu – jest to, że prowokuje do ich przemyślenia, podważając utrwalone kryteria tego rodzaju ocen.

Nie sposób w tym kontekście nie odnieść się na zakończenie do tytułu przedstawienia, który należałoby przetłumaczyć jako „Niepełnosprawny teatr”. Kwestionując estetyczne przyzwyczajenia i programowo odrzucając dążenie do tego, by aktorzy „wypadli jak najlepiej”, co przejawia się między innymi w rezygnacji z tradycyjnie pojmowanego reżyserowania czy tworzenia choreografii, Bel podważa jednocześnie teatralne konwencje i normy, opierające się przede wszystkim na ideologii dokonania, stanowiącego – co słusznie zauważył Wihstutz – „fundamentalną zasadę neoliberalnych społeczeństw”²⁰. W ten sposób ujawnia się też głęboko polityczny sens spektaklu Bela, wykraczający daleko poza problemy czysto estetyczne, bowiem „[...] w społeczeństwie, w którym osiągać znaczy podporządkować się pewnym ustandaryzowanym normom i regułom sprawności, niepełnosprawny teatr może być miejscem, które kwestionuje owe normy”²¹.

¹⁹ Sandra Umatham, Benjamin Wihstutz, *Prologue...*, s. 8.

²⁰ Benjamin Wihstutz, „... And I Am an Actor”. *On Emancipation in “Disabled Theater”*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umatham, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015, s. 45.

²¹ *Ibidem*. Trzeba wszakże wspomnieć również o tym, że autor tekstu dodaje zaraz: „W tym sensie w pełni uzasadnione jest jednak oskarżanie Bela o wykorzystanie aktorów HORY. Są traktowani instrumentalnie na potrzeby estetycznego konceptu, który leży u samych podstaw jego dzieła. Aktorzy muszą zostać pokazani na scenie jako niepełnosprawni, ponieważ to właśnie ich niepełnosprawność służy jako narzędzie dekonstrukcji norm i zasad samego teatru”.

Bibliografia

- Drajewski, Stefan, *Nie jest mi obojętne, jak teatr traktuje ludzi*, „Głos Wielkopolski”, 23.09.2013.
- Goffman, Erving, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przekł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, wstęp do wyd. polskiego J. Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.
- Herbut, Anka, *Ciało/Umysł: Jérôme poprosił aktorów*, „Dwutygodnik.com. Strona Kultury” 2013, nr 116.
- „It’s All about Communication”. Interview with Jérôme Bel, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015.
- Kourlas, Gia, *Jérôme Bel talks about Disabled Theater*, „Time Out New York Magazine”, <http://www.timeout.com/newyork/dance/jerome-bel-talks-about-disabled-theater> (dostęp: 06.04.2016).
- Kowalski, Tomasz, *Patrzę, więc...?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014, nr 120, s. 136–138.
- Lepecki, André, „Yes, Now, It’s Good Theater”, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015.
- On Acting and Spinning. Interviews with the Actors of Theater HORA*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015.
- Rozmowa z Jerômem Belem o *Disabled Theater*, Marzec 2012, z Jérômem Belem rozmawia Marcel Bugiel, <http://www.cialoumysl.pl/pl/dzialania-wydarzenia/festiwale-c-u/2013/spektakle/disabled-theater> (dostęp: 10.05.2016).
- Sobolewski, Tadeusz, *Niepełnosprawni tańczą niepełnosprawnych. I zapominasz, że nimi są*, „Gazeta Wyborcza”, 23.09.2013.
- Umathum, Sandra, *Actors, Nonetheless*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015.
- Umathum, Sandra, Wihstutz, Benjamin, *Prologue. Disabling the Theater*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015.
- Wallin, Scott, *Come Together. Discomfort and Longing in Jérôme Bel’s „Disabled Theater”*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015.
- Wihstutz, Benjamin, „... And I Am an Actor”. *On Emancipation in „Disabled Theater”*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015.

Abstract**Designing a Confusion. *Disabled Theater* by Jérôme Bel**

The paper aims at analyzing the structure of the performance and the mechanisms that are designed to confuse the audience of *Disabled Theater* staged by Theater HORA and Jérôme Bel, which usually meets with extreme opinions of theatergoers. The author argues that the choreographer deliberately assumed that the spectators will treat the performers in a different way than they usually do because of the disabilities the latter have. In his opinion, although Bel is frequently accused of doing so, the director had not exploited the actors, but created a powerful performance that no one can remain indifferent to, and that forces to rethink not only one's attitude towards people with disabilities, but also the questions of aesthetic judgements in general, and the question of virtuosity in particular.