

Performatywny wymiar studiów o niepełnosprawności: badania na pograniczu nauk społecznych, humanistyki i sztuki

Jolanta Rzeźnicka-Krupa
<https://orcid.org/0000-0002-3793-3870>
Uniwersytet Gdański

Streszczenie

Celem prezentowanego tekstu jest przedstawienie teoretyczno-metodologicznych aspektów badania społeczno-kulturowego fenomenu, jakim jest (nie)pełnosprawność w kontekście krytycznie zorientowanych badań na pograniczu nauk społecznych, humanistyki i sztuki. Związek między kulturą, wiedzą, performatywnymi praktykami wytwarzania rzeczywistości społecznej a naukami społecznymi (przede wszystkim antropologią, socjologią, etnografią), ma długą i bogatą tradycję, a w ostatnich latach rozwijają się nowe podejścia i nurty badawcze koncentrujące się wokół transdyscyplinarnych kategorii związanych z rasą, płcią, etnicznością, seksualnością, a także (nie)pełnosprawnością. Wytarczają one nowe pola badawcze i nowe możliwości interpretacji zjawisk społecznych, stanowiąc swego rodzaju krytyczny komentarz rzeczywistości i eksperymentalne laboratorium życia społecznego. Jednym z takich interdyscyplinarnych obszarów są, rozwijające się intensywnie od lat 80. XX w., studia o niepełnosprawności, a zwłaszcza ich krytycznie zorientowany nurt w postaci *Critical Disability Studies* (Goodley 2014). W ich kontekście performatywność można postrzegać jako siatkę dyfrakcyjną, która nałożona na zjawisko (nie)pełnosprawności, pozwala przyjrzeć mu się w rozproszeniu wynikającym ze skrzyżowania różnych teorii i podejść, przede wszystkim feminizmu, teorii queer, badań nad nauką, studiów kulturowych i krytycznej teorii społecznej (Haraway 1998, 2008; Latour 2010; Barad 2007, 2012). W artykule przedstawiono wybrane metodologie, inspirowane głównie filozofią tzw. nowego realizmu: metodę ontologicznego opowiadania (*storytelling*) oraz metodę kartograficzną, ich kontekst teoretyczny oraz znaczenie dla badania problematyki badania (nie)pełnosprawności, a także przykłady realizowanych w Polsce badań performatywnych na pograniczu sztuki i niepełnosprawności (autobiograficzny performans tożsamościowy i performans społecznego oporu).

Słowa kluczowe

(nie)pełnosprawność, studia o niepełnosprawności, badania performatywne.

[...] performans – w możliwie najszerszym sensie – jako proces, praktyka, episteme, określone osiągnięcie, sposób przekazu i interwencji w otaczający nas świat. Performans stwarza świat.

Diana Taylor, *Performans*

W we współczesnych ujęciach problematyki niepełnosprawności szczególne miejsce zajmują koncepcje wykraczające poza tradycyjne dychotomiczne podziały strukturyzujące rzeczywistość, które nieuchronnie wytwarzają silnie znaturalizowany i opresyjny obraz różnicy cielesnej identyfikowanej jako to, co nazywamy niepełnosprawnością. W ich świetle już sam podział na ciała normalne i ciała (nie)normatywne, sprawne i (nie)sprawne ulega zakwestionowaniu. Rzeczywistość postrzegana jako nieustanny proces stawania się, wytwarzania, rekonstruowania, w którym następuje ciągły, swobodny przepływ ontologiczny, wytwarzający splecione ze sobą układy zdarzeń, bytów materialnych i niematerialnych, ludzkich i nie-ludzkich, wzajemnie się warunkujących i konstytuujących, organizuje przestrzeń, w której to, co nazywamy (nie)pełnosprawnością, nie jest podmiotem o jasno zdefiniowanej, skategoryzowanej tożsamości, lecz stanowi pewien możliwy, sytuacyjny splot, dynamiczną, ucieleśnioną konfigurację, usytuowaną

w określonej perspektywie widzenia i wydarzającą się w różnych obszarach mikropolityki codzienności. Jak piszę w jednej ze swoich wcześniejszych prac (Rzeźnicka-Krupa 2019: 44), kultura stanowi siłę, która pozwala zaistnieć i rozprzestrzeniać się pewnym rodzajom wiedzy i sposobom interpretowania różnych zjawisk społecznych, a zarazem wyklucza bądź unieważnia inne sposoby myślenia jako formy nieprzystające, nieadekwatne, nienormatywne, niewartościowe, nieznajdujące swojego miejsca w dominującym obiegu wytworów i zdarzeń. Wynikająca z tak rozumianej kultury polityka kulturowa stanowi o tym, co i jak jest definiowane/nazywane, co i w jaki sposób tworzy świat społeczny, co składa się na jego dominującą, „oficjalną” wersję, a co jest z niej wypychane, lekceważone i marginalizowane, co staje się w pewnym sensie niewidzialne.

KULTURA, WIEDZA I PERFORMATYWNIE WYTWARZANA RZECZYWISTOŚĆ

Od dłuższego już czasu kategoria performansu funkcjonuje jako metafora współczesnej kultury, a jej związek z naukami społecznymi, przede wszystkim antropologią i socjologią, ale także psychologią, psychoanalizą oraz językoznawstwem, szeroko rozumianą humanistyką i sztuką, ma bardzo bogatą tradycję (Conquergood 2002; Carlson 2007; Turner 2008; McKenzie 2011; Taylor 2018). Postrzeganie kultury jako obszaru performatywnego wytwarzania znaczeń i generowania tożsamości społecznych podmiotów odnosi się zwłaszcza do inspirowanych założeniami ponowoczesności, poststrukturalizmu, feminizmu, a w ostatnim czasie posthumanizmu i nowego materializmu, zainteresowania procesami wytwarzania tożsamości podmiotów ludzkich i badaniami grup, które poddawane są społecznej opresji, dyskryminacji i wykluczeniu. Kultura widziana z perspektywy „odgrywania” akcentuje w szczególności sposób kwestie jednoczesnego wytwarzania dyskursu, materii (ucieleśniania) i praktyk działania, a zatem jej performatywny charakter obejmuje całość składających się nań obszarów, takich jak: sfera języka, sfera widzialności, reprezentacje wizualne, teksty, przedmioty materialne, ciała, czas, ruch i przestrzeń, sfera emocji, pragnień i intencji (zob. Barker 2005: 134). Performans można zatem postrzegać, jak to czyni McKenzie (2011), jako ontologiczną formację władzy i wiedzy, refleksyjny i krytyczny metakomentarz do rzeczywistości, swoiste laboratorium życia społecznego, które pozwala eksperymentować z rzeczywistością i badać alternatywne światy.

Intersekcjonalne i transdyscyplinarne kategorie związane z rasą, płcią, etnicznością, seksualnością i (nie)pełnosprawnością wytwarzają pogranicza, strefy „pomiędzy”, wytyczając tym samym nowe pola badawcze i nowe możliwości interpretacji zjawisk społecznych. Jednym z takich interdyscyplinarnych obszarów są, rozwijające się intensywnie od lat 80. XX w., studia o niepełnosprawności, a zwłaszcza ich krytycznie zorientowany nurt (*Critical Disability Studies*), o którym D. Goodley (2014: 160–161) pisze, iż kształtują go trzy zasadnicze zjawiska – transgresji, performatywności i afirmacji. Pojęcie transgresji wiąże się z różnego rodzaju przekształceniami i przemieszczeniami tożsamości podmiotów postrzeganych jako niepełnosprawne, jak i samego pojęcia (nie)pełnosprawności, a co za tym idzie również podważania zasadniczej opozycji językowej, społecznej i kulturowej, która wynika z binarnego podziału ludzkich ciał/umysłów na sprawne

(pełno-sprawne) i takie, które tej normatywnej reguły nie spełniają. Zakwestionowanie i pozbawienie prawomocności podstawowej zasady konstytuowania indywidualnych i zbiorowych tożsamości otwiera odmienną przestrzeń konstytuowania się podmiotów, które nie tylko performatywnie powtarzają, odgrywają i wytwarzają swoją tożsamość zgodnie z dominującymi normami społeczno-kulturowymi¹, ale również podważają i odwracają znaczenia (subwersja) cielesnych stylizacji niepełnosprawnego ciała. W rezultacie (nie)pełnosprawność przekształca się w pozytywną cechę tożsamości, ukierunkowaną na podmiotową sprawczość. Przyjmując, iż pojęcia tożsamości/podmiotowości wiążą się z różnego rodzaju sposobami, w jaki jednostki są postrzegane i kategoryzowane jako członkowie różnych grup społecznych, kulturowych i politycznych, tym samym stając się częścią wspólnoty lub też pozostając na jej obrzeżach, samą tożsamość można uznać za swoisty symboliczny performans, działanie za pomocą którego definiowana jest jaźń (*self*) jednostki jako społecznie znaczącego podmiotu (Rodas 2015).

Pojęcie performatywności wywodzi się z prac językoznawców Johna L. Austina i jego teorii aktów mowy (1993, 2009) oraz Johna R. Searle'a (1995, 2010), którzy zwrócili uwagę na różne sposoby użycia języka oraz relację między mówieniem i działaniem. Performatywność aktów mowy wynika ze sprawczej mocy wypowiedzi, które stanowią pewnego rodzaju czynności prowadzące do określonych rezultatów w postaci powoływania do istnienia społecznych bytów (faktów, procesów i zdarzeń). Jak pisze Barker (2005: 134), ludzkie opowieści „przywołują [...] i ustanawiają to, co [...] opisują.” Dlatego też performatywność w studiach kulturowych jest definiowana jako „praktyka dyskursywna, która poprzez cytaty i powtórzenie norm lub konwencji „prawa” wytwarza bądź odtwarza to, do czego się odnosi” (Barker 2005: 518). Innymi słowy to „proces wytworzenia tożsamości w dyskursie w wyniku przywołania i powtórzenia uregulowanych sposobów mówienia o kategoriach tożsamości” (tamże). Nie tylko język i akty mówienia (dyskurs) możemy postrzegać jako performans, czyli działanie kreujące rzeczywistość, ale również działania i zachowania społeczne (Goffman 2000, 2006; Schechner 2006), jak i samą kulturę (Conquergood 2002; Turner 2008; de Certeau 2009; Turner, Bruner 2011). Dzieje się tak właśnie dlatego, że „obiekty materialne i praktyki społeczne nabywają znaczenia i są włączane w pole widzenia dzięki językowi” (Barker 2005: 135) a znaczenie ma performatywny charakter, gdyż skutkiem jego działania (w nawiązaniu do performatywnej funkcji mówienia Austina) jest ustalenie granic i konturów materialnego ciała, a zatem ich wytwarzanie. Jak pisze Butler (2008, 2011), znaczyć coś, oznacza nie tylko „mieć znaczenie” w sensie językowej reprezentacji, ale oznacza także materializowanie się, czyli zyskiwanie statusu realności. W tym sensie ciała są wytwarzane społecznie przez kulturowe praktyki stylizacji i odtwarzania/odgrywania zapisanych na ich powierzchni znaczeń. Ten rytualny akt powtarzania decyduje o performatywnym charakterze atrybutów cielesności, nadając jej pozór substancji i esencjonalnej tożsamości. Performatywność oznacza zatem, że nie istnieje żadna uprzednia wobec aktów odtwarzania tożsamość – jest ona bowiem ich efektem. Aby, analogicznie jak w przypadku kategorii płci/kobiecości, ciało niepełnosprawne mogło zaistnieć w obszarze języka i kultury, musiało ono zostać wcześniej zapisane na przecięciu tego, co określa znaczące wiązane ze sprawnością i określającymi ją normami. Tak więc (nie)pełnosprawność może być postrzegana w kategoriach norma-

tywnego nakazu, który pojawia się w dyskursie politycznym jako rodzaj cielesnej stylizacji, wytwarzanej i odgrywanej w odniesieniu do naturalnego i koniecznego fundamentu, jakim jest (pełno)sprawność. Podmiot w postaci „osoby z niepełnosprawnością” historycznie ukrywał się pod wieloma nazwami, dopóki na jego powierzchni nie pojawiła się inskrypcja *znaczącego* normy wyznaczającej cielesną/umysłową sprawność (Rzeźnicka-Krupa 2019: 140).

Nie tylko działanie i odgrywanie, ale także snucie opowieści, opowiadanie historii, jest praktyką ontologiczną powołującą do istnienia byty osadzone w materialnych procesach i zdarzeniach. Tego rodzaju pogląd wyraża posthumanistyczne idee i założenia tzw. nowego materializmu i realizmu sprawczego, odwołującego się do żywej materialności, opartej na wewnętrznej grze i wzajemnym przenikaniu materii i dyskursu. Ujęcie performatywne przenosi akcent z reprezentacji językowych na praktyki dyskursywne i badanie funkcjonujących kategorii. Pozwala to analizować praktyki, za pomocą których są ustanawiane i destabilizowane różnicujące rozgraniczenia. Performatywność można zatem rozumieć jako siatkę dyfrakcyjną, która nałożona na określone zjawisko pozwala przyjrzeć mu się w rozproszeniu, wynikającym ze skrzyżowania różnych teorii i podejść, przede wszystkim feminizmu, teorii queer, badań nad nauką, studiów kulturowych i krytycznej teorii społecznej (Latour 2010; Barad 2007, 2012). Dwa zasadnicze sposoby rozumienia performansu odnoszą się z jednej strony do pojęcia widowiska (odgrywania, przedstawienia, spektaklu, działania artystycznego), z drugiej zaś do odtwarzania uznanego i kulturowo skodyfikowanego wzorca zachowań, co wiąże się przede wszystkim ze sferą życia społecznego oraz poszukiwaniem podmiotowości i tożsamości różnych grup społecznych, pytaniem o relacje między sztuką i władzą, o kwestie rasy, etniczności, płci czy ogólnie rzecz biorąc pytaniem o *różnicę* (Carlson 2007: 28–31). Przy czym, jak zauważa Barker (2005: 523), różnica nie jest postrzegana jako istota czy też atrybut tożsamości, lecz pozycja, z której wytwarzane jest znaczenie. Zatem (nie)pełnosprawność, podobnie jak kategorie płci czy rasy, stanowi element znaczący, który, odwołując się do sfery biologii i dokonując kategoryzacji świata społecznego, kwalifikuje podmioty postrzegane jako (nie)pełnosprawne do grupy podporządkowanej. Wytwarzane z pozycji podporządkowanej typy wiedzy na temat zjawiska nazywanego niepełnosprawnością wytwarzają określone (rozumiane w duchu Foucaulta) „reżimy prawdy” i „aparaty rządzenia”, produkujące obowiązujące wzory zachowań społecznych, role i scenariusze funkcjonowania oraz tożsamość podmiotów uznawanych za niepełnosprawne.

Rozumienie kategorii performansu, odwołujące się do jego teatralnych źródeł, opiera się przede wszystkim na ciałach aktorów/performerów, ich doświadczeniach biograficznych, które dzięki świadomemu przetworzeniu i zaprezentowaniu publiczności zyskują szczególny status komentarza i narzędzia krytyki różnego rodzaju zjawisk społecznych i kulturowych. Tym samym, jak pisze Carlson „[...] metafora teatralności opuściła terytorium sztuk, by wkroczyć w każdą niemal sferę współczesnej refleksji nad ludzką kondycją [...]” (2007: 30). Pojęcie performansu stało się kluczową metaforą i narzędziem analizy w bardzo różnych dyscyplinach badawczych i w odniesieniu do niemal każdego aspektu ludzkiej aktywności. Zwrot performatywny przesunął zainteresowania badawcze „[...] od gromadzenia danych społecznych, kulturowych, psychologicznych, politycznych

czy językowych – do refleksji, jak ten materiał się tworzy, wartościuje i zmienia; jak żyje on i funkcjonuje w kulturze poprzez swoje działanie” (2007: 19–20). Taylor zauważa (2018: 147–148), że performans jako wydarzenie artystyczne, ale także działanie społeczne, zdarzenie kulturowe czy też rama interpretacyjna nałożona na rzeczywistość, staje się źródłem wiedzy i określany jest przez dwa podstawowe wymiary: „jak gdyby” oraz „co gdyby”, które kreują hipotetyczny, warunkowy i spekulatywny charakter procesu produkcji i rozpowszechniania wiedzy na zasadzie wytwarzania nowych „realności”. Jeśli założymy, że materialne ciała produkują, przechowują i przekazują wiedzę (2018: 213), to doświadczenie staje się głównym sposobem zdobywania wiedzy. Nie ogranicza się ono jednak tylko do żywych organizmów gdyż „ucieleśnienie, rozumiane jako działalność polityczna, świadomość i strategia życia we własnym ciele, może odbywać się poza ciałem materialnym” (Taylor 2018: 152). Uczynienie ciała, materialności i realności społecznych bytów i zdarzeń przedmiotem badań wiąże się z różnymi formami ucieleśnienia przedmiotów analizy, łączenia wiedzy teoretycznej z praktykami działania, skupieniem na czasie, ruchu, przestrzeni, na doświadczeniu zmysłowym i emocjach, które stają się istotnymi elementami procesu badawczego. Każde konkretne ustrukturyzowanie zdarzeń, czasu i przestrzeni tworzy pewną wzajemnie warunkującą się całość, splot materialno-dyskursywnych zjawisk, którą nazwać można asamblażem (*assamblage*) (De Landa 2006, 2016; Boje, Touriani 2012). Możemy zatem postrzegać niepełnosprawność jako fenomen cielesny i egzystencjalny, uwikłany w społeczne wzory działania i kulturowe mapy znaczeń, wytwarzany w określonym miejscu i czasie, złożony splot opowieści i ucieleśnień. Jego badanie wymaga zatem analizowania owych praktyk wytwarzania *znaczących* niepełnosprawności, ich krytycznego komentowania i odgrywania, performatywnego przetwarzania, które uruchamiałoby również etyczne zaangażowanie badaczy na rzecz tworzenia projektów interwencji i zmiany społecznej, co stanowi istotę krytycznych studiów o niepełnosprawności.

PERFORMATYWNE BADANIE (NIE)PEŁNOSPRAWNOŚCI

Uznając badania performatywne za przestrzeń „teoretyczną, metodologiczną i strategiczną, w której myśli się przez pryzmat wielorakich konfliktów, przenikających ciało” (Barbero za: Taylor 2018: 216), musimy również przyznać, że wydają się one być szczególnie adekwatne i cenne dla poznawania zjawiska konstytuowanego w odniesieniu do (nie)normatywnej cielesności, jakim jest (nie)pełnosprawność. Ciało (nie)pełnosprawne z jednej strony jest wykluczane, z drugiej natomiast w sposób szczególnie przyciąga spojrzenia właśnie z powodu swej odmienności, będąc niejako samo w sobie performansem (Garland-Thomson 2019, Koppers 2014). Osoby z niepełnosprawnościami są zazwyczaj postrzegane jako ludzie posiadający różnego rodzaju ograniczenia, inne, różne, odmienne. Funkcjonują w opozycji do ukrytej kulturowej figury *normata*, odpowiadającej w zasadzie pojęciu, które Goffman w swej teorii społecznego naznaczania odnoszącej się do różnych grup odmieńców i dewiantów, określał mianem *normalsa*. Normat określa kulturowo skonstruowaną tożsamość, opierającą się na odpowiedniej konfiguracji ciała

i kapitale kulturowym, która osobie ją przyjmującej gwarantuje dostęp do władzy i wysokiego statusu społecznego (Garland-Thomson 2019). Karczewski (2013) zauważa, że niepełnosprawność jako kategoria tożsamości jest pojęciem totalnym i zawłaszczającym, którego władza nad podmiotem zmusza do bezustannego aktualizowania i odgrywania społecznie przypisywanych ról społecznych i znaczeń kulturowych, takich jak np. poddającego się medycznemu oddziaływaniom i procedurom terapeutycznym chorego, superkaleki, który pokonuje wszelkie bariery i ograniczenia, z jakimi często nie radzą sobie sprawni, czy też jest obiektem zainteresowania i swoistej fascynacji, gdy odmiennie wyglądające i poruszające się ciało staje się obiektem fetyszyzacji. Graniczne doświadczenie bycia ciałem nienormatywnym w świecie ciał sprawnych powoduje, że każde działanie, a nawet sama obecność osoby z niepełnosprawnościami jest rodzajem buntu i przeciwstawienia narzuconym regułom, „wyzwaniem rzuconym strukturom społecznym, a także dyskursywnym jako performans oporu” (Karczewski 2013: 206).

Badanie ucieleśnionych wzorów doświadczenia nienormatywnej cielesności dostępne jest poznawczemu oglądowi przede wszystkim w codziennych działaniach, w których ciało i świadomość, kultura i biologia, splatają się ze sobą i które stają się również elementem tożsamościowych performansów scenicznych wpisujących się w artystyczne działania nurtów takich jak body art, sztuka ofiar, sztuka wykluczonych czy performans solo, autobiograficzny performans feministyczny, gejowski, queer, crip, a w badaniach społecznych przede wszystkim podejścia związane z autobiografią i autoetnografią. Ich wspólną cechą jest krytyczna refleksja na temat podmiotu w relacji ze społeczeństwem i kulturze, aktu „widzenia Ja widzącego siebie poprzez i jako innego” (Alexander 2009: 598). Badania performatywne, w dużej mierze inspirowane ontoepistemologią nowego realizmu, skupiają się przede wszystkim na relacjach, działaniach i wydarzeniach, a nie ich rezultatach, odnoszą się zatem i same jednocześnie stają „praktykami płynnymi”, wymykając się jednoznacznej definicji i zobiektywizowanym procedurom (de Marinis 2013). Konstytutywne dla nich cechy wiążą się z autoreferencyjną obecnością i materialnością, cielesną współobecnością aktora/widza (twórcy–badacza/odbiorcy), tendencją do dekonstrukcji i rozbicia struktury prezentacji oraz skupieniem na wydarzeniach i relacjach, co można opisać jako „[...] **zwrot ku sobie**, który wyprzedza **zwrot ku innemu**, **obecność**, która wyprzedza **przedstawienie i wytwarzanie** (sensu, rzeczywistości) przed jego odtwarzaniem” (tamże: 21, podkreśl. autora”).

Niezależnie od tego, czy badania performatywne przyjmują postać (auto)etnograficznego pisania, opowiadania, wydarzenia artystycznego bądź aktywizmu społecznego, czy też łączą ze sobą te różne postaci poznania i działania, stają się zawsze swego rodzaju świadomością i refleksyjną rekonstrukcją biografii, tożsamości, ucieleśnionych doświadczeń i zdarzeń. Proces badawczy, będący równocześnie patrzeniem, słuchaniem, mówieniem, działaniem, produkcją i materializacją znaczeń, wytwarza (performuje) wiedzę wyrażaną przez ucieleśnione i zaangażowane rozumienie. Dzieje się tak, gdyż performatywne *episteme* otwiera wiele możliwości, może być metodą dociekania czy też sposobem uświadamiania pewnych kwestii, aktem upublicznienia, metodą przekazywania wiedzy, ideologicznej i politycznej krytyki, czy też krytycznej odpowiedzi na istotne problemy społeczne, co czyni z performansu ważne narzędzie interpretacyjne, gdyż jest on „[...] zarazem praktycznym

miejszem i przestrzenią graniczną, punktem widzenia, z którego patrzy się na kulturę” (Alexander 2009: 589). Sytuację badawczą można opisać słowami Eugenio Barby, który pisał o „człowieku w sytuacji zorganizowanego przedstawiania” (za: de Marinis 2013: 39), odnosząc się co prawda do osoby performerera/performerki, ale zawarta w nich myśl dobrze oddaje istotę i sens każdego działania/badania.

Wśród konkretnych podejść metodologicznych, związanych z badaniami performatywnymi, poza funkcjonującymi od dawna w obszarze antropologii i socjologii różnymi odmianami etnografii (szczególnie etnografii krytycznej i etnografii performatywnej) oraz analizy dyskursu (rozumianego w szerszym aspekcie jako językowo-materialna praktyka wytwarzania bytów), funkcjonującymi jako uznane od dawna sposoby badania produkcji realnego, jedną z metodologii inspirowanych założeniami nowego realizmu jest metoda ontologicznego opowiadania (*storytelling*). Snucie opowieści, tworzenie historii, budowanie narracji na temat codzienności i biografii są praktykami performatywnymi, gdyż opowieści nie są tylko i po prostu opowieściami ani reprezentacjami rzeczywistości lecz pojawiają się dzięki ważnym, znaczącym i materialnym praktykom działania (Boje, Tourani 2012: 223). Praktyki pisanie sobą i pisanie siebie, oddane w tłumaczeniu Michała M. Markowskiego słowem „sobąpisanie”, odkąd w ten sposób określił je Foucault (1999) są działaniami, za pomocą których podmiot wytwarza sam siebie. Według Foster, czynności takie jak mówienie, czytanie, pisanie są aktywnościami cielesnymi (za Müller 2017: 44), sobąpisanie to „zapisywanie siebie piszącego, zarazem kreowanie i przedstawianie rzeczywistości, akt jednocześnie twórczy i odtwórczy, świadectwo wolności i uwarunkowania” (tamże, s. 111). W perspektywie sprawczego realizmu, który przełamuje założenia społecznego konstrukttywizmu i poststrukturalizmu, w ludzkie narracje i poznanie wpisane zostaje również ciało wraz ze wszelkimi materialnymi aspektami doświadczenia. Cielesny aspekt autonarracji (autobiografii, autoetnografii, opowiadania performatywnego), kreowanie siebie przez ciało i materializujące się zdarzenia, nie tylko pozwalają przezwyciężyć ograniczenia języka w opisywaniu złożoności ludzkiego doświadczenia, ale także w szczególny sposób akcentują relacje między ciałem, realnym doświadczeniem i tożsamością, co otwiera nową płaszczyznę badania (nie)pełnosprawności wraz z całym jej dynamicznym uwikłaniem w biologię, fizjologię, społeczeństwo i kulturę.

Innym podejściem badawczym, na które warto zwrócić uwagę, jest – związana w większym stopniu z analizami teoretycznymi – metoda kartograficzna (tzw. usytuowana kartografia), która umożliwia „uchwycenie współzależności pojęć, koncepcji i interpretacji każdorazowo usytuowanych na nowo, w konkretnym kontekście badawczym [...]; dynamizuje i przekształca same pojęcia i relacje między nimi, dzięki niej możemy badać, jak pojęcia żyją [...]; jest próbą stworzenia żywego modelu teoretycznego reagującego na kontekst, w którym jest on badany i zmieniającego go” (Cielemęcka, Rogowska-Stangret 20: 7–8)². Wówczas proces badawczy oraz jego rezultaty budują teorię, która staje się, jak ujmuje to Barker (2005: 525), samorefleksyjnym przedsięwzięciem dyskursywnym, ukierunkowanym nie tylko na określoną interpretację rzeczywistości, ale także na wypracowanie projektów interwencji, których celem byłaby zmiana znaczeń i praktyk kształtujących rzeczywistość (2005: 525). Badanie osadzonych w strukturach materialne-

go świata ludzkich opowieści (historii życia, narracji, doświadczeń i emocji związanych z niepełnosprawnością) staje się procesem poznawania i analizowania szeroko rozumianych tekstów kulturowych, które „pozwalają nam nakreślić mapę naszej materialnej rzeczywistości lub nadać jej sens” (Fairhurst, Putnam 2004: 8, za: Boje, Tourani 2012: 216), poznawać i przetwarzać formy jej doświadczania i przeżywania. Performatywny charakter badania tekstów kulturowych wynika bezpośrednio z przyjmowanych w filozofii nowego materializmu zmian związanych z teorią reprezentacji i założenia, iż znak i tekst nie tyle przedstawiają (reprezentują) rzeczywistość, lecz przede wszystkim działają (odgrywają, performują), czyli posiadają moc sprawczą, wytwarzając każdorazowo określony, sytuacyjnie uwarunkowany złożony spłot materialno-dyskursywny (ogład rzeczywistości) i zarazem kreśląc jej realne, materialne kształty. Każdy w ten sposób rozumiany tekst może być interpretowany jako pewna „praktyka kulturowa i wyartykułowana ludzka ekspresja” (Alexander 2009: 585). Dla badaczy życia społecznego „teksty znaczące to wszystkie rzeczy, które mogą być odczytywane, interpretowane albo też za pomocą których ludzie konstruują znaczenia”, zaś krytyczna analiza „hegemonicznych tekstów, które [...] powtarzane, stały się uprzywilejowanymi narracjami” (Finley 2009: 65 i 67) wpisuje się w szerokie, postdyscyplinarne pole analiz, w których nie tyle istotny jest metodologiczny puryzm tradycyjnych dyscyplin badawczych, ile rozpoznanie złożonych sposobów i warunków wytwarzania wiedzy, co nieuchronnie pociąga za sobą konieczność przemieszczania się między różnymi obszarami dyscyplinarnymi. Jak pisze Golańska, niemożliwe jest „wytyczenie precyzyjnych granic między naukowym wywodem, kreacją artystyczną i dociekaniem natury filozoficznej” (2018: 208), zaś badania akcentują znaczenie kontekstu i każdorazowego usytuowania wytwarzanej wiedzy (koncepcja *situated knowledge* D. Haraway) w odniesieniu do działań, praktyk, materii i języka, stosowane metodologie mają często charakter eksperymentalny i hybrydowy. W procesie wytwarzania wiedzy istotne są procesy wzajemnego oddziaływania i przeobrażania oraz nie tyle rozpoznanie istniejących stanów i zdarzeń, a więc skupienie się na „przedmiocie rozpoznania” (przedstawienia/reprezentacji), co raczej odczuwanie dynamiki „stawania się” i koncentracja na „przedmiocie spotkania”, skutkujące otwarciem na nowe interpretacje oraz afirmatywnie pojmowaną różnicę (tamże, s. 211–212 i 215).

Na poziomie metarefleksji i analizy praktyk (badań) performatywnych ważne jest pytanie nie tylko o to, jakie praktyki kulturowe i aspekty kultury są weń zaangażowane/odgrywane, ale i dlaczego są one studiowane właśnie poprzez performans, co się z nimi dzieje, co robią, jak oddziałują na odbiorców/widzów i jak są przez nich postrzegane, jakie możliwości interpretacji otwierają i w jaki sposób zmieniają perspektywę widzenia.

TOŻSAMOŚCIOWY I EMANCYPACYJNY WYMIAR POGRANICZA SZTUKI I (NIE)PEŁNOSPRAWNOŚCI

Z uwagi na źródła samego pojęcia performansu oraz postdyscyplinarnego obszaru badawczego, jakim jest współczesna performatyka, badania rzeczywistości społecznej i fenomenu (nie)pełnosprawności, które odwołują się do tej kategorii, wiążą się w istotny

sposób z obszarem sztuki. Badania odwołujące się do sztuki czy też posługujące się sztuką i wykorzystujące różnorodne formy artystyczne (wizualne, performatywne i literackie) opierają się na założeniu, że sztuka, podobnie jak nauka, jest dziedziną uprawnioną do odkrywania i wytwarzania wiedzy na temat życia społecznego. Jak zauważa Golańska (2018), jeżeli postrzegamy sztukę z perspektywy nowego realizmu jako dynamiczne połączenie materii i znaczenia, splot zdarzeń materialno-dyskursywnych, które nie tyle przedstawiają i reprezentują rzeczywistość, ile przede wszystkim posiadają zdolność wchodzenia w różnorodne relacje, to musimy jednocześnie uznać jej sprawczy potencjał i aktywny udział w procesie kreacji rzeczywistości. Praktyki poznania wywiedzione z pola sztuki zacierają granice między sztuką, humanistyką i naukami społecznymi, zaś „dynamika przekraczania granic nie lokuje stwarzanego dzieła ani wewnątrz, ani poza sferą nauk społecznych czy sztuki, ale umiejscawia je w przestrzeni określonej przez emocjonalność, intelekt i tożsamość” (Finley 2009: 63). Wspólną cechą krytycznych badań społecznych i różnego rodzaju przedsięwzięć artystycznych jest zaangażowanie w problemy społeczne, zwłaszcza sytuację grup marginalizowanych i wykluczanych, stąd często podejmowane są inicjatywy, w których przeplatają się ze sobą sztuka, działanie artystyczne i aktywizm społeczny. Taylor (2018) pisze o społecznych „artywistach” i „artywizmie”, zjawisku na styku zacierających się różnic między działaniami artystycznymi, społecznymi i politycznymi. Takie hybrydyczne sposoby badania i intertekstualne interpretacje pozwalają na konstruowanie pola, w którym możliwa jest gra – znaczeń, tożsamości, wiedzy, władzy, a tym samym niosą ze sobą potencjał generowania zorientowanych politycznie estetyk, wrażliwych na problemy społeczne i kreowania podejścia, które określić można mianem epistemologii oporu, metodologią krytyki i emancypacji, zaś sam tekst badawczy w ich ramach może być postrzegany i rozumiany jako „nieustający performans” (Denzin 2009).

W polskiej literaturze z obszaru nauk społecznych, humanistyki i performansu, znaleźć można analizy odnoszące się do kwestii doświadczania choroby i niepełnosprawności, nie-normatywnej cielesności, uruchamianych strategii radzenia sobie z bólem, ograniczeniami ciała i fizjologią, a także praktyk ich reprezentowania i obecności w kulturze (np. Rzeźnicka-Krupa 2012, 2017; Kościańczuk, red. 2016; Godlewska-Byliniak, Lipko-Konieczna, red. 2017; Godlewska-Byliniak 2019; Lipko-Konieczna 2019). Choć przedstawiają różne podejścia badawcze i strategię metodologiczne (m.in. analizę dyskursu, badania wizualne, eseje krytyczne), ich wspólną cechą jest skupienie się na performatywnym wymiarze badanych zjawisk i wytwarzanej wiedzy w kontekście takich kategorii, jak liminalność zdarzeń i sytuacji, ich czasowość i zmienność, refleksyjność, zainteresowanie procesami i praktykami działania, transformacja znaczeń i sposobów rozumienia. Chciałabym zwrócić uwagę na dwa wybrane przykłady badań, które w szczególny sposób splatają ze sobą sferę działań artystycznych ze sferą społeczną i różnie wyrażanym krytycznym komentarzem wobec porządków kształtujących rzeczywistość. Pierwszy z nich dotyczy praktyk autobiograficznych (performansu tożsamościowego), w których pojawia się performer/performerzy z niepełnosprawnościami, odnoszący się na scenie, w relacji z publicznością, do własnych doświadczeń biograficznych (twórczość Rafała Urbackiego). Drugi przykład prezentuje performatywne przetworzenie realnego społecznego protestu i jest nie tylko

formą świadomej refleksji i krytycznego komentarza (performansem oporu), ale staje się także rodzajem artystycznego aktywizmu, który za Taylor (2018) można uznać za formę artywizmu (spektakl „Rewolucja, której nie było” Teatru 21).

W bogatej i zróżnicowanej twórczości Rafała Urbackiego³, ważną część stanowi cykl złożony z performansów solowych *Mt 9,7 [On wstał i poszedł do domu]* (2010) i *Stypa* (2012) oraz performansu zbiorowego *W Przechlapanem* (2012), które składają się na jego tzw. tryptyk tożsamościowy, ukazujący opresję płynącą z kulturowego ableizmu, „reżimów sprawności”⁴, a także dominujących wzorców seksualności i heteronormatywności. Przedsięwzięciem, w którym artysta również odwołuje się do doświadczenia niepełnosprawności i w którym, poza Urbackim, występują także inni performerzy i performerki o alternatywnej motoryce i sensoryce, jest dokument choreograficzny „Gatunki chronione”, stworzony we współpracy z Anu Czerwińskim i Teatrem Rozbark w 2014 r. (ten performans analizuję w innym tekście: zob. Rzeźnicka-Krupa 2017). Sytuacja, w której osoby z niepełnosprawnościami biorą udział w przedstawieniu, grając niejako samych siebie, ukazuje z pełną mocą „rozziew między idealnym ciałem jako abstrakcyjnym konceptem, [...] choreografią performansu [...] a realną fizycznością performującego, niesprawnego ciała” (Karczewski 2013: 208), przyciągając spojrzenia, w realny i cielesny sposób zderzając widza ze społecznie funkcjonującym, opresyjnym „normatem”, o którym pisała Garland-Thomson (2019), poprzez ukazanie tego, co nim nie jest. W ten sposób performans dekonstruuje obowiązujące normy i otwiera przestrzeń na ich odmienne rozumienie.

Problematykę autobiograficznego i tożsamościowego wymiaru artystycznych działań Urbackiego podejmują Müller (2017) i Godlewska-Byliniak (2019). Müller nazywa twórczość Urbackiego „autobiograficzną choreografią krytyczną”, w której artysta koncentruje się na nienormatywnej cielesności wykluczonej z oficjalnej strefy wizualności. Choreografia, stanowiąca ucieleśniony ruch myśli, nie jest tylko środkiem ekspresji – staje się także nośnikiem tożsamości i podstawą kwestionowania obowiązujących norm. Projekty artystyczne Urbackiego Müller (2017) opisuje jako opowieści wpisane w ciało i zarazem ciało wpisane w opowieść, tworzą one dwie równoległe, wzajemnie się uzupełniające historie – ciała, na którym zapisują się znaczenia mu nadawane, oraz ciała, które pisze samo o sobie. W tym sensie performanse artysty można ująć, analogicznie do Foucaultowskiego „sobąpisania” jako „sobątańczenie” – opowiadanie i kreowanie siebie za pomocą własnej cielesności, wyrażonej w alternatywnej motoryce i sensoryce odgrywanych na scenie. Gdy artysta/artystki z niepełnosprawnością wchodzi w interakcję z widownią, „ich ciała stają się częścią bezpośredniego, niezapośredniczonego doświadczenia Innego – następuje przejście od przedstawienia w realność” (tamże, s. 114). Działanie artystyczne wytwarza sferę kontrwizualną, ustanowioną na żądaniu „prawa do patrzenia” na to, co skrywane (tamże, s. 91), wytrącając publiczność ze strefy komfortu i zmuszając do przemyślenia relacji z odmienną cielesnością identyfikowaną jako Inni. Ciało, odzyskując widzialność, odzyskuje zarazem realność, wyrывa się spod władzy języka i dyskursów, jako podmiot działania i interakcji odzyskuje sprawczość.

W zbliżonych kontekstach interpretuje twórczość Urbackiego także Godlewska-Byliniak, która, analizując poszczególne spektakle składające się na jego tryptyk autobiogra-

ficzny, pisze, iż artysta w swoich performansach odtwarza/odgrywa społeczny dyskurs troski w odniesieniu do osób z niepełnosprawnościami, rzucając wyzwanie normatywizującemu spojrzeniu zakorzenionemu w dyskursie medycznym i dyskursie miłosierdzia. W *Mt 9,7 [On wstał i poszedł do domu]* troskę związaną z etyką chrześcijańską praktykowaną przez polski kościół katolicki, a w *W Przechlapanem* kwestie podszytych miłosierdziem działań charytatywnych. W *Stypie* odgrywa wątki biograficzne związane z własną chorobą, medialnym dyskursem niepełnosprawności oraz tekstami odnoszącymi się do jego życia i twórczości, grając w ten sposób ze stereotypowymi reprezentacjami niestandardowej cielesności. Badaczka zauważa, że przywołuje on kwestie biograficzne, tożsamościowe, zakorzeniając je w realnych doświadczeniach cielesności i zarazem odnosząc je do społecznego kontekstu, co łączy indywidualną perspektywę z myśleniem o zbiorowości i tożsamością kulturową wszystkich tych, którzy są identyfikowani przez swoją niepełnosprawność. Postrzega twórczość Urbackiego jako krytyczne działanie artystyczne, będące formą praktyki teoretycznej, która ustanawiając odmienny sposób myślenia i język, jakim mówimy o niepełnosprawności, wyprzedzała inne formy aktywizmu społecznego tej grupy w Polsce i proponowała odmienną od zmedykalizowanej i naznaczonej indywidualnym piętnem teorię niepełnosprawności. Jego twórczość kwestionuje i poddaje krytycznej rewizji społeczno-kulturową pozycję *normata*, dążąc w ten sposób do zredefiniowania wzajemnych relacji. Godlewska-Byliniak zwraca uwagę na to, że chociaż artystycznych działań Urbackiego nie można postrzegać jako formy aktywizmu zmierzającej do powstania ruchu politycznego, gdyż miały one zdecydowanie bardziej osobisty i indywidualny wymiar, to jednak miały one również „wyraźny wymiar polityczny i społeczny, bo tak też Urbacki od początku definiował pole swojej twórczej aktywności, wierząc w potencjał sztuki jako narzędzia zmiany” (2019: b.d.). Na społeczny i polityczny sens jego twórczości zwraca również uwagę Müller, pisząc, iż artysta „czyni swoje intymne opowieści orężem w walce o demokratyzację przestrzeni wspólnej”, a zatem przekształca prywatne w publiczne (2017: 118).

Innym przykładem badań na pograniczu sztuki, humanistyki i analiz społecznych, który chciałabym przywołać, jest spektakl warszawskiego Teatru 21 „Rewolucja, której nie było”, zrealizowany w 2018 r. oraz odnosząca się do niego, opublikowana w tym samym roku, praca pod red. Justyny Lipko-Koniecznej i Eweliny Godlewskiej-Byliniak „Niepełnosprawność i społeczeństwo. Performatywna siła protestu” (2018). Przedstawione w niej teksty, wypowiedzi i wywiady, analizujące społeczny protest, poszerzone zostały także o szerszy kontekst polityczny związany z kwestiami wolności, autonomii i praw osób z niepełnosprawnościami, możliwościami wyrażania przez nie głosu w przestrzeni publicznej, a także dyskusją wokół budzącej się świadomości społecznej i obywatelskiego oporu. Trwający 40 dni protest osób z niepełnosprawnościami i ich rodziców (opiekunów), którego miejscem stał się budynek polskiego Sejmu, towarzyszące mu obrazy, zdarzenia i wypowiedzi, budowany wokół niego dyskurs medialny, są w swej istocie społecznym i politycznym performansem oporu z narastającą dramaturgią wydarzeń, o czym w wymienionej publikacji piszą Dariusz Kosiński i Justyna Lipko-Konieczna, a także Agnieszka Woynarowska (2019), która rekonstruuje praktyki dyskursywne związane z protestami rodziców i opiekunów osób z niepełnosprawno-

ściami w 2014 i 2018 r. z perspektywy teoretyczno-metodologicznej krytycznej analizy dyskursu.

Warszawski Teatr 21 to działająca od roku 2005 grupa artystyczna, w której aktorami są osoby z zespołem Downa i autyzmem, kierowana przez Justynę Sobczyk⁵. W swoich spektaklach często porusza problematykę związaną z krytycznym spojrzeniem na obecność osób z niepełnosprawnością w społeczeństwie, warunki i możliwości ich społecznej emancypacji, podejmując w ten sposób na scenie „dyskusję o prawie osób z niepełnosprawnościami do posiadania praw, w tym prawa do godności i wolności” (Godlewska-Byliniak, Lipko-Konieczna 2018: 12). Jak piszą twórcy, spektakl „Rewolucja, której nie było” nie jest rekonstrukcją rzeczywistych wydarzeń, które miały miejsce w czasie protestów, ale przede wszystkim jest grą ze znaczeniami i emocjami, które tym wydarzeniom towarzyszyły. Aktorzy, pytając ze sceny o to, co się wydarzyło, jednocześnie stawiają także inne ważne pytania o społeczne wizerunki i przekonania dotyczące osób z niepełnosprawnościami. To spektakl, „którego motorem jest napięcie między odgórnie ustanowioną normą i odstępstwem od niej; między niewypowiedzianymi głośno kryteriami moralnymi i wykrzyczanymi ze sceny osobistymi potrzebami i opiniami aktorów. To teatr, który bada przestrzeń pomiędzy tym, co jawne, a tym, co (jeszcze) ukryte” (strona internetowa Teatru 21, www.teatr21.pl, dostęp: 6.11.2019). Godlewska-Byliniak i Lipko-Konieczna uważają, że poszukiwania artystyczne w połączeniu z pracą badawczą skoncentrowaną wokół pytań o performatywne strategie oporu, nabierają szczególnego znaczenia w momencie, gdy dyskusja przenosi się w sferę publiczną. Pytamy wówczas w szerszym kontekście społecznym i kulturowym „o skuteczność strategii oporu w sytuacji, gdy na scenie politycznej pojawiają się aktorzy z niepełnosprawnością. Chodzi tu i o scenę sejmową, i o scenę teatralną” (tamże). W teatrze i performansie, jak pisała Taylor (2018), najważniejsze są wymiary „jak gdyby” oraz „co gdyby”, kreujące hipotetyczny i warunkowy charakter wiedzy na zasadzie wytwarzania nowych „realności”. Możemy zatem zadać jeszcze jedno pytanie: co mogłoby się zdarzyć, jaka zmiana mogłaby zaistnieć gdyby rewolucja, której nie było, naprawdę się wydarzyła?

Rosemary Garland-Thomson (2019) pisze, iż krytyczne studia o niepełnosprawności są dyscypliną ufundowaną na nadziei uczynienia z niepełnosprawności przedmiotu namysłu nad tworzeniem w kulturze różnorodnych form ucieleśnienia uznawanych za niepełnosprawność. W sferze społecznej jest ona wciąż postrzegana przede wszystkim jako odstępstwo od normatywnych wzorów cielesności, rzadko natomiast myślimy o niej w kategoriach społecznej tożsamości łączącej się ze zbiorowym żądaniem praw i włączenia do społeczeństwa. Politycznym i zarazem etycznym celem studiów o niepełnosprawności staje się jej rozpoznanie jako formy ludzkiej różnorodności. Performatywnie rozumiane procesy badania mogą bardzo pomóc w realizacji tego celu, gdyż tworzą przestrzeń, w której możliwe staje się postawienie w centrum uwagi żywych, często trudnych i bolesnych, zakorzenionych w ciele i rzeczywistości doświadczeń, pozwala zobaczyć je w z dystansu i z innego punktu widzenia oraz umożliwia ich przepracowanie, przetworzenie, które – uruchamiając inne filtry i ramy interpretacyjne – daje możliwość zmiany spojrzenia i transformację podmiotów. Rozumiany w ten sposób „performans możliwości” (Madison 1998 za: Denzin 2009: 609–610) funkcjonuje w aspekcie zaangażowanego

politycznie, refleksyjnego działania na rzecz odmiennej organizacji przestrzeni społecznej, a jego podstawą jest reprezentowanie głosów i doświadczeń Innego. W sytuacji gdy Innym jest osoba z niepełnosprawnościami, której ciało i tożsamość wikłają się w złożone sploty normatywnych kategorii wywiedzionych z kulturowych „reżimów sprawności”⁶, zasadne i intrygujące wydaje się pytanie, czy krytyczne studia o niepełnosprawności są częścią studiów performatywnych, czy też raczej, jak postulują Henderson i Ostrander (2010), w perspektywie bioróżnorodności kształtującej naszą rzeczywistość to właśnie studia performatywne są częścią *Disability Studies*? Wszyscy bowiem na różnych etapach życia funkcjonujemy między różnymi krańcami sprawności i (nie)sprawności, bezustannie je performując, tym samym kategoria (nie)pełnosprawności rozumianej jako rozmaite konfiguracje różnicy, staje się nieodłącznym elementem ludzkiego doświadczenia, w który jesteśmy wciąż zaangażowani.

BIBLIOGRAFIA

- Alexander, Bryant K. (2009). *Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury*. W: Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln (red.). *Metody badań jakościowych*, t. 1. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Austin, John L. (1993). *Mówienie i poznawanie*. Warszawa: PWN.
- Bał, Ewa, Świątkowska, Wanda (red.) (2013). *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Barad, Karen (2007). *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- Barad, Karen (2012). *Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*. W: Aleksandra Gajewska (red.). *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 323–324.
- Barker, Chris (2005). *Studia kulturowe: teoria i praktyka*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Boje, David M., Tourani, Nazani (2012). *Storytelling, czyli o materialności praktyk opowiadania*. W: Dariusz Jemielniak (red.). *Badania jakościowe. Podejścia i teorie*, t. 1. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Butler, Judith (2008). *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*. Przeł. Karolina Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Butler, Judith (2011). *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. Taylor & Francis.
- Carlson, Marvin (2007). *Performans*. Przeł. Edyta Kubikowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- de Certeau, Michel (2009). *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Cielemęcka, Olga, Rogowska-Stangret, Monika (red.) (2018). *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*. Lublin. <http://e-naukowiec.eu/wp-content/uploads/2018/05/ksiazka-wersja-ostateczna-2.pdf> (dostęp: 10.10.2019).
- Conquergood, Dwight (2002). *Performance Studies: Interventions and Radical Research*. TDR (1988-), 46(2), 145–156. <http://www.jstor.org/stable/1146965> (dostęp: 12.10.2019).
- DeLanda, Manuel (2006). *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. London–New York: Continuum.
- DeLanda, Manuel (2016). *Assemblage Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- De Marinis, Marco (2013). *Performans i teatr. Od aktora do performer a i z powrotem?* W: Ewa Bał, Wanda Świątkowska (red.). *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*. Przeł. Ewa Bał. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 19–40.
- Denzin, Norman K. (2009). *Dyskursy emancypacyjne: etyka i polityka interpretacji*. W: Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln (red.). *Metody badań jakościowych*, t. 2. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 417–456.
- Finley, Susan (2009). *Badania posługujące się sztuką. Rewolucyjna pedagogika oparta na performansie*. W: Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln (red.). *Metody badań jakościowych*, t. 2. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 57–80.
- Foucault, Michel (1999). *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Przeł. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Małgorzata Kwietniewska, Ariadna Lewańska, Michał Markowski, Paweł Pieniążek. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Garland-Thomson, Rosemary (2019). *Niezwykłe ciała*. „Dialog”, 7–8. <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/niezwykłe-ciała-przedmowa-do-wydania-książki-podwudziestu-latach> (dostęp: 30.10.2019).
- Godlewska-Byliniak, Ewelina, Lipko-Konieczna, Justyna (red.) (2017). *Niepełnosprawność w teatrze i performansie*. Warszawa: Fundacja Teatr 21.
- Godlewska-Byliniak, Ewelina, Lipko-Konieczna, Justyna (red.) (2018). *Niepełnosprawność i społeczeństwo. Performatywna siła protestu*. Warszawa: Fundacja Teatr 21, Biennale Warszawa. <https://biennalewarszawa.pl/niepelnosprawnosci-i-spoleszenstwopodsumowanie-programu-i-premiera-publicacji> (dostęp: 15.09.2019).
- Godlewska-Byliniak, Ewelina, Lipko-Konieczna, Justyna (2018). *Rewolucja, której nie było*. W: Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna (red.). *Niepełnosprawność i społeczeństwo. Performatywna siła protestu*. Warszawa: Fundacja Teatr 21, Biennale Warszawa. <https://biennalewarszawa.pl/niepelnosprawnosci-i-spoleszenstwopodsumowanie-programu-i-premiera-publicacji> (dostęp: 15.09.2019).
- Godlewska-Byliniak, Ewelina (2019). *Alternatywna motoryka. Niepełnosprawność i tożsamość w ujęciu Rafała Urbackiego*. „Dialog”, 7–8. <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/alternatywna-motoryka-niepelnosprawnosci-i-tozsamosc-w-ujeciu-rafala-urbackiego> (dostęp: 30.10.2019).

- Goffman, Erving (2000). *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Przeł. Helena Datner-Śpiewak i Paweł Śpiewak. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Goffman, Erving (2006). *Rytuał interakcyjny*. Przeł. Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Golańska, Dorota (2018). *O praktykach i procesie: Nowomaterialistyczne spojrzenie na sploty sztuki, nauki i wiedzy*. W: Olga Cielemecka, Monika Rogowska-Stangret (red.). *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*. Lublin, s. 196–219. <http://e-naukowiec.eu/wp-content/uploads/2018/05/książka-wersja-ostateczna-2.pdf> (dostęp: 10.10.2019).
- Goodley, Dan (2014). *Dis/Ability Studies. Theorising Disables and Ableism*. London–New York: Routledge.
- Henderson, Bruce, Ostrander, Noam (2010). *Introduction*. W: Bruce Henderson, Noam Ostrander (red.). *Understanding Disability Studies and Performance Studies*. London–New York: Routledge, s. 1–5.
- McKenzie, John (2011). *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*. Przeł. Tomasz Kubikowski. Kraków: Universitas.
- Kościańczuk, Marcela (red.) (2016). *Taktyki wizualne: codzienność w sytuacji niepełnosprawności i choroby*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kuppers, Petra (2014). *Studying Disability Arts and Culture. An Introduction*. Palgrave Macmillan.
- Latour, Bruno (2010). *Splatając na nowo to, co społeczne: wprowadzenie do teorii aktor-sieci*. Przeł. Aleksandra Derra, Krzysztof Arbiszewski. Kraków: Universitas.
- Lipko-Konieczna, Justyna (2019). *Niepełnosprawność w trybach sztuki krytycznej*. „Dialog”, 7–8. <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/niepelnosprawnosc-w-trybach-sztuki-krytycznej> (dostęp: 30.10.2019).
- Müller, Alicja (2017). *Sobotańczenie. Między choreografią a narracją*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Rodas, Julia M. (2015). *Identity*. W: Rachel Adams, Benjamin Reiss, David Serlin (red.). *Keywords for Disability Studies*. New York–London: New York University Press, s. 103–104.
- Rzeźnicka-Krupa, Jolanta (2012). *Krytyczne konteksty tworzenia wiedzy na pograniczu pedagogiki radykalnej i współczesnej sztuki zaangażowanej (czyli, co może łączyć analizę dyskursu współczesnej sztuki z badaniami nad kategorią niepełnosprawności)*. „Ars Educandi”, t. IX, s. 191–205 (wersja online dostępna na: <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/arseducandi/issue/view/141/78>, wersja w jęz. angielskim: <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/arseducandi/issue/view/141/103>).
- Rzeźnicka-Krupa, Jolanta (2017). *Za miłosierdzie dziękujemy: ciało, tożsamość, (nie)normatywność i performatywne strategie oporu*. W: Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna (red.). *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*. Warszawa: Fundacja Teatr 21, s. 233–247. (wersja online: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/262022.html>).

- Rzeźnicka-Krupa, Jolanta (2019). *Spoleczne ontologie niepełnosprawności: ciało, tożsamość, performatywność*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Schechner, Richard (2006). *Performance Studies: an Introduction (second edition)*. New York–London: Routledge.
- Searle, John R. (1987). *Czynności mowy*. Przeł. Bogdan Chwedeńczuk. Warszawa: PAX.
- Taylor, Diana (2018). *Performans*. Przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Kraków: Universitas.
- Turner, Victor (2008). *Antropologia widowiska*. Przeł. Małgorzata i Jacek Dziekanowie. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- Turner, Victor, Bruner, Edward (red.) (2011). *Antropologia doświadczenia*. Przeł. Ewa Klekot, Agnieszka Szurek. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Woynarowska, Agnieszka (2019). *Aktywiści z niepełnosprawnością w walce o niezależne życie, równe szanse i prawa człowieka. O sile protestów, opresji władzy i społecznym oporze*. „Niepełnosprawność. Dyskursy Pedagogiki Specjalnej”, nr 35, s. 127–143.

PRZYPISY

- 1 Analogicznie jak w koncepcji performatywnego wytwarzania płci J. Butler, polegającego na powtarzaniu i cytowaniu wzorów cielesności związanych z byciem kobietą, co wzmacnia i reprodukuje kulturowe identyfikacje kobiecości zgodnie z logiką podporządkowania.
- 2 Przykładem zastosowania teoretycznego badania kategorii związanych z (nie)pełnosprawnością w odniesieniu do nowego materializmu i koncepcji wiedzy usytuowanej jest praca J. Rzeźnickiej-Krupy, *Spoleczne ontologie niepełnosprawności. Ciało, tożsamość, performatywność*, 2019, Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- 3 Rafał Urbacki (1984–2019) tancerz, choreograf, performer o alternatywnej motoryce (biogram dostępny na: <https://ninateka.pl/film/rafal-urbacki-instytut-muzyki-i-tanca> oraz https://pl.wikipedia.org/wiki/Rafał_Urbacki).
- 4 Określenia „reżimy sprawności”, inspirowanego pracami M. Foucault a zastosowanego w odniesieniu do zjawiska społeczno-kulturowego *ableizmu*, używam za Agnieszką Król (referat nt. *Niepełnosprawność i sprawiedliwość reprodukcyjna. Analiza perspektyw kobiet z niepełnosprawnościami*, wygłoszony podczas XVII Zjazdu PTS, Wrocław, 11–13 września 2019, sekcja G36 – Studia o niepełnosprawności – społeczne i kulturowe konteksty niepełnosprawności).
- 5 Informacje na temat działalności Teatru 21, jego aktorów, zrealizowanych spektakli oraz projektów edukacyjnych są dostępne na stronie internetowej: www.teatr21.pl.
- 6 Określenia „reżimy sprawności”, inspirowanego pracami M. Foucaulta a zastosowanego w odniesieniu do zjawiska społeczno-kulturowego *ableizmu*, używam za Agnieszką

Król (referat nt. *Niepełnosprawność i sprawiedliwość reprodukcyjna. Analiza perspektyw kobiet z niepełnosprawnościami*, wygłoszony podczas XVII Zjazdu PTS, Wrocław, 11–13 września 2019, sekcja G36 – Studia o niepełnosprawności – społeczne i kulturowe konteksty niepełnosprawności).