


Alicja Müller

Uniwersytet Jagielloński

Katedra Antropologii Literatury

i Badań Kulturowych

 <https://orcid.org/0000-0002-3490-1419>

*Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura*

*Er(r)go. Theory–Literature–Culture*

Nr / No. 52 (1/2026)

*męskość/nie-męskość/anty-męskość*  
*manliness/un-manliness/anti-manliness*

ISSN 2544-3186

<https://doi.org/10.31261/errgo.18409>



## Kalekowanie męskości w tańcu współczesnym

*Crippling Masculinity in Contemporary Dance*

**Abstract:** The article investigates the intersection of masculinity, disability, and contemporary dance, analyzing how male dancers with disabilities challenge normative constructs of masculinity through crip choreographic practices. The author examines performances by artists such as David Toole, Rafał Urbacki, Raimund Hoghe, and Michael Turinsky, who employ criping strategies to subvert ableist and patriarchal norms while articulating alternative masculinities that embrace vulnerability, difference, and queerness. Methodologically, the study integrates performance analysis with theoretical frameworks from disability studies, queer theory, and feminist critique.

**Keywords:** dance, crip, masculinity, Toole, Urbacki, Hoghe, Turinsky

W książce *The Male Dancer. Bodies, Spectacle and Sexuality* Ramsay Burt analizuje reprezentacje męskości w XX-wiecznym tańcu, pokazując, w jaki sposób wbudowane w binarną patriarchalną matrycę konwenanse płciowe odzwierciedlały się w estetykach oraz politykach scen klasycznych i eksperymentalnych lub były przez nie przekraczane<sup>1</sup>. Badacz odtwarza też ideologiczne i społeczne fundamenty, na których wyrósł stereotyp “niemęskiego tancerza”. W tym celu opisuje rozwój społeczeństwa wiktoriańskiego<sup>2</sup> i właściwego mu purytanizmu. Wyjaśnia, jak ówczesny ideał “prawdziwego”, a więc

---

1. Ramsay Burt, *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities* (London–New York: Routledge, 2022).

2. W tym miejscu warto dodać, że XIX wiek przyniósł zasadniczą zmianę na scenach tańca klasycznego. Pod wpływem rozwoju baletu romantycznego, którego libretta pisane były przede wszystkim z myślą o postaciach kobiecych, zarówno magicznych (nimfy, wilie czy ondyny), jak i ziemskich: zgubionych przez miłość, tragicznych heroin, tańczący mężczyźni musieli odsunąć się na drugi plan, mimo że dotąd to im przypadały pierwszoplanowe role. W widowiskach choreograficznych XVI i XVII wieku oraz we wpisanych w nie gestach materializowały się wartości i postawy charakterystyczne dla rycerskiego czy/i dworskiego etosu; męskie ciała były eleganckie, wyraziste, a nierzadko na wskroś heroiczne, bo fabuły nawiązywały do epickich poematów.

silnego, opanowanego i powściągliwego mężczyzny, połączył się na początku XX wieku z kompulsywną homofobią, która alternatywnie wobec patriarchalnej męskości kwalifikowała jako symptomy homoseksualności<sup>3</sup>. Zasada ta nie miała, rzecz jasna, zastosowania w przypadku jednostek wybitnych, realizujących etos romantycznego geniusza, ale taniec – jako sztuka uwikłana w ciało, wobec którego purytańska ideologia się dystansowała – miał wówczas niższy status niż na przykład poezja. Był zbyt blisko witalistycznej energii, wzgardzonej przez klasę średnią, klasy robotniczej. Badacz podkreśla jednak, że niechęć do męskiego tańca pojawiła się wcześniej: po rewolucji francuskiej, kiedy burżuazja dostrzegła w nim emanację, wstrętnej sobie, cielesności arystokratycznej, a szerzej – władzy jako takiej. Z kolei moralność epoki wiktoriańskiej nałożyła tabu na widok męskiego ciała. Dla mężczyzn kłopotliwe stało się już samo czerpanie przyjemności z patrzenia na performujących na scenie tancerzy. I tak Waław Niżyński (1889–1950) tańczył wprawdzie wielkie role (jak w *Szeherazadzie* Michaiła Fokina z 1910 czy w autorskim *Popołudniu fauna* z 1912 roku), ale towarzyszyła im atmosfera przekroczenia i skandalu<sup>4</sup>. Choreograf *Święta wiosny* (1913) był w tych przedstawieniach, jak pisze Burt, zmysłowy i erotyczny; jego roznamiętnione ciało manifestowało nie tylko pożądanie, lecz także seksualną rozkosz, a przy tym samo uwodziło widownię, co stanowiło jawne złamanie ówczesnych norm obyczajowych<sup>5</sup>.

W homofobicznych nastrojach przełomu XIX i XX wieku manifestowało się przekonanie, że to przyspieszenie cywilizacyjne zagraża hegemonii heteronormatywnego mężczyzny. Między innymi z tego wynikało wzmożone zainteresowanie kulturą fizyczną, która miała resuscytować “prawdziwą”, “naturalną” męskość, a proces ten mógł realizować się paradoksalnie również poprzez taniec. Niemniej dopuszczalny performans męskiego ciała miał ściśle wytyczone ramy estetyczne: musiał eksponować siłę, solidność, dominację, atletyczną budowę i “opancerzoną nieprzenikalność”<sup>6</sup>. Przekładało się to na strategie choreograficzne między innymi Teda Shawna (1891–1972), w którego zespole mężczyźni nawiązywali ruchem do pracy fizycznej<sup>7</sup>, wyraźnie odróżniając

---

3. Burt, *The Male Dancer*, 8–22.

4. Jako że historia baletu i zmieniającej się pozycji męskiego ciała w tej sztuce nie jest głównym tematem mojego artykułu, kreszę ją tutaj skrótowo, mając na celu zmapowanie kontekstów, które wpłynęły na ukształtowanie się stereotypu tancerza jako “zniewieściałego” mężczyzny. Z tego samego powodu pomijam w tym wprowadzeniu kwestie związane z rozwojem tańca współczesnego i, bardzo dla jego historii istotnej, kobiecej rewolucji spod znaku *modern dance*.

5. Burt, *The Male Dancer*, 62–63, 72.

6. Burt, *The Male Dancer*, XIV.

7. Burt, *The Male Dancer*, 20.

się od efemerycznych, delikatnych tancerek<sup>8</sup>. Rudolf Laban (1879–1958), działając na rzecz popularyzacji sztuki tańca, również zużytkowywał narację o splocie sportowego ciała i męskości. Choreograf i teoretyk zachęcał niemieckich chłopców do tańczenia, tworząc układy prężne i dynamiczne, kształtujące atletyczną sylwetkę, o czym, też w kontekście partii solowych dla profesjonalnych tancerzy, pisze Iwona Wojnicka<sup>9</sup>.

W pierwszych dekadach XX wieku usportowienie tancerza było więc, jak dowodzi Chiara Bassetti, swoistym antidotum na piętno nakładane na, w domyśle homoseksualne i “zniewieściale”, tańczące męskie ciało. Badaczka pokazuje, że atletyzacja sylwetki, podobnie jak popisy zdumiewającej wirtuozerii, stanowiła strategię normalizującą wzbudzającą niepokój sceniczną męskość<sup>10</sup>. Mary Louise Adams, konfrontując sprzeczne społeczne imaginaria sportu i tańca, przywołuje głosy krytyków z drugiej połowy XX wieku, którzy, zwracając uwagę na wysiłek fizyczny i wytrzymałość tancerzy, niejako ich rehabilitowali<sup>11</sup>. Muskularność i heroiczność performujących ciał pozwala zobaczyć w nich emanacje sprawczej męskości, kojarzonej z olimpijskimi arenami.

Dzisiaj taniec współczesny<sup>12</sup> nie jest podporządkowany hegemonicznej męskości ani nie wymusza na pojawiających się w jego polu ciałach maskowania odmienności i uruchamiania mechanizmów normatywnej mimikry. Na demokratyzację tej sztuki wpłynęły kolejne estetyczno-polityczne rewolucje:

---

8. Burt podkreśla, że Shawn był gejem, który nie chciał, by choreografie zdradzały jego tożsamość (Burt, *Male Dancer*, 88–90). Podobnie, jego zdaniem, działał Merce Cunningham (1919–2009), przy czym w jego spektaklach wyraźne płciowe opozycje zastąpił chłodny formalizm, któremu także trudno byłoby zarzucić ekspozycję odmieńczej namiętności (Burt, *Male Dancer*, 119–122).

9. Iwona Wojnicka, *Rudolf Laban i Analiza Ruchu*, 11–12, [https://www.academia.edu/36711432/RUDOLF\\_LABAN\\_I\\_ANALIZA\\_RUCHU](https://www.academia.edu/36711432/RUDOLF_LABAN_I_ANALIZA_RUCHU) (29.01.2025).

10. Chiara Bassetti, “Male Dancing Body, Stigma and Normalising Processes. Playing with (Bodily) Signifieds/ers of Masculinity”, *Recherches Sociologiques et Anthropologiques* 44 (2013), 69–92, <https://journals.openedition.org/rso/1048> (29.01.2025).

11. Mary Louise Adams, “‘Death to the Prancing Prince’: Effeminacy, Sport Discourses and the Salvation of Men’s Dancing”, *Body & Society* 11 (2005), 64, <https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=1017542d946fc0dfa535030eb62f67c2ad4f6f8d> (29.01.2025).

12. Taniec współczesny nie ma jednoznacznej definicji. Na potrzeby tego artykułu przyjmuję za Joanną Szymajdą, że jest to “pojęcie obejmujące całość technik, estetyk i gatunków tańca, które wyłoniły się w XX i XXI wieku. Termin pojawia się w piśmiennictwie w różnych okresach i odnosi się zazwyczaj do działalności współczesnych autorowi twórców, nie jest więc ścisłym określeniem gatunkowym, ale wskazaniem na aktualność działań artystów”. Joanna Szymajda, “Taniec współczesny”, w: *Słownik tańca współczesnego*, red. Joanna Szymajda, Małgorzata Leyko, przy współpracy Tomasza Ciesielskiego (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022), 616.

od *modern dance*, przez *postmodern dance* i technikę kontakt improwizacji, po tzw. nie-taniec i blisko związaną z tymi zjawiskami nową choreografię, a także nowe gatunki (przede wszystkim teatr tańca). Nie oznacza to oczywiście, że przestrzeni tańca współczesnego nie nawiedzają patriarchalne fiksacje, bo też nie mówimy tu o ideowym czy estetycznym monolicie. Niemniej choreografie współczesne<sup>13</sup> bardzo często sytuują się na pograniczu sztuki i interseksjonalnego aktywizmu; są tworzone przez feministki i osoby queerowe, przez ciała białe i kolorowe, grube i chude, zdrowe i chore. Choreografki i choreografowie poprzez taniec (re)negocjują społeczne układy widzialnego, kwestionują i dekonstruują normatywne opozycje, performują przeciwhistorie i zabierają głos w sprawie możliwych przyszłości. Praktyki choreograficzne stają się strategiami mikrooporu wobec neoliberalnych taktyk bycia w świecie; tańczące ciała przewrotnie wymykają się ramom heteroseksualnej matrycy, zasiewają subwersywny ferment w androcentrycznych strukturach normy. Może stereotyp “nie-męskiego” tancerza nie opuścił zbiorowej wyobraźni, ale taniec współczesny zdecydowanie uwolnił się z dyktatu patriarchalnej imaginacji i właśnie dlatego pozwala z jednej strony na wywrotowe eksperymenty w polu reprezentacji płciowości oraz seksualności, a z drugiej – na przechwytywanie uprzedzeń w duchu queerowej czy feministycznej ofensywy<sup>14</sup>.

W tym artykule przyglądam się natomiast praktykom tancerzy z niepełnosprawnościami i ich strategiom kalekowania<sup>15</sup> męskości oraz choreografii. Mam na myśli działania sceniczne, w których dochodzi nie tyle do samego włączenia innego ciała i jego mobilności w pole sztuki, ile do uobecnienia alternatywnych wobec tych łączonych z kultem (hiper)sprawności potencjałów ruchowych, sposobów ucieleśnionego myślenia o czasoprzestrzeni oraz rozszczelniania ableistycznych reżimów widzialności. Będzie więc mowa o kalekowaniu czasu, języka i samego tańca jako aktywności powszechnie

---

13. Mam tu (i w całym tekście) na myśli choreografie tworzone z myślą o szeroko rozumianej scenie teatralnych i performatywnych. Pomijam choreografie sportowe, rozrywkowe itd.

14. Por. Andria Christofidou, *Men, Masculinities and Sexualities in Dance. Transgression and its Limits* (Cham: Springer International Publishing, 2021).

15. Pojęcie “kalekowania” wywodzi się od angielskiego *crip* (kaleka) i odsyła do aktywnego odzyskania tego, historycznie obraźliwego, słowa i używania go w funkcji zarazem afirmatywnego (wobec odmienności) i buntowniczego (wobec ableistycznych dyskursów i praktyk) określenia tożsamościowego. Odwołuje się też ono do queerowej *crip theory* Roberta McRuera. Zob. Robert McRuer, “Crip/Kaleczenie”, przeł. Dominika Ferens, *Interalia. Pismo Poświęcone Studiom Queer* 11b (2016), 1–7, [https://interalia.queerstudies.pl/issues/11B\\_2016/interalia\\_11b\\_2016\\_brzydkie\\_ciala.pdf](https://interalia.queerstudies.pl/issues/11B_2016/interalia_11b_2016_brzydkie_ciala.pdf) (29.01.2025).

wiązanej ze sprawnymi, atletycznymi ciałami i, mimo wskazanych wyżej przesunięć, wciąż przez nie zdominowanej.

Skupię się na praktykach czterech tancerzy: Davide'a Toole'a, Rafała Urbackiego, Raimunda Hoghe'a i Michaela Turinsky'ego<sup>16</sup>, którzy na różne sposoby poprzez taniec dekonstruują hegemoniczne wzorce męskości oraz sprawności, a jednocześnie, eksplorując w choreografiach własne – nietypowe i kalekujące – mobilności, pokazują, że potencjalności tańczących ciał nie wyczerpują się w jakościach takich jak płynność, zwinność czy wirtuozeria. Toole, Urbacki, Hoghe i Turinsky podważają tradycyjne opozycje między działaniem a zatrzymaniem czy słabością a sprawczością, ale także rozrywają pozornie stabilne związki, na przykład między mobilizacją a oporem.

Tekst ten piszę jako kobieta o tymczasowej sprawności, feministyczna badaczka tańca i choreografii, która nie ma dostępu ani do doświadczenia męskiego ciała, ani do doświadczenia niepełnosprawności. W swoich analizach podążam za tym, co na scenie mówią i performują tańczące ciała i osadzam ich gesty z jednej strony w kontekście badań kripowych akademikzek i aktywistów (oraz ich sojuszniczek), a z drugiej – ableistycznych i patriarchalnych fantazmatów, którym, między innymi poprzez własne praktyki dyskursywne, chcę się przeciwstawić.

## Tancerz “nie-męski”

W artykule “The Sexual Politics of Disabled Masculinity” Tom Shakespeare<sup>17</sup> analizuje stereotyp niepełnosprawności jako tożsamości permanentnie skonfliktowanej z patriarchalnym modelem męskości: po jednej stronie mamy, jeśli przyjąć normatywną optykę, bezradność i zależność, a po drugiej – siłę oraz autonomię. Fikcja ta obejmuje wszystkie rodzaje niepełnosprawności

---

16. Mam świadomość tego, że to wybór całkowicie arbitralny i opatrzony pominięciami. Chcę jednak podkreślić, że kierowałam się pragnieniem ukazania praktyk, które, mimo różnych punktów styku, na wielu poziomach są od siebie różne. Zależało mi na tym, żeby pokazać wielość strategii związanych z kalekowaniem tańca i męskości. Jest to bowiem temat, który w polu studiów o tańcu nie jest jeszcze rozpoznany (za wyjątek można uznać dostępną w sieci pracę magisterską Coralie Pearl Valentyń *Negotiating Difference: Exploring Masculinity and Disability in Contemporary Dance*, 2015, [https://www.academia.edu/124964727/Negotiating\\_difference\\_exploring\\_masculinity\\_and\\_disability\\_in\\_contemporary\\_dance](https://www.academia.edu/124964727/Negotiating_difference_exploring_masculinity_and_disability_in_contemporary_dance) (29.01.2025)).

17. Tom Shakespeare, “The Sexual Politics of Disabled Masculinity”, *Disability and Sexuality* 17 (1999), 53–64, [https://www.academia.edu/69018519/The\\_sexual\\_politics\\_of\\_disabled\\_masculinity](https://www.academia.edu/69018519/The_sexual_politics_of_disabled_masculinity) (29.01.2025).

i męskości<sup>18</sup>. Ableistyczna ideologia zaciera różnice i uniwersalizuje to, co wewnątrznie popękane, tworząc arbitralne normy. Dotyczy to także seksualności, ponieważ osoby z niepełnosprawnościami są traktowane jako “aseksualne”<sup>19</sup>, niezależnie od ich rzeczywistych pragnień i namiętności. Cechy przypisywane mężczyznom z niepełnosprawnymi ciałami w patriarchalnej kulturze należą do kobiecych idiomów, dlatego kobiecość, jak pisze Shakespeare, łączy się z niepełnosprawnością, a męskość się z nią ściera<sup>20</sup>.

Magdalena Zdrodowska dowodzi, że w patriarchacie nie wszystkie męskie ciała z niepełnosprawnościami są w jednakowym stopniu piętnowane, a wykluczenie z pola męskości nie zawsze dotyczy bohaterów wojennych i sportowców<sup>21</sup>. Badaczka analizuje sprzeczne tendencje w ukazywaniu okaleczonych ciał heroiczych. Z jednej strony, jak pisze, “poważniejsze uszkodzenia ciała, jak amputacja czy paraliż, pozbawione były najczęściej romantycznej, bohaterskiej otoczki”, co widać w filmach takich jak *Urodzony 4 lipca* (1989) czy *Zapach kobiety* (1992), w których protagoniści, niegdyś sprawcy i potężni, zmieniają się w tragiczne “kaleki”, osoby bierne i zależne od innych<sup>22</sup>, nierzadko trawione kryzysami zdrowia psychicznego<sup>23</sup>. Z drugiej strony zauważalna jest też, co pokazuje Zdrodowska, strategia heroizacji (i seksualizacji) wizerunków weteranów i sportowców z niepełnosprawnościami. Co jednak istotne, mimo że tego rodzaju wizualne narracje o niepełnosprawności są uwikłane w ideologię normy oraz jej estetyczne imaginaria i, akcentując niezłomność oraz atrakcyjność przedstawianych ciał, a więc cechy powszechnie pożądane i utożsamiane z pozycją przywileju, zacierają różnice, to jednocześnie przekładają się, jak powiada Zdrodowska, “na swoiście alternatywną wizję niepełnosprawnego mężczyzny: bohatera o nienagannej fizyczności, muskularnego i pociągającego, pewnego siebie i sprawczego”<sup>24</sup>. Badaczka stwierdza dalej, że transgresyjny potencjał takich reprezentacji nie ujawnia się w wytwarzaniu alternatywnych ideałów tego, co męskie, a w przekraczaniu

---

18. Por. Russell Shuttleworth, Nikki Wedgwood, Nathan J. Wilson, “The Dilemma of Disabled Masculinity”, *Man and Masculinities* 15 (2012), 174–194, [https://www.researchgate.net/publication/254117889\\_The\\_Dilemma\\_of\\_Disabled\\_Masculinity](https://www.researchgate.net/publication/254117889_The_Dilemma_of_Disabled_Masculinity) (25.01.2025).

19. Shakespeare, “The Sexual Politics”, 55.

20. Shakespeare, “The Sexual Politics”, 57.

21. Magdalena Zdrodowska, *Męskość – niepełnosprawność – proteza*, (2018), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/257703/meskosc-niepelnosprawnosc-proteza-1> (29.01.2025).

22. Shakespeare, “The Sexual Politics”, 56.

23. Zdrodowska, *Męskość – niepełnosprawność – proteza*.

24. Zdrodowska, *Męskość – niepełnosprawność – proteza*.

stereotypu niepełnosprawnej męskości jako kategorii noszącej znamiona oksymoronu<sup>25</sup>.

Estetyzacja ciała mężczyzny z niepełnosprawnością pozwala więc na destabilizację ableistycznego konstruktów biednego i biernego “kaleki” i w tym sensie ma siłę emancypacyjną, ale jednocześnie trudno, jak sądzę, pominąć fakt, że jest ona wpisana w ramę normatywnego kanonu, co z kolei umacnia jego dominację. W tańcu mężczyźni z niepełnosprawnościami także sięgają po jakości ruchowe i rozwiązania choreograficzne, które eksponują ich – często niezwykle – fizyczne możliwości, a tym samym realizują to, co Ann Cooper Albright nazywa “klasycznym etosem”, łącząc z nim grację, prędkość, zwinność i kontrolę<sup>26</sup>. W polu współczesnej choreografii jest jednak miejsce dla radykalnej różnicy, rozumianej nie tyle jako odejście od normy, ile – jak w kontekście kalekującego tańca piszą Leni Van Goidsenhoven, Jonas Rutgeerts i Carrie Sandhal – “ciągły proces różnicowania”<sup>27</sup>, obejmujący ciało, umysł i ruch. Właśnie w tym ujawnia się tricksterski, subwersywny potencjał tej sztuki, pozwalającej na eksperymentowanie z (nie)możliwymi konfiguracjami ciała i jego sprawczości. Taniec, jak powiada Carolien Hermans, “pomimo swoich cielesnych reżimów, może również dostarczać okazji do kwestionowania kulturowych i normatywnych standardów tego, jak powinno wyglądać i czuć się ciało”; w nim “dzielimy się doświadczeniami somatycznymi w figlarny, pomysłowy i ekspresyjny sposób”<sup>28</sup>, a więc odmiennie niż w innych praktykach życia społecznego.

Dobrze widać to w spektaklu Xaviera Le Roy *Self Unfinished* (1998), w którym choreograf testuje niecodziennie mobilności swojego nagiego ciała, przyjmując kuriozalne pozy, upodabniające go do dziwnego, nie-ludzkiego stworzenia, poddawanego procesowi niekończącej się metamorfozy. Groteska jest jednak w tym performansie estetyczno-politycznym wyborem i zostaje wpisana w opowieść o “ja” ciągle wymykającym się skostniałym formom:

---

25. Zdrowska, *Męskość – niepełnosprawność – proteza*.

26. Ann Cooper Albright, “Strategie sprawności: negocjowanie niepełnosprawnego ciała w tańcu”, przeł. Katarzyna Dudzińska, w: *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna (Warszawa: Teatr 21, 2017), 53.

27. Leni Van Goidsenhoven, Jonas Rutgeerts, Carrie Sandhal, “Differing Bodyminds: Crippling Choreography”, *Choreographic Practices 2* (2022), <https://repository.uantwerpen.be/docman/irua/67f42b/a192664.pdf> (26.01.2025).

28. Carolien Hermans, “Differences in Itself: Redefining Disability through Dance”, *Social Inclusion 4* (2016), 161, <https://www.cogitatiopress.com/socialinclusion/article/view/699/455> (29.01.2025).

męskości, normy, tożsamości. Ciało tancerzy z niepełnosprawnościami są natomiast już w punkcie wyjścia groteskowe<sup>29</sup>. Kripowa estetyka pozwala im zaś na odkształcenie kulturowej opozycji między ciałem groteskowym a ciałem klasycznym, na przeistoczenie piętna, czyli, jak pisze Erving Goffman, „atrybutu dotkliwie dyskredytującego”<sup>30</sup>, w narzędzie oporu.

## Przechwycenia

Opozycje między ciałem klasycznym a ciałem groteskowym, ale też spłaty między różnymi motorykami, które doprowadzają do ich rozmiękczenia, wyznaczają dramaturgiczną oś filmu *The Cost of Living* (2004) w reżyserii Lloyd Newsona, założyciela londyńskiego DV8 Physical Theatre, który powstał na podstawie spektaklu o tym samym tytule. Jest to opowieść o dwóch artystach ulicznych (David Toole, Eddie Kay) z angielskiego kurortu: ich przyjaźni, relacjach z kobietami i, jak pisze Sarah Whatley, wrażliwościach i niepewnościach, a także taktykach przetrwania<sup>31</sup>. Film ma kolażową strukturę i ukazuje migawki z życia bohaterów, którzy przemierzają się pomiędzy różnymi przestrzeniami miejskimi i prywatnymi (mieszkanie, moło, ulica, studio tańca itd.)<sup>32</sup>.

Jako że, jak podkreśla Hermans, obaj protagoniści mają te same imiona co w rzeczywistości, narracja nosi znamiona autoteatru, lokując się na przecięciu fikcji i realności. Toole (1964–2020) był artystą niemającym nóg, któremu sporą rozpoznawalność przyniósł spektakularny występ na ceremonii otwarcia Letnich Igrzysk Paraolimpijskich w 2012 roku<sup>33</sup>. Poruszał się przy pomocy

---

29. Epitetu „groteskowy” używam tu w sensie Bachtinowskim.

30. Erving Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. Aleksandra Dzierżyńska, Joanna Tokarska-Bakir (Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2005), 33.

31. Sarah Whatley, “The Spectacle of Difference: Dance and Disability on Screen”, *The International Journal of Screen and Dance* 1 (2018), 45, [https://www.researchgate.net/publication/324856145\\_The\\_Spectacle\\_of\\_Difference\\_Dance\\_and\\_Disability\\_on\\_Screen](https://www.researchgate.net/publication/324856145_The_Spectacle_of_Difference_Dance_and_Disability_on_Screen) (29.01.2025).

32. Nie rekonstruję całego filmu, ponieważ był on już wielokrotnie i drobiazgowo omawiany, a zwracam uwagę na sceny kalekujące męskosc i taniec. Por. m.in. Whatley, “The Spectacle of Difference”, 41–52; Hermans, “Differences in Itself”, 160–167; Andrzej Marzec, “Poza zasadą sprawności. Subwersywne działania teatralne osób o sprawności nienormatywnej/hybrydycznej”, *Niepełnosprawność i Rehabilitacja* 4 (2010), 144–156, [https://www.academia.edu/1650152/Poza\\_zasad%C4%85\\_sprawno%C5%9Bci\\_subwersywne\\_dzia%C5%82ania\\_teatralne\\_os%C3%B3b\\_o\\_sprawno%C5%9Bci\\_nienormatywnej\\_hybrydycznej](https://www.academia.edu/1650152/Poza_zasad%C4%85_sprawno%C5%9Bci_subwersywne_dzia%C5%82ania_teatralne_os%C3%B3b_o_sprawno%C5%9Bci_nienormatywnej_hybrydycznej) (26.01.2025).

33. Zob. <https://www.facebook.com/watch/?v=717140695587397> (26.01.2025).

wózka, ale na scenie tańczył, opierając ciężar całego ciała na atletycznych, apollińskich rękach i tak też został przedstawiony w filmie Newsona. Istotne wydaje się jednak to, że w *The Cost of Living* ciało Toole'a nie jest ukazywane jako dziwaczne widowisko, które tylko kontrpunktuje, również włączone w tę opowieść, wirtuozerskie popisy pochodzące ze świata baletu czy cyrku, lecz jego obecność okazuje się sprawcza. Widać to między innymi w scenie, w której kamera śledzi akcję z perspektywy Toole'a: obserwujemy tylko nogi tancerzek wykonujących ćwiczenia przy drążku. W innej sekwencji jedna z kobiet porzuca wertykalne, harmonijne pozycje, charakterystyczne dla tańca klasycznego, i schodzi do parteru, by rozpocząć sensualny duet z Davidem, w którym przemieszczające się wertykalnie ciała wsłuchują się w siebie nawzajem, testując możliwe dla nich sploty i przepływy. Warto zaznaczyć, że bohater Toole'a do baletowej rzeczywistości nie zostaje zaproszony. Nie mamy więc do czynienia z sytuacją, w której osoba z niepełnosprawnością jest włączana do jakiegoś działania – mężczyzna sam podejmuje decyzję o wejściu w nową przestrzeń (w filmie najpierw podgląda tancerki przez okno).

Innym momentem sprawczości bohatera Toole'a jest scena, w której przełamuje on czwartą ścianę i zwraca się bezpośrednio do kamery, niejako przyłapując widzkę lub widza na ciekawskim spojrzeniu i wykonując zaczepno-uwodzicielski performans "odgapienia się"<sup>34</sup>. Krótki monolog, który właściwie symuluje dialog z osobą po drugiej stronie ekranu, dotyczy penisa bohatera, a kończy się filuternym zaproszeniem do tańca. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że chwilę wcześniej Toole nałożył na twarz intensywny makijaż rodem z rewii *drag queen*. W scenie tej krzyżują się dekonstrukcje i przechwycenia różnych stereotypów: "aseksualnego" mężczyzny z niepełnosprawnością, perwersyjnego "freaka", "zniewieściałego" i "homoseksualnego" tancerza. Rzucają one – podobnie jak scena, w której kamerzysta osacza wyraźnie próbującego mu umknąć performera, nakładając opresyjny cień na jego ciało i zadając wścibskie pytania o niepełnosprawność ("co ci się stało?", "czy masz odbyć?", "jak się załatwiasz?" itd.) – kripowe światło na sceny wirtuozerskiego tańca.

Z jednej strony *The Cost of Living* ukazuje Toole'a jako atletycznego performera, którego ruch, przede wszystkim za sprawą niebywale silnych, zwinnych i gibkich rąk, jest spektakularny. Można w tym działaniu dostrzec te same

---

34. Rosemarie Garland-Thomson pisze, że o praktyce odgapienia się mówimy, kiedy osoby o nietypowej (psycho)fizyczności "[z]amiast marnieć w oczach wścibskich, powodujących dyskomfort gapiów" przejmują kontrolę nad sytuacją. Rosemarie Garland-Thomson, *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i pokazujemy siebie innym*, przeł. Katarzyna Ojrzynska (Warszawa: Fundacja Teatr 2021, 2020), 142.

mechanizmy, które Bassetti opisywała w kontekście praktyk rehabilitowania tancerza poprzez wykazywanie podobieństw między ciałem sportowym a ciałem tańczącym, a Zdrodowska, mówiąc o heroizacji oraz erotyzacji wizerunków weteranów i sportowców z niepełnosprawnościami. Nawiązania do patriarchalnych i ableistycznych kanonów męskości oraz sprawności “normalizują” to, co odmienne, i pozwalają mu rozgościć się w większościowym świecie. Z drugiej – mając na uwadze wspomniane elementy filmu, w których niepełnosprawność kalekuje perspektywę kamery, a Toole przechwytuje figurę “zbozonego kaleki”, trudno mówić o podporządkowaniu odmiennego ciała reżimom normy. Sądzę, że stawką tego performansu nie jest ani próba wpisania się w męski ideał, ani sama manifestacja “innej sprawności”, tylko pokazanie, że ani męskość, ani niepełnosprawność nie ma jednego skryptu; jest natomiast zarówno polem możliwości, jak i niemożliwości. W tym kontekście istotne, jak myślę, okazuje się też to, że w scenie, w której performer śledzi natrętny kamerzysta, ten pierwszy wydaje się niespokojny, podatny na zranienie. Ten moment miękkości też jest ważny, bo sprawczość nie musi wiązać się ze wciąż reanimowanym heroizmem. A tańczący mężczyzna z niepełnosprawnością może być zarazem silny, dostoyny i zdyscyplinowany, jak i nieokrzesany, niesforny i sprośny.

Zawadiacka kripowa zaczepność i ostentacyjna obsceniczność charakteryzowała twórczość Rafała Urbackiego (1984–2019), który nazywał siebie “pierwszym świętym gejem-paralitą”, zarówno w performansach, jak i w wypowiedziach medialnych, tworząc radykalną alternatywę dla ableistycznego dyskursu litości wobec osób z niepełnosprawnościami. Artysta chorował na miopatię wrodzoną o przebiegu postępującym, co wiązało się między innymi z zaburzeniami czucia w nogach i brzuchu oraz koniecznością poruszania się na wózku<sup>35</sup>. Wypracował autorską metodę ruchu, która pozwalała mu na chodzenie (i tańczenie) bez protetycznego wsparcia. Jego niepełnosprawność w pewnym momencie przestała być więc widzialna, motoryka została znormalizowana, a on upodobił się do większości. Urbacki w swoich działaniach performatywnych odnawiał jednak różnicę, czego ekstremalnym przykładem jest scena z *Mt 9,7 [On wstał i poszedł do domu]* (2010), w której podpałał swoją gołą stopę i przyszywał do niej różaniec. Mamy tu do czynienia z radykalizacją piętna, a więc strategią, która stanowi rebelianckie odwrócenie

---

35. Por. np. Marta Odziomek, “Rafał Urbacki nie żyje. Reżyser, tancerz i choreograf miał 35 lat”, *Gazeta Wyborcza*, 23.05.2019, <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35018,24816162,rafal-urbacki-nie-zyje-byl-rezyserem-tancerzem-performerem.html> (28.07.2025).

mechanizmu ableistycznej dyscypliny, nakładającej na inne ciała obowiązek podejmowania wszelkich starań na rzecz zatarcia czy “uleczenia” odmienności.

Spektakl *Mt 9,7* był utrzymaną w formule wykładu performatywnego opowieścią o doświadczeniach życia w ciele niepełnosprawnym i nieheteronormatywnym i wielopoziomowych wykluczeń, związanych nie tylko z architektonicznymi barierami, lecz także z homofobią i ableizmem, ujawniającym się zarówno w wykluczaniu osób z niepełnosprawnościami ze sfery seksualności (w performansie padało ironiczne stwierdzenie, że seks z osobą niepełnosprawną jest “aktem miłosierdzia”), jak i w narracjach, w których fiksjacja na normatywnej motoryce obecna jest niejako podskórnie. Urbacki cytował na przykład kazanie księdza, z którego wynikało, że chwalić Boga należy na stojąco, bo wtedy jest się bliżej nieba. Performer pytał publiczność o to, kto chciałby odbyć z nim stosunek seksualny, przechwytyjąc dwa stereotypy: “aseksualnego” mężczyzny z niepełnosprawnością i rozwiązłego, perwersyjnego geja. Jak mówił w jednym z wywiadów: “Jeśli miałbym nie mówić o gejostwie, to mój *lecture performance* przestałby być o mnie. Moja historia ma homonarrację, taka jest moja orientacja miłosna i seksualna”<sup>36</sup>. W innym spektaklu – w *Przechłapanem* (2012) – Urbacki zapraszał widzki i widzów do zasiadania na stojącym na scenie wózku, a przy tym złowieszczo dopowiadał, że kto raz na niego natrafi, ten na pewno tam wróci. Przewrotnie zużytkowywał figurę “mściwego kaleki”, kalekując normatywny porządek, w którym to mniejszość ma przyjmować perspektywę większości i poddawać się włączaniu w jej trajektorie.

Męskość queerował i kalekował na scenie również Raimund Hoghe (1949–2021), który przez dziewięć lat był dramaturgiem w Tanztheater Wuppertal Piny Bausch (1980–1989), a następnie rozpoczął własną praktykę choreograficzną<sup>37</sup>. W jego autorskich – minimalistycznych, konceptualnych, a przy tym nawiązujących do form ceremonialnych – spektaklach dochodziło do przemieszczenia środka sprawczości, które polegało na usytuowaniu odmienności nie na peryferiach, a w centrum pola widzenia. W choreografiach takich jak *Swan Lake* (2005) i *Boléro Variations* (2007) Hoghe, którego bardzo niskie ciało miało niecodzienny, uwarunkowany skoliozą kształt, występował obok osób performujących o normatywnej motoryce i cielesności. Choć to one stanowiły większość, właśnie niepełnosprawność, która niejako “infekowała”

---

36. Rafał Urbacki, “Święty”, wywiad przeprowadził Mariusz Kurc, *Replika* 35 (2012), 4.

37. Zob. np. Anna Królicza, “Teatr intymny Raimunda Hoghe’a”, *Dwutygodnik* 29 (2010), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1115-teatr-intymny-ramunda-hoghea.html> (28.07.2025).

dominującą estetykę, decydowała o kierunkach przepływów czy wybrzuszeń materializujących się w choreografiach sensów. Hoghe krążył na scenach niczym mistrz ceremonii, w pewnym sensie unaoczniając, że to jego ciało znajduje się w pozycji władzy rozumianej jako twórcza decyzyjność. Świadomie uruchamiał dialektykę piękna i brzydoty, nie tyle jednak starając się upłynnić kulturową opozycję między tymi kategoriami estetycznymi, ile sprawiając, że to, co brzydkie, w pewnym sensie naciekało na to, co piękne, ujawniając swój transgresyjny potencjał.

W kontekście rozważań nad kalekowaniem męskości i tańca szczególnie ciekawy wydaje mi się spektakl z 2013 roku, *An Evening with Judy*, w którym choreograf przebiera się za Judith Garland, podejmując wielokrotne, niekiedy parodystyczne, próby ucieleśnienia gwiazdy. Hoghe na scenie nosi buty na obcasie, a z umieszczonej na środku sceny walizki wydobywa różne atrybuty kobiecości (apaszki, chusty, torebkę, spódnicę itd.), które przymiera, przechodząc kolejne metamorfozy. Jego ciało, tak jak wizerunek artystki, trwa w procesie ciągle odnawianych transformacji. Z jednej strony wiąże się to z próbą rozchwiania utartych wyobrażeń na temat tego, kim była Garland, z drugiej – wydaje się też eksploracją mimetycznych i kreatywnych możliwości niepełnosprawnego ciała, którego kondycja nie wyklucza, wbrew temu, co sugeruje ableistyczna ideologia, możliwości reprezentowania czegoś innego niż sama niepełnosprawność. Stawką nie jest tu jednak przekroczenie niepełnosprawności ani działanie pomimo niej, lecz jej “od-naturalnienie”, czyli pokazanie, że nienormatywny performer ma wybór: nie musi na scenie zajmować się wyłącznie własną cielesnością<sup>38</sup>. Znaczący jest też, jak sądzę, fakt, że Hoghe wybiera postać kobiety i popkulturowej ikony społeczności LGBTQ+, a nie legendarnego aktora czy polityka. Performując na scenie Inną, wzmacnia różnicę, nie poddaje się dyktatowi “prawdziwie męskich” wizerunków.

W *An Evening with Judy* choreograf, jak w innych swoich performansach, wprowadza dwa rodzaje cielesnego krajobrazu: “wyżynny” i “nizinny”<sup>39</sup>. Ten pierwszy reprezentuje on sam, intensyfikując jego oddziaływanie poprzez wielokrotne schyłanie się do walizki, eksponujące “osobliwość” jego zgarbionych, pagórkowatych pleców. Drugi reprezentuje tancerz Takashi Ueno, który w tańcu jest wyrazisty, spektakularny, momentami ekstatyczny. Laboratoryjny,

---

38. Por. Petra Koppers, “Dekonstrukcja obrazów: performatywność niepełnosprawności”, przeł. Katarzyna Gućio, w: *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna (Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2017), 20–23.

39. Zob. Królica, “Teatr intymny”.

powolny ruch Hoghe'a, w którym więcej jest chropowatości niż płynności, kontrastuje wirtuozerskie popisy partnera. W scenie do piosenki "Hello Dolly", którą Garland wykonywała z Liżą Minnelli, performerzy nie tyle powtarzają słynny występ estradowych gwiazd, ile tworzą wewnętrznie rozedrgany od sprzeczności duet, materializując nie tylko opozycyjne witalności, intensywności i jakości ruchu, lecz także różne potencjalności tańca jako sztuki rozrywkowej z jednej i krytycznej z drugiej strony, pozwalającej zarówno na podtrzymywanie *status quo*, jak i na różnicowanie i kalekowanie jego struktur. Choreografia Hoghe'a jest niespieszna, utkana z powtórzeń i rekonfigurowanych w różnych wariacjach gestów. Wytwarza kripową czasowość, przez którą rozumiem nie samo spowolnienie, a elastyczność, umożliwiającą rozsadzanie normatywnych oczekiwań: przede wszystkim, jak pisze Alison Kafer, wobec tego, co "może i powinno wydarzyć się w określonym czasie"<sup>40</sup>. Chodzi tu o taką organizację czasu i przestrzeni, która wyłamuje się neoliberalnym zaszakowaniem efektywności i produktywności. Kripowy czas nie nagina ciała i umysłów z niepełnosprawnościami do sztywnych ram czasowych, lecz dostosowuje się do ich potrzeb<sup>41</sup>.

Radykalnie kalekuje czas Michael Turinsky w spektaklu *Precarious Moves* (2021), odmierzając go w rytmie składania drewnianych torów dziecięcej kolejki. Uporczywie długie trwanie tego działania nie tylko włącza publiczność w alternatywną czasoprzestrzeń, sprawiając, że kripowa perspektywa staje się dominująca, lecz także pozwala wybrzmieć słowom choreografa. Performer na scenie porusza się na kolanach albo przy pomocy wózka, przy tym to drugie robi w sposób nietypowy, bo przebiera stopami, jakby chodził. Mówi wolno, nie zawsze wyraźnie. Jego mięśnie w sposób niekontrolowany się kurczą albo napinają, wykręcając ciało lub wprawiając je w drgania. Otwierający spektakl długi monolog jest w tym kontekście świadectwem oporu wobec kapitalistycznego wymogu przyspieszenia z jednej i wyciszenia tego, co dziwaczne albo/i dotkliwe z drugiej strony.

To protest nieheroiczny i ironiczny (Turinsky oświadcza na przykład, że jego ulubioną formą oporu jest niewstawanie przed jedenastą), a niepowaga choreografa, który, filozofując na temat ruchu, żartuje z komunizmu ("też był ruchem"), staje się jedną ze strategii kripowego światotwórstwa: stawiania w miejscu spodziewanego wszystkiego, co nieoczekiwane. *Precarious Moves* jest też w swej istocie performatywnym traktatem o kalekowaniu tańca, które

---

40. Alison Kafer, *Feminist, Queer, Crip* (Bloomington: Indiana University Press, 2013), 27.

41. Kafer, *Feminist, Queer*, 27.

w tym przypadku polega między innymi na zacieraniu granicy między tym, co w ruchu choreografowane, a tym, co mimowolne. Układanie niewielkich klocków unaocznia, jak spazmatyczność ciała wpływa na jego relacje z otoczeniem: utrudnia je, ale też otwiera na sposoby interakcji. Tytułowa prekarność dotyczy kruchości gestów i relacji, jakie zawiązują się między żyjącymi w świecie organizmami, a także mobilności innego ciała, która jest wywrotna i podatna na zranienie.

Turinksy definiuje krip jako opór przeciwko różnym formom mobilizacji, rozumianej między innymi jako konieczność wzmacniania własnej potencjalności, natomiast choreografię jako organizowanie mobilizacji. Jak więc ucieleśniać kripowy opór, a jednocześnie rozwijać praktykę choreograficzną? Performer odpowiedzi szuka w subwersywnych taktykach demobilizacji i reorganizacji, wiązanych jednak nie tyle z rozproszeniem wszelkich struktur, ile z szukaniem możliwości alternatywnych splątań tego, co mniejszościowe, z tym, co większościowe, zaprzestaniem fetyszyzacji szybkości i projektowaniem sfery publicznej tak, żeby mogły w niej współdziałać różne (nie) mobilności.

Dziecięca zabawa odsyła, jak myślę, do stereotypu osoby niepełnosprawnej jako “wiecznego dziecka”, podmiotu nieautonomicznego i permanentnie niedojrzałego. Kolejka nie jest zresztą jednym “chłopięcym” atrybutem Turinsky’ego. Pojawia się też papierowy statek i sportowy czerwony samochódzik, którym performer kilkakrotnie w różnych tempach objeżdża scenę, zręcznie omijając przeszkody, czyli zgromadzone w przestrzeni obiekty. Siedząc w aucie, choreograf śpiewa do rytmu ambientowej, transowej muzyki, tworząc atmosferę jak z utworu Kavinsky’ego “Nighcall”, spopularyzowanego przez film *Drive* (2011) w reżyserii Nicolasa Windinga Refna. W tekście padają różne określenia mobilności: “upadam”, “jadę”, “toczę się”, “pełzam”, a w końcu słyszymy zapętlone “I’m a man”. Powtórzenie “jestem mężczyzną” (czy “człowiekiem”) nie wydaje się tutaj rozpaczliwą ani desperacką próbą wyszarpania sobie prawa do takiej identyfikacji pomimo nienormatywnej motoryki i ciała, które nie poddaje się dyscyplinie umysłu, tylko jest formą afirmacji dziwności, płynności i wielości. Jak pisała Caitlin Wood: “Krip nie przeprosza za to, czym jest. Jest zuchwały, niekonformistyczny. Krip czerpie przyjemność z własnej bezczelności. [...] Krip występuje przeciwko asymilacji i jest dumny ze swojej inności”<sup>42</sup>.

---

42. Caitlin Wood, “Introduction – Criptiques: A Daring Space”, w: *Criptiques*, red. Caitlin Wood, 2014, 1–2, <https://criptiques.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/crip-final-2.pdf> (29.01.2025).

Tom Shakespeare w przywołanym wcześniej artykule *The Sexual Politics of Disabled Masculinity* dowodzi, że hegemoniczna męskość odpowiada za produkcję społecznych uprzedzeń nie tylko wobec mężczyzn, którzy od niej w jakiś sposób odstają, lecz także wobec wszystkich grup mniejszościowych: “Maskulinistyczna ideologia opiera się na negacji ranliwości, słabości, a nawet samego ciała. Te elementy są negowane i projektowane na Innego, który jest następnie poniżany i odrzucany. Mizoginia, rasizm i homofobia są przykładami tego procesu”<sup>43</sup>. W zakończeniu badacz pisze zaś o konieczności poszukiwania i testowania alternatywnych form męskości, już teraz praktykowanych w przestrzeniach peryferyjnych, obecnych w życiach mężczyzn queerowych i mężczyzn z niepełnosprawnościami<sup>44</sup>.

W tańcu współczesnym ciało jest sprawcze i pojmuję się je jako miejsce produkcji znaczeń, które mogą podtrzymywać *status quo*, ale też ujawniać się w szczelinach dominującego porządku i testować jego nowe konfiguracje. Tak jak tańczące ciało może przybierać różnorodne, czasem dziwaczne, nieokreślone czy nieforemne kształty, tak i tożsamości osób performujących nie są ograniczone normatywnymi skryptami. Opowiadając o praktykach Toole’a, Urbackiego, Hoghe’a i Turinsky’ego, starałam się pokazać, jak choreografia staje się narzędziem kwestionowania patriarchalnych i ableistycznych wyobrażeń o ciele, płci i sprawności z jednej i afirmowania różnicy z drugiej strony.

Kalekowanie tańca nie jest procesem o ustalonym scenariuszu. Może zakładać, jak u Toole’a, jednoczesne zbliżanie się i oddalenie od tego, co łączone z tradycyjnie pojmowaną atrakcyjnością i siłą, ale też radykalne zerwanie z normatywną wyobraźnią i czasowością. Eksploracja groteskowości i gestów, które, jak przeszywanie stopy przez Urbackiego, nie poddają się asymilacji, poetyka spowolnienia i demobilizacji to tylko niektóre strategie, przy pomocy których tancerze “tu i teraz” podważają neoliberalne tabu i wprowadzają pęknięcia w strukturach normy, pokazując męskości uwolnione z hegemonicznych obsesji i ableistycznych fikcji, a jednocześnie projektując przyszłość.

---

43. Shakespeare, “The Sexual Politics”, 59.

44. Shakespeare, “The Sexual Politics”, 63–64.

## Bibliografia

- Adams, Mary Louise. "‘Death to the Prancing Prince’: Effeminacy, Sport Discourses and the Salvation of Men’s Dancing". *Body & Society* 11 (2005), 63–85. <https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=1017542d946fc0dfa535030eb62f67c2ad4f6f8d> (29.01.2025).
- Albright, Ann Cooper. "Strategie sprawności: negocjowanie niepełnosprawnego ciała w tańcu", przeł. Katarzyna Dudzińska. W: *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, 37–61. Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2017.
- Bassetti, Chiara. "Male Dancing Body, Stigma and Normalising Processes. Playing with (Bodily) Signifieds/ers of Masculinity". *Recherches Sociologiques et Anthropologiques*, 44 (2013), 69–92. <https://journals.openedition.org/rsa/1048> (29.01.2025).
- Burt, Ramsay. *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. London–New York: Routledge, 2022.
- Christofidou, Andria. *Men, Masculinities and Sexualities in Dance. Transgression and Its Limits*. Cham: Springer International Publishing, 2021.
- Garland-Thomson, Rosemarie. *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i pokazujemy siebie innym*, przeł. Katarzyna Ojrzyńska. Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2020.
- Goffman, Erving. *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. Aleksandra Dzierżyńska, Joanna Tokarska-Bakir. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2005.
- Goldsenhoven, Leni Van, Jonas Rutgeerts, Carrie Sandhal. "Differing Bodyminds: Crippling Choreography". *Choreographic Practices* 2 (2022), 199–204. <https://repo.sitory.uantwerpen.be/docman/irua/67f42b/a192664.pdf> (29.01.2025).
- Hermans, Carolien. "Differences in Itself: Redefining Disability through Dance". *Social Inclusion* 4 (2016), 160–166. <https://www.cogitatiopress.com/socialinclusion/article/view/699/455> (29.01.2025).
- Kafer, Alison. *Feminist, Queer, Crip*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- Królica, Anna. "Teatr intymny Raimunda Hoghe’a". *Dwutygodnik* 29 (2010). <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1115-teatr-intymny-raimunda-hoghea.html> (29.01.2025).
- Kuppers, Petra. "Dekonstrukcja obrazów: performatywność niepełnosprawności", przeł. Katarzyna Guccio. W: *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, 17–37. Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2017.
- Lepceki, André. "Choreopolice and Choreopolitics: or, the Task of the Dancer". *The Drama Review* 4 (2013), 13–27.

- Marzec, Andrzej. "Poza zasadą sprawności. Subwersywne działania teatralne osób o sprawności nienormatywnej/hybrydycznej". *Niepełnosprawność i Rehabilitacja* 4 (2010), 144–156. [https://www.academia.edu/1650152/Poza\\_zasad%C4%85\\_sprawno%C5%9Bci\\_subwersywne\\_dzia%C5%82ania\\_teatralne\\_os%C3%B3b\\_o\\_sprawno%C5%9Bci\\_nienormatywnej\\_hybrydycznej](https://www.academia.edu/1650152/Poza_zasad%C4%85_sprawno%C5%9Bci_subwersywne_dzia%C5%82ania_teatralne_os%C3%B3b_o_sprawno%C5%9Bci_nienormatywnej_hybrydycznej) (29.01.2025).
- McRuer, Robert. "Crip/Kaleczenie", przeł. Dominika Ferens. *Interalia. Pismo Poświęcone Studiom Queer* 11b (2016), 1–7. [https://interalia.queerstudies.pl/issues/11B\\_2016/interalia\\_11b\\_2016\\_brzydkie\\_ciala.pdf](https://interalia.queerstudies.pl/issues/11B_2016/interalia_11b_2016_brzydkie_ciala.pdf) (29.01.2025).
- Odziomek, Marta. "Rafał Urbacki nie żyje. Reżyser, tancerz i choreograf miał 35 lat". *Gazeta Wyborcza*, 23.05.2019. <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35018,24816162,rafal-urbacki-nie-zyje-byl-rezysyrem-tancerzem-performerem.html> (28.07.2025).
- Reglińska-Jemioł, Anna. "Męski tancerz i jego rola w widowiskach teatralnych XVI–XVIII wieku". *Didaskalia. Gazeta Teatralna* 171 (2022). <https://didaskalia.pl/pl/artikul/meski-tancerz-i-jego-rola-w-widowiskach-teatralnych-xvi-xviii-wieku> (29.01.2025).
- Shakespeare, Tom. "The Sexual Politics of Disabled Masculinity". *Disability and Sexuality* 17 (1999), 53–64. [https://www.academia.edu/69018519/The\\_sexual\\_politics\\_of\\_disabled\\_masculinity](https://www.academia.edu/69018519/The_sexual_politics_of_disabled_masculinity) (29.01.2025).
- Shuttleworth, Russell, Nikki Wedgwood, Nathan J. Wilson. "The Dilemma of Disabled Masculinity". *Man and Masculinities* 15 (2012), 174–194. [https://www.researchgate.net/publication/254117889\\_The\\_Dilemma\\_of\\_Disabled\\_Masculinity](https://www.researchgate.net/publication/254117889_The_Dilemma_of_Disabled_Masculinity) (29.01.2025).
- Szymajda, Joanna. "Taniec współczesny". W: *Słownik tańca współczesnego*, red. Joanna Szymajda, Małgorzata Leyko, przy współpracy Tomasza Ciesielskiego, 616–622. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.
- Urbacki, Rafał. "Święty", wywiad przeprowadził Mariusz Kurc. *Replika* 35 (2012), 3–5.
- Valentyn, Coralie Pearl. *Negotiating Difference: Exploring Masculinity and Disability in Contemporary Dance*, 2015. [https://www.academia.edu/124964727/Negotiating\\_difference\\_exploring\\_masculinity\\_and\\_disability\\_in\\_contemporary\\_dance](https://www.academia.edu/124964727/Negotiating_difference_exploring_masculinity_and_disability_in_contemporary_dance) (29.01.2025).
- Whatley, Sarah. "The Spectacle of Difference: Dance and Disability on Screen". *The International Journal of Screendance* 1 (2018), 41–52. [https://www.researchgate.net/publication/324856145\\_The\\_Spectacle\\_of\\_Difference\\_Dance\\_and\\_Disability\\_on\\_Screen](https://www.researchgate.net/publication/324856145_The_Spectacle_of_Difference_Dance_and_Disability_on_Screen) (29.01.2025).
- Wojnicka, Iwona. *Rudolf Laban i Analiza Ruchu*. [https://www.academia.edu/36711432/RUDOLF\\_LABAN\\_I\\_ANALIZA\\_RUCHU](https://www.academia.edu/36711432/RUDOLF_LABAN_I_ANALIZA_RUCHU) (29.01.2025).

- Wood, Caitlin. "Introduction – Criptiques: A Daring Space". W: *Criptiques*, red. Caitlin Wood, 2014, 1–3. <https://criptiques.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/crip-final-2.pdf> (29.01.2025).
- Zrodowska, Magdalena. *Męskość – niepełnosprawność – proteza*, 2018. <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/257703/meskosc-niepelnosprawnosc-proteza-1> (29.01.2025).