Jolanta Rzeźnicka-Krupa
Uniwersytet Gdański

Sztuka zaangażowana: społeczno-kulturowe aspekty dorosłości osób z niepełnosprawnością w kontekście projektu „Więcej niż teatr” Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu

Socially Engaged Art: Socio-cultural Aspects of People with Disabilities' Adulthood in the Context of „More than theatre” Project by the Jerzy Grotowski Institute in Wrocław

The aim of the presented article is to analyze and rethink of some issues connected with the emancipatory potential of art/theatre in the field of social life of people with disabilities. The background for the goal is constructed by the basic assumptions of the educational and artistic project called "More than Theatre" and realized by Jerzy Grotowski Institute in 2016. For the authoress, who was the one of the persons taking part in the project, it was not only the very important personal experience but first of all the essential cognitive impulse encouraging for the further explorations on the social and cultural identity of people with disabilities and their functioning in the community. The project presented in this text refers to such a way of art and "disabled theatre" understanding which is defined as fully-fledged art, created accordingly to the equality and empowerment rules. Art/theatre/performance, the same as education in the critical pedagogy current, can be perceived not only as an act of creative and esthetic expression but also as an important and effective tool for making the social, cultural and political change leading to the individual and collective emancipation of people defined as marginalized and socially excluded. The processes of emancipation, empowerment and including into the social common can be positive phenomenon not only for the excluded but for the whole common either.

Słowa kluczowe: sztuka, teatr, emancypacja, niepełnosprawność

Keywords: art, theatre, emancipation, disability

Wprowadzenie

W celu analizy zagadnień związanych z emancypacyjnym potencjałem sztuki, teatru i możliwościami ich społecznego zaangażowania w perspektywie codzienności i miejsca w strukturze społecznej osób niepełnosprawnych, szczególnie zaś osób z niepełnosprawnością intelektualną, konieczne jest choćby skrótowe i pobieżne przedstawienie podstawowych celów i założeń, a także problematyki, wokół której skoncentrowany był projekt, do którego odnoszę się w tytule artykułu. Perspektywa jego prezentacji i analizy wybranych wątków jest szczególna, gdyż pisana z pozycji uczestniczki projektu, miałam bowiem ogromną przyjemność i zaszczyt w nim uczestniczyć.

Był on dla mnie nie tylko ważnym doświadczeniem osobistym, ale także istotnym impulsem poznawczym, skłaniającym do podjęcia głębszego namysłu nad kwestiami funkcjonowania dorosłych osób z niepełnosprawnością, ich społecznej i kulturowej tożsamości, marginalnej pozycji, jaką się im przypisuje w społeczeństwie i jaką zazwyczaj zajmują. Udział w projekcie ponownie wydobył i wzmocnił stawiane sobie samej od dłuższego już czasu pytania dotyczące możliwości zakwestionowania i ponownego zdefiniowania samej niepełnosprawności oraz zastanowienia się czy przekroczenie dominacji ustalonych siłą tradycji i nauki takich profesjonalnych dziedzin, jak: medycyna, psychologia, pedagogika oraz wynikających z nich oddziaływań terapeutycznych, jest potrzebne. Dodam od razu, że moja odpowiedź na to pytanie jest twierdząca: w moim przekonaniu jest nie tylko potrzebne, ale wręcz konieczne i niezbędne). Przekraczanie granic wymaga poszerzenia perspektywy, otwarcia horyzontów i interdyscyplinarnego spojrzenia na zjawisko niepełnosprawności (cokolwiek kryje się za tą nazwą) jako przede wszystkim fenomen kulturowy, który jest społecznie doświadczany, nazywany i opowiadany na wiele różnych sposobów. Jednym z nich może być właśnie opowieść o pewnym projekcie.

Założenia, cele i przebieg projektu

Projekt „«Więcej niż teatr» – Pełnoprawna Sztuka Osób Niepełnosprawnych + Beyond Therapy – konferencja praktyczna”, realizowany przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego był jednym z licznych artystyczno-edukacyjnych przedsięwzięć odbywających się w ramach Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016¹.

¹ Źródłem informacji są materiały dotyczące projektu „Więcej niż teatr” zamieszczone na stronie internetowej Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, www.institute-art.pl (zakładka: Edukacja) [dostęp: 5.12.2016], a także materiały i notatki własne autorki tekstu, która była jedną z uczestniczek proje-

Zgodnie z zamierzeniami jego pomysłodawczyń i zarazem kuratorek, główną osią, wokół której został skonstruowany, było szeroko rozumiane zagadnienie sztuki angażującej osoby z różnego rodzaju niepełnosprawnością, która w rozumieniu założeń projektu nie jest sztuką „osobną”, inną, w domyśle gorszą, lecz sztuką pełnoprawną, która powinna znaleźć należne jej miejsce w społeczeństwie i sferze kultury.

Celem projektu stało się poszukiwanie odpowiedzi na pytania związane ze sprawczą, podmiotową obecnością osób społecznie definiowanych przez pryzmat niepełnosprawności, która podważa odpowiedzi i twierdzenia przyjmowane dotąd jako oczywiste i weryfikuje funkcjonujące powszechnie narzędzia, sposoby poznania, języki opisu, a także powstałe w ich następstwie kategorie opisujące rzeczywistość. Wyjściowym mottem projektu stały się słowa jednej z kuratorek, Jany Pilatovej:

Zdarza się, że niektóre doświadczenia życia zaczynają nam reprezentować rzeczywistość. Wówczas stają się one dla nas więzieniem. Siedzimy w tych doświadczeniach jak w więzieniach albo... w ogródkach².

Celem projektu była zatem próba wyjścia poza utarte schematy i wyobrażenia, budujące często negatywne stereotypy na temat nie tylko sztuki kreowanej przez osoby z niepełnosprawnością, ale także ich funkcjonowania w sferze społecznej i obywatelskiej, i przyjrzenia się bliżej temu co można znaleźć poza dobrze znanym, swojskim „ogródkiem”, w którym tę grupę społeczną często traktuje się protekcyjnie i paternalistycznie, czy też z „przymrużeniem oka”, wskazującym na nie do końca poważny i rozważany w kategoriach estetycznych odbiór tworzonej przezeń sztuki. Obszarem badawczych i artystycznych eksploracji, stawiania pytań i aktywnego poszukiwania odpowiedzi w ramach różnego rodzaju działań podejmowanych w projekcie, uczyniono szeroko rozumianą przestrzeń sztuk performatywnych, wizualnych, przede wszystkim teatru, choć

ktu. Kuratorkami projektu były: pełniąca funkcję koordynatorki dr Magdalena Hasiuk z Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, autorka monografii „Okrutnie dziwna strona” świata. Wokół teatru więziennego, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2015 oraz ponad stu innych publikacji: artykułów naukowych, szkiców krytycznych, rozmów i recenzji; prof. Jana Pilátová – profesor Wydziału Teatralnego Akademii Sztuk Sceniczych w Pradze (DAMU), w 1968 r. odbyła staż w Teatrze Laboratorium, licznych publikacji o pracy Jerzego Grotowskiego, jego uczniów i kontynuatorów, tłumaczka tekstów; Justyna Sobczyk – pedagogka teatru i reżyserka, kieruje działem pedagogiki teatralnej w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, założycielka Teatru 21 i współzałożycielka Stowarzyszenia Pedagogów Teatru; Anna Zubrzycki – aktorka i pedagogka, członkini-założycielka i główna aktorka Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” (1977–1992), w 1996 r. wraz z Grzegorzem Bralem założyła we Wrocławiu Teatr Pieśni Kozła, w którym do 2014 r. była główną aktorką i dyrektorką artystyczną zespołu, a także liderką dwuletniego magisterskiego programu aktorskiego.

² www.institute-art.pl (zakładka: Edukacja) [dostęp: 5.12.2016].

projekt wzbogacony był również o wątki z zakresu sztuk plastycznych i tzw. outsider art, brut art oraz filmu. Kuratorki projektu piszą, iż ich celem było/jest

[...] skierowanie uwagi na rozwijający się w Polsce od ponad dwudziestu lat obszar sztuki angażującej osoby z niepełnosprawnościami i spojrzenie na niego w szerszym kontekście. Chcemy powołać wspólną przestrzeń, która umożliwi spotkanie osób pełnosprawnych z osobami z niepełnosprawnościami, a także postawienie wielu pytań (czy wywołanie dyskusji), które pozwolą – taką mamy nadzieję – pójść dalej w pracy z aktorem/osobą z niepełnosprawnością. Zaplanowane wydarzenia mają inspirować do odważnego wychodzenia poza „własny ogródek”, „własne więzienie”, by spotykać się z innymi osobami, które podobnie jak my próbują, szukają i tworzą na pograniczu teatru, sztuki art brut, filmu i muzyki³.

W zamierzeniu kuratorek istotnym celem projektu, było nie tylko „upowszechnienie i promocja marginalizowanych często zjawisk artystycznych [...]”, oraz bliższe przyjrzenie się pracy artystycznej realizowanej przez osoby z niepełnosprawnością w kontekście profesjonalnych, warsztatowych aspektów i potencjału włączenia w główny nurt życia artystycznego, ale także poszukiwanie społecznych i ekonomicznych możliwości realizacji tego typu przedsięwzięć, nowych rozwiązań wychodzących poza nisze zarezerwowane dla zjawiska określonego mianem sztuki osób niepełnosprawnych (Sobczyk, Hasiuk 2016). Zatem przyjrzenie się realnym, konkretnym warunkom społecznym, kulturowym, ekonomicznym tworzącym potencjalne ścieżki rozwoju lub też trudności i ograniczenia zawężające potencjalną przestrzeń współpracy i współbywania, w obszarze której sztuka osób z niepełnosprawnością mogłaby zaistnieć w społecznym odbiorze jako jeden z elementów kształtujących ich codzienną rzeczywistość.

Projekt został zainicjowany międzynarodowym seminarium „Więcej niż teatr”, które odbyło się w dniach 11–12 grudnia 2015 r. we Wrocławiu. Program seminarium był bardzo intensywny i zróżnicowany. Wypełniły go wykłady i rozmowy z naukowcami zajmującymi się problematyką z zakresu różnych obszarów kultury, sztuki, teatru (m.in. Zoja Mikotova – Akademia Muzyczna i Teatralna w Brnie

³ www.grotowski-institute.art.pl [dostęp: 5.12.2016]. Kuratorkami projektu były: pełniąca funkcję koordynatorki dr Magdalena Hasiuk z Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, autorka monografii „Okrutnie dziwna strona” świata. Wokół teatru więziennego, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2015 oraz ponad stu innych publikacji: artykułów naukowych, szkiców krytycznych, rozmów i recenzji; prof. Jana Pilátová – profesor Wydziału Teatralnego Akademii Sztuk Scenicznych w Pradze (DAMU), w 1968 r. odbyła staż w Teatrze Laboratorium, licznych publikacji o pracy Jerzego Grotowskiego, jego uczniów i kontynuatorów, tłumaczka tekstów; Justyna Sobczyk – pedagogka teatru i reżyserka, kieruje działem pedagogiki teatralnej w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, założycielka Teatru 21 i współzałożycielka Stowarzyszenia Pedagogów Teatru; Anna Zubrzycki – aktorka i pedagogka, członkini-założycielka i główna aktorka Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” (1977–1992), w 1996 r., wraz z Grzegorzem Bralem, założyła we Wrocławiu Teatr Pieśni Kozła, w którym do 2014 r. była główną aktorką i dyrektorką artystyczną zespołu, a także liderką dwuletniego magisterskiego programu aktorskiego.

oraz Teatr Osób Głuchych; Lech Śliwnik – Akademia Teatralna w Warszawie, Irena Lewkowicz – Instytut Kultury Współczesnej UŁ, Zofia Dworakowska i Ewelina Godlewska-Byliniak – Instytut Kultury Polskiej UW, Anita Stefańska – Wydział Pedagogiczno-Artystyczny UAM). Ponadto odbyło się spotkanie z dziennikarzem i publicystą, zajmującym się rozwojem współczesnego społeczeństwa i kultury, Edwinem Bendykiem (tygodnik „Polityka” i UW), a także przedstawicielami organizacji wspierających oddolne inicjatywy społeczno-ekonomiczne (Ewa Hevelke – Fundacja Inicjatyw Społeczno-ekonomicznych; Piotr Kostuchowski – Bielskie Stowarzyszenie Artystyczne „Teatr Grodzki”). Znaczącą częścią seminarium były również bardzo interesujące wystąpienia i rozmowy z twórcami, założycielami i reżyserami prowadzącymi teatry, galerie, grupy muzyczne i inne formy artystycznej działalności, kreowanej przez osoby z niepełnosprawnością (Ula Grzela – Junges Landestheater Bayern; Per Tornqvist – Teatr Mooms w Malmö; Katarzyna Wińska – Teatr Opera Buffa; Maria Pietrusza-Budzyńska – Fundacja Teatrotterapia Lubelska, Renata Jasińska-Nowak – Teatr Arka we Wrocławiu, Zoja Mikotova, Martin Frys, Gizela Hohne – teatr Ramba-Zamba z Berlina, Tomasz Rodowicz – Stowarzyszenie Teatralne „Chorea”, Erdmute Sobaszek i Waclaw Sobaszek – Teatr Węgałty, Festiwal Wioska Teatralna i Teatr Potrzebny w Jonkowie; Wojciech Retz – zespół rockowy „Na Górze” i Stowarzyszenie „Na Górze”, Alicja Grabarczyk i Agnieszka Chojnacka – Galeria ArtBrut i Pracownia Aktywizacji Społecznej i Kulturalnej we Wrocławiu, tancerz i choreograf Rafał Urbacki)⁴, dzielonego na opatrzone znakami zapytania panele zatytułowane: *Alternatywność? Niepełnosprawność? Społeczeństwo? Zmiana? Długodystansowcy. Światła i cienie. Na krótki dystans? (zespołowość a działania projektowe)*, uzmysławia szeroki i bardzo zróżnicowany kontekst teoretycznej i praktycznej refleksji, rysujący zarazem pole do wymiany poglądów i dyskusji nad ważnymi kwestiami kształtującymi codzienność twórczości artystycznej i obecności osób z niepełnosprawnością w społeczeństwie i kulturze. Seminarium towarzyszyły także pokazy filmu dokumentalnego „Das grosse Gluck” w reżyserii Kirsten Burger, Mikka Gaestela i Johannes Müllera oraz spektaklu „Gatunki chronione” Rafała Urbackiego i Anu Czerwińskiego.

Kolejnymi etapami projektu, po zakwalifikowaniu osób, które zgłosiły chęć udziału w projekcie i wyłonieniu ostatecznej grupy uczestników⁵, były trzy spotkania obejmujące sesje warsztatowo-wykładowe, które odbyły się kolejno w lu-

⁴ Szczegółowy program seminarium zamieszczony jest na stronie internetowej Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, www.grotowski-institute.art.pl.

⁵ Do projektu zakwalifikowano 16 uczestników z całej Polski. Były to osoby w różnym wieku i z różnymi doświadczeniami zawodowymi, które same zajmują się bezpośrednio lub są zainteresowane problematyką sztuki, kultury, teatru angażującego ludzi społecznie marginalizowanych i wykluczanych, w tym osoby z niepełnosprawnością (lista i biogramy uczestników są dostępne na stronie internetowej Instytutu im. J. Grotowskiego, www.grotowski-institute.art.pl).

tym 2016 r. (PWST, Wrocław), marcu (Instytut Teatralny, Warszawa) i kwietniu (Ostrowiec Świętokrzyski). Pierwsza sesja, zatytułowana „Wspólnym głosem” została poświęcona kwestiom funkcjonowania społecznej wspólnoty w kontekście spajających ją więzi i procesom integrowania grupy, a także możliwości integracji i włączania działań teatralnych w obszar wspólnoty. Na sesję złożyły się warsztaty prowadzone przez uznanych twórców: Annę Zubrzycką (*Wspólnym głosem* – warsztat poświęcony poszukiwaniom języka przekraczającego utarte schematy komunikowania się, opartego na ekspresji cielesnej i wokalne), Janę Pilatową (*Sekrety otwieraczy* – warsztat ukierunkowany na działanie poprzez ruch, głos, akty fizyczne i wyobraźnię), Ulę Grzelę i Cornelie Linnemann (*małe studium kompozycji/sztuka znikania* – warsztat poświęcony tworzeniu przestrzeni wspólnego doświadczenia z Innym, i budowaniu społeczeństwa opartego na wzajemnym szacunku). Każdy warsztat kończył się spotkaniem, w trakcie którego uczestnicy i prowadzący wymieniali się swoimi przeżyciami i doświadczeniami, emocjami, pytaniami i wątpliwościami. Uczestnicy projektu w ramach sesji lutowej mieli również możliwość obejrzenia spektaklu „Statek szaleńców” Teatru Arka oraz „Dziewięć kochanek kawalera Dorna” Teatru integracyjnego EUFORION, po których odbyły się spotkania z twórcami i aktorami.

Druga z sesji, zatytułowana „Estetyka – w poszukiwaniu własnego języka”, koncentrowała się wokół kwestii różnych sposobów działania i środków ekspresji budujących estetykę teatru i sztuki osób z niepełnosprawnością. Obejmowała spotkania z twórcami trzech warszawskich teatrów: Agatą Adamek i Zbyszkim Gozdeckim z Teatru Zgoda, Justyną Sobczyk z Teatru 21 oraz Katarzyną Wińską z Teatru Opera Buffa. Kuratorki projektu przy konstruowaniu struktury sesji postawiły przed uczestnikami pytania, na które próbowano znaleźć możliwe odpowiedzi: Co/kto stoi za każdym z tych zespołów, jakie inspiracje, jacy twórcy, jakie idee stanowią źródło ich twórczości? W jaki sposób ich „źródłowy materiał” jest następnie transformowany w przedstawienia? Co stanowi trudność w mówieniu/pisaniu o teatrze, którego aktorami są osoby z niepełnosprawnością? Dlaczego cały czas słowo «terapia» wypiera słowo „teatr”?⁶ W ramach sesji odbyły się pokazy spektakli „Upadki. Odcinek 2” Teatru 21, „Autobus” część 1 Teatru Zgoda oraz „Wyspa Pomyłona” Teatru Opera Buffa, po których uczestnicy projektu spotkali się z twórcami i aktorami. Ponadto odbyły się także warsztaty i spotkanie z twórcami książki „21 myśli o teatrze”, poświęconej Teatrowi 21⁷.

⁶ www.grotowski.art.pl (zakładka: Edukacja, projekt „Więcej niż teatr”, Sesja II: Estetyka-w poszukiwaniu własnego języka) [dostęp: 5.12.2016].

⁷ E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna (red.), *21 myśli o teatrze*, Fundacja Win-Win, Warszawa 2016 (G. Press – fotografie, R. Staniec i M. Szczodrowska – projekt graficzny). Książka ze wstępem redaktorek zawiera myśli i spostrzeżenia aktorów Teatru 21 na temat samego teatru, obecności na scenie, relacji z widzami i towarzyszące im fotografie.

Ostatnia sesja semestru, zatytułowana „Teatr podążający za osobą”, odbyła się w kwietniu w Ostrowie Wielkopolskim i zawierała, podobnie jak poprzednie, wykłady (Teresy Wilk – Teatr w procesie rewitalizacji społecznej wobec niepoko- jów współczesności, spotkania i dyskusje (forum dyskusyjne „Festiwal – obszary sztuki-obszar inicjatyw społecznych”, a także Okrągły Stół – spotkanie ze studen- tami Wydziału Pedagogiczno-Aktorskiego oraz słuchaczami Studium Animacji Kultury UAM filia w Kaliszu oraz liderami grup teatralnych), warsztaty (Przest- rzenie ruchu Tomasza Kuty – działania improwizacyjne oparte na plastyce ruchu i gestu; Nadmarionety Ilony Mędykowskiej – papier jako element scenografii i medium sztuki; Język wizualny z treningu wyobraźniowego w terapii teatral- nej Eugeniusza Józefowskiego – wyobraźniowy spacer w głąb siebie za pomocą kreacji plastycznej; O Niebieskim Koniu Anity Stefańskiej – budowanie teatralne- go miejsca jako terytorium spotkania i działania ludzi posługujących się różnymi językami wyrazu; Czteronożny Autysta Magdaleny Kajewskiej – kreacja plastycz- na łącząca elementy teatroterapii i hipoterapii, prowadzona metodą Horse Assi- sted Education) oraz spektakle prezentowane podczas XV Przeglądu Form Osób Niepełnosprawnych MASKA 2016, w którym uczestnicy projektu byli również ju- rorami i przyznali własną nagrodę. Tworzące tę sesję wydarzenia skupiały się na badaniu przestrzeni teatralnej, czy też szerzej – przestrzeni kreacji artystycznej – w której każdy człowiek/aktor/twórca sam wybiera rodzaj, tempo i styl działania. Jej celem była również „refleksja nad teatroterapią rozumianą jako proces, które- go specyfika zakłada i wymaga podążania za osobą twórcy”⁸.

Kolejnym elementem projektu była odbywająca się na przełomie maja i czerw- ca 2016 r. w Instytucie im. J. Grotowskiego we Wrocławiu tzw. Konferencja Prak- tyczna, poruszająca aspekty artystyczne i społeczno-ekonomiczne związane z działalnością artystyczną. Złożyły się na nią warsztaty mistrzowskie prowadzone przez twórców: aktorów, reżyserów, terapeutów, autorów oryginalnych metod pracy z ciałem, głosem, dźwiękiem, a także spotkania ze specjalistami z zakresu ekonomii, promocji i kształcenia liderów. Uczestnicy mogli wziąć udział między innymi w warsztacie Zoji Mikotovej z Akademii Muzyczno-Teatralnej w Brnie „Tam gdzie ruch jest językiem” (realizujący się w czasie i przestrzeni język osób niesłyszących); Natalii Popovej z Uniwersytetu Psychologiczno-Pedagogicznego w Moskwie „Przygotowanie aktora z niepełnosprawnościami do pracy w integra- cyjnym zespole teatralnym” (kinestetyczny „portret” aktora z niepełnosprawno- ścią, estetyka i rehabilitacja, komunikacja poprzez ciało i ruch); Anny Zubrzyckiej i Angie Ball „Uważna relaksacja” (rozpoznawanie napięcia i odprężanie ciała za pomocą medytacji bazującej na uważności, praktykowaniu współczucia i terapii Tara Rokpa). Mieli również możliwość uczestniczenia w warsztatach Williama

⁸ www.grotowski-institute.art-pl (zakładka: Edukacja, projekt „Więcej niż teatr”, sesja III: Teatr podążający za osobą [dostęp: 5.12.2016]).

Edwarda Longdena ze znanej na świecie grupy Joy of Sound. Warsztaty „Języki wspólnego doświadczenia” (wykorzystujące wyobraźnię, muzykę, ruch i wizualizację, wspólne zaangażowanie, odpowiedzialność i uznanie wszystkich uczestników za współtwórców) zakończyły się przygotowanym wspólnie z uczestnikami projektu happeningiem. Ponadto odbyły się także warsztaty Jany Pilatovej i Martyna Frysa „Łączenie” (teatr postrzegany jako sposób rozumienia siebie i innych, łączenia aktorów i widzów/ludzi, rygoru i wolności, uczuć i myśli, struktur i procesów); Petry Osvaldovej z Akademii Sztuk Sceniczych w Pradze „Metoda Feldenkraisa jako przygotowanie do rozwoju osobowości” (proces uczenia się dialogu z ciałem, oddechem, emocjami, myślami i zachowaniem poprzez ruch), a także szkolenie prowadzone przez Annę Muzińską z Fundacji Inicjatyw Społeczno-Ekonomicznych, poświęcone formom i zasadom działania przedsiębiorstw społecznych funkcjonujących w obszarze kultury. W ramach konferencji praktycznej odbył się również pokaz spektaklu „Śmiertelnie trudna sprawa” Teatru 21 z Warszawy i koncert zespołu rockowego „Na Górze”, w którym grają osoby tzw. osoby sprawne i osoby z niepełnosprawnością intelektualną. Sesji towarzyszyła również wystawa fotografii „Poza słowem” Nadine Loes, stanowiąca swoistą relację dokumentującą projekt teatralny „Moment mal, bitte!” realizowany przez Ulę Grzelę.

Swoistą kulminacją i zwieńczeniem realizacji projektu był udział wszystkich jego uczestników w wydarzeniach nurtu „Więcej niż teatr”, prezentowanego w październiku 2016 r. w ramach odbywającej się we Wrocławiu Olimpiady Teatralnej „Świat miejscem prawdy”, która z kolei stanowiła jedno z przedsięwzięć Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016. Olimpiada Teatralna to międzynarodowy festiwal teatralny, podczas którego prezentowane są osiągnięcia najwybitniejszych twórców teatralnych z całego świata. Zainicjowana została w 1993 r. w Delfach przez greckiego reżysera Theodorosa Terzopoulosa, który pełni obecnie funkcję przewodniczącego Międzynarodowego Komitetu Olimpiady Teatralnej. Kolejne organizowane były w Japonii, Rosji, Turcji, Korei Południowej i Chinach. Program tegorocznej, siódmej już edycji Olimpiady, która odbyła się tym razem w Polsce, obejmował kilka nurtów: tzw. nurt główny, do którego zaproszeni zostali między innymi tak uznani twórcy, jak: Eugenio Barba, Peter Brook, Romeo Castellucci, Pippo Delbono, Jan Fabre, Walerij Fokin, Heiner Goebbels, Liu Libin, Krystian Lupa, Eimuntas Nekrošius, Tadashi Suzuki, Theodoros Terzopoulos i Robert Wilson. Poza nurtem głównym obecne były również: nurt Dolnośląska Platforma Teatru, Festiwal Dziady-Recykling, Eastern Line oraz specjalny program Instytutu Grotowskiego. Ponadto zaproszeni ze swymi spektaklami reżyserzy brali również udział w cyklu spotkań i dyskusji „Prawda i tylko prawda”, które poświęcone były różnym aspektom ich pracy artystycznej. W zamierzeniu organizatorów tegoroczna edycja, z towarzyszącym jej hasłem stanowiącym pa-

rafrazę słów Jerzego Grotowskiego, ma stanowić „zachętę do wolności wypowiedzi, staje w obronie znaczenia tradycji, a zarazem wspiera potrzebę poszukiwań i eksperymentowania na scenie teatralnej w ramach współczesnej dynamiki, konstruktywnej multicentryczności i polimorficzności”⁹.

W ramach nurtu przedstawiającego „pełnoprawną sztukę osób niepełnosprawnych” swoje spektakle zaprezentowało 6 zespołów teatralnych: Compagnie de l’Oiseau-Mouche (Francja), Teatr 21, Teatr CHOREA, Rafał Urbacki i Anu Czerwiński (Polska), Monster Truck (Niemcy), VerTeDance i Archa (Czechy). Ponadto program nurtu dopełniły: wystawa fotografii mieszkańców Domu Pomocy Społecznej autorstwa Jana Rosołowskiego, koncert grupy „Na Górze” oraz cykl spotkań „Śniadanie w procesie”, którego celem było „upowszechnienie marginalizowanych często zjawisk artystycznych, wymiana doświadczeń między polskimi i zagranicznymi twórcami, a także otwarcie przestrzeni dla pogłębionej refleksji na temat metod pracy w poszczególnych zespołach”¹⁰.

Teatr i niepełnosprawność

Pomysłodawczyni i kuratorki projektu piszą w tekście prezentującym jego założenia, iż „Więcej niż teatr” ma być „choćby namiastką społecznego laboratorium, w którym kształtować będziemy przestrzeń współistnienia, dialogu i wymiany. Odwołując się do Boalowskiej koncepcji teatru poprzez zmiany w tak zakomponowanej sytuacji teatralnej, czy ogólnie rzecz biorąc sytuacji w obszarze sztuki, pragniemy eksperymentować ze zmianą społeczną. Więcej niż teatr rodzi się z marzenia przekraczającego ramy zastanego świata” (Sobczyk, Hasiuk 2016). Autorki, nawiązując do koncepcji teatru jako społecznego laboratorium J. Grotowskiego, którego istotą jest eksperymentowanie i poszukiwanie, a także koncepcji teatru zmiany A. Boala, przyznają się do własnych marzeń. Marzeń śmiałych, wyrastających z buntu, niezgody i oporu wobec rzeczywistości, marzeń wykraczających poza dobrze znane, utarte schematy i rytuały społeczne. Marzeń dążących do zainicjowania zmiany, transformacji idei, ale także działań i praktyk społecznych, które sztukę/teatr i kreacje tworzone przez pewne grupy społeczne bardzo często pozbawiają wartości i znaczenia. Jednocześnie jednak właśnie sztuka, teatr, działania artystyczne posiadają moc i siłę dokonywania społecznych transformacji, czego wyrazem jest już sama nazwa projektu „Więcej niż teatr”, zaczerpnięta z tytułu książki Aldony Jawłowskiej opublikowanej w 1988 r. Analizowana przez nią działalność studenckiego ruchu teatralnego w komunistycznej

⁹ www.theatreolympics2016.pl [dostęp: 5.12.2016].

¹⁰ www.grotowski-institute.art.pl (zakładka: Edukacja) [dostęp: 4.12.2016]

Polsce w latach 60. i 70. XX w. ukazuje tenże ruch – zbiorowego bohatera monografii – jako „wielowymiarowe zjawisko” przekraczające zarówno granice sztuki, jak i granice działalności społecznej. Znana socjolog pisała: „To więcej niż ruch i więcej niż teatr. To także instytucja, miejsce do życia, zabawa, swoisty azyl dla nie przystosowanych” (Jawłowska 1988, s. 5).

Teatr, „robienie teatru”, granie w teatrze i wszystko, co wiązało się z działaniem studenckich grup teatralnych nie było jednak tylko schronieniem, kryjówką dającą poczucie wytnienia oraz możliwość oderwania się od nieakceptowanej i niezadowolającej rzeczywistości. Było również, a może nawet przede wszystkim, jak zauważa A. Jawłowska, próbą „przeciwstawienia kulturze zastanej – odmiennej kulturowej całości (...) w działaniu realizującym się jako poszukiwanie własnych form życia i twórczości” (tamże, s. 5). Tę wielość perspektyw i zbliżony sposób oglądu współczesnej rzeczywistości w odniesieniu do twórczości osób z niepełnosprawnością, próbują wcielić w życie autorki projektu, stawiając pytanie o to: „(...) jaką funkcję w życiu artystycznym i społecznym zajmuje obecnie sztuka osób z niepełnosprawnościami (a szerzej sztuka osób dotychczas wykluczanych z kultury) i czy nie jest ona przypadkiem zbliżona do roli (z uwzględnieniem wszelkich różnic politycznych, estetycznych, społecznych), jaką w latach siedemdziesiątych odegrał „młody teatr”? A może wprost przeciwnie, stanowi całkiem odrębne, w pełni „samoswoje” zjawisko wykraczające jednak, podobnie jak niegdyś teatr studencki, zarówno poza granice sztuki, jak i działalności społecznej?” (Sobczyk, Hasiuk 2016).

Sztuka i teatr osób marginalizowanych i wykluczanych, a takimi są również ludzie społecznie i kulturowo definiowani jako niepełnosprawni, jest zjawiskiem budzącym coraz większe zainteresowanie, można powiedzieć, że w ostatnich latach jest niejako odkrywana ponownie budząc pytanie o to czym jest: sztuką czy terapią, odwołujące się nie tylko do istoty i natury działań artystycznych, ale także ich funkcji społecznej. Odpowiedzi na to pytanie ewoluują w zależności od czasu i kontekstu, od tych, które akcentują przede wszystkim terapeutyczny wymiar sztuki, do tych, dla których najważniejszy jest wymiar estetyczny.

I. Jajte-Lewkowicz, nawiązując do rozwijającego się w Polsce ruchu teatrów osób niepełnosprawnych, skupionych między innymi wokół zainicjowanych w 1995 r. Międzynarodowych Spotkań Teatralnych *Terapia i Teatr*, przekształconych po trzech latach w Biennale, pisze o podstawowej właściwości teatru jako miejscu spotkania z drugim człowiekiem, w którym teatralne dzieło jest swego rodzaju „rezultatem wspólnej improwizacji aktorów i widzów (2006a, s. 13; 2006b, s. 281). Tę absolutnie prymarną cechę teatru znakomicie i instynktownie ujmują aktorzy Teatru 21, Piotr Swend, który mówi: „Po co ludziom teatr? – żeby być otwartym na innych ludzi”, czy Daniel Krajewski: „Aktor przychodzi do teatru. Widz przychodzi do teatru” (21 Myśli o teatrze, 2016, s. 166). I. Jajte-Lewkowicz,

analizując „teatr wykluczonych”, wskazuje na kilka tkwiących w nim paradoksów, które sprawiają, że może on być postrzegany (jednocześnie bądź rozłącznie) jako zjawisko będące „mniej niż teatrem”, „samym teatrem” i czymś „więcej niż teatr”. Mniej niż teatrem jest wówczas, gdy działalność teatralna jest przede wszystkim podporządkowana celom terapeutycznym i realizowana poza dziedziną teatru, np. w obszarze działań stricte pedagogicznych, stając się w ten sposób przede wszystkim terapią przez teatr. Teatrem samym w sobie (tylko teatrem, a może aż teatrem?) staje się, gdy spektakle tworzone przez grupy osób stygmatyzowanych i marginalizowanych nie tylko w świecie artystycznym, ale również w społeczeństwie, traktujemy jak pełnoprawne artystyczne wydarzenia podlegające krytycznej ocenie w kategoriach estetycznych, ale prezentowane wciąż jako osobne, odrębne zjawisko występujące pod szyldem „teatru osób niepełnosprawnych” czy też właśnie „teatru wykluczonych”. Czymś więcej niż teatr (szerzej można powiedzieć, że czymś więcej niż sztuka) staje się wówczas, gdy poza wartościami terapeutycznymi i estetycznymi niesie ze sobą potencjał transformacji porządku społecznego i tworzenia nowych znaczeń kultury „(...) wolnej od redukcji i interioryzacji inności” (2013, s. 23). Teatr będący czymś więcej niż teatrem tworzy „przestrzeń szczególnego spotkania, które akcentuje społeczną wspólnotowość oraz przekraczanie ustalonych apriorycznie kondycji: bycia widzami/bycia aktorem/bycia niepełnosprawnym czy wykluczonym. Zaś spełniające to spotkanie wydarzenie teatralne to szczególna realizacja porządku obecności, nie zaś wyłącznie porządku reprezentacji czy też skryptu określonej społecznie roli (piętna?)” (tamże, s. 25).

W każdym teatrze może dominować jedna z dwóch struktur funkcjonowania: ukierunkowana na cel, określony efekt działania bądź ukierunkowana na proces, który w ślad za L. Śliwonikiem możemy określić drogą, kształtującą teatr ludzi z niepełnosprawnością jako swoisty „teatr dla życia”, czy też „życie w teatrze poprzez teatr”, pełniący także pozateatralne cele o charakterze edukacyjnym, psycho- i socjoterapeutycznym (Jajte-Lewkowicz 2006, s. 13). Taki teatr staje się otwarty na poszukiwanie nowych przestrzeni, docieranie do ukrytych, wewnętrznych światów ludzi „zamurowanych” i ich odkrywanie dla innych. Taki teatr, szanujący prawo do własnego trudu egzystencji i dający szansę pełniejszego doświadczania życia może być, jak pisze L. Śliwonik, „drogą ku drugiemu, ku innym światom ludzkim” (2006a, s. 65). Cechuje go nie tylko możliwość osobistej, indywidualnej wypowiedzi aktorów, ale także potencjał tworzenia nowych relacji między ludźmi opartych na innych, niewykluczających zasadach. O teatrze osób z niepełnosprawnością T. Baar pisze, iż nie może on być tylko pracą, staje się bowiem „(...) raczej drogą, procesem dojrzewania aktora” (2006a, s. 77), w trakcie którego niepełnosprawny aktor odkrywa siebie samego, własną prawdę ukrytą za narzuconą mu społeczną maską niepełnosprawności. Ta maska kulturowych

znaczeń, stereotypów, uprzedzeń i swoistych matryc nazywających i definiujących niepełnosprawność, która kształtuje indywidualną i społeczną percepcję osób z niepełnosprawnością, czyni ich życie „życiem zamurowanym”, niespełnionym i odległym (nawet jeśli fizycznie bliskim). W pełni i z dużym dramatyzmem, choć w bardzo oszczędnej formie, oddają to słowa stworzonego podczas przygotowań i improwizowanych prób, tekstu ze spektaklu *Broken Mirror*, opowiadające o egzystencjalnych doświadczeniach aktorów Teatru Taartar, którzy ze sceny mówią:

*W środku jest ciemno.
Nie pali się żadne światło.
Ktoś schodzi ze stołu.
Oto dlaczego.*

*Zawsze marzę.
To rani.
Wewnątrz mojej głowy.
Nie dotykaj.
Upośledzenie.*

*I wtedy tylko rozmowa z dzbankiem do kawy.
I nie ma już więcej żadnego domu (Taro 2006b, s. 189).*

Jeśli spojrzymy na teatr jako na małą społeczność (wydaje się, że to ogląd bliски spojrzeniu A. Jawłowskiej piszącej o teatrach studenckich), społeczność, która tworzy wewnątrz swych ram własne relacje i więzi oparte na wzajemnym szacunku i równości, partnerstwie czy przyjaźni (a tak funkcjonuje wiele grup, wśród których są niepełnosprawni aktorzy), to jej teatralne wypowiedzi, przedstawienia, performansy itp. stanowią rodzaj zaproszenia kierowanego do widzów, a w szerszym kontekście do całego społeczeństwa, do spotkania i rozmowy stanowiącego zgodnie ze słowami L. Śliwonika „wymianę twórców i myśli” (Śliwonik 2006, s. 68).

Zgodnie ze sformułowaną już kilkadziesiąt lat temu definicją pojęcia „performansu kulturowego” M. Singera¹¹, owe teatralne wypowiedzi w postaci spektakli, happeningów, performansów angażujących bardzo zróżnicowane środki ekspresji językowej, wokalne, muzycznej, plastycznej, ruchowej, elementy scenografii i wreszcie samą cielesność aktorów, tworzą obraz współczesnego świata i wspólnoty widzianej z perspektywy tych, którzy żyją na jej obrzeżach, których głos, nawet jeśli mają już do niego prawo, nie jest dostatecznie u/słyszany i od/czytany.

¹¹ Pojęcie „cultural performances, użyte przez M. Singera w pracy poświęconej kulturze Indii, odnosi się do możliwych do zaobserwowania struktur kulturowych stanowiących autoportret i autorefleksję danej kultury; „autoportret, który zostaje przedstawiony i wystawiony wobec jej własnych członków i innych osób” [cyt. za: E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, 2008, s. 323–324].

Performatywne postrzeganie niepełnosprawności doświadczanej i przeżywanej w ciele i poprzez ciało jest żywą codziennością osób nią dotkniętych, aktorów teatru życia, którzy przyciągają uwagę i spojrzenia widzów każdego dnia, w różnych miejscach i sytuacjach. Doświadczenia te, przetwarzane na scenie, ujawniają swoisty paradoks nie(widzialności) człowieka/aktora z niepełnosprawnością opisany przez P. Koppers, a polegający na zmaganiu się z dwoma polami odmiennych znaczeń.

Z jednej strony w sferze życia społecznego zmagają się z deficytem widzialności, wynikającym z marginalizacji przedstawicieli tej grupy społecznej, z drugiej zaś z nadmiarem widzialności, swoistą hiperwidzialnością, w sytuacji gdy stojąc na scenie musi zmierzyć się z całą gamą społeczno-kulturowych wyobrażeń i schematów poznawczych kategorizujących rzeczywistość i własną pozycję w sieci społecznych zależności (zob. Godlewska-Byliniak, Lipko-Konieczna 2016, s. 7–8).

Na scenie teatrów tworzonych przez osoby z niepełnosprawnością mamy do czynienia, jak zauważa I. Jajte-Lewkowicz, ze „zwielokrotnieniem maski”, nakładaniem się na siebie różnych bytów, różnych porządków oraz ich identyfikacją, dzięki czemu widz zostaje skonfrontowany ze swoistym lustrem, w którym zaczyna dostrzegać także własne maski i budujące je znaczenia. Specyfika teatru osób niepełnosprawnych polega między innymi na tym, że „to co jest ekspresją własną człowieka-aktora przesłania obraz ekspresji figury, którą on tworzy”. W rezultacie zarówno aktorzy, jak i widzowie dokonują poznawczego wysiłku zobaczenia na scenie siebie samych gdyż „wobec przemiany człowieka-aktora widz nigdy nie pozostaje obojętny” (2006b, s. 283–288).

J. Florence (2006, s. 213–218), pisząc o teatrze w kulturze zachodniej jako swojej formie nowoczesnego, laickiego rytuału, zwraca uwagę na kształtujące go konwencje, dzięki którym na scenie dochodzi do przedstawienia międzyludzkich relacji różnych od tych jakie znamy z życia codziennego, ale pozostających z nimi w ścisłym i ważnym związku. Wszystko to co buduje nasze ludzkie doświadczenia, przeżycia, emocje i uczucia może stać się tworzywem przekształcanym w akcie twórczym. Proces transformacji buduje specyficzną płaszczyznę międzyludzkiej komunikacji, na której aktor i widz mogą doświadczać podobnych emocji, mogą współodczuwać, tworzyć wspólne światy umożliwiające wzajemne zbliżenie i porozumienie.

Do takiego sposobu myślenia nawiązują autorki opisanego przeze mnie projektu, zwracając uwagę na fakt, iż teatr osób z niepełnosprawnością, a także w szerszym kontekście społeczny ruch tego typu teatrów, jak i innych działań artystycznych, ma swój wymiar nie tylko artystyczny, estetyczny, wpisujący się w pole sztuki, ale również bardzo istotny aspekt społeczny i kulturowy nieadekwatny do ram funkcjonowania narzucanych w obrębie instytucji wspierających osoby z niepełnosprawnością lub wręcz te ramy rozsadzający. Zdaniem kuratorek projektu:

„Tak rozumiana sztuka nie zostaje wchłonięta w mechanizm budowania i utrwalania świata dominujących wzorów, ale wzmacnia emancypacyjne dążenie „wykluczanych” jednostek, broniących swojego prawa do wolności i ekspresji” (Sobczyk, Hasiuk 2016).

Szczególną przestrzeń dla teatru rozsadzającego strukturę i porządek zarówno rzeczywistości, do której się odnosi, jak i zasady rządzące gramatyką języka teatru tworzy zmiana jaka zaszła w obszarze samych działań teatralnych. Zdaniem R. Zięby (2013, s. 230), teatr (szczególnie w jego tradycyjnej, dramatycznej formie), z wszystkimi wymaganiami w zakresie kompetencji fizycznych, ruchowych, intelektualnych, językowych itd., stanowi największe wyzwanie dla niepełnosprawności. Aby znalazło się w nim miejsce dla osób z niepełnosprawnością, by mogli przedstawić w nim siebie samych i własną wizję świata ujętą w formy ich własnych, od nich pochodzących środków wyrazu, najpierw zaistnieć musiała transformacja w samym sposobie pojmowania teatru, która otworzyła pole dla powstania tzw. teatru alternatywnego czy też teatru postdramatycznego. Teatr postdramatyczny (teatr dekonstrukcji, teatr multimedialny, teatr gestu i ruchu), związany z duchem zmian wywołanych filozofią postmodernistyczną, to seria zjawisk zachodzących w drugiej połowie XX w. (okres od lat 70. do 90.), które kwestionują tradycyjne formy dramatu i wynikające zeń rozumienie teatru i przedstawienia teatralnego. Zamiast tego proponuje teatr, który może zostać opisany za pomocą listy cech, takich jak: heterogeniczność, nieciągłość, wieloznaczność, afirmacja teatru jako procesu, odrzucenie tekstu, tekst jako element wyjściowy, wielość środków ekspresji, aktor jako temat i główna postać, deformacja, antymimetyczność, opór wobec interpretacji, gestyczność, rytm, dźwięk, pusta przestrzeń, milczenie. Pojawia się performans, postrzegany „(...) jako ten trzeci między dramatem a teatrem” (Lehmann 2009, s. 23).

Jak pisze R. Zięba, dopiero w teatrze, który porzucił stare, tradycyjne założenia i formy, mogły zagościć na scenie osoby z niepełnosprawnością. Jego zdaniem, „Odmienność gestu jest odmiennością sposobu rozumienia” (2013, s. 234), a zatem osoba niepełnosprawna wraz z tym co zapisane jest w jej cielesności i umyśle, przestaje być na scenie postrzegane wyłącznie przez pryzmat odmienności, niedoskonałości warsztatowej, wrażenia czegoś dziwnego i nienaturalnego, „dziwności”, a staje się „(...) formą – próbą artykulacji dążącą do spójności swej, z natury odmiennej, wypowiedzi” (tamże, s. 232). Może opowiedzieć swoją historię własnymi słowami i pokazać świat z własnej perspektywy, może także swoją obecnością na scenie pokazać znacznie więcej, wydobyć i zdekonstruować utarte schematy, uświadomić hipokryzję i ukryte założenia stosowanych praktyk społecznych, obnażyć panujące stosunki społeczne, a także kulturowe (profesjonalne, naukowe, instytucjonalne) wzory interpretacji, funkcjonujące w otaczającej nas rzeczywistości. Estetyka działania teatralnego nie jest „niewinnym” pojęciem pozbawio-

nym siły etycznego i emocjonalnego rażenia, odwołującym się tylko do formalnych, warsztatowych aspektów sztuki „samej w sobie”. Logika estetyczna nowego, innego teatru, także teatru zwanego „teatrem wykluczonych” czy też „teatrem niepełnosprawnych” jest jednocześnie logiką odzwierciedlającą strukturę społeczną i zjawiska kształtujące wspólnotę, różnego rodzaju problemy i konflikty. Jak zauważa H.-T. Lehmann, „(...) wszelkie studia estetyczne zawsze kryją w sobie pytania natury etycznej, moralnej, prawnej, politycznej i prawnej (...) Sztuka w ogóle, a szczególnie teatr, który tak głęboko zakorzeniony jest w społeczeństwie (...) tkwi w obszarze realnej, społeczno-symbolicznej praktyki” (2009, s. 12).

Sztuka, zaangażowanie i emancypacja

Współczesny sposób rozumienia sztuki odziera ją ze społecznej, kulturowej i politycznej neutralności. Sztuka staje się działaniem społecznym, wpisanym w szerszą strukturę i system. Tworzy sferę praktyk opisanych przez francuskiego socjologa P. Bourdieu jako „pole sztuki”, rządzone przez określone reguły i poddane różnego rodzaju dystynkcjom, z których podstawową jest społecznie konstruowane uznanie tego co jest sztuką i dlaczego, a co nią nie jest; co może a co nie zostać włączone w pole działań artystycznych (2000). Już sam ten fakt pokazuje jak silną władzę ma sztuka i jak intensywnie może oddziaływać na struktury i relacje społeczne.

A. Żmijewski, polski artysta wywodzący się z nurtu tzw. sztuki krytycznej, która rozwijała się w naszym kraju najbardziej intensywnie w latach 90. XX w.¹², w swoim manifestie „Społeczne sztuki stosowane” pisze o władzy jaką posiada sztuka: „(...) władzy nazywana, definiowania, ingerowania w porządku kulturowe, wytwarzania nacisku na elementy struktury społecznej poprzez włączanie ich do artefaktów”, czyli dzieł sztuki, które mogą aktywnie kształtować rzeczywistość. Jeżeli uznamy, że polityka ma władzę definiowania i strukturyzowania to musimy zauważyć, że sztuka także ją posiada (2011, s. 79). Może pełnić rolę „zaangażowanego obserwatora” komentującego rzeczywistość, a nawet „negocjatora interesów upośledzonych grup”. Wytwarza wiedzę, rozumianą w kategoriach Foucaultowskiej wiedzy-władzy, która posiada moc wytwarzania dyskursów,

¹² O związkach społecznie zaangażowanej sztuki krytycznej i pedagogiki/edukacji krytycznej w kontekście kulturowych aspektów konstruowania zjawiska niepełnosprawności, na przykładzie analizy wybranych prac Artura Żmijewskiego pisałam w tekście pt. Krytyczne konteksty tworzenia wiedzy na pograniczu pedagogiki radykalnej i współczesnej sztuki zaangażowanej (czyli, co może łączyć analizę dyskursu współczesnej sztuki z badaniami nad kategorią niepełnosprawności), opublikowanym w czasopiśmie „Ars Educandi”, t. IX: *Pedagogika krytyczna dziś. Podstawy, dylematy i wybrane problemy*, red. P. Stańczyk, 2012, s. 191–205.

czynienia pewnych kwestii widocznymi, innych zaś spychania na margines bądź też ich tabuizacji. Sztuka wytwarza „pożyteczne procedury poznawcze”, dzięki którym możemy docierać do miejsc ukrytych i prawdziwych relacji tworzących obszar wspólnoty. Według Żmijewskiego takiej wiedzy nie można redukować tylko do propozycji estetycznej, gdyż pozbawiona protekcjonalizmu sztuka „tożsama z rzeczywistością” wytwarza narzędzia działania oparte na wyobraźni i intuicji, pozwalając na rozpoznanie i przekształcanie świata wokół nas, identyfikację i transformacje, które są rezultatem zanegowania „własnej szlachetności i rezygnacji z roli sędziego” (tamże, s. 82–96).

Sztuka jako narzędzie społecznej zmiany, podobnie jak polityka, posiada rzeczywisty, realny potencjał przekształcania struktur wspólnoty. Związek sztuki i polityki szczególnie wyraźnie artykułowany jest w pracach J. Ranciere’a, który wskazuje na „wspólnotową” funkcję sztuki polegającą na konstruowaniu specyficznej przestrzeni, „dzielenia postrzegalnego” jak brzmi tytuł jednej z jego prac, oznaczającego strukturyzowanie wspólnego świata. Filozof ten pisze: „(...) sztuka sprowadza się do konstruowania przestrzeni oraz relacji mających na celu materialną i symboliczną rekonfigurację terytorium tego, co wspólne” (2007, s. 23), a więc posiada moc sprawczą stawiania granic, dzielenia i łączenia, włączania i wykluczania. Polityczny wymiar sztuki związany jest właśnie z tym aspektem, dla Ranciere’a bowiem polityka nie jest utożsamiana z władzą i jej sprawowaniem (określanym przez niego jako reżimy policyjne), ale z określoną konfiguracją przestrzeni świata społecznego, kształtowaną przez podmioty uznane za zdolne do „argumentacji w swojej sprawie”.

Odnosząc przywołane twierdzenia do kwestii niepełnosprawności i osób z niepełnosprawnością można się zastanawiać czy stanowią one „podmioty polityczne” uznawane do zabierania głosu we własnych sprawach i uczestniczenia w praktykach ustanawiających sposób funkcjonowania wspólnoty, reguły, na których się opiera, a także pozycje jakie w strukturze społecznej mogą zajmować przedstawiciele różnych grup, np. mniejszości. Biorąc pod uwagę, że o ludziach z niepełnosprawnością mówimy jako o tych, którzy są marginalizowani i wykluczani, odpowiedź na tak postawione pytanie brzmi: nie, nie są społecznie postrzegani jako społecznie uznane podmioty politycznego działania, mogące brać udział w decyzjach wspólnoty na równych prawach. Ponieważ jednak sztuka i polityka nie tworzą odrębnych rzeczywistości lecz, jak pisze Ranciere, obie stanowią pewne formy „podziału rzeczywistości, powiązane z (...) z określonym porządkiem identyfikacji” (tamże, s. 26), sztuka posiada w sobie potencjał politycznej emancypacji, wynikający właśnie z jej zdolności do konfiguracji i re-konfiguracji społecznych światów.

Wydaje się, że przedstawiony w tym tekście projekt „Więcej niż teatr”, choć nie bezpośrednio i wprost, odwołuje się do takiego sposobu rozumienia sztuki

i ruchu teatralnego skupiającego osoby z niepełnosprawnością, które definiowane jest jako sztuka pełnoprawna, a więc tworzona na zasadach równości i równoprawności. Rozumienia sztuki jako narzędzia społecznej i kulturowej zmiany, niosącej w rezultacie zmianę polityczną, skutkującą nie tylko indywidualną, ale także szerszą, zbiorową emancypacją grup społecznie określanych mianem defaworyzowanych. Emancypacja, uppełnomocnienie i włączenie ich w obszar wspólnoty może przynieść korzyść nie tylko im samym, ale także całej wspólnocie. Jak piszą bowiem, odwołując się do analiz A. Jawłowskiej, kuratorki projektu: „Nierzadko okazuje się, że teatr (sztuka) osób z niepełnosprawnościami staje się ośrodkiem artykulacji ważnych nie tylko dla tego środowiska (...) Dlatego wydaje nam się zasadne, by mówić o ruchu teatrów osób z niepełnosprawnościami również jako odpowiedzi na „niepokojące procesy zachodzące w kulturze współczesnej”, w tym sytuacji izolacji powszechnie doświadczanej w różnych aspektach życia społecznego i w sztuce” (Sobczyk, Hasiuk, 2016).

Bibliografia

- Baar T. (2006a), *Teatr – terapeutyczny ekran [w:] Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Oficyna Wydawnicza Tercja, Łódź.
- Baar T. (2006b), *Taartar: metoda pracy z grupą aktorów upośledzonych umysłowo [w:] Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Oficyna Wydawnicza Tercja, Łódź.
- Bourdieu P. (2001), *Reguły sztuki* (przekład A. Zawadzki), Universitas, Kraków.
- Bourdieu P. (2005), *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia* (przekład P. Biłos), Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Godlewska-Byliniak E., Lipko-Konieczna J. (2016), *Publiczne-prywatne: teatralna gra z niepełnosprawnościami [w:] 21 myśli o teatrze*, red. E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Fundacja Win-Win, Warszawa.
- Fischer-Lichte E. (2008), *Estetyka performatywności* (przekład M. Borowski, M. Sugiera), Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Florence J. (2006), *Sztuka teatralna a terapia. Uwagi na temat zastosowania terapeutycznego sztuki dramatycznej [w:] Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Oficyna Wydawnicza Tercja, Łódź.
- Lewkowicz I. (2006), *Wprowadzenie [w:] Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Oficyna Wydawnicza Tercja, Łódź.
- Jajte-Lewkowicz I. (2006), *O improwizacji, czyli zamiast zakończenia [w:] Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Oficyna Wydawnicza Tercja, Łódź.
- Jajte-Lewkowicz I. (2013), *O trzech paradoksach teatru „wykluczonych” [w:] Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie*, red. I. Jajte-Lewkowicz, J. Michałowska, A. Piasecka, Wydawnictwo Oficyna, Łódź.
- Jawłowska A. (1988), *Więcej niż teatr*, PIW, Warszawa.

- Lechmann H.-T. (2009), *Teatr postdramatyczny* (przekład D. Sajewska, M. Sugiera), Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Ranciere J. (2007), *Estetyka jako polityka* (przekład J. Kutyła, P. Mościcki, przedmowa A. Żmijewski, posłowie S. Žižek), Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Rzeźnicka-Krupa J. (2012), *Krytyczne konteksty tworzenia wiedzy na pograniczu pedagogiki radykalnej i współczesnej sztuki zaangażowanej (czyli, co może łączyć analizę dyskursu współczesnej sztuki z badaniami nad kategorią „niepełnosprawności”)*, „Ars Educandi”, t. IX: *Pedagogika krytyczna dziś. Podstawy, dylematy i wybrane problemy*, red. P. Stańczyk, s. 191–205.
- Sobczyk J., Hasiuk M. (2016), *Więcej niż teatr. Archipelag wysp* (plik pdf), www.grotowski-institute.art.pl [dostęp: 5.12.2016].
- Śliwonik L. (2006), *Zamurowany* [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Oficyna Wydawnicza Tercja, Łódź.
- Zięba R. (2013), *Milczenie ciała (szkic)* [w:] *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie*, red. I. Jajte-Lewkowicz, J. Michałowska, A. Piasecka, Wydawnictwo Oficyna, Łódź.
- Żmijewski A. (2007), *Polityczne gramatyki obrazów* [w:] J. Ranciere, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

Netografia

www.institute-art.pl (zakładka: Edukacja) [dostęp: 5.12.2016].

www.theatreolympics2016.pl [dostęp: 5.12.2016].