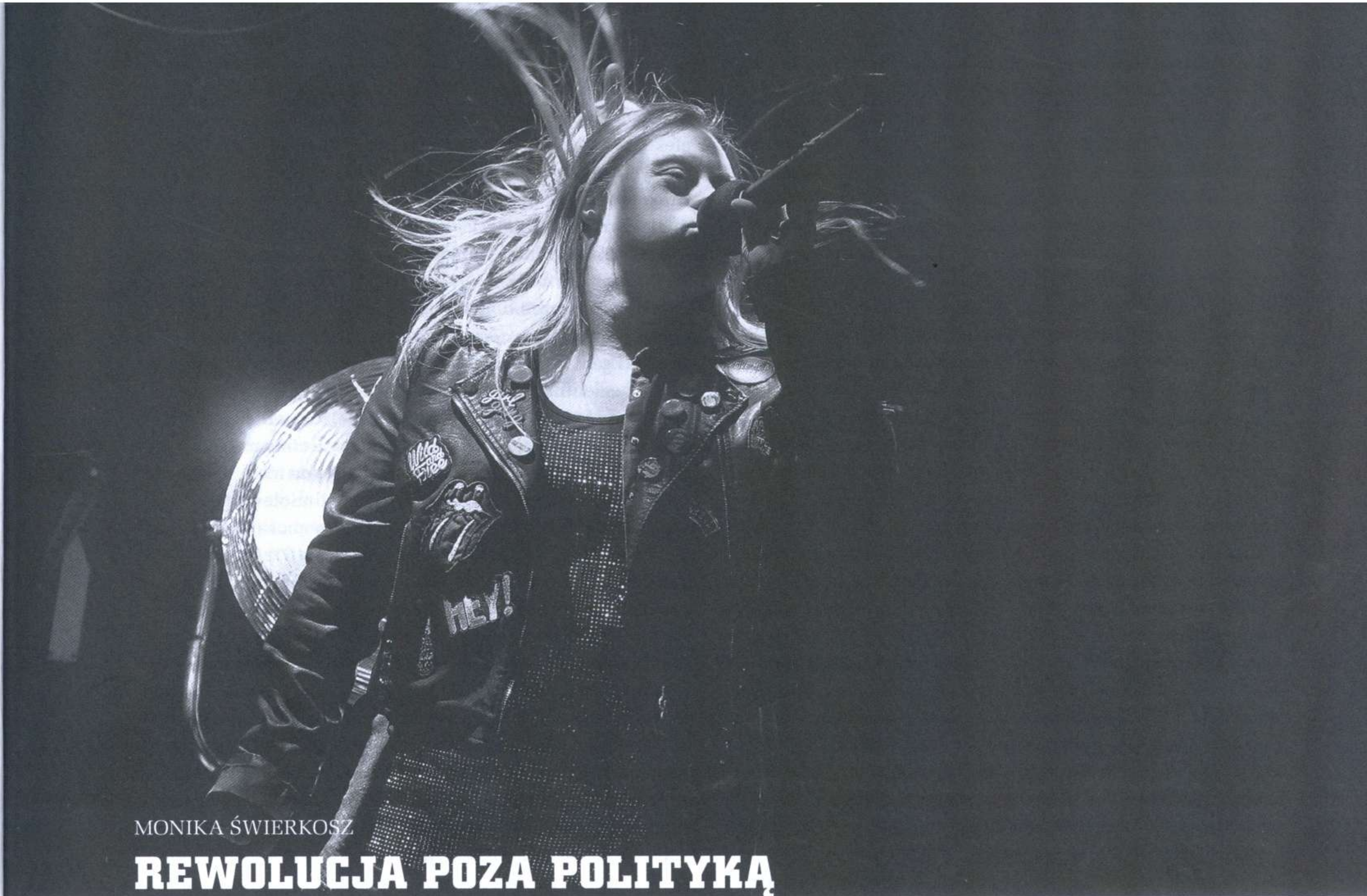




MONIKA ŚWIERKOSZ

REWOLUCJA POZA POLITYKĄ

Monika Świerkosz – pracuje na Wydziale Polonistyki UJ. Współtworzy Pracownię Pytań Krytycznych na Wydziale Polonistyki UJ, współredaguje pismo „Wielogłos”. Autorka książek: *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm* (2014) oraz *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecy klasycyzm* (2017). Członkini Rady Naukowej krakowskiej Fundacji Przestrzeń Kobiet.

Teatr 21, Biennale Warszawa

REWOLUCJA, KTÓREJ NIE BYŁO

spektakl powstał na podstawie improwizacji aktorskich

reżyseria: Justyna Sobczyk, dramaturgia: Justyna

Lipko-Konieczna, scenariusz: Justyna Lipko-Konieczna,

Justyna Sobczyk, ruch sceniczny: Justyna Wielgus, kostiumy,

scenografia: Wisła Nicieja, reżyseria światła: Sebastian Klim,

muzyka na żywo: zespół Pokusa – Tymek Bryndal, Natan

Kryszk, Teo Olter, premiera: 7 grudnia 2018, Teatr Soho

Najnowszy spektakl Teatru 21 (jedynej w Polsce profesjonalnej grupy teatralnej, która zatrudnia aktorów z zespołem Downa i autyzmem) i Biennale Warszawa – *Rewolucja, której nie było* – choć inspirowany czterdziestodniowym protestem osób niepełnosprawnych i ich rodziców (RON), nie jest publicystycznym komentarzem do wydarzeń, jakie rozgrywały się na sejmowych korytarzach wiosną ubiegłego roku. Scenarzystce (Justynie Lipko-Koniecznej), reżyserce (Justynie Sobczyk) oraz zespołowi aktorskiemu udało się wyjść poza ramy sztuki interwencyjnej i stworzyć pełen artystycznej siły i krytycznej energii przekaz. Słyszymy w nim głos niepełnosprawnych oraz ich bliskich, którzy z przekorną ironią, ale i nieskrywanym gniewem, mówią o swoim doświadczeniu bycia ignorowanym i marginalizowanym „politycznym innym”: albo wiecznym dzieckiem – przedmiotem okazjonalnej i protekcyjnej troski, albo pięknym, bo pokornym, symbolem cierpienia.

Mimo prowokacyjnie defetystycznego tytułu, *Rewolucja, której nie było* to artystycznie udane przejęcie dyskursywnej

perspektywy w mówieniu na temat niepełnosprawności, które stanowi konieczny element odzyskiwania obecności osób z niepełnosprawnościami nie tylko w teatrze czy sztuce, ale również w szerszej przestrzeni relacji społecznych¹. W procesie poszerzania pola widzialności, który rozpoczął się choćby w Wielkiej Brytanii czy USA w latach siedemdziesiątych (czego konsekwencją były narodziny ruchu społecznego *Disability Right Movement* oraz nieco późniejszych *disability studies*, krytycznych studiów nad niepełnosprawnościami), nie brakowało nigdy mocnych, prowokacyjnych działań performerskich. Ich miejscem była zwykle miejska agora, ich narzędziem – indywidualne i kolektywne ciało z niepełnosprawnością, zamykane dotychczas w czterech ścianach domów, tych prywatnych i tych zinstytucjonalizowanych. Jego powrót do porządku widzialności i słyszalności wydaje się więc najważniejszą stawką rewolucji, o której mówimy.

Ciało roześmiane, ciało rozgniewane

Zanim jednak rewolucja się rozpocznie i przeniesiemy się na sejmowe korytarze, publiczność Teatru 21 przywita Maciej Pesta monologiem utrzymanym w konwencji wykładu o śmiechu, w którym z naukową powagą opisuje fizjologiczny i psychologiczny fenomen śmiania się. Wkrótce do przemawiającego profesorskim tonem mężczyzny dołączają dwie aktorki Teatru 21 (Aleksandra Skotarek i Teresa Foks). Gdy demonstrują fazy i odmiany śmiechu, tylko przez chwilę wydają się cielesną ilustracją jego mądrych słów. Zaraźliwa moc śmiechu zaczyna łączyć wszystkich – zarówno aktorów na scenie, jak i nas, publiczność. W tym udanym performansie tkwi jednak coś niepokojącego: nie tylko dlatego, że już za moment wybuchy śmiechu przerwie długie wyliczenie chorób i dolegliwości, na jakie cierpi od dzieciństwa jedna z aktorek z zespołem Downa. Nieoczywistość tej teatralnej sytuacji polega również na tym, że zostajemy niejako sprowokowani do złamania kulturowego tabu, które zakazuje nam reagowania śmiechem na widok niepełnosprawnego ciała (czy to nie podstawowa lekcja dobrego wychowania, to powtarzane w dzieciństwie przez rodziców i nauczycieli: „nie wolno się śmiać z takich biednych ludzi”?).

Ale w tej sytuacji łączącej śmiech i niepełnosprawność odbija się – jak w krzywym zwierciadle – coś jeszcze. Głęboko skrywany pod podszewką cywilizacyjnego postępu wstyd sięgający korzeni naszej kultury. Nie mam tu znowu na myśli jedynie jarmarcznych *freak shows*, w czasie których ciała dziwolągów – zdeformowane, niekompletne lub po prostu inne – wystawiano na pokaz jako ciekawą, ucieszno-straszną osobliwość. Pamiętam również tę żenującą i kłopotliwą dla filologów scenę w *Iliadzie* – scenę, w której nad głową chromego Hefajstosa, obsługującego niezręcznie bogów na olimpijskiej uczcie, rozbrzmiewa niepohamowany i szczery „homerycki śmiech”. Komentatorzy eposu odwołują się w tym miejscu do starogreckiego ideału *kalos kagathos* („piękny i dobry”), który utożsamiał piękno fizyczne z duchowym. Kulejący Hefajstos był nie tylko nie w pełni sprawny, był zwyczajnie

brzydki, a przez to pozbawiony wzniosłości, więc narażony na drwiny oraz niewybredne żarty współbiedniaków i – niemal równie boskiego – Homera. Ciekawski wzrok i śmiech w połączeniu z niepełnosprawnym ciałem daje (lub może dać) efekt uprzedmiotowienia i wyśmiania, toteż – dla spokoju naszych sumień, bardziej cywilizowanych niż u starożytnych Greków czy bywalców *freak shows* – lepiej go zaniechać, stłumić, odwracając wzrok.

Rosemarie Garland-Thompson – jedna z czołowych przedstawicielek nurtu *disability studies* – w eseju zatytułowanym *Ośmielone spojrzenia. Sposoby wykorzystywania dynamiki relacji opartych na gapieniu się przez niepełnosprawne performerki* genialnie opisuje, w jaki sposób można wykorzystać tę ambiwalentną władzę spojrzenia. Artystki, których performanse analizuje: Cheryl Marie Wade, Mary Duffy i Carrie Sandahl, wystawiają swoje zniekształcone ciała na widok, zmuszając niejako widzów do gapienia się na ich niepełnosprawności i odzyskując w ten sposób podmiotową kontrolę nad spektaklem patrzenia. Częściowo za pomocą czulej, ale niepozbawionej krytycznego ostrza autoironii, a częściowo dzięki brechtowskiemu efektowi wyobcowania budują (nie w pełni komfortową) więź między oglądanym i oglądającym (zob.: Garland-Thompson, 2017). W spektaklu Teatru 21 i Biennale Warszawa dzieje się chyba coś podobnego: śmiejemy się razem z tymi, którzy zwykle są wyśmiewani, nie po to jednak, by rozkoszować się przyjemnie uspokajającą atmosferą charytatywnego koncertu „na rzecz naszych wspaniałych niepełnosprawnych”. *Rewolucja, której nie było* nie jest ani formą teatralnej autoterapii, ani socjoterapii stworzonej ku pokrzepieniu sumień. To dlatego obok śmiechu w spektaklu od samego początku obecny jest gniew. „Jestem zła” – wykrzykuje szczególnie charyzmatycznie Aleksandra Skotarek, sygnalizując, że roześmiane i zagniewane ciała niepełnosprawnych będą w tym przedstawieniu dwiema równoważnymi strategiami rewolucyjnego oporu.

Gdzie jest agora?

Według Hannah Arendt, działaniem politycznym możemy nazwać każde zdarzenie, które ma miejsce w przestrzeni publicznej: na ulicy, skwerze czy w miejskim parku (zob.: Arendt, 2000). Wyrastające z liberalnych i humanistycznych podstaw myślenie niemieckiej filozofki, poszerzyło w znaczny sposób dotychczasowe rozumienie polityczności, ale jednocześnie przeoczyło jeden zasadniczy problem: problem samego dostępu do sfery publicznej. W ujęciu Arendt obywatelską sprawczość i polityczną siłę przypisać możemy jedynie tym, którzy samodzielnie wkroczyli na agorę. Co jednak z tymi, którzy nie są w stanie wyjść z własnego domu, by zabrać głos w swojej (i nie tylko swojej) sprawie? – pyta w manifestie *Sick Woman Theory* Johanna Hedva, unosząc w łóżku pięść na znak solidarności z protestującymi za oknem uczestnikami marszu Black Lives Matter (zob.: Hedva, 2016). Jak przekonuje również Judith Butler w eseju *Re-thinking Vulnerability and Resistance*, naszym pierwszym ćwiczeniem z myślenia politycznego jest nie tyle analiza tego, o czym dyskutujemy w przestrzeni

publicznej, ile pytanie o to, kto miał prawo i szansę w ogóle się w niej znaleźć (zob.: Butler, 2016).

Nie jest zatem przypadkowe, że również w *Rewolucji, której nie było*, zanim zobaczymy transparenty z postulatami protestujących i zanim usłyszymy ich żądania, obejrzymy sceny z podróży pociągiem do Warszawy i przedzierania się do budynku Sejmu na Wiejskiej. A są to sceny zagrane w konwencji iście kabaretowej. Najpierw dwie matki z dorosłymi synami (duety Beaty Bandurskiej i Martyny Peszko z Danielem Krajewskim i Aleksandrem Orlińskim) muszą przeprowadzić absurdalny dialog z konduktorem pociągu, który jest wyraźnie zaniepokojony tym dziwnym opuszczeniem przestrzeni domowej przez „takie dzieci”. Potem również przedstawiciel straży sejmowej (obydwie role gra Maciej Pesta) nie wie, jak zareagować na to wtargnięcie obcych w obszar politycznej widzialności. Agora próbuje bronić się przed inwazją nieproszonych gości za pomocą haseł odwołujących się do troski i bezpieczeństwa, maskując tylko swoje marzenie o tym, by prywatne pozostało prywatnym. Argumenty o braku odpowiednich rozwiązań dotyczących dostępności okazują się narzędziem odmowy udostępnienia przestrzeni wspólnej tym, którzy nie są w niej mile widziani. Miejsce niepełnosprawności jest w domu – nie na ulicy, nie w pociągu, nie na korytarzu sejmowym.

Jeszcze ciekawsze, niż desperackie próby obrony szczelności granic politycznego, wydały mi się jednak komediofarsowe niemal strategie niepełnosprawnych, którzy z determinacją przedostają się w obszar widzialności. Ktoś nadepnął strażnikowi na palce, ktoś onieśmielił go „cudzoziemską” mową, ktoś pokazał legitymację ze zdjęciem czy bukiet kwiatów od ważnego polityka, ktoś inny chciał dziecku sejm pokazać lub przyszedł odwiedzić tatę posła. Wszystkie te zabawne gagi pokazują, że teoretycznie powszechne prawo dostępu do sfery publicznej w praktyce jest dla wielu z nas osiągalne w drodze przypadku, precedensu lub jako efekt gry z systemem, wymagającej sprytu, pomysłowości, czasem podstęp, czasem rozpychania się łokciami. Każda rewolucja jest zjawiskiem przestrzennym i zwykle wiąże się z jakimś szturmem: na Bastylię, na Pałac Zimowy, na Belweder. Jak pokazuje jednak spektakl Teatru 21, w czasach względnie cywilizowanych demokracji liberalnych trudniej jest przeprowadzić rewolucję i dokonać społecznej zmiany, ponieważ polityczne centrum ma nadal wiele eleganckich metod uciszenia i unieważniania głosu kontestatorów.

Uciszenie – u(nie)widocznianie

Jak pokazał zeszłoroczny protest, najbardziej chyba rozpowszechnioną metodą unikania rzeczowej dyskusji nad społeczną sytuacją rodzin osób z niepełnosprawnościami jest udzielanie powierzchownego wsparcia, odwołującego się do poczucia międzyludzkiej solidarności i uniwersalnej troski o słabszych. Aktorzy z doskonałym wyczuciem ironii cytują te krągłe slogany, obietnice i deklaracje, płynące z ust polityków. Zarazem jednak splatają się one w spektaklu z komentarzami, które zbudowane zostały na oceniających

i personalnych wypowiedziach (również medialnych i internetowych) towarzyszących protestowi RON. Kluczową rolę odgrywa w nich symbol cierpiącej matki Polki oraz niepełnosprawnego dziecka-ofiary, zderzany z ekonomicznymi żądaniami protestujących oraz ich rzeczywistych ciał, niepasujących do romantycznych wyobrażeń. Matki są zbyt umalowane i uczesane, mają nieodpowiednie buty, pchają się przed kamery ze swoimi osobistymi tragediami, męcząc przy tym niepełnosprawne dzieci, które pozostają zawsze tylko narzędziem w rękach (tym razem wyrodnym) opiekunów.

W monologach Macieja Pesty, utrzymanych w tonie zjadliwego hejtu, doskonale widać nie tylko to, jak dalece polska wyobraźnia symboliczna ufundowana została na kulcie bezsilnej, pokornej i pozbawionej głosu ofiary, ale również to, jak wzniosłe mity służą nam dziś do społecznej kontroli nad nieposłusznymi i do podtrzymywania nierówności społecznych. Ekonomia mitu jest szczególnie silną bronią przeciw ekonomicznym żądaniom tych, którzy od systemu oczekują należytego im wsparcia, a nie jałmużny. Niepełnosprawni (i ich opiekunowie) są szantażowani własnym, sprywatyzowanym cierpieniem, które staje się najważniejszym miernikiem ich symbolicznej wartości.

Gdy jednak okazuje się, że te wszystkie dyskursywne praktyki uciszenia są niewystarczające, władzy pozostaje jeszcze w zanadru inny, bardziej fizyczny sposób na unieważnienie niewygodnego głosu zbuntowanych „ofiary”. Metaforycznie przedstawia to scena, w której protestujący z wypisanymi na transparentach żądaniami, zostają przykryci białym prześcieradłem przez oburzonego komentatora. Niczym duchy czy senne zjawy (to wyobrażenie wykorzystał Tymon Bryndał, twórca plakatu do przedstawienia), uczestnicy protestu pozbawieni zostają twarzy, podmiotowości, realności: „Sejm jest miejscem dialogu, ale żeby prowadzić dialog, trzeba być kimś!” – pokrzykuje dalej Maciej Pesta, obnażając w chwili złości bolesną prawdę o traktowaniu niepełnosprawnych jako nie-osób i nie-obywateli.

Jak odpowiedzieć na taką retorykę? Wiemy, że 27 maja sejmowy protest został zawieszony – czy to znak słabości, a jeśli tak, to czyjej? Protestujących czy może jednak zadowolonego z siebie politycznego establishmentu? Również twórcy *Rewolucji, której nie było* – wbrew tytułowi, sugerującemu raczej zaprzepaszczenie szansy na zmianę – postawili na niejednoznaczność, wskazując zarówno na miejsca systemowej opresji, jak i możliwego oporu.

Zjadliwym komentarzom „cytowanym” przez Macieja Pestę odpowiadają przejmujące monologi jednej z matek (Beata Bandurska), która świadomie gra z przyklejoną jej gębą „celebrytki”, zbijającej kapitał popularności na plecach niepełnosprawnego syna. Kobieta dzieli się z nami ogromem bólu, zmęczenia i frustracji, wiążących się z jej codziennym życiem. Widzimy, że cierpi, choć nie aspiruje do roli „Mater Dolorosa”: widzimy jej złość, czasem bezskuteczną walkę, ale to nie słabość, lecz siła pozwala jej nie poddawać się samotności, zniechęceniu czy społecznym ocenom.

Z drugiej strony, aktorki i aktorzy Teatru 21 jeszcze inaczej odzyskują dla siebie przestrzeń działania, śmiało i z ogromnym wyczuciem teatralności wykorzystują strategię mimikry, imitując zachowania i wypowiedzi poszczególnych osobistości, które pofatygowały się do gmachu sejmu, najczęściej po to, by równie szybko go opuścić. To właśnie dzięki ironicznemu śmiechowi aktorzy wydobywają się spod narzuconych na nich prześcieradeł, znaku społecznej niewidzialności. Doskonale zagrana została Agata Duda (Magdalena Świątkowska) ze swoim uroczym uśmiechem i pustym, pełnym grzecznościowych frazesów językiem, świetnie pokazana została „silna” osobowość Lecha Wałęsy, pragnącego „zwycięzać, a nie siedzieć” z protestującymi, czy też szlachetne i ogólnikowe deklaracje rzucane na wiatr ustami Jarosława Kaczyńskiego (w obydwu rolach Barbara Lityńska).

Znowu śmiech uruchamia maszynę krytyczną – za tymi dowcipnymi scenkami stoi przecież wyraźna świadomość sposobu, w jaki niepełnosprawność i obraz osób z niepełnosprawnością wykorzystywany jest w przestrzeni publicznej do rozgrywania rozmaitych spektakli politycznych i społecznych. Nie zawsze zresztą pogardliwych, przemocowych czy udawanych – w czasie protestu nie brakowało przecież płynących z różnych stron szczerých wyrazów wsparcia, czego świadectwem są w spektaklu stopy autentycznych pocztówek, przesłanych do sejmu w czasie tych ważnych czterdziestu dni. Czy to jedynie warstwa lukru, pod którą czujemy gorzki smak porażki?

Choć pierwsza część spektaklu kończy się wymuszonym zawieszeniem broni, a druga rozpoczyna od pytania, jak wrócić do życia w rzeczywistości, w której żadna rewolucja się nie dokonała, to nie miałam wrażenia, że ze sceny bije obezwładniający smutek bezsilności. Wręcz przeciwnie – po przerwie z nową, inną energią obejrzałam zaskakująco różnorodny performans niepełnosprawności, która jest widzialna, słyszalna, która mówi swoim głosem, posługuje się własnym ciałem, przebijając się przez pajęczynę kulturowych i społecznych klisz.

„I am Down!”

„Przyjęta w latach dziewięćdziesiątych przez European Disability Forum (Europejskie Forum Niepełnosprawności) definicja określa, że «osobą niepełnosprawną jest jednostka w pełni swych praw, znajdująca się w s y t u a c j i upośledzającej ją na skutek barier środowiskowych, ekonomicznych i społecznych, których z powodu występujących u niej uszkodzeń nie może przezwyciężyć w taki sposób, jak inni ludzie. Bariery te są zwiększane przez deprecjonujące postawy ze strony społeczeństwa»” (Przybylski, 2010, s. 145, podkr. MŚ). To przeniesienie ciężaru w myśleniu o niepełnosprawności z ujmowania jej jako zestawu wrodzonych (lub nabytych przez chorobę, wypadek itd.) cech fizycznych i psychicznych danego człowieka na sytuacyjny i konstruowalny społecznie status tożsamości osoby niepełnosprawnej pozwoliło dostrzec, jak bardzo niepełnosprawność jest relacyjna i relatywna. Widzimy to w spektaklu bardzo wyraźnie w dwóch scenach:

najpierw, gdy Martyna Peszko opowiada o sytuacjach, w których ktoś inny lub ona sama pomyślała o sobie „ty Downie”, potem zaś, gdy Maciej Pesta i Aleksander Orliński siedzą obok siebie i za pomocą analogicznych lub opozycyjnych przymiotników próbują określić, jacy są. Z tej wyliczanki wyłania się zaskakujący obraz dwóch młodych mężczyzn, którzy na różny sposób czują się (lub nie chcą/nie potrafią/nie mogą się poczuć) samodzielni, dojrzały, odpowiedzialni i zaradni. Granica między pełno- i niepełnosprawnymi nie jest ani oczywista, ani stabilna, ponieważ właściwie każdy z nas na różny sposób doświadcza siebie jako jednostki sprawczej i upodmiotowionej.

Dlaczego zatem to, co wydaje się niezbywalnym prawem jednych, dla innych stanowi dopiero obszar emancypujących walk? Czy osoby z niepełnosprawnościami mają prawo do miłości i seksu, do zawierania małżeństw i zakładania rodzin, samodzielnego mieszkania, zdobywania wiedzy, picia alkoholu, podróżowania, decydowania o własnym ciele, wyrażania siebie własnym językiem? Zjawiskowo piękny jest śpiew Teresy Foks, która przeistacza się w sceniczną diwę i porywa publiczność przejmującym głosem do swojego językowego świata. Podobnie jak energetyczny protest-song Aleksandry Skotarek, która w piosence *Jestem zła!* nie chce być grzeczną (niepełnosprawną) dziewczynką. Niezwykle silny jest cielesny manifest najmłodszej chyba w zespole Mai Kowalczyk, krzyczącej odważnie „This is my body!”, a także utrzymane w uroczym sentymentalnej poetyce wystąpienie Magdaleny Świątkowskiej, marzącej o romantycznym ślubie, weselu w takt przeboju *Jesteś szalona*, i o podróży z ukochanym nad morze. Ogromne wrażenie robią także zmysłowe zbliżenia Martyny Peszko i Daniela Krajewskiego, który mówi: „Jestem mężczyzną, któremu nic nie brakuje”. Tym większą siłę ma widok półnagiego męskiego ciała Piotra Sakowskiego, gniewnie przechadzającego się po scenie w płaszczu uszytym z pluszowych misiów – symbolu społecznie narzucanego osobom z niepełnosprawnością „wiecznego dzieciństwa”.

Bynajmniej nie chodzi tu o prościutki, asymilacyjny przekaz: spójrzcie, jesteśmy tacy sami jak wy, tak samo zdrowi, piękni i sprawni. Doświadczenie niepełnosprawności nie jest tu ani maskowane, ani unieważniane – wręcz przeciwnie. Justyna Sobczyk sięga po różne estetyki, by pozwolić swoim aktorkom i aktorom opowiedzieć o sobie – o tym, jak siebie widzą (lub chcieliby widzieć), co jest dla nich ważne, co ich smuci lub bawi. Ale to nie tylko siła autentyzmu czy charyzma aktorów napędza ten spektakl i nadaje mu wyrazistość. Zgranie zespołu, wzajemna uważność, jakiej udzielają sobie znajdujący się na scenie ludzie, wydają mi się tu równie ważne. Doskonałym pomysłem było zaproszenie do udziału w przedstawieniu muzyków zespołu Pokusa (Tymka Bryndala, Natana Kryszka i Teo Oltera), którzy raz delikatnie i nastrojowo, a raz z werwą i dowcipem podkreślają rytm aktorskich działań. Gdy w końcowych akordach *Rewolucji...* rozbrzmiewają dźwięki buntowniczej piosenki, w której Daniel Krajewski i Aleksander Orliński z dziką satysfakcją wyśpiewują „I am Down!”, widzimy i słyszymy,

że niepełnosprawność nie musi być ani niewidzialna, ani tuszowana, ani stygmatyzująca. Może być czymś odzyskanym – nie tylko dla osób z niepełnosprawnościami. Dla nas wszystkich, a może zwłaszcza dla tych, którzy 27 maja 2018 roku stracili ducha walki. I choć mam świadomość, że przestrzeń sztuki nie jest tym samym co polityczna agora, to, co się wydarza w „Centrum Sztuki Włączającej: Downtown”, jest wyraźnym sygnałem tego, że ta rewolucja się wcale nie skończyła, że trwa nadal, choć z dala od sejmowych korytarzy. Nie tylko w teatrze bywa tak, że polityczność realizuje się najlepiej poza polityką ■

¹ Fundacja Teatr 21 wspólnie z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie wydała pionierski na gruncie polskim zbiór tekstów teoretycznych z zakresu *disability studies* oraz wywiadów z praktykami teatru, włączającymi osoby z niepełnosprawnościami do swoich działań. Zob. *Odzyskiwanie nieobecności*, 2017.

Bibliografia:

Arendt, Hannah, *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodzka, Aletheia, Warszawa 2000.

Butler, Judith, *Re-thinking Vulnerability and Resistance*, [w:] *Vulnerability and Resistance*, eds. J. Butler, Z. Gambetti, L. Sabsay, Duke UP, Durham 2016.

Garland-Thompson, Rosemarie, *Ośmielone spojrzenia. Sposoby wykorzystywania dynamiki relacji opartych na gapieniu się przez niepełnosprawne performerki*, [w:] *Odzyskiwanie nieobecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, wybór i opracowanie E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Teatr 21, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2017.

Hedva, Johanna, *Sick Woman Theory*, „Mask Magazine” 2016 (*The Not Again Issue*: January)

<http://www.maskmagazine.com/not-again/struggle/sick-woman-theory> (dostęp: 23 XI 2019).

Przybylski, Krzysztof, *Znaczenie terminu osoba niepełnosprawna – ku edukacyjnym społecznym warunkom integracji osób niepełnosprawnych*, „Niepełnosprawność” 2010 nr 3.