

Monika Kwaśniewska

Katedra Teatru i Dramatu
Uniwiersytetu Jagiellońskiego

Empowerment w polskim teatrze (nie)pełnosprawnym

Nie jestem badaczką zajmującą się studiami o niepełnosprawności, tylko teatrolożką. Teatrem i performansem osób z niepełnosprawnościami zainteresowałam się pod wpływem konkretnych spektakli i poświęconych im tekstów. Były to z pewnością: *Paradiso* zrealizowane w Teatrze Łaźnia Nowa przez Michała Borczucha we współpracy z osobami z różnym spektrum autyzmu oraz fascynujący artykuł Arety Nastazjak relacjonujący i problematyzujący proces powstawania tego przedstawienia [Nastazjak], a także spektakle Rafała Urbackiego. Szczególne miejsce zajmuje na tym polu powstały w 2005 roku Teatr 21, którego działalność nie ogranicza się do produkowania spektakli. Teatr tworzą aktorki i aktorzy z zespołem Downa i autyzmem (Grzegorz Brandt, Anna Drózd, Teresa Foks, Maja Kowalczyk, Jan Adam Kowalewski, Daniel Krajewski, Barbara Lityńska, Anna Łuczak, Aleksander Orliński, Michał Pęszyński, Emilia Rajca, Piotr Sakowski, Aleksandra Skoratek, Cela Sobolewska, Marta Stańczyk, Piotr Swend, Magdalena Świątkowska), prowadzi go natomiast reżyserka i pedagożka teatru – Justyna Sobczyk. Współpracują z nim też instytucje, artyści, artystki, teoretyczki i teoretycy. Od kilku lat Ewelina Godlewska-Byliniak i Justyna Lipko-Konieczna organizują w ramach Teatru 21 bardzo szeroką działalność naukową i edukacyjną dążącą do popularyzacji i pogłębienia wiedzy na temat *disability studies* na polu teatru i performansu w Polsce. Wydaną pod ich redakcją w 2017 roku przez Fundację Teatr 21 książkę *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie* trzeba czytać, moim



zdaniem, w kontekście współczesnej dyskusji o scenicznej twórczości osób z niepełnosprawnościami toczony w Polsce oraz działań skoncentrowanych w ostatnim czasie w ramach Centrum Sztuki Włączającej: Downtown, powstałego we współpracy Teatru 21 z Biennale Warszawa. Są to między innymi liczne publikacje [Kietlińska; *Niepełnosprawność i społeczeństwo; 21 myśli*], panele dyskusyjne i spotkania, wykłady, warsztaty², w ramach których sztuka osób z niepełnosprawnościami umieszczana jest w kontekstach historycznych, społecznych, politycznych – wskazując na to, że mówienie o niepełnosprawności zawsze jest jednocześnie mówieniem o mechanizmach, które ją wytwarzają. Mnie natomiast interesuje najbardziej to, jakie ta dynamicznie rozwijająca się dziedzina twórczości i wiedzy może zająć miejsce w myśleniu o teatrze – jakich zmian mentalnościowych i instytucjonalnych wymaga włączenie jej w profesjonalny obieg edukacyjny i teatralny – które wydaje mi się już w pewnym (niewystarczającym) stopniu dokonane i z pewnością konieczne.

21 myśli o teatrze, czyli empowerment w praktyce

Ważnym punktem odniesienia dla mojej lektury *Odzyskiwanie obecności...* była wydana kilka lat wcześniej książka *21 myśli o teatrze*, która poza wstępem ujmującym twórczość Teatru 21 w kontekst teorii performatywnej oraz studiów o niepełnosprawności zawiera zdjęcia Grzegorza Pressa, głównie z prób do spektaklu *Klauni, czyli o rodzinie*, wraz z krótkimi wypowiedziami aktorek i aktorów. Tamta publikacja była, moim zdaniem, próbą stworzenia równowagi między głosami osób z zespołem Downa i autyzmem a współpracującymi z nimi osobami o (być może pozornie) „normatywnej” tożsamości. Oddanie większej części książki na tytułowe myśli (ujęte w formę krótkich cytatów) oraz wizerunki aktorek i aktorów było więc gestem z gatunku *empowerment*. Bardzo ważną rolę w tym procesie odgrywał sprowokowany do patrzenia odbiorca. Jak bowiem zauważa fotograf Tom Olin, w procesie socjalizacji odruchową reakcją w przestrzeni publicznej na osoby z niepełnosprawnościami jest

unik, odwrócenie wzroku [Lipko-Konieczna 21]. Zdaniem artysty: „Fotografia stanowi [...] swoiste remedium na tę taktykę uniku, zatrzymuje bowiem w kadrze odstający od oczekiwań obraz i zaprasza odbiorcę do rozpoznania w nim jego własnych strategii poznawczych [...]. Sprawczość fotografii polega [...] na tym, że [...] obrazy, przed którymi chcielibyśmy się obronić, już w nas są, zadają nam pytania, rzucają nam wyzwanie, każą nam przemyśleć, w którym miejscu jesteśmy jako jednostki i jako społeczeństwo, na kogo chcemy patrzeć, a kogo i czego nie chcemy oglądać” [22]. Analogiczny proces zachodzi, moim zdaniem, podczas oglądania książki *21 myśli o teatrze* (i spektakli Teatru 21). Powiedziałabym więcej: w obcowaniu z tymi zdjęciami widz/widzka prowokowany/a jest wręcz do „gapienia się”, rozumianego jako „rejestrowanie wizualnego doświadczenia obcości i nadawanie mu znaczenia” [*Odzyskiwanie obecności* 62]. Tyle że to „gapienie się” płynnie przechodzi w kontemplację czy, po prostu, zwykle, zaciekawione spojrzenie. To, jak zdjęcia i cytaty grają z odbiorczyniami i odbiorcami, wydaje się też zawierać w sobie delikatny, ale przemożny krytycyzm, wpisany przecież również w spektakle Teatru 21. Gdy czytam na przykład deklarację Anny Łuczak, Piotra Swenda: „Ja się w teatrze uczę akceptacji” [*21 myśli* 88], to mam poczucie przewrotnie i jakże trafnie odwróconej perspektywy w stosunku do utrwalonego w społeczeństwie przekonania, że to osoby z niepełnosprawnościami potrzebują akceptacji i tolerancji. W całej publikacji, w cytatach i w zdjęciach, jest zresztą dużo takiego balansowania na granicy między różnymi kategoriami: zabawą a politycznością, autentycznością a dystansem, patosem a żartem. Ta ciekawa gra sprawia, że jako czytelniczka (czy może raczej widzka) też czuję się w jakiś sposób obserwowana. Przy czym jestem jedyną odbiorczynią własnych reakcji.

Pułapki dyskursu

Cytaty z książki *21 myśli o teatrze* stały się „kamieniem węgielnym” teorii „auto-teatru”, w którym „twórcy mówią ze sceny we własnym imieniu i pod nazwiskiem własnym, a nie scenicznej postaci. Od siebie i o sobie. Odnoszą się do własnych doświadczeń, badają osobiste ograniczenia, odsłaniają słabości, problematyzują sytuację swojej wypowiedzi, definiują i kwestionują swoją tożsamość, zdradzają kulisy procesu teatralnego, relacje zespołowe, ograniczenia instytucjonalne,

1 Wszystkie publikacje są dostępne pod adresem: <https://issuu.com/teatr21>.

2 O założeniach Centrum Sztuki Włączającej: Downtown oraz organizowanych wydarzeniach można przeczytać w programach *Centrum Sztuki Włączającej: DOWNTOWN. Vol. 1; Centrum Sztuki Włączającej: DOWNTOWN. Vol. 2*.

uwarunkowania ekonomiczne, niepokoją ideowe. Auto-teatr to niekoniecznie konwencja teatralna, lecz raczej formuła nawiązywania kontaktu z widzami na nowych zasadach – szczerości, ujawniania, odsłaniania, mówienia-za-siebie, odpowiedzialności za własne słowa, testowania demokratycznych procedur”. Autorka tej koncepcji – Joanna Krakowska – twierdziła: „To właśnie aktorzy Teatru 21 formułują najlepiej, bo z bezwstydną prostotą, istotę auto-teatru: «Aktor opowiada w tym teatrze o sobie», ideę auto-teatru: «Po co ludziom teatr? Żeby być otwartym na innych ludzi» i zasadę auto-teatru: «Aktor widzi widza, a widz widzi aktora»” [Krakowska]. Wydaje mi się bardzo symptomatyczne i ważne, że to właśnie Teatr 21 stał się punktem odniesienia nowych kierunków rozwoju teatru, a dzięki temu został włączony na równych prawach w zawodowy obieg teatralny. Przyznam jednak, że takie ustawianie scenicznej autentyczności i szczerości aktorek i aktorów kłóci się z moimi doświadczeniami spektakli Teatru 21, w których tożsamość twórczyni i twórców często jest ostentacyjnie performowana, wręcz teatralizowana. O takiej tendencji świadczą inne cytaty umieszczone w książce, takie jak: „Trzeba udawać, że się gra. Ale my nie ściemniamy, gramy, żeby iść dalej” (Barbara Lityńska, Grzegorz Brandt) [21 *myśli* 70], „Mogę grać kobietę, ale lubię też grać siebie” (Piotr Swend) [110], „[...] móc mówić o swoich uczuciach, byleby zachować dystans” (Piotr Swend, Cecylia Sobolewska, Daniel Krajewski) [142]. Wskazują one na akt scenicznej kreacji, sztuczności, dystansu. To, co prywatne, ujawnia się raczej w temacie spektaklu, w podejmowanych w nim problemach. To bardzo ważny aspekt twórczości osób z niepełnosprawnościami, który – jak rozumiem – ma przeciwdziałać przekonaniu, że „niepełnosprawność, gdy już pojawia się w polu widzenia, zawsze z góry ujęta jest w ramy kulturowych wyobrażeń i narracyjnych skryptów, które przesłaniają wszystko inne, co niepełnosprawny chciałby zakomunikować. W sytuacji teatralnej sprowadza się to do przesłania, że «ciało niepełnosprawne *naturalnie* opowiada o niepełnosprawności»” [21 *myśli* 8]. Można więc się zastanawiać, czy włączając zespół Teatru 21 w obręb rozważań na temat wspólnego teatru w Polsce, ale jednocześnie czyniąc go właśnie emblematem teatralnej autentyczności i szczerości, nie wpadamy w taką pułapkę... Odpowiedź na to pytanie wydaje mi się nieoczywista.

Zwłaszcza że spektakle Teatru 21 sąsiadują w tekście Krakowskiej z produkcjami teatrów repertuarowych i niezależnych tworzonych przez „zawodowych aktorów/zawodowe aktorki”. I w ich przypadku kategorii „autentyczności” i „szczerości” wymagałyby, moim zdaniem, pewnej weryfikacji. Nie zmienia to jednak faktu, że w dyskursie o teatrze i performansie osób z niepełnosprawnościami trzeba szczególnie uważać na język i ramy, w jakich się go umieszcza. Zwłaszcza że esencjalne myślenie o niepełnosprawności w polskim środowisku teatralnym wydaje się nadal obecne. Wskazywał na to Stanisław Godlewski w tekście poświęconym nurtowi Olimpiady Teatralnej we Wrocławiu – *Więcej niż teatr* (2016) – w którym prezentowane były spektakle osób z niepełnosprawnościami (jedną z kuratorek cyklu była Justyna Sobczyk – liderka Teatru 21, do grupy kuratorskiej należeli też Magdalena Hasiuk, Jana Pilátová oraz Anna Zubrzycki). Odnosząc się wtedy między innymi do tytułu przeglądu, Godlewski, pisał: „«Więcej niż teatr» z jednej strony obiecuje jakieś bardziej autentyczne, bardziej ekstremalne doznanie, a z drugiej – zmusza widza do zajęcia określonej pozycji: tamto [chodzi o pozostałe nurty przeglądu – przyp. aut.] to tylko teatr, tutaj to coś więcej (czyli coś innego, czyli raczej już nie teatr), więc nie przykładaj, widzu, tej samej miary do oceny spektakli teatralnych i do oceny tego, co «więcej». A tym, co «więcej» jest chyba ta nieszczęsna «prawda ciała» (czymkolwiek ona jest) [...]. Ciało osoby z niepełnosprawnością jest w tym rozumieniu nośnikiem prawdy i rzeczywistości” [114]. I dodawał: „W dyskursie na temat ciała ujmowanie różnicy w takich kategoriach jak «prawda», «coś więcej», w kategoriach sztucznego wywyższenia, grozi bardzo ryzykowną przemocą symboliczną” [114]. Innym, równie ważnym zarzutem Godlewskiego jest samo wydzielanie teatru osób z niepełnosprawnościami do osobnego nurtu: „Bo, nawet mimo najlepszych chęci, kontekst zawsze narzuca odbiór spektaklu i wydzielenie poszczególnych nurtów według tych kategorii uniemożliwia stworzenie zróżnicowanej wspólnoty czy po prostu wspólnej płaszczyzny komunikacji” [114]. I konkluduje: „Nie wymyśliłszy jeszcze języka, który nie mógłby służyć przemocy” [114]. Tak sformułowane zarzuty wydają mi się ważne i każą poddać analizie rozmaite strategie włączania sztuki osób z niepełnosprawnościami w mainstreamowy obieg teatralny.

Szukanie innych strategii

Co te rozważania mają wspólnego z publikacją *Odzyskiwanie obecności...?* Po pierwsze, *21 myśli o teatrze*, poza teoretyczno-opisowym wstępem, stawiały na odbiór zmysłowy, afektywny, były – jak wspomniałam – próbą *empowerment* w praktyce. *Odzyskiwanie obecności* to z kolei książka pozbawiona zdjęć czy jakiegokolwiek innej komunikacji wizualnej. W *21 myślach o teatrze* głos zabierają osoby z niepełnosprawnością intelektualną, dla których nie ma miejsca w kolejnej publikacji, gdzie twórczość teatralna osób z niepełnosprawnością intelektualną i psychiczną jest opisywana i analizowana bez ich autorskiego udziału; swojego głosu udzielają natomiast między innymi badaczki i badacze oraz artystki i artyści z niepełnosprawnością ruchową. Jej celem również jest *empowerment*, ale wypracowane w zupełnie inny sposób. O ile *21 myśli o teatrze* prowokowało przesunięcie perspektyw i generowało trudne do nazwania mentalne doświadczenie, o tyle oryginalne i tłumaczone teksty naukowe (uzupełnione dwoma rozmowami) zawarte na ponad 400 stronach *Odzyskiwania obecności...* podsuwają teoretyczne narzędzia do jego zwerbalizowania. Jeśli więc Godlewski zwracał uwagę na potrzebę wypracowania nieopresyjnego języka do mówienia o teatrze osób z niepełnosprawnościami, to publikacja ta wydaje się aktywnie odpowiadać na to zapotrzebowanie [por. np. Muca 9-10]. Zawarte w zbiorze artykuły wprowadzają pojęcia ważne (często w perspektywie krytycznej) w obrębie *disability studies*, takie jak na przykład performatywność i społeczny wymiar niepełnosprawności, gapienie się, etyka troski, „sztuka ofiar”. I choć w książce tej następuje wyraźne oddzielenie teatru osób z niepełnosprawnościami od teatru osób „pełnosprawnych”, to badanie granic pomiędzy nimi wydaje mi się jednym z bardziej fascynujących wątków publikacji. W tym kontekście *disability studies* stają się jedną z perspektyw patrzenia na teatr w ogóle. Poza tym różnorodność strategii badawczych wskazuje na różnorodność narzędzi metodologicznych w naukowym dyskursie na temat niepełnosprawności. *Disability studies* okazują się nauką bardzo interdyscyplinarną, czerpiącą z innych ujęć metodologicznych, takich jak: performatywność, gender i queer, nauki społeczne i ekonomia, psychoanaliza, studia historyczne, nowe media, krytyka instytucjonalna. Ten zróżnicowany

materiał został podzielony i skoncentrowany wokół szeregu opozycji tytułujących poszczególne części: widzialne/niewidzialne, fikcyjne/realne, język/ciało, obecność/nieobecność, inkluzja/iluzja. O ile jednak namnożenie tych binarnych opozycji może nieco niepokoić, o tyle zarówno ukośnik między nimi, jak i ich późniejsza kontekstualizacja w książce mają na celu wskazanie na, z jednej strony, płynność podziałów, z drugiej, ich trwałość w społecznych i instytucjonalnych praktykach. Na tym polu pojawia się jednak wątpliwość, o jakiej rzeczywistości i o jakich instytucjach właściwie mówimy. Jakiegokolwiek uogólnienie staje się w świetle tej książki podejrzane. Autorki i autorzy opisują głównie sytuację w Wielkiej Brytanii, USA i w Polsce. Syntezę utrudnia też około 20 lat rozpiętości w datowaniu poszczególnych artykułów (najstarszy tekst Ann Cooper Albright został opublikowany w 1998 r.) oraz jeszcze dłuższy przedział czasowy dzielący premiery analizowanych w poszczególnych artykułach spektakli i filmów (niektóre z nich powstały w latach 90., np.: *Outside In* z 1995 roku, fragmenty performansów Cheryl Marie Wade, Mary Duffu oraz Carrie Sandahl obejrzeć możemy w filmie z 1996 r.). Choć jednak żelazną chronologię porzucono w książce na rzecz układu tematycznego, to układ tekstów delikatnie, nienachalnie, pozwalając sobie na zakręty i powroty – prowadzi nas od lat 90. do współczesności. Mimo to mam wrażenie, że dochodzi tu do pewnego paradoksu. Wiele tekstów pokazuje, jak ważne jest osadzanie analizowanych dzieł w kontekście geograficznym, społecznym, politycznym i historycznym. Autorki i autorzy unikają uogólnień, koncentrują się na konkretnych pracach i warunkach ich powstawania. *Odzyskiwanie obecności...* jako całość wydaje się jednak nie posiadać konkretnego osadzenia. Przez to lektura w dużej mierze staje się podróżą między różnymi rzeczywistościami. I można, oczywiście, docenić taki gest różnorodności i heterogeniczności – wymagałby on jednak większej kontekstualizacji niż przywołane powyżej hasła tytułujące poszczególne części. Mam silne przekonanie, że czym innym jest na przykład widzialność/niewidzialność osób z niepełnosprawnościami w Polsce współczesnej i w Wielkiej Brytanii czy USA dziesięć i dwadzieścia lat temu.

Mimo wspomnianej różnorodności ujęć metodologicznych niemal wszystkie prezentowane

w tekstach strategii służą podobnym celom: wskazaniu narzędzi wytwarzania niepełnosprawności w społeczeństwie poprzez ustanawianie „normatywnych” ciał i tożsamości oraz dopasowaną do niej infrastrukturę i siatkę relacji społecznych, a także badaniu metod ich przekroczenia i emancypacji. W tym kontekście wielostronność ujęć wskazuje na to, że niepełnosprawność jest obecna (choć często niedostrzegalna) na wszystkich płaszczyznach kulturowych. Dlaczego więc nie jest automatycznie uwzględniana w każdej dyscyplinie naukowej? Można spróbować odpowiedzieć na to pytanie pośrednio – przyglądając się praktycznemu funkcjonowaniu niepełnosprawności w instytucjach kultury. Z tego powodu najciekawsze były dla mnie te ujęcia, w których polem badawczym stawał się sam teatr – jako jedna z organizacji życia publicznego, skupiająca w sobie perspektywę technicznej sprawności, estetycznej normatywności oraz przestrzennej (architektonicznej) i relacyjnej organizacji. W książce *Odzyskiwanie obecności...* jest wiele tekstów komentujących podobne zagadnienia. Zebrane razem tworzą nieco przygnębiający pejzaż barier, na które potencjalnie osoba z niepełnosprawnością ruchową, intelektualną czy psychiczną może się natknąć w teatrze. Trzeba jednak brać pod uwagę wspomniane powyżej różnice w rozwiązaniach systemowych i zwyczajach w różnych krajach, z których pochodzą analizowane przypadki. Jedyne, co można więc zrobić, to wysondować pole minowe...

Płaszczyzny w(y)kluczeń

Zaczyna się od szkoły teatralnej. W znakomitym artykule *Krytyczne ucieleśnienie i problem obsady aktorskiej* Kirsty Johnston na wielu poziomach analizuje przyczynę nikłej obecności aktorów i aktorek z niepełnosprawnościami w profesjonalnym teatrze [381-408]. Wskazuje między innymi na problem dominacji technik aktorskich opartych na ucieleśnieniu rozumianym w duchu realizmu i naturalizmu. Postrzegane przez ten pryzmat ciało aktorki/aktora ma cechować swista neutralność, na którą nakładane są kolejne znaczenia. Jest to jedną z przyczyn, dla których aktorka/aktor z niepełnosprawnością „nie może” zagrać postaci, która w tekście dramatycznym została napisana jako „sprawna”. Zasada ta działa jednak tylko w jedną stronę, bo już do ról postaci z niepełnosprawnościami najczęściej angażowani

są aktorki/aktorzy bez niepełnosprawności (notabene te role bardzo często zyskują wyjątkową aprobatę krytyki i publiczności podkreślających niezwykłą wiarygodność – zwraca na to uwagę Tobin Siebers w artykule *Niepełnosprawność jako forma maskarady* [77-106], gdzie nazywa taką praktykę „dragowaniem niepełnosprawności” [99-102]). Sytuacja ta wynika z niewystarczającej oferty studiów aktorskich (lub z jej braku) dla osób z niepełnosprawnościami, co jest z kolei konsekwencją dostosowania programu studiów do „ciał normatywnych”. Remedium mogą być rekomendacje Alex Blumer: otwartość (mentalna i prawna) uczelni wynikająca z wiedzy na temat współczesnych ujęć niepełnosprawności; promocja studiów aktorskich wśród osób z niepełnosprawnościami; zatrudnienie niepełnosprawnych artystek/artystów w roli mentorek/mentorów; reforma programu studiów polegająca na uelastycznieniu i dopasowaniu do indywidualnych potrzeb studentek/studentów: czasu studiów, systemu oceniania postępów w nauce oraz rozwijaniu umiejętności zawodowych; zachowanie odpowiednich standardów w całym procesie edukacji [Johnston 297-298]. Podobne idee w praktyce sprawdzono na przykład w ramach projektu teatru Graeae *Na scenę*. Podczas jego realizacji zwrócono uwagę na to, że najtrudniejszym do rozwiązania problemem w procesie edukacji aktorek i aktorów z niepełnosprawnością jest system oceny łączący praktyki włączające z wysokimi standardami artystycznymi. Kluczowe okazały się kryteria oceny w czasie rekrutacji, które w wersji zaproponowanej przez uczestniczki i uczestników projektu brzmieć miały: „jeżeli przyjmujemy tego kandydata na podstawie jego lub jej talentu, co wtedy powinniśmy zrobić, aby dany kurs był dla tej osoby dostępny” [Dacre and Bulmer 137]. Takie rozwiązanie daje możliwość indywidualizacji ścieżek programowych, nie zubażając jednocześnie standardów edukacyjnych oraz osiągnięć studentek i studentów. W szerszej perspektywie natomiast pomaga „trenerom, widzom, artystom i przyszłym studentom wyobrazić sobie na nowo miejsce niepełnosprawnych aktorów zarówno w szkołach, jak i w samym teatrze” [*Odzyskiwanie obecności* 400]. Na ważny aspekt włączenia aktorek i aktorów z niepełnosprawnościami do edukacji i praktyki zawodowej zwraca też uwagę Matt Hargrave w tekście *„Autentyczne produkty szaleją”. Wartość estetyczna niepełnosprawności* [143-181]. Jego

zdaniem zestawienie aktorek i aktorów z niepełnosprawnościami z aktorkami i aktorami „profesjonalnymi” uruchamia refleksję na temat celu edukacji teatralnej w kontekście technicznej sprawności służącej artystycznej podległości i ideologii sukcesu oraz ekonomicznej zależności. Hargrave zauważa, że obecność wszelkich anomalii na scenie – w tym osób z niepełnosprawnościami – wiąże się z obawami wyzysku i instrumentalizacji. Prowokuje bowiem pytanie, czy osoba ta jest w stanie ocenić sytuację, w jakiej się znajduje, i udzielić na nią świadomej zgody. Z kolei: „Obnażenie przez «nienormatywnych» aktorów niesprawiedliwości tkwiącej w teatrze stanowi afront wobec «właściwych aktorów»” [175]. Stawia bowiem pytanie o ich realną sprawczość i podmiotowość jako „narzędzi” w rękach reżysera/choreografa. Ta sytuacja uświadamia również, że „teatr jest z natury działaniem o charakterze ekonomicznym”, i wskazuje na to, „czym jest owa edukacja aktorska: mocno sformalizowanym mechanizmem służącym przekazaniu zasad działania skomplikowanego systemu reprezentacji, który jest zakorzeniony w określonym systemie gospodarczym” [176]. Techniczna sprawność aktorek i aktorów ma zapewnić sukces, który jest warunkiem ich ekonomicznej użyteczności. Odmierna, niepasująca do tych ram ekspresja aktorek i aktorów z niepełnosprawnościami (autor pisze głównie o niepełnosprawności intelektualnej) wpisuje się w dyskurs porażki, ale jednocześnie przewartościowuje relację między tymi dwiema kategoriami [178]. Zmiana, która mogłaby pójść za wkluczeniem osób z niepełnosprawnościami w system edukacji aktorskiej, nie wiązałaby się więc jedynie (i aż) z modelem pracy, ale pozwoliłaby zadać podstawowe pytania o cel tej edukacji, a następnie go zweryfikować.

Teksty Johnston i Hargrave’a dotyczą teatru w Wielkiej Brytanii, USA, Kanadzie i Australii. Nie ma w książce artykułu na temat dostępności edukacji aktorskiej dla osób z niepełnosprawnościami w Polsce. Wystarczy jednak zajrzeć do kryteriów wstępnych, by się przekonać, że na polskich uczelniach państwowych jest z tym znaczny problem. W dokumencie *Zasady i tryb postępowania kwalifikacyjnego przy przyjmowaniu na I rok studiów na Wydziale Aktorskim w Krakowie w roku akademickim 2019/2020* możemy przeczytać: „Studia aktorskie, jak również samo wykonywanie zawodu aktora wymagają ogromnej sprawności fizycznej

i dobrej kondycji. Ćwiczenia ruchowe i sprawnościowe stanowią znaczący procent zajęć dydaktycznych w czasie studiów. W trakcie sprawdzania zdolności artystycznych zbadana zostanie przez komisję ogólna sprawność ruchowa, poczucie rytmu oraz wyrazistość ciała” [3]. Podobne zapisy znaleźć można na stronach Wydziałów Aktorskich we Wrocławiu i Łodzi, w Warszawie jest tylko informacja o egzaminie sprawnościowym. Nawet jeśli założymy, że taki opis nie zakłada od razu normatywnego ciała i normatywnej sprawności, to jednak zdecydowanie zawiera je w podtekście, usuwając z pola widzenia kandydatki i kandydatów o „alternatywnej motoryce” (określenie Rafała Urbackiego, który mówi też o „niepisanej zasadzie” nieprzyjmowania do szkół aktorskich osób na wózkach – [“Jesteśmy jak jętki” 113]). Na marginesie dodam, że postulowana w tekstach indywidualizacja toku studiów, uwzględniająca predyspozycje i potrzeby studentki/studenta oraz przemyślenie rynkowych uwarunkowań edukacji i pracy, wydaje mi się nad wyraz korzystnym rozwiązaniem dla każdego systemu kształcenia – zwłaszcza artystycznego.

Podobnie jak przemyślenie podejścia do ciała w edukacji i praktyce teatralnej. Poza wciąż pokutującą w Polsce standaryzacją wyglądu studentek i studentów aktorstwa ogromnym problemem jest instrumentalizacja ich ciała, która prowadzi do szeregu nadużyć – niestosownych, molestatorskich komentarzy i zachowań. Na fali #metoo problem powoli wychodzi na światło dzienne³.

O instrumentalizacji ciała w tańcu pisze natomiast Ann Cooper Albright w tekście *Strategie sprawności: negocjowanie niepełnosprawnego ciała w tańcu* [37-59]. Autorka zauważa, że od ciała tancerki oczekuje się sprawności, wirtuozerii, wyidealizowanej kobiecości, seksualności i piękna [Odzyskiwanie obecności 37]. W tańcu zachodnim tancerka ma być więc biała, kobieca, szczupła, posiadać długie kończyny, być gibka i heteroseksualna [39]. Ten ideał, jak zauważa Albright, zostaje pod wpływem kontrolującego spojrzenia choreografki/choreografa i widzki/widza

3 Od powstania Kodeksu Etyki Akademii Teatralnej w Warszawie (2019) po spektakle dyplomowe (#Gwałt na *Lukrecji* w AST w Krakowie – 2018, *Słaby rok* w AST, filia we Wrocławiu – 2019) i egzaminy (tekst Michała Telegi *Aktorki, czyli przepaszam, że dotykam*, który bazuje na wywiadach ze studentkami aktorstwa; spektakl Wiktora Bagińskiego *Otello* powstały w ramach zajęć z reżyserii – oba zrealizowano w AST w 2019).

uwewnętrzny: „za każdym razem wprawiają mnie w zdumienie tancerki, które w swojej choreograficznej twórczości świadomie dekonstruują tradycyjne wizerunki kobiecego ciała, a mimo to wciąż narzekają na dodatkowe kilogramy, zmarszczki, siwe włosy” [47]. Wizji klasycznego ciała przeciwstawia ciało groteskowe – niepełnosprawne, które nie spełnia stawianych tańczącemu ciału oczekiwań. Niepełnosprawne kobiece ciało nie konotuje obrazu tancerki, dlatego krytyczki i krytycy używają rozmaitych, krytykowanych przez nią strategii dyskursywnych do opisu jego obecności – zwykle wiążą się one z metaforami „przewyciężenia niepełnosprawności”, tańczącego „ducha”. Niepełnosprawne ciało jest więc tym, co ich zdaniem należy przekroczyć. W finale tekstu autorka, która osadza artykuł we własnym doświadczeniu nabytej niepełnosprawności, stwierdza: „Wiele obecnych w kulturze końca XX wieku koncepcji autonomii, zdrowia i samodeterminacji wyrasta z myślenia o ciele jako wydajnej maszynie”, w związku z tym „lekarze powinni być w stanie «naprawić» wszystko, co poszło nie tak, przywrócić nas do klasycznego ideału”. I deklaruje: „Omawiając z lekarzami wszystkie potencjalne ingerencje w mój stan zdrowia, uświadomiłam sobie, że nie jestem przekonana, czy chcę być częścią tego systemu. [...] doświadczenie niepełnosprawności było dla mnie ogromnie ważne. Dzięki niemu zaczęłam naprawdę rozumieć moje ciało i zdawać sobie sprawę, że nie jest istotne, jak bardzo jest ograniczone. [...] Odmówiłam operacji i zaczęłam tańczyć” [59]. Na polu tańca niepełnosprawność miała w jej przypadku wymiar emancypacyjny – pomogła podważyć panujące w nim opresyjne standardy i się z nich uwolnić.

Omawiając prace i umocowanie instytucjonalne różnych zespołów tanecznych współtworzonych przez tancerki i tancerzy z niepełnosprawnościami, Albright zauważa liczne bariery, na przykład na poziomie budowania wizerunku, dystrybucji spektakli oraz – wspomnianej już – krytyki teatralnej. Tekst powstał w 1998 roku w Wielkiej Brytanii. Zastanawiające jest więc to, że o podobnych problemach mówi mniej więcej 20 lat później Rafał Urbacki – tancerz, który mając postępujący zanik mięśni, wstał z wózka dzięki opracowanej przez siebie technice ruchowej. W wywiadzie przeprowadzonym przez Ewelinę Godlewską-Byliniak i Justynę Lipko-Konieczną [“Jesteśmy jak

jętki” 107-124] artysta opowiadał o dyskursie litości i miłosierdzia, który towarzyszył odbiorowi jego spektakli mimo podejmowanych przez niego prób rozbijania tych strategii recepcji. Wiązało się to między innymi z brakiem osób z niepełnosprawnościami na widowni (w tym również – wśród krytyczek i krytyków), co potwierdzało „niepisane założenie, że aktorów z niepełnosprawnościami oglądają widzowie bez niepełnosprawności” [121]. Problem z odbiorem wynikać może również z nikłej obecności profesjonalnych reżyserów/reżyserki i choreografek/choreografów z niepełnosprawnościami w polskich instytucjach publicznych, mimo że grupa zdolnych performerów i performerów z alternatywną motoryką i sensoryką jest, jego zdaniem, duża, tyle że „rynek ich nie zatrudnia” [124]. Nawet jednak wtedy, gdy instytucje decydują się na zaangażowanie artystów/artystek z niepełnosprawnościami, współpraca ta okazuje się często – jak wynika z doświadczeń Urbackiego – rozczarowująca. Żadna z instytucji, czasami wbrew wcześniejszym ustaleniom i mimo zainteresowania publiczności, nie zadbała o długofalowe eksploataowanie jego spektakli ani o powołany na ich potrzeby zespół performerów i performerów z alternatywną motoryką, co doprowadziło do frustracji i rozpadu grup. Ważna jest tu również specyfika coraz popularniejszego w Polsce działania projektowego, w które wpiętywała się większość realizowanych przez niego prac. Projekt zakłada bowiem eksperyment, który najczęściej stanowi rodzaj fajerwerku w stałym repertuarze teatru. Urbacki dokonał więc krytycznej dekonstrukcji polskich instytucji teatralnych (w tym – edukacyjnych) i towarzyszącego im dyskursu medialnego, wskazując na przyczynkarskie i nieodpowiedzialne podejście do sztuki osób z niepełnosprawnościami oraz, wspomniany przez Godlewskiego, deficyt języka pozbawionego opresji. I znów mam poczucie, że ta diagnoza i wynikające z niej konsekwencje nie dotyczą w polskim teatrze tylko sztuki osób z niepełnosprawnościami. W konfrontacji z nimi nabierają jednak szczególnej wyrazistości.

W rozmowie pojawia się też wątek władzy reżyserki/reżysera i choreografki/choreografa oraz etyczny wymiar „używania” prywatności performerów/performerki w spektaklu. Tematyce zasad współpracy i hierarchii oraz wspomnianej przez Urbackiego dystrybucji spektakli poświęcony

jest również artykuł Magdaleny Hasiuk *Teatr niepełnosprawny – „miejsce, w którym się spotykamy, szukając kontaktu”* [199-214] na temat spektaklu Jérôme'a Bela *Disability Theater*. Pierwszym ważnym aspektem współpracy choreografa z tworzonym przez artystki i artystów z trisomią 21 oraz tak zwanym opóźnieniem umysłowym Teatrem Hora była kwestia profesjonalizacji. Jak pisze Magdalena Hasiuk, Jérôme Bel początkowo odmówił współpracy, stwierdzając, że nie ma kompetencji do tego, by pracować z osobami z niepełnosprawnością intelektualną. Zmienił zdanie dopiero wtedy, gdy się przekonał, że są oni aktorami i aktorami zawodowymi. Okazało się jednak, że „profesjonalizm” wykonawców Teatru Hora jest całkowicie odmienny od wszystkiego, czego Bel do tej pory doświadczył w teatrze. Ich niesubordynacja zarówno wobec jego uwag, jak i znanych mu (a nie zawsze uświadomionych) zasad i kodów teatralnych, po pierwsze – demaskowała je, kazała pytać o teatr jako obwarowane różnymi warunkowaniami i tradycjami medium, po drugie – otwierała przestrzeń wolności, możliwość ich przekroczenia czy wręcz – zignorowania. Ta sytuacja, połączona z różnicą językową między Belem a aktorkami i aktorami, wymuszającą obecność tłumacza, obnażyła również wzajemną odmienną pozycję reżysera i zespołu, „wskazała na różnice i trudności w nawiązaniu kontaktu” [206]. Doprowadziła też do powstania sceny buntu aktorek i aktorów przeciwko decyzji reżysera, który nie chciał dopuścić do prezentacji kilku choreografii, ujawniając, że za innymi pozycjami stoi też określony zakres władzy decydowania. Szalenie ważne okazało się instytucjonalne usytuowanie spektaklu. Bel, któremu zależało na wzmocnieniu reprezentacji aktorek i aktorów z niepełnosprawnościami, zadbał o to, by pokazać spektakl jak najszerszej publiczności międzynarodowej. *Disability Theater* był więc prezentowany na najważniejszych festiwalach i scenach teatralnych na świecie: począwszy od Awinionu, na Theatertreffen skończywszy. Mocna symboliczna pozycja reżysera i idąca za nią władza, które warunkowały szeroką dystrybucję spektaklu, nie stanowiły jedynie przedmiotu krytyki wewnątrz spektaklu. Przy okazji doszło do odsłonięcia sposobu funkcjonowania międzynarodowego rynku teatralnego, skupionego wokół „wielkich twórców”. O niebezpieczeństwach tego

systemu napisano już wiele, a z pewnością nie wyczerpano tematu [por. np. Keil 6-10]...

Jérôme Bel, specjalizujący się w dekonstrukcji konwencji i kodów teatralnych, deklarował: „ich teatr idzie dalej niż mój [...]. To nie ja zabrałem ich w kierunku tzw. normalnego teatru, ale oni wdrowali mnie w «teatr niepełnosprawny». Nauczyłem się od nich bardzo dużo”⁴. Wydaje mi się, że te słowa dobrze podsumowują intencje mojego tekstu. Jestem pewna, że perspektywa *disability studies* powinna zostać na stałe włączona we współczesne badania i praktyki teatralne. Celem jest stałe włączenie artystek i artystów z niepełnosprawnością w obręb polskiego teatru, ale też generalna zmiana myślenia o edukacji, instytucjach, pracy i dystrybucji artystycznej. Impuls płynący z myślenia o teatrze osób z niepełnosprawnościami nie powinien ograniczać się do fetyszyzacji kategorii autentyczności, ale powinien też ustawiać nowe standardy koegzystencji różnorodnych podmiotów w obrębie teatru. I nie chodzi mi o źle pojętą „inspirację”, ale raczej o poszerzenie perspektywy, w której świadomość różnicy nie blokuje twórczej, równościowej współpracy. Książka *Odzyskiwanie obecności...*, podobnie jak pozostałe przywołane na początku tekstu działania skoncentrowane wokół Teatru 21 oraz Centrum Sztuki Włączającej: Downtown z pewnością zbliżają nas do tego celu.

4 Wypowiedź na konferencji prasowej prowadzonej przez Renatę Benyamin podczas Festiwalu Teatralnego w Awinionie, 9 lipca 2012 [Hasiuk 202].

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Albright, Ann Cooper. "Strategie sprawności: negocjowanie niepełnosprawnego ciała w tańcu". *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, edited by Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, 2017, pp. 37-59.
- Dacre, Kathy, and Alex Bulmer. "Into the Scene and its Impact on Inclusive Performance Training". *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, vol. 14 (1), 2009, pp. 133-139.
- Godlewska-Byliniak Ewelina, and Justyna Lipko-Konieczna. "Publiczne – prywatne: teatralna gra z niepełnosprawnością". *21 myśli o teatrze*, edited by Ewelina Godlewska-Byliniak and Justyna Lipko-Konieczna, Fundacja Win-Win, 2016, pp. 6-29.
- Godlewska-Byliniak Ewelina, and Justyna Lipko-Konieczna, editors. *21 myśli o teatrze*. Fundacja Win-Win, 2016.
- . *Niepełnosprawność i społeczeństwo. Performatywna siła protestu*. Fundacja Teatr 21, Biennale Warszawa, 2018.
- . *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*. Fundacja Teatr 21, 2017.
- Godlewski, Stanisław. "Pole minowe dyskursu". *Didaskalia*, no. 137, 2017, pp. 113-117.
- Hargrave, Matt. "»Autentyczne produkty szaleją«. Wartość estetyczna niepełnosprawności". Translated by Katarzyna Ojrzyńska, *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, edited by Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, 2017, pp. 143-181.
- Hasiuk, Magdalena. "Teatr niepełnosprawny – »miejsce, w którym się spotykamy, szukając kontaktu«. *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, edited by Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, 2017, pp. 199-214.
- Johnston, Kirsty. "Krytyczne ucieleśnienie i problem obsady aktorskiej". Translated by Katarzyna Ojrzyńska, *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, edited by Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, 2017, pp. 381-408.
- Keil, Marta. "My też", *Didaskalia*, no. 148, 2018, pp. 6-10.
- Kietlińska, Bogna. *Nie ma wolności bez samodzielności. Działanie Teatru 21 w perspektywie zmiany*, edited by Justyna Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, 2019.
- Krakowska, Joanna. "Auto-teatr w czasach post-prawdy". *Dwutygodnik*, no. 9, 2016, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html>.
- Kurrers, Petra. "Dekonstruowanie obrazów: performatywność niepełnosprawności". Translated by Katarzyna Gucio, *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, edited by Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, 2017.
- Lipko-Konieczna, Justyna. "Skuteczność obrazów". *Niepełnosprawność i społeczeństwo. Performatywna siła protestu*, edited by Ewelina Godlewska-Byliniak and Justyna Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21 and Biennale Warszawa, 2018.
- Muca, Klaudia. "Poszerzanie pola walki o emancypację (nauka jako broń)". *Didaskalia*, no. 149, 2019, pp. 9-10.
- Nastazjak, Areta. "Pełnosprawni w teatrze". *Didaskalia*, no. 133-134, 2016, pp. 35-47.
- Siebers, Tobin. "Niepełnosprawność jako forma maskarady". Translated by Katarzyna Ojrzyńska, *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, edited by Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, 2017, pp. 77-106.
- Teatr 21. "Centrum Sztuki Włączającej: DOWNTOWN. Vol. 1". *issuu*, 1 września 2018, https://issuu.com/teatr21/docs/centrum_sztuki_wlaczajacej_downtown.
- Teatr 21. "Centrum Sztuki Włączającej: DOWNTOWN. Vol. 2". *issuu*, 1 listopada 2018, https://issuu.com/teatr21/docs/centrum_sztuki_wlaczajacej_downtown_9e606570of78cd.
- Urbacki, Rafał. Interview by Ewelina Godlewska-Byliniak and Justyna Lipko-Konieczna. "Jesteśmy jak jętki, żyjemy za krótko". *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, edited by Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, 2017, pp. 107-124.
- "Zasady i tryb postępowania kwalifikacyjnego przy przyjmowaniu na I rok studiów na Wydziale Aktorskim w Krakowie w roku akademickim 2019/2020". *Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie*, <http://krakow.ast.krakow.pl/download/file/2508>.

ABSTRACT

Monika Kwaśniewska
Empowerment in Polish (Dis)ability Theater

The author analyzes the book *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie* [Regaining presence. Disability in theater and performance] in the context of the activity of Teatr 21 and The Center of Inclusive Art: Downtown as well as Poland's dominant discourse about the theatrical work of individuals

with disabilities. Following the book's institutional thread, she reflects on what place can disability studies take in thinking about (Polish) theater and what mental and institutional shifts are required to introduce the book into professional educational and theatrical circulation.

Keywords: Teatr 21, disability studies, auto-theater, theatrical education, institutional critique