

# Teatr jako droga do inkluzji



międzynarodowa  
refleksja nad stanem  
inkluzywności w teatrze

# Teatr jako droga do inkluzji

międzynarodowa  
refleksja nad stanem  
inkluzywności w teatrze

## ***Teatr jako droga do inkluzji***

Koncept:

Wiktoria Siedlecka-Doros, Katarzyna Piwońska, Justyna Lipko-Konieczna

Redakcja językowa i korekta: Katarzyna Piwońska

Tłumaczenie i transkrypcja tekstów:

Julianna Błaszczuk, Zofia Kołodziej, Katarzyna Lindner,  
Irena Sikora-Chmielewska, Olga Słomińska

Partner wydania: GTC AMG Sp. z o. o. INVENIRE



Projekt graficzny i skład: Radek Staniec, Maria Szczodrowska

Koordinacja prac wydawniczych:

Wiktoria Siedlecka-Doros, Marcei Sulecki

Druk: ARTiS Poligrafia

Copyright © by Fundacja Teatr 21

Wydawnictwo:

Fundacja Teatr 21

[www.teatr21.pl](http://www.teatr21.pl)

[teatr21@teatr21.pl](mailto:teatr21@teatr21.pl)

ISBN: 978-83-948621-5-2

Warszawa 2023

—  
centrum  
sztuki  
włączającej  
—



TEATR 21



<b>8 – 11</b>	<b>Wstęp</b>	<b>108 – 169</b>	<b>Odpowiedzialność instytucji</b>
<b>12 – 43</b>	<b>Teatr – od przymusu terapii do kultury troski</b>	110 – 117	Beata Szczucińska Suwaki w zamku (oblężonym)
14 – 23	Agnieszka Piasecka O drodze od międzynarodowego festiwalu do lokalnego teatru, któremu zależy na zmianie społecznej	118 – 125	Kinga Chudobińska-Zdunik Powolutku. Potrzebuję pauzy, bo nie nadążam za wami – reżyserka o zdrowotnym <i>slow motion</i>
24 – 33	Erdmute Sobaszek Teatr potrzebny. Inkluzyność w Teatrze Węgajty	126 – 135	Filip Pawlak Od działań pozorowanych po realną awangardę – o społecznej odpowiedzialności instytucji kultury
34 – 43	Karolina Wiktor Dobrze, że wczoraj robiłam sztukę, dziś mniej się boję	136 – 145	Dagmara Gumkowska Strategie włączania
<b>44 – 107</b>	<b>Kalekowanie sceny – reprezentacja na scenach teatru</b>	146 – 153	Anna Rochowska TR BEZ BARIER – poszerzanie myślenia o dostępności
46 – 51	Richard Conlon i Katie Appleford, Anna Brisbane, Chris Pearce z zespołu Blue Apple Theatre Rewolucja z uśmiechem na twarzy	154 – 161	Igor Stokfiszewski Instytucja i jej społeczność. Programowanie działań w oparciu o wartości i potrzeby
52 – 61	Richard Conlon Refleksje nastolatka	162 – 169	Anna Żórawska i Robert Więckowski Jedyna droga – dostępność
62 – 67	Vendula Kacetlová Różnorodność człowieka i wyjątkowość jej wyrażania	<b>170 – 183</b>	<b>Zamiast podsumowania</b>
68 – 81	Jitka Vrbková Teatr <i>actor-specific</i> albo inkluzja – słowo, którego już nie potrzeba	172 – 183	Šimon Peták Rozwijać dialog – o wystawie interaktywnej „3 IN”
82 – 91	Marie Měkotová, Lenka Galatíková, Barbora Suchopárková, Klára Kulhavá, Hana Kábrtová, Anna Marie Slobodová, Miroslava Schejbalová, Kristýna Kučerová Razem na scenie	<b>184 – 203</b>	<b>Biogramy autorek i autorów</b>
92 – 99	Aleksandra Skotarek Ciało aktorki i moralność publiczności	<b>204 – 207</b>	<b>Informacje o projekcie</b>
100 – 107	Dominika Feiglewicz Pomiędzy – o możliwościach wynikających z doświadczenia pracy z g/Głuchymi w teatrze i edukacji artystycznej		

# Wstęp

Konferencja „Teatr jako droga do inkluzji” odbyła się 4 marca 2023 roku w Centrum Sztuki Włączającej / Teatr 21 w Warszawie jako część projektu „Be IN!(clusive)”. Celem wydarzenia było podjęcie w międzynarodowym gronie refleksji nad obecnym stanem inkluzyjności w teatrze.

Program wydarzenia stworzyły Justyna Lipko-Konieczna, Wiktoria Siedlecka-Dorosz i Justyna Wielgus. Prelegentki i prelegenci konferencji związani są z różnymi obszarami teatru – to twórcynie i twórcy teatru amatorskiego, alternatywnego i zawodowego, przedstawicielki i przedstawiciele organizacji pozarządowych, publicznych i społecznych instytucji kultury, a także środowiska akademickiego. Swoimi historiami i doświadczeniem podzieliły się osoby występujące na scenie, reżyserujące, produkujące wydarzenia, tworzące festiwale teatralne, zajmujące się edukacją teatralną, prowadzące zespoły teatralne i instytucje kultury, koordynujące i promujące dostępność, animujące społeczności lokalne, podejmujące aktywność badawczą oraz zajmujące się kształceniem artystów i zdobywające wykształcenie artystyczne. Inkluzja i jej teatralne konteksty były omawiane zarówno w perspektywie osób z różnymi rodzajami niepełnosprawności, jak i z różnymi rodzajami sprawności.

Te wyliczenia pokazują, jak szeroki obszar obejmuje mapa zagadnień związanych z inkluzją w teatrze. Wierzę, że dzięki temu Czytelniczki i Czytelnicy odnajdą w tym zbiorze bliskie im konteksty, wyzwania i tematy związane z inkluzyjnością. Różnorodność zaprezentowanych głosów i historii pokazuje, że do inkluzji można zmierzać bardzo różnymi szlakami. Każdy z nich odsłania przed nami nieco inne zagadnienia i wyzwania z nią związane. Wszystkie osoby prelegentki działają w polu teatru, ale zapraszają nas również, by spojrzeć szerzej, uwzględniając kontekst społeczny, lokalne uwarunkowania, a przede wszystkim specyfikę każdego człowieka. Główne obszary tematów pojawiających się podczas konferencji oddają tytuły poszczególnych części publikacji:

## **Teatr – od przymusu terapii do kultury troski**

W tej części znalazły się teksty, które odnoszą się do terapeutycznego aspektu związanego z twórczością. Opowiadają o tym, jak sztuka może przyczyniać się do rozwoju człowieka, stawiają pytanie o konsekwencje utożsamiania twórczości osób z niepełnosprawnością z terapią i wskazują przeobrażenia na tym polu w ostatnim trzyletniu w Polsce.

## Kalekowanie sceny – reprezentacja na scenach teatru

To część, której tematem są zagadnienia związane z obecnością osób z niepełnosprawnością na scenie. Jak przeobraża to dyskurs teatralny? Jak wpływa na kształtowanie się poetyki teatralnej? Przed jakimi pytaniami stawia twórców teatralnych i badaczy? Jak oddziałuje na publiczność?

### Odpowiedzialność instytucji

Zebrane tu głosy opowiadają o tym, jak różnego typu instytucje podchodzą do kwestii inkluzji. Z jednej strony są świadectwem tego, jak daleko udało się dotrzeć na drodze do niej i dzielą się wypracowanymi praktykami, z drugiej – zwracają uwagę na obszary pominięte, jeszcze niezbadane lub dopiero widoczne na horyzoncie.

Publikację zamyka tekst przybliżający koncepcję wystawy „3 IN”, która stanowiła zwieńczenie – lecz nie zamknięcie – projektu. Wystawa zaprasza bowiem osoby zwiedzające do twórczego dialogu i pozostawia je z pytaniami na temat teatru tworzonego przez osoby z niepełnosprawnością.

Jako redaktorka chcę w ten proces poszukiwań własnych dróg do inkluzji włączyć także Czytelniczki i Czytelników pokonferencyjnej publikacji. Każdy tekst zawiera zestaw pytań, które nawiązują do jego treści i są dla osoby czytającej zachętą do tego, by osadzić zagadnienia z artykułu we własnym doświadczeniu. Można o nich pomyśleć jak o drogowskazach, które nie są jednak radą ani złotą praktyką – mogą jednak uruchomić proces samodzielnych poszukiwań. Pokazują to historie naszych prelegentek i prelegentów, którzy na różnych etapach swoich dróg stanęli przed niewiadomą, zaczęli zadawać sobie pytania i zastanawiać się nad odpowiedzią, ale też aktywnie działać, by – niejednokrotnie metodą prób i błędów – zawrócić ze ślepej uliczki lub znaleźć rozwiązanie adekwatne do swojej sytuacji. Mamy nadzieję, że perspektywa uczestników konferencji i mierzenie się z pytaniami zaowocuje propozycjami nowych, innowacyjnych działań w obszarze teatru i będzie krokiem ku tworzeniu społeczeństwa, w którym jest miejsce dla każdego. Krok po kroku, bo na tym polega bycie w drodze i docieranie do celów. Projekt „Be IN!” kończy się, ale podróż ku inkluzji trwa nadal i dołącza do niej coraz więcej osób.

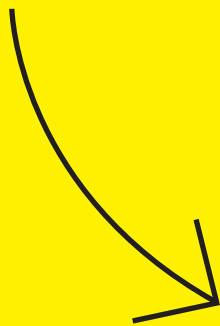
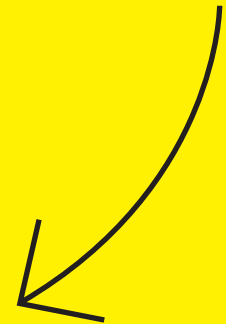
I tu mogłabym postawić kropkę, ale – jeśli pozwolicie – podzielę się jeszcze osobistą refleksją.

Różnorodność osób biorących udział w konferencji i ich sposobów posługiwania się językiem także we mnie samej jako redaktorce publikacji uruchomiły proces „pytania samej siebie”. Praca nad tym zbiorem postawiła mnie nie tylko przed wyzwaniem natury stylistycznej czy kompozycyjnej, ale przede wszystkim kazała mi się ponownie zastanowić nad istotą mojego zadania w pracy z tekstem autorstwa innej osoby i zapytać siebie, gdzie przebiega granica mojej ingerencji. Zaczęłam się zastanawiać nad tym, czym jest właściwie norma językowa i w jakim stopniu „stoję na jej straży”, a w jakim daję przestrzeń na indywidualną ekspresję każdej autorki i autora – szczególnie wtedy, gdy sięgają po środki dalekie od zaleceń słowników i poradników językowych. Czy mogę budować spójny zbiór kosztem narzucania formy stylistycznej innej niż ta, w której ktoś dzieli się swoim doświadczeniem? Jakie są w tym wszystkim moje obowiązki wobec Czytelniczek i Czytelników? Zdecydowałam się postawić na wierność stylowi komunikacyjnemu każdej z osób i zachowanie jej sposobu posługiwania się językiem, przy jednoczesnej próbie zadbania o to, by intencje były czytelne dla obiorców. Mam nadzieję, że ten zindywidualizowany język będzie dopełniał obrazu różnorodności osób, które tworzą pole inkluzywności w teatrze.

Katarzyna Piwońska

# CZĘŚĆ I

Teatr -  
od przymusu terapii  
do kultury troski



# Agnieszka Piasecka

## O drodze od między- narodowego festiwalu do lokalnego teatru, któremu zależy na zmianie społecznej

Jako osoba urodzona w 1970 roku teatr poznawałam i pokochałam w latach osiemdziesiątych XX wieku. I to zarówno teatr zawodowy, jak i amatorski, alternatywny, studencki i wiejski, teatr piosenki aktorskiej i poezji śpiewanej, polityczny, lalkowy i plastyczny... Jako nastolatka byłam wprost uzależniona od oglądania teatru. Grałam też w międzyszkolnym teatrze Studio „P” Lucyny Sowińskiej w Toruniu. W tamtym czasie rzeczywistość sprzyjała młodzieży zainteresowanej teatrem: podróżowaliśmy po całym kraju od festiwalu do festiwalu dzięki tanim biletom kolejowym i wciskaliśmy się na spektakle bez wejściówek. Potem w zadymionych klubach festiwalowych do rana dyskutowaliśmy z reżyserami, aktorami i znawcami teatru – liczyło się to dla nas bardziej niż jedzenie, spanie, zdrowie, rzeczy materialne. Zamek w Szczecinie czy zamek w Olsztynie oraz inne kultowe przestrzenie były dla nas swojskie jak domy.

Rok 1989 był dla mnie przełomowy. Zdałam maturę i dostałam się na studia: na teatrologię w ramach kulturoznawstwa w Łodzi. W tym samym roku Polska odzyskała wolność, jednak z mojej perspektywy dla kultury te zmiany początkowo nie oznaczały niczego dobrego. Przy okazji tworzenia nowego ustroju zabrakło sensownej polityki kulturalnej, dofinansowań, ośrodki kultury zaczęły znikać z małych miejscowości. Do tego czasu teatr był moim przewodnikiem po świecie wartości, towarzyszem dorastania i kształtowania się mojej tożsamości. Po 1989 roku stopniowo traciłam oparcie, które miałam w sztuce. Teatr początku lat dziewięćdziesiątych coraz rzadziej dawał mi poczucie uczestniczenia w czymś ważnym, wzniosłym, podejmującym współczesne czy osobiste dylematy przez odwołania do literatury,



do obrazu, do muzyki. Nie wskazywał już kierunku, nie otwierał oczu, nie poszerzał horyzontów, nie inspirował do myślenia, do działania. Czasem zwyczajnie nudził lub budził niesmak. Przestał być dla mnie magnesem. Przestał być dla mnie niezbędny.

Nie chciałam się z tym pogodzić. „Co ja robię na studiach o teatrze?” – pytałam siebie.

I wtedy ktoś zaprowadził mnie do Pracowni Rozwijania Twórczości Osób Niepełnosprawnych prowadzonej przez profesora Andrzeja Wojciechowskiego na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Uniwersytet przez długie lata zapewniał miejsce, w którym mogli tworzyć ludzie z niepełnosprawnością intelektualną. Zajęcia prowadzili toruńscy artyści, wykładowcy UMK. Teatr założył profesor Marian Stępak. Zobaczyłam próbę ich amatorskiego przedstawienia, a na niej ludzi prawdziwie zaangażowanych – ludzi, którym teatr był potrzebny do życia, pomagał przezwyciężać słabości, dawał poczucie wartości, spełnienia, satysfakcję. Nazwanie tego, co zobaczyłam, terapią przez teatr wydało mi się w tamtym czasie oczywiste i słuszne. Co więcej – ten temat mnie wciągnął i zaczęłam dowiadywać się o podobnych teatrach w kraju, a dzięki profesorowi Wojciechowskiemu – także o teatrach za granicą. To dzięki niemu poznałam zespoły takie jak Tartaar w Belgii, Maatwerk w Holandii, czy l’Oiseau-Mouche we Francji. Zdecydowałam, że terapeutyczna funkcja teatru będzie tematem mojej pracy magisterskiej. Tak budowały się fundamenty mojej przyszłej ścieżki zawodowej.

Wspólnie z moimi wykładowczyniami wpadałam na pomysły praktycznych działań związanych z interesującą mnie tematyką: organizowałyśmy sesje naukowe na temat terapii przez teatr, warsztaty i pokazy spektakli... Aż wreszcie we współpracy z Poleskim Ośrodkiem Sztuki w 1995 roku powołaliśmy do życia festiwal znany dziś jako Międzynarodowe Biennale Spotkania Teatralne „Terapia i Teatr”. Festiwal od 1996 roku odbywa się w latach parzystych<sup>1</sup>. Wydarzeniom festiwalowym, szczególnie w pierwszych latach, towarzyszył duży entuzjazm wielu ludzi i atmosfera, która pozwoliła mi odzyskać poczucie, że teatr wciąż może być ważny.

Na festiwalu pojawiały się zespoły z polski i zagranicy. Zauważyłam wtedy jedną istotną różnicę. Artyści polskich teatrów osób z niepełnosprawnościami mówili „Teatr to moje życie”. Teatr był esencją życia, motywacją do życia, znakiem obecności w życiu społecznym. Natomiast osoby występujące w zagranicznych teatrach odżegnywały się od terapeutycznej funkcji

1 Pandemia zaburzyła ów porządek. Zamierzamy go przywrócić w 2024 roku.

teatru. „Teatr to moja praca” – mówiły z dumą. Zachwycająca estetyka wielu przedstawień zaprezentowanych podczas przeglądu podpowiadała mi, że nie chodzi w nich o samą terapię – a może wcale nie chodzi w nich o terapię? Aby poszukać odpowiedzi na to pytanie zorganizowaliśmy na Uniwersytecie Łódzkim w 1999 roku konferencję pod nazwą „Teatr ludzi niepełnosprawnych. Terapia czy sztuka?”. Obrady były mocno burzliwe.

Teatr ludzi z niepełnosprawnością to terapia czy sztuka? Dziś bym takiego, niepotrzebnie prowokującego pytania, nie zadała. Z perspektywy czasu widzę, że mapa tego obszaru nie jest jednolita: znajdziemy na niej ludzi, którzy sięgają po teatr w pracy z osobami z niepełnosprawnościami zarówno po to, by pracować terapeutycznie, jak i takich, dla których celem jest sztuka sama w sobie. Cieszy mnie, kiedy efektem pracy jednych i drugich są przedstawienia, w których aktorzy czują się dobrze, pokazują ciekawe historie, opowiadają o ważnych sprawach i przekazują emocje.

Wielu ludzi na różnych etapach życia korzysta z terapii. Rodzajów terapii są tysiące i dzięki temu mogą odpowiadać na różne potrzeby. Równocześnie wielu ludzi nie potrzebuje żadnej terapii, żeby żyć. Podobnie jest w świecie twórczości teatralnej osób z niepełnosprawnością intelektualną. Jedni mają przede wszystkim na uwadze terapię przez teatr. Drudzy tworzą wspólnoty artystów, których podstawowym (nie jedynym) celem są przedstawienia o wysokich walorach estetycznych, bo ich potrzeby są inne – chcą pracy, wspólnoty, sztuki, tworzenia, rozwoju zawodowego i osobistego. Czegoś innego niż terapia. Trzeci są aktywistami, robią sztukę zaangażowaną społecznie. Być może stoi za tym potrzeba troski o różne rzeczy: świat, kraj, ludzi, relacje i edukację, zwierzęta czy drzewa...<sup>2</sup>. A może wcale nie jesteśmy jedni, drudzy, trzeci? Może mamy w sobie po trosze z każdej z tych grup? Może w różnych projektach występują one w różnych proporcjach?

Teza o tym, że twórczość teatralna osób z niepełnosprawnością intelektualną jest zawsze terapią – chociaż w świetle przedstawionych tu argumentów jawi się jako niesłuszna – nadal bywa powtarzana. Sama uważam się za fankę zarówno teatru, jak i terapii. Obie te dziedziny mogą się łączyć, jak też występować osobno. Moim marzeniem jest, żebyśmy byli w punkcie, w którym nie potrzebujemy już tej dyskusji, bo zaakceptowaliśmy to, że jesteśmy różnorodni. Jako ta, która od prawie 30 lat spotyka i łączy na jednym

2 Artyści-aktywiści skupieni wokół Centrum Sztuki Włączającej i Teatru 21 walczą o dostępność kultury i sztuki, o wolność w sztuce. Uwrażliwiają całe społeczności od przedszkolaków i uczniów poczynając, dają wsparcie i solidaryzują się z grupami defaworyzowanymi. Żądają dla teatrów „nowych ciał” i zlikwidowania w teatrach schodów. Chcą inkluzji, równych praw – na scenie i poza sceną.

festiwalu artystów (zawodowców i amatorów, osoby z niepełnosprawnościami, dzieci zagrożone wykluczeniem, seniorów, pacjentów terapii uzależnień czy osadzonych...), mam pełną świadomość, że praca żadnego z zespołów nie jest „właściwa”, „wzorcową”, „godną naśladowania” – każda jest wynikiem bardzo indywidualnej specyfiki, splotem różnych uwarunkowań i próbą odpowiedzi na nie.

Sama na swojej drodze zawodowej wybrałam łączenie teatru i terapii. Od 2017 roku pracuję jako terapeutka i prowadzę z młodzieżą i dorosłymi z zespołem Downa teatr „Czy TAK, czy NIE?”. Działamy pod auspicjami Fundacji Dorotkowo w Toruniu. Ważne jest dla nas, by terapia przez sztukę szła w parze z najwyższą możliwą do osiągnięcia jakością artystyczną. Zapraszam do współpracy wielu artystów, którzy wspierają mnie w dziedzinach twórczości, w których sama nie mam doświadczeń (m.in. autorkę scenariuszy Inkę Dowłasz, reżysera Krystiana Wieczyńskiego, reżyserkę Lenę Alberską).

To, że teraz nazywamy siebie teatrem amatorskim i terapeutycznym, nie znaczy, że tak musi pozostać. Być może w przyszłości staniemy się teatrem zawodowym i instytucją kultury. Zależy to od tego, co będzie działo się w naszym zespole. Dziś aktorzy, którzy są jednocześnie podopiecznymi Dorotkowa, objęci są różnego rodzaju terapią, szkoleniami z wielu dziedzin (barystyka, ogrodnictwo, prace gospodarcze), a także pracują. Uzyskują dużą samodzielność i częściową niezależność finansową. Siedmioro z dziewiątki aktorów jest zatrudnionych na umowę o pracę. Rodzice aktorów w żadnym stopniu nie uczestniczą w pracach teatru, są po prostu widzami i chętnie zapraszają bliskich na przedstawienia, gdyż są zwyczajnie dumni z osiągnięć swoich dzieci.

Nauczyciele toruńskich szkół zgłaszają chęć uczestniczenia w naszych spektaklach. Społeczności szkolne są zdumione poziomem artystycznym i autorskim podejściem do przedstawianego tematu. Nauczyciele przekazują sobie nawzajem informacje o teatrze, który warto poznać, bo wpływa to pozytywnie na wychowanie uczniów w duchu tolerancji dla inności, szacunku dla wszystkich ludzi. Udział w kulturze przestaje oznaczać dla szkół tylko wizyty w typowych instytucjach. Dla naszych aktorów codziennością stały się występy na scenach toruńskich instytucji kultury i wyjazdy do mniejszych ośrodków w regionie.

Fundacja Dorotkowo ma ogromne zrozumienie dla potrzeb naszego zespołu teatralnego. Próby odbywają się w Centrum Rozwoju Ajanta, gdzie korzystamy z dużej i pustej sali prób (jakie to ważne dla budzenia kreatywności – brak dystraktorów, brak umeblowania). Podłoga jest przyjemna

w dotyku i nikt nie chodzi po niej w butach. Dzięki temu żadne elementy terapii tańcem współczesnym czy ruchem intuicyjnym nie budzą oporu („Chcesz się przytulić policzkiem do podłogi – nic nie stoi na przeszkodzie”). Zaraz obok znajduje się miła sala z kanapami – idealna dla tak zwanych rundek terapeutycznych. Jest to też świetne miejsce do odpoczynku. Teatralne urodziny zaś świętujemy w sali z dużym stołem, przy którym do tortu może zasiąść kilkanaście osób. Mamy też dodatkowe mniejsze sale – do pracy w grupach lub gdy ktoś potrzebuje wsparcia na osobności. Do naszej dyspozycji jest też szatnia, garderoba i magazyn teatralny. Te komfortowe warunki do pracy są naszą dumą. Miejsce dzierżawimy od prywatnego właściciela – własna siedziba ciągle pozostaje w sferze pragnień...

Perspektywa ponad trzydziestu lat pracy na polu twórczości osób z niepełnosprawnością pozwala mi jednak śmiało marzyć. Mogę bowiem z radością powiedzieć, że to, co było moim marzeniem w tamtym czasie, dziś jest naszą rzeczywistością: obserwujemy ogromną zmianę społeczną w podejściu do aktywności artystycznej osób z niepełnosprawnością, oprócz teatrów terapeutycznych mamy w Polsce profesjonalne teatry zrzeszające aktorów z niepełnosprawnościami, teatry repertuarowe otworzyły się na aktorów z zespołem Downa, wśród organizatorów twórczości osób z niepełnosprawnością są ludzie rozumiejący potrzebę posiadania prawdziwie teatralnych warunków pracy, gotowi zawalczyć o nie mimo przeciwności. Dzieje się inkluzja – ale wymaga ona czasu, wiary w słuszność tej drogi i odwagi, by marzyć, że inna rzeczywistość jest możliwa.

## Pytania:

1. O jakiej zmianie w kontekście twórczości osób z niepełno-  
sprawnością marzę w perspek-  
tywie długofalowej? W stronę  
jakiej wizji rzeczywistość chcę  
skierować swoje kroki?

---



---



---



---



---

2. Co mogę robić dziś – w takich  
warunkach, jakie mam do dyspo-  
zycji – by się zbliżyć do tej wizji?  
Co może być moim pierwszym  
krokiem w tę stronę?

---



---



---



---



---

3. Kto w moim otoczeniu jest  
sprzymierzeńcem, z któ-  
rym mogę pracować na rzecz  
zmian?

---



---



---



---



---



Kadr ze spektaklu „Klub Cierpliwych” według scenariusza Inki Dowłasz (przy współudziale aktorów) i w reżyserii Leny Alberskiej oraz Agnieszki Piaseckiej.

Fot. Aleksandra Spoczyńska, Fundacja Dorotkovo.



Kadr ze spektaklu „Klub Cierpliwych” według scenariusza Inki Dowłasz (przy współudziale aktorów) i w reżyserii Leny Alberskiej oraz Agnieszki Piaseckiej.

Fot. Aleksandra Spoczyńska, Fundacja Dorotkovo.



Kadr ze spektaklu „Klub Cierpliwych” według scenariusza Inki Dowłasz (przy współudziale aktorów) i w reżyserii Leny Alberskiej oraz Agnieszki Piaseckiej.

Fot. Aleksandra Spoczyńska, Fundacja Dorotkovo.

# Erdmute Sobaszek

# Teatr potrzeby. Inkluzywność w Teatrze Węgajty

Teatr Węgajty działa od wielu lat – można by nas nazwać teatralnymi dinozaurami. W mojej opowieści chcę wrócić do początku XXI wieku: to wtedy zaczęliśmy odkrywać nowe dla nas obszary w pracy teatralnej.

Mieliśmy już wtedy swój ośrodek, swój język teatralny, swoje kontakty, swoje tematy, swoje spektakle... Mieliśmy też ideę, która nas napędzała: nasz teatr miał być miejscem publicznym, które jest bliskie społeczności i oddziałuje na otoczenie. Tworzyliśmy więc liczne projekty lokalne: pracowaliśmy z dziećmi, organizowaliśmy wiejskie potańcówki, staraliśmy się dotrzeć do różnych grup. A jednak czegoś nam brakowało.

Regularnie wychodziliśmy z różnymi propozycjami do pobliskiego Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie – na przykład koncertowaliśmy lub graliśmy spektakle dla podopiecznych ośrodka. Jego mieszkańcami są osoby, które nie są w stanie żyć samodzielnie (głównie ze względu na wiek). Aura tego miejsca jednocześnie nas niepokoiła i przyciągała. Zdarzało się, że podopieczni ośrodka w przerwie lub po wydarzeniu dzielili się z nami swoimi trudnościami i wtedy czuliśmy swoją niemoc, bo nie wiedzieliśmy, jak reagować i co z tym zrobić. To był dla nas przełom. Zrozumieliśmy, że przychodzimy z programem artystycznym do miejsca, ale w ogóle nie podejmujemy bezpośredniego kontaktu z ludźmi, którzy w nim żyją na co dzień. Podczas występu jesteśmy dla nich, ale czy jesteśmy z nimi? Wychodzimy z ośrodka i zapominamy ich twarze, stapiają się one we wspólny obraz publiczności. Uświadomiliśmy sobie, że po kilku wizytach w jednym miejscu nie nawiązaliśmy żadnych relacji międzyludzkich.

To nam dało do myślenia i obudziło w nas nową potrzebę. Poczuliśmy, że chcemy wejść do tego ośrodka. Nie po to, by się zaprezentować, jak do tej pory, ale by zapoznać się z jego mieszkańcami – z ich doświadczeniami, perspektywą. Nie mieliśmy jeszcze gotowego pomysłu na formułę tej

współpracy – ona rodziła się w procesie, metodą prób i błędów. Wtedy po prostu czuliśmy, że coś nas tam woła. To działanie wzięto się z naszej własnej potrzeby bycia z mieszkańcami tego ośrodka – z naszego braku i chęci wypełnienia go bliskim kontaktem, współdziałaniem.

Inspiracją do pierwszego projektu stały się wspomniane anonimowe twarze publiczności – chcieliśmy, by każdy mieszkaniec stanął w centrum uwagi. Uznaliśmy, że najlepiej sprawdzi się tu fotografia portretowa. Zaprosiliśmy do współpracy artystkę wizualną Izabelę Pająk. Odwiedzaliśmy ludzi, robiliśmy zdjęcia. Powstały piękne portrety, ale my nadal czuliśmy, że to nie to, czego potrzebujemy. Ot, weszliśmy, porozmawialiśmy, pofotografowaliśmy i to wszystko.

Przełom w relacji z mieszkańcami Domu Pomocy Społecznej wydarzył się przypadkiem. Profesor Aldona Jawłowska zapytała, czy moglibyśmy w Teatrze Węgajty poprowadzić warsztat teatralny dla grupy studentów socjologii. Wielokrotnie zgadzaliśmy się na takie propozycje, jednak tym razem postawiliśmy warunek, powiedzieliśmy: „Okej, przyjeżdżajcie, ale chcemy od was coś w zamian... Wciągniemy was do wspólnego działania... Może przygotowujemy spotkanie dla mieszkańców DPS-u, podczas którego wy przeprowadzicie z nimi wywiady?”. I tak się stało. Studenci przygotowali scenariusze rozmów, w których zaprosili społeczność ośrodka do opowieści o dzieciństwie i relacji z dziadkami. Wydarzenie w Domu Pomocy Społecznej zaczęło się od naszego krótkiego pokazu z potańcówką, a potem poprosiliśmy mieszkańców, by wzięli udział w wywiadach. I nagle zauważyliśmy, jak nieruchome niemal twarze widzów, ożywają się i zmieniają w twarze uczestników. Ludzie zapraszali studentów do swoich pokojów i rozmawiali z nimi o swoich osobistych sprawach. To jest bardzo prosta rzecz, ale my w tamtym czasie nie wiedzieliśmy jeszcze, jaką moc ma rozmowa! Z wywiadów powstała kolekcja nagrań i dla nas to było niesamowite przeżycie, bo słyszeliśmy głosy tych ludzi pierwszy raz. Mówili od siebie i o sobie. Od tego momentu było dla nas jasne, że chcemy zaprosić te osoby do wspólnej pracy teatralnej.

Wacław Sobaszek wybrał jako bazę do naszych wspólnych działań tekst „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego. Temat tego utworu rymował się z tym, jak widzieliśmy swoje zadanie: pojednanie wewnątrz społeczeństwa, zbliżenie grup, które do tej pory funkcjonowały w innych płaszczyznach. Podobała się nam konstrukcja utworu: jest on właściwie serią spotkań bohaterów w cztery oczy, w intymnej atmosferze – kojarzyło się to nam z atmosferą wywiadów przeprowadzonych przez studentów. Utworzyliśmy więc pary złożone z jednej osoby z teatru i jednej osoby z DPS-u.

W praktyce wspólna praca okazała się wielkim wyzwaniem. Odkrywaliśmy w niej, na czym polega „życie za murem” w instytucji opiekuńczej: jak blisko może być od opieki do opresji, jak hierarchia wewnętrzna przekłada się na komunikację. Obserwowaliśmy cały system mikrogestów i mikrozachowań, które budowały i utrzymywały ten wewnętrzny układ sił – sprawiały, że ten, kto jest na dole, wiedział, że ma być na dole. Obie strony reprodukowały ten system: działało się to w drobnych szczegółach, w spojrzeniach, w języku. Co więcej, zauważyliśmy, że kiedy wchodzimy z zewnątrz do tego systemu, to wcale nie jest łatwo się mu przeciwstawić i działać na innych zasadach. Trudno nam było w codziennym kontakcie znajdować inny język, niż ten dotychczas obowiązujący. Trudno było zachować równocześnie lojalność wobec instytucji i jej mieszkańców. Jak postąpić, gdy podczas potańcówki nagle kolejne osoby na wózkach zaczynają znikać, bo opiekunowie z placówki zgodnie z harmonogramem dnia zaczynają je – bez słowa komentarza czy szansy na pożegnanie się – odwozić do pokojów. Co wtedy robić? Jesteśmy gośćmi tej instytucji, a jednocześnie chcemy przyjść z powiewem świeżości. Kiedy być grzecznym i uprzejmym, kiedy zaprotestować? Zanim się tam zjawiliśmy, nie przeczuwaliśmy, że tego rodzaju wybory będą częścią naszej pracy nad spektaklem.

Dużym wyzwaniem okazały się także relacje między samymi mieszkańcami. Nie byliśmy na początku świadomi wewnętrznej siatki konfliktów. Na pierwszej próbie nie mogliśmy pracować całą grupą, bo część osób odmawiała współpracy z tymi, z którymi miała jakieś zaszłości. Słyszeliśmy „Jak X będzie w grupie, to mnie w niej nie będzie”. Z tego powodu wcześniejsza decyzja o pracy w parach członków teatru-mieszkaniec ośrodka ułatwiała nam radzenie sobie z wewnętrzną sytuacją. Rosła w nas jednak obawa, jak połączymy powstające sceny. Pierwszy raz spotkaliśmy się we wspólnej przestrzeni, by zobaczyć, w co łączą się wypracowane fragmenty. To doświadczenie okazało się naturalnym spoiwem dla naszej grupy. Sceny tworzyły załazek przyszłego spektaklu i wszyscy dostrzegali, że ten sens zbudowaliśmy razem. Od tej pory mieszkańcy ośrodka byli gotowi uczestniczyć we wspólnych próbach.

W trakcie prób do „Wesela” nie tylko mieszkańcy ośrodka zmieniali swoje podejście do siebie – my jako teatr narodził się na nowo. Działaniom teatralnym w DPS-ie, prowadzonym równoległe do naszej „zwykłej” działalności teatralnej, nadaliśmy nazwę „Teatr potrzebny”. Niewątpliwie próby teatralne były potrzebne ludziom żyjącym za murem, wypełniły ważną lukę w ich życiu, nabrały znaczenia terapeutycznego. Ale i nam ten teatr był

potrzebny. Odkrywaliśmy stopniowo, czym jest praca z ludźmi, którzy mają sytuację całkowicie odmienną od naszej. To otworzyło przed nami możliwość zobaczenia innej perspektywy na rzeczywistość. Uczestniczenie w ich zmaganiach, w ich codziennym bohaterstwie było doświadczeniem, które nas zmieniło. Czuję, że mnie samej dało to siłę, z której mogę korzystać do dziś.

Po „Weselu” powstały kolejne spektakle. W „Śnie nocy letniej” podjęliśmy tematykę erotyczną – ważną dla mieszkańców ośrodka, a niekoniecznie obecną w podejściu instytucji. W „Ulicy Krokodyli” wzięliśmy na warsztat znikanie. Schulz opisuje, jak stary ojciec, nie pasujący już do otoczenia, przemienia się w kraba, w końcu znika całkiem. Przypominało nam to ciche, niemal bezimienne odchodzenie mieszkańców DPS-u. W przedstawieniu „Ubu Król, czyli Polacy” pierwszy raz zabraliśmy głos w sprawie sytuacji politycznej w kraju.

Taki teatr okazał się potrzebny również widzom! Pokazy spektakli były wyjątkowo ważnym momentem dla całej grupy. Te, które odbywały się w Domu Pomocy Społecznej, pozwalały pokazać się lokalnej społeczności, zaistnieć w niej. Spektakle podczas wyjazdów i rozmowy z publicznością po pokazie dawały możliwość wyjścia ze swoją opowieścią i misją w świat, do innej widowni. Teraz to mieszkańcy DPS-u byli twórcami, którzy szukali kontaktu ze swoimi odbiorcami. I to spotkanie – rozmowa, w której poświęcamy sobie nawzajem czas i uwagę, zadajemy sobie pytania, wysłuchujemy odpowiedzi – jest dla mnie istotą teatru tworzonego z potrzeby.

## Pytania:

1. Kogo z naszego otoczenia chcemy poznać lepiej?

---



---



---



---



---

2. Co możemy robić, żeby zmienić wektor z tworzenia dla kogoś na tworzenie z kimś?

---



---



---



---



---

3. Jak nasze działania mogą się przysłużyć członkom społeczności, w której żyjemy? Jaką rolę chcemy w niej spełnić?

---



---



---



---



---

4. Co wiemy o tych, którzy nas znają? Jako kogo nas znają?

---



---



---



---



---

5. Co możemy zrobić, żeby poznawać osoby i grupy w naszym otoczeniu? Jak możemy do tego wykorzystać twórcze narzędzia?

---



---



---



---



---

6. Jak zmienia nas kontakt ze społecznością, w której działamy? Czego się uczymy w tej relacji?

---



---



---



---



---





Kadr ze spektaklu „Wesele”. Fot. Jarek Poliwko.



Kadr ze spektaklu „Wesele”. Fot. Jarek Poliwko.



Kadr ze spektaklu „Wesele”. Fot. Jarek Poliwko.

# Karolina Wiktor

„„, dobrze, że  
WCOJARS\_\_\_\_\_wczoraj  
robiłam sztukę,  
Sdzi\_\_\_\_\_dziś  
mniej się boję „„„

Dzień dobry Państwu. Nazywam się Karolina Wiktor, mam 43 lata, moja mama ma na imię Jolanta, a tata Leon, urodziłam się w Koninie.

Podobnie przedstawiałam się w trakcie performance'u „Wypróbuj przyszłego magistra” Grupy Sędzia Główny, którą tworzyłam z Aleksandrą Kubiak.

Wczoraj była grupa – to „wczoraj” trwało blisko dziesięć lat, w których stworzyliśmy około 80 performance'ów. Dziś mam głęboką świadomość wagi naszej aktywności w przestrzeni sztuki i w przestrzeni społecznej. Aby zobrazować obszar naszych zainteresowań, dzielę je na trzy grupy, o których opowiem szerzej poniżej:

## Statyczny obraz

współodczuwania na granicy medytacji

## Feministyczny obraz piękna

we wstręcie, nagości i przekroczeniu społecznym

## Odbiorca

ważny czynnik kreacji

Statyczny obraz współodczuwania na granicy medytacji przejawiał się tym, że stawałyśmy się żywą rzeźbą, która zatrzymywała na chwilę

odbiorcę. Skupialiśmy się na rozumieniu ciała, oddechu i uważności. Częstym tematem była nasza intymność<sup>1</sup> czy niemożność jednej z nas lub bliskiej nam osoby<sup>2</sup>. Nasze prace kwestionowały utarte schematy myślenia o pracy plastycznej oraz sztuce performance<sup>3</sup>. Podważanie klasycznych ról (szczególnie kobiecych) było zawsze kluczowe w naszym działaniu. Dlatego Feministyczny obraz piękna – we wstręcie, nagości i przekroczeniu społecznym – przejawiał się niemal we wszystkich naszych pracach. Można przyglądać się naszej aktywności w perspektywie historii sztuki<sup>4</sup>, jednak dla nas istotą zawsze było umiejscowienie działań w konkretnych problemach społecznych i ich uwidocznienie<sup>5</sup>.

Odbiorca jako ważny czynnik – kluczowy w kreacji każdego performance'u: stawialiśmy się niejednokrotnie w roli narzędzia, po które może on sięgnąć, by uruchomić sekwencję zdarzeń. W ten sposób wychodziłyśmy ze schematu zamkniętego obrazu i zmieniałyśmy go w akt, w którym odbiorca ma możliwość działania kreatywnego. Jednocześnie ujawnialiśmy ciemną stronę ludzkiej natury – czyli mechanizmy władzy nad drugim człowiekiem. Tak było w „Telegrze” w TVP Kultura. Ten performance w formie gry audiotele pozwalał dzwoniącym widzom na wydawanie nam poleceń. W podobnym schemacie stworzyliśmy performance „Wirus” w Teatrze Rozmaitości – z tą różnicą, że polecenia wydawane przez publiczność kierowane były do aktorów. Byliśmy niejako kablem transmisyjnym między odbiorcą a aktorem<sup>6</sup>.

Dzień dobry Państwu. Nazywam się Karolina Wiktor, mam lat 13 i pochodzę z Afazji. W sierpniu 2009 roku pękł tętniak w mojej lewej tętnicy kręgosłupowej – spowodowało to podpajęczynówkowy wylew krwi do mózgu. Po tygodniu nastąpił drugi udar, tym razem niedokrwienny – a za nim Afazja.

Po przeprowadzce do Afazji dostrzegam, że rządzi się ona własnymi prawami: czas ma tu inną dynamikę, a wyporność fizyczna jest mniejsza, o wiele mniejsza. Ciało skuliło się w kokon i stało się mi potrzebne do życia, a nie do kreacji artystycznej.

1 Performance „Rozdział V” z 2002 roku.

2 Performance „Rozdział XXIX” z 2005 roku.

3 Performance „Rozdział L” w trakcie targów sztuki w Berlinie w 2006 roku.

4 Odnosząc się do np. Botticellego, sztuki Natalii LL.

5 Przykładem może być nasz performance po przypląnięciu do Polski holenderskiego Statku Aborcyjnego w 2003 roku: wówczas pierwszy raz rodziłyśmy jajka i dzieliłyśmy się z nimi z publicznością Modelarni w Gdańsku.

6 Innym performance'm z tego cyklu jest „Rozdział LXIV. Smutno mi”. Różnica między tymi akcjami jest w intymności, którą tworzymy z jednym widzem.

### streszczenie roku dla mojej pamięci

przez dwa miesiące negocjowałam życie ze śmiercią – – – okazało się, że obraz śmierci jest tak zwyczajny, jak my sami,,,, może dlatego nic nie pamiętam,,,,

jeszcze w budynku ministerstwa wielkiego neurologa zrozu miałam, że jestem na wygnaniu / przymusowej emigracji,,,, dokładnie w tamtym czasie znajdowałam się w mentalnej szarej strefie – „bez paszportu, bez bagażu,,,, dwie godziny zabrało mi wypowiedzenie daty urodzin,,,,

ale udało się – za jeden uśmiech )\*\*(

pierwszy rzut sztucznego oka na życie w afazji, jest taki sam jak w realu – – – tyle, że wymiar jest inny – – – czas jest odwrotnie proporcjonalny do przestrzeni czyli obojętność masy czasu i przestrzeni jest nierówna wobec siebie i warunków psychofizycznych a'fazjanina ,,,

„było źle i niewygodnie”, uwierała mnie rzeczywistość... w moim nowym kraju – – – zakaz jest głównym narzędziem przymusu i nagrody – – – Nie piszę, Nie czytam, Nie mówię – – –

mam dwie nogi i cztery ręce – – – do czego służą ????

szybko potrzebowałam sztucznej radości, by żyć – – – „to będzie moje trzecie życie” – powiedziałam to na migi do ministra psychiatrii ,,,, pastylki dały perspektywę ,,,, wyobraźnia jest na miejscu – „można zaczynać program już ,,,, „ tik tak tik tak ,,,,

– jak to się robi w pustce ??? – zapytałam siebie

– można pisać puste reportaże z pustki – odpowiedziałam sobie i stałam się korespondentem z a'fazji – to moja pierwsza radość

,,, nie bać się ,,,, nie bać się ,,,, nie bać się pisać ,,,,

dobrze, że wczoraj robiłam sztukę, dziś mniej się boję – – – Sędzia Główny jest podwójny – – – magia jest wielobiegunowa – – – a sztuka dla sztuki się skończyła...<sup>7</sup>

Zapytam raz jeszcze – skoro sztuka dla sztuki się skończyła to \_

JAK

W

NAGŁEJ NIESPRAWNOŚCI

TWORZYĆ SZTUKĘ

ZAANGAŻOWANĄ

SPOŁECZNIE ????

7 Fragment mojej powieści „Wołga przez Afazję”.

Zaczęłam od siebie.... Rehabilitując się 24 h na dobę, przyjmując leki (w tym również sztuczną radość), uświadomiłam sobie, że skoro przeżyłam, mam coś do zrobienia. Mało tego: mogę komuś pomóc. Ale najpierw musiałam zaakceptować nagłą niepełnosprawność. Nie mogłam o niej przeczytać, bo... nie mogłam czytać. Dlatego wymyśliłam akcję nastawioną na rozwój intelektualno-mentalny, niezależnie od stanu zdrowia i wykonywanego zawodu. W 2014 roku w Zachęcie udało się stworzyć Konferencję Kultura i Neuronauka. Jej celem jest zbliżenie do siebie dwóch pozornie odległych światów – neuronauki i kultury, aby możliwe było wspólne działanie na rzecz pomocy ludziom chorym i niesprawnym neurologicznie oraz ich opiekunom. Ludzie ci powinni być równoważnym partnerem w każdej dyskusji i podejmowanych działaniach. A takie dialogi mogą zaowocować rozwojem – nie tylko jednostkowym, ale i społecznym – i są próbą nawiązania więzi. My, osoby z niesprawnością neurologiczną, mamy ogromne problemy z funkcjami poznawczymi (w tym pisaniem, czytaniem, liczeniem, mówieniem), a przy tym bardziej czujemy, niż wiemy – dlatego spotkanie tych różnych światów rozwija każdą ze stron.

Tworząc kolejne wydarzenia, uświadamiam sobie nowe ograniczenia, wierząc mimo wszystko w rozwój.

Po przerwie w działalności zamierzam otworzyć Fundację Neuroużyteczną – nadal zależy mi na pokazywaniu różnych chorób neurologicznych na podstawie doświadczenia artystów i artystek z różnych obszarów kultury. Chcę tworzyć dialog kulturowo-naukowy, w którym rozmowy popularno-naukowe w naturalny sposób łączą się z wystawą, filmem, teatrem... To nie musi się wykluczać.

Współpracuję z projektantami ergonomicznymi, projektantami 3D, by wspólnie tworzyć ułatwienia dla chorych (np. dla osób po udarze, które potrzebują usprawnić swoje ręce lub nogi). Będziemy też projektować dla dorosłych pomoce w trudnościach poznawczych (np. gry poznawcze). Te, które są dostępne na rynku, powstały z myślą o dzieciach – a to upupia chorych.

Co jest najważniejsze w projektowaniu? Taka współpraca musi być oparta na bliskiej relacji: chory-projektant. W ten sposób sieć kontaktów może zmienić się w więź. Wówczas zaczyna się tworzyć społeczny dizajn, w którym jedna chora osoba może pomóc rehabilitować innego chorego. Projektant wraz z rehabilitantem mogą asystować i tworzyć nowe rozwiązania. W Polsce nie ma jeszcze głębokiego rozumienia współdziałania, ale można to próbować zmieniać.

Stąd też wziął się mój pomysł na Grę w Litery – interaktywną instalację artystyczną, w trakcie której widzowie galerii mogą tworzyć słowa z liter niekompletnych (wyciętych z drewna) – z Czcionki Braku, czyli liter Afazji. Dzięki temu uczestnicy mogą zrozumieć problem, z którym mierzą się chorzy po udarze z Afazją. Jednocześnie mają możliwość i prawo tworzenia wszystkiego z literowych klocków na stole imitującym kartkę papieru.

)))) Społeczne Literowe Puzzle ))))

Ja i mi podobni działamy w trudnych, bo afazyjnych, warunkach, które nie przystają do realu. Właśnie dlatego stworzyłam film „Niezbędnik Afazjanina” we współpracy z Centrum Sztuki Włączającej / Teatr 21 – to moje świadectwo przekroczenia swojej własnej granicy, którym dzielę się też z innym. Bo nasza Wolta w Rozwoju trwa... I powinna być widoczna!!!

## Pytania:

1. Jaki rozwój jest możliwy wobec/ mimo/dzięki ograniczeniom, które mnie dotyczą? Co nowego umożliwiają ograniczenia, które mnie dotyczą?

---



---



---



---



---

2. Jak mogę podzielić się z innymi doświadczeniem rzeczywistości, które mam? O czym z mojego świata, chcę opowiedzieć innym?

---



---



---



---



---

3. Jakie obszary z mojego „wczoraj” chcę kontynuować w moim „dzisiaj” – takimi środkami, które dziś są dla mnie dostępne?

---



---



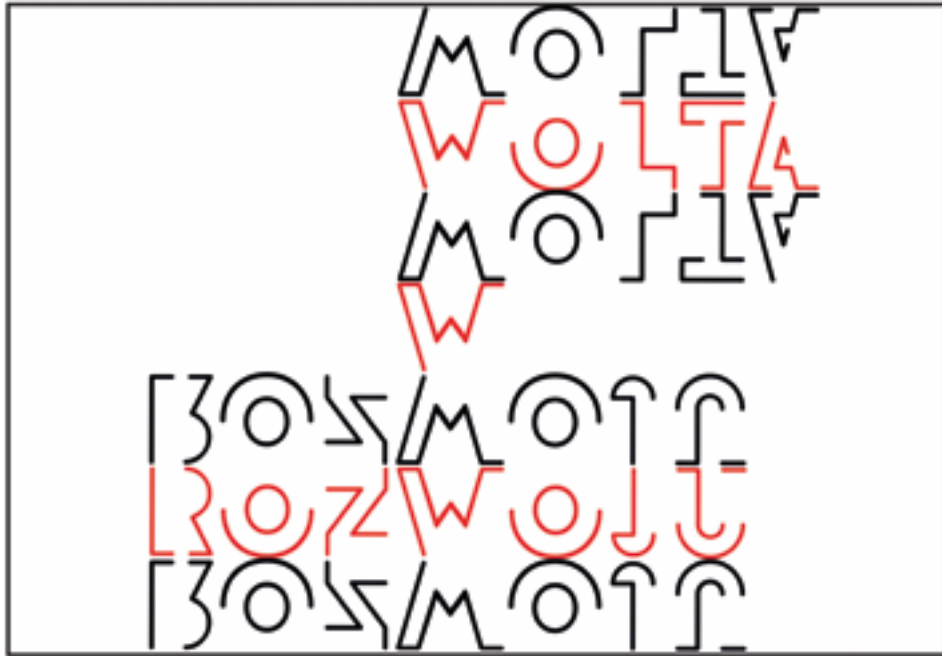
---



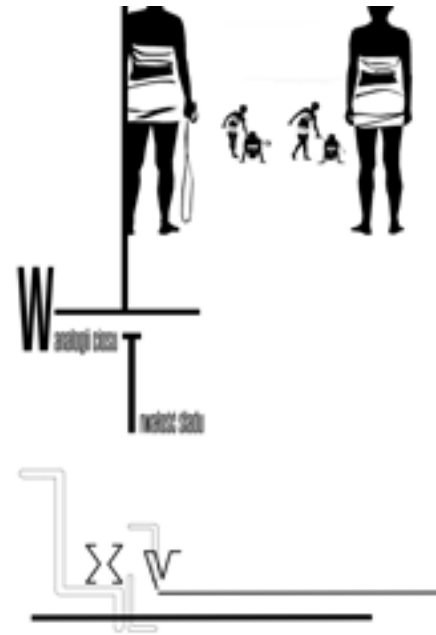
---



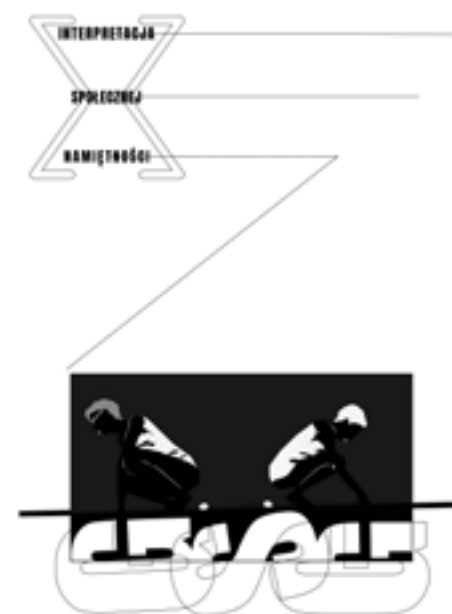
---



Napis złożony z siedmiu wersów zapisanych Czcionką Braku.  
 Grafika: Karolina Wiktor.

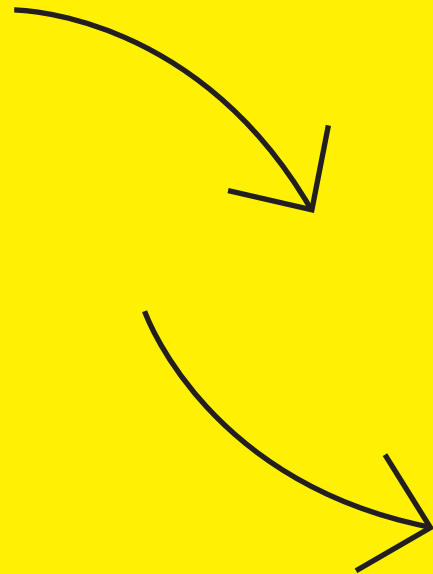


Grafika na podstawie zdjęć dokumentacyjnych performance'u  
 „Rozdział LXIV” Grupy Sędzia Główny. Grafika: Karolina Wiktor.



Grafika na podstawie zdjęć dokumentacyjnych performance'u  
 „Rozdział LXIV” Grupy Sędzia Główny. Grafika: Karolina Wiktor.

# CZĘŚĆ II



Kalekowanie sceny –  
reprezentacja  
na scenach teatrów

Richard Conlon  
i Katie Appleford,  
Anna Brisbane,  
Chris Pearce  
z zespołu Blue Apple  
Theatre

## Rewolucja z uśmiechem na twarzy

RICHARD: Nie należy ufać aktorom. Oni kłamią.

ANNA: Nie można ufać pisarzom.

KATIE: Oni opowiadają zmyślane historie.

CHRIS: Ale może te historie ukrywają prawdziwe i ważne rzeczy? To nie są zwykłe kłamstwa – to są...

ANNA: ...cnotliwe kłamstwa.

KATIE: ...czcigodne nieprawdy.

CHRIS: ...sprawiedliwe fałszy.

RICHARD: Wierzę, że:

Teatr to rozmowa z przyjaciółmi o sprawach ważnych.

KATIE: Wierzę, że:

Teatr to miejsce, w którym można się rozerwać.

ANNA: Wierzę, że:

Teatr to miejsce, w którym mogę działać kreatywnie razem z przyjaciółmi.

CHRIS: Wierzę, że:

Teatr jest miejscem, w którym można rozwijać pewność siebie w atmosferze wsparcia.

RICHARD: Czy wszystkie te rzeczy mogą być prawdziwe jednocześnie? Blue Apple powstało, ponieważ pojawił się problem, który wymagał rozwiązania.

Jane i Tommy Jessop (matka i syn) chcieli znaleźć ujście dla kreatywności Tommy'ego. Tommy powiedział...

CHRIS: ....„Chcę grać, tańczyć i śpiewać”.



RICHARD: A zespoły teatralne w jego mieście, które jest też naszym miastem, odpowiedziały:

ANNA: „Nie. Nasz zespół się dla ciebie nie nadaje”.

KATIE: „Nie. Nie nadajesz się do naszego zespołu”.

RICHARD: Więc założyli oni własną grupę – Blue Apple. Wszystko zaczęło się od pojedynczego warsztatu siedemnaście lat temu – przyszło na niego pięćdziesiąt osób. Gdyby tylko jedna z tych osób była tu z nami dzisiaj...

ANNA: Ja tam byłam. I wciąż jestem tutaj. Wciąż gram, tańczę, śpiewam. Nadal tworzę spektakle, które sprawiają, że publiczność śmieje się, płacze i myśli. Wypowiadałam słowa Shakespeare’a i Dickensa. Dzieliłam się swoimi doświadczeniami z ludźmi z innych krajów. Sprawiałam, że mój głos został usłyszany.

CHRIS: Takie głosy milczały niemal do końca XX wieku, zepchnięte na margines, trzymane na uboczu. Nasz teatr, podobnie jak inne grupy w wielu krajach, pomogły tej społeczności wyjść z cienia.

RICHARD: Każdy teatr w tym sektorze jest wyjątkowy. Każdy ma swój odrębny sposób tworzenia i prezentowania pracy. Niektórzy mówią:

ANNA: „Nie będziemy pracować z tekstem – staromodne sztuki to przeszłość, chcemy robić współczesny teatr na miarę swoich czasów”.

RICHARD: Niektórzy mówią:

KATIE: „Stare formy teatru nie zostały stworzone dla naszych aktorów – odrzucamy je”.

RICHARD: My w Blue Apple mówimy:

Historie, które przetrwały sto lub tysiąc lat, mogą nadal mieć nam coś do zaoferowania, być może musimy tylko znaleźć nowy sposób na ich opowiedzenie.

ANNA: Te opowieści – od braci Grimm, od Gogola (którego w Ukrainie nazywają Hoholem), od Shakespeare’a – należą do nas wszystkich. Naszym prawem jest je usłyszeć i opowiedzieć.

RICHARD: Każdy teatr w Wielkiej Brytanii, Europie i na świecie mierzy się z tym samym problemem, ale na swój sposób. Żaden z tych sposobów nie jest ani całkowiec poprawny, ani całkowiec mylny. Jesteśmy młodym sektorem, który wciąż uczy się, jak robić to, co robi. Teatr ma dwa tysiące lat, a my dopiero teraz stajemy się częścią wielkiej rodziny opowiadaczy historii.

CHRIS: Nasz teatr staje w obliczu niewygodnych kompromisów. Na jednej scenie stoi aktor, który...

ANNA: ...chce być profesjonalistą...

CHRIS: ...u boku osoby, która...

KATIE: ...jest tam tylko ot tak, dla hecy.

RICHARD: Obok osoby, która może nie pamiętać ani jednej kwestii, będą osoby, które pamiętają...

CHRIS: ...każde słowo i każdą kwestię każdego aktora w całym spektaklu...

RICHARD: ...i performerzy, którzy nie mówią wyraźnie, ale poruszają się z mocą i gracją. Performerzy, którzy zmagają się z ruchem, ale mają świetną kontrolę nad językiem.

I tacy, którzy mają problemy z jednym i drugim.

Musimy sprawić, by to wszystko razem miało sens na jednej scenie w tej samej chwili. To wspólne doświadczenie, które nigdy się nie powtórzy. Coś pomiędzy surową magią, rytuałem a alchemią – coś wyjątkowego i pięknego, powstałego ze zwykłych materiałów.

ANNA: Nie jesteśmy politykami, ale jesteśmy zaangażowani w politykę.

KATIE: Nie jesteśmy pracownikami akademickimi, ale uczymy się i nauczamy.

CHRIS: Nie jesteśmy pracownikami socjalnymi, ale dbamy o miejsce ludzi w społeczeństwie.

RICHARD: Często żartowałem, że Blue Apple jest „najbardziej społeczną z inicjatyw społecznych i najbardziej obywatelską z organizacji na rzecz praw obywatelskich” – może to nie jest wcale żart?

ANNA: Każdym kolejnym spektaklem próbujemy zmienić świat.

RICHARD: Za każdym razem angażujemy się w życie publiczności na festiwalu, na ulicy, w parku.

CHRIS: Staramy się zmienić postawy, które funkcjonują od pokoleń.

ANNA: I pracujemy nad wielkimi tematami: rodzina, władza, zemsta, pojednanie, dom.

RICHARD: Tak jak życie jest bogatą mieszanką wielu smaków, tak my staramy się tworzyć różnorodność.

KATIE: Może to coś, co ma tylko rozśmieszyć cię w środku zimy, kiedy najbardziej tego potrzebujesz?

ANNA: Albo mocny spektakl o dążeniu do samodzielnego życia wystawiony w Parlamencie Brytyjskim, by pomóc w tworzeniu strategii dla ludzi takich jak my?

CHRIS: I film o tym, co nazywamy „przyjacielskim przestępstwem”<sup>1</sup>?

RICHARD: Kukułka to ptak, który składa jajo w gnieździe innego ptaka. Przyjacielski przestępca to osoba, która udaje przyjaciela, pomoże ci wydać pieniądze, a potem wykorzysta twoje mieszkanie do sprzedaży narkotyków, ale kiedy policja się o tym dowie, „przyjaciel” zniknie, a ty zostaniesz sam w tarapatkach.

ANNA: Nasz film jest pokazywany w całej Wielkiej Brytanii, aby poruszyć ten temat, zacząć debatę. Niewiele w nim śmiechu.

KATIE: Nasza ekipa to bogata mieszanka.

ANNA: Osoby z zespołem Downa, w spektrum autyzmu... Cała gama wyzwań, które sprawiły, że wcześniej były na marginesie życia społecznego, a teraz znalazły się w centrum.

RICHARD: Pracujemy z wolontariuszami, twórczymi animatorami.

CHRIS: Nasi wolontariusze idą krok w krok za performerami, uspokajając tych nerwowych, pomagając przy trudnych słowach, łagodząc konfliktowe sytuacje i wreszcie, co ważne, nigdy nie odciągając uwagi od naszych performerów na scenie, pozostając tylko o krok za nimi, w półmroku. Ciche, stoickie wsparcie.

RICHARD: Właśnie przygotowujemy kolejny klasyk: „Folwark zwierzęcy” George’a Orwella.

KATIE: To jest o zwierzętach!

ANNA: Nie, nie jest.

KATIE: To o złym farmerze, który traci kontrolę!

ANNA: Nie, to nie jest o tym.

KATIE: To o złej świni, która pozwala, by władza uderzyła jej do głowy!

ANNA: Nie, nie chodzi o to. To o dyktaturze w połowie XX wieku.

CHRIS: Tak, ale żeby być częścią kanonu, musi mówić coś o teraźniejszości, o nas.

RICHARD: Sięgając po „Folwark zwierzęcy”, mówimy więc o tym, co to znaczy być wykluczonym, uciśnionym, wypchniętym na margines życia społecznego. Nie chodzi o zwierzęta, nie chodzi nawet o cara czy Stalina. Chodzi o nas i o to, czy odgrywamy rolę w swoim społeczeństwie.

CHRIS: Czy możemy zdobyć wykształcenie.

ANNA: Mieć pracę.

KATIE: Mieć prawo do głosu.

RICHARD: Świat obraca się powoli. Łuk historii jest długi, ale wygina się w stronę sprawiedliwości. Zmiany trwają długo, ale się dokonują. A nic nie zmienia się bez wymiany myśli i wypróbowania różnych rozwiązań w tej szczególnej przestrzeni do rozmowy – teatrze. Każdy z nas robi to po swojemu. To tak, jakby każdy z nas miał własną kulturę. Mamy własne sposoby na przygotowywanie jedzenia, mamy sposoby na stawianie budynków i mamy sposoby opowiadania historii. Każdy z nich ma swoją rolę, każdy jest ważny i każdy czegoś nas uczy.

RICHARD: Jesteśmy częścią większej debaty. W brytyjskiej telewizji można teraz zobaczyć twarze, które nigdy wcześniej nie były pokazywane, usłyszeć historie, które wcześniej nie były opowiadane. Nasz założyciel Tommy pojawił się na szklanym ekranie, występując w jednym z największych telewizyjnych show roku.

ANNA: I to jest ważne.

KATIE: Ale to nie jest cała historia.

ANNA: Podczas spotkań, które prowadzimy, każda osoba jest ważna.

CHRIS: Każda osoba podczas każdej próby zasługuje na to, by mieć jak najlepsze doświadczenie, nawet jeśli nie wystąpi nigdy w telewizji. Niezależnie od tego, czy to taniec, śpiew, aktorstwo...

RICHARD: A więc kończąc tym, czym zaczęliśmy: Nie należy ufać aktorom. Oni kłamią.

ANNA: Nie można ufać pisarzom.

KATIE: Oni opowiadają zmyślane historie.

CHRIS: Nazwaliśmy tę prezentację: „Rewolucja z uśmiechem na twarzy”.

RICHARD: To było kłamstwo.

ANNA: Nie jesteśmy rewolucjonistami.

KATIE: Jesteśmy kimś innym.

ANNA: Jesteśmy ewolucjonistami. Kolejnym obrotem koła w kierunku lepszej przyszłości.

CHRIS: Wydobywaniem na światło dzienne tego, co ukryte.

ANNA: Cytując słowa członkini naszego teatru Ros:

„Wszystko, co robimy, sprawia, że wiadomość jest przekazywana dalej” i „musimy wciąż współpracować”.

KATIE: Musimy współpracować.

CHRIS: Chcemy się od was uczyć, tak jak wy uczycie się od nas.

RICHARD: Nawet jeśli kłamaliśmy, mówiąc, że jesteśmy rewolucjonistami...

ANNA: ...to mieliśmy rację w kwestii uśmiechu.

CHRIS: Przynajmniej to było prawdą.

<sup>1</sup> W tej partii dialogu pojawiają się nawiązania do dwóch produkcji Blue Apple Theatre: „Living Without Fear” i „See No Evil”.

# Richard Conlon

## Refleksje nastolatka

Blue Apple Theatre jest nastolatkiem – w momencie powstawania tego tekstu zbliża się do swoich osiemnastych urodzin. Zapewne uważa (jak wielu nastolatków), że wie więcej niż w rzeczywistości, jednak z czasem dostrzega, jak niewiele rozumiał. Jak na osiemnastolatka przystało, Blue Apple Theatre jest pełen pasji, otwarty na nowe idee, ciekawy świata i widzi, jak wiele można i trzeba w nim naprawić. Przez ostatnie lata odnalazł swoje plemię – grupę podobnych mu zespołów teatralnych, którym zależy, aby sektor kultury był bardziej różnorodny i reprezentował szersze spektrum społeczne. Każdy podejmuje wyzwania na swój w nieco odmienny sposób. I choć mówimy różnymi językami, mamy wspólny przekaz: „Co z nami?!”.

Świat to niewątpliwie skomplikowane miejsce i jego zrozumienie nie jest do końca możliwe, ponieważ ciągle następują w nim zmiany. W 1965 roku (który jest również rokiem mojego urodzenia) jeden z najsłynniejszych brytyjskich aktorów szekspirowskich Laurence Olivier przemałował swoją jasną twarz na czarno, pogłębił swój głos o jeden ton i, przewracając oczami, zagrał po mistrzowsku rolę Otella w filmowej wersji sztuki, co nawet w tamtym czasie było, najdelikatniej mówiąc, problematyczne. Czy w całej Wielkiej Brytanii nie było ani jednego czarnego aktora do tej roli? Oczywiście, że było ich wielu, ale nikt nie brał ich wówczas pod uwagę. Stanowili margines, a Laurence Olivier był wtedy w centrum zainteresowania w kulturze głównego nurtu.

Czy można powiedzieć, że popełniono jakąś zbrodnię kulturową? Czy można określić wystąpienie Oliviera jako czyn w złym guście? Trudno nam to dziś oceniać – wraz z czasem ziemia pod naszymi nogami się zmienia i nic nie jest pewne. W zeszłym roku w naszym Teatrze Narodowym widziałem

czarnego aktora odgrywającego białą postać w spektaklu na podstawie tekstu Arthura Millera „Czarownice z Salem”. Z kolei aktor Antony Sher odtwarzał rolę heteroseksualnego mężczyzny, choć sam jest zdeklarowanym gejem. Antony Sher z pewnością udaje tam kogoś, kim na co dzień nie jest – wyobraźcie to sobie: aktor udający kogoś, kim nie jest.

Teatr to dziwny (i jednocześnie wspaniały) wynalazek. Z różnych względów nie powinien na nas tak oddziaływać – wszak widzowie przychodzą oglądać osobę, której nie znają i która udaje inną obcą osobę. To brzmi dość dziwnie, ale chodzimy do tego miejsca ułudy, aby odkrywać prawdy o sobie samych. To wyjątkowe, a czasem święte miejsce, z którego nasi aktorzy byli do niedawna wykluczeni.

Założyciel Blue Apple Theatre, Tommy Jessop, mężczyzna z zespołem Downa, grał rolę Hamleta w naszym teatrze. Możemy na tę sytuację spojrzeć w następujących sposób – w tym spektaklu Tommy Jessop:

- udawał, że jest księciem duńskim z XVI wieku...
- udawał, że jest zły na swojego wuja za to, że poślubił jego matkę...
- udawał, że popada w obłąd...
- udawał, że reaguje na samobójstwo swojej ukochanej...
- zapewne udawał, że jest kimś, kto nie ma zespołu Downa...

Czy to cios dla równouprawnienia, że udaje się kogoś, kim się nie jest? Czy Tommy nie powinien raczej poświęcić swojej kariery aktorskiej na bycie sobą, czyli osobą zespołem Downa? Ale zaraz, przecież udawanie kogoś, kim się nie jest, to dokładnie to, czym zajmują się profesjonalni aktorzy. Każdego dnia, każdego tygodnia.

Kolejny nasz aktor – Sam Dace – często podejmując się nowego wyzwania aktorskiego, wybiera różnego rodzaju postaci, które nie są (w przeciwieństwie do niego) w spektrum autyzmu. Sam udaje kogoś, kim nie jest. Czy to dowód złegosmaku czy podniesiona pięść emancypacji? Niewidomy aktor Ryan Kelly odgrywa rolę osoby widzącej w najstarszym brytyjskim słuchowisku pt. „The Archers” – podejrzewam, że odczuwa satysfakcję, że nie jest zmuszony grywać jedynie postaci pozbawionych wzroku...

Logika wkracza tu na grząski grunt. Chcemy, aby aktorzy mniej obecni na scenach mogli grać role dla nich stworzone – biali aktorzy grający role czarnych postaci wydają się absurdem. Ta logika jednak sugeruje, że Lady Makbet powinna być grana tylko przez aktorkę, która jest Szkotką, a Szen Te, bohaterkę sztuki Bertolta Brechta „Dobry człowiek z Seczuanu”, powinny grać jedynie kobiety pochodzące z Seczuanu. Logika zaczyna grzęznąć. Może raczej wszystko należy do każdego i każde nowe podejście odkrywa

coś nowego. Z pewnością czarne aktorki – Ruth Negga i Cush Jumbo – wniosły coś nowego do postaci Hamleta. I to trzeba zauważyć, zanim przejdziemy do ustalania, kto powinien odgrywać niebieskich kosmitów z „Avatara”...

Jeśli Blue Apple jest nastolatkiem, który próbuje dopasować się do świata i stara się, żeby świat dopasował się do niego, to cały obszar twórczości osób z niepełnosprawnością jest dokładnie w takiej samej sytuacji. W Wielkiej Brytanii nawet nasze najstarsze teatry aktorów z niepełnosprawnością intelektualną liczą sobie zaledwie 25 lat – to nadal dość młodzi członkowie wielowiekowej teatralnej rodziny.

Eksperyment myślowy: pomyśl o dwóch zupełnie różnych sektorach – lotniczym i komputerowym. Ich produkty i rezultaty są odmienne od naszych, ale mają podobną historię powstania.

Bracia Wright byli wizjonerami aeronautyki i zaledwie sześćdziesiąt sześć lat od ich pierwszego lotu nastąpił pierwszy lot człowieka na Księżyc. Bracia Wright, geniusze bez dwóch zdań, nie byliby w stanie zaprojektować statku kosmicznego Apollo 11, ale z pewnością zbudowali fundament dla tych, którzy przyszl po nich.

Steve Jobs i Steve Wozniak zaoszczędziliby sobie wiele czasu, projektując iPhone’a w 1976 roku. Jednak dokładnie tak, jak w przypadku Braci Wright, nie mieli odpowiednich narzędzi (ani tych mechanicznych, ani intelektualnych) do realizacji takiego projektu. Wszyscy bowiem uczymy się przez popełnianie błędów, aby następnym razem popełnić lepsze. Kroczek po kroczku zmienia się kultura i zmienia się świat. I zanim się obejrzyś, zorientujesz się, że właśnie wpadło ci do toalety urządzenie o większej mocy obliczeniowej niż to, którym dysponował program kosmiczny z 1969 roku.

Jak każdy szanujący się nastolatek Blue Apple przesadnie wyraża dumę ze swojego istnienia. Jednocześnie trwa w cichej niepewności, gdy czuje, że nie jest wystarczająco dobry w porównaniu z innymi. Zdajemy sobie sprawę, że nie jesteśmy wystarczająco inkluzywni i że nie jesteśmy najbardziej dostępnymi z teatrów, ale wciąż się uczymy. Każda relacja – czy to w Wielkiej Brytanii, czy gdzieś indziej – uczy nas czegoś istotnego. Czasem jesteśmy liderami i latarnią dla innych, a czasem to my gonimy za tymi, którzy wydają się wiedzieć więcej niż my.

Relacja z naszymi europejskimi kuzynami – Teatrem Aldente i Teatrem 21 – skierowała nowe światło na naszą własną pracę. Widzieliśmy, jak wpływały na nas odmienne historie i tradycje. Różnimy się od siebie. I całe szczęście. Każde z nas jest nieidealne i niepowtarzalne. Blue Apple Theatre jest nie tak otwarcie zaangażowany politycznie, jak nasi partnerzy z projektu

„Be IN!(clusive)”. Jednak za każdym razem, kiedy nasi aktorzy wychodzą na scenę, przypominam im, że przez sam fakt grania przed publicznością są częścią politycznego manifestu: „Mamy prawo być wysłuchani i mamy prawo być częścią tej snującej opowieści wspólnoty”.

Możemy spędzać godziny, zamartwiając się tym, kto ma prawo do grania określonych ról, ale być może istnieje inne rozwiązanie. Kiedy lokalna scena teatru lub ekran kina odzwierciedlają to, co dzieje się na ulicach miasta, to być może jest to już jakieś osiągnięcie. Aktorstwo było zarezerwowane dla wybranych, białych, wykształconych... Teraz otwiera się szerzej na inne grupy. Różnorodni ludzie opowiadają inne, często ciekawsze historie (lub opowiadają stare historie w nowy sposób). Wspólnota snująca opowieści staje się bardziej różnorodna i wzbogaca się, a historia wciąż się pisze...

Kiedy Blue Apple wyrośnie z nastoletniego wieku i wkroczy w dojrzały etap swojego życia, przyjdą inni, pytając o swoją szansę, aby znaleźć się w światłach reflektorów. Wtedy może nadejść moment, że uświadomimy sobie, jak daleką drogę przeszliśmy: od marginesu do mainstreamu. Kultura już się zmienia, obecność aktorów z zespołem Downa na deskach teatrów, na ekranach telewizyjnych czy kinowych to może nie codzienność, ale na pewno już nie coś niewyobrażalnego. Kiedy przyjdzie czas, że inni zaczną wychodzić z cienia, domagając się swojego miejsca w tej debacie, naszą rolą będzie ich wesprzeć, podać pomocną dłoń społeczności, która pyta „A co z nami?!”.

## Pytania:

1. Czym jest teatr dla mnie? Czy moje działania pozwalają go tak widzieć jego twórcom i odbiorcom?

---



---



---



---



---

2. Co teatr, który tworzymy, daje społeczności, z myślą o której powstaje?

---



---



---



---



---

3. Jaką zmianę przynoszą działania, które proponujemy? Na powołanie jakiej rzeczywistości pracują?

---

---

---

---

---

---

---

---



Katie Appleford występująca w spektaklu „Czarnoksiężnik z krainy Oz” Teatru Blue Apple. Fot. Mike Hall.



Chris Pearce występujący w filmie „To wspaniałe życie”, partneruje mu Ros Davies. Fot. James Yeats-Brown.



Anna Brisbane występująca w spektaklu „Burza” Teatru Blue Apple, partneruje jej Tommym Jessop. Fot. Mike Hall.

# Vendula Kacetlová

## Różnorodność człowieka i wyjątkowość jej wyrażania

Jestem doktorantką na Wydziale Teatralnym Akademii Sztuk Scenicznych im. Leoša Janáčka w Brnie. W moim projekcie badawczym skupiam się na europejskich zespołach teatralnych pracujących z aktorami z niepełnosprawnością intelektualną. Zainteresowanie tym tematem pojawiło się za sprawą współpracy z Teatrem Aldente z Brna, w którym występuje dwanaście osób, w większości z zespołem Downa. Grupa pracuje przy spektaklach razem z innymi profesjonalnymi aktorami bez niepełnosprawności. Przedstawienia te w pełni dorównują pod względem wartości artystycznej produkcjom uznanych teatrów niezależnych w Brnie.

Postanowiłam pogłębić ten temat w ramach pracy doktorskiej. W swoim projekcie badawczym skupiam się na różnorodności w strategiach zarządzania i strategiach komunikacji europejskich zespołów teatralnych z aktorami z niepełnosprawnością intelektualną. Interesują mnie wyłącznie teatry skupione na spotykaniu na scenie profesjonalistów teatralnych z różnymi rodzajami niepełnosprawności oraz sprawności, którzy razem współpracują, tworząc najwyższej możliwej jakości dzieła teatralne. Pomijam więc w swoich badaniach te grupy, które zajmują się przede wszystkim dostarczaniem wartościowych form spędzania czasu dla osób z niepełnosprawnością intelektualną i nie realizują celów artystycznych.

A jednak przedmiot moich badań ciągle mi się wymyka. Większość teatrów, które interesują mnie z perspektywy badawczej, nie chce myśleć o sobie jako odrębnym bycie w świecie teatru. Widzą siebie jako ważną część sceny teatralnej w swoim mieście, państwie, społeczeństwie. Uczestniczą w jej kształtowaniu.

A ja nie chcę myśleć o nich inaczej.



Posłużę się przykładami wypowiedzi dwójki artystów: Gerda Hartmanna z niemieckiego Theater Thikwa oraz Noëmie Ksicovej, która współpracuje z La Compagnie de l'Oiseau-Mouche, francuskim teatrem z siedzibą w Roubaix. Reprezentują oni zespoły, w których grają aktorzy z niepełnosprawnością intelektualną. Przeprowadziłam z nimi rozmowy w moim projekcie badawczym. Oboje jasno wypowiadają się przeciwko patrzeniu na ich teatry wyłącznie w optyce niepełnosprawności tworzących je osób.

Dla Gerda Hartmanna fakt, że pracuje z aktorami z niepełnosprawnością intelektualną, jest punktem wyjścia do współpracy, a nie jej granicą. Mówi: „Nasz zespół jest bardzo różnorodny. Każdy jest inny i ta różnica jest najważniejszym punktem wyjścia. Jesteśmy różni jako istoty ludzkie, a także różni jako artyści. Pracujemy wspólnie nad wszystkimi naszymi różnicami. To jest właśnie najważniejsze. Nie pomagamy osobom niepełnosprawnym. Pracujemy razem z ludźmi, którzy są od nas różni. I oczywiście, niektórzy z nich potrzebują wsparcia. (...) Teatr taki jak nasz sprawia, że różni ludzie stają się widoczni. To jasne. (...) Prawdą jest, że nasza praca ma wiele aspektów społecznych, ale nie uważamy, że to praca społeczna”.

Hartmann dodaje: „Chodzi przede wszystkim o to, że oferujemy wartości artystyczne, których inne teatry, inne grupy nie oferują, ponieważ nasi performerzy mają szczególny rodzaj spojrzenia na świat, na człowieka, na wszystko i to również w sposób naturalny staje się częścią spektakli”<sup>1</sup>.

Noëmie Ksicova podkreśla, że Théâtre de l'Oiseau-Mouche szanuje swoich aktorów, docenia ich pracę i zaangażowanie. Teatr w zapowiedziach do swoich przedstawień nie zamieszcza informacji o tym, że tworzą je osoby z niepełnosprawnością intelektualną: „Nigdzie nie jest powiedziane, że nasi aktorzy są niepełnosprawni. Nigdy. Nigdzie nie jest to napisane, w ogóle o tym nie mówimy”. Tłumaczy: „Ci aktorzy po prostu wiedzą, są mają niepełnosprawność (...). I nie ukrywają tego. Gdyby to robili, to byłoby tak, jakbym ja powiedziała: Hej, jestem Noëmie i mam blond włosy, prawda? [Ma czarne włosy – przyp. aut.]. Oni są aktorami. I taka jest perspektywa: są aktorami, a także mają niepełnosprawność (...)”<sup>2</sup>.

Zaznacza, że gdyby przed spektaklem pojawił się komunikat na temat niepełnosprawności, to w jej odczuciu stwarzałoby sytuację jak w zoo: „Patrzenie, ludzie niepełnosprawni robią teatr, co wy na to?”. A przecież nie o to chodzi.

Możliwość wspólnego tworzenia przez artystów pełnosprawnych i aktorów z niepełnosprawnością intelektualną otwiera przestrzeń do wzajemnych poszukiwań nowych tematów, nietypowych zagadnień, sposobów podejścia do materiału i nieoczekiwanych interpretacji. Jedni i drudzy są na równi szanowani, ich praca i zaangażowanie są cenione. Teatry, o których opowiadam, nie chcą wystawiać osób z niepełnosprawnością intelektualną na pokaz, tylko wspólnie tworzyć i prezentować efekty pracy, a przede wszystkim pozwalać publiczności na zaciekawienie i refleksję nad spektaklem.

A ja w swoich badaniach nie chcę myśleć o tych teatrach i ich pracy inaczej niż one same.

1 Kacetlová Vendula: wywiad z Gerdem Hartmannem. Archiwum autorki. Brno. 8. 11. 2022

2 Kacetlová Vendula: wywiad z Noëmie Ksicovą. Archiwum autorki. Brno. 17. 11. 2022

## Pytania:

1. Na czym polega zadanie badawcze: na zaprezentowaniu własnej perspektywy na obszarze badań czy w zaprezentowaniu perspektywy reprezentantów badanego obszaru? A może na łączeniu tych ścieżek?

---



---



---



---



---

2. Jak budować komunikację związaną z twórczością osób z niepełnosprawnością – kiedy pomijać ten aspekt tożsamości, a kiedy podkreślać?

---



---



---



---



---

3. Jak wprowadzenie do komunikatu wątku niepełnosprawności lub pominięcie go wpływa na przekaz w konkretnym kontekście sytuacyjnym?

---



---



---



---



---

# Jitka Vrbková

## Teatr *actor-specific* albo inkluzja – słowo, którego już nie potrzeba

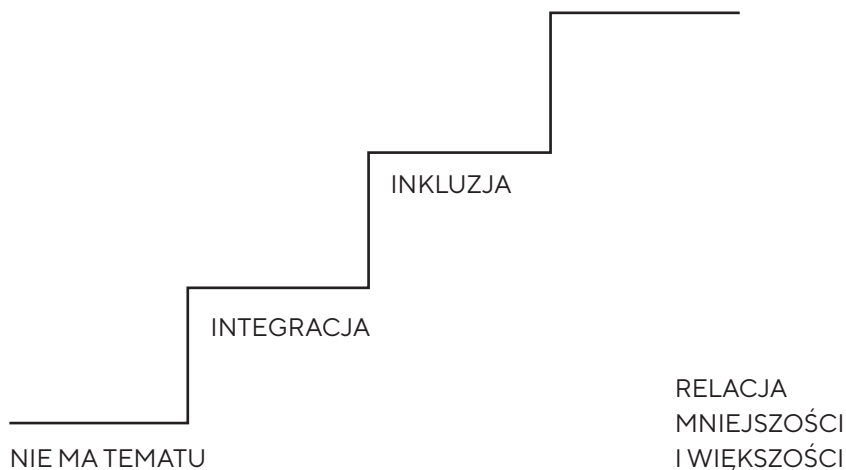
Inkluzja... dla niektórych groźba, dla innych nieosiągalne marzenie. Ale jedno jest według mnie wspólne nam wszystkim: nad tym słowem przestaliśmy się zastanawiać. Jesteśmy pewni, że jego znaczenie jest nam doskonale znane i nie ma potrzeby dalej go analizować czy badać. Zrobmy wyjątek i powróćmy do zjawiska nazywanego „inkluzją”.

### **Wejźmy razem po schodach...**

Opowiem, jak postrzegam rozważania o wzajemnej relacji mniejszości i większości, korzystając z metafory wchodzenia po schodach. Zaczynamy od poziomu zero – można by go określić hasłem „**Nie ma tematu**”: problematyka mniejszości i jej wykluczenia nikogo nie interesuje. Nie uświadamiamy sobie istnienia mniejszości, a jeżeli nawet tak, to nie zamierzamy się zajmować tą sprawą.

Pierwszy stopień, na który możemy się wspiąć (z olbrzymim wysiłkiem), to „**Integracja**”. Ten poziom rozważań opiera się na pomysle, by włączać osoby należące do mniejszości w życie większości tak, aby większość nie odczuła tego jako uszczerbku. Wysiłki koncentrują się tu na eliminacji problemów, z którymi może się wiązać integracja: ważne jest, by osoby z mniejszości czerpały korzyści z przynależności do większości, przy jednoczesnym zachowaniu komfortu większości.

Dzisiaj odchodzi się od terminu „integracja”, często zastępując go pojęciem „inkluzja”, stąd mało kto dostrzega różnicę między nimi. A jednak „Inkluzja” wyznacza kolejny stopień roważań o realcji mniejszości i większości. Oznacza on takie wzajemne stosunki mniejszości i większości, w których obie grupy nie tylko nie cierpią, ale też odnoszą z tego korzyści. W naukach przyrodniczych nazywa się to mutualizmem, czyli obustronnie korzystnym stosunkiem dwóch organizmów (symbiozą), obydwa organizmy czerpią z wzajemnego stosunku profity.



Owe trzy poziomy możemy zilustrować na przykładzie oświaty:

- „Nie ma tematu” polega na rygorystycznym oddzielaniu szkół zwyczajnych od szkół specjalnych.
- „Integracja” oznacza włączenie osób z niepełnosprawnością do klasy dla osób uczniowskich bez niepełnosprawności. Nauczanie dzieci z niepełnosprawnością jest tak zorganizowane, by nie przeszkadzały i nie hamowały pozostałych.
- „Inkluzja” jest stanem, w którym nauczyciele uświadamiają sobie, że obecność ucznia z niepełnosprawnością jest korzystna dla całej klasy i ma pozytywny wpływ na grupę. Dzieci zaczynają się konfrontować z rzeczywistością, w której nie wszyscy są tacy sami i jednocześnie uczą się pomagać.

Uświadamiają sobie, że są dziedziny życia, w których ich kolega lub koleżanka z niepełnosprawnością mają nad nimi przewagę (np. łatwość nawiązywania relacji z innymi ludźmi lub poczucie humoru). W ten sposób dzieci mogą przebudować swoją hierarchię wartości i zauważyć, że życiowy sukces nie musi być związany wyłącznie z dobrymi ocenami.

Inkluzja – w Republice Czeskiej wciąż jeszcze utopijna (przynajmniej w szkolnictwie) – wydaje się być stanem idealnym. Czy jednak jest to naprawdę ostatni „stopień” na naszej drodze? Czy nie możemy pójść dalej? Zeskoczmy na moment z naszych stopni i idźmy inną drogą, śladami Teatru Aldente, w którym pracuję na co dzień. Może tam znajdziemy odpowiedź.

### Droga Teatru Aldente

Teatr Aldente został założony w 2008 roku<sup>1</sup>. Od 2014 roku oprócz aktorów bez niepełnosprawności z teatrów zawodowych zatrudnia niepełnoletnich aktorów z zespołem Downa (zwanym dalej ZD). Nastąpiło to niemal z dnia na dzień: kiedy ja, reżyserka i założycielka tego teatru, zostałam mamą dziewczynki z zespołem Downa. Wtedy zdecydowaliśmy się przygotować inscenizację opowiadania Denisy Střihavkové<sup>2</sup>, czeskiej autorki z ZD, i zaprosiliśmy do udziału w niej studentów Akademii Sztuk Scenicznych im. Leoša Janáčka oraz dzieci z ZD w wieku od 8 do 15 lat. Przedstawienie nosiło tytuł „Mamusiu jesteś tak ważna, jak szlabany w tunelu!”<sup>3</sup>. A przygoda z jego powstaniem sprawiła, że pozostaliśmy na tej drodze teatralnej i staliśmy się teatrem aktorów z zespołem Downa.

Na początku tej drogi stawialiśmy sobie liczne pytania: czy powinniśmy zmienić linię dramaturgiczną naszego teatru? Czy należałoby zmienić całkowicie nazwę? Szukając odpowiedzi, postanowiliśmy dookreślić sobie, jaki rodzaj teatru teraz uprawiamy. Na czym polega jego specyfika? Dlaczego nie odpowiadają nam nazwy „teatr integracyjny” (popularna w Republice Czeskiej) lub używany termin angielski *disability art*<sup>4</sup>?

<sup>1</sup> www.divadloaldente.cz

<sup>2</sup> Střihavková Denisa, „To ma znaczenie” (*Na tom záleží*), Praha: JPM tisk, 2003.

<sup>3</sup> Teatr Aldente (Divadlo Aldente) – Denisa Střihavková a kolektiv: „Mamusiu, jesteś ważna jak szlabany w tunelu” (*Maminko, jsi důležitá jako šraňky v tunelu!*). Premiera: 11 maja 2014, Divadlo Barka, Brno. Reżyseria: Jitka Vrbková.

<sup>4</sup> Więcej na ten temat w publikacji: Jitka Vrbková i zespół autorów, „Inkluzja teatrem: Droga aktora z zespołem Downa do twórczości artystycznej i przyjęcia do wspólnoty” (*Inkluze divadlem: Cesta herce s Downovým syndromem k cílené umělecké tvorbě a k přijetí do společnosti*), Brno: Janáčkova Akademie Muzických Umění v Brně, Divadelní fakulta, 2022, s. 51.

### Teatr *actor-specific*

Specjaliści i publiczność teatralna uważali, że stworzyliśmy zupełnie nowy rodzaj teatru – my sami nie mieliśmy takiego poczucia. Przed 2014 rokiem często robiliśmy mniej popularne formy teatralne, jak np. teatr poetycki, teatr syntetyczny<sup>5</sup> lub teatralne projekty *site-specific*. Po włączeniu osób z ZD do zespołu nic się właściwie w tym zakresie nie zmieniło. Po prostu przeszliśmy z *site-specific* na ***actor-specific***<sup>6</sup>. Jeżeli projekty *site-specific* inspirowane są specyficznym miejscem posiadającym niepowtarzalny *genius loci*, to dla teatru *actor-specific* inspiracją jest aktor i jego wyjątkowe cechy. Jeżeli projekty *site-specific* muszą sobie radzić z pewnymi wyzwaniami, które przynosi specyficzna, nieteatralna przestrzeń (np. echo, mało miejsca dla widzów, deszcz itp.), to samo można powiedzieć też o teatrze *actor-specific* – na przykład aktor z ZD prawdopodobnie nigdy nie będzie mieć precyzyjnej i wyraźnej wymowy, dlatego może być gorzej rozumiany. *Genius loci* specyficznego miejsca jest na tyle silny, że warto przezwyciężyć ewentualne trudności lub traktować je jako element gry. Nie inaczej jest w teatrze *actor-specific*. Podobna jest też praca dramaturgiczna – możemy wykorzystać tekst o jakiegokolwiek treści, ale musimy być świadomi, że przestrzeń (w przypadku *site-specific*) lub aktor (w przypadku *actor-specific*) mogą wpłynąć na spore zmiany jej znaczenia. Jeden i drugi rodzaj teatru łączą pragnienie przygody i spełnienie czerpane z poszukiwań.

W naszym rozważaniu o teatrze termin *actor-specific* pomógł nam dwojako: po pierwsze dokładnie opisuje sposób naszej pracy (w dramaturgii i reżyserii opieramy się na specyficznych cechach aktorów z ZD, które następnie stają się podstawą poetyki teatralnej). Po drugie umożliwił nam wyeliminowanie terminów „integracja”, „inkluzja”, „aktorzy z niepełnosprawnością”... Mówiąc inaczej: odeszliśmy od podkreślania inności naszych aktorów w takim sensie, że są poszkodowani czy pokrzywdzeni (aktorzy z niepełnosprawnościami, którzy nie dają sobie ze wszystkim rady), a przeciwnie – postawiliśmy na akcentowanie ich wyjątkowości w pozytywnym tego słowa znaczeniu.<sup>7</sup>

5 Synteza ruchu, słowa i muzyki, w której każdy element jest równorzędnym nośnikiem znaczenia – słowo nie jest więc czymś nadrzędnym wobec pozostałych elementów języka teatru.

6 Więcej na ten temat w pracy doktorskiej autorki – „Teatr *actor-specific*: zespół Downa jako stylizacja teatralna” (*Divadlo actor-specific: Downův syndrom jako divadelní stylizace*), Brno: Janáčkova Akademie Múzických Umění v Brně, Divadelní fakulta, 2020, s. 49.

7 Z podobnych przyczyn zaczęto na Wydziale Teatralnym praskiej AMÚ używać pojęcia „specyficzny teatr”. Pojęcie *actor-specific* Vladimír Novák i Kateřina Špíchalová uważają za bardziej precyzyjne i konkretne. Por.: Novák Vladimír, Špíchalová Kateřina, ed. 2014, *Specifické divadlo*. („Teatr specyficzny”) Pardubice: Studio Press a Katedra alternativního a loutkového divadla AMU v Praze, 2014.



Inscenizacja tragedii antycznej nieznanego autora: „Octavia – bogów nie ma!” (*Octavia – bohové nejsou!*). Krwawa tragedia grana po zmroku na drabinkach na placu zabaw dla dzieci. Sprzeczność między tekstem (krwawa tragedia) a miejscem realizacji spektaklu (plac zabaw) stanowi nadający znaczenie czynnik. Przestrzeń *site-specific* stanowi źródło poetyki teatralnej i jest nośnikiem znaczeń. Podobnie jest w teatrze *actor-specific*.

Teatr Aldente (Divadlo Aldente): „Octavia – bogów nie ma!” (*Octavia – bohové nejsou!*). Premiera: 5 października 2009, Kraví hora, Brno. Reżyseria: Jitka Vrbová. Fot. Pavel Šarbot.

### Alegoria autobusu: kierowcy i podróży

A teraz wróćmy do refleksji na temat integracji i inkluzji oraz zastanówmy się, na którym stopniu schodów znalazł się Teatr Aldente. Pozwalam sobie na stwierdzenie, że pierwszy krok, który zrobiliśmy w 2014 roku, był krokiem o dwa stopnie naraz – z pozycji „stosunek mniejszości i większości nie jest tematem” wskoczyliśmy od razu na stopień „inkluzja”, przeskakując stopień „integracja”. Nigdy bowiem nie zakładaliśmy, że aktorzy z ZD są jedynie „tolerowani” na scenie, a wręcz przeciwnie: stanowią esencję każdego przedstawienia. Jednocześnie prawdą jest, że próby z aktorami z ZD były bardzo

trudne. Dzieci z ZD zachowywały się bardzo spontanicznie, przez długi czas nie pojmowały teatru jako „wcześniej uzgodnionego kształtu”, lecz jako „propozycję”, z której mogą (ale nie muszą) skorzystać. Dlatego też robiły na scenie, co chciały – zadaniem reżysera było uczynienie tej „propozycji” na tyle „zachęcającą”, by włączyły się dokładnie w chwili i w miejscu zgodnym z planem. Zadaniem aktorów bez niepełnosprawności było natomiast trzymanie ram przedstawienia: prowadzenie go i osadzanie w nim wszystkich rzeczy dziejących się na scenie... Mowa tu o wszelkich rzeczach, które aktorzy z ZD robią na scenie, chociaż nie powinni, lub przeciwnie – nie robią, chociaż powinni. Każde przedstawienie stawało się w ten sposób wielką przygodą i w jakimś sensie niepowtarzalnym performansem<sup>8</sup>.

Nasze inscenizacje można by przyrównać do autobusu na wynajem. Każdy autobus ma jakiegoś kierowcę, który go prowadzi – docelowa miejscowość jest jednak wyborem podróżnych. Wycieczkowicze są również tymi, którzy tworzą atmosferę podróży – mogą siedzieć w autobusie cicho, mogą rozmawiać, mogą też śpiewać, krzyczeć, martwić się, a nawet być pijani... Na pytanie „Jaka była wycieczka?” zwykle odpowiadamy w oparciu o zachowanie pasażerów, a nie kierowcy. Ten z reguły trzyma kierownicę, obserwuje drogę i uważa, by autobus jechał do wymarzonego celu. Ale nawzajem się potrzebują – kierowca potrzebuje pasażerów, natomiast pasażerowie potrzebują kierowcy. Inkluzja.

### My i wy

Sytuacja powoli się zmieniała. Nasi „podróżni” zaczęli stopniowo zdobywać „prawo jazdy”, więc można było im na chwilę przekazać kierownicę, za którą mogli się zmieniać. Ci, którzy na początku byli kierowcami, mogli zająć miejsca pasażerów i razem z innymi współtworzyć atmosferę podróży. Każdy z aktorów z ZD i aktorów bez niepełnosprawności wnosił do przedstawienia inną jakość.

Pierwszą inscenizacją, kiedy miejsce „za kierownicą” zajmował na zmianę aktor z ZD i bez niepełnosprawności była „Antygona” Sofoklesa<sup>9</sup>. Niektórzy z aktorów z ZD mieli na tyle wyraźną dyspozycję mowy, że dawali radę być

<sup>8</sup> Korzystne dla takiego postępowania było zachowanie absolutnej spontaniczności aktorów. Wraz z wiekiem i doświadczeniami teatralnymi aktorzy z ZD dochodzili do wniosku, że pewnych rzeczy można się nauczyć na próbach i twardo się na nie umówić. Nie naciskaliśmy na nich w czasie, kiedy jeszcze nie mieli takiej gotowości.

<sup>9</sup> Teatr Aldente (Divadlo Aldente) – „Antygona” Sofoklesa (*Antigona*). Przekład Ferdinand Stiebitz. Premiera: 10 czerwca 2021, Divadlo Barka, Brno. Reżyseria: Jitka Vrbová.



Autorska inscenizacja „Kim jestem!?” (*Who am I?*) na motywach prawdziwych wydarzeń z życia aktorów z ZD. Scena badań psychologicznych – na próbach uzgodniliśmy, co kto będzie mówić, by aktorka grająca rolę psycholożki mogła zakończyć badania jakąś puentą, dowcipem. Jednak podczas pokazów aktorzy wymyślali nowe wypowiedzi, ponieważ spodobało im się, że ich koleżdy aktorzy bez ZD muszą odpowiednio zareagować tu i teraz. Teatr Aldente, „Kim jestem!?” (Divadlo Aldente: *Who am I?*). Premiera: 17 września 2017, Artbar Druhý Pád, Brno. Reżyseria: Jitka Vrbová. Fot. Jiří Kottas.



Autorska inscenizacja „Mur” (*Zed*) – genesis, oczyma aktorów z ZD. Rytualna scena narodzin człowieka: aktorka Martina Trusková biegnie wokół sceny i wymyśla własny tekst, który za każdym razem jest inny i trwa dłużej. Pozostali aktorzy muszą to uwzględnić. Divadlo Aldente: „Mur” (*Zed*). Premiera 23: września 2018, Artbar Druhý Pád, Brno. Reżyseria: Jitka Vrbová. Fot. Jiří Kottas.

partnerami w dialogu, pomimo trudnych, długich i archaicznych wersetów Sofoklesa. Dyspozycja mowy innych aktorów nie była tak dobra i dlatego wraz z aktorami bez niepełnosprawności stworzyli kreacje zbiorowe: Antygonę zagrały trzy aktorki, w rolę Kreona wcieliło się dwóch aktorów – każdy z nich „mówił innym językiem” (jeden słowami, inny bardziej ciałem).

Podobny efekt przyniosła zamiana miejsc za kierownicą w pracy dramaturgicznej. Gdybym sama jako reżyserka miała szukać tematu „Antygony” Sofoklesa, wskazałbym polityczną walkę, dylemat moralny pomiędzy buntem wobec władzy i wobec bogów, nierówność między mężczyznami a kobietami, bunt młodego pokolenia... Kiedy rozpoczęliśmy próby, aktorzy z ZD zaczęli odkrywać płaszczyzny, których ja w „Antygonie” nigdy wcześniej nie dostrzegałam: „To jest o miłości siostry do siostry”, „O miłości między Hajmonem a Antygoną”. Na scenie swoje twierdzenia przypieczętowali własnym aktorstwem: Ismena w wykonaniu Hany Bartoňovéj nie była jedynie słabą kobietą, tłem dla wielkości Antygony – jej Ismena była przede wszystkim nieskończenie kochającą kobietą, która potrafiła w pełni obronić swoje racje.

Temat inscenizacji nie był narzucony przez osoby bez niepełnosprawności ani wyłącznie przez osoby z ZD. Łączył zainteresowania nas wszystkich – tych z ZD i tych bez niepełnosprawności, tych dwudziestoletnich i tych



Teatr Aldente, „Antygoną” Sofoklesa Divadlo Aldente – Sofokles *Antigona*.  
Premiera: 28 czerwca 2021, Divadlo Barka, Brno. Reżyseria: Jitka Vrbková.  
Fot. Nikola Minářová.



Antygoną (Eliška Vrbková) i Ismena (Hana Bartoňová).  
Fot. Jiří Kottas.

Ismena Hany Bartoňovéj jest przede wszystkim kruchą i kochającą kobietą, w żadnym razie nie jest kobietą słabą.  
Fot. Jiří Kottas.



Hajmon (Martin Kříž) walczy o swoją miłość Antygonę, z którą pragnie się ożenić.  
Fot. Jiří Kottas.

pięćdziesięcioletnich, mężczyzn i kobiet. Nas wszystkich... Ale kim właściwie jesteśmy „my” w Teatrze Aldente? My kobiety? Lub my bez niepełnosprawności? Słowa „my” i „wy” znikają, zacierają się. Nie jest jasne, kto jest kim. To już nieważne. Każda z osób tworzących nasz zespół jest osobowością o niezależnych umiejętnościach i tak ją postrzegamy.

### **Inkluzja: słowo, którego już nie potrzeba**

I tu wchodzimy na ostatni stopień naszych schodów, gdzie zaczyna się kolejne piętro – słowo inkluzja traci tu sens: nie wiadomo bowiem, kto i gdzie zostaje zainkludowany. Inność przestała być tematem, bowiem dla nas stało się nieważne obserwowanie i porównywanie, w czym tkwi norma. To nowe piętro moglibyśmy zatytułować – „Relacja mniejszości i większości nie jest tematem”...

Dotarliśmy do tego stopnia, bo uprawiamy sztukę – tu pojęcie normy zostaje rozmyte, rozpuszczone, a na piedestał wstępuje raczej wyjątkowość, odmienność, oryginalność. Tworzymy sztukę i dlatego łatwiej nam uniknąć błędów, jakie często zauważamy w ramach dążeń do inkluzywności, a które są przeciw skuteczne. Podam bardzo konkretne przykłady:

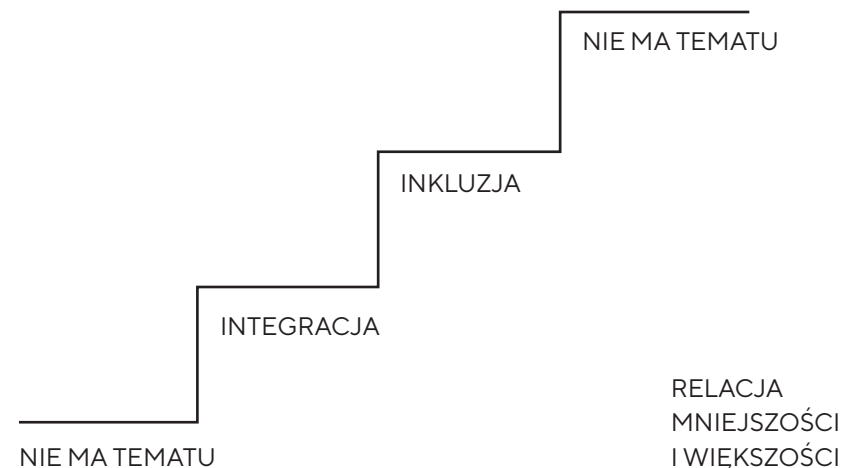
- Człowiek z niepełnosprawnością intelektualną zostaje zaproszony na konferencję, by wygłosić wykład, ale ponieważ sam nie dałby rady wymyślić swojego wystąpienia, czyta poglądy kogoś innego.

- Człowiek z niepełnosprawnością intelektualną zostaje zaproszony na dyskusję panelową, ale dla pozostałych uczestników dyskusji nie jest partnerem do intelektualnych rozmów. Jednak nikt nie daje mu tego odczuć.

Oba modele prowadzą do pogłębienia przepaści między nami, bowiem w rzeczywistości osoba z niepełnosprawnością postawiona w takiej sytuacji, niczego nie wnosi. Bez wątplenia nie jest tak dlatego, że osoba ta nie ma nam nic do zaoferowania, ale dlatego, że to my uniemożliwiamy jej posługiwanie się jej własnym językiem – czyli znalezienie formy, w jakiej może wyrazić swoje poglądy i swoje widzenie świata. Przy czym chcę podkreślić, że forma nie musi być słowem pisanym czy wypowiedzianym.

Nie zawsze jest łatwo znaleźć taką formę. Teatr nam to umożliwił, dzięki niemu odkryliśmy formułę *actor-specific*, która bazuje na aktorach i ich środkach wyrazu. Odkrywa skarby. Nie stawia żadnych oczekiwań i konkretnych wyobrażeń *a priori*. Nie zna normy<sup>10</sup>. Nie rozumie, kto jest tym „innym”. Inność, odmienność nie istnieje. Stosunek do inności przestał być tematem.

10 Por.: Koppers Petra, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on the Edge*, Routledge, 2013. s. 4.



Czy zatoczyliśmy krąg i powróciliśmy do początku? Nie idziemy po kręgu, ale po spirali. Bowiemy schody są kręcone – jesteśmy na tak samo nazwanym stopniu, tylko o piętro wyżej. To początek czegoś nowego.



11

11 Wypowiedzi publiczności zebrane po spektaklu Teatru Aldente „Antygona”. Film dostępny na platformie YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=KfrBpO1\\_wao](https://www.youtube.com/watch?v=KfrBpO1_wao)



## Pytania:

1. Jak wyglądają relacje mniejszości i większości w naszej organizacji?

---



---



---



---



---

2. Czy w naszej organizacji inność jest tematem? Co wnosi jego podejmowanie? Co oznacza jego brak?

---



---



---



---



---

3. Czym jest teatr *actor-specific*? Jak można to odnieść do mojej dziedziny (na przykład: czym mogłaby być instytucja *employee-specific* lub wydanie *audience-specific*)?

---



---



---



---



---

Marie Měkotová  
Lenka Galatíková  
Barbora Suchopárková  
Klára Kulhavá  
Hana Kábrtová  
Anna Marie Slobodová  
Miroslava Schejbalová  
Kristýna Kučerová

## Razem na scenie

Współpraca sceniczna aktorów z innością i bez niej może przybierać bardzo różne formy. Dlaczego twórcy się na nią decydują i jak jest odbierana przez widzów? Czy jest ona narzędziem wspierającym aktorów z niepełnosprawnościami, pewną formą pomocy osobistej? Czy jest to decyzja estetyczna, która pomaga tworzyć określone znaczenia w spektaklach teatralnych? Czy aktorzy bez niepełnosprawności tworzą stałe ramy spektaklu, w których swobodnie poruszają się aktorzy z innością? A może taka współpraca to szansa na rozwój zawodowy i osobisty dla każdego?

Te pytania towarzyszą nam przez całe badanie w projekcie „Be IN!(clusive)”. Łączy on młodych ludzi (badaczy) zainteresowanych inkluzywnością w teatrze. Skupia się również na współpracy trzech europejskich teatrów, w których występują aktorzy z trudnościami w uczeniu się – Teatr Aldente (Czechy), Blue Apple Theatre (Wielka Brytania) i Teatr 21 (Polska).

Obejrzyj poniższy film jako wprowadzenie do tematu dalszej części artykułu.



Ten film to fragment spektaklu „Antygona”<sup>2</sup> wystawianego w Teatrze Aldente. Przedstawia dialog ojca z synem. Klaps w głowę był całkowicie improwizowany. Niespodziewana sytuacja budzi wiele pytań... Czy to była gra aktorska? Czy to było coś osobistego? A jeśli tak, to dla kogo? Czy można to uznać za niewłaściwe zachowanie, czy może był to przebłysk szacunku i partnerstwa?

Temat naszego artykułu to „Razem na scenie”, dlatego chcemy przedstawić, jak wyglądają interakcje pomiędzy aktorami z trudnościami w uczeniu się z aktorami bez takich trudności. Aby lepiej zrozumieć ten temat, spojrzmy na niego z trzech różnych perspektyw, są to: wsparcie, aspekt estetyczny i poszukiwanie wspólnej drogi.

### Wsparcie

Obejrzyjmy kolejny film.<sup>3</sup>



4

Ten film jest ściśle powiązany z pierwszą perspektywą, którą określamy jako wsparcie. Vašek, aktor bez niepełnosprawności, opowiada o swoich pierwszych reakcjach, pierwszych uczuciach związanych z decyzją o współpracy z Teatrem Aldente. Myślał, że to działalność dobroczynna. Po prostu. Aby zarysować nieco szerszy kontekst takiego podejścia, warto zestawić wypowiedź Vaška z poniższymi wypowiedziami widzów.

*Myślę, że to może być bardzo pomocne dla aktora z niepełnosprawnością. Aktor wie, że nie jest sam na scenie, na której może czuć się niekomfortowo.*

2 Sofokles: Antygona. Reżyseria: Jitka Vrbková. Divadlo Aldente, 2021.

3 „Nie jesteśmy down!” (*Nejsme down!*). Film dokumentalny Lei Surovcovej, telewizja czeska, 2020. Dostępny pod adresem: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/12966285303-nejsme-down/>

4 Film 2 – „Vašek 1” – <https://youtu.be/ssm8CByKEuw>

*Dla mnie to coś, co ułatwia aktorowi z niepełnosprawnością kreowanie i prezentowanie swojej roli w najbardziej odpowiedni dla siebie sposób.*

*Nie wyglądało to tak, jakby ta osoba potrzebowała obecności innej osoby na scenie. Dla mnie to nie było potrzebne.*

Te trzy cytaty pokazują optykę różnych osób na współpracę między aktorami z niepełnosprawnością intelektualną i aktorami bez niej. Można to postrzegać jako wsparcie – co nie zmienia faktu, że niekoniecznie musi to być intencją głównego twórcy.

### Aspekt estetyczny

Zapraszamy do zapoznania się z kolejnym nagraniem.



5

Ten film porusza inny temat i odsłania inną perspektywę, którą jest aspekt estetyczny. Możemy postrzegać współpracę między aktorami z trudnościami w uczeniu się i aktorami bez nich jako coś, co wpływa na aspekt estetyczny. Estetyka jest bezpośrednio powiązana z wizualnością, dlatego najlepiej rozmawiać o niej, korzystając z pomocy wizualnych. Zobaczmy zatem kolejne zdjęcia ze spektaklu „Antygona”<sup>6</sup> Teatru Aldente – w tym przedstawieniu niektóre postacie grało kilku aktorów jednocześnie.

5 Film 3 – „Vašek 2” – <https://youtu.be/MCzUb5ya7Y>

6 Reżyseria: Jitka Vrbková. Divadlo Aldente, 2021.



Fot. Veronika Bartoňová.



Fot. Jiří Kottas.



Fot. Anna Marie Slobodová.

Ponownie oddamy głos widowni przedstawienia – pojawiły się takie komentarze do przywołanych scen:

*To była dwujęzyczna scena. Te same emocje, ale w dwóch różnych językach.*

*Wzajemne relacje między królami były dla mnie najciekawsze ze względu na ekspresję. Obaj wyrażali to samo, ale każdy w inny sposób. Jeden używał słów, a drugi głosu, ale bez słów. To zrobiło na mnie duże wrażenie.*

Podsumowując: kolejnym sposobem postrzegania scenicznej interakcji między aktorami z trudnościami w uczeniu się a aktorami bez nich jest zwrócenie uwagi na aspekt estetyczny.

### **Poszukiwanie wspólnej drogi**

Ostatnia część naszego artykułu poświęcona jest trzeciej perspektywie: poszukiwaniu wspólnej drogi. Widzimy w niej, jak twórcy bez trudności w uczeniu się reagują na nieoczekiwane zachowania aktorów z takimi trudnościami. Widać to we fragmencie dokumentu „Rewolucja 21” Teatru 21<sup>7</sup>.

7 „Rewolucja 21”, film dokumentalny Martyny Peszko, 2022.



8

Ten film jest o „komunikacji”: reżyserka komunikuje swoje potrzeby, podobnie jak aktorka. Są dla siebie partnerkami. Możemy tu dostrzec wzajemny szacunek, porozumienie i szukanie sposobu pozwalającego na wyrażanie swoich potrzeb.

Spójrzmy na kolejne przykłady, które oddają partnerski charakter współpracy:



9

To fragment spektaklu „Ściana” (w Teatrze Aldente)<sup>10</sup>. Martina, aktorka z zespołem Downa, nie chciała zejść ze sceny w momencie, kiedy zakładał to scenariusz przedstawienia. Jej kolega bez niepełnosprawności Jan zdecydował się więc na improwizację. Na widowni zasiadał Pavel Čadek, którego muzyki słucha na co dzień Martina. W trakcie spektaklu nawiązała z nim szczególną więź. Dlatego Jan zdecydował się przez swoją grę włączyć tego widza w obręb spektaklu i zaprosił go do zabrania Martiny ze sceny. To

8 Film 4 – „Revoluce 21” – <https://youtu.be/ARnIAWSFF00>

9 Film 5 – „Čadek a Marta” – <https://youtu.be/rCIUG0sDPZk>

10 „Ściana”. Reżyseria: Jitka Vrbková. Divadlo Aldente, 2018.

pozwoili Janowi wejść w rzeczywistość Martiny i sprawiło, że zgodziła się zejść ze sceny ze swoim idolem.

Innym przykładem są próby do spektaklu „Antygona” w Teatrze Aldente. Reżyserka Jitka Vrbková musiała zmienić interpretację sztuki, którą postrzegła głównie jako polityczną. Aktorzy chcieli bowiem, aby spektakl opowiadał o miłości, ślubie i małżeństwie. W efekcie tego dialogu przedstawienie ostatecznie kończy się ślubem Hajmona i Antygony. Reżyserka zmieniła scenariusz, bo ceni swoich aktorów i ich interpretację tekstu oraz szanuje ich jako profesjonalistów.

### Podsumowanie

Naszym celem było przedstawienie trzech perspektyw postrzegania interakcji aktorów na scenie (aktorów z trudnościami w uczeniu się i aktorów bez nich). Na koniec obejrzymy scenę, o której wspominaliśmy na początku, jeszcze raz.



11

Martin, który grał Hajmona, wskazując palcem strącone okulary, zaakceptował potencjalnie kontrowersyjny gest partnerującego mu aktora. Grana przez niego postać jest dobra i uprzejma. Nie jest to zachowanie, którego można się po niej spodziewać, była to więc nieoczekiwana sytuacja, ale obaj aktorzy poszli za tą improwizacją i współpracowali na scenie. Naszym zdaniem ten film jest dowodem, że aktorzy z trudnościami w uczeniu się i aktorzy bez takich trudności szanują się nawzajem i traktują się na równi. Po prostu reagują wzajemnie na swoje zachowania i odnoszą się do siebie tak samo.

Te trzy perspektywy, które przedstawiamy, wyłoniły się podczas naszych

11 Film 6 = Film 1 – „Facka”.

badań. Dowiedzieliśmy się, że możemy postrzegać interakcję między aktorami jako wsparcie lub jako aspekt estetyczny. Naszym zdaniem obie te perspektywy mają bezpośredni związek ze znalezieniem odpowiedniego sposobu lub poszukiwaniem wspólnej drogi. Dzieje się to nie tylko na scenie, ale również podczas prób i dotyczy wzajemnych relacji między zespołem aktorskim, aktorami i reżyserem oraz relacji z widzami. I wszyscy ci ludzie pracują RAZEM NA SCENIE.

## Pytania:

1. Jakie perspektywy przyjmuję, kiedy oglądam spektakle, w których występują osoby z niepełnosprawnością?

---



---



---



---



---

2. Jak postrzegam sceniczną współpracę osób z niepełnosprawnością i bez niepełnosprawności?

---



---



---



---



---

# Aleksandra Skotarek

## Ciało aktorki i moralność publiczności

Nazywam się Aleksandra Skotarek. Mam trzydzieści sześć lat. Jestem dorosłą kobietą z niepełnosprawnością intelektualną. Od 17 lat pracuję jako aktorka w Teatrze 21. Na scenie stworzyłam różne role przez swoje ciało. Mam ciało prywatne i mam ciało sceniczne – które współtworzy spektakle. Ciało prywatne oznacza bycie realnym, przyzwoitym, akceptowanym przez innych. Ciało sceniczne jest wewnętrzną stroną nagości – górnej i dolnej. Na scenie pracuję górną i dolną częścią ciała. Górna sięga od twarzy po pas, jest publiczna i równocześnie osobista. Dolna sięga od pasa w dół – jest domowa i zakazana, nieprzyzwoita. Kiedy dotykam piersi na scenie, pokazuję brzuch i majtki, nie robię tego prywatnie: gram, przekazując swoją seksualność, swoje emocje, swoją normę, swoje nieidealne ciało – narzędzie mojej pracy. Robię to dla siebie i dla widzów – chociaż nie wszyscy to akceptują. Zawstydzam prawdą, która boli. Odsłaniam ciało w ruchach i obrazach: kiedy wkładam poduszkę między swoje nogi, kiedy zakrywam się długim fioletowym szalem, kiedy jestem ubrana w punkowe ubrania i żywiółowa, a moje ciało buntownicze... I nie wstydzę się żadnej z tych odsłon swojego ciała.

To nie jest odgrywanie swojej prywatności, tylko budowanie postaci na scenie – teatr przypisuje różne tożsamości mojemu ciału. Kiedy pracuję nad rolą, czuję się ważna, potrzebna i odważna w swoim aktorstwie. Kocham taki teatr. W „PokaZie” miałam scenę z lustrem: odkrywałam swoją nagość górną, by pokazać widzom, że muszą wreszcie zaakceptować ciało, jakie mam. Dla mnie to jest moralne – piękne, cielesne i odważne. To moja wolność w moim ciele, prawo do decydowania o mojej nagości górnej i dolnej.

Lubię swoją obecność na scenie – jest dla mnie najważniejszą częścią mojego życia zawodowego. Czuję się akceptowaną i docenioną aktorką. Niemniej istotne są praca z aktorami i aktorkami Teatru 21 oraz relacja z publicznością. Cieszę się z tego, że możemy mówić ze sceny o sprawach, które mają dla nas znaczenie, poruszają nas. Jak na przykład w „Libido romantico” – szczególnie w ostatniej scenie, która pokazuje rodziców osób z niepełnosprawnością intelektualną wyciszających seksualność swoich dzieci. Ten spektakl jest dla mnie wyjątkowy i mocny, potrzebny i piękny. Mówi o tym, że ciało jest też przyjemnością. Jest dobre i ważne. Jest częścią bycia sobą.

Ja sama nie wstydzę się swojego ciała – to raczej inni się go wstydzą, bo odsłania to, co niewypowiedziane, utajone, zazwyczaj skryte, oceniane jako nieprzyzwoite. Moja niepełnosprawność intelektualna jest dla mnie bardzo istotna, ważna w moim życiu i byciu sobą. Zaczniemy postrzegać osoby niepełnosprawne intelektualnie jako ludzi o złożonej, interesującej tożsamości. Potrafimy i chcemy opowiadać ze sceny takim ciałem, jakie mamy.

---

Tekst powstał na podstawie rozmowy Aleksandry Skotarek z Justyną Lipko-Konieczną, która zadawała pytania i zapisywała wiernie odpowiedzi autorki, dopytując, kiedy jakieś treści wymagały uszczegółowienia.

## Pytania:

1. Jakie emocje wywołuje w otoczeniu moja niepełnosprawność? Co to mówi o tych osobach?

---



---



---



---



---

2. Na jakie postrzeganie mnie przez innych nie godzę się?

---



---



---



---



---



3. Co chcę, aby inni wiedzieli  
o moim doświadczaniu siebie?

---

---

---

---

---

---

---

---



Kadr ze spektaklu „PokaZ”, reż. Justyna Wielgus, Teatr 21. Fot. Paweł Kuligowski.



Kadr z prezentacji spektaklu „Libido romantico” Teatru 21 na festiwalu Open The Door. Fot. Jeremi Astaszow.



Kadr z solo performatywnego Aleksandry Skotarek „Nie jestem rośliną. Strumień świadomości”. Fot. Alicja Szulc.

# Dominika Feiglewicz

## Pomiędzy – o możliwościach wynikających z doświadczenia pracy z g/Głuchymi w teatrze i edukacji artystycznej

*Zacznijmy od ćwiczenia ruchowego: za pomocą ciała pokaż swoje pierwsze skojarzenie ze słowem „pomiędzy”. Uwaga: 3, 2, 1 – teraz!*

Bardzo często osoby z niepełnosprawnością słuchu są zawieszane pomiędzy światem słyszących i g/Głuchych. Nie mogą należeć w pełni tylko do tego drugiego, bo żyją też w świecie osób słyszących i ciągle dostosowują się do jego reguł.

Także osoby, które pracują w instytucjach, fundacjach i stowarzyszeniach, często decydują się działać pomiędzy tymi dwoma światami. Mogą stwarzać mosty między własną instytucją i twórcami a jej publicznością i artystami z niepełnosprawnością słuchu.

Sama również czuję, że w wielu obszarach zawodowych znajduję się pomiędzy: jako aktorka mogę grać i współtworzyć sztukę z osobami z niepełnosprawnościami, jako koordynatorka dostępności mogę tych artystów zapraszać do współpracy w teatrze i budować dostępność instytucji, jako człowiek z NGO-sów mogę zapraszać do działań w fundacji. Jestem pomiędzy przestrzeniami, instytucjami i zadaniami. Uznaję ten stan za możliwość poszerzenia sprawczości i pola działań.

---

<sup>1</sup> W języku migowym można to słowo zamigać tak: [https://www.spreadthesign.com/pl/pl/search/?cls=2&last\\_open\\_id=&last\\_to\\_lang=&q=pomi%C4%99dzy](https://www.spreadthesign.com/pl/pl/search/?cls=2&last_open_id=&last_to_lang=&q=pomi%C4%99dzy)

## PODRÓŻ

Swoją podróż do świata g/Głuchych rozpoczęłam w 2017 roku. Zaczęło się to od pracy z czwórką g/Głuchych osób w Cricotece w Krakowie. Wspólnie stworzyliśmy spektakl „Wojna w niebie”, który otrzymał nagrodę The Best Off przyznawaną najlepszemu przedstawieniu niezależnemu w Polsce. To pierwsze doświadczenie zachęciło mnie, by dalej działać w tym obszarze. Prowadziłam warsztaty teatralne, ruchowe, kreatywne, z czasem założyłam Fundację Migawka, zaczęłam pracę w Teatrze im. Juliusza Słowackiego, w którym tworzyłam kolejne wydarzenia dostępne dla g/Głuchych. Aż przyszła pora na następne spektakle – „Siostrzeństwo” (w którym zagrałam razem z niesłyszącą aktorką Patrycją Jarosińską) i „Romeo i Julia” (występują w nim osoby słyszące i niesłyszące, a przygotowałam go razem z drugą reżyserką Zdenką Pszczołowską).

Te pięć lat bycia pomiędzy pozwoliło mi zebrać doświadczenie w różnych obszarach i właśnie nim chcę się podzielić w kolejnej części.

## DOŚWIADCZENIA

Przez lata pracowałam z g/Głuchymi i obserwowałam ich możliwości, przyglądałam się ich potrzebom w obszarze sztuki, zagłębiałam się w ich kulturę. W działaniach z nimi sięgałam po wiedzę i umiejętności zdobyte w toku mojej edukacji artystycznej (skończyłam krakowską Akademię Sztuk Teatralnych) i pracy w dużej instytucji kulturalnej, jaką jest Teatr im. Juliusza Słowackiego. Odkryłam w ten sposób swoje metody pracy i techniki twórcze do przekazywania wiedzy artystycznej i współpracy z g/Głuchymi oraz słyszącymi osobami. Bazuję na technikach Konstantina Stanisławskiego, Antona Czechowa i Bogusława Schaeffera, które łączę z potencjałem polskiego języka migowego i polskiego języka fonicznego. Dzięki tej mieszance utworzonej z tego, co pomiędzy, wybucha wulkan możliwości twórczych.

W toku różnorodnych działań zrozumiiałam, jak wartościowe jest tworzenie w pracy zespołów złożonych z osób słyszących, g/Głuchych lub niedosłyszących i tłumacza PJM. Takie zespoły pozwalają budować pomosty pomiędzy dwoma światami. Pozwalają one na wymianę doświadczeń, wsparcie i ułatwiają wypracowanie dobrych praktyk współpracy – dzięki temu obie strony mogą się rozwijać, wzmacniać i usamodzielniać jako twórcy. W Fundacji Migawka w takich zespołach tworzymy i prowadzimy warsztaty czy spotkania.

Zespoły sprawdzają się też doskonale w pracy nad spektaklem – korzystaliśmy z tej formuły w przygotowaniach do „Romea i Julii”. Mamy team aktorski – jest w nim dwoje g/Głuchych aktorów (Dominika Kozłowska i Rafał Bołdys) oraz dwoje słyszących (Marta Mazurek i Karol Kubasiewicz). Z kolei team kostiumografów tworzą g/Głuchy Krystian Foltyniewicz i słysząca Anna Oramus. Krystian ma niesamowite umiejętności i wyobraźnię, ale jeszcze nigdy nie pracował w teatrze przy spektaklu. To są jego pierwsze kroki, dlatego Ania towarzyszy mu i wymienia się swoim doświadczeniem pracy jako kostiumografka i scenografka. Ja tworzę team z niesłyszącym dramaturgiem Jakubem Studzińskim. Oboje jesteśmy we współpracy z aktorami niesłyszącymi. Dramaturg odpowiada za poprawność tekstu w PJM oraz przetłumaczenie i stworzenie interpretacji w języku migowym tak, aby spełniało to dwa warunki: było zrozumiałe i na wysokim poziomie artystycznym. Na próbach jest też obecna tłumaczka, która wspiera pracę każdego z zespołów i naszą wspólną komunikację.

Praca zaczęła się od przeprowadzonego w Polsce szkolenia całej ekipy twórców przez specjalistów z Królewskiego Konserwatorium w Szkocji, które prowadzi kierunek aktorski dla głuchych. Następnie zajęliśmy się tekstem, tłumaczeniem, wdrażaniem aktorów słyszących w język migowy, pracą z choreografką nad ciałem i tworzeniem relacji oraz budowaniem zaufania w zespole. Efektem jest dwujęzyczny spektakl (w języku polskim i polskim języku migowym) – naszym celem było to, by był w pełni dostępny dla wszystkich osób z niepełnosprawnością słuchu i słyszących.

## SIECIOWANIE

Na koniec chcę się podzielić praktyką, która może wydawać się zupełnie nieoczywista: dawaniem innym znaku, że jestem i chcę coś zrobić. Zachęcam do tego wszystkich, którzy czują, że chcieliby spróbować swoich możliwości w polu sztuki – odzywajcie się! Sama pracuję często z osobami, które ktoś polecił albo same się do mnie odezwały i powiedziały „HALO, JESTEM, UMIEM TAKIE RZECZY, MOŻE MASZ JAKĄŚ PRACĘ ALBO WIESZ, GDZIE SZUKAĆ?”. Sieciujmy się, polecajmy się, dawajmy innym znać, że jesteśmy i chcemy coś zrobić! Róbmy wspólnie przestrzeń na więcej pomiędzy – budujmy i stwarzajmy możliwości (dla innych i siebie samych)!

## Pytania:

1. Co oznacza „pomiędzy” w moim przypadku?

---



---



---



---



---



---

2. Które z elementów mojego wykształcenia i doświadczenia mogę wykorzystywać do budowania pomostów?

---



---



---



---



---



---

3. Jakie nowe możliwości i cele widzę dziś w polu inkluzji, dzięki drodze, którą przeszłam/przeszedłem? Jakie nowe perspektywy przede mną to odsłania?

---



---



---



---



---



---

4. Komu mogę dać znać, czym się zajmuję i co potrafię? / Jak i w co mogę włączyć we współpracę tych, od których dostaję sygnały o chęci zaangażowania?

---



---



---



---



---



---



Kadr pochodzi z warsztatów teatralnych. Fot. Klaudyna Schubert.



Kadr pochodzi z warsztatów teatralnych. Fot. Klaudyna Schubert.



Kadr pochodzi z warsztatów teatralnych. Fot. Klaudyna Schubert.



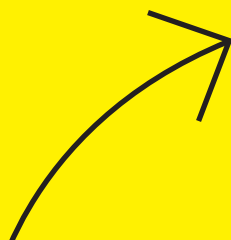
1

1 Zaproszenie na spektakl „Romeo i Julia”. Film dostępny na platformie YouTube:  
<https://www.youtube.com/watch?v=tfaGKF7kK1k>

# CZĘŚĆ III



Odpowiedzialność  
instytucji



Akademia Teatralna *Anno Domini* 2023 to instytucja, przez którą w ostatnich czterech latach przeszło kilka szturmów. Oczywiście i wspólne nam wszystkim pandemia i zdalne studiowanie skutkowały przerwaniem procesu uczenia się, ujawnieniem się stanów depresyjnych członków społeczności oraz deregulacją i tak już niepewnego rynku pracy. Wojna w Ukrainie spotęgowała poczucie niepewności, a kryzys ekonomiczny zmusił Akademię do ponownego zamknięcia budynków i powrotu do zdalnego studiowania.

Wewnętrznie uczelnia musiała zmierzyć się z pokłosem wystąpienia Anny Paligi<sup>1</sup> – i chociaż to nie Akademia Teatralna była w centrum tej dyskusji, to mieliśmy świadomość, że problem przemocowych relacji w dotychczasowym modelu kształcenia dotyczy także nas. Rozpoczęliśmy pracę na wielu płaszczyznach i dbaliśmy, by była konsekwentnie realizowana: wprowadziliśmy szkolenia kadry i osób studiujących z zakresu przeciwdziałania dyskryminacji i innym zjawiskom niepożądanym, zmieniliśmy system ewaluacji postępów osób studiujących i wystawiania ocen oraz udzielania informacji zwrotnej, wprowadziliśmy regulacje przeciwdziałające nadużyciom, przeprowadziliśmy bezprecedensowe w skali świata badanie nad zjawiskiem przemocy w procesie studiowania oraz w budowaniu relacji w Akademii Teatralnej<sup>2</sup>. Wewnątrz uczelni dokonana się zauważalna zmiana – przewrót jest na tyle odczuwalny, że wyraźnie zarysowały się napięcia pomiędzy zwolennikami przekształceń a osobami nieprzekonanymi do ich kierunku. Oczekiwania obu stron rosną – w konsekwencji tworząc mniejsze i większe oblężenia, czasami fronty.

---

1 W marcu 2021 roku Anna Paliga opublikowała wpis na portalu Facebook, opisując konkretne sytuacje, których doświadczyła w procesie studiowania w łódzkiej filmówce. Post ten zapoczątkował falę dalszych świadectw i wystąpień i zainicjował szeroką dyskusję o zjawisku przemocy w uczelniach teatralnych i szkole filmowej.

2 Raport zrealizowany przez Instytut Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego „(Nie)zgoda na przekraczanie granic. Badanie przemocy i dyskryminacji w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie” dostępny jest na stronie Akademii: „Raport: (Nie)zgoda na przekraczanie granic – Akademia Teatralna” [<http://akademia.at.edu.pl/raport-niezgoda-na-przekraczanie-granic/>].



Zawierucha związana z #MeToo w szkolnictwie wyższym teatralnym nie zaszkodziła renomie uczelni w oczach kandydujących: tylko na kierunku aktorstwo w Warszawie o 24 miejsca wciąż konkuruje średnio 1200 osób (50 kandydatów na jedno miejsce). Trudno zdobyć ten zamek i zatknąć na jego szczycie swój indeks. Ale zdobywcy po skutecznym oblężeniu mają wobec Akademii konkretne oczekiwania: chcą otrzymać warsztat zawodowy, który umożliwi im podbicie rynku i zrobienie kariery. Po to tu przyszli, temu poświęcili lata przygotowań i wyrzeczeń. Niejednokrotnie mają bardzo konkretny plan na życie i oczekują olimpijskiego przygotowania.

Wymagania i oczekiwania rynku pracy w sektorze kreatywnym zmieniają się jak w kalejdoskopie, nie dając wytchnienia dziekanom i dziekanom. Odpowiedzialnością uczelni jest przygotowanie absolwentów i absolwentek do podjęcia pracy. Dlatego dopychamy programy studiów fakultetami, przedmiotami obowiązkowymi i uzupełniającymi, wywracając jednocześnie osobom studiującym piramidę Masłowa do góry nogami: nie mają czasu na sen i posiłek, a oczekujemy od nich ciągłej gotowości do tworzenia i poruszania się w kategoriach estetycznych. Oblężenie programowe.

Akademicki zamek jest już oblężony z kilku stron – a nie dotknęłam jeszcze kwestii osób z niepełnosprawnościami w Akademii Teatralnej. Chociaż temat jest już obecny w świadomości uczelnianej społeczności, to – muszę to uczciwie napisać – jego forpocztę stanowi zmęczenie. Jeszcze nie odbudowaliśmy się po pandemii, wybuchu wojny i kryzysie relacji, w pośpiechu, niepewności i doraźnie reagujemy na teraźniejszość – a u bram stoi już wielki i trudny temat: jak pracować z osobami z niepełnosprawnością w Akademii Teatralnej, sprawiedliwie godząc ambicje i oczekiwania wszystkich zainteresowanych kształceniem w naszej uczelni?

Po jednej z prezentacji spektaklu w reżyserii Justyny Wielgus „Co się stało z nogą Sarah Bernhardt?” odbyła się rozmowa na temat obecności osób z niepełnosprawnościami w teatrze i systemie kształcenia dla teatru. Przysłuchiwałam się wypowiedziom i w pewnym momencie wychwyciłam mocne emocje rozmówców, którzy nawoływali do rozbicia systemu, zburzenia tych „Bastylii” (w domyśle szkół teatralnych) i ustanowienia własnych reguł. Pomyślałam sobie – „Oto mamy kolejne oblężenie”.

Ta chęć obalenia Bastylii przy Miodowej jest dla mnie zrozumiała. Prawdą jest, że w dotychczasowym kształceniu artystów teatru – w szczególności aktorów – jakkolwiek niepełnosprawność była nie do pomyślenia.

A jednak system się rozszczelnia.

Po pandemii musieliśmy zmierzyć się z manifestacjami neuroatypowości lub zaburzeń adaptacyjnych. Dzisiejsze pokolenie studiujących jest coraz bardziej samoświadome – potrafią rozpoznać swoją nieprzystawalność, nie wstydzą się jej, mówią otwarcie o swoich trudnościach adaptacyjnych lub chorobach, wymuszając na instytucji adekwatną reakcję. Najmocniejszym aktywatorem zmian jest środowisko osób z niepełnosprawnościami – coraz odważniej domagające się egzekwowania swoich praw. Zgodnie z przepisami osoby z niepełnosprawnością mogą oczekiwać zapewnienia im pełnego dostępu do uczenia się i przeciwdziałania dyskryminacji.

Akademia Teatralna realizuje projekty na rzecz poprawienia warunków dostępności (w tym architektonicznej, cyfrowej i komunikacyjnej) zgodnie z wytycznymi i mogłabym długo opowiadać o poczynionych zmianach – nie w tym jednak rzecz<sup>3</sup>. To bardzo ważne działania, jednak najważniejsza w tym wszystkim jest rozpoczęta na serio rozmowa o miejscu osób z niepełnosprawnościami w Akademii Teatralnej. Rozmowa toczy się na posiedzeniach Senatu, Rady Akademii, kierunkowych komisjach do spraw kształcenia – jest trudna, żywa, antagonizująca, ale na pewno jest rozmową serio. Nie dyskutujemy o listku figowym, ale o faktycznym wyzwaniu.

Notuję niepokój i niepewność kadry akademickiej. Ośmielę się wysunąć tezę, że niepokój ten wynika przede wszystkim z pomieszenia porządków sztuki i terapii. Terapia przez teatr (czy szerzej przez sztukę) to ważny obszar, ale nie związany z tym, na czym zależy osobom z niepełnosprawnościami, które chcą podjąć studia w Akademii Teatralnej. One nie oczekują terapii. Nie oczekują litości. Nie oczekują taryfy ulgowej. Oczekują sprawiedliwego dostępu do edukacji i sprawiedliwej reprezentacji w sztuce.

Jeśli nawet upewnimy kadrę akademicką, że osoby z niepełnosprawnością nie oczekują od Akademii terapii, ale kształcenia zawodowego, nie usunie to fundamentalnego pytania:

#### DO JAKIEGO TEATRU KSZTAŁCIMY?

Świadomie upraszczając dorobek filozofów i wiedzę, jaką przekazał mi Tomasz Kubikowski, rozpinam wizję tego, kim jest aktor, na dwóch biegunach:

<sup>3</sup> Ale dla porządku dodam, że uczelnia realizuje projekt „DOSTĘPN[AT]. Zwiększenie dostępności Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie”, którego celem jest zapewnienie ścieżki mini w zakresie dostępności architektonicznej, komunikacyjnej i cyfrowej. Jest też partnerem projektu „Pokaż język”, realizowanego przez Centrum Sztuki Włączającej, w ramach którego zajmujemy się stykiem: niepełnosprawność, teatr, edukacja i w różny sposób problematyzujemy kwestię dostępności, estetyki, sztuki aktorskiej i kanonu, a także niepełnosprawności w historii teatru.

Biegun lewy – odtwórca, wszechstronny instrument, doskonałe medium dowolnej postaci; odbicie danych.

Biegun prawy – performer badający i wyrażający własne doświadczenie; bezpośrednia transmisja danych.

Tradycja kształcenia w Akademii Teatralnej oscyluje bardzo mocno przy lewym biegunie<sup>4</sup>. Osoby z niepełnosprawnością prawdopodobnie wywrą na uczelni presję do zmiany kursu w kierunku bieguna prawego. Ten zwrot wywołuje w uczelnianej dyskusji szereg pytań. Czy jesteśmy na to gotowi i czy faktycznie odejście od dotychczasowego kursu ma sens? A co z osobami, które „startują w wyścigu olimpijskim”? Czy zmiany na uczelni będą oznaczały odebranie im szansy na najlepszy trening aktorski/reżyserski w kraju?

A może to biegunowe założenie samo w sobie jest mylne?

I tu pojawia się miejsce na suwaki w głowie, które przesuwam, odkąd zaczęłam poważnie zastanawiać się nad tym tematem.

Sytuacja prawna wygląda obecnie tak: program studiów ma zapewnić osobie studiującej określoną wiedzę, umiejętności i kompetencje społeczne (święta triada, której podporządkowane są efekty kształcenia na kierunku, program studiów oraz sylabusy poszczególnych przedmiotów). Zestawiam ją z sytuacją hipotetyczną: wyobrażam sobie osobę na wózku studiującą reżyserię. Czy cokolwiek stoi na przeszkodzie, aby uzyskała przewidziane efekty kształcenia: wiedzę, umiejętności i kompetencje społeczne? Nie, poza barierami architektonicznymi, które napotka w uczelni i w pracy zawodowej, nic nie stoi na przeszkodzie.

Inna sytuacja hipotetyczna: osoba, która nie ma dłoni i chce wybrać studia aktorskie? Zakładając, że ma potencjał aktorski, charyzmę i „to coś”, co sprawia, że przykuwa uwagę. Czy brak dłoni uniemożliwi jej nabycie wiedzy, umiejętności i kompetencji społecznych przypisanych do kierunku aktorstwo? Z całą pewnością nie. Nie stanie, co prawda, na rękach na zajęciach z wychowania fizycznego, ale to nie powinno skutkować skreśleniem z listy studiujących. A zatem brak dłoni będzie wyłącznie kwestią natury estetycznej i stawia nas wobec innego pytania: czy nasz teatr i widz jest gotowy na to, aby brak dłoni znaczył tylko wtedy, kiedy taka jest intencja twórców?<sup>5</sup>

4 Gwoli wyjaśnienia: jestem leworęczna, jestem z tego dumna, a lewa strona nie niesie dla mnie negatywnych konotacji.

5 Ale już rozważając studiowanie na kierunku aktorstwo teatru lalek – brak dłoni uznałabym jako faktyczną przeszkodę do uzyskania efektów kształcenia. Aleksandra Gosławska, studentka kierunku aktorstwo, specjalność aktorstwo teatru lalek, w swoim monodramie „Stand-up” stwierdza: „Lalkarką nie będę, mam za sztywne łapy”.

Dowodem na to, że system się rozszczelnia jest to, że stajemy już nie tylko przed hipotetycznymi sytuacjami, ale i zupełnie realnymi wyzwaniami. Do rekrutacji na rok 2022/2023 zgłosiła się osoba niesłysząca, która chciała przystąpić do egzaminu na kierunek reżyseria. Otworzyliśmy się na tę możliwość – dziekanka kierunku reżyseria Marta Miłoszewska potraktowała poważnie wyzwanie adaptacji egzaminu wstępnego na potrzeby osoby g/Głuchej. Wiązało się to z bardzo konkretnymi problemami, jak na przykład brak finansów na asystę tłumacza PJM. Ostatecznie osoba ta nie przystąpiła do egzaminu, ale ja uruchomiłam kolejny suwak w głowie: co by się wydarzyło, gdyby osoba niesłysząca podjęła studia na kierunku aktorstwo teatru lalek – rozwijając tym samym nowe formy komunikacji pozawerbalnej? Multilingwizm to dziś gorący temat w badaniach nad sztuką teatru. Obecność osób z różnymi niepełnosprawnościami widzę jako szansę i otwarcie nowego pola doświadczenia komunikacji – przez narzędzie, jakim jest teatr. Prorektorka Filii w Białymstoku Marta Rau widzi duży potencjał dla takich poszukiwań<sup>6</sup>.

Kiedy mówimy „osoby z niepełnosprawnością”, automatycznie pojawia się pytanie: a podjazd macie? Budynek jest dostępny? I wtedy myślę sobie: architektura to kwestia techniczna. Prędzej czy później znajdziemy takie lub inne rozwiązanie. Za to pytanie: „Do jakiego teatru kształcimy?” pulsuje na czerwono i wyje syrenami.

6 Inspirującym przykładem jest tłumaczenie na PJM spektaklu Teatru Narodowego „Alicji Kraina Czarów” w reżyserii Sławomira Narlocha, w którym przekładowi podlega warstwa słowna, poetycka oraz frazy muzyczne.

## Pytania:

1. Jak widzimy swoją rolę w kontekście różnorodnych oczekiwań, potrzeb i możliwości osób zainteresowanych ofertą naszej instytucji? / Jak sprawiedliwie i bez uszczerbku dla ambicji i oczekiwań wszystkich zainteresowanych pracować z osobami z niepełnosprawnością w naszej instytucji?

---



---



---



---



---

2. Jak reagujemy w naszej instytucji na zmiany w życiu społecznym? Jaki mają one wpływ na kształt naszych działań, ofertę i rozmowy o przyszłości?

---



---



---



---



---

3. Jak tworzyć w instytucji pole do dyskusji o zmianach w jej funkcjonowaniu, by była mądrze dostępna?

---



---



---



---



---

# Kinga Chudobińska-Zdunik

## Powolutku. Potrzebuję pauzy, bo nie nadążam za wami – reżyserka o zdrowotnym *slow motion*

Nazywam się Kinga Chudobińska-Zdunik i mam stwardnienie rozsiane. Studiuję reżyserię w Akademii Teatralnej w Warszawie. Zdawałam na ten kierunek, mając już postawioną diagnozę. Wiedziałam też, że będzie miało to wpływ na studiowanie – na moim poprzednim kierunku musiałam brać urlopy zdrowotne. Byłam jednak przekonana, że mimo choroby, będę w stanie studiować bez informowania kogokolwiek o mojej sytuacji. Bardzo szybko się okazało, że muszę to zrobić, bo trafiłam do szpitala. Z czasem zaczęłam funkcjonować coraz wolniej i wolniej.

Jak to jest żyć ze stwardnieniem rozsianym? Pozornie oczywiste umiejętności zmieniają się w wyzwania. Przede wszystkim osłabiają się funkcje poznawcze: koncentracja, pamięć, zdolność podejmowania decyzji, percepcja. Zmysły tracą swoją ostrość. To wszystko bardzo przeszkadza w codziennym funkcjonowaniu – szybko się męczę, zawieszam i milknę w trakcie wypowiedzi, powoli wykonuję swoje czynności. A wszystko to stopniowo się nasila.

Jak to jest studiować reżyserię ze stwardnieniem rozsianym? Przed zmianami programowymi, które wprowadzono w Akademii Teatralnej w roku akademickim 2019/2020, było to dla ogromne obciążenie fizyczne, ale też psychiczne. Czułam na sobie presję szybkiego działania: obserwowałam reżyserów, którzy nieustannie gdzieś pędzą i wchodzą do zespołu artystycznego z ogromną siłą, a ja tak nie mogę. Jednak splot pandemii i zmian we władzach uczelni przyniósł wiele transformacji, które dla mnie oznaczały dużo większy komfort studiowania.

Dziekanką kierunku reżyseria została Maja Kleczewska, pojawili się nowi wykładowcy, przekształcono program studiów i plany zajęć. Inne było też podejście do mojej sytuacji: czułam zrozumienie i otwartość na to, z czym jestem. Łukasz Chotkowski, który dołączył do kadry kierunku, zachęcił mnie, bym odważyła się mówić o swojej chorobie za pomocą języka teatru. Nikt nie próbował mnie dopasować do istniejących standardów – w dialogu szukaliśmy rozwiązań, które umożliwią mi studiowanie. Z kolei pandemia pozwoliła na pracę w warunkach domowych, co w mojej sytuacji było niezwykle sprzyjające.

W trakcie pandemii odezwała się do mnie Agata Koszulińska, koleżanka ze studiów z roku wyżej – z zaproszeniem do udziału w jej spektaklu zatytułowanym „Filoktet ex machina”, który powstawał w Teatrze Powszechnym z udziałem aktorów tej instytucji. Chciała, żebym opowiedziała w nim o swojej chorobie i dała mi w tym pełną dowolność – mój performance miał być częścią przedstawienia, które dotyczyło tematu cierpienia, bezsilności, śmierci. Agata zapewniła mi czas i godziny pracy dopasowane do moich możliwości, a nawet leżankę, na której mogłam odpoczywać. Czułam jej zgodę i gotowość na to, by nie pędzić i pracować tak, by wszyscy mogli nadążyć. Zobaczyłam, że próby nie muszą się kręcić wokół jednostki i jej artystycznych ambicji, od których zależy praca całego zespołu. Mimo tego spowolnionego tempa spektakl miał swoją premierę i wszystko się udało. To mi pokazało, że inne sposoby pracy nad przedstawieniem są możliwe: można bez przemocy i wyciskania z ludzi ostatnich sił, można wolniej, można się dostosować do innych osób i ich potrzeb, można spokojnie.

To doświadczenie stało się dla mnie inspiracją do mojej własnej pracy jako reżyserki. W moim dyplomowym spektaklu chcę mówić o tym, że chorowanie dotyczy nas wszystkich w jakimś stopniu. Każdy może zachorować, a jednak z jakiegoś powodu odsuwamy od siebie ten temat, boimy się go. Wierzę, że warto zapraszać ludzi do rozmowy o słabościach, zamiast udawać, że tego tematu nie ma. Gdybym miała więcej energii, to biegałabym z transparentami i opowiadała głośno o chorobie i tym, jak wpływa na nasze funkcjonowanie. Jestem wdzięczna wszystkim, którzy mają na to siłę. Ale wspierać osoby chore można też bez transparentów. Są różne sposoby na to, by otworzyć się na obecność tych, którzy nie mogą funkcjonować na zasadach tworzonych dla osób zdrowych. Ja będę tworzyć sztukę, mimo że nie jestem zdrowa.

## Pytania:

1. Jak mogę zadbać o swoje potrzeby w miejscu pracy/nauki? Jakie warunki sprzyjają mojemu rozwojowi?

---



---



---



---



---

2. O jakich moich potrzebach powinni wiedzieć inni na początku współpracy, żebyśmy mogli się wspólnie zastanowić, jak o nie zadbać?

---



---



---



---



---

3. W jaki sposób mogę poznawać potrzeby moich współpracowników związane z trybem pracy?

---

---

---

---

---

---

---

---



Scenografia spektaklu „Ból”. Fot. Agnieszka Dudziak.



Postać występująca w spektaklu „Ból”. Fot. Agnieszka Dudziak.

## Od działań pozorowanych po realną awangardę – o społecznej odpowiedzialności instytucji kultury

Jestem osobą z niepełnosprawnością. Moja lewa ręka jest trochę krótsza i nie ma dłoni – co nie stanowi realnego utrudnienia w codziennym funkcjonowaniu. A jednak przez społeczny model postrzegania ciała odczułem to, że jestem niepełnosprawny. Uznaję więc niepełnosprawność za element mojej tożsamości.

Drugą istotną składową mojej tożsamości jest praca w obszarze kultury – nazwałbym się robotnikiem kultury z misją, który stara się realizować to, w co wierzy. Pracuję na stanowiskach producenckich i kuratorskich. Nie zajmuję się zawodowo dostępnością.

Jest też trzecia składowa mojej tożsamości – jestem gejem.

I czwarta – pochodzę z robotniczej rodziny. Dała mi ona dużo wsparcia i akceptacji. Mimo tego ja i moi bliscy byliśmy poddani normom społecznym, w których często nie mieściło się to, kim jestem i jaki jestem.

Wszystkie te elementy są ze sobą blisko splecione: jako osoba z niepełnosprawnością i gej z robotniczej rodziny uwierzyłem w instytucje kultury – szukałem w nich drugiego domu, miejsca w przestrzeni społecznej, w którym będę się mógł poczuć w pełni u siebie. Uwiodły mnie hasła o ideach i wartościach, o ekspresji i byciu sobą, o docenieniu wrażliwości oraz o wspólnocie wokół sztuki. Nie pasowałem do wielu grup, ale czułem, że w teatrze jest dla mnie miejsce. Zainwestowałem całą swoją wrażliwość i energię, aby móc działać w kulturze i wierzyłem, że tworzę namiastkę społeczeństwa, w którym nie muszę wstydzić się, kim jestem. Ile takich wykluczonych osób traktuje instytucje kultury jako tę bezpieczną przystań?



Rozważania, którymi się podzielę, wynikają z obserwacji pojawiających się na styku moich doświadczeń w dwóch obszarach: bycia osobą z niepełnosprawnością i jednocześnie robotnikiem kultury z misją.

Prawo jest podstawą funkcjonowania wszelkich dziedzin. Zacznę więc od cytowania Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej.

Artykuł 6.: „Rzeczpospolita Polska stwarza warunki upowszechniania i równego dostępu do dóbr kultury będącej źródłem tożsamości narodu polskiego, jego trwania i rozwoju”.

Artykuł 73.: „Każdemu zapewnia się wolność twórczości artystycznej i wolność korzystania z dóbr kultury”.

Konstytucja zapewnia więc robotników kultury o tym, że zajmują się czymś bardzo ważnym. Spoczywa na nas odpowiedzialność pracy na rzecz narodu. Szczegóły naszych praw regulują ustawy i statuty. Jak jednak działają te wszystkie gwarancje w odniesieniu do osób, które nie pasują do szablonu: osób z niepełnosprawnością, ale też osób queer, osób imigranckich...?

Jak w tym wszystkim odnajdują się osoby z niepełnosprawnością? Czy ich (nasza) obecność jest traktowana jako coś wnoszącego? Czy ich (nasza) refleksja na temat kultury jest brana pod uwagę? Postawię tezę, że w obecności osób z niepełnosprawnością w instytucjach kultury jest potencjał przypomnienia o podstawowych ideach związanych z poszanowaniem potrzeb drugiego człowieka – jednak ze względu na sposób, w jaki funkcjonuje ekosystem kultury, może je (nas) spotkać wykluczenie lub traktowanie w sposób przedmiotowy.

Jak działa ten ekosystem? Opowiem o tym na przykładzie teatrów. Z mojej perspektywy teatry są w Polsce instytucjami misyjnymi: agorą, na której walczymy o widoczność idei. Spektakle takie jak „Klątwa”, „Golgota Picnic”, „Śmierć i dziewczyna” komentowano w głównych wydaniach dzienników telewizyjnych – znaczenie teatru w debacie jest ciągle wysokie, mimo relatywnie małej widowni. Przedstawienia pobudzają dyskusję, wskazują palące problemy, są zaangażowane w szukanie odpowiedzi na pytania o naszą wspólnotę, przeszłość i przyszłość. Jednocześnie na poziomie organizacyjnym teatry funkcjonują pomiędzy brakiem środków finansowych a koniecznością potwierdzenia własnego znaczenia. To napędza nadprodukcję wydarzeń, tempo pracy i tworzy ekosystem sztuki, w którym robotnicy kultury poddawani są coraz większej presji. Potwierdzają to wyniki badań, które jasno

wskazują na duży poziom wypalenia zawodowego w sektorze kultury<sup>1</sup>. Pojawienie się osoby z niepełnosprawnością wewnątrz teatru, w tym nakręconym do granic systemie produkcji, staje się często żywym wyrzutem sumienia. Wraz z nami pojawia się refleksja o tym, czy człowiek jest w stanie wytrzymać tę presję oraz kogo właściwie pokazujemy na scenie. To kłopotliwa obecność, przypominająca o pytaniach, na które nie ma miejsca w codziennym biegu: kto jest reprezentowany na scenie? Czy możemy dostosować plan prób do indywidualnych potrzeb artysty? Czy nasza przestrzeń jest dostępna? Co oznacza piękno na scenie – czy to tylko białe cisze pełnosprawne ciało? Czy nasze wewnętrzne praktyki są spójne z tym, co deklarujemy publicznie? Ale też – czy sama/sam nie jestem zmęczona/zmęczony tym biegiem? Lista pytań jest o wiele dłuższa.

To, co osoby z niepełnosprawnością mogą wnieść do refleksji na temat instytucji kultury, to przypomnienie, że pracują tam ludzie o różnorodnej wrażliwości. Razem z nami pojawiają się również nasze potrzeby, refleksja, czułość. Każdy człowiek ma właściwe sobie potrzeby, a jednak o wiele częściej to osoby z niepełnosprawnościami uruchamiają ten rodzaj myślenia i potrafią zawalczyć o swoje prawa, swoje tempo, swoje warunki w pracy. Ta obecność tworzy niebezpieczną szczelinę w codzienności, bo podważa istniejące normy. Wymaga namysłu, na który nie ma przestrzeni w codziennym funkcjonowaniu (bo kolejna premiera, bo walczymy o przetrwanie, bo zajmiemy się tym później – ale teraz musimy obronić się przed światem, bo przecież robimy tak od lat i było dobrze).

Problemy, które wyliczam, są dla mnie równocześnie potencjałami na transformację utartych reguł: mogą uruchomić twórczą dyskusję i przypomnieć o wartościach, jakie powinny stanowić rdzeń instytucji kultury. Zwrot ku zmianom jest możliwy, bo wydarzył się za sprawą pandemii COVID-19 czy ruchu #MeToo. Dzięki nim nareszcie instytucje mogły na chwilę się zatrzymać i zastanowić, jak właściwie funkcjonują.

Nadal zostało jednak wiele obszarów, w których dyskusja jeszcze się nie odbyła i działają one według wypracowanych mechanizmów. Dlaczego tak się dzieje? Myślę, że przyczyna tkwi w tym, że instytucje kultury nie mają płynnego finansowania, są zależne od programów grantowych i pozostają ciągłej niepewności. To trwanie w pozycji obronnej, poczuciu zagrożenia i rozchwianiu. Jak w takich warunkach myśleć wizjonersko,

<sup>1</sup> Bartek Lis, Jakub Walczak, „Wszelchpraca i nadprodukcja w kulturze. Okołopandemiczne refleksje na marginesie badań pracowników i pracownic poznańskiego pola kultury”, [w:] „Zarządzanie w Kulturze”, 2021, 22, z. 2, s. 141-157.

jak znajdować czas na zatrzymanie dla namysłu nad misją i jej realizacją? Trudno oczekiwać, by wypaleni zawodowo pracownicy instytucji kultury mieli energię niezbędną do transformowania swoich miejsc pracy. Drugim powodem jest według mnie lęk przed zmianą – włączenie w namysł nad kształtem instytucji nowych perspektyw może wywrócić ich sposób funkcjonowania. W teatrach pracuje mnóstwo osób świadomych konieczności zmian – a mimo tego nadal działanie tych instytucji koncentruje się na produkcji spektaklu i postrzeganiu teatru przez pryzmat zespołu artystycznego. Ciągle rzadkie jest podejście, w którym wszyscy pracownicy teatru są postrzegani jako zespół realizujący określoną misję i wartości – zarówno na poziomie przekazu artystycznego, jak i wewnętrznego systemu pracy.

Odwołam się na zakończenie do wspomnianej przeze mnie składowej mojej tożsamości: jestem przedstawicielem społeczności queerowej. Patrząc z tej perspektywy na teatry, mogę być większym optymistą – progresywne instytucje tego kraju przyjęły jedną z grup wykluczonych jako pełnoprawnego uczestnika debaty artystycznej. Teoria queer oraz osoby queerowe znalazły swoją przestrzeń na scenach – w spektaklach, estetyce, refleksji, zespołach teatralnych oraz krytyce. A skoro przyjęcie tej perspektywy było możliwe, to może jest też w instytucjach przestrzeń na refleksję crippową? W kolejce czekają też inne grupy niewidoczne w polu sztuki. Mam nadzieję, że w przyszłości te sprawy, które teraz budzą gorycz, będą ulegać przekształceniom: że za 300 lat wykluczenie osób z niepełnosprawnościami, jedzenie zwierząt, wycinanie lasów, martwe ciała uchodźców na granicach będą postrzegane jako tak samo ciemny okres w historii jak czasy, w których tolerowaliśmy niewolnictwo, brak praw kobiet czy morderstwa rytualne.

## Pytania:

1. W czym widzę aktualne bolączki, błędy, niedopatrzienia systemowe w obszarze kultury, w którym działam?

---



---



---



---



---

2. Jak aktualne rozwiązania systemowe w polu kultury wpływają na moją codzienną pracę?

---



---



---



---



---

3. Na rzecz jakich konkretnych systemowych zmian chcę działać? Jak mogę się zaangażować w ich urealnienie? Czy mam na to siłę?

---

---

---

---

---

---

---

---



Filip Pawlak uczestniczy w montażu spektaklu „Dzikość serca” Teatru Gry i Ludzie podczas objazdu w ramach Teatru Polska – w programie prowadził spotkania z widownią tego przedstawienia. Fot. Przemysław Jendroska.



Osiedle, na którym mieszka  
Filip Pawlak.  
Fot. Filip Pawlak.



Filip Pawlak występujący w spektaklu „Niech nigdy w tym dniu słońce nie świeci”  
Teatru im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie. Fot. Marek Lapis.

W tym tekście chciałabym przybliżyć działania podejmowane na rzecz inkluzywności w ramach Międzynarodowego Festiwalu OPEN THE DOOR organizowanego przez Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. Zanim jednak przejdę do konkretnych przykładów, podzielę się swoją osobistą perspektywą na to, jak postrzegam teatr, bo znajduje to swoje odbicie również w projektach, w których realizacji uczestniczę.

Sztuka – a więc i teatr – jest dla mnie polem społecznej debaty, wymiany myśli, dialogu, ekspresji. W tej przestrzeni jest miejsce dla każdego, niezależnie od jego wcześniejszych doświadczeń. Mam wrażenie, że często ta rola teatru nie jest należycie dostrzegana i doceniana, a moim zdaniem otwiera on ogromne możliwości poznawania świata, pomaga zauważyć niepokojące zjawiska i mierzyć się z nimi, pozwala na spotkanie z innym sposobem myślenia, inną wrażliwością. To wszystko stwarza szansę przełamania stereotypów. Historie, które w teatrze poznajemy, mogą być historiami „innych”, jednak ludzki wymiar tego spotkania powoduje, że jesteśmy bardziej skłonni, by się na nie otworzyć, spróbować zrozumieć. Człowieka trudnej odrzucić i skreślić niż temat czy sprawę. Sztuka, a szczególnie, jak sądzę, sztuka teatru, ma też nieoceniony wymiar, jeśli chodzi o przepracowywanie traum, również tych kolektywnych, związanych z doświadczeniami historycznymi czy zjawiskami społecznymi. Ze sceny mogą wybrzmieć trudne tematy (jak chociażby choroba, śmierć, niezgoda na to, co dzieje się wokół nas), uświadamiając nam, że nie jesteśmy sami w podejmowaniu prób – czasem, a nawet często, nieudanych – mierzenia się z jakimś zjawiskiem. Teatr może dać nam poczucie wspólnoty, pomóc nam zobaczyć siebie wśród ludzi stawiających czoła podobnym trudnościom i dramatom.

Wiele działań Teatru Śląskiego również koresponduje z tym hasłem. Chciałabym podzielić się kilkoma przykładami aktywności związanych z „włączaniem do teatralnego krwioobiegu”<sup>1</sup> artystów z niepełnosprawnościami oraz z udostępnianiem realizowanych działań dla osób z różnymi potrzebami. Projekt, który w szczególny sposób reprezentuje te działania i opisany powyżej sposób myślenia, to Międzynarodowy Festiwal OPEN THE DOOR, którego pierwsza edycja odbyła się w 2018 roku.

Festiwal OPEN THE DOOR ma formę przeglądu, jego program jest otwarty na różne formy teatralne i artystyczne. Gośćmi byli m.in. artyści z Francji, Hiszpanii, Meksyku, Wielkiej Brytanii, Czech, Izraela, Białorusi, Ukrainy, Chile, Kosowa, Belgii, Islandii oraz Polski. Podczas festiwalu podejmujemy temat wykluczenia i przede wszystkim staramy się włączać – kierować prezentowane wydarzenia do jak najszerzego i jak najbardziej zróżnicowanego grona odbiorców.

Organizując festiwal, stawiamy szereg pytań związanych z wykluczeniem. Czym jest wykluczenie? Co może powodować, że ktoś zostaje uznany za wykluczonego lub sam może czuć się wykluczony? Pokazujemy, że wykluczenie dotyka o wiele większej liczby osób, niż nam się wydaje – co więcej, może też dotknąć nas samych i wcale nie jest zjawiskiem nam odległym.

Powody wykluczenia bywają przecież różne: może do niego prowadzić niepełnosprawność, przynależność do jakiejś grupy społecznej, mniejszościowej, narodowej, etnicznej, religijnej, ale też przekonania czy światopogląd. Przyczynami wykluczenia – lub poczucia wykluczenia – mogą być też wiek, choroba, problemy natury psychicznej, mierzenie się z jakąś trudną sytuacją (utrata bliskiej osoby, trudnościami w życiu zawodowym, problemami materialnymi). Współczesny świat wymaga od nas nieustannie sukcesów, autopromocji, autokreacji, nieustannego raportowania o kolejnych ekscytujących faktach w mediach społecznościowych. Rozdźwięk między tym kreowanym światem a światem doświadczanym dla wielu osób staje się zbyt dotkliwy. Świadomość tego, jak wiele dróg prowadzi do wykluczenia, powoduje, że chcemy przypominać festiwalowej publiczności, że kryzys może dotknąć każdego z nas.

Zasadniczym celem podejmowania tematu wykluczenia jest jednak przeciwdziałanie mu przez włączanie. Konfrontowanie widowni festiwalowej z tym zagadnieniem może przekładać się na budowanie większej świadomości społecznej, a w efekcie być podstawą do zmian – jeśli uświadomimy sobie

<sup>1</sup> Cytowane sformułowanie pochodzi z zaproszenia organizatorów konferencji „Teatr jako droga do inkluzji”.

powód wykluczenia jakiejś osoby lub grupy, jeśli zrozumiemy jej potrzeby, sytuację, możemy przekształcać nasze postrzeganie i zachowanie.

Jak te założenia przekładają się na praktyczne działania podejmowane w ramach festiwalu OPEN THE DOOR? Strategia włączania jest realizowana na różnych poziomach. Wymienię najważniejsze z przyjętych rozwiązań:

- włączanie do programu festiwalu spektakli zrealizowanych przez artystów z niepełnosprawnością, twórców z grup defaworyzowanych – prezentowaliśmy m.in. „For Now, I Am...” (w którym choreograf Marc Brew opowiada osobistą historię powrotu na scenę po tym, gdy jako młody tancerz obudził się w szpitalu sparaliżowany po wypadku samochodowym, „Louder Is Not Always Clearer” zespołu Mr and Mrs Clark (w którym performer Jonny Cotsen uświadamia publiczności stereotypy dotyczące osób g/Głuchych), spektakle Teatru 21;

- prezentacja spektakli poruszających ważne kwestie społeczne (również temat wykluczenia), jak np.: „Popytka” (zrealizowana przez Weronikę Fibich z mieszkającymi w Polsce Czechenkami i opowiadająca o ich sytuacji, o społecznych reakcjach na „kobiety w chustach”), „S/He Is Nancy Joe” czeskiego zespołu Tantehorse (spektakl dotyczący tożsamości płciowej, zamknięcia w budzącym niezgodę ciebie), „Birdie” hiszpańskiego zespołu Agrupación Señor Serrano (przedstawienie łączące sztukę wideo i animację obiektów, by opowiadać o migracji jako nieodłącznym elemencie życia);

- reagowanie na bieżącą sytuację i wydarzenia w życiu społecznym (przykładem może być projekt z rezydentkami z Ukrainy prezentowany w ramach otwarcia festiwalu w 2022 roku czy pokaz spektaklu zrealizowanego przez Janę Shostak, który dotyczy protestów mieszkańców Białorusi);

- akcentowanie jakości artystycznej projektów zrealizowanych przez artystów z niepełnosprawnością, podkreślanie, że ich twórcy są równoprawnymi obywatelami artystycznego świata;

- łączenie prezentacji mniej znanych lub początkujących artystów z pokazami spektakli uznanych twórców i realizacjami scen repertuarowych;

- rozszerzanie oferty – aby o wykluczeniu i włączaniu rozmawiała jak najszersza i jak najbardziej zróżnicowana grupa odbiorców, staramy się zapewnić jak największą różnorodność gatunkową prezentacji, są wśród nich projekty taneczne, spektakle reprezentujące współczesną sztukę cyrkową (jak np. poetycki, obywatelski bez słów spektakl „Calma!” w wykonaniu Guillema Alby), przedstawienia plenerowe, wydarzenia organizowane w przestrzeni otwartej (jak łączący taniec współczesny, parkour i muzykę klasyczną spektakl „Flagrant Délire” francuskiej grupy Compagnie Yann Lheureux czy

zatańczone na szczudłach spektakle hiszpańskiej grupy Maduixa: „Mulier” dotyczą kobiecej tożsamości i rytuałów, „Migrare” o losach uchodźczyń);

– reagowanie na ryzyko „onieśmielenia” kontaktem z instytucją (które też może prowadzić do wykluczenia) – podczas festiwalu akcentujemy „otwieranie drzwi” instytucji, otwartość na nowych odbiorców i dbamy o przełamywanie bariery ekonomicznej przez niskie ceny biletów na prezentowane wydarzenia;

– dostępność – prezentujemy spektakle z audiodeskrypcją, tłumaczeniem na polski język migowy, a także z napisami w języku polskim w przypadku propozycji zagranicznych oraz często również z napisami w języku angielskim w przypadku polskich produkcji (co pozwala nam też dotrzeć do publiczności nieznającej języka polskiego);

– realizacja zwiastunów, trailerów z napisami w języku polskim i angielskim oraz z tłumaczeniem na PJM;

– program obejmujący spotkania z twórcami, rozmowy.

Teatr Śląski podejmuje też aktywność związaną z inkluzją także poza Festiwałem OPEN THE DOOR. Tworzy projekty związane z włączaniem osób z niepełnosprawnością – przykładem może być spektakl „Spójrz na mnie” w reżyserii Adama Ziąskiego z udziałem osób niewidomych, który przez kilka sezonów należał do naszych propozycji repertuarowych. Ponadto obecnie w Teatrze Śląskim realizowany jest projekt „Śląski dostępny” dotyczący dostosowania repertuaru do potrzeb osób g/Głuchych i niedosłyszących, m.in. poprzez przygotowanie napisów do 12 spektakli prezentowanych na Dużej Scenie oraz realizację spektaklowych zwiastunów, które będą dostępne na stronie internetowej i w mediach społecznościowych z napisami i tłumaczeniem na PJM. Przedsięwzięcie jest finansowane w ramach projektu „Kultura bez barier”.

Podejmowanie działań na rzecz szeroko rozumianej inkluzywności wiąże się z wieloma wyzwaniem. Należą do nich bariery architektoniczne, ekonomiczne, komunikacyjne, trudności transportowe i trudności z dotarciem z informacją o ofercie do osób z niepełnosprawnościami, brak nawyku udziału w wydarzeniach kulturalnych, który jest wynikiem napotykania przez wiele lat komplikacji z tym związanych. Świadomość tych wyzwań powoduje jednak mobilizację: nieustannie poszukujemy nowych sposobów docierania do odbiorców i zwiększenia dostępności. Sięgamy po konsultacje z przedstawicielami środowisk reprezentujących osoby z niepełnosprawnością, staramy się dowiedzieć, co rzeczywiście ułatwia odbiór spektaklu, jakie mogą

być potrzeby związane z różnymi możliwościami percepcyjnymi. W efekcie wprowadzamy nowe rozwiązania – np. przeszkolenie w zakresie dostępności pracujących w teatrze bileterów i bileterek oraz osób zajmujących się obsługą widowni. Oczywiście wiele jeszcze można zrobić: zabiegamy o remont wejścia do teatru oraz wejść na widownię, które mogą ułatwić dostęp osobom z ograniczeniami mobilności.

Wszystkie te projekty i wybory wynikają z przekonania, że jesteśmy różnorodni, a kroki podejmowane na rzecz inkluzywności i dostępności to działania dla nas wszystkich. Niwelowanie barier architektonicznych ułatwia życie nam wszystkim – nie tylko osobom poruszającym się na wózkach, ale też osobom starszym, rodzicom i opiekunom dzieci, osobom z jakimikolwiek (również czasowymi) ograniczeniami mobilności. Wszyscy możemy również odnieść korzyść z tego, że jak najwięcej osób będzie brać aktywny udział w życiu społecznym i kulturalnym, dzieląc się swoimi doświadczeniami i wnosząc nową perspektywę. Inkluzywność dotyczy nas wszystkich – a budowanie tej świadomości jest jednym z ważnych założeń festiwalu OPEN THE DOOR.

## Pytania:

1. Jak rozumiem hasło „Teatr jako droga do inkluzji” – w jaki sposób według mnie ta dziedzina sztuki może wzmacniać i poszerzać pole inkluzji?

---



---



---



---



---

2. Jaka zmiana w świadomości dotyczącej tematu inkluzji jest dla mnie ważna – o czym chcę, żeby inni wiedzieli?

---



---



---



---



---

3. Jak mogę te rozpoznania wdrażać w prowadzonych przeze mnie / naszą organizację działaniach?

---



---



---



---



---





„Calma!“ Guillem Albà, MFOTD 2020.  
Fot. Przemysław Jendroska.



„Mulier“, Cia. Madaixa, MFOTD 2019.  
Fot. Przemysław Jendroska.



„For Now, I Am.....“, Marc Brew Company, MFOTD 2019.  
Fot. Susan Hay.

# Anna Rochowska

## TR BEZ BARIER – poszerzanie myślenia o dostępności

Nasza droga w TR Warszawa do dostępności była na początku wąską ścieżką. Weszłam na nią jako pedagoga teatru – zajmowałam się różnymi formami pracy z widownią oraz działaniami z obszaru edukacji teatralnej. Myślenie o odbiorcach było dla mnie podstawą w codziennych zadaniach. Zależało mi jednak na tym, by pojawiły się u nas osoby, które nigdy wcześniej nie odwiedzały TR Warszawa, dlatego podjęłam się działań związanych z rozwojem dostępności naszej instytucji. Z perspektywy czasu widzę, że moje pedagogicznoteatralne doświadczenie pomagało mi w myśleniu o tym, jak włączać te nowe i nieobecne dotąd grupy w życie teatru. Zaczęliśmy od pojedynczych prostych działań, z czasem zwiększaliśmy ich zakres i różnorodność, zaczęliśmy dbać o ich stałą obecność w ofercie. Dziś wciąż zmierzamy w kierunku dostępności, jednak nasza wąska ścieżka zmieniła się w wielopasmową drogę. Właśnie o poszerzeniu naszego myślenia o dostępności opowiem w dalszej części tekstu.

Kiedy dziesięć lat temu zaczęliśmy program TR BEZ BARIER w teatrze pojawiły się pierwsze osoby z różnymi niepełnosprawnościami. Dbaliśmy o dostępność samych przedstawień: dzięki tworzeniu napisów i audiodeskrypcji, z czasem pojawiło się także tłumaczenie na polski język migowy. Zapraszaliśmy także do zwiedzania scenografii (*touch tour*) – uznaliśmy, że to niezwykle ważne, by widzowie mogli poznać ją przed obejrzeniem spektaklu, ponieważ w audiodeskrypcji przerwy między dialogami nie pozwalają na jej dokładny opis. Była to szansa, by jej dotknąć, zorientować się w tej przestrzeni, doświadczyć bycia w niej. Ta forma pracy z widownią jest często obecna w działaniach pedagogicznoteatralnych – zdecydowaliśmy się iść w podobną stronę także z osobami z niepełnosprawnościami i zaczęliśmy zapraszać je także na warsztaty wprowadzające do spektakli. Warsztaty BEZ BARIER nie różniły się właściwie od wszystkich innych spotkań

dla widzów: po prostu dostosowaliśmy je do możliwości osób z różnymi niepełnosprawnościami... Bardzo często łączyliśmy ze sobą różnorodne grupy – dbaliśmy wtedy o dopasowanie przebiegu działań i materiałów do potrzeb poszczególnych osób. Tak było na przykład podczas warsztatów do „Oczyszczonych” Krzysztofa Warlikowskiego. Spektakl zaczynał monolog o miłości z „Łaknąć” Sarah Kane, z którego chcieliśmy korzystać na warsztacie do wspólnego czytania performatywnego – przygotowaliśmy więc kopie tego tekstu także w Braille’u... Mogliśmy dzięki temu spotkać ze sobą osoby widzące, niewidzące oraz niesłyszące. W 2015 roku zdecydowaliśmy się po raz pierwszy na dłuższy proces teatralny: poprowadzenie tygodniowych wakacyjnych warsztatów teatralnych dla grupy złożonej z osób z niepełnosprawnością wzroku i bez niepełnosprawności wzroku. Zaprosiłam Maćka Adamczyka i Katarzynę Pawłowską, czyli Teatr Porywacze Ciąg, do prowadzenia zajęć. Nabywaliśmy gotowości do coraz większych projektów związanych z dostępnością.

Dostępność miała na początku charakter eventowy. Raz w miesiącu pojawiał się spektakl, któremu towarzyszyła audiodeskrypcja i napisy. Jeżeli zainteresowane danym tytułem osoby nie obejrzały go w konkretnym dniu, to szansa na zobaczenie spektaklu w innym terminie przepadała bezpowrotnie. Zmiana w naszym podejściu nadeszła dopiero w czasie pandemii. Kiedy wszyscy zostaliśmy zatrzymani w domach i dostęp do teatru został ograniczony, uzmysłowiłam sobie, co to znaczy nie mieć wyboru – i od tej pory zależało mi na tym, żeby nasi widzowie z niepełnosprawnościami mieli go w takim stopniu, jak wszyscy inni. Prezentacja spektakli online pokazała nam, że mamy polskie napisy i audiodeskrypcje do wszystkich naszych tytułów. Byliśmy więc gotowi na to, by dostępność spektakli była codziennością TR Warszawa. Tak się stało w sezonie 2021/2022: w każdym secie grania określonego tytułu jeden pokaz był opatrzony napisami i audiodeskrypcją.

Obszar dostępności było moim dodatkowym zajęciem w teatrze – na co dzień odpowiadałam przede wszystkim za koordynowanie zespołu edukacji teatralnej. Zadania związane z dostępnością były więc na drugim miejscu, musiały czekać, aż będę miała czas, by się w nie zaangażować. Zawsze udawało się go trochę znaleźć, ale nigdy nie była to praca w pełnym wymiarze. Kiedy w 2022 roku objęłam stanowisko kierowniczkii Działu Pedagogiki Teatru w Instytucie Teatralnym, zadania związane z dostępnością przejęła ode mnie Aleksandra Rogalska i rozpoczęła pracę na stanowisku koordynatorki dostępności. Dzięki jej pracy i temu, że w całości może przeznaczać swoją uwagę na sprawy związane z dostępnością, wszystkie inicjatywy z tego

obszaru stały się bardziej widoczne – doskonałym przykładem tego jest nasza strona internetowa z opisami ETR czy pojawienie się filmów promujących spektakle z audiodeskrypcją i tłumaczeniem na PJM.

Dzisiaj audiodeskrypcją i tłumaczeniem na PJM opatrujemy już nie tylko spektakle, ale i pojedyncze wydarzenia innego rodzaju (jak na przykład otwarta próba do spektaklu czy czytanie performatywne). Chcemy w ten sposób budować nowy standard, w którym każda osoba może uczestniczyć w naszych wydarzeniach.

Do tej pory opowiadałam o dostępności w kontekście publiczności TR Warszawa. Od czasu pojawienia się w naszym repertuarze spektaklu „Rodzina” możemy też mówić o inkluzji na scenie. Mamy nadzieję, że Koprodukcja Teatru 21 i TR Warszawa stanie się początkiem szerszej współpracy naszych zespołów. Aktorzy TR Warszawa są szczęśliwi, że mogą grać z aktorami Teatru 21. Podczas wspólnych prób narodziło się hasło „Teatr TR 21”, które najlepiej oddaje poziom integracji naszych ekip.

W rozmowach o dostępności często powraca temat braku gotowości instytucji na ten rodzaj działań. Zgadzałam się z tym, że budowanie jej w zespole zajmuje lata – TR potrzebowałby dziesięciu lat. Można powiedzieć, że to długo, ale dla mnie przede wszystkim istotne jest to, że ta zmiana się wydarzyła. Dzisiaj na drodze do dostępności nie jestem sama – idzie ze mną cała ekipa. Jesteśmy na niej w miejscu, w którym nikt nie zadaje pytań: „Po co to robić?” albo „Czy na pewno wystarczy nam pieniędzy?”. Jesteśmy na etapie, który pozwala nam na pierwszej próbie każdego nowego spektaklu rozmawiać o uwzględnieniu w scenografii miejsca na napisy i dogodnej przestrzeni dla tłumaczy PJM. Chcemy nadal poszerzać nasze myślenie o inkluzji. Szukamy nowych rozwiązań – takich, które pomogą nam zadbać o komfort każdego, kto zechce nas odwiedzić.

## Pytania:

1. Od czego możemy zacząć naszą przygodę z dostępnością?

---



---



---



---



---



---

2. Kogo i dlaczego nie ma w naszej instytucji? Co mogłoby wesprzeć tę grupę w korzystaniu z naszej oferty?

---



---



---



---



---



---

3. Jak to, co już umiemy i robimy, dopasować do potrzeb i możliwości nowych grup?

---



---



---



---



---



---

4. Co może być naszym następnym krokiem ku dostępności w miejscu, w którym jesteśmy?

---



---



---



---



---



---



Zdjęcie zrobione w czasie *touch tour*. Widzowie poznają scenografię i rekwizyty spektaklu. Fot. Malwina Szumacher.



Zdjęcie zrobione podczas Warszawskiego Tygodnia Kultury Bez Barier w 2013 roku, przedstawia widzów czekających w foyer teatru na wejście na spektakl „Uroczystość”. Na pierwszym planie jedna z widzek z niepełnosprawnością wzroku trzyma w ręku białą laskę. Fot. Darek Senkowski.



Zdjęcie zrobione podczas warsztatów wprowadzających do spektaklu. Przedstawia siedzące obok siebie roześmiane dwie osoby: prowadzącą warsztaty Annę Rochowską i jednego z uczestników - ucznia z Ośrodka Wychowawczego w Laskach. Fot. Aleksandra Rogalska.

# Igor Stokfiszewski

## Instytucja i jej społeczność. Programowanie działań w oparciu o wartości i potrzeby

Społeczne instytucje kultury są organizacjami kulturalnymi, które dysponują publicznie dostępnymi miejscami i w nich realizują swoje programy. Temat, który chcę podjąć, dotyczy programowania działań takich instytucji w oparciu o podejście partycypacyjne. Punktem odniesienia będą dla mnie doświadczenia, które dotyczą Społecznej Instytucji Kultury JASNA 10 prowadzonej przez Krytykę Polityczną w Warszawie.

Po 2012 roku – to jest od zamknięcia Centrum Kultury Nowy Wspaniały Świat – Krytyka Polityczna nie prowadziła zinstytucjonalizowanej działalności kulturalnej w Warszawie. W tym czasie skupiliśmy się na badaniach kultury i praktykach zamiejscowych (m.in. kierowana przez Jaśminę Wójcik praca ze społecznością warszawskiej dzielnicy Ursus). JASNA 10 powstała w 2020 roku, a jej działania służyły zbudowaniu i rozwojowi publiczności. Ówczesny kurator tego miejsca – Wojciech Zrałek-Kossakowski – zaproponował autorski program. Jego głównym założeniem było utworzenie miejsca, które będzie współkreowane przez konsorcjum organizacji. Do współpracy zaprosiliśmy więc fundacje: Strefa WolnoSłowa, Automatophone, KEM oraz Fundację Kultury Wizualnej Widok i Fundację Kaleckiego.

W ramach konsorcjum realizowaliśmy w latach 2020–2022 program, na który składały się wystawy i koncerty, edukacja artystyczna i aktywistyczna oraz działania dotyczące zmian klimatu, przestrzeni miejskiej i polityki uwzględniającej osoby nie tylko ludzkie. Każda z organizacji tworzących centrum miała swój obszar działań. Strefa WolnoSłowa prowadziła Instytut Otwarty z myślą o osobach migranckich i uchodźczych lub pracujących z takimi społecznościami. KEM Szkoła adresowała działania do osób ze środowiska LGBTQ+. Program Automatophonu angażował do współpracy społeczność Głuchych.

W określaniu społeczności JASNEJ 10 sięgaliśmy do bardzo różnorodnych źródeł i metod: od początku istnienia centrum prowadziliśmy obserwację uczestniczącą i zbieraliśmy informację zwrotną (w bezpośrednich rozmowach, przez sieci społecznościowe i ankiety od osób współtworzących dotychczasowy program centrum oraz uczestniczących w naszych działaniach). Na tej podstawie zdefiniowaliśmy społeczność JASNEJ 10 jako dwie główne grupy:

- twórcy i twórczynie kultury, artyści i artystki zaangażowane, którzy – ze względu na swoją tożsamość, poglądy, tematy, jakie podejmują w swojej twórczości lub społeczności, z którymi współpracują – spotykają się z ograniczaniem przestrzeni wypowiedzi w związku z procesem wypłukiwania treści postępowych z programów największych instytucji sztuki w Warszawie;
- przedstawiciele i przedstawicielki społeczności oraz środowisk funkcjonujących na marginesie życia społecznego lub będących pod presją polityczną, czyli osoby LGBTQ+, kobiety, osoby migranckie i uchodźcze, Głusi i inne mniejszości.

W roku 2022 rozpoczęliśmy w Krytyce Politycznej przygotowania do opracowania programu JASNEJ 10 na kolejne cztery lata. Punktem wyjścia tym razem był nie pomysł programowy wynikający z naszych kompetencji w odniesieniu do trendów w kulturze, lecz analiza naszych społeczności i ich potrzeb oraz pytanie o nowe społeczności, z którymi pragniemy rozwijać instytucję. Ten wybór podyktowany był dwoma czynnikami. Pierwszy dotyczył własnych rozpoznań wynikających z naszego uczestnictwa w życiu publicznym i działalności ruchów społecznych: poznaliśmy oczekiwania i żądania marginalizowanych oraz dyskryminowanych społeczności. Drugi był wynikiem zapoznania się z badaniami wskazującymi na grupy społeczne wymagające wzmocnienia lub takie, które wykluczone są z kultury ze względu na brak adresowanej do nich oferty kulturalnej<sup>1</sup>. W konsekwencji zwróciliśmy uwagę na społeczności:

- post-migranckie (drugie i dalsze pokolenia osób o zapleczu migranckim, które urodziły się i dorastały w Polsce), ze szczególnym uwzględnieniem osób Afropolskich;
- migranckie i uchodźcze pochodzące z Afryki (w tym niemówiące po polsku);

<sup>1</sup> Wiedzę na temat drugiego czynnika pozyskaliśmy dzięki badaniom zrealizowanym na potrzeby m.st. Warszawa w ramach przyjętych polityk. Są to: „Polityka różnorodności społecznej” (2022), polityka kulturalna „Warszawa wielu kultur” (2020) i raport „Relacje i różnice” (2017), który dotyczy uczestnictwa warszawianek i warszawiaków w kulturze.

- (blisko dziesięcioletnia) społeczność nieznająca języka polskiego lub znająca go słabo;
- osoby cechujące się neuroróżnorodnością (takie jak osoby w spektrum autyzmu);
- osoby różnorodne pod względem cielesności (takie jak osoby grube czy posiadające inne cechy fizyczne wykraczające poza standard kulturowy);
- organizacje i ruchy społeczne (szczególnie młodszego pokolenia) wymagające wsparcia instytucjonalnego;
- osoby nastoletnie (szczególnie dziewczyny i młodzież niebinarna) i młode (w wieku studenckim i przed trzydziestym rokiem życia);
- osoby z mniejszych miejscowości województwa mazowieckiego (w tym także osoby migranckie i uchodźcze);
- ogólnopolska społeczność online i międzynarodowe społeczności online;
- osoby „nie-ludzkie” zamieszkujące Warszawę – zwierzęta, rośliny, system wodny i inne podmioty ekosystemu naturalnego miasta.

Określenie społeczności centrum JASNA 10 pozwoliło nam dokonać analizy ich potrzeb. Na tej podstawie stworzyliśmy konsorcjum ośmiu organizacji dobranych właśnie pod kątem społeczności, z jakich się wywodzą i z jakimi pracują. Każda z organizacji skupia się na innym obszarze. Krytyka Polityczna odpowiada za współpracę z artystkami i artystami wywodzącymi się z dyskryminowanych grup mniejszościowych lub pracującymi z takimi społecznościami oraz z młodszą generacją ruchów i organizacji społecznych. Strefa WolnoSłowa dba o współpracę z osobami migranckimi i uchodźczymi oraz osobami pracującymi z tymi grupami, szczególnie z mniejszych miejscowości województwa mazowieckiego. Swoją program realizują w czterech językach: polskim, ukraińskim, białoruskim i angielskim. Automatophone skupia się na współpracy z artystkami i artystami głuchymi oraz działaniach adresowanych do Głuchych. KEM zaprasza artystki i artystów wywodzących się ze społeczności LGBTQ+ i prowadzi działania wzmocniające tę społeczność. Widok tworzy program online w języku angielskim. Szajn zajmuje się pracą z osobami nastoletnimi, szczególnie dziewczynami i osobami niebinarnymi oraz z osobami w spektrum autyzmu. Zakole działa na rzecz społeczności wielogatunkowej. Alliance for Black Justice in Poland (sojusz zrzeszający kolektyw Black is Polish, Stowarzyszenie Rodzin Wieloetnicznych Family Voices, Centrum Intersekcjonalnej

Sprawiedliwości, organizację new visions oraz Fundację Na Rzecz Różnorodności Społecznej) odpowiada za współpracę z osobami afropolskimi i społecznościami migranckimi oraz uchodźczymi osób pochodzenia afrykańskiego. Ich program jest realizowany również w języku angielskim.

Na podstawie opisanego procesu i doświadczeń wynikających z prowadzenia Społecznej Instytucji Kultury JASNA 10 postrzegam zadania związane z kuratorowaniem programu w nowy sposób. Przestały się one skupiać na zarządzaniu działaniami artystycznymi na bazie obserwacji pola sztuki – obecnie dotyczą one przede wszystkim zarządzania zmianą społeczną na bazie dogłębnego rozpoznania potrzeb odbiorców i odbiorczyń kultury.

## Pytania:

1. Jakimi metodami możemy pozyskać informację zwrotną na temat naszego funkcjonowania od społeczności naszej instytucji?

---



---



---



---



---

2. Które społeczności w naszym otoczeniu nie mają swojej przestrzeni w ramach publicznych instytucji kultury?

---



---



---



---



---

3. Jakie organizacje mogą być naszymi partnerami w budowaniu relacji z tymi społecznościami?

---



---



---



---



---





Wernisaż wystawy projektu 100LESB.COM Katarzyny Szenajch i Aleksandry Kamińskiej w ramach Programu Wsparcia Środowisk Twórczych. Fot. Paulina Czarnecka.



Warsztaty somatyki generatywnej prowadzone przez Margaret Amakę Ohię-Nowak w ramach programu wzmocnienia organizacji i ruchów społecznych młodego pokolenia Generation Change. Fot. Agata Kubis.



Debata „Między ciałopozytywnością a automodyfikacją” w ramach cyklu CiałoStanowienie. Fot. Agata Kubis.

# Anna Żórawska Robert Więckowski

## Jedyna droga – dostępność

Fundacja **Kultura** bez Barier działa na rzecz kultury (stąd nazwa w dopełniaczu!) – powinna być ona dostępna dla wszystkich osób, które nie wyobrażają sobie bez niej życia. Prowadzimy ją od 2012 roku, by odpowiedzieć na potrzeby ludzi zainteresowanych czubkiem piramidy Maslowa – tych, którzy w wyniku pogorszenia swojej sprawności lub tymczasowej niepełnosprawności utracili dostęp do kultury i tych, którzy chcą ją zacząć odkrywać w jej całej rozciągłości, bo wcześniej nie mieli takiej możliwości.

### **Taki mamy klimat**

„Taki mamy klimat” znaczy „tak po prostu jest”. Tracisz sprawność – tracisz dostęp do kultury – to była rzeczywistość jeszcze na przełomie XX i XXI wieku. Ale my nie chcieliśmy się z tym pogodzić. Jak to było z nami?

Robert Więckowski: Pod koniec studiów straciłem wzrok i kulturę. Stałem wówczas przed tablicą na zajęciach na polonistyce i pomyślałem „Kurczę, nie widzę, co tam jest napisane, zupełnie, zupełnie nic”.

To nie był koniec niespodzianek – okazało się, że kultura właściwie nie ma mi nic do zaproponowania. Książki zostały, ale nie wiedziałem jeszcze nawet, jak je czytać. Niepełnosprawność zawsze przychodzi za wcześnie i nie jest się na nią przygotowanym. Chciałem się jej więc uczyć już *post factum*. Zacząłem bywać wśród osób, które nie widzą, i pytać: „Słuchajcie, do kultury to gdzie?”. A oni mówili: „To nigdzie”... Pytałem „Kiedy byłeś/byłaś w teatrze?” i słyszałem „Nie chodzę, bo jest dla mnie niewidzialny, bo tam dla mnie nie ma niczego. Chodziłem/chodziłam, jak byłem w szkole, bo wtedy nas zabierali, a teraz z rodziną nie chodzę”. Tak było. Taki był klimat.

Anna Żórawska: Miałam 22 lata, to był 2007 rok, kiedy trafiłam na artykuł Agnieszki Labisko „Usłyszeć niewidoczne”, w którym pisała o pierwszym seansie filmowym dla osób niewidomych w Białymstoku. Złapałam się za głowę: „Jak to pierwszym!? Mamy XXI wiek!”. Zaczęłam szukać informacji w Internecie, czy to aby na pewno prawda. Okazało się, że tak. Jako młoda pełnosprawna dziewczyna stwierdziłam, że to niesprawiedliwe: ja mogę sobie przebierać w ofercie kulturalnej, a jest szereg osób, które tego wyboru

nie mają, bo nie widzą, nie słyszą, poruszają się na wózku, są w spektrum autyzmu... Postanowiłam, że będę działać na rzecz dostępności – chociaż wtedy jeszcze nie używałam tego słowa. Po prostu starałam się, żeby osoby z niepełnosprawnościami mogły chodzić do kina czy teatru. W 2008 roku, po licznych trudach i przykrych słowach od wielu osób, zorganizowałam pierwszy pokaz w Kinie Muranów. Były tłumy! W 2009 roku nawiązałam współpracę z Teatrem Narodowym w Warszawie – pojawiły się pierwsze spektakle z audiodeskrypcją i napisami. Obawiałam się na początku, czy będzie publiczność zainteresowana taką ofertą. Niestusznie – od początku bilety rozchodziły się jak świeże bułeczki. Z czasem coraz więcej teatrów chciało korzystać z środków, które pozyskiwałam.

Obecnie klimat mamy taki, że o dostępności nie mówimy już jedynie w kontekście teatrów, ale po prostu kultury. Dostępność staje się oczywistością – jeszcze nie wszędzie, jeszcze nie dla każdego, nie przy każdym tytule, nie w każdej organizacji. Ale dzięki temu, że są wspierające inkluzyjne przepisy i idące w parze z nimi pieniądze, a przede wszystkim są ludzie, którzy uważają, że dostęp do kultury jest ważny i mają niezbędne kompetencje – dziś jesteśmy już w zupełnie innej rzeczywistości niż dwie dekady temu.

### **Taką mamy perspektywę**

Kiedyś pozyskiwanie środków wiązało się z ogromnym wysiłkiem i niepewnością: chodziliśmy i prosiliśmy, z drzeniem serca składaliśmy wnioski do ministra (niepewni, czy nasze intencje będą zrozumiane). Czasami się udawało, czasami nie. Instytucje chętnie korzystały z pozyskanych przez nas środków, ale nie starały się ich zdobywać samodzielnie. Jako jedna z pierwszych w Polsce zdecydowała się na to Zachęta Narodowa Galeria Sztuki (Paulina Celińska i dyrektorka Hanna Wróblewska). Za nią poszły kolejne! Dziś nie musimy i nie chcemy brać na siebie tej odpowiedzialności pozyskiwania środków. Ten kierunek wspierają ustawy, które nakładają na instytucje publiczne obowiązki w tym zakresie. To motywuje organizacje do tego, by mądrze zarządzać dostępnością, bo to umożliwia otrzymywanie kolejnych dotacji. W tym sensie dostępność stała się opłacalna. Co więcej: można na niej wręcz zarabiać, bo ośrodki z odpowiednią infrastrukturą (jak np. podjazdy, pętla indukcyjna) mogą wynajmować swoje przestrzenie na wydarzenia, podczas których dostępność jest wymogiem. Na dostępności można też budować prestiż instytucji – wciąż uchodzi ona za działanie innowacyjne. Można dołączyć do liderów zmiany lub pozostawać w tzw. „ogonie”.

I choć nadal wiele kwestii wymaga działania, to jednak dziś, patrząc w przeszłość, widzimy, jak wiele zmieniło się na tym polu zaledwie w ciągu niecałych 20 lat. To pozwala z nadzieją patrzeć w przyszłość i liczyć na to, że przyniesie ona kolejne zmiany. A perspektywy są obiecujące: polityki miejskie i międzynarodowe mówią dziś o znaczeniu różnorodności i zapowiadają wzrost dofinansowań na dostępność. W kształceniu akademickim pojawiają się przedmioty i kierunki, które uczą, jak pracować z osobami neuro różnorodnymi i dbać o dostępność. W biznesie widoczne są globalne trendy dotyczące społecznej odpowiedzialności i różnorodności, jak ESG, DEI/D&I. Firmy są zainteresowane uczeniem się pracy z osobami z niepełnosprawnościami i prowadzenia dla nich procesów rekrutacyjnych. Dorasta Pokolenie Z, które nie chce fasadowych działań. Tej zmiany nie da się już zatrzymać. Dostępność może już tylko rozszerzać się na nowe miejsca, instytucje, osoby, obszary...

### **Taką mamy publiczność**

Wspominaliśmy o naszych początkach: o publiczności (która uważała, że nie ma czego szukać dla siebie w ofercie instytucji kultury ze względu na bariery) i organizatorach (którzy obawiali się, że wydarzenia dostępne nie znajdą odbiorców). Jak jest dziś? W Festiwalu Kultury bez Barrier bierze udział kilka tysięcy osób, które także na co dzień są aktywnymi odbiorcami i odbiorczyniami kultury. Jaka to publiczność? Przede wszystkim to osoby z różnymi niepełnosprawnościami. Wśród nich wykształciła się grupa samorządniczek i samorządniczek (i będzie ich coraz więcej). Pojawiają się też aktywiści i aktywistki, którzy widzą wartość w dostępności. Warto to robić. Wiele osób pracujących w kulturze uwierzyło w dostępność. Czują, że jest potrzebna, uczą się jej i wykorzystują w swoich organizacjach.

Dane Głównego Urzędu Statystycznego mówią, że dzisiaj co piąty Polak, jest osobą powyżej sześćdziesiątego roku życia. Choćby z tego powodu dostępność będzie miała coraz większe znaczenie dla naszego społeczeństwa. Były dyrektor Muzeum Sztuki Nowoczesnej Marcel Andino Velez podkreśla, że wielu z nas jest lub niebawem będzie opiekunami i opiekunkami swoich rodziców lub innych bliskich i to doświadczenie nie powinno przekreślać naszego prawa do uczestnictwa w kulturze. Warto też widzieć pracę nad dostępnością w perspektywie własnej przyszłości: to, co dzisiaj projektujemy, może być nam samym potrzebne za jakiś czas. Wszystkie zmiany, które się obecnie dzieją, sprawiają, że tej transformacji nie da się zatrzymać. Dostępność naprawdę jest... jedyną drogą.

## Pytania:

1. Gdzie jesteśmy dziś na ścieżce dostępności? Jaka jest nasza rola na tym etapie trasy?

---



---



---



---



---



---

2. Co widzimy za sobą z tego punktu – z jakich osiągnięć i zmian możemy być dziś dumni?

---



---



---



---



---



---

3. Co przed nami – na jaką rzeczywistość powinniśmy się przygotować już dziś?

---



---



---



---



---



---



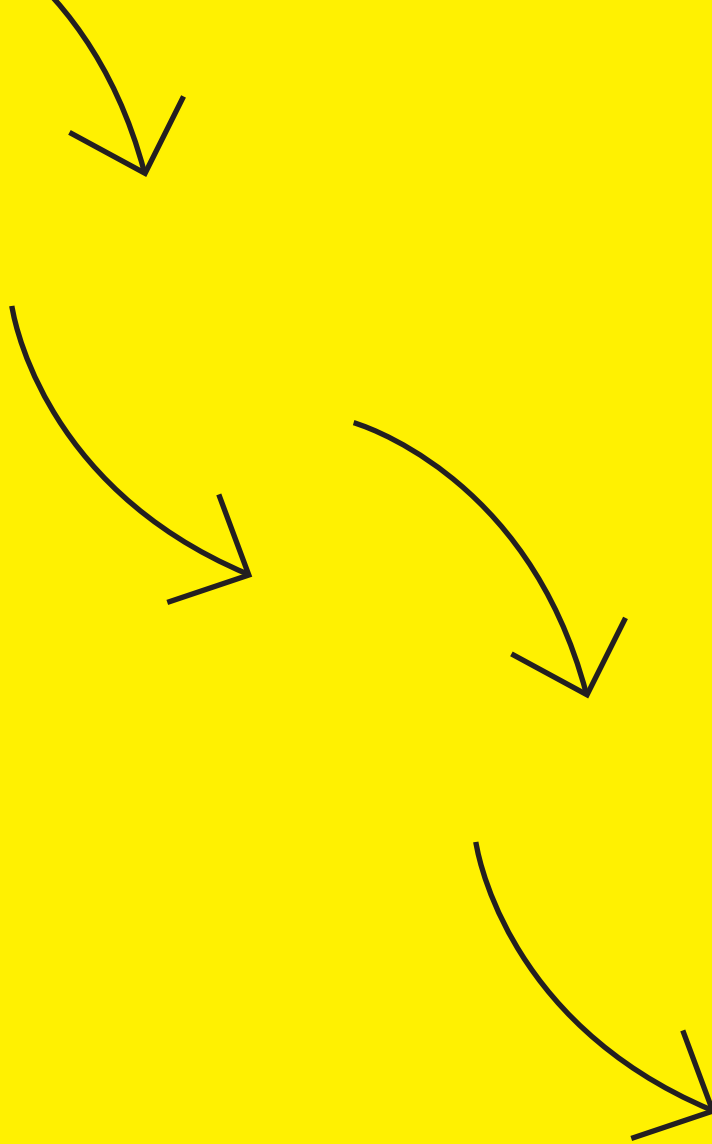
Spotkanie wokół książki Anny Goc „Głusza”. Fot. Piotr Kruszak.



Konferencja prasowa dotycząca 10. edycji Festiwalu Kultury Bez Barrier. Fot. Magda Pawluczuk.



Publiczność biorąca udział w koncercie Czesław Śpiewa. Wydarzenie odbyło się w ramach Festiwalu Kultury Bez Barrier i zostało przetłumaczone na polski język migowy. Fot. Piotr Kruszak.



Zamiast  
podsumowania

## Rozwijać dialog – o wystawie interaktywnej „3 IN”

Kiedy w ramach grupy badawczej projektu „Be IN!(clusive)” poszukiwaliśmy koncepcji wystawy „3 IN”, postanowiliśmy, że będzie dawała ona odwiedzającym okazję do prowadzenia dialogu na temat teatru aktorów z innością.

Z jednego punktu widzenia była to logiczna decyzja. Głównym zadaniem naszego dziesięcioosobowego zespołu badawczego przez cały czas trwania projektu było rozwijanie dyskusji: spotykaliśmy się z publicznością po spektaklach, moderowaliśmy dzielenie się doświadczeniami i rozmowy z twórcami, prowadziliśmy warsztaty, nagrywaliśmy wywiady. Podczas spotkań – tych bezpośrednich, jak i odbywających się online – staraliśmy się upowszechnić dziewięć sokratejskich pytań, które uruchamiają kluczowe tematy związane z teatrem aktorów z innością. Można więc powiedzieć, że otwarcie i prowadzenie dialogu było naszą misją od samego początku. Jakie więc inne intencje mieliśmy realizować podczas wystawy, czyli finału dwuletniej współpracy między Teatrem Blue Apple, Teatrem 21, Teatrem Aldente i organizacją non-profit Rytmus?

A jednak z innego punktu widzenia decyzja o prowadzeniu dialogu na temat teatru i inkluzji za pośrednictwem wystawy nie była oczywista. Na osi czasu projektu to wydarzenie pojawiało się dopiero na samym końcu – stąd w naturalny sposób nasuwało się rozwiązanie, w którym wystawa powinna stanowić dokumentację współpracy, świadczyć o przebiegu projektu. Mimo tego jako grupa postawiliśmy sobie zadanie, którego rozwiązanie musieliśmy dopiero odkryć: jak poprzez wystawę kontynuować dialog? W kolejnych akapitach przedstawię niektóre z przyjętych przez nas strategii, opisując wybrane części wystawy „3 IN”.

Trzon wystawy stanowiło dziewięć pytań sokratejskich (ich pełną listę można znaleźć na końcu tekstu). W trakcie projektu zebraliśmy materiały do każdego z nich. Praca nad wystawą polegała przede wszystkim na znalezieniu różnych sposobów przetwarzania i prezentowania tych treści, aby mogły przemówić do odwiedzających jako artefakty rozmieszczone w przestrzeni kawiarni Za sklepem (pol. Za szybą).

Jedno z pytań sokratejskich, które utworzyliśmy, dotyczy problemu reprezentacji: co może oznaczać i powodować obsadzenie aktora z innością w roli, którą wszyscy znamy, a zatem wiążemy z nią wiele wyobrażeń i oczekiwań? Na wystawie zwiedzający mogli reflektować nad tym pytaniem przez grę z projekcjami. W małym salonie rzutnik wyświetlał na ścianie dwa pierwsze okna komiksu (zdjęcie 1 i 2). Ostatnie, trzecie okno było projekcją grafoskopu (starego typu projektora, który za pomocą systemu lusterek i soczewek powiększa oraz wyświetla wkładane do niego przeźrocza). Odwiedzający mogli tworzyć własne kadry: korzystać z różnych elementów, takich jak twarze dwunastu aktorów z teatrów biorących udział w projekcie oraz zestaw rekwizytów i części kostiumów charakterystycznych dla danej roli. Dołączając element do portretu, każdy uczestnik wystawy mógł wypróbować, jak na przykład Václav Šarközy (aktor z Teatru Aldente) mógłby wyglądać jako James Bond (zdjęcie 3).

Na wystawie zadaliśmy też pytania o to, czy teatr pozwala aktorom z innością poruszać na scenie ważne kwestie oraz o wpływ artystów z innością na wybór tytułu danego przedstawienia. Na potrzeby tych pytań stworzyliśmy pętlę wideo, montując wybrane fragmenty z dwóch filmów dokumentalnych nakręconych na temat pracy Teatru 21 („Rewolucja, której nie było”) i Teatru Aldente („Nie jesteśmy Down”) oraz wideo z inscenizowanych dyskusji analitycznych i dramaturgicznych aktorów Blue Apple na temat powieści „Frankenstein” (wideo zostało nakręcone jako część spektaklu „Frankenstein” i jest wyświetlane na scenie). Połączenie ujęć i zdjęć z poszczególnych filmów uwypukliło zarówno podobieństwa, jak i różnice między trzema zespołami. Posłużyło też jako widok przez dziurkę od klucza na salę prób i codzienne życie zespołów. Powstały w ten sposób film uzupełniał postawione pytania o sekwencję scen, w których wykonawcy z innością wyrażają siebie twórczo i intelektualnie w autentycznych sytuacjach życiowych.

W następnym pytaniu zapraszaliśmy do zastanowienia się nad związkami teatru osób z innością z terapią. Na wystawie połączyliśmy ten temat z przedstawieniem Teatru 21 „Trolle”. Grupa aktorów we włochatych

maskach (reprezentujących klan trolli) przyjeżdża do szkół podstawowych, by zagrać przedstawienie w sali lekcyjnej. Stopniowo rozwijająca się interakcja z widzami (od wyglądzania zza roślin doniczkowych przez uścisk dłoni po wspólne śpiewanie z tyłu klasy na dywanie) prowadzi do powstania grupy, w której aktorzy i widzowie, trolle i ludzie, są razem i radośnie siadają w jednym kręgu. Dopiero na samym końcu, po nawiązaniu więzi, aktorzy zdejmują maski i wtedy widzowie, którzy wcześniej się nad tym nie zastanawiali, dowiadują się, który z aktorów ma zespół Downa, a który nie. Spektakl opiera się na prostej i potężnej metaforze – ludzie słyszą wiele dziwnych i niepocholebnych historii o trollach, ale niewiele osób faktycznie spotkało trolla.

Na potrzeby wystawy wykonaliśmy maskę trolla i umieściliśmy ją w częściowo wydzielonym w przestrzeni wystawy saloniku – Pokoju Trolli. Tutaj osoba odwiedzająca mogła zasiąść w szkolnej ławce i wysłuchać krótkiego zapisu audio. Głos w pierwszym nagraniu opowiadał o stereotypowym postrzeganiu trolli przez ludzi, a na koniec zapraszał do transformacji w trolla, jeśli osoba słuchająca ma taką chęć. Do jej dyspozycji oddano maskę umieszczoną na głowie manekina (zdjęcie 4), a także odtwarzacz mp3 z drugą ścieżką dźwiękową. Zawiera ona wprowadzenie do świata trolli, opis relacji trolli z ich przodkami i ludźmi. Osoba odwiedzająca była prowadzona między dwoma lustrami (zdjęcie 5), które z wielokrotniały jej odbicie, pozwalając oglądać nowe ciało trolla ze wszystkich stron. Proste zadania (np. machanie do osób stojących za tobą, przytulanie ich, chowanie się za rośliną i obserwowanie ludzi poruszających się po wystawie) wraz z muzyką Sebastiana Świądra ze spektaklu „Trolle” pomogły osobie zmieniającej się w trolla zanurzyć się w tym doświadczeniu, jednocześnie czyniąc ją wykonawcą dla innych odwiedzających wystawę (zdjęcie 6). W ten sposób nasza wystawa nabierała partycypacyjnego charakteru.

Jedno z kolejnych pytań dotyczyło tego, czy możliwe jest zastosowanie tych samych standardów do krytycznej refleksji nad teatrem aktorów z innościami, co w przypadku każdego innego teatru. Aby uruchomić dyskusję nad tym pytaniem, napisaliśmy i nagraliśmy dwunastominutowe słuchowisko – w przestrzeni wystawienniczej zamieściliśmy pięć par słuchawek, by uczestnicy mogli się z nim zapoznać także w małych grupach.

Słuchowisko „Teatr, który obejmuje” zabiera nas na przedstawienie fikcyjnego międzynarodowego zespołu Teatr Specjał (*Divadlo Specjał*). Główna bohaterka – krytyczka Barbara – zamierza napisać recenzję ze spektaklu, ale ma zerowe doświadczenie z tego typu teatrem.



W scenariuszu krótkie dialogi Barbary z widzem po lewej i widzom po prawej stronie przeplatają się z głosem jej myśli. W wewnętrznym monologu komentuje to, co widzi, próbuje zrozumieć zupełnie nową sytuację. Z fragmentów przedstawień teatrów biorących udział w projekcie utkaliśmy fabułę spektaklu, który ogląda Barbara. Kluczowym momentem jest chwila, gdy zespół Teatru Specjał schodzi na widownię i proponuje widzom uścisk. To doprowadza początkowo powściągliwą Barbarę do łez. Sztuka kończy się sytuacją, w której krytyczka próbuje napisać pierwsze zdanie swojej recenzji. Słuchowisko to krótka anegdota radiowa o trudnym poszukiwaniu relacji z tym, co dla nas odległe i nowe. Ze względu na trudność głównego wątku oraz niuanse językowe i kulturowe scenariusz „Teatr, który obejmuje” był jedyną częścią wystawy napisaną w całości w języku czeskim.

Na wystawie znalazło się również wydanie fikcyjnej gazety „Daily In(clusive)!\”, którą zwiedzający mogli zabrać ze sobą. Składały się na nią wypowiedzi uzyskane dzięki nagrywaniu dyskusji i indywidualnych wywiadów z widzami i twórcami. Do każdego z pytań sokratejskich zacytowano fragmenty najbardziej prowokujących do myślenia opinii i reakcji, jakie udało się zebrać grupie badawczej. Elektroniczną wersję gazety oraz całej wystawy można znaleźć online – na zakończenie tego artykułu zapraszam na wirtualną wycieczkę (można się na nią wybrać, skanując poniższy kod QR).



Šimon Peták, kreatywny wykładowca grupy badawczej i kurator wystawy „3 IN”

## Sokratejskie pytania

1. Czy chodzenie na spektakle teatralne z udziałem aktorów z innością jest poszukiwaniem wrzeń artystycznych czy rodzajem wsparcia dla nich?

Kiedy idę do teatru, oczekuję, że dostanę coś od aktorów – historię, rozrywkę, czarujące momenty, coś do przemyślenia... Oczekuję również, że dam coś aktorom – moją uwagę, moją reakcję, aby nagrodzić ich brawami na koniec. Jakiej proporcji między tym, co dostaję, a tym, co daję, oczekuję, idąc do teatru aktorów z innością? Czy oni są tam dla mnie, czy ja dla nich?

2. Czy to w porządku, że poważna postać (jak np. Hamlet) jest grana przez aktora z innością? Czy to w porządku, by aktor bez żadnej niepełnosprawności grał postać z niepełnosprawnością?

W teatrze często zdarza się, że aktor przedstawia kogoś innego, kogoś, kim nie jest. Czy są jakieś granice, których nie powinno się przekraczać?

### 3. Czy teatr pozwala aktorom z innością wynikającą z ich niepełnosprawności poruszać na scenie ważne ludzkie i społeczne kwestie?

W teatrze czasami poruszamy ważne tematy. Na przykład: kto ma władzę nad innymi i dlaczego? Kto ma rację, a kto nie? Kto jest winny, a kto niewinny? Czy ważniejsze są emocje, czy obowiązki? I tak dalej. Czy takie pytania mogą do mnie przemówić, gdy są odgrywane przez aktorów z niepełnosprawnościami?

### 4. Co artysta z innością ma do powiedzenia w kwestii wyboru tytułu? Czy jego głos jest niezbędny, czy lepiej pozostawić wybór osobom pełnosprawnym, które mogą lepiej ocenić trudność tematu?

Decyzja o tym, co zespół teatralny będzie wystawiać, jest zwykle złożoną decyzją, która musi uwzględniać wiele rzeczy – ilu jest aktorów, do jakich ról się nadają, co ich interesuje i co interesuje reżysera, co aktualnie dzieje się w społeczeństwie.... W jaki sposób artyści z innością mogą lub powinni być zaangażowani w taki proces?

### 5. Czy publiczność powinna sprawdzać podczas spektaklu z czego się śmieje – z aktora czy z jego występu?

Czym jest śmiech, a czym kpina? Czy postrzeganie tych kategorii różni się w przypadku przedstawień teatralnych z udziałem aktorów z innością i przedstawień w teatrze głównego nurtu?

### 6. Czy teatr z aktorami z innością jest dziełem sztuki, czy terapią? A jeśli terapią, to dla kogo?

Zastanówmy się nad powodami, które mogą skłonić ludzi do stworzenia spektaklu teatralnego. Dlaczego w ogóle to robią? A jakie powody mogą mieć aktorzy z innością? Czy są one takie same, czy inne?

### 7. Czy to w porządku, że aktor z innością występuje na scenie z zawodowym aktorem bez niepełnosprawności? Czy pozwala im to dać pełny występ?

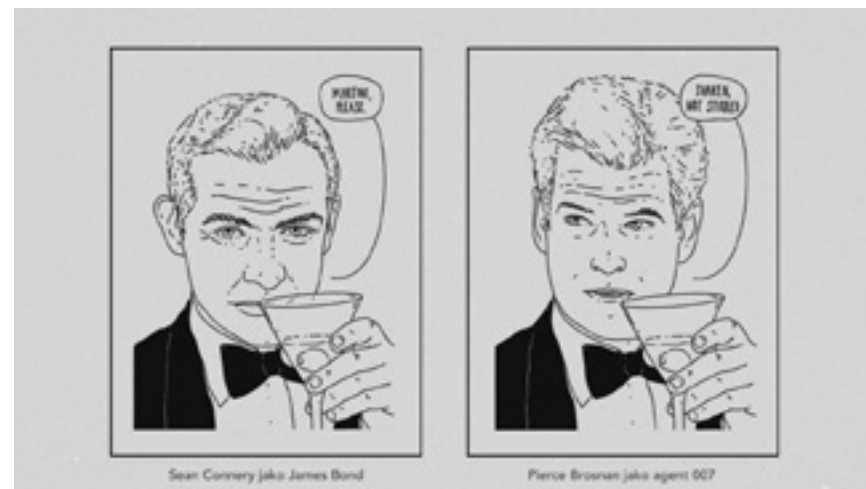
W aktorstwie nie chodzi tylko o zapewnienie własnego występu. To także wspólne działanie, bycie partnerem. Co to znaczy mieć partnera z niepełnosprawnością na scenie?

8. Czy można stosować te same standardy estetyczne w krytyce teatralnej spektakli aktorów z innością, co w krytyce każdego innego spektaklu?

Jeśli ktoś pyta mnie po spektaklu „Czy był dobry?” – czy oceniam wtedy teatr aktorów z innością tak, jak każdy inny spektakl, czy też biorę pod uwagę inne aspekty?

9. Czy wymagania stawiane teatrom i szkołom teatralnym powinny być ustalone w taki sposób, aby umożliwiły np. osobom z zespołem Downa przejście procedury rekrutacyjnej?

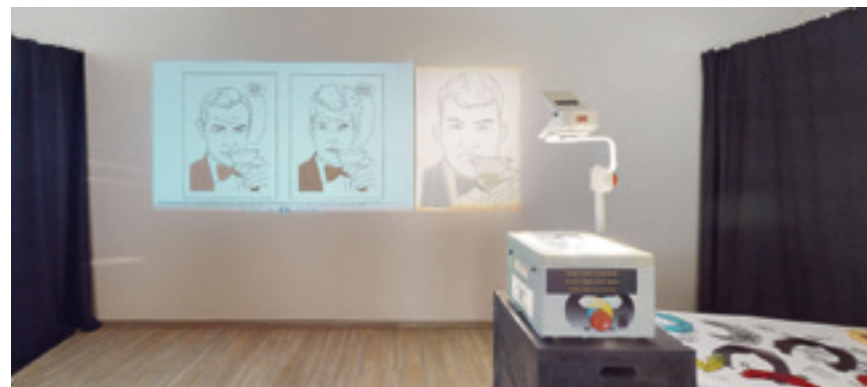
Aby zostać aktorem, nie trzeba mieć dyplomu z aktorstwa. Jednak profesjonalni aktorzy i aktorski zazwyczaj kończą szkołę teatralną. Czy osoby niepełnosprawne również powinny mieć możliwość studiowania aktorstwa?



Zdjęcie 1. Materiały autora.



Zdjęcie 2. Materiały autora.



Zdjęcie 3. Grafika pochodzi z projekcji wystawy w 3D.



Zdjęcie 4. Fot. Wiktoria Siedlecka-Dorosz.

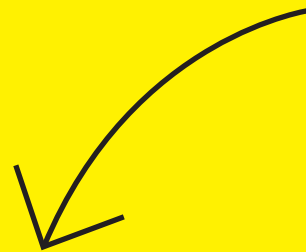


Zdjęcie 5. Fot. Wiktoria Siedlecka-Dorosz.



Zdjęcie 6. Fot. Wiktoria Siedlecka-Dorosz.

Biogramy  
autorek  
i autorów





Fot. Monika Ciatolo

### Agnieszka Piasecka

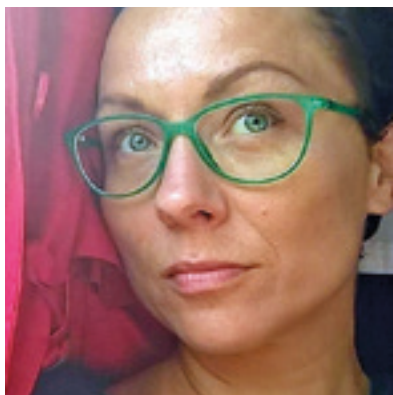
Absolwentka kulturoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim. Ukończyła studia podyplomowe arteterapii, pedagogiki i oligofrenopedagogiki oraz liczne kursy w zakresie korzystania z metod teatralnych i metod dramy. Od 1995 roku dyrektorka artystyczna festiwalu Międzynarodowe Biennale Spotkania Teatralne „Terapia i teatr” w Łodzi (organizator - Poleski Ośrodek Sztuki w Łodzi). Jest autorką wielu tekstów na temat teatru osób wykluczonych i współredaktorką książek „Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych”, „Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie”. W latach 2010–2012 koordynowała projekty szkoleniowe realizowane przez Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury w Toruniu: Teatr PLUS, Teatr PLUS 2.0, Teatr PLUS MINUS. Od 2014 roku prowadzi w Toruniu Centrum Rozwoju Ajanta. Od 2017 roku współpracuje z Fundacją Dorotkovo, pełniąc funkcję dyrektorki artystycznej Teatru „Czy TAK, czy NIE?”, w którym reżyseruje spektakle we współpracy z innymi artystami („Czy można mnie pokochać?”, „Sen o dobrych kolegach”, „Klub Cierpliwych”).



Fot. Pep Alcaniz

### Erdmute Sobaszek

Urodzona w Niemczech (wschodnich), żyje w Polsce od 1977 roku. Ukończyła studia w dziedzinie pedagogiczno-kulturalnej w olsztyńskiej Wyższej Szkole Pedagogicznej. Współzałożycielka Teatru Węgajty w roku 1986. Jako aktorka i instrumentalistka zrealizowała role i akompaniament muzyczny w większości spektakli Teatru Węgajty oraz w dwóch własnych produkcjach. Pedagożka teatralna – m.in. współprowadzi warsztaty Innej Szkoły Teatralnej Teatru Węgajty. Wieloletnia menedżerka projektów animacyjnych i edukacyjnych Teatru Węgajty, autorka projektów pedagogicznoteatralnych oraz działań sieciowania inicjatyw lokalnych. Tłumaczy z języka niemieckiego.



Fot. materiały Karoliny Wiktor

### Karolina Wiktor

Artystka wizualna, autorka, animatorka spotkań. Absolwentka malarstwa w Instytucie Sztuk Wizualnych na Uniwersytecie Zielonogórskim. W latach 2001–2013 tworzyła razem z Aleksandrą Kubiak duet performerski Grupa Sędziego Główny. Prace Sędziego Głównego znajdują się w wielu kolekcjach w kraju (m.in. w Narodowym Muzeum w Warszawie, w Muzeum Sztuki w Łodzi, w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki). Duet został wyróżniony nagrodą Telewizji Kultura w 2006 roku oraz nagrodą Międzynarodowego Festiwalu Performance w Trento we Włoszech w 2007 roku. W sierpniu 2009 roku w wyniku pęknięcia tętniaka i dwóch udarów nastąpił całkowity zwrot w jej karierze. Obecnie zajmuje się szeroko rozumianą poezją wizualną i konkretną, a od 2014 roku tworzy edukacyjno-kulturalną konferencję i warsztaty Kultura i Neuronauka w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki. W 2017 roku została laureatką Nagrody Katarzyny Kobro, rok później stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Aktywnie działa na rzecz zwiększania świadomości na temat chorób neurologicznych (głównie udaru i Afazji) w codziennym życiu. Swoje doświadczenia opisała w poetyckiej książce „Wołga przez Afazję”. Druga jej książka to graficzny poemat „Pusto-stan nienawiści”. Autorka blogów: [www.afazja.blogspot.com](http://www.afazja.blogspot.com)  
[www.poezjawizualna.blogspot.com](http://www.poezjawizualna.blogspot.com)



Fot. Mike Hall

### Richard Conlon

Dyrektor artystyczny w Blue Apple Theatre. Richard reżyseruje i pisze sztuki od czasu, kiedy zdobył doświadczenie w pracy z teatrem młodzieżowym w latach 80. W swoich działaniach z Blue Apple stara się połączyć prostą rozrywkę ze złożonym przekazem o tym, kim jesteśmy, skąd pochodzimy, dokąd zmierzamy i jak żyjemy razem. Nieustannie wierzy, że wspólne tworzenie sztuki czyni świat lepszym i sprawia, że wszyscy stajemy się bardziej wszechstronnymi ludźmi. Wchodzi w każdy proces twórczy ze świadomością, że nauczy się tyle samo, co wszyscy obecni w sali prób.



### Anna Brisbane

Performerka w Blue Apple Theatre od 2005 roku. Wystąpiła w prawie 30 produkcjach, zaczynając od małych ról i przechodząc do ról wiodących sztukach „Rewizor”, „Opowieść wigilijna”, „Sen nocy letniej”, „Hamlet”, „Wiele hałasu o nic” i „Burza”. Jest częścią zespołu Blue Apple Core, który między innymi stworzył sztukę „Living Without Fear” badającą trudne aspekty związane z samodzielnym życiem, takie jak zastraszanie i przestępstwa z nienawiści. Spektakl był wystawiany w szkołach i na uczelniach, a także wykorzystywany podczas szkoleń policyjnych. Anna twierdzi, że najważniejszym dla niej wydarzeniem był występ w Izbie Gmin. Odbyła również tournée z „Hamletem” i „Wiele hałasu o nic” do różnych miejsc w całej Anglii i na Wyspach Normandzkich. Poza Blue Apple jest aktywną członkinią WAAFA (Winchester Area Access For All) i pracuje jako wolontariuszka w Royal Hampshire County Hospital. Jest także zapaloną pływaczką i tancerką stepowania. Anna jest również przewodniczącą forum przedstawicieli Apple Talk dla członków Blue Apple.



### Chris Pearce

Od 13 lat stały wolontariusz w Blue Apple Theatre w głównym zespole w Winchester. Zapewnia wsparcie podczas prób, na scenie, w trasie i za kulisami. Wspierał także indywidualne projekty, które zaprowadziły Blue Apple Core znacznie dalej (w tym do Stanów Zjednoczonych w 2018 roku). Ma doświadczenie w pracy opiekuńczej i wolontariacie w wielu organizacjach charytatywnych wspierających osoby w każdym wieku i o różnych umiejętnościach. Chris twierdzi, że Blue Apple Theatre stał się bardzo ważną częścią jego życia. Według niego Blue Apple jest hołdem dla wiary w zdolność człowieka do osiągnięcia wszystkiego, do czego naprawdę dąży.



### Katie Appleford

Performerka w Blue Apple Theatre od 2012 roku. Wystąpiła w 23 produkcjach, zaczynając od małych ról i przechodząc do głównych ról w dramatach „Przygoda przyjeżdża pociągiem”, „Czarnoksiężnik z Oz”, „Makbet” i „Lashings of Ginger Beer”. Jest członkinią zespołu Blue Apple Core i rozwija się w kierunku coraz bardziej znaczących ról. Katie mówi, że lubi społeczną stronę pracy w Blue Apple, ponieważ dzięki temu jest zajęta i ma okazję do poznawania nowych ludzi. Uwielbia występować w przedstawieniach i grać dla dużej publiczności. Jej ulubioną rolą do tej pory było zagranie tajemniczej postaci w „Lashings of Ginger Beer”. Uczęszcza do Winchester Go LD, a także chętnie piecze ciasta.





#### Vendula Kacetlová

Absolwentka Teorii i Historii Teatru oraz Zarządzania Kulturą na Uniwersytecie Masaryka w Brnie. Obecnie odbywa studia doktoranckie na Wydziale Teatralnym Akademii Sztuk Scenicznych im. Leoša Janáčka w Brnie, w ramach których bada pracę europejskich teatrów z aktorami z niepełnosprawnością intelektualną. Punktem odniesienia są dla niej doświadczenia zdobyte podczas współpracy organizacyjnej, dramaturgicznej i technicznej z Teatrem Aldente w Brnie.



Fot. Jan Vrbka

#### Jitka Vrbková

W 2008 roku założyła Teatr Aldente i od tego czasu pracuje w nim jako dyrektorka artystyczna, reżyserka, scenarzystka, a okazjonalnie jako wykładowczyni tańca i aktorstwa lub aktorka. Była i nadal jest zaangażowana w działania poza Teatrem Aldente. Studiowała reżyserię teatralną na Wydziale Teatralnym Akademii Sztuk Scenicznych w Pradze oraz dramaturgię na Wydziale Teatralnym Akademii Sztuk Scenicznych im. Leoša Janáčka w Brnie. Później uzyskała tytuł doktora sztuk dramatycznych, a także pracowała tam jako nauczycielka i badaczka. Jej działalność naukowa skupia się na polu teatru *actor-specific* (teatru z aktorami z innością), który zgłębia w ramach poszukiwań artystycznych. Działania artystyczne i naukowe są więc komplementarne. Ma czwórkę dzieci, w tym jedno z zespołem Downa.



#### Marie Měkotová, Lenka Galatíková, Barbora Suchopárková, Klára Kulhavá, Hana Kábrtová, Anna Marie Slobodová i Miroslava Schejbalová oraz Kristýna Kučerová (dwóch ostatnich z wymienionych osób nie ma na fotografii)

Grupa ta została wyłoniona jako zespół młodych badaczy do projektu Erasmus+ „Be IN!(clusive)”, aby obserwować i zastanawiać się nad pracą trzech europejskich teatrów włączających, które realizują ten projekt. Mówią o sobie: „Jesteśmy studentami, a nasze kierunki studiów są różnorodne, dzięki projektowi „Be IN!(clusive)” możemy łączyć takie dyscypliny jak filozofia, pedagogika specjalna, psychologia, teatr fizyczny, translatoryka i teatrologia. Lubimy szukać nowych dróg wspierania ludzi różniących się od siebie, poszerzać granice myślenia i to był nasz cel w całym projekcie”.



Fot. Mikołaj Starzyński

### Aleksandra Skotarek

Jest aktorką zawodową w Teatrze 21. Ma za sobą kilkanaście kreacji aktorskich. Obecnie gra w produkcjach reżyserowanych przez Justynę Wielgus: „Libido romantico”, „PokaZ”, a także w solo performatywnym „Nie jestem rośliną. Strumień świadomości”. Kocha Teatr 21 – dzięki niemu i dla niego jest bardzo dobrą aktorką. Interesuje się teatrem, dużo czyta, najchętniej książki psychologiczne i socjologiczne. Lubi grać na pianinie. Pisze własną książkę. Słucha muzyki klasycznej, która działa na nią uspokajająco. Lubi być sobą, jest pogodzona ze sobą i chce swoim światem dzielić się z innymi.



Fot. Klaudyna Schubert

### Dominika Feiglewicz

Absolwentka aktorstwa dramatycznego na Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Aktorka i koordynatorka dostępności w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie oraz założycielka i prezeska Fundacji Migawka w Krakowie działającej na rzecz włączania osób niesłyszących i niedosłyszących do aktywnego tworzenia sztuki. Zdobywczyni nagrody Tukana Dziennikarzy na 41. Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu oraz nagrody Specjalnej Stowarzyszenia Autorów ZAiKS za najlepsze wykonanie polskiej piosenki na 41. Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu. W 2018 roku zdobyła Stypendium Twórcze Miasta Krakowa. Pomysłodawczyni i prowadząca warsztaty teatralne dla osób niesłyszących i słyszących w Starym Teatrze w Krakowie. Prowadziła warsztaty teatralne dla osób niesłyszących, słyszących oraz z afazją w Krakowie i Katowicach. Od 2023 roku rozpoczęła współpracę z Królewskim Konserwatorium w Szkocji (The Royal Conservatoire of Scotland).



Fot. Zuzanna Mazurek

### Beata Szczucińska

Funkcję kanclerki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (a uprzednio dyrektorki do spraw administracyjnych) objęła w roku 2005. W dużej mierze jej aktywność jest skupiona na przemianie i dostosowaniu do zmieniającej się rzeczywistości struktury organizacyjnej i prawnej Akademii. Przez lata sprawowania tej funkcji czynnie uczestniczyła w pracach nad podstawowymi dokumentami statuującymi uczelnię. Swoje praktyczne doświadczenie i umiejętności pracy w sektorze pozarządowym, wymianie międzynarodowej przekazywała studentom kierunku wiedza o teatrze, kształtując ich kompetencje w zakresie realizacji projektów oraz zagadnień podstawowych z zakresu zarządzania kulturą. Równolegle zaangażowała się w pozyskiwanie środków na organizację Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych. Czynnie korzysta ze swoich kompetencji menadżerskich jako kierowniczka projektów inwestycyjnych lub tzw. miękkich. Kontynuuje swoją misję na polu międzynarodowym, dążąc do realnej współpracy między uczelniami (czego wyrazem jest objęcie przez nią funkcji Przewodniczącej Europejskiej Sieci Uczelni Teatralnych E:UTSA na kadencję 2021-2023 oraz na kadencję 2023-2025). Obecnie uczelnie partnerskie E:UTSA intensywnie prowadzą wspólne projekty badawcze i artystyczne, których celem jest rozpoznanie i opisanie własnych procesów transformacyjnych, jak również tworzenie działań stanowiących odpowiedź na wyzwania rzeczywistości (pomoc studentom i pedagogom z Ukrainy i Węgier, wsparcie dla kobiet-artystek w Iranie, systemowe rozpoznanie możliwości kształcenia dla osób z niepełnosprawnościami, wdrażanie procedur bezpiecznego kształcenia w obszarze pracy z intymnością w teatrze).



Fot. Agnieszka Dudziak

### Kinga Chudobińska-Zdunik

Reżyserka i artystka teatralna. Jest absolwentką filologii klasycznej na Uniwersytecie Warszawskim i kończy studia na kierunku reżyseria w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Jako asystentka reżysera współpracowała z Iwoną Kempą i Jitką Stokalską, wystąpiła także – jako performerka – w przedstawieniu „Filoktekt ex machina” (reż. Agata Koszulińska) w Teatrze Powszechnym w Warszawie (premiera w ramach Festiwalu „Nowe Epifanie” w 2022 roku). W 2023 roku w Teatrze Collegium Nobilium odbyła się premiera jej autorskiego przedstawienia „Ból” – reżyserskiego debiutu i jednocześnie spektaklu dyplomowego.



Fot. Patryk Kurowski

### Filip Pawlak

Producent, performer oraz dyskutant społeczny, queerowa osoba z niepełnosprawnością ręki. Absolwent Szkoły Filmowej w Katowicach, Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, aktualnie student międzynarodowego programu w sztukach performatywnych w Akademii Teatralnej w Malmo. Były kierownik działu produkcji w Nowym Teatrze w Warszawie, od 2019 roku producent w tym teatrze. Kierownik produkcji cyklu 10Treffen w ramach 60. Theatertreffen w Berlinie (2023 rok). W latach 2019–2021 ambasador europejskiego programu Europe Beyond Access – od 2021 roku współkurator projektu Learning Journeys w ramach EBA. Od 2021 roku członek IETM International Network for Contemporary Performing Arts w ramach programu Global Connectors, a od 2023 roku członek Advisory Committee tej organizacji. Performer w spektaklach Rafała Urbaciego „Gatunki chronione” (Teatr Tańca i Ruchu Rozbark w Bytomiu), „Niech nigdy w tym dniu słońce nie świeci” (Teatr im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie).



### Dagmara Gumkowska

Selekcjonerka, promotorka i kuratorka teatralna, menedżerka kultury. Specjalistka do spraw współpracy międzynarodowej i impresariatu w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. Kuratorka programowa Międzynarodowego Festiwalu OPEN THE DOOR. Przez wiele lat była dyrektorką artystyczną Międzynarodowego Festiwalu TEATROMANIA (do 2016 roku), kierowniczką działu impresaryjnego oraz główną specjalistką do spraw realizacji projektów kulturalnych w Bytomskim Centrum Kultury. Autorka i koordynatorka projektu HartOFFanie Teatrem – cyklu prezentacji spektakli niezależnych zespołów teatralnych realizowanego w latach 2003–2016. Autorka i kuratorka projektu Sztuka/Poznanie/Działanie finansowanego z funduszy EOG (EEA Grants) realizowanego w latach 2014–2016. Laureatka „Złotej Maski” w kategorii Nagroda Specjalna za autorską koncepcję artystyczną projektu „HartOFFanie Teatrem” oraz kształtowanie programu artystycznego Międzynarodowego Festiwalu „Teatromania” w Bytomiu. Członkini Rady Artystycznej Przeglądu Teatrów Małych Form KONTRAPUNKT w Szczecinie (edycje w latach 2018–2022).



Fot. Karol Grygoruk

### Anna Rochowska

Pedagożka teatru, kierowniczka Działu Pedagogiki Teatru w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Przez 26 lat związana z TR Warszawa, w którym prowadziła Zespół Edukacji, inicjując szereg projektów z zakresu pedagogiki teatru oraz działała na rzecz dostępności kultury. Stworzyła program TR BEZ BARIER, za który w 2022 roku TR Warszawa otrzymał nagrodę Grand Prix – Lider Dostępnych Wydarzeń w Warszawie. Członkini Stowarzyszenia Pedagogów Teatru. Absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie, Podyplomowych Studiów dla Menedżerów Kultury na Wydziale Zarządzania (Uniwersytet Warszawski), doktorantka w IS PAN, wykładowczyni na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie. Laureatka nagrody im. Haliny Machulskiej w 2021 roku. Od 1 września 2023 roku obejmie stanowisko dyrektorki TR Warszawa.



Fot. Jakub Szafranski

### Igor Stokfiszewski

Badacz kultury, kurator, aktywista. Współpracował m.in. z Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards i kolektywem Rimini Protokoll. Był członkiem zespołu 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie (2012) kuratorowanego przez Artura Żmijewskiego. Stale współpracuje z artystką Jaśminą Wójcik, z którą współtworzył działania ze społecznością warszawskiej dzielnicy Ursus, w tym dokument kreatywny „Symfonia Fabryki Ursus” (2018) i aktywności z zakresu partycypacji dzieci. Stale współpracuje również z Fundacją Strefa WolnoSłowa. Autor książek „Zwrot polityczny” (2009) i „Prawo do kultury” (2018), współredaktor m.in. tomów „Sztuka ze społecznością” (2018) „Kultura i rozwój. Analizy, rekomendacje, studia przypadków” (2016) i „Jerzy Grotowski. Teksty zebrane” (2012). Od 2006 roku jest członkiem zespołu Krytyki Politycznej, koordynuje program Społecznej Instytucji Krytyki Politycznej w Warszawie JASNA 10.



Fot. Jakub Szafranski

### Anna Żórawska

Prezeska Fundacji Kultury bez Barrier. W codziennej działalności udowadnia, co w praktyce znaczy różnorodność (*diversity and inclusion*) i dostępność (*accessibility*). Z zamiłowaniem udostępnia multimedia, miejsca i wydarzenia dla osób z różnymi potrzebami – głównie dla osób z niepełnosprawnością wzroku, Głuchych, słabosłyszących i w spektrum autyzmu. Trenerka z zakresu dostępności informacyjno-komunikacyjnej i wydarzeń, autorka audiodeskrypcji do filmów i spektakli. Współautorka dokumentów z zakresu dostępności dla Miasta Stołecznego Warszawy, m.in. Wytycznych ws. dostępności wydarzeń dla m.st. Warszawy, Wytycznych zapewniania dostępności informacyjno-komunikacyjnej dla Urzędu m.st. Warszawy. Inicjatorka Sieci Liderów i Liderek Dostępności, produktu cyfrowego Tu Możesz – bazy wiedzy dla osób słabosłyszących, producentka Festiwalu Kultury bez Barrier. Zasiada w Radzie Dostępności przy Ministerstwie Funduszy i Polityki Regionalnej. Absolwentka Szkoły Liderów Polsko-Amerykańskiej Fundacji Wolności, mentorka w Sieci Przedsiębiorczych Kobiet.



Fot. Jakub Szafrański

### Robert Więckowski

Osoba niedowidząca, dziennikarz, redaktor portalu kulturabezbarier.org, badacz literatury polskiej i przejawów wykorzystania przekładu intersemiotycznego w udostępnianiu kultury osobom z niepełnosprawnością wzroku. Od 2009 roku konsultant skryptów audiodeskrypcji przygotowywanych do filmów, spektakli teatralnych i wystaw muzealnych. Współautor „Zasad tworzenia audiodeskrypcji do dzieł audiowizualnych” i autor „Zasad tworzenia audiodeskrypcji do dzieł plastycznych” Fundacji Kultury bez Barrier. Od 2011 roku prowadzi szkolenia z zakresu tworzenia audiodeskrypcji oraz obsługi osób z niepełnosprawnością wzroku. Badacz audiodeskrypcji i sposobów udostępniania tekstów kultury osobom z niepełnosprawnością sensoryczną, członek Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.



Fot. Petr Francán

### Šimon Peták

Urodził się w 1990 roku na południu Czech. Ukończył dramaturgię teatralną na JAMU (Akademia Sztuk Scenicznych im. Leoša Janáčka) w Brnie. Obecnie jest studentem kilku kierunków na Wydziale Teatralnym w Brnie, a w roku akademickim 2022/23 prowadził pracownię studentów z wymiany zagranicznej Theatre Without Borders. W 2018 roku rozpoczął studia doktoranckie. Jego badania koncentrują się na różnych modelach nauczania dramaturgii teatralnej na uniwersytetach w Europie. Ponadto pracuje jako niezależny dramaturg teatralny i scenarzysta (m.in. w Teatrze Miejskim w Zlinie, teatrze Slovácké divadlo w Uherské Hradiště, Divadlo Polárka w Brnie, Divadlo Tramtárie w Ołomuńcu, stowarzyszeniu Spolek Masopust w Pradze oraz Divadlo Andreja Bagara w Nitrze w Słowacji). Ma rodzinę, pisze wiersze i zajmuje się buddyjską praktyką zen.

# O projekcie

W projekcie „Be IN!(clusive)” biorą udział trzy europejskie zespoły teatralne, które zawodowo zajmują się tworzeniem spektakli z udziałem aktorów z niepełnosprawnościami (przede wszystkim z niepełnosprawnościami intelektualnymi). Swoje działania teatralne uzupełniają także o inne zajęcia o charakterze edukacyjnym i społecznym. Te teatry to: Blue Apple Theatre (Winchester, Wielka Brytania), Divaldo Aldente (Brno, Czechy) i Teatr 21 (Warszawa, Polska).

Projekt zakłada przeprowadzenie w krajach teatrów partnerskich spotkań o charakterze wymiany doświadczeń i prezentacji spektakli. W ramach tych wydarzeń odbyły się warsztaty dla zespołów teatrów, pokazy spektakli, spotkania z publicznością, sympozjum oraz wystawa. Działania zostały też uzupełnione o refleksję badawczą, za którą odpowiada czeska organizacja Rytmus. Zespół młodych naukowców i naukowiec – wraz z psychologiem i pedagogiem twórczości – zajmują się obserwacją działalności grup teatralnych i reakcji publiczności.

Celem projektu jest przełamywanie stereotypów przez teatr i związane z nim działania, pokazywanie nowych perspektyw, wspieranie umiejętności krytycznego myślenia oraz stwarzanie warunków do samopoznania i samorozwoju, co ostatecznie wpływa na zmianę całego społeczeństwa.

Projekt współfinansowany w ramach programu Unii Europejskiej Erasmus Plus.

Więcej informacji o projekcie można znaleźć na stronie:

<https://beintheatres.com/>

Informacje o organizacjach zaangażowanych w projekt

## **Blue Apple Theatre**

Teatr Blue Apple został założony przez Jane Jessop i jej syna Tommy'ego Jessopa, młodego człowieka z zespołem Downa, który chciał występować, ale w jego otoczeniu nie było odpowiedniej do tego grupy. Dlatego też wspólnie zorganizowali warsztaty teatralne, aby sprawdzić, czy ktokolwiek jest tym zainteresowany. Wzięło w nich udział pięćdziesiąt osób, a niektóre z nich występują w Blue Apple do dziś.

Obecnie zespół pracuje z około pięćdziesięcioma osobami z różnymi niepełnosprawnościami. Niektórzy dołączają do zespołu z powodów towarzyskich, dla zabawy i twórczej przyjemności, a inni chcą być traktowani jako artyści profesjonalni. W ciągu roku główny zespół wystawia na scenie dużą produkcję w lecie i w zimie. Zespół stara się, aby (pomimo oczywistych

wyżarów) każdy członek obsady miał szansę działać na swoim najwyższym poziomie. Blue Apple występuje również na Dniach Otwartych Zabytków (Heritage Open Days), regularnie współpracuje z Play to the Crowd (Theatre Royal Winchester i Hat Fair), Uniwersytetem w Winchesterze, w szczególności z D@Win Dance, lokalną organizacją charytatywną Go LD zajmującą się niepełnosprawnością intelektualną oraz współpracuje z innymi organizacjami (na przykład z filharmonią).

[www.blueappletheatre.com](http://www.blueappletheatre.com)

### **Divadlo Aldente**

Zespół teatralny, w którym spotykają się młodzi aktorzy i autorzy z zespołem Downa oraz profesjonalni artyści teatralni bez niepełnosprawności. Teatr powstał w 2008, a aktorzy z zespołem Downa po raz pierwszy wystąpili w spektaklu Teatru Aldente w 2014 roku, co zapoczątkowało nowy etap drogi artystycznej zespołu. Od tego czasu Teatr Aldente dąży do nowej poetyki teatralnej, która opiera się na specyficznych umiejętnościach aktorów z zespołem Downa oraz na dialogu między nimi a profesjonalnymi aktorami pełnosprawnymi. Wierzymy, że osoby z zespołem Downa mają unikalną wizję świata i wyjątkowe umiejętności sceniczne.

Teatr nie ma stałej sceny. W Brnie gra w Teatrze Barka i w klubie Leitnerova. Obecnie ma w swoim repertuarze osiem spektakli, rocznie gra około 30 pokazów. Zespół bierze udział w festiwalach. Tworzy warsztaty dla szkół, które towarzyszą spektaklom i pomagają uczniom i uczennicom uchwycić formę sceniczną oraz spotkać się z różnorodnymi artystami. Teatr Aldente współpracuje z Wydziałem Teatralnym Akademii Sztuk Scenicznych im. Leoša Janáčka w Brnie przy projektach badawczych dotyczących poszukiwań artystycznych i twórczych. Dąży do tego, by stać się w pełni profesjonalną sceną pod względem produkcyjnym i artystycznym, inspirowane podobnymi zespołami z zagranicy.

[www.divadloaldente.cz](http://www.divadloaldente.cz)

### **Teatr 21**

Teatr 21 to zespół teatralny, którego aktorami są głównie osoby z zespołem Downa i autyzmem. W ciągu 18 lat działalności grupa stworzyła kilkanaście spektakli prezentowanych w teatrach i instytucjach w Polsce. Grupa występowała na festiwalach ogólnopolskich (Wrocław, Poznań, Gdańsk, Kraków) i międzynarodowych (Praga, Berlin, Helsinki, Freiburg). W 2021 roku Teatr 21 został uhonorowany nagrodą Paszport „Polityki” w kategorii Teatr. Poza

działalnością artystyczną Teatr 21 zajmuje się edukacją, pedagogiką teatru, działalnością wydawniczą, organizuje konferencje, wykłady i działa w międzynarodowych sieciach.

W listopadzie 2022 roku Fundacja Teatr 21 otworzyła Centrum Sztuki Włączającej, które jest pierwszą w Warszawie społeczną instytucją kultury dedykowaną twórczości artystów z niepełnosprawnościami. Jej głównym zadaniem jest włączanie różnych grup społecznych w obszar sztuki, kultury i nauki. W CSzW odbywają się m.in. premiery i spektakle teatralne, koncerty, spotkania z artystami, warsztaty, wykłady z zakresu studiów o niepełnosprawności, wystawy artystów wizualnych i wiele innych. Przestrzeń i wszystkie wydarzenia są dostosowane do potrzeb osób z różnymi niepełnosprawnościami. Centrum Sztuki Włączającej jest równocześnie pierwszą stałą siedzibą Teatru 21, który przez 17 lat funkcjonował bez własnego miejsca. Program Centrum Sztuki Włączającej jest współfinansowany przez m.st. Warszawę.

[www.teatr21.pl](http://www.teatr21.pl)

### **Rytmus**

Organizacja pozarządowa, która od 1994 roku wspiera osoby z niepełnosprawnościami (zwłaszcza intelektualnymi) w ich aktywnym włączaniu się do życia w szkole, w pracy, w domu i w czasie wolnym. Wykorzystuje naturalne źródła wsparcia w społeczeństwie. Stawia na indywidualne podejście i wspiera ludzi w korzystaniu z przysługujących im praw. Czyni to przez świadczenie usług społecznych i realizację imprez tematycznych.



