



SPEKTAKL JAKO WYDARZENIE I DOŚWIADCZENIE

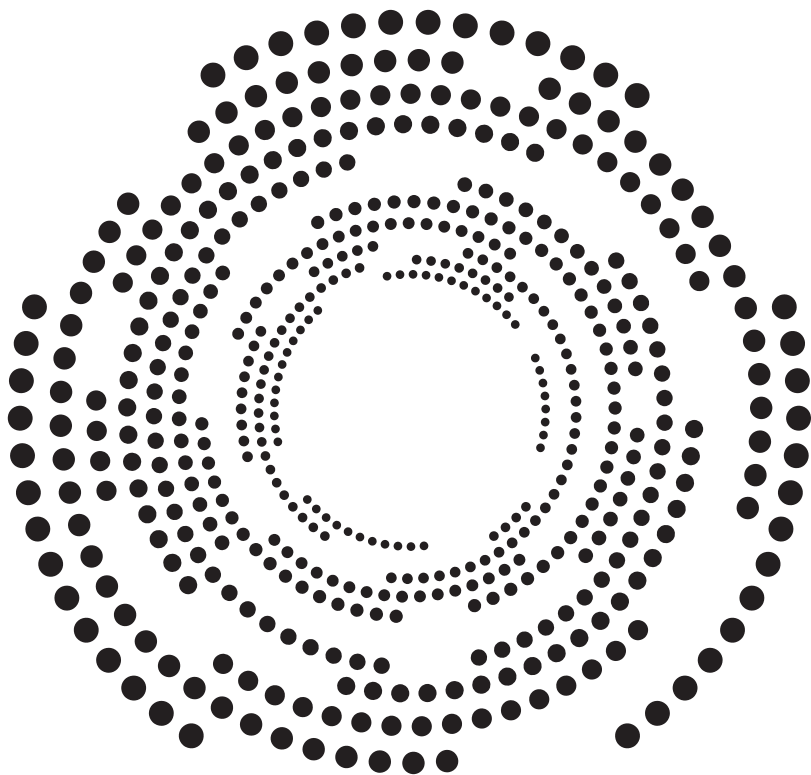
AKTOR

POD REDAKCJĄ IRENY JAJTE-LEWKOWICZ
I MONIKI WĄSIK

**SPEKTAKL
JAKO WYDARZENIE
I DOŚWIADCZENIE**
AKTOR



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
Łódzkiego



SPEKTAKL JAKO WYDARZENIE I DOŚWIADCZENIE

AKTOR

POD REDAKCJĄ IRENY JAJTE-LEWKOWICZ
I MONIKI WĄSIK



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO
Łódź 2018

Irena Jajte-Lewkiewicz, Monika Wąsik – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Dramatu i Teatru, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Jan Ciechowicz

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Małgorzata Szymańska

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Wojciechowska

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/RoyStudio

© Copyright by Authors, Łódź 2018

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-
Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07552.16.0.K

Ark. wyd. 17,0; ark. druk. 20,125

ISBN 978-83-8088-781-7

e-ISBN 978-83-8088-782-4

<https://doi.org/10.18778/8088-782-4>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

Irena Jajte-Lewkowicz, Monika Wąsik – Słowo wstępne	7
--	---

Aktor! Aktor!

Mariusz Bartosiak – Od efektu sztuki aktorskiej do efektywności aktora. W stronę ponowoczesnej antropologii aktora	13
Katarzyna Chiżyńska – Amatorstwo i wykluczenie w kontekście greckiego teatru klasycznego	25
Jadwiga Czerwińska – Amatorstwo i wykluczenie w kontekście antycznego teatru rzymskiego	43

Przywrócić wspólnotę

Dorota Fox – Niedościgniony autentyzm. O aktorach śląskiego teatru amatorskiego „Naumiony”	69
Krystyna Nowak-Wolna – Aktor w teatrze amatorskim	87
Ks. Mariusz Lach sdb – Między amatorstwem a profesjonalizmem – warsztat aktorski w teatrze wartości religijnych	107

Aktor „niepełnosprawny”? – dyskurs

Leszek Karczewski – Aktor niepełnosprawny nie istnieje. Kategoria kulturowej czytelności	119
Marzenna Wiśniewska – Od siebie do performerów ku innym: Grupa Teatralna „Jestem”	133
Tomasz Kowalski – Projektowanie konfuzji. <i>Disabled Theater</i> w reżyserii Jérôme’a Bela	149
Ewelina Kordiak-Gołębska – Teatr milczący? Aktor niepełnosprawny intelektualnie w Teatrze Arka	161

Aktor „niepełnosprawny”? – głos

Maria Pietrusza-Budzyńska – Teatrotterapia Lubelska. Aktor.....	175
Iwona Siekierzyńska – Słabość jest siłą. Praca z aktorami niepełnosprawnymi intelektualnie i aktorami zawodowymi podczas realizacji spektaklu <i>Moja sprawa</i>	193
Małgorzata Paszkiewicz, Janusz Adam Biedrzycki – Odmienny punkt widzenia. Projekt <i>Vidomi</i> oraz jego kontynuacja. Stowarzyszenie Teatralne Chorea	203

Być sobą/Innym

Monika Wąsik – Teatr postimigrancki jako teatr antyfolklorystyczny	223
Katarzyna Maliszewska – To będzie teatr (nie)duży... Idea „kliniki kształcenia” w pracy z małymi aktorami wobec efektów płynnej nowoczesności	233
Małgorzata Andrzejak-Nowara – Teatr dodał im skrzydeł. O twórczych działaniach Teatrowni przy Stowarzyszeniu „Kochanowski” w Opolu	249

Aktor „w procesie”

Arkadiusz Rogoziński – Praca w procesie jako forma pracy w społeczeństwie z informatyzowanym – na przykładzie twórczości tzw. teatrów niezawodowych	263
Tomasz Ciesielski – <i>Taśmy profesjonalne</i> . Doświadczenie – powtórzenie – różnica....	277
Maria Janus – Od domu kultury do Teatru Narodowego. Sukcesy aktorów teatrów młodzieżowych w aktorstwie profesjonalnym	291
Noty o Autorach	307
Indeks	315

SŁOWO WSTĘPNE

Książka, którą oddajemy do rąk Czytelników, stanowi kolejną publikację objętą wspólnym tytułem głównym: *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie* i – podobnie jak poprzednie – przygotowana została w Katedrze Dramatu i Teatru Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Tom pierwszy: *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie. Prolog*¹ inicjował serię i towarzyszył konferencji zorganizowanej w UŁ w roku 2010. Tom 2: *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie*² stanowił zbiór prac wybranych spośród ponad stu wypowiedzi wygłoszonych w czasie przygotowywanych przez Katedrę Dramatu i Teatru UŁ – od roku 1995 – kilkunastu międzynarodowych konferencji poświęconych zagadnieniu teatrów społecznie defaworyzowanych, w tym przede wszystkim problematyce teatrów osób z niepełnosprawnościami³. W latach poprzednich wydaliśmy także dwie monografie, w których opisaliśmy związki terapii i teatru⁴. W niniejszej książce pragniemy – nadal poszukując istoty spektaklu teatralnego jako wydarzenia i osiąganego dzięki uczestniczeniu w nim

¹ *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie. Prolog*, red. I. Jajte-Lewkowicz, J. Michałowska, Łódzkie Centrum Doskonalenia Nauczycieli i Kształcenia Praktycznego, Łódź 2010.

² *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie*, red. I. Jajte-Lewkowicz, J. Michałowska, A. Piasecka, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2013.

³ Nadzwyczajną okazję do obserwacji dokonań tego teatru stworzyliśmy powołując przed ponad dwudziestu laty Międzynarodowe Biennale Spotkania Teatralne „Terapia i Teatr”, którego XII edycja odbyła się w czerwcu 2016 r. pod egidą naszego ówczesnego partnera organizacyjnego, a dzisiejszego gospodarza festiwalu – Poleskiego Ośrodka Sztuki w Łodzi, zob. <http://www.pos.lodz.pl/?q=str&d=15&pd=42> (dostęp: 10.06.2016).

⁴ *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, cz. 2, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006; *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 1999.

doświadczenia – przyrzeć się problemowi aktorstwa nieprofesjonalnego, rzadko podejmowanemu we współczesnych badaniach teatralnych.

W wiosennym numerze „Sceny” z roku 2016 Profesor Lech Śliwonik, nasz wieloletni Mentor i Przewodnik, powołując się na wydrukowany sześćdziesiąt lat temu w „Pamiętniku Teatralnym” redakcyjny artykuł pt.: *Amatorszczyzna*⁵, pisał: „Bohdan Korzeniewski i Zbigniew Raszewski [...] dobrze wiedzieli, że ruch ochotniczy musi być odrębną instytucją, posiadającą własne metody pracy, własny repertuar, własny styl gry, własnych przywódców, własne cele. Własne czyli odmienne od teatru zawodowego”⁶. I zacytowawszy klasyków polskiej teatrologii Profesor gromił: „Warto o tym kolejny raz przypominać? Nie tylko warto, ale koniecznie trzeba”⁷. Diagnoza Lecha Śliwonika dotycząca stanu dzisiejszego teatru niezawodowego jest surowa: szczególnie zaś staje się dotkliwa w odniesieniu do inwazji bezrobotnych zawodowców na teatr nieprofesjonalny („ruszyli zawodowcy na teren amatorów...”). Mamy nadzieję, że refleksja proponowana w naszej książce zdoła interesująco wpisać się w sferę teatru amatorskiego, ukazując go od strony jego własnych, niezafałszowanych cech.

Zaproszeni przez nas do współpracy Autorzy i Autorki – w zdecydowanej większości także Goście kolejnej konferencji, która odbyła się w dniach 11–12 kwietnia 2016 roku na Uniwersytecie Łódzkim – reprezentują różne specjalności. Są wśród nich zarówno badacze (różnych dziedzin nauki), jak i artyści (reżyserzy, aktorzy, performerzy). Ich wypowiedzi wieloaspektowo analizują konkretne „wydarzenia” związane ze sztuką nieprofesjonalnych aktorów i konstatuja doświadczaną przez nich przemianę, jaką takie wydarzenia przynoszą.

Proponujemy Czytelnikom lekturę tekstów skupionych wokół pięciu zagadnień. Rozpoczynamy od przyjrzenia się statusowi i dziejom amatorskiej sztuki aktorskiej, rewidując także utrwalone przekonania o znaczeniu i formach antycznego aktorstwa europejskiego (*Aktor! Aktor!*). Ustaliwszy źródła, przechodzimy do próby przyjrzenia się wybranym dzisiejszym przykładom sztuki, która niewątpliwie do amatorskiej należy (teatry środowisk lokalnych Górnego Śląska, Opolszczyzny, teatry religijne), koncentrując uwagę także na współczesnym rozumieniu fenomenu aktora amatora (*Przywrócić wspólnotę*). W kolejnych dwóch częściach książki powracamy do kwestii, które wyznaczały naszą

⁵ [Bohdan Korzeniewski, Zbigniew Raszewski], *Od redakcji. Amatorszczyzna, „Pamiętnik Teatralny” 1957*, z. 2.

⁶ Lech Śliwonik, *Zawodowszczyzna*, „Scena. Kwartalnik Kultury i Edukacji Teatralnej” 2016, nr 1 (wiosna), s. 1.

⁷ *Ibidem*.

refleksję naukową w ostatnich dziesięcioleciach, czyli do problematyki aktora – osoby z niepełnosprawnością, oddając głos zarówno teoretykom i krytykom (*Aktor „niepełnosprawny”? – dyskurs*), jak i współtwórcom tego typu teatru (*Aktor „niepełnosprawny”? – głos*). Następną część (*Być sobą/Innym*) poświęcamy amatorskiej sztuce aktorskiej podejmowanej w innych środowiskach kulturowo marginalizowanych czy objętych paternalistycznym dyskursem (imigranci, dzieci, osoby starsze), które dzisiejsza „tyrania normalności” (Julia Kristeva) dotyka w największym stopniu. Domknięcie książki stanowią teksty, w których przedmiotem rozważań są formuły pracy aktorów amatorów; zaproponowano w nich także namysł nad tym, czy wykreowana przez teatry awangardowe i offowe tzw. „praca w procesie” spełnia się w tym obszarze teatralności. A ponieważ aktorstwo to niewątpliwie profesja sukcesu – kodę tomu stanowi refleksja na temat karier aktorów amatorów... na scenach zawodowych.

Wypowiedzi Autorek i Autorów zostały zgrupowane w ten sposób, aby wzajemnie oświeślać bądź problematyzować podejmowaną w nich tematykę. Stanowiąc szereg przykładów współczesnych manifestacji „ochotniczej” sztuki aktorskiej, wypowiedzi te niejednokrotnie podejmują także zagadnienia znacznie szersze, dla których zjawisko aktorstwa amatorskiego bywa symptomatycznym przejawem postaw i przemian społecznych, estetycznych, obyczajowych. W tej perspektywie lektura książki może się okazać ciekawa – mamy taką nadzieję – nie tylko dla teatrologów.

Irena Jajte-Lewkowicz
Monika Wąsik

AKTOR! AKTOR!

Mariusz Bartosiak*

OD EFEKTU SZTUKI AKTORSKIEJ DO EFEKTYWNOŚCI AKTORA W STRONĘ PONOWOCZESNEJ ANTROPOLOGII AKTORA

Człowiek jest miarą wszystkich rzeczy,
istniejących, że istnieją,
i nieistniejących, że nie istnieją

Protagoras z Abdery

Starożytny prolog

W V wieku p.n.e. Protagoras twierdził, że każdy człowiek jest miarą prawdy i fałszu, w sensie bytu i niebytu, nie jest natomiast miarą tego, co pożyteczne i szkodliwe, ponieważ probierzem dobra wspólnego jest użyteczna efektywność praktyki społecznej. Platon potwierdza ten pogląd Protagorasa w swoim *Teajecie*:

Bo jakiegokolwiek by rzeczy dane państwo za sprawiedliwe i piękne uważało, takimi też one dla niego będą, jak długo państwo w nie wierzy; mędrzec sprawia, że w każdym wypadku zamiast tego, co jest dla państwa złe, przychodzi to, co jest dobre i dobre się wydaje. Tak samo i sofista potrafi swoich wychowanków prowadzić [167c]¹.

* Dr hab. Mariusz Bartosiak, adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru, Instytut Kultury Współczesnej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, 90-131 Łódź, ul. Pomorska 171/173.

Zdaniem Giovanniego Reale, sofistyczna miarodajność sądów każdego człowieka („jednostkowego człowieka”, „poszczególnej jednostki”) odnosi się do porządku fenomenologicznego, nie zaś ontologicznego². Co więcej, Protagoras wprowadza również – odnośnie do orzekania o zjawiskach – skalarność rozpoznawanych wartości: „Mędrce jest nie ten, kto zna nieistniejące wartości absolutne, lecz ten, kto poznaje coś, co jest relatywnie bardziej pożyteczne, bardziej odpowiednie i bardziej korzystne oraz potrafi to wprowadzić w życie i w życie wprowadza”³.

Ontyczny wymiar relatywności sądów został podjęty przez Platona i Arystotelesa, choć mistrz i uczeń zaproponowali inne rozwiązania. Dla Platona ontyczny relatywizm, jakkolwiek powszechny, jest wynikiem niewiedzy, a wielość jednostkowych sądów o rzeczywistości zjawiskowej nie ma istotnego znaczenia, bowiem najwyższym celem człowieka (nadal każdego) jest poznanie świata idei; również twórczość mimetyczna powinna być temu celowi poświęcona. Arystoteles natomiast, w znacznie mniej dysjunktywnie normatywnym trybie, podjął się opisanie stopniowalnych ścieżek twórczości i poznania. Aporia ontycznie ujmowanej prawdy i fałszu została przezeń rozwiązana na gruncie twórczości za pomocą prawdopodobieństwa, które jednak ze współczesną matematyką ma niewiele wspólnego. W *Poetyce* formułuje koncepcję trzech rzeczywistości (oprócz idealnej i zjawiskowej, wprowadza jeszcze artystyczną): „naśladowcza twórczość musi z natury rzeczy dotyczyć jednego z trzech rodzajów przedmiotów: albo rzeczywistości takiej, jaka była lub jest (realnej), albo takiej, o jakiej się mówi lub myśli, że jest (pomyślanej), albo takiej, jaka powinna być (idealnej)” [1460b]⁴, ale „zadanie poety polega nie na przedstawieniu wydarzeń rzeczywistych, lecz takich, które mogłyby się zdarzyć, przy czym ta możliwość opiera się na prawdopodobieństwie i konieczności” [1451a]⁵. Konieczność i prawdopodobieństwo są ze sobą ściśle związane, Arystoteles bardzo często wymienia je jako warunki alternatywne – pewien aspekt tragedii powinien być konieczny lub prawdopodobny. Konieczność wynika z kompozycji dzieła, prawdopodobieństwo natomiast

¹ Platon, *Teajtet*, [w:] idem, *Dialogi*, t. II, przeł. W. Witwicki, Wydawnictwo ANTYK – Marek Derewiecki, Kęty 2005, s. 367.

² Giovanni Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. I: *Od początków do Sokratesa*, przeł. E.I. Zieliński, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1994, s. 247–256.

³ *Ibidem*, s. 252.

⁴ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 93.

⁵ *Ibidem*, s. 30.

z rozumowej oceny jego składników, nie zaś (jak można by wnioskować z nowożytnego rachunku prawdopodobieństwa i statystyki) z możliwości ich zaistnienia: „Poeta powinien przedstawiać raczej zdarzenia niemożliwe lecz prawdopodobne, niż możliwe, ale nieprawdopodobne. Nie powinien natomiast układać fabuły z elementów sprzecznych z rozumem” [1460a]⁶. Arystoteles wprowadza w ten sposób silną zasadę antropologiczną, wiążącą reguły twórczości nie z obiektywnymi zasadami, lecz z ludzką oceną: „Ze względu na efekt artystyczny, lepiej jest przecież przedstawić rzecz wiarygodną, chociaż niemożliwą, niż możliwą, lecz nie trafiającą do przekonania” [1461b]⁷. Co więcej, ostateczną miarą i twórcy, i jego dzieła, jest odbiorca – dodajmy, każdy pojedynczy odbiorca – ponieważ przyczyną celową tragedii jest *katharsis* odbiorcy. W *Metafizyce* stwierdza wręcz: „Przyczyna celowa jest w najwyższym stopniu dobrem i kresem wszystkich innych rzeczy” i dodaje: „Nie dopatrujemy się żadnej różnicy w tym, czy się ją nazwie dobrem, czy tylko dobrem pozornym” [1013b]⁸.

Tę mocną zasadę antropologiczną znacznie osłabi w chylącym się ku upadkowi Rzymie św. Augustyn⁹, którego autorytet sprawi, że dopiero w XX w. praktyka teatralna, a szczególnie aktorska zacznie pozbywać się przypisanego jej piętna moralnej naganności. Św. Augustyn próbował osłabić swoją moralną ocenę, twierdząc, że aktorzy, podobnie jak inni artyści, co nie chcą dawać fałszywego świadectwa, ale muszą je dawać, ponieważ zmyślają (co stawia ich w jednym rzędzie z ludźmi śpiącymi i szaleńcami): „Różnica między tym, kto zmyśla, a oszukującym polega na tym, że oszukujący pragnie wprowadzić w błąd, podczas gdy ten, kto zmyśla – nie zawsze ma taką intencję”, jednak efekt jest ten sam – fałsz, *ex definitione*: „nieprawdziwe są właśnie dlatego, że nie mogą być tym, co przedstawiają”. Sformułował również (pozorny z punktu widzenia współczesnej antropologii teatru) paradoks, określony przezeń jako „dziwaczny wniosek”, odnoszący się do sztuki w ogóle:

Czy nie sądzisz, że wszystkie te rzeczy tylko o tyle są w części prawdziwe, o ile w części są nieprawdziwe, i że jedynie w ten sposób mogą one posiadać swoją część prawdy,

⁶ *Ibidem*, s. 91.

⁷ *Ibidem*, s. 99.

⁸ Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 105–106.

⁹ Stanisław Longosz podkreśla ogólnie negatywną postawę starożytnych chrześcijan wobec widowisk teatralnych (s. 117); idem, *Antyk chrześcijański i wczesne średniowiecze. Wstęp*, [w:] *O dramacie. Wybór źródeł do dziejów teorii dramatycznych. Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, red. E. Udalska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989, s. 113–131.

że w innej swojej części są nieprawdziwe? Dlatego też w żaden sposób nie mogłyby się stać tym, czym być chcą lub powinny, jeżeli nie chcą być nieprawdziwe.

I dodaje serię paraleli:

Jakże bowiem [...] Roscjusz mógłby być prawdziwym aktorem tragicznym, gdyby nie chciał być nieprawdziwym Hektorem? [...] Jakże obraz konia mógłby być prawdziwym obrazem, gdyby koń namalowany nie był nieprawdziwym koniem? Jakże odbicie człowieka w zwierciadle mogłoby być prawdziwym odbiciem, gdyby nie było nieprawdziwym człowiekiem?

Ostatecznie powraca (po niemal tysiącleciu) do wykluczającej sztukę dysjunktywnej normy platońskiej: „powinniśmy szukać takiej prawdziwej rzeczy, która ma tylko jedno oblicze i nie jest sama ze sobą w sprzeczności, bo nie jest z jednej strony prawdziwa, a z drugiej – nieprawdziwa”¹⁰.

Między semiotyką a fenomenologią

Dwudziesty wiek pozostawił nam dwie precyzyjne analityki sztuki aktorskiej: semiotyczną i fenomenologiczną. Obie nakierowane na jej efekt, postać sceniczną. Przy czym obie propozycje przyjmują taką strategię jako oczywistą i niewymagającą uzasadnienia. W każdym jednak przypadku inaczej, bo zgodnie z właściwą dla siebie metodologią definiowaną jako znak bądź jako wyobrażenie. Najprostszą analizę semiotyczną przedstawił Sławomir Świontek, pokazując jednocześnie semiotyczny ogląd typów aktorstwa, które zyskały wzrastający rozgłos w ostatnich dekadach¹¹. Zdaniem Świontka, istnieją jedynie dwa modele aktorstwa. Iluzjonistyczny, związany ze szkołą Konstantina Stanisławskiego, i antyiluzjonistyczny, kojarzony z koncepcją Bertolta Brechta. W pierwszym:

Komunikat aktora ma na celu wyeksponowanie informacji o postaci dramatycznej przy jednoczesnym dążeniu do ukrycia informacji o tym, że postać jest konstrukcją stworzoną za pomocą technik gry [...]; wysiłek aktora skierowany jest na to, by znak ten [tworzony jego ciałem] uczynić przezroczyście dla znaczenia¹².

¹⁰ Św. Augustyn, *Soliloquia*, tłum. A. Świderkówna, [w:] eadem, *Dialogi filozoficzne*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 283–286.

¹¹ Sławomir Świontek, *Modele aktorstwa XX wieku*, [w:] *Aktor w kulturze współczesnej. Studia*, red. E. Udalska, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1994, s. 9–22.

¹² *Ibidem*, s. 14.

Natomiast w drugim modelu aktorstwo „ma na celu wyeksponowanie [...] informacji o samym procesie tej manipulacji”, kreacja postaci jest traktowana „[...] jako obiekt manipulacji jednej świadomości przez drugą. [...] aktor nie tyle przedstawia postać, ile siebie samego w roli aktora jako »mistrza w rzemiośle« interpretacyjnym [...]”, gra aktorska zmierza do ujawnienia praktyki tworzenia znaku, a nie planu treści¹³. Wyróżnienie dokładnie dwóch modeli aktorstwa jest, w ujęciu Świontka, o tyle oczywiste, że przyjmując perspektywę europejskiej tradycji semiotycznej, aktorowi można przypisać dokładnie dwie możliwości kierowania uwagi widza: na znaczące lub na znaczone, bo znak ma tylko te dwa elementy. Widzowi pozostaje jedynie podążać za aktorem, odczytać i zrozumieć komunikat. Świontek uzupełnia tę typologię o istotny komentarz, wyprowadzający poza zero-jedynkową optykę semiotycznej ortodoksji i stwierdzający, że w istocie należy te dwa modele traktować jako teoretyczne bieguny, ponieważ faktyczna praktyka aktorska realizuje się pomiędzy nimi – a w rzeczywistości mamy do czynienia ze skalarnymi złożeniami tych dwóch strategii aktorskich, bo aktorzy w różnym stopniu nasycają swoje kreacje sceniczne obydwoma postawami. Co więcej, żaden z modeli nie jest w praktyce teatralnej realizowany w stu procentach. Bazując na tych analizach, badacz stwierdza również, że zyskujące na popularności, szczególnie w antropologicznie zorientowanych dyskusjach okołoteatralnych, inne modele aktorstwa, wśród których wyróżnił „obrzędowo-magiczny” Antonina Artuada, „ofiarniczy” Jerzego Grotowskiego i „synkretyczny” Eugenia Barby, stanowią w semiotycznym oglądzie jedynie różne punkty na ciągłej osi między modelami: „iluzjonistycznym” (skupionym na postaci, czyli na znaczonej) i „antyiluzjonistycznym” (skierowanym na aktora, czyli na znaczące).

Bert O. States poszerza ten semiotyczny ogląd, dodając do wymienionych modeli, które określa odpowiednio jako „przedstawiający” (*representational*) i „autoekspresywny” (*self-expressive*), trzeci – „współpracujący” (*collaborative*), który (mając kilka podtrybów) nakierowany jest na zaangażowanie widzów w przedstawienie i skupia w ten sposób ich uwagę na samym zdarzeniu teatralnym i/lub na komunikacji między sceną a widownią. Również zdaniem Statesa tryby te rzadko funkcjonują w izolacji, „współlistnieją (do pewnego stopnia) w sposób ciągle na tej samej scenie”; dodaje także, że „można je postrzegać jednocześnie lub gdy następują po sobie”. „Współpracujący” tryb Statesa nie prowadzi jednak do pełnego współuczestnictwa widzów w zdarzeniach scenicznych, wprowadza natomiast do analizy horyzont

¹³ *Ibidem*, s. 15.

zdarzenia teatralnego, którego widz jest pełnoprawnym uczestnikiem. Jego uczestnictwo mentalne znajduje pełny wyraz w perspektywie fenomenologicznej, którą States uważa za komplementarną wobec semiotycznej. Widz jest zatem uczestnikiem semiozy teatralnej, ma w niej jednak jedynie funkcję dekodującą, ale zarówno w ujęciu Świontka, jak Statesa (powtórzmy, w istotnej opozycji do klasycznie, zero-jedynkowo uprawianej semiotyki) porusza się w dynamicznej przestrzeni pomiędzy dwiema (jak u Świontka) lub trzema (jak u Statesa) polaryzacyjnymi postawami aktorskimi. W tej przestrzeni, zdaniem Świontka, pełnoprawnym twórcą jest jedynie aktor. Natomiast zdaniem Statesa częściową, bo zależną od swojej kompetencji i uwagi, podmiotowość uzyskuje również widz¹⁴.

W klasycznie prowadzonym, fenomenologicznym ujęciu sztuki aktorskiej Tomasz Kubikowski wyróżnia „siedem bytów teatralnych”, stanowiących kardynalne punkty procesu kreacji aktorskiej: oprócz realnie istniejących aktora i widza, analizuje również pięć bytów intencjonalnych, z których (w koniecznym tutaj uproszczeniu) podmiotem dla czterech jest aktor, piąty zaś zależy od kompetencji i uwagi widza. Podstawą dla wspomnianego procesu jest psychofizyczna kondycja aktora podejmującego konkretne zadanie, określona jako „postać realna”. W korelacji z szeroko rozumianą „instrukcją” (od ulotnych uwag do tekstu dramatu) aktor w trakcie przygotowań tworzy „schemat roli”, względnie trwałą strukturę, która w trakcie każdego spektaklu jest realizowana jako „przedstawiana postać sceniczna”. Ta ostatnia dopiero stanowi zmysłowo postrzegalną podstawę dla „domniemanej postaci scenicznej”, którą tworzy w swoim umyśle widz. W niektórych ujęciach fenomenologicznych (np. Dietricha Steinbecka) „domniemana postać sceniczna” jest wyłączną kompetencją widza i zwieńczeniem całego procesu¹⁵.

W obu ujęciach, zorientowanych na analizę efektu sztuki aktorskiej, podkreśla się wtórny jedynie charakter udziału widza, sam efekt bowiem, pomimo różnych oscylacji wewnątrz samej semiozy czy fenomenologicznej konkretyzacji, jest traktowany jako względnie obiektywny, podmiotowość widza ma natomiast charakter w pewnym sensie usługowy wobec aktywności aktora – widz porusza się mentalnie w przestrzeni kreowanej wyłącznie przez aktora i może w mniejszym lub większym stopniu zdekodować lub wyobrazić sobie efekt kreacji aktorskiej.

¹⁴ Bert O. States, *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1987, s. 161–185.

¹⁵ Tomasz Kubikowski, *Siedem bytów teatralnych. O fenomenologii sztuki aktorskiej*, Wydawnictwo Krąg, Warszawa [1994].

Perspektywa fenomenologiczna wprowadza dodatkowo pojęcie postawy estetycznej, związanej z jakością i wartościami estetycznymi, której przyjęcie warunkuje konkretyzację przedmiotu estetycznego i samego doświadczenia estetycznego¹⁶. Obok postawy estetycznej, Roman Ingarden wyróżnia postawę badawczą, nakierowaną na cele poznawcze (np. budowę dzieła sztuki), oraz postawę codzienną, skupioną na walorach pragmatycznych (użytkowych, ekonomicznych, społecznych, politycznych, psychologicznych itd.). Koncepcja postawy odbiorczej wprowadza do estetyki fenomenologicznej silny aspekt antropologiczny, pozwalający na podmiotową sankcję wyodrębnienia w strumieniu egzystencji trzech odniesień: obiektywnego (postawa badawcza), społecznego (postawa codzienna) i subiektywnego (postawa estetyczna). W związku z przyjęciem postawy odbiorczej, estetyka fenomenologiczna ustanawia nieredukowalną różnicę dwóch korelatów w sztuce: przedmiotu artystycznego (istniejącego niezależnie do podmiotu i dostępnego w tej samej postaci dla wszystkich odbiorców) i przedmiotu estetycznego (będącego efektem podmiotowych aktów konkretyzacyjnych)¹⁷.

Podobnego rozróżnienia dokonuje się na gruncie antropologii doświadczenia, gdzie wyróżnia się trzy sfery: rzeczywistości (realności istniejącej niezależnie od doświadczającego podmiotu), doświadczenia (realności stanowiącej wewnętrzną dla podmiotu treść doświadczenia) oraz ekspresji (realności stanowiącej zewnętrzny wyraz podmiotowego doświadczenia). Te trzy sfery stanowią swego rodzaju cykl, ponieważ rzeczywistość jest przedmiotem doświadczenia, ale wewnętrzna treść doświadczenia jest różna od samej doświadczanej rzeczywistości, z kolei ekspresja różni się zarówno od doświadczenia, jak i od rzeczywistości będącej jego źródłem; natomiast czyjaś ekspresja (np. artystyczna) staje się dla kogoś innego doświadczaną rzeczywistością¹⁸. Podmiotowe doświadczenie koreluje zatem ze sobą trzy wzajemnie nieredukowalne, różne sfery realności.

¹⁶ Roman Ingarden, *Przeżycie estetyczne i przedmiot estetyczny*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, red. A. Tyszczyk, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005, s. 192–222.

¹⁷ *Ibidem*. Zob. również: Roman Ingarden, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, red. A. Tyszczyk, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005, s. 249–267.

¹⁸ Edward M. Bruner, *Przeżycie i jego ekspresje*, [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, przekł. E. Klekot, A. Szczurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 16.

Antropologia aktora

Jednoznacznie antropologiczny wymiar zdarzenia teatralnego zdobywa powszechną uwagę wraz z poszukiwaniami teatralno-kulturowymi Jerzego Grotowskiego. W tym samym czasie wielostronną, międzykulturową wymianę tradycji performatywnych prowadzili Eugenio Barba i Peter Brook. W skondensowanej, nie zawsze antropologicznie interpretowanej formule ujął ten aspekt teatru Grotowski, definiując teatr jako spotkanie przynajmniej dwóch osób, aktora i widza. Ta formuła przywraca widzowi jego pełną podmiotowość. Przede wszystkim w tym sensie, że jakkolwiek projekt teatru jako wehikułu skupia uwagę na rozwoju aktora jako człowieka i artysty¹⁹, to w efekcie ów wewnętrzny proces „prześwieclania”, zdaniem Grotowskiego, może być indukowany w widzu, a zatem może współtworzyć rozwój widza jako człowieka. I w tym właśnie antropologicznym miejscu następuje ich spotkanie, a zdarzenie teatralne może stać się swego rodzaju intersubiektywnym wehikulem rozwoju²⁰.

W antropologicznym ujęciu Ferdinanda Tavianiego, wieloletniego współpracownika Barby, powraca problem znaczenia, ale w znacznie zmodyfikowanej w stosunku do ujęcia semiotycznego, postaci. Jego zdaniem znaczenie nie jest „samo w sobie”, lecz jest zawsze „w czyichś oczach” i jest bezpośrednią konsekwencją przyjętego punktu widzenia. Tavianini wyodrębnia dwie takie podstawowe w pełni autonomiczne perspektywy, nazywając je „spojrzeniem aktora” i „spojrzeniem widza”²¹. I, jak sam przyznaje, wbrew zdroworozsądkowemu przekonaniu, że udane przedstawienie to takie, w którym znaczenia ukonstytuowane w obu perspektywach nie tylko spotykają się, ale wręcz są tożsame, twierdzi, że jest dokładnie na odwrót. Dobre przedstawienie to takie, które powoduje, że te perspektywy nie upodobniają się do siebie, a odpowiadające im znaczenia nie są tożsame, ponieważ tylko w tej szczelinie może powstać mentalna przestrzeń (bazująca oczywiście na zmysłowej wspólnotcie zdarzenia teatralnego), w której pełną podmiotowość będzie mógł realizować widz. Rów-

¹⁹ Etos odzyskiwany dla zachodniej kultury głównie dzięki konsekwentnej postawie Grotowskiego.

²⁰ Zob.: Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek i in., Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa–Wrocław 2012, s. 245–254; idem, *Aktor ogołocony*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, s. 255–262; idem, *Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, s. 835–853.

²¹ Por. analizę „montażu aktora” i „montażu widza” w ujęciu Grotowskiego: Jerzy Grotowski, *Od zespołu teatralnego...*

niez aktorowi ta przestrzeń różnicy jest niezbędna dla pełnej podmiotowości, ponieważ tylko wtedy uniezależnia się od konwencyjnalnej władzy wykorzystywanych technik wykonawczych²². Na ten aspekt wykonawczej wolności wskazuje Jacques Derrida w swojej analizie Artaudowskiego „teatru okrucieństwa”, w którym „[s]ztuka nie jest naśladownictwem życia, to życie jest naśladownictwem transcendentальной zasady, z którą sztuka przywraca nam kontakt”²³. Zdaniem Derridy, tak rozumiana funkcja teatru wyklucza możliwość jakiegokolwiek powtórzenia, będącego warunkiem literalnej konwencyjnalizacji. Każde takie przedstawienie jest w swojej antropologicznej istocie przemieszczeniem i dekonstrukcją istniejących uprzednio konwencji, w szczególności teatralnych. Jednak nie prowadzi to do pełnej obecności (jak chciał Artaud), ponieważ spektakl teatralny nie jest życiem (już to dlatego, że jest jego fragmentem, już to dlatego, że jest zeń wyłączony). Efektywność aktora polega zatem na odzyskaniu przezeń podmiotowości w realizacji tej wolnej gry, choć niemającej ani początku, ani końca. „Zamknięcie jest kolistą granicą, wewnątrz której powtórzenie różnicy powtarza się bez końca. To znaczy – jest jej polem gry”²⁴.

Antropologiczny wymiar „perspektywy widza” obejmuje nie tylko intelektualno-emocjonalną aktywność dekodująco-konkretyzacyjną, ale

[...] odnosi się [...] do znanych każdemu różnorodnych form aktywności – emocjonalnej i umysłowej – które nie odnoszą się do raczej mało znanego obszaru zawodu czy kultury aktorów [co jest właściwe dla „perspektywy aktora”, powoduje, że z antropologicznego punktu widzenia analizowanie aktorstwa w oderwaniu od podmiotowo traktowanego widza jest bezcelowe – M.B.], lecz do rozległego pola konwencji właściwych naszej cywilizacji albo też do osobnego pola mentalności i mitologii osobistej²⁵.

Wtedy możliwe jest wyłonienie znaczeń, które nie były wcześniej założone, a jednak nieprowadzące do przypadkowego i arbitralnego ich zalewu. Zdaniem Tavianiego tego anarchicznego relatywizmu unika się, zachowując równowagę

²² Ferdinando Taviani, *Spojrzenie aktora i spojrzenie widza*, przeł. G. Godlewski, [w:] Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, przekł. J. Fret i in., red. wyd. polskiego L. Kolankiewicz, Instytut im. Jerzego Gro-towskiego, Wrocław 2005, s. 286.

²³ Jacques Derrida, *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*, przeł. M. Go-łębiewska, W. Kroker, „Dialog. Miesięcznik Poświęcony Dramaturgii Współczesnej” 1996, nr 4, s. 145–163.

²⁴ *Ibidem*, s. 160.

²⁵ F. Taviani, *Spojrzenie aktora ...*, s. 292.

wytworzoną dzięki powłoce pozwalającej uzgadniać znaczenia dla aktorów ze znaczeniami dla widzów, owa sfera, w której rzeczą zasadniczą jest przejrzystość komunikacji [zdroworozsądkowa, ale powierzchowna, osadzona w skonwencjonalizowanych trybach uczestnictwa w zdarzeniu teatralnym], sfera różna od tej ukrytej sfery, w której dwa różne znaczenia mogą się oddzielić, decydując o doniosłości pola artystycznego i kulturowego, otwieranego przez przedstawienie²⁶.

W tym kontekście sprawą drugorzędną jest perfekcja w opanowaniu tak skonwencjonalizowanych technik aktorskich, jak również standardowej wiedzy kulturowej. Bez wątpienia są przydatne, jednak to nie one decydują ostatecznie o doniosłości zdarzenia teatralnego, lecz faktyczne nawiązanie komunikacji, otwarcie pola znaczeniowego i utrzymanie jego równowagi. Taviani stwierdza także, że

[k]onsekwencją tej dynamiki [...] jest to, że przejściu od działań aktora do rozumienia ich przez widza towarzyszy ciąg zmiennych intencji i doznań (zarówno umysłowych, znaczeń, jak i zmysłowych, emocjonalnych). I właśnie za sprawą tej zmienności teatr staje się żywym organizmem – nie repliką świata zewnętrznego ani też rytuałem opartym na jednomyślności, lecz laboratorium, w którym ze znanego punktu wyjścia rozpoczyna się podróż o nieprzewidywalnym przebiegu²⁷

i w tym właśnie tkwi antropologiczna miara efektywności aktora, widza i zdarzenia teatralnego.

Bibliografia

- Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989.
- Bruner, Edward M., *Przeżycie i jego ekspresje*, [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, przekł. E. Klekot, A. Szczurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 11–39.
- Derrida, Jacques, *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*, przeł. M. Gołębiewska, W. Kroker, „Dialog. Miesięcznik Poświęcony Dramaturgii Współczesnej” 1996, nr 4, s. 145–163.

²⁶ *Ibidem*, s. 296.

²⁷ *Ibidem*.

- Grotowski, Jerzy, *Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Pollastrelli, T. Richards, I. Stokfiszewski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Ingarden, Roman, *Wybór pism estetycznych*, red. A. Tyszczyk, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005.
- Kubikowski, Tomasz, *Siedem bytów teatralnych. O fenomenologii sztuki aktorskiej*, Wydawnictwo Krąg, Warszawa [1994].
- Platon, *Teajtet*, [w:] idem, *Dialogi*, t. I–II, przeł. W. Witwicki, Wydawnictwo ANTYK – Marek Derewiecki, Kęty 2005, T. II, s. 323–430.
- Reale, Giovanni, *Historia filozofii starożytnej*, t. I: *Od początków do Sokratesa*, przeł. E.I. Zieliński, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1994.
- Richards, Thomas, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, tłum. M. Złotowska, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003.
- States, Bert O., *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1987.
- Św. Augustyn, *Soliloquia*, tłum. A. Świderkówna, [w:] idem, *Dialogi filozoficzne*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 239–305.
- Świontek, Sławomir, *Modele aktorstwa XX wieku*, w: *Aktor w kulturze współczesnej. Studia*, red. E. Udalska, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1994, s. 9–22.
- Taviani, Ferdinando, *Spojrzenie aktora i spojrzenie widza*, przeł. G. Godlewski, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, przekł. J. Fret i in., red. wyd. polskiego L. Kolankiewicz, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2005, s. 286–297.

Abstract

From the effect of actor's art to the effectiveness of an actor Towards the postmodern anthropology of histrionics

Paper attempts at initial diagnosis of the parameters of actors' activity in the world of post-modern theatrical and quasi-theatrical practices. The starting point is philosophical and rhetorical tradition of ancient Greece and Rome (Protagoras, Plato, Aristotle, and Saint Augustine), then follows a critical analysis of opportunities and constraints (regarded as a complementary tools of description) of the proposals arising within semiotics (Sławomir Świontek) and phenomenology (Tomasz Kubikowski, Bert O. States), as well as the findings of Eugenio Barba and Ferdinando Taviani within the International School of Theatre Anthropology.

The proposed approach assumes a consistent application of the principle of scalarity (introduced by Świontek in his description of the types of acting) to the field of actor's activity, extended on the findings of the post-modern anthropology of experience (Edward M. Bruner) and representation theory (Jacques Derrida). The whole discussion is placed in the modal frame designed by the performative-cognitive dynamics of the interaction of the actor-spectator (treated by Jerzy Grotowski as an axiom of the art of theater), with particular emphasis on efficiency understood as a threefold phenomenon (perspectives of the actor and of the spectator, and phenomenally understood the event and experience of theater).

Katarzyna Chiżyńska*

AMATORSTWO I WYKLUCZENIE W KONTEKŚCIE GRECKIEGO TEATRU KLASYCZNEGO¹

Przedmiotem rozważań autorki artykułu są pojęcia „amatorstwa” oraz „wykluczenia” w kontekście teatru starożytnej Grecji w V w. p.n.e. Zdefiniowanie tych terminów pozwoli przyjrzeć się rzadko eksponowanym przejawom starogreckiej kultury teatralnej².

Teatr klasycznej Grecji często bywa uznawany za najdoskonalszą formę teatru europejskiego ze względu na swój silny aspekt religijny oraz walory artystyczne inscenizowanych wtedy utworów autorstwa Ajschylosa, Sofoklesa, Eurypidesa oraz Arystofanesa. Może więc dziwić często spotykane w opracowaniach stwierdzenie, że na ówczesnej scenie występowali amatorzy.

Pojęcie „aktora amatora” w kontekście kultury starożytnej Grecji wymaga osobnego omówienia, ponieważ różni się ono od współczesnego rozumienia

* Dr Katarzyna Chiżyńska, adiunkt w Katedrze Filologii Klasycznej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173.

¹ Artykuł jest częścią projektu badawczego *Starożytny teatr i dramat w świetle pism scholiastów* finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (DEC-2012/07/B/HS2/01475).

² W ogólnych opracowaniach dotyczących historii teatru często daje się zauważyć tendencję do określania teatrów starożytnej Grecji i Rzymu wspólną nazwą „teatru antycznego” i traktowania ich jako zjawisk homogenicznych. Teatr starożytnego Rzymu, chociaż powstał z adaptacji teatru greckiego, miał inne cele i zadania, a także prezentował inny stosunek do aktora i widza. Zagadnieniom amatorstwa i wykluczenia w teatrze rzymskim został poświęcony tekst autorstwa Jadwigi Czerwińskiej, zamieszczony w dalszej części tomu.

tego terminu. Chociaż w okresie klasycznym normę stanowiło łączenie profesji aktora z innym zawodem, to jednak od osób występujących na scenie bezwzględnie wymagano pełnego profesjonalizmu. Z tego powodu, w okresie poprzedzającym wystawienie spektaklu, *polis* umożliwiała amatorom całkowite poświęcenie się treningowi aktorskiemu. Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że w świadomości Greka żyjącego w V w. p.n.e. koncepcja podziału aktorów na amatorów i profesjonalistów nie istniała.

Ze współczesnego punktu widzenia starogreckiego aktora można nazwać amatorem chociażby z uwagi na to, że nie odbywał długoletnich studiów, przygotowujących go do wykonywania zawodu, a ponadto często na co dzień wykonywał inną pracę zarobkową.

Nie zachowało się jednak wiele starogreckich świadectw na temat amatorskiego aktorstwa. Swego rodzaju przeszkodę stanowi sam język grecki, w którym trudno jest odnaleźć konkretny termin, odpowiadający polskiemu pojęciu „amator”, czyli „osoby zajmującej się czymś nieprofesjonalnie”. Łacińskie słowo „amator”, będące odpowiednikiem greckiego przedrostka *philo-*, oznacza „miłośnika”. Starożytny Grek i Rzymianin użyliby więc takiego samego określenia, chcąc opisać osobę zajmującą się teatrem nieprofesjonalnie, jak i taką, która jest jego pasjonatem³.

Amatorstwo aktora

O tym, że w okresie klasycznym nie było profesjonalnych aktorów, można przekonać się badając źródła literackie. Po pierwsze: nie zachowały się żadne świadectwa, mówiące o istnieniu szkół aktorskich, ani żadne teksty literackie mogące stanowić podręczniki gry aktorskiej⁴; po drugie: zachowały się liczne dokumenty, które mówią o rosnącej roli aktora i świadczące o toczącym się w V w. p.n.e. procesie profesjonalizacji tego zawodu.

Najwcześniej znany z imienia aktor to Tespis z Ikarii (VI w. p.n.e.), który jako pierwszy, w roku 534 p.n.e., za panowania w Atenach Pizystrata

³ Drugi starogrecki termin, który był używany na określenie amatora lub laika, to *idiōtēs*. Termin ten rzadko jednak był stosowany w celu opisu statusu aktora (zob. Mirosław Kocur, *Teatr starożytnej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 2, przyp. 2).

⁴ Badacze przypuszczają, że rolę podręcznika aktorstwa mogła pełnić napisana prozą – niestety niemal w całości zaginiona – praca Sofoklesa zatytułowana *O chórze* (Περὶ χοροῦ) (zob. Albin Lesky, *Tragedia grecka*, przeł. M. Weiner, Wydawnictwo Homini, Kraków 2006, s. 192.)

(c. 605–527 r. p.n.e), miał wystawić tragedię⁵. Na okres panowania Pizystrata datuje się również ustanowienie Wielkich Dionizjów, czyli najważniejszych świąt teatralnych starożytnej Grecji, podczas których drogą konkursu wyłanianio najlepszego poetę tragicznego i komicznego. Tespis miał wygrać pierwszy taki konkurs.

Źródła antyczne przypisują mu również prowadzenie teatru, który dziś nazwalibyśmy objazdowym. Tespis miał podróżować po Grecji i wystawiać swoje dramaty na wozie, pełniącym funkcję sceny teatralnej. Problematyczne jest jednak to, czy Tesписа – który miał na co dzień trudnić się teatrem – można określić mianem „profesjonalisty”. Nie ma dowodów na to, że Tespis otrzymał przygotowanie zawodowe w zakresie gry aktorskiej⁶.

Świadectwa literackie pozwalają mieć jednak pewność, że Tespis nie był jedynym dramaturgiem występującym na scenie. Informacje na ten temat znajdują się między innymi w tekście *Żywotu Sofoklesa*, który kończy się stwierdzeniem: „dawniej bowiem poeci sami grali rolę”⁷.

Od anonimowego autora *Żywotu* można się także dowiedzieć, że Sofokles odebrał staranne wykształcenie w zakresie muzyki⁸. Nie było to jednak nic

⁵ Zob. Robert R. Chodkowski, *Teatr grecki*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2003, s. 179.

⁶ Zob. Albin Lesky, *Tragedia...*, s. 47–55; Robert R. Chodkowski *Teatr...*, s. 66.

⁷ Παρ' Αἰσχύλῳ δὲ τὴν τραγῳδίαν ἔμαθε. καὶ πολλὰ ἐκαινούργησεν ἐν τοῖς ἀγῶσι, πρῶτον μὲν καταλύσας τὴν ὑπόκρισιν τοῦ ποιητοῦ διὰ τὴν ἰδίαν μικροφωνίαν (πάλαι γὰρ καὶ ὁ ποιητὴς ὑπεκρίνετο αὐτός) (*Vita Aeschyli*, 20–22). Pełen przekład i komentarz *Żywotu Sofoklesa* można znaleźć w artykule: Robert R. Chodkowski, „Życie Sofoklesa”. *Wstęp – przekład – komentarz*, „Roczniki Humanistyczne” 1995, z. 3, s. 5–23. O tym, że twórcy tragedii występowali na scenie, wspomina również Arystoteles w *Retoryce*: ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγῳδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον (1403b, 23–24).

⁸ Διεπονήθη δὲ ἐν παισὶ καὶ περὶ παλαιίστραν καὶ μουσικὴν, ἐξ ὧν ἀμφοτέρων ἐστεφανώθη, ὥς φησιν Ἰστρος. ἐδιδάχθη δὲ τὴν μουσικὴν παρὰ Λάμπρω, καὶ μετὰ τὴν ἐν Σαλαμῖνι ναυμαχίαν Ἀθηναίων περὶ τρόπαιον ὄντων μετὰ λύρας γυμνὸς ἀγληλιμμένος τοῖς παιανίζουσι τῶν ἐπινικίων ἐξήρχε. (*Vita Aeschyli*, 15–19). Podobną informację można znaleźć również u Atenajosa w dziele pt. *Uczta mędrców*: Σοφοκλῆς δὲ πρὸς τῷ καλὸς γεγενῆσθαι τὴν ὥραν ἣν καὶ ὀρχηστικὴν δεδιδαγμένος καὶ μουσικὴν ἔτι παῖς ὢν παρὰ Λάμπρῳ (Athenaeus, *Deipnosophistai*, 1, 37, 13–15). Przekład i komentarz dzieła Atenajosa można znaleźć w pracy: Atenajos, *Uczta mędrców*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzyli K. Bartol i J. Danielewicz, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

wyjątkowego, ponieważ częścią wykształcenia młodzieży w starożytnej Grecji był śpiew, gra na instrumentach i taniec⁹.

Sofokles, o czym czytamy w dalszej części tekstu, miał również uczyć się tworzenia tragedii od Ajschylosa. Zakładając, że chodzi tu o rzeczywiste pobieranie nauk, Sofokles musiał uczyć się nie tylko warsztatu pisarskiego, ale również komponowania muzyki, sposobu inscenizacji dramatów, w tym zapewne także pracy z aktorem. Nie ma pewności czy Ajschylos przekazywał Sofoklesowi również tajniki kunsztu aktorskiego, wiadomo jednak, że drugi z wielkich tragiczków próbował swoich sił na scenie.

Jak wspomina Atenajos (II i III w. n.e.), grecki retor i gramatyk, Sofokles miał wystąpić na scenie co najmniej dwukrotnie. W swojej niezachowanej tragedii pt. *Tamyris* miał wykonywać muzykę na kitarze oraz grać w piłkę, wcielając się w rolę kobietą – księżniczki Nauzykai¹⁰.

Autor *Żywotu* twierdzi jednak, że Sofokles wycofał się z zawodu z uwagi na zbyt słaby głos (*mikrophōnia*). Informacja o tym, że tragiczek zrezygnował z występowania na scenie może świadczyć o tym, że wolał poświęcić swoje aktorskie ambicje na rzecz sukcesów poetyckich. Przypuszczalnie Sofokles powierzył odgrywanie swoich bohaterów artystom obdarzonym większymi możliwościami wokalnymi, co – być może – zapewniło mu zwycięstwa w agonach dramatycznych.

Ciekawą informacją przekazaną przez autora *Żywotu* jest także stwierdzenie, że Sofokles pisał swoje dramaty dla konkretnych wykonawców¹¹, co mogłoby sugerować, że istniała pewna grupa obywateli specjalizujących się w zawodzie aktora. Tajemnicza jest także uwaga, dotycząca tego, że Sofokles prowadził stowarzyszenie ludzi wykształconych, poświęcone Muzom¹². Niektórzy badacze

⁹ Zob. Lidia Winniczuk, *Ludzie, zwyczaje, obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*, cz. I, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 278 i nast. Wspomina o tym również Ciceron w *Tuskulankach* (zob. Cicero, *Tusculanae disputationes*, 1, 4, 12–5, 4).

¹⁰ καὶ τὸν Θάμυριν διδάσκων αὐτὸς ἐκιθάρισεν· ἄκρως δὲ ἐσφαίρισεν, ὅτε τὴν Ναυσικάαν καθῆκε. (Athenaeus, *Deipnosophistai*, 1, 37, 18–20). Por. także: Warren D. Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Cornell University Press, Ithaca and London 1994, s. 114.

¹¹ φησὶ δὲ καὶ Ἰστροστὰς λευκάς κρηπίδας αὐτὸν ἐξευρηκέναι, αἷς ὑποδεσμεύονται οἱ τε ὑποκριταὶ καὶ οἱ χορευταί· καὶ πρὸς τὰς φύσεις αὐτῶν γράψαι τὰ δράματα. (*Vita Aeschyli*, 27–29).

¹² ταῖς δὲ Μούσαις θίασον ἐκ τῶν πεπαιδευμένων συναγαγεῖν (*Vita Aeschyli*, 29–30).

upatrują w tym stowarzyszeniu grupę osób związanych zawodowo z teatrem, być może aktorów wyszkolonych przez samego poetę¹³.

Nie zachowały się, niestety, materiały źródłowe pozwalające dokładnie odtworzyć proces profesjonalizacji zawodu aktora w starożytnej Grecji, wiadomo jednak, że taki proces nastąpił¹⁴. Świadczy o tym fakt nagradzania w konkursie dramatycznym nie tylko poety, ale także głównego aktora zwycięskich przedstawień. Imię odtwórcy głównej roli tragicznej zaczęto dopisywać do list zwycięzców od 449 r. p.n.e., komicznej niewiele później, po roku 320 p.n.e.¹⁵

Wiadomo również, że pomiędzy rokiem 449 a 415 p.n.e. nastąpiło wyraźne rozdzielenie roli dramaturga i aktora. Badacze teatru starożytnej Grecji przyjmują, że po roku 415 p.n.e. do obowiązków archonta, najwyższego ateńskiego urzędnika, należało angażowanie protagonistów tragedii oraz komedii, które były wystawiane podczas najważniejszych świąt w *polis*¹⁶. Zatrudnieni artyści otrzymywali nie tylko gaże aktorskie, ale także zapewniano im utrzymanie na

¹³ Zob. Albin Lesky, *Tragedia ...*, s. 192.

¹⁴ Zob. Robert R. Chodkowski, *Teatr ...*, s. 183 i nast.

¹⁵ Zob. Eric Csapo, William J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Michigan UP, Ann Arbor 1995, s. 405; Niall W. Slater, *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*, University of Pennsylvania Press, 2002, s. 28; Peter Wilson, *Costing the Dionysia*, [w:] *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, ed. M. Revermann, P. Wilson, Oxford University Press, New York 2008, s. 92; Ian C. Storey, Arlene Allan, *A Guide to Ancient Greek Drama*, John Wiley & Sons, Maldom 2008, s. 66.

¹⁶ Przed festiwalami teatralnym w starożytnej Grecji (na pewno miało to miejsce przez Wielkimi Dionizjami i Lenajami) zatrudniano jedynie protagonistów, którzy dobierali resztę obsady, czyli deuter- i tritagonistów. Niektórzy badacze przypuszczają, że głównemu aktorowi powierzano w przedstawieniu jak największą liczbę ról, aby wydłużyć jego czas obecności na scenie. Pozwalało to sędziom lepiej ocenić jego talent (por. Ian C. Storey, Arlene Allan, *A Guide ...*, s. 58). W tekstach źródłowych znajdują się jednak informacje świadczące o tym, że pierwotnie to poeta decydował o wyborze aktora, który będzie odtwórcą głównych ról. Autor *Żywotu Ajschylosa* przywołuje nawet imiona ulubionych aktorów najstarszego z trzech tragiców (por. *Vita Aeschyli*, 15). Powód zmiany systemu przydzielania aktorów dramaturgom opisuje Lidia Winniczuk: „W początkach jeden aktor grał w całej trylogii jednego poety, jak np. w 418 r. Kallipides gra w trzech tragediach jednego, a Lyzikrates – drugiego poety. Potem jednak zmieniono system obsadzania ról w ten sposób, że każdy z aktorów grał kolejno w jednej tragedii trzech wystawianych trylogii; stwarzało to bardziej uzasadnione i sprawiedliwsze podstawy dla oceny dramatów, gdyż gra aktora niemal przyczyniała się do zwycięstwa lub klęski poety” (Lidia Winniczuk, *O aktorze starożytnym*, „Meander” 1949, t. 4, nr 5–6, s. 25).

czas poprzedzający festiwal, aby mogli w pełni poświęcić się przygotowaniu do występu w teatrze¹⁷.

Nie ma wątpliwości co do tego, że zarówno aktorzy, jak i poeci dramatyczni w epoce klasycznej dziedziczyli swoją profesję po przodkach¹⁸. Taki stan rzeczy sprzyjał zapewne profesjonalizacji tych grup zawodowych, bo tajniki zawodu przechodziły z ojca na syna.

O rosnącym znaczeniu aktorów wspomina także Arystoteles w *Retoryce*:

Mówca musi mieć bowiem na uwadze trzy rzeczy: siłę głosu, wysokość tonacji i rytm. Ci przecież (którzy opanowali tę sztukę) przeważnie biorą nagrody w konkursach dramatycznych, gdzie więcej znaczą dziś aktorzy niż poeci¹⁹.

Amatorstwo chóru

Źródła starogreckie – raczej skąpe w informacje dotyczące aktorów – zawierają dość obfite informacje o chórze. Ta wiedza jest dla badaczy niezwykle cenna z uwagi na doniosłą rolę, jaką w starogreckim teatrze pełnił chór. Odzwierciedla to terminologia używana przez starożytnych Greków. Poświadcza ona, że właśnie chór, a nie aktor, stanowił podstawę ówczesnego teatru. Podkreśla to Robert R. Chodkowski:

Dla starożytnych Greków jeszcze w V w. istotą tragedii (i komedii) był przede wszystkim chór. W teatrze herold wzywał poetę do rozpoczęcia przedstawienia słowami: „Wprowadź swój chór [np. Ajschylosie]”, a terminologia związana z wystawieniem dramatów w teatrze zawierała bardzo często w swej nazwie słowo chór, jak np. *choron didonai* – „dać chór”, to jest dopuścić poetę do agonów dramatycznych, *choron labein* – „otrzymać chór”, to jest uzyskać prawo wystawiania dramatu; podobnie wygląda sprawa z określaniem osób zaangażowanych

¹⁷ Zob. Peter Wilson, *Costing the Dionysia*, s. 107.

¹⁸ *Ibidem*, s. 107; Robert R. Chodkowski, *Teatr...*, s. 182.

¹⁹ Arystoteles, *Retoryka*, przeł. H. Podbielski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 172. Zob. również: Gregory M. Sifakis, *Looking for the Actor's Art in Aristotle*, [w:] *Greek and Roman Actors. Aspects of Ancient Profession*, eds. P. Easterling, E. Hall, Cambridge University Press, 2002, s. 148–164. Informacje na temat szacunku społecznego i przywilejów, jakimi cieszyli się aktorzy w starożytnej Grecji, można znaleźć między innymi w pracy Lidii Winniczuk (Lidia Winniczuk, *O aktorze...*).

w przedstawieniu: *choregos* – choreg, czyli sponsor i organizator przedstawienia, czy *chorodidaskalos* – reżyser i choreograf w jednak osobie²⁰.

Aktora w języku starogreckim określano terminem *hypokritēs*, co można przetłumaczyć jako „odpowiadacz” lub „interpretator”²¹. Warto też zwrócić uwagę na to, że wiele sztuk, zarówno tragicznych jak i komicznych, wzięło swoje tytuły właśnie od postaci, które tworzyły chór²².

Z uwagi na bardzo dużą liczbę chórów występujących podczas greckich świąt (poza chórami dramatycznymi były także chóry liryczne – męskie i chłopięce)²³, w literaturze starożytnej zachowały się liczne wzmianki na temat sposobu rekrutowania choreutów. Nie budzi wątpliwości to, że w okresie klasycznym członkowie chórów byli werbowani przez choregów – wyznaczanych przez *polis* najbogatszych obywateli. Choreg musiał nie tylko stworzyć zespół, ale również sfinansować jego występ, co było najkosztowniejszym elementem przedstawienia teatralnego.

Istniały także pewne ograniczenia, o których musiał pamiętać choreg formując zespół. Plutarch z Cheronei (c. 50 – c. 125 r. n.e.), grecki historyk i filozof, wspomina o prawie zakazującym angażowania do chóru osób, które nie były Ateńczykami²⁴: „W Atenach istniało prawo, zabraniające obcokrajowcom występowania w chórze; choreg [który zatrudnił obcokrajowca – K.Ch.] musiał zapłacić grzywnę w wysokości 1000 [drachm – K.Ch.]”²⁵.

Nakaz tworzenia zespołu chóralnego jedynie z pełnoprawnych obywateli był jednak łamany, chociaż groziła za to kara. Można się domyślać, że powodem, dla którego choregowie podejmowali ryzyko poniesienia kary, było zwiększenie

²⁰ Robert R. Chodkowski, *Wstęp*, [w:] Ajschylos, *Tragedie*, t. I, przeł. R.R. Chodkowski, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2015, s. 33; Eric Csapo, William J. Slater, *The Context...*, s. 394.

²¹ Zob. Arthur Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Clarendon Press, Oxford 1968, s. 126; Robert R. Chodkowski, *Teatr...*, s. 182. Arystoteles zaleca jednak w *Poetyce*, aby chór był traktowany przez poetę jak jeden z aktorów (*hypokritēs*): καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν (1456a, 25–26).

²² Do takich sztuk, biorąc pod uwagę tytuły greckich oryginałów, należą: *Błagalnice*, *Eumenidy* i *Ofiarnice* Ajschylosa; *Trachinki* Sofoklesa; *Błagalnice*, *Bakchantki*, *Fenicjanki* i *Trojanki* Eurypidesa oraz *Acharnejczycy*, *Chmury*, *Osy*, *Ptaki*, *Rycerze*, *Sejm kobiet*, *Tesmofofie* i *Żaby* Arystofanesa.

²³ Zob. Mirosław Kocur, *Teatr...*, s. 64.

²⁴ νόμου γὰρ ὄντος Ἀθήνησι τότε μὴ χορεύειν ξένον ἢ χιλίας ἀποτίνειν τὸν χορηγόν (Plutarchus, *Phocion*, 30, 6, 1).

²⁵ Wszystkie przekłady tekstów greckich, o ile nie zostało podane nazwisko tłumacza, pochodzą od autorki artykułu.

szans na zwycięstwo wystawianego chóru. Zatrudniano zapewne jedynie tych obcokrajowców, którzy posiadali wyjątkowe umiejętności taneczne i wokalne²⁶.

Zakaz zatrudniania w chórze obcokrajowców był bezpośrednim efektem wspólnotowego charakteru starogreckiego teatru. Wspólnota, o której mowa, ograniczała się jednak tylko do pełnoprawnych obywateli. Nie bez znaczenia było to, że każdy, kto posiadał prawa obywatelskie, mógł potencjalnie zostać zaangażowany do zespołu chóralnego. Jak doniosłe znaczenie miało uczestnictwo w spektaklach teatralnych, wystawianych podczas Wielkich Dionizjów, a zwłaszcza występowanie na scenie, doskonale wyjaśnia Werner Jaeger:

Odkąd państwo wzięło na siebie organizowanie przedstawień podczas świąt Dionizosa, tragedia zaczęła się stawać coraz to bardziej sprawą całego społeczeństwa. Te ateńskie widowiska świąteczne są nieosiągalnym wzorem teatru narodowego [...]. [...] prawdziwie dionizyjska była w tragedii ekstaza aktorska. Ona to była tym elementem sugestywnie oddziaływającym na słuchacza tak dalece, że przedstawione na scenie losy i cierpienia ludzkie przeżywał jakby jakąś konkretną rzeczywistość. W jeszcze wyższym stopniu udzielała się ona obywatelom, którzy wchodziłi w skład chóru i w czasie trwających cały rok przygotowań do przedstawienia duchowo wrastali w swoją rolę. Udział w śpiewie chóralnym był w dawnych czasach dla Greków rodzajem szkoły wyższej, na długo przedtem, zanim znaleźli się zawodowi nauczyciele, wprowadzający w tajniki poezji; a skutki tego udziału musiały być daleko głębsze niż wyniki czysto rozumowej nauki²⁷.

Wykluczenie

Drugą cechą charakterystyczną klasycznego teatru greckiego była jego powszechna dostępność. W tak wielkim wydarzeniu, jak np. Wielkie Dionizje, podczas których wystawiane były spektakle tragiczne i komiczne, mógł,

²⁶ Wydaje się jednak, że konieczność doboru członków chóru jedynie z pełnoprawnych obywateli dotyczyła Wielkich Dionizjów. Autor komentarza do Arystofanejskiej komedii pt. *Plutos* informuje, że w chórach biorących udział w Lenajch – innym święcie ku czci Dionizosa – mogli występować metojkowie, czyli ludność napływowa, która nie posiadała pełni praw obywatelskich. Ἐπεὶ περιστάντο περὶ τὸ πῦρ, ὥσπερ χορὸς ἐν τοῖς βαλανεῖοις, οὐκ ἐξῆν δὲ ξένον χορεύειν ἐν τῷ ἀστικῷ χορῷ· παρὰ τοῦτο πέπαιχεν· ἐν δὲ τῷ Ἀθηναίῳ ἐξῆν· ἐπεὶ καὶ μέτοικοι ἐχορήγουν (Scholia vetera et recentiora sub auctore Moschopulo in Aristophanis *Plutum*, 953).

²⁷ Werner Jaeger, *Paideia*, t. 1, przeł. M. Plezia, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1962, s. 266–267.

przynajmniej w założeniu, brać udział ogół obywateli. Pomimo wysokich cen biletów na widowni mogli zasiąść nawet najbiedniejsi, ponieważ otrzymywali od *polis* specjalną zapomogę pieniężną, przeznaczoną między innymi na wstęp do teatru.

Fundusz festiwalowy (*theōricon*), czyli przysłowiowe „dwa obole na teatr”²⁸, wypłacano w Attyce wszystkim pełnoprawnym obywatelom, aby mogli uczestniczyć w festiwalach państwowych, pochodach, konkursach, spektaklach teatralnych, wydarzeniach parateatralnych i innych publicznych rozrywkach, które w starożytnej Grecji były obchodzone z wielką pompą. Zasiłek festiwalowy musiał być zjawiskiem wyjątkowym, bo literatura starożytna przechowuje liczne informacje na ten temat.

Harpokration, grecki retor i filozof z II w. n.e., wyjaśnia pochodzenie funduszu, cytując ustalenia starszych autorów greckich.

Demostenes w *Filipice* [pisze, że – K.Ch.] fundusz festiwalowy (*theōrika*) pochodził ze wspólnego skarbcza, z dochodów *polis*. Wcześniej te pieniądze były przeznaczone na wydatki wojenne i nazywane były „wojskowymi” (*stratiōtika*), później przeznaczono je na finansowanie uroczystości publicznych i (wypłacanie) zasiłków. Początek dał temu demagog Agyrrios. Filochoros w III ks. dzieła pt. *Attyka*, pisze: „fundusz festiwalowy (*theōrika*) początkowo wynosił jedną drachmę na spektakl (*thea*)²⁹, stąd jego nazwa”³⁰.

²⁸ Po grecku fundusz festiwalowy nazywano *theōricon* lub *theōrika* (tzn. *chrēmata*), czasami również *diōbelia*, od ceny jednorazowego wejścia do teatru.

²⁹ Z tak zwanego „funduszu festiwalowego” (gr. *theōricon*) opłacano między innymi ateńskie delegacje religijne (*theōroi*) na ogólnogreckie święta (igrzyska olimpijskie, nemejskie, istmijskie oraz pytyjskie). To właśnie grecki termin określający te delegacje łączono z etymologią nazwy *theōricon*. Harpokration w swoim piśmie jako źródłosłów greckiej nazwy funduszu wskazuje jednak pojęcie *thea*, które oznacza „spektakl teatralny” lub „miejsce na widowni teatralnej” (zob. Eric Csapo, *The Men Who Built the Theatres*, [w:] *The Greek Theatre...*, s. 90). Podobną etymologię można znaleźć również w bizantyńskim *Leksykonie* Focjusza (s.v. θεωρικά).

³⁰ Θεωρικά· Δημοσθένης Φιλίππικῶ. θεωρικὰ ἦν τινὰ ἐν κοινῷ χρήματα, ἀπὸ τῶν τῆς πόλεως προσόδων συναγόμενα· ταῦτα δὲ πρότερον μὲν εἰς τὰς τοῦ πολέμου χρείας ἐφυλάττετο καὶ ἐκαλεῖτο στρατιωτικά, ὕστερον δὲ κατετίθετο εἰς τε τὰς δημοσίας κατασκευὰς καὶ διανομὰς, ὧν πρῶτος ἦρξατο Ἀγύρριος ὁ δημαγωγός. Φιλόχορος δὲ ἐν τῇ γ τῆς Ἀθίδος φησὶ „τὸ δὲ θεωρικὸν ἦν τὸ πρῶτον νομισθὲν δραχμὴ τῆς θέας, ὅθεν καὶ τοῦνομα ἔλαβε” [...]. (Harpocratonis *Lexicon in decem oratores Atticos*, s.v. θεωρικά).

Cenne informacje można także znaleźć w zbiorze komentarzy do pism retora Publiusza Eliusza Arystydesa (117 – c. 181 r. n.e.). Anonimowy autor, wyjaśniając użyte przez Arystydesa sformułowanie, opisuje sposób dystrybucji funduszu festiwalowego oraz wskazuje osoby uprawnione do jego otrzymywania.

„[Podział ze względu na – K.Ch.] fyle i osoby”: czyli [podział uwzględniający – K.Ch.] jednostki administracyjne i poszczególnych ludzi; ma to związek z tym, że urzędnicy ateńscy wypłacali obywatelom dodatek festiwalowy (*theōrikon*), uwzględniając podział na fyle. Urzędnicy w danej fyli wypłacali po trzy obole na osobę. Tak więc, mówi [Arystydes – K.Ch.], nikt wypłacającym nie zarzucił, że dokonywali wypłat biorąc pod uwagę kondycję finansową (*physis*) danej osoby, lecz wypłacali [zasilek – K.Ch.] każdemu. Dlatego też uważano ich za sprawiedliwych sędziów, bowiem oni służyli wszystkim Ateńczykom, traktując ich jednako, bez względu na ich kondycję finansową (*physis*)³¹.

Jak widać, nie jest jasne, komu Ateńczycy zawdzięczają „zasilki festiwalowe”, jednak tradycja najczęściej przypisuje ich wprowadzenie politykowi Peryklesowi (c. 495–429 r. p.n.e.)³². Trudno jest również ustalić wysokość dodatku,

³¹ κατὰ φυλὰς καὶ κατὰ ἄνδρα – τουτέστι κατὰ σύνταγμα καὶ κατὰ ἕνα, ἐπειδὴ οἱ προεστώτες τῆς τῶν Ἀθηναίων πολιτείας κατὰ φυλὰς διεδίδουν τὸ θεωρικόν. οἱ δὲ τῆς φυλῆς προεστώτες κατ’ ἄνδρα διένεμον τὸ τριῶβολον. ὥσπερ οὖν, φησὶν, οὐδεὶς ἐγκαλεῖ τοῖς διανέμουσιν, ὅτι οὐ τὰς φύσεις κρίνοντες παρεῖχον, ἀλλ’ ἀπλῶς διένεμον, οὕτως δίκαιον ἐγκαλεῖσθαι τοὺς ῥήτορας, οἱ αὐτοὶ πᾶσιν Ἀθηναίοις ὁμοίοις οὔσι τὰς φύσεις προσήεσαν. (Scholia vetera in Aristidem, Tett Jebb epigram 227, 3).

³² Wspomina o tym Plutarch: Ἐπεὶ δὲ Θουκυδίδης μὲν ἀριστοκρατικὴν τινα τὴν τοῦ Περικλέους ὑπογράφει πολιτείαν, λόγῳ μὲν οὖσαν δημοκρατίαν, ἔργῳ δὲ ὑπὸ τοῦ πρώτου ἀνδρὸς ἀρχήν, ἄλλοι δὲ πολλοὶ πρῶτον ὑπέκεινον φασὶ τὸν δῆμον ἐπὶ κληρουχίας καὶ θεωρικὰ καὶ μισθῶν διανομὰς προαχθῆναι, κακῶς ἐθισθέντα καὶ γενόμενον πολυτελὲ καὶ ἀκόλαστον ὑπὸ τῶν τότε πολιτευμάτων ἀντὶ σώφρονος καὶ αὐτουργοῦ, θεωρεῖσθω διὰ τῶν πραγμάτων αὐτῶν ἡ αἰτία τῆς μεταβολῆς (Plutarchus, *Pericles*, 9, 1, 1–8). Badacze często datują wprowadzenie funduszu festiwalowego mniej więcej na rok 350 p.n.e. i przypisują to (podobnie jak niektórzy cytowani autorzy) Eubulosowi (c. 405 – c. 335 r. p.n.e.). Miało mieć to miejsce po prowadzonej przez Ateny w latach 357–355 p.n.e. wojnie ze sprzymierzeńcami, byłyimi państwami członkowskimi Związku Morskiego (m.in. Chios, Rodos, Bizantion i Kos). Ponieważ z powodu działań wojennych Ateny miały problemy finansowe, ustanowiono fundusz, mający na celu umożliwienie najuboższym obywatelom uczestniczenie w corocznych państwowych świętach religijnych (Dionizje, Panathenaje, Misteria

ponieważ zależała ona od zmieniającej się sytuacji politycznej, kondycji finansowej *polis*, a także od ilości festiwalowych dni.

Ciekawą kwestię stanowi to, że *theōrikon* przysługiwał wszystkim pełnoprawnym obywatelom, bez względu na ich status majątkowy. To właśnie równouprawnienie obywateli *polis* i przeciwdziałanie wykluczeniu osób biedniejszych miało leżeć u podstaw wprowadzenia zasiłków festiwalowych. Pisze o tym cytowany już Harpokration:

Filinos w swojej mowie *Przeciw statuom Sofoklesa i Eurypidesa* opowiada o Eubulosie: „fundusz ten nazywano festiwalowym (*theōrikon*), bo kiedy zbliżały się Dionizja, Eubulos utworzył zapomogę na festiwal religijny (*thysia*), aby wszyscy mogli uczestniczyć w święcie i nikt z obywateli nie został wykluczony z oglądania spektakli z powodu biedy”³³.

Inni autorzy starożytni łączą stworzenie tego rodzaju zasiłków z faktem wprowadzenia biletów teatralnych³⁴, czyli koniecznością uiszczenia opłaty za wstęp do teatru. Należy podkreślić, że bilety miały zostać wprowadzone nie po to, aby zasilić skarbiec *polis*, ale dla dobra i bezpieczeństwa obywateli. Pisze o tym anonimowy komentator mów Demostenesa:

Trzeba wiedzieć, że Perykles jako pierwszy ustanowił powszechny fundusz festiwalowy z tego oto powodu: ponieważ liczni widzowie klócili się o miejsce – obcokrajowcy i obywatele, a ponadto w dużej liczbie okupowali widownię, [Perykles – K.Ch.] chciał polepszyć sytuację całej ludności, a szczególnie ubogich, aby i oni mogli nabyć bilety. Przeznaczył więc otrzymywane wpływy *polis* na fundusz festiwalowy, który był dostępny dla każdego obywatela³⁵.

Eleuzyjskie, Targelia). Wydawanie tych zasiłków miał przerwać Demostenes, słynny grecki mówca i polityk, w 339 r. p.n.e., nakazując przekazanie wszystkich państwowych pieniędzy na wydatki związane z wojskiem. Por. także: Eric Csapo, William J. Slater, *The Context...*, s. 287; *Brill's Encyclopaedia of the Ancient World*, vol. 14, eds. H. Cancik, H. Schneider *et alii*, Brill, Leiden–Boston 2009, s.v. *theorikon*.

³³ Φιλίνος δὲ ἐν τῇ πρὸς Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου εἰκόνας περὶ Εὐβούλου λέγων φησὶν ἐκλήθη δὲ θεωρικόν, ὅτι τῶν Διονυσίων ὑπογύων ὄντων διένειμεν Εὐβουλος εἰς τὴν θυσίαν, ἵνα πάντες ἐορτάζωσι καὶ τῆς θεωρίας μῆδεις τῶν πολιτῶν ἀπολείπηται δι' ἀσθένειαν τῶν ἰδίων. (Harpocrationis *Lexicon in decem oratores Atticos*, s.v. Θεωρικά).

³⁴ Informacje na temat wyglądu biletów teatralnych można znaleźć w: *Brill's Encyclopaedia of the Ancient World*, vol. 14, eds. H. Cancik, H. Schneider *et alii*, Brill, Leiden–Boston 2009, s.v. *tokens*.

³⁵ Ἰστέον δὲ ὅτι τὰ χρήματα ταῦτα τὰ δημόσια θεωρικά ἐποίησεν ἐξ ἀρχῆς ὁ Περικλῆς δι' αἰτίαν τοιαύτην ἐπειδὴ πολλῶν θεωμένων καὶ στασιαζόντων

Podobne informacje wyjaśniające powód wprowadzenia biletów teatralnych można odnaleźć w piśmie Libaniosa z Antiochii (314–395 r. n.e.), greckiego retora i filozofa, przedstawiciela drugiej sofistyki.

Wcześniej teatr nie był tam [tzn. w Atenach – K.Ch.] kamienny, lecz ławy były budowane z drewna i wszyscy zajmowali miejsca w pośpiechu przepychając się i bijąc. Chcąc to powstrzymać, urzędnicy ateńscy wprowadzili opłatę za miejsca, tak więc każdy, aby mieć dobry widok, musiał zapłacić dwa obole. Aby biedni nie sądzili, że będą poszkodowani z powodu konieczności wniesienia opłaty, każdy [obywatel – K.Ch.] ze wspólnego skarbcza otrzymywał dwa obole [na ten cel – K.Ch.]³⁶.

Wydaje się jednak, że główną przeszkodą w zajęciu dobrego miejsca w teatrze była nie konieczność zapłaty za bilety i ich wysoka cena, ale ograniczona liczba miejsc. Stosunkowo niewielka pojemność teatru Dionizosa w Atenach powodowała, że nie dla wszystkich obywateli *polis* oraz przyjezdnych gości starczało miejsc na widowni³⁷. Sprzedawanie biletów było więc metodą na zachowanie spokoju podczas zajmowania miejsc i rugowało z teatru niekulturalne zachowanie widzów³⁸.

Interesująca jest również uwaga Focjusza, autora tworzącego w epoce bizantyńskiej, który wiąże wprowadzenie zasiłku festiwalowego z chęcią

διὰ τὸν τόπον καὶ ξένων καὶ πολιτῶν, καὶ λοιπὸν τῶν πλουσίων ἀγοραζόντων τοὺς τόπους, βουλόμενος ἄρῃσαι τῷ δήμῳ καὶ τοῖς πένησιν, ἵνα ἔχωσι καὶ αὐτοὶ πόθεν ὠνεῖσθαι τόπους, ἔγραψε τὰ προσοδοεῦόμενα χρήματα τῇ πόλει γενέσθαι πᾶσι θεωρικὰ τοῖς πολίταις. (Scholia vetera in Demosthenem, oratio 1, 1f.).

³⁶ οὐκ ὄντος τὸ παλαιὸν θεάτρον λιθίνου παρ' αὐτοῖς, ἀλλὰ ξυλίνων συμπηγνυμένων ἱκρίων καὶ πάντων καταλαμβάνειν τόπον σπευδόντων πληγαὶ τε ἐγίνοντο καὶ πού καὶ τραύματα. τοῦτο κωλύσαι βουλευθέντες οἱ προεστώτες τῶν Ἀθηναίων ὠνητοὺς ἐποιήσαντο τοὺς τόπους καὶ ἕκαστον ἔδει διδόναι δύο ὀβολοὺς καὶ καταβαλόντα θεᾶν ἔχειν. ἵνα δὲ μὴ δοκῶσιν οἱ πένητες τῷ ἀναλώματι λυπεῖσθαι, ἐκ τοῦ δημοσίου λαμβάνειν ἕκαστον ἐτάχθη τοὺς δύο ὀβολοὺς. (Libanius, *Argumenta orationum Demosthenicarum*, 1, 8).

³⁷ Wyniki badań na temat liczby dostępnych miejsc w Teatrze Dionizosa w Atenach można znaleźć w pracy Erica Csapo (*Eric Csapo, The Men Who Built...*, s. 97 i nast.).

³⁸ Nie do końca zrozumiałą jest argument Libaniosa, jakoby teatr zbudowany z drewna bardziej prowokował widzów do zachowań niekulturalnych niż kamienny (zob. Eric Csapo, William J. Slater, *The Context...*, s. 101, s. 288). Uwaga Libaniosa dotyczy zapewne okresu, w którym corocznie budowano drewnianą widownię teatralną (zob. Peter Wilson, *Costing the Dionysia*, s. 92). Zwyczaj wykorzystywania w teatrze drewnianych siedzisk istniał w Atenach już wtedy, kiedy spektakle były prezentowane na ateńskiej agorze, która pełniła rolę orkiestry (Robert R. Chodkowski, *Teatr...*, s. 67).

ułatwienia dostępu do teatru obywatelom, a jednocześnie próbą ograniczenia uczestnictwa w nich obcokrajowców.

Ateńczycy posiadali pieniądze wspólne [tzn. dostępne dla wszystkich obywateli – K.Ch.], które nazywali „funduszem festiwalowym” (*theōrika*) i rozdawali je Ateńczykom. [Zasilek festiwalowy – K.Ch.] został wprowadzony w ten sposób: dawniej w teatrach robił się tłok, ponieważ obcy [tzn. przyjeżdżający spoza Attyki – K.Ch.] chcieli dostać się na przedstawienia; dawano więc obywatelom zasilek festiwalowy (*theōrikon*) w wysokości dwóch oboli. Obywatele, po otrzymaniu zasiłku, oddawali go miastu, jako opłatę za miejsce w teatrze³⁹.

Uwaga Focjusza wiąże się z charakterem teatru greckiego, którego zadaniem było nie tylko stworzenie dzieła teatralnego, ale – co już zostało wspomniane – także budowanie wspólnoty obywatelskiej. Przywołane spostrzeżenie ma również związek z zasadą wolności słowa (gr. *parrhēsia*), jednym z podstawowych praw w demokracji ateńskiej. Sławna anegdota obrazująca korzystanie z tego przywileju dotyczy wystawienia w roku 436 p.n.e. komedii pt. *Babilończycy* Arystofanesa, w której poeta, ustami swoich aktorów, miał ze sceny wygłosić ostrą krytykę Kleona – ateńskiego polityka i dowódcy. Po spektaklu postawiono Arystofanesowi zarzut znieważania ludu ateńskiego. Oskarżenie nie dotyczyło jednak tego, że komediopisarz przekroczył przysługujące mu prawa i zbyt surowo ocenił Kleona, ale tego, że uczynił to w obecności obcokrajowców, znajdujących się na widowni teatralnej⁴⁰.

Przytoczona anegdota doskonale obrazuje polityczny – czyli dotyczący *polis* i jej obywateli – charakter teatru klasycznej Grecji. Wprowadzenie opłaty za wstęp na spektakle nie mogło więc utrudniać Ateńczykom uczestnictwa, na przykład, w konkursie mającym miejsce podczas Wielkich Dionizjów. Bilety sprzedawano jednak tylko ograniczonej liczbie widzów, która mogła zmieścić się na teatronie. Taki stan rzeczy mógł z kolei powodować dużą konkurencję wśród osób pragnących obejrzeć spektakle⁴¹.

³⁹ Ἀθήνησιν ἦν χρήματα κοινὰ, ἃ θεωρικὰ ἐκαλεῖτο, διδόμενα τοῖς Ἀθηναίοις εἰς διανομήν· προήχθη δὲ οὕτως· τὸ παλαιὸν ὄχλου γενομένου ἐν τοῖς θεάτροις καὶ τῶν ξένων τὰς θέας προκαταλαμβάνοντων, διεδίδото τοῖς πολίταις τὸ θεωρικόν, ὅπερ ἦσαν δύο ὀβολοί· ἵνα τοῦτο λαμβάνοντες οἱ πολῖται διδόασιν αὐτὸ τῇ πόλει μισθὸν τῆς θέας. (Photius, *Lexicon*, s.v. Θεωρικὸν καὶ θεωρική).

⁴⁰ Zob. Robert R. Chodkowski, *Teatr...*, s. 235 i nast.

⁴¹ O istnieniu konkurencji wśród widzów teatralnych w swoich komentarzach do mów Demostenesa wspomina Ulpian z Emesy, żyjący na przełomie III i IV w. n.e. Przekład i komentarz uwag Ulpiana można znaleźć w artykule Erica Csapo (zob. Eric Csapo, *The Men Who Built...*, s. 102).

Kwota zasiłków festiwalowych, chociaż – co już zostało wspomniane – zmieniała się w zależności od sytuacji, zawsze była wysoka⁴². Można więc przypuszczać, że najbiedniejsi obywatele pobierali *theōrikon* nie po to, aby zakupić bilety na festiwal, ale aby wydać otrzymane pieniądze na najpilniejsze potrzeby. Grecka *polis* nie miała narzędzia, aby sprawdzić, w jaki sposób dany obywatel zagospodarował zasiłek. Wiadomo jednak, że dokładano starań, aby *theōrikon* wypłacano jedynie obywatelom, którzy na czas festiwalu pozostawali w Atenach. O właściwe rozdysponowanie funduszu festiwalowego dbał specjalnie powołany urzędnik, o czym informuje cytowany już Harpokration:

W innych miejscach [można przeczytać, że fundusz festiwalowy – K.Ch.] był wydawany na spektakle, święta religijne i rozrywki. Z *Pierwszej Filipiki* Demostenesa jasno wynika, że nikt, kto był wtedy za granicą nie mógł z niego skorzystać. Hiperides mówi o tym również w mowie *Przeciw Archestratidesowi*. [...] Był też urzędnik odpowiedzialny za fundusz festiwalowy, o czym wspomina Ajschines w mowie *Przeciw Ktesifonowi*⁴³.

Jeśli rozpatruje się kwestię wykluczenia w kontekście teatru starogreckiego, nie można pominąć tego, że ówczesny teatr był zjawiskiem zdominowanym przez mężczyzn. Tylko mężczyźni występowali na scenie, pisali sztuki, reżyserowali, opłacali artystów, dobierali obsadę, przygotowywali teatr, a także, co niezwykle ważne, decydowali o tym, które ze sztuk zostaną wystawione na festiwalu, a następnie oceniali przedstawienia⁴⁴.

⁴² Zob. Mirosław Kocur, *Teatr...*, s. 290.

⁴³ ἄλλοτε μέντοι ἄλλως ὀρίσθη τὸ δίδόμενον εἰς τε τὰς θεάς καὶ εἰς τὰς θυσίας καὶ ἑορτάς, ὥς ἔστι δῆλον ἐκ τοῦ α Φιλιππικῶν Δημοσθένους. ὅτι δὲ οὐκ ἔξῃν τοῖς ἀποδημοῦσι θεωρικὸν λαμβάνειν Ὑπερίδης δεδήλωκεν ἐν τῷ κατ' Ἀρχεστρατίδου. [...] ἦν δὲ ἀρχὴ τις ἐπὶ τοῦ θεωρικοῦ, ὥς Αἰσχίνης ἐν τῷ κατὰ Κτησιφώντος δεικνύει (*Harpocrationis Lexicon in decem oratores Atticos*, s.v. Θεωρικά).

Informacje na ten temat można również znaleźć u Arystotelesa (zob. Aristoteles, *Athenaion Politeia*, 43, 1).

⁴⁴ Fakt oceniania spektakli przez sędziów mężczyzn ma swoje długofalowe konsekwencje. Wiadomo, że z całej spuścizny greckich dramaturgów tworzących w V w. p.n.e., zachowała się zaledwie niewielka część. Ocalenie lub zaginięcie tekstu zależało często od jego popularności, a tę z kolei mogło zapewnić właśnie zwycięstwo sztuki w agonie dramatycznym. Biorąc pod uwagę charakter kultury starożytnej Grecji, a także epok późniejszych, należy zdać sobie sprawę z tego, że decyzja o tym, które utwory dostaną szansę na przetrwanie, należała tylko do mężczyzn.

Właściwie w żadnym etapie przygotowywania najważniejszych przedstawień w starożytnej Grecji nie brały udziału kobiety. Kwestię dyskusyjną stanowi jedynie obecność kobiet na widowni teatralnej⁴⁵. Najciekawszą i chyba najbardziej popularną w literaturze informację, która wydaje się potwierdzać obecność kobiet na widowni teatru starożytnej Grecji, zawdzięczamy autorowi *Żywotu Ajschylosa*⁴⁶. Uwaga anonimowego twórcy dotyczy efektu, jaki wywoływało pojawienie się na orkestrze chóru Erynii. Wejście chóru miało zrobić na widzach tak duże wrażenie, że dzieci mdlały, a kobiety ciężarne rodziły⁴⁷.

Uwagi końcowe

Teatr Grecji klasycznej był tworem głęboko społecznym i religijnym, a ponadto charakteryzował się niezwykle wysokim poziomem artystycznym.

W V w. p.n.e., o czym świadczą zachowane teksty, pomimo braku aktorów zawodowych, oczekiwania wobec osób występujących na scenie były bardzo wysokie. Aktor musiał wykazać się doskonałą emisją głosu, nieskazitelną dykcją, wyrazistością ruchu i gestu, świetną kondycją fizyczną oraz doskonałą pamięcią. Oczekiwania te miały związek ze specyficznym charakterem teatru starożytnej Grecji, który stanowił część świąt religijnych – bardzo ważnych wydarzeń w życiu wszystkich obywateli. Mimo to, że pojęcie „aktor amator” w kontekście kultury starożytnej Grecji należy rozumieć inaczej niż współcześnie, to greckiego aktora okresu klasycznego nie należałoby nazwać „zawodowcem”. Wykształcenie się w Grecji grupy ludzi zawodowo zajmujących się

⁴⁵ Informacje na temat obecności kobiet na widowni w teatrze starożytnej Grecji można znaleźć w pracach: Anthony J. Podlecki, *Could Women Attend the Theatre in Ancient Athens? A Collection of Testimonia*, „Ancient World” 1990, nr 21, s. 27–43; Jeffrey Henderson, *Women and the Athenian Dramatic Festivals*, „Transactions of the American Philological Association” 1991, no. 121, s. 133–47; Simon Goldhill, *The Audience of Athenian Tragedy*, [w:] *Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. P.E. Easterling, Cambridge University Press, Cambridge, U.K. 1997, s. 54–68; Mirosław Kocur, *Teatr...*, s. 54 i nast., Robert R. Chodkowski, *Teatr...*, s. 230 i nast.

⁴⁶ Pelen przekład i komentarz *Żywotu Ajschylosa* można znaleźć w: Robert R. Chodkowski, „*Życie Ajschylosa*”. *Wstęp, przekład, komentarz*, „Roczniki Humanistyczne” 1993, z. 5, s. 57–67.

⁴⁷ τινὲς δὲ φασιν ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορὸν τοσοῦτον ἐκπλήξαι τὸν δῆμον ὥστε τὰ μὲν νήπια ἐκψῦξαι, τὰ δὲ ἔμβρυα ἐξαμβλωθῆναι (*Vita Aeschyli*, 9).

aktorstwem można datować dopiero na III w. p.n.e., kiedy powstało stowarzyszenie artystyczne pod nazwą Związku Artystów wokół Dionizosa⁴⁸.

O społecznym i wspólnotowym charakterze teatru V w. p.n.e. świadczy także to, że kwestia wykluczenia nie dotyczyła tam aktora ani żadnego innego „człowieka teatru”, ponieważ wszyscy oni rekrutowali się z obywateli *polis*. O potencjalnym problemie wykluczenia można mówić jedynie rozpatrując strukturę widowni greckiego teatru. Wyłączeniu, przynajmniej w pewnych okresach rozwoju tego teatru, mogły podlegać kobiety oraz obywatele o niskim statusie majątkowym. Celem wypłacania dodatku festiwalowego było niedopuszczenie do wykluczenia uboższych obywateli i umożliwienie im pełnego uczestnictwa w celebracjach politycznych – czyli społecznych, religijnych i artystycznych – jakim były ówczesne spektakle teatralne.

Bibliografia

- Anderson, Warren D., *Music and Musicians in Ancient Greece*, Cornell University Press, Ithaca and London 1994.
- Aneziri, Sophia, *The Organization of Music Contests in the Hellenistic Period and Artists' Participation: An Attempt at Classification*, [w:] *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, ed. P. Wilson, Oxford University Press, Oxford, New York 2007, s. 67–84.
- Atenajos, *Uczta mędrców*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzyli K. Bartol i J. Danielewicz, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.
- Arystoteles, *Retoryka*, przeł. H. Podbielski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Brill's Encyclopaedia of the Ancient World*, vol. 14, eds. H. Cancik, H. Schneider et alii, Brill, Leiden – Boston 2009.
- Chiżyńska, Katarzyna, „Święci kłamcy”, czyli o działalności technitów w starożytności grecko-rzymskiej, [w:] *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu aktorze*, cz. III, red. M. Leyko, K. Wielechowska, Primum Verbum, Łódź 2012, s. 24–34.

⁴⁸ Zob. Katarzyna Chiżyńska, „Święci kłamcy”, czyli o działalności technitów w starożytności grecko-rzymskiej, [w:] *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu aktorze*, cz. 3, red. M. Leyko, K. Wielechowska, Primum Verbum, Łódź 2012, s. 24–34; Sophia Aneziri, *The Organization of Music Contests in the Hellenistic Period and Artists' Participation: An Attempt at Classification*, [w:] *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, ed. P. Wilson, Oxford University Press, Oxford, New York 2007, s. 67–84.

- Chodkowski, Robert R., *Teatr grecki*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2003.
- Chodkowski, Robert R., *Wstęp*, [w:] Ajschylos, *Tragedie*, t. I, przeł. R.R. Chodkowski, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2015.
- Chodkowski, Robert R., „*Życie Ajschylosa*”. *Wstęp, przekład, komentarz*, „Roczniki Humanistyczne” 1993, z. 5, s. 57–67.
- Chodkowski, Robert R., „*Życie Sofoklesa*”. *Wstęp – przekład – komentarz*, „Roczniki Humanistyczne” 1995, z. 3, s. 5–23.
- Csapo, Eric, *The Men Who Built the Theatres*, [w:] *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, ed. P. Wilson, Oxford University Press, Oxford, New York 2007, s. 87–115.
- Csapo, Eric, Slater William J., *The context of Ancient Drama*, Michigan University Press, Ann Arbor 1995.
- Goldhill, Simon, *The Audience of Athenian Tragedy*, [w:] *Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. P.E. Easterling, Cambridge University Press, Cambridge, U.K. 1997, s. 54–68.
- Henderson, Jeffrey, *Women and the Athenian Dramatic Festivals*, „Transactions of the American Philological Association” 1991, no. 121, s. 133–47.
- Jaeger, Werner, *Paideia*, t. 1, przeł. M. Plezia, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1962.
- Kocur, Mirosław, *Teatr starożytnej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.
- Lesky, Albin, *Tragedia grecka*, przeł. M. Weiner, Wydawnictwo Homini, Kraków 2006.
- Pickard-Cambridge, Arthur, *The Dramatic Festivals of Athens*, Clarendon Press, Oxford 1968.
- Podlecki, Anthony J., *Could Women Attend the Theatre in Ancient Athens? A Collection of Testimonia*, „Ancient World” 1990, no. 21, s. 27–43.
- Sifakis, Gregory M., *Looking for the Actor's Art in Aristotle*, [w:] *Greek and Roman Actors. Aspects of Ancient Profession*, eds. P. Easterling, E. Hall, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- Slater, Niall W., *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*, University of Pennsylvania Press, 2002.
- Storey, Ian C., Allan Arlene, *A Guide to Ancient Greek Drama*, John Wiley & Sons, Maldom 2008.
- Wilson, Peter, *Costing the Dionysia*, [w:] *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, eds. P. Wilson, M. Revermann, Oxford University Press, New York 2008, s. 88–127.
- Winniczuk, Lidia, *O aktorze starożytnym*, „Meander” 1949, t. 4, nr 5–6, s. 250–266.
- Winniczuk, Lidia, *Ludzie, zwyczaje, obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*, cz. I, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.

Abstract

The Problem of Amateurism and Exclusion in the Classical Greek Theatre

The paper intends to survey the question of amateurism and exclusion in Greek theatre that flourished in the fifth century B.C.

The definition of ancient actor is often confused with our contemporary understanding of amateur artist. In order to understand the phenomenon of Greek theatre, it is necessary to define the position of the ancient *hypokritēs*. Citizens chosen to play the part in the play obtained money from *polis* in order to undertake actor studies in the months preceding the production. The state paid the actors who had main speaking roles and the *chorēgos* paid for chorus expenses.

Another important element of ancient Greek theatre is its citizen oriented character. Every Attic citizen was expected to participate in the performances, despite expensive theatre entrance fees. Even the poorest could afford tickets for the festivals, such as the City Dionysia, because *polis* subsidised visits to the theatre with allowance called Festival Fund (*therōicon*). It was established in order to eliminate the problem of social exclusion. Theatrical performances were very important part of life in Ancient Greece. The essential element was not only spectacle itself, but also the whole long process of preparation for the Festival and its founding policy. The artistic effect was one of many purposes of Greek theatre, of equal importance was that of enabling the community to partake and thus feel integral.

Jadwiga Czerwińska*

AMATORSTWO I WYKLUCZENIE W KONTEKŚCIE ANTYCZNEGO TEATRU RZYMSKIEGO¹

Kiedy teatr grecki i rzymski określa się jednym mianem – teatr antyczny, dokonuje się uproszczenia całkowicie zacierającego specyfikę obydwu tych tak odmiennych od siebie fenomenów. Oczywiście „zarówno jeden, jak i drugi podlegał na przestrzeni wieków najrozmaitszym transformacjom, które wpływały na zmiany ich charakteru czy podejmowanej tematyki”². Niezależnie jednak od tego zasadnicze cechy każdego z nich zachowują właściwy sobie charakter.

„Obcość” jako wyznacznik teatru rzymskiego

Dla Greków teatr stanowił integralną część ich kultury, a jego korzenie sięgały tak głęboko w przestrzeń religijną i obywatelską, że „*homo politicus* utożsamia się z *homo religiosus*”³, sprawiając, że aktor – *homo scaenicus* staje się manifestacją postawy religijnej i obywatelskiej.

* Prof. dr hab. Jadwiga Czerwińska, profesor Uniwersytetu Łódzkiego, Katedra Filologii Romańskiej, Zakład Italianistyki, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173.

¹ Artykuł jest częścią projektu badawczego *Starożytny teatr i dramaty w świetle pism scholiastów* finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (DEC-2012/07/B/HS2/01475).

² Jadwiga Czerwińska, *Co nam zostało z teatru antycznego?*, [w:] *Dylematy dramatu i teatru u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2011, s. 180–181.

³ Włodzimierz Lengauer, *Religijność starożytnych Greków*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994, s. 93.

Tymczasem w Rzymie za podstawowy wyróżnik teatru możemy przyjąć „obcość” kulturową tego zjawiska, które nie zrodziło się na gruncie rzymskim, a jedynie zostało na nim zaszczipione. „Obcość” tę można rozumieć w kilku aspektach:

(1) **W sensie religijnym:** brak religijnej waloryzacji i związku przedstawień z kultem. Wprawdzie przedstawienia teatralne, *ludi scaenici*, odbywały się w ramach *ludi*, świąt rzymskich, nie miały one jednak bezpośredniego z nimi związku. Nie patronował im, tak jak było w Grecji, bóg teatru Dionizos, z którego kultu wyrosły. W Rzymie przedstawienia teatralne nie stanowiły z obchodami jego święta koherentnej całości, a tylko dołączane były, jako element jedynie ornamentacyjny, a więc niejako zewnętrzny, do świąt dedykowanych innym bogom. Tak było w przypadku *Ludi Megalenses* ku czci Magna Mater, *Ludi Apollinares* poświęconych Apollonowi czy też największych spośród świąt rzymskich – *Ludi Romani* ku czci Jowisza. Spektakle uświetniały zatem te rzymskie uroczystości, stanowiąc element ludyczny, ale nie miały tej waloryzacji religijnej, jaką posiadały w Grecji.

(2) **W sensie terytorialnym:** teatr – fenomen importowany z Etrurii i z Grecji⁴. O ile samo pojawienie się zaczątków przedstawień teatralnych wiązało się z wpływami etruskimi, o tyle dojrzała działalność teatralna, a zwłaszcza dramaturgiczna, miała swoje źródła greckie.

(3) **W sensie mentalnym:** zajęcia literackie i teatralne – jako *studia leviora* (płochy, niepoważne zainteresowania).

(4) **W sensie moralnym:** tę kwestię należy rozumieć w dwóch aspektach. Pierwszy z nich dotyczy samej twórczości dramaturgicznej, która opierała się na greckich pierwowzorach dramatów rzymskich, z czym wiązał się napływ obcych wzorców kulturowych i gorszących obyczajów. Drugi zaś dotyczył statusu aktora. O ile bowiem dla Greków udział aktorów w przedstawieniach był obywatelskim obowiązkiem i zaszczytem wypływającym z ich kultury współuczestnictwa, o tyle w Rzymie istniało przekonanie, że zajęcia teatralne były nieestosowne dla wolnych obywateli, a nawet groziły konsekwencjami prawnymi z uwagi na ich demoralizujący wpływ.

(5) **W sensie prawnym:** w Rzymie występy sceniczne powodowały infamię wolnych obywateli i mogły grozić im pozbawieniem praw obywatelskich. Tymczasem w Grecji uchylanie się od obowiązku udziału w przedstawieniach skutkowało społeczną dezaprobatą i karami finansowymi.

⁴ Szersze omówienie tej kwestii znajdzie się w dalszej części artykułu.

Pochodzenie teatru rzymskiego *ab sano initio*

Teatr nieprofesjonalny

Początek teatru rzymskiego miał jednak „zdrowe korzenie”, co poświadcza Titus Livius (Tytus Liwiusz) *Ab urbe condita* 7.2.13: *inter aliarum parua principia rerum ludorum quoque prima origo ponenda uisa est, ut appareret quam ab sano initio res in hanc uix opulentis regnis tolerabilem insaniam uenerit*. W roku 364 p.n.e. sprowadzono z Etrurii tzw. „skoczków” (*ludiones*)⁵ dla żegnania panującej wówczas zarazy. Ich tańce przy dźwiękach muzyki bardzo szybko znalazły naśladowców wśród młodzieży rzymskiej (*iuvenes*), która śpiewała zabawne i zaczepne wierszyki przy wtórze tańca i muzyki, żartując z siebie nawzajem. Ich popisy zostały nazwane *saturae*.

Saturae miały wiele wspólnego z *versus Fascennimi*, rodzimymi pieśniami o charakterze uszczypliwym i swawolnym, jakie towarzyszyły codziennym zajęciom oraz uroczystościom. Z tego właśnie wspólnego źródła, tj. z *saturae* i *versus Fascennimi*,

[...] w okresie przedliterackim kielkują już zaczątki rodzimej komedii. Tak np. na zakończenie żniw lub winobrania **domorośli aktorzy w maskach na twarzy popisują się** rzucaniem na przemian (*versus alterni*) dowcipnymi powiedzeniami. Rodził się więc dialog. Z tego okresu brał też początek mim ludowy i ludowa farsa – *Atellana*⁶.

Była ona rodzajem improwizowanego przedstawienia⁷. Jej nazwa pochodzi od ludowej farsy oskijskiej *Osci ludi*, *Oscorum ludicrum* czy *fabula Atellana*. Osobami w niej występującymi w opinii uczonych:

⁵ Titus Livius, (Tytus Liwiusz), *Ab urbe condita*, 7.2.4.3–7.2.7.4: *sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. imitari deinde eos iuuentus, simul inconditis inter se iocularia fundentes uersibus, coepere; nec absoni a uoce motus erant. accepta itaque res saepiusque usurpando excitata. uernaculis artificibus, quia ister Tusco uerbo ludio uocabatur, nomen histrionibus inditum; qui non, sicut ante, Fescennino uersu similem incompositum temere ac rudem alternis iaciebant sed impletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant*.

⁶ Maria Cytowska, Hanna Szelest, Ludwika Rychlewska, *Literatura rzymska. Okres archaiczny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 22.

⁷ Ewa Skwara (eadem, *Historia komedii rzymskiej*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001, s. 27) stwierdza: „Atellana [...] była rodzajem farsy popularnej wśród zamiesz-

[...] **nie byli aktorzy zawodowi, lecz amatorzy** ukrywający twarze maskami o karykaturalnych rysach, ubrani w kostiumy z fallosem uwydatniające komicznie różne części ciała. Osoby farsy zwały się od noszonych masek *Oscae personae* (*persona* – maska)⁸.

Ten rodzaj przedstawienia zarezerwowała sobie **młodzież rzymska, występując** w niej bez uszczerbku dla swego honoru. Odróżniano ich od objętych infamią społeczną i opłacanych aktorów profesjonalnego teatru rzymskiego, którzy rekrutowali się głównie spośród niewolników, wyzwolenców i obcokrajowców. W przeciwieństwie natomiast do nich *iuvenes* pochodzili z szacownych rodzin rzymskich, podobnie jak aktorzy w Grecji, rekrutujący się ze znakomitych rodów.

Charakter rzymskiej Atellany⁹

Taki typ komedii uważa się obecnie

[...] za rodzimą formę teatru italskiego. Oskijska Atellana prawdopodobnie wywodziła się z przedstawień zwanych *phlyakes*, formy teatralnej rozpowszechnionej na terenie Wielkiej Grecji. Kraj Osków stanowił w IV w. p.n.e. swego rodzaju bufor pomiędzy Rzymem a terenami zasiedlonymi przez Greków na południu Italii. Trudno ustalić dokładną datę, kiedy Rzymianie po raz pierwszy zetknęli się farsą oskijską, niemniej kontakty z samymi Oskami przypadają na koniec IV w. p.n.e.¹⁰

W historii Atellany wyróżnia się jej dwa okresy: przedliteracki i literacki. W pierwszym z nich miała ona charakter improwizowany, przypominający nieco późniejszą *commedia dell'arte*. Składały się na nią krótkie scenki, które zawierały części dialogowe i śpiewane – niekiedy również razem z widownią. Atellanę literacką datujemy na I w. p.n.e. Wiąże się ona z twórczością Lucjusza Pomponiusza z Bononii oraz Nowiusza.

kujących południową Italię Osków. Ponieważ sądzono, że wywodzi się z miasta Atella, położonego niedaleko Kapui w Kampanii, szybko zyskała nazwę atellany”. Dziś uważa się ją za rodzimą formę teatru italskiego. Oskijska Atellana prawdopodobnie wywodziła się z przedstawień zwanych *phlyakes*, rozpowszechnionej formy teatralnej.

⁸ Maria Cytowska, Hanna Szelest, Ludwika Rychlewska, *Literatura rzymska...*, s. 293.

⁹ Więcej na ten temat: *ibidem*, s. 293–294.

¹⁰ Ewa Skwara, *Historia komedii...*, s. 27–28.

W tej rzymskiej komedii występowały typowe postacie, do których należeli między innymi: Maccus – naczelna postać głupiego żarłoka, przyjmującego także rolę błazna, Bucco – próżniak i łakomczuch, Pappus – łatwowierny starzec, dający się oszukiwać żonie czy córce, Dosennus – przemądrzały garbus o skłonnościach do oszustwa, oraz Sannio – typowy błazen naśladowujący, ku uciesze publiczności, pozostałe postacie Atellany. Jej treścią bywała parodia mitów lub tematyka zaczerpnięta z życia codziennego, zwłaszcza wsi lub małych miasteczek, czy życia wojskowego. Język, który odwzorowywał świat przedstawiany na scenie, był językiem ulicy lub gminu, był pełen wulgaryzmów, regionalizmów i wyrażen gwarowych.

Rodzime, rzymskie pochodzenie Atellany przesądziło o tym, że – w przeciwieństwie do sztuk pochodzenia greckiego – treści przez nią niesione nie były traktowane jako „obce”, a więc gorszące. Ukazywały one bowiem świat, który korzeniami swymi sięgał rodzimej kultury rzymskiej. Z tego również powodu Atellana cieszyła się popularnością także wśród widowni wyrobionej literacko. Świadczą o tym choćby częste uwagi Cicerona o twórczości komediowej Nowiusza. Nieliczne zachowane jej fragmenty zawdzięczmy Ciceronowi, który „swoje wywody na temat żartów i sposobów wywoływania śmiechu ilustruje właśnie cytatami z Nowiusza”¹¹. Rzymskie proveniencje Atellany spowodowały także i to, że aktorzy amatorzy w niej grający nie byli obłożeni infamią, bo za ich pośrednictwem ukazywane były realia życia Italii. A zatem **rzymska mentalność** wpłynęła na rozróżnienie aktorów rodzimych i aktorów teatru profesjonalnego.

Zajęcia literackie – *studia leviora*

W okresie archaicznym zajęcia literackie, uznawane za *studia leviora*, nie były wśród Rzymian szanowane i dlatego pozostawiano je ludziom obcego pochodzenia. Pojawia się zatem pytanie, dlaczego tak się stało. Otóż tym, co uformowało mentalność rzymską, była walka o byt, zdobywanie kolejnych terytoriów i surowe warunki życia, które ukształtowały Rzymian „na dobrych, praktycznych i oszczędnych gospodarzy, surowych dla siebie i dla innych”¹². To wszystko wychowało ich „na dzielnych żołnierzach i wodzów, i twardych

¹¹ *Ibidem*, s. 149.

¹² Mieczysław Brożek, *Historia literatury łacińskiej*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 12.

polityków, a przy tym na swoistych formalistów i konserwatystów, ale nie na twórców kultury umysłowej”¹³. Swój czas dzielili oni na *negotia* – służbę dla państwa (urzędniczą i wojskową) i zajęcia gospodarskie oraz na *otia* – wszystkie inne formy aktywności, do których zaliczali również twórczość literacką. Te ostatnie nazywano *studia leviora*, które uznawane były w epoce archaicznej za uwłaczające *gravitas*, powadze mężczyzny. O literatach sam Katon¹⁴ miał się wyrazić jako o *grassatores*, a więc włóczęgach i darmozjadach.

Collegium scribarum histrionumque

Tymczasem według przekazu Liwiusza w roku 207 p.n.e. państwo rzymskie miało docenić nie tylko poetów, ale też i aktorów, powołując *Collegium scribarum histrionumque* w świątyni Minerwy na Awentynie. Stało się to za sprawą działającego w Rzymie pierwszego dramaturga Liwiusza Andronika (Andronikosa/Andronikusa). Był on Grekiem pochodzącym z Tarentu, który

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Marek Porcjusz Katon był sztandarową postacią obozu konserwatystów w Rzymie. Opowiadał się przeciw rosnącemu wpływowi filhelleńskiego obozu postępowego. Stojąc na stanowisku obrony rzymskich wartości i *virtus Roma*, za właściwą sztukę literacką uznawał tę, która przynosiła pożytek państwu i służyła wychowywaniu młodzieży. Dlatego stworzył dedykowane synowi *Praecepta ad filium* (*Nauki dla syna*). „Uważa się ten utwór za pierwszą encyklopedię rzymską. Katon pragnął w tym dziele przekazać synowi całokształt ówczesnej wiedzy ludzkiej dotyczącej m.in. retoryki, agronomii, medycyny, sztuki wojennej, prawa. Przekazywane wiadomości łączył z pouczeniami umoralniającymi. Dawał krótkie sentencje i nauki dotyczące zasad życiowych, jak np. zachowania mówcy, jako *vir bonus dicendi peritus*, to jest człowieka prawego, biegłego w mówieniu. Katon zwracał uwagę na poziom etyczny oratora (Quint. *Inst.* II, 1, 1). Tu także zachowała się sentencja *Rem tene, verba sequentur* – »Trzymaj się tematu, słowa same przyjdą« (Maria Cytowska, Hanna Szelest, Ludwika Rychlewska, *Literatura rzymska...*, s. 189). Katon stworzył też *Origines*, pierwszą historię Rzymu pisaną po łacinie. Jemu także Rzymianie zawdzięczają utwór *De agri cultura*, w którym zawarł instrukcje dotyczące prowadzenia gospodarstwa rolnego. Jako człowiek czynny politycznie wielokrotnie zabierał głos, wygłaszając mowy przeciw rozluźnieniu obyczajów, mowy odnoszące się do kwestii prawnych, a przede wszystkim mowy o charakterze politycznym. Generalnie rzecz ujmując: »Katon przez swoją twórczość w języku łacińskim starał się przeciwstawić obcym, greckim wpływom, zastąpić twórczość grecką bardziej, jak sądził, pożyteczną dla Rzymu literaturą fachową pisaną po łacinie» (Maria Cytowska, Hanna Szelest, Ludwika Rychlewska, *Literatura rzymska...*, s. 204).

w Rzymie znalazł się jako jeniec wojenny. Wyzwolony przez Lucjusza Liwiusza Salinatora tworzył między innymi tragedie, do których tematy czerpał z greckich pierwowzorów¹⁵. Zasługą Andronika było stworzenie sztuki o jednolitej akcji, a nie – jak to było wcześniej – „luźnych scenek o różnorodnej treści i różnej rytmicznej formie”¹⁶. Zaprezentowanie w roku 240 p.n.e. pierwszej sztuki w języku łacińskim zaadaptowanej z literatury greckiej podczas odbywających się wówczas *ludi Romani* uznane zostało za osiągnięcie przełomowe i początek literatury rzymskiej. Zgodnie z przekazem Liwiusza, co warto odnotować w kontekście dalszych rozważań na temat statusu aktora w Rzymie – Andronikus miał też występować jako aktor w swoich dramatach¹⁷.

W obliczu grożącego Rzymowi niebezpieczeństwa:

[...] kiedy podczas II wojny punickiej Hazdrubal siał terror w Italii, na zlecenie *decemviri sacris faciundis* Andronik ułożył hymn przebiegający ku czci Iuono Regina, który odśpiewał chór dziewic, jak świadczy Liwiusz (27, 37, 7nn.). Kiedy niebezpieczeństwo zostało zażegnane, w dowód wdzięczności i uznania dla twórcy przyznano niedawno zorganizowanemu „cechowi” poetów i aktorów (*scribae et histriones*) świątynię Minerwy na Awentynie na siedzibę zebrań, a Liwiusz jako *magister collegii* mógł tam zamieszkać. Był to pierwszy akt oficjalnego uznania literatury w społeczeństwie rzymskim¹⁸.

Można jednak sądzić, że nastąpił on na skutek uznania zasług Andronikosa dla państwa i obrony jego suwerenności. To zaś było całkowicie spójne z poczuciem obywatelskich obowiązków w rozumieniu Rzymian i mieściło się w sferze *negotium*, a więc godnych, bo służących dobru publicznemu, zajęć.

¹⁵ *Ibidem*, s. 34. Autorki stwierdzają, że z twórczości Liwiusza Andronika zachowane są jedynie fragmenty, znane z tradycji pośredniej. Spośród tytułów wymienia się następujące: *Achilles*, *Ajax Mastigoforus* (Ajaks niosący włócznię), *Aegistus* (Egist), *Equos Troianus* (Koń trojański), *Hermiona*, *Andromeda*, *Danae*, *Tereus* i najprawdopodobniej *Ino*.

¹⁶ *Ibidem*, s. 34.

¹⁷ Titus Livius, *Ab urbe condita*, 7.2, 8–10: *Liuius post aliquot annis, qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet – id quod omnes tum erant – suorum carminum actor, dicitur, cum saepius reuocatus uocem obtudisset, uenia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis uigente motu quia nihil uocis usus impendebat.*

¹⁸ Maria Cytowska, Hanna Szelest, Ludwika Rychlewska, *Literatura rzymska*..., s. 33.

Mala carmina i teatralne odium spadające na aktorów

Zmiana nastawienia do spraw związanych z teatrem, jego twórcami, a zwłaszcza aktorami następuje wówczas, gdy teatr staje się sztuką profesjonalną. O ile bowiem Atellana (jako rodzima sztuka) i grająca w niej młodzież rzymska nie budziła społecznego sprzeciwu, o tyle już sam dramat grecki tłumaczony na łacinę wzbudzał szereg kontrowersji. Wiązały się one z tym, że przynosił on **myśli obce kulturowo**¹⁹, a przede wszystkim **sprzeczne z ideałem rzymskiej moralności i obrazem *virtus Romana***, czyli *de facto* dramat grecki miał demoralizujący wpływ na społeczeństwo rzymskie.

Zakres greckich wpływów wiążących się z teatrem był ogromny. Dotyczył zarówno wypracowanej przez Greków formy teatru, jak i samej twórczości dramaturgicznej. Potwierdzają to liczne przykłady budowli teatralnych na terenie Rzymu i Italii oraz inspirowany wzorami greckimi dramat rzymski, tragedia i komedia. Rzymscy autorzy dokonywali przekładów lub swobodnych adaptacji greckich wzorów.

O rzymskiej „sztuce przekładu” greckich pierwowzorów świadczą informacje, które sami autorzy zamieszczali w tłumaczonych przez siebie sztukach²⁰. Doskonałym tego przykładem mogą być wiersze, pochodzące z komedii Plauta *Casina* (*Panna młoda*), którą poeta najpierw nazwał *Sortientes* (*Losujący*), oddając w ten sposób dosłownie jej grecki tytuł (w. 31–34):

¹⁹ Przekonanie, że wraz z teatrem i sztuką teatralną nastąpił napływ obcych wpływów i gorszących obyczajów, wyraża Cynceron m.in. w *Tusculanae disputationes*, 4,33; 4,70; 5,58, oraz w *De republica*, 4.4.4.

²⁰ Analizując twórczość Plauta, któremu literatura rzymska zawdzięcza znakomite komedie, widzimy, że sam poeta wskazuje wzory swoich sztuk, zamieszczając tytuły pierwowzorów i imiona ich autorów w tekstach komedii. W przypadku komedii *Asinaria* pierwowzorem miał być *Onagos Demofilosa*, w przypadku komedii *Casina* – *Klerumenoi Difilosa*, przy komedii *Mercator* – *Emporos Filomena*, *Miles gloriosus* – *Alazon*, może *Meandra* lub *Filomena*, *Poenulus* – *Karchedonios Aleksisa* lub *Menandra*. Nie zawsze możliwe jest zweryfikowanie podawanych przez Plauta informacji z uwagi na to, że prócz komedii *Menandra*, przedstawiciela Komedii Nowej, niewiele zachowało się z twórczości innych jej twórców. W nowszej literaturze wspomina się o tym, że podawane przez Plauta dane na temat pierwowzorów mogły mieć niekiedy wyłącznie charakter konwencjonalny, o czym pisze Gregor Vogt-Spira (*Asinaria oder Maccus vortit Attice*, [w:] *Plautus barbarus*, Tübingen 1991, s. 11–69) w odniesieniu do komedii *Asinaria*. Jednak charakter utworów Plauta i ich tematyka wskazują, że komediopisarz inspirował się głównie grecką Komedią Nową.

Klerumenoi się zowie ta sztuka po grecku:
 Po rzymsku: *Losujący*. Difilus ją pisał
 Po grecku; a znów po nim, później, po łacinie
 Nasz Plautus...²¹

O związku tłumaczonych na łacinę sztuk z ich pierwowzorami greckimi świadczą już same ich nazwy. Tragedię opartą na wzorach greckich określano mianem *fabula cothurnata* (zwana też *fabula crepidata*). „Swoją nazwę zawdzięcza koturnom, w których występowali aktorzy, a jej tematyką, podobnie jak w tragedii greckiej, były mity”²². Dla tłumaczonej z języka greckiego komedii przyjęto nazwę *fabula palliata*, która „wywodzi się z greckiej komedii nowej, z niej przejęła formę, z niej też czerpała inwencję”²³. W odróżnieniu od tragedii i komedii rzymskich o greckim rodowodzie, dramaty rodzimego, rzymskiego pochodzenia nosiły odmienne nazwy. Tragedia o tematyce rzymskiej to *fabula praetexta*; jej nazwa została zaczerpnięta od toga o nazwie *praetexta*; inspiracją dla niej były wydarzenia historyczne, zwłaszcza te chlubne dla Rzymian. Natomiast komedia o tematyce rzymskiej określana była jako *fabula togata*, a „[...] nazwę swą zawdzięcza kostiumowi. Grano ją w rzymskiej todze, ponieważ w sztuce przedstawiano realia rzymskie bądź włoskie, kostium zatem musiał odpowiadać temu, co działo się na scenie”²⁴.

Kontrowersyjne, eufemistycznie rzecz ujmując, treści niosły z sobą, zdaniem Rzymian, zarówno tragedie, jak i komedie greckie przekładane na język łaciński. W przypadku tragedii (*fabula cothurnata*) mity, stanowiące ich warstwę fabularną, jak choćby dotyczące rodu Atrydów czy Labdakidów, ukazywały zakazane, kazirodcze związki, morderstwa rodowe czy też zbrodnie dokonywane na własnych dzieciach. Przedstawianie tych historii²⁵ publiczności rzymskiej, nie dość jeszcze wyrobionej, by mogła odczytać wpisane w nie idee tragiczne greckich dramaturgów, mogło uchodzić za gorszące.

Podobnie rzecz się miała w przypadku komedii typu *fabula palliata*. Jej tematy często zaczerpnięte z życia rodzinnego, nadawały tej komedii charakter obyczajowy, jednak daleki od wzorców moralnych dopuszczalnych

²¹ Tłumaczenie Gustawa Przychodzkiego.

²² Jadwiga Czerwińska, *Co nam zostało ...*, s. 192.

²³ Ewa Skwara, *Historia komedii...*, s. 33.

²⁴ *Ibidem*, s. 36.

²⁵ Jako przykład mogą posłużyć chociażby tragedie pochodzenia greckiego: *Danae* Andronikosa; *Medea* Enniusza i Akcjusza; *Phoenissae*, *Antygonia*, *Tereus* Akcjusza czy w późniejszych już czasach *Fedra* Seneki.

i akceptowanych w Rzymie. Przedstawiają bowiem, dla przykładu, lekkomyślnych młodzieńców romansujących z heterami, a dla ich wykupienia z rąk rajfura lub stręczycielki defraudujących pieniądze rodzinne. Niekiedy odbywa się to przy udziale ojca, jak na przykład w komedii Plauta *Asinaria*²⁶. Senior rodu w zamian za sprzyjanie eskapadom syna domaga się jednak udziału w miłości młodej hetery (typ *meretrix*). Pokazanie na scenie lekkoducha młodzieńca (typ *adulescens*) oraz niewczesnych amatorów starca (typ *senex*) całkowicie odbiega od modelu starorzymskiej surowości. Jedynym usprawiedliwieniem może się okazać tylko to, że rzecz się dzieje w zepsutej Grecji, bo w Rzymie jest to przecież niemożliwe. Trudne do zaakceptowania jest również to, że niewolnicy (typ *servus*) okazują się mądrzejsi od swych panów.

Podstawowy typ to sprytny, obrotny frant pomagający bezradnemu młodzieńcowi zdobyć dziewczynę lub pieniądze, albo jedno i drugie (*Asin.*, *Bacch.*, *Mil.*, *Pseud.*). Nierzadko zdarza się, że sprytny niewolnik jest sługą młodzieńca hulaki, któremu musi „organizować” nie tylko ucztę, ale także pieniądze na nie, a potem chronić jeszcze przed gniewem ojca (*Epid.*, *Most.*)²⁷.

Znajdujemy też w *fabula palliata* występujące na scenie lub wzmiankowane przez inne *dramatis personae* posażne żony (typ *uxor dotata*), które albo przejmują w rodzinie władzę i pieniądze (*Asinaria*), albo, powołując się na wniesiony posag, trwonią majątek przez swoją rozrzutność (*Aulularia*)²⁸. Taki typ kobiety w patriarchalnym Rzymie był nie do pomyślenia.

Podobnie było ze sposobem przedstawiania bogów w palliacie. Schodzili oni na ziemię, żeby uwodzić cnotliwe żony, wdając się z nimi w romanse. Z taką sytuacją mamy do czynienia w kolejnej komedii Plauta – *Amphitruo*. W bogobojnym Rzymie historia ta była tak bulwersująca, że – jakby na usprawiedliwienie jej przedstawienia – Plaut już w prologu sztuki zaznacza: *Haec urbs est Thebae*, a więc podkreśla, że rzecz ta ma miejsce w Tebach, a nie w Rzymie.

²⁶ *Asinaria* Plauta była tłumaczona z greckiego oryginału poety Demofila, o czym informuje Plaut w prologu (w. 10–13):

... hūic nomen graece Onagost fabulae;
Demophilus scripsit, Maccus vortit barbare;
Asinariam volt esse, si per vos licet.

²⁷ Ewa Skwara, *Historia komedii...*, s. 86.

²⁸ Trudno ustalić greckie autorstwo tej komedii, na co zwraca uwagę Gustaw Przychodzki (Gustaw Przychodzki, *Plautus*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1925, s. 36–37) oraz Ewa Skwara (*Historia komedii...*, s. 61–62).

Poza *fabula palliata* o charakterze obyczajowym podejmowano również próby upolitycznienia komedii, wzorując się na twórczości Arystofanesa. Tym bowiem, co cechowało komedię staroattycką, była swoboda wypowiedzi (*parrhēsia*), zezwalająca na imienne zaczepki osobistości ze świata publicznego. Tymczasem

Rzym [...] nie znalazł tej dionizyjskiej swobody krytyki osobistej i szyderstwa, która panowała w dawnych Atenach [...]. W Rzymie *Prawo XII tablic* po prostu śmiercią pozwalało karać człowieka, który by drugiego publicznie zniesławiał²⁹

– stwierdza Gustaw Przychodzki. Miał się o tym przekonać Gnaeus Naevius (Newiusz), który próbował wprowadzić do rzymskiej komedii arystofanejską swobodę wypowiedzi. „Najciekawszą bowiem cechą jego komedii, pisanych z wyraźną już, a pełną werwy i dowcipu tendencją śmieszenia, była ich zaczepność”³⁰. Jako wolno urodzony w Kampanii poeta, zasłużony dla państwa przez udział w I wojnie punickiej, a przy tym wybitna indywidualność, świadomy był własnej wartości. Odznaczając się zaś poczuciem sprawiedliwości społecznej i politycznej, dawał sobie prawo do jej głoszenia. Podkreśla się, że:

[...] przysłowiowa duma kampanijska podsycala jego zażartą niechęć do nobiliów, inspirowala krytykę ich polityki oraz walkę o wolność słowa. [...] Atakowani przezeń przedstawiciele wpływowej arystokracji, Metellowie, którzy zdaniem poety „z przypadku, bez zasług stali się konsulami” (*fato Metelli Romae fiunt consules*), odpowiedzieli mu podobno pogrózką: „ukarzą Metellowie poetę Newiusza” (*malum badunt Metelli Naevio poetae*). Za głoszenie zabronionych Prawem XII tablic złośliwych utworów (*mala carmina*) został Newiusz pod koniec życia w 206 roku uwięziony³¹,

a w końcu wygnany z Rzymu. Los, który spotkał Newiusza, spowodował, że późniejsi komicy rzymscy nie poszli już jego drogą i sięgali – jak Plaut – po bezpieczniejsze wzory greckiej komedii obyczajowej, między innymi Komedii Nowej. Ta zmiana kursu, jaka wówczas nastąpiła w komedii rzymskiej, świadczy dobitnie o jej „apolitycznym” charakterze, co mogą potwierdzić chociażby dwa przykłady zaczerpnięte z komedii Plauta. W komedii *Persa* czytamy (w. 75–76):

Lecz czyżem ja nie głupi, państwem się kłopotać?
Są przecież urzędnicy – ich rzecz tym się martwić³².

²⁹ Gustaw Przychodzki, *Plautus*, s. 9.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Maria Cytowska, Hanna Szelest, Ludwika Rychlewska, *Literatura rzymska ...*, s. 39.

³² Gustaw Przychodzki, *Plautus*, s. 11.

W *Trinummus* zaś padają słowa (w. 1057–1058):

Lecz ja jestem zbyt głupi, że się państwem param,
Zamiast – co mi jest bliższe – dbać o mój grzbiet własny!³³

Poczynione uwagi na temat *mala carmina* dotyczą wprowadzie treści sztuk, ale zgodnie z prawem rzymskim również **publiczne odtwarzanie ze sceny niedozwolonych treści podlegało karze**.

Źródła negatywnego nastawienia do zajęć teatralnych i zawodu aktora

Negatywne nastawienie do zajęć teatralnych miało jednak kilka równoległych źródeł. Pierwszym z nich były wspomniane już *mala carmina*. Nie tylko bowiem ich układanie, ale także odtwarzanie publiczne ściągane było z mocy Prawa XII tablic³⁴. Uważano, że ich upublicznianie, a w teatrze miało ono szeroki zasięg, wywołuje zamęt społeczny groźniejszy w skutkach niż akty fizycznej przemocy, zazwyczaj jednostkowe.

Z tym wiązała się kwestia kolejna: *parrhēsia*, czyli wolność słowa. O ile w Grecji była ona traktowana jako część *paideia*, a więc pełniła funkcję wychowawczą, usankcjonowaną przez państwo, o tyle w Rzymie *parrhēsia* była zabroniona pod groźbą śmierci przez Prawo XII tablic, ponieważ stanowiła oręż zniesławiania powszechnie znanych osobistości i rodów rzymskich. Imienne zaczepki czy aluzyjność wypowiedzi aktorów wywoływała żywe reakcje publiczności, nierzadko doprowadzając do rozruchów w teatrze. Aktorzy bowiem „bardzo często pozwalali sobie na dwuznaczną interpretację wygłaszanego tekstu, co publiczność doskonale odczytywała”³⁵. Od sposobu potraktowania uszczypliwych uwag przez samego zainteresowanego zależało, czy wyciągano wobec aktorów tak postępujących konsekwencje, czy też nie. Niezależnie jednak od tego starano się, by aktorzy nie nawiązywali zbyt bezpośredniego kontaktu z publicznością, ponieważ mogli w ten sposób sprowokować jej nader żywe reakcje, to jest doprowadzać do zamieszek i krwawych bijatyk w teatrze, o czym informuje nas Tacyt w *Annales* (*At theatri licentia, proximo priore anno*

³³ *Ibidem*.

³⁴ James B. Rives, *Magic in the XII Tables revisited*, „Classical Quarterly” 2002, vol. 52(01), s. 270–290.

³⁵ Ewa Skwara, *Historia komedii...*, s. 226.

coepta, gravius tum erupit, occisis non modo e plebe set militibus et centurione, vulnerato tribuno praetoriae cohortis, dum probra in magistratus et dissensionem vulgi prohibent. I, 77, 1–5). Winą za nie obarczani bywali również zatrudniani podczas spektakli klakierzy, którzy podjudzali publiczność teatralną do wzniecania niepokoju i rozruchów. Jednym z nich był Percenniusz, o którym wspomina Tacyt (*Annal.* 1, 16), pisząc, że był to „przewodnik klakierów teatralnych, potem prosty żołnierz, bezczelny w języku, którego zbiegi na korzyść aktorów nauczyły wzburzać zgromadzone tłumy”³⁶.

Jednym ze źródeł infamii aktorów mogła być **polityka** rzymskiej warstwy **nobilitas**, w którą bywały wymierzane szkalujące ich imienne zaczepki padające ze sceny. Aktorzy, ale również poeci dramatyczni³⁷, mogli bowiem – przez swą popularność – przyćmić ich swoją sławą oraz wpływać na opinię o nobilech. Tymczasem ich pozycja w społeczeństwie, a więc *de facto* pomysły dla nich przebieg *cursus honorum*, drogi kariery, zależna była od społecznego poparcia. To zaś przekładało się na oddawane na nich głosy w wyborach na kolejne urzędy. Z tego względu nobiles dbali o swój wizerunek społeczny oraz o to, by wyróżniać się w państwie swoją rozpoznawalnością, o którą nie chcieli współzawodniczyć z aktorami. Dawała im ona przewagę w kreowaniu opinii publicznej oraz w prowadzeniu polityki państwa.

Niski status aktora mógł być także wyrazem wpływów etruskich, w Etrurii bowiem również nie ceniono aktorów wysoko, podobnie jak i innych artystów³⁸.

W celu zdyskredytowania aktorów, a równocześnie przejmowania kontroli nad tym, co wygłaszają ze sceny, podejmowano próby cenzurowania ich wypowiedzi. Przede wszystkim jednak dokładano starań, by marginalizować znaczenie zawodu aktora, minimalizując czy wręcz odbierając autorytet występującym w teatrze aktorom. Oznaczało to zepchnięcie ich na margines społeczny poprzez obłożenie infamią.

³⁶ Tacyt, *Wybór pism*, przeł. i oprac. S. Hammer, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, De Agostini Polska, Warszawa 2004, I, s. 16.

³⁷ Na kwestię tę rzucają światło chociażby wspomniane już sprawy związane z poetą Newiuszem i jego konfliktem z rodem Metellów.

³⁸ Lidia Winniczuk, *O aktorze starożytnym*, „Meander. Miesięcznik Poświęcony Kulturze Świata Starożytnego” 1949, t. 4, nr 5–6, s. 253.

Infamia i wykluczenie aktora w teatrze rzymskim

Zjawiska infamii i wykluczenia dotyczą generalnie dwóch grup społecznych. Do pierwszej z nich zaliczamy wolnych obywateli rzymskich, którzy podejmowali próby występowania w teatrze w roli aktorów. Do drugiej grupy możemy zakwalifikować aktorów, którzy nie byli obywatelami rzymskimi, czyli aktorów profesjonalnych pochodzenia obcego i towarzyszących im na scenie niewolników.

Infamię należy rozpatrywać w podwójnym sensie. Po pierwsze, jako zaliczenie zawodu aktora do *ars ludicer*, rzemiosła teatralnego, które otaczała społeczna wzgarda. W takim rozumieniu odnosi się ona do ogółu aktorów. Po drugie, jako pomniejszenie społecznego szacunku i poważania obywatelskiego. Wówczas dotyczy ona wolnych obywateli rzymskich.

Zjawisko wykluczenia również przyjmuje podwójne znaczenie. Pierwsze z nich odnosi się do pełnoprawnych obywateli i oznacza wykluczenie ich z *tribus* oraz zakaz pełnienia służby wojskowej, co było zaszczytem dla Rzymianina. Drugi rodzaj wykluczenia wiązał się z pozarzymskim pochodzeniem i dotyczył aktorów będących niewolnikami, wyzwolencami lub obcokrajowcami, co – *ex definitione* – sytuowało ich w zupełnie innej pozycji w hierarchii społecznej państwa rzymskiego, niż wolnych obywateli.

Na temat infamii, która spadała na obywateli rzymskich za udział w przedstawieniach scenicznych, pisze między innymi Nepos, podkreślając, że tracą oni uznanie w oczach społeczeństwa (*in scaenam uero prodire ac populo esse spectaculo nemini in eisdem gentibus fuit turpitudini. quae omnia apud nos partim infamia, partim humilia atque ab honestate remota ponuntur. contra ea pleraque nostris moribus sunt decora, quae apud illos turpia putantur. Vitae*, I 5, 2–6, 2). Natomiast o zaliczaniu sztuki scenicznej do *ars ludicer* oraz o wykluczeniu z *tribus* wolnego obywatela za udział w przedstawieniach czytamy u Cicerona (*Cum artem ludicram scaenamque totam in probro ducerent, genus id hominum non modo honore civium reliquorum carere, sed etiam tribu moveri notatione censoria voluerunt. De republica* IV, 10, 1–5).

Proces wykluczania i infamii nasilił się, gdy Rzym, zwłaszcza w okresie pryncypatu, ogarnęła prawdziwa moda na teatr. Jednak już wcześniej zdarzało się wkraczanie na scenę szacownych Rzymian. Poświadczą to Makrobiusz w *Saturnaliach* (II, 7, 2–9), wspominając o Decymusie Liberiuszu, który jako pierwszy ekwita rzymski miał u schyłku swojego życia wystąpić za namową Cezara w teatrze (*Laberium asperae libertatis equitem Romanum Caesar quingentis milibus invitavit ut prodiret in scenam et ipse ageret mimos quos scriptitabat*, II, 7, 2).

Liberiusz jednak ze sceny rzucił Cezarowi ostre słowa prawdy, wyjaśniając publiczności, dlaczego znalazł się na scenie: „Sześćdziesiąt lat przeżyłem bez plamy na nazwisku; dzisiaj jeszcze wyszedłem z domu rycerzem – powrócę mi-mem (aktorem); o ten jeden dzień żyję za długo...” (Macrobius, *Saturn.* II, 7)³⁹.

Tego rodzaju próby powtarzały się z biegiem czasu coraz częściej, dlatego „w roku 22 p.n.e. zabroniono senatorom i ich dzieciom udziału w widowiskach, tego samego roku rozciągnięto ów zakaz przypuszczalnie na ekwitów”⁴⁰. W końcowym okresie republiki *lex Iulia municipalis* porównała tych, którzy publicznie występowali na scenie „do właścicieli domów publicznych i zaliczała ich wraz z gladiatorami, bankrutami, przestępcami i prostytutkami do osób, które nie mogły sprawować urzędu i głosować”⁴¹. Co jednak ciekawe, *odium infamii* nie spadało na wolnych obywateli rzymskich, którzy czerpali zyski z widowisk. Rzymianin mógł bowiem wynajmować swoich niewolników do udziału w przedstawieniach, pobierając za to opłatę. To, jak zauważa Lidia Winniczuk, „hańby mu nie przynosiło!”⁴².

Ambiwalentny stosunek do teatru i do aktorów

Pomimo wydawanych praw i głębokiego przekonania, że „scena deprawuje i uwłacza godności człowieka”⁴³, Rzymianie cenili sobie dobre przedstawienia teatralne i utalentowanych aktorów. Jednak w ich stosunku do nich daje się zauważyć wyraźną ambiwalencję. Doskonale ilustrują to poglądy Cyncerona. Dla niego, jak i dla wielu innych Rzymian, czym innym był teatr, a czym innym występowanie w nim. Teatr cenił, zaś zawód aktora nie, choć mógł doceniać jego umiejętności. Wśród aktorów profesjonalnych zdarzały się bowiem prawdziwe gwiazdy. Choć byli oni często niewolnikami, to jednak wielu z nich, zwłaszcza Greków, odznaczało się nie tylko talentem, ale i starannym wykształceniem. Otrzymywane za występy gaże pozwalały im niejednokrotnie na kupowanie sobie wolności. Jako wyzwolenicy zaś stawali się przyjaciółmi swoich protektorów lub sławnych Rzymian. Jednym z takich aktorów był Roscjusz. Pozwany do sądu aktor był broniący przez Cyncerona, który wprawdzie „wypowiada się

³⁹ Lidia Winniczuk, *O aktorze...*, s. 255.

⁴⁰ Mirosław Kocur, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005, s. 445.

⁴¹ Mirosław Kocur, *We władzy teatru...*, s. 446.

⁴² Lidia Winniczuk, *O aktorze...*, s. 266.

⁴³ Ewa Skwara, *Historia komedii...*, s. 225.

o nim z jak największym uznaniem, ale słowa zdradzają jednocześnie pogardę, jaką żywił dla tej profesji⁴⁴. Stwierdza bowiem (Cic. Q. Rosc. 25, 78): „Z jednej strony jest to tej miary artysta, iż wydaje się, że właśnie on jest godny, by go oglądać na scenie, ale z drugiej strony jest to też takiej miary człowiek, iż wydaje się, że właśnie on nie powinien na niej występować”⁴⁵.

Cycero odróżnia aktorów tej miary co Roscjusz lub Ezop od aktorów mierzonych (De off. I, 42, 150). Wybitnie utalentowanych cenił i szanował ich sztukę, zwracając równocześnie uwagę na wymagania, jakim powinni oni sprostać. Ustala zasadę stosowności *prepon-decorum* dla ich gry⁴⁶. Przede wszystkim ważny jest umiar w grze, *actio*. Wszelka przesada mogłaby bowiem doprowadzić do przejawienia bądź nawet skarykaturowania danej formy dramatu. Tymczasem zarówno tragedia, jak i komedia powinny zachować właściwy dla siebie charakter gatunkowy⁴⁷. Wspomnianego już Roscjusza stawiał nawet oratorom za wzór do naśladowania, pisząc: *Quis neget opus esse oratori in hoc oratorio motu statuque Rosci gestum et venustatem?* (De orat. I, 251, 1–3).

Wyróżnikiem dobrego aktora jest jego głos. Powinien on przede wszystkim brzmieć czysto, a słowa być dobrze artykułowane, co oznacza, że aktor (podobnie jak retor) musi odznaczać się doskonałą dykcją. Tak aktor, jak i mówca może pozwolić sobie na żarty i dowcipy, o ile oczywiście będą one „eleganckie, wytworne, subtelne, zaskakujące: *elegans, urbanum, ingeniosum, facetum* (De off. I, 29 194)”⁴⁸. Cyceron jasno formułuje też zasady, jakimi należy się kierować przy dokonywaniu prawidłowej obsady aktorskiej. Osoba odgrywająca konkretną rolę powinna odznaczać się stosownym dla odtwarzanej postaci tembrzem głosu, ale też odpowiednią gestykulacją:

Suum quisque igitur noscat ingenium acremque se et bonorum et vitiorum suorum iudicem praebeat, ne scaenici plus quam nos videantur habere prudentiae. illi enim non optumas, sed sibi accomodatissimas fabulas eligunt; qui voce freti sunt, Epigonos Medumque, qui gestu Melanippam, Clytemestram, semper Rupilius, quem ego memini, Antiopam, non saepe Aesopus Aiace. ergo histrio

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Lidia Winniczuk, *Cicero o teatrze i o aktorach*, „Meander. Miesięcznik Poświęcony Kulturze Świata Starożytnego” 1959, t. 14, nr 7, s. 337–343.

⁴⁷ Cicero, *Do optimo genere oratorum*, I, 1: *Itaque et in tragoedia comicum vitiosum est et in comoedia turpe tragicum; et in ceteris suus est cuique certus sonus et quaedam intelligentibus nota vox*.

⁴⁸ Lidia Winniczuk, *Cicero ...*, s. 343.

hoc videbit in scena, non videbit sapiens vir in vita? Ad quas igitur res aptissimi erimus, in iis potissimum elaborabimus (De off. I, 114, 1–10).

Samym przedstawieniom stawiał Ciceron zasadniczo dwa wymagania. Pierwsze z nich wiązało się z aktorem i jego grą (*actio*) na dobrym poziomie, drugie zaś dotyczyło kwestii sposobu wystawienia spektaklu, czyli odpowiednika greckiej *opsis*, widowiskowości. Podobnie jak przy grze aktorów za kryterium przyjął on tu zasadę stosowności (*decorum*) i na niej postulował oparcie dobrego przedstawienia. Zbyt ni przepych może, jego zdaniem, przemawiać jedynie do publiczności mało wyrobionej czy wręcz prostackiej.

Te ściśle sformułowane przez Cicerona zasady, odnoszące się zarówno do sztuki aktorskiej, jak i teatralnej, nie pojawiają się u niego przypadkowo. Interesując się teatrem, wiedział doskonale, ile może on nieść z sobą wartości, o ile oczywiście będzie spełniał stawiane mu wymagania. Właściwie przygotowane i zagrane widowisko mogło zaspokoić upodobania wyrobionej publiczności, „tej, która chciała oglądać piękną wystawę, dobrą grę aktorską i która konfrontując życie ze sceną doszukiwała się celowych albo przypadkowych aluzji do wypadków aktualnych; teatr był niejako barometrem nastrojów społeczeństwa rzymskiego”⁴⁹. A zatem poza aspektem natury estetycznej Ciceron wskazywał też na powiązania teatru z życiem politycznym i społecznym, bo – jak stwierdził w liście do Attyka – „w teatrze można najlepiej zorientować się w sympatiach społeczeństwa – *populi sensu maxime theatro et spectaculis perspectus est* (Ad Att. II, 19)”⁵⁰.

W okresie cesarstwa daje się dostrzec wyraźny rozłam pomiędzy upodobaniami wielu cesarzy, którzy chętnie otaczali się aktorami, faworyzując ich poprzez przyznawanie im stanowisk państwowych i majątków, a konserwatywnymi zapatrywaniami ogółu społeczeństwa rzymskiego. Z takiego nastawienia cesarzy do aktorów drwił w jednej ze swoich satyr Juwenalis, stwierdzając, że czego nie osiągnie się dzięki swoim przodkom, można osiągnąć dzięki zawodowi aktora (*quod non dant procures, dabit histrio*; Sat. 7, 90).

Signum temporis czasów cesarstwa było wkroczenie na scenę samego cesarza Nerona. Jak zaznacza Swetoniusz (*De vita caesarum. Nero* 20), Neron miał najpierw wystąpić jako aktor w Neapolu, poprzedzając występ długimi przygotowaniami:

⁴⁹ *Ibidem*, s. 339.

⁵⁰ *Ibidem*.

Aż wreszcie zwiedziony złudą postępu w pracy, chociaż głos miał nikły i stłumiony, zapragnął występować na scenie, często wśród najbliższych powtarzając greckie przysłowie, że 'nie cieszy się szacunkiem muzyka ukryta'. Najpierw wystąpił w Neapolu. Mimo że trzęsienie ziemi zakołysało nagle teatrem, nie wcześniej przestał śpiewać, aż skończył zaczęłą partię. Tam również śpiewał coraz częściej i przez wiele dni (20, 1–2)⁵¹.

Z dalszej części relacji Swetoniusza z opisywanego wydarzenia wynika rzecz ogromnie ważna, a mianowicie fakt, że Neron rozstawił na widowni

[...] młodzieniaszków stanu rycerskiego i więcej niż pięć tysięcy młodzieńców co najbardziej krzepkich z gminu, aby podzielono ich na stronnictwa i nauczono różnego rodzaju oklasków (huczących głębokim basem, pluszczących jak deszcz w rynnie, klekoczących jak skorupy). Mieli go wspomagać w ten sposób podczas śpiewaczego występu (20, 3, 4–9)⁵².

Neron używał nie tylko klakierów, ale później również – jak opisuje Tacyt w *Annales* – gwardzystów, którzy byli rozstawiani wśród publiczności, żeby pilnować właściwych reakcji widzów na cesarskie popisy, a nieskorych do okazywania oczekiwanego aplauzu żołnierze skłaniali do tego, chłoscząc ich dłonie⁵³. O jeszcze bardziej drastycznych sytuacjach związanych z popisami scenicznymi Nerona opowiada Swetoniusz (23, 2, 1–7):

⁵¹ Gajus Swetoniusz Trankwillus, *Żywoty cesarów*, przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 244. Pozostałe polskie cytaty ze Swetoniusza podaję w tym wydaniu. Svetonius, Nero 20, 1–2: *donec blandiente profectu, quamquam exiguae uocis et fuscae, prodire in scaenam concupiit, subinde inter familiares Graecum prouerbum iactans occultae musicae nullum esse respectum. et prodit Neapoli primum ac ne concusso quidem repente motu terrae theatro ante cantare destitit, quam incohatum absolueret nomon. ibidem saepius et per complures cantauit dies* (20, 1–2).

⁵² Svetonius, Nero 20, 3, 4–9: *neque eo segnius adulescentulos equestris ordinis et quinque amplius milia e plebe robustissimae iuuentutis undique elegit, qui diuisi in factiones plausuum genera condiscerent—bompos et imbrices et testas uocabant—operamque nauarent cantanti sibi.*

⁵³ Cornelius Tacitus, *Annales* XVI, 5, 5–15: *cum manibus nesciis fatiscerent, turbarent gnras ac saepe a militibus verberarentur, qui per cuneos stabant ne quod temporis momentum impari clamore aut silentio segni praeteriret. constitit plerosque equitum, dum per angustias aditus et ingruentem multitudinem enituntur, obtritros, et alios, dum diem noctemque sedilibus continuant, morbo exitiabili correptos. quippe gravior inerat metus, si spectaculo defuissent, multis palam et pluribus occultis, ut nomina ac vultus, alacritatem tristitiamque coeuntium scrutarentur.*

W czasie jego występu śpiewaczego nie wolno było wyjść z teatru nawet w sprawie nie cierpiącej zwłoki. Mówią, że kobiety rodziły dzieci podczas przedstawień, wielu widzów, którym już zbrzydło słuchać go i chwalić, albo po kryjomu skakało z murów, gdyż bramy miasta były zamknięte, albo udając zmarłych dawało się wynieść w kondukcie pogrzebowym. Jak trwożliwie i z niepokojem występował [tzn. Neron – J.Cz.], jak zazdrościł współzawodnikom, jak bał się sędziów, wprost trudno uwierzyć⁵⁴.

Stosowane przez Nerona praktyki wobec widzów spowodowały, że to oni byli bacznie obserwowani przez żołnierzy i samego cesarza, czy właściwie „odgrywają” swoje role, zaś cesarz-aktor stawał się w tej sytuacji widzem spektaklu, który się rozgrywał już nie na scenie, ale na widowni. Dokonując tego przeniesienia Neron spowodował zdekonstruowanie instytucji i idei teatru u samego ich podłoża. Odebrał bowiem widzom – immanentnie im właśnie przynależną – możliwość doznawania głębokich przeżyć płynących ze śledzenia wydarzeń dramatycznych zachodzących na scenie. Proponowany im spektakl nie spełniał warunków tragiczności, skoro, jak pisze Arystoteles, „nie sprawia ani przyjemności, ani nie wzbudza litości i trwogi”⁵⁵. Neron wyeliminował zatem podstawową funkcję i nadrzędny cel tragedii, jakimi było doprowadzenie widza do osiągnięcia stanu katartycznego poprzez uwolnienie czy „oczyszczenie” ze wzbudzonych w nim podczas oglądania spektaklu uczuć (Aryst., *Poet.* 1449b 25–28). W efekcie, choć Neron z takim zapamiętaniem deklarował zamiłowanie do sztuki aktorskiej i do teatru, zanegował najwyższą ich wartość.

Było to kolejne odwrócenie podstawowych kategorii teatralnych, wypracowanych przez Greków, jakie nastąpiło w teatrze rzymskim. Do przedstawionych już wcześniej, które rzucają światło na odmienny sposób postrzegania twórców i odtwórców teatralnych – czyli dramaturgów i aktorów – w Grecji i w Rzymie, warto przytoczyć jeszcze dwie, jakże symptomatyczne kwestie.

Pierwszą z nich jest fakt, że dla Greków miarą wielkości dramaturga i aktora było to, że dzięki ich talentom publiczność dawała się uwieść sile sugestii obrazu scenicznego i przeżywała przedstawiane w teatrze wydarzenia. W Grecji chwalo-no zatem tych, którzy – jak zauważa Gorgiasz – potrafili skutecznie „oszukiwać”,

⁵⁴ Svetonius, *Nero* 23, 2, 1–7: *Cantante eo ne necessaria quidem causa excedere theatro licitum est. itaque et enixae quaedam in spectaculis dicuntur et multi taedio audiendi laudandique clausis oppidorum portis aut furtim desiluisse de muro aut morte simulata funere elati. quam autem trepide anxieque certauerit, quanta aduersariorum aemulatione, quo metu iudicum, uix credi potest.*

⁵⁵ Arystoteles, *Poetyka*, [w:] Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł., wstęp i komentarz H. Podbielski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, 1453b 37–38.

oraz tych, którzy dawali się „oszukiwać”. Potwierdza to Plutarch⁵⁶, stwierdzając, że „tragedia dzięki fabule i afektom wywołuje złudę; a jak mówi Gorgiasz, ten, kto wprowadza w błąd, jest sprawiedliwszy od tego, kto nie wprowadza, a ten, kto daje się wprowadzić, jest mądrzejszy od tego, kto się nie daje”⁵⁷. W Rzymie natomiast, gdzie zajęcia teatralne zaliczane były do *studia leviora*, a powaga obywatela pozwalała na zajmowanie się służbą na rzecz państwa, uchodziło za rzecz gorszącą chwalenie za talent we „wprowadzaniu w błąd”, w „oszukiwaniu”, a więc w czymś, co było z gruntu sprzeczne z *honestas*, *gravitas* i *virtus Romana*. Jeśli dodamy do tego jeszcze przeświadczenie Rzymian, że publiczne pokazywanie się na scenie uwłaczało godności mężczyzn, bo „ich ciała niewieściały, stawały się podatne na penetrację”⁵⁸, a więc wykazywali oni *eo ipso* skłonności homoseksualne, jasnym się stanie pogardliwy stosunek do aktorów i ich sztuki.

Istotnym *novum* w teatrze rzymskim stało się wprowadzenie na scenę kobiet aktorek. Oczywiście zakres ich popisów scenicznych był znacznie mniejszy niż aktorów mężczyzn. Wiemy, że występowały między innymi⁵⁹ w mimie, stanowiącym jedną z odmian szczególnie popularnej rzymskiej komedii, wzorowanej na mimie greckim, ale też na Atellanie. W mimie często pojawiały się tematy o charakterze erotycznym, zwłaszcza zaś dotyczące rozwiązłości i cudzołóstwa. „Do najczęstszych motywów należała scena, w której głupi i gruby mąż znajduje po powrocie do domu swoją żonę z kochankiem”⁶⁰. Ta odmiana komedii była dołączana do obchodów świąt rzymskich dedykowanych bogini Florze (*ludi Florales* lub *Floralia*).

We Floraliach brały udział prostytutki (*Fasti* V 349–350), w opinii Rzymian bogini była bowiem ich patronką. Owidiusz pisze o większej rozwiązłości i swobodniejszych żartach, które w obchodach tych świąt były dozwolone (*Fasti*

⁵⁶ Plutarch, *De glor. Ath.* 5, 348c; FVS Diels B 23): ἡ τραγωιδία [...] παρασχοῦσα τοῖς μύθοις καὶ τοῖς πάθεσιν ἀπάτην, ὥς Γοργίας φησὶν, ἦν ὁ τ' ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος.

⁵⁷ Przeł. Władysław Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*, wydanie drugie przejrzone i uzupełnione, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Warszawa–Wrocław–Kraków 1962, s. 128.

⁵⁸ Mirosław Kocur, *We władzy teatru...*, s. 456.

⁵⁹ O aktorkach, zwanych *emboliaria*, których występy wypełniały przerwy pomiędzy aktami sztuki, pisze Gaius Plinius Secundus w *Historia naturalis*, VII 158 4–10: *Luceia mima C annis in scaena pronuntiavit. Galeria Copiola emboliaria reducta est in scenam C. Poppaeo Q. Sulpicio cos. ludis pro salute Divi Augusti votivis annum CIIII agens; producta fuerat tirocinio a M. Pomponio aedile plebis C. Mario Cn. Carbone cos. ante annos XCI, a Ma<gn>o Pompeio magni theatri dedicatione anus pro miraculo reducta.*

⁶⁰ Ewa Skwara, *Historia komedii...*, s. 40.

V 331–332). W czasie dni przeznaczonych na *Floralia* odbywały się przedstawienia teatralne, ale i ich obscenicznego przebiegu nie akceptowało wielu, znanych z surowości obyczajów, Rzymian⁶¹.

Mimy wówczas wystawiane „sływały przede wszystkim z występów nagich pięknych aktorek mimicznych”⁶². O przypisywanej im reputacji, a właściwie reputacji aktorek w ogóle, oraz sposobie ich traktowania świadczyć może przekaz Cyserona w mowie obrończej Plancjusza⁶³. Komentując jeden ze stawianych mu zarzutów, jakim miała być bigamia oraz fakt porwania aktorki mimicznej i zgwałcenia jej, Cyseron z oburzeniem stwierdza, że „to nie zarzut, ale obelżywe kłamstwo”⁶⁴, ponieważ „zrobił to we wczesnej młodości w Atynie, na podstawie jakiegoś wydanego przeciw aktorom prawa, którego trzymają się ściśle miasta municypalne”⁶⁵.

Przedstawione przykłady dotyczące pozycji aktora w starożytnym Rzymie jasno dowodzą, że mamy w tym przypadku do czynienia z infamią i wykluczeniem, które swymi korzeniami tkwią głęboko w odmienności fenomenu teatru rzymskiego w porównaniu z teatrem greckim.

Bibliografia

- Arystoteles, *Poetyka*, [w:] Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł., wstęp i komentarz H. Podbielski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, 1453b 37–38.
 Brożek, Mieczysław, *Historia literatury łacińskiej*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.
 Cicero, Marcus Tuilius, *Tusculanae disputationes*, [w:] M. Tullii Ciceronis, *Opera quae supersunt omnia*, ed. I.G. Baierus, Car Halminus, Londinii, Amstelodami 1861.

⁶¹ Idaliana Kaczor, *Deus, ritus, kultus. Studium na temat charakteru religii starożytnych Rzymian*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012, s. 94–95.

⁶² Ewa Skwara, *Historia komedii...*, s. 41.

⁶³ Cicero, *Pro Plancio*, 30, 6–31, 8: *Hunc tu vitae splendorem maculis aspergis istis? Iacis adulteria, quae nemo non modo nomine sed ne suspicione quidem possit agnoscere. 'Bimaritum' appellas, ut verba etiam fingas, non solum crimina. Ductum esse ab eo in provinciam aliquem dicis libidinis causa, quod non crimen est, sed impunitum in maledicto mendacium; raptam esse mimulam, quod dicitur Atinae factum a iuventute vetere quodam in scaenicos iure maximeque oppidano. [...] Atque haec nec ulla alia sunt coniecta maledicta in eius vitam de cuius vos pudore, religione, integritate dubitetis.*

⁶⁴ Cyseron, *W obronie Plancjusza*, [w:] Cyseron, *Mowy wybrane*, przeł. J. Mrukówna, Czytelnik, Warszawa 1960, s. 212.

⁶⁵ *Ibidem*.

- Cicero, Marcus Tullius, *De Re Publica*, recognovit Georgius Henricus Moser, Typographeo Broenneriano, Francofurti ad Moenum 1826.
- Cicero, Marcus Tullius, *De optimo genere oratorum*, [w:] M. Tulli Ciceronis, *Rhetorica*, ed. A.S. Wilkins, Oxonii 1902.
- Cicero, Marcus Tullius, *Pro Plancio*, [w:] M. Tullii Ciceronis, *Orationes*, rec. A.C. Clark, Typographeo Clarendoniano, Oxonii 1960.
- Cyceron, *W obronie Plancjusza*, [w:] Cyceron, *Mowy wybrane*, przeł. J. Mrukówna, Czytelnik, Warszawa 1960, s. 195–251.
- Cytowska, Maria, Szelest, Hanna, Rychlewska, Ludwika, *Literatura rzymska. Okres archaiczny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
- Czerwińska, Jadwiga, *Co nam zostało z teatru antycznego?*, [w:] *Dylematy dramatu i teatru u progu XXI wieku*, red. A. Podstawka, A. Jarosz, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2011, s. 179–212.
- Die Fragmente der Vorsokratiker*, ed. H. Diels, Wiedmannsche Buchhandlung, Berlin 1922.
- Kaczor, Idaliana, *Deus, ritus, kultus. Studium na temat charakteru religii starożytnych Rzymian*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012, s. 94–95.
- Kocur, Mirosław, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005.
- Lengauer, Włodzimierz, *Religijność starożytnych Greków*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994.
- Livi, Titi, *Ab urbe condita*, editionem primam curavit Guilelmus Weissenborn, editio altera aucta curavit Mauritius Mueller Pars I. Libri I–X. Editio Stereotypica, W. Weissenborn, H.J. Müller, Teubner, Leipzig 1898.
- Plinius, C. Secundus, *Naturalis Historia*, ed. K. Friedrich, Th. Mayhoff, Teubner, Lipsiae 1906.
- Przychodzki, Gustaw, *Plautus*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1925.
- Rives, James B., *Magic in the XII Tables revisited*, „Classical Quarterly” 2002, vol. 52(01), s. 270–290.
- Skwara, Ewa, *Historia komedii rzymskiej*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001.
- Suetonii Tranquilli, C., *Opera*, edidit Frid. Aug. Wolfius, Lipsiae 1802.
- Swetoniusz Trankwillus, Gajusz, *Żywoty cesarów*, przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław 1987.
- Tacitus, Cornelius, *Annales*, ed. Ch.D. Fisher, Clarendon Press, Oxford 1906.
- Tacyt, *Wybór pism*, przeł. i oprac. S. Hammer, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, De Agostini Polska, Warszawa 2004.
- Tatarkiewicz, Władysław, *Estetyka starożytna*, wydanie drugie przejrane i uzupełnione, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Warszawa–Wrocław–Kraków 1962.
- Vogt-Spira, Gregor, *Asinaria oder Maccus vortit Attice*, [w:] *Plautus barbarus*, Tübingen 1991, s. 11–69.

Winniczuk, Lidia, *Cicero o teatrze i o aktorach*, „Meander. Miesięcznik Poświęcony Kulturze Świata Starożytnego” 1959, t. 14, nr 7, s. 337–343.

Winniczuk, Lidia, *O aktorze starożytnym*, „Meander. Miesięcznik Poświęcony Kulturze Świata Starożytnego” 1949, t. 4, nr 5–6, s. 250–266.

Winniczuk, Lidia, *Od starożytności do współczesności*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.

Abstract

Amateurishness and Exclusion in the Context of Ancient Roman Theatre

When talking about ancient theatre, it should be emphasized that we deal with drama and theatre of Greeks and Romans. However these both theatres have undergone various transformations which introduced changes in their nature, their essential features remain distinctive from each other. In Roman culture, the main hallmark of the theatre was its cultural foreignness, since theatre in Rome was just adapted from Greece. This “foreignness” can be considered in various aspects: religious, territorial, mental, moral, legal. Furthermore, it caused that actors of professional theatre were socially excluded and imposed with infamy.

PRZYWRÓCIĆ WSPÓLNOTĘ

Dorota Fox*

NIEDOŚCIGNIONY AUTENTYZM O AKTORACH ŚLĄSKIEGO TEATRU AMATORSKIEGO „NAUMIONY”

Teatr amatorski na Górnym Śląsku ma bogate tradycje. Dość powiedzieć, że już pod koniec XIX w. działały na tym terenie rozmaite towarzystwa (typ polskiej organizacji), które pod okiem miejscowych nauczycieli przygotowywały amatorskie przedstawienia, urozmaicane śpiewkami zebranymi między innymi w tomiku pt. *Pieśni zabawne dla kółek wesołych Górnoszlązaków*. Ich działalność była nie tylko formą sprzeciwu wobec nasilającej się polityki *Kulturkampf* Ottona von Bismarcka, ale przede wszystkim sposobem animowania wśród mieszkańców rodzimego życia kulturalnego, śląskiej kultury i religii chrześcijańskiej. Nie bez znaczenia była też, dodajmy, chęć inkorporacji w żywioł lokalny polskich wzorców i polskiego języka, jak uznawano, nie bez historycznych racji, bliższy Ślązakom. Niektórzy z badaczy uznaliby działalność takich grup za jedną z atrakcyjniejszych i mało inwazyjnych form tzw. kolonizacji wewnętrznej¹. Świadczył o tym repertuar, w którym, obok sprawdzonych już na scenach amatorskich w innych regionach Polski w okresie zaborów sztuk Ludwika Anczyca i Aleksandra Ładnowskiego, znalazły się także utwory dramatopisarzy rodzimych: Piotra Kołodzieja, Karola Miarki, Juliusza, Adolfa, potem także Stanisława Ligonina. Początkowo widzowie nieoswojeni z teatrem „prawdziwym” zawodowym, dodajmy, który był w tym czasie dostępny tylko

* Dr hab. Dorota Fox, adiunkt w Zakładzie Teatru i Dramatu, Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych. Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski, 40-032 Katowice, pl. Sejmu Śląskiego 1.

¹ Michał Smolorz, *Śląsk wymyślony*, Antena Górnoszląska, Katowice 2012, s. 19.

dla niemieckich mieszczan, mocno przeżywali to wszystko, co działo się na scenie, wielokrotnie burząc iluzję teatralną bezpośrednimi interwencjami.

Jednego razu wpadli na scenę, gdy Kościuszko po zwycięstwie zaczynał swoją piękną przemowę o ojczyźnie, napoili go piwem, uklepali po ramieniu, pochwalili i zeszli dopiero wtedy, gdy zrozpaczony reżyser kazał opuścić kurtynę i wyprosił ich ze sceny

– jak opisywał zachowanie widzów Gustaw Morcinek². Gdy po plebiscytach Górny Śląsk (w znacznej mierze) ostatecznie znalazł się w granicach II Rzeczypospolitej, organizacją życia teatralnego zajęło się Towarzystwo Przyjaciół Teatru Polskiego, które 1 października 1926 powołało Sekcję Teatrów Ludowych (STL) pod kierownictwem Stanisława Ligoń, jako oddział terenowy Związku Teatrów Ludowych. Tu może zwrócić uwagę na określnik „ludowy”, wart tego, by go wyjaśnić. Choć bowiem wiele grup amatorskich działało nie jedynie w okolicznych wsiach, ale też w Królewskiej Hucie (znanej dzisiaj jako Chorzów), na Dębie, Załęskiej Hałdzie (obecnie dzielnicach Katowic), w Rybniku itd., a więc w środowiskach miejskich i okołomiejskich, wśród ludności zatrudnionej w dużym stopniu w przemyśle górniczym i hutniczym, to jednak ich związek z kulturą ludową był niezwykle silny³. W opracowanym przez STL regulaminie stwierdzano, iż celem sekcji ma być „kulturalne podniesienie i narodowe uświadomienie jak najszerzych warstw społeczeństwa Województwa Śląskiego przez budzenie zamiłowania dla teatru polskiego i polskiej muzyki”⁴. Cel ten realizowano wielotorowo: STL zrzeszała ludowe zespoły teatralne jako towarzystwa opierające działalność na własnym statucie, udzielała im pomocy, kształciła dla ich potrzeb kadrę instruktorską, przeprowadzała kontrole administracji tych teatrów i dbała o poziom artystyczny ich publicznych występów⁵.

² Gustaw Morcinek, *Górnik w teatrze*, „Teatr” 1952, nr 22, s. 16–17. Z prawdziwym zawodowym teatrem pozostali mieszkańcy Katowic i innych śląskich miast zetknęli się dopiero w wolnej Polsce, kiedy w roku 1922 otwarto podwoje Teatru Polskiego.

³ Por.: Dorota Fox, *Amatorski ruch teatralny*, [w:] Katowice. Środowisko, dzieje, kultura, język i społeczeństwo, t. 2, red. A. Barciak, E. Chojecka, S. Fertacz, Muzeum Miasta Katowice, Katowice 2012, s. 196–203; Czesława Mykita-Glensk, *Melpomena w śląskiej mazelonce. Szkice z dziejów polskiego życia teatralnego na Śląsku do roku 1939*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2003.

⁴ Regulamin Sekcji Teatrów Ludowych – Amatorskich na Śląsku przy TPTP z siedzibą w Katowicach. Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Katowicach TP Teatru Kat., sygn. 9, s. 2.

⁵ Działalność STL omawia dokładnie Stanisław Ligoń na łamach „Teatru Ludowego” (1929, nr 7) w artykule *Polskie Teatry Ludowe na Śląsku*; a także Jędrzej Cierniak: *Sekcje Teatrów Ludowych na Śląsku*, „Teatr Ludowy” 1929, nr 7.

Posiadała bibliotekę i tzw. szatnię (przy ul. Józefa Szafranka), która zaopatrzona w komplety kostiumów scenicznych, rekwizyty i peruki, umożliwiała ich wypożyczanie zespołom amatorskim działającym nie tylko w Katowicach, ale na całym Górnym Śląsku. Ogólna liczba tych zespołów w latach 30. wahała się między 700 a 800, co świadczy dobitnie o randze i potęgze tego ruchu. Ich działalność wspierano także, publikując na łamach „Teatru Ludowego”, pisma wydawanego przez ZTL pod redakcją Jędrzeja Cierniaka, oraz na łamach pism lokalnych, np. „Biuletynu nr... ŚTL”, instrukcje jak tworzyć dekoracje, przygotować charakterystację, proponując gotowe scenariusze, wreszcie wydając w serii „Biblioteka Teatrów Ludowych” dramaty dostosowane do oczekiwań repertuarowych i możliwości aktorskich zespołów.

Po II wojnie światowej ruch teatrów amatorskich Górnego Śląska był z powodów politycznych sukcesywnie marginalizowany. „Lata 1949–1956 w historii teatru amatorskiego są czasem regresu”, jak pisał Andrzej Linert⁶. Ignorancja władz dla samorodnej twórczości i spontaniczności działań artystycznych sprawiła, że wiele teatrów amatorskich nie mogło w pełni realizować potrzeb kulturalnych swojego środowiska⁷. Wielopokoleniowe grupy amatorów sukcesywnie ulegały marginalizacji i przechodziły w stan uśpienia – zastępowały

⁶ Andrzej Linert, *Amatorski ruch teatralny w województwie katowickim 1945–1985*, Muzeum Śląskie, Katowice 1986, s. 5.

⁷ W lutym 1958 r. reaktywowano Wojewódzki Związek Teatrów i Chórów Ludowych, który zajmował się koordynacją działań teatru amatorskiego. Utworzono wówczas miejskie, powiatowe i wojewódzkie Sceny Amatora, będące formą edukacyjną. W ramach tych scen prezentowały swą twórczość różne grupy amatorskie działające w Katowicach i w ich rejonie, poczynając od folklorystycznych zespołów pieśni i tańca, po zespoły uprawiające różne formy teatralne. Po pokazach specjaliści, instruktorzy i zawodowi aktorzy oraz reżyserzy komentowali spektakl, udzielali cennych wskazówek, promowali najciekawsze przedsięwzięcia. Najczęściej w niedzielę rano organizowano przedstawienia (przy Teatrze Śląskim i Teatrze Rozmaitości) wyróżnionych spektakli, co służyło zarówno propagandzie, jak i popularyzowaniu laickiego sposobu spędzenia święta. Sceny Amatora obciążano również obowiązkiem czynnego uczestnictwa w akcji „Wieś”, która wymagała organizowania na wyjazdach spektakli o charakterze propagandowym, mającym uświadamiać chłopom zdobycze socjalistycznego ustroju. W październiku 1961 r. w wyniku połączenia Związku Teatrów i Chórów Ludowych oraz Towarzystwa Krzewienia Kultury Żywego Słowa powstał Związek Teatrów Amatorskich przemianowany w 1972 r. na Towarzystwo Kultury Teatralnej. W latach następnych ruch amatorski w Katowicach przeszedł znamiennej ewolucję zarówno w zakresie form działania, jak i realizowanych celów. Teatr ludowy, robotniczy, plebejski i obrzędowy tracił impet i zainteresowanie szerokiego kręgu odbiorców.

je zespoły rówieśnicze rekrutujące swych członków spośród młodzieży szkolnej i akademickiej. Preferowany w dawnych zespołach amatorskich (w rzeczy samej ludowych) model teatru emanującego lokalną tradycją i gwarą (tępiącą w szkołach i uznawaną za wyraz separatystycznych tendencji lokalnych społeczności, utrudniającą proces pełnej asymilacji) kojarzony był z folklorystyczną ciekawostką, ze staroświecką formą aktywności typową dla kół gospodyń wiejskich i traktowany jako swoistego rodzaju skansen. Był – co prawda – nadal realizowany przez środowiskowe grupy prezentujące się na przeglądach krajowych, np. na Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Amatorskich OFTA i innych regionalnych przeglądach przeznaczonych dla zespołów amatorskich, organizowanych na terenie Śląska np. w Dąbrowie Górniczej, w Siemianowicach, Zambrowie, ale w wąskim zakresie i bez należytej mu promocji. Wobec nadrabiania zaległości w przyswajaniu zdobyczy kultury popularnej krajów Europy Zachodniej i Ameryki, aktywność amatorska związana z folklorem uznawana bywała często za relik.

Od kilkunastu lat ten nurt teatru amatorskiego ponownie się jednak odradza, już nie jako swoista „ludowizna”, ale sposób kultywowania tradycji, odmiana widowiska spod znaku „dziedzictwa w akcji” i teatru historii lokalnych. Dowodem na to jest reaktywacja dawnych zespołów amatorskich i powstawanie nowych w różnych miejscowościach regionu: w Piekarach Śląskich, w których działa słynny zespół Piekarskie Klachule założony w 1982 r. przez Marię Kopec; w Suszcu, gdzie w 1999 r. powstał Zespół Teatralny przy Związku Górnośląskim Koło Suszec, słynący cyklicznymi przedstawieniami z życia rodziny Pogorzałków (których scenariusze przygotowuje rodzimy twórca Bogusław Musiolik); w Rudzie Śląskiej, której chlubą był niegdyś Teatr Reduta Śląska, działający aktywnie w latach 1933–1995, a w roku 2012 reaktywowany; także w Jastrzębiu, Czerwionce, Mikołowie, Ornontowicach⁸. Warto zatem postawić pytanie, co jest tego przyczyną, skąd płyną impulsy. Gdy w szkołach

Na pierwszy plan w ruchu teatrów amatorskich wysuwały się teatr szkolny, edukacyjny i teatr studencki – teatr awangardowy.

⁸ Ożywienie ruchu tego typu teatrów amatorskich, sprawnie łączących tradycję ze współczesnym życiem i problemami mieszkańców regionu nastąpiło na początku lat 80. za sprawą takich inicjatyw, jak Wojewódzkie Biesiady Zespołów Artystycznych Klubów „Złotego Wieku”, odbywające się cyklicznie w Siemianowicach od 1986 r., czy Wojewódzkie Konkursy Gawędziarskie „Śląskie Beranie” organizowane w różnych miejscowościach Górnego Śląska od 1993 r., także dzięki wsparciu lokalnych ośrodków kultury, radia Katowice i stowarzyszeń, np. Stowarzyszenia Kultura, czy śląskiego oddziału Towarzystwa Kultury Teatralnej.

(podstawowych i gimnazjach, że o liceach nie wspomnę) do organizowania przedstawień amatorskich wykorzystuje się nierzadko dzisiaj „łapanki na stopnie” i tylko dzięki pasji nauczycieli teatromanów, instruktorów co raz pojawi się jakiś szkolny teatrzyk, grupa, czy pojedynczy uczniowie chcący wypowiedzieć się poprzez formy teatralne (choć są to najczęściej formy estradowe, kabaret, czy też monodramat), w lokalnych domach kultury ponownie zakotwiczą się grupy wielopokoleniowe, młodzież pracująca, grupy seniorów, które chcą uprawiać teatr różnego typu, choć tego samego ducha, nazwanego niegdyś ochotniczym, samorodnym, spontanicznym.

Teatr Naumiony

Starając się rozpoznać motywy aktywności teatralnej środowisk lokalnych na Śląsku w dzisiejszych czasach, przyjrzałam się zrazu działalności prężnie rozwijającego się Teatru Naumionego z Ornontowic⁹, którego korzenie sięgają lat dwudziestych poprzedniego wieku, co nie jest bez znaczenia. Pozwala to bowiem tę reaktywację wiązać nie tyle z działaniami władz po 1989 r., wspierających a nawet animujących proces intensywnej regionalizacji, ile potraktować jako inicjatywę własną, oddolną, chęć zachowania ciągłości tradycji, zaburzonej w latach 60. i 70. przez swoistą desilesinizację Śląska, rozumianą tu szeroko jako wypieranie rodzimej kultury (autochtonicznej społeczności), ograniczanie właściwego jej kodu kulturowego przez państwo lansujące klubokawiarnie jako typ instytucji sprzyjający zbrataniu ludu pracującego miast i wsi, by posłużyć się właściwą władzy komunistycznej retoryką¹⁰. Ornontowice to malownicza górnośląska wieś/gmina, położona kilkanaście kilometrów od dużych centrów społeczno-gospodarczych województwa śląskiego (do Katowic jest stąd 25 km, do Gliwic – 15 km, Zabrze – 15 km, Rybnika – 25 km, Pszczyny – 40 km). Mimo takiego położenia miejscowość zachowała jednak swoją lokalną odrębność i kultywuje tradycje

⁹ Nazwa „Naumiony” łączy się z zachowaniem jednego z członków zespołu, który często opuszczał próby, ale kiedy już się na nich pojawiał, obwieszczał wszystkim, że jest „naumiony”.

¹⁰ Michał Smolorz, *Śląsk...*, s. 311. Do podobnych konstatacji dochodzi Andrzej Linert, omawiając sceny amatorskie działające na Górnym Śląsku od końca XIX w. do wybuchu drugiej wojny światowej. Por. Andrzej Linert, *Teatry górnośląskiego pogranicza. Kartki z historii teatrów Królewskiej Huty i Chorzowa 1896–1939*, Wydawnictwo „Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2015.

ojców. A godzi się dodać, że pierwsze wzmianki o Ornontowicach sięgają XIV w. W wyniku plebiscytu wieś znalazła się po stronie polskiej, 6 km od granicy polsko-niemieckiej. Stałym elementem krajobrazu stał się szyb Kopalni Węgla „Budryk”, w której pracowało lub pracuje wielu jej mieszkańców (gmina Ornontowice obecnie liczy około 6 tys. mieszkańców). Działalność kulturalną w Ornontowicach prowadzi ARTeria Centrum Kultury i Promocji, która skupia wokół siebie i wspomaga wiele grup artystycznych i organizacji, między innymi kapelę podwórkową „Śląskie Bajery”, zdobywającą liczne trofea na ogólnopolskich przeglądach i, rzecz jasna, Teatr Naumiony.

Teatr Naumiony powstał w 2004 roku, a właściwie reaktywowano go po kilkudziesięciu latach, gdyż, jak wspominają mieszkańcy, w okresie dwudziestolecia międzywojennego działały tu grupy amatorskie wystawiające spektakle o charakterze patriotycznym oraz nawiązujące do miejscowych tradycji; należeli do nich rodzice dzisiejszych aktywistów zespołu, między innymi Stefana Owczarka¹¹. Pierwszym spektaklem reaktywowanego woła mieszkańców teatru był *Domek z ogródkiem* Albina Siekierskiego, śląskiego pisarza (również dramaturga i scenarzysty) z Imielina¹², a w latach następnych *Szarwark* tego samego autora, wielkopostna anonimowa sztuka *Ojciec nasz, czyli niewinnie na śmierć skazany* (2008), *K jak krasnoludki* (2009) według tekstu Marka Szołtysika, *Małok Śmierdzirobotka* na motywach baśni Gustawa Morcinka, *Świniobicie*, wreszcie *Słodkie bobo*. To jednak nie pozwala odróżnić Teatru Naumionego od innych działających dzisiaj na Śląsku grup amatorskich, które gustują w przeróbkach na „śląski” klasyki (wystawiając np. *Zemstę* Aleksandra Fredry, przerabiając na śląski *Pchłę Szachrajkę* Juliana Tuwima, a nawet *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza), grup powstałych po 1989 r. na fali wspominatej już mody na regionalizm, pośrednio także na śląskość. Od roku 2010 członkowie zespołu postanowili zmienić nieco tematykę

¹¹ Jak czytamy w kronice zespołu, w międzywojniu działały w Ornontowicach, m.in.: zespół ornontowickiego Koła Kobiet, który w 1923 r. przygotował przedstawienie: *Tobie Polsko*, teatr przyszkolny pod kierunkiem nauczyciela Łowińskiego, grupy utworzone przy Katolickim Stowarzyszeniu Młodzieży Męskiej, także zespół Kongregacji Mariańskiej, który wystawił na początku lat 30. sztukę pt. *Święta Elżbieta*, i zespoły organizowane przez Towarzystwo Czytelni Ludowej. Mieszkańcy wsi w tym okresie gościli także inne grupy amatorów, m.in. z Królewskiej Huty, która była głównym ośrodkiem ruch amatorskiego na Górnym Śląsku już pod koniec XIX wieku.

¹² Na podstawie noweli A. Siekierskiego powstał scenariusz filmu Kazimierza Kutza *Paciorki jednego różańca* będącego zwieńczeniem śląskiej trylogii reżysera (*Sól ziemi czarnej*, *Perła w koronie*) i uznanego przez wielu badaczy za zasadniczy punkt odniesienia dla odradzającej się śląskiej tożsamości. Por. M. Smolorz, *Śląsk...*, s. 186–195.

i sprawnie połączyć teatr historii lokalnych ze swoistym archiwum pamięci kulturowej i stworzyć przedstawienia, które zdobyły im rozgłos i uznanie różnych gremiów¹³. Spektakle Teatru Naumionego – dotąd oglądane przede wszystkim przez mieszkańców gminy i przyległych miejscowości – nagle zaczęły przyciągać uwagę wielu osób zarówno związanych z kulturą śląską jak i tych, którzy mieszkając na Śląsku, nie czują się Ślązakami. Fenomen popularności teatru daje do myślenia. Najprościej wyjaśnić go podziwianą i ważką w dobie globalizacji i ponowoczesności potrzebą restytucji pamięci kultury i doświadczenia wyrazistej tożsamości kulturowej, potrzebą zakorzenienia w choćby i „małej”, ale własnej ojczyźnie, także chęcią zmanifestowania śląskiej odrębności, co bynajmniej nie należy wiązać z separatystyczną polityką kojarzoną z ruchem autonomii Śląska, eskalującego dość silnie obecnie odmiennosć, inność Ślązaków, raczej z autentyczną potrzebą ekspresji rodzimej kultury¹⁴. To oczywiste, że amatorska grupa teatralna dzięki swym działaniom może być uznana za atrakcyjne medium tradycji, historii i kultury Śląska, w skali mikrohistorii, ale przecież nie tylko. Przygotowane przez nią przedstawienia są wydarzeniem artystycznym, a przede wszystkim społecznym, formą współlobcowania bliźnich – członków zespołu – ludzi, których poczucie tożsamości domaga się artykulacji, jest w ten sposób właśnie performowane. W teatralnym zdarzeniu chcą spotykać się zarówno z widzami podpisującymi się pod tą manifestacją, identyfikującymi się z pokazanym w spektaklach światem, ale również i z takimi widzami, którzy jedynie zadają sobie pytanie o własną tożsamość, a zmagając się z brakiem zakorzenienia, doświadczają w czasie spektaklu jego wartości.

„Kultywować gwarę śląską”

Oglądając spektakle: *Marika* (2011), *Hebama* (2014), *Kopidol* (2016), obserwując pracę zespołu i rozmawiając z aktorami, starałam się próbować zrozumieć specyfikę aktorstwa śląskich amatorów, o której decyduje, jak sądzę, kilka czynników. Po pierwsze fakt, że aktorzy grają w śląskiej gwarze, i – co wydać się

¹³ Do osiągnięć grupy należy zaliczyć m.in. nagrody i wyróżnienia na Festiwalach Małych Form Artystycznych, Tyskich Spotkaniach Teatralnych, Ogólnopolskim Przeglądzie Teatralnym Proscenium w Nysie, Ogólnopolskim Przeglądzie Teatrów Amatorskich Osób Bardzo Dorosłych.

¹⁴ Przekonuje o tym praca zespołu „Naumiony” nad scenariuszami tworzonymi przez zawodowych pisarzy, które stanowią raczej kanwę i są w trakcie prób przerabiane zgodnie z wolą członków zespołu i ich pomysłami.

może dziwne – nie stanowi to znaczącej bariery dla widza nieznającego gwary czy mającego o gwarze śląskiej nikłe pojęcie. Jako ciekawostkę podam tu informacje o występach Teatru Naumionego na festiwalu zorganizowanym na Kaszubach, na którym prezentowały się również teatry amatorskie, których aktorzy posługują się innymi gwarami. Otóż na festiwalu to właśnie zespoły – kaszubski (którego język jest jeszcze bardziej hermetyczny) i śląski „rozumiały się” poza słowami i od razu przypadły sobie do gustu. Wyrazistość wizerunku tych dwóch grup etnicznych ściśle wiąże się z wyróżniającym je językiem (nie chcę tu wchodzić w toczące się spory o jego status: dialektu polskiego czy osobnego języka, idiolektu czy języka regionalnego, gwary¹⁵). Jak wynika z badań Jolanty Tambor, mieszkańcy Śląska silnie odczuwający różnice w mowie czynią z tego często czynnik separujący ich od innych regionów Polski. Zarazem jednak język ten spaja Ślązaków emocjonalnie i buduje ich tożsamość. W przekonaniu mieszkańców województwa śląskiego bycie Ślązakiem polega ‘na „godoniu”’¹⁶.

Dodać wszakże należy, że – jak wynika z historii Teatru Naumionego – przedstawienia w gwarze stały się jego znakiem rozpoznawczym dopiero w ostatnich latach. W latach poprzednich, zarówno w okresie dwudziestolecia, jak i w latach 60. i 70., wystawiano tu między innymi dramaty Juliusza Słowackiego (np. *Balladynę*), Aleksandra Fredry (*Pan Jowialski*) również i dlatego, by wprawić się w pięknej literackiej polszczyźnie, zamanifestować polskość i utrzymać z Polską silny związek. Jak wspominał wieloletni organizator życia teatralnego w Ornontowicach Henryk Swoboda, misją teatru było wówczas utrzymanie polskości, przygotowanie okolicznych mieszkańców do współtworzenia kultury narodowej i wyzbycia się przez nich kompleksu niższości, inności. Pierwszym spektaklem, w którym aktorzy posłużyli się gwarą, był *Domek z ogródkiem* (2005), grany aż osiem razy. Według Małgorzaty Mrozek, inicjatorce reaktywacji teatru, użycie gwary nie jako stylizacji, lecz komponentu świata

¹⁵ Spory te nasiliły się w 2010 r. wraz z pojawieniem się projektu ustawy o mniejszościach narodowych i języku regionalnym. W gronie językoznawców opinie są podzielone. Warto przywołać w tym względzie są następujące prace: Aldona Skudrzyk, Jolanta Tambor, *Gwara Śląska – świadectwo kultury, narzędzie komunikacji*, Wydawnictwo „Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2001, oraz Jolanta Tambor, *Kulturowe wyznaczniki tożsamości. Tożsamość mieszkańców województwa śląskiego*, https://www.regionalneobserwatoriumkultury.pl/kon2html?file=tl_files/fotki%20kk/ (dostęp: 20.04.2016); eadem, *Status języka a wola ludu i kodyfikacja. Przypadek śląski*, „Forum Lingwistyczne” 2014, nr 1.

¹⁶ Jolanta Tambor, *Mowa Górnoślązaków oraz ich świadomość językowa i etniczna*, wyd. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 15–67.

przedstawionego, podstawowego sposobu konkretyzacji postaci scenicznych, pozwoliło aktorom poczuć dumę z używania tego języka również w codziennym życiu – jako równorzędnym z oficjalnym językiem polskim. Można zatem przyjąć, że funkcja emancypacyjna teatru tak istotna w pierwszym okresie jego istnienia zakończyła się. W nowych warunkach historycznych dawną misję należało poddać rewizji, czy nawet rewindykacji. „Kultywować gwarę śląską”, zachować ją i przekazać młodym, by jej „nie zapomnieli” – taki wyznaczono sobie nowy cel działania. Aby go zrealizować, należało pozyskać do zespołu przedstawicieli młodszego pokolenia, co nie było rzeczą trudną, zważywszy na żywe w Ornontowicach tradycje, aktywność teatralną ojców, którą z ochotą chciano naśladować i rozwijać. Stąd drugi wyróżnik Teatru Naumionego, który jest teatrem wielopokoleniowym i w pewnym sensie rodzinnym (spokrewniona jest zresztą większość mieszkańców Ornontowic), ciekawym i godnym podkreślenia świadectwem sztafety pokoleń. Koligacje rodzinne służą bez wątpienia wzmocnieniu więzi społecznych i więzi zespołowych. Z jednej strony ośmielają (jest się wśród swoich, a zatem nikomu nie grozi wykluczenie, niezrozumienie), zdecydowanie ograniczają „niezdrową” rywalizację (jak konkurować z babcią czy mamą), wzmacniają empatię między członkami i chęć pomocy oraz mobilizują do wzajemnej odpowiedzialności.

Pozwalają również uprawiać swego rodzaju edukację tak w zakresie warsztatu aktorskiego, jak też historii miejsca, zwyczajów, treści lokalnej kultury; poprzez zabawę w teatr włącza się młodych do wspólnoty, można by rzec: „ukorzenia”. W ocenach Teatru Naumionego dokonywanych przez ludzi sztuki i kultury województwa śląskiego najczęściej podkreśla się właśnie tę integracyjną funkcję, jaką spełnia już nie tylko na swym terenie, ale w regionie.

Kultura czynna, jaką próbowali u początków istnienia teatru zaszczerpić w mieszkańcach wsi aktorzy amatorskich zespołów, organizując tzw. teatr domowy, obecnie zyskuje zainteresowanie szerszych kręgów, co czyni Teatr Naumiony teatrem wspólnotowym. Przekraczając granice gminy, zdobywając powodzenie na scenach zawodowych teatrów, wyruszając w Polskę, chcą swą działalnością dzielić się z innymi, by, jak deklarują, dać wyraz „śląskiej duszy” i osiągnąć na scenie niedościgniony autentyzm, a jednocześnie, dodajmy, być też teatrem niepozbawionym ambicji artystycznych¹⁷.

¹⁷ Początkowo spektakle prezentowano przede wszystkim w miejscowym Domu Kultury, który stał się główną siedzibą zespołu, z czasem zaczęto wyjeżdżać do ościennych miejscowości Górnego Śląska. Dzisiaj teatr może poszczycić się nie tylko występami na festiwalach w całej Polsce, ale również w Wilnie, a co ważne – pokazami

Autentyczny, czyli jaki?

Prawie wszystkie stworzone przez grupę przedstawienia da się ująć w porządek reprezentacji. Pokazywane na scenie historie nie są skomplikowane i, można by powiedzieć, mało dramatyczne. Ot, zwykłe sprawy zwykłych ludzi w dniu ich powszednim, trudy pracy, krzątania domowa, pęd do zabawy młodych usiłujących wyzwolić się choć na chwilę spod rodzicielskiej kurateli, ciekawość sąsiadki, której wzmożona uwaga skoncentrowana jest na zlepieniu wiejskich opowieści i produkowaniu plotek – wszystko to obudowuje centralne wydarzenie każdej ze sztuk: narodziny lub śmierć członka rodziny. Ciągi epizodów tworzące w każdym z wymienionych już przedstawień „śląski fresk”, „obraz rodziny we wnętrzu” dają aktorom sposobność imitowania codziennego życia wielopokoleniowej rodziny Górnoślązaków wstrząsanego od czasu do czasu niepoślednimi wydarzeniami, dodajmy, życia osobiście doświadczonego, pokazanego szczerze, niemal spontanicznie, w sposób bezpośredni, subiektywny i nieskrępowany zbytnio konwencjami. Aktorzy to „naturszczycy”, mający warsztat od Boga, jak powiada Iwona Woźniak, doświadczony instruktor teatralny, wychowanka Teatru Gardzienice, która jako reżyser prowadzi Teatr Naumiony od 2009 r. Nie trzeba ich zmieniać, lecz raczej inspirować do poszukiwania właściwych dla siebie kreacji, należy wyzyskać drżącą w nich siłę i chęć improwizowania, naśladowania z życia wziętych typów, prezentowanych w spektaklach z emocjonalnym maksymalizmem. Trudno oprzeć się wrażeniu, że zespół realizuje w pewny stopniu model teatru włoskich komediantów, tworząc w kolejnych spektaklach śląską komedię *dell'arte*, co prawda bez masek, ale z łatwo rozpoznawalnymi postaciami, których wyróżnikiem jest mowa sceniczna, gesty, sposób bycia na scenie. Mimo tych śladowo obecnych koneksji, teatr ten należałoby przede wszystkim usytuować w nurcie teatru realistycznego drugiego, czy jak się dziś zwykło mówić: trzeciego nurtu, mniej artystycznego, w którym niepośledni efekt artystyczny nie jest najważniejszy. Na taki teatr rzecz jasna nadal istnieje szerokie zapotrzebowanie widzów lokalnych, których onieśmiela, deprymuje teatr zawodowy, nawet w tradycyjnym wydaniu, że o postdramatycznym nie wspomnę. Potrzeba identyfikacji z pokazanymi na

w Teatrze Rozrywki w Chorzowie i Teatrze Korez w Katowicach. Dostrzegając walory teatru, w 2016 r. komisja artystyczna zakwalifikowała Teatr Naumiony do programu TEATR POLSKA prowadzonego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, co bez wątpienia wzbogaci trasę objazdową teatru i umożliwi promowanie się poza środowiskiem lokalnym.

scenie bohaterami nie nastręcza trudności, referencyjność świata, odgrywane wydarzenia, opowiedziane fabuły łatwo widzom uwierzytelnić w oparciu o własne doświadczenia. Rozpoznają wszakże w nich świat, do którego sami przynależą, który znają z autopsji. Dość powiedzieć, że pierwowzorem tytułowej bohaterki spektaklu *Hebama* (czyli położna), była legendarna już w Ornontowicach Agnieszka Cieniałowa. W latach 60. towarzyszyła ona narodzinom każdego niemal mieszkańca wsi¹⁸. Z kolei prototypem bohatera *Kopidoła* byli grabarze, na co dzień obcujący na miejscowym cmentarzu z grobami. W czasie swych monologów na scenie tenże bohater wspomina ich z rozrzewnieniem, wymieniając nazwiska, profesje, przytaczając zabawne anegdoty zachowane w pamięci wspólnoty, konserwujące ich symboliczny wizerunek. Można zatem przyjąć, że przedstawienia skrojone z materii z życia wziętej to żywa kronika gminy, i choć nie wyszła spod pióra Stradfordczyka, to staje się zwierciadłem czasów i ludzi przynależnych do lokalnej społeczności, pośrednio także do każdego. Można ją potraktować jako odmianę historii mówionej, która zdaniem brytyjskiego historyka społecznego, Paula Thompsona, zaczęła dochodzić do głosu w latach 70. XX w. jako alternatywa wobec dominujących narracji – historii politycznej, historii władzy¹⁹.

Działalność Teatru Naumionego miałaby więc także walor poznawczy. Odgrywanie indywidualnych losów postaci (rekonstruowanych w czasie pracy nad ostatecznym kształtem scenariusza, co przypomina działania badacza historii) ważnych dla środowiska, regionu, to przecież przywracanie pamięci o nich i przywracanie przeszłości w ogóle w formie atrakcyjnej, eksponującej podmiotowe doświadczenie człowieka, dzięki reprezentacji scenicznej reanimującej przeszłość na czas spektaklu po to, by widz mógł się jej dokładnie przyjrzeć, by mógł ją przeżyć, choć w formie zastępczej, ale jednak angażującej go emocjonalnie.

Teatr amatorski – w wydaniu amatorów z Ornontowic – jest także, w moim przekonaniu, zanikającym już typem teatru źródeł, który w potocznej świadomości zwykło się kojarzyć z praktykami właściwymi dawnym i egzotycznym kulturom plemiennym wykorzystującym obrzędy, rytuały, tańce i śpiewy. W ornontowickim zespole wyraża się on przede wszystkim poprzez język – jego melodię, składnię i akcent. Aktorzy posługują się nim zarówno z wielką swobodą, jak

¹⁸ Na podkreślenie zasługują okoliczności spektaklu, któremu towarzyszyła wystawa pamiątek po zmarłej, zgromadzonych dzięki zaangażowaniu całej społeczności gminy Ornontowice.

¹⁹ Paul Thompson, *The voice of the past: oral history*, Oxford University Press, Oxford 2000.

i z pietyzmem. Są w nim, język bowiem nie tylko jest podstawowym sposobem komunikacji z takimi jak i oni, ale jest ich naturalnym światem, dzięki językowi najbardziej wiarygodnie, chciałoby się rzec autentycznie, prezentują swój mentalny obraz świata, swe o nim wyobrażenia. Samo mówienie, jakby powiedział Ludwig Wittgenstein „jest immanentną częścią ich działalności, ich sposobu życia”²⁰. To także intuicyjne sięganie do korzeni, do rdzenia kultury śląskiej niemal pierwotnej. Gdyby zaś przywołać pogląd Wilhelma von Humboldta, iż – jak to określał Janusz Anusiewicz – „wiedza i doświadczenie oraz wartościowanie ujmowanej poznawczo rzeczywistości jest zmagazynowane w języku, przezeń przenoszone i przekazywane przyszłym pokoleniom”²¹, można zaryzykować stwierdzenie, że Teatr Naumiony kultywując język, staje się atrakcyjną formą transmisji wartości kultury rodzimej, tak cennej w czasach globalizacji.

Gwara śląska wypowiadana naturalnie nie tylko pozwala skonstruować przedstawiony świat, zaistnieć postaciom (bynajmniej nie pogłębianym psychologicznie, lecz zindywidualizowanym poprzez niepowtarzalne użycie języka), ale staje się jakby osobnym bohaterem, więcej – odsłoniętym na moment w czasie spektaklu mikrokosmosem, częstką wielkiej całości wyrażającą się nie tyle w znaczeniu słów, ile w ich melodyce, rytmie, składni, fleksji, akcentowaniu. Ta zdolność, ale także umiejętność czyni aktorów depozytariuszami śląskiej tożsamości, której niekwestionowanym rdzeniem jest śląska mowa. Tożsamości, wedle Michała Smolorza poddawanej na przestrzeni wieków deformacji, tożsamości zbudowanej na jałowym gruncie, niejednorodnej, absorbującej za sprawą wydarzeń historycznych (wielkiej historii) cechy ościennych kultur dominujących (pruskiej, niemieckiej, polskiej). Tożsamości wykreowanej przez media i przejętej przez większość ludności zamieszkującej teren Górnego Śląska, z których wielu mieni się Ślązakami, jako wzorzec atrakcyjny, a zatem do przyjęcia i wdrażania w życie, bez świadomości jego wtórności²². Taki wzorzec za Josephem Roachem można by określić mianem surogatu²³. Z powodzeniem od wielu lat takie wytwarzanie „śląkości”, czy jak to określa Ewa Bał performowanie, obserwujemy nie tylko

²⁰ Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 20.

²¹ Pogląd Humboldta przytaczam za: Janusz Anusiewicz, *Problematyka językowego obrazu świata w poglądach niektórych językoznawców i filozofów niemieckich XX wieku*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1990, s. 281–282.

²² Michał Smolorz, *Śląsk...*, s. 301–308.

²³ Joseph Roach, *Wprowadzenie: historia, pamięć, performans*, przeł. M. Borkowski, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014, nr 121/122, s. 23–36.

w filmach spod znaku Kazimierza Kutza, ale również w teatrze zawodowym, co rusz fundującym widzom tzw. performanse pamięci²⁴. Moda na śląskość rzeczywiście ujawnia istniejącą lukę, niedostatek tego rodzaju reprezentacji śląskości. W wielu wypadkach przedstawiona/performowana śląskość jest bardziej interpolacją wyobrażeń niż reanimacją związku z rdzenną tradycją, z korzeniami; niestety, mam tu na myśli także cykl przedstawień sygnowanych hasłem „Śląsk święty – Śląsk przeklęty”, takich między innymi jak *Piąta strona świata*, *Skazany na bluesa*, *Czarny ogród* (w Teatrze Śląskim), w pewnym stopniu także *Cholonek* (Teatru Korez). To doskonałe pole odżywiania resentymentów, na którym teatr zawodowy, posługując się ekonomiką emocji, gospodaruje z różnym skutkiem. Ale czas zapytać, czy taki teatr artystycznych środków można zrównać z wydarzeniem powołującym rzeczywistą wspólnotę, czerpiącą radość z tego, że jest się wśród swoich, nawet jeśli są „inni”? Czy zawodowy teatr poddający analizie i świadomie kreujący model „śląskości”, utrwalający mitologiczny, mniej lub bardziej, obraz nie wytwarza jedynie/najczęściej wspólnoty emotywniej? Pokazuje śląskość, ale nie próbuje nią widza zachwycić, nie zachęca tak silnie do jej współprzeżywania jak teatr amatorski „Naumiony”. Moim zdaniem z przywoływaniem określonej kulturowej tradycji jako warunku samorealizacji w formie teatralnej, także artystycznej, która staje się środkiem, sposobem, pretekstem do spotkania, silnie angażującego widownię dzięki autentyzmowi i autentyczności, mamy do czynienia właśnie w Teatrze Naumionym.

Ważne, bo szczerze deklarowane przez zespół, jest poczucie misji i świadomość tego, że są amatorami i „robiom to, co kochajom”, „godajom jak sie godało”, żeby było wesoło. Trudno ich sformatować teatralną konwencją, oni „chcom grać”, dzielić się z innymi tym, co dla nich cenne i ważne, „z serca płynące”. Dlatego właśnie życiowe doświadczenie, obserwacja najbliższego im otoczenia stanowi podstawowy impuls scenicznych kreacji i materiał do odgrywanych ról. Po przedstawieniach w pierwszej kolejności zasięgają opinii u swych znajomych, rodziny, o tym, czy byli wiarygodni, czy zaproponowane przez nich naśladowanie rzeczywistości nie klóci się z wyobrażeniami innych, znajduje potwierdzenie w, rzec by można, doświadczeniach wspólnotowych. Konwencje uwierzytelniające zdecydowanie dystansują retorykę teatralnych chwytów, mniej ich zajmującą. Tak dla nich istotne kryterium wierzitelności ściśle wiąże się z autentyzmem, który rozumiany być może jako próba

²⁴ Ewa Bał, *Performowanie lokalności*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. D. Fox, A. Głowackia, E. Wąchocka, Katowice 2015, s. 137–145.

ucieleśnienia, skonkretyzowania na scenie ich własnych wyobrażeń o otaczającym świecie wyrosłych na gruncie codzienności, zaangażowania się nie w politykę, ale w zwykłe sprawy, w problemy dnia powszedniego, w którym w pierwszej kolejności trzeba się zmagać z własnymi przyzwyczajeniami i słabościami, zmianę świata pozostawiając innym. To odsłania charakterystyczny rys amatorskich przedstawień Teatru Naumionego – świadczenie o losach ludzi małych społeczności, społeczności naznaczonych własną historią, których elementem scalającym jest nie tylko miejsce zamieszkania, więzi rodzinne, ale również, a może przede wszystkim przejęte od przodków zwyczaje, normy zachowań, hierarchie wartości i język. W tym, jak sądzę, tkwi niezbywalna wartość działań teatralnych Teatru Naumionego. W kieracie pracy i zajęć domowych członkowie grupy spotykają się w każdy wtorek, by nie tylko próbować, czyli pracować nad przedstawieniem, ale by ze sobą spędzić kilka godzin. Celebrytują te spotkania, wypiekami, kawą przy wspólnym stole, „godoniem” o przygotowywanej sztuce, odnosząc ją do własnych doświadczeń życiowych. Do grupy należą nie tylko aktorzy występujący na scenie, ale także osoby odpowiedzialne za dekorację, charakteryzację, przygotowanie odpowiednich kostiumów. To sprawia, że w przedstawienie angażuje się wielu mieszkańców, jest więc ono rezultatem pracy całej wspólnoty.

Chciałoby się w podsumowaniu ich twórczości przywołać słowa Jędrzeja Cierniaka, który w latach dwudziestych, wytyczając drogę dla teatru ludowego, podkreślał: „Skarby staroświeckiego i zanikającego piękna polskiej wsi są niewyczerpanym źródłem robót i robótek teatralnych. W tych prostych, prymitywnych rzeczach jest ukryty głębszy sens – jest dusza polskiego ludu, jego własne uczucie, jego nuta i gest”²⁵. Autentyzm to wielki walor Teatru Naumionego, choć także wielkie obciążenie na drodze artystycznego rozwoju.

Bibliografia

- Anusiewicz, Janusz, *Problematyka językowego obrazu świata w poglądach niektórych językoznawców i filozofów niemieckich XX wieku*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1990.
- Bał, Ewa, *Performowanie lokalności*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. D. Fox, A. Głowacka, E. Wąchocka, Katowice 2015.
- Cierniak, Jędrzej, *Drogi rozwojowe teatru ludowego*, „Teatr Ludowy” 1928, nr 12.
- Cierniak, Jędrzej, *Sekcje Teatrów Ludowych na Śląsku*, „Teatr Ludowy” 1929, nr 7.

²⁵ Jędrzej Cierniak, *Drogi rozwojowe teatru ludowego*, „Teatr Ludowy” 1928, nr 12.

- Fox, Dorota, *Amatorski ruch teatralny*, [w:] Katowice. Środowisko, dzieje, kultura, język i społeczeństwo, t. 2, red. A. Barciak, E. Chojcka, S. Fertacz, Muzeum Miasta Katowice, Katowice 2012.
- Linert, Andrzej, *Amatorski ruch teatralny w województwie katowickim 1945–1985*, Muzeum Śląskie, Katowice 1986.
- Linert, Andrzej, *Teatry górnośląskiego pogranicza. Kartki z historii teatrów Królewskiej Huty i Chorzowa 1896–1939*, Katowice 2015.
- Morcinek, Gustaw, *Górniki w teatrze*, „Teatr” 1952, nr 22.
- Mykita-Glensk, Czesława, *Melpomena w śląskiej mazelonce. Szkice z dziejów polskiego życia teatralnego na Śląsku do roku 1939*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2003.
- Roach, Joseph, *Wprowadzenie: historia, pamięć, performans*, przeł. M. Borkowski, „Daskalia. Gazeta Teatralna” 2014, nr 121–122.
- Smolorz, Michał, *Śląsk wymyślony*, Antena Górnośląska, Katowice 2012.
- Tambor, Jolanta, *Mowa Górnoślązaków oraz ich świadomość językowa i etniczna*, wyd. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008.
- Thompson, Paul, *The voice of the past: oral history*, Oxford University Press, Oxford 2000.

Abstract

Unsurpassed authenticity The actors of the Silesian amateur Theater Naumiony

Community theater in Upper Silesia, despite its rich tradition, was gradually marginalized for political reasons after the Second World War. Reactivation of amateur groups and the creation of new ones in various places in the region (e.g. Suszec, Jastrzębie, Mikołów, Ornontowice) bears the testimony to its recent regeneration during last several years. Recognizing motives of theatrical activity in the local communities in Silesia – on the example of amateur Theater Naumiony from Ornontowice – proves that it is a result of a will to defend and a need to continue the cultural tradition as well as a requirement to manifest Silesian autonomy. Community theater made by the amateur theatre from Ornontowice is in my opinion a fading kind of “origins theater”. The theater that has grown from the volunteer spirit and is gathering respectably large audience during their performances. Such theatre becomes the Silesian tradition and culture medium, the tradition and culture with the local dialect at the core. The theatre shows are both artistic events, as well as the social forms of coexistence of people whose sense of identity requires such enunciation and such is performed. Based on the performances (*Kopidoł*, *Marika*, *Hebama*) and the observation of rehearsals and interviews with actors, one may present the acting character of Silesian amateur players using the Silesian dialect and integrating different generations, trying to give voice to *Silesian Soul* and to achieve unsurpassed authenticity on stage.



Fot. 1. Teatr Naumiony, spektakl *Marika* (fot. Jagoda Stula)



Fot. 2. Teatr Naumiony, spektakl *Kopidol* (fot. Jagoda Stula)



Fot. 3. Teatr Naumiony, spektakl *Kopidoł* (fot. Jagoda Stula)



Fot. 4. Teatr Naumiony, spektakl *Kopidoł* (fot. Jagoda Stula)

Krystyna Nowak-Wolna*

AKTOR W TEATRZE AMATORSKIM

Sztuka aktorska w odniesieniu do szeroko rozumianego teatru amatorskiego nie doczekała się jak dotąd wnikliwej analizy. Pisał na ten temat w latach 70. i 80. XX w. Tadeusz Nyczek, którego artykuły, publikowane najpierw w różnych periodykach, zostały następnie zebrane w pracy *Pełnym głosem*. Autor zastanawiał się nad statusem aktora amatora, „jego »sposobem bycia« w życiu i własnym teatrze”¹. Warto podkreślić, że Nyczek zwraca uwagę nie tylko na „bycie w teatrze”, a więc grę, przygotowanie się do roli itp., ale i na sposób istnienia aktora amatora w życiu. Czym zatem jest fenomen aktora amatora? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy najpierw zadać inne: co to jest teatr amatorski?

Na teatr amatorski można spojrzeć dwojako: po pierwsze, z perspektywy sceny zawodowej, będzie to zatem teatr niezawodowy; po drugie, z perspektywy uczestników jako na teatr uprawiany z zamiłowania, ochotniczy. „Teatr ochotniczy” (terminu tego używał twórca „Kalambura”) polega na dobrowolnym, samoradnym uczestnictwie w nim i przede wszystkim odnosi się do aktora. Zdaniem Bogusława Litwińca, „Kalambur” był teatrem ochotniczym, czyli takim, którego istnienie opierało się na „ochotniczej potrzebie działania” jego członków i nie stanowiło podstawy ich utrzymania. „Teatr amatorski” czy „ochotniczy” to teatr niezawodowy, „żywy”, podczas gdy teatr zawodowy jest teatrem „martwym”². Aktor amator byłby więc ochotnikiem, miłośnikiem,

* Dr Krystyna Nowak-Wolna, adiunkt w Zakładzie Kulturowych Podstaw Wychowania, Instytut Nauk Pedagogicznych, Uniwersytet Opolski, 45-052 Opole, ul. Oleska 48.

¹ Tadeusz Nyczek, *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970–1975*, Wydawnictwo Tower Press, Gdańsk 2000, s. 15.

² Katarzyna Banachowska, Elżbieta Lisowska, Bogusław Litwiniec (wybór i oprac.), *Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1982, s. 10.

kimś, kto nie naśladuje aktorstwa zawodowego, a kto poszukuje nowych środków wyrazu i w tym sensie wyprzedza zawodowca. Tak też postrzega go, wspomniany wcześniej, Nyczek. Jego zdaniem, aktor amator wchodzi na scenę co najmniej z dwóch powodów. Pierwszy, to chęć zabawy, wypoczynku od pracy i nauki, ciekawego wykorzystania czasu wolnego, potrzeba „pokazania się”. Taki aktor, posługujący się zestawem środków podpatrzonych u aktorów zawodowych, jest w dużej mierze niesamodzielny, traktuje teatr jako formę ucieczki od codzienności. Jest to powód ludyczny. Powód drugi, zdaniem Nyczka, występuje znacznie rzadziej, choć może być następstwem pierwszego: to swoisty nakaz ideologiczny i moralny. Aktorów takich jest znacznie mniej, ale to nimi należałoby się zajmować. Piszącej te słowa wydaje się jednak, że byłoby to uproszczenie, ponieważ współcześnie istnieją obok siebie różne modele teatru niezawodowego i – w związku z tym – różne modele aktorstwa. Jaka jest zatem ich geneza?

Geneza teatru amatorskiego w Polsce

W pierwszej połowie XX w. funkcjonowały w Polsce dwa modele teatru amatorskiego; pierwszy wywodził się z pracy oświatowej Związku Teatrów i Chórów Włościańskich (Lwów 1907), genezy drugiego należy upatrywać w idei teatru ludowego Jędrzeja Cierniaka. W koncepcji działaczy Związku Teatrów i Chórów Włościańskich teatr amatorski powinien był pełnić funkcje wychowawcze, co miało istotne znaczenie dla kształtu zarówno dramatu ludowego, jak i jego scenicznego wyrazu, a co za tym idzie i dla sztuki aktorskiej. Teksty drukowano na łamach „Poradnika Teatrów i Chórów Włościańskich” oraz „Biblioteki Teatrów Włościańskich”. Na łamach „Poradnika” zamieszczano cykliczne wskazówki dotyczące wystawiania sztuk oraz gry scenicznej³. Polski teatr amatorski Galicji początków XX w. był teatrem dramatycznym – teatrem, w którym dbano o iluzję sceniczną, a zatem styl gry aktora amatora miał być realistyczny. Naśladowano aktorów zawodowych, ale – żeby nieprofesjonalista mógł udźwignąć rolę – dostarczano sztuk specjalnie pisanych dla tego teatru, ogłaszano nawet konkursy na utwór sceniczny z przeznaczeniem dla sceny amatorskiej. Pierwszorzędnym celem teatru „włościańskiego” była szeroko rozumiana oświata, wartości artystyczne schodziły na drugi plan. Po wojnie 1914–1918 propagowaniem repertuaru dla teatrów amatorskich zajmowała się nadal „Biblioteka Teatrów Włościańskich”,

³ „Poradnik Teatrów i Chórów Włościańskich” (Lwów) 1921, nr 1.

ukazująca się nakładem Spółki „Odrodzenie” we Lwowie, oraz „Teatr dla Wszystkich” – to ostatnie wydawnictwo wychodzące nakładem Księgarni Polskiej Bernarda Połonieckiego we Lwowie. Drukowano różne sztuki: Władysława Ludwika Anczyca, Michała Bałuckiego, Józefa Blizińskiego, Adolfa Abrahamowicza. Dokonano również przekładu dramatów Molière’a, Antona Czechowa oraz Carla Goldoniego. Nakładem „Biblioteki” ukazała się też adaptacja dla „sceny włościańskiej” *Króla Leara* Williama Shakespeare’a.

Przeciwko tak rozumianemu teatrowi wystąpił z gwałtowną krytyką Jędrzej Cierniak, który był zwolennikiem aktora amatora jako samorodnego artysty. Teatr ludowy – tak nazywał Cierniak teatr amatorski w ogóle – winien być „twórczością danego środowiska”, wyrazem jego estetycznych potrzeb. Dramat i teatr ludowy powstaje jako twórczość zbiorowa i samorodna „gromady”. Nie jest i nie może być zatem podobna do indywidualnej twórczości artysty (polemika z Józefem Mirskim, znanym przedwojennym teatrologiem i pedagogiem, który głosił przeciwstawne poglądy). Cierniak rozróżnia dramat i teatr: dramat jest pisany, a następnie odgrywany na scenie z kurtyną, rampą i kulisami. Teatr to widowiska „w sali i na wolnym powietrzu”: wieczornice, zabawy, uroczystości z pochodami i korowodami, chodzenie z szopką, turoniem, gwiazdą, gajkiem itd. Warto jednak pamiętać, że Cierniakowska idea teatru ludowego nie odnosiła się jedynie do inscenizacji obrzędów, lecz obejmowała swoim zasięgiem także inne środowiska, a więc teatr robotniczy, szkolny, żołnierski, a także studencki. Miał to być teatr odmienny od zawodowego. Miał to być teatr narodowy, jakiego wówczas nie było. Działacze warszawskiego Związku Teatrów Ludowych uznali, że nie ma w Polsce teatru ludowego w istotnym znaczeniu tego słowa, trzeba go zatem dopiero stworzyć. Praca Reduty pod kierownictwem Juliusza Osterwy „dała Związkowi niemało sposobności do myślenia”. Cierniak zarzucał działaczom lwowskiego Związku, iż mieli na uwadze nie tyle czystą sztukę teatru, ile jego wychowawczą i oświatową rolę. Zatem nie szukano własnych oryginalnych kształtów wypowiedzi, lecz powielano utarte schematy rodem z zawodowych teatrów, hołdowano realizmowi, zarówno w grze aktorskiej, jak i scenografii. Cierniak powołał do istnienia Instytut Teatrów Ludowych w Warszawie (1929–1939), który miał być placówką badawczą służącą także pomocą różnym formom teatru niezawodowego. Praca ta została przerwana w wyniku wybuchu II wojny światowej, kiedy to przestały istnieć oba związki, zarówno warszawski, jak i lwowski⁴.

⁴ Krystyna Nowak-Wolna, *Działalność oświatowa Związku Teatrów i Chórów Włościańskich we Lwowie*, [w:] *Towarzystwa społeczne i ich działalność oświatowa. Konteksty*

Współcześnie teatr amatorski przeżywa swój renesans. Także i dziś wyróżnić można w Polsce co najmniej dwa modele teatru niezawodowego⁵. Do pierwszego należą zjawiska nazwane przez Lecha Śliwonika „obszarem mieszanym”, teatrem alternatywnym, otwartym, teatrem off (funkcjonuje też nazwa „teatr offowy”), „teatrem dla życia”, teatrem terapeutycznym itd.⁶ Drugi model teatru niezawodowego to amatorski teatr środowiskowy, w tym dramatyczny, inscenizujący wcześniej napisane dramaty mające swojego autora, wyrastający z chęci naśladowania „prawdziwego teatru” i grania ról „jak w prawdziwym teatrze”, nawiązujący – świadomie lub nieświadomie – do założeń Związku Teatrów i Chórów Włosciańskich – tak więc badając fenomen aktorstwa niezawodowego, należy uwzględnić i tę sytuację. Amatorski teatr dramatyczny jest teatrem środowiskowym, gdyż to właśnie inscenizacje dramatów, głównie komedii i fars, najlepiej trafiają w gusta miejscowej publiczności. Utworzony przez Śliwonika termin „teatr dla siebie” to Cierniakowski teatr ludowy *sensu stricto* (nazwa ta już nie funkcjonuje nawet w odniesieniu do teatrów wiejskich), a więc inscenizujący obrzędy, jest on również amatorskim teatrem środowiskowym. Niejednokrotnie jeden i ten sam teatr inscenizuje obrzędy oraz wystawia dramaty. Jak to kilkakrotnie podkreślał Śliwonik, obraz ten, choć znajduje odzwierciedlenie w rzeczywistości, jest dynamiczny i stanowi jeden wielki obszar przenikania się⁷. Zdaniem autorki niniejszych rozważań nazwa „teatr amatorski”, obejmująca oba naszkicowane wcześniej modele, powinna określać: po pierwsze, teatr niezawodowy, tworzony głównie przez osoby nieposiadające wykształcenia aktorskiego (nawet jeśli uczestniczą w nim również zawodowi aktorzy, co wskazuje na poszerzanie się strefy mieszanej); po drugie, bycie amatorem oznaczałoby postawę wobec teatru, która wiąże się z miłośnictwem zgodnie ze znaczeniem łacińskiego źródłosłowu: *amo, amare*.

historyczne i teraźniejszość, red. E. Sapia-Drewniak, Wyższa Szkoła Biznesu w Dąbrowie Górniczej, Dąbrowa Górnicza 2009, s. 64. [Poglądy Jędrzeja Cierniaka na temat teatru ludowego zob. m.in.: Jędrzej Cierniak, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego. Wybór pism, inscenizacji i listów*, oprac. i słowem wstępnym opatrzył A. Olcha, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1963 – uzupełn. przyp. red.].

⁵ Pomijam amatorski teatr lalek, gdyż jest to osobne zagadnienie.

⁶ Lech Śliwonik, *Porządkowanie doświadczeń*, „Scena. Kwartalnik Kultury i Edukacji Teatralnej” 2009, nr 1, s. 2. Wiesław Sikorski, *Teatr terapeutyczny*, [w:] *Od teatru pedagogicznego do teatru terapeutycznego*, red. W. Sikorski, A. Sikorska, Wydawnictwo Diffin, Warszawa 2014, s. 174–175.

⁷ Lech Śliwonik, *Życie teatralne – próba prognozy albo: zmiana statusu amatora*, „Scena. Kwartalnik Kultury i Edukacji Teatralnej” 2004, nr 6, s. 26.

Aktor w amatorskim teatrze środowiskowym

W szeroko rozumianym teatrze amatorskim nadal wielkim powodzeniem cieszą się formy będące realizacją wcześniej napisanego tekstu. Są to teksty rozmaite: od dramatu literackiego po utwory specjalne napisane na scenę amatorską⁸, przeróbki dramatów oraz adaptacje prozy artystycznej, np. powieści. Mimo różnic, mają one pewne wspólne cechy: w centrum uwagi zostaje postawiony tekst, a od aktora wymaga się co najmniej sprawnego posługiwania się słowem jako podstawowym środkiem wyrazu, nauczania się roli na pamięć, „wczucia się” w postać oraz pewnego rodzaju profesjonalizmu, który wyklucza improwizację traktowaną tu jako synonim złej pracy, czyli negatywnie rozumianej amatorszczyzny. Badanie sztuki aktorskiej w teatrze amatorskim, podobnie jak i w zawodowym, powinno więc uwzględniać repertuar. Poniżej kilka przykładów z województwa opolskiego; wszystkie one odnoszą się do zespołów istniejących już od ponad dwudziestu lat.

Do zespołów grających przede wszystkim dramaty należał w województwie opolskim Amatorski Zespół Teatralny z Rozmierzy koło Strzelec Opolskich, założony w roku 1949 przez Franciszka Klyszcza, z zawodu ślusarza, którego rodzice przed wojną uczestniczyli w polskim ruchu teatralnym i śpiewaczym. Początkowo teatr ten nie miał sceny, potem Klyszcz jako radny Gminnej Rady Narodowej, którą to funkcję pełnił przez osiemnaście lat, doprowadził do jej wybudowania. Co roku premierę miała jedna sztuka wieloaktowa oraz jedna farsa. Starannie dobierano repertuar, aby przyciągnąć publiczność. Wystawiono następujące sztuki: *Ich dwóch*, *Narieczona*, *Ciocia na wydaniu*, *Halapacz i Halapaczka*, *Wesele Fonsia*, w 1968 roku wystawiono *Drewniany talerz* Edmunda Morrisa, a w 1972 *Kowal, pieniądze i gwiazdy* Jerzego Szaniawskiego. Na dwudziestopięciolecie zespołu zagrano sztukę historyczną Mariana Ober-tyńskiego z dziejów Dolnego Śląska pt. *Elżbieta*. Ten ostatni dramat odegrany został w strojach z epoki, a uszył je miejscowy krawiec współpracujący z zespołem. Wystawiono też *Mieszczanina szlachcicem* Molière’a. Zespół nie jeździł na przeglądy, nie zbierał nagród, był typowym zespołem środowiskowym. Klyszcz liczył się bardzo z opinią środowiska i wiedział, jakie sztuki się podobają. Z zespołem blisko współpracował pochodzący z Rozmierzy poeta Jan Goczoł – był też aktorem w tym teatrze. W 1999 r. (po pięćdziesięciu latach) zespół

⁸ Krystyna Nowak-Wolna, *Ludowy dramat i teatr w koncepcji działaczy Związku Teatrów i Chórów Włościańskich we Lwowie*, „Przegląd Historyczno-Oświatowy” 2011, nr 1–2, s. 11–30.

zakończył działalność, ale dziesięć lat później został reaktywowany przez kierowniczkę świetlicy wiejskiej w Rozmierzy, Teresę Chudalę, i obecnie nosi nazwę Tradycja. Premierową sztuką, jaką wystawiono po przerwie, była *Posażna jedynaczka* Aleksandra Fredry – również grana wcześniej przez zespół Kłyszczu. Pięć lat później zespół przedstawił ten dramat w dialekcie śląskim. Wystawiono także *Drewniany talerz*, którego premiera odbyła się w grudniu 2013 r. Zespół inscenizuje również obrzędy: herody oraz jasełka, łącząc w ten sposób tradycję lwowskiego Związku (bardzo popularnego na Górnym Śląsku przed wojną) z tradycją Cierniakowską.

Niemalże do końca lat 80. XX w. istniał w powiecie prudnickim (Łąka Prudnicka i Moszczanka) teatr prowadzony przez Jana Trybułę, którego pasją była ruchoma szopka. Prowadzone przez tego ludowego artystę zespoły teatralne również wpisywały się w oba modele przedwojennego teatru amatorskiego. Jan Trybuła przybył na Śląsk ze wsi Góra w województwie lwowskim, co też miało swoje znaczenie, gdyż była tam silna tradycja uczestnictwa w teatrze amatorskim. W konwencji teatru jarmarcznego wystawił Trybuła sztukę na podstawie utworu Kazimierza Tetmajera pochodzącego ze zbioru *Na skalnym Podhalu – Jak baba diabła wyonacyła*. Z kolei w *Lekarzu mimo woli* Molière'a ciekawa była wielofunkcyjna scenografia, pełna umowności. Aktorzy grali w konwencji komedii *dell'arte*, co pozwoliło im na większą swobodę niż zwykle – choć tekstów trzeba się było nauczyć na pamięć. Trybuła ukończył Państwowe Studium Kulturalno-Oświatowe i Bibliotekarskie w Opolu w latach 70. XX w. W swojej pracy dyplomowej napisał: „Wystawiliśmy *Lekarza mimo woli* w stylu jarmarcznej farsy. Niby pod dotykiem czarodziejskiej różdżki, na oczach widzów, dekoracja lasu zamienia się na scenie w ulicę, ulica w komnatę, komnata dalej w ulicę, ukazując zdumionym widzom, nieprzywykłym do szybkich zmian dekoracji bez użycia kurtyny, nowy świat, pełen emocji i skomplikowanych sytuacji”⁹.

Tradycję wyżej przedstawionych zespołów kontynuuje w województwie opolskim Teatr Faska, który działa od 1986 roku w Piotrówce koło Strzelec Opolskich. Twórczynią, animatorem oraz reżyserem teatru jest Emilia Szpiech, nauczycielka wychowania plastycznego w miejscowej szkole podstawowej (obecnie na emeryturze). Píše ona scenariusze, organizuje występy, jest autorką scenografii i kostiumów, reżyseruje. W zespole zaangażowanych jest około trzydziestu osób, są to dorośli (emeryci, ludzie pracujący zawodowo, studenci),

⁹ Jan Trybuła, *Życie kulturalne wsi Moszczanka gmina Prudnik*, praca dyplomowa napisana w Państwowym Studium Kulturalno-Oświatowym i Bibliotekarskim, Opole 1977, s. 62. Maszynopis udostępniony przez autora.

młodzież szkół ponadpodstawowych oraz dzieci ze szkoły podstawowej. Grają różny repertuar: od sztuk dramatycznych pełnospektaklowych przeznaczonych dla dorosłych, poprzez kabaret, jasełka, do bajek dla dzieci – te ostatnie zarówno w konwencji teatru żywego planu, jak i teatru lalek. Faska jest typowym zespołem środowiskowym dającym przedstawienia w Piotrówce oraz okolicznych miejscowościach. Przedstawienia Faski opierają się na grze aktorskiej stylizowanej na komedię *dell'arte*, na wyrazistych charakterach, umowności scenograficznej, kreowaniu sytuacji komediowych. Zespół tworzy także nastrój oddający charakter danej epoki:

Wiele wysiłku wkładamy w opanowanie tekstu, bo przecież będziemy mówić wierszem, szlifujemy interpretację, pracujemy nad każdym gestem, odpowiednio ustawiamy kolejne sceny. Szyjemy całkiem nowe stroje. Budujemy scenografię. Cieszymy się z każdego drobiazgu: starego krzesła, kapelusza, odpowiednich butów... Wspólnymi siłami pomagamy narodzić się temu naszemu nowemu „dziecku”¹⁰.

Faska inscenizuje także obrzędy: jasełka oraz herody. Od czego się zaczęło? W listopadzie 1985 r. teatrzyk szkolny rozpoczął pracę nad jasełkami. Scenariusz, na podstawie tekstów zebranych od starszych mieszkańców Piotrówki, a także uzyskanych od księdza proboszcza, Jana Karkosza, napisała Emilia Szpiech. Jasełka zostały wystawione w Piotrówce oraz pobliskiej wsi Barut i od tamą zagościły na stałe w repertuarze Faski. Z kolei „herody” pojawiły się w repertuarze zespołu w 1986 r. w związku z odbywającym się po raz pierwszy Wojewódzkim Przeglądem Zespołów Kolędniczych w Lewinie Brzeskim. Mimo inscenizowania obrzędów Amatorski Zespół Teatralny „Faska” z Piotrówki nie jest zespołem obrzędowym. Jest zespołem teatralnym. Obrzędy, zarówno jasełka, jak i herody, stanowią inspirację dla wyreżyserowania dramatów opartych na ich kanwie. Przykładem jest sztuka *O okrucieństwie i ukaraniu Heroda*, którą zespół wystawiał kilkakrotnie, dokonując za każdym razem zmian w scenariuszu. Szpiech uważa jednak, iż takie zmiany są bliższe rozumieniu współczesnego człowieka¹¹. Obecnie zespół przygotowuje się do wystawienia dramatu *Fredry Gwałtu, co się dzieje*, z którym wystąpi na 32. Międzywojewódzkim Sejmiku Wiejskich Zespołów Teatralnych w Bukowinie Tatrzańskiej¹².

¹⁰ Beata Bałuch, *Potyczki z Moliere*, „Strzelec Opolski” 2000, nr 26.

¹¹ Krystyna Nowak-Wolna: wywiady z aktorami Faski, 5.04.2016 r.

¹² [Teatr Faska wystąpił na 32. Międzywojewódzkim Sejmiku Wiejskich Zespołów Teatralnych w Bukowinie Tatrzańskiej (2–3 lipca 2016) i w dniu 3 lipca 2016 r.

Nieco inny charakter ma Teatr Dnia Niepowszedniego (TDN) z Brzegu, istniejący przy Brzeskim Centrum Kultury od listopada 1993 roku. Kierownikiem i reżyserem zespołu jest Maria Dorota Herman, instruktorka BCK, z zawodu aktorka, absolwentka Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego, Wydział Łalkarski, we Wrocławiu, która przez dziesięć lat pracowała w Scenie Polskiej w Czeskim Cieszynie. TDN jest teatrem różnych form: „Najczęściej jednak gramy przedstawienia pełnospektaklowe, bo takie są potrzeby naszego środowiska” – mówi instruktorka. Zespół nie bierze udziału w festiwalach i przeglądach, lecz jest teatrem środowiskowym grającym dla mieszkańców Brzegu i zastępującym teatr zawodowy. Jaka jest jego metoda twórcza? Zdecydowaną większość spektakli Herman reżyseruje sama; jest także autorką scenariuszy.

Normalnie mam próby czytane - mówi. Trwają one około miesiąca; zwykle są cztery takie próby. Rozmawiamy o postaciach oraz o tym, jaka jest idea tekstu, jego nić przewodnia. Role są dublowane, ponieważ aktorzy amatorzy mają swoje własne zajęcia i często konieczne jest zastępstwo¹³.

Dwa razy w roku odbywają się warsztaty twórcze: podczas ferii zimowych oraz letnich wakacji. Tam pracuje się nad dykcją, głosem, ciałem oraz umiejętnością wyrażania emocji. Herman powtarza, że teatr, jak każda sztuka, jest przekraczaniem granic, ale nawet wówczas można wyznaczyć cienką linię, po której przekroczeniu zaczyna się już „barbarzyństwo gwałtu na cudzej osobowości”. Dlatego tak ważny jest symbol, który wyraża treść bez konieczności przekraczania granicy umowności. Przekroczenie linii demarkacyjnej między fikcją a życiem jest w teatrze łatwiejsze niż w jakimkolwiek innym rodzaju sztuki, ponieważ tworzywem aktora jest jego osobowość. Aktor tworzy fikcyjną postać na samym sobie. Dlatego analiza tekstu jest tak ważna, ponieważ „uświadamia wiele rzeczy”, a świadomość pozwala na zachowanie dystansu między rolą sceniczną a życiem¹⁴.

Bartosz Jasinowski (z zawodu marynarz, w roku 2016 miał 31 lat; pracuje w Brzegu w Fabryce Silników Elektrycznych): „Teatr jest moją pasją. [...] Najważniejsze jest zrozumienie, kim jest postać, którą się gra. Trzeba się do niej dopasować. To jest zawsze współgranie dwóch postaci: tej z roli i tej realnej. Najważniejsze jest opanowanie tekstu roli, trzeba ją stale powtarzać”. Ulubiona rola?

przedstawił sztukę *Gwałtu, co się dzieje*, w reżyserii Emilii Szpiech i Adriany Karolewskiej – przyp. red.].

¹³ Krystyna Nowak-Wolna, wywiad z Marią Dorotą Herman, 25.02.2016 r.

¹⁴ Krystyna Nowak-Wolna, wywiad z Marią Dorotą Herman, maj 2009.

Grałem Starego Myśliwego z Syberii w *Męczeństwie Piotra Oheya*. Zapuściłem brodę, aby lepiej przedstawić tę postać. Znam Rosjan. Pływałem z nimi. Ta postać była rzucona w nie swoje miejsce. Z jednej strony stanowcza, twarda, z drugiej wręcz szalona, mistyczna. Chce upolować tygrysa¹⁵.

Paulina, uczennica klasy maturalnej Liceum Ogólnokształcącego w Brzegu, w zespole pracuje od czterech lat. Ulubione role? Pierwsza to rola młodej dziewczyny w spektaklu (na podstawie tekstu nauczycielki języka polskiego) *Wszystko na sprzedaż*:

Grałam młodą dziewczynę, która w Internecie rozbiera się za pieniądze. [...] To była osoba wychowywana tylko przez matkę, która też stale jest nieobecna. O ojcu nie ma w sztuce ani słowa. Postępowanie tej osoby było podyktowane chęcią znalezienia jakiegoś męskiego oparcia. Szuka kogoś, komu by na niej zależało. Nacięła się, bo szukała w niewłaściwym miejscu. Moim zadaniem było, aby widzowie to zrozumieli. W *Męczeństwie Piotra Oheya* gram bardzo ekspresywną postać szefowej cyrku (w tekście dramatu to męska postać). Początkowo nie lubiłam tej postaci, ale z czasem się z nią utożsamiałam. Jest pozytywnie zakrecona. To perfekcjonistka. W tym względzie się z nią utożsamiałam¹⁶.

Na pytanie, czy utożsamia się z postaciami, odpowiada: „Na czas gry muszę się z nimi utożsamiać, ale gdy schodzę ze sceny, muszę je zostawić”. Tekstu uczy się na pamięć, powtarzając go wielokrotnie. W teatrze nie ma miejsca na improwizację, lecz wszystko musi być dopięte. Aktorzy TDN podkreślają, że praca w teatrze procentuje w życiu. Po pierwsze uczą się poprawnej wymowy, umiejętności prezentowania siebie, pozbywają się nieśmiałości, potrafią opanować negatywne emocje, uczą się panowania nad własnym ciałem. Nade wszystko jednak za pośrednictwem grania różnych ról uczą się rozumienia drugiego człowieka. Poza tym teatr jest miejscem, gdzie spotykają się ludzie o podobnych zainteresowaniach, teatr uczy też punktualności i odpowiedzialności za siebie i innych, a więc kształtuje charakter.

Teatr Fieter z Ozimka bliższy jest na pewno TDN niż Fasce czy Tradycji, ale i ten zespół można uznać za środowiskowy. Powstał na przełomie kwietnia i maja 1991 roku. Założył go Robert Konowalik, absolwent dwuletniego pomaturalnego Studium Lalkarskiego działającego w latach 80. i na początku lat 90. XX w. przy Uniwersytecie Ludowym w Błotnicy Strzeleckiej. Według

¹⁵ Krystyna Nowak-Wolna, wywiady z aktorami Teatru Dnia Niepowszedniego, 25.02.2016 r.

¹⁶ *Ibidem*.

Konowalika, do zespołu trafiają ludzie, „których coś w robieniu teatru pociągało, jakieś młodzieńcze pasje, osoby, które bardzo prędko zorientowały się, że w tej grupie nie tylko mogą je realizować, ale na dodatek mieć z tego powodu satysfakcję”. Uczestnictwo w jego działaniach jest przede wszystkim wartością wzbogacającą życie o pewien twórczy aspekt jako alternatywny wobec bierności, nudy i konsumpcyjnego stylu życia. Teatr, działalność w nim, stają się z czasem nieodłączną częścią życia, która daje dużo radości i satysfakcji. Jest to również szansa na rozwijanie siebie jako osoby, sprawdzanie siebie; sama gra aktorska, tworzenie roli, wzbogacają o nowe przeżycia wewnętrzne. Gra w teatrze rozwija również wrażliwość i refleksyjność, przekonuje się widzów, że oprócz codziennych spraw można robić coś twórczego i innego. Ważne jest również wzbudzenie w widzach refleksyjności i wrażliwości. Niektórzy uważają, że granie ról umożliwia im spojrzenie z dystansu na wiele spraw w życiu – niedotyczących teatru. Metoda twórcza: najpierw powstaje pomysł – jest on najczęściej dziełem reżysera i twórcy spektaklu. Następnym etapem jest przyznawanie ról, które to zadanie wypełnia również reżyser. Każdy dostaje kopię scenariusza do domu. Następnie rozpoczynają się działania sceniczne: bez prób czytanych. Kreowanie postaci scenicznej to zadanie aktorów „od początku do końca”. Tworzenie postaci, nadawanie jej cech własnej osobowości wymaga wyobraźni, dyscypliny i leży u podstaw wartości etycznych.

Konowalik tak mówi o swojej metodzie twórczej:

Różnie to bywało w różnych latach. Miałem taki okres, kiedy przed spektaklem robiłem warsztaty. Ale to jest raczej rzadziej. My mamy dwie godziny zajęć w tygodniu. Jeśli na coś innego stracę czas, to nie będę miał próby. To powinno w naturalny sposób z nich wypływać, ale na najważniejsze rzeczy w czasie prób muszę zwrócić uwagę. [...] Inaczej pracuje się w przypadku sztuk małoobsadowych, inaczej w wieloobsadowych. Teraz np. robiliśmy *Pokojówki* Jeana Geneta i praca polegała na wymyślaniu każdego numeru: „A teraz powiedz to tak”. To bardzo przyjemna praca była. „To zdanie zostało powiedziane tak. I co teraz?”. Przy sztukach wieloobsadowych – np. ostatnio w *Dublerze* – są aktorzy, którzy mają około pięćdziesięciu lat i dziesięcioletni chłopiec. Trzeba wykorzystywać ich naturalne predyspozycje. Nie do improwizacji! Tu improwizacji nie ma! Wszyscy muszą się nauczyć tekstu na pamięć. Na przykład ostatnio graliśmy *Szekspira*¹⁷. Wiersz! To był spory szok dla wszystkich, ale bardzo fajnie do tego podeszli, bo to było dla aktorów nowym wyzwaniem. Tłumaczenie było Macieja Słomczyńskiego; wychowałem się na Słomczyńskim. Były też niewielkie

¹⁷ *The Best of William Shakespeare* – premiera 15.03.2014 r. Dom Kultury w Ożimku, województwo opolskie.

fragmenty Barańczaka – prozą. [...] Był też niewielki fragment w tłumaczeniu Paszkowskiego, ponieważ jesteśmy przyzwyczajeni do jego tłumaczeń i sentencje krążące w obiegu społecznym są jego autorstwa. Nikt inny nie napisał tego w taki sposób. Miałem dwoje debutantów. Dziewczyna, która grała Julię (trzy-nasście lat), nie potrafiła poradzić sobie z wierszem. Nie mogłem się z tym zgodzić. Zrobiłem coś takiego: zmieniłem jej teksty. Dałem jej teksty współczesne. Ona jako Julia była osobą z „innej bajki”. Była ubrana w strój współczesny, a inni w stroje z epoki. [...] Nie mam w zespole osób, które występują w konkursach recytatorskich. Starałem się narzucić im sposób, w jaki wszyscy mają mówić. Staram się, aby nie było takich postaci, które są z różnych porządków. Ingeruję nawet w tempo, w jakim mają mówić. Staram się, aby to nie było pętające ich. To nie ma ich męczyć. Takie sugestie. Oni zaczęli po kilku próbach w to wchodzić. Początki były trudne. Nie byli przyzwyczajeni¹⁸.

Konowalik występuje także na scenie jako aktor. W 2013 r. (premiera 23. lutego) wyreżyserował sztukę na podstawie powieści Ladislava Fuksa *Palacz zwłok*:

[...] *Palacz zwłok* to był spektakl pomyślany jako spektakl aktorski, bez lalek. Początkowo główną rolę miał grać Tomek Huras, ale zrezygnował. [...] Dlatego postanowiłem zrobić spektakl z lalkami i zagrać sam. [...] Tak do końca nie był to teatr lalkowy, to nie były lalki, lecz manekiny. Stąd dopisek: panoptikum. To się wzięło z tego, że w *Palaczu zwłok* jest scena, gdy idę do panoptikum – dotyczyło w książce zarazy, chyba cholery, czy czegoś takiego. A ja przenieśliem pomysł na całe przedstawienie: jesteśmy w pomieszczeniu, gdzie wiszą lalki, są nieruchome i się ich nie widzi i za dużo nie ogrywa, ale one czasami spadają. [...] Starałem się być taką osobą, która w naturalny sposób mówi teksty Fuksa, które są specyficzne. Specyficzna jest jego melodyka, specyficzne jest to, że on wraca, cały czas ma powtórzenia. Specyfika polega na melodii języka, na natłoku tych samych informacji, przy jednoczesnym ukryciu najważniejszych. [...] Specyficzne jest u Fuksa zatajanie pewnych rzeczy w języku. [...] Takie kluczenie Fuksa zawsze bardzo mi się podobało. W książce sobie można pokluczyć, ja musiałem pewne rzeczy pokazać. Dlatego trzeba się było sprzeniewierzyć, ale myślę, że to poszło w dobrym kierunku. Nie zrobiliśmy powieści nic złego¹⁹.

Konowalik kreuje jedyną postać aktorską, jaka występuje na scenie. Manekiny reprezentują osoby, o których opowiada główny bohater, tytułowy palacz zwłok. Od początku skupiony, mówi beznamiętnym tonem o swojej pracy, jak o czymś oczywistym i powszednim.

¹⁸ Krystyna Nowak-Wolna, wywiad z Robertem Konowalikiem, 1.03.2016 r.

¹⁹ *Ibidem*.

Hanna Spólna występuje w zespole Fieter od początku jego istnienia. Dlaczego zdecydowała się na uczestnictwo w teatrze?

Zawsze lubiłam teatr. Zdawałam do studium aktorskiego, ale się nie dostałam. Nigdy więcej nie próbowałam. Zostałam pielęgniarką, ale zawsze chciałam być aktorką i grać codziennie. Tutaj robię to, co lubię. Mam też przeświadczenie, że powinnam to robić. Najważniejsze, żeby grać. Żałuję, że nie poszłam pracować do teatru jako adeptka²⁰.

Pierwszym przedstawieniem, w którym Spólna zagrała rolę Ofelii, był spektakl *3xSzekspir. Filmowe adaptacje szekspirowskie*. Była to groteska na podstawie Shakespeare'a, do której teksty napisał Konowalik. Gra polegała na improwizacji. Potem, ze względu na wychowywanie dzieci, Spólna miała dłuższą przerwę w pracy teatralnej. Pod koniec 1999 r. zagrała w *Myszach Natalii Mooshaber* Fuksa dwie role: pani Faberowej i pani Eichenkrantz²¹. Wyznaje, że bardzo lubi ten spektakl. W przedstawieniu *Woda w płucach* (2003 r., tekst napisał Konowalik) zagrała Kobietę²².

Nie lubiłam tej roli – powiada. To było poważne, bardzo dramatyczne i zbyt prawdziwe. Nie wiem, czy potrzebna była aż taka dosłowność. [...] Zagrałam też Calamity Jane w przedstawieniu *Hesus. The Early Days*. Calamity Jane to autentyczna postać z Dzikiego Zachodu. Miałam być ostra, wulgarna. [...] Ostatnio zagrałam w przedstawieniu *The Best of William Shakespeare*. To było poważne przedstawienie z klasycznym tekstem – to był wiersz. Granie w czymś takim to przyjemność. Zagrałam macochę Ryszarda III. Bardzo podstępna baba. Trzeba się było obkuć. W domu zamykałam się w osobnym pokoju. Czytam, czytam... [...] A kiedy tekst już znam na pamięć, wówczas zastanawiam się nad postacią, przemyśliam ją. Robert pozostawia nam wolną rękę. Daje nam wskazówki, ale – jak jest dobrze – to daje nam wolną rękę. Nie mamy prób stolikowych. Są od razu próby sytuacyjne, ale cały czas mamy w ręce scenariusze. Postać rozumiem intuicyjnie. Macocha Ryszarda jest zła, podstępna. Stara się dobrze ustawić. Oboje to bardzo ciemne postaci. Była to postać przeciwko mnie. Ja taka nie jestem. Dostaliśmy wspaniałe stroje z teatru i graliśmy w tych strojach. To wielka przyjemność zagrać w takiej sztuce. [...] ²³.

²⁰ Krystyna Nowak-Wolna, wywiad z Hanną Spólną, 31.03.2016 r.

²¹ W *Myszach*... Hanna Spólna zagrała jeszcze dwa razy: w 2004 r. na scenie Domu Kultury w Ozimku oraz w realizacji wideo w 2014 r.

²² Krystyna Nowak-Wolna, *Teatr „Fieter”*, „Kwartalnik Opolski” 2003, nr 2–3, s. 139–146.

²³ Krystyna Nowak-Wolna, wywiad z Hanną Spólną, 31.03.2016 r.

Sztuka aktorska w amatorskim teatrze alternatywnym

Teatry alternatywne współcześnie tworzą zarówno amatorzy, jak i zawodowcy aktorzy, a także reprezentanci innych dziedzin sztuki (muzycy, plastycy) itd. Kreacja artystyczna jest bądź zespołowa, bądź podporządkowana dominującej osobowości reżysera i twórcy zespołu. Wszystkich łączy wspólnie wypracowane odmienne nastawienie zawodowe, inny stosunek do teatru i w ogóle uczestnictwa w sztuce niż w teatrze zawodowym. Aktorowi teatru alternatywnego nie są potrzebne zestawy chwytów do odtwarzania ról teatralnych; jego technika, wypracowywana niejednokrotnie w wielu żmudnych i pracochłonnych ćwiczeniach, służy odmiennym celom niż naśladownictwo naturalnych wzorów „z życia” – ale jest to technika prowadząca również do zawodowej sprawności, tyle że w innym znaczeniu. W teatrze alternatywnym aktorzy grają na skrajnych emocjach – to kolejny, a może nawet podstawowy jego wyróżnik. Zawodowi aktorzy mówią, że epatowanie skrajnymi środkami musi być „na granicy”, ponieważ tworzywem aktora jest on sam, jego ciało, emocje, psychika²⁴. A w teatrze alternatywnym ta granica zostaje często przekroczona. Świadomie, celowo. Ostatnio Paweł Passini w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora wyreżyserował dwa spektakle: *Morrison/Śmiercisyn* Artura Pałygi (premiera: 23 lutego 2013) oraz *Dziady* Adama Mickiewicza (premiera: 14 marca 2015, reżyseria, scenariusz i choreografia Paweł Passini), w których wykorzystał środki teatru alternatywnego. W obu przedstawieniach grają zawodowi aktorzy.

Wiele teatrów amatorskich posługuje się środkami rodem z teatru alternatywnego. W województwie opolskim stosuje je czasami Konowalik (*Woda w płucach, Pałac zwłok*), który najczęściej sam występuje wówczas jako aktor. Wyjątek stanowi tu Radosław Czupryński, który w przedstawieniu *Biesy* grał chwilami na skrajnych emocjach.

Mieliśmy taki romans w sensie artystycznym, że jeździliśmy na festiwalu teatru alternatywnego, ponieważ mieliśmy aktorkę, Agnieszkę Kołodyńską, która miała „alternatywę w sobie” i która potem współpracowała z Porywaczami Ciał – mówi M.D. Herman. Jednak to był tylko taki flirt. W przypadku aktorów zawodowych tak jest, że jeśli pracuje się w teatrze na co dzień, to nie da się tak stale grać! Nie da się tego robić też z amatorami. To jest nieetyczne. Instruktorzy, którzy prą do tego, igrają z ogniem²⁵.

²⁴ Krystyna Nowak-Wolna, wywiad z Grażyną Rogowską – aktorką Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu, „Kwartalnik Opolski” 2012, nr 1, s. 71–80.

²⁵ Krystyna Nowak-Wolna, wywiad z Marią Dorotą Herman, 25.02.2016 r.

W województwie opolskim jedynym niezawodowym teatrem, który posługuje się wyłącznie środkami teatru alternatywnego, jest Teatr Jednego Wiersza (TJW), od 1991 roku istniejący i działający przy Młodzieżowym Domu Kultury w Opolu²⁶. W ciągu tych lat wielokrotnie zmieniał się skład zespołu, do którego należeli studenci, uczniowie oraz dorośli pracujący zawodowo. Liderem grupy jest Krzysztof Żyliński, absolwent Akademii Teatralnej w Warszawie Wydziału Wiedzy o Teatrze. W 2001 r. Żyliński mówił: „Teatr jest jednym ze sposobów rozmowy i komunikacji z tym, co jest poza naszym ośrodkiem”. U zarania istnienia zespołu powstała idea tworzenia spektakli osnutych wokół krótkich tekstów literackich – choćby jednego wiersza. Po jakimś czasie zespół wypracował własny styl pracy i niepowtarzalny sceniczny kod, wyraźnie określający jego indywidualność. Przede wszystkim jest to poetyckość w formie i treści, a także próba uchwycenia rzeczywistości w „świecie błyskawicy”, bez względu na to czy materiałem wyjściowym jest tekst literacki, obraz, czy własne przemyślenia. Tych ostatnich jest najwięcej. TJW tworzy przede wszystkim spektakle autorskie. Grupa programowo zrywa z fabułą, nadając swym spektaklom wielopoziomową strukturę, pełną obrazów i symboli o ogromnej kondensacji.

Aktorstwo jest wewnętrznym stanem. Sztuka jako całość jest wewnętrznym stanem. Jest sposobem komunikacji z otoczeniem. Najgorsze, co tu może się zdarzyć, to oszukiwanie. W kształceniu aktorów popełniane są błędy, ponieważ uczy się ich posługiwania zewnętrznymi środkami. Tymczasem istotą aktorstwa jest wewnętrzna przemiana w postać. Ona nie może odbyć się za pomocą zewnętrznych środków, tylko za pomocą charakterystyki czy kostiumu. To idzie od wewnątrz. [...] W pracy z aktorami niczego im nie narzucam. To nie jest metoda dla samej metody. Więcej dyskutujemy, rozważamy. Pojawia się pomysł. Zastanawiamy się, co chcemy wyrazić. Dopiero potem są ćwiczenia, próby. Na przykład stanie w ciszy na jednej nodze przez trzydzieści minut – bo tak chcemy wyrazić ciszę. Czego doświadczamy? Sztuka to życie, nie da się tego rozdzielić. Obie sfery się przenikają. Aktor żyje, by móc coś powiedzieć. [...] W życiu nakładamy maski. Gramy role. W sztuce, zwłaszcza aktorskiej, maska spada. Jeżeli w życiu kłamiemy, to w sztuce powinniśmy być prawdziwi. Jeżeli aktor zakłada kostium, maskę bez wewnętrznej przemiany, wtedy kłamie. [...] To, co chcemy powiedzieć widzowi, staramy się wyrazić teatralnymi środkami jak najlepiej. To jest też kwestia uczciwości. Jeżeli już coś robimy, to musimy być do końca uczciwi – wobec siebie i wobec innych. To ma być pełnia. Często tak mówię aktorom przed wejściem na

²⁶ [O Teatrze Jednego Wiersza zob. też np.: <http://www.tjw.art.pl/> (dostęp: 20.05.2016) <http://nockultury.opole.pl/wydarzenia/4-mlodziezowy-dom-kultury-filia-teatr-jednego-wiersza-spektakl/> (dostęp: 02.06.2016) – przyp. red.]

scenę: „Wyobraź sobie, że to jest twój ostatni krok w życiu. Nie może być kłamstwa w sztuce. To musi być uczciwe w stu procentach”²⁷.

Ostatnim przedstawieniem TJW jest *Reticulum*²⁸. Jest to spektakl o przemijaniu²⁹. Obok postaci dwóch aktorów „stwarzających świat” za pomocą różnych przedmiotów (scena jest wyciemniona, więc nie widać wyraźnie), pojawia się po jakimś czasie postać utworzona przez animowaną lalkę – porusza nią żywy aktor. To ona narzuca się niejako percepcji widza. Jest zresztą oświetlona i w tym świetle bardziej „żywa” niż pozostałe postaci tworzone przez ludzi, a ukryte w półmrokach. To *alter ego* twórcy. Następnie pojawia się *alter ego* lalki – żywy człowiek (aktor, trzecia postać). W przejmującej scenie prowadzonej przez muzykę, będącą tu organiczną częścią spektaklu, rozgrywa się dramat umierania rozłożony w czasie. Spektakl jest połączeniem teatru żywego planu i lalki z muzyką tworzoną na żywo przez Michała Wawrzyniaka. Dźwięki wydobywane z samodzielnie wykonanych instrumentów oplatają niewyraźne i mgliste obrazy. „W przedstawieniu nie próbujemy odpowiadać na żadne pytania” – mówi Paweł Warunek, jeden z jego twórców. „Naszym pragnieniem było stworzyć surrealistyczną wizję, w której bogowie (z małej litery) spotykają innych bogów (również z małej litery) i bawią się w niecodzienne układanki, w grę zwaną stwarzaniem”³⁰.

Metodologia badań

Teatr jest sztuką ulotną, jest procesem o charakterze wydarzenia, a nie rzeczą utrwaloną np. w postaci obrazu; w przeciwieństwie do innych sztuk nie posiada swoich „przedmiotów”. Opis dzieła teatralnego odnosi się do rzeczy „zaginiotych”, już nieistniejących – jak to słusznie ujął Dietrich Steinbeck³¹. Sytuacja ta jest

²⁷ Krystyna Nowak-Wolna, wywiad z Krzysztofem Żylińskim, 18.02.2016 r.

²⁸ [Niewielkie fragmenty spektaklu tu: *Reticulum* – czyli surrealistyczny pokój – wycinki ze spektaklu, https://www.youtube.com/watch?v=80zvnBHC_uk (dostęp: 25.05.2016) – przyp. red.]

²⁹ Twórcy twierdzą, że o stwarzaniu.

³⁰ <http://www.tjw.art.pl/spektakle/142-reticulum.html>; 1.04.2016 r., godz.18,40 (dostęp: 01.04.2016).

³¹ Dietrich Steinbeck, *Struktur und Aufbau des Theater-Kunstwerks*, [w:] idem, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970. Por.: Małgorzata Różewicz, *Teoria dzieła sztuki teatru w Ingardenowskim modelu humani-*

źródłem wielu trudności, ale – z drugiej strony – stanowi wyzwanie dla badacza. Jednakże, jeżeli zachowały się po przedstawieniu jakieś materialne artefakty, partytura teatralna, scenariusz itd., można dzieło sztuki teatralnej zrekonstruować³².

Jak zatem opisywać i interpretować dzieło teatralne? Podstawą jest analiza przedstawienia. I tu natrafiamy na pewien paradoks. Spektakl jest zdarzeniem jednorazowym i niepowtarzalnym, nie można utożsamiać go z dziełem teatralnym, którego sposób istnienia jest względnie trwały. W fenomenologicznej teorii teatru dzieło każdorazowo nadbudowuje się nad jednorazowym zdarzeniem³³. Żadnego dzieła sztuki nie należy utożsamiać też z jego materialnym nośnikiem, podstawą bytową – według Romana Ingardena³⁴. W teorii kontynuatora jego myśli, Dietricha Steinbecka, dzieło sztuki jest strukturą, w której można wyróżnić trzy warstwy: realnego oznaczania, zamierzonego oznaczania oraz domniemanego oznaczania. Warstwa pierwsza to ukonkretnione na scenie wyglądy, które dzięki działaniom scenicznym mają byt quasi-realny i należą do dzieła. Dzięki pracy aktora nad rolą powstaje pierwsze zobiektywizowane na scenie zjawisko – postać aktorska. Inscenizacja natomiast powstaje dzięki wysiłkowi całego zespołu. Są to twory uschematyzowane, domagające się konkretyzacji – to warstwa zamierzonego oznaczania, czyli właściwe przedstawienie, ale i ona istnieje jedynie schematycznie. Na podstawie projekcji warstw pierwszej i drugiej odbiorca dokonuje kolejnej konkretyzacji, aktualizując to, co potencjalne: w ten sposób powstaje warstwa zamierzonego oznaczania, czyli przedmiot estetyczny, bez którego nie może być mowy o dziele teatralnym jako całości. Warstwy nadbudowują się jedna nad drugą, a jednocześnie dzieło teatralne ma charakter dynamiczny, jest procesem, który rozwija się w czasie, od warstwy pierwszej do trzeciej, a podstawowe elementy jego struktury są stale w nim obecne. Przeżycia widza, jego percepcja stanowią element dzieła teatralnego. Zatem w opisie należy uwzględnić zarówno to, co się działo na scenie, jak i to, co się działo na widowni. Istotą dzieła teatralnego jest aktor, *mimus*. Jego praca nad rolą jest podstawowym procesem w budowaniu przedstawienia. Aktor i rola wyprzedzają spektakl. Postać aktorska

styki, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 60–61. Por. także: Irena Sławińska, *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 29–30.

³² Zbigniew Raszewski, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Wydawnictwo „Krağ”, Warszawa 1991 s. 216.

³³ Roman Ingarden, *Sztuka teatralna*, [w:] *Problemy dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988, s. 275.

³⁴ *Ibidem*, s. 275.

jest schematyczna, a miejsca niedookreślenia wypełnia widz, w swojej konkretyzacji tworząc postać sceniczną. Dokonując jej rekonstrukcji, należy umieścić ją na tle całego przedstawienia, aby zrozumieć funkcję, jaką w nim pełni.

Podjęcie fenomenologiczne koncentruje się na sposobie pojawiania się ludzi, przestrzeni, rzeczy i dźwięków. Musi ono uwzględnić te jakości, których działanie analizujący sobie uświadomił i które wywołały możliwe do odnotowania reakcje publiczności³⁵. I tak w *Palaczu zwłok* uderza wygląd aktora i jego sposób mówienia – aktor przypomina kukłę, a głos, którym opowiada o tym, co się działo/dzieje za sceną, jest beznamiętny, chciałoby się rzec – „drewniany”. Jednocześnie daje się wyczuć natężenie energii, która płynie w kierunku widowni, gdyż pojawia się kontrast między tym, co postać aktorska mówi, a tym, jak mówi. Z kolei w spektaklu *Którzy upadają* Samuela Becketta na pierwszym planie uwidoczniiony jest przedmiot (dodany przez reżysera, nie ma go w tekście Becketta) – piłka, która (nie wiadomo dlaczego) – stale znajduje się na scenie. Dopiero pod koniec przedstawienia uświadamiamy sobie, że jest to przedmiot, którym bawiło się dziecko wypchnięte przez głównego bohatera z pędzącego pociągu. Rekwizyt naprowadza widzów na to, co się stało w świecie przedstawionym, poza sceną, i co jest niejasne.

Przejdźmy teraz do samej techniki prowadzenia badań. W celu analizy konkretnego przedstawienia ważna jest pamięć własna, choć do opisu nie wystarczy jednokrotne jego obejrzenie, co jest paradoksem, gdyż każdy spektakl to odmienne wydarzenie i odmienne doświadczenie. Kilkakrotne oglądanie przedstawień, współczesna technika filmowania i inne sposoby zapisywania obrazu umożliwiają rekonstruowanie dzieła teatralnego. Mimo wielu niedogodności, o których wspominają badacze³⁶, do analizy przedstawień najdogodniejsze są źródła w postaci zapisów w formie filmowej, video lub DVD.

Badanie teatru amatorskiego musi uwzględnić też motywacje aktorów amatorów. Często początkowe motywacje są inne niż to, co się w końcu osiąga. Sama praca nad spektaklem, a następnie występ przed publicznością, stają się wartościami. Dla aktorów teatru amatorskiego sens uczestnictwa w nim polega głównie na możliwości indywidualnej wypowiedzi, uświadomienia sobie oraz innym tego, co się myśli i czuje. Najważniejsze wyzwanie, przed jakim staje aktor amator, jest związane z poznawaniem samego siebie, z pokonywaniem

³⁵ Erika Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, s. 60–61.

³⁶ Christopher Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tłum. W. Dudzik, M. Leyko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 114.

własnych ograniczeń. Wartością jest wspólnota, bycie z innymi – o czym wspominają wszyscy aktorzy uczestniczący w różnych formach teatru amatorskiego. Kolejna sprawa to publiczność, która w teatrze niezawodowym jest specyficzna: to na ogół przyjaciele, rodzina, ludzie zainteresowani określoną formą wypowiedzi artystycznej – w przypadku teatru alternatywnego kiedyś była to młodzież, która i dziś przeważa na widowni, ale obok niej pojawiają się także ludzie w średnim wieku oraz starsi. W badaniu należałoby uwzględnić także tę publiczność. Szczególnie użyteczny poznawczo jest wywiad narracyjny³⁷.

Metoda fenomenologiczna wymaga od badacza pokory wobec przedmiotu badań. Zakłada ona zawieszenie własnych sądów oraz całej uprzedniej wiedzy, co pozwala na dojście do głosu „samej rzeczy”. Dopiero na etapie interpretacji – po przeprowadzeniu badań oraz analizie ich wyników – można włączyć uzyskaną wiedzę do szerszego kontekstu wcześniejszej wiedzy i własnego rozumienia.

Bibliografia

- Balme, Christopher, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tłum. W. Dudzik, M. Leyko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Bałuch, Beata, *Potyczki z Moliere*, „Strzelec Opolski” 2000, nr 26.
- Fischer-Lichte, Erika, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.
- Ingarden, Roman, *Sztuka teatralna*, [w:] *Problemy dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988.
- Każmierska, Kaja, *Wywiad narracyjny – technika i pojęcia analityczne*, [w:] *Biografia a tożsamość narodowa*, red. M. Czyżewski, A. Piotrowski, A. Rokuszewska-Pawełek, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.
- Maeterlinck, Maurice, *Krótkie rozważania. Teatr*, tłum. A. Wolna-Nocoń, „Kwartalnik Opolski” 2013, nr 2–3.
- Nowak-Wolna, Krystyna, *Działalność oświatowa Związku Teatrów i Chórów Włościańskich we Lwowie*, [w:] *Towarzystwa społeczne i ich działalność oświatowa. Konteksty historyczne i teraźniejszość*, red. E. Sapia-Drewniak, Wyższa Szkoła Biznesu w Dąbrowie Górniczej, Dąbrowa Górnicza 2009.
- Nowak-Wolna, Krystyna, *Ludowy dramat i teatr w koncepcji działaczy Związku Teatrów i Chórów Włościańskich we Lwowie*, „Przegląd Historyczno-Oświatowy” 2011, nr 1–2.
- Nowak-Wolna, Krystyna, *Teatr „Fieter”*, „Kwartalnik Opolski” 2003, nr 2–3.

³⁷ Kaja Każmierska, *Wywiad narracyjny – technika i pojęcia analityczne*, [w:] *Biografia a tożsamość narodowa*, red. M. Czyżewski, A. Piotrowski, A. Rokuszewska-Pawełek, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997, s. 35–44.

- Nowak-Wolna, Krystyna, wywiad z Grażyną Rogowską – aktorką Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu, „Kwartalnik Opolski” 2012, nr 1.
- Nyczek, Tadeusz, *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970–1975*, Wydawnictwo Tower Press, Gdańsk 2000.
- Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, wybór i oprac. Katarzyna Banachowska, Elżbieta Lisowska, Bogusław Litwiniec, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1982.
- „Poradnik Teatrów i Chórów Włościańskich”, Lwów 1921, nr 1.
- Raszewski, Zbigniew, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Wydawnictwo „Krag”, Warszawa 1991.
- Różewicz, Małgorzata, *Teoria dzieła sztuki teatru w Ingardenowskim modelu humanistyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.
- Sikorski, Wiesław, *Teatr terapeutyczny*, [w:] *Od teatru pedagogicznego do teatru terapeutycznego*, red. W. Sikorski, A. Sikorska, Wydawnictwo Diffin, Warszawa 2014.
- Sławińska, Irena, *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Steinbeck, Dietrich, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Verlag Walter de Gruyter & Co, Berlin 1970.
- Śliwonik, Lech, *Porządkowanie doświadczeń*, „Scena. Kwartalnik Kultury i Edukacji Teatralnej” 2009, nr 1.
- Śliwonik, Lech, *Życie teatralne – próba prognozy albo: zmiana statusu amatora*, „Scena. Kwartalnik Kultury i Edukacji Teatralnej” 2004, nr 6.
- Trybuła, Jan, *Życie kulturalne wsi Moszczanka gmina Prudnik*, praca dyplomowa, Państwowe Studium Kulturalno-Oświatowe i Bibliotekarskie, Opole 1977.

Strony internetowe

- <http://www.tjw.art.pl/spektakle/142-reticulum.html> godz. 18,40 (dostęp: 1. 04. 2016 r.).
- <http://www.tjw.art.pl/> (dostęp: 20.05.2016).
- <http://nackultury.opole.pl/wydarzenia/4-mlodziezowy-dom-kultury-filia-teatr-jednego-wiersza-spektakl/> (dostęp: 02.06.2016).
- https://www.youtube.com/watch?v=80zvnbHC_uk (dostęp: 25.05.2016).

Badania własne

- Wywiad z Marią Dorotą Herman, maj 2009.
- Wywiad z Krzysztofem Żylińskim, 18.02.2016.
- Wywiad z Marią Dorotą Herman 25.02.2016.
- Wywiady z aktorami Teatru Dnia Niepowszedniego, 25.02.2016.
- Wywiad z Robertem Konowalikiem, 1.03.2016.
- Wywiad z Hanną Spólną, 31.03.2016.
- Wywiady z aktorami Faski, 5.04.2016.

Abstract

The actor in amateur theatre

The author of the article discusses the phenomenon of amateur theatre, its sources and types, as well as the mode of being of the actor-amateur in life and on stage. The notion of amateur theatre may be construed in two ways: firstly, as non-professional theatre, and secondly, as theatre pursued out of passion, by volunteers. In the first half of the 20th century, Poland had two models of amateur theatre, one descendant from the creators and activists of The Union of Country-Folk Theaters and Choirs (Lvov 1907), and the other from Jędrzej Cierniak and his concept of folk theatre. The first model consisted in an imitation of professional theatre and acting, thus representing non-professional dramatic theatre. On the other hand, Cierniak's model was based on the creative expression of the actor-amateur, who ought not to imitate professional acting, but create one's own art. These two models still function in modern amateur theatre, sometimes co-existing within one theatrical group. In the light of these considerations, what approach should be adopted when analysing the phenomenon of non-professional acting? The author proposes a phenomenological method, which requires the scholar to eliminate their own judgements and previous knowledge in order to let the thing-in-itself speak. Only on the interpretation stage, once the research has been concluded and its results analysed, can one contrast the findings with the broader context of previous knowledge and one's own understanding.

Translated by Anna Wolna-Nocoń

Ks. Mariusz Lach sdb*

MIĘDZY AMATORSTWEM A PROFESJONALIZMEM – WARSZTAT AKTORSKI W TEATRZE WARTOŚCI RELIGIJNYCH

Udział młodych ludzi w działaniach amatorskiego teatru religijnego najczęściej jest wyrazem pragnienia dzielenia się swoim doświadczeniem wiary z innymi osobami. Bardzo często towarzyszy temu dążeniu przekonanie, iż samo zaangażowanie religijne aktorów amatorów wystarczy, aby móc stawać na deskach teatru. Jeżeli spektakle takie są oceniane przez ekspertów z dziedziny aktorstwa – to ci, ukazując niejednokrotnie techniczne błędy młodym adeptom sztuki, zostają posądzeni o nieznajomość prawd wiary i tego, czym jest doświadczenie religijne. Nierzadko w tej sferze rodzi się konflikt między amatorskim podejściem do teatru osób wierzących a potrzebą doskonalenia ich warsztatu aktorskiego.

Przez to teatr religijny ulega marginalizacji bardziej z powodu słabości artystycznych niż dyskusji merytorycznej nad prawdami wiary. Podobne konflikty przeszły jednak ewolucję – tak daleką, iż dzisiaj w kraju jest już kilka (kilkanaście) grup deklarujących przynależność do grona teatrów religijnych, a zarazem solidnie pracujących nad swym warsztatem teatralnym. Współpracują one z różnymi specjalistami, pragnąc, by dzielenie się doświadczeniem wiary na scenie współlistniało także z rozwojem umiejętności aktorskich.

Aby móc obiektywnie spojrzeć na zagadnienie aktorstwa w teatrze religijnym, należy przyrzeć się grupom, które tego rodzaju działalność podejmują.

* Ks. dr Mariusz Lach sdb, adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru Instytutu Filologii Polskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 20-950 Lublin, Al. Raclawickie 14.

Jeżeli chodzi o wymiar teatralny powstających spektakli – nie on zdaje się sprawiać największy kłopot. Jest wiele grup, które mimo że często działają na granicy tradycyjnego sposobu pojmowania teatralności to jednak wyniki swojej ekspresji artystycznej nieodmiennie sytuują właśnie w przestrzeni scenicznej. Trudniej znaleźć jasne kryterium podziału religijnych grup teatralnych. Można odszukać sporo przykładów tego rodzaju aktywności, zwłaszcza wśród młodzieży zaangażowanej w działalność ewangelizacyjno-kościelną. Niemniej ich świadomość teatralno-religijna nie zawsze idzie w parze z miarą oddania sprawie. Nadto do zjawiska takiej działalności sceniczno-religijnej można włączyć i te zespoły, które nie zawsze identyfikują się z jakąś konkretną społecznością wyznaniową, a jednak poruszane przez ich prezentacje tematy wyraźnie należałoby umieścić właśnie w nurcie teatru wartości religijnych.

Dla jasności refleksji uwaga została skupiona na grupach, które w świadomy sposób swoją działalność nazywają teatralno-religijną. Są to rozmaite zespoły reprezentatywne dla różnorodnych środowisk zajmujących się prezentacjami treści religijnych na scenie. Przyglądając się ich pracy nad kształtowaniem umiejętności scenicznych i – co się z tym wiąże – nad samoświadomością teatralną uczestników, można wysnuć kilka wniosków na temat warsztatu aktorskiego w teatrze religijnym.

Grupą, która w sposób formalny działa w Polsce najdłużej jest łódzki Teatr Logos. W 1987 roku, w łódzkiej dzielnicy Bałuty, zrodził się Parafialny Teatr Słowa, który z czasem, niemal niepostrzeżenie, stał się Teatrem Logos¹ – jednym z bardziej interesujących zjawisk na teatralno-religijnej mapie Polski. Dzisiaj ma on własną siedzibę, jego repertuar drukowany jest we wszystkich łódzkich dziennikach, zaś spektakle recenzuje zarówno prasa lokalna, jak i ogólnopolska. Sama nazwa wskazuje na jego religijny charakter. Założyciel zespołu, ks. Waldemar Sondka, tak określa tożsamość swojego teatru:

Nazwa „Logos” znaczy „Słowo”. Myślę, że w tej naszej grupie słysząc „logos” sięgamy do źródeł nazwy, a tym źródłem jest Jezus Chrystus – Odwieczne Słowo, przez które wszystko się stało, co się stało. Logos, które jest pełnią mocy twórczej, pełnią prawdy, miłości – nasz Zbawiciel, oraz Logos, ten teatralny, próbujący okazywać

¹ [Por. też m.in.: <http://www.logos.art.pl> (dostęp: 25.05.2016); Irena Sławińska, *Arcybiskup patronuje*, „Gazeta Łódzka” 1997, nr 254; Anna Podstawka, *Odkrywanie zapomnianych wartości dramaturgii Thorntona Wildera we współczesnym teatrze*, [w:] *Dylematy dramatu i teatru u progu XXI wieku*, red. A. Podstawka, A. Jarosz, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2011, s. 275–277; Ewa Wycichowska, Małgorzata Andrzejewska, *Więcej niż taniec. Rozmowy z Ewą Wycichowską*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2003 – przyp. red.]

prawdy ewangeliczne [...] Sięgamy również po pozycje dramatyczne, po teksty, które nie są tekstami biblijnymi, ale są w nich treści zrodzone z ducha Ewangelii. Grupa teatru, która pragnie być wspólnotą, chce włączać się w Nową Ewangelizację poprzez teatr. Wszyscy należymy do Kościoła. Każdy w tym kościele ma swoje miejsce i oprócz tego, co każdy robi, do czego jest szczególnie powołany, również realizuje się pośrednio przez to, w co się angażuje².

Teatr Logos gromadzi dzieci, młodzież i dorosłych; działa wśród amatorów, ale współpracuje także z profesjonalistami. Premiery często komponują się z przeżywanymi tajemnicami roku liturgicznego. W przedstawieniach nie ma „letniości”, nie oferują one łatwych rozwiązań, nie unikają drażliwych tematów – nie są to realizacje dydaktyczno-katechetyczne. Wspólne – zarówno dla aktorów, jak i pozostałych twórców – jest wielowymiarowe dojrzewanie do odkrywania własnej tożsamości, do pokonywania słabości i ułomności; dorastanie przez sztukę do najważniejszego celu – odkrycia *sacrum*. Wyjątkowość Logosu, zdaniem dyrektora Teatru, polega nie tylko na tym, że działa on przy Kościele, ale także na tym, że treści, które proponuje, rzeczywiście pomagają w odnajdywaniu właściwych proporcji w życiu – w relacji do Boga i do człowieka³.

Logos pragnie być wspólnotą; chce włączać się w Nową Ewangelizację przez działania teatralne. Aktorzy teatru odczytują swe powołanie w dawaniu świadectwa o prawdzie, miłości, relacjach międzyludzkich – właśnie poprzez sztukę sceniczną. Wspominając idee Mieczysława Kotlarczyka – głoszące, że każdy prawdziwy twórca jest powołany do tego, by służyć Bogu, drugiemu człowiekowi i społeczeństwu – pragną w sercach widzów wyzwolić *katharsis*, oczyszczenie, przemianę, poruszenie miłości. Chcąc zrozumieć istotę człowieka, ukazują na scenie również *profanum*, ale zawsze po to, by ostatecznie dojść do *sacrum*, gdyż – jak sami twierdzą – nie pojmie się człowieka bez zrozumienia jego uwikłania w grzech, słabość, której wszyscy podlegają⁴.

Aktorzy w Logosie solidnie pracują nad rozwijaniem swych umiejętności scenicznych, kształtują je pod okiem mistrzów i wraz z nimi tworzą nową wartość artystyczną, nową jakość. Właśnie to zderzenie pasji młodego zespołu z doświadczeniem i warsztatem zawodowców uważane jest za źródło sukcesu i nieprzerwanej, wieloletniej działalności grupy. Praca w teatrze wymaga wielkiego poświęcenia, często zaparcia się siebie i rezygnacji z innych, również znaczących elementów codzienności. Jest ona jednak odbierana przez większość zespołu

² Joanna Wrzecińska, *Logos to jest słowo*, „Szum z Nieba” 1996, nr 5, s. 14–15.

³ Por. Małgorzata Bartyzel, *Logos na scenie*, „Droga” 1996, nr 3, s. 14.

⁴ Por. Joanna Wrzecińska, *Logos...*, s. 15.

jako forma powołania do apostołstwa, do dawania świadectwa o prawdach ewangelicznych. System wartości realizowany w łódzkim teatrze jest w jakimś sensie obligatoryjny, stając się tym samym kluczem do zrozumienia tego, skąd ci młodzi ludzie czerpią tyle siły, zapału i bezinteresowności w swych działaniach.

Inną grupą, trochę młodszą, ale również mającą swoje stałe miejsce na mapie teatralnej Polski, jest działający od roku 1996 Teatr-A z Gliwic. Jego powstanie wiąże się z działalnością Katolickiego Centrum Edukacji Młodzieży „Kana”, które kieruje swą działalność do ludzi młodych, znajdujących się w trudnej sytuacji materialnej, ułatwiając w ten sposób ich prawidłowy start życiowy i zawodowy. Wśród różnych propozycji znalazły się również warsztaty teatralne⁵, które spotkały się z dużym zainteresowaniem zarówno władz „Kany”, jak i samej młodzieży.

Teatr-A stara się łączyć popularny język teatru muzycznego z doświadczeniami europejskiej awangardy teatralnej, sięga do polskiej kultury ludowej, łączy autorskie teksty z tekstami biblijnymi lub staropolskimi, czerpie obficie z dorobku literackiego innych kultur, inspirowane muzyką i choreografią tańców ludowych. Nazwa pochodzi od greckiego słowa *anamnesis* (ἀνάμνησις), czyli uobecnienie. Założyciel teatru, Mariusz Kozubek, mówi: „Tak rozumiem teatr: miejsce uobecniania Tajemnicy – mówiąc wprost: uobecniania Boga”⁶. Zespół szuka piękna i *sacrum*. Podejmując ważne tematy, stara się komunikować z widzami językiem jak najbardziej uniwersalnym. Wychodząc od spektakli dramatyczno-muzycznych, grupa wciąż poszukuje nowych form wyrazu, korzysta z języka teatru ulicznego, nie stroni od groteski, szuka inspiracji w średniowiecznych misteriach, zmierzając nieuchronnie w kierunku teatru totalnego. Aktorzy sami mówią o sobie, że tworzą „impresaryjny, offowy, autorski teatr muzyczny podejmujący w swojej praktyce scenicznej tematy biblijne”⁷.

Balansując pomiędzy potężnymi widowiskami (*Apokalipsa*, angażująca w pełnej wersji ponad osiemdziesiąt osób – w tym chór, sekcję rockową oraz kwartet smyczkowy) i spektaklami teatru ulicznego, a formami kameralnymi (*Jonasz*, *Tobiasz*, *Pasja* i *Pastorałka*, które wystawiane są zależnie od miejsca również w wersjach 2–7-osobowych)⁸ aktorzy udowadniają, że czar teatru

⁵ Zob. Statut Katolickiego Centrum Edukacji Młodzieży „Kana” w Gliwicach z dnia 3.10.1995 r., [w:] Dokumentacja teatralna Teatru-A.

⁶ Grzegorz Ułamek, *Apokalipsa – nowy spektakl „Teatru-A”*, „Ruach” 2001, nr 16, s. 48.

⁷ Por. informacje umieszczone na stronie internetowej teatru: <http://www.teatr-a.art.pl> (dostęp: 10.03.2016).

⁸ [Reżyserem i inscenizatorem wymienionych przedstawień jest Mariusz Kozubek; zob.: <http://teatr-a.art.pl/spektakle> (dostęp: 25.05.2016) – przyp. red.]

można wyzwolić wszędzie. Od wielu lat nieprzerwanie i konsekwentnie kształtują repertuar w oparciu o wspólne ludzkiemu doświadczeniu archetypy obecne w przekazach będących fundamentem europejskiej kultury. Muzyka i teksty pisane do prapremierowych spektakli, własny zespół aktorski i muzyczny, oryginalne projekty scenografii i choreografii wpisują się tak w dotychczasowy dorobek polskiego teatru muzycznego, jak i kształtują nowy język sceny teatralno-muzycznej w Polsce. Zderzenie nowatorskiego myślenia o teatrze, tematów obecnych od wieków w kulturze europejskiej z popularną formułą teatru muzycznego daje interesujące rezultaty artystyczne. Z jednej strony uszlachetnia się musical, z drugiej uprzystępnia się odbiorcom poważne, wspólne ludzkiemu doświadczeniu tematy. Podążając tropem takich spektakli jak *Jesus Christ Superstar* czy *Józef i Cudowny płaszcz snów w technicolorze* Andrew Lloyda Webbera i Tima Rice'a próbuje Teatr-A iść dalej w tropieniu piękna i *sacrum*. Spektakle grupy przenoszą widza w świat przyjazny, ciepły i pogodny, ale także przemieszczają go w obszar, w którym podskórnie wyczuwa się tętno Tajemnicy. Próbując opisać całość ludzkiego doświadczenia, odwiecznych pytań i tęsknot ludzkości, spektakle zespołu nie dają odpowiedzi jasnych i dydaktycznych. Stają raczej pokornie wobec „złożoności bytu”, otwierają przestrzeń na Niewidzialne, pozostając jednocześnie wierne konkretowi ludzkiego doświadczenia⁹.

Grupa teatralna „Droga” działa w Poznaniu, ale jak sama nazwa teatru wskazuje, pragnie on być „w drodze” do miejsc, w których trzeba opowiedzieć, wytańczyć i wyśpiewać Nadzieję – Dobrą Nowinę. Teatr powstał w ramach programu ewangelizacyjnego „Misja 3:16”. Początek tej „Drodze” dała fascynacja Prawdą i zamiłowanie do teatru. Tą Prawdą dla aktorów amatorów jest Bóg, zaś teatr jest sposobem na twórcze realizowanie siebie, drogą przełamywania swoich słabości, środkiem do ukazania i poznania człowieka. Sztuka i dana rola nie pozwala pozostawić zadań niedokończonych, nie można bowiem uciec od siebie i od innych. Teatr dla poznańskich aktorów to obszar działań w służbie Prawdzie.

Wszystko zaczęło się w roku 1998, gdy Helena Sperska-Abbe zapragnęła służyć Bogu przez teatr. Teatr Droga powstał oficjalnie w 2000 roku, gdy wyłoniła się grupa teatralna, która w grudniu wystawiła musical *Zraniony Pasterz* w reżyserii Heleny Sperskiej-Abbe, na podstawie książki Ojca Daniela Ange.

W 2004 roku zostało powołane Chrześcijańskie Stowarzyszenie Kultury i Ewangelizacji Droga, na które początkowo składały się Inicjatywa Poznańskich Muzyków

⁹ Por. Mariusz Lach, *Kilka szkiców na temat amatorskiego teatru religijnego dziś*, Norbertinum, Lublin 2009, s. 91–92.

„Bogu Jedynemu Chwała”, Wspólnota „Droga”, Szkoła Życia Chrześcijańskiego i Ewangelizacji Św. Marii z Nazaretu Matki Kościoła oraz Teatr Droga. Później Szkoła Maryi i Inicjatywa Poznańskich Muzyków „Bogu Jedynemu Chwała” rozwinęły się we własne struktury¹⁰.

Nadal jednak prowadzą działalność opartą na współpracy. Ponadto w ramach Stowarzyszenia odbywają się Warsztaty Tańca Hebrajskiego Integracyjnego i Modlitewnego oraz Przylądek Twórczości, który może powstać wszędzie i w każdej chwili po to, by rozbudzić dziecięcą fantazję.

Zespołowi przyświeca nauka Jana Pawła II, patrona teatru. Inspiracją do powstania logo „Drogi” był krzyż – tauka wraz z misją świętego Franciszka, niesienia światu Dobrej Nowiny i stawiania się narzędziem w ręku Boga. Teatr Droga został powołany do istnienia, aby dawać ludziom nadzieję i pobudzać wiarę w żywego Boga. Pragniemy, jak można wyczytać na ich stronie internetowej, „aby DROGA była w drodze, by docierała do miejsc, gdzie ludzie potrzebują i poszukują Prawdy”¹¹. Natomiast celem Stowarzyszenia, pod którego opieką teatr się rozwija,

[...] jest ewangelizacja i rozpowszechnianie w kraju i za granicą, szczególnie w środowiskach młodzieżowych, wiary w Jedyne Pana i Zbawiciela Jezusa Chrystusa. Ma ono wzbudzać troskę o Kościół, zjednoczenie chrześcijan, przeciwstawianie się „kulturze” uzależnienia od środków zmieniających świadomość¹².

Innym teatrem religijnym jest Teatr ITP działający przy Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II. ITP, jak można wyczytać z informacji zamieszczonej na oficjalnej stronie teatru,

[...] pragnie poprzez formy związane ze sceną mówić drugiemu człowiekowi (zwłaszcza młodemu) o sprawach ważnych. Wśród podejmowanych tematów nieustannie przewijają się motywy związane z wyborami, ciągła czujność i otwarcie na działanie Boga w codziennym życiu. Inspiracją stają się często arcydzieła literatury światowej, odkrywane na nowo i adaptowane w oryginalny sposób. W spektaklach poprzez śpiew i taniec, ciszę i słowo, bawiąc i rozbawiając publiczność ITP porusza bardzo poważne treści¹³.

¹⁰ Por. informacje umieszczone na stronie internetowej teatru: <http://teatrdroga.blogspot.com/p/o-nas> (dostęp: 10.03.2016).

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Por. informacje umieszczone na stronie internetowej teatru: <http://itp.kul.lublin.pl/> (dostęp: 10.03.2016).

Teatr ITP jest nie tylko grupą ludzi tworzących spektakle. Dla jej członków istotne są wzajemne relacje łączące ich także poza sceną. Wspólnie spędzają czas, mają wspólne imprezy. Integracji sprzyjają z pewnością częste próby, wyjazdowe warsztaty. Kwestia wiary nie jest wyznacznikiem bycia w grupie ITP. Wspólna modlitwa jest jednak obecna.

Bardzo się ucieszyłem – wspomina założyciel teatru [czyli ks. Mariusz Lach sdb, Autor artykułu – uzup. red.] – jak gdzieś po roku sami aktorzy nazwali teatr wspólnotą, zaczęli określać go miejscem, gdzie spotykają Boga. Bywa, że dopominają się o Mszę Świętą czy o warsztaty połączone z rekolekcjami¹⁴.

Teatr ITP wpisuje się niewątpliwie w nurt teatrów religijnych, i nie z tego powodu, że działa przy uczelni katolickiej, ale dlatego właśnie, że wśród podejmowanych przez niego tematów przewijają się te związane z wyborami, ciągłą czujnością i otwarciem na Boga w życiu każdego człowieka. W repertuarze tej grupy pojawiają się arcydzieła literatury światowej (*Raj utracony* – Johna Milтона, *Don Kichote* – Miguela de Cervantesa czy *Peer Gynt* – Henrika Ibsena), odkrywane na nowo i adaptowane w oryginalny sposób. Często są one jedynie inspiracją dla odmiennych od pierwowzorów pomysłów. Dla Teatru ITP najważniejszym nośnym czynnikiem jest Słowo, które odnosi się do Boga. Takie rozumienie głównej idei teatru religijnego sprawia, że może on spełniać swoją funkcję rozumianą jako sakralizacja życia dokonywana w codziennym trudzie staczania walki o wartości ogólnoludzkie.

Czynnikiem wpływającym na charakter grupy jest podejście do spektaklu jako dobra członków grupy. Siłą jest to, że poszczególne elementy przedstawienia są wynikiem intensywnej pracy całego zespołu. Studenci stają się współodpowiedzialni za powodzenie spektaklu. Forma, jako przejaw teatralnej prawdy, winna stać się przezroczysta, by to co najważniejsze mogło wybrzmieć na scenie i dotrzeć do widzów. Jako znaczące dla teatru religijnego ważne funkcje w ITP pełnią: świadomość sceny i słowa, a także poczucie „misji” wartości teatru jako żywego narzędzia ewangelizującego. W takim rozumieniu najważniejszy staje się odbiorca. Stąd istotną sprawą jest to, aby aktorzy przed każdym spektaklem zastanowili się, co pragną tego dnia przekazać za pośrednictwem sceny; żeby wyciszyli swe zewnętrzne emocje oraz skupili się na celu podejmowanych działań artystycznych. Aktorom przyświeca idea wprowadzenia do swojej codzienności szeroko rozumianego *sacrum* – *sacrum* życia. Jest to w pewnym stopniu

¹⁴ Sebastian Umiński, *Inwencja Temperament Pasja*, „Don Bosco” 2003, nr 11, s. 5.

nawiązanie do praktyki teatralnej Juliusza Osterwy, który uczynił ze sceny „żywoślowie”, a z aktora tego, który to słowo niesie i przekazuje widzowi¹⁵.

Teatr Karola z Gliwic to zespół młody, składający się przede wszystkim z uczniów szkół gimnazjalnych i średnich. Jest to teatr wartości, które przemieniają ludzkie serca, które trwają w Prawdzie, ukazują Dobro i prowadzą do Miłości. Ta Miłość zapomina o sobie i gotowa jest do wspaniałomyślnego dawania. Dzięki niej człowiek wzrasta w łasce Bożej. Zespół początek swojej działalności datuje na 4 grudnia 2009 roku, kiedy to młodzi aktorzy rozpoczęli wspólną drogę grupy przyjaciół – drogę ku wartościom wskazywanym przez Karola Wojtyłę – Jana Pawła II. Teatr Karola pragnie nawiązywać do spuścizny Teatru Rapsodycznego, stworzonego przez Mieczysława Kotlarczyka. Ma to więc być teatr sztuki żywego słowa, słowa, które tchnie niezwykłością, które zmieni, otworzy serce, ukaze piękny świat wartości¹⁶.

Dla aktorów tego teatru ważna jest przyjaźń w zespole, chęć niesienia pomocy, wspierania, przeżywania wspólnie radości. Pragną oni troszczyć się o Słowo w wymiarze estetycznym i etycznym. Starają się odchodzić od lansowanych wyścigów po sukces.

Przecież każde słowo może być prawdziwe, może nabierać wyrazu, barw, ruchu i życia – jak sami mówią o swojej misji – a doskonałym mówcą i artystą może być tylko doskonały człowiek. Dlatego Teatr Karola – teatr wartości – chce szerzyć owo słowo, by jego członkowie wciąż przekazywali to, co dobre i piękne. Chce „odczarowywać” wartości poprzez zbliżenie się i dążenie do prawdy i prostoty¹⁷.

Przedstawione powyżej grupy należą do tych, dla których praca aktora nad swoim warsztatem jest równoważna z wysiłkiem związanym z realizacją duchowego przesłania kierowanego ze sceny. Wszystkie te zespoły u zarania swego

¹⁵ [Por.: Ireneusz Guszpit, *Juliusza Osterwy religia teatru*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1991, s. 329–352; Zbigniew Osiński, *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003; Dariusz Kosiński, *Żywoślowie – zapomniane marzenie porzuconego patrona*, „Zeszyty Naukowe PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie” 2012, nr 4, s. 46–52 – przyp. red.]

¹⁶ [Por.: Mieczysław Kotlarczyk, *Sztuka żywego słowa*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2010; Mieczysław Kotlarczyk, Karol Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym*, wstęp i oprac. J. Popiel, wybór tekstów T. Malak, J. Popiel, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2001 – przyp. red.]

¹⁷ Por. informacje umieszczone na stronie internetowej teatru: www.teatrkarola.pl (dostęp: 10.03.2016).

istnienia przyjęły ideę głoszenia Dobrej Nowiny – za pomocą form i środków, jakimi dysponuje teatr. Ci – najczęściej młodzi – aktorzy u początków swej pracy kierowali się nie tyle pragnieniem samego teatru, ile chęcią podejmowania misji ewangelizacji w swoich środowiskach. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że z czasem zaczęli także pracować w sposób artystycznie profesjonalny. Zapraszają do współpracy zawodowców znających się na sztuce teatru, aż w końcu sami stają się jej animatorami. Większość tych grup od wielu już lat prowadzi samodzielnie, powszechnie dostępne, specjalistyczne warsztaty; konstruuje własne scenariusze teatralne i rozwija działalność, tworząc różnego rodzaju formalne struktury (stowarzyszenia, fundacje). Napięcie między aktorstwem religijnym, w którym zazwyczaj większą energię wkłada się w wymiar modlitewny, religijny dzieła, a profesjonalną pracą teatralną i rozwojem własnego warsztatu artystycznego jest tu już bardzo zrównoważone. Większość osób biorących czynny udział w tego typu grupach-wspólnotach zaczyna zauważać, że chcąc być skutecznym wehikułem w przekazie Ewangelii, sami muszą się doskonalić. W rezultacie – za pięknymi estetycznie przedstawieniami stoją wielogodzinne próby, warsztaty i prace okołoteatralne. Jednak – co również jest bardzo ważne – tematyka i podejście religijne nie schodzi nigdy na dalszy plan. Po prostu: coraz więcej czasu wkładają w skupienie się na formie, nie tracąc jednak z horyzontu celu powstania i działania grupy.

Można zauważyć tutaj pewien znamieny proces. Otóż, początkowo grupy religijne (wspólnoty, duszpasterstwa), chcąc korzystać w swej działalności ewangelizacyjnej z form teatralnych, większą część czasu poświęcają sprawom modlitewnym. Niejednokrotnie można spotkać się z tezą, że „pan Bóg uczyni w sercach widzów i tak to, co zamierza”, bądź – „wystarczy, że wyjdziemy na scenę, a resztę sprawi Duch Święty”. I rzeczywiście – do doświadczenia Boga czy też uczynienia w widzach przemiany wewnętrznej nie są konieczne środki teatralne. Stwórca ma swoje ścieżki i potrafi przyjść do każdego w sposób indywidualny, bez pomocy innych. Niemniej, jeśli już jakieś osoby poczuły powołanie do tego typu działalności, to ich obowiązkiem jest wszechstronny rozwój: zarówno wewnętrzny, jak i dotyczący pracy nad warsztatem teatralnym. Większość grup, które wyrosły z potrzeby chwili (rekolekcje, akcje ewangelizacyjne...), z czasem dojrzewa i zauważa potrzebę takiej pracy. I to właśnie staje się czynnikiem wyróżniającym te zespoły. W miarę upływu lat ich profesjonalizm wzrasta i rozwija się.

Teatr wartości religijnych staje się rzeczywiście miejscem wzrostu i rozwoju młodych ludzi (choć nie wyłącznie nich) – właśnie wtedy, gdy zaczynają pokonywać kolejne etapy dojrzewania i zwiększania swoich umiejętności scenicznych. Wychodząc od grup małych, parafialnych czy szkolnych – z czasem przekształcają się one w samodzielnie istniejące, autonomiczne teatry, będące równoprawnymi twórcami kultury powszechnej.

Bibliografia

- Bartyzel, Małgorzata, *Logos na scenie*, „Droga” 1996, nr 3.
Lach, Mariusz, *Kilka szkiców na temat amatorskiego teatru religijnego dziś*, Norbertinum, Lublin 2009.
Statut Katolickiego Centrum Edukacji Młodzieży „Kana” w Gliwicach z dnia 3 X 1995 r., [w:] Dokumentacja teatralna Teatru-A.
Ułamek, Grzegorz, *Apokalipsa – nowy spektakl „Teatru-A”*, „Ruah” 2001, nr 2.
Umiński, Sebastian, *Inwencja Temperament Pasja*, „Don Bosco” 2003.
Wrzecińska, Joanna, *Logos to jest słowo*, „Szum z Nieba” 1996, nr 5.

Webografia

- <http://www.logos.art.pl>
<http://teatrdroga.blogspot.com/p/>
<http://teatr-a.art.pl/spektakle>
<http://itp.kul.lublin.pl/>

Abstract

Between amateur and professional theatre – acting skills in religious plays

Religious theatre was very often of minor importance. The reason for this was usually lack of artistic values rather than the true discussion on fundamental truths of faith. At this point, however, there is a number of religious theatre groups in our country that work hard on their acting skills. They collaborate with various professionals and their goal is to share their faith on stage, but at the same time, they want to develop their acting skills. Various religious groups („Teatr Logos” from Łódź, „Teatr-A” from Gliwice or „Teatr ITP” from Lublin) are the proof that this image is changing. People who take part in this kind of activities, are starting to understand that they have to improve their skills in order to talk about Evangel. This results in hours of rehearsals, workshops and work in general behind all those beautiful performances. Religious theatre is really a centre of development of the youth (but not only the youth) only when it also encompasses the development of the acting skills. Starting from small parish or school groups — with time they become independently existing theatres, thus creating culture on equal rights.

AKTOR „NIEPEŁNOSPRAWNY”?
– DYSKURS

Leszek Karczewski*

AKTOR NIEPEŁNOSPRAWNY NIE ISTNIEJE KATEGORIA KULTUROWEJ CZYTELNOŚCI

Chcę argumentować za radykalną koncepcją: za wizją teatru, w którym nie ma miejsca na niepełnosprawność. Chcę argumentować za indywidualnością aktora/performera z niepełnosprawnością. W tym celu wystarczy wyjść poza etykę troski¹, poza medyczno-terapeutyczne postrzeganie niepełnosprawności. Chcę zademonstrować, jak znaczące rezultaty przynosi konsekwentnie konstruktywistyczne ujęcie niepełnosprawności jako kategorii kulturowej dla zjawiska „teatru niepełnosprawnych”. W istocie nie jest to żaden specjalny rodzaj teatru: to po prostu teatr, bezprzymiotnikowy.

Tekst ten powstał z inspiracji pismami etyczki Rosemarie Garland Thomson, w której seminarium miałem przyjemność uczestniczyć w 2015 roku².

Na gruncie anglosaskich *disability studies* normatywne założenie etyki troski, że „niepełnosprawność”, jak i jej konceptualna opozycja „pełnosprawność”,

* Dr Leszek Karczewski, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej, Wydział Filologiczny Uniwersytet Łódzki, 90-131 Łódź, ul. Pomorska 171/173.

¹ Zob. Jean-Jacques Courtine, *Ciało anormalne. Historia i antropologia kulturowa ułomności*, [w:] *Historia ciała*, t. 3, red. J.-J. Courtine, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 209.

² Rosemarie Garland Thomson była gościem konferencji „Negotiating Space for (Dis) Ability in Drama, Theatre, Film, and Media”, która odbyła się w dniach 25–27 września 2015 r. na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Zob. Katarzyna Ojrzyńska, *Krytyczne studia nad niepełnosprawnością w polskiej humanistyce. Słów kilka o konferencji „Negotiating Space for (Dis)Ability in Drama, Theatre, Film, and Media”*, „Niepełnosprawność – Zagadnienia, Problemy, Rozwiązania” 2015, nr IV (17), s. 127–137.

to oczywiste fizyczne uwarunkowania zostało przezwyciężone najpóźniej w roku 1997 przez samą Garland Thomson w książce *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. Ta praca zdenaturalizowała obie kategorie tożsamościowe, ujawniając, jak „fizyczna niepełnosprawność”, podobnie jak „fizyczna pełnosprawność”, „jest produkowana przez prawne, medyczne, polityczne, kulturowe i literackie narracje” wykluczającego dyskursu. Pociąga to za sobą konsekwencje dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, „niepełnosprawność” zostaje przesunięta z domeny medycznej do domeny politycznej, „niepełnosprawność” z formy patologii zostaje przekształcona w formę etniczności. Po drugie, „niepełnosprawność” przestaje być własnością ciał, a staje się „produktem kulturowych reguł dotyczących tego, czym ciało powinno być i jak działać”³.

Rozważania Garland Thomson rozpoczyna od przywołania socjologicznej kategorii piętna. Badaczka ironizuje za Ervingiem Goffmanem, który w pracy *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości* pisał, że

w Ameryce jest tak naprawdę tylko jeden typ mężczyzny, który niczego się nie musi wstydić: młody, żonaty, biały, mieszkający w mieście, pochodzący z północy, heteroseksualny protestancki rodzic, mający wyższe wykształcenie, pełne zatrudnienie, odpowiedni wygląd, wagę i wzrost, i mogący się poszczycić niedawnymi osiągnięciami sportowymi⁴.

Tych, którzy się nie kwalifikują, społeczeństwo naznacza tytułowym piętnem. Stygmatyzacja może być zatem efektem trojkiego rodzaju przyczyn: po pierwsze, fizycznej niepełnosprawności, deformacji bądź anomalii, po drugie, indywidualnego zachowania wykazującego uzależnienie, nieuczciwość, nieprzewidywalność, brak manier i wykształcenia oraz określone zwyczaje seksualne, po trzecie, bycia przedstawicielem konkretnej rasy, religii, grupy etnicznej czy płci kulturowej. Oznacza to, że praktycznie wszyscy zostają zdyskwalifikowani. Na przykład: tak dla Goffmana, jak dla Arystotelesa, oczywiste jest, że normals po pierwsze nie może być kobietą (a co dopiero osobą z niepełnosprawnościami). Projektowany normą statystyczny człowiek to fantom – wynaleziony w 1842 roku przez belgijskiego statystyka Adolphe’a Quételeta⁵. Fantomowa norma, jak struktura, na

³ Zob. Rosemarie Garland Thomson, *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, Columbia University Press, New York 1997, s. 6.

⁴ Erving Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przekł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, wstęp do wyd. polskiego J. Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 171.

⁵ Zob. Lambert Adolphe Jacques Quételet, *A Treatise on Man and the Development of His Faculties*, W. & R. Chambers, Edinburgh 1842.

empiryczną ulicę nie wychodzi. Bo, jak zauważa Goffman, nawet „[n]ajszczęśliwszy z normalsów będzie prawdopodobnie miał własną na wpół ukrytą ułomność, która będzie się rzucać w oczy przy określonej społecznej okazji, tworząc wstydliwą lukę między pozorną a rzeczywistą tożsamością społeczną”⁶.

Norma, na co zwrócił uwagę Ian Hacking, pełni podwójną funkcję. Norma to zarówno coś, co jest typowe, mało ciekawa obiektywna średnia, jak również coś, co powinno się zdarzyć, rodzaj wybranego przeznaczenia. Norma zarówno opisuje stan zastany, jak i projektuje stan pożądany⁷. Norma standaryzuje.

W kontekście niepełnosprawności norma odegrała szczególną rolę w erze *freak-shows*, przekształcając interpretację nienormatywnych ucieleśnień przez pryzmat cudowności w postrzeganie ich w kategoriach urągającej standardom patologii. W XIX i XX w. tak zwane *ugly law* (prawo o brzydocie) w Stanach Zjednoczonych w istocie segregowało społeczeństwo równie arbitralnie, co eksperyment intelektualny Goffmana. Zapisano w nim, że każda osoba „schorowana, ułomna, okaleczona, lub w jakikolwiek sposób zdeformowana” nie powinna narażać się na widok publiczny⁸. Z wyjątkiem *freak-shows*. W nich zdrowe, bogate i możliwe zgromadzenie gapiło się na ludzkie dziwadła: to okrutna część mitologicznej maszynierii Ameryki⁹. *Freak-show* krzepiły masę imigrantów. Po pierwsze, porzucenie ojczyzny na rzecz Stanów Zjednoczonych implikowało degradację klasy społecznej i powodowało subiektywny wzrost znaczenia społecznej stratyfikacji oraz wzmacniało obawę o status. *Freak-shows* pozwalały imigrantom autoterapeutycznie gapić się na społecznych pariasów. Po drugie, rewolucja przemysłowa, skutkująca wypadkami przy pracy oraz wojna, przynosząca rany wojenne, pociągnęły za sobą, szczególnie w obliczu rosnącego znaczenia wyglądu, strach przed byciem zidentyfikowanym jako przedmiot prawa o brzydocie. *Freak-show* uspokajały te lęki prostą demarkacją na publiczność i na dziwadła. Po trzecie, kultura masowa i przemysłowa standaryzacja masowej produkcji towarów dla statystycznych klientów uczyniły ciało normatywne podmiotem kapitalizmu – a fotografia i druki wysokonakładowe zmieniły samo ciało w widowisko¹⁰.

⁶ Erving Goffman, *Piętno ...*, s. 170.

⁷ Zob. Ian Hacking, *Poskromienie przypadku*, „Kultura Popularna” 2009, nr 3 (25).

⁸ To słownictwo ustawy Aldermana Peevey’a, przyjętej w Chicago w 1881 r., zob. Susan M. Schweik, *The Ugly Laws: Disability in Public*, New York University Press, New York 2009, s. 1–2.

⁹ Zob. Michael M. Chemers, *Staging Stigma: A Critical Examination of the American Freak Show*, Palgrave Macmillan, New York 2008, s. 74.

¹⁰ Rosemarie Garland Thomson, *Extraordinary Bodies...*, s. 78.

By podsumować dotychczasowe ustalenia: paradygmat normy (pojmowanej jednocześnie jako średnia, jak i jako standard) czyni z niepełnosprawności piętnowaną dewiację, która wymaga standaryzacji. Osoba z niepełnosprawnościami staje się stygmatyzowanym przedmiotem medycznych zabiegów standaryzacji¹¹.

Ten normatywny paradygmat miewa też swoją humanistyczną twarz. Ucieleśnia ją pogląd, że niepełnosprawność jako odchylenie od normy jest w związku z tym kwestią stopnia. Każdy z nas jest niepełnosprawny, bowiem w różnym stopniu odbiegamy od normy¹². Statystycznie to prawda. Wydaje się jednak, że ta paternalistyczna perspektywa nie docenia skali niepełnosprawności. Średnio co ósmy Polak jest osobą z niepełnosprawnościami: pod koniec marca 2011 r. w Polsce żyło 4,7 mln osób z niepełnosprawnościami, co stanowiło 12,2% ludności¹³. Po drugie, co ważniejsze, statystyka milczy o sposobach, w jaki każda z choćby tych 4,7 mln osób z niepełnosprawnościami odbiega od normy, redukując niepowtarzalne „ucieleśnienia” i „umysłowienia”¹⁴ do ogólnej liczby. A ta ogólna liczba obejmuje, by przywołać wyliczenie Garland Thomson,

wrodzone i nabyte fizyczne odmienności, choroby psychiczne i opóźnienia, przewlekłe i ostre, śmiertelne i postępujące choroby, tymczasowe oraz stałe urazy, a także szeroki zakres cielesnych cech uważanych za szpecące, takich jak blizny, znamiona, nietypowe proporcje, otyłość¹⁵.

Samo wyliczenie form niepełnosprawności, zawsze przecież konkretnie „ucieleśnionej” i „umysłowionej”, dowodzi, że kategoria niepełnosprawności nie daje się zuniwersalizować. Niepełnosprawność jest użyteczną kulturową fikcją, na której gruncie prototypowa „osoba niepełnosprawna” nigdy „nie opuszcza

¹¹ Jak na ironię: medyczny model etyki troski w tej samej mierze stygmatyzuje ludzi z niepełnosprawnościami, co pomaga im przetrwać, oferując coraz to nowe terapie mające oddziaływać nawet na sprzężoną niepełnosprawność, zob. *ibidem*, s. 79.

¹² Zob. Andrzej Wojciechowski, *Gotowość do czynienia*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006, s. 39–44; idem, *Poznanie osoby niepełnosprawnej*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzkiej niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006, s. 27–38.

¹³ Zob. [online] www.pl.wikipedia.org/wiki/Niepełnosprawność (dostęp: 20.06.2014).

¹⁴ Te neologizmy są próbą oddania anglojęzycznych kategorii z dyskursu *disability studies*: często spotykanej *embodiment* (ucieleśnienie) i dość ekstraordynaryjnej *enmindment* (umysłowienie).

¹⁵ Rosemarie Garland Thomson, *Extraordinary Bodies...*, s. 13.

wózka inwalidzkiego, jest zupełnie ślepa, albo całkowicie głucha”¹⁶. Tymczasem faktycznie istniejące osoby z niepełnosprawnościami tworzą całkowicie heterogeniczną grupę, dzieląc tylko jedną cechę – bycie postrzeganymi jako nienormalne czy nienormatywne¹⁷.

Kulturowy status osób z niepełnosprawnościami to status nieetnicznej mniejszości; w tym sytuacja osób z niepełnosprawnościami przypomina sytuację osób nieheteroseksualnych. By uzyskać status normalna, osoby homoseksualne ukrywają swoją seksualność; osoby z niepełnosprawnościami muszą udawać, że nie są niepełnosprawne, używając „uroku, zastraszania, zapалу, szacunku, humoru lub rozrywki, by ulżyć nie-niepełnosprawnym ludziom w ich dyskomforcie”, tworząc wartościową reprezentację samych siebie w relacji z nie-niepełnosprawną większością¹⁸. Obie grupy, mówiąc słowami analityka Harveya Sacksa, muszą „robić bycie zwyczajnymi”¹⁹. W sprzeciwie wobec normatywności członkowie obu grup mogą zdecydować się na *coming-out* (takim *coming-outem* jest książka *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature* dla Garland Thomson, osoby z lewostronną fokomelią). Osoby z niepełnosprawnościami i osoby nieheteroseksualne, w przeciwieństwie do reprezentantów określonych grup etnicznych, nie dzielą z innymi członkami własnej grupy ani osobistych doświadczeń, ani kulturowego dziedzictwa mniejszości, tworząc izolowane wyspy na mapie normatywnej większości.

Garland Thomson postuluje przejście od znormatywizowanego ujęcia esencjalnego do konstruktywistycznej perspektywy na niepełnosprawność. W jej ramach ciało jest kulturowym tekstem, interpretowalnym i interpretowanym w ramach społecznych praktyk wpisywania w ciało znaczenia. Konstruktywistyczna perspektywa, zwracając uwagę na kulturową różnicę, a nie na esencjalny brak, uwalnia nienormatywną mniejszość (co ósmego Polaka) spod esencjalnej narracji o nieadekwatności wobec standardu normalna²⁰.

Na czym polega zysk, jaki niesie konstruktywistyczne ujęcie niepełnosprawności? Konstruktywistyczna argumentacja zdejmuje z niepełnosprawności odium cielesnej niewydolności: niepełnosprawność wyłania się z artykulacji

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, s. 23.

¹⁸ *Ibidem*, s. 13.

¹⁹ Harvey Sacks, *On Doing 'Being Ordinary*, [w:] *Structures of Social Action: Studies in Conversation Analysis*, ed. J.M. Atkinson, J. Heritage, Cambridge University Press, Cambridge 1984.

²⁰ Zob. Rosemarie Garland Thomson, *Extraordinary Bodies...*, s. 22–23.

partykularnych odmienności w interakcji z otoczeniem. Strategiczny konstruktivism destygmatyzuje ciało, relatywizuje odmiennność, denaturalizuje „normalność” i podważa hierarchie; niepełnosprawność wyłania się wyłącznie na drodze interakcji z otoczeniem²¹.

Konstruktivism demonstruje, że norma pełnosprawności nie ma statusu esencjalnego, że jest taką samą konstrukcją jak nienormatywność niepełnosprawności. Konstruktivism usuwa kwestię niepełnosprawności z ciała osoby z niepełnosprawnością i przenosi ją na jej społeczne funkcjonowanie. Konstruktivism uwidacznia, że nikt nie konfrontuje się z esencjalną niepełnosprawnością (tak jak nikt nie konfrontuje się z esencjalną etnicznością, rasą, klasą, homoseksualnością itd.), lecz ze społecznymi nierównościami, uprzedzeniami, reprezentacjami i praktykami, których rezultatem jest proces stygmatyzacji²².

Tak pojęta niepełnosprawność stanowi korelat pełnosprawności, figurę tła „ustanawiającego kontury kanonicznego ciała, które gromadzi przywileje i prerogatywy rzekomo stabilnej i uniwersalizowanej normy pełnosprawności”²³. Wizualny charakter metafory Garland Thomson jest niezwykle istotny, bowiem niepełnosprawność jest zawsze atrybuowana wobec wizualnych cech. Tę widzialność Garland Thomson oddaje kategorią „czytelności niepełnosprawności”, pokrewną „widoczności piętna” Goffmana, wskazującej „dostępność percepcyjną” czy „oczywistość” piętna²⁴.

Konstruktivistycznie pojmowana niepełnosprawność jest jej funkcją interakcji z otoczeniem społecznym, które może uczynić niepełnosprawność czytelną. Garland Thomson wylicza: kaleka przed schodami, osoba niewidoma przed zadrukowaną stroną, osoba niesłysząca przed radiem, osoba po amputacji rąk przed maszyną do pisania, karzeł przed ladą – wszyscy oni stanowią dowód na to, że niezliczone struktury i praktyki materialnego, codziennego życia egzekwują kulturalny standard uniwersalnego podmiotu w wąskim przedziale cielesnych wariantów²⁵.

To wyliczenie można interpretować jako postulat na rzecz projektowania uniwersalnego Ronalda Mace’a, włączającego użytkowników ucieleśniających różne, by znów sięgnąć po sformułowanie Garland Thomson, warianty

²¹ Jednocześnie strategiczny esencjalizm upraszcza indywidualne i wspólnotowe samookreślenie się osób z niepełnosprawnościami; zob. *ibidem*, s. 23–28.

²² *Ibidem*, s. 32.

²³ *Ibidem*, s. 136.

²⁴ Erving Goffman, *Piętno...*, s. 84.

²⁵ Rosemarie Garland Thomson, *Extraordinary Bodies...*, s. 24.

człowieczeństwa (*human variations*). Ale zdanie to można również przeczytać inaczej. Kaleka zanim wymyślono schody, osoba niewidoma niezależna od druku, osoba niesłysząca przed erą radia, osoba po amputacji rąk bez maszyny do pisania, karzeł niezależny od lady – wszyscy oni przestają być niepełnosprawni. Osoby z niepełnosprawnościami, wyłączone poza niezliczone struktury i praktyki społeczne, egzekwujące kulturowy standard normalisa o jakże wąskim przedziale cielesnych wariantów, przestają być niepełnosprawne. Ich niepełnosprawność przestaje być widzialna i czytelna.

Mówiąc metaforycznie – konstruktywizm pokazuje, że osobą niepełnosprawną się nie jest. Osobą niepełnosprawną się bywa. Mówiąc bardziej dosłownie: niepełnosprawność zatem może być czytelna i nieczytelna. Osoba niewidoma może uczynić swoją niepełnosprawność czytelną poprzez noszenie białej laski. Osoba z paraplegią na wózku może własną niepełnosprawność uczynić nieczytelną, na przykład pracując jako urzędnik kontaktujący się z petentem przez okienko. Wózek ukryty jest pod blatem biurka. Nie ma się czemu przyglądać.

Uporczywe gapienie się na różnorodne warianty człowieczeństwa, odmienne od dotychczasowego doświadczenia, jest warunkowane budową mózgu; za sprawą fizjologii pod wpływem nowości wydziela się niosąca przyjemność dopamina²⁶. Gapimy się zatem na (ta antologia stanowi oś książki Garland Thomson, *Staring: How We Look*) na twarze – na ich odmienność czy podwójność; na ręce – na ich brak, na ich protezy, na stopy zastępujące funkcje dłoni; na piersi – odsłaniane, karmiące, amputowane, rekonstruowane; wreszcie na całe ciała – na ich rozmaite skale i kształty²⁷. Ale gapimy się do czasu. Bo nowość nienormatywności, jak każda nowość, jest relatywna, zależna od kontekstu.

Istnieją zatem znaki niepełnosprawności, dobrze widzialne, które jednak utraciły swoją czytelność, jak metafory zmarłe na dosłowność. Okulary dawno przestały być czytelne jako znak niepełnosprawności. Chociaż służą do korekcji patologicznej wady wzroku, funkcjonując w cywilizacji europejskiej przynajmniej od XIV w., utraciły walor nowości. Nie ma co się gapić.

Z drugiej strony nie każda widzialna aktualizacja niepełnosprawności jako kategorii kulturowej oznacza niepełnosprawność ciała. Lady Gaga podczas koncertu w Sydney Town Hall, 2011 wykonała jedną piosenkę w czarnych okularach, czytelnym znaku ślepoty i żebractwa, siedząc na wózku inwalidzkim,

²⁶ Zob. Gregory Berns, *Satisfaction: The Science of Finding True Fulfillment*, Henry Holt, New York 2005.

²⁷ Zob. Rosemarie Garland Thomson, *Staring: How We Look*, Oxford University Press, New York 2009, s. 95–182.

trzymając nogi w lateksowym kostiumie syreniego ogona. Użyła kulturowego emblematu niepełnosprawności do zbudowania komunikatu artystycznego. Okulary, czyli proteza wzroku, są powszechnie używane jako modowy dodatek niezależnie od ich funkcji korekcyjnej. Co więcej, okulary mogą nie mieć żadnej funkcji korekcyjnej, być czystym znakiem – jak w performansie Lady Gagi.

Czym innym zatem jest czytelność niepełnosprawności jako kategorii kulturowej, a czym innym jest konkretny wariant ucieleśnienia i umysłowienia osoby z niepełnosprawnością. Urzędnik obsługujący petentów z wózka inwalidzkiego nie jest osobą niepełnosprawną, nie jest niepełnosprawnym urzędnikiem (choć jest osobą z konkretną odmiennością, z paraplegią). Oscar Pistorius, który podczas Letnich Igrzysk Olimpijskich 2012 w Londynie został pierwszym człowiekiem po amputacji obu nóg, który wziął udział w olimpiadzie (w wyścigu na 400 metrów oraz w sztafecie 4 × 400 metrów) nie jest osobą niepełnosprawną, nie jest niepełnosprawnym sportowcem (choć jest osobą z konkretną odmiennością, po amputacji kończyn).

Twierdzę, że identycznie rzecz się ma z aktorem niepełnosprawnym. Osoba z konkretną odmiennością, wkraczając na scenę, nie jest aktorem niepełnosprawnym. Aktor niepełnosprawny nie istnieje.

Aktor niepełnosprawny nie istnieje z definicji. Scena czyni niepełnosprawność nieczytelną. Scena jest bowiem wehikulem radykalnej denaturalizacji. Dzieje się tak z uwagi na brak statystycznego kontekstu, budującego normę, dającą przewagę tzw. normalności.

Tak jest przynajmniej teoretycznie. Praktycznie rzeczy biorąc, figurą aktora jest performer domyślnie pełnosprawny, normatywny ucieleśnieniem i umysłowaniem, normals.

Paradoks polega na tym, że owe pełnosprawne ciało aktora/performera przez wieki podlegało dyscyplinowaniu, trenowaniu, formowaniu właśnie po to, by stało się niewidzialne i nieczytelne, transparentne jako wehikuł teatralnego kodu. Na tę tresurę składają się ćwiczenia aktorskiego rzemiosła w tradycji europejskiej, przede wszystkim dykcji i impostacji, mordercze próby tancerzy baletu klasycznego, a także, wychodząc poza tradycję teatru europejskiego, wieloletnie terminy wykonawców chińskiego teatru *jingju* (tradycyjna „opera” chińska), indyjskiego teatru *kathakali* czy japońskiego teatru *nō*²⁸. Wszystkie one służą jednemu: by ciało aktora/performera zmieniło się w transparentne

²⁸ Zob. Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*, przekł. T. Kubikowski, red. przekł. M. Rochowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 211–217.

medium konwencjonalnego kodu, przy czym stopień wymaganej przezroczystości ciała jest proporcjonalny do stopnia skomplikowania kodu, by zwiększyć szansę prawidłowego odczytania nadawanego komunikatu.

Co ciekawe, ta estetyka znikania, jak zauważa Richard Schechner, służyła by celom ewolucyjnym, kształtowaniu coraz skuteczniejszych narzędzi porozumienia, a co za tym idzie – oddziaływania na bliźnich²⁹. Tyle, że sprowadza ona aktora do roli intersemiotycznego tłumacza w procesie powstawania teatralnej inscenizacji, która, ujmując rzecz za Wsiewołodem Meyerholdem, istnieje jak wektor, prowadzący linearnie od autora, przez reżysera, aktora, do widza³⁰.

Dopiero praktycy teatru XX w. dostrzegli, że, jak przypomina Patrice Pavis, „[n]ie da się przecież tak zneutralizować sceny, aby przemówić zdołał tylko tekst, lub aby jego słowa mogły docierać bez pośredników i bez zniekształceń”³¹. Wśród nich należy wymienić Jerzego Grotowskiego, Eugenia Barbę, Petera Brooka, Juliana Becka i Judith Malinę, Josepha Chaikina, André Gregory’ego, Richarda Schechnera, Meredith Monk – czy reformatorów tańca i choreografów: Yvonne Rainer, Trishę Brown i Steve’a Paxtona. Wszyscy oni przeciwstawiali się traktowaniu aktora/performera jako rusztowania dla znaków, widząc w tekście element (politycznej) opresji. Zwrot postmodernistyczny, będący ich dziełem, włączył w praktyki cielesne nie tylko reprezentację bólu, ale i sam ból³²; teatr postdramatyczny pokazał ciało nie jako nośnik sensu, lecz dla jego zmysłowej fizyczności, przyzwalając tym samym na teatralne funkcjonowanie także osób o odmiennych wariantach człowieczeństwa.

Performerzy z niepełnosprawnościami bywali często przedstawiani jako niezdolni do działania w sposób, jaki chcą, z powodu swoich „ograniczeń”, w kontraście do performerów pełnosprawnych, którzy po prostu mogą wybrać

²⁹ Zob. *ibidem*, s. 271.

³⁰ Zob. Wsiewołod Meyerhold, *Przed rewolucją*, wstęp i wybór J. Koenig, przeł. A. Drawicz, J. Koenig, noty A. Fewrański, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988, *passim*. Taka perspektywa prowadzi – w skrajnych wypadkach – do fałszywych diagnoz, że w teatrze, by przywołać na przykład Teresę Pyzik (*Postać w dramacie. Obraz człowieka w dramaturgii amerykańskiej*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1986, s. 33), podkreślając wagę słów wersalikami: „najważniejszą osobą jest DRAMATURG, autor tekstu sztuki”, gdy tymczasem doświadczenie podpowiada, że autor tekstu bywa nie najważniejszy nawet w wydawnictwie.

³¹ Patrice Pavis, *Od tekstu do przedstawienia: trudny poród*, przeł. M. Sugiera, „Dialog. Miesięcznik Poświęcony Dramaturgii Współczesnej” 1989, nr 8, s. 116.

³² Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 273, 279–281.

dowolny sposób aktualizacji własnego ucieleśnienia. Nadto performerzy z niepełnosprawnościami bywają ograniczani do wykonywania wyłącznie niepełnosprawnych performansów, również przez akademickie interpretacje – czego dowodem są cokolwiek gettoizujące przeglądy spektakli osób z niepełnosprawnościami³³. Dopiero perspektywa teatru postdramatycznego i performatyka rozpoznały miejsce ciała z niepełnosprawnością w sztukach performatywnych.

Chcę podkreślić, że performans osoby o odmiennym wariancie człowieczeństwa sam jest z definicji pełnosprawnym. Scena czyni konkretną niepełnosprawność aktora/performera nieczytelną, na dokładnie tej samej zasadzie, na jakiej scena denaturalizuje ciało „pełnosprawnego” aktora/performera.

W teatrze trzeba się gapić, gapić na ciała aktorów. Jednak zatrzymanie się przy gapieniu się na nienormatywnym ciełe performerera to nie widzenie widza, lecz widzenie teatralnego analfabety. Teatralnie funkcjonujące ucieleśnienie i umysłowienie aktora/performera, jakiegokolwiek by było, staje się znakiem: pełnosprawnym, z definicji, zawsze. Choć zawsze również pozostaje widzialne jako ono samo: nie jako ciało reprezentujące, ale ciało prezentujące samo siebie. Tyle, że aktor/performer z niepełnosprawnościami eksponuje cielesność na własnych warunkach, definiując sytuację komunikacyjną na denaturalizującej scenie za każdym razem od nowa³⁴.

Doskonale pamiętam *Makbeta* Teatru Kasablanka ze Środowiskowego Domu Samopomocy w Gdańsku-Wrzeszczu z 2002 roku – pantomimę, graną przez performerów z zespołem Downa. Trzy wiedźmy były odtwarzane przez trzy kobiety z silną spastycznością. Ich twarze były zastygłe w maski smutku, spod nich wymykały się tiki, stając się znakiem fatum, determinującego los tak *Makbeta*, jak i samych wiedźm oraz performerek³⁵.

Przykład drugi: *Statek miłości. Odcinek 1* to opowieść o czternastu bezrobotnych aktorach, którzy nie znalazłszy producenta wymarzonego przez siebie serialu *I my wszyscy*, zakładają biuro podróży „Statek Miłości”. Organizują w nim rejsy z programem kulturalno-oświatowym, zabierające widzów „do źródła”.

³³ Zob. Margaret M. Quinlan, Benjamin R. Bates, *Dances and Discourses of (Dis)Ability: Heather Mill's Embodiment of Disability on Dancing with the Stars*, [w:] *Understanding Disability Studies and Performance Studies*, ed. B. Henderson, N. Ostrander, Routledge, London and New York 2010, s. 77.

³⁴ Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, *Publiczne – prywatne: teatralna gra z niepełnosprawnością*, [w:] *21 myśli o teatrze, koncepcja merytoryczna*, red. J. Lipko-Konieczna, E. Godlewska-Byliniak, Fundacja Win-Win, Głogowo 2016, s. 9.

³⁵ Leszek Karczewski, *Teatr bez masek*, „Gazeta Wyborcza w Łodzi”, 21.05.2002, s. 6.

To źródło chcę zdefiniować jako miłość, przede wszystkim w jej cielesnym, zmysłowym, erotycznym, pożądliwym, seksualnym wymiarze. *Statek miłości...* to jednak opowieść o niedostatku miłości, przede wszystkim w jej cielesnym, zmysłowym, pożądliwym, seksualnym wymiarze. Bo to spektakl Teatru 21, zawodowego zespołu aktorskiego, tworzonego przez osoby z niepełnosprawnością intelektualną: dodatkowym chromosomem 21 (zespołem Downa) oraz autyzmem. Grają w nim więc tzw. osoby niepełnosprawne, których seksualność jest poddana społecznej represji – i ta restryktywna postawa znajduje temat w samym spektaklu. W jednym z epizodów sekwencji spektaklu Piotr Swend ściąga koszulę i półnagi epatuje społecznie seksualnością. Z punktu widzenia normalisa – seksualnością zbyteczną.

W obu opisywanych wypadkach sceniczny brak domyślnego kontekstu pozwala zatem, by konkretne uwarunkowanie aktorów/performerów – zespół Downa – stał się nieredukowalnym walorem performansu, estetycznym i etycznym. Sytuacja, w której nie-niepełnosprawny aktor grałby osobę z zespołem Downa, byłaby kulturowym kolonializmem równym charakteryzacji *blackface* – stereotypowej masce „czarnucha”.

Denaturalizująca moc sceny demonstruje, że kategorie niepełnosprawności i pełnosprawności są sobie równoważne jako kulturowe konstrukty. W *Statku miłości...* aktorzy zakładają maski celebrytów: Lady Diany, Elvisa (Presleya), Julii Roberts, Michaela Jacksona, Daniela Craiga, ikonicznych kobiet i mężczyzn. Aktor z zespołem Downa w masce Daniela Craiga różni się od Daniela Craiga tak, jak ja sam różnię się od Daniela Craiga – zupełnie. Niepełnosprawność zmienia się w indywidualność.

Bibliografia

- Berns, Gregory, *Satisfaction: The Science of Finding True Fulfillment*, Henry Holt, New York 2005.
- Chemers, Michael M., *Staging Stigma: A Critical Examination of the American Freak Show*, Palgrave Macmillan, New York 2008.
- Courtine, Jean-Jacques, *Ciało anormalne. Historia i antropologia kulturowa ułomności*, [w:] *Historia ciała*, t. 3, red. J.-J. Courtine, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- Garland Thomson, Rosemarie, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, Columbia University Press, New York 1997.
- Garland Thomson, Rosemarie, *Staring: How We Look*, Oxford University Press, New York 2009.

- Godlewska-Byliniak, Ewelina, Lipko-Konieczna, Justyna, *Publiczne – prywatne: teatralna gra z niepełnosprawnością*, [w:] *21 myśli o teatrze, koncepcja merytoryczna*, red. J. Lipko-Konieczna, E. Godlewska-Byliniak, Fundacja Win-Win, Głogowo 2016.
- Goffman, Erving, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przekł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, wstęp do wyd. polskiego J. Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.
- Hacking, Ian, *Poskromienie przypadku*, „Kultura Popularna” 2009, nr 3 (25).
- Karczewski, Leszek, *Teatr bez masek*, „Gazeta Wyborcza w Łodzi”, 21.05.2002, s. 6.
- Lehmann, Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Meyerhold, Wsiewołod, *Przed rewolucją*, wstęp i wybór J. Koenig, przeł. A. Drawicz, J. Koenig, noty A. Fewralski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.
- Ojrzynska, Katarzyna, *Krytyczne studia nad niepełnosprawnością w polskiej humanistyce. Słów kilka o konferencji „Negotiating Space for (Dis)Ability in Drama, Theatre, Film, and Media”*, „Niepełnosprawność – Zagadnienia, Problemy, Rozwiązania” 2015, nr IV (17).
- Pavis, Patrice, *Od tekstu do przedstawienia: trudny poród*, przeł. M. Sugiera, „Dialog. Miesięcznik Poświęcony Dramaturgii Współczesnej” 1989, nr 8.
- Pyzik, Teresa, *Postać w dramacie. Obraz człowieka w dramaturgii amerykańskiej*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1986.
- Quételet, Lambert Adolphe Jacques, *A Treatise on Man and the Development of His Faculties*, W. & R. Chambers, Edinburgh 1842.
- Quinlan, Margaret M., Bates, Benjamin R., *Dances and Discourses of (Dis)Ability: Heather Mill's Embodiment of Disability on Dancing with the Stars*, [w:] *Understanding Disability Studies and Performance Studies*, eds. B. Henderson, N. Ostrander, Routledge, London and New York 2010.
- Sacks, Harvey, *On Doing 'Being Ordinary'*, [w:] *Structures of Social Action: Studies in Conversation Analysis*, eds. J.M. Atkinson, J. Heritage, Cambridge University Press, Cambridge 1984.
- Schechner, Richard, *Performatyka: wstęp*, przekł. T. Kubikowski, red. przekł. M. Rochowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.
- Schweik, Susan M., *The Ugly Laws: Disability in Public*, New York University Press, New York 2009.
- Wojciechowski, Andrzej, *Gotowość do czynienia*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006.
- Wojciechowski, Andrzej, *Poznanie osoby niepełnosprawnej*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006.
- www.pl.wikipedia.org/wiki/Niepełnosprawność (dostęp: 20.06.2014).

Abstract

A disabled actor does not exist

The paper argues for a radical concept: a vision of the theatre without room for disability. It argues for an individuality of actor/performer with a particular impairment. It goes beyond the ethics of care, beyond rhetorical practice of essential, both medical and therapeutic attitude to disability. The paper demonstrates important consequences emerged by consistently constructivist approach to disability as a cultural category for a phenomenon of 'disabled theatre'. In fact, it is not a special kind of theatre. It's just a theatre, without any adjectives. This text was inspired by the writings of ethicist Rosemarie Garland Thomson.

Marzenna Wiśniewska*

OD SIEBIE DO PERFORMERA KU INNYM: GRUPA TEATRALNA „JESTEM”

John Belluso, dramatopisarz, który na co dzień porusza się na wózku, tak opisuje zwykłą czynność wsiadania do autobusu:

Za każdym razem, kiedy wsiadam do autobusu mam poczucie, że jest to sytuacja teatralna. Wjeżdżam windą, scena podnosi się w górę i oto pojawiam się ja, a ludzie się rozstępują, obracają i patrzą, i tak oto ja wykonuję swoje wejście. To teatr, a ja muszę grać. Jako osoby niepełnosprawne stale jesteśmy na scenie i ustawicznie występujemy. Musimy dokonywać wyborów między graniem i nie-graniem. [...] Są takie chwile, kiedy odgrywanie/okazywanie swojej niepełnosprawności jest czymś fascynującym, przynosi radość i poczucie siły. Jak wtedy, gdy wsiadam do autobusu, uwielbiam ten moment. Naprawdę mam wtedy wrażenie, że moje wejście jest jak „I’m ready for my close-up, Mr. De Mille”¹.

Wypowiedź Belluso wskazuje na dwie ważne kwestie. Po pierwsze – osoba z dostrzegalną niepełnosprawnością w sytuacji publicznej jest zawsze hiperwidoczna na poziomie wyglądu i działania ciała, co wystawia na pokaz każdą jej aktywność, przekształcając ją tym samym w performans, a samego wykonawcę

* Dr Marzenna Wiśniewska, adiunkt w Zakładzie Dramatu i Teatru, Katedra Kulturoznawstwa, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 87-100 Toruń, ul. Fosa Staromiejska 3.

¹ John Belluso, interview by Carrie Sandahl, Los Angeles, July 2, 2001. Cyt. za: Carrie Sandahl, Philip Auslander, *Introduction. Disability Studies in Commotion with Performance Studies*, [w:] *Bodies in Commotion. Disability and Performance*, ed. C. Sandahl, P. Auslander, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2005, s. 2. Źródło: <https://www.press.umich.edu/pdf/0472098918-intro.pdf> (dostęp: 10.05.2016).

w performera. Carrie Sandahl i Philip Auslander podkreślają, że myślenie o niepełnosprawności jako performansie jest dla samych osób z niepełnosprawnościami nie tylko teoretyczną konstrukcją czy abstrakcją, ale żywym doświadczeniem². Po drugie Belluso pokazuje, że potencjalnie stygmatyzujące doświadczenie, które „zmienia prywatne ciało w fenomen publiczny”³, może prowokować do świadomego podjęcia akcji performatywnej i potraktowania jej jako narzędzia umocnienia (*empowerment*).

Osoby z niepełnosprawnościami doskonale wiedzą, co to znaczy być oglądanym, być na scenie, nic więc dziwnego, że szukają przestrzeni, w której to bycie teatralne wynika z ich wyboru, a w miejsce performowania niepełnosprawności w centrum uwagi jest performowanie własnej podmiotowości. Takim miejscem jest teatr osób z niepełnosprawnością, który od lat poddawany jest szerszej refleksji między innymi w ramach cyklu konferencji i wydarzeń organizowanych w Łodzi pod hasłem „Terapia i teatr”.

Teatr osób z niepełnosprawnościami rozwija się w Polsce od kilkudziesięciu lat, korzysta z rozmaitych języków ekspresji artystycznej, przybiera różne struktury organizacyjne, ale z natury rzeczy jest teatrem partycypacyjnym, czyli „praktykowanym przez, z, dla, z myślą o tym, co marginalizowane, pomijane, wyłączone”⁴. Za Lechem Śliwonikiem przyjęło się go określać teatrem dla życia⁵, coraz częściej nazywany jest teatrem społecznym i sytuowany w obrębie teatru stosowanego (*applied theatre*)⁶. Niektóre zespoły, jak słynna Pantomima Olsztyńska prowadzona przez wiele lat przez Bohdana Głuszcza, mają zamkniętą historię, która cały czas dopomina się o pogłębioną refleksję. Znaczącymi jubileuszami mogą pochwalić się wrocławski Teatr Arka prowadzony od 1992 r. przez Renatę Jasińską czy lubelska Teatrotterapia

² *Ibidem*, s. 3.

³ Leszek Karczewski, *Prowokacja wobec konserwatywnego oka. Performans osób z niepełnosprawnościami*, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 205.

⁴ James Thompson, *Applied Theatre: Bewilderment and Beyond*, P. Lang, Bern 2003, s. XIX.

⁵ Lech Śliwonik, *Teatr dla życia*, „Scena. Kwartalnik Kultury i Edukacji Teatralnej” 1999, nr 5, s. 17.

⁶ Szerzej na ten temat piszę w artykule: Marzenna Wiśniewska, *Ku teatrowi stosowanemu*, [w:] *Uczeń – nauczyciel – badacz w przestrzeni teatru*, red. B. Gromadzka, J. Kaniewski, W. Wantuch, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2015, s. 23–43.

stworzona przez Marię Pietruszę-Budzyńską (1996 r.), których sukcesy na polu artystycznym i terapeutycznym wynikają z odważnego myślenia o stałej scenie dla aktorów z niepełnosprawnościami. Silną pozycję na teatralnej mapie Polski wypracował sobie obecnie Teatr 21 prowadzony od jedenastu lat przez Justynę Sobczyk, którego trzon aktorski tworzą osoby z zespołem Downa oraz autyzmem. Mapa polskich grup zrzeszających osoby z niepełnosprawnościami jest oczywiście znacznie bogatsza, ale można powiedzieć, że w dużej mierze to wspomniane zespoły kształtują pewne ogólne wyobrażenie⁷ o tym, co to jest teatr osób niepełnosprawnych i jak intensywnie może on wkraczać w rzeczywistość teatralną i społeczną. Dowodnie przekonuje o tym choćby przedstawienie *Kłowni, czyli o rodzinie. Odcinek 3* Teatru 21, które dokonuje teatralnej dekonstrukcji praktyk integracji i aktywizacji społecznej osób niepełnosprawnych wprzęgniętych w paternalistyczny schemat treningu zachowań codziennych w mieszkaniu testowym oraz w tryby kultury projektowej. Spektakl ten jest bardzo dobrym przykładem subwersywnego potencjału teatru tworzonego przez osoby z niepełnosprawnością ze względu na krytyczną narrację, ale nade wszystko poprzez grę konwencjami kulturowych reprezentacji osób niepełnosprawnych. W ramach cyrkowej klauny aktorzy realizują tu bowiem swoiste *freak-show* wykorzystujące strategie współczesnych widowisk medialnych typu *reality show*, komedia slapstickowa, by w scenie manifestu politycznego skutecznie rozsadzić samozadowolenie władzy i społeczeństwa po kolejnym udanym, choć dostępnym dla niewielu i krótkotrwałym projekcie inkluzji.

Swoim tekstem pragnę dołożyć cegiełkę do tworzenia swoistej mapy polskich teatrów, których aktorami są osoby z niepełnosprawnościami i zwrócić tym samym uwagę na potrzebę badania zjawisk, które nierzadko są blisko nas, a nie mniej intrygują niż uznane już grupy. W 2004 r. powstało toruńskie Stowarzyszenie Pomocy Dzieciom Niepełnosprawnym i Osobom Potrzebującym Wsparcia

⁷ Teatr 21 stał się ostatnio bohaterem mediów m.in. za sprawą Nagrody im. Konstantego Puzyny „Kamyk” dla Justyny Sobczyk czy świetnego wywiadu Barbary Lityńskiej: *Mam zespół Downa, ale jestem kumata*, <http://kobieta.wp.pl/mam-zespol-downa-ale-jestem-kumata-5982323231147137a> (dostęp: 30.04.2016). Tego typu wydarzenia wydobywają fenomen teatru osób niepełnosprawnych z głębszej niszowej sfery zjawisk teatralnych, postrzeganych właśnie bardziej jako zjawiska niż teatr jako taki. Ożywieniu dyskusji wokół teatru osób z niepełnosprawnościami i jego większej widoczności sprzyja też m. in. projekt „Więcej niż teatr” organizowany przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Więcej informacji: <http://grotowski-institute.art.pl/projekty/wiecej-niz-teatr/> (dostęp: 30.04.2016).

JESTEM, które w ramach warsztatów terapii zajęciowej oferowało działania teatralne. W 2009 r. zajęcia przekształcono w osobny program pod nazwą Klub Integracji Społecznej i to on stał się ramą umożliwiającą narodziny niezależnej i, jak się z czasem okazało, stałej Grupy Teatralnej „Jestem”, zrzeszającej osoby z niepełnosprawnościami wrodzonymi i nabytymi, motorycznymi, umysłowymi oraz z zaburzeniami zachowań. Od początku teatr rozwija się pod opieką artystyczną Damiana Droszcza, pedagoga i aktora, ale o istocie działalności grupy decyduje nie tyle jednoosobowe prowadzenie, ile wypracowanie modelu partnerskiej współpracy artystów i animatorów kultury. Otwiera ona różne ścieżki pracy twórczej scalające się w wielorodnych rodzajach aktywności artystycznej zespołu. Repertuar działań Grupy Teatralnej „Jestem” obejmuje przedstawienia, performanse, happeningi, ale też wystawy, eksperymenty muzyczne i audialne czy twórczość dziennikarsko-literacką. Idea tego modelu opiera się na czterech filarach:

- 1) odkrywanie siebie (za Jerzym Grotowskim: odkryć, czyli odsłonić, ale też ujawnić, być cały, jaki jestem⁸),
- 2) gotowość do bycia performerem, aktorem,
- 3) działanie z innymi, dla innych,
- 4) partycypacja w kulturze.

W centrum moich rozważań znajdzie się proces pracy twórczej członków zespołu, który prowadzi ich od bycia sobą ku byciu performerem. Interesować mnie będą warunki dla tej artystycznej transformacji i performanse, które są ich efektem. Większość z nich widziałam⁹, miałam też przyjemność współpracować z zespołem podczas dwóch projektów, w których trakcie prowadziłam warsztaty twórczego pisanie i warsztaty scenariuszowe.

Przywoływana już Justyna Sobczyk w wywiadzie na łamach „Teatru” powiedziała:

Chciałabym znaleźć ilustratora, który narysuje sytuację, w której jeden z aktorów Teatru 21 mówi do drugiego: „Patrz: dziesięć lat pracy, a wszyscy myślą, że to

⁸ Jerzy Grotowski, *Takim, jakim się jest, cały*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek i in., Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Warszawa–Wrocław 2012, s. 502–503.

⁹ Spektakle Grupy Teatralnej „Jestem” oglądałam m. in. na kilku edycjach Przeglądu Twórczości Teatralnej Osób Niepełnosprawnych w Teatrze Baj Pomorski w Toruniu. W toku pracy nad artykułem korzystałam również z rejestracji przedstawień znajdujących się w archiwum grupy, które dostępne są również na kanale You Tube: <https://www.youtube.com/user/benebene79/videos>

terapia”. Mimo zmiany sytuacji społecznej i tego, że my sami odeszliśmy od takiego spojrzenia, wciąż silne jest postrzeganie sztuki osób z niepełnosprawnościami przede wszystkim w kontekście terapii¹⁰.

Perspektywa terapeutyczna jest cały czas dominującą cechą dyskursu o teatrze czy też – szerzej – każdej dziedzinie sztuki uprawianej przez osoby z niepełnosprawnościami, a przecież arteterapia nie jest jedynym procesem dokonującym się w toku ich artystycznej działalności. Nie mniej ważne jest to, co można nazwać emancypacją do ekspresji – emancypacją do bycia twórcą i co wiąże się z oddziaływaniem powstałego dzieła na odbiorców. Między tymi dwoma procesami zachodzi relacja, którą językiem performatyki można opisać jako połączenie zwrotne, czyli ciągła, równoległa wymiana obu procesów, z których żaden nie jest nadrzędny i każdy rozgrywa się na licznych ścieżkach instruowania i selekcji¹¹. Zabrzmiałoby to jak oczywistość, ale może warto ją przypomnieć: obok funkcji terapeutycznej performanse artystyczne osób z niepełnosprawnościami spełniają tak samo skutecznie inne funkcje: estetyczną, ludyczną, integracyjną, kreatywną¹² i jako takie dopominają się o pełną obecność w polu badań teatrologów, performatyków, kulturoznawców czy socjologów kultury. Zmiana paradygmatu badania twórczości osób z niepełnosprawnościami niesie istotną zmianę tak dla nich samych – pozwala im zaistnieć w roli pełnoprawnych twórców posługujących się działaniami symbolicznymi i performatywnymi w celu oddziaływania na widzów, jak też dla odbiorców (w tym krytyków, badaczy), którzy stoją przed wyzwaniem odsłonięcia dynamiki i złożoności funkcji performansów osób z niepełnosprawnością oraz ich miejsca we współczesnych reprezentacjach kulturowych.

Performer to ktoś, kto działa świadomy siebie. W przypadku osób z niepełnosprawnościami, które wyrażają siebie w działaniach teatralnych, droga do prawdy o osobie jest szczególnie ważnym przedpołem autonomicznej wypowiedzi

¹⁰ Mała kropeczka w wielkiej konstelacji. Z Justyną Sobczyk rozmawia Magdalena Hasiuk, „Teatr” 2016, nr 1.

¹¹ Tomasz Kubikowski, *Reguła Nibelunga. Teatr w świetle nowych badań świadomości*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2004.

¹² Takie określenia funkcji performansu przyjmuję za propozycją Artura Dudy opartą na liście podanej przez Richarda Schechnera w *Performatyce: wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przekł. M. Rochowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006; zob. Artur Duda, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011, s. 39.

artystycznej. Ekspresja podmiotowości – spotkanie z sobą – otwiera drogę do przekroczenia siebie, do wyrażania swojej obecności lub grania roli. Toon Baro, współtwórca Theater Tartaar z Belgii, podkreśla, że odkrywanie siebie nie polega na wychodzeniu ze skorupy niepełnosprawności, to odkrywanie siebie zagłuszonego, siebie poza stygmatyzującym widzeniem osoby niepełnosprawnej, między innymi jako dużego dziecka lub chorego¹³. Pierwsze lata działalności toruńskiej Grupy Teatralnej „Jestem” można opisać jako czas tworzenia teatru wspierającego proces doświadczania siebie, performowania siebie poprzez teatr. Dwie premiery na początku drogi zespołu – *Jest we mnie* według Tadeusza Różewicza (2010) i w tym samym roku *Bez tytułu* z inspiracji *Brzydkim kaczątkiem* Hansa Christiana Andersena – należały jeszcze do krótkich form i raczej były rozpoznawaniem materii teatru, uczeniem się możliwości i ograniczeń wynikających z działania na scenie osób z różnymi typami niepełnosprawności. Scenariusz i struktura tych przedstawień opierały się na reżyserskim przetworzeniu literackiego pierwowzoru (adaptacja Damian Droszcz), czyli na dość tradycyjnym podejściu do „robienia teatru” naśladującego praktykę scen repertuarowych. Być może był to jednak niezbędny etap, aby zespół w ogóle zaistniał, zintegrował się, nabrał odwagi (*Bez tytułu* było pokazywane na VII Przeglądzie Twórczości Teatralnej Osób Niepełnosprawnych w Teatrze Baj Pomorski w Toruniu, 2010) i nade wszystko rozpoznał ograniczenia takiej koncepcji uprawiania teatru.

Nowe otwarcie przyniosła *Niepełno(s)prawna miłość* (2011). Już w toku pracy nad pierwszymi przedstawieniami dochodziły do głosu osobowe wartości, które w codzienności osób z niepełnosprawnością są mocno zaniedbane, przemilczane. Trzecie przedstawienie Grupy Teatralnej „Jestem” wyniknęło wprost z głęboko przeżywanych emocji, spraw, osobistych pytań i dylematów, których artykułowanie przez osoby z niepełnosprawnością jest obarczone społecznym tabu. Autorski scenariusz *Niepełno(s)prawnej miłości* pisał się już na scenie i oddawał głos performerom, a ci chcieli rozmawiać o prawie do miłości, o marzeniach i rozczarowaniach. Grająca w przedstawieniu Iza Grzeško napisała w pospektaklowej refleksji: „[...] to tylko stereotypy, że niepełnosprawność ogranicza nas, bo jak kochamy to kochamy tak, jak inni. A może bardziej?”¹⁴. Wpisana w tytuł gra

¹³ Toon Baro, *Teatr – terapeutyczny ekran*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006, s. 75–76.

¹⁴ Izabela Grzeško, *Uczucie ponad wszystko*, „Gazeta Jestem” 2011, nr 23–24, http://stowarzyszeniejestem.pl/wp-content/uploads/2014/gazeta/gazetanr23-24wydanieSpecjalne,12_2011.pdf (dostęp: 04.05.2016).

słów stawiała w centrum uwagi konflikty, lęki, niespełnienia w miłości. Zdarzenia sceniczne układały się w sekwencje zbliżeń i oddaleń osób, które walczą o miłość, walczą też z miłością, kochają i odrzucają, chcą dawać i nie potrafią. Podstawowym środkiem ekspresji scenicznej aktorów był gest i ruch, często stop-klatka, zatrzymany w emocjach monolog wewnętrzny bez słów, dopełniany, a nierzadko kontrapunktowany projekcjami ich wypowiedzi na ekranie. Na przedzie sceny staje niepozorny chłopak z miotłą (Marcin Wardaliński), coś go wyrwa z miejsca i zarazem zatrzymuje w jednej pozycji. Tymczasem na projekcji ten sam człowiek wykrzykuje serię bolesnych zdań o niezdolności do miłości. Trud artykułowania słów, powstające zbitki dźwięków, dynamika napięć ciała nabudowują znaczenia przekraczające sensy samych słów. Spektakl czynił widzialnymi osoby niepełnosprawne w ich reprezentacji samych siebie, zwracał oczy widzów ku ich indywidualnym istnieniom, co stanowiło ważne przesunięcie w stosunku do pierwszych premier. Każdy z bohaterów w tej przystani dla złamanych serc dokonywał teatralnej spowiedzi, w której nakładanie się sposobów obecności postaci – przez istnienie na żywo i w wersji zmediatyzowanej – chroniło performerów przed osunięciem się w psychodramę i wносиło dystans niezbędny do utrzymania teatralności całego zdarzenia. Performerzy balansowali w tym przedstawieniu pomiędzy porządkiem reprezentacji a porządkiem obecności, której, paradoksalnie, sprzyjała mediatyzacja.

Niepełno(s)prawna miłość jako spektakl nosiła jeszcze sporo znamion stosunkowo niedługo uprawianego teatru, ale w znaczący sposób ukierunkowała dalsze działania zespołu, który będzie odtąd łączył samotransformację i umocnienie poprzez teatr z poszukiwaniem form artystycznego wyrazu dla własnego głosu o świecie. Po premierze *Przedziału* (2014) Marek Szporka wyznał:

Praca w teatrze to odkrywanie siebie na nowo i przełamywanie własnych barier i lęków. Sam występ na scenie powoduje, że człowiek zaczyna czuć swoją wartość. Najbardziej utkwiły mi w pamięci premiery spektaklu. Sztuka wyrażana w teatrze pozwala człowiekowi odkryć swoje możliwości, odkryć granice wrażliwości i wyobraźni. To przekłada się na codzienność. Stajemy się bardziej odważni w rozmowach z innymi ludźmi. Każdy występ to bagaż nowych doświadczeń i osobistych wyzwań¹⁵.

Uznanie, że „»mam prawo coś powiedzieć innym«, jak też mówić o sobie wobec innych” – piszą Ewelina Godlewska-Byliniak i Justyna Lipko-Konieczna – jest kluczowe dla „uznania własnej mowy za społecznie ważną, a w konsekwencji

¹⁵ *Teatralne działania bez barier*, red. M. Wiśniewska, Stowarzyszenie Jestem, Toruń 2014, s. 40–41.

do bycia uznanym za podmiot zdolny formułować autonomiczny przekaz artystyczny¹⁶. W myśl Ranciérowskiej filozofii wprowadzanie tego, co nowe, co nie było widoczne lub wymaga rekonfiguracji postrzegania¹⁷ jest przekazem politycznym. Idealną metodą wyzwiania własnej mowy performerów Grupy Teatralnej „Jestem” i zarazem kształtowania autonomicznej formuły tego teatru okazały się przede wszystkim różne techniki ruchu i doskonalenie pracy z ciałem, co zespół praktykuje do dziś. Warsztaty towarzyszące kolejnym przedstawieniom rozwijały się w kierunku odkrywania „swojego, własnego” ciała, podmiotowości wpisanej w indywidualne ciało, alternatyw wytwarzanych przez właściwości ruchu, napięć, układu części ciała poza rehabilitacyjnym schematem usprawniania go. Baro zauważył, że techniki ruchu korygują procesy, praktyki związane z ciałem, które u osób z niepełnosprawnością od samych narodzin przebiegają źle¹⁸. Dość szybko okazało się, że ciało wprowadzone w ruch, w rytm zmieniający rutynową motorykę, usytuowane w niecodziennej pozycji (np. położone na podłodze z nogami na wózku) i włączone w relację z innymi ciałami, daje szansę na odkrywanie i kreowanie osobistego języka scenicznej ekspresji, na emancypację, która stwarza nowe możliwości performowania. Podobne doświadczenia zebrali twórcy *Gatunków chronionych* (2014), zdarzenia z pogranicza teatru tańca i filmu, którego głównymi bohaterami były osoby z alternatywną sprawnością. Choreograf Rafał Urbacik pisał:

Bohaterowie odnajdują prawdę o swoich ciałach gdzieś na styku performansu scenicznego i realnego życia. W zderzeniu z codziennymi doświadczeniami scena staje się dla nich bezpiecznym schronieniem, rezerwatem, jedynym miejscem, gdzie mogą szczerze, choć nie bez lęku, opowiedzieć o swojej tożsamości. Z początku był to projekt opowiadający o ciałach i o tym, jak się na nie patrzy. Z biegiem czasu *Gatunki* stały się interdyscyplinarną opowieścią o tożsamościach, o poszukiwaniu prawdy o sobie w nie do końca przygotowanym na nasze przyjęcie świecie¹⁹.

¹⁶ Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, *Publiczne – prywatne: teatralna gra z niepełnosprawnością*, [w:] E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, G. Press, J. Sobczyk, R. Staniec, M. Szczodrowska, *21 myśli o teatrze*, Fundacja Win-Win, Głogowo 2016.

¹⁷ Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 24.

¹⁸ Toon Baro, *Tartaar – metoda pracy z grupą aktorów upośledzonych umysłowo*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 1999, s. 191.

¹⁹ <http://www.scenadlatanca.pl/pl/2015/spektakle/gatunki-chronione> (dostęp: 30.04.2016).

Wróćmy do toruńskiego zespołu. W 2012 roku Grupa Teatralna „Jestem” dała premierę przedstawienia *SenNOTność*, w którym teatr służył badaniu szerszej rzeczywistości niż ta najbliższa członkom grupy. Spektakl stanowił część większej całości, jaką był roczny projekt teatralny, w którym osoby z niepełnosprawnościami spotkały się z młodzieżą z toruńskiego ośrodka terapii uzależnień (taka współpraca została już podjęta przy wcześniejszych premierach, ale po raz pierwszy była ona tak długofalowa). Zamyśl projektu pozwolił na wykrystalizowanie się metodyki pracy, która, jak się potem okazało, sprzyjała rozwinięciu strategii performatywnych stosowanych przez zespół i utrwalała się w preferowany model teatralnej pracy. Model ten zakłada fazowość projektu performatywnego i wielorodność performansów, które są jego efektem. Jego strukturę można rozpisać na następujące fazy²⁰:

- 1) faza integracji – każdorazowo niezbędna ze względu na otwarty charakter zespołu, zapraszanie do współpracy osób z różnych środowisk, regularną współpracę z wolontariuszami, którzy pomagając osobom z niepełnosprawnościami, zarazem tworzą z nimi działania artystyczne;
- 2) faza inspiracji i kreatywnych poszukiwań – składają się na nią:
 - a) warsztaty otwierające performerów na różne języki wypowiedzi artystycznej i różne praktyki kulturowe, to „wychwytywanie twórczych chwil”²¹ (Richard Schechner) i otwieranie się na to, co nowe tak w wymiarze osobistym, jak i artystycznym,
 - b) działania dramaturgiczne – powstają załączki tematów, tekstów, improwizowane etiudy,
 - c) uczestnictwo w wydarzeniach kulturalnych (m.in. w premierach, przedstawieniach na międzynarodowych festiwalach teatralnych KONTAKT, SPOTKANIA, KLAMRA w Toruniu);
- 3) faza prób:
 - a) kształtowanie scenariusza i struktury dramaturgicznej przedstawienia,
 - b) testowanie materiału dla performansów.

²⁰ Podobnie o fazach pracy artystycznej zespołu Tartaar pisze Toon Baro, *Tartaar: metoda...*, s. 192–197.

²¹ Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przekł. M. Rochowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 267.

Pierwsze trzy fazy można za Schechnerem nazwać protoperformansem²², czyli czasem ekspresji i wytwarzania różnego typu impulsów dających początek późniejszym performansom. W centrum tych faz jest interakcja performerów z zespołu z artystami/animatorami kultury, wybór badanej problematyki i wspólne poszukiwanie form jej słownego i pozasłownego wyrażenia.

4) faza prezentacji performansu/performanceów.

Zespół tworzy najczęściej przynajmniej jeden happening oraz przedstawienie sceniczne, często są to ponadto wernisaże wystaw (np. fotograficznych). Wartością tej fazy działań jest wyjście zespołu w przestrzeń publiczną, włączenie się w nurt życia teatralnego i kulturalnego miasta, tworzenie wypowiedzi artystycznych, które są alternatywą wobec dominującego repertuaru.

Cały projekt performatywny trwa od dziesięciu miesięcy do roku, co podyktowane jest organizacyjnymi i ekonomicznymi uwarunkowaniami programów dotacyjnych, bo to na nich głównie zasadza się finansowanie działalności Grupy Teatralnej „Jestem”. Projektowy charakter decyduje o tym, że przedstawienia pokazywane są zaledwie dwu- trzykrotnie, co utrudnia postrzeganie zespołu jako stałego elementu pejzażu teatralnego miasta i ogranicza jego wpływ na zmianę kontekstów występowania teatru osób z niepełnosprawnością. Zwiastunem dobrej zmiany są coraz liczniejsze wyjazdy teatru na przeglądy i festiwale, również poza Polskę, które powoli stymulują zainteresowanie grupą w miejscu działalności.

Opisany model pracy zaowocował przy wspomnianej już *SenNOTności* powstaniem spektaklu tworzonego metodą kolażu, pisania na scenie, improwizacji komponowanych w teatralne sekwencje, dla których wspólny jest stan lub przestrzeń. Okazało się, że postdramatyczna formuła teatru jest najbardziej naturalna dla zespołu i spełnia funkcję nośnego wehikułu problemów poddawanych scenicznej transpozycji. *SenNOTność* to głos o samotności ujawniającej się w wielości swoich znaczeń w tych momentach, kiedy człowiek jest pomiędzy jawą i snem, gdy jeszcze umysł nie zanurza się w sennych światach, ale już uwalnia sprawy spychane do podświadomości. Bohaterowie są jak samotne wyspy, wchodzi na scenę, przechodzą, siadają, kładą się, a wspólnym dla nich atrybutem jest poduszka. Główny temat otwiera szeregi wątków oplatających go jak bluszcz. W gąszczu spraw, emocji, wspomnień, skojarzeń, które uruchamia samotność, powraca kwestia ciała. Jeden z bohaterów przedstawienia grany przez performerę sparaliżowanego w stopniu znacznym (Paweł Jachimowicz) mówi:

²² *Ibidem*, s. 257.

„Jestem bezradny, nie mogę wiele zrobić, moje ciało często nie pasuje do mnie”. Osoby z niepełnosprawnościami mają głęboką świadomość tego, jak bardzo definiujemy drugiego człowieka poprzez ciało, jak silnym jest ono komunikatem i jak bardzo ciało inne, nienormatywne, postrzegane jest jako „bycie tylko odbiorem” – jak mówi inna z postaci przedstawienia. Spektakl dopisuje kolejny fragment do refleksji o widzialności ciała z niepełnosprawnością. Takie ciało postrzegane jest jako bierne, to, które trzeba uruchomić, wzmocnić, na którym należy działać, a nie jako ciało, które działa, jest samoistne. „Nie zauważasz moich szczegółów”, mówi dalej inny bohater, a one świadczą o charakterze ciała takiego, jakim ono jest. Pozornie bierne ciało jest zatem ciałem działającym i jako takie stanowi performatywne wyzwanie dla nas, zarówno w życiu codziennym, jak i w działalności artystycznej. Jeśli działam na scenie, to moje działanie rozgrywa się w ramach fizycznych predyspozycji – a to nie zawsze oznacza ograniczenie (i nie chodzi tu o nadsprawność u osób z niepełnosprawnością). Ważny komentarz i zmianę perspektywy myślenia wnosi tekst Marii Milarskiej z Grupy Teatralnej „Jestem”, który powstał podczas warsztatów scenariuszowych do przedstawienia *Przedział*. To zapis załączka etiudy teatralnej zaczynającej się od siedzenia na krześle:

Jestem niska, więc nogi moje nie znajdują oparcia na podłodze, zwłaszcza kiedy próbuję się oprzeć plecami, więc kiedy na nim siedzę, jestem bardzo „nieszczęśliwa”. Najwygodniej siedzi mi się na moim wózku inwalidzkim. Wyobraziłam sobie taką scenę teatralną: siedzę na ulicy na ogromnym krześle, jest mi bardzo niewygodnie, co widać także na mojej twarzy. Potem przesiadam się na mój wózek i, paradoksalnie, wszystko się zmienia. Jestem wolna²³.

Przy pracy nad *SenNOTnością* Grupa Teatralna „Jestem” mocniej wkroczyła w przestrzeń publiczną, realizując happening na głównej ulicy toruńskiej starówki. Kilka trzyosobowych grup pojawiło się jako ożywione instalacje, intrygując przechodniów niecodzienną choreografią, teatralnymi atrybutami (maski) i współdziałaniem osób sprawnych z niepełnosprawnymi. Spontaniczność, rozbijanie anonimowości człowieka w tłumie i zatrzymywanie niewidzącego wzroku przechodniów były siłą tej akcji. Zespół włączył performatywne interwencje w przestrzeń publiczną do stałego repertuaru swoich działań. Częstym motywem tematycznym happeningów – czy też akcji – jest zatomizowanie życia współczesnego człowieka, izolacja emocjonalna, dominujące normy społeczne. Angażująca i odważna ekspresja osób z niepełnosprawnościami

²³ *Teatralne działania...*, s. 25.

konfrontuje odbiorców z ich własnym myśleniem i odczuwaniem niepełnosprawności, jest prowokacją wobec konserwatywnego oka, by odwołać się do tytułowej formuły tekstu Leszka Karczewskiego²⁴. „Zwróć uwagę nie na mój wózek, moją sparaliżowaną twarz, ale na to, że ja działam, zobacz mnie takim, jaki jestem, całym” – taki przekaz zawierał w sobie między innymi performans z dwiema związanymi kobietami na wózku, których obecność testowała społeczną wrażliwość na brutalność czy agresję wokół, ale równocześnie konfrontowała z lękami, blokadami, jakie wywołuje widok osoby niepełnosprawnej²⁵.

Cytowani już Carrie Sandahl i Philip Auslander zauważają, że

[...] jeśli artyści z niepełnosprawnością tworzą w jakiegokolwiek ze sztuk przedstawieniowych dzieła wykraczające poza tradycyjnie przewidziane dla nich role, rzucają tym samym wyzwanie konwencjom estetycznym. Tancerz z jedną nogą, na przykład, burzy oczekiwany wizerunek ciała tancerza, które powinno być symetryczne, zdolne do wykonania standardowych figur choreograficznych²⁶.

W duchu wyzwania rzuconego widzom powstały w 2014 roku *Wolno(ś)ci i Przedział*. Osia pierwszego z przedstawień są biegunowe sytuacje, w których zdarza się krzyk i milczenie, agresja i podporządkowanie, ciało zuniformizowane, uprzedmiotowione i ciało indywidualne, szukające bliskości, zakrywanie i odkrywanie, ruch i bezruch, człowiek zniewolony i człowiek wolny. Całość rozgrywa się w intensywnych emocjonalnie sekwencjach choreograficznych z trzema grupami bohaterów. Czarni reprezentują siłę, mowę nienawiści, to oni atakują i podporządkowują sobie szare postaci. Przyzwolenie szarych na ustawianie, wrzeganie w mechaniczne tryby zachowań, wreszcie uprzedmiotowienie, jest wręcz bolesne i można odczuć to bardzo bezpośrednio. Czarni nakłaniają bowiem widzów do potraktowania postaci jak rzeczy i tak na kolanach osoby na wózku należy usiąść jak na krześle, czyjeś plecy to wycieraczka do butów, inne dwie osoby działają jak automatyczne drzwi. Performerzy sprawni i z niepełnosprawnościami podlegają uprzedmiotowieniu na tych samych prawach. Mimo to pewne znaki niepełnosprawności, jak wózek, specyficzny układ ciała pobudzają do refleksji dotyczącej postrzegania osoby z niepełnosprawnością jako właśnie kogoś, kogo można przestawić, należy ułożyć, kto daje się uformować, kto jest bardziej fizycznym obiektem niż osobową obecnością. Na antypodach tej sceny jest niezwykle sensualna, intymna sekwencja postaci w bieli. Każda

²⁴ Leszek Karczewski, *Prowokacja...*

²⁵ Opis performansu zob.: *Teatralne działania...*, s. 32–35.

²⁶ Carrie Sandahl, Philip Auslander, *Introduction. Disability...*, s. 4.

z nich porusza się według własnego języka dyktowanego przez ciało, jest wolna w ekspresji i otwarta na relacje. Gdy biała płachta zasłania górne części ciał performerów, oczy widzów postrzegają wykadrowany taniec intymnych muśnięć nóg, ich subtelnych dotknięć i bliskiego kontaktu. Na pierwszy plan wysuwa się relacja rozpisana na ruch nóg, z których jedna para jest sparaliżowana i tworzy całość z wózkiem. Bliskość dwóch ciał o różnych wariantach sprawności narzuca się oczom i prowokuje do poważnej refleksji nad odbieraniem osobom z niepełnosprawnością prawa do intymności, nad wykluczeniem tej części ich życia ze społecznego funkcjonowania. W powszechnym przekonaniu osoby z niepełnosprawnością są przecież aseksualne. Czy mają prawo być wolnymi? – zdają się pytać twórcy. Wolność to stan umysłu – z taką puentą performerzy zostawiają widzów.

Wątek wolności podejmuje również przedstawienie *Przedział*, przy czym tutaj wyrasta on z głównego tematu spektaklu – tolerancji. Grupa Teatralna „Jestem” chętnie uprawia formy satyryczne, które z łatwością obnażają wszelkie stereotypy, a osoby z niepełnosprawnością lub zaburzeniami zachowań bardzo często im podlegają, ale też ulegają. Miejsce akcji: przedział pociągu, czyli „przestrzeń przepływu”, jak określił to Manuel Castells, czy też nie-miejsce według terminologii Marca Augé. Spotykają się tu przypadkowi ludzie, z konieczności muszą być obok siebie, a tym, co je konsoliduje, jest wspólny wróg. I tak powstaje pierwszy konflikt – do przedziału, gdzie już siedzą starsze panie, wchodzi młoda generacja. Łatwo się domyślić, że natychmiast uruchamiają się wszelkie schematy oceniania. Machina upraszczającej typizacji i rozmaitych słów, gestów odrzucenia, a nawet poniżenia rozpędza się, gdy wkraczają kolejni „inni”: transwestyta, ksiądz, bizneswoman i bezdomny. W groteskowym krzywym zwierciadle nietolerancyjni są wszyscy, niezależnie od sprawności, wieku, płci, to powszechna przypadłość, która nie ma względu na osobę. W *Przedziale* niepełnosprawność motoryczna, fizyczna niektórych performerów przestaje być istotna, bo satyra każe nam wszystkim zmierzyć się z tym, co stanowi o niepełnosprawności naszej wrażliwości na drugiego człowieka. Spektakl ten to dobry przykład hipotezy, że teatr tworzony przez osoby z niepełnosprawnością nie służy temu, aby je hołubić, ale jest miejscem, w którym mogą one krytycznie i zarazem samoświadomie spojrzeć na samych siebie.

Osobnym nurtem w twórczości Grupy Teatralnej „Jestem” jest teatr rysunkowy, zainspirowany klubowymi performansami Pawła Jaworskiego i pod jego okiem rozwijany w dwóch, również klubowych, przedstawieniach: *Mamy za swoje* (2013) i *8 Wspaniałych* (2014). Teatr rysunkowy należy do tradycji lalkowego teatru domowego, a więc niepowtarzalność, spontaniczność, swobodny

dobór repertuaru, a często improwizacja oraz przyzwolenie na drobne niedoskonałości stanowią o jego specyfice i sytuują go w obszarze ludycznych zabaw. Grupa Teatralna „Jestem” podążyła tropem rozwiązań sprawdzonych już na scenie przez Jaworskiego i zdecydowała się na parawanową scenkę z płaskimi czarno-białymi lalkami – kukielkami animowanymi przez niewidocznych performerów. I tu rzecz znamienna, zespół nie wybrał tej formy teatralnej na początku swojej drogi, ale wtedy, gdy zebrał już rozliczne doświadczenia intensywnej bezpośredniości bycia na scenie i wprowadzania problematyki ciała we własne protoperformanse i w dyskurs sceniczny. To ważne, ponieważ zdarza się, że teatr parawanowy wybierany jest jako forma umożliwiająca zakrycie niepełnosprawności aktorów i w ten sposób powielenie społecznej praktyki czynienia ich niewidzialnymi. W tym wypadku „zawieszenie” widzialności niepełnosprawnego ciała nie miało zatem nic wspólnego z chęcią ukrycia go, ale było naturalną konsekwencją świadomego wyboru estetyki teatralnej. Spektakle teatru rysunkowego Grupy Teatralnej „Jestem” zaistniały w całej swojej wartości gatunkowej – jako dowcipna, slapstickowa satyra na rzeczywistość z wyrazistymi, śmiesznymi bohaterami naszej codzienności. Zarazem zespół włączył się w odpominanie tradycji tej popularnej formy teatru ludycznego, której zdaje się sprzyjać rozwój nurtu klubowych performansów improwizatorskich. Przedstawieniami teatru rysunkowego Grupa Teatralna „Jestem” dokonała wyłomu w kolejnym obszarze społecznej nieobecności osób z niepełnosprawnością. Już samo ich pojawienie się w klubie miejskim stanowiło wyzwanie dla powszechnych wyobrażeń, a tym bardziej przyjęcie roli twórców ożywiających klubowe wieczory i ściągających wiernych widzów.

Grupa Teatralna „Jestem” realizuje większość swoich działań pod auspicjami Stowarzyszenia „Jestem” jako projekty, co uzależnia ją od struktury oraz warunków grantów. Rytm projektowy (szczęśliwie stowarzyszenie regularnie otrzymuje dotacje) daje wiele możliwości, ale ma też niebagatelne wady, niesie bowiem ryzyko krótkotrwałości i nieciągłości pracy. Ponad sześćdziesięcioletnia historia zespołu pokazuje, że regularność dłuższych projektów stworzyła warunki do takiego przebiegu procesów twórczych, które przeprowadziły osoby w nie zaangażowane od siebie do roli performerów tworzących autonomiczne wypowiedzi artystyczne. O mocy performatywnej tych działań, która wykracza poza wymiar osobisty, świadczy dobitnie fakt, że grupa szuka obecnie dla siebie stałego miejsca na mapie teatralnej Torunia i chce stworzyć zupełnie nowe zjawisko – stały teatr tworzony przez osoby z niepełnosprawnościami.

Bibliografia

- Baro, Toon, *Teatr – terapeutyczny ekran*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006.
- Bodies in Commotion. Disability and Performance*, ed. C. Sandhal, P. Auslander, afterword by P. Phelan, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2005.
- Duda, Artur, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
- Godlewska-Byliniak, Ewelina, Lipko-Konieczna, Justyna, *Publiczne – prywatne: teatralna gra z niepełnosprawnością*, [w:] E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, G. Press, J. Sobczyk, R. Staniec, M. Szczodrowska, *21 myśli o teatrze*, Fundacja Win-Win, Głogowo 2016.
- Grotowski, Jerzy, *Takim, jakim się jest, cały*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Pollastrelli, T. Richards, I. Stokfiszewski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Warszawa–Wrocław 2012, s. 502–503.
- Grzeško, Izabela, *Uczucie ponad wszystko*, „Gazeta Jestem” 2011, nr 23–24, http://stowarzyszeniejestem.pl/wp-content/uploads/2014/gazeta/gazetanr23-24wydanieSpecjalne,12_2011.pdf (dostęp: 04.05.2016).
- Karczewski, Leszek, *Prowokacja wobec konserwatywnego oka. Performans osób z niepełnosprawnościami*, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red E. Bał, W. Świątkowska, Kraków 2013.
- Kubikowski, Tomasz, *Reguła Nibelunga. Teatr w świetle nowych badań świadomości*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2004.
- Mała kropeczka w wielkiej konstelacji. Z Justyną Sobczyk rozmawia Magdalena Hasiuk*, „Teatr” 2016, nr 1.
- Rancière, Jacques, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- Schechner, Richard, *Performatyka: wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przekł. M. Rochowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.
- Sandahl, Carrie, Auslander, Philip, *Introduction. Disability Studies in Commotion with Performance Studies*, [w:] *Bodies in Commotion. Disability and Performance*, eds. C. Sandhal, P. Auslander, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2005.
- Śliwonik, Lech, *Teatr dla życia*, „Scena. Kwartalnik Kultury i Edukacji Teatralnej” 1999, nr 5.
- Teatralne działania bez barier*, red. M. Wiśniewska, Toruń 2014.
- Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006.

Thompson, James, *Applied Theatre: Bewilderment and Beyond*, P. Lang, Bern 2003.
Wiśniewska, Marzenna, *Ku teatrowi stosowanemu*, [w:] *Uczeń – nauczyciel – badacz w przestrzeni teatru*, red. B. Gromadzka, J. Kaniewski, W. Wantuch, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2015.

Webografia

<https://www.press.umich.edu/pdf/0472098918-intro.pdf>
<http://kobieta.wp.pl/mam-zespol-downa-ale-jestem-kumata-5982323231147137a>
<http://grotowski-institute.art.pl/projekty/wiecej-niz-teatr/>
<https://www.youtube.com/user/benebene79/videos>
http://stowarzyszeniejestem.pl/wp-content/uploads/2014/gazeta/gazetanr23-24wydanieSpecjalne,12_2011.pdf
<http://www.scenadlatanca.pl/pl/2015/spektakle/gatunki-chronione>

Abstract

From oneself to the performer: Theatre Group „Jestem” (“Theatre I’m”)

Therapeutic perspective is dominating in the research on the artistic works of persons with a disability. Meanwhile performances of these artists the same effectively actualize other functions: aesthetic, ludic, integration, creative and as such are interesting field for theatre studies, performance studies, culture studies, sociology. The article is focused on Theatre Group Jestem (Theatre I’m) from Toruń and presents their performances and theatre techniques as a process from reinventing itself to performative presence on a stage and a public space. The author describes phases of performative process and its impact on the theatre aesthetic of the shows. One of the considered issues is theatrical representation of a disabled body what provokes discussion about subversive nature of disabled performance.

Tomasz Kowalski*

PROJEKTOWANIE KONFUZJI *DISABLED THEATER* W REŻYSERII JÉRÔME'A BELA

Disabled Theater – spektakl, którego pierwszy pokaz odbył się 10 maja 2012 roku – jest efektem współpracy światowej sławy choreografa (czy raczej – jak słusznie przypomina Anka Herbut – „antychoreografa”, którego „lepiej nazwać filozofem tańca” albo „filozofem sceny”¹) Jérôme’a Bela i Theater HORA z Zurychu. Teatr ten, założony w 1993 roku przez Michaela Elbera, to grupa złożona z aktorów z niepełnosprawnościami intelektualnymi i trudnościami w uczeniu się, pracujących – jako jedyny tego rodzaju zespół w Szwajcarii – na poziomie profesjonalnym. Jest to informacja, której nie należy lekceważyć – od początku swego istnienia Theater HORA przygotował ponad pięćdziesiąt przedstawień, pokazywanych nie tylko we własnej siedzibie, lecz także na wielu festiwalach. Podobnie było z *Disabled Theater*, który znalazł się w programie między innymi festiwalu w Awinionie, Ruhrtriennale w Essen i Berliner Festspiele, a ponadto prezentowany był w Stanach Zjednoczonych, Brazylii, Chinach, Singapurze, Korei Południowej, Kanadzie i licznych krajach europejskich. W Polsce spektakl pokazano we wrześniu 2013 roku – na festiwalu Ciałło/Umysł w Warszawie oraz w ramach cyklu kuratorskiego „#nie jesteś mi obojętny” w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu.

* Dr Tomasz Kowalski, adiunkt w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 61-701 Poznań, ul. A. Fredry 10.

¹ Anka Herbut, *Ciałło/Umysł: Jérôme poprosił aktorów*, „Dwutygodnik.com. Stro-
na Kultury” 2013, nr 116, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4762-cialloulmysl-j%C3%A9r%C3%B4me-poprosil-aktorow.html> (dostęp: 28.05.2016).

Przedstawienie Bela z pewnością nie pozostawia obojętnym. Choć stwierdzenie to może brzmieć jak wyświechtany banał, w tym wypadku jest jednak szczególnie adekwatne. Trzeba bowiem od razu zaznaczyć, że *Disabled Theater* przy każdym właściwie pokazie dzieli widownię i krytyków. Nie brak głosów oburzenia sposobem, w jaki prowadzone jest przedstawienie, które – jak słusznie zauważają Sandra Umathum i Benjamin Wihstutz – „ani nie unika, ani nie próbuje rozwikłać trudności stojących przed teatrem, w którym występują i który tworzą osoby z niepełnosprawnościami”², oraz faktem, że Bel podjął się zrealizowania go mimo braku jakiegokolwiek doświadczenia w tego rodzaju pracy. Pojawiały się także oskarżenia, że Bel wystawił aktorów Hory na pośmiewisko, inscenizując rodzaj „pokazu dziwolągów”. Trudno się zgodzić z tego rodzaju krytyką, zarazem jednak niełatwo w prosty sposób ją odrzucić, u jej źródła leży bowiem „zderzenie całkowicie odmiennych koncepcji teatru, sztuki i estetyki”³, co dobitnie świadczy o tym, jak fundamentalnych kwestii dotyka przedstawienie.

W jednym z wywiadów przeprowadzonych przy okazji prezentacji spektaklu w Nowym Jorku reżysera zapytano o to, dlaczego postanowił w żaden sposób nie maskować niepełnosprawności aktorów. Odpowiedź, jakiej udzielił, buduje istotny kontekst dla społecznego wydzwisku przedstawienia, dlatego wypada przytoczyć dłuższy jej fragment:

Gdy byłem w szkole, rodzice mówili mi, żebym nie patrzył na osoby niepełnosprawne, bo jeśli bym tak robił, mogłyby się poczuć niekomfortowo. Więc właściwie nigdy nie nawiązałem z nimi kontaktu. Uświadomiłem sobie, że tak samo jest w społeczeństwie. Osoby niepełnosprawne w nim nie istnieją. Są w swoich rodzinach, w różnych instytucjach, ale nie poza nimi. Ukrywa się je, poddaje ostracyzmowi. Nie mają przedstawicieli w sferze publicznej. A kto nie jest reprezentowany, nie istnieje. Jako że zawodowo zajmuję się reprezentacją, pomyślałem, że to może być projekt dla mnie, ponieważ dotyczy problemu reprezentacji. Wszyscy moi przyjaciele i współpracownicy sprzeciwiali się tej decyzji, mówili, że to zbyt ryzykowne. Oczywiście to tylko zachęciło mnie do działania. Moim celem było danie im możliwości zaprezentowania siebie i tego, kim są⁴.

² Sandra Umathum, Benjamin Wihstutz, *Prologue. Disabling the Theater*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015, s. 7. Wszystkie cytaty z tej monografii podawane są w przekładzie autora niniejszego artykułu.

³ *Ibidem*.

⁴ Gia Kourlas, *Jérôme Bel talks about Disabled Theater*, „Time Out New York Magazine”, <http://www.timeout.com/newyork/dance/jerome-bel-talks-about-disabled-theater> (dostęp: 06.04.2016).

Zdając sobie sprawę z tych uwarunkowań oraz powstającego niejednokrotnie zupełnie mimowolnie zakłopotania, jakie towarzyszy publiczności – złożonej przeważnie z tzw. normalsów⁵ – oglądającej spektakle wystawiane przez niepełnosprawnych aktorów (jego świadectwem może być poczucie dyskomfortu projektowane we wspomnieniu reżysera na osoby z niepełnosprawnościami), Bel podjął specyficzną grę z jej oczekiwaniami, tworząc przedstawienie odważne i bezkompromisowe, balansujące na granicy politycznej poprawności. Wraz z aktorami, którzy nie odgrywają tu klasycznie rozumianych ról, wykreował dzieło bazujące – przynajmniej w pewnej mierze – na przeczuciu, że widzowie oglądający występ będą roztkliwiać się i litować nad występującymi. Postępując w ten sposób, twórcy obnażyli protekcjonalne podejście widzów do sztuki osób niepełnosprawnych, ich uprzedzenia, obawy i poczucie wyższości.

Omawiając *Disabled Theater*, chciałbym zatem skupić się przede wszystkim na konfuzji, w jaką przedstawienie wprawia widza, to ona bowiem – i pragnienie wyzwolenia się z niej – nadaje spektaklowi moc oddziaływania. Jednocześnie sposób jej wywoływania wydaje się jednym z głównych – kto wie, czy nie najistotniejszym – źródłem wzbudzanych przezeń kontrowersji, dlatego też warto w tym miejscu przytoczyć jeszcze jedną wypowiedź reżysera:

Problem spektaklu wystawianego przez osoby niepełnosprawne umysłowo jest skomplikowany, ponieważ obecnie jest to nie do pomyślenia. Ludzie nie wiedzą, jak reagować w konfrontacji z nimi, ich obecność jest bardzo kłopotliwa, bo nie mają oni reprezentacji w życiu publicznym. Dopóki taka sytuacja ma miejsce, nadal będzie panowała atmosfera zażenowania i niepokoju. Jedyną metodą jest konfrontacja. Musimy umieć wejść w kontakt z tymi ludźmi. Teatr jest narzędziem, które może takie spotkanie sprowokować. Oczywiście niesie to ze sobą ryzyko, które jest związane z wyłączeniem ludzi niepełnosprawnych umysłowo ze społeczeństwa i naszym brakiem wiedzy na ich temat. Jestem absolutnie przekonany, że ta społeczność musi być bardziej uwidoczniiona. To jedyny sposób na to, by stosunki z nimi zostały „załagodzone”. Powiedziałbym, że wolę pokazywać ich źle, niż nie pokazywać wcale⁶.

⁵ Por. Erving Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przekł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, wstęp do wyd. polskiego J. Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 35.

⁶ Rozmowa o „*Disabled Theater*”, z Jérôme Belem rozmawia Marcel Bugiel, <http://www.cialoumysl.pl/pl/dzialania-wydarzenia/festiwal-c-u/2013/spektakle/disabled-theater> (dostęp: 10.05.2016).

Ostatnie zdanie brzmi w tym kontekście szczególnie znacząco, choć pochopte byłoby stwierdzenie, że Bel istotnie „źle pokazuje niepełnosprawnych”. Trafniejsza wydaje się obserwacja Scotta Wallina, który uważa, że przedstawieniu „brakuje krytycznego zaangażowania w kwestię niepełnosprawności”, co z jednej strony może stanowić zarzut, z drugiej zaś stanowi o sile spektaklu, „ponieważ został on stworzony z perspektywy normalisa i rezonuje w niepełnosprawnych widzach, którzy odczuwają nienaturalną, bolesną przepaść pomiędzy nimi samymi a osobami niepełnosprawnymi”⁷.

Jednocześnie *Disabled Theater* zdecydowanie wykracza poza problemy związane ze społeczną marginalizacją osób z niepełnosprawnościami. Każę bowiem także postawić istotne pytania natury estetycznej, dotyczące między innymi granic tańca czy teatru, częściowo przekładające się na kwestię sposobu myślenia o sztuce tworzonej przez osoby z niepełnosprawnościami oraz o wyzwaniach stojących przed piszącymi o niej krytykami. Zanim jednak przejdę do tych zagadnień, postaram się możliwie szczegółowo opisać przebieg spektaklu⁸.

Przestrzeń, w której się on rozgrywa, pozbawiona jest jakichkolwiek znamion teatralności. Nieco dalej od publiczności stoi jedenaście krzeseł tworzących półkole, przed nimi zaś, bliżej widzów, ustawiono mikrofon na statywie. Z boku umieszczony został nieduży stół, przy którym siedzi osoba tłumacząca, zapowiadająca kolejne sceny i komunikująca się z aktorami – jak wyjaśnia, mówią oni jedynie szwajcarską odmianą języka niemieckiego, której Bel nie zna. Struktura przedstawienia jest niezwykle wyrazista. Każda z siedmiu kolejnych sekwencji rozpoczyna się od przywołania konkretnej dyspozycji, jaką reżyser miał wydać w trakcie pracy nad spektaklem. „Porządek poleceń Bela oddaje nie tylko linię dramaturgiczną dzieła, lecz także historię jego kompozycji”⁹ – struktura *Disabled Theater* stanowi więc odtworzenie spotkania reżysera z zespołem, sięga nawet ich pierwszego kontaktu.

„Na początku Jérôme poprosił aktorów, żeby weszli pojedynczo na scenę i przez minutę stali przed publicznością” – informuje tłumaczka. Członkowie

⁷ Scott Wallin, *Come Together. Discomfort and Longing in Jérôme Bel's „Disabled Theater”*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015, s. 64.

⁸ Posługuję się tu nieco zmienioną wersją opublikowanej przeze mnie recenzji *Disabled Theater* – zob. Tomasz Kowalski, *Patrząc, więc... ?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014, nr 120, s. 136–138.

⁹ André Lepecki, „Yes, Now, It's Good Theater”, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015, s. 151.

zespołu stają więc kolejno, w milczeniu, z przodu sceny. Zadana przez reżysera minuta traktowana jest przez nich indywidualnie, co sprawia, że cała sekwencja trwa niemal kwadrans. Niektórzy patrzą na widzów zaledwie kilkanaście sekund, inni – znacznie dłużej niż oczekiwano. Któregoś z aktorów trzeba wręcz poprosić, żeby zszedł ze sceny. Część wydaje się spieszona, pozostali niemal wyzywająco wodzą wzrokiem po widowni, przyglądając jej się uważnie.

Następnie reżyser poprosił, by każdy z aktorów przedstawił się, podając imię, nazwisko, wiek i zawód. Z wyjątkiem Petera Kellera, który sprawia wrażenie, jakby nic do niego nie docierało (tworzy niewielką etiudę, wiążąc buty, opowiadając o swoim przyjacielu, i powtarzając „jest dobrze, teatr”), wszyscy wykonują polecenie, jako zawód podając aktorstwo.

Kolejnym zadaniem jest opowiedzenie o własnej niepełnosprawności. Gianni Blumer mówi, że wypycha palce do ust, i demonstrować tę przypadłość. Remo Beuggert ma trudności z zapamiętywaniem, więc jest bardzo złym posłańcem. Damian Bright wygłasza krótką pogadankę o trisomii 21. Padają też inne odpowiedzi: „nie wiem”, „mówię wolniej niż inni, zaczęłam mówić, gdy miałam cztery lata”, „mam trudności z liczeniem”, „jestem po prostu bardzo powolna – mnie to nie przeszkadza, ale mamę czasem wkurza”, „niepełnosprawną umysłowo osobą dorosłą jestem i mówić, jak umiem”, czy „pierdolony mongolizm”. Peter (aktorzy wywoływani są po imieniu) znów dzieli się tym, że „jest dobrze, teatr”, za co zbiera oklaski. Najwyraźniej zyskał już sympatię publiczności, choć trudno tak naprawdę powiedzieć, na ile wynikają one z rzeczywistego rozbawienia, a na ile z pobłażliwego paternalizmu.

Postawa widowni nie jest tu bowiem bez znaczenia, podobnie jak kolejność informacji, jakie są jej ujawniane. Bel prezentuje nam wykonawców najpierw jako osoby, z którymi spędzimy część wieczoru – spoglądamy na siebie wzajemnie, jak to zazwyczaj bywa przy pierwszym spotkaniu. Potem stają przed nami jako aktorzy, dopiero na samym końcu – mówią o swojej niepełnosprawności, którą jednak od samego początku widzimy, nikt jej przed nami nie ukrywa, a co więcej – można zaryzykować stwierdzenie, że od początku trudno nam samym, jako widzom, zobaczyć cokolwiek poza nią, samych siebie definiujemy bowiem w kategoriach opozycji. To znaczący sygnał, choć różnica pomiędzy aktorem, który ma jakąś niepełnosprawność, a niepełnosprawnym, który gra w sztuce teatralnej, może wydawać się nieistotna.

Konstrukcja, jaką zastosował reżyser, sprawia, że tematyizacji ulega sam akt przedstawienia spektaklu, a co za tym idzie – również reakcje publiczności. Bel celowo i z premedytacją zacieśnia więź łączącą obie strony rampy, pozwala to

bowiem uśpić czujność widzów, spośród których część zdaje się w większym lub mniejszym stopniu zapominać, że ma do czynienia z efektem artystycznej kreacji, a nie prostym „byciem na scenie”¹⁰.

Następne zadanie polegało na przygotowaniu tanecznego solo – wybraniu piosenki i ułożeniu choreografii. Jak wyjaśnia osoba tłumacząca, Bel postanowił pokazać w spektaklu siedem spośród przedstawionych mu propozycji. W czasie gdy poszczególni aktorzy prezentują efekty swojej pracy, pozostali albo wspierają ich, wybijając rytm na krzesłach lub śpiewając, albo też zajmują się swoimi sprawami – na przykład Miranda Hossle czyta książkę. Choreografie różnią się w zależności od wybranej muzyki, stopnia zaangażowania i umiejętności występujących czy stylistyki. Julia Häusermann naśladuje gesty Michaela Jacksona, jej taniec do *They don't care about us* momentami przesycony jest erotyką. Remo zaczyna swój występ, siedząc na krześle i ruszając wyłącznie głową. Początkowo wygląda to, jakby się zgrywał (jest mężczyzną raczej słusznych rozmiarów), stopniowo jednak ruch ogarnia całe jego ciało, a krzesło służy ostatecznie jako partner do tańca. Peter podryguje przy *Du bist mein Stern*. Lorraine Meier wybrała *Dancing Queen*, a Damian – motyw z *Gliniarza z Beverly Hills*. Publiczność bawi się znakomicie, tym bardziej że część piosenek to znane wszystkim szlagiery, a jednak na usta ciśnie się pytanie, czy reagowałyby tak samo, gdyby identyczną choreografię przedstawili tancerze bez niepełnosprawności.

Można by się nad tym nie zastanawiać, gdyby nie fakt, że kolejnym zadaniem, jakie otrzymują aktorzy, jest powiedzenie, co myślą o tej sztuce. Odpowiedzi są raczej pozytywne, jeśli chodzi o odczucia samych występujących, choć na przykład Remo skarży się, że nie lubi czekać tak długo za kulisami podczas pierwszej sceny, a Gianni mówi, że chciał być jednym z tych, którzy mogą zatańczyć. Jednak część z nich mówi też o reakcjach rodziny, która widziała przedstawienie. Tu nie ma już jednoznacznego entuzjazmu: „moja siostra powiedziała, że byliśmy jak zwierzęta w cyrku”, „moja mama mówiła, że to *freak show*, ale i tak jej się podobało”, „moja siostra mówiła, że nie było fajnie”.

Wypowiedź Gianniego w szczególnie sposób uwidacznia zmiany, jakie zaszły w strukturze przedstawienia po pierwszych dziewięciu pokazach, podczas których prezentowano jedynie siedem choreografii wybranych przez Bela. Pozostałe zostały włączone do spektaklu dopiero później, tworząc nową

¹⁰ Świadczą o tym również wypowiedzi aktorów, w których pojawiają się wątki „grania siebie samego” – zob. *On Acting and Spinning. Interviews with the Actors of Theater HORA*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015, s. 89–94.

sekwencję, która – choćby ze względu na to, że widzowie zostają poinformowani o wcześniejszym ich odrzuceniu przez uznanego choreografa – sprawia wrażenie nieco słabszej i prowokuje pytanie, czy należało je pokazywać. Reżyser zdaje się sugerować, że tak jest sprawiedliwiej, ostatecznie bowiem każdy chciałby zaprezentować efekty swojej pracy, a przecież trudno jest odmówić niepełnosprawnym, w czym oczywiście nietrudno dostrzec kolejną prowokację. Ma ona zresztą również szerszy wymiar, do którego powrócę za chwilę. Ostatnie zadanie, jakie postawił reżyser aktorom, kończy spektakl – Jérôme poprosił, żeby się uklonili.

Disabled Theater to z pewnością spektakl bardzo odważny, ale jego bezkompromisowość polega na czym innym, niż mogłoby się wydawać. Chciałoby się oskarżyć reżysera o manipulowanie aktorami i wykorzystywanie ich niepełnosprawności do emocjonalnego szantażu, taki zarzut byłby jednak całkowicie chybiony. Belowi nie zależy wcale na wzbudzeniu w widzach współczucia czy litości. Wręcz przeciwnie – cały układ spektaklu, o czym wspominałem, bazuje na trafnym przeczuciu, że przeważająca część publiczności będzie się litować i roztkliwiać. A przecież mamy do czynienia z aktorami tworzącymi postaci, nawet jeśli grają samych siebie. Także swoboda, z jaką aktorzy wykonują poszczególne zadania, podlega kontroli, choć trudno oprzeć się wrażeniu, że przynajmniej w niektórych częściach przedstawienia pozostawiono im pewne możliwości improwizowania¹¹.

Bel umiejętnie steruje reakcjami widzów, którzy o tym zapominają. Manipuluje naiwnym odbiorem, czyniąc to w dobrej wierze. Ostrze tego przedstawienia jest bowiem wymierzone w publiczność, pozbawionych niepełnosprawności widzów, reprezentujących większość społeczeństwa – wraz z jego uprzedzeniami, obawami, poczuciem wyższości i protekcyjnym podejściem

¹¹ W rzeczywistości, z oczywistych względów dramaturgicznych, kształt spektaklu określony jest znacznie bardziej, niż mogłoby się wydawać. Bez zgody reżysera nie ma na przykład mowy o zmianie piosenek czy improwizowaniu, choć – jak przyznaje Bel – nie obyło się bez sprzeciwu aktorów, którzy chcieli za każdym razem robić coś nowego. Stąd też „[...] nie wszystko się powtarza: nieustalony jest na przykład porządek dramaturgiczny pierwszej sceny. Mogą wychodzić w kolejności, jaką wybiorą, nie jest to określone. Również w następnej scenie, kiedy są proszeni o przedstawienie się i podanie zawodu, kolejność jest przypadkowa i mogą zająć dowolne krzesło. Dopiero od trzeciej sceny tłumacz wywołuje ich po imieniu, co oznacza, że porządek jest już ustalony” („*It's All about Communication*”. Interview with Jérôme Bel, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015, s. 166).

do osób z niepełnosprawnościami. Tę większość, którą – podobnie jak Bela – uczono zapewne, by unikać patrzenia na niepełnosprawnych.

W *Disabled Theater* trzeba na nich patrzeć – są przecież aktorami, a widzowie przysli, żeby obejrzeć spektakl. Sytuacja ta nie jest jednak prosta ani oczywista, co widać wyraźnie, kiedy aktorzy Bela cytują reakcje swoich rodzin. Te głosy współbrzmia zresztą z częścią negatywnych opinii krytyków i praktyków teatralnych pracujących z osobami niepełnosprawnymi, którzy zarzucali Belowi niejednokrotnie, że zredukował aktorów Theater HORA do ich niepełnosprawności – nie tyle wystawił spektakl, w którym grają, ile wystawił ich samych na widok publiczny (przy całej problematyczności tego sformułowania, zwłaszcza w kontekście przedstawienia teatralnego).

Wraca tu zatem kwestia spojrzenia normalisa oraz binarnych opozycji, jakimi posługujemy się, opisując świat. O ich sile może świadczyć to, jak trudno przyjąć ze wszystkimi konsekwencjami zdanie „jestem aktorką/aktorem”, mimo że powtarzane jest ono jedenaście razy, kiedy pada pytanie o zawód występujących na scenie. Jeszcze trudniej chyba w pierwszej chwili zdać sobie sprawę z jego absurdalności (sam Bel dostrzegł ją dopiero po chwili), kierowane jest bowiem do profesjonalnych aktorów. André Lepecki słusznie zauważa jednak, iż nie o samego reżysera tu chodzi, a o „wszechobecną kliszę, że teatr w życiu osób niepełnosprawnych intelektualnie musi być czymś *amatorskim*, albo, w najlepszym wypadku, terapeutycznym zajęciem w niepełnym wymiarze godzin lub sposobem spędzania wolnego czasu, ale nigdy [nie może być] prawdziwym zawodem”¹². Tymczasem „*Disabled Theater* tworzą niepełnosprawni aktorzy, potrafiący zarówno zachowywać się po swojemu, jak i odgrywać coś innego”¹³.

Jak łatwo (mimo dobrych chęci) wpaść w tę pułapkę, pokazują fragmenty recenzji Stefana Drajewskiego, zamieszczonej w „Głosie Wielkopolskim” po poznańskim pokazie spektaklu:

Jestem za tym, aby niepełnosprawni ruchowo i intelektualnie zostali w pełni włączeni do społeczeństwa, byli równoprawnymi obywatelami, bo ciągle tak nie jest. [...] Jestem za tym, aby artyści, zwłaszcza wybitni, wchodzili w środowiska niepełnosprawnych i współtworzyli teatr. Ale nie zgadzam się, na takie ich traktowanie, jak to zrobił Bel. Wiem, że bardzo trudno wytyczyć granice eksperymentu w sztuce. Wiem, jak trudno namówić takich ludzi do współpracy. Z drugiej strony wiem też, jak ważne to jest dla nich: wystąpić na scenie, w blasku jupiterów, przy

¹² André Lepecki, „*Yes, Now, It's Good Theater*”, s. 156.

¹³ *Ibidem*.

aplauzie publiczności. Ba, widać było, jak wielu z występujących w Teatrze Hora aktorów niepełnosprawnych intelektualnie cieszyło się, ile radości dawał im taniec, ale widziałem też zażenowanie, smutek w oczach..., a nawet lzy. [...] Mnie się ten spektakl nie podobał i zabolał, doprowadził do bezsilnej wściekłości¹⁴.

Dla kontrastu pozwolę sobie na cytat z recenzji, jaką Tadeusz Sobolewski opublikował po spektaklu, który widział w Warszawie:

Nie od razu orientujemy się, że to, co oglądamy, te wszystkie nieśmiałości, zawahania, kikszy, spontaniczne gagi z zaplątanym sznurem mikrofonu – to opanowana do perfekcji gra, powtarzana po raz setny. Bel po mistrzowsku reżyseruje nasze spojrzenie, stwarza podwójną iluzję. Bo na początku widzimy w bohaterach spektaklu tylko niepełnosprawnych. Potem zaczynamy podziwiać, że są tacy zdolni, wspaniali, zabawni, i odkrywamy, że są profesjonalistami. Niepełnosprawni grają niepełnosprawnych. I wtedy zapominamy, że naprawdę nimi są¹⁵.

Diametralnie różny wydźwięk obu tych recenzji wydaje mi się – paradoksalnie – reakcją na jeden konkretny zabieg zastosowany w przedstawieniu przez choreografa, który precyzyjnie określiła Umathum, pisząc, że

[...] nie budzi ono skłonności, by podziwiać niepełnosprawnych za coś, do czego są zdolni *pomimo* identyfikowania ich jako posiadających niepełnosprawność. [...] *Disabled Theater* obala logikę *niemniej jednak*, pokazując na scenie niepełnosprawnych, którzy przynajmniej na pierwszy rzut oka nie są, ogólnie rzecz biorąc, ani lepsi, ani gorsi w wykonywaniu swych zadań niż ktokolwiek, komu kazano by zrobić to samo¹⁶.

Stąd też zdziwienie badaczki zrywającą się co pewien czas na widowni burzą oklasków, jako że „Bel z rozmysłem powstrzymał się od wydobywania z aktorów tego, co najlepsze”¹⁷. Nie zmienia to bynajmniej faktu, że pojawiają się oni na scenie „jako aktorzy i nie przestają być aktorami z tego powodu, że nie poproszono ich, by grali w konwencjonalny sposób”¹⁸.

¹⁴ Stefan Drajewski, *Nie jest mi obojętne, jak teatr traktuje ludzi*, „Głos Wielkopolski”, 23.09.2013.

¹⁵ Tadeusz Sobolewski, *Niepełnosprawni tańczą niepełnosprawnych. I zapominasz, że nimi są*, „Gazeta Wyborcza”, 23.09.2013.

¹⁶ Sandra Umathum, *Actors, Nonetheless*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015, s. 102–103.

¹⁷ *Ibidem*, s. 99.

¹⁸ *Ibidem*, s. 107.

W przedstawieniach Bela nie chodzi bowiem o wirtuozerię. Stąd też prowokatorski zamysł związany z dołączeniem do spektaklu czterech odrzuconych wcześniej choreografii, wiążący się z konfrontacją indywidualnej ekspresji aktorów z estetycznymi oczekiwaniami i wymaganiami, jakie można by przed nimi stawiać. Reżyser każe zadać sobie pytanie o to, co leży u podstaw kryteriów takiej oceny. Zwrócili na to uwagę Umatham i Wihstutz, pisząc, że spektakl

[...] rzuca nowe światło na fundamentalne kwestie dotyczące związków pomiędzy estetycznymi, społecznymi i politycznymi aspektami sztuk performatywnych. Pod jakimi warunkami możemy na przykład mówić o *dobrym* występie, o *umiejętnym* aktorstwie, o *wirtuozerskim* tańcu? Jak możemy wyzwolić się z ideologii sprawności?¹⁹.

Nie ma oczywiście prostych odpowiedzi na te pytania, jednak niewątpliwą zaletą spektaklu Bela – oprócz jego czysto widowiskowego i emocjonalnego aspektu – jest to, że prowokuje do ich przemyślenia, podważając utrwalone kryteria tego rodzaju ocen.

Nie sposób w tym kontekście nie odnieść się na zakończenie do tytułu przedstawienia, który należałoby przetłumaczyć jako „Niepełnosprawny teatr”. Kwestionując estetyczne przyzwyczajenia i programowo odrzucając dążenie do tego, by aktorzy „wypadli jak najlepiej”, co przejawia się między innymi w rezygnacji z tradycyjnie pojmowanego reżyserowania czy tworzenia choreografii, Bel podważa jednocześnie teatralne konwencje i normy, opierające się przede wszystkim na ideologii dokonania, stanowiącego – co słusznie zauważył Wihstutz – „fundamentalną zasadę neoliberalnych społeczeństw”²⁰. W ten sposób ujawnia się też głęboko polityczny sens spektaklu Bela, wykraczający daleko poza problemy czysto estetyczne, bowiem „[...] w społeczeństwie, w którym osiągać znaczy podporządkować się pewnym ustandaryzowanym normom i regułom sprawności, niepełnosprawny teatr może być miejscem, które kwestionuje owe normy”²¹.

¹⁹ Sandra Umatham, Benjamin Wihstutz, *Prologue...*, s. 8.

²⁰ Benjamin Wihstutz, „... And I Am an Actor”. *On Emancipation in “Disabled Theater”*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umatham, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015, s. 45.

²¹ *Ibidem*. Trzeba wszakże wspomnieć również o tym, że autor tekstu dodaje zaraz: „W tym sensie w pełni uzasadnione jest jednak oskarżanie Bela o wykorzystanie aktorów HORY. Są traktowani instrumentalnie na potrzeby estetycznego konceptu, który leży u samych podstaw jego dzieła. Aktorzy muszą zostać pokazani na scenie jako niepełnosprawni, ponieważ to właśnie ich niepełnosprawność służy jako narzędzie dekonstrukcji norm i zasad samego teatru”.

Bibliografia

- Drajewski, Stefan, *Nie jest mi obojętne, jak teatr traktuje ludzi*, „Głos Wielkopolski”, 23.09.2013.
- Goffman, Erving, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przekł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, wstęp do wyd. polskiego J. Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.
- Herbut, Anka, *Ciało/Umysł: Jérôme poprosił aktorów*, „Dwutygodnik.com. Strona Kultury” 2013, nr 116.
- „It’s All about Communication”. Interview with Jérôme Bel, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015.
- Kourlas, Gia, *Jérôme Bel talks about Disabled Theater*, „Time Out New York Magazine”, <http://www.timeout.com/newyork/dance/jerome-bel-talks-about-disabled-theater> (dostęp: 06.04.2016).
- Kowalski, Tomasz, *Patrzę, więc...?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014, nr 120, s. 136–138.
- Lepecki, André, *„Yes, Now, It’s Good Theater”*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015.
- On Acting and Spinning. Interviews with the Actors of Theater HORA*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015.
- Rozmowa z Jerômem Belem o *Disabled Theater*, Marzec 2012, z Jerômem Belem rozmawia Marcel Bugiel, <http://www.cialoumysl.pl/pl/dzialania-wydarzenia/festiwale-c-u/2013/spektakle/disabled-theater> (dostęp: 10.05.2016).
- Sobolewski, Tadeusz, *Niepełnosprawni tańczą niepełnosprawnych. I zapominasz, że nimi są*, „Gazeta Wyborcza”, 23.09.2013.
- Umathum, Sandra, *Actors, Nonetheless*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015.
- Umathum, Sandra, Wihstutz, Benjamin, *Prologue. Disabling the Theater*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015.
- Wallin, Scott, *Come Together. Discomfort and Longing in Jérôme Bel’s „Disabled Theater”*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015.
- Wihstutz, Benjamin, *„... And I Am an Actor”. On Emancipation in „Disabled Theater”*, [w:] *Disabled Theater*, eds. S. Umathum, B. Wihstutz, Diaphanes, Zurich–Berlin 2015.

Abstract**Designing a Confusion. *Disabled Theater* by Jérôme Bel**

The paper aims at analyzing the structure of the performance and the mechanisms that are designed to confuse the audience of *Disabled Theater* staged by Theater HORA and Jérôme Bel, which usually meets with extreme opinions of theatergoers. The author argues that the choreographer deliberately assumed that the spectators will treat the performers in a different way than they usually do because of the disabilities the latter have. In his opinion, although Bel is frequently accused of doing so, the director had not exploited the actors, but created a powerful performance that no one can remain indifferent to, and that forces to rethink not only one's attitude towards people with disabilities, but also the questions of aesthetic judgements in general, and the question of virtuosity in particular.

Ewelina Kordiak-Gołębska*

TEATR MILCZĄCY? AKTOR NIEPEŁNOSPRAWNY INTELEKTUALNIE W TEATRZE ARKA

Człowiek rodząc się, wydaje pierwszy krzyk. Próba samodzielnego oddychania jest nieświadomym sygnałem rozpoczęcia nowego życia. Ten symboliczny moment to informacja dla otoczenia, że oto poprzez zaczerpnięcie powietrza, noworodek oddycha bez pomocy matki. Później wydawane przez dziecko dźwięki to płacz, który informuje o głodzie, wymogu zaspokojenia odruchu ssania, potrzebie bliskości czy wychłodzeniu ciała. Potem kolejno przez głużenie, gaworzenie, pierwsze słowa i zdania, dziecko nabywa kompetencji komunikacyjnych¹. Język, który przyswaja, staje się narzędziem do informowania o swoich potrzebach, stanach i emocjach, pozwala na tworzenie relacji międzyludzkich i determinuje rozwój intelektualny. Mowa, jako najwyżej zorganizowana ludzka funkcja, decyduje o miejscu człowieka w społeczeństwie; sprawność i jakość komunikowania się wpływa na jego osobowość, konstruując kompetencje poznawcze. Rola języka i mowy u ludzi jest nieoceniona, co jednocześnie pozwala stwierdzić, że warunkiem pełnego istnienia w społeczeństwie jest sprawne komunikowanie się, oznaczające zarówno rozumienie, jak i nadawanie językowego przekazu.

Tak postawiona teza z zasady separuje ludzi niemówiących lub osoby z zaburzeniami funkcji mowy. Przyjmując, że wśród ludzi niepełnosprawnych

* Ewelina Kordiak-Gołębska, doktorantka Uniwersytetu Wrocławskiego, polonistka i neurologopedka, pedagog specjalny, trener emisji głosu.

¹ Zob. Maria Kielar-Turska, *Mowa dziecka. Słowo i tekst*, Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1989.

intelektualnie to właśnie kompetencje językowe i komunikacyjne są zaburzone, mamy do czynienia z ogromną liczbą osób, które ze względu na swoje dysfunkcje odsunięte zostają na margines społeczny². Wśród nich są ludzie, którzy nie komunikują się sprawnie z powodu wad genetycznych, upośledzenia umysłowego, zaburzeń rozwojowych lub utraty mowy w wyniku urazu mózgu. Brak możliwości komunikowania się może być zatem świadomy lub nieświadomy, jednak status społeczny ludzi z zaburzeniami mowy nosi znamiona defaworyzowania społecznego, określając ich położenie zawsze jako „niewygodną” mniejszość. Ludzie niepełnosprawni intelektualnie znajdują się w społecznej hierarchii niżej niż osoby niepełnosprawne ruchowo. Choć ich dysfunkcje często trudniejsze są do zdemonstrowania w pierwszym etapie poznania, bliższa relacja od razu wyzwala u osób sprawnych poczucie „bycia ponad”. Mają oni kontrolę nad przebiegiem rozmowy i wreszcie to oni decydują o tym, czy i jak ją zakończyć. Pewność towarzysząca temu spotkaniu nie wynika z przewagi fizycznej. Pozycjonowanie się ludzi zdrowych względem osób niepełnosprawnych ma tło organiczne, ponieważ widząc kogoś w gorszej sytuacji, czujemy się lepiej³. Ewolucyjnie ugruntowany mechanizm obronny przed kimś, kto jest silniejszy, został zmodyfikowany przez sprawną ocenę funkcji intelektualnych rozmówcy: „mówi i myśli infantylnie, więc nie jest dla mnie zagrożeniem”. Ta umiejętność roboczej i pospiesznej diagnozy sprawiła, że ludzie stali się względem siebie empatycznymi drapieżcami. Wyławiamy ludzi z dysfunkcjami bardzo sprawnie, a kategorią pomocniczą w określeniu relacji względem niepełnosprawnego jest kompetencja komunikacyjna. Język zyskuje tu podwójne znaczenie: w przypadku niepełnosprawności wyłącznie ruchowej pełni funkcję „obronną”, tuszującą dysfunkcje ruchowe, w przypadku niepełnosprawności intelektualnej, staje się podstawowym kryterium oceny.

Wrocław 2016 – Europejska Stolica Kultury

W marcu 2016 roku Telewizja Internetowa Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016 w serii pod tytułem „Breaking Muse – Pokaż, co masz” wyemitowała apel dyrektorki wrocławskiego integracyjnego Teatru Arka Renaty

² Jean Aitchison, *Ziarna mowy. Początki i rozwój języka*, przekł. M. Sykurska-Derwojed, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2002, s. 23.

³ Wojciech Błaszczak, *Wpływ utajonych bodźców afektywnych na formułowanie sądów o Ja*, [w:] *Pomiędzy afektem a intelektem: poszukiwania empiryczne*, red. M. Jarymowicz, Wydawnictwo Instytutu Psychologii PAN, Warszawa 2001, s. 95–106.

Jasińskiej wystosowany razem z niepełnosprawnymi aktorami. W nagraniu zespół przedstawił historię teatru oraz problemy organizacyjno-finansowe. Założycielka i dyrektorka Arki Renata Jasińska przyznała, że bez wsparcia ze strony władz miasta teatrowi grozi zamknięcie. O ratunek proszą w nagraniu niepełnosprawni członkowie zespołu. Apel był wstrząsający i stanowił kontynuację miejskiej dyskusji o potrzebie istnienia teatru niepełnosprawnych. Wkrótce apel został usunięty na prośbę dyrekcji Biura ESK Wrocław 2016. Powodem decyzji było dochodzenie prokuratorskie mające wyjaśnić przyczyny problemów finansowych Teatru Arka. Niewielki, znany głównie środowisku teatralnemu i terapeutycznemu, wrocławski zespół stał się przedmiotem miejskiego dyskursu w mediach lokalnych i społecznościowych. Wywołana dyskusja dotyczyła nie tylko finansowania ośrodków kultury we Wrocławiu, ale także sposobu partycypowania mieszkańców w budżecie miasta, problemów integracji osób niepełnosprawnych w przestrzeni publicznej i ich dostępu do kultury.

We wrześniu 2015 roku we wrocławskim dodatku „Gazety Wyborczej” ukazał się artykuł *Teatr Arka idzie na dno i błaga o wsparcie Dutkiewicza*⁴, który szczegółowo opisuje stan teatru, toczące się postępowanie sądowe, wypowiedzi magistratu i dyrektorki Arki, która zwołała konferencję prasową, by poinformować o stanie finansowym Teatru Arka: „Mieliśmy powiedzieć o planach artystycznych, ale nie jesteśmy w stanie. Nie wiemy, czy teatr za chwilę nie przestanie działać”⁵. Zdaniem urzędników, przyczyną problemów finansowych była niegospodarność zarządu oraz brak rzetelnie prowadzonej księgowości. Jasińska odpierała zarzuty, argumentując błędy rozliczeniowe jako wynik braku wiedzy w tym zakresie lub nieskoordynowaną z teatrem pracę biur rachunkowych. Podstawowym przesłaniem Jasińskiej było sytuowanie się wówczas w roli dyrektora artystycznego, a nie dyrektora finansowego. Kolejne artykuły przedstawiały szerzej problemy Teatru Arka, dzieląc środowisko teatralne i terapeutyczne. Proszeni o komentarz pełnosprawni aktorzy i byli współpracownicy teatru zgodnie podkreślali jego wyjątkową wartość, sens istnienia i znaczenie integracji. „Widziałam rozwój adeptów, nie tylko na scenie, ale w życiu. Stali się samodzielni, bardziej odważni, pewni własnej wartości. Trudno zbudować to, co osiągnęliśmy w Arce, a łatwo to zniszczyć. Już widać regres wśród adeptów” – komentowała aktorka Arki

⁴ Dorota Oczak-Stach, *Teatr Arka idzie na dno i błaga o wsparcie Dutkiewicza*, „Gazeta Wyborcza”, 8.09.2015.

⁵ *Ibidem*.

Agata Obląkowska-Woubishet⁶. Zagorzała dyskusja, wzajemne oskarżenia dyrekcji teatru i magistratu przysłoniły to, co w integracyjnej Arce miało być najważniejsze: los niepełnosprawnych aktorów.

Kiedy w roku 1992 Jasińska zakładała swój teatr, miał on wówczas charakter eksperymentu teatralnego. Zafascynowana twórczością Jerzego Grotowskiego, wraz z Andrzejem Nowakiem i Bogdanem Michalewskim (dyrektor Teatru Na Bruku), Jasińska próbowała znaleźć własną, twórczą interpretację relacji widz – aktor. Gdy do Jasińskiej dołączył Alexandre Marquezy, również zachwycony Grotowskim, Arka rozpoczęła działalność edukacyjną i terapeutyczną, realizując założenie, że sztuka nie zna granic, szczególnie międzyludzkich. Do zespołu zaproszeni są niepełnosprawni aktorzy, których obecność sprofilowała całkowicie działalność teatru. Dziś występują obok aktorów zawodowych, ich role są rozbudowane, a warsztat zyskuje głębokie uznanie nie tylko w środowisku terapeutycznym, ale także wśród krytyków teatralnych. Zespół adeptów tworzą dziś aktorzy z upośledzeniem umysłowym, zespołem Downa i autyzmem, dla których teatr dawno przestał już być jedynie miejscem terapii. Arka wyjeżdża na festiwale, prezentuje regularnie swój repertuar na Dolnym Śląsku, organizuje warsztaty i szkolenia. Dla niepełnosprawnych członków zespołu, grających wraz z aktorami pełnosprawnymi, bycie w roli staje się okazją do ekspozycji przeżyć, na które w życiu codziennym nie ma miejsca: ograniczenia intelektualne kumulują się przecież, wytwarzając u nowo poznanych osób specyficzne napięcie. Scena niweluje ten dystans, zaciera granicę między Goffmanowskimi normalsami a tymi, którym pozornie daleko do normalności⁷. Demaskujący zaburzenia intelektualne język zyskuje nowy status, staje się narzędziem „uzupełniającym” człowieczeństwo, a nie warunkiem określającym pozycję człowieka w relacjach międzyludzkich. Aktorzy Arki nie mają perfekcyjnej dykcji, emisja głosu jest zaburzona, roli uczą się długo. Trenują pamięć, odczuwają stres i napięcie, związane z przygotowaniami do występu. Niepełnosprawni intelektualnie aktorzy Arki podsuwają swoje pomysły scenograficzne, przedstawiają własne interpretacje postaci. Ich twórcza swoboda znajduje pełne zrozumienie i akceptację u reżyserów. Teatr staje się miejscem, gdzie wybrzmiewa to, co w życiu codziennym przykryte jest ciszą.

⁶ Dorota Oczak-Stach, *Teatr Arka: nierozliczony milion, oskarżenia o mobbing*, „Gazeta Wyborcza”, 14.03.2016.

⁷ Zob. Erving Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przekł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, wstęp do wyd. polskiego J. Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.

W emitowanym przez ESK TV Wrocław 2016 apelu Teatru Arka z marca 2016 roku obok Jasińskiej wypowiadają się również niepełnosprawni intelektualnie aktorzy. Niektórzy pierwszy raz występują przed kamerą i nie jest to rola, którą trenowano wcześniej. Oddano głos ludziom, którzy w całym sporze administracyjnym zostali najbardziej pokrzywdzeni. Pracując w repertuarowym teatrze, nie dopominają się pieniędzy, ich proste potrzeby sprawiają, że nie mają finansowych oczekiwań. Proszą o pomoc, która rozwiązałaby pat organizacyjny i pozwoliłaby na kontynuowanie działalności ich teatru. Szczerze przyznają, że sami nie dadzą rady sprostać oczekiwaniom urzędników, teatr jest ich pracą i nadzieją. Wszystko to rozgrywa się w roku 2016 we Wrocławiu, Europejskiej Stolicy Kultury!

Milczenie nie zawsze jest złotem

Ludzie niepełnosprawni intelektualnie mają zazwyczaj poważne zaburzenia mowy, ich kompetencje komunikacyjne są często na niskim poziomie. Trudnością jest dla nich również myślenie przyczynowo-skutkowe, czytanie ze zrozumieniem, zapisywanie ze słuchu, swobodne opowiadanie o zdarzeniach. Gdyby możliwość sprawnego komunikowania się uczynić warunkiem uczestnictwa w zespole teatralnym, większość niepełnosprawnych intelektualnie nie miałaby szansy na podjęcie takiej aktywności. Istnieje jednak wiele teatrów, które włączają ludzi z niepełnosprawnością, tworząc dla nich przestrzeń, w której ekspresja twórcza znajduje ujście w realizacji spektakli teatralnych. Istotą staje się wówczas nie jakość przekazu słownego, ale osadzenie go w roli. Specyfika komunikacji werbalnej jest uzupełnieniem przekazu gestycznego, wspólnie tworząc całościowy model postaci. W tym aspekcie obecność sceniczna przestaje mieć walor jedynie terapeutyczny. Istnienie aktora niepełnosprawnego intelektualnie w teatrze ma wyjątkową wartość estetyczną, pozwalającą zerwać z mechanizmem porównań, zestawień, ocen i indywidualnych diagnoz. Jeśli przyjąć tezę, że teatr jest miejscem, które pokazuje życie takim, jakie ono jest, to w grze osób niepełnosprawnych koncepcja ta realizuje się najpełniej. Zatarcie różnicy między działaniem a odgrywaniem konkretyzuje się zarówno w zakresie języka, jak i w obszarze komunikacji niewerbalnej. Integrowanie środków wyrazu i postrzeganie całokształtu obecności aktora na scenie moderuje jakość relacji widz – aktor, zrywając z niepełnosprawności brzemieniem, czy jak pisze Erving Goffman, piętnem. Proces akceptacji odbywa się zatem nie tylko na płaszczyźnie wspólnego porozumienia, sposobu postrzegania świata, podobnych pasji i tożsamości, ale również poprzez zaufanie do scenicznej

prawdy. Goffman pisze: „Zanim odmienność może nabrać jakiegoś znaczenia, musi zazwyczaj zostać kolektywnie skonceptualizowana przez społeczeństwo jako całość”⁸. Świat „normalsów” separuje osoby z dysfunkcjami, odsuwa na społeczny margines ludzi, których fizyczność czy zaburzona sfera psychiczna znacznie różni się od pozornie zdrowej większości. Ludzie niepełnosprawni intelektualnie noszą piętno zewnętrzne, ale i wewnętrzne. Bezradność w walce o miejsce w społeczeństwie spotęgowana jest tym, że najczęściej reprezentantami ich kalectwa są rodziny, terapeuci, w niektórych przypadkach ambasadorem fundacji i stowarzyszeń. Niczym nieskrępowana sceniczna ekspresja aktorów niepełnosprawnych intelektualnie staje się antidotum na milczenie we własnej sprawie w życiu codziennym.

Nieodwracalne – lekcja historii – studium Zagłady

W roku 2010 wrocławski Teatr Arka wystawił spektakl *Nieodwracalne – lekcja historii* w reżyserii Renaty Jasińskiej. Przedstawienie zbudowane zostało na podstawie powieści Erica-Emmanuela Schmitta *Przypadek Adolfa H.* i pamiętnika Stanisławy Jasińskiej, matki Renaty Jasińskiej. Pamiętnika, który stanowił relację z jej osobistych doświadczeń z okresu wojny. Spektakl opowiada o tragicznych wydarzeniach z czasu II wojny światowej, a preludium do wstrząsających wydarzeń stanowi historyczna pomyłka profesorów ASP w Wiedniu. Twórcy stawiają pytanie, jak potoczyłyby się losy Europy, gdyby Führer rozpoczął artystyczne studia. Osobiste emocje, stany depresji i hysterii Adolfa Hitlera zestawione zostają z tragediami ludzi, ofiarami wojny, których dramatyczne doświadczenia doprowadziły do wysiedleń, rozstań z najbliższymi, wreszcie śmierci.

Dzięki badaniom historyków wiadomo, że Hitler nie był wybitnym malarzem. Prawdopodobnie nawet rozpoczęcie studiów artystycznych nie powstrzymałoby go przed demoniczną wizją opanowania świata. Jako ekspresyjny mówca porywał tłumy i przekonywał do planu budowy III Rzeszy. W spektaklu jego sylwetka przedstawiona została wielowarstwowo: jest on zarówno wybrańcem Lucyfera, jak i wrażliwym artystą, targanym namiętnościami. Kompleksy głównego bohatera przetransponowane zostają na wyjątkową, szaleńczą pewność siebie, a wzniecone przez Lucyfera żądze panowania nad światem prowadzą do tragedii milionów ludzi. Dwie natury Hitlera prezentowane są przez dwoje aktorów. Jasińska zestawiała sentymentalnego młodzieńca (Klaudia

⁸ *Ibidem*, s. 167.

Lewandowska) z demonicznym, budzącym grozę Führerem (Alexandre Marquety), którego krzyk, impulsywna, znakomicie odtworzona gestykulacja, wzmagają napięcie i prowadzą widza do nieuniknionego, znanego finału.

Przeszywający ton, którym posługuje się Hitler, wybrzmiewa na tle losów pozostałych bohaterów. To ofiary wojny, zwykli ludzie, reprezentanci codzienności. Nie są ukryci w bunkrach i gabinetach sztabów. Tragedia dotyka ich bezpośrednio, tracą domy, bliskich, godność i życie. Wśród ofiar jest Stanisława (Beata Lech), której pełna emocji relacja znów przywołuje pytanie: „Jak to możliwe, że doszło do tak wielkiej tragedii?”. Zło, które rozprzestrzenia się w zaskakująco szybkim tempie, staje się intrygujące. Twórcy, przywołując stany emocjonalne z różnych okresów życia Hitlera, próbują wskazać źródło rodzącej się nienawiści. Wstrząsające tezy o czystości jednej ludzkiej rasy, doskonałości intelektu i ciała, propozycje eliminowania ludzi innego pochodzenia, wiary czy też tożsamości kulturowej, wypowiedziane przez jednego człowieka są wstrząsające, ale nie ustały przecież wraz ze śmiercią Hitlera. Wśród aktorów grających ofiary obserwować można ludzi niepełnosprawnych. Ich doświadczenie zostaje tu spotęgowane: są nie tylko ofiarami wojny, ale ludźmi, których wódz III Rzeszy zupełnie nie akceptował, również we własnym narodzie. Nie spełniali oni kryteriów „rasowo czystego społeczeństwa”, zatem eliminowanie ludzi ułomnych stało się jednym z zadań polityki nazistowskiej. Podstawą tej koncepcji stała się teoria Darwina, w której osobnik słabszy musi być odseparowany, ponieważ uniemożliwia pełny rozwój pozostałym. Rozpoczęty w roku 1939 „Program T4” był wymierzony w osoby fizycznie i psychicznie chore, które zabijano poprzez zagazowanie, przystosowując do tego procederu nawet przytułki i zakłady psychiatryczne, lub wysyłano je do obozów koncentracyjnych. Rodzinie wysyłano list z kondolencjami lub przygotowaną wcześniej urnę z prochami. Akcja realizowana była w tajemnicy, w obawie przed niemiecką opinią publiczną. Po fali protestów w 1941 roku Hitler oficjalnie wstrzymał „T4”, jednak masowe zabójstwa były kontynuowane. Szacuje się, że w wyniku „Programu T4” zginęło około 250 tysięcy osób niepełnosprawnych intelektualnie i ruchowo⁹.

Jasińska w spektaklu *Nieodwracalne – lekcja historii* tworzy swoistą parabolę: bohaterami są ofiary wojny grane przez niepełnosprawnych. Choć w przedstawieniu nie mówi się o niepełnosprawności wprost, zyskuje ona nowy status. Doświadczenia wojenne są tylko pretekstem do ukazania współczesnego procesu wykluczenia, ponieważ nienawiść wobec inności prowokuje stopniowe

⁹ *Mentally and Physically Handicapped: Victims of the Nazi Era*, ze zbiorów United States Holocaust Memorial Museum <http://www.jewishvirtuallibrary.org/> (dostęp: 07.04.2016).

działania separacyjne. Nieodwracalne, chwilowe zdarzenie („Adolf H. – nieprzyjęty!”), które u Jasińskiej przypomina Lucyfer, prawdopodobnie nie zmieniłoby niczego w biegu historii. Eskalacja nazistowskich nastrojów demaskuje spiralę zła, która towarzyszy człowiekowi od zawsze. Krzyk Hitlera w spektaklu nie pozwala przebić się głosom ofiar. Symboliczna niemoc wobec agresji wzmacnia siłę w napastniku i zyskuje społeczne przyzwolenie. Prezentowana przez Teatr Arka lekcja historii to nie tylko relacja dramatycznych wydarzeń z okresu II wojny światowej. Największą siłą spektaklu jest ekspozycja mechanizmu kielkującej nienawiści, której nikt nie był w stanie powstrzymać. Milczący tłum ofiar jest jedynie tłem dla fanatycznego krzyku Führera.

Wrocławski Teatr Arka od początku swojego istnienia sięga po tematykę wyobcowania, defaworyzowania i cierpienia. Problemy przedstawione w spektaklach mają charakter społeczny. Jasińska próbuje uciec od stawiania diagnoz. Prezentuje mechanizmy rządzące ludźmi jako wyraz ich natury, tkwiącej często w doświadczeniach ewolucyjnych. W wystawionym w 2013 roku *Statku szaleńców* przedstawia „obląkaną” załogę, której należy się pozbyć. Obecność niepełnosprawnych intelektualnie aktorów na scenie potęguje dosłowność. Choć w pierwszej chwili obląkani, szkaradni podróżni budzą lęk i przerażenie, to właśnie oni przygarniają do siebie piękną, czystą baletnicę. Dziewczyna czuje się dobrze wśród obląkanych wędrowców, ponieważ w pełni ją akceptują, nie próbują oceniać. Niezrozumiały dla innych język, może nawet bełkot, staje się zrozumiały przy odrobinie wysiłku. Wzajemny szacunek między obląkanymi a kimś „z zewnątrz” jest naturalny, wolny od wagi przekonań i znaczenia kulturowej tożsamości. Godność człowieka staje się warunkiem współistnienia w grupie. Relacje międzyludzkie nie mogą być definiowane przez pryzmat jakości komunikacji, wygląd zewnętrzny, status majątkowy. Niepełnosprawni aktorzy tym razem odważnie i głośno eksponują swoje człowieczeństwo. Metaforyczne wyrzucenie ich za burtę musi spotkać się ze społeczną dezaprobatą. Ich podróż statkiem to tylko fragment wędrówki przez całe życie. Przyzwolenie na nienawiść, defaworyzowanie osób chorych, ludzi reprezentujących inne kultury, różne przekonania religijne musi spotkać się z oporem, blokadą, która być może powstrzyma proces dehumanizacji.

Teatr dla wszystkich – rehabilitacja teatralna

Jako terapeutka zaburzeń mowy i myślenia pracuję z osobami niepełnosprawnymi intelektualnie. W Centrum Terapeutycznym, którym kieruję, spotykamy ludzi z niepełnosprawnością intelektualną, osoby autystyczne i afatyków.

Niektórzy stracili mowę w wyniku wypadków komunikacyjnych, uszkodzenia mózgu w wyniku udaru krwotocznego lub niedokrwiennego, wycięcia krtani lub choroby strun głosowych. Rehabilitujemy ludzi z bardzo szerokim spektrum zaburzeń mowy i myślenia. Największym problemem, z którym muszą się zmierzyć, są dysfunkcje komunikacyjne. W życiu codziennym nasi niepełnosprawni pacjenci napotykają nie tylko na bariery architektoniczne. Z powodu utraty możliwości sprawnego komunikowania się muszą przerwać lub zakończyć życie zawodowe, mają problemy w życiu osobistym, spotykają się z brakiem tolerancji lub przemocą psychiczną. Niektórzy potrafią zapisać to, co chcą powiedzieć, innym wypowiedź zajmuje dużo czasu, jest niewyraźna i wymaga od rozmówcy zaangażowania: „Jestem niewolnikiem swojego ciała” (Adam, 34 l.), „Nie mogę nic powiedzieć” (Katarzyna, 57 l.), „Wszędzie chodzę z kartką” (Antoni, 64 l.), „Pijany kierowca zabrał mi głos i wolność” (Agnieszka, 46 l.), „Ludzie myślą, że nie chcę rozmawiać” (Katarzyna, 41 l.), „Od wypadku z nikim nie rozmawiałem. Odpowiadam wciąż na te same pytania” (Paweł, 38 l.).

Proponujemy naszym podopiecznym oprócz terapii neurologopedycznej również zajęcia teatralne, pracujemy dramą, tworząc teatralne etiudy i krótkie spektakle. Zajęcia teatralne dają szansę na eksponowanie własnych doświadczeń w oparciu o wspieranie i o trening komunikacji. Rola teatralna staje się medium między własnymi ograniczeniami a potencjałem twórczym. Obecność sceniczna jest szansą na pokonywanie własnych słabości na scenie i w życiu codziennym. Milczący aktorzy próbują łamać stereotyp, który towarzyszy osobom niemówiącym. Oparty na możliwościach, a nie deficytach, przekaz teatralny jest szansą na ekspozycję własnych przeżyć. Być może w dyskursie o teatrze niepełnosprawnych należałoby unikać określenia aktor amator, a przesłaniem towarzyszącym terapii teatralnej lub teatrowi terapeutycznemu powinno być „Zobaczyć w aktorze człowieka”. Uwięzieni w swoim ciele afatycy uczą się mówić językiem teatru, wykorzystując różne środki wyrazu. Krępująca w życiu codziennym cisza, w przedstawieniu przybiera szlachetną postać, niezborność ruchów, mało plastyczna mimika stają się nowymi znakami, swoistym kodem i katalogiem gestów. Spektakl *Milcz jak do mnie mówisz* (2014), wystawiony dla rodzin aktorów niepełnosprawnych, nie był rozrachunkiem ze społeczną nietolerancją. W satyrycznej formie aktorzy niepełnosprawni intelektualnie przedstawili swoje codzienne problemy związane z funkcjonowaniem wśród osób „sprawnych”. W jednej ze scen aktor mający duże problemy komunikacyjne paraliżuje kolejkę w sklepie, która – jak donoszą klienci – ma już ponad dwadzieścia kilometrów. Inny przykład stanowi scena składania zamówienia w restauracji. Niecierpliwy kelner ukrywa się na zapleczu i błagając kolegę o zmianę stolika, proponuje „rzucanie monetą” lub pracę za niego w święto

Bożego Ciała, byleby tylko nie obsługiwać osoby niepełnosprawnej. Absurdalne sceny miały niewątpliwie charakter terapeutyczny, prawdopodobnie również dla widzów. Teatr, niezależnie od swojej struktury organizacyjnej, utrwala organiczny aspekt wspólnotowości, przywraca godność i stoi na straży wartości. Pozorne milczenie aktorów niepełnosprawnych ma charakter symboliczny, staje się transferem między indywidualnością a szablonowym krzykiem współczesności.

Wrocławski Teatr Arka, tworzony przez osoby niepełnosprawne intelektualnie i zawodowych aktorów inspiruje terapeutów, rodziny osób niepełnosprawnych, krytyków teatralnych. Jego funkcja społeczna jest bardzo istotna. Aktorzy niepełnosprawni, borykający się z problemami komunikacyjnymi, nie chcą milczeć, nie tylko w swojej sprawie. Wspólnie z dyrektorką Renatą Jasińską przywołują współczesne problemy, odwołując się do faktów historycznych. Stawiają niewygodne pytania, szukając etiologii zła i genezy nienawiści. Arka nie jest teatrem milczącym. Prowokuje do działania, wskazuje na mechanizmy defaworyzacji i społecznego wykluczenia. Jak długo głos Teatru Arka będzie słyszalny w mieście, w którym 77 lat po tragicznej Nocy Kryształowej, sympatycy Obozu Radykalno-Narodowego palą przed ratuszem kukłę Żyda?

Bibliografia

- Aitchison, Jean, *Ziarna mowy. Początki i rozwój języka*, przekł. M. Sykurska-Derwojed, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2002.
- Błaszczak, Wojciech, *Wpływ utajonych bodźców afektywnych na formułowanie sądów o Ja*, [w:] *Pomiędzy afektem a intelektem. Poszukiwania empiryczne*, red. M. Jarymowicz, Wydawnictwo Instytutu Psychologii PAN, Warszawa 2001.
- Goffman, Erving, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przekł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, wstęp do wyd. polskiego J. Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.
- Kielar-Turska, Maria, *Mowa dziecka. Słowo i tekst*, Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1989.
- Mentally and Physically Handicapped: Victims of the Nazi Era*, United States Holocaust Memorial Museum, <http://www.jewishvirtuallibrary.org/> (dostęp: 07.04.2016).
- Oczak-Stach, Dorota, *Teatr Arka idzie na dno i błaga o wsparcie Dutkiewicza*, „Gazeta Wyborcza”, 8.09.2015.
- Oczak-Stach, Dorota, *Teatr Arka: nierozliczony milion, oskarżenia o mobbing*, „Gazeta Wyborcza”, 14.03.2016.

Abstract**Silent theatre? The intellectually disabled actor
in Arka Theatre**

Silence is not always golden. It is clear for intellectually disabled persons, for whom communication disorders are often indicators of their disability.

I would like to present Wrocław's Arka Theatre team, composed of and meant to address the disabled. Its functioning has both a therapeutic and creative dimension. Thanks to drama activities, the silent disabled are given an opportunity to act together, looking for ways to eliminate the effects of disability through new, different means of expression. Therapy through theatre is not only intended to re-educate language and cognitive functions, but also becomes a space for exchanging experiences and exposing weaknesses arising from disability. The apparent silence is symbolic here, becoming a transfer between individuality and the clichéd turmoil of modern times. During therapeutic sessions, the disabled actors tame their fears, trying to confront their own traumatic experience through dramatic art. The suffering of a disabled actor becomes literal, and the conscious exposure of infirmity makes the voice of silent amateur actors audible.

AKTOR „NIEPEŁNOSPRAWNY”?
– GŁOS

Maria Pietrusza-Budzyńska*

****Jackowi Kasprzakowi*

TEATROTERAPIA LUBELSKA. AKTOR

Teatroterapia Lubelska była i jest tematem wielu artykułów, opracowań, a także prac magisterskich z dziedziny pedagogiki, psychologii, socjologii, teatrologii. Znakomitą kronikarką dokonań artystycznych prowadzonego przeze mnie teatru i recenzentką osiągnięć grupy w zakresie terapii jest Agnieszka Piasecka¹, której refleksje naukowe dotyczące przemian w rozwoju naszego zespołu uznać należy za niezwykle ważne, choć wyrażone często w sposób poetycki, daleki od suchych, scjentystycznych konstatacji. Sankcjonowały one prawdę i etykę tego teatru, oceniały jego działania i dawały impuls do dalszych poszukiwań twórczych.

Nie umiem naukowo rozważać tego, co robię na rzecz człowieka niepełnosprawnego intelektualnie. Czujnym probierzem sytuacji osobistej ludzi niepełnosprawnych oraz ich kondycji społecznej stał się dla mnie teatr, w którym buduję człowieka na nowo, aby nie wstydził się być człowiekiem i wiedział na pewno, że nim jest. Ciągle zastanawiam się, jak najlepiej opisać proces budzenia

* Mgr Maria Pietrusza-Budzyńska, pedagog specjalny, nauczyciel szkoły specjalnej w latach 1978–2015. Prezydent Fundacji Teatroterapia Lubelska. W 1990 roku w Podstawowej Szkole Specjalnej w Lublinie utworzyła Teatr Roślinka, a w 1995 pierwszy w Polsce Teatr Ludzi Niepełnosprawnych przynależny organizacyjnie do zawodowego Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie.

¹ Z Agnieszką Piasecką i Beatą Kossecką spotkałam się w 1994 roku na warsztatach teatralnych zorganizowanych w Stawiskach przez Polskie Stowarzyszenie na rzecz Osób z Niepełnosprawnością Intelektualną. Agnieszka Piasecka była wtedy studentką teatrologii na Uniwersytecie Łódzkim. Teraz jest doktorantką UŁ, współinicjatorką i wieloletnią dyrektorką artystyczną Międzynarodowego Biennale Spotkań Teatralnych „Terapia i Teatr” organizowanych w Łodzi.

woli życia w osobie niepełnosprawnej czy znajdowania przez nią sensu życia. Zdaje sobie sprawę, że w tej sytuacji można nazwać mnie nie więcej niż interpretatorem upośledzenia umysłowego czy „małym człowiekiem w teatrze”. Wynika to niewątpliwie z faktu, iż ciągle jestem w swoim działaniu twórcą nieposkromionym, pozostając ciągle w drodze do i z teatru. A także jest rezultatem mojego przekonania, że – jak często pohukuję i na Boga klnę się (powtarzając gest Profesora Higginsa z *Pigmaliona* George’a Bernarda Shawa ...) – dajcie mi człowieka upośledzonego, a uczynię go aktorem!². Dlaczego tak się stanie? Dlaczego ufa on mi bezgranicznie i poddaje się mojej woli? Skąd ten człowiek wie, jaką siłę ma w sobie teatr i dlaczego z wiarą poddaje się działaniu tej siły? Skąd wie, jak wielka przemiana dokona się w jego życiu, która spowoduje, że wzmocni się jego ciało i spotężnieje dusza? I dlaczego bez zastanowienia wierzy i godzi się na wszystko?

I ta wiara stanowi powód mojego zmagania się z pisaniem na temat niepełnosprawności. Problemy te wymykają się refleksji znakomitych naukowców i znawców teorii osobowości ludzi upośledzonych umysłowo. Jest to też tajemnica łącząca teatr z życiem, życie z teatrem. Potężny impuls do objawiania samego siebie, przewycięzania siebie, zapominania o sobie i przerastania siebie³.

Artysta niepełnosprawny znalazł się w pułapce swojego życia – nie wie, kim jest Nie wie też, po co to robi

Z Teatrem Ludzi Niepełnosprawnych w Lublinie związanych jest osiem osób z upośledzeniem umysłowym, które od 21 lat, codziennie przychodzą w to miejsce, traktując swoją przynależność do teatru jako najważniejszy obowiązek życio-

² W filmie z 1964 roku *My Fair Lady* w reżyserii George’a Cukora (wg *Pigmaliona* George’a Bernarda Shawa), w trzydziestej minucie projekcji, ekscentryczny profesor Higgins mówi do pułkownika Pickeringa: „zrobię księżną z tego kocmołucha” i rzeczywiście przemienia kwiaciarkę w damę.

³ W 2012 roku wydany został album pt. *(nie)śmiertelni*, zawierający napisaną na nowo biografię każdej osoby niepełnosprawnej uczestniczącej w warsztatach teatralnych. Biografia aktora Teatrotterapii w albumie „pisana” jego rolami w teatrze i filmie oraz zdjęciami Alqa Budzyńskiego ze spektaklu *Sześć postaci w poszukiwaniu autora* wg Luigiiego Pirandella, z komentarzem na temat JEGO obecności w teatrze – według mojej intencji, album ten zapewnić ma nieśmiertelność ludziom wykluczonym – (nie) widzialnym. Zob. Maria Pietrusza-Budzyńska, Iwona Burdzanowska, Aleq Budzyński, *(Nie)śmiertelni*, Teatrotterapia Lubelska, Lublin 2012.

wy. Nie zawsze mówią wprost, że są aktorami. Nie dostają stałej pensji za występy na scenie. Oprócz tych z najdłuższym stażem, jest jeszcze 12 osób, których czas uczestnictwa waha się pomiędzy 19 a sześć lat, oraz pięć osób z jednorocznym stażem.

„Nie jestem aktorem” – niedawno stwierdził człowiek, który w teatrze jest od początku jego założenia...⁴, więc – kim jest? Codziennie przychodzi do teatru na siedem godzin, a czasem pracuje dłużej. Nie spóźnia się. Próbuje z reżyserem. Niedługo dadzą spektakl dla publiczności w innym mieście.

Ma kłopot. Ostatnio stracił swoje świadczenia rentowe przysługujące z racji bycia niepełnosprawnym. Na komisji lekarskiej tak się rozgadał, barwnie opowiedział o swoich sukcesach, że lekarka zdecydowała o znaczącej poprawie stanu jego zdrowia. Cofnięto mu rentę – jedyne źródło dochodu. Wychodzi na to, że przestał być niepełnosprawnym. Wiadomo, iż upośledzenie umysłowe jest stanem a nie chorobą i „nie przechodzi”. Więc kim on jest?

Rzeczywiście czuje się lepiej, jest samodzielny i pomaga swoim starszym się rodzicom w różnych czynnościach, ale nie znalazł sobie żony ani pracy. Zysk i strata. Kiedy mówi zarówno o jednym, jak i o drugim, ludzie dziwnie markotnieją i nie patrzą mu w oczy. Rozumie, że upośledzenie umysłowe znacząco ogranicza jego życie. Nie boli zbytnio to nazwanie, ale czuje, że ludzie z trudem, albo w ogóle, nie mówią mu – jesteś upośledzony umysłowo. Nawet wtedy, gdy zachowuje się głupio, nikt nie powie mu tego. Często słyszy o sobie – aktor. Artysta. Aktor z upośledzeniem umysłowym.

Jak to brzmi! Wstydlivy temat nawet dla niego, bo jak tu mówić o aktorze w kontekście obniżonego poziomu funkcjonowania intelektualnego.

O głupocie „prawdziwego” aktora nie mówi się w żaden sposób – nawet w brukowych pismach plotkarskich. Na konferencjach dotyczących tematu aktora niepełnosprawnego nie nazywa się wprost jego stanu i nie mówi się o skutkach wynikających z upośledzenia umysłowego, mogących skutecznie poniżyć niejedną przeciętną osobę. Nie wymienia się też aktorów z nazwiska, ani nie łączy się z tym nazwiskiem żadnych przełomowych ról w teatrze. W opracowaniach na temat teatrów, w których aktorami są osoby niepełnosprawne intelektualnie, mówi się o treściach kreowanych ról, mówi się – w liczbie mnogiej – o aktorach występujących w spektaklu, tłumaczy się zdarzenie sceniczne tym, co ich obecność na scenie daje samym aktorom,

⁴ Materiały własne Fundacji: rozmowa nagrana 10 kwietnia 2016 roku przez studentkę psychologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego im. Jana Pawła II z Mariuszem Mąką, uczestnikiem Teatroterapii.

widzowi, teatrowi, społeczeństwu... Nie słyszy się o niemocy twórczej aktora w teatrze czy źle zagranej roli – tłumaczonej stanem upośledzenia umysłowego. Po spektaklu, w którym aktor z upośledzeniem umysłowym „położył” rolę, reżyser omijał dyskretnie temat, chociaż wszyscy świetnie wiedzą, że ma wewnętrzną złość i przeświadczenie, iż powinien wylać na jego głowę wiadro wody i „wylać” go z teatru, a nie łagodzić sytuację zdaniem: „następnym razem ci się uda”. Źle, niezrozumiale wypowiedziane słowo, pomimo wielogodzinnych ćwiczeń artykulacyjnych, boli zarówno aktora jak i widzów i – pomimo mizernych oklasków podtrzymujących na duchu obydwie strony sceny – tworzy się miraż protekcji.

Obowiązująca czy konieczna cenzura? Zmowa milczenia w imię dobrej sprawy: głoszenia przez sztukę wartości i idei, z przekonaniem, że – być może – dadzą one impuls do rozwoju nowoczesnych form życia, wszystkich zaniedbanych społecznie działań, o które przecież kulturowej wspólnocie chodzi.

Jak więc mam pisać o artyście, człowieku z upośledzeniem umysłowym? Jak pisać, aby jeszcze – i po raz kolejny – nie urazić, nie przezywać mianem głupiego aktora!

Jak pisać o aktorze, który jest osobą niesamodzielną, zależną od innych w codziennej samoobsłudze, pozbawioną przez swój stan odpowiedzialności za siebie i życie. Więc jak jest samodzielnym w teatrze?

Może pisać o człowieku pozbawianym od urodzenia poczucia godności osobistej, opierającej się przecież na takich cnotach jak odwaga, męstwo, prawość, dotrzymywanie słowa. A może pisać o godności opierającej się czasem na czymś innym – poważaniu wśród ludzi czy umiejętności obrony wartości swojej – ludzkiej przed umniejszaniem, czego on nie doświadcza.

Człowiek z upośledzeniem umysłowym, a i jego ciało, nie posiada bagażu intelektualnego, jakim dysponuje pełnosprawny aktor teatru. Nie umie żyć w zespole i współpracować z partnerem na scenie; a kiedy upadnie mu rekwizyt lub wpłące się w kostium, nie wie jak to „ograć”. Nie ma głosu, którym mógłby zmusić widzów do uwagi. Często niezrozumiale bełkocze lub wcale nie mówi. Często nie potrafi czytać. Gubi plan gry, bo nie zapamiętał, co ma robić, a improwizacja to dla niego abstrakcja. Brak wiedzy i doświadczenia czyni go wolnym od przeintelektualizowania czy w ogóle intelektualnego podejścia do roli. Wynika to z jego osobowości i stanu, który tę osobowość kształtuje. Można nim kierować w każdej przestrzeni scenicznej, przebierać, rozbierać, przedstawiać. Jest ufny i nie szuka autorytetów, każdy może być autorytetem, jeśli się w jakikolwiek sposób postara. Można też nauczyć go paru trików teatralnych, które powtórzy w kolejnych rolach, fiksując swoją pozycję na scenie reakcją widzów.

Każda sztuka posługuje się pewnymi obliczeniami. Człowiek, który nie ma doświadczenia aktorskiego, warsztatu aktorskiego – nie skończył żadnej szkoły aktorskiej, a szkoła specjalna nie nauczyła go pracy nad sobą i mierzenia się z lękami, kompleksami, słabościami – nie potrafi wykreować swojej obecności na scenie, jak też zsumować zysków i strat wyniesionych z teatru. Arytmetyka ta nie uwzględnia również faktu, że człowiek upośledzony umysłowo – często – nie ma woli bycia aktorem. Do teatru został przyprowadzony przez swoich opiekunów, którzy ocenili efekty, intensywność i walor zajęć oferowanych w takim miejscu a – przy braku innej, atrakcyjnej oferty zajęć dla dorosłych ludzi niepełnosprawnych zadecydowali o jego losie. Zadecydowali tym samym o jego wyjściu na scenę. I o wszystkim „potem”, kiedy będzie już wiedział, kim jest i jak „przeliczać” i formować ma swoje życie – wbrew reżyserowi i jego ob rachunkom, wbrew woli rodziców i całego świata.

Dobry aktor współczesnego teatru powinienien dysponować znaczną sprawnością intelektualną. On, aktor niepełnosprawny intelektualnie, tej cechy nie posiada. Ilościowe przeliczenie stopnia inteligencji i zapisanie go w opinii (psychologicznej) – wyniesionej sprzed teatralnego czasu – było degradującym życie faktem już od samego momentu jej wydania⁵. Opinia wówczas sformułowana nie uwzględniała jedynie tej specyficznej odmiany inteligencji – owego tajemniczego zmysłu, za którego pomocą odkrył, że umie wcielać się w konkretną indywidualność i bezustannie dokonuje odkrycia w sobie – staje się osobą, którą zagrać mu przyszło po to, by choć przez chwilę przestać być sobą samym. I może o tym właśnie powinno się snuć rozważania w opowieściach o człowieku aktorze.

To ważne dla niego – móc choć przez moment stać się kimś innym. Dowiedział się o tym w czasie pierwszego występu w teatrze: miał dobrze dopasowany kostium i publiczność biła wielkie brawa, kiedy konferansjer wymienił imię i nazwisko aktora. Jego imię i nazwisko. Z tą – wyniesioną ze sceny odwagą bycia innym, lepszym, mądrzejszym, ładniejszym, sprawniejszym spróbuje pójść w świat pozateatralny, gdzie odegra siebie dopiero co doświadczonego i poznanego na scenie. Odegra siebie na dwóch scenach – scenie teatru i scenie życia, na których występuje od momentu zasmakowania podziwu i zainteresowania drugiego człowieka.

⁵ Człowieka „oblicza” się na podstawie testu inteligencji Wechslera-Bellevue’a i – pomimo całego dorobku wiedzy psychologicznej – IQ uzyskane na postawie tego testu może degradować osobę i spowodować zakwalifikowanie jej do instytucji zajmujących się „problemem” a nie – człowiekiem z problemem.

Jeden z aktorów Teatrotterapii tak ocenił zysk bycia w teatrze:

[...] kiedyś na osiedlu śmiali się ze mnie i przezywali głupim, idiotą. Koledzy nie bawili się ze mną. Teraz, kiedy zobaczyli mnie w telewizji – kłaniają mi się i chwala, że zmieniłem się na lepsze⁶.

Nie od razu zrozumiałam, że on wiedział zawsze o swojej inności i wstydził się jej. Bolała go ta odmienność i przezwiska. Proces budzenia krytycyzmu, dorastania do akceptacji swojego stanu „mniejszej mądrości” był długi, wielokrotnie odraczany i wycofywany, ponieważ nie chciał wiedzieć, że „jest głupszy od innych”⁸.

Odkrycie, którego dokonałam jeszcze wielokrotnie, żyjąc we wspólnocie teatralnej, pozwala uogólnić poczynione obserwacje: ludzie niepełnosprawni wstydzą się, że są upośledzeni umysłowo. Posłużę się tu, na tę okoliczność, przykładem prawdziwego pijaka, który pije codziennie i nie może przestać. Stara się skryć to brzemie przed otoczeniem. Jest porządnie ubrany i usiłuje sprawiać wrażenie trzeźwego i opanowanego. Zdradza go dopiero jakaś przypadkowa wypowiedź, nagle – nieoczekiwane i nieuzasadnione zdenerwowanie, głupi uczynek wbrew czemuś lub komuś. Jest skompromitowany. Podobnie jest z ludźmi upośledzonymi umysłowo, których nazwaliśmy aktorami. Po paru występach na scenie, kiedy udało się skryć za rolę teatralną swój stan niepełnosprawności, osiągnęli siłę, aby i w życiu codziennym to robić. Wstyd noszony w sobie od lat, wypierany boleśnie z psychiki – okazało się, że można go „ograć”⁹.

Jak się – w takim razie – czuje, kiedy gra osławioną i zakazaną przez licznych cenzorów teatru kaczuszkę bądź muchomorka? Ostatnimi czasy – po okresie krytyki skierowanej do reżyserów tych żenujących widowisk – nie jest wcale inaczej. Człowiek – już nie przebrany za muchomorka, ale stylizowany i reżyserowany na „prawdziwego siebie” – opowiada i pokazuje jaki jest w życiu

⁶ Materiały własne Fundacji, w: Wywiad z Andrzejem Rumińskim do sprawozdania z działalności WTZ za 2005 rok.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Pierwszemu mojemu aktorowi, który wstydził się, że koledzy rozpoznają go w spektaklu i odkrywają, iż chodzi o cambridge [to nazwa szkoły specjalnej w Lublinie] w geście współczucia nałożyłam maskę na jego twarz, aby zechciał wystąpić przed publicznością. Przez wiele lat rytuał nakładania maski na twarz aktora stanowił element gry o wolność *Innego* w teatrze. Mogę powiedzieć, że maska przejęła kontrolę nad złym samopoczuciem, złym doświadczeniem i złym losem człowieka z upośledzeniem umysłowym. Zakryła wszystko.

– i robi to na scenie, obnażając własne ego przy wtórze oklasków podglądaczy z widowni, która ożywia się na jego widoczne – prawdopodobnie (a może nie?) – pochodzące spoza scenariusza zachowania: np. ziewanie, drapanie „nie w tę część ciała”, manifestowane oznaki znudzenia bycia w spektaklu itp. Jeżeli „coś” powie a publiczność tego nie zrozumie, bo mówi mając genetyczną wadę wymowy – reżyser wie, że tak ma być. Publiczność rechocze: głupek gra głupka ... Został wyreżyserowany i „wypuszczony” do – i dla – widza. Jego przyznanie się na scenie do nieposiadania podstawowego narzędzia niezbędnego w teatrze, czyli intelektu, obnaża i obraża go niemiłosiernie. Dlaczego musi to robić? Odpowiedź jest prosta. Zaufał reżyserowi w nadziei na nowe życie, lepsze od dotychczasowego¹⁰. Współczesny *freak*?

Widzami pierwszego spektaklu Teatroterapii – z roku 1995 – *Świat nie wierzy łzom* byli rodzice, znajomi, nauczyciele aktorów, a w szczególności były to matki. To one, widząc swoje dzieci w pięknych kostiumach *dell'arte*, kunsztownie wykonanych maskach na twarzach, zakrywających niepełnosprawność – płakały ze wzruszenia i długo, zawsze bardzo długo – były brawo. Same wyfryzowane, w odświętnych sukienkach, przeżywały najmniejszy przejaw ekspresji swojego dziecka. Teatr był dla nich nie tylko elementem życia towarzyskiego, ale też miejscem, w którym i one, i ich dzieci świętowały po raz pierwszy w życiu sukces. Zastygłe w fotelach teatralnych – płakały. Z czasem, na – zawsze pełnej – widowni zasiedli ludzie ze świata sztuki, aktorzy, dziennikarze, studenci, naukowcy. Tłum widzów przemieszał się, stał się w większości obcy, nieznan, często już nieidentyfikowany ze środowiskiem aktorów. Wchłonął płaczące matki, które coraz bardziej stawały się bezimienne ...

O aktorze widzowie siedzący w krzesłach wiedzą bardzo mało, traktują go powierzchownie i zazwyczaj nie traktują personalnie, ale jako część spektaklu wywodzącego się ze środowiska osób niepełnosprawnych. W programach imprez okolicznościowych, w których czasie prezentowane są spektakle, aktorzy są bezimienni albo przypisani do organizatora. Teatroterapia Lubelska przyjęła odmienny styl i praktykuje go, manifestując inny obraz współczesnego człowieka z niepełnosprawnością intelektualną – aktora wspólnoty teatralnej – Teatru. Spektakle Teatroterapii podejmują przez lata – od roku 1995, po rok 2016 – ważne zadania społeczne, jakie proponuje współczesna sztuka, a dotyczą one

¹⁰ Jedna z reżyserek spytała mnie ot tak – przy okazji: co zrobiłabym, gdyby aktorzy grający rolę zakochanych zamiast całować się „na niby” wyszli z roli i całowali się długo i naprawdę? Na moje *dictum* – nie pozwoliłabym pracować tobie z ludźmi niepełnosprawnymi, odpowiedziała butnie: a gdzie oni mają to robić?

przede wszystkim – zmiany wizerunku osoby niepełnosprawnej w oczach – i na oczach – widza. W misji Teatroterapii zawarty jest kult piękna jako siły przenikającej wszystkie sfery życia osób z upośledzeniem umysłowym: piękna jako dobra powszechnie dostępnego przez nich i rozumianego jako zobowiązanie człowieka z niepełnosprawnością wobec siebie. Wykształcenie w osobie aktora postawy estetycznej wobec rzeczywistości jest też wykształceniem w nim umiejętności korzystania z dorobku współczesnej cywilizacji. Estetyzacja rzeczywistości znalazła swoją realizację w codziennej celebracji nowego życia, w której sztuka i życie przenikają się w dobrych proporcjach, niezwykłych dla niejednej osoby (nie)normalnej.

W miejsce dziwnego, śmiesznego, obślinionego, źle ubranego głupka¹¹ ludzie na widowni mają przed sobą aktora, osobę z niepełnosprawnością w pełni świadomą swojego stanu. Ma wiele do powiedzenia o sobie, swojej społecznej egzystencji, osobistych doznaniach i problemach dotyczących duszy i ciała. Fikcja i rzeczywistość przenikają się intensywnie w dobrze „skrojonym” spektaklu, a granice pomiędzy normalnością a odmiennością są tak ustawione, aby wrażenie sztuczności teatralnej nie zacierało manifestacji niepełnosprawności i uwalnianemu na oczach widza bólu istnienia¹².

Nadzwyczajność i piękno fikcyjnego świata sceny wyraźnie przemieniają szpetotę i inność w treść człowieczego przesłania zawartego w spektaklu. A do teatru wkracza tym samym nowa jakość: podjęcie roli oznacza transgresję człowieka i aktora, czego nie można utożsamiać wyłącznie z odgrywaniem postaci scenicznej. Aktorstwo – gdy uprawia je człowiek z upośledzeniem umysłowym – to sztuka przeobrażania a nie wyjawiania w roli teatralnej faktu upośledzenia umysłowego: zewnętrzne przeobrażenie za pomocą maski czy makijażu (pięknieje), głosu (uczy się go wydobywać i mówić odważnie, świadomie), sposobu chodzenia i poruszania się (odważnie pokonuje każdą przestrzeń bez pomocy), przedstawiania siebie innego niż jest w rzeczywistości. Wchodząc w rolę

¹¹ W latach 80. i 90. ubiegłego stulecia charakterystyczny ubiór upośledzonego umysłowo człowieka zawarty był w kanonie wygodnych i tanich dresów z lampasem, czapeczki z daszkiem – z reklamą firmy rozdającej te czapki przy jakiejś okazji i koszulki z innego kompletu darowanych reklamówek. Teatroterapia specjalizowała się w pokazach mody, które organizowała w różnych miastach Polski, tworząc mocne przesłanie, że osoby z upośledzeniem muszą się myć i wyglądać normalnie – jak ich rówieśnicy i jak moda nakazuje.

¹² Między innymi w spektaklu *Świat nie wierzy łzom* (1995) czy *Isadora. Opowieść o kobiecie* (2004).

tancerza¹³ staje się innym człowiekiem, a gdy z niej wychodzi jest odważniejszy, więcej wie i więcej może. Jest szczęśliwy, jego ciało – silniejsze i okazalsze – przestaje mu przeszkadzać, a i dusza mniej boli. Widz w teatrze widzi tego „przeobrażonego” i nie chce już pamiętać tego, którym ten aktor był wcześniej. Aktor nie wyjawiał tego w swojej roli.

Natomiast – proszę wsłuchać się w to zdanie nieznanej mi kobiety, zasłyszane przeze mnie w foyer po spektaklu Teatroterapii pt. *Malowany ptak*: „O, ten ... Ten aktor ... Widziałam ... Prowadził korowód taneczny na weselu swojego brata. To świetny tancerz ...”. Mówiła o Michale Dziedzicu.

Cielesność i ekspresja osób niepełnosprawnych intelektualnie w różnych sytuacjach społecznych budzi zdecydowany sprzeciw przed ich obecnością, przed ich bezseksualnością, codzienną współegzystencją i byciem z nimi w realnym życiu. Obecność człowieka niepełnosprawnego powoduje, iż poza odrazą widzowie czują również olbrzymią ciekawość – kiedyś zaspokajaną w cyrkach¹⁴, widowiskach ulicznych czy w czasie przyglądania się publicznym egzekucjom, a teraz – współcześnie – w Internecie, rzadziej w telewizji oraz w nadal popularnych *freak-shows* i w cyrku. Człowiek lubi oglądać skrajne stany, w równej mierze te emocjonalne, co fizyczne. Widzowie osiągają w ten sposób *katharsis*, w klasycznym rozumieniu terminu, lub przeciwnie – wywołane satysfakcją, że owe historie nie dotyczą ich samych.

A w teatrze odmienności, inność – a zatem ciała i dusze szczególnie nacechowane – zyskują status znaku estetycznego. Inność na scenie posiada potencjał semantyczny. Samo postawienie na scenie kogoś, kto nie pasuje do całości kompozycji, wywołuje niepokój, dąży do energetycznego konfliktu, a w konsekwencji do zerwania z iluzją bądź pokonania *Innego*. W widzu rodzi się refleksja, często niepozbawiona wartościowania przedstawionych mu znaków: dlatego i po to – stopień epatowania odmiennością postaci zależy tylko od świadomych zabiegów reżysera.

Twórcy poszukują odświeżenia, niebanalnych tematów, nowego języka, także na własną rękę. Michał Borczuch zrobił w Bydgoszczy *Fausta* z niewidomymi. Radosław Rychcik do *Balladyny* w Rzeszowie, dziejącej się po pierwszej

¹³ Między innymi jak w spektaklu *M-jak* (1998), *Moje country* (2003), *Isadora. Opowieść o kobiecie* (2004), *Malowany ptak* (2010).

¹⁴ Dobrym przykładem jest niezależny film krótkometrażowy z 2009 roku *Cyrk motyli* (reż. Joshua Weigel, scenariusz: Joshua i Rebekah Weigel). Film opowiada o człowieku bez kończyn, który podróżuje z cyrkiem by poprawić swój los, baza Internet filmweb: <http://www.filmweb.pl/film/Cyrk+motyli-2009-542342> (dostęp: 20.03.2016), zob. też: <https://www.youtube.com/watch?v=a4KeipGwkKk> (dostęp: 15.03.2016).

wojnie światowej, zaprosił niepełnosprawnych ruchowo, a Jan Klata do roli dzieci we *Wrogu ludu* zaangażował parę z zespołem Downa¹⁵.

W 2002 roku Teatrotterapia uczestniczyła ze spektaklem *Dell'arte* w Espelkamp, w święcie teatralnym i obradach Europejskiego Okrągłego Stołu. Motywem przewodnim rozmów w Niemczech była obecność ludzi niepełnosprawnych w teatrze i problem dyskryminacji we współczesnej sztuce teatru. Przykładem stała się kopenhaska inscenizacja *Hamleta*, która nie doszła do skutku, ponieważ reżyser Stefan Bachman w roli Ofelii postanowił obsadzić aktorkę z zespołem Downa. Zespół Denmark's Royal Theater – a i opinia publiczna – nie pozwolili na realizację przedstawienia, oskarżając Bachmana, że chce wykorzystać osobę niemogącą za siebie w pełni decydować.

W 2004 roku, w odpowiedzi na wydarzenie duńskie, Krzysztof Babicki podjął swoje osobiste i artystyczne wyzwanie. W spektaklu *Hamlet* wprowadził do inscenizacji chór jedenastu aktorów, członków Teatrotterapii Lubelskiej. Nazwał ich „pośrednikami pomiędzy dwiema przestrzeniami teatralnymi”¹⁶ i „lustrem, w którym przeglądają się bohaterowie Hamleta i widzowie”¹⁷. Jego zamysłem było stworzenie zwierciadła dla rzeczywistości obnażonej przez Szekspira. Zastanawiał się, jak na realia, w których kreowane są nowe prawa, aby osiągnąć pewne korzyści, patrzą osoby czyste, zupełnie wolne od tego rodzaju dążeń, chęci, pożądań. Mówił:

Znalazłem takich ludzi. Od dziesięciu lat w teatrze pracuje dwudziestopięcioosobowa grupa skazanych na banicję społeczną z powodu upośledzenia umysłowego. Ludzie ci, często traktowani protekcjonalnie i nazywani bardzo nieelegantcko „ludźmi sprawnymi inaczej” czy „niepełnosprawnymi”, żyją wśród nas i pozwalają nam czuć się lepszymi, mądrzejszymi, normalnymi. Przez to są świadkami naszego zadufania¹⁸.

Reżyser chciał, aby świat Hamleta, Klaudiusza, przejrzał się w oczach osób zupełnie innej strefy wrażliwości, żyjących w innym tempie. Odrębność ludzi pełniących w sztuce rolę lustra jest podkreślona środkami wyrazu, którymi się posługują. Obserwują destruktywny wpływ zdrady i przeświadczenia

¹⁵ Zob. Aneta Kyzioł, *Reżyser poszukiwany*, „Polityka”, 18–24.11.2015, nr 47 (3036), s. 82.

¹⁶ Zob. Maria Pietrusza-Budzyńska, *Dlaczego „Hamlet” – wywiad z Krzysztofem Babickim*, [w:] eadem, *Być albo nie być. Teatrotterapia*, zdjęcia I. Burdzanowska, Teatr im. Juliusza Osterwy, Warsztaty Terapii Zajęciowej Teatrotterapia, Lublin 2006.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

o konieczności zemsty. Ale tego nie komentują, w przeciwieństwie do pozostałych bohaterów dramatu, którzy działają, robią uwagi, wygłaszają monologi. Oni na to patrzą i nie mają słów, żeby wyrazić swoje rozterki. Milczą i to jest najlepszy wyraz tego, co dzieje się w środku. Z formalnego punktu widzenia byli tylko tłem, w dodatku nieprzewidzianym przez autora tragedii, lecz ich obecność wywołała silne napięcie pomiędzy postawami protagonistów a chórem. „Inność” i posągowość aktorów Teatroterapii spowodowała, że odebrani zostali jako zbiorowe uosobienie czystości moralnej, niczym grecki chór, który osądza. Ich milczenie spotęgowało efekt, wzbudzając w odbiorcach chęć buntu i głęboki sprzeciw wobec zastanej sytuacji. Choreograf Jacek Tomasik, autorytet dla wielu aktorów i reżyserów, szukał argumentu, którym miał przekonać samego siebie do możliwości postawienia tych „innych” aktorów przed widzami; chciał zbudować ich role tylko środkami teatralnymi, tak aby uczestnictwo upośledzonych umysłowo ludzi w teatrze musiało być – Teatrem. Po wielu konsultacjach znalazł sposób, aby mogli stanąć na scenie z całą swoją bezbronnością, którą czytał w ich ciałach¹⁹.

¹⁹ Przed podjęciem pracy nad *Hamletem* spędził z aktorami Teatroterapii obóz letni w Kazimierzu. Był to swoisty egzamin umiejętności i warsztatu aktorskiego dla całego zespołu. Kiedy stanęli przed reżyserem, potwierdził on fakt posiadanych możliwości aktorskich. Zachwyciła go też łatwość współpracy i partnerowania na każdym etapie tworzenia spektaklu. Jacek Król, aktor kreujący rolę Hamleta, określał ich jako fantastycznie fiksujących partnerów, którzy wiernie potrafią powtarzać sytuacje sceniczne. [Andrzej Redosz, asystent reżysera i aktor, nazwał ich pełnymi profesjonalistami w kreowaniu roli. W wypowiedzi elektryka Edwarda Ciechońskiego, pt. *O zmianie* (zob.: M. Pietrusza-Budzyńska, *Dlaczego „Hamlet”...*), zawarta jest idea pracy z aktorem niepełnosprawnym: Ciechoński opowiedział o współpracy z zespołem, która dla niego rozpoczęła się 10 lat temu, gdy grali pierwszy swój spektakl *Świat nie wierzy łzom*. Ludzie grający w tym spektaklu, i sam spektakl, wywarli na nim wielkie wrażenie: „Nie bywałem nigdy w takim otoczeniu i nie byli to zawodowi aktorzy. W mojej pracy działałem konkretnie i szybko. A tu musieliśmy powtarzać wielokrotnie wszystkie sceny i szukać takiego oświetlenia, żeby nie wyglądali nieszczęśliwie i dramatycznie, czy biednie na scenie, bo każdy sposób, który do tej pory znałem – nie zdawał egzaminu. Widoczne stawały się ich ułomności i niepełnosprawność. Mieli jednak wolę działania. To mi zaimponowało. Rozbudzili całą moją wiedzę o oświetleniu teatralnym i czułem, że razem z nimi tworzę spektakl”. Razem z nimi przeżywał potem aplauz publiczności jeszcze parę razy jeżdżąc z nimi a to do Berlina, a to do Bydgoszczy, czy też towarzysząc im, gdy występowali w lubelskim Teatrze. „W *Hamlecie* oświetlenie scen z aktorami Teatroterapii było łatwiejsze, bo – jak wyznał – potrafią świetnie już współpracować z ekipą techniczną, rozumieją polecenia i je realizują. Poświęciłem mimo to więcej

Stała się ona walorem, przez co stworzyli swoją obecnością w spektaklu pewien nowy porządek wewnętrzny, nową przestrzeń. Stali się uczestnikami teatralnego zdarzenia. Zrealizowali swój teatralny cel. Ich trwanie w geście i bezruchu miało niespotykanie wielki ładunek emocjonalny i wielką siłę wyrazu²⁰.

Opisywane doświadczenie jawi się w kategoriach spełniania ważnej funkcji teatru – jak mówi Krzysztof Babicki – czyli skupienia się nad człowiekiem w jego dramacie istnienia. Pokazuje jak wielką siłę ma teatr, który przemienił biorących w nim udział ludzi niepełnosprawnych w aktorów, a więc realizatorów siebie samych; ukazał, że mogą być sprawcami intencji budowanych i rozwijanych w trakcie pracy artystycznej z reżyserem i całym zespołem teatralnym. Przeistoczyli dzięki teatrowi – i w teatrze – siebie i swój los. Udowodnili w przestrzeni teatru sobie i innym, że złe doświadczenie losu osoby niepełnosprawnej można zamienić na doświadczenie losu, który staje się wartością samą w sobie²¹.

Słynny wiersz o aktorach z *Hamleta* (Studium „*Hamlet*”) Stanisława Wyspiańskiego, będący także mottem albumu wydane przez Teatr im. Juliusza Osterwy z okazji 120 rocznicy jego powstania, niech będzie komentarzem do tego, co wydarzyło się w labiryncie Teatru w Lublinie, do którego wszedł *Inny Aktor*:

Śmieszni? – Nieprawda. Oni tylko mają
pokazać, pokazują w sztuce, którą grają,
ludzkie przywary i ludzką niewolę,
i niedołęstwo myśli, i ułomność;
przyjmują na się maski, strój i dolę
żywą, a sądzi ich wasza przytomność.

uwagi, żeby doświecić zmianę na lepsze w każdym człowieku, którego znam i którą zauważyłem z satysfakcją”. *Ibidem*.

²⁰ Monika Domejko, aktorka, jest przekonana o znaczeniu zrozumienia i wrażliwości w przeżywaniu treści sztuki przez niepełnosprawnych partnerów, których siła i chęć do pracy w czasie wielokrotnych prób budziły szacunek. Mówi: „Grałam z nimi pierwszą, ważną scenę po otwarciu kurtyny: kiedy oczekuję Hamleta i prowadzę lekcję śpiewu. Przejrzałam się w ich oczach – wiedziałam, że publiczność zrobiła to samo”. *Ibidem*.

²¹ Z grupy 25 osób wywodzących się z Teatrotterapii zostało WYRÓŻNIONYCH/WYBRANYCH jedenaście najbardziej charakterystycznych, NAZNACZONYCH widoczną niepełnosprawnością postaci, których stan mógł bardzo ograniczyć poruszanie się ich w trudnych warunkach scenografii stworzonej do spektaklu: scena zbudowana została pod kątem sześćdziesięciu stopni, a wejście na szczyt tej góry – przez LABIRYNT wysokich schodów – odbywał się w czasie trwania spektaklu, w absolutnej ciemności i wymaganej absolutnej ciszy. Aktorzy z Teatrotterapii „przewalczyli” swoje ograniczenia i przestrzeń teatru.

Co w nich jest samych wad i duszy bole,
i skazy – jaką pycha – jaką skromność,
jaką obłuda – jaką wzdarda, zazdrość, cnota,
jaką nienawiść – niechęć i ochota,
to pokazują i z tego się myją
po skończonym spektaklu, gdy teatr skończony.
Co w nich udane, tym w teatrze żyją,
I duch ich z rudy tej jest – oczyszczony.
To nie są błazny – chociaż błaznów miano,
oklaskiem darząc, w oczy im rzucano –
lecz ludzie – których na to powołano,
by biorąc na się maskę i udanie,
mówili prawdy wiecznej przykazanie.
Na co stać kogo, tajemnic tych sięgą;
Wieczna w tym siła, groza i potęga²².

Dlaczego teatroterapia

Dziękuję: duchowi naszego Teatru i jego Patronowi – Juliuszowi Osterwie, który traktował aktora jako „domownika” w teatrze – wspólnym – domu i uczył „aktora-człowieka”, by stawał się lepszym...

Tak w 2004 roku, po dziesięciu latach życia we wspólnocie teatralnej złożonej z ludzi niepełnosprawnych, aktorów różnych teatrów, muzyków, poetów, akrobatów, pedagogów, psychologów²³ próbowałam – w tamtym czasie – wytłumaczyć tę szczególną intuicję, która prowadziła mnie w kierunku Reduty Osterwy. Dziękowałam „Duchowi Naszego Teatru” za to, że „podprowadził” mnie w poczynaniach wszelkich zaskakująco blisko idei wielkiego patrona Teatru Dramatycznego w Lublinie. Idea pracy zespołowej i wspólnej

²² Cytat za: *Przez labirynt zwany Teatr. Od „Wesela” do „Wesela”. Teatr lubelski w latach 1985–2006*, red. A. Nowak, Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, Lublin 2006; cyt. za: Stanisław Wyspiański, *Hamlet*, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, red. L. Płoszewski i in., t. 13, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, s. 38, w. 860–880.

²³ Przez wszystkie lata „przewinęło” się przez zespół Teatroterapii wielu bardzo interesujących ludzi sztuki, którzy pracowali „na etacie” i współpracowali z nami – jako nasi Przyjaciele, np. Jan Stolarski z Teatru Stu, Magda Piekorz, Krzysztof Babicki, Marek Braun, Marek Kuczyński, Jacek Tomasik, Adam Kilian, Magdalena Łazarkiewicz, Natasza Ziółkowska-Kurczuk, Edward Gramont, Wojciech Kaproń, Iwona Burdzańska i Katarzyna Paletko, zespół EncePence z Lublina i wielu innych zacnych...

odpowiedzialności za każdego członka zespołu; idea, z którą zgodnie do dnia dzisiejszego nawet zarobionymi pieniędzmi dzielimy się wciąż równo. Jest to przecież powielenie poczynąń Osterwowej Reduty. Aktorzy Teatrotterapii mają narzucony rygor etyczny nie tylko podczas pracy na scenie, ale i w życiu codziennym²⁴.

Mocne związki w zespole oparte są na przyjaźni i idei samopomocy/pomocy: silniejszy pomaga słabszemu, bo bez tego drugiego spektakl by nie istniał i silniejszy nie stawałby się jeszcze sprawniejszym. Tę regułę potwierdza cały tryb życia: gotowanie posiłków – z uwzględnieniem zdrowego żywienia – w kuchni znajdującej się przy teatrze²⁵; wspólne ucztowanie zawarte w rytuale dnia; częste podróże do innych miast i krajów; przygotowywanie i wykonywanie dekoracji stawianej i pakowanej zespołowo; wyjazdy na wakacje i ferie, na obozy przetrwania – w celu zdobywania doświadczeń potrzebnych aktorowi; świętowanie ważnych dat i świąt religijnych; interweniowanie w zdrowie członków zespołu. Wszystko to powoduje, że nazywani jesteśmy komuną... jak u Osterwy.

I tak wszyscy od lat pielęgnują wspólnotę, rozwijają ją, pomnażają intensywność bycia razem, bo szanują to, iż są „domownikami w teatrze”. Praca z młodymi ludźmi, którzy nie mają żadnego przygotowania, a wejście do teatru jest często dla nich szokiem kulturowym, opiera się na codziennym treningu ciała i głosu i nakłada się – do dnia dzisiejszego – na kształcenie muzyczne,

²⁴ Teatr, przebywanie w teatrze, życie dzięki teatrowi, tworzenie teatru jest świętością w każdym człowieku, a ponieważ WSZYSCY wokół mają wiedzieć o pochodzeniu aktora – jest z Teatrotterapii – muszą oni więc tak żyć i postępować, aby budzić szacunek na zewnątrz teatru, nie tylko na scenie. Wszyscy aktorzy Teatrotterapii noszą jednakowe, czarne, wygodne stroje na co dzień i od święta, które czynią ich jednolitą formacją, wyróżniającą się spośród tłumu. Naznaczenie kostiumem uszlachetnia częstokroć postać zdeformowaną niepełnosprawnością. Pomogło to też parokrotnie w codzienności. Przykład: jeden z aktorów wyruszył szukać drogi do księżycy. Być może znalazłby ją, ale wybrał się w podróż tuż przed wystawianym spektaklem. Było to w Kazimierzu, w czasie wielkiego festynu, który zgromadził mnóstwo ludzi. Grał on ważną rolę, więc musieliśmy odnaleźć go szybko. Rozpytując o mężczyznę z zespołem Downa – nic nie osiągnęliśmy. Dopiero nawoływanie, że szukamy aktora ubranego na czarno spowodowało, że ludzie wskazali nam drogę. Odnaleziony – zagrał tak, jak nigdy dotąd...

²⁵ Po obiedzie w Reducie obowiązywały godziny milczenia. U nas było na początku odwrotnie – człowiek powinien był przestać milczeć czy komunikować się tylko monosylabami. W 2015 roku zaczęliśmy praktykować milczenie – wielu do tej pory niemówiących ludzi zaczęło odreagowywać i zrobiło się głośno...

pantomimę i taniec, taekwondo (u Osterwy szermierka), mówienie tekstu, poszukiwania artystyczne w malarstwie, pracę umysłową (przedmioty z historii teatru – do których wracamy szczególnie zimą), eksperymenty fotograficzne, zdobywanie wiedzy literackiej, zdobywanie wiedzy społecznej czy dochodzenia przez teatr do – doświadczenia i w teatrze do – doświadczania. Plan każdego dnia w Teatroterapii od ponad dwudziestu lat wygląda tak samo i uwzględnia wszystkie wymienione zajęcia. Rozpoczyna dzień – niezmiennie od wielu lat – krąg, w którym spotyka się cały zespół, by omówić swoje problemy, radości i odszukać potrzebę wiedzy.

W zależności od właśnie budowanego, kolejnego spektaklu tak konstruujemy swoje życie, aby to, co jest potrzebne do zagrania na przykład w *Hamlecie* było naszym własnym, realnym doświadczeniem i „magazynem”, z którego aktor będzie mógł czerpać – jak mawiał Osterwa. Widzę w tym przepięknym dookreśleniu Juliusza Osterwy analogię do własnej idei teatralnej, w której człowiekowi Teatroterapii pragnę – za wszelką cenę – zwrócić w teatrze i dzięki teatrowi – wiedzę o życiu i doświadczenie życia: na jego miarę i tyle, ile może jej wziąć ze mnie i unieść z wielkich tego świata, których zapraszamy do kręgu naszej wspólnoty teatralnej.

Wyjaśnienie i usystematyzowanie doktryny Teatroterapii w głównej mierze opiera się na procesie budowania spektaklu. „Robienie” spektaklu wygląda tak, jakbym „zakładała” na czas jego budowy okresową szkołę ogólnokształcącą – teatralną, poświęconą rozważaniu takich zagadnień jak: ból i dramat życia, miłość, narodziny–przemijanie–śmierć, kobiecość i macierzyństwo, teatr w teatrze, ja niedoskonały i wiele innych. Proces przygotowania spektaklu, czyli zdobycia wiedzy w tej szkole na swój temat „ile wiem, a ile nie” trwa od roku do paru lat. Proces ten nie jest nastawiony na produkowanie spektaklu, lecz na poszukiwanie przez teatr wiedzy o życiu i człowieku. Trwa więc taki czas, jaki jest potrzebny, aby zgłębić i siebie²⁶, i życie wokół siebie – i dla siebie; doświadczyć życia i z doświadczenia tego wziąć jak najwięcej.

A potem stanąć na scenie, gdzie dokona się cud przemiany: upośledzony umysłowo człowiek staje się aktorem²⁷ – mówi ze sceny o sobie, własnych doświadczeniach i przeżyciach, a widz jego opowieść rozumie.

²⁶ Realizując sztukę *Spowiedź w drewnie* Jana Wilkowskiego aktorzy gotowali i jedli potrawy takie, jakie jadło się na wsi polskiej w XVI wieku; rzeźbili figurki z drewna; pojechali w góry i żyli w prymitywnych warunkach kurnej chaty w zimie i latem; dyskutowali i kłócili się z Bogiem na temat swojej niepełnosprawności, poznawali i uczyli się gwary góralskiej od górali.

²⁷ Celowo dookreślam, że staje się aktorem, bo proces tego „stawania się” jest nieskończony, ciągły, od spektaklu do spektaklu.

Przy tworzeniu kolejnego i następnego spektaklu Teatrotterapii powstaje nowy człowiek. Juliusz Osterwa twierdził, że aby zmienić teatr potrzebny jest nowy aktor²⁸. Teatr Ludzi Niepełnosprawnych²⁹ spełnił pragnienia Osterwy i w innym wymiarze – w lubelskim teatrze jego imienia podjęta została myśl o społecznym wymiarze teatru, który kształtuje aktorów jako aktywnych społeczników, działaczy teatralnych. Aktorzy Teatrotterapii są najlepszym tego przykładem: od dwudziestu lat mówią ze sceny we własnej sprawie, a scena ich jest wszędzie, gdziekolwiek staną. Przyznali się kim są po to, aby wszystkim biednym ludziom, zaniechanym w świecie całym z powodu inności swojej, otworzyć drzwi do lepszego życia, w którym jest dla upośledzonych umysłowo praca, a przez to poważanie społeczne i wolność osobista³⁰.

²⁸ Andrzej Redosz, aktor Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie, przy okazji realizowanego *Hamleta* w 2004 roku, powiedział o nich, ludziach niepełnosprawnych, że są to pasjonaci sceny – nowi ludzie w teatrze, którzy przypomnieli wszystkim aktorom, czym jest teatr. I uczynili ten teatr na nowo świętym dla niego.

²⁹ Od początku miał to być teatr. A potem terapia, bo dotacja z instytucji opieki społecznej przeznaczona była na warsztaty terapii zajęciowej zaczynające działać w Polsce w latach 90. XX wieku. Postanowiłam „ograć” system opieki społecznej i założyć takie warsztaty jako teatr. Kłamstwo idealne usankcjonowane zostało przez statut organizacyjny instytucji, nadający w 1995 roku zespołowi teatralnemu 25 osób z upośledzeniem umysłowym status i miano teatru. Państwowy Teatr im. Juliusza Osterwy przyjął w swoją strukturę organizacyjną ludzi, którzy – jak ogłosił ówczesny dyrektor teatru Cezary Karpiński, „[...] pierwszy raz w ponadstuletniej historii teatru dramatycznego stanęli na scenie uświęconej krwią i potem największych aktorów polskich. Teatrotterapia powinna zostać jako nazwa teatru [...] kiedyś jej znaczenie, dorobek, doświadczenie obroni ludzi słabszych przed ekspansją fałszywych twórców pragnących żyć ich kosztem”. Słowa Karpińskiego są do dzisiaj dla mnie święte, kiedy mówię – tak postępować w teatrze z NIMI nie macie prawa ...

³⁰ Przytoczyć chcę zdanie profesora Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, od lat zajmującego się problematyką niepełnosprawności. Spotkałam się z nim w grudniu 2015 roku, na konferencji poświęconej współczesnej aktywnej rehabilitacji osób niepełnosprawnych. Po obwieszczeniu przeze mnie sukcesów Teatrotterapii jednoznacznie wyraził taki pogląd: „[...] przestańcie robić wodę z mózgu tym biednym ludziom i ich rodzicom. Nie nazywajcie ich artystami. Znam takiego jednego, co skręcając bibułę w kuleczki »tworzy« obrazy od dwudziestu lat, a jego stara matka wiąże mu buty, bo on przecież »artysta«...” Dodał też po chwili: „Ściany w domu tych dwojga zawieszane są od góry do dołu tymi »tworami«, a i u znajomych pełne. Kto mu pomoże ubrać się, kiedy matka umrze? Przecież nie wyżyje dzięki tym obrazom! Swoją energię skoncentrujcie na nauczaniu każdego waszego podopiecznego pełnej samoobsługi,

* * *

P.S. Przez 21 lat zrealizowaliśmy jako zespół około trzydziestu happeningów, produkcji teatralnych i filmowych, które były znaczącymi wydarzeniami społecznymi. Mamy na swoim koncie wiele wydawnictw artystycznych, akcji społecznych – bilbordowych w przestrzeni urbanistycznej Lublina (np. w roku 2013 – *Ja aktor?!*; w 2014 – *(nie)pełnosprawni/ (nie)widzialni/(nie)znani/(nie)normalni/(nie)chciani* z artystycznymi zdjęciami Alqa Budzyńskiego), uznanych wystaw fotograficznych o teatralnej i społecznej tematyce. Teatroterapia Lubelska organizuje Międzynarodową Premierę Teatru Ludzi Niepełnosprawnych DOMINO. Uczestniczy też ze swoimi spektaklami w festiwalach filmowych³¹ i teatralnych³². Prowadzimy od 2013 roku prestiżową Galerię Sztuki ArtBrut w Centrum Kultury w Lublinie. W maju 2016 roku Teatroterapia reprezentuje Lublin we Wrocławiu – Stolicy Europejskiej Kultury w ramach Koalicji Miast, gdzie wystawiamy *Spowiedź w drewnie* Jana Wilkowskiego w reżyserii mojej (Marii Pietruszy-Budzyńskiej).

Bibliografia

- Kyzioł, Aneta, *Reżyser poszukiwany*, „Polityka” 2015, nr 47 (3036).
Pietrusza-Budzyńska, Maria, Burdzanowska, Iwona, Budzyński, Aleq, *(Nie)śmiertelni*, Teatroterapia Lubelska, Lublin 2012.
Pietrusza-Budzyńska, Maria, *Dlaczego „Hamlet”* – wywiad z Krzysztofem Babickim, [w:] Maria Pietrusza-Budzyńska, *Być albo nie być. Teatroterapia*, zdjęcia I. Burdzanowska, Teatr im. Juliusza Osterwy, Warsztaty Terapii Zajęciowej Teatroterapia, Lublin 2006.

a może jakiejś pracy!”. Będę rozpamiętywała te słowa... U moich aktorów na ścianie wiszą teatralne portrety...

³¹ Począwszy od roku 2001, w którym – filmem w reżyserii Magdaleny Piekorz *Labyrinth* – uczestniczyliśmy w Międzynarodowym Festiwalu Filmowym *Dwa Brzegi* w Kazimierzu, braliśmy udział w tym wydarzeniu aż do roku 2012; a potem, co roku, Teatroterapia zapraszana była jako gość festiwalu ze swoimi spektaklami. Przy okazji spotkań aktorzy uczestniczyli we wszystkich projekcjach filmowych. Wielu ludzi, nieczytających napisów w filmach obcojęzycznych, miało swoich lektorów. Takie zachowanie budziło aplauz widzów festiwalu, ale zdarzali się też tacy, którzy nakazywali im opuszczenie kina.

³² Festiwal Teatralny Dotyk w Warszawie w 2006 roku i corocznie: Międzynarodowy Festiwal Teatralny Konfrontacje w Lublinie, Międzynarodowe Teatry Tańca w Lublinie, Międzynarodowy Festiwal Teatralny Sąsiedzi w Lublinie. Od dziewięciu lat gramy spektakle i robimy happeningi w czasie Nocy Kultury w Lublinie.

Przez labirynt zwany Teatr. Od „Wesela” do „Wesela”. Teatr lubelski w latach 1985–2006, red. A. Nowak, Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie, Lublin 2006.

Wyspiański, Stanisław, *Hamlet*, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, red. L. Płoszewski i in., t. 13, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961.

Cyrk motyli, reż. Joshua Weigel, scenariusz: Joshua i Rebekah Weigel, Internet filmweb: <http://www.filmweb.pl/film/Cyrk+motyli-2009-542342> (dostęp: 20.03.2016); <https://www.youtube.com/watch?v=a4KeipGwkKk> (dostęp: 15.03.2016).

Abstract

Lublin's Theatre Therapy. Actor

Basing on 21 years of experience in Theatrical Laboratory, which I called Lublin's Theatre Therapy or Theatre of Disabled People I am asking a question to myself and to all who are interested in this kind of life style: What does unprofessional actor get when he allows director to lead him? What does he get from being a part of theatre, where I am a director? What does he achieve and what do I achieve? Was he given a second life? Is theatre only a beauty salon for disabled people?

P.S. Members of Lublin's Theatre Therapy are called in Lublin creators and co-creators of culture and art. They are called actors...

Iwona Siekierzyńska*

**SŁABOŚĆ JEST SIŁĄ
PRACA Z AKTORAMI NIEPEŁNOSPRAWNYMI
INTELEKTUALNIE I AKTORAMI ZAWODOWYMI
PODCZAS REALIZACJI SPEKTAKLU
MOJA SPRAWA**

PROLOG

WIKTORIA

Tylko nazwa twoja jest mi wrogiem.
Ty jesteś sobą, nie tym, kim się jawisz.
Bo kim jesteśmy? Nie dłonią, nie stopą,
Nie twarzą, nie ramieniem – nie człowieczym ciałem.
O, zmień się trochę, nazwij się inaczej!
Bo cóż znaczy nazwa? To, co zwiemy różą,
Pod inną nazwą nie mniej by pachniało.
Tak i ty, gdybyś się nazywał
Inaczej, byłbyś wciąż tym samym cudem.

* Iwona Siekierzyńska, reżyserka filmowa i scenarzystka, psycholog, doktorantka Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, 90-323 Łódź, ul. Targowa 61/63.

Instruktor zwraca się do Adama, żeby powiedział swoją kwestię:

INSTRUKTOR

Kpi z cudzej blizny, kto sam nie był ranny.

Adam bardzo chce wypowiedzieć

Te słowa, ale nie może ich z siebie wydobyć.

Prolog dramatu

Radosława Paczochy *Moja Sprawa*¹

Pisząc ten tekst z perspektywy zakończonej pracy, zadałam sobie pytanie, co tak naprawdę się stało? Przedzierałam się przez kolejne warstwy zdarzeń, emocji, momentów, w których podejmowałam artystyczne decyzje. Czasami dobre, czasami złe. Na pewno w określonym miejscu i czasie spotkali się ludzie, którzy się zwykle nie spotykają.

Zatytułowałam ten tekst „słabość jest siłą”.

Czy zawsze? Co jest słabością? Co jest siłą?

Pracując pierwszy raz z teatrem osób niepełnosprawnych umysłowo otwierałam drzwi, które dla innych już są dawno otwarte. Przede wszystkim dla ludzi, którzy pracują z takimi zespołami od lat.

Ale było to moje doświadczenie, i chciałabym się tym podzielić.

W efekcie powstał spektakl *Moja sprawa*, w którym zagrali aktorzy z upośledzeniem umysłowym i aktorzy zawodowi. Spektakl powstawał około trzech miesięcy. W tym czasie zmieniała się obsada zawodowych aktorów. Przez chwilę pracowała z nami gwiazda polskiego kina.

Wszystko zaczęło się wówczas, gdy Zbigniew Biegajło, szef gdyńskiego zespołu teatralnego Biuro Rzeczy Osobistych (BRO), który tworzą osoby z niepełnosprawnością intelektualną, zwrócił się do mnie z propozycją wyreżyserowania spektaklu. Znamy się bardzo długo, ponieważ w tym zespole występuje mój brat. Dziesięć lat temu zrealizowałam dokumentalny film *Obcy*² o ich pracy nad sztuką.

¹ [Dramat Radosława Paczochy *Moja sprawa* posłużył jako scenariusz twórcom przedstawienia – pod tym samym tytułem – Teatru Biuro Rzeczy Osobistych: reż. Iwona Siekierzyńska, dyr. Zbigniew Biegajło, scen. Izabela Stronias. Zob. Łukasz Rudziński, *Spektakl o ciąży niepełnosprawnych. Reportaż z próby „Moja sprawa”*, <http://kultura.trojmiasto.pl/Spektakl-o-ciazy-niepelnosprawnych-Reportaz-z-proby-Moja-sprawa-n95808.html> (dostęp: 05.05.2016) – przyp. red.]

² [Zob. film dokumentalny pt. *Obcy (Obcey)*, reżyseria i scenariusz: Iwona Siekierzyńska, zdjęcia: Sławomir Bergański, Edyta Sikora, 45 min, (C) Eureka Media i TVP

Ale w roli reżysera ich spektaklu wystąpiłam po raz pierwszy. I od razu zostaliśmy wrzuceni na głęboka wodę, a naprawdę – sami siebie wrzuciliśmy.

Zbyszek powiedział, że chcieliby coś zmienić, zaryzykować, otworzyć się na inny sposób opowiadania, ponieważ chcą w przyszłości funkcjonować jako zawodowy teatr. I dlatego też chcą zaprosić zawodowych twórców i zobaczyć co z tego wyniknie.

Biuro Rzeczy Osobistych to teatr z dużym dorobkiem artystycznym, wielokrotnie nagradzany³. To teatr ruchu, ich spektakle mają formę poetycko-metaforyczną, słowo nigdy nie było ich podstawowym narzędziem pracy, komunikacji z widzem. Pomyślałam, że może dobrym pomysłem byłoby zaproszenie zawodowych aktorów i połączenie sił?

Chcieli pracować nad tematem eugeniki.

Napisaliśmy projekt i zdobyliśmy część funduszy z Narodowego Centrum Kultury. Zaprosiliśmy doświadczonego dramaturga Radosława Paczochę, który najpierw napisał szkic historii, a potem w trakcie prób pisał kolejne sceny. I tak powstała opowieść o aktorce Wiktorii z zespołem Downa, która zachodzi w ciążę podczas jednego z teatralnych obozów. Jej matka chce usunąć ciążę, obwinia instruktora teatralnego o zaistniałą sytuację. Trudny temat, temat tabu. We wszystkich nas wzbudzał silne emocje.

Wszyscy zawodowi aktorzy, którym proponowaliśmy współpracę, byli gotowi wziąć udział w projekcie. Wszyscy mówili o tym, że to jest ciekawe wyzwanie, że mają nadzieję na wymianę doświadczeń, że sami czegoś się nauczą.

SA, 2005; film nagrodzony m. in. w roku 2006 na festiwalach: Europejski Tydzień Filmowy OFF/ON – III Nagroda; Festiwal Mediów „Człowiek w zagrożeniu” – Dyplom Honorowy – przyp. red.]

³ [Teatr Biuro Rzeczy Osobistych (BRO) to jeden z wybitnych polskich społecznych teatrów alternatywnych. Utworzony został w roku 1998 przy Polskim Stowarzyszeniu na rzecz Osób z Upośledzeniem Umysłowym Koło w Gdyni (ul. Harcerska 4, 81-425 Gdynia). Zespół bierze udział w wielu festiwalach i przeglądach teatralnych, zob. np.: <http://gdyniakulturalna.pl/teatr-spoeczny-biuro-rzeczy-osobistych/> (dostęp: 05.05.2016); www.facebook.com/pages/Teatr-spo%C5%82eczny-biuro-rzeczy-osobistych/593677267390127?sk=timeline (dostęp: 05.05.2016); <http://www.tbropsouugdynia.org.pl/> (dostęp: 16.05.2016). Por też np.: Bożena Lesiak, *Teatr uczy nas żyć*, wywiad ze Zbigniewem Biegajło założycielem i reżyserem teatru Biuro Rzeczy Osobistych, <http://www.skierniewice24.pl/index.php/strefa-nw/item/510-teatr-uczy-nas-zyc> (dostęp: 20.05.2016) – przyp. red.]

W związku z otrzymaną dotacją musieliśmy wywiązać się ze wszystkiego w terminie. Udział zawodowych twórców: reżyserki, aktorów, dramaturga, kompozytorki, scenografki też był ograniczony czasem. W życiu Teatru BRO pojawiła się zawodowa jakość: „presja czasu” i miało to wpływ na proces twórczy.

Jestem reżyserką filmową. W teatrze pracowałam wcześniej tylko raz. Posiadam też wykształcenie psychologiczne. Ukończyłam Instytut Terapii Tańcem i Ruchem. W swojej pierwszej sztuce teatralnej pracowałam z aktorami, wykorzystując metodę polegającą na pracy z ciałem. Każda próba rozpoczynała się od rozgrzewki i stopniowo przechodziliśmy do dalszych ćwiczeń. Dla większości aktorów było to wyzwanie. Trudno im było odnaleźć się w ruchu, który nie był schowany za rolę, którą mieli odegrać. Spotkanie z własnym ciałem wzbudzało silne emocje, pojawiały się osobiste tematy. Ale nie byliśmy umówieni na terapię, tylko na teatr. Ciekawe, że temat terapii zarezerwowany tylko dla zespołów teatralnych osób niepełnosprawnych i tam się pojawił. Pojawił się jako produkt uboczny. Jako wstydlivy, niechciany, trudny.

Natomiast aktorzy Teatru BRO z ciałem pracowali od zawsze. Dlatego mój sposób pracy był przyjęty jako oczywistość: „przecież w teatrze tak się pracuje”.

PRÓBY

BRO ma swój rytm pracy, swoje rytuały. Wprowadzenie zawodowych aktorów oznaczało spotkanie nowych osób. Trzeba było nauczyć się siebie. Trzeba było zgrać ich rytmy pracy. Począwszy od prób. Aktorzy zawodowi pracują w rytmie prób porannych i wieczornych, często przedłużanych do późnych godzin nocnych. Aktorzy BRO mają próby od 8 do 15, z powodów zdrowotnych, ich możliwości koncentracji, ogólnej męczliwości, zdecydowaliśmy, że próby będą odbywały się w ich porządku. Było to trudne dla aktorów zawodowych.

Aktorzy BRO

Marzena, Tomek, Marcin, Oliwia, Renia, Adam to ta część zespołu, która weszła do obsady spektaklu. W zawodowych teatrach też nie wszyscy mogą grać. Ale było to trudne. Rozmawialiśmy o tym wielokrotnie.

Wszyscy aktorzy BRO mają problemy z dykcją. Różnie bywa z pamięcią. Jedynym aktorem, który nie mówi na scenie, jest Marcin. A jednak zdecydowałam, po wstępnych próbach, że to on zagra jedną z głównych ról.

PRÓBY cd.

Próby teatru odbywały się w niewielkiej salce na plebanii. Nie było żadnego zaplecza teatralnego, w tym samym pomieszczeniu znajdowała się łazienka. Nie było to najszcześliwsze rozwiązanie, ale nieoczekiwanie odegrało znaczącą rolę w procesie twórczym.

Teatr BRO rozpoczyna swoje próby od śniadania, wspólnego siedzenia przy stole i rozmowie „co słychać?” (kiedy przed premierą próby przeniosły się do teatru, wstawiliśmy stół przed scenę, żeby można było kontynuować ten rytuał). Wiedziałam, że jest im to potrzebne, z czasem okazało się, że potrzebne jest także mnie i wszystkim aktorom.

Pierwsze czytanie dramatu. To był pierwszy dramatyczny tekst napisany na kartkach, który aktorzy BRO trzymali w ręku. Sceny dialogowe, monologi. Nie zdawałam sobie sprawy, jak ważne to były dla nich kartki papieru. Były jak kotwica, kiedy okręt tonął, czyli kiedy przyszedł moment nieuniknionego chaosu twórczego.

Praca z ciałem

Bardzo mi zależało, żeby w tej części prób uczestniczyli aktorzy BRO i aktorzy zawodowi. Nie zawsze się to udawało. Nie wszyscy aktorzy zawodowi byli gotowi na taką pracę. Spotkałam się z podobnym oporem, z jakim spotkałam się podczas realizacji mojej pierwszej sztuki. Rozgrzewka według Marian Chase⁴, której nauczyłam się podczas szkolenia w Instytucie Terapii Tańcem i Ruchem, mogła wydawać się dziecinną zabawą. Polegała na tym, że wszyscy stoją w kręgu i każdy po kolei proponuje ruch, który wszyscy powtarzają. W jej trakcie obserwowałam:

- jaki każdy z aktorów proponuje ruch,
- skąd bierze się impuls do ruchu,
- jakie części ciała są uruchamiane,
- jak długo każdy prowadzi rozgrzewkę,
- jak ruch zmienia się przy każdej kolejnej rozgrzewce,
- czy aktorzy inspirują się ruchem innego aktora.

⁴ Marian Chace (31 października 1896 – 19 lipca 1970) jest jedną z twórczyń nowoczesnej terapii tańcem. W 1960 roku założyła program szkoleń dla terapeutów tańca w Nowym Jorku. W 1966 roku założyła American Dance Therapy Association i została jego pierwszym prezesem.

Potem omawialiśmy, „co się wydarzyło”. Wśród aktorów BRO często pojawiał się temat sprawczości, sprawiało im przyjemność, że wszyscy robią to, co oni proponują. Natomiast jeden z aktorów zawodowych zapytany, dlaczego zaproponował taki a nie inny ruch, powiedział, że wymyślił go zanim przyszła na niego kolej. Kiedy przy następnej rozgrzewce zaproponowałam, żeby poczekał na impuls, zamarł. Wszyscy czekali na ruch, a właśnie to zamarcie było ruchem. Odwołam się do tego momentu podczas reżyserowania jednej ze scen, kiedy aktor miał zagrać niepokój.

PRÓBA z GWIAZDĄ

Czekamy na gwiazdę, szczególnie przeżywa to Marcin, nagle wchodzi do łazienki, z impetem zamyka drzwi, zaczyna wyrzucać z siebie potoki słów, jest w tym złość i rozpacz – wtedy wchodzi aktorka. Jest przekonana, że trwa próba. Kiedy Marcin wychodzi z łazienki, najpierw wypada plastikowa butelka. Bijemy brawo, jesteśmy wszyscy poruszeni jego „wielką improwizacją”. Aktorka mówi, że ona w takim razie też powie swój monolog w łazience, bo ma wielką treść.

W ten sposób powstała scena, która weszła do spektaklu. Dla aktorów to było bardzo ważne wydarzenie: okazało się, że nawet najwięksi aktorzy mają treść, boją się. A Marcin był przekonany (i słusznie), że pomógł wielkiej aktorce zagrać scenę.

Być może gdyby aktorka nie spóźniła się, a Marcin nie zezłościł, nie „zamodelowałby” rozwiązania, dzięki któremu aktorka zawodowa mogła poradzić sobie z własnym lękiem.

Cały ciąg zdarzeń, niefortunne rozwiązanie architektoniczne (łazienka) stały się inspiracją nie tylko do późniejszej scenografii, ale całej inscenizacji dramatu. A drzwi do łazienki symboliczną granicą, dzielącą świat sprawnych i niepełnosprawnych.

Ze słabości zrodziła się siła.

To był jeden z najbardziej poruszających momentów.

Kryzys

Choć można sobie powtarzać, że nie cel jest ważny a sama droga, to przychodzi moment, że to nie działa, że za wszelką cenę chce się osiągnąć sukces. Słabość czy siła? Ucieszyć się, że jedno słowo zostało poprawnie wypowiedziane, kiedy do wypowiedzenia ich jest kilkadziesiąt? Aktorzy BRO bardzo się starali, ale z każdą próbą czułam, że brniemy w ślepą uliczkę. Bardzo chcieli

dorównać aktorom zawodowym, tak jak oni pamiętać tekst, tak jak oni sprawnie go wypowiadać, ale w ten sposób tracili siebie, swoją tożsamość.

Marzena (aktorka BRO) wychodzi na środek i z dumą deklamuje tekst. Ma rewelacyjną pamięć, potrafi nauczyć się dużych fragmentów tekstu, więc z właściwą dla siebie pewnością wychodzi na scenę.

Marzena

Tylko nazwa twoja jest mi
wrogiem.
Ty jesteś sobą,
nie tym,
kim się jawis.

Przerywa Zbyszek i poprawia Marzenę. Mówi, żeby jeszcze raz powiedziała słowo „jawisz” Marzena zaczyna jeszcze raz i znowu mówi „jawis” zamiast „jawisz”. Przyglądam się tej sytuacji i myślę sobie, że nie ma dla mnie znaczenia czy Marzena powie jawis, czy jawisz. To co mnie w tym „boli”, to dążenie do poprawnego powiedzenia tekstu, ta deklamacja mi przeszkadza.

Kolejna sytuacja.

Scenę gra Adam, mój brat. Gra i cały czas spogląda to na mnie, to na Zbyska. Proszę go, żeby nie patrzył. A on spogląda jeszcze częściej. Zbyszek szepcze mi, że Adam tak ma, że zawsze patrzy na publiczność. Upieram się, że tym razem znajdę sposób, żeby jednak nie patrzył. Tłumaczę mu jak ważne jest, żeby utrzymał wzrok w jednym miejscu, że ujawnienie obecności publiczności psuje cały nasz wysiłek. Adam mówi, że rozumie i zaczyna swoją kwestię od spojrzenia na publiczność.

W innej sytuacji zmieniałbym aktora na tego, który nie patrzy. Ostatkiem sił opanowuję swoją irytację i pytam Adama, skąd bierze się ta potrzeba. Adam mówi, że jako aktor czuje się odpowiedzialny za to jak reaguje publiczność, musi obserwować czy się śmieją, czy się nudzą, czy on im się podoba. W tym momencie zdałam sobie sprawę, że choćby nie wiem jak Adam się starał, potrzeba patrzenia na publiczność będzie dużo silniejsza. Ale stało się też coś dużo ważniejszego. Adam nazwał motyw swojego działania i dzięki temu ja też mogłam go zrozumieć. To był prawdziwy moment wglądu, który w gabinetach terapeutycznych zajmuje całe lata.

I ja też doznałam wglądu. Zrozumiałam, analizując sytuację z Marzeną i Adamem, że z tej słabości trzeba zrobić siłę, że trzeba ujawnić proces, że całe

przedstawienie będzie próbą. To był punkt zwrotny. Uwolniła się energia, którą wcześniej chciałam zdusić, podążając za swoim planem, wizją. Od tego momentu zaczęłam podążać za tym, co wnoszą aktorzy.

Zawodowi aktorzy świetnie znali tekst, mieli wspaniałą dykcję, ale właśnie ta ich sprawność była największym problemem. Mówią sprawnie tekst, ale nie ma w tym energii, która na przykład bierze się z przeszkody, zaburzenia.

Tekst Radka Paczochy to prawdziwe wyzwanie. Długie literackie monologi bardzo trudno było wypowiedzieć tak, żeby nie czuło się papieru. To że aktorzy zawodowi mają werbalną przewagę nad aktorami BRO przestało mieć znaczenie, przyszedł czas ich zmagania się ze sobą.

Zilustruję to przykładem. Podczas jednej z rozgrzewek Marian Chase, o której wcześniej pisałam, ruch prowadził aktor zawodowy, po czym bardzo szybko przekazał prowadzenie ruchu aktorowi BRO. Aktor BRO prowadził ruch tak długo jak chciał, robił to pewnie, i czerpał z tego prowadzenia dużą przyjemność. Po czym przekazał ruch aktorce BRO, która podobnie jak aktor zawodowy przekazała szybko swoje prowadzenie. Mogło być wiele powodów, dla których akurat ci aktorzy nie chcieli „zajmować sobą miejsca”. Ale analizując sytuacje z prób, oboje mieli problem z wyrażaniem złości. Oboje bardziej odgrywali złość niż ją czuli.

Teatr, terapia, życie

Terapia czyli słabość. Ciekawe, że zarówno w teatrze zawodowym, jak i w teatrze osób niepełnosprawnych spotkałam się z niechęcią do terapii. W pierwszym przypadku to oczywiste, a w drugim – jakby ujmowało rangę osiągnięcia. A przecież w każdym przypadku pracuje się z osobą i jej emocjami. Miałam świadomość, że dzieje się dużo więcej, niż tylko próby teatralne. Po miesiącu prób przyszedł do mnie Tomek (aktor BRO) i poprosił o rozmowę na osobności, i powiedział, że dla niego te próby są zbyt intensywne. Poczułam złość. Zawodowy teatr to ciężka praca. Jak my mamy dalej pracować? Za kilka tygodni premiera! Dopiero kiedy opadły emocje, zdałam sobie sprawę, że wydarzyło się coś dużo ważniejszego: Tomek postawił granicę. Tomek, który do tej pory zawsze mówił, że jest „dobrze”, który nie przyznawał się, że chwilami źle się czuje, może z obawy, że straci rolę, a może dlatego, że nie lubi mówić o swoich chorobach. Teraz przyznał się do swojej słabości. No tak, przecież życie jest ważniejsze niż sztuka. Łatwo się mówi. Trudno wykonać. Większość artystów w momencie tworzenia chce poświęcić wszystko i wszystkich dla osiągnięcia sukcesu. Najważniejsze jest dzieło, a życie z całym festiwalem nieprzewidywalnych zdarzeń jest przeszkodą w drodze do celu.

Pomimo mojego terapeutycznego doświadczenia trudno mi było występować w dwóch rolach naraz. Każdy aktor z osobna ma swoje zasoby, swoje ograniczenia. Każdy z nich potrzebuje uwagi, akceptacji, interwencji, która pomoże mu zagrać rolę najlepiej jak potrafi. Nie ma kompletnie znaczenia czy to aktor sprawny, czy niesprawny. Każdy aktor ma swoją osobistą historię i czy tego chce czy nie ona z nim jest na próbach, na scenie, w życiu.

Epilog

Szekspir

Tylko nazwa twoja jest mi wrogiem.
Ty jesteś sobą, nie tym, kim się jawisz ... Bo kim jesteśmy?
Nie dłonią, nie stopą,
Nie twarzą, nie ramieniem – nie człowieczym ciałem.
O, zmień się trochę, nazwij się inaczej!
Bo cóż znaczy nazwa? To, co zwiemy różą,
Pod inną nazwą nie mniej by pachniało.
Tak i ty, gdybyś się nazywał
Inaczej, byłbyś wciąż tym samym cudem.

Na początku tego tekstu zatytułowanego „słabość jest siłą” zadałam sobie pytanie, „co tak naprawdę się wydarzyło?”

Spektakl *Moja sprawa* rozpoczyna się od fragmentu z *Romea i Julii* Williama Szekspira. Pisząc o nazwie w kontekście teatrów osób niepełnosprawnych wydaje się, że Szekspir dotyka istoty rzeczy. „Tylko nazwa” „o zmień się trochę, nazwij się inaczej”. Na potrzeby tego tekstu używam nazwy. Tym „jednym ruchem” oddzielam światy, o których piszę od siebie. Aktorzy BRO i aktorzy zawodowi. Kiedy piszę: aktorzy BRO, czuję się bardziej komfortowo, ale kiedy piszę: „niepełnosprawni umysłowo”, to jest bolesne. Pisząc ten tekst zrozumiałam, że najtrudniej jest zaakceptować słabość, która jest tylko słabością, której nie można przerobić na siłę, tylko po prostu przyjąć. To jest największe wyzwanie.

Abstract**Weakness is strength**

The paper is about working on the play with intellectually disabled actors (members of the theatre group Office of Personal Belongings) and professional actors. The play was directed by Iwona Siekierzyńska - film and theatre director. It was her first work with intellectually disabled actors. She was asked by Head of the group Zbigniew Biegajło to work with them because they wanted to be open to new ideas. The director talks about her experience and concludes that weakness is strength. But sometimes the weakness is only weakness, and that's ok too.

Magdalena Paszkiewicz*
Janusz Adam Biedrzycki**

ODMIENNY PUNKT WIDZENIA PROJEKT *VIDOMI* ORAZ JEGO KONTYNUACJA STOWARZYSZENIE TEATRALNE CHOREA

Projekt *Vidomi* to projekt artystyczno-edukacyjny, który aktywizuje osoby niewidome i słabowidzące poprzez udział w działaniach artystycznych w obszarze teatru i tańca oraz tworzenie spektaklu.

Początek

Inspiracją do rozpoczęcia pracy taneczno-teatralnej z osobami niewidomymi i słabowidzącymi była rozmowa Hanny Jastrzębskiej-Gzelli¹ z Januszem Adamem Biedrzyckim na kursie „Szkoła Pedagogów w Teatrze” w Instytucie Teatralnym

* Dr Magdalena Paszkiewicz, tancerka, choreograf, reżyser teatru tańca, wykładowca matematyki w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Skierniewicach, wykwalifikowany instruktor tańca, doktor nauk ekonomicznych.

** Janusz Adam Biedrzycki – aktor, tancerz, choreograf, instruktor teatralny, absolwent Wydziału Humanistycznego na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, absolwent Zarządzania kulturą Instytutu Teorii literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego.

¹ Hanna Jastrzębska-Gzella – edukator i pedagog dramy, nauczyciel muzyki i muzykoterapeuta w Specjalnym Ośrodku Szkolno-Wychowawczym dla Dzieci Słabo Widzących im. mjr. Hieronima Baranowskiego nr 6 w Łodzi, doradca metodyczny do spraw kształcenia specjalnego w Łódzkim Centrum Doskonalenia Nauczycieli i Kształcenia Praktycznego, instruktor teatralny, prezes Koła Terenowego Polskiego Ośrodka Międzynarodowego Stowarzyszenia Teatrów dla Dzieci i Młodzieży – Assitej, wykładowca w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi.

im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Podczas rozmowy pojawiło się wiele pytań odnośnie do metod pracy i edukacji artystycznej ludzi z dysfunkcją wzroku:

- W jaki sposób uczyć tańca i ruchu osoby niewidome?
- Jak postrzegają przestrzeń, siebie w przestrzeni, swój ruch, swoje ciało osoby niewidome i słabowidzące?
- Jakie metody nauki technik tanecznych przyjąć, jeśli większość z nich opartych jest na pokazywaniu, kopiowaniu i skupiają się na zmyśle wzroku?
- Jak pokazać ruch, poruszenie, sekwencję choreograficzną osobie niewidomej?

Propozycja Hanny Jastrzębskiej-Gzelli była dla mnie dość zaskakująca, nie miałem żadnego doświadczenia w pracy z ludźmi z dysfunkcją wzroku, dotychczas pracowałem z ludźmi w ośrodkach socjoterapii, domach środowiskowych, młodzieżą narażoną na wykluczenie społeczne, studentami szkół aktorskich. Moje teatralne korzenie to Teatr Prawd Dziwnych w Łęcznej – jeden z pierwszych w Polsce teatrów integracyjnych. Jednak po nieprzespanej nocy i głowie pełnej ciekawości jako człowiek zajmujący się ruchem, tańcem zdecydowałem się przeprowadzić wstępne warsztaty dla osób niewidomych i słabo widzących. Ciekawiło mnie wiele różnych aspektów związanych z ciałem, przestrzenią i ogólnym funkcjonowaniem człowieka pozbawionego zmysłu wzroku, a nie ukrywam, iż moje postrzeganie osób niewidomych było dosyć stereotypowe. Pomimo wielu niewiadomych i braku doświadczenia z zakresu tyflopedagogiki, zdecydowałem się na spotkanie i wstępny warsztat, było to dla mnie ogromne wyzwanie².

Projekt *Vidomi* został rozpoczęty w styczniu 2014 roku. Pierwsze spotkanie odbyło się w Ośrodku dla Niewidomych i Słabo Widzących im. mjr. Hieronima Barańskiego w Łodzi, gdzie zaprezentowane zostały wybrane fragmenty z poprzednich społeczno-artystycznych projektów Teatru Chorea oraz krótki warsztat ruchowo-teatralny. Pierwsze spotkanie wywołało (ku naszemu zaskoczeniu) duży niepokój wśród uczestników. Jak się później okazało, warstwa dźwiękowa prezentacji, na którą składały się różne utwory z projektów Teatru Chorea, powodowała dyskomfort psychiczny uczniów, którzy z dużym pesymizmem przeszli do działań praktycznych. Była to pierwsza z wielu lekcji dla nas jako prowadzących. W warsztatach zastosowaliśmy kilka ćwiczeń ze standardowych metod naszego treningu w Teatrze Chorea, takich jak: ćwiczenia na świadomość ciała, ćwiczenia rytmiczne, ćwiczenia partnerskie – większość ujęta w formie zabaw. Jak pisze Małgorzata Jabłońska

² Janusz Adam Biedrzycki, tekst niepublikowany, udostępniony za zgodą autora.

Ze względu na uważność, jaką trenujący aktor obejmuje swoje ciało i procesy wewnętrzne, a potem także działających partnerów, oprócz utrzymywania ogólnie pojętej dobrej kondycji, przyswojony trening aktorski może stanowić element samorozwoju³.

Efekty tej pracy były zauważalne już po kilku wspólnych treningach. Naturalnym procesem była selekcja, tzn. część osób zrezygnowała, widząc, czując, że taka forma zajęć czy uczestnictwa w teatrze jest im obca lub zbyt trudna. Podczas kilku następnych spotkań wyłoniła się grupa osób chętnych do dalszej eksploracji własnych możliwości w działaniach ruchowo-teatralnych, która zdecydowała się kontynuować współpracę.

Równocześnie do współpracy zaprosiłem Magdę Paszkiewicz oraz kilkoro młodych tancerzy z województwa łódzkiego (Ewa Otomańska, Aleksandra Ziomek, Damian Kukiałka, Jan Tarasiewicz), którzy współpracowali z Teatrem Chorea między innymi przy projektach *Oratorium Dance Project 2010/2011* i *Brzydali*⁴.

W ten sposób powstała grupa składająca się z 11 osób – niewidomych, słabowidzących i widzących, która w ciągu kolejnych miesięcy pracy warsztatowej, tworzyła razem z nami, instruktorami, spektakl *Vidomi*. Przez 10 miesięcy spotykaliśmy się regularnie, raz w tygodniu na trzy do pięciu godzin laboratoryjnej pracy. Podczas spotkań, wymieniając się doświadczeniami, odkryliśmy techniki tańca, które pomogły nam wypracować własny język w pracy warsztatowej. Wspólnie wytworzyliśmy pewien model treningu i metody pracy, które bazowały na elementach technik pracy Teatru Chorea, połączonych z elementami tańca współczesnego, *contact improvisation* i tanga milonga. Spotkanie grupy ludzi współdziałających ze sobą na partnerskich warunkach zaowocowało niesamowitymi odkryciami.

Kilka dygresji o kondycji osób niewidomych i słabowidzących

Nasze podejście (Paszkiewicz, Biedrzycki) w zakresie praktyk i technik teatralno-tanecznych miało charakter kompleksowy. Prócz uczenia technik taneczno-teatralnych zależało nam na tym, by uczestnicy projektu poznali zasady

³ Małgorzata Jabłońska, *O specyfice Treningu Aktorskiego*, [w:] Tomasz Rodowicz i in., *Trening fizyczny aktora. Od działań indywidualnych do zespołu*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, Łódź 2015, s. 17.

⁴ Janusz Adam Biedrzycki – fragment tekstu niepublikowanego, udostępnionego za zgodą autora.

pracy w grupie, by stworzyli zespół, a także by dzięki temu doświadczeniu uczyli się panowania nad własnym życiem oraz przełamywali stereotypy, z jakimi spotykają się osoby niewidome i słabowidzące. Jak pisze Stanisław Badeński:

Praca teatralna doskonale wspomaga niewidomego w działaniach, które są skuteczną rewalidacją. [...] Każdy spektakl teatralny jest pracą zbiorową, w której poszczególne elementy wypracowane w trakcie prób powinny być precyzyjnie realizowane na scenie. Ta praca uczy aktywności, gotowości działania, otwarcia na partnera, staranności wykonania, w końcu obowiązkowości, a nawet zwykłej punktualności. Te uniwersalne, nie tylko w teatrze, zasady są niewidomemu szczególnie potrzebne⁵.

Podczas pierwszych spotkań i rozmów odkryliśmy, że rodzice i nauczyciele bywają nadopiekuńczy w stosunku do młodzieży z dysfunkcją wzroku. Powoduje to nakładanie pewnego klosza mentalnego, który znacznie ogranicza rozwój fizyczny i emocjonalny tych młodych ludzi. Z jednej strony zdarzają się oni z nastawieniem społecznym, którego wynikiem jest wykluczenie osób z dysfunkcją wzroku (tezy o nieprzydatności społecznej, braku samodzielności, niewystarczalności). Z drugiej strony spotykają się z przewrażliwieniem rodziców, opiekunów i nauczycieli, które powoduje podwójną marginalizację.

Przekonałem się też, że moje początkowe wyobrażenie pracy ruchowej z niewidomymi było wyidealizowane. Stereotyp jakiemu uległem, a (który, zakorzeniony jest w społecznym postrzeganiu niewidomych) opierał się na obrazie osoby niewidomej, która powinna mieć znacznie lepiej wykształcone pozostałe zmysły⁶.

W naszej pracy okazało się jednak, że nie każdy niewidomy ma świetnie wyczulony słuch, węch czy dotyk. Wykształcenie, a raczej przeniesienie natężenia percepcji ze zmysłu wzroku na inne zmysły, wymaga od osoby z dysfunkcją widzenia ogromnej pracy, wysiłku i determinacji. Z tego powodu położyliśmy bardzo silny nacisk na ruchowo-muzyczną pracę w naszych spotkaniach. Nad muzykalnością i rytmicznością uczestników projektu

⁵ Stanisław Badeński, *Znaczenie teatru dla rehabilitacji dzieci z uszkodzonym wzrokiem*, [w:] *Poradnik dydaktyczny dla nauczycieli realizujących podstawę programową w zakresie szkoły podstawowej i gimnazjum z uczniami niewidomymi i słabo widzącymi*, red. S. Jakubowski, Ministerstwo Edukacji Narodowej, Warszawa 2001, s. 322.

⁶ Zob. przyp. 4.

pracowała Joanna Filarska⁷ wraz z muzykiem i kompozytorem muzyki do spektaklu *Vidomi* Jakubem Pałysem.

Ponadto w czasie pracy pojawił się kolejny czynnik, który wpłynął na charakter naszych spotkań. Okazała się nim izolacja osób niewidomych i słabowidzących od reszty społeczeństwa. Młodzież, która brała udział w projekcie, na co dzień mieszka i funkcjonuje w specjalnym ośrodku oraz w szkole. Obydwie te placówki nie mają charakteru integracyjnego i znajdują się na obrzeżu miasta. Początkowo nie mogliśmy uzyskać zgody od rodziców i opiekunów na próby poza ośrodkiem. Dlatego przez pierwsze dwa miesiące odbywały się one na terenie szkoły. Takie przebywanie w enklawie szkoły dla osób niewidomych i słabowidzących – „gotowanie się we własnym sosie”, mówiąc kolokwialnie, bardzo ogranicza tych młodych ludzi na wielu poziomach. Począwszy od zaniżania poczucia własnej wartości, zmniejszenia poczucia przynależności do społeczeństwa, po problemy z pełnoprawnym funkcjonowaniem poza murami ośrodka.

Z kolei po wysłuchaniu wywiadów, jakie przeprowadziliśmy z osobami z dysfunkcją wzroku, byliśmy zaskoczeni ogromem nieprzyjemnych sytuacji, jakich doświadczyli ci młodzi ludzie w swoim życiu. Mówienie w trzeciej osobie o stojącym obok niewidomym człowieku, traktowanie go jak dziecko, litowanie się, popychanie, przemieszczanie siłą czy umyślne wprowadzanie w błąd, to tylko niektóre historie przytaczane przez uczestników projektu. Tak opisuje swoje przemyślenia jedna z uczestniczek projektu, Anna Piekarniak:

Człowiek posiada pięć zmysłów, a każdy odpowiada za inne odczucia. Niesamowite, w jak piękny sposób stworzyła nas natura – prawda? A co, jeśli owego widzenia człowiek jest pozbawiony? Jestem osobą niewidomą od urodzenia. Wywołuję tym różne postawy, od zdziwienia po litość, lub czasami słyszę hasła: „Nie udawaj! Ona sobie nie poradzi!”.

⁷ Joanna Filarska – koordynacja projektu, współrealizacja muzyczna spektaklu *Vidomi*, współprowadzenie warsztatów muzycznych, animatorka kultury, wychowawca. Pracowała jako wychowawca w świetlicy środowiskowej Pracowni Alternatywnego Wychowania w Łodzi, w świetlicy dla dzieci w wieku przedszkolnym „Kraina Pełna Skarbów” w Łodzi, oraz jako wychowawca i animatorka w Uniwersytecie Powszechnym im. Jana Józefa Lipskiego w Teremiskach. Koordynuje projekty edukacyjne w Fabryce Sztuki. Śpiewa w Wielkim Chórze Młodej Chorei w koncertach: *Pieśni świata*, *Lulabajki*, *Pieśni antyczne*, *Engi vengi*, spektaklu *Bachantki*. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2015 roku.

I jedno i drugie jest dla mnie niezręczne. Jak mam się zachować jeżeli ktoś mówi o mnie w trzeciej osobie: „Jaka biedna dziewczynka?, Jak ona sobie radzi?”. To realne przykłady z mojego życia. Jak wytłumaczyć społeczeństwu, że jesteśmy normalnymi, takimi samymi ludźmi, tylko trochę inaczej radzącymi sobie z niektórymi problemami (co nie znaczy, że gorzej). Dlatego myślę, że najodpowiedniejszą reakcją na opisane wyżej sytuacje jest odpowiadać na pytania, opowiadać i tłumaczyć, choć jest to czasami męczące...⁸.

Proces

Jedną z najważniejszych części procesu twórczego przy projekcie *Vidomi* była praca nad znalezieniem sposobów obejścia ułomności słowa, ułomności opisu oraz pozbycia się nawyku [tłumaczenia] poprzez pokazywanie, który w pracy z osobami niewidomymi nie miał sensu

– tak opisuje pierwsze zmagania Magdalena Paszkiewicz, współchoreograf i współreżyser projektu. Podczas pracy sami odkryliśmy, jak ubogie potrafią być werbalne opisy wykonywanych ćwiczeń fizycznych. Jeżeli werbalizacje, polecenia wykonania jakiegoś ruchu były zbyt ogólne – powodowały niedomówienia, które z kolei pociągały za sobą wieloraką interpretację ruchową osoby wykonującej dane ćwiczenie. Na przykład dyrektywa: „podnieś rękę” stawała się zbyt ogólna i powodowała różne jej interpretacje; trzeba było dookreślić, na jaką wysokość i w jakim kierunku ręka ma wykonać ruch, w którą stronę mają być zwrócone dłonie, czy ręka ma być napięta itp. Jako instruktorzy musieliśmy zredukować nasze postrzeganie ruchu lub nawet zapomnieć o nim. To, co było dla nas oczywiste i co w jakimś charakterze wynikało z naszego wcześniejszego doświadczenia, nie sprawdzało się z osobami niewidomymi i słabowidzącymi.

Dużą pomocą stało się odwoływanie się do wyobraźni uczestnika oraz do skojarzeń, które ułatwiały mu wykonanie i zapamiętanie ruchu lub danej sekwencji choreograficznej.

Od samego początku ważnym czynnikiem była intensywna praca z ciałem. Podzieliliśmy ją na kilka etapów, zgodnie z podobnymi schematami, jakie wypracowaliśmy przy innych projektach Teatru Chorea. Przede wszystkim:

⁸ Fragment wypowiedzi z dokumentalnego filmu *Vidomi-proces*, realizacja Paweł Klepacz, opisującego przebieg projektu *Vidomi*. <https://www.youtube.com/watch?v=3yOVIyyx6do> (dostęp: 05.03.2015).

- 1) wspólne treningi, praca grupowa,
- 2) praca nad świadomością własnego ciała,
- 3) praca z partnerem.

Wspólne treningi polegały na rozgrzewkach fizycznych (często w formie zabawy).

Zabawa jest doskonałym wstępem do pracy dla dowolnej grupy wiekowej i na wszystkich poziomach zaawansowania. W każdym z nas zawsze będzie jakaś część dziecka, do której można się odwołać. Zabawa może zawierać elementy rozgrzewki, pobudzania koncentracji, rozpoznawania przestrzeni i partnerów [...] pozwalają uciec od oceniania siebie, od podziału na lepszych i gorszych, od cenzurowania: co mogę, a czego nie mogę...⁹.

Takie formy rozgrzewek miały przygotować ciało i umysł do dalszej pracy, a także rozwinąć poczucie bezpieczeństwa i zaufania w grupie. Wspólne działania stały się bazą do tworzenia grupowych choreografii, a także bycia razem w pracy nad spektaklem czy już w trakcie samego spektaklu. Dzięki działaniom grupowym jednostka stawiała się odpowiedzialna za grupę i odwrotnie – grupa prowadziła jednostkę; odpowiedzialność zespołowa nie tylko na scenie, ale także w przestrzeni społecznej. Kolejnym aspektem wspólnych treningów było wzmocnienie swojej kondycji fizycznej. Osoby niewidome i słabowidzące powinny kłaść duży nacisk na rozwijanie swojej sprawności fizycznej, bo wpływa to na poprawę choćby orientacji w przestrzeni.

Wśród dzieci i młodzieży niewidomej i słabo widzącej występuje nie tylko słaby rozwój fizyczny, ale związane z tym zaburzenia w stanie zdrowia. [...] Wychowanie fizyczne wywiera ogromny wpływ na proces rewalidacji fizycznej i psychicznej dzieci niewidomych i słabo widzących. Stosowanie różnorodnych form aktywności ruchowej umożliwia im nabycie nawyków ruchowych, niezbędnych w życiu codziennym, rozwija także nawyki higieniczno-zdrowotne, a przede wszystkim pożądane cechy osobowości¹⁰.

Świadomość ciała rozwijana była przy okazji aktywności fizycznej nastawionej na analizę ruchu – poprzez pracę nad świadomością ciała uczestnicy lepiej rozumieli relację pomiędzy sobą i swoim ciałem. Taka praca może uczynić ludzi zdolnymi do odkrycia znaczących powiązań z otoczeniem i wejścia

⁹ Tomasz Rodowicz i in., *Trening fizyczny aktora ...*, s. 211.

¹⁰ Anna Sikorska, *Orientacja przestrzenna i wychowanie fizyczne*, [w:] *Poradnik dydaktyczny dla nauczycieli realizujących podstawę programową w zakresie szkoły podstawowej i gimnazjum z uczniami niewidomymi i słabo widzącymi*, red. S. Jakubowski i in., Ministerstwo Edukacji Narodowej, Warszawa 2001, s. 272.

w relacje z innymi ludźmi. Stopień świadomości ciała uzależniony jest od doświadczenia własnych ruchów. Każdy człowiek musi być świadomy wykorzystywania swoich rąk, nóg, ust, ramion, stóp i całego ciała podczas ich używania. W czasie spotkań zauważyliśmy duże braki u niektórych osób, wraz z upływem czasu nastąpił znaczny rozwój świadomości, co ułatwiało pracę w innych aspektach naszych treningów. Praca ta nie tylko poprawiała codzienną motorykę, ale również stanowiła bazę do dalszego działania związanego z ruchem i tańcem oraz pracy z partnerem.

Praca z partnerem – praca z drugim człowiekiem podczas naszego procesu była jednym z ważniejszych aspektów wspólnych działań. Większość zadań scenicznych i warsztatowych była oparta na ćwiczeniach wzajemnościowych i partnerskich. Elementy tanga milonga i *contact improvisation*, których podstawą jest wycucie siebie nawzajem i znalezienie wspólnego środka ciężkości były doskonałym ćwiczeniem na współpracę ruchową osób niewidomych. Poprzez dotyk, kontakt fizyczny następował proces komunikacji z drugim człowiekiem, nie tylko pod względem choreograficznym, ale także pod względem emocjonalnym i psychicznym. Skóra ludzka jest najważniejszym narzędziem komunikacji sensorycznej. Bliski kontakt z drugim człowiekiem okazał się bardzo dobrym narzędziem do poznania nie tylko siebie, ale także drugiego człowieka. Jak pisał Jerzy Grotowski: „Aby odkryć moje ciało, dobrze jest odkryć twoje ciało. Ale nie mogę odkryć twojego ciała, jeżeli na swój sposób ciebie nie miłuję”¹¹.

Dzięki opisanym wyżej metodom pracy (zaprezentowane trzy najważniejsze) nastąpił nie tylko fizyczno-motoryczny rozwój uczestników projektu, ale również zauważyliśmy zmiany w ich sposobie bycia. Uczestnicy stali się otwarci, pewni siebie i – jak mówi Hanna Jastrzębska-Gzella – „stali się atrakcyjni dla siebie samych”¹². W grupie nawiązały się głębsze relacje, także w Specjalnym Ośrodku Szkolno-Wychowawczym nr 6 zauważono zmiany w młodych ludziach, takie jak otwartość, aktywność, samodzielność. Opinie samych członków projektu można usłyszeć w krótkim filmie *Vidomi-proces*¹³.

¹¹ Jerzy Grotowski, *Teatr Laboratorium „13 Rzędów”*, [w:] Jerzy Grotowski o sztuce aktora, pierwodruk: „itd” 1966, nr 28 (10 VII), s. 101.

¹² Fragment wypowiedzi z dokumentalnego filmu, opisującego przebieg projektu *Vidomi. Vidomi-proces*. <https://www.youtube.com/watch?v=3yOVIyyx6do> (dostęp: 05.05.2016).

¹³ Teatr Chorea, *Vidomi-proces* portal: youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=3yOVIyyx6do> – link do filmu dokumentalnego opisującego proces pracy, projektu *Vidomi* (dostęp: 15.05.2016).

Final projektu *Vidomi*

Celem projektu *Vidomi* był (i nadal jest) profesjonalny spektakl pod tym samym tytułem. Premiera odbyła się 28 listopada 2014 r. w Art._Inkubatorze w Fabryce Sztuki w Łodzi.

Reżyseria: Janusz Adam Biedrzycki, Magdalena Paszkiewicz

Choreografia: Janusz Adam Biedrzycki, Magdalena Paszkiewicz

Opieka artystyczna: Tomasz Rodowicz

Muzyka: Kuba Pałys, Joanna Filarska, Jakub Krzewiński, Tomasz Rodowicz

Wizualizacje: Anna Świdorska-Kusyk, Paweł Klepacz

Reżyseria światła: Maciej Kobalczyk

Reżyseria dźwięku: Marcin Dobijański

Opieka pedagogiczna: Hanna Gzella-Jastrzebska

Współpraca: Specjalny Ośrodek Szkolno-Wychowawczy nr 6 im. mjr. Hieronima Baranowskiego

Zdjęcia/dokumentacja filmowa: Paweł Klepacz

Koordinacja projektu: Joanna Filarska, Janusz Adam Biedrzycki

Występują: Anna Piekarniak, Ewa Otomańska, Aleksandra Ziomek, Klaudia Ambroszczyk (w pierwszych spektaklach Monika Borowska, Kinga Rudzka) Przemysław Bitner, Grzegorz Nasalski, Damian Kukialka, Jan Tarasiewicz, Tomasz Amsolik, Wiktor Moszczyński, Tomasz Hołubowicz, Kamila Walentynowicz.

Pierwszy rok pracy (projekty *Art-Impulsy* oraz *Vidomi*) obejmował regularne spotkania warsztatowe i tworzenie spektaklu.

Spektakl składa się z kilku scen oscylujących wokół tematu „widzenia” i dotyka go na różnych poziomach. Począwszy od odwołania się do fizycznej wady aparatu wzroku, poprzez analizę sposobów odnajdywania się ludzi niewidomych w grupie oraz ich odbioru przez społeczeństwo, aż do mentalnych i symbolicznych aspektów postrzegania. Wykorzystaliśmy różne środki wyrazu: ekspresję ruchową, taniec, słowo, muzykę, prezentacje multimedialne i światło, które przeprowadzają widzów przez kolejne sceny, między innymi grupa ślepców podążających za dźwiękiem jak z obrazu Pietera Bruegla czy dramatu Maurice’a Maeterlincka; niewidoma oglądająca dłońmi ludzi dookoła i poznająca świat poprzez dotyk; poszukiwanie partnera i bliskości w klimacie tanga milonga w scenie wykorzystującej elementy tanga argentyńskiego; osobisty dialog dwójki niewidomych o tym, że przecież nie czują się bezradni, skontrastowany z tłumem tych „normalnych”, tkwiących we własnej pułapce

mantrycznego ruchu i oddechu; formowanie jednostki przez tłum oraz jej odrzucenie (odwołanie do nazistowskiej Akcji T4 eksterminacji jednostek „niegodnych życia”); bliskość, w magicznej scenie „marionetek”, wbrew obawom, które towarzyszą nam wszystkim w kontakcie z innym, a szczególnie „odmienym”, człowiekiem; odpadanie w ciemność oraz scena turlających się z góry ciał, jak powrót na ziemię, do siebie czy może konfrontacja z nami. Staraliśmy się stworzyć plastyczny obraz spójny z treścią, który przyniesie widzowi refleksje dotyczące własnych ograniczeń, stereotypów w myśleniu oraz lęku przed tym, czego nie zna lub nie rozumie.

O spektaklu Piotr Olkusz pisze:

To spektakl piękny wizualnie. Może najpiękniejszy z wszystkich, które gra się obecnie w Łodzi. Ze skromniutką scenografią ograniczoną do malowanej światłem sceny, z aktorami idącymi z cienia do światła. I za światłem. Grupa tancerzy w poszukiwaniu siebie nawzajem, wsłuchująca się we wzajemne oddechy i w szelest kroków z prostotą opowiada o – bardzo niemetaforycznym – poszukiwaniu drugiego. [...] To, że osoby słabo widzące inaczej od pozostałych radzą sobie z bodźcami płynącymi z otoczenia, wiemy. Ale w *Vidomych* stajemy się współuczestnikami tego odkrywania świata. Spowolnione gesty dłoni poszukującej partnera sprawiają, że koncentracja aktorów udziela się widzom, zaś szczególnie rodzaj napięcia zespołu, gdy szybkim krokiem (i bezpiecznie) musi przejść obok nieruchomej tancerki, staje się doświadczeniem publiczności. Tak, często mówimy, że teatr jest sztuką żywą, że nie jest zakodowany, że dokonuje się zawsze na nowo: w *Vidomych* ta jego cecha staje się wyjątkowo ważna¹⁴.

„Przełamywanie lęku przed »innością«, będące częścią treści spektaklu, stało się formą i zyskało ciało. Opisane zmiany w uczestnikach projektu, ich rozwój osobisty i społeczny są „skutkiem ubocznym” pracy artystycznej. Naszym głównym założeniem było tworzenie spektaklu, a nie arteterapia. Zależało nam na jakości scenicznej, jakości wykonawczej oraz estetycznej spektaklu. Wynika to z naszego doświadczenia – twórców teatru, niebędących terapeutami. Zatem z fascynacją obserwowaliśmy – i nadal obserwujemy – rozwój uczestników. To, jak coraz odważniej realizują zadania sceniczne, nabierając „kondycji aktora”, a przy okazji przełamują bariery strachu, lęku przed oceną innych i przekonują się o własnych możliwościach. Uświadamiamy też sobie, że sami podlegamy terapii, przełamując swoje początkowe schematy widzenia i oderwane od rzeczywistości przeświadczenia o sposobach pracy z osobami niewidomymi.

¹⁴ Piotr Olkusz, *Spojrzenie Vidomych*, portal: teatralny.pl dział: recenzje <http://teatralny.pl/recenzje/spojrzzenie-vidomych,972.html> (dostęp: 15.05.2016).

Doświadczenie to pozwoliło nam wypracować pewne pomysły na efektywne zajęcia dla osób z dysfunkcją wzroku.

Tak opisuje projekt jedna z jego uczestniczek – Ewa Otomańska, tancerka związana z Teatrem Chorea:

Najciekawsze dla mnie w projekcie było przełamanie granicy, która pozornie wydawała się nie do pokonania. „Nauczenie” osób niewidomych poruszania się na scenie – tańca, wydawało się z góry skazane na nieudany eksperyment lub, co gorsza, wystawienie ich próby pokonania niepełnosprawności na śmieszność. Zawsze istnieje pułapka traktowania naszej pracy jako formy teatroterapii. Co często wiąże się ze stygmatyzacją spektaklu i traktowaniem jego aktorów w ulgowy i nie do końca poważny sposób. Niestety, z góry teatr amatorski czy tworzony z osobami niepełnosprawnymi jest społecznie uznawany za gorszy, co rodzi kolejne wyzwanie dla młodych twórców. Czuję się dumna, że mogę brać udział w projekcie, który nie próbuje zakrywać niepełnosprawności swoich aktorów, lecz pomaga wykształcić jego uczestnikom świadomość własnych umiejętności i zaszczerpieć chęć ich rozwoju. Gdzie poprzeczka jest postawiona wysoko dla wszystkich jego uczestników¹⁵.

Vidomi-kontynuacje

Kontynuacją pracy rozpoczętej w roku 2014 był projekt *Vidomi-kontynuacje*. Stałe cykliczne spotkania służyły dalszemu rozwojowi uczestników projektu: osób niewidomych, słabowidzących, młodych tancerzy, a także instruktorów. Postanowiliśmy stawiać sobie większe wymagania, które bardziej otworzyłyby nasze ciała i umysły. Celem projektu było pokazanie uczestnikom – poprzez praktykę – jak wygląda praca lidera.

Pierwszym etapem projektu był dziesięciodniowy warsztat wyjazdowy, który odbywał się w Powszechnym Uniwersytecie im. Jana Józefa Lipskiego w Teremiskach. Wyjazd służył rozwojowi warsztatu tanecznego i muzycznego, a także pracy nad spektaklem. W ramach warsztatów odbywały się codzienne treningi, ćwiczenia kondycyjne, sprawnościowe, partnerskie, ponadto praca nad choreografią spektaklu oraz zajęcia muzyczne. Dodatkowymi elementami była praca indywidualna i zajęcia prowadzone przez samych uczestników. Prócz treningu artystyczno-warsztatowego młodzież brała także udział

¹⁵ Ewa Otomańska – fragment niepublikowanego tekstu, udostępniony za zgodą Autorki.

w czynnościach związanych z organizacją domu i funkcjonowaniem w grupie. Stałym elementem dnia było gotowanie i sprzątanie.

Joanna Filarska, koordynator projektu i instruktor muzyczny, tak wspomina warsztaty¹⁶:

Każdy z uczestników miał za zadanie przeprowadzić rozgrzewkę, tak jakby poprowadził ją dla osób niewidomych. Potem wspólnie omawialiśmy ćwiczenia i dawaliśmy sobie informacje zwrotne. Było to przygotowanie do współprowadzenia warsztatów dla młodzieży w ośrodkach dla niewidomych i słabo widzących w całej Polsce. Kolejnym etapem pracy były wizyty w wybranych ośrodkach¹⁷ w Polsce połączone z pokazami spektakli. Młodzież kontynuująca udział w warsztatach przeszła do kolejnego etapu pracy – robiliśmy ćwiczenia akrobatyczne, warsztaty z tanga argentyńskiego, pierwszy raz występowali też w roli współprowadzących warsztaty. Młodzież z Ośrodków, w których gościliśmy, która pierwszy raz brała udział w warsztatach, mogła spróbować pracy z ciałem i z partnerem oraz w grupie. Dzięki temu słabo widzący i niewidomi z Łodzi mogli się spotkać ze swoimi rówieśnikami z innych miejsc, podzielić wiedzą i umiejętnościami, porozmawiać, a także po prostu razem pobyc. Skonfrontowaliśmy dotychczasowe metody pracy z nowymi uczestnikami warsztatów i dzięki temu dowiedzieliśmy się więcej o tym co działa, a co nie. Pokazując spektakl osobom niewidomym i słabo widzącym przekonaliśmy się nie tylko o potrzebie audiodeskrypcji w spektaklu, ale także i o tym, że najlepiej byłoby mieć odpowiedni sprzęt do audiodeskrypcji do słuchania na słuchawkach, tak aby tekst nie ingerował za bardzo w spektakl. Mieliśmy okazję pracować również z osobami ze sprzężoną niepełnosprawnością. Ponadto prezentując nasz spektakl¹⁸ pokazaliśmy widzom spektakl stworzony przez nie-

¹⁶ Teatr Chorea, *Vidomi-proces*, portal: Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=7ctgXhDntNg> (dostęp: 15.05.2016).

¹⁷ Warsztaty odbyły się: 19 września, 21 listopada Ośrodek Szkolno-Wychowawczy dla Dzieci Niewidomych w Laskach, 14 października Specjalny Ośrodek Szkolno-Wychowawczy dla Dzieci Słabo Widzących im. dr Zofii Galewskiej w Warszawie, 28 października Specjalny Ośrodek Szkolno-Wychowawczy dla Dzieci Słabo Widzących i Niewidomych im. Zofii Książek-Bregułowej w Dąbrowie Górniczej, 19 grudnia Specjalny Ośrodek Szkolno-Wychowawczy nr 1 w Bydgoszczy.

¹⁸ Spektakle zaprezentowano: 21.09.2015 w Instytucie Teatralnym w Warszawie, dla Ośrodków dla Niewidomych i Słabo Widzących w Laskach i Warszawie, 12.11.2015 w Art._ Inkubatorze w Łodzi dla młodzieży ze Specjalnego Ośrodka Szkolno – Wychowawczego dla Niewidomych i Słabo Widzących w Łodzi, 18.12.2015 w Teatrze Kana w Szczecinie dla osób słabo widzących, 20.12.2015 w Miejskim Centrum Kultury w Bydgoszczy dla uczniów i nauczycieli z Ośrodka dla Niewidomych i Słabo Widzących w Bydgoszczy.

pełnosprawnych – niewidomych i słabo widzących. Po każdym spektaklu było miejsce na rozmowę¹⁹. Wiele osób było zaskoczonych i mogło się dowiedzieć więcej o uczestnikach spektaklu²⁰.

Praca, którą rozpoczęliśmy w 2014 roku, a która trwa do chwili obecnej – to praca artystyczno-edukacyjna, która aktywizuje osoby niewidome i słabowidzące przez ich udział w tworzeniu działań artystycznych. Jej zadaniem jest pokonywanie niedoskonałości ruchowych osób z dysfunkcją wzroku, rozwijanie ich pewności siebie, podnoszenie samooceny, przełamywanie lęku przestrzennego, prowokowanie osób niewidomych do odkrywania i tworzenia swojej przestrzeni, przełamywanie sedenteryjnego trybu życia, aktywizacja osób z nimi związanych: rodziców, opiekunów i nauczycieli. Za pośrednictwem naszego spektaklu chcemy przełamywać stereotypy w postrzeganiu osób niewidomych i słabowidzących. Chcemy przełamywać bariery społeczne i włączać młodzież w działania edukacyjno-społeczne. Mamy nadzieję rozwijać ich kreatywność i dać im otwarte pole do uczestnictwa w życiu kulturalnym miasta, w którym funkcjonują oraz budowania własnej świadomości teatralnej i artystycznej.

Obecnie pracujemy nad kolejnym spektaklem we współpracy z Ośrodkiem Szkolno-Wychowawczym dla Dzieci Niewidomych w Łaskach. Kontynuujemy cotygodniowe spotkania w Łodzi, co dwa tygodnie prowadzimy warsztaty w Łaskach (z pomocą młodzieży z Łodzi), a także realizujemy weekendowe sesje pracy wspólnej, których finałem będzie pokaz pracy i spektakl.

Etapy pracy:

- styczeń–marzec 2014 – cykl warsztatów w Specjalnym Ośrodku Szkolno-Wychowawczym nr 6 im. mjr. Hieronima Baranowskiego (Łódzkiej Szkole dla Słabo Widzących i Niewidomych);
- marzec–listopad 2014 – projekt *Vidomi* – warsztaty i praca nad spektaklem *Vidomi*;
- listopad 2014 – premiera spektaklu *Vidomi*;
- styczeń–marzec 2015 – cykliczne spotkania warsztatowe w Fabryce Sztuki;
- marzec – grudzień 2015 – projekt *Vidomi-kontynuacje*:
 - warsztaty i nieustająca praca nad spektaklem *Vidomi*,
 - wyjazd do Teremisek w lipcu 2015 r.,

¹⁹ Teatr Chorea, *Vidomi – w terenie*, portal: youtube <https://www.youtube.com/watch?v=01O-2oWJ0XU> film ukazujący pracę warsztatową w ośrodkach dla niewidomych, (dostęp: 15.05.2016).

²⁰ Joanna Filarska, tekst niepublikowany, udostępniony za zgodą autorki.

- warsztaty i pokazy spektaklu w innych miastach i Ośrodkach dla Nie-widomych i Słabo Widzących (Laski, Warszawa, Dąbrowa Górnicza, Szczecin, Bydgoszcz);
- marzec–listopad/grudzień 2016 – projekt Teren Otwarty, w którego ramach odbywają się:
 - warsztaty w Ośrodkach w Laskach oraz w Łodzi,
 - warsztaty łączone obu grup (z Lasek i Łodzi),
 - praca nad nowym spektaklem.

Pokazy pracy i spektakle:

- kwiecień 2014 – I Pokaz Pracy w ramach festiwalu Dotknij Teatru w Fabryce Sztuki;
- czerwiec 2014 – II Pokaz Pracy na XI Międzynarodowym Biennale Spotkania Teatralne „Terapia i Teatr”;
- sierpień 2014 – III Pokaz Pracy na III Międzynarodowym Festiwalu Retroperspektywy Łódź;
- 28 listopada 2014 – premiera spektaklu *Vidomi Art_Inkubator* w Fabryce Sztuki, Łódź;
- grudzień 2014 – Spektakl w ramach Łódzkich Spotkań Teatralnych;
- maj 2015 – Spektakl w ramach Festiwalu Perspektywy „Teatr poza teatrem”;
- wrzesień 2015 – spektakl w ramach programu Kultura Dostępna w Instytucie Teatralnym w Warszawie;
- październik 2015 – Łódzkie Spotkania Teatralne, Kutno;
- Łódź Art_Inkubator – listopad 2015;
- grudzień 2015 – Teatr Kana, Szczecin;
- grudzień 2015 – Miejskie Centrum Kultury w Bydgoszczy;
- luty 2016 – spektakl w ramach PGNIG Transatlantyk Festiwal Łódź, Mikrogranty.

Bibliografia

- Badeński, Stanisław, *Znaczenie teatru dla rehabilitacji dzieci z uszkodzonym wzrokiem*, [w:] *Poradnik dydaktyczny dla nauczycieli realizujących podstawę programową w zakresie szkoły podstawowej i gimnazjum z uczniami niewidomymi i słabo widzącymi*, red. S. Jakubowski i in., Ministerstwo Edukacji Narodowej, Warszawa 2001, s. 326–332.

- Grotowski, Jerzy, *Teatr Laboratorium „13 Rzędów”*, [w:] Jerzy Grotowski o sztuce aktora, Pierwodruk: ITD 1966, nr 28 (10 VII).
- Jabłońska, Małgorzata, *O specyfice Treningu Aktorskiego*, [w:] Tomasz Rodowicz, Małgorzata Jabłońska, Elina Toneva, Adrian Bartczak, Adam Biedrzycki, *Trening fizyczny aktora. Od działań indywidualnych do zespołu*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera w Łodzi, Łódź 2015.
- Olkusz, Piotr, *Spojrzenie Vidomych*, portal: teatralny.pl dział: recenzje, <http://teatralny.pl/recenzje/spojrzenie-vidomych,972.html> (dostęp: 15.05.2016).
- Sikorska, Anna, *Orientacja przestrzenna i wychowanie fizyczne*, [w:] *Poradnik dydaktyczny dla nauczycieli realizujących podstawę programową w zakresie szkoły podstawowej i gimnazjum z uczniami niewidomymi i słabo widzącymi*, red. S. Jakubowski i in., Ministerstwo Edukacji Narodowej, Warszawa 2001, s. 269–291.
- Teatr Chorea, *Vidomi-proces*, portal: youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=3yOVIyyx6do> – link do filmu dokumentalnego opisującego proces pracy, projektu *Vidomi* (dostęp: 15.05.2016).
- Vidomi. Vidomi-proces*, <https://www.youtube.com/watch?v=3yOVIyyx6do> (dostęp: 05.05.2016).

Abstract

A different point of view. *Vidomi* project and its continuation

The Project *Vidomi* is an attempt to find an answer to the question “What it is and what it is not – to see”. Do we realize the meaning of eyesight? Through the confrontation of blind people or the ones who barely can see with those who have good eyesight, we try to develop alternative working methods, by which we overcame disabilities. By means of synergy of stimuli – a word, a sound, a touch or movement – we create our own language. We learn how to see with our whole body. We discover a world based on different meaning of sight. The sight, which is not limited by being blind or having a blind mind. We cannot be judged basing on stereotypes. Such a work in theatre allows one to overcome the barriers that are put by the society in our everyday lives. The theatre becomes a medium in which we use the differences between us to create the reality together. Being blind does not necessarily mean the living in darkness. And how do you see it?



Fot. 1. *Art-Impulsy* 2014 r. – warsztaty (fot. Paweł Klepacz)



Fot. 2. *Vidomi* w Teremiskach 2015 r. (fot. Paweł Klepacz)



Fot. 3. *Vidomi-kontynuacje* 2015 r. (fot. Paweł Klepacz)



Fot. 4. *Vidomi w Teremiskach* – warsztaty 2015 r. (fot. Paweł Klepacz)

BYĆ SOBA/INNYM

Monika Wąsik*

TEATR POSTIMIGRANCKI JAKO TEATR ANTYFOLKLORYSTYCZNY

Z pewnością w ostatnich latach można było zaobserwować znaczny wzrost inicjatyw artystycznych, w tym projektów teatralnych, podejmujących problem migracji. Rosnące nastroje antyimigranckie w Europie powodują (zwłaszcza w krajach takich jak Niemcy czy Francja) nakierowanie większej uwagi na działania, które pozwalają imigrantom odnaleźć się w nowym środowisku, oswoić inność nieznanego świata, uporać się z traumą bycia obcym. Teatr imigrancki, najczęściej postrzegany w kategoriach pozbawionego artystycznego potencjału działania, mającego jedynie znaczenie integracyjne i terapeutyczne, nie wydaje się jednak dziś spełniać oczekiwań jego twórców i odbiorców. Zmiany struktury środowiska migracyjnego w Europie, zmiany jego świadomości i potrzeb, prowokują bowiem inny sposób myślenia o zadaniach teatru mierzącego się z problemem migracji. Teatr coraz chętniej otwiera się na tę nową perspektywę mówienia o konsekwencjach życia w społeczeństwach migracyjnych, co więcej, nie jest już zjawiskiem niszowym, ale powoli staje się wręcz częścią mainstreamu, czego przykładem może być chociażby działalność takich scen jak Ballhaus Naunynstraße i Maxim Gorki Theater w Berlinie. Powodzenie tych teatrów w ostatnich sezonach i rezonans, jaki wywołały ich produkcje na międzynarodowych festiwalach teatralnych, są wynikiem – jak się zdaje – nie tyle mody i nagłego zainteresowania tematyką migracji, ale próby odpowiedzi na potrzeby widzów, których coraz większa część ma pochodzenie migracyjne.

Trwała zmiana struktury społecznej w Europie potwierdza, że polityka kulturalna, w której ramach imigranci nigdy nie byli traktowani jak odbiorcy

* Dr Monika Wąsik, adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru, Instytut Kultury Współczesnej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, 90-131 Łódź, ul. Pomorska 171/173.

i wytwórcy kultury wysokiej, nie nadąża za dynamicznie zmieniającą się rzeczywistością. Nie jest to spostrzeżenie w żaden sposób zaskakujące zwłaszcza w obliczu spóźnionej i niewydolnej polityki integracyjnej, która – jak dowodzi kryzys migracyjny ostatnich miesięcy – stała się przyczynkiem do antyimigranckiego populizmu. Przyświecające zjednoczonej Europie idee postępu społecznego przez „zjednoczenie w różnorodności”¹ stają się fikcją, jeśli uświadomimy sobie, że kraje od co najmniej pół wieku doświadczające wzmożonej migracji, ograniczały swe działania w zakresie polityki integracyjnej do niezbędnego minimum. Brak systematycznego i pogłębionego monitorowania dynamiki i charakteru migracji doprowadził do sytuacji wręcz kuriozalnych, czego dowodzi chociażby przykład Niemiec, w których żyjący od trzech dekad imigranci jeszcze do niedawna nazywani byli robotnikami sezonowymi. Tymczasem według Narodowego Instytutu Statystycznego Niemiec w roku 2014 ponad szesnaście milionów mieszkańców kraju ma doświadczenie migracji (własne lub w historii swojej rodziny), co stanowi ponad dwadzieścia procent społeczeństwa². Mówienie więc o budowaniu jakiegokolwiek polityki kulturalnej adresowanej do imigrantów i (post)imigrantów byłoby nonsensowne w sytuacji, w której nie wytworzono często podstawowych mechanizmów prawnych pozwalających imigrantom na legalne życie³.

Truizmem byłoby więc stwierdzenie, że teatr europejski długo był obojętny na problem migracji i potrzeby samych imigrantów. Trzeba przy tym zaznaczyć, że także teatr *stricte* imigrancki postrzegany w kategoriach twórczości pozbawionej artystycznego potencjału, mającej jedynie znaczenie socjoterapeutyczne, miał i ma ograniczone pole działania – choćby już z tego względu, że zorientowany na pracę z imigrantami wykazuje znikome zainteresowanie historią ich potomków. Praktyki teatru imigranckiego nie oddają już chyba dziś

¹ Zapis z preambuły do Traktatu Lizbońskiego.

² Por. Statistisches Bundesamt, Ergebnisse des Mikrozensus 2014, Fachserie 1 Reihe 2.2, s. 38.

³ Por. Piotr Buras, *Muzułmanie i inni Niemcy. Republika berlińska wymyśla się na nowo*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2011; Naika Foroutan, *Neue Deutsche, Postmigranten und Bindungsidentitäten. Wer gehört zum neuen Deutschland*, „Aus Politik und Zeitgeschichte” 2010, 46–47, <http://www.bpb.de/apuz/32367/neue-deutsche-postmigranten-und-bindungs-identitaeten-wer-gehoert-zum-neuen-deutschland?p=all> (dostęp: 15.06.2016); Anke Hassel, Christof Schiller, *Der Fall Hartz IV. Wie es zur Agenda 2010 kam und wie es weitergeht*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2010; Ulrich Herbert, *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland: Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge*, C.H. Beck Verlag, München 2001.

sensu społecznej partycypacji w społeczeństwach migracyjnych, w których coraz większa część populacji to potomkowie imigrantów, niebędący imigrantami i nieodczuwający większej, albo żadnej, więzi z krajem pochodzenia swojej rodziny. Tymczasem teatr imigrancki otwiera właściwie jedynie trzy perspektywy dramaturgiczne – zapewne nadal aktualne, zwłaszcza w obliczu narastającego napływu imigrantów z Afryki, ale nieoddające doświadczeń postimigrantów. Wśród scenariuszy teatru imigranckiego można wskazać przede wszystkim: historie, których bohaterami są dzieci, przedstawiane jako pierwsze ofiary wojny, traktowanej jako czynnik stymulujący imigrację; historie osnute wokół problemu poszukiwania tożsamości przez jednostkę konfrontującą się z odmienną kulturą i próbującą na nowo wypracować swoją tożsamość w zderzeniu dwóch diametralnie różnych systemów kulturowych; historie, w których imigranci, będący ofiarami stosunków społecznych i politycznych w kraju imigranckim, stają się przestępcami.

Zwłaszcza ostatnia z wymienionych perspektyw została w ostatnich latach dobrze zaabsorbowana nie tylko przez teatr imigrancki, ale również przez instytucjonalne teatry dramatyczne. W tekstach młodego pokolenia dramatopisarzy, obok dobrze wykształconych trzydziestolatków bezskutecznie próbujących odnaleźć się na rynku pracy i w konfrontacji z kapitalistycznymi mechanizmami skazanych na porażkę, pojawiają się jeszcze bardziej zepchnięci na margines obcy – imigranci pozbawieni nie tylko możliwości pracy i przyszłości, ale także jakichkolwiek praw, w sensie politycznym i społecznym. Współczesny dramat dotyczy problemu życia „na czarno”, odtrącenia obcych przez społeczeństwo, ale też niekiedy cichego przyzwolenia na wykorzystywanie pracy tych rzekomo nieproduktywnych i zbędnych ludzi „z cienia”. Jedną z najpoważniejszych konsekwencji europejskiej polityki migracyjnej – przez autorów dramatycznych porównywanej do przestępczego procederu – jest stygmatyzacja i kryminalizacja imigrantów. Nieludzkie traktowanie zmusza imigrantów do brutalnej walki o przetrwanie – opresyjność systemu miałaby usprawiedliwiać ich wątpliwe moralnie decyzje i tłumaczyć ich agresję. Taki konstrukt dramaturgiczny można byłoby również uznać za swego rodzaju odtrutkę na ignorancję, z jaką przez lata niemiecki teatr traktował imigrantów, ukazywanych zazwyczaj stereotypowo i karykaturalnie – mówiący z silnym akcentem, pochodzący z nizin społecznych, częstokroć obarczeni kryminalnym życiorysem imigranci stawali na scenie jako egzotyczne okazy. Współczesny dramat stara się dziś znaleźć wytłumaczenie dla takiej biografii, wykazuje się również coraz większą wrażliwością na los imigrantów i przenikliwością w dyskusji na temat porażki polityki multi-kulti, ograniczeń kwoty migracyjnej czy antyimigranckiego populizmu, ale też niekiedy – próbując wykorzystać

dużą medialność tematu – popada w banał. Taki teatr, stający w obronie imigrantów, postrzeganych jako jednostki defaworyzowane, znajdujące się na społecznym marginesie, ekonomicznie, społecznie, prawnie dyskryminowane, zdaje się (wbrew swoim intencjom) jedynie potwierdzać i multiplikować stereotypy. Interwencyjny charakter tych tekstów i przedstawień oraz ich polityczny potencjał jest oczywiście cenny, ale trudno oprzeć się wrażeniu, że taka egzemplifikacja partycypacji w społeczeństwach migracyjnych jest przykładem teatralnej publicystyki – teatru kopiującego dobrze znane mieszczańskiej publiczności fotosy z wieczornych wiadomości, prowokujących nie tyle krytyczny namysł nad strukturami władzy i procesami wykluczenia, ile jedynie efekt chwilowego współczucia.

Innymi słowy, teatr, w którym występują aktorzy z imigrancką biografią nadal jest – jak nazywają go aktorzy wywodzący się z tego środowiska – „autentycznym sprawozdaniem z ulicy”. W takim teatrze aktorzy zostają zazwyczaj zredukowani do swoich biografii (ujmowanych sztamowo), jakby to one były jedynym powodem ich obecności na scenie i jakby aktorzy nie byli w stanie opowiedzieć o niczym poza swoim doświadczeniem lub raczej doświadczeniem stereotypowo przypisanym ich pochodzeniu. Tym samym tak pomyślany teatr zdaje się być w pewnym sensie teatrem „folklorystycznym”. Ów „imigrancki folklor” nie musi bowiem manifestować się jedynie w przedstawieniach, w których grupa imigrantów, starając się zachować tradycję dla siebie i swoich potomków, albo przybliżyć swoją kulturę nieznaną jej widzom, inscenizuje rodzime teksty, odtwarza obyczaje, przywołuje mity w narodowym, historycznym kostiumie. Paradoksalnie folklorystyczny jest częstokroć również i ten teatr pozornie będący wyczulonym na los imigrantów, ale pokazującym ich jedynie przez pryzmat imigranckiej historii, przez pryzmat społecznego wykluczenia, na tle marginalizujących ich stereotypów. To właśnie te teatry – teatry imigranckie – najczęściej ukazują bohaterów, których trudny los zmusza do życia w półświatku (folklor przestępczy), imigrantów stających się ofiarą pazernej, kapitalistycznej Europy (folklor cierpiętniczy), imigrantów skazanych na porażkę z powodu niemożności zrozumienia, nadążania za obcą kulturą i nowoczesną, kapitalistyczną rzeczywistością (folklor cywilizacyjny) itd.

Raząca wydaje się długa nieobecność w tej teatralnej dyskusji o konsekwencjach życia w społeczeństwie migracyjnym środowiska postimigranckiego. W teatrze europejskim próbę stworzenia platformy dla takiej dyskusji podjęła dopiero Sharmin Langhoff, dziś dyrektorka Maxim Gorki Theater. Gdy w roku 2008 Langhoff wraz z Fatihem Akinem wznawiała działalność teatru Ballhaus Naunynstraße – położonego na Kreuzbergu, czyli owianej złą sławą dzielnicy imigrantów – artyści z (post)imigrancką biografią grywali praktycznie jedynie na scenach niezależnych. Oczywiście – jak zaznacza Azadeh Sharifi –

[...] jest jakaś grupa kolorowych artystów, dyrektorów i kuratorów w Niemczech. Nie są oni jednak częścią publicznego, narodowego systemu teatralnego a przez to nie są częścią mainstreamowego teatru w Niemczech. Najczęściej pracują jako artyści niezależnego teatru⁴.

Ta nieobecność artystów „kolorowych” w teatrach instytucjonalnych (poza sporadycznymi przypadkami) utwierdziła Langhoff w przekonaniu, że stworzenie przestrzeni dla wypowiedzi (post)imigrantów w ramach zinstytucjonalizowanej działalności jest konieczne także jako gest o znaczeniu politycznym, mający przełamywać odgórny układ sił. Langhoff zaadaptowała dla swej działalności budynek powstałego na początku lat 80. teatru przeznaczonego wówczas dla imigrantów, ale nie chciała kontynuować socjoterapeutycznych tradycji tej instytucji. Wychodząc z założenia, że tożsamość europejska jest hybrydyczna, a tworzące jej społeczności jednostki nigdy nie należą do jednej, zamkniętej kultury, postanowiła stworzyć „wspólną utopię”, która – jak deklarowała w jednym z wywiadów – powinna być wypróbowana w niemieckich teatrach, zanim zostanie rozpropagowana przez politykę. Według Langhoff warunkiem różnorodności w zglobalizowanym świecie nie może być pochodzenie. Migracja staje się bezpośrednim doświadczeniem coraz większej części „globalnego ludu”, ale też niezbywalnym elementem organizującym życie w globalnej wiosce. Naiwnością byłoby myślenie, że jest możliwe, aby dwie różne, wewnętrznie jednorodne kultury mogły stać naprzeciw siebie i ścierać się, ale nie przenikać nawzajem. Trudno dziś wyobrazić sobie, że przynależymy tylko do jednej kultury, zamykającej się na wpływy z zewnątrz.

Ten dyfuzyjny charakter kultury zostaje przepracowany w teatrze postimigranckim, którego bohaterowie i twórcy przestają być przedmiotem debaty, a stają się jej podmiotem. Zamiast stereotypowego pokazywania imigrantów na scenie, na której występowali do tej pory jako egzotyczne okazy, ofiary procesów społecznych, niemogący się odnaleźć w społeczeństwie albo kryminaliści, postimigranci zaczynają funkcjonować jak nowi niemieccy bohaterowie, opowiadacze własnych historii, które niekoniecznie muszą różnić się znacząco od historii pozostałych Europejczyków. Aktorzy sami mówią o swoim życiu, doświadczeniach, porażkach, czyniąc to z perspektywy osób, które nie żyją już w getcie, lecz doświadczają tych samych emocji, co pozostała część społeczeństwa. Teatr postimigrancki nie zajmuje się już kulturą kraju pochodzenia ani doświadczeniem imigracji i zderzeniem z obcą kulturą, ale stawia pytania o kwestie tożsamości ludzi wychowanych między dwiema kulturami, w dwóch językach,

⁴ Azadeh Sharifi, *On the Representation of Artists of Color in German Theater*, <http://www.textures-platform.com/?p=3237> (dostęp: 15.03.2016).

ludzi usytuowanych pomiędzy rodzinnym domem i rodzicami reprezentującymi kulturę i świat znane dzieciom tylko z przekazów, a otoczeniem, w którym wyrosli, choć jednocześnie są dlań obcy. Słuszne wydaje się rozpoznanie sugerowane przez Langhoff, że dzieci i wnukowie imigrantów interesują się raczej własną sytuacją życiową tu i teraz, a nie miejscem pochodzenia swojej rodziny. Istotne jest dla nich to, jak doświadczenie migracji wpływa na ich własne życie, jak ich stygmatyzuje, dlaczego nie są traktowani jak pełnowartościowi obywatele.

Pytania o stygmatyzację środowiska (post)imigrantów chyba najsilniej wybrzmiały w *Szalonej krwi* Jensa Hillje i Nurkana Erpulata wzorowanej na fabule francuskiego filmu *La journée de la jupe* (*Pokolenie nienawiści*). W filmie Jean-Paula Lilienfelda nauczycielka w szkole dla trudnej młodzieży terroryzuje swoich wychowanków bronią, aby w ten sposób wymóc na nich posłuszeństwo podczas zajęć. W ujęciu dramaturgów berlińskiego teatru podobnej metody pedagogicznej używa pani Kelich – nauczycielka niemieckiego, która w szkole dla dzieci imigrantów prowadzi zajęcia teatralne. Delikatna, wrażliwa i bardzo naiwna Kelich próbuje dyskutować z uczniami o subtelnościach myśli estetycznej Friedricha Schillera, a nawet skłonić ich do odgrywania scen ze *Zbójców*. Próba uzmysłowienia młodzieży geniuszu Schillera z góry wydaje się spisana na porażkę, bowiem zamiast upajać się słowami wieszacza, jak czyni to Kelich, uczniowie wołają płuć na podłogę i demolować salę. A jednak filigranowej i zahukanej nauczycielce udaje się „zachęcić” uczniów do lektury dramatu. Gdy jednemu z nich z plecaka wypada pistolet, Kelich chwyta broń i terroryzuje nią zaskoczonych uczniów. Szybko okazuje się, że pani profesor nie rzuca słów na wiatr – nie tylko potrafi pociągnąć za spust, ale nawet robi to z coraz większą przyjemnością. Przerażeni uczniowie zaczynają odgrywać przydzielone im role – na początku nieporadnie, z czasem jednak osiągają coraz większą biegłość w sztuce aktorskiej. Kelich tłumaczy uczniom, że muszą zawalczyć o swoją przyszłość, muszą się zasymilować, stać wartościową częścią społeczeństwa, którego obawy względem imigrantów są przecież uzasadnione. Z czasem argumenty nauczycielki zaczynają przekonywać jej podopiecznych – zwłaszcza wtedy, gdy Kelich wymachuje przed nimi bronią i krzyczy: „Mówi się rozsądek a nie rosondek, kto w to uwierzy, że jesteście ludźmi a nie małpami, jeśli nie umiecie nawet wymówić najpiękniejszego z niemieckich słów?”. Uczniowie zdają się brać słowa Kelich do serca i nawet wykazują zainteresowanie *Listami o wychowaniu estetycznym* Schillera. Gdy więc w ostatniej scenie Kelich proponuje, aby skazać na śmierć jednego z uczniów, który jest okrutny i stanowi zagrożenie dla społeczeństwa, oświeceni już uczniowie sprzeciwiają się egzekucji. Jakież jest ich zdziwienie,

gdy okazuje się, że zakochana w Schillerze i europejskiej demokracji nauczycielka jest postimigrantką i płynnie mówi po turecku.

Szalona krew to zatem komedia o bezrefleksyjnej próbie asymilowania obcych, w której wyśmiani zostają zarówno oświecający, jak i oświeceni. Według Nory Marianne Haakh dramat Jensa Hillje i Nurkana Erpulata jest „laboratorium wspólnej, społecznej problematyki nie zaś oknem wystawowym na perspektywę mniejszości”⁵. Haakh twierdzi, że patrząc na repertuar teatru Sharmin Langhoff można mówić o pewnym rozwoju, fazowości dramatu postimigranckiego, tworzonego z myślą o scenie przy Naunynstraße. W pierwszym okresie działalności Ballhaus Naunynstraße tekstami, wokół których budowano repertuar, były przede wszystkim te, w których dominowała autonarracja o terażniejszości. Częstokroć dramaty te wychodziły od osobistych doświadczeń ich autorów jak *Jenseits – Bist du schwul oder bist du Türke?* (*Po tamtej stronie – jesteś albo pedałem albo Turkiem*) Nurkana Erpulata i Tunçaya Kulaoğlu, lub bazowały na historiach opowiedzianych przez samych imigrantów. W tym drugim przypadku niezwykłą popularność zyskały zwłaszcza dramaty *Schwarze Jungfrauen* (*Czarne dziewice*) i *Schattenstimmen* (*Głosy cieni*) Feriduna Zaimoglu i Güntera Senkela. Dramaty tego dramatopisarskiego tandemu to teksty dokumentalne, powstałe na bazie wywiadów prowadzonych z muzułmankami (*Czarne dziewice*) mówiącymi o miejscu, które zajmują w męskim świecie, swoich uprzedzeniach, ale też o tematach tabu – seksie i utajonych pragnieniach, oraz żyjącymi w Niemczech nielegalnie imigrantami (*Głosy cieni*). Autorzy oddają w nich głos tym, którzy zazwyczaj głosu nie mają, stawiają w centrum swojego zainteresowania jednostkę osamotnioną, pozbawioną praw i przywilejów życia w społeczeństwie, jednostkę w jakimś sensie dla społeczeństwa tego nieistniejącą. Pewien rys dokumentalny, albo raczej (*quasi*) dokumentalny widoczny jest również w dramatach takich jak *Die Schwäne vom Schlachthof* (*Łabędzie ze Schalchthofu*) Hakana Savaş Micana i Lö Bal Almanya. *Ein musikalisches Schauspiel* (*Lö Bal Almanya. Widowisko muzyczne*) Nurkana Erpulata i Tunçaya Kulaoğlu, które można zaliczyć do drugiej grupy tekstów teatru postimigranckiego. Teksty te dotyczą przede wszystkim problemu najnowszej historii Niemiec splecionej z historią imigrantów, albo, innymi słowy, problemu postrzegania niemieckiej historii z perspektywy imigrantów, równie intensywnie determinowanych wydarzeniami historycznymi i politycznymi (na przykład upadkiem Muru Berlińskiego), co rodowici Niemcy. Wreszcie, kolejny etap rozwoju repertuaru berlińskiej sceny byłby związany z inscenizacją takich

⁵ Nory Marianne Haakh, *Islamisierte Körper auf der Bühne Identitätspolitische Positionierung zur deutschen Islam-Debatte in Arbeiten des postmigrantischen Theaters Ballhaus Naunynstraße Berlin*, Freie Universität zu Berlin, Berlin 2011, s. 116.

tekstów jak *Szalona krew* albo inscenizacją prozy Orhana Pamuka, które – zdaniem Haakh – „nie próbują wypełnić luki w debacie [o postimigrantach – M.W.] i pokazać marginalizowanego dyskursu, ale raczej próbują wskazać na dyskurs hegemoniczny”⁶.

Z jednej strony teatr postimigrancki otwiera więc tę indywidualistyczną perspektywę na aktora mogącego na scenie opowiadać o własnych emocjach, z drugiej sprawnie igra z naszym wyobrażeniem o nim. W ten sposób – jak chcą Langhoff i Hillje – teatr postimigrancki nie pokazuje prawdziwych konfliktów, nie próbuje odkryć jacy są bohaterowie, ale jak są widziani w społeczeństwie – tym samym, demaskując nasze spojrzenie na postimigranckich aktorów, teatr ten staje się w pewnym sensie „teatrem oświeceniowym” dla inteligentkiej publiczności. Subwersywny charakter tych opowieści służy jednakże raczej dekonstrukcji jasnych tożsamości, ale również – co może wydawać się zaskakujące – służy nie integracji, lecz dezintegracji rozumianej jako próba przełamania fałszywej homogenizacji społeczeństwa, która w *Szalonej krwi* ukazana jest jako starcie polityki migracyjnej i problemów tożsamościowych „obiektów” jej zainteresowania.

Teatr postimigrancki można potraktować jako sferę buforową między radykalizującym się społeczeństwem a coraz bardziej rozgoryczonym środowiskiem imigrantów. Twórcy tego teatru ośmieszają antyimigrancki populizm, ale nie szczędzą krytyki również imigrantom. To, co odróżnia bowiem ten teatr od teatru imigranckiego, to także pewien rodzaj dystansu do kultury kraju pochodzenia, z którą bohaterowie mało się identyfikują, ale też do własnego środowiska, które często zostaje wyśmiane i poddane ostrej krytyce. W teatrze postimigranckim nie dba się raczej o poprawność polityczną, łączy się tu pewne elementy teatru dokumentalnego z kabaretem, śmiejąc się z Niemców i niemieckich muzułmanów (lub innych cudzoziemców). To alternatywny sposób mówienia o integracji – alternatywny, bo krytyce zostaje poddana między innymi idealistyczna wizja integracji, która balansuje między przyzwoleniem na wszystko i przemocą. W tym też sensie teatr postimigrancki jest teatrem antyfolklorystycznym – nie próbuje odtworzać na scenie archiwum pamięci o tradycji (w gruncie rzeczy sztucznie implikowanej aktorom). Ma za to ambicje być częścią oficjalnego obiegu kultury, nie zaś przykładem równoległej działalności teatralnej przypominającej muzealniczą gablotę, „imigranckie zoo”, w którym imigrant występuje w roli upośledzonej cywilizacyjnie, stygmatyzowanej społecznie ofiary – materiału, z którego Europa dopiero mogłaby zrobić z niego obywatela.

⁶ *Ibidem*.

Bibliografia

- Buras, Piotr, *Muzułmanie i inni Niemcy. Republika berlińska wymyśla się na nowo*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2011.
- Foroutan, Naika, *Neue Deutsche, Postmigranten und Bindungsidentitäten. Wer gehört zum neuen Deutschland*, „Aus Politik und Zeitgeschichte” 2010, 46–47, <http://www.bpb.de/apuz/32367/neue-deutsche-postmigranten-und-bindungs-identitaeten-wer-gehoert-zum-neuen-deutschland?p=all> (dostęp: 15.06.2016).
- Haakh, Nory Marianne, *Islamisierte Körper auf der Bühne Identitätspolitische Positionierung zur deutschen Islam-Debatte in Arbeiten des postmigrantischen Theaters Ballhaus Naunynstraße Berlin*, Freie Universität zu Berlin, Berlin 2011.
- Hassel, Anke Schiller Christof, *Der Fall Hartz IV. Wie es zur Agenda 2010 kam und wie es weitergeht*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2010.
- Herbert, Ulrich, *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland: Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge*, C.H. Beck Verlag, München 2001.
- Jeder Zweite sympathisiert mit Pegida, „Die Zeit Online”, 15 XII 2014; <http://www.zeit.de/politik/deutschland/2014-12/islam-pegida-fluechtlinge-deutschland-umfrage> (dostęp: 20.02.2016).
- Sharifi, Azadeh, *On the Representation of Artists of Color in German Theater*, <http://www.textures-platform.com/?p=3237> (dostęp: 15.03.2016).
- Statistisches Bundesamt, *Ergebnisse des Mikrozensus 2014, Fachserie 1 Reihe 2.2*.

Abstract

The postmigrant theatre as anti-folk theatre

The aim of this paper is to present the practice of the “postmigrant theatre”. The phrase ‘postmigrant’ shall be seen as an alternative term to people with “a migrant background” in the history of their family. The postmigrant theatre is the negation of existing practices of the migrant theatre. While the migrant theatre (the author refers to it as the “folk theatre”) is seen mainly as creativity without artistic potential, which has only sociotherapeutic meaning, the aim of the postmigrant theatre is to elevate the protagonist from being the object to being the subject of the discussion. The postmigrant theatre focuses on problems of migrant society (including the descendants of the migrants) and is far from both stereotypical and uncritical depicting of them.

Katarzyna Maliszewska*

**TO BĘDZIE TEATR (NIE)DUŻY...
IDEA „KLINIKI KSZTAŁCENIA”
W PRACY Z MAŁYMI AKTORAMI
WOBEK EFEKTÓW PŁYNNEJ NOWOCZESNOŚCI**

W muszelkach twoich dłoni
ocean śpi spieniony,
więc przystaw je do ucha
i słuchaj, słuchaj.
A gdy otworzysz dłonie
na każdej białej stronie
zobaczysz mapę życia,
więc czytaj, czytaj.
A dłonie tak bezbronne
unoszą życia prąd ...
Więc mocno ściskaj pięści,
jak gdybyś chciał na krótko
zatrzymać małe serce,
co jest jak chwiejna
łódka

Jacek Cygan¹

* Mgr Katarzyna Maliszewska, asystent w Zakładzie Pedagogiki Twórczości i Ekspresji Dziecka, Wydział Pedagogiki i Psychologii, Uniwersytet Śląski w Katowicach, 40-007 Katowice, ul. Bankowa 12.

¹ Grzegorz Turnau, *W muszelkach twoich dłoni*, [w:] *Księżyc w misce* [CD-ROM], Pomaton EMI, Warszawa, 1998.

Dziecięcy teatr szkolny w powszechnej praktyce edukacyjnej jest często banalizowany i traktowany marginalnie. Sprowadzany niejednokrotnie do słabych inscenizacji okolicznościowych traci swoje rozwojowe i artystyczne możliwości. Tymczasem, nieprofesjonalny teatr szkolny to swoiste laboratorium dziecięcej twórczości o wyjątkowym edukacyjnym potencjale. Teatr, zgodnie z założeniami egzystencjalizmu czy personalizmu, dąży do umożliwienia świadomego przeżywania własnej egzystencji. Poszukiwanie źródeł prawdy o człowieku należy więc rozpocząć od otwarcia wrót do *sztuki znaczenia*...

W muszelkach twoich dłoni ocean śpi spieniony...

Wbrew pierwszemu wrażeniu defaworyzujące efekty płynnej nowoczesności dotyczą nie tylko zjawisk cywilizacyjnych w skali makro, ale stanowią także bezpośrednie środowisko życia dzieci, naznaczając ich rozwój nieustannym ryzykiem i permanentnymi sytuacjami niedoboru. Ekskluzja, marginalizacja, wyobcowanie przestały charakteryzować wyłącznie wybrane grupy społeczne, a stały się poniekąd doświadczeniem powszechnym. „Choć wiele problemów Baumanowskiej płynnej nowoczesności początkowo wydaje się odległych od tego, jak tworzy się linia rozwojowa dziecka, jest to wrażenie złudne”². Cechami charakterystycznymi świata, w którym funkcjonuje ponowoczesne dziecko, stają się lęk, obawa przed podjęciem nowych wyzwań, niestabilność, zarówno na poziomie nieustannego poszukiwania własnej tożsamości, jak i kształtu współczesnej rodziny. Dzieci coraz częściej, podobnie jak dorośli, zaczynają silnie odczuwać egzystencjalną niepewność, swoiste zagubienie i chaos. Otaczający świat przeraża, jawi się jako niespójna mozaika trudnych do zrozumienia emocji i wydarzeń. Doskonale obrazuje to znajomy dialog literacki: „– **Kim jesteś?** [...] Alicja odpowiedziała nieśmiało: – Ja naprawdę w tej chwili **nie bardzo wiem, kim jestem** [podkreśl. moje – K.M.]”³. Znalezienie odpowiedzi na to z pozoru oczywiste pytanie sprawia w ponowoczesnym świecie coraz większe trudności. Mamy bowiem do czynienia ze zjawiskiem nieustannego poszukiwaniem *tymczasowych możliwości*, zagubionych w gwarnym

² Hanna Krauze-Sikorska, *Creo ergo sum – twórczość artystyczna w procesie samopoznania dzieci z zaburzeniami relacji intra- i interpersonalnych*, [w:] *Arteterapia w wymiarze kreacji... poszukiwania, drogowskazy, refleksje*, red. A. Stefańska, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań–Kalisz 2012, s. 16–17.

³ Lewis Carroll, *Alicja w krainie czarów*, tłum. A. Marianowicz, Nasza Księgarnia, Warszawa 2000, s. 65.

i nieuporządkowanym świecie⁴. „Nie potrafimy w pełni wypowiedzieć prawdy o tym, co czujemy. Ponadto, im więcej czujemy, tym bardziej bezużyteczne są słowa, które mamy do dyspozycji, aby wyrazić siebie”⁵. Zatem, największym wyzwaniem i osiągnięciem, którego trzeba dokonać, jest odkrycie swojego własnego życia. Doświadczenia wczesnego dzieciństwa mają szczególny wpływ na obraz tożsamości, na ustalenie „wysoko zgeneralizowanych systemów wartości – [...] stanowiących głębsze warstwy osobowości”⁶, podkreśla w swoich rozważaniach Ralf Linton, amerykański antropolog kultury. Obraz dzieciństwa, głęboko zakorzeniony w każdym człowieku, wpływa na postawy przejawiane zarówno względem samego siebie, jak i otaczającego świata. Wyznacza często nieodwracalne ścieżki losu, którymi może potoczyć się ludzkie życie⁷.

W dyskursie pedagogicznym coraz silniej akcentowana jest potrzeba skierowania oddziaływań oraz wsparcia rozwojowego na „człowieka słabego”, stojącego w obliczu zagrożeń i sytuacji trudnych.

Od dawna już kategoria „życia trudnego” [...] – w sensie barier rozwojowych, przeszkód i trudności adaptacyjnych, w tym rozmaitych doświadczeń o charakterze deprywacji, wykluczeń, stygmatyzacji czy upokorzeń – stała się niezwykle istotna dla pedagogiki⁸.

Kategoria *niepełnosprawności* nie obejmuje już zatem jedynie medycznego ujęcia ograniczeń w prawidłowym funkcjonowaniu człowieka. W literaturze przedmiotu pojęcie *braku sprawności* ujmuje się najczęściej w perspektywie medycznej, psychologicznej, prawnej, ekonomicznej, zawodowej, technicznej oraz socjologicznej⁹. *Niepełnosprawność* w ponowoczesnej perspektywie staje się pojęciem niejednoznacznym, dotyczącym przeżyć i historii poszczególnych

⁴ Kenneth J. Gergen, *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym*, tłum. M. Merody, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 173–174.

⁵ Declan Donnellan, *Aktor i cel*, tłum. J. Murczyńska, I. Noszczyk, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków 2009, s. 11.

⁶ Ralph Linton, *Kulturowe podstawy osobowości*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, s. 159.

⁷ Zob. Małgorzata Malicka, *Ja to znaczy kto? Rzecz o osobowej tożsamości i wychowaniu*, Wydawnictwo Znak, Warszawa 1996, s. 151.

⁸ Julita Orzelska, *W stronę pedagogiki istotnej egzystencjalnie*, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2014, s. 18.

⁹ Zob. Marcin Garbat, *Historia niepełnosprawności. Geneza i rozwój rehabilitacji, pomocy technicznych oraz wsparcia osób z niepełnosprawnościami*, Wydawnictwo Novae Res, Gdynia 2015.

jednostek. Różnorodne analizy współczesnej rzeczywistości, skoncentrowane na indywidualizacji losu człowieka i rozmywaniu się społeczno-kulturowych granic¹⁰, stanowią odpowiedź do wyodrębnienia nowej kategorii, jaką jest *niepełnosprawność egzystencjalna*¹¹. Ta z kolei dotyczy zarówno osób dorosłych, jak najmłodszych uczestników życia społecznego. Odczuwanie *egzystencjalnej niepełnosprawności* pogłębia się poprzez doświadczanie uczestnictwa w świecie, który, jak pisze Andrea Folkierska, „przekracza sprawność” żyjącego w nim aktualnie człowieka¹².

...więc przystaw je do ucha i słuchaj...

Ponowoczesny świat łączy się bezpośrednio z nieustannym funkcjonowaniem wobec zmiany. W tym kontekście przestrzeń kultury staje się szczególnie *matrycą* społecznego komunikowania¹³. Zygmunt Bauman, komentując kondycję ponowoczesnego człowieka, wskazuje przestrzeń teatralną jako szczególnie miejsce, którego zadaniem jest zabieranie głosu znaczącego¹⁴. „Rodzaj teatralnego istnienia nigdy nie przemawiał do codziennego, ludzkiego doświadczenia bardziej wprost niż teraz, w momencie, kiedy mieszkańcy ponowoczesnego miasta wypełniają widownię”¹⁵. Nazywa teatr naturalną i organiczną „sztuką ponowoczesną”. Niezbędne wydaje się zatem podjęcie wyzwania odczytywania kultury w nowy, głębszy sposób. Szukanie w niej inspirujących znaczeń wyposaża pedagogów w nieznane dotąd siły, aby tworzyć przestrzeń edukacyjną, która będzie wpływać na zintegrowany rozwój ludzkiej osobowości. Tylko

¹⁰ Zob. np.: Zygmunt Bauman, *Sztuka życia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009; idem, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007; Kenneth J. Gergen, *Nasycone Ja...*

¹¹ Zob. Alicja Korzeniecka-Bondar, *Niepełnosprawność egzystencjalna człowieka – problem współczesnej pedagogiki opiekuńczej*, [w:] *Współczesne dylematy diagnostyczne i metodologiczne w opiece i wychowaniu*, red. J. Nikitorowicz, K. Sawicki, T. Bajkowski, Wydawnictwo Wszechnicy Mazurskiej, Olecko 2003.

¹² Cyt. za: *ibidem*.

¹³ Andrzej Gwóźdź, *Kultura – media – kulturoznawstwo*, [w:] *Teatr – media – kultura*, red. D. Fox, E. Wąchocka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 352.

¹⁴ Zygmunt Bauman, *O miejscu teatru w ponowoczesnej sztuce*, [w:] *Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. J. Tysza, Wydawnictwo Humaniora, Poznań 1998, s. 26.

¹⁵ *Ibidem*, s. 24–25.

wtedy kultura pedagogiczna ma szansę odzyskać swój egzystencjalny charakter, przejść od teorii programowania kształcenia do teorii działania kształcącego.

Relacja dynamicznego przenikania się przestrzeni pedagogiki i kultury wskazuje wyraźnie kierunek dyskursu, proponowany przez Monikę Jaworską-Witkowską – ku kulturowej koncepcji pedagogiki.

[...]pedagogika bez realnego odniesienia do kultury, bez jej przedłużeń, horyzontu, powietrza, zwrotnych informacji, bez dawania poczucia zanurzenia w niej, nie spełni swoich teoretycznych i praktycznych funkcji, jeśli nie chce wyprowadzić edukacji poza kulturę, a ta przecież ma służyć całej pedagogice w jej ogólności i w poprzek jej subdyscyplin¹⁶.

Warto poszukiwać „ścieżek w kulturze”, które pomogą zaprojektować ważne impulsy pedagogiczne, traktować humanistykę jako wędrówkę i próbę skonstruowania własnej tożsamości poznawczej. Izolda Kiec, znakomita badaczka kultury, proponuje – nieusankcjonowaną żadną twardą metodologią – *metodę zbieractwa myśli, metafor, słów i strategii*¹⁷; „przechwytywanie” znaczących dla nas tropów w kulturze. Ważne jest kolekcjonowanie własnych inspiracji, wartościowych materiałów kulturowych, które odsłonią wzory odzwierciedlające ponowoczesną rzeczywistość, jak również staną się podpowiedzią i impulsem do twórczego działania.

...a gdy otworzysz dłonie na każdej białej stronie zobaczysz mapę życia, więc czytaj...

W rozważaniach dotyczących edukacyjnej roli teatru nietrudno dostrzec wyraźną granicę dzielącą *teatr wielkiej edukacji* – dotykający znaczących problemów egzystencjalnych, najszerzych spraw społecznych czy moralnych – od *teatru edukacji drobnej*, użytkowej i codziennej. Do takiej kategorii, w moim przekonaniu, zalicza się dziecięcy teatr szkolny. *Teatr (nie)duży*, małych, konkretnych zadań – mimo z pozoru skromnych ambicji – jest teatrem równie ważnym i społecznie potrzebnym. Z wychowawczego punktu widzenia, wartość sztuki warunkowana jest przez to, w jakim stopniu konkretny

¹⁶ Monika Jaworska-Witkowska, *Ku kulturowej koncepcji pedagogiki*, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2003, s. 30–31.

¹⁷ Zob. Izolda Kiec, *W szarej sukience. Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2013, s. 19.

spektakl otwiera przed aktorem i widzem drogę samorozwoju¹⁸. Helmut Kajzar w swojej idei *teatru metacodziennego* łączy sztukę i życie, znosi granice między rzeczywistością i grą, sceną a widownią, między przestrzenią twórcy i odbiorcy. Teatr odzyskuje dzięki temu w swoim edukacyjnym wymiarze „[...] zwykłość i prostotę – Gotowania mleka – Zamykania i Otwierania drzwi – Ubierania i Rozbierania – Patrzenia przez okno. Staje się jednocześnie miejscem powszechnym i jednostkowym”¹⁹. To idealna przestrzeń na ukazanie dziecięcej wrażliwości i ekspresji. Powszechny i codzienny charakter dziecięcego teatru nie czyni go absolutnie mniej istotnym i nie daje powodu do traktowania go w sposób protekcyjny. Teatr szkolny ma za zadanie realizować wyzwania pedagogiki istotnej egzystencjalnie. Pojawia się jednak pytanie, czy tak się dzieje? Czy artystyczne wyzwania stawiane przed młodymi aktorami są na miarę ich twórczego potencjału, a co najważniejsze: czy wychodzą naprzeciw potrzebom rodzącym się w ponowoczesnej rzeczywistości?

Spotkanie z dzieckiem w pracy wychowawczej, także podczas warsztatu artystycznego, powinno mieć szczególny charakter. Dzięki scenicznej aktywności mali aktorzy

[...] są w stanie „wyrażać to, czego w inny sposób wyrazić nie można” [...]. Artystyczne przetwarzane posiadanego obrazu Ja [...] w świecie ludzi i przedmiotów to wstęp do samopoznania, bo u jego podstaw leży zdolność obserwacji, samoobserwacji i autoanalizy²⁰

– pisze Hanna Krauze-Sikorska. Z punktu widzenia wychowawcy niezbędne jest zatem stosowanie jakościowej perspektywy w podejściu do dziecka-aktora.

Uprzywilejowanie odrębnych przypadków nawiązuje do idei „kliniki kształcenia” (*clinica della formazione*) włoskiego profesora filozofii, Riccardo Massy²¹. To nowe podejście zarówno o charakterze metodologicznym, jak

¹⁸ Zob. Andrzej Hausbrandt, *Teatr w społeczeństwie*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1983.

¹⁹ Helmut Kajzar, *Manifest teatru meta-codziennego*, [w:] *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, red. W. Dudzik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 76.

²⁰ Halina Krauze-Sikorska, *Creo ergo sum – twórczość artystyczna w procesie samopoznania dzieci z zaburzeniami relacji intra- i interpersonalnych*, [w:] *Arteterapia w wymiarze kreacji... poszukiwania, drogowskazy, refleksje*, red. A. Stefańska, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań–Kalisz 2012, s. 29.

²¹ Zob. Riccardo Massa, *Klinika kształcenia jako pedagogika krytyczna*, tłum. L. Witkowski, [w:] *Edukacja wobec zmiany społecznej*, red. J. Brzeziński, L. Witkowski, Wydawnictwo Edytor, Poznań–Toruń 1994.

i kulturowym. Proponowany przez autora *kliniczny* punkt widzenia daje możliwość wnikliwego spojrzenia i analizy poprzez „wystawienie obserwowanego obiektu na próbę”. W ten sposób odpowiedź sceniczna w formie realizowanego spektaklu ma szansę na bezpośredni dialog z potrzebami danej grupy. „Klinika kształcenia” to idea wychwytywania znaczeń i ważnych impulsów w przestrzeni kultury (w utworach artystycznych, literackich czy filozoficznych). W takim wymiarze teatr szkolny staje się edukacyjną przygodą, która ma szansę oddziaływać na zintegrowany rozwój dziecięcej osobowości, zostawiać w niej trwałą „ślad”, prowadzić przede wszystkim do indywidualnej zmiany w szerokim zakresie – artystycznej, psychologicznej i społecznej²². Mamy tu do czynienia z teatrem *edukacji totalnej*, który koncentruje się przede wszystkim na pobudzaniu i dynamizowaniu w uczestniku sprawności intelektualnej, ciekawości i chęci do szerszego poznawania rzeczywistości, konstruowania analogii, a także konfrontowania sytuacji z własnego życia z perypetiami fikcyjnego bohatera. To z kolei prowadzi do głębszej więzi egzystencjalnej z ludźmi, lepszego rozumienia ich odmienności, akceptowania różnych wariantów rzeczywistości. Największy nacisk edukacyjny kładziony jest jednak na sferę rozwoju moralnego, krytyczny stosunek do przedstawianych racji (co wynika z konfliktu dramatycznego), a przede wszystkim na odkrywanie zasady mnożących się pytań oraz wynikającej z niej niezaspokojonej potrzeby poszukiwania wciąż nowych odpowiedzi²³. Nieprofesjonalne aktorstwo dzieci na wczesnym etapie edukacji szkolnej z wykorzystaniem idei „kliniki kształcenia” Riccarda Massy pozwala, w moim przekonaniu, przeciwdziałać egzystencjalnej i kulturowej niepełnosprawności.

... a dłonie tak bezbronne unosi życia prąd...

W każdym człowieka tkwi naturalna potrzeba odgrywania roli. Dziecko opiera się na naturalnym instynkcie obserwowania, wyobrażania i prezentowania rozmaitych zachowań. Pierwszym naturalnym doświadczeniem są zabawy z rodzicami. Nie oznacza to jednak, że niemożliwe jest rozwijanie czy trenowanie zdolności grania. Wyobrażnia każdego człowieka, a zwłaszcza dziecka, „nie jest kruchą porcelaną – to raczej mięsień, który rozwija się tylko wówczas, gdy jest właściwie wykorzystywany”²⁴. Warto zatem, aby język teatru dziecię-

²² *Ibidem*, s. 441, 445–446, 452.

²³ Andrzej Hausbrandt, *Teatr...*, s. 87–88.

²⁴ Declan Donnellan, *Aktor...*, s. 14.

cego dotykał przestrzeni symboli, metafor, sennych marzeń, baśniowości... W tworzeniu koncepcji spektaklu ważna jest dla mnie zasada uniwersalności przeżyć. W ten sposób teatr wpływa na wszechstronny rozwój dziecka, a jednocześnie ma szansę „przemówić” do wrażliwości widzów, niezależnie od ich wieku. Wyobrażnia bowiem to umiejętność tworzenia obrazów. Declan Donnellan, wybitny brytyjski reżyser, pisze:

Jest tym, co czyni nas ludźmi, wykonując ciężką pracę w każdej milisekundzie naszego życia. [...] Bez zdolności tworzenia wyobrażeń nie mielibyśmy dostępu do tego, co na zewnątrz. Tylko dzięki wyobraźni możemy zbliżyć się do rzeczywistości²⁵.

Od kilku lat prowadzę zajęcia teatralne w szkole podstawowej, w które zaangażowana jest cała klasa, wszystkie dzieci niezależnie od swoich predyspozycji i artystycznych umiejętności. Teatr „bez gwiazd”, dla każdego, a nie tylko dla grupy najzdolniejszych.

Dzięki temu przestrzeń klasy nabywa cech tożsamości grupowej. Zajęcia teatralne, przygotowywanie spektakli są częścią ich edukacyjnej codzienności. Przeprowadziłam z dziećmi (uczniowie II klasy) rozmowy na temat ich doświadczenia teatru, bycia aktorem i występowania na scenie. W ich wypowiedziach teatr nie przyjmuje charakteru „wyjątkowej” aktywności.

Teatr to:

Adaś: „Super fajna zabawa, jest tam fajnie bardzo, cieszyć się wolno i ładnie występować”;

Judytka: „Pomaganie sobie nawzajem”;

Franek: „Moja ulubiona sprawa!”.

W teatrze lubię:

Judytka: „Publiczność!”;

Martynka: „Współpracować w koleżankami”;

Arek: „Lubię, że w różne miejsca jeździmy”.

Czują się aktorami. Nowa tożsamość nierozzerwalnie łączy się z rolą ucznia i uczennicy.

Czy dziecko może być aktorem?

Martyna: „Może. Może być duże, małe. Gruby i chudy może być aktor. Może być dorosły i może być mały. Każdy może być”.

²⁵ *Ibidem*.

Spektakle, które wspólnie tworzymy, zawsze oparte są na autorskich scenariuszach, kostiumach, scenografii oraz muzyce. Wszystko po to, aby każdy z małych aktorów odnalazł na scenie swoje miejsce. Aby mógł w pełni zjednoczyć się ze swoją rolą. Niejednokrotnie sceniczne zadanie staje się wyzwaniem, dzięki któremu poszczególne osoby mają szansę rozwinąć swój potencjał. Zjawisko teatralności..., jego „czar służy zawsze podwójnemu celowi: ma dopełnić to, czego brak, ma wyzwolić to, co jest w nadmiarze”, pisze w *Rzeczach teatralnych* Tymon Terlecki²⁶.

Praca teatralna z udziałem całej klasy z indywidualizującym nastawieniem na aktora i wartościowe inspiracje kulturowe to pełnowymiarowa forma kształcenia realizująca się często poprzez pracę (z) brakiem. Wśród aktorów, z którymi pracuję, są dzieci zbyt aktywne psychoruchowo, nieśmiałe, zamknięte w sobie, „zbyt poważne” (nieokazujące uczuć i emocji), lękliwe, reagujące płaczem na stresujące sytuacje, nadwrażliwe, nadmiernie liderujące, wykluczone.

Terapia teatrem jest związana ze świadomością szerokiego kontekstu zmiany, do której prowadzi interakcja skoncentrowana na dowartościowaniu artystycznym, mentalnym i psychologicznym zasobów uczestnika²⁷.

Ujawnienie rzeczowych zjawisk emocjonalnych stwarza szansę na wgląd we własne „ja”, podjęcie metarefleksji.

... więc mocno ściskaj pięści, jak gdybyś chciał na krótko zatrzymać małe serce, co jest jak chwiejna łódka

„Czego właściwie szukam?” – pyta Krystian Lupa i odpowiada: „żeby tekst współmyślał z nami, żeby był samonarzucającym się myślom zakrętem”²⁸. To potrzeby konkretnej grupy, jej potencjał i wrażliwość, a nie teoretyczny cel edukacji teatralnej, określają przestrzeń i charakter jej działania.

²⁶ Cyt. za: Katarzyna Krasoń, *Cielesność aktu tworzenia w teatrze ruchu*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2013, s. 67.

²⁷ Anita Stefańska, *Uprawianie teatru w kontekście amatorskiej aktywności artystycznej i działalności arteterapeutycznej*, [w:] *Arteterapia w wymiarze kreacji... poszukiwania, drogowskazy, refleksje*, red. A. Stefańska, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań–Kalisz 2012, s. 123.

²⁸ Cyt. za: Monika Jaworska-Witkowska, Zbigniew Kwieciński, *Nurty pedagogii. Naukowe, dyskretnie, odlotowe*, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2011, s. 260.

W teatrze lubię:

Filip: „Spektakle. Bo wiem, że jakiś sukces odnoszę w życiu”;

Martyna: „Lubię występować, bo to mi sprawia radość. Po prostu czuję się wolna”.

W czym może pomagać teatr?

Agnieszka: „W skupieniu. Zapamiętujemy wtedy szybciej różne teksty. Ma się lepszą koncentrację i na przykład jak pani daje nam później jakiś test, możemy lepiej czytać, bo to wszystko nas do tego przygotowuje”;

Piotr: „Zawsze jest jakiś stres, trochę jest strach, ale jak już wyjdiesz i zagrasz to potem ten strach mija. Potem już mam mniejszego stracha przed wszystkim”.

Teatr dziecięcy musi być traktowany poważnie, dotykać głębokich tematów egzystencjalnych. To miejsce, gdzie dzieci mogą przepracować poprzez sztukę różnorodne problemy, dotknąć ich emocjonalnie, przeżyć w „bezpieczny”, sceniczny sposób. Tworząc teatr, szczególnie teatr dziecięcy, warto pamiętać, że zawsze czynimy coś *dla i wobec* kogoś. Dlatego niezbędne jest znalezienia klucza do tajemniczego świata dziecięcych uczuć i emocji, który wyznaczy kierunek twórczych działań wychowawczych. Teatr dziecięcy musi odwoływać się do naturalnej spontaniczności małych aktorów.

Jakość przedstawienia nie leży wyłącznie w technice, ale przyplynie żywotności, która sprawia, że technika staje się niewidoczna. [...] Nawet najbardziej wystylizowana sztuka dotyczy życia, a im więcej życia w dziele sztuki, tym wyższa jego jakość

– podkreśla Declan Donnellan²⁹.

Dziecięcy teatr szkolny zbyt często sprowadzany jest do inscenizacji tematycznych realizowanych na szkolne uroczystości. W wielu przypadkach poziom tego typu przedstawień daleko odbiega od zadań prawdziwego *wychowania przez sztukę*. Aby praca teatralna pozostawiała trwały ślad w osobowości dziecka, rozwijała jego kulturowe kompetencje, dawała szansę na edukację totalną, niezbędne jest poszukiwanie wciąż nowych istotnych egzystencjalnie doświadczeń. „Sztuka [...] czyni człowieka twórczym i otwartym, kształtuje nie tylko wiedzę osobistą, lecz także »inteligencję jakościową«”³⁰. W takiej formie pracy istotne jest respektowanie zasady „najpierw teatr, potem terapia” (w pedagogicznej, a nie estetyzującej interpretacji). Niezbędne wydaje się zatem upomnienie się o warstwę artystyczną tworzonych spektakli. Wbrew często promowanej koncepcji, w moim przekonaniu, liczy się nie tylko proces, ale

²⁹ Declan Donnellan, *Aktor...*, s. 10.

³⁰ Cyt. za: Anita Stefańska, *Uprawianie teatru...*, s. 116.

i wytwór (oczywiście na bazie potencjału danej grupy). Im intensywniejsza i bardziej twórcza praca teatralna, tym skuteczniejsza ewentualna terapia.

Trening aktorski (rozmowy tematyczne, ćwiczenia, próby) określa się mianem treningu psychofizycznego. Wymaga on od aktora zaangażowania i uwagi, które pozwalają odnotować różnego rodzaju doświadczenie. Z czasem mają one szansę stać się integralną częścią zdobytych kompetencji.

Ćwiczenia – pisał Eugenio Barba w *Sekretnej sztuce aktora* – są niewielkimi labiryntami, które ciało–umysł aktora może przemierzać wciąż na nowo, chcąc ucieleśnić paradoksalny sposób myślenia, a dzięki temu zdystansować się od codziennego zachowania i wkroczyć w domenę pozacodziennego zachowania scenicznego³¹.

W tym kontekście, niezwykle ważne są dla mnie słowa usłyszane od Marii Pietruszy-Budzyńskiej o tym, że aktor musi dostać w teatrze „więcej niż rolę”. Każde spotkanie, również to o charakterze teatralnym, wymaga od wszystkich jego uczestników ciągłego konstruowania sytuacji, słuchania siebie nawzajem i definiowania na nowo. Jean-Louis Barrault, francuski aktor i reżyser, podkreślał, że: „[...] wpływ to spotkanie. [...] Trafniej jeszcze: to nie spotkanie, ale rozpoznanie. Przyspieszone objawienie naszej osobowości, dzięki doświadczeniu kogoś innego”³².

Na scenie czuję się jak:

Franek: „Lepiej. Najlepiej!”;

Adaś: „Super aktor!”.

„Czy jednak człowiek, który utracił potrzebę poezji, spostrzeże jej zanik? Koniec nie jest apokaliptycznym wybuchem. Być może nie ma nic bardziej cichego niż koniec”³³. Niestety, w większości szkół zajęcia teatralne na wczesnym poziomie edukacji wciąż dzieją się w tzw. „podziemiach”, niejednokrotnie kosztem, w opinii wielu pedagogów i dyrektorów, „ważniejszych” zajęć

³¹ Małgorzata Jabłońska, *Książki w edukacji teatralnej*, portal: nietakt-t.pl dział: Artykuły <http://nietakt-t.pl/index.php/component/content/article/9-artykul/93-ksiazki-w-edukacji-teatralnej> (dostęp: 14.05.2016).

³² Cyt. za: Kazimierz Braun, *Gry codzienne i pozacodienne... o komunikacyjnych aspektach aktorstwa*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2012, s. 32–33.

³³ Milan Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2004, s. 42.

dydaktycznych. Tym bardziej godni podziwu są twórczy pedagodzy, którzy kreują przed wychowankami magiczną przestrzeń sztuki poprzez tworzenie wciąż nowych scenicznych opowieści. Teatr szkolny, sprowadzony często do przygotowywania okolicznościowych inscenizacji, traci swoją niepowtarzalność. „Granie to tajemnica, tak jak i teatr. [...] jest sztuką, a sztuka ujawnia niepowtarzalność rzeczy”³⁴. Dziecięcy teatr powinien stanowić niezbędny element codzienności szkolnej. Obcowanie ze sztuką, szukanie znaczących inspiracji w kulturze, twórcze działanie metaforą i scenicznym symbolem to niezwykle ożywiająca przestrzeń. Edukacyjna rola teatralnego spotkania to obustronna wymiana, w której wszyscy uczestnicy stają się bogatsi mądrością partnera.

Niezbędne jest zatem odrodzenie interdyscyplinarnych studiów na temat nieprofesjonalnego teatru szkolnego. Teatr dziecięcy ma szansę zakorzenić się na pograniczu pedagogiki, kulturoznawstwa i teatrologii. W tym miejscu badawczy horyzont sięga naprawdę daleko..., gdzie **„teatr oddaje głos doświadczeniom, które wciąż czekają na to, by ktoś o nich usłyszał”**³⁵.

Bibliografia

- Arteterapia w wymiarze kreacji... poszukiwania, drogowskazy, refleksje*, red. A. Stefańska, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań–Kalisz 2012.
- Bauman, Zygmunt, *O miejscu teatru w ponowoczesnej sztuce*, [w:] *Teatr w miejscach nie-teatralnych*, red. J. Tyszka, Wydawnictwo Humaniora Poznań 1998.
- Bauman, Zygmunt, *Sztuka życia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
- Bauman, Zygmunt, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007.
- Braun, Kazimierz, *Gry codzienne i pozacodzienne... o komunikacyjnych aspektach aktorstwa*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2012.
- Caroll, Lewis, *Alicja w krainie czarów*, tłum. A. Marianowicz, Nasza Księgarnia, Warszawa 2000.
- Donnellan, Declan, *Aktor i cel*, tłum. J. Murczyńska, I. Noszczyk, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków 2009.
- Garbat, Marcin, *Historia niepełnosprawności. Geneza i rozwój rehabilitacji, pomocy technicznych oraz wsparcia osób z niepełnosprawnościami*, Wydawnictwo Novae Res, Gdynia 2015.

³⁴ Declan Donnellan, *Aktor...*, s. 9–10.

³⁵ Zygmunt Bauman, *O miejscu teatru...*, s. 32.

- Gergen, Keneth J., *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym*, tłum. M. Merody, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Gwóźdź, Andrzej, *Kultura – media – kulturoznawstwo*, [w:] *Teatr – media – kultura*, red. D. Fox, E. Wąchocka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.
- Hausbrandt, Andrzej, *Teatr w społeczeństwie*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1983.
- Jabłońska, Monika, *Książki w edukacji teatralnej*, portal: nietakt-t.pl dział: Artykuły <http://nietakt-t.pl/index.php/component/content/article/9-artykul/93-ksiazki-w-edukacji-teatralnej>.
- Jaworska-Witkowska, Monika, *Ku kulturowej koncepcji pedagogiki*, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2003.
- Jaworska-Witkowska, Monika, Kwieciński, Zbigniew, *Nurty pedagogii. Naukowe, dyskretne, odlotowe*, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2011.
- Kajzar, Helmut, *Manifest teatru meta-codziennego*, [w:] *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, red. W. Dudzik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Kiec, Izolda, *W szarej sukience. Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2013.
- Korzeniecka-Bondar, Alicja, *Niepełnosprawność egzystencjalna człowieka – problem współczesnej pedagogiki opiekuńczej*, [w:] *Współczesne dylematy diagnostyczne i metodologiczne w opiece i wychowaniu*, red. J. Nikitorowicz, K. Sawicki, T. Bajkowski, Wydawnictwo Wszechnicy Mazurskiej, Olecko 2003.
- Krasoń, Katarzyna, *Cielesność aktu tworzenia w teatrze ruchu*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2013.
- Krauze-Sikorska, Hanna, *Creo ergo sum – twórczość artystyczna w procesie samopoznania dzieci z zaburzeniami relacji intra- i interpersonalnych*, [w:] *Arteterapia w wymiarze kreacji... poszukiwania, drogowskazy, refleksje*, red. A. Stefańska, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań–Kalisz 2012.
- Kundera, Milan, *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2004.
- Linton, Ralf, *Kulturowe podstawy osobowości*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.
- Malicka, Małgorzata, *Ja, to znaczy kto? Rzecz o osobowej tożsamości i wychowaniu*, Wydawnictwo Znak, Warszawa 1996.
- Massa, Riccardo, *Klinika kształcenia jako pedagogika krytyczna*, tłum. L. Witkowski, [w:] *Edukacja wobec zmiany społecznej*, red. J. Brzeziński, L. Witkowski, Wydawnictwo Edytor, Poznań–Toruń 1994.
- Orzelska, Julita, *W stronę pedagogiki istotnej egzystencjalnie*, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2014.
- Stefańska, Anita, *Uprawianie teatru w kontekście amatorskiej aktywności artystycznej i działalności arteterapeutycznej*, [w:] *Arteterapia w wymiarze kreacji...*

poszukiwania, drogowskazy, refleksje, red. A. Stefańska, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań–Kalisz 2012.

Turnau, Grzegorz, *W muszelkach twoich dłoni*, [w:] *Księżyc w misce* [CD-ROM], Pomaton EMI, Warszawa 1998.

Abstract

That will be (not) big theater... The idea of *clinica della formazione* in working with young actors in the face of the effects of liquid modernity

Contrary to first impressions the defavoring effects of liquid modernity concern not only adults and civilizational phenomena at the macro level, but also constitute direct living environment for children. That marks their development with risk and with permanent situations of scarcity. Exclusion, marginalization, alienation ceased to characterize only selected social groups, and have become a somewhat common experience.

Unprofessional acting of children at an early stage of school education, using the Riccardo Massa's idea of "*clinica della formazione*", can counteract an existential and cultural disability. Theatrical work involving the whole class and using an individualistic attitude to small actors and valuable cultural influences is a full-sized form of education that conducive to the formation of the so-called "qualitative intelligence". It is important to respect the principle of "first theater, then therapy" in this method of work. In this dimension a school theater (in the case of my teaching practice) becomes an educational space that has a chance to effect on the integrated development of children's personality, leaving a stable trace, leading primarily to individual changes in a wide range – artistic, psychological and social.



Fot. 1. Zespół teatralny „Kolorowe dzieciaki” – SP1 w Zabrzu,
spektakl pt. *Wymarzony dom*



Fot. 2. Zespół teatralny „Kolorowe dzieciaki” – SP1 w Zabrzu,
spektakl pt. *Obudź się, Aniu!*

Małgorzata Andrzejak-Nowara*

TEATR DODAŁ IM SKRZYDEŁ O TWÓRCZYCH DZIAŁANIACH TEATROWNI PRZY STOWARZYSZENIU „KOCHANOWSKI” W OPOLU

Jeśli potrafimy otworzyć się na nieustanny
dialog z samym sobą,
dialog z drugim człowiekiem,
dialog ze światem,
umiemy zachwycać się naturą i życiem,
to wtedy napędza nas prawdziwa radość.

Olga Handford, Wiesław Karolak, *Portrety
i maski w twórczym rozwoju i arteterapii*

Projekt Teatrownia, współfinansowany przez Prezydenta Miasta Opola, istnieje już od blisko sześciu lat. W tym czasie przez zespół przewinęło się ponad sto osób. Założona z inicjatywy Stowarzyszenia „Kochanowski” grupa nieprofesjonalnych aktorów działa przy Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu¹. Na

* Małgorzata Andrzejak-Nowara – aktorka teatralna i filolog polski, doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Opolskiego, 45-040 Opole, pl. Kopernika 11a.

¹ Taka współpraca stała się możliwa dzięki akceptującej postawie Dyrektora Teatru – Tomasza Koniny. Premiera spektaklu Teatrowni: *Coś wspaniałego i coś jeszcze*, scen. i reż. Grażyna Misiorowska i Maciej Namysło (5 lipca 2015) odbyła się na Dużej Scenie Teatru.

zaimprovizowanej scenie w malarni teatru odbywają się warsztaty dla uczestników Teatrowni. Większość członków, obecnie dwudziestopięcioosobowej grupy, w której skład wchodzi zarówno kobiety, jak i mężczyźni, to ludzie starsi, najczęściej będący już na emeryturze. Ale nie tylko oni, ponieważ zespół wspierają także przedstawiciele młodszej generacji. Rozpiętość wiekowa uczestników warsztatów to trzydzieści do siedemdziesięciu lat. Członkowie Teatrowni reprezentowani są przez różne grupy zawodowe. Jedną z uczestniczek warsztatów jest osobą niewidomą, która wokalnie wspiera działania grupy.

Można powiedzieć, że taka różnorodność nadaje szczególny rys grupie, tworząc – na wzór profesjonalnego teatru – strukturę wielopokoleniową. Z tą jednak różnicą, że w teatrach instytucjonalnych w ostatnich dekadach prym wiodą młodzi, jako najbardziej „przydatni” w scenicznych realizacjach. Tutaj mamy sytuację odwrotną, ponieważ paradoksalnie to młodszy stają się dopełnieniem, podczas gdy starsi stanowią fundament zespołu.

Cykliczne spotkania niezawodowej grupy teatralnej prowadzą doświadczeni aktorzy, związani etatowo z opolskim Teatrem im. Jana Kochanowskiego: Grażyna Misiorowska i Maciej Namysło. Eksploracja tematów trudnych, wypieranych przez powszechnie propagowany kult młodości, to główne założenie Teatrowni. Oswajanie śmierci w spojrzeniu na życie właśnie „poprzez śmierć” – zgodnie z Heideggerowską koncepcją „bycia-ku-śmierci” – to wielki temat egzystencjalny, który nadaje ton rozmowom i spotkaniom. Cotygodniowe treningi–próby odbywają się zawsze w poniedziałkowe popołudnia – pod czujnym okiem prowadzących aktorów-instruktorów – i obejmują czterogodzinne warsztaty, na których oprócz obowiązkowej rozgrzewki (ćwiczeń oddechowych, emisyjnych, artykulacyjnych, ruchowo-pantomimicznych, tanecznych oraz sprawnościowych), uczestnicy opanowują także techniki relaksacji. Prowadzący wiele uwagi poświęcają treningowi wrażliwości, opartemu na elementach zabawy, która wyzwala potrzebny dystans, będąc zarazem zastrzykiem świeżej energii twórczej. Każda z zastosowanych metod dobierana jest do konkretnej sytuacji, a także potrzeb grupy. Jak wiadomo, ćwiczenia relaksacyjne pełnią funkcję wyciszenia po wyczerpujących energetycznie treningach fizycznych. Wymienione działania stanowią początkowy etap, po którym – poprzez uruchomienie wyobraźni – prowadzący przystępują do kolejnej fazy procesu twórczego, czyli do elementarnych zadań aktorskich. Te zaś polegają na bardziej już zaawansowanych technikach, to znaczy na pracy z rekwizytem oraz przede wszystkim na bezpośrednim kontakcie z partnerem. W tym ostatnim niezwykle istotna jest akceptacja własnego ciała, a w naturalnej konsekwencji – także osvajanie swojego ciała z ciałem partnera.

Na tym etapie uczestnicy przygotowują już drobne etiudy aktorskie. Najważniejszym doświadczeniem, a zarazem ogniwem łączącym wszystkie elementy stosowanych praktyk, jest budowanie i rozwijanie procesu komunikacji, która jako podstawowy wyróżnik ludzkiej wspólnoty opiera się na trójosobowej relacji ja – ty – my.

Istotność [komunikacji] wyraża się w poczuciu własnego „ja”, a przez to zaistnienie w „my” [...] Zachwianie systemu komunikacji intra- i interpersonalnej utrudnia jednostce pełne społeczne bycie. Poprawna komunikacja zawsze wiąże się ze świadomością własnego „ja” i umiejętnością jego rzutowania w stronę drugiej osoby lub grupy osób w oczekiwaniu na to samo w odwrotnej relacji. Tylko wtedy zachodzi proces komunikacji².

Najciekawsze elementy wspólnej pracy, będące efektem wielogodzinnych ćwiczeń, zostają wykorzystane w spektaklu, który wieńczy roczny cykl warsztatów. Co istotne, praktyki, których priorytetem jest poszukiwanie nowych scenicznych rozwiązań i wzbogacanie potencjału twórczego wykonawców, rozwijają zakres ich umiejętności, pozostając w zgodzie zarówno z ich preferencjami, jak i możliwościami. I – co ważne – każde z kolejnych spotkań w rocznym cyklu polega na intensywnej pracy całego zespołu, która buduje spójną całość, tworząc na koniec podsumowanie wszystkich doświadczeń. System pracy, który polega na uruchamianiu wrażliwości artystycznej, można śmiało określić mianem arteterapii, będącej połączeniem sztuki z psychoterapią, chociaż w zasadzie³ arteterapia bardziej wpisuje się w przestrzeń pomiędzy tymi dziedzinami⁴. A „terapeutyczne zastosowanie sztuki tworzy nową jakość, która doczekała się już własnej charakterystyki”⁵.

Refleksja nad oddziaływaniem sztuki na organizm człowieka sięga swymi korzeniami czasów antycznych. Nie dziwi więc fakt, że współczesna medycyna, psychologia oraz szeroko rozumiana kultura żywo interesują się zdrowotwórczymi aspektami sztuki. Jak wiadomo, sztuka posiada właściwości, które wzbogacają osobowość człowieka. Rozwija poczucie piękna i twórczą ekspresję,

² Fragment Manifestu Grupy Artystycznej „pARTner”, zawarty w pierwszej broszurze autorstwa Janusza Byszewskiego, Jacka Bukowskiego, Blanki Gul-Olszewskiej, Eugeniusza Józefowskiego i Wiesława Karolaka (artystów-pedagogów), Biuro Wystaw Artystycznych, Łódź 1984.

³ Na co także zwracają uwagę Olga Handford i Wiesław Karolak, autorzy pracy *Portrety i maski w twórczym rozwoju i arteterapii*, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2009, s. 9.

⁴ Zob. *ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

wspomaga kreatywność. Łagodzi cierpienie i ból. Działanie poprzez sztukę integruje jednostkę z otoczeniem.

Warsztaty artystyczne są – jak to określa Jan Berdyszak – „rodzajem aktywności, która zawsze jest warunkowana wrażliwością i stanem wiedzy konkretnej osoby”⁶. Natomiast celem samych warsztatów jest przede wszystkim

[...] twórczy samorozwój, rozumiany jako ciągły, nieustanny proces stawiania się samorealizującej się w pełni ludzkiej osoby, ponieważ właściwością człowieka, która wpływa na jego rozwój, jest potrzeba samorealizacji. Ta zaś pozwala na podejmowanie odważnych i twórczych działań

– jak to określa Zbigniew Skorny⁷. Z kolei w opinii Wiesława Karolaka „twórczy samorozwój oparty jest na procesie komunikowania się, procesie dialogu”⁸. Obie te zasady, wypracowane przez znakomitych terapeutów, wcielają w życie instruktorzy prowadzący warsztaty polskiej Teatrowni.

Podstawową zasadą pracy nad kształtem i formą przedstawień jest współtworzenie scenariuszy, które – pod kierunkiem profesjonalnych aktorów – uczestnicy warsztatów piszą sami, korzystając z własnych doświadczeń i refleksji. To niewątpliwie dodatkowa, być może najistotniejsza, wartość całego przedsięwzięcia. Wprowadzoną przez instruktorów-aktorów metodę pracy można śmiało określić „pisanem na scenie”. Ten etap tworzenia widowiska zasadniczo dzieli się na trzy części. Temat wspólnych działań zawsze określają prowadzący. Najogólniej rzecz ujmując, myśl przewodnia spektaklu rodzi się z inspirowanych przez instruktorów rozmów podczas zajęć. Powstaje w oparciu o doświadczenia i refleksje uczestników warsztatów. Trudno określić ramy czasowe tego etapu pracy, ponieważ wspólne rozważania nigdy nie oznaczają wyczerpania tematu. Naturalnie przechodzą w kolejną fazę przygotowań. Każdy z uczestników dostaje „zadanie domowe”, w którym – na wcześniej określony temat – może wypowiedzieć się pisemnie. Podkreślam: może, ale stanowczo wcale nie musi. Niektórzy wykonawcy znacznie lepiej czują się w wypowiedziach bez tekstu. Uczestniczą w przedstawieniu, ale wyłącznie poprzez etiudy ruchowo-pantomimiczne. Cały system pracy polega przede wszystkim na dobrowolnych i nieopresyjnych działaniach

⁶ Jan Berdyszak, *Warsztaty, kreacja, edukacja*, [w:] *Warsztaty edukacji twórczej*, red. E. Olinkiewicz, E. Repsch, Wrocław 2001, s. 9.

⁷ Cytat i omówienie za: Zbigniew Skorny, *Teorie psychologiczne jako podstawa arteterapii*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu”, Wrocław 1989, s. 19–20.

⁸ Wiesław Karolak, *Warsztaty twórcze – warsztaty artystyczne*, Jedność, Kielce 2005, s. 17.

grupy. Warto podkreślić, że instruktorzy nie ograniczają długości monologowych wypowiedzi, całkowicie pozostawiając swobodę twórczą wykonawcom. Kolejny etap prób to publiczne odczytywanie indywidualnych tekstów, zawsze zakończone wspólnymi rozmowami. Porównując te spotkania z pracą w teatrze profesjonalnym, można je nazwać próbami czytаныmi, często wręcz analitycznymi, po których następuje wejście na scenę, a tym samym rozpoczęcie prób sytuacyjnych. W rzeczywistości dopiero scena weryfikuje zarówno długość wypowiedzi aktorów amatorów, jak i samodzielnie przez nich zagospodarowaną przestrzeń, wynikającą z potrzeby ich działania. Instruktorzy wkraczają dopiero i tylko wtedy, kiedy to jest niezbędne. Wszystko po to, ażeby wykluczyć wrażenie „tresowania” podopiecznych, narzucania swoich rozwiązań, które mogłyby zahamować naturalny proces bycia i tworzenia na scenie. Po wielu próbach tematy są już tak przepracowane, a monologi „przepuszczone” przez wykonawców, że – podobnie, jak to dzieje się w teatrze zawodowym – głosy „niosą” postaci, uruchamiając ich wewnętrzną motorykę. Tym bardziej że wypowiedzi są w pełni autorskie. Co ważne, prowadzący nie ingerują w teksty napisane przez uczestników warsztatów, nie starają się nawet redagować ich wypowiedzi. Zdarza się, co prawda, że monologi podczas prób sytuacyjnych ulegają skróceniu czy innym modyfikacjom, ale wszystkie zmiany wewnątrz tekstu zawsze wypływają z inicjatywy samych wykonawców. To oni muszą poczuć się jak najbardziej komfortowo.

„Granie to tajemnica, tak jak i teatr”⁹ – stwierdza wybitny aktor Krzysztof Globisz we wstępie do książki Declana Donnellana *Aktor i cel*. Teatr nie tylko w sensie dosłownym oznacza przestrzeń, ale – jak dalej mówi Globisz –

[...] jest także miejscem, gdzie razem oddajemy się fantazjom; nie tylko budynkiem, ale polem działania wyobraźni i doświadczenia zbiorowego. Teatr zapewnia bezpieczną ramę, w obrębie której możemy badać niebezpieczne skrajności – w komforcie, jaki dają fantazja i wsparcie grupy¹⁰.

Wyzwolona podczas prób aktywność wiąże się z emocjonalnie i poznawczo nacechowanym zaangażowaniem całego zespołu. Świadomość, że każdy członek zespołu może sam artykułować swoje doświadczenia, werbalizować je i przetwarzać, nadając im artystyczny kształt, podnosi nie tylko jednostkową samoocenę. Różnorodność, wielość i siła doświadczeń całej wspólnoty potwierdza i uwiarygodnia

⁹ Krzysztof Globisz, *Wprowadzenie*, [w:] Declan Donnellan, *Aktor i cel*, tłum. J. Murczyńska, I. Noszczyk, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solśkiego w Krakowie, Kraków 2009, s. 9.

¹⁰ *Ibidem*.

sens jej istnienia. Praca w grupie pomaga jednostkom, niezdolnym do uwolnienia się spod ciężaru osobistych przeżyć, właśnie poprzez zbiorowe uczestnictwo, które pozwala rozładować autentyczne, traumatyczne napięcia. Instruktorzy uwalniają emocje, pracując nad rozpoznaniem i wyeliminowaniem psychicznych barier u swoich podwładnych, bo – jak zauważa Ewelina J. Konieczna:

Arteterapia ma na celu zobligowanie jednostki do retrospekcji znaczenia zdarzeń w kontekście przeszłości i umożliwienie zmiany postaw przyszłego zachowania, z uwzględnieniem faktycznych warunków otaczających tę osobę. Powinna być skierowana na wykrywanie wewnętrznych zahamowań blokujących procesy poznawcze, rozwój zdolności oraz kształtowanie osobowości¹¹.

Zarówno w trakcie treningów, jak i ćwiczeń relaksacyjnych, a także podczas przerw moderatorzy czuwają nad grupą, wspierają rozmowę, wchodzą w konwencję wspólnej zabawy.

Swoista arteterapia, na której podstawach opierają się warsztaty prowadzone w ramach opolskiej Teatrowni, oznacza również praktyki związane z kontekstem społecznym i kulturalnym Opolszczyzny. Jeden ze spektakli zatytułowany *Opole nasze miasto* bezpośrednio nawiązywał do tragicznych wydarzeń związanych z powodzią tysiąclecia w 1997 roku. Aktorzy amatorzy zawarli w nim swoje przeżycia i wspomnienia, na których podstawie powstała wzruszająca historia, wzbogacona dokumentalnymi zdjęciami, które zostały wyświetlone na olbrzymim ekranie, wypełniającym okno sceny w „Kochanowskim”.

Finałowe przedstawienie, zawsze określone tematycznie na spotkaniu inauguracyjnym coroczne warsztaty, zostaje zaprezentowane na Dużej Scenie „Kochanowskiego” zwykle pod koniec teatralnego sezonu. Przez ponad pięć lat swojego istnienia Teatrownia zaprezentowała już pięć takich finałowych spektakli. Były to kolejno: *Bańki szczęścia*, *Czyż nie dobija się koni*, *Opole nasze miasto*, *Wenus z Milo i inni*, *Coś wspaniałego i coś jeszcze*.

Widowiska, które tworzy bardzo zintegrowana grupa, stanowią efektowne połączenie teatru ruchu, muzyki, światła i słowa. Opowiadają o miłości, przemijaniu, odchodzeniu, śmierci. Słowo jednak nie gra tutaj najważniejszej roli, chociaż – o czym już była mowa – wszystkie teksty wykonawcy piszą sobie sami. Scenariusze spektakli aktorów amatorów to ich własne, płynące z serca, wyznania. Dzięki temu wszystko co dzieje się na scenie brzmi wiarygodnie i prawdziwie. Wielką zaletą tych przedstawień jest również to, że wykonawcy

¹¹ Ewelina J. Konieczna, *Arteterapia w teorii i praktyce*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2004, s. 27.

potrafią w sposób bardzo taktowny nadać najbardziej nawet intymnym zwiezieniom wymiar uniwersalnych wartości.

Spektakl sezonu 2014/2015 zatytułowany *Coś wspianiałego i coś jeszcze* to kolejny efekt współpracy dorosłych uczestników Teatrowni z opolskim teatrem, a zarazem już piąta odsłona warsztatowych finałów.

Pusta scena, a na niej trzydzieści ubranych na czarno postaci. Tylko nagie ramiona, bose stopy oraz gołe łydki wykonawców odcinają się od czarnego okotarowania i podłogi. Aktorzy, usadowieni na krzesłach pokrytych czarną błyszcząca folią – taka samą, w jakiej przechowuje się zwłoki – po obu stronach sceny, pozostają w bezruchu. Ascetyczna plastyka przestrzeni będzie towarzyszyć równie zdyscyplinowanej, oszczędnej grze aktorów.

Spektakl rozpoczyna etiuda, której tematem przewodnim jest oswajanie śmierci. Wykonawcy leżą na podłodze z ostentacyjnie wyeksponowanymi w stronę widowni bosymi stopami. Dosadny, cielesny biologizm kontrastuje z barokową muzyką chóralną. Podniosły nastrój zderzony z – nieco turpistycznym w wyrazie – martwym obrazem, wywołuje jednoznaczne skojarzenia: z kostnicą. Dlatego w wielką konsternację wprawia widzów ożywianie nieruchomego obrazu, kiedy to nagie stopy zaczynają snuć, każda para swoją własną, niemą opowieść. Najpierw nieśmiało, tak jakby budziły się z letargu, potem – coraz odważniej – stopy kobiet i mężczyzn zaczynają się dotykać. Ruch rozpoczyna się od delikatnych mikrookreżeń, które rozwijają się w coraz szersze kręgi. Z początku dotykają tylko siebie, potem szukają także kontaktu z partnerem. Szamocą się, zaczynają wierzgać, kopać siebie i pozostałych. Próbujać wyrwać się ze śmiertelnego potrzasku, w jakim się znalazły. Ten szczególny dialog, zgodnie z narastającą muzyką, dynamizuje emocje wyrażane przez stopy, które coraz odważniej artykułują swoje pretensje, zawiedzione nadzieje, żal i gniew. Ekspresyjny ruch, który stopniowo obejmuje całe nogi wykonawców, buduje dramatyzm sceny, która w punkcie kulminacyjnym staje się niemym krzykiem o ratunek. W końcu wyczerpane – i już pogodzone z nieuchronnością swojego położenia – stopy zastygają w początkowym obrazie. Sugestywność tej etiudy eksponuje bezsilność ludzkich zmagani w obliczu śmierci.

Kolejne sekwencje wyrażają równie silne nacechowanie emocjonalne, które z wykonawców emanuje na widownię. Bardzo sugestywnym, ale zarazem prostym środkiem wyrazu są: powtarzalność gestyki i ruchu postaci, a także zastyganie sytuacji w obraz. Szlachetną monochromatyczność przestrzeni przełamuje raz po raz zmieniająca się kolorystyka olbrzymiego ekranu, zawieszonego na horyzoncie sceny. Dominującą funkcję pełni muzyka klasyczna Johanna Sebastiana Bacha, Siergieja Rachmaninowa, Henry'ego Purcella, Claudia Monteverdiego, Piotra Czajkowskiego, Maurice'a Ravela.

Warto w tym miejscu zastanowić się nad terapeutyczną rolą muzyki, która znana jest od starożytności, kiedy to stwierdzono, że obcowanie z muzyką uwrażliwia i wzbogaca osobowość człowieka. Także z medycznego punktu widzenia muzyka wywiera silny wpływ na ludzką psychikę. Posiada działanie aktywizujące lub osłabiające czynność mózgu, a jej uspakajające właściwości sprawiają, że spowalnia akcję serca, obniża ciśnienie krwi, normuje oddech, obniża tonus mięśni i osłabia odczuwanie bólu¹². Opisany powyżej „dialog na stopy”, w którym prowadzący pozostawili dużą swobodę wykonawcom, jest w dużej mierze improwizacją, co zdaje się potwierdzać tezę Elżbiety Galińskiej, że muzyka, docierając do głęboko ukrytych konfliktów, wydobywa emocje, przenika przez samokontrolę człowieka i „przyspiesza proces wyobraźniowy”¹³, powodując fantazjowanie. Scena, niesiona emocjami poprzez stopy, egemplifikuje wyzwoloną komunikację niewerbalną, dzięki której uczestnicy warsztatów mogą, poddając się muzyce, przepracować swoje problemy bez użycia słów. Zwolennicy tego typu terapii twierdzą, że „nadmierne przywiązanie do słowa bardziej nam szkodzi niż pomaga”¹⁴.

Nieocenioną rolę w każdej terapii pełni również taniec, który określany jest w literaturze jako „zespół zjawisk ruchowych, będących transformacją ruchów naturalnych, powstających pod wpływem bodźców emocjonalnych i skoordynowanych z muzyką”¹⁵. W opinii antropologów tańce tradycyjne pełniły funkcje utrwalania tożsamości i wartości społecznych oraz wzmacniały wzory interakcji¹⁶. A przecież głównym założeniem warsztatów Teatrowni jest właśnie rozwijanie osobowości oraz tworzenie wartości we wspólnocie aktorów amatorów. Proces edukacji teatralnej, skierowany na indywidualny rozwój, poprzez udział w spektaklu wyzwala ekspresję podmiotowości, samodzielność myślenia, wreszcie poczucie wolności w codziennym życiu, co staje się szczególną wartością dla środowisk marginalizowanych, jakimi coraz częściej stają się emeryci. Tworzenie spektaklu pozwala budować kulturę współuczestnictwa, nie tylko poprzez bezpośredni udział w próbach. Warto podkreślić, że uczestnicy warsztatów sami szyją

¹² Zob. Yair Schifan, Andrzej Stadnicki, *Musica Media – Musica Lingua*, „Szkola Specjalna” 1999, nr 1, s. 48.

¹³ Elżbieta Galińska, *Podstawy teoretyczne muzykoterapii*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu” 1978, nr 17, s. 85.

¹⁴ Matthew Dobson, *Tajemnice i możliwości muzykoterapii*, „Wspólne Tematy” 1999, nr 7–8, s. 29–30.

¹⁵ Zbigniew Hora, *Krótki rys historii tańca*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu” 1977, nr 16, s. 17.

¹⁶ Zob. Ewelina J. Konieczna, *Arteterapia...*, s. 59.

swoje kostiumy, przygotowują rekwizyty, współtworzą koncepcję charakterystyki – wzajemnie się wspierając we wspólnej, zespołowej pracy.

W spektaklu *Coś wspaniałego i coś jeszcze* słów jest stosunkowo niewiele. Twórcy przedstawienia nie korzystają z literatury. Jedyne słowa, jakie padają ze sceny, to zwierzenia i przemyślenia wykonawców. Jeśli się wypowiadają, to wyłącznie własnym, płynącym z serca, tekstem. Mogą to być wspomnienia pierwszej miłości, zaduma nad przemijaniem, żal zaniechania, gorycz utraty, tęsknota z powodu porzucenia. Ale są także wyznania mniej bolesne, mówiące o spełnieniu i szczęściu. Wszystko, co intymne i osobiste, staje się zarazem uniwersalną prawdą o życiu i śmierci.

Kulminację całej opowieści wyznacza sekwencja z wykorzystaniem muzycznego przeboju wszechczasów – *Bolera* Ravela. Konstrukcja utworu, oparta na wariacyjnej powtarzalności tematu melodycznego, z wybijanym na werblu prostym rytmem, buduje niezwykłą, narastającą dynamikę. Wpadająca w ucho, jednostajna melodia pojedynczego instrumentu, inspirując kolejne, rozwija się w coraz potężniej brzmiące akordy i sekwencje rytmiczne, które stają się na koniec głosem wielkiej orkiestry. Następuje kulminacja i – podobnie, jak w prologu, i jak we wszystkich pozostałych sekwencjach – powrót do ciszy.

Kompozycja całego przedstawienia opiera się na konstrukcji przypominającej wspomniane słynne *Bolero*. Twórcy spektaklu, podobnie jak w utworze Ravela, stopniowanie emocji uzyskują dodając do następujących po sobie sekwencji wariacje wiodącego motywu. W obrazie scenicznym wykonawcy prezentują się kolejno, wkraczając w krąg światła, podczas gdy pozostający w minimalnym oświetleniu *ensemble* zgodnie wybija rytym, stanowiący podkład indywidualnych popisów. Poszczególni soliści za pomocą pantomimicznych etiud opowiadają o swoim życiu, o niespełnionych nadziejach i tęsknotach, ale także o radościach. Powstaje ciąg intymnych spowiedzi aktorów, czytelny komunikat, wzmocniony przekazem pozawerbalnym. Wykonawcy bądź przybierają sceniczne maski, bądź prezentują się w sposób bezpośrednio eksponujący ich tożsamość. Trudno w tym momencie nie zauważyć analogii z koncepcją człowieka aktora w teatrze życia codziennego Ervinga Goffmana. W opinii badacza wszyscy jesteśmy aktorami. Jak analizuje założenia amerykańskiego socjologa Jerzy Szacki: „ludzie w Goffmanowskim teatrze życia są nade wszystko »akrobatami i graczami« poruszającymi się po »chybotliwym pomoście« zmieniających się nieustannie sytuacji”¹⁷. Zatem więc, jak konkluduje Goffman

¹⁷ Zob. Jerzy Szacki, *Słowo wstępne*, [w:] Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i wstęp J. Szacki, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 14.

– „kiedy jednostka prezentuje siebie innym, jej występ, bardziej niż jej zachowanie jako całość, ucieleśnia i odzwierciedla wartości oficjalne danego społeczeństwa”¹⁸. Podobnie w omawianym spektaklu, który w swoim założeniu prezentuje zwykłych ludzi i ich codzienne problemy. Kiedy więc aktorzy amatorzy wykonują swoje mikroszenki, przedstawiają je pantomimicznie w takim układzie ruchowo-gestycznym, który charakteryzuje reprezentowane przez nich zawody. Wykonywane przez uczestników warsztatów czynności sceniczne stają się wizualnym komentarzem, charakteryzującym teatralne konkretyzacje danych postaci. Przykładowo: któraś z postaci tańczy, ktoś inny wsiada na motocykl, kobieta tuli do piersi dziecko, inna rozpacza nad utratą ukochanego itd. Po wykonaniu swojego zadania występujący w poszczególnych etiudach soliści dołączają do grupy, stając się tłem dla pozostałych, którzy ich śladem kolejno zajmują miejsce w grupie. Pantomima – jak zapewnia Ewelina J. Konieczna – jest „niezastąpionym środkiem umożliwiającym spontaniczne wyrażanie emocji, a jej funkcją jest przekazywanie ważnych i niekiedy trudnych komunikatów z wykorzystaniem mimiki i gestów”¹⁹.

Obrazy sceniczne przenikają się wzajemnie, tworząc łańcuch przyczynowo-skutkowy, tak, jak to dzieje się w życiu. Całość widowiska zamyka się w metateatralnej ramie – figurze teatru w teatrze. Początek spektaklu zapowiada się trochę jak zwyczajna próba, podczas której aktorzy amatorzy przygotowują się do pracy. Ale już pierwsza sekwencja szybko przestaje być rozgrzewką, przechodząc w formę pomiędzy epitafium, elegią, odą, żeby wreszcie zbliżyć się nastrojem do anatemy, w tym wypadku – obejmującej śmierć. Po tej szczególnej introdukcji następuje zapętlenie motywu funeralnego, który wyznaczają momenty kulminacyjne życia człowieka: od narodzin, poprzez miłość, aż po śmierć.

Z każdą chwilą dramatyzm rośnie, gdy w kolejnych scenach ujawniają się aktorzy instruktorzy i najpierw tylko głosem z offu wydają uczestnikom warsztatów krótkie, zdecydowane komendy: przypominają kolejność zadań, dyktują tempo, trzymają dyscyplinę. Wreszcie w momencie kulminacyjnym pojawiają się na scenie, aby stymulować grupę do coraz bardziej wymagających zadań. Końcowa sekwencja działań oznacza zamierzoną deziluzję. Odsłania się cała maszyneria sceny: gasną światła reflektorów, zjeżdżają mosty oświetleniowe, podnoszą się boczne kurtyny, rozjaśnia horyzont. Wraz z włączeniem roboczego oświetlenia wkracza na plan ekipa porządkowa, uzbrojona w odkurzacze, aby scenę posprzątać. Wszystkie

¹⁸ Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, oprac. i wstęp J. Szacki, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 64.

¹⁹ Ewelina J. Konieczna, *Arteterapia...*, s. 97.

te dekonstrukcyjne czynności paradoksalnie dodają jeszcze jedną wartość całemu wydarzeniu, jakim jest coroczne świętowanie wspólnoty. Ostatecznie przedstawienie zakończy się dopiero wtedy, kiedy zza kulis wyłoni się pełna obsada. Wszyscy uczestnicy wraz z instruktorami podchodzą do rampy sceny, aby w milczeniu wysłuchać pieśni Purcella we współczesnej aranżacji i wykonaniu Finiana Greenalla. Przejmujący finał, w którym metafora śmierci jawi się jako kraina wiecznego lodu, kończy niezwykłą opowieść o tym, że chociaż odejście z tego świata jest nieuniknione, to wcale nie musi oznaczać rzeczywistego końca istnienia.

I tak już prawie od sześciu lat gościnna scena Teatru im. Jana Kochanowskiego co roku zaprasza do siebie aktorów amatorów, stając się miejscem integracji tej niezwyklej wspólnoty. Warsztaty Teatrowni oznaczają nie tylko dopełnienie życia na emeryturze, nawiązywanie przyjaźni, rozwijanie pasji. Dla jednych są przygodą, dla innych – terapią, a dla niektórych – po prostu spełnieniem marzeń. Wśród osób uczestniczących w warsztatach są tacy, którzy przyszli tutaj z powodu wyobcowania, braku porozumienia, lęku przed uzewewnętrznianiem uczuć. Urzędnicy, nauczyciele, szefowie własnych firm, emeryci – co poniedziałek na parę godzin zostawiają za sobą cały swój życiowy bagaż, codzienne troski, rachunki, dzieci, wnuki, samotność. Spotykają się w „Kochanowskim”, żeby tam tworzyć teatr. W myśl dewizy, że aktorstwo może rekompensować kompleksy, miejsce w grupie znalazły osoby, dla których teatr stał się lekarstwem, a nawet dodał im skrzydeł.

Bibliografia

- Berdyszak, Jan, *Warsztaty, kreacja, edukacja*, [w:] *Warsztaty edukacji twórczej*, red. E. Olinkiewicz, E. Repsch, Wrocław 2001.
- Byszewski, Janusz, Bukowski, Jacek, Gul-Olszewska, Blanka, Józefowski, Eugeniusz, Karolak, Wiesław, *Manifest grupy artystycznej „pARTner”*, [broszura] Wydawnictwo Biura Wystaw Artystycznych, Łódź 1984.
- Donnellan, Declan, *Aktor i cel*, tłum. J. Murczyńska, I. Noszczyk, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego w Krakowie, Kraków 2009.
- Dobson, Matthew, *Tajemnice i możliwości muzykoterapii*, „Wspólne Tematy” 1999, nr 7–8, s. 29–30.
- Galińska, Elżbieta, *Podstawy teoretyczne muzykoterapii*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu” 1978, nr 17, s. 85.
- Globisz, Krzysztof, *Wprowadzenie*, [w:] Declan Donnellan, *Aktor i cel*, tłum. J. Murczyńska, I. Noszczyk, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego w Krakowie, Kraków 2009.

- Goffman, Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i wstęp J. Szacki, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Handford, Olga, Karolak, Wiesław, *Portrety i maski w twórczym rozwoju i arteterapii*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2009.
- Hora, Zbigniew, *Krótki rys historii tańca*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu” 1977, nr 16, s. 17.
- Karolak, Wiesław, *Warsztaty twórcze – warsztaty artystyczne*, Kielce 2005.
- Konieczna, Ewelina J., *Arteterapia w teorii i praktyce*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2004.
- Schifftan, Yair, Stadnicki, Andrzej, *Musica Media – Musica Lingua*, „Szkoła Specjalna” 1999, nr 1, s. 48.
- Skorny, Zbigniew, *Teorie psychologiczne jako podstawa arteterapii*, „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu” 1989, nr 52, s. 19–20.
- Szacki, Jerzy, *Słowo wstępne*, [w:] Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i wstęp J. Szacki, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

Abstract

Theatre lifted them up

The subject of this article is a staging: “*Something wonderful and more*” which was created as a part of art workshops for adult amateur actors in Teatrownia – a place run next to Jan Kochanowski Theatre in Opole. The mentioned Teatrownia was established by „Kochanowski” Society, and the whole project is co-financed by the President of Opole. Cyclical meetings of this excellent group have been led for 5 years by the actors who work for the theatre: Grazyna Misiorowska and Maciej Namysło. The group meets every week and works for 4 hours. Apart from obligatory warm-up exercises and basic acting tasks, the participants work on their studies which are used in a performance – a kind of a summary of an annual work – presented on a stage of the theatre. The project “*Something wonderful...*” is the 5th edition of such a cooperation of Teatrownia adult performers. I perceive this idea as a project of creative paratheatrical actions that activate this part of society which could soon be its margin. The elderly and the disabled are becoming such a margin. The theatrical group includes people of different ages and of different professions, but most of them are pensioners. Their meetings help to arrange both individual and collective experiences, or make friends. For many of them the theatre means fulfillment of a pensioner’s life, an adventure, a therapy, making dreams come true. The performances created by the group are an effective connection of movement, music, light and words. And, finally and most importantly, all texts are written by the amateur actors themselves, and producers let all these intimate confessions to be presented as universal values.

AKTOR „W PROCESIE”

Arkadiusz Rogoziński*

PRACA W PROCESIE JAKO FORMA PRACY W SPOŁECZEŃSTWIE ZINFORMATYZOWANYM – NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI TZW. TEATRÓW NIEZAWODOWYCH¹

Wprowadzenie

Czy potraktowanie pracy jako formy komunikacji dorosłej jednostki ze społeczeństwem przyniosłoby jakieś korzyści – a jeśli tak, to jakie? Wśród wielu konsekwencji przyjęcia takiego podejścia znajdzie się również taka, która pozwoli dostrzec możliwy podział pracy na komunikatywną i niekomunikatywną. Ryzykując nieporozumienie, pozwolę sobie nazwać je: pracą „cywilizowaną” i pracą „barbarzyńską”. Ta pierwsza mieści się w ramach uznawanych wartości i jako praca jest zrozumiała. Niezależnie od tego, na czym jej wykonywanie polega, współtworzy system, który pozwala na jej rozpoznanie – co w konsekwencji przekłada się na jej wymierność. Ta druga jest niewiadomą. Najprawdopodobniej coś się w jej wyniku dokonuje, ale nie jest oczywiste – co takiego?

* Arkadiusz Rogoziński – teatrolog, doktorant w Katedrze Socjologii Kultury Instytutu Socjologii, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Uniwersytet Łódzki, 90-255 Łódź, ul. Polskiej Organizacji Wojskowej 3/5.

¹ Niniejszy tekst nie został przygotowany jako wystąpienie na konferencję „Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie. Aktor”, czego bardzo żałuję. Zrozumiałem w trakcie jego przygotowania, że pomysł, iż w teatrze właśnie można szukać „nowych form” organizacji pracy, które mogą mieć uniwersalne zastosowanie, musiał zakiełkować w mojej głowie w czasie studiów w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego. Postanowiłem napisać swoje niewygodne wystąpienie. Oto ono.

Brak komunikatywności będzie w tej sytuacji symetryczny, a niezrozumienie jednakowe po obu stronach.

Czy praca „barbarzyńska” i niekomunikatywna w ogóle istnieje? Na pewno istnieje praca nastawiona na proces – nie budzi to większych wątpliwości. Problem raczej w tym, że paradoksalnie przyjęło się mówić – „praca w procesie” o „efektach” tejże pracy. A o rzeczywistym procesie i pracy – ani słowa. W dodatku etykieta ta bywa często przyczepiana wyłącznie w celu zamaskowania braku jakiegokolwiek pracy. Stąd ciągle poszukiwanie języka do zrozumienia pracy, która nie tyle jest, ile się staje. Co więcej, stając się – za każdym razem wikła w sieć zależności nie „fragmenty” jednostek i otoczenia, ale całych zaangażowanych w nią ludzi, „połykając” ich niejako razem z kulturą, naturą i środowiskiem, ignorując wszelkie podziały – w tym przestrzeni i czasu.

Najbardziej przejmującym „świadcstwem”, jakie na temat pracy można odszukać jest, jak sądzę, znany fragment z *Promethidiona* Cypriana Norwida:

Bo nie jest światło, by pod korcem stało,
Ani sól ziemi do przypraw kuchennych,
Bo piękno na to jest, by zachwycalo
Do pracy, praca, by się zmartwychwstało².

Fraza to niezwykle przekonująca i obrosła wielką literaturą przedmiotu, problem jednak zaczyna się, gdy podejmujemy próbę prostego wytłumaczenia – o co w tej pracy chodzi? O „zmartwychwstanie”? Możliwe, ale to żadne wyjaśnienie. Jaką rolę w tej pracy odgrywa „piękno”, poza tym, że najwyraźniej jest ono siłą napędową twórczości? Czy z tych kilku słów – z dezynwolturą nie bacząc na wielką liczbę ich krytycznych interpretacji – da się uzyskać, na użytek tej refleksji, jakiś bardzo uproszczony model?

Niewątpliwie obraz pracy, jaki przedstawił Norwid, jest tu bardzo dynamiczny. Kierując się własnym doświadczeniem, „zachwyt” chciałbym pojmować jako zjawisko wyłamujące się z ram określonego czasu i ograniczonej przestrzeni. To w kontekście pracy pierwiastek dość osobliwy, a jednak wydaje się tu bardzo stosowny.

Trzy pierwsze elementy Norwidowej kompozycji układają się w kształt przedziwnego akceleratora, zbudowanego za pomocą piękna, zachwyty i pracy; akceleratora, który wystrzeliwuje tworzącego człowieka w nieznanym, ale

² Cyprian Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, wybrał i objaśnił J.W. Gomulicki, wyd. 3 zmienione, t. 2, *Poematy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 293.

jednak określonym kierunku – „zmartwychwstania”. To musi być wieloetapowy proces! A i samo urządzenie, nawet jeśli złożone z trzech tylko elementów, wymaga bardzo wyjątkowych umiejętności, by podolać jego obsłudze.

Powróciwszy do lektur i doświadczeń związanych z teatrem zwanym „nieprofesjonalnym”, amatorskim, np. teatrem osób z niepełnosprawnościami, teatrem dziecięcym, teatrem społeczności lokalnych itp., dostrzegłem w nich przede wszystkim ogromną walkę ludzi pochłoniętych nie tylko samą pracą w tych teatrach, ale także starających się na wszelkie sposoby ten rodzaj pracy zakomunikować innym. „Praca w procesie”, „praca nienastawiona na produkt”, to sformułowania, które stale powracają. Prowokujące pytania stawiane przez lata badań nad tym zjawiskiem, pytania o miejsce teatru niezawodowego (w tym głównie teatru osób z niepełnosprawnościami) pomiędzy sztuką a terapią, które „dzieją się”, ale często ani jedno, ani drugie nie stanowi celu prowadzonego działania – również zdają się sugerować, że istnieje rodzaj pracy, o którym nie potrafimy mówić. Chciałbym się zastanowić – dlaczego?

Sytuacja ta ma swoje całkiem realne konsekwencje. Praca „barbarzyńska” jest odsyłana tam, gdzie jej miejsce. Prawdą jest, że od 40–50 lat następują w tym obszarze widoczne zmiany. Na przykład praca kobiet wychowujących dzieci stopniowo staje się pracą „cywilizowaną”, co wiąże się z podniesieniem jej statusu oraz uznaniem, że należy się za nią wynagrodzenie. Jednak w przypadku teatru nie chodzi o to, aby „cywilizować” pracę „niezawodowych” grup teatralnych, czy też laboratoriów (którymi się zajmuję, a które często, uważając się za wzory profesjonalizmu, też popadają w niemałe kłopoty tuż poza granicami swojego własnego świata). Jeśli miałbym tu nakreślić światopoglądowy wymiar moich poszukiwań, to chodziłoby raczej o to, aby uznać, że jest jeszcze jedna, odmienna forma pracy – i należy pozwolić jej rozwijać się w spokoju.

Chciałbym zatem zastanowić się, jak praca w teatrze „niezawodowym” wpisuje się w szerszy kontekst zjawisk związanych z pracą „niekomunikatywną”, i co – w ostateczności – może z tego wynikać.

Rozbieg – Praca w procesie

Kiedy w 1995 roku Toon Baro przyjechał do Łodzi na I Międzynarodowe Spotkania Teatralne „Terapia i Teatr”, miał do przekazania taką oto wiadomość:

[...] ponad roku temu zostaliśmy zaproszeni do Łodzi, aby zagrać tu naszą ostatnią sztukę [...]. Minął rok i nie możemy jej zagrać, ponieważ moi aktorzy, niepełnosprawni umysłowo dorośli ludzie, powiedzieli: nie. Odmówili gry! Po roku

prezentowania przedstawienia, po z górą dwudziestu spektaklach, po czterech tygodniach gościnnych występów w Niemczech, postanowili przestać grać tę sztukę³.

Aby pozwolić słuchaczom swojego wystąpienia zrozumieć, co się stało, Toon Baro opowiadał o metodach pracy, wyraźnie zakładając, że w jakiś sposób tłumaczą one zachowanie jego – jak podkreślał – profesjonalnych aktorów. Oczywiście nalegam na zapoznanie się z całą wypowiedzią reżysera; a mogąc tu przytoczyć zaledwie niewielki jej fragment, wybieram następujący: „Rozgrzewka – to nie relaksujące bieganie dookoła, ale poznanie własnego ciała, w każdym momencie jego ekspresji w sposób zdumiewająco intensywny i skoncentrowany”⁴.

Jeśli wczytać się w wypowiedź reżysera, odmowa grania przedstawienia jest w jego oczach wynikiem „profesjonalizacji” zespołu – chociaż nie wyraża tego przekonania wprost. Rodzi to jednak pewne pytania. „Intensywność i koncentracja, poznanie własnego ciała w momencie ekspresji” to wszystko pojęcia dobrze nam znane. W ten sposób, przynajmniej w sferze deklaracji, pracuje większość zawodowych grup aktorów na całym świecie – i to niezależnie od tego czy wiedzą skąd ten model pracy pochodzi, czy też nie. Jednak w tym wypadku praca aktorów w oczywisty sposób została podporządkowana jakiejś wartości dodatkowej. Nie wnikając w szczegóły (których i tak nie sposób ustalić...) śmiem twierdzić, że mamy tu do czynienia z opisem zespołu, który dostrzegł, że w jego pracy zakończył się pewien proces i – z uwagi na swój profesjonalizm – zdecydował się iść dalej.

Wracając do myśli Norwida: to chyba ten moment, w którym praca nie wynika z „zachwytu”, a zatem nie ma sensu jej kontynuować, ponieważ w ten sposób przestaje być pracą, a staje się czymś innym, może np. innym rodzajem pracy, ale najwyraźniej na tyle innym, że zostaje podjęta decyzja o powstrzymaniu się od jej wykonywania. Czy da się powiedzieć, co znika z pracy, w której ustaje proces?

W *Encyklopedii socjologii* pod hasłem *Praca* czytamy: „Tradycyjnie wyróżnia się trzy nastawienia do pracy: punitywne, instrumentalne i autoteliczne”⁵.

³ Toon Baro, *Metoda i podstawowe idee pracy teatralnej z ludźmi niepełnosprawnymi umysłowo*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 1999, s. 75.

⁴ *Ibidem*, s. 79.

⁵ Wiesława Kozek, *Praca*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 3, red. nauk. H. Domański i in., PAN, Oficyna Naukowa, Warszawa 2000, s. 176.

Terminy te nie wymagają chyba wyjaśnień. Dalej znajduje się jeszcze następująca uwaga:

Warto w tym miejscu przywołać pojęcie samorealizacji w pracy, które jako koncepcja pojawiło się w Europie w XIX w., a oznaczało spełnienie się jednostki poprzez pracę, pełen jej rozwój osobisty i realizację zdolności. Ideał ten podnoszą zgodnie neomarksizm i katolicka nauka społeczna⁶.

Czy praca, którą wykonują np. aktorzy teatrów osób z niepełnosprawnościami czy aktorzy dzieci, jest nastawiona na samorealizację? Często, w pewnym sensie – tak, ale przecież nie zawsze, a do tego – nie wprost. Czy jest to praca autoteliczna? Z relacji twórców wynikałoby, że może tak się zdarzać, ale rzadko, bo jaki to miałoby sens? Punitywne lub instrumentalne? To, w teorii przynajmniej, właściwie niemożliwe. Oczywiście zdarzają się sytuacje, w których praca teatralna jest realizowana w sposób, który wygląda jak przymus i kara, ale nie to przecież jest jej intencją. Zaś o podejściu instrumentalnym trudno mówić, bowiem społeczeństwo nie dostrzega zbyt wielu korzyści z tej pracy, oraz w zdecydowanej większości przypadków odmawia za nią wynagrodzenia – mówimy rzecz jasna o aktorach.

Jeśli sprowadzimy pracę do opisu wykonywanych czynności, z trudem będziemy mogli znaleźć różnicę między przedstawieniem będącym pracą z wciąż żywym procesem, a takim, w którym proces się zatrzymał. Ja przynajmniej nie wiedziałbym, jak taki opis stworzyć na podstawie nazywania poszczególnych czynności. Różnica jednak być musi. Niestety, nie zdołam przywołać tu innych przykładów, ale ten z Theater Tartaar wydaje się i tak najlepszy – więc do niego wracam. Nawet jeżeli przyjmiemy, że aktorom Toona Baro graniu starej sztuki najzwyczajniej już się znudziło, nie ułatwia to odpowiedzi na pytanie – dlaczego?

Jeżeli wyobrazimy sobie grę w chowanego i grupę dzieci, która się w nią bawi, jak bardzo absurdalne byłoby, gdyby dzieci te za każdym razem bawiły się dokładnie tak samo. Chowały w tych samych miejscach, przybiegały w tym samym czasie, były tak samo zaskoczone tym, co się dzieje. Tutaj zaczynają pojawiać się pytania – zadawane wszak już od końca XIX w. – jak aktorzy mają pracować, skoro każe się im bawić w chowanego w miejscu bez kryjówek?

Odpowiedzi na to pytanie są, jak sądzę, przynajmniej dwie. Jedna – „cywilizowana”, druga zaś – „barbarzyńska”. Ta pierwsza mówi: udawać tak dobrze, że się bawią, aby nikt się nie zorientował, że jest inaczej. Ta druga: znaleźć sposób, aby naprawdę się bawić za każdym razem.

⁶ *Ibidem*.

Mając świadomość, że próby opisu pracy „barbarzyńskiej” będą bełkotliwe, sugeruję odwołać się do takich pojęć jak: przepływ, ruch, zmiana, wymiana, działanie się, stwarzanie, albo Fluxus, jako odnoszących się bezpośrednio do najłatwiej dostrzegalnej cechy procesu. Pozostawiając na boku rozważania dotyczące związków między działalnością licznych artystów – i nie tylko artystów – z Fluxusem związanych, a pojęciem pracy w procesie, wróćmy do aktorów, pracujących nad „poznaniem własnego ciała, w każdym momencie jego ekspresji w sposób zdumiewająco intensywny i skoncentrowany”. Gdyby tylko o to chodziło, trening taki nie przeszkadzałby w odegraniu przedstawienia nawet sto razy w ciągu miesiąca, przeciwnie – byłby bardzo pomocny (i często tak właśnie jest). Jeżeli jednak przestaniemy myśleć o tym, co zostało lub też nie zostało zrobione, a przestawimy się na myślenie o tym, co się wydarzyło i jakie doświadczenia były w to zaangażowane – wtedy powoli możemy zacząć dostrzegać, że naprawdę mamy przed sobą jakiś nie do końca dobrze opisany rodzaj pracy.

Nowy Świat. Praca w świecie wymiany informacji z prędkością światła

W tytule wspominam społeczeństwo z informatyzowane, czas się do niego odnieść. Wprawdzie komputery mają zasadnicze znaczenie w tym, co mam teraz do powiedzenia, jednak na ich temat będzie tu bardzo niewiele. Chciałbym jedynie zarysować kontekst, w którym praca „cywilizowana” i „barbarzyńska” mogą zostać powiązane z innymi pojęciami.

Jeden z najbardziej syntetycznych obrazów tego, co może stać się z wartościami w świecie zdominowanym przez media elektroniczne zawdzięczamy, jak wiadomo, Marshalowi McLuhanowi, którego teksty w miarę rozwoju technologii urastają w oczach niektórych badaczy niemal do rangi prorocstwa. W swojej najsłynniejszej książce z 1964 roku pt. *Understanding media*, w której znajdujemy legendarne przesłanie: „The medium is the message”, McLuhan w różnych miejscach wypowiadał się na temat przyszłości pracy⁷. Nie są to wypowiedzi układające się w bezsprzecznie spójną całość; zasadniczo jednak praca to dla niego mechaniczna produkcja dóbr (więc artyści nie pracują), która jest skazana na wymarcie z uwagi na przejście od świata zdominowanego przez media mechaniczne do świata zdominowanego przez media elektroniczne.

⁷ Por. Marshal McLuhan, *Understanding media. The Extensions of Man*, MIT Press, Cambridge, London 1994, s. 61, 137, 138, 140, 194, 235, 243.

Według badacza istotą problemu jest niemożność zwizualizowania informacji, jakie w świecie zorganizowanym przez informacje przepływające z prędkością światła pozostają do naszej dyspozycji. W jednym z przykładów przywołuje McLuhan problem, jaki miałby fizyk starający się zobrazować świat subatomowy, co siłą rzeczy przyniosłoby efekt daleki od subtelnej natury zjawisk badanych przez fizykę (wtedy chyba jeszcze nie uczono tego w szkołach) i konkluduje, że problem ten doprowadzi do zaniknięcia pracy podzielonej na specjalizację, na rzecz przypominającego plemienną organizację „zbieractwa” informacji.

Today information-gathering resumes the inclusive concept of “culture”, exactly as the primitive food-gatherer worked in complete equilibrium with his entire environment. Our quarry now, in the nomadic and “workless” world, is knowledge and insight into the creative processes of life and society⁸.

Można się spierać z McLuhanem co do szczegółów, ale trudno mu odmówić racji w kwestii zasady. Jego przewidywania, że praca zniknie lub przemieni się w rodzaj artystycznego zbieractwa informacji w duchu plemiennym są sformułowane językiem bardziej poetyckim niż naukowym; może właśnie dzięki temu tak łatwo trafiają do wyobraźni – ale wymagają pewnych wyjaśnień.

Problem istotnie tkwi w wizualizacji. Jest on dobrze widoczny w wypadku fizyki, która tylko dzięki swemu autorytetowi – zbudowanemu przez stulecia skutecznego zajmowania się rzeczami, których nie widać – może sobie teraz pozwolić na zajmowanie się rzeczami, o których nie da się nic powiedzieć. Oczywiście nie da się powiedzieć nie dlatego, że nieokreśloność jest jakąś immanentną cechą tych rzeczy – jakież to dziwne tak myśleć! – ale dlatego, że mamy do tego nieodpowiednie narzędzia.

Jednoczesność oraz natychmiastowość procesów, w których bierzemy udział, będąc częściami z informatyzowanego społeczeństwa, skutkują według McLuhana nieprzystawalnością do nich istniejących form wymiany opartych na pieniądzu, przesuwając przedmiot wymiany z produktu na proces⁹. Rozpoznanie problemu pracy w świecie mediów elektronicznych – jako

⁸ *Ibidem*, s. 138–139: „Dzisiaj zbieractwo-informacyjne podejmuje inkluzywny koncept »kultury«, dokładnie jak prymitywny zbieracz jedzenia pracował w zupełnej równowadze z całym środowiskiem. Nasz teren teraz, w nomadycznym i »bezpracowym« świecie, to wiedza i zrozumienie kreatywnych procesów życia i społeczeństwa”. Tłumaczenie moje – A.R.

⁹ Por. *ibidem*. Przesłanie to zostało zrozumiane i wykorzystane przez twórców Bit-Coína, pierwszej waluty opartej na wartości informacji. Najprawdopodobniej jest to projekt będący formą przejściową, jednak jego intencja jest w tym kontekście czytelna.

konsekwencji zmiany percepcji czasu i przestrzeni – może się wydawać odrobinę ekstrawaganckie, ale powinno być zrozumiałe dla ludzi teatru, ponieważ w ich wypadku w szczególności pociąga za sobą potrzebę dostrzeżenia nowych form wyrazu, a co za tym idzie – nowych form pracy.

Co do tego, że żyjemy w świecie rządzonym przez elektroniczne media, dzisiaj nie ma już wątpliwości. Wiele z przewidzianych przez McLuhana mechanizmów, jak zanik specjalizacji pracy lub łączenie się wszystkich dziedzin akademickich w jedną – też da się zauważyć.

Praca w nomadycznym, plemiennym społeczeństwie zbieraczy informacji będzie musiała przestrzegać reguł tego nowego świata. Przede wszystkim: nie może być mechaniczna. Po drugie, aby nadążyć za nowym modelem, będzie dotyczyć wszystkiego jednocześnie i nie da się jej zaklasyfikować w żadnym konkretnym miejscu. A już na pewno – praca w tym z informatyzowanym świecie nie będzie podlegać starym podziałom, które wypracowane zostały w przemysłowym wieku XIX, jak podział na „zawodowców” i „amatorów”.

Wiek XX zrobił wiele, szczególnie w naszej części Europy, aby absurdalne rzeczy przechodziły nam przed nosem niezauważone. W tej samej książce, w której znajduje się wykład Toona Baro, są też między innymi wypowiedzi Koerta Dekkera i Daphne M. Payne¹⁰, których autorzy zwracają uwagę na absurdy lub wręcz głupotę i ignorancję ludzi spotykających się z ich pracą. Wybrałem fragment wypowiedzi holenderskiego reżysera:

Podstawową trudność stanowi dla wielu określenie naszego statusu. Dowiedziałem się, że jest kilka opcji w rozumieniu słowa: profesjonalny. Zdarzało się, że ten sam fundusz w Rotterdamie wspierał nas w jednym roku (w oparciu o opinię, że jesteśmy profesjonalną grupą), w następnym roku uznawano nas za amatorów, a ostatnia odpowiedź była w tym względzie doprawdy zaskakująca: jesteśmy zbyt profesjonalni¹¹.

Traktowanie pracy w procesie, lub, jak wolę, pracy barbarzyńskiej – co mam nadzieję w kontekście koncepcji McLuhana jest już nieco mniej rażącym terminem – jak pracy mechanicznej jest absurdem, ale może niewynikającym bezpośrednio z bezmyślności. Jeśli popatrzymy na zjawisko pracy i jego

¹⁰ Zob. Koert Dekker, *Prezentacja metody pracy teatralnej Theater Maatwerk*, oraz Daphne M. Payne, *Teatr niesłyszących: czy „terapia” to właściwe określenie?*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, Polski Ośrodek Sztuki, Łódź 1999, s. 85–91, s. 93–98.

¹¹ *Ibidem*, s. 90–91.

XIX-wieczne rozumienie, a potem na niemechaniczną pracę w procesie – to Theater Maatwerk jest z punktu widzenia pracy „cywilizowanej”, paradoksalnie, teatrem zbyt profesjonalnym, a jednocześnie profesjonalnym i amatorskim.

Chciałbym zamknąć ten fragment wypowiedzią reżysera, który słynął z obsesyjnego nieomal akcentowania znaczenia pracy i „zawodowstwa”:

Teatr w swojej dotychczasowej inkarnacji zaczyna stawać się anachronizmem. Przez szereg tysiącleci był jedyną sztuką komponującą dzieło nie ze statycznego obrazu, nie z abstrakcyjnego dźwięku, nie ze słownego zapisu, ale z „ożywionego faktu”, „wydarzenia” albo raczej z całego łańcucha „ożywionych faktów” wypełnionych działaniem żywych ludzi oraz funkcjonalnym tłem przestrzennym. [...] Rozwój filmu, udźwiękowienie i wyjście w obraz panoramiczny, film trójwymiarowy i perspektywy dalszego gwałtownego rozwoju bazy technicznej filmu – wszystko to powoli stawia teatr (jako „sztukę faktu”) w sytuacji anachronizmu. [...] Dlatego nie sposób nie docenić jednocześnie sztuki, która zrodziła się niemal równocześnie z filmem, a mianowicie autonomicznej inscenizacji teatralnej, XX-wiecznej reżyserii¹².

To oczywiście Jerzy Grotowski, który wprost łączył nową formę pracy teatralnej z rozwojem sztuki filmowej, trochę jakby zapominając, że (w szczególności po drugiej stronie Atlantyku) to jest może nie tyle sztuka, ile przede wszystkim przemysł. Najwyraźniej jednak rozwój mediów i technologii był dla Grotowskiego w oczywisty sposób powiązany z koniecznością zmian w teatrze.

Świat technologii elektronicznych oparty na satelitach, komputerach, smartfonach i wirtualnej rzeczywistości ma niemniejszy wpływ na teatr niż udźwiękowienie kina czy zastosowanie panoramy, a dwudziestowieczna reżyseria – pospołu z zawodowstwem i innymi tworamii ery przemysłu i specjalizacji – są podobnie anachroniczne jak formy teatru, które do lamusa odsyłał Grotowski. Zresztą, on akurat najpewniej o tym wiedział.

Hannibal ante portas

Nowe formy pracy wprowadzone zostaną wcześniej czy później do obiegu „cywilizowanego”, a z czasem go zastąpią – o ile tylko McLuhan miał rację, a wiele obecnie wskazuje na to, że ją miał. Mało zresztą prawdopodobne, aby teatr

¹² Jerzy Grotowski, *Wokół teatru przyszłości*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, red. A. Adamecka-Sitek i in., Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Warszawa–Wrocław 2012, s. 133.

– szczególnie teatr zwany „niezawodowym” – miał w tym procesie swój zauważalny udział; przynajmniej w takiej perspektywie, w jakiej pracą zajmują się na przykład koncepty Human Resources Management. To jednak tam praca „barbarzyńska” wkracza z największymi sukcesami w postaci zmian, które w super-nowoczesnych biurach dla genialnych programistów są wprowadzane przez największe firmy komputerowe świata. W końcu przetwarzanie informacji to praca nastawiona na proces, mimo tego, że nadal sprzedać można głównie produkt.

Bardziej interesujące jest przyjrzenie się temu, jak praca nastawiona na proces w teatrze wchodzi w interakcję z pracą nastawioną na produkt, również w teatrze. Powróć do Toona Baro i jego wypowiedzi z 1995 roku:

Po rozgrzewce, relaksacji, ćwiczeniach koncentracji, eksperymentujemy z językiem i ruchem w improwizacjach. Wszystkie improwizacje mają swe źródło w woli i osobowości grającego, co umożliwia zachowanie poczucia bezpieczeństwa aktorów – tak fizycznego, jak i psychicznego komfortu – oraz zapewnia zdolność sprostania wyznaczonym sobie rolom¹³.

Od czasów Konstantina Stanisławskiego, Władimira Niemirowicza-Danczenki i innych reformatorów teatru treningowi aktorskiemu poświęca się bardzo dużo uwagi. Często – wzorem Stanisławskiego – mówiąc o nim „praca aktora nad czymś”. Obecnie trening aktorski może być tak bardzo rozbudowany, iż bez trudu mogą sobie wyobrazić aktorów, którzy po kilkudziesięciu latach spędzonych na scenie nadal z zapalem poznają nowe techniki. Dlaczego nie mieliby się ciągle rozwijać? Zauważmy jednak, że Toon Baro nie przywiózł ze sobą podręcznika do ćwiczeń ani zestawu recept co robić, gdy napotkasz problem X czy sytuację Y. Wyzwania, którym należy sprostać w pracy aktorskiej, dotyczą „woli i osobowości” grającego, a te nie dadzą się ująć w reguły.

Z drugiej strony, w artykule z 2002 roku Ian Watson tak opisał zakresy i możliwości treningu aktorskiego w Nowym Yorku:

An actor can study any number of techniques and approaches to theatre in the city, ranging from home-grown variations of Stanislavsky to the Suzuki Method, from Balinese dance drama to the mask work of France's Jacques Lecoq, from classical British vocal technique to Roy Hart's multi-national eclectic experiments with voice, or from Chinese Tai-Chi to the Israeli Moshe Feldenkrais's take on movement. There are many more¹⁴.

¹³ Toon Baro, *Metoda...*, s. 79.

¹⁴ Ian Watson, *Culture, Memory, and American Performer Training*, „New Theatre Quarterly”, February 2003, vol. XIX, part 1, s. 40: „Aktor może studiować w mieście

Podejście takie, rozpowszechnione w Stanach Zjednoczonych, jest – jak można sądzić – zakorzenione w przemysłowym podziale pracy – to wszak Amerykanie doprowadzili taką postawę do absolutnej perfekcji. Oznacza ona, że potrzeba rozpoznania siebie oraz bycia rozpoznanym jako osoba profesjonalna jest tam niezwykle mocno utrwalona i ma duży wpływ na zachowanie. Nigdzie indziej na świecie zmiany wywołane przez media elektroniczne nie są tak silne. Widać to w infrastrukturze, polityce, ekonomii, a także w sztuce. Kiedyś „profesjonalny aktor” po prostu trenowałby wiele godzin dziennie, pewnie postaralby się o dyplom potwierdzający jego umiejętności i poszukał mistrza, pod którego okiem mógłby się rozwijać. Nawet jeśli jego praca byłaby mechaniczna – nie stanowiłoby to istotnej przeszkody; pewnie chciałby grać w filmach, a przy amerykańskiej prędkości produkcji nie ma czasu na proces.

W naszej globalnej wiosce wyraźnie słychać tam tamy nowych elektronicznych mediów – by jeszcze raz przywołać McLuhana; „wytworzony” w przemysłowym XIX w. aktor został wystawiony na świat, w którym pojęcie pracy przechodzi radykalne zmiany. Na domiar złego – zmiany nie do końca nazwane. Ten aktor będzie ćwiczył taniec brzucha, jogę, recytował Williama Shakespeare’a, jeździł konno, pływał z wielorybami, poznawał techniki dramowe i podejmował jeszcze sto tysięcy innych czynności.

Chciałbym podkreślić – ja tego nie oceniam! Tak jest i już: to właśnie się dzieje. Powodem podobnego stanu, moim zdaniem, jest właśnie rozwój technologii, który nastąpił tak szybko, że nie zdążyliśmy się jeszcze przestawić z jednego systemu na drugi. Nawet jeśli w latach 60. pojawiały się silne prądy, które starały się na podobną sytuację zareagować humanistycznym sprzeciwem, tempo zmian technologicznych okazało się za szybkie – być może po raz pierwszy – nawet dla sztuki.

Jeśli jednak praca w procesie, zwana tu – przyznaję, przewrotnie – pracą „barbarzyńską”, miałaby budować nadzieję, szansę aktywności i kreacji artystów i nieartystów – to nie powinna być mylona z pracą nastawioną na produkt, zwaną tu pracą „cywilizowaną”. Rodzaje rozgrzewki, ćwiczeń oddechowych, stanów skupienia, ruchu itd. bardzo łatwo ze sobą pomylić, bowiem nie każdy

dowolną liczbę technik i podejść do teatru, poczynając od tutejszych wariacji na temat Stanisławskiego a na metodzie Suzukiego kończąc, od tańca z Bali po francuskie techniki pracy z maską Jacquesa Lecoqa, od klasycznych brytyjskich technik wokalnych po międzynarodowe, eklektyczne eksperymenty z głosem Roya Harta, lub od chińskiego Tai-Chi po pochodzącego z Izraela Moshe Feldenkraisa podejście do ruchu. Jest tego znacznie więcej”. Tłumaczenie moje – A.R.

potrafi proces zobaczyć: trzeba starać się zrozumieć, na czym polega sekret aktorów Toona Baro.

Peter Brook, kończąc swoją książkę pt. *Wolność i łaska. Rozważania o Szekspirze* (*The Quality of Mercy. Reflections on Shakespeare*), napisał słowa (wokół których uporczywie krążyła refleksja autora tego artykułu), nazywające i rozstrzygające także tajemnicę aktorów Theater Tartaar: „Szekspir. Quality. Forma. Tu bierze początek nasza praca. Praca, której nigdy nie będzie końca”¹⁵.

Bibliografia

- Baro, Toon, *Metoda i podstawowe idee pracy teatralnej z ludźmi niepełnosprawnymi umysłowo*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 1999.
- Brook, Peter, *Wolność i łaska. Rozważania o Szekspirze*, tłum. A. Pokojska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- Dekker, Koert, *Prezentacja metody pracy teatralnej Theater Maatwerk*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 1999.
- Grotowski, Jerzy, *Wokół teatru przyszłości*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Pollastrelli, T. Richards, I. Stokfiszewski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Warszawa–Wrocław 2012.
- Kozek, Wiesława, *Praca*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, red. H. Domański, W. Morawski, J. Mucha, M. Ofierska, J. Szacki, M. Ziółkowski, t. 3, PAN, Oficyna Naukowa, Warszawa 2000.
- McLuhan, Marshal, *Understanding media. The Extensions of Man*, MIT Press, Cambridge, London 1994.
- Norwid, Cyprian, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, wybrał i objaśnił J.W. Gomulicki, wyd. 3 zmienione, t. 2, *Poematy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Payne, Daphne M., *Teatr niesłyszących: czy „terapia” to właściwe określenie?*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 1999.
- Watson, Ian, *Culture, Memory, and American Performer Training*, „New Theatre Quarterly”, February 2003, vol. XIX, part 1.

¹⁵ Peter Brook, *Wolność i łaska. Rozważania o Szekspirze*, tłum. A. Pokojska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

Abstract

Work in the process as a form of work in an informative society, on the example of activates of so-called unprofessional theatre groups

Many aspects of our lives were created in the industrial age, and in the digital era need to change. Work is perhaps the one that will change the most. The author tries to follow the concept of work as process, proposing to think of work as a mean of communication which could be understandable or not, calling the two types “civilized” and “barbaric”. He claims that classifications of work drawn from the XIXth century are no longer valid in the XXIst. As an example of how “work as process” seems “barbaric” he follows how work of “unprofessional” theater groups is often misunderstood.

Tomasz Ciesielski*

TAŚMY PROFESJONALNE DOŚWIADCZENIE – POWTÓRZENIE – RÓŻNICA

it is copying that originates
Clifford Geertz, *Making Experiences,*
Authoring Selves

Taśmy profesjonalne to seria wydarzeń teatralnych, których prymarnym źródłem i zasadą było proste pragnienie powtórzenia. Zostały one zainicjowane przez wzorowanie się na popkulturowej, japońskiej zabawie karaoke¹. Jednak zamiast zastępować wokalistę, w *danceoke* – bo takiej nazwy używa się dla podobnych działań w Azji i Skandynawii – uczestnicy w lustrzany sposób wykonują choreografię oglądaną na wyświetlanym teledysku lub filmie tanecznym. W *Taśmach* posunęliśmy się jeszcze dalej, proponując coś, co można by dość niezręcznie nazwać *teatroke*, a co w praktyce okazało się nieoczywistym doświadczeniem interakcji ze składnikami różnorodnych performansów kulturowych i poszukiwania wśród nich własnej tożsamości. W niniejszym artykule autor przedstawia opis ewolucji projektu *Taśmy profesjonalne* i jego poszczególne fazy, a zarazem próbę jego kontekstualizacji w oparciu o współczesną antropologię i filozofię kultury. Przy czym, autor tekstu jest zarazem pomysłodawcą i współtwórcą analizowanego projektu.

* Tomasz Ciesielski – performer, tancerz, doktorant w Katedrze Dramatu i Teatru Instytutu Kultury Współczesnej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, 90-131 Łódź, ul. Pomorska 171/173.

¹ Jap. カラオケ, czyli *karappo* – pusty i *ōkesutora* – orkiestra.

Nieformalnym początkiem *Taśm* były warsztaty Teatru Chorea i Grupy KIJO pt. *Dotknięci/Poruszeni*, realizowane w ramach programu edukacyjnego *Lato w teatrze+*, którego organizatorem jest Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. W gronie instruktorów uznaliśmy, że pracując z nastolatkami chcielibyśmy sprawdzić także, czy i w jaki sposób „dotyka” ich współczesny teatr. Odbywało się to częściowo poprzez rozmowy z grupą, zaproponowałem jednak, by spróbować metody pracy, jaką poznałem w sierpniu 2013 roku w Berlinie, w trakcie warsztatów *danceoke*. Te organizowane w berlińskich Uferstudios były już jednak pewnym rozwinięciem japońskiej zabawy z tańcem. W popkulturowym wydaniu taneczne karaoke jest podobną do współczesnych gier multimedialnych zabawą w jak najlepsze „odtańczenie” choreografii towarzyszącej teledyskowi wybranej gwiazdy muzycznej. W warsztatach prowadzonych przez Hallę Ólafsdóttir i Johna Moströma wzorcem był balet *Giselle* Adolphe’a Adama, w wykonaniu American Ballet Theatre. Co istotne, materiał wideo nie był zwykłą rejestracją widowiska ze statycznej kamery, lecz raczej spektaklem teatru telewizji (dostępnym zresztą ciągle w serwisie YouTube²), a więc właściwie rodzajem teledysku. Zadaniem uczestników była zrazu dość swawolna zabawa z kopiowaniem, na miarę swoich możliwości, techniki klasycznej i narracji legendy spisanej przez Heinricha Heinego. Prowadzący dokonywali przy tym swoistej kulturowej dekonstrukcji i demokratyzacji baletu, pozwalając na kopiowanie czegokolwiek, co pojawiło się na ekranie (młyn wodny, pies etc.), w sposób dla siebie odpowiedni. Z czasem prowadzący pozwalali wręcz na rezygnowanie z kopiowania ruchu protagonistów sztuki na rzecz koncentrowania się na detalach (litery napisów, błysk wody w młynie, dźwięki etc.) i własnych na ich temat wariacji. Całość w ryzach trzymała zasada ciągłej obecności przynajmniej jednej osoby imitującej główną postać oraz konieczność wspólnego działania w grupowych, przestrzennych fragmentach choreografii *corps de ballet*. Wówczas w nagraniu zastępowano oryginalną ścieżkę dźwiękową utworami electro punku, uwidaczniając maskowaną w balecie mechaniczność choreografii. Zaproponowane przez Finów warsztaty były więc gestem emancypującym widza i jego ciało w prawdziwie ludycznej, nieokielzanej zabawie, a także specyficzną krytyką kultury baletowej.

Podobną strategię przyjąłem podczas pierwszych warsztatów z łódzkimi nastolatkami. Po próbie z *Giselle* szybko zacząłem proponować im jednak o wiele bardziej współczesne spektakle – balet był tak dalece oderwany od ich codziennego

² Choreografia: Jean Corelli, Jules Perrot oraz Marius Petipa, muzyka: Adolphe Adam. <https://www.youtube.com/watch?v=BbYlMnFgp3c> (dostęp: 30.05.2015).

doświadczenia, że trudno było im w interakcji wybrać cokolwiek innego niż strategie parodii i groteski. Spośród najnowszych produkcji uczestników warsztatów najbardziej interesował spektakl *Foi* (fr. wiara, obietnica, świadectwo), którego reżyserem i choreografem jest Sidi Larbi Cherkaoui³. Twórca ten posługuje się środkami i estetykami pochodzącymi z tańca, teatru dramatycznego, fizycznego, mimu i wreszcie chóralnego śpiewu. Okazało się, że to bogactwo zamknięte w czytelnej i spójnej dramaturgicznie formie umożliwiło każdemu uczestnikowi znalezienie własnego wzorca mimetycznego, pociągającej jakości eksponowanej przez skonstrastowanie z innymi – np. groteskowa gestykulacja czarnej *drag-queen* i miękki ruch białego tancerza. Taka różnorodność dawała młodzieży także szansę na eksperymenty, stawanie się co chwila kimś zupełnie innym. Można przypuszczać, że doprowadziło to uczestników do sugerowanego przez nas spostrzeżenia, że owa jakość i towarzysząca jej narracja nie musi być skoncentrowana wokół konkretnej postaci i performerera, ale może być także skupiona na rekwizycie, dźwięku lub nawet pustce. Uczestnicy zaczęli w nieoczywisty sposób dokonywać ucieleśnionej krytyki oglądanych spektakli, wybierając te elementy nagrań, które miały dla nich największe znaczenie. Tym samym odeszli od działania *stricto* mimetycznego, na rzecz żywej gry z różnicą i powtórzeniem.

Wydaje się, że właśnie o takiej sytuacji myślał Clifford Geertz, pisząc w epilogu do antologii *Antropologia doświadczenia*, że to kopiowanie jest początkiem⁴. Za tym stwierdzeniem stoi przywoływane przez niego rozróżnienie na „tylko doświadczenie” lub może trafniej „przeżycie” (*mere experience*) oraz „doświadczenie” (*an experience*)⁵. Przeżycie to według Victora Turnera „zwykle bierne trwanie i akceptacja wydarzeń”, natomiast doświadczenie to moment, który „jak kamień w ogrodzie zen, wznosi się ponad płaszczyznę monotonicznie biegnących godzin i lat, tworząc to, co Dilthey nazywa »strukturą doświadczenia« [w tłum.

³ Premiera 18 marca 2003 roku, scena Vooruit w Gandawie, Belgia. <http://www.east-man.be/en/14/30/Foi> (dostęp: 30.05.2016).

⁴ Clifford Geertz, *Zdobywając doświadczenia. Autoryzując siebie*, tłum. E. Klekot, A. Szurek, [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 401.

⁵ W polskim tłumaczeniu tekstu Geertza istnieje duża, myląca niekonsekwencja. *Mere experience* pojawia się jako „tylko doświadczenie” albo „przeżycie”, natomiast *an experience* jako „doświadczenie” lub także „przeżycie”. Aby uniknąć dwuznaczności i zachować konsekwencję leksykalną, dokonałem nieznacznie odmiennego wyboru. Zob. *Ibidem*, s. 400, oraz Clifford Geertz, *Making Experiences. Authoring Selves*, [w:] *Anthropology of Experience*, eds. V.W. Turner, E.M. Bruner, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1986, s. 380.

polskim ‘przeżycia’, w oryginale ‘structure of experience’]”⁶. Chociaż oba w swej dialektycznej strukturze tekst-jako-performans/performans-jako-tekst mogą opierać się na tych samych powtarzanych i kopiowanych modelach kulturowych, to jednak tylko prawdziwe, relatywnie rzadkie „doświadczenie” jest radykalnie różne od codzienności i twórcze – zapoczątkowujące (*originating*). Zdefiniowanie jego wyjątkowości okazuje się jednak dla antropologów niezwykle trudne. Nie daje się ono łatwo przeprowadzić, nawet wykorzystując wielopłaszczyznowe i skalarne ujęcie liminoidalności lub inne koncepcje antropologiczne. Z podobną trudnością zetknęliśmy się pracując nad *Taśmami*, gdy zgodziliśmy się pracować intuicyjnie, prowokując i wyszukując momenty, które dla nas „wznosiły się ponad płaszczyznę monotonnie biegnących” treningów oraz prób.

Ludyczna zabawa w mimikrę, która zapoczątkowała pracę początkowo przesunęła się więc na poziom poznawczo-doświadczeniowy. W luźny sposób odwołując się do koncepcji ucieleśnionego umysłu, szukaliśmy sposobu, by „ucieleśnić” akt oglądania rejestracji spektaklu teatru tańca. W tym momencie oznaczało to poszukiwania bardzo indywidualne. Każda z sześciu dziewcząt starała się poprzez szereg ćwiczeń improwizacyjnych znajdować w swoim ciele i ruchu własną wersję jakości, którą dostrzegła w oglądanym materiale. Mimo że odsuwało nas to od lustrzanego kopiowania ruchu, wektor interakcji pomiędzy tekstem kultury a performerkami pozostawał bardzo jednostronny – to film miał kreować znaczenia. Bardzo szybko jednak ów wektor zaczął się zmieniać. Poprzez zgoła oczywiste gesty wyboru interesującej jakości i samej decyzji o uczestniczeniu w karaoke w danym momencie spektaklu, dziewczęta zaczęły przejmować narrację. Stworzyło to rodzaj krytycznego dialogu, w którym np. momenty wycofania się całej grupy okazywały się najbardziej ucieleśnioną odpowiedzią i zarazem wyróżniającym się doświadczeniem.

Zwróciło to także naszą uwagę na specyficzną skalarność doświadczenia. Każdy moment, w którym zaczynaliśmy wykraczać ponad zwykle przeżywanie, był wyczuwalny, ale kolejne kroki, choć wymagające wiele wysiłku, przynosiły niewielkie rezultaty. Podobnie jednak jak w wykresie funkcji hiperbolicznej nadchodził moment przełamania, gdy znów intensywność doświadczenia narastała tak szybko, że niekiedy nie byliśmy w stanie nad tym zapanować, jakby nie nadążając za tempem zmian. Rodziło to frustrację, bowiem nasze działania z wielkim trudem wywoływały doświadczenia i po to jedynie – byśmy później

⁶ Victor W. Turner, *Dewey, Dilthey i gra społeczna: szkic z zakresu antropologii doświadczenia*, tłum. E. Klekot, A. Szurek, [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 45.

nie byli w stanie znaleźć performatywnego działania adekwatnego do głęboko wyczuwalnego, wzrastającego w naszych odczuciach niemal wykładniczo, potencjału doświadczenia. Przy czym istotność znalezienia działania performatywnego, które byłoby odpowiednie do wzrostu potencjału, nie było potrzebą wynikającą z chęci otworzenia tego doświadczenia na obecność świadka – widza, lecz jego uobecnienia w ogóle. Perfomans współtworzył środowisko doświadczenia, które zarazem wymuszało jego ewolucję.

To właśnie doprowadziło do zmiany strategii naszej pracy. Choć materiał filmowy pozostawał źródłem działania, kreowały je raczej performerki, a nie wideo. Od tego momentu był on traktowany bardziej jako partner w dialogu niż źródło tekstu, na który mamy przymus odpowiedzi. W praktyce oznaczało to, że zamiast tworzyć materiał ruchowy w długim procesie szukania nań ucieleśnionej odpowiedzi, performerki najpierw przygotowywały krótką choreografię, która dopiero potem konfrontowana była z wybranym spektaklem. Stworzyliśmy sytuację, w której jeszcze wyraźniej działanie tancerek było negocjacją znaczeń pomiędzy dwoma performansami. Wielokrotnie powtarzały swoją choreografię od początku do końca z jednoczesną projekcją wybranego materiału, mając za zadanie dokonać jego interpretacji wewnątrz swojej gotowej frazy ruchowej. To przesunięcie się na poziom tekstualny nastąpiło jednak na bazie niedyskursywnych, doświadczeniowych i prerefleksyjnych strategii cielesnych. Negocjacja znaczeń rozumiana w duchu pragmatyzmu Richarda Rorty'ego była produktem ubocznym intuicyjnego poszukiwania rodzaju estetycznej harmonii – często zbudowanej na kontraście – pomiędzy fizycznymi jakościami ruchu performerek i wideo. Nienaturalność, a czasem nawet opresyjność zestawień działań z nagraniami pozwoliła nam zwiększyć częstotliwość indywidualnych „doświadczeń”. Wydaje się, że powodem tego było „wzmocnienie” tożsamości performerek przez konieczność pracy ze stworzonym wcześniej i zafiksowanym ruchem. Utrudniało im to uciekanie w proste powtórzenie ruchu i rozmycie własnego ego w mimikrze, bo zostało ono ustanowione wcześniej w choreografii. Musiały zatem prowadzić negocjacje pomiędzy dyskursem oglądanego materiału, własnym doświadczeniem i jego ograniczoną reprezentacją – choreografią – w sytuacji zmęczenia wywołanego długą pracą i bezlitosną, powtarzalną czasowością nagrania. Jak jednak zauważa wybitny pedagog tańca Jozef Frucek⁷, to właśnie sytuacje opresji i zagrożenia ujawniają

⁷ Wypowiedź Jozefa Frucka z warsztatów BodyConstitution 2016 we Wrocławiu. J. Frucek jest założycielem i członkiem RootlessRoot. Ukończył Akademię Muzyczną i Teatralną w Bratysławie, a następnie obronił doktorat (2002). W latach 2002–2005 był

poziom naszych zdolności przetrwania oraz skuteczność taktyk, jakimi się posługujemy.

Z perspektywy czasu można sądzić, że takie zmultiplikowanie w próbach tożsamości tancerek, zawartej w ich aktualnym działaniu, ale także przygotowanym wcześniej przecież przez nie same materiałem choreograficznym, było w istocie ujawnieniem tego, co Roger D. Abrahams nazywa „doświadczeniem typowym”. Termin ten zaproponował, chcąc znaleźć termin adekwatny do opisanego specyficznej ambiwalencji doświadczeń kulturowych pomiędzy ich jednostkową indywidualnością a kulturowo ugruntowaną wspólnotowością:

W sytuacji zetknięcia się ludzi wywodzących się z różnych kultur i warunków historycznych wielość głosów staje się problemem z perspektywy jakiegokolwiek próby adekwatnego opisu doświadczeń. Wymaga [on] przewartościowania rzeczywistości skonstruowanej z autorytatywnie określanych praktyk w dziedzinę społecznie projektowanych jednostek działania, które się wysoko wartościuje, ponieważ wszyscy uczestnicy są co do nich zgodni, a także dlatego, że stanowią ucieleśnienie wzorców oczekiwań, których można się wspólnie nauczyć, które można ćwiczyć i praktykować. Nacisk na wspólne cechy doświadczenia domaga się redefinicji samej kultury w kategoriach innych niż oficjalnie zadekretowane funkcje i praktyki oraz uregulowane i obowiązkowe zachowania; definicji, która ujmowałaby względną „typowość” tego, co się ciągle przydarza jednostkom w podobnych sytuacjach. Kiedy jakieś doświadczenie można określić jako typowe, wówczas jednostka i społeczność działają wspólnie, biorąc pod uwagę nie tylko to, co się rzeczywiście dzieje, lecz także odczucia człowieka wobec zachodzących wydarzeń⁸.

członkiem zespołu Ultima Vez prowadzonego przez Wima Vandekeybusa, współtworząc Blush (wersję sceniczną i filmową) oraz Sonic Boom. W latach 2005–2006 współpracował z Królewskim Teatrem Flamandzkim w Brukseli (KVS), realizując własne projekty. W 2006 roku, wraz z Lindą Kapetaneą, założył RootlessRoot – platformę realizacji spektakli oraz prowadzenia badań i działań edukacyjnych. Wraz z Kapetaneą Frucek rozwija program badawczy Fighting Monkey, wykorzystując sztuki walki w kształceniu aktorów, tancerzy i innych praktyków ruchu. Prowadzi regularnie warsztaty na międzynarodowych festiwalach i w szkołach teatralnych. W latach 2006–2011 Frucek i Kapetanea uczyli w Narodowej Szkole Tańca w Atenach, a od 2012 roku Frucek jest członkiem kadry naukowej Państwowej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Wykłada jako profesor wizytujący na Uniwersytecie Tańca i Cyrku w Sztokholmie (DOCH). <http://rootlessroot.com/who-we-are> (dostęp: 30.05.2016).

⁸ Roger D. Abrahams, *Doświadczenie zwyczajne i niezwykle*, tłum. E. Klekot, A. Szurek, [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 70.

Grupę uczestniczek projektu stanowiło sześć dziewcząt w wieku od 16 do 19 lat. Niemal wszystkie wychowały się w podobnych warunkach kulturowych, społecznych i ekonomicznych. W wieku, w którym kształtują się ich poglądy i szeroko pojęta tożsamość, poziom ich oddziaływania na siebie nawzajem był także znaczący. Homogenizację grupy pogłębiała także zwiększająca się zażyłość pomiędzy uczestniczkami. O ile w sensie społecznym wszystkie te procesy były z gruntu korzystne, o tyle w pracy teatralnej okazały się zaciemniać indywidualną wyjątkowość dziewcząt. Nie została ona zamazana, ale materiały przez nie przygotowywane oraz sposób pracy zaczęły się upodabniać, jednocześnie prowadząc do emergencji swoistych grupowych norm działania. Te natomiast, gdy któraś z dziewcząt nie mogła im sprostać, powodowały zatrzymanie lub spowolnienie jej procesu twórczego. Innymi słowy, w grupie doszło do zintensyfikowania społecznej gry różnicy, powtórzenia i podobieństwa, która nie zawsze była korzystna.

W takim mikrosocjalnym kontekście przygotowywane przez dziewczyny materiały okazywały się często „typowe” – w charakterystyczny sposób wykorzystujące znane im techniki ruchu, a także sposoby zachowania i reakcji na zadawane podczas prób ćwiczenia. Pozytywnie wpływało to na fragmenty performansu, które wykonywały unisono, stwarzając interesującą jakość symetrii doświadczenia, jednocześnie bez pełnej unifikacji sposobów jego osiągania. Gdy jednak pracowaliśmy nad scenami solowymi, wówczas szukaliśmy narzędzi wyeksponowania ich indywidualności. Przybliżyliśmy się do tego właśnie dzięki podnoszeniu poziomu zagrożenia albo opresyjności ćwiczeń. Naturalnie, nie była ona budowana na poziomie psychologicznym, lecz czysto zadaniowo-ruchowym. Wówczas udawało się minimalizować aktywność typowych strategii interakcji na rzecz z jednej strony wyeksponowania strategii indywidualnych – łatwiejszych, bliższych świadomości własnego ciała – a z drugiej, choćby z powodu zmęczenia i obciążenia ilością informacji, uważniejszego i pełniejszego dopasowania strategii do danej chwili oraz materiału. Był to swego rodzaju proces odzyskiwania indywidualności dziewcząt, a zarazem, jak deklarowały, metoda umożliwiająca im pogłębienie samoświadomości.

Kontekst refleksji Abrahamsa pozwolił na rozpoznanie w naszej pracy swoistej triangulacji trzech rodzajów doświadczeń mocno związanych z charakterystyką ich szeroko pojętej performatywnej aktualizacji. Pierwszym było „doświadczenie typowe”, które zarazem posiadało wiele podtypów i mogło ustanawiać się zarówno na poziomie jednostki, jak i grupy. Jak wskazuje Abrahams, można wyróżniać doświadczenie „amerykańskie czy żydowskie, doświadczenie lat sześćdziesiątych, a nawet doświadczenie dorastania i starzenia

się”⁹. Podobnie uczestniczki projektu dysponowały różnymi typami, które uruchamiały odpowiednio do wywołujących je w procesie sytuacji. Jednym z nich był także „typ feministyczny”, który znacząco zdominował początek prac, nawiązując się przez banalny fakt uczestniczenia w projekcie samych kobiet, z wyjątkiem muzyka i reżysera. Okazało się to jednak ślepą uliczką – kontekst feministyczny był w ograniczonym stopniu obecny w doświadczeniu dziewcząt. Naturalnie, istotne były wątki związane z ich kobiecością i ewentualną dyskryminacją, jakiej doznawały. Niemniej działania, które wiązały się z tym zagadnieniem, dla nich powiązane były bardziej z innymi typami doświadczeń i w inny sposób wpisywały się w ich indywidualną tożsamość.

Właśnie wyjątkową dla każdej z uczestniczek konstelację typów można uznać za transkulturowy fundament rodzaju drugiego, a więc indywidualnego doświadczenia. Jak zauważa Wolfgang Welsch, współczesny człowiek, przyjmując w procesie socjalizacji jednocześnie bardzo różne formy kulturowe, internalizuje ich opozycyjność. Jego tożsamość staje się w ten sposób heterogeniczną, fragmentaryczną hybrydą¹⁰. Drugi rodzaj doświadczenia¹¹ obecny w *Taśmach* byłby więc performatywną aktualizacją najbardziej ucieleśnionych form tożsamości dziewcząt, która objawia się na bardzo głębokim poziomie poznawczo-emocjonalnym. W kategoriach fenomenologicznych można powiedzieć o nim jako prerefleksyjnym, który, owszem, modulowany jest kulturowo, wydaje się być jednak czymś radykalnie różnym od tożsamości rozumianej w kategoriach społecznych. To subtelna różnica pomiędzy „ja” – tym, co odczuwam jako moje – a tym, co jest tylko „częścią mnie”, bez względu na to, jakie są tego źródła w obu przypadkach.

Wreszcie trzeci rodzaj to swoiście obecne doświadczenie zawarte w wykorzystywanych materiałach filmowych. Można je opisać także jako pewien konglomerat wielu „typowości”, który przez performans uczestniczek, a nie własny, zyskiwał w projekcie jednostkową tożsamość. Nie jest on równoznaczny z doświadczeniem perfomera na nagraniu ani też postaci, którą reprezentuje, bo

⁹ *Ibidem*, s. 71–72.

¹⁰ Wolfgang Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, [w:] *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. R. Kubicki, cz. II, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 207.

¹¹ We wskazanym kontekście teoretycznym rozróżnienie tożsamości i doświadczenia nie jest dość klarowne. Różnica wydaje się jednak wyczuwalna na poziomie ich czasowości oraz sposobów emergencji. W tym sensie propozycja antropologii doświadczenia może być uzupełnieniem sieciowej koncepcji tożsamości Wolfganga Welscha.

stanowią one jedynie jeden ze znaczących elementów obrazu filmowego. Mimo to generuje on pewne jednostkowe doświadczenie w geście odczytania filmu jako tekstu kultury. Negocjacja znaczeń w procesie twórczym przygotowywania *Taśm* odbywała się zatem pomiędzy tymi trzema rodzajami doświadczeń, które w podobny sposób mogą być dostępne każdemu. Fakt, że uczestniczki projektu nie były profesjonalnymi tancerkami lub aktorkami (choć niektóre posiadały już bogaty warsztat charakterystyczny dla tych dwóch grup), nie ma tu żadnego znaczenia, bo oznaczałoby to tylko kolejną „typizację”, z którą należałoby prowadzić negocjacje.

W innej perspektywie można ustanowić relację tożsamości i doświadczeń w projekcie odwołując się do pracy Dubravki Ugrešić pt. *Kultura karaoke*. Przywołuje ona japońską grę karaoke jako metaforę współczesnej kultury w ogóle:

Fundamentem kultury karaoke jest egzorcyzmowanie anonimowego ego za pomocą gry symulacyjnej. Tak jakby ludzi bardziej interesowała ucieczka od samych siebie niż poznawanie własnego autentycznego „ja”. JA stało się nudne i należy do innej kultury. Możliwości transformacji, metamorfozy i teleportacji w coś lub kogoś innego są ciekawsze od grzebania we własnym wnętrzu. Kultura narcyzmu zmutowała się w kulturę karaoke. Albo po prostu jest jej konsekwencją¹².

W niniejszym artykule poświęconym procesowi pracy w projekcie *Taśmy profesjonalne* nie ma miejsca na ustanowienie powstałego performansu w kontekście kulturowo-ekonomicznych rozważań Ugrešić. Jej diagnozy są bez wątpienia w wielu miejscach zgodne z tymi, jakie nasuwały się podczas pracy nad projektem. To jednak, co wydaje się najbardziej pociągającym fragmentem jej propozycji w kontekście mojej dotychczasowej refleksji, to kwestia relacji pomiędzy wzorcem a powtórzeniem dokonany przez performerki. Chorwacka krytyczka pisze, że w karaoke interesują ją

[...] działania ludzkie, podczas których anonimowy uczestnik – powielając jakiś istniejący już kulturowy wzór i korzystając ze współczesnej technologii – osiąga stan zaspokojenia. (Nie, nie chodzi o zaspokojenie seksualne, jeśli ono Czytelnikowi właśnie jako pierwsze przyszło do głowy). Wzorce, które powiela anonimowy uczestnik, pochodzą najczęściej z kultury popularnej (seriali i filmów telewizyjnych, muzyki pop, komiksów, gier komputerowych), choć też z niegdyśszej kultury „wysokiej” (filmu, literatury, malarstwa). Zaspokojenie (*pleasure*)

¹² Dubravka Ugrešić, *Kultura karaoke*, tłum. D.J. Ćirlić, Korporacja Ha!art, Kraków 2013, s. 8.

i igraszki (*fun*) najczęściej znajdują wyraz w tym, że współuczestnik na chwilę staje się kimś innym, jest w „innym świecie”, w świecie równoległym¹³.

Równoległym światem w *Taśmach* były fragmenty spektakli Anny Teresy De Keersmaecker, Piny Bausch, Yvonne Rainer, rejestracja treningu Ryszarda Cieślaka oraz wywiad z Jerzym Grotowskim, performans Mariny Abramović, przemówienie Emmy Watson na temat feminizmu przed Zgromadzeniem Ogólnym ONZ, kolaż filmów dokumentujących parady i manifestacje na świecie i wreszcie, na samym początku, fragment pokazu mody Vicotria's Secret. Właściwie tylko ten fragment ustanowiony był w pokazie tak, jak karaoke opisuje Ugreścić. Zarazem jednak naznaczał pozostałe wykorzystane teksty kultury jako potencjalnie równie opresyjne i równie nieosiągalne wzorce performatywne. W ten sposób utrzymana została w pracy i końcowym pokazie

dwuznaczność[ci] sytuacji, w jakiej znajdują się jej uczestnicy: śpiewając czyjaś piosenkę, amator wyraża szacunek dla oryginału (Sinatry albo Madonny), a jednocześnie obala ów muzyczny autorytet, ponieważ swoim wykonaniem sprawia, iż staje się on śmieszny¹⁴.

Te drobne ambiwalencje i przesunięcia umożliwiły uniknięcie wyznaczenia tekstu/performansu dominującego – kanonu, który poddawany byłby krytyce albo afirmowany. Wszystkie doświadczenia zostały obarczone taką samą odpowiedzialnością i „winą” za skutki ich interakcji. Refleksja Ugreścić ujawnia jednak istotną relację ego performerek i nienaruszalnego „ego” wideo. Wytwarzają one skalę, której jeden koniec stanowi możliwie kompletna rezygnacja z własnej tożsamości – na rzecz tej przejętej z wideo – drugi natomiast to wykorzystanie tożsamości obecnych w nagraniu, dla aktualizacji własnego doświadczenia. W przypadku *Taśm* wyświetlany w karaoke performans zastępowały treningi technik tanecznych, warsztaty teatralne oraz krytyczne rozmowy o wybranych nagraniach, które razem tworzyły performatywną podstawę dla kreowania nowych doświadczeń.

Konkluzje Ugreścić dotyczące tożsamości współczesnego człowieka są dość ponure, i to nawet pomimo tego, że w karaoke widzi ona ostatecznie działanie kulturotwórcze. Tworzy ono jednak dalej świat symulaków. W *Taśmach* próbowaliśmy odwrócić wskazane przez Chorwatkę procesy, które z karaoke tworzą kreatora Baudrillardowskiej hiperrzeczywistości. Choć teoria symulacji

¹³ *Ibidem*, s. 10.

¹⁴ *Ibidem*, s. 7.

francuskiego filozofa pozornie znajduje wręcz groteskowo idealne odzwierciedlenie w kopiowaniu choreografii zmarłej w 2009 roku Piny Bausch, posługując się rejestracją wideo prezentacji Nazareth Panadero, która do tego nie występowała w premierowej obsadzie. Pozornie więc tworzymy „mapę mapy mapy”, ale to tylko wówczas, jeśli zgodzimy się, że każde kolejne wykonanie jest „powtórzeniem nagim” – nie niesie różnicy. Myśl Gillesa Deleuze’a wydaje się najdogodniejsza dla wyjaśnienia kierunku naszych eksperymentów. Jak twierdzi:

To samo nigdy nie wyszłoby z siebie, aby rozdzielić się na wiele „podobnych” zjawisk w cyklicznych odmianach, gdyby nie istniała różnica przemieszczająca się w tych cyklach i przebiegająca się w owo to samo, czyniąca powtórzenie imperatywnym, ale ukazująca tylko jego nagą postać¹⁵.

Innymi słowy, w *Taśmach* próbowaliśmy poprzez różne strategie ustanawiania typów doświadczeń i sposobów ich performowania odkryć to, co Deleuze nazywa powtórzeniem będącym afirmacją przypadku – sposób na uporządkowanie nadmiaru:

Wszelka jednostkowość jest pewnym początkiem na linii horyzontalnej, [...] wzdłuż której jednostkowość wędruje, tworząc jakby swoje reprodukcje lub kopie, które stanowią elementy powtórzenia nagiego. Ale jest rozpoczynaniem od nowa, na linii wertykalnej, która kondensuje jednostkowości i gdzie tką się inne powtórzenie, na linii afirmacji przypadku¹⁶.

Intuicję, na którą powoływałem się na początku artykułu, mogę teraz zastąpić afirmacją przypadku w doświadczeniu. Ja, jako reżyser, performerki oraz publiczność uczestniczy w *Taśmach*, fluktuując pomiędzy wydarzeniem, zwykłym przeżyciem, a doświadczeniem, które mogą obserwować jako świadkowie – uzyskując większe poczucie realności wydarzeń – lub jako uczestnicy¹⁷. Tracą wówczas perspektywę i zatracają się tym samym we własnym doświadczeniu. W takiej sytuacji starałem się postawić nas wszystkich. Uczestniczki projektu poprzez procesową pracę na warsztacie, a widzów poprzez rozmieszczenie publiczności tak jak na modowym wybiegu. Chciałem, by dzięki temu widzowie musieli aktywnie performować w swojej percepcji, decydować, na które powtórzenie patrzą

¹⁵ Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 394

¹⁶ *Ibidem*, s. 284–285.

¹⁷ Roger D. Abrahams, *Doświadczenie ...*, s. 65.

i w konsekwencji – od czego zaczynają własne. Wszystko to bowiem miało sens, o ile każde powtórzenie było indywidualnym doświadczeniem.

Należy przyznać, że kategoria doświadczenia nie jest idealna. Niemniej wydaje się ono kluczem do utrzymania namacalności i ważności wielu bytów kulturowych, które posiadając performatywny charakter, nie powinny jednocześnie rozplýwać się w ogólności języka. Jak zauważa Abrahams:

rozwijanie samoświadomości własnych wzorców i ograniczeń kulturowych wydaje się niezmiernie istotne, ponieważ wzorce zaangażowane w rozumienie doświadczenia jako kategorii sztuki poszerzają równocześnie rozumienie koncepcji kultury jako przedstawienia – kultury widzianej przez pryzmat sposobów, za pomocą których spektakle kulturowe, takie jak rozmaite widowiska i uroczystości, święta i obrzędy, ukazują to, co przez członków danej kultury uważane jest za znaczące momenty życia¹⁸.

W ten sposób zatem spełnia się także edukacyjny charakter projektu. Budowany jest on jednak nie w oparciu o trening interpersonalny z wykorzystaniem warsztatu teatralnego, lecz multiplikowanie doświadczeń w różnych kierunkach komunikacji i poziomach performatywnych.

Bibliografia

- Abrahams, Roger D., *Doświadczenie zwyczajne i niezwykle*, tłum. E. Klekot, A. Szurek, [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Deleuze, Gilles, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Geertz, Clifford, *Making Experiences. Authoring Selves*, [w:] *Anthropology of Experience*, eds. V.W. Turner, E.M. Bruner, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1986.
- Geertz, Clifford, *Zdobываяć doświadczenia. Autoryzując siebie*, tłum. E. Klekot, A. Szurek, [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Turner, Victor W., *Dewey, Dilthey i gra społeczna: szkic z zakresu antropologii doświadczenia*, tłum. E. Klekot, A. Szurek, [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Ugrešić, Dubravka, *Kultura karaoke*, tłum. D.J. Ćirlić, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.

¹⁸ *Ibidem*, s. 60.

Welsch, Wolfgang *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, [w:] *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. II, red. R. Kubicki, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998.

Abstract

Professional Reels. Experience–Repetition–Difference

Presents from the director's perspective the process of developing a performative project *Professional Reels*. The basis of the project is the idea of a theatre karaoke, derived through danceoke from traditional vocal karaoke. The evolution of the initial assumptions and creative strategies is contextualized within the context of the anthropology of experience, as the most functional category of research and paradigm relevant to the adopted creative strategies. Of particular importance are the proposals of Victor W. Turner and Roger D. Abrahams, which are supplemented by the reflection of Gilles Deleuze and Dobravka Ugrešić. This allows critical analysis of the relationship between the project to the participants and used in the project video recordings of contemporary dance theater and other cultural performances.

Maria Janus*

OD DOMU KULTURY DO TEATRU NARODOWEGO SUKCESY AKTORÓW TEATRÓW MŁODZIEŻOWYCH W AKTORSTWIE PROFESJONALNYM

Indeks kierunku aktorskiego państwowej szkoły teatralnej jest marzeniem wielu młodych ludzi. Coraz trudniejszym do spełnienia – w minionych latach liczba złożonych teczek wzrastała – a obniżyła się dopiero w skutek niżu demograficznego¹. Liczba kandydatów waha się w ostatnich 10 latach między 100 a 350 osób na wydziałach lalkarskich i między 500 a 1500 na aktorstwo dramatyczne. Prześledzę to zjawisko na przykładzie Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. W 2004 roku kandydowało tu około 400 osób, w 2009 roku o indeks ubiegało się niecałe 700 absolwentów szkół średnich², ale już w 2012 można było doliczyć się aż

* Maria Janus – doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, 90-131 Łódź, ul. Pomorska 171/173.

¹ Wydaje się jednak, że niż demograficzny nie był tak dotkliwy dla uczelni teatralnych jak dla innych uczelni. O spadku liczby kandydatów na studia wyższe prasa donosiła już w roku 2010 (por. np.: <http://biznes.interia.pl/finanse-osobiste/news/pierwszy-rocznik-nizu-demograficznego,1540350,4200> (dostęp: 10.05.2016)), podczas gdy liczba kandydatów na aktorstwo nadal rosła.

² *Kończą się egzaminy wstępne na łódzkiej filmówce*, komunikat PAP z 2.07.2009, <http://film.wp.pl/id,99007,title,Koncza-sie-egzaminy-wstepne-na-lodzkiej-filmowce,wiadomosc.html?ticaid=116fb8> (dostęp: 10.05.2016).

930 kandydatów³. W roku 2014 były to 752 osoby, podobnie w 2015 roku⁴. Te wartości kształtowały się podobnie na innych uczelniach, cieszących się jeszcze większą popularnością wśród marzących o aktorstwie – warszawskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza i krakowskiej PWST im. Ludwika Solskiego (wraz z filią we Wrocławiu)⁵. Tam, według niektórych źródeł, liczba chętnych sięgała nawet 1500 osób. Ta ogromna dysproporcja wynikała również z faktu, iż wielu kandydatów składało dokumenty równocześnie na kilka specjalności krakowskiej PWST – aktorstwo dramatyczne, specjalizację wokально-estradową czy taneczną. To w oczywisty sposób zwiększało liczbę chętnych, podawaną jako liczbę złożonych przez kandydatów podań. Nadal na jedno miejsce na wydziale aktorskim przypada kilkadziesiąt zgłoszeń. Nic więc dziwnego, że popularność zdobyły prywatne kursy przygotowawcze, uczące nie tyle aktorstwa, co zdawania egzaminów wstępnych na uczelnie teatralne. Moją uwagę zwracają jednak sukcesy uczestników niektórych teatrów młodzieżowych działających przede wszystkim przy domach kultury. W niniejszym

³ (rs) 22 indeksy na 900 kandydatów na Wydział Aktorski PWSFTviT, „Expres Ilustrowany” 05.06.2012, <http://www.expressilustrowany.pl/artukul/843945,22-indeksy-na-900-kandydatow-na-wydzial-aktorski-pwsftvit,id,t.html> (dostęp: 10.05.2016), oraz 930 kandydatów walczy o indeksy Aktorstwa w łódzkiej Filmówce, „Expres Ilustrowany” 21.06.2012, <https://mlodziwlodzi.pl/930-kandydatow-walczy-o-indeksy-wydzialu-aktorskiego-w-lodzkiej-filmowce> (dostęp: 10.05.2016).

⁴ Wydział Aktorski w „Filmówce” najbardziej obleganym kierunkiem studiów w Łodzi, <https://mlodziwlodzi.pl/wydzial-aktorski-w-filmowce-najbardziej-obleganym-kierunkiem-studiow-w-lodzi> (dostęp: 10.05.2016); Maciej Kałach, *Studia w Łodzi. Najwięcej kandydatów na Wydział Aktorski w „Filmówce”*, „Polska Dziennik Łódzki”, 08.06.2015, <http://lodz.naszemiasto.pl/artukul/studia-w-lodzi-najwiecej-kandydatow-na-wydzial-aktorski-w,3413286,art,t,id,tm.htm> (dostęp: 10.05.2015).

⁵ (towo) PWST: Na aktorstwo 55 kandydatów na jedno miejsce, „Gazeta Wyborcza” (Wrocław), 11.06.2012, http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,11907069,PWST__Na_aktorstwo_55_kandydatow_na_jedno_miejsce.html (dostęp: 10.05.2016); (wto) Studia aktorskie: ponad 44 chętnych na miejsce, 02.06.2015, <http://www.wroclaw.pl/studia-aktorskie-ponad-44-chetnych-na-miejsce> (dostęp: 10.05.2016); Maria Mazurek Rektor PWST: Czemu Kasia Cichopek ma mnie denerwować? (wywiad z prof. Ewą Kutryś), „Gazeta Krakowska”, 4.12.2014, <http://www.gazetakrakowska.pl/artukul/3672528,rektor-pwst-czemu-kasia-cichopek-ma-mnie-denerwowac-zdjecia,id,t.html> (dostęp 10.05.2016) Gabriela Cagiel, *Dni otwarte w PWST. Zobacz, czego i jak uczą się aktorzy*, „Gazeta Wyborcza” (Kraków), 19.02.2015, http://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,44425,17452588,Dni_otwarte_w_PWST__Zobacz_czego_i_jak_ucza_sie_aktorzy.html (dostęp 10.05.2016).

artykule przybliżę działalność czterech takich grup: Teatru Klaps z Białegostoku, Teatru Panoptikum z Lublina, Studia Piosenki z Łodzi oraz Ogniska Teatralnego z Warszawy.

Młodzieżowy Teatr Klaps powstał w 1965 roku. Pierwsze spotkania odbywały się w małej świetlicy przy dawnej ulicy Garbarskiej (dziś Waszyngtona). Po kilku latach teatr przeniósł się do klubu Millenium, a od 1990 roku warsztaty prowadzone są w Młodzieżowym Domu Kultury, przy ulicy Warszawskiej. Klapsem od samego początku kieruje Antonina Sokołowska⁶. Jest jednocześnie instruktorem, nauczycielem, reżyserem, scenarzystą i autorką większości spektakli. Sokołowska jest już na emeryturze, ale nadal prowadzi teatr. Wywodzi się z niego ponad setka⁷ czynnych zawodowo aktorów, nie licząc studentów szkół teatralnych, którzy kształcą się w Warszawie, Krakowie, Łodzi, Wrocławiu i Białymstoku. Z okazji czterdziestolecia powstało zestawienie wszystkich uczestników zajęć – to ponad 650 nazwisk⁸, a przecież teatr działał i działa dalej kolejne lata. W artykułach na złoty jubileusz mowa o około tysiącu Klapsiaków⁹. Najważniejsi wychowankowie Teatru Klaps to: Anna Grycewicz, Dorota Rubin, Aneta Todorczuk-Perchuć – aktorki Teatru Narodowego w Warszawie, Adam Woronowicz – Teatr Rozmaitości Warszawa, Maria Czykwin, Justyna Sieńczyłło (Teatr Kamienica), Katarzyna Herman, Wiesław Czołpiński – aktor lalkarz, prorektor Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, dwukrotny dziekan Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku tejże uczelni, Rafał Rutkowski (Teatr Montownia w Warszawie), Jerzy Łazewski (Teatr Stara Prochownia w Warszawie) czy Adam Dzienis – znani z ról teatralnych, i filmowych oraz serialowych. Wśród najmłodszego pokolenia wymienię jedynie:

⁶ Klaps nie jest jedyną grupą młodzieżową prowadzoną w Białymstoku przez Sokołowską. Od początku lat 90. działa również pod jej kierunkiem Teatr Mandragora. Zajęcia odbywają się w Klubie Zenit Spółdzielni Mieszkaniowej Zachęta, źródło: <http://www.bialystokonline.pl/klub-zenit-spoldzielni-mieszkaniowej-zacheta-w-bialymstoku,firma,13420,343,05,0,1.html> (dostęp: 11.05.2016).

⁷ Większość informacji publikowanych z okazji jubileuszu pięćdziesięciolecia podaje liczbę 127 czynnych zawodowo aktorów, por. Anna Kopeć, *Teatr Klaps. Stąd wyszło wiele gwiazd filmu i teatru*, „Dziennik Poranny”, 17.06.2015, <http://www.poranny.pl/magazyn/art/4974664,teatr-klaps-stad-wyszlo-wiele-gwiazd-filmu-i-teatru,id,t.html> (dostęp: 10.05.2016).

⁸ *Uczestnicy zajęć teatru „Klaps”*, http://klapsbialystok.w.interiowo.pl/klaps_aktorzy.htm (strona powstała na czterdziestolecie teatru), (dostęp: 9.05.2016).

⁹ *Złoty jubileusz teatru „Klaps”*, 29.06.2015, <http://www.radio.bialystok.pl/wiadomosci/index/id/125159> (dostęp: 10.05.2015).

Karolinę Czarnecką – absolwentkę Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza (zarówno Wydziału Aktorskiego, jak i Sztuki Lalkarskiej), okrzykniętą gwiazdą Internetu ze względu na popularność jej nagrania z Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu, a także Mateusza Smaczego i Błażeja Piotrowskiego – już nagradzanych na festiwalach aktorów Białostockiego Teatru Lalek i asystentów na Akademii Teatralnej w Białymstoku (cała trójka była kolegami z jednego roku na ATB), czy wreszcie Bartosza Bielenię – aktora Narodowego Teatru Starego w Krakowie. Jak widać lista nazwisk wychowanków Kłapsa jest imponująca i nadal się rozrasta. Styl, w jakim zaczęły się sukcesy, też jest niezwykle, Sokołowska wspomina:

Do matury dorósł Marek Sokół, pojechał do Warszawy na egzaminy do szkoły teatralnej i się dostał. W następnym roku Anna Krukowska i Eugeniusz Sienkiewicz dostali się do białostockiej szkoły lalkarskiej. Dwa lata później Justyna Sieńczyłło i Jerzy Łazewski startowali do warszawskiej szkoły teatralnej. I dostali się za pierwszym podejściem. [...] Do dziś wspominam rok, kiedy pięć dziewcząt z jednej grupy: Aneta Todorczuk-Perchuć, Dorota Rubin, Monika Dryl, Elżbieta Szekalska i Patrycja Szczepanowska pojechały do Warszawy na egzaminy do szkoły teatralnej. Dostały się wszystkie. Za pierwszym podejściem¹⁰.

Nic dziwnego, że o Kłapsie krąży opinia, że to wylęgarnia talentów. Niektórzy przychodzą na te zajęcia tylko dlatego, że chcą zdobyć wymarzony indeks aktorstwa.

Nie mniejszymi sukcesami szczyci się lubelski Teatr Panoptikum. Założycielem teatru, reżyserem, a przede wszystkim „Szefem” – jak pieśczośliwie nazwała go młodzież – jest Mieczysław Wojtas. To polonista, historyk sztuki, artysta plastyk. Jego teatr działa w Domu Kultury pod Akacją od 1985 roku, przewinęło się przez niego około 200 młodych aktorów¹¹. Najbardziej znani z nich to: Łukasz Witt-Michałowski, Anita Sokołowska, Janusz Józefowicz i Monika Obara, jednak profesjonalnych aktorów po Panopticum jest więcej – zwłaszcza z najmłodszego pokolenia – studiujących i tuż po studiach, z jeszcze nierozpoznawalnymi nazwiskami, jednak prężnie działających w środowisku teatralnym.

Łódzkie Studio Piosenki prowadzone przez Teresę Stokowską-Gajdę również chwali się swoimi wychowankami – dziś aktorami teatrów w całej Polsce, a także czynnymi wokalistami. Wśród nich są: Bartosz Porczyk, Anna Sarna,

¹⁰ Anna Kopeć, *Teatr Kłaps...*

¹¹ Lista pt. „Ludzie”, <http://www.panopticum.pl/ludzie/> (dostęp: 11.05.2015).

Marcin Brzozowski, Marcin Bosak, Emilia i Kamila Klimczak, Adam Mortas, Emilia Kudra. W połowie lat dziewięćdziesiątych Stokowskiej-Gajdzie – wieloletniej kierownik muzycznej łódzkich teatrów (Nowego, Powszechnego, a obecnie Teatru im. Stefana Jaracza) zaproponowano pracę z młodzieżą. Początkowo Studio działało przy Poleskim Ośrodku Sztuki, później przeniosło się do Śródmiejskiego Forum Kultury, od 2013 roku działającego pod nazwą Dom Literatury¹².

Najsłynniejszym „aktorskim przedszkolem” wydaje się być Ognisko Teatralne przy Teatrze Ochoty, prowadzone przez Halinę i Jana Machulskich w latach 1970–1996. Swoje pierwsze artystyczne kroki stawiali tu między innymi Juliusz Machulski, Katarzyna Figura, Edyta Jungowska, Ewa Konstancja Bułhak, Piotr Adamczyk, Katarzyna Cichopek¹³, Agnieszka Dygant, Agnieszka Grochowska, Weronika Rosati, Maria Niklińska, Aneta Zając, Michał Rolnicki i wielu innych aktorów. Ognisko Teatralne ukończyło ponad 3600 osób¹⁴.

O marce Ogniska Teatralnego Machulskich może świadczyć fakt, że obecnie istnieją dwa zespoły powołujące się na nie. Jedno działa od 2002 roku przy Polskim Oddziale ASSITEJ, pod nazwą Ognisko Teatralne u Machulskich, jego kierowniczką jest Anna Kozłowska, uczennica Jana i Haliny Machulskich. Sama Machulska, mimo zaawansowanego wieku, patronuje temu przedsięwzięciu. Drugie Ognisko działa nieprzerwanie przy Teatrze Ochoty, po odejściu Machulskiej kierowane jest przez Bożenę Strykówkę. Pomimo zmiany władz kontynuowana jest idea i założenia programowe. Od 1997 roku na scenie teatru w czerwcu każdego roku prezentowane są efekty całorocznej pracy – pokazy zajęć i samodzielnie zrealizowanych warsztatów w trzech dwugodzinnych spektaklach *Wszystko na pokaz*.

Wszystkie opisywane grupy mają ugruntowaną pozycję, działają od wielu lat. Z całą pewnością można mówić o wytworzeniu jakiejś metody pracy

¹² Uchwała nr LIV/1131/12 Rady Miejskiej w Łodzi z dnia 27 grudnia 2012 r. w sprawie zmiany nazwy Śródmiejskiego Forum Kultury i nadania statutu Domowi Literatury w Łodzi, <http://www.infor.pl/akt-prawny/U72.2013.010.0000183,uchwala-nr-liv113112-rady-miejskiej-w-lodzi-w-sprawie-zmiany-nazwy-srodmiejskiego-forum-kultury-i-nadania-statutu-domowi-literatury-w-lodzi.html> (dostęp: 13.05.2016).

¹³ Zdaję sobie sprawę z kontrowersji, jakie może wywołać wymienienie amatorki pomiędzy tak uznanymi aktorami. Trzeba jednak zwrócić uwagę, że Ognisko Teatralne było jedyną szkołą teatralną jaką skończyła ta niezwykle popularna swego czasu aktorka serialowa.

¹⁴ *Wizytówka Ogniska Teatralnego przy Teatrze Ochoty*, http://www.wpek.pl/wpek,3,4188.html?locale=pl_PL (dostęp: 12.05.2016).

z dziećmi i młodzieżą. Najważniejsze wydaje się to, jakie cele sobie postawiono i w jaki sposób są one realizowane.

Antonina Sokołowska, instruktorka Teatru Klaps w Białymstoku, w każdym właściwie wywiadzie mówi, że:

Nigdy nie było jej zamierzeniem, by Klaps był traktowany jako swego rodzaju kurs przygotowawczy do szkół teatralnych. Od dziesięciu lat jednak jakoś tak się składa, że do Klapsa sporo młodzieży przychodzi głównie po to, by dostać się do szkoły teatralnej¹⁵.

Mówi często o tym, że chciała po prostu zapewnić dzieciom i młodzieży coś ciekawego, „w mądry sposób zagospodarować czas”. Młodzi aktorzy, głównie młodzież licealna, spotykają się dwa razy w tygodniu. W trakcie czterogodzinnych spotkań uczą się dykcji, poprawnej wymowy, ćwiczą role i przygotowują się do przedstawień. Premierowe spektakle wystawiają nawet kilka razy w roku. Spektakle oparte są na bardzo różnych tekstach – są to dramaty, ale też adaptacje, montaże i teksty autorskie. Inspiracją bywa poezja – w ostatnich latach: Tadeusza Nowaka, Jeremiego Przybory, dramaturgia – Sławomira Mrożka, Tadeusza Różewicza, proza – Isaaca Bashevisa Singera, Jerzego Harasymowicza¹⁶. Powstają też spektakle wyraźnie autorskie, oparte na scenariuszach oryginalnych. Zazwyczaj ich autorką jest Sokołowska, bądź (zwykle w przypadku wakacyjnych warsztatów wyjazdowych) jakiś inny twórca teatralny, np. reżyserka Ewa Sokół-Malesza (również absolwentka Klapsa). Ważnym elementem przedstawień jest muzyka – często na żywo. Kandydaci do teatru proszeni są o przedstawienie swych umiejętności gry na instrumencie. Mimo organizowania „przesłuchań” do Teatru Klaps Sokołowska nie stosuje selekcji negatywnej. Jak mówi:

Do Klapsa może przyjść każdy: jękający się, sepleniący, ze skrzywieniem kręgosłupa, wysoki, mały, gruby, chudy. Nawet ktoś, kto fałszuje okropnie. – Ja nigdy nie odrzucam tej młodzieży, bo uważam, że nie mam żadnego moralnego prawa powiedzieć: „nie chcę cię, bo seplenisz”¹⁷.

¹⁵ Anna Kopeć, *Teatr Klaps...*

¹⁶ Informacje w większości pochodzą z funpage’a Teatru Klaps na portalu Facebook <https://www.facebook.com/Teatr-Klaps-159385497460724/> (dostęp: 13.05.2016), a także stron informujących o bieżących wydarzeniach w mieście (jak <http://bialystokonkonline.pl>), niestety, nie udało mi się odnaleźć wykazu premier, nawet w materiałach jubileuszowych.

¹⁷ (moż) *Jedyna taka Tosia*, „Gazeta Wyborcza” (Białystok), 27.12.2005, <http://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/1,35235,3085643.html> (dostęp: 13.05.2016).

Młodzież poznaje rozmaite obyczaje teatralne, grane są nawet tzw. zielone przedstawienia.

Podobne cele stawia w swojej pracy założyciel lubelskiego Panoptikum. Mieczysław Wojtas powiedział w wywiadzie: „Nasza działalność ma przede wszystkim charakter edukacyjny. [...] Ważne jest również to, by ci młodzi ludzie znaleźli tu swoje miejsce, by mogli opowiadać o sobie i o świecie własnym głosem, choć słowami poetów”¹⁸. W programie zajęć duży nacisk położono na warsztat: ćwiczenia dykcji, zadania aktorskie i śpiew. Poetyka przedstawień Panopticum balansuje pomiędzy groteską, metaforą, teatrem absurdu. Nigdy nie korzystają z tzw. gotowców. Młodzi aktorzy sami wyszukują teksty, interpretują je i tworzą spektakle. Aktorzy mierzą się z tekstami: Mrożka, Williama Shakespeare’a, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Juliana Tuwima czy Witolda Gombrowicza. Zdarzają się spektakle o aktualnej tematyce, poruszające np. problem narkomanii.

Nieco odmienny charakter ma praca łódzkiego Studia Piosenki. Młodzież pod okiem Teresy Stokowskiej-Gajdy pracuje nad piosenkami, później składane są one w spektakl muzyczny. Stałym współpracownikiem Studia jest choreograf Kazimierz Knol. Poprzeczka postawiona jest wysoko – trzeba zmierzyć się z piosenkami francuskimi (m.in. Édith Piaf, Jacques’a Brela), utworami z tekstami Wisławy Szymborskiej, Agnieszki Osieckiej, Wojciecha Młynarskiego, Jeremiego Przybory, ale też Bertolta Brechta. To utwory wymagające biegłości wokalne – rozwiniętej skali głosu, wyrazistej dykcji i, może nawet przede wszystkim, umiejętności aktorskich. Poza utworami solowymi ważna jest praca w zespole, często śpiewa się na cztery i więcej głosów. Zróżnicowany i ambitny repertuar z pewnością służy rozwojowi młodych ludzi.

Halina Machulska, założycielka Ogniska Teatralnego w Warszawie, przyznaje, że głównym celem jej inicjatywy była edukacja. Podstawą pracy jest metoda dramy¹⁹. W przeciwieństwie do pozostałych opisywanych w tym artykule grup, w przypadku Ognisk Teatralnych nie możemy mówić w zasadzie o jednej

¹⁸ Jolanta Goździk, *Co tam słyhać w Panopticum*, „Alternatywa Społeczno-Kulturalna” (nr 7), 24.04.2008, <http://www.panopticum.pl/o-teatrze/artykuly-prasowe/co-tam-slychac-w-panopticum/> (dostęp: 13.05.2016).

¹⁹ Halina Machulska w 1981 roku otrzymała stypendium na kształcenie w dziedzinie dramy w Anglii u prof. Dorothy Heathcote, sfinansowane przez British Council, od 1981 prowadziła w ramach Teatru Ochoty zajęcia z dziedziny dramy, opracowała program szkoleniowy dla nauczycieli z edukacji teatralnej. Po 1996 roku, po odejściu z Teatru Ochoty, przez wszystkie lata prowadziła szkolenia metody dramy dla nauczycieli, pedagogów, instruktorów, warsztaty teatralne i dramowe, których organizatorem najczęściej był PO ASSITEJ.

grupie, a o całej „szkole” liczącej kilkanaście klas. To niemalże „fabryka” teatru młodych! Do warszawskiego Ogniska Teatralnego u Machulskich w aktualnym roku szkolnym (2015/2016) przyjęto ponad setkę chętnych. Przeprowadzono egzaminy wstępne. Uczestnicy pracują w grupach 15–18-osobowych. Zajęcia odbywają się raz (grupy młodsze) bądź dwa razy w tygodniu (grupy starsze). Ognisko Teatralne przy Teatrze Ochoty nie ustępuje wielkością działającemu przy ASSITEJ. Działa tam 17 grup dla dzieci i młodzieży w wieku 7–18 lat.

W związku z jubileuszem dwustupięćdziesięciolecia teatru publicznego w Polsce, w roku szkolnym 2015/2016 w Ognisku Machulskich zaproponowano, by podstawę ich działania stanowiły dramaty epoki oświecenia. Zwykle praca oparta jest na istniejących już tekstach teatralnych bądź adaptacjach. Wiadac starania, by teksty były adekwatne do wieku uczestników. Praca nad spektaklami to jednak nie wszystko. Zajęcia podzielono na kilka bloków:

- improwizacje,
- kultura (przede wszystkim spotkania dyskusyjne, które mają na celu „uwrażliwienie młodych ludzi na zjawiska z pogranicza kultury i obyczaju we współczesnym świecie i prowokowanie do twórczego odbioru sztuki”,
- pomysły („wymyślenie historii, postaci, zdarzeń oraz rozmaite zabawy językowe”),
- praca w zespole,
- scenariusze („podczas zajęć uczestnicy pracując indywidualnie i grupowo tworzą własne struktury dramatyczne”),
- sceny („młodzież pracuje nad zamkniętymi strukturami scenicznymi, opartymi na tekstach dramatycznych bądź improwizacjach”),
- śpiewogranie („rozwijanie wyobraźni muzycznej oraz wrażliwości na dźwięki”),
- taniec,
- umuzykalnienie,
- wiersz i kultura słowa,
- wstęp do reżyserii²⁰.

Program wydaje się nieprawdopodobnie bogaty – zważywszy na częstotliwość spotkań i wiek uczestników. Z drugiej jednak strony można przyjąć, że to po prostu rozpisanie na elementy złożonego procesu, jakim jest praca z grupą młodzieży nad spektaklem oraz ćwiczenia przygotowawcze.

²⁰ Program zajęć Ogniska Teatralnego, http://www.assitej.pl/?page_id=2626 (dostęp: 11.05.2016).

Praca w Ognisku Teatralnym przy Teatrze Ochoty wydaje się podobna. Nic dziwnego – powołują się przecież na te same korzenie. Jak czytamy na jego stronie internetowej:

Misją Ogniska jest wszechstronny rozwój dzieci i młodzieży, a także dorosłych, w kierunku twórczego myślenia, kształtowania poczucia sprawczości, kształtowania gustów estetycznych, umiejętności współpracy, umiejętności osobistej wypowiedzi artystycznej – poprzez sztukę, jaką jest teatr²¹.

Wszystkie opisywane grupy bardzo duży nacisk kładą na rozwój warsztatu: dykcję, ruch, umuzykalnienie. Praca w teatrze w oczywisty sposób wpływa na umiejętność wystąpień publicznych, pracy w zespole, umiejętność szukania rozwiązań. Młodzi ludzie mają twórczy kontakt z klasyką literatury – bazują na niej, jednak zwykle w sposób aktywny. Powstają adaptacje i własne opracowania. Wpływa to z pewnością na wzrost ogólnej wiedzy kulturalnej. Może też jednak wzbudzać pewne wątpliwości. W większości opracowań dotyczących pracy teatralnej z młodzieżą pojawia się postulat tworzenia spektakli jak najbliższych wrażliwości młodych ludzi. Jak pisze Marek Pieniążek:

Co należy zatem zrobić, aby scena szkolna była zdolną – oczywiście na swoją „dziecięcą” skalę – udźwignąć psychologiczne zadania stawiane przed „prawdziwym” teatrem? Otóż należy [...] uruchomić w klasie zbiorowy proces twórczy, czyli wspólnie zaprojektować i wykonać wszystkie elementy spektaklu łącznie z tekstem. Trzeba zatem pisać scenariusze „na scenie” w toku prób. [...] Teatr szkolny to przecież scena życia dziecka, którego przestrzeń egzystencji, język i sposób wyrażenia siebie są zakorzenione w najbliższym mu otoczeniu²².

Podobną opinię wyraził Jan Andrzej Fręś:

[...] istotą pracy z teatrem młodzieżowym jest przygotowanie spektaklu, który wyrasta z przekonań, postaw, myśli i wrażeń jeśli już nie całego zespołu, to z pewnością jego najbardziej aktywnych i twórczych uczestników. Jeśli proponowana przez nas tematyka nie napotka na żywy odzew młodzieży – szkoda pracy²³.

Obaj autorzy dużą część swoich rozważań poświęcają właśnie problematyce podmiotowości uczniów pracujących w teatrze młodzieżowym. Pokazują

²¹ *Wizytówka Ogniska Teatralnego ...*

²² Marek Pieniążek, *Szkolny teatr przemiany*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2009, s. 12, 13.

²³ Jan Andrzej Fręś, *Teatr młodzieżowy. Warsztat – spektakl – scenariusze*, wyd. II (rozszerzone), Wydawnictwo Oświatowe FOSZE, Rzeszów 2012, s. 60.

różne strategie pracy nad scenariuszem powstającym w toku prób, dotyczącym problemu, który wydaje się najbardziej atrakcyjny dla grupy, albo umożliwiającą rozwiązanie jakiegoś jej problemu. Zarówno Pieniążek, jak i Fręś przekonują, że korzystanie z gotowego tekstu, zwłaszcza pochodzącego z rozmaicie pojętego kanonu, jest niewłaściwe – uprzedmiotawia młodych aktorów. Opinie te wydają się sprzeczne z praktyką wszystkich opisywanych przeze mnie zespołów. Owszem – często przetwarza się teksty bazowe i traktuje je jako inspirację – jednak pochodzą one z zewnątrz. Widać też, że poszukiwania młodych są też sterowane – piosenki i wiersze były pokoleniowymi raczej dla rodziców czy dziadków młodych aktorów (a więc też i ich instruktorów), a nie dla nich samych. Czy to źle? Wydaje mi się, że nie, a skutków tych artystyczno-pedagogicznych wyborów nie sposób pominąć, gdy rozważamy ewentualne sukcesy młodzieży na egzaminach wstępnych na uczelnie teatralne. Dzięki kontaktowi z tekstami uznanych poetów, dramaturgów i prozaików młodzi ludzie poszerzają swoje horyzonty. Rozwija się ich gust, poczucie stylu. Dogłębnie poznają teksty pomijane na lekcjach języka polskiego. Trzeba przyznać, że opisywane tu cztery grupy teatralne stronią od „absolutnie kanonicznych” pozycji wielu teatrów szkolnych (np. *Moralność Pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej czy *Ballady* Juliusza Słowackiego). Właśnie „instrumentalizm pedagogiczny” powodujący sięganie po utwory lekturowe jest szczególnie krytykowany²⁴. Wydaje się, że proponowane przez instruktorów teksty dają szansę na ekspresję twórczą, są przyjmowane jak własne. Uczestnicy zajęć Teresy Stokowskiej-Gajdy zgodnie przyznają²⁵, że żadna współczesna piosenka nie mówi tak o uczuciach jak te, które śpiewają. Nie słuchają przecież na co dzień takiej muzyki, a doboru dokonali dzięki propozycjom i podpowiedziom swojej nauczycielki. Nauczyli się czegoś nowego właśnie dzięki temu „niewłaściwemu” i „przedmiotowemu” traktowaniu.

Wydaje się, że sukces (mierzony czasem trwania, ogólnym uznaniem i zawodowymi osiągnięciami wychowanków) omawianych grup teatralnych musi wypływać z czegoś więcej niż tylko sposób prowadzenia zajęć. Wiele grup pracuje bardzo podobnie, choć może nie zawsze równie intensywnie. Jestem przekonana, że w moich rozważaniach koniecznie powinnam podjąć zagadnienie osobowości prowadzących te grupy. Każdy z instruktorów wspomniany jest w wielu wspomnieniach. To nie długotrwałe ćwiczenia dykcji czy nawet najlepsze spektakle, ale właśnie osoba prowadzącego utrwala się najsilniej.

²⁴ Por. *ibidem*, s. 9.

²⁵ Źródło: rozmowy przeprowadzone przez autorkę artykułu.

Tośka umiała zbierać wokół siebie młodzież. W Klapsie był klimat. Wszystkiego się tam nauczyłam, poznałam wiele ciekawych osób – wspomina Anna Żeszko-Majewska, nauczycielka, współpracująca z niepełnosprawną młodzieżą, do Klapsa trafiła jakieś 15 lat temu. – Inaczej pewnie nie trafiłabym z czasem do gdańskiego Teatru Snów. Gdy przyjechał do Białegostoku, Tośka powiedziała: idźcie, zobaczcie. Zobaczyłam. Zachwyciłam się. I kilka lat później, gdy przenieśliam się na studia do Gdańska, postanowiłam do Teatru Snów się załapać²⁶.

Wspomnienia byłych Klapsiaków pokazują różne oblicza Antoniny Sokołowskiej. Pieszczotliwie nazywają ją „Tosią, co klapsem pupy pieści”. Są wdzięczni za wysokie wymagania, jakie im stawiała. Z opowieści wyłania się osoba, która umie zachować się adekwatnie do okoliczności, przewalczać niedoskonałości czy słabości. Gdy potrzebna była jako wychowawca czy osoba bliska – bez wahania wchodziła w tę relację. We wspomnieniach sprawia wrażenie charyzmatycznej. Zdobywała uznanie młodzieży mimo (a może właśnie dzięki temu) bezpośredniego wyrażania opinii, nieraz kontrowersyjnych. Najlepszym podsumowaniem wydają się słowa jednej z najbardziej znanych wychowanek Sokołowskiej, Justyny Sieńczyłło:

Panią Tosię do tej pory uważam za swojego przyjaciela, wciąż mamy kontakt. Dla mnie jest matką duchową, matką inspiracją. Ma wytrych do dusz, potrafi wyciągnąć z człowieka wszystko, co jest dobre. [...] Chyba każdemu Klapsiakowi poszerzyła horyzonty, wzbogacała inteligencję, wiedzę także taką życiową. Dzięki niej nie popełniliśmy wielu błędów. To osoba dość apodyktyczna, bardzo konkretna. Trzeba się jej słuchać, bo rzadko się myli. [...] Pani Tosia to fenomen. Potrafi okiełznać młodych, temperamentnych ludzi, a jednocześnie zachować status mentora i przyjaciółki. Z nią można było porozmawiać o wszystkim, przychodziło się do niej z różnymi, też z poważnymi problemami. To chyba największa, najbardziej liczna matka. Każdy Klapsiak po trosze jest jej dzieckiem²⁷.

Nie mniejszą estymą cieszy się Mieczysław Wojtas, instruktor Teatru Pantomim. Również w relacjach na temat jego osoby i pracy pojawiają się słowa świadczące o niezwyklej charyzmie prowadzącego teatr:

Szef jest niezmiernie – mówi Krzysztof, maturzysta. – To człowiek z wielką werwą i chęcią do działania z młodzieżą. Nie możemy być od niego gorsi. Uczymy się

²⁶ Monika Żmijewska, *Stuknęła im 40-stka*, „Gazeta Wyborcza” (Białystok), 28.12.2005, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/20006/bialystok-czterdziesty-oplatek-klapsa> (dostęp: 11.05.2016).

²⁷ *Ibidem*.

tutaj otwartości i śmiałości. [...] – W teatrze odpoczywam – mówi Janek, student pedagogiki. – Gdy mam zły humor, przychodzę tu, a po próbie jestem już spokojny. – Nie wyobrażam sobie życia bez teatru – dodaje Ola, gimnazjalistka. – Zrezygnowałam z innych zajęć, by móc tu być. Krzysztof: – Jeśli komuś marzy się bohema, cyganeria, to tutaj jest tego namiastka, ale bez ćpania i picia²⁸.

Teresę Stokowską-Gajdę mam szczęście znać osobiście, jej sposób pracy z młodymi ludźmi poznałam na własnym przykładzie. To osoba ciepła i serdeczna – na próby często przynosi owoce lub słodczyce, a gdy próba kończy się późnym wieczorem odwozi potrzebujących do domu. Z drugiej strony: w pracy jest bardzo wymagająca, potrafi powtarzać kilkadziesiąt razy jakąś frazę muzyczną, do uzyskania satysfakcjonującego efektu. Jednak w sytuacji występu wytwarza bardzo pozytywną atmosferę, uspokaja spanikowanych wpadkami na scenie. Wydaje mi się ważne również to, że ta wieloletnia pedagog PWSFTViT nie traktowała odmiennie uczestników Studia Piosenki i ich starszych kolegów, studentów Filmówki. To oczywiście ważne w perspektywie późniejszego radzenia sobie w czasie trudnych przecież studiów aktorskich. Oswojenie się z wysokimi wymaganiami i stylem pracy na pewno procentuje. Nieraz powtarza, że owszem, pracuje z amatorami, ale amator to ten, który kocha, a nie dyletant. Wysoki poziom występów uczestników jej zajęć oraz grono stałych widzów potwierdzają te deklaracje.

Jan i Halina Machulscy to instytucje. Mimo wielkiego rozwoju Ogniska Teatralnego ich obecność – nawet sporadyczna, jak w wypadku Jana Machulskiego – była bardzo ważna. „Gdy pan Jan się pojawiał, był jak kolorowy satelita, fajerwerk, który nas lubił i cenił za to, co robimy. To było bardzo mobilizujące i nobilitujące jednocześnie”²⁹ – wspomina Anna Kozłowska, absolwentka Ogniska i jego obecna dyrektorka. Ważne wydaje się powołanie do pracy z młodzieżą. Machulska wspomina w wielu wywiadach, że od dzieciństwa czuła w sobie zapędy pedagogiczne. Własne doświadczenia przekuła na pracę z młodymi, w których nie tylko rozpalala miłość do sztuki, ale także uczyła wartości. We wspomnieniach wychowanków pojawia się również określenie „kindersztuba”. Dobre wychowanie wymaga dobrych przykładów i tego, by nigdy nie przedstawiać wymagać i od podopiecznych, i od samego siebie. Ważna jest również

²⁸ Jolanta Goździk, *Co tam słyszać...*

²⁹ (am/asz) *Ognisko Teatralne „U Machulskich”*. Z tego miejsca się nie wyrasta, 19.08.2015, <http://www.polskieradio.pl/7/178/Artykul/1207255,Ognisko-Teatralne-U-Machulskich-Z-tego-miejsca-sie-nie-wyrasta>, (dostęp: 13.05.2016).

postawa życiowa, którą Halina Machulska określiła zdaniem: „człowiek, który mówi prawdę, budzi zaufanie”³⁰.

Ciekawym wątkiem, który pojawia się w wypowiedziach wszystkich prowadzących omawiane grupy jest to, że wśród wychowanków są nie tylko aktorzy, ale ludzie wszelkich zawodów. Często wymieniane są te, w których ważna jest praca z ludźmi – psycholog, lekarz, dziennikarz, nauczyciel. Ale – nie tylko pewnie dla kontrastu – wymienia się także zajęcia związane z techniką i nauką, pragnąc zapewne udowodnić, że zajęcia teatralne nie zamykają żadnej z dróg rozwoju młodych ludzi. Podkreśla się, że celem zajęć nie jest wychowanie przyszłych aktorów, ale wychowanie ludzi – otwartych, ciekawych świata i zainteresowanych innymi. Halina Machulska wskazuje, jak ważne jest by wpajać młodym ludziom bycie odpowiedzialnymi:

My nie tylko kształcimy artystycznie na scenę, ale też jak w harcerstwie – na ludzi odpowiedzialnych. Zdaję sobie sprawę jak źle działa na młodzież tylko artystyczne kształcenie, bez tego moralnego nurtu. Bo aktorzy, niestety, odznaczają się brakiem etyki³¹.

Kolejną cechą rozbudzaną przez zajęcia teatralne jest kreatywność, ta również przydaje się w najróżniejszych zawodach. Późniejsze sukcesy w zawodowym aktorstwie wydają się nieomal „skutkiem ubocznym” rozwoju osobowości młodych. Godzi się zadbać, by nadal mieli oni możliwość spotkań i pracy z takimi osobowościami, jak opisane. Wierzę, że jest jeszcze bardzo wielu instruktorów teatralnych pracujących z wielką pasją w różnych ośrodkach w Polsce, Należy im życzyć jak najlepszych warunków do prowadzenia tej – tak potrzebnej – pracy, uzyskania potrzebnych środków finansowych, zrozumienia u zwierzchników, ale przede wszystkim – grona zapaleńców, którzy tę pasję podejmą i uczynią z niej przygodę swojej młodości.

Bibliografia

(am/asz) *Ognisko Teatralne „U Machulskich”. Z tego miejsca się nie wyrasta*, 19.08.2015, <http://www.polskieradio.pl/7/178/Artykul/1207255,Ognisko-Teatralne-U-Machulskich-Z-tego-miejsca-sie-nie-wyrasta>

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Joanna Rokicka, *Halina Machulska: nie pozwolono mi się zestarzeć*, <http://film.onet.pl/artykuly-i-wywiady/halina-machulska-nie-pozwolono-mi-sie-zestarzec/m2trr> (dostęp: 15.05.2016).

- [Audycja] *40-lecie Ogniska Teatralnego „U Machulskich”* Rozdroża kultury, Program 1 PR, <http://www.polskieradio.pl/7/178/Artykul/1207255,Ognisko-Teatralne-U-Machulskich-Z-tego-miejsca-sie-nie-wyrasta> (dostęp: 13.05.2016).
- Blog Ogniska Teatralnego u Machulskich, <http://otumachulskich.blogspot.com/> (dostęp: 10.05.2015).
- Cagiel, Gabriela, *Dni otwarte w PWST. Zobacz, czego i jak uczą się aktorzy*, „Gazeta Wyborcza” (Kraków), 19.02.2015, http://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,44425,17452588,Dni_otwarte_w_PWST___Zobacz___czego_i_jak_ucza_sie_aktory.html (dostęp: 10.05.2016).
- [Dziewięćset trzydziestu] *930 kandydatów walczy o indeksy Aktorstwa w łódzkiej Filmówce*, „Expres Ilustrowany” 21.06.2012, <https://mlodziwlodzi.pl/930-kandydatow-walczy-o-indeksy-wydzialu-aktorskiego-w-lodzkiej-filmowce/> (dostęp: 10.05.2016).
- Fręś, Jan Andrzej, *Teatr młodzieżowy. Warsztat - spektakl - scenariusze*, wyd. II (rozszerzone), Wydawnictwo Oświatowe FOSZE, Rzeszów 2012.
- Funpage Teatru Klaps na portalu Facebook, <https://www.facebook.com/Teatr-Klaps-159385497460724/> (dostęp: 13.05.2016).
- Goździk, Jolanta, *Co tam słyhać w Panopticum*, „Alternatywa Społeczno-Kulturalna”, 24.04.2008, nr 7, <http://www.panopticum.pl/o-teatrze/artykuly-prasowe/co-tam-slychac-w-panopticum/> (dostęp: 13.05.2016).
- Kalach, Maciej, *Studia w Łodzi. Najwięcej kandydatów na Wydział Aktorski w „Filmówce”*, „Polska Dziennik Łódzki”, 08.06.2015, <http://lodz.naszemias-to.pl/artikul/studia-w-lodzi-najwiecej-kandydatow-na-wydzial-aktorski-w,3413286,art,t,id,tm.html> (dostęp: 10.05.2015).
- Kończą się egzaminy wstępne na łódzkiej filmówce, komunikat PAP z dn. 2.07.2009, <http://film.wp.pl/id,99007,title,Koncza-sie-egzaminy-wstepne-na-lodzkiej-filmowce,wiadomosc.html?ticaid=116fb8> (dostęp: 10.05.2016).
- Kopeć, Anna, *Teatr Klaps. Stąd wyszło wiele gwiazd filmu i teatru*, „Dziennik Poranny”, 17.06.2015, <http://www.poranny.pl/magazyn/art/4974664,teatr-klaps-stad-wyszlo-wiele-gwiazd-filmu-i-teatru,id,t.html> (dostęp: 10.05.2016).
- Lista pt. „Ludzie”, <http://www.panopticum.pl/ludzie/> (dostęp: 11.05.2015).
- Mam grać? Rażno ruszyła rekrutacja do Ogniska Teatru Ochoty, http://www.kulturalna.warszawa.pl/wiadomosci,1,2293,Mam_gra%C4%87_-_ra%C5%BAno_ruszy%C5%82a_rekrutacja_do_Ogniska_Teatru_Och...html?locale=pl_PL
- Mazurek, Maria, *Rektor PWST: Czemu Kasia Cichopek ma mnie denerwować?* (wywiad z prof. Ewą Kutryś), „Gazeta Krakowska” 4.12.2014, <http://www.gazetakrakowska.pl/artikul/3672528,rektor-pwst-czemu-kasia-cichopek-ma-mnie-denerwowac-zdjecia,id,t.html> (dostęp: 10.05.2016).
- (moż) *Jedyna taka Tosia*, „Gazeta Wyborcza” (Białystok) 27.12.2005, <http://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/1,35235,3085643.html> (dostęp: 13.05.2016).

- Pieniążek, Marek, *Szkolny teatr przemiany*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2009.
- Program zajęć Ogniska Teatralnego, http://www.assitej.pl/?page_id=2626, dostęp: 11.05.2016.
- Rokicka, Joanna, *Machulska, Halina: nie pozwolono mi się zestarzeć*, <http://film.onet.pl/artykuly-i-wywiady/halina-machulska-nie- pozwolono-mi-sie-zestarzec/m2trr> (dostęp: 15.05.2016).
- (rs) 22 indeksy na 900 kandydatów na Wydział Aktorski PWSFTviT, „Expres Ilustrowany” 05.06.2012. <http://www.expressilustrowany.pl/artykul/843945,22-indeksy-na-900-kandydatow-na-wydzial-aktorski-pwsftvit,id,t.html> (dostęp: 10.05.2016).
- (towo) PWST: Na aktorstwo 55 kandydatów na jedno miejsce, „Gazeta Wyborcza” (Wrocław), 11.06.2012, http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,11907069,PWST__Na_aktorstwo_55_kandydatow_na_jedno_miejsce.html (dostęp: 10.05.2016).
- (wto) *Studia aktorskie: Ponad 44 chętnych na miejsce*, 02.06.2015, <http://www.wroclaw.pl/studia-aktorskie-ponad-44-chetnych-na-miejsce>, (dostęp: 10.05.2016).
- Uchwała nr LIV/1131/12 Rady Miejskiej w Łodzi z dnia 27 grudnia 2012r. w sprawie zmiany nazwy Śródmiejskiego Forum Kultury i nadania statutu Domowi Literatury w Łodzi, <http://www.infor.pl/akt-prawny/U72.2013.010.0000183,uchwala-nr-liv113112-rady-miejskiej-w-lodzi-w-sprawie-zmiany-nazwy-srodmiejskiego-forum-kultury-i-nadania-statutu-domowi-literatury-w-lodzi.html> (dostęp: 13.05.2016).
- Uczestnicy zajęć teatru „Klaps”, http://klapsbialystok.w.interiowo.pl/klaps_aktorzy.htm (strona powstała na czterdziestolecie teatru), (dostęp: 9.05.2016).
- Wizytówka Klubu Zenit Spółdzielni Mieszkaniowej Zachęta w Białymstoku, <http://www.bialystokonline.pl/klub-zenit-spoldzielni-mieszkaniowej-zacheta-w-bialymstoku,u,firma,13420,343,05,0,1.html> (dostęp: 11.05.2016).
- Wizytówka Ogniska Teatralnego przy Teatrze Ochoty, http://www.wpek.pl/wpek,3,4188.html?locale=pl_PL (dostęp: 12.05.2016).
- Wydział Aktorski w „Filmówce” najbardziej obleganym kierunkiem studiów w Łodzi, *Złoty jubileusz teatru „Klaps”*, 29.06.2015, <http://www.radio.bialystok.pl/wiadomosci/index/id/125159> (dostęp: 10.05.2015).
- Złoty jubileusz teatru „Klaps”*, 29.06.2015, <http://www.radio.bialystok.pl/wiadomosci/index/id/125159> (dostęp: 10.05.2015).
- Żmijewska, Monika, *Stuknęła im 40-stka*, „Gazeta Wyborcza” (Białystok), 28.12.2005, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/20006/bialystok-czterdziesty-oplatek-klapsa>, dostęp: 11.05.2016.
- <http://biznes.interia.pl/finanse-osobiste/news/pierwszy-rocznik-nizu-demograficznego,1540350,4200>, dostęp: 10.05.2016.
- <https://mlodziwlodzi.pl/wydzial-aktorski-w-filmowce-najbardziej-obleganym-kierunkiem-studiow-w-lodzi/>, dostęp: 10.05.2016.

Abstract**From community centre to national theatre
The successes of youth theatre's actors as professional actors**

The aim of this article is to describe youth theatres in Poland which actors succeeded as professional actors. Most significant are Theatre Klaps from Białystok, Theatre Panoptikum from Lublin, Studio Piosenki from Łódź and Ognisko Teatralne from Warsaw. The author analyzes work methods, repertoire and the influence of group leaders personality.

NOTY O AUTORACH

Małgorzata Andrzejak-Nowara – z wykształcenia aktorka teatralna i filolog polski. Doktorantka IV roku literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Opolskiego. Przygotowuje pracę doktorską *Od adaptacji do inscenizacji. Słowacki, Witkacy, Gombrowicz, Mroźek w wybranych przedstawieniach Jerzego Jarockiego*, która połączy obie jej pasje: literaturę i teatr. Jest autorką kilkunastu publikacji w wydawnictwach uniwersyteckich. Píše także recenzje oraz teksty do programów teatralnych. Prowadzi gościnne warsztaty teatralne na Uniwersytecie w Ostrawie.

Mariusz Bartosiak – dr hab., adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatr (Instytut Kultury Współczesnej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki). Zainteresowania badawcze: teoria dramatu i teatru, kognitywna antropologia teatru i dramatu, estetyka fenomenologiczna i porównawcza, tradycje performatywne i klasyczna estetyka Indii i Japonii, ponowoczesne teorie tożsamości i komunikacji kulturowej. Autor dwóch monografii: *Autopoetyka dramatu* (Łódź 2013), *Za pośrednictwem osób działających. Preliminaria kognitywnej antropologii teatru* (Łódź 2013).

Janusz Adam Biedrzycki – aktor, tancerz, choreograf, instruktor teatralny, absolwent Wydziału Humanistycznego, specjalizacja: kulturoznawstwo – folklorystyka i etnologia, teatrologia i filmoznawstwo, na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Absolwent Zarządzania Kulturą Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego. Uczestnik kursu dla Pedagogów w Teatrze – Szkoła Pedagogów Teatru przy Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie. Współzałożyciel i członek Stowarzyszenia Teatralnego Chorea, pracownik Fabryki Sztuki. Członek Stowarzyszenia Bliski Wschód–Lublin. Współorganizator i wykonawca wielu międzynarodowych projektów artystyczno-edukacyjnych. Współpracował z takimi teatrami, jak Nettheatre (Paweł Passini, Lublin), Kolekcjonerzy Wzruszeń (Darek Skibiński, Warszawa) Teatr Lalki i Aktora „Pinokio” (Łódź). Autor choreografii

do spektakli *Koguty, Borsuki i inne Kozły...*, reż. Iga Załączna, monodramu *Upadek – Psycho – Somatic – Gaym*, reż. Magdalena Paszkiewicz. Pomysłodawca i realizator cyklu warsztatów zakończonych spektaklem *Brzydal*. Stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2010 r. oraz w roku 2014. Stypendysta Urzędu miasta Łodzi dla osób zajmujących się twórczością artystyczną oraz upowszechnianiem i animacją kultury, 2013. Pomysłodawca i realizator projektu dla osób niewidomych i słabowidzących zakończonym spektaklem *Vidomi i Vidomi – kontynuacje*. Współautor podręcznika *Trening fizyczny aktora. Od działań indywidualnych do zespołu*, PWSFTViT, Łódź.

Katarzyna Chiżyńska – doktor, adiunkt w Katedrze Filologii Klasycznej Uniwersytetu Łódzkiego. Tytuł doktora w dziedzinie literaturoznawstwa starożytnego uzyskała w 2012 roku na podstawie rozprawy *Scholia Medicea in Aeschyli „Persas”* – opracowanie, przekład, komentarz. Ukończyła studia magisterskie z zakresu kulturoznawstwa (teatrologia) (2007) oraz filologii klasycznej (2005). Aktualnie realizuje projekt NCN zatytułowany „Starożytny teatr i dramaty w świetle pism scholiastów”. Jej zainteresowania badawcze skupiają się na pracach scholiastów oraz poetyce starożytnego dramatu.

Tomasz Ciesielski – performer, tancerz, badacz i menadżer teatru, w swoich działaniach łączący wszystkie te trzy doświadczenia. Od 2009 roku członek Stowarzyszenia Teatralnego Chorea, w tym czasie uczestniczył w projektach: *Antyk/Taniec w Re-Konstrukcji, Koguty, Borsuki i inne Kozły, Oratorium Dance Project*. W 2011 roku nawiązał współpracę z duńskim zespołem Granhøj Dans, realizując międzynarodowy spektakl *Men&Mahler* oraz *Rite of Spring Extended*, w reżyserii Palle Granhøja. Oba widowiska otrzymały nagrodę dla najlepszego duńskiego spektaklu teatru tańca Årets Reumert 2013 i 2014. Twórca autorских performansów, m.in. *Sens-akcja*, prezentowany w Polsce i USA, *Taśmy profesjonalne, Edging*. Autor publikacji (m.in. jedyna na polskim rynku monografia tematyczna *Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokognitywistycznej*) i uczestnik projektów (Polska, Francja, Wielka Brytania) dotyczących możliwości zastosowania wiedzy z zakresu nauk kognitywnych i neuronauk w badaniach nad tańcem.

Jadwiga Czerwińska – prof. dr hab. na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, redaktor naczelna „Collectanea Philologica”, członek Komitetu Nauk o Kulturze Antycznej PAN, The Classical Association, Centrum Latinitatis Europae, ŁTN, Towarzystwa Naukowego KUL, PTF; stypendystka m.in. Fondation

Hardt pour L'Etude de L'Antiquité Classique, Vandoeuvres-Genève, Fundacji z Brzezia Lanckorońskich. Zainteresowania naukowe obejmują teatr i dramaty grecki (zwłaszcza tragedie Eurypidesa), filozofię grecką oraz recepcję kultury antycznej szczególnie w kulturze włoskiej. Jest autorką wielu publikacji naukowych, w tym monograficznych opracowań polskich i włoskich na temat twórczości Eurypidesa. Za swą działalność otrzymała m.in. Medal Komisji Edukacji Narodowej, wiele nagród indywidualnych oraz nagrodę ministra.

Dorota Fox – dr hab. kulturoznawstwa, adiunkt w Zakładzie Teatru i Dramatu Uniwersytetu Śląskiego. Autorka dwóch monografii: *Kabarety i rewie międzywojennej* Warszawy. *Z prasowego archiwum Dwudziestolecia* (Katowice 2007) oraz *Czasopiśmiennictwo teatralne w Polsce w latach 1914-1939* (Katowice 2014), a także licznych artykułów z zakresu historii krytyki teatralnej, historii teatru amatorskiego, teatru dwudziestolecia międzywojennego oraz form sztuki estradowej. Członek Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych oraz Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.

Irena Jajte-Lewkowicz – wykładowca w Katedrze Dramatu i Teatru Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego (90-131 Łódź, ul. Pomorska 171/173). Interesuje się teorią tekstu dramatycznego, dramatem współczesnym, groteską w sztuce, teatrem kulturowo marginalizowanym i publikuje z tej problematyki artykuły w monografiach, czasopismach i wydawnictwach słownikowych. Redaktorka, współredaktorka i współautorka ośmiu książek. Edytorka tekstów literackich. Animator, jurorka, kuratorka wydarzeń edukacyjnych i artystycznych dotyczących praktyk społeczno-teatralnych.

Maria Janus – doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego, absolwentka kierunku aktorskiego Wydziału Sztuki Łódzkiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Białymstoku oraz kulturoznawstwa, specjalizacja produkcja teatralna na Uniwersytecie Łódzkim, studiowała też w Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst w Stuttgarcie. Łączy doświadczenie praktyka z refleksją teoretyczną.

Leszek Karczewski – doktor, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, kierownik Działu Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi. Autor prac poświęconych teorii podmiotowości, teorii interpretacji i edukacji muzealnej, inspirowanych filozofią amerykańskiego pragmatyzmu. Pomysłodawca i realizator „Kulturanka”, programu o sztuce

współczesnej skierowanego do najmłodszych (dla TVP Kultura), nagrodzonego w XXXIII konkursie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla 2012 w kategorii Przedsięwzięcia Edukacyjne. Kurator akcji społeczno-artystycznych, m.in. „Galerii Dżinsów”, „WIKIzeum” i „ms3 Re:akcja” (nominowanej do nagrody Sybilla 2009). Członek Rady Programowej Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów. Wyróżniony m.in. honorową odznaką Zasłużony dla Kultury Polskiej.

Ewelina Kordiak-Golebska – doktorantka Uniwersytetu Wrocławskiego, polonistka i neurologopedka, pedagog specjalny, trener emisji głosu. Bada teatr osób niepełnosprawnych intelektualnie w Polsce w XXI w. Współpracuje z Uniwersytetem Humanistycznospołecznym SWPS we Wrocławiu i Gnieźnieńską Szkołą Wyższą w Gnieźnie, realizując zajęcia ze studentami z psycho- i neurolingwistycznych aspektów mowy i autyzmu. Prowadzi warsztaty z dramy i logorytmiki oraz specjalistyczne szkolenia z dziedziny neurologopedii we współpracy z wrocławskim oddziałem Fundacji Promyk Słońca. Prezes Centrum Neurologopedycznego LOGOCENTRUM, w którym prowadzi diagnozę i terapię osób z zaburzeniami mowy i myślenia.

Tomasz Kowalski – doktor, adiunkt w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania naukowe skupiają się z jednej strony na problematyce związanej z dziełami i biografią Williama Szekspira, z drugiej – na współczesnym teatrze polskim. Współredaktor (z Krzysztofem Kozłowskim) antologii *Szekspir. Teoria lancasterska – domysły i fakty* (Warszawa 2012), publikował w „Didaskaliach”, „Teatrze”, „Czasie Kultury” i innych czasopismach, autor rozdziałów (artykułów) w wydawnictwach zbiorowych.

Ks. Mariusz Lach sdb – salezjanin, doktor, pracownik Katedry Dramatu i Teatru KUL. Zainteresowania badawcze to amatorski ruch teatralny, teatr religijny, współczesny studencki ruch teatralny w Polsce, Roman Brandstaetter – życie i twórczość (szczególnie dramaturgiczna). Współpracował w tworzeniu i działalności Salezjańskiego Ruchu Ewangelizacyjnego SARUEL (od 1995 r.), kierował różnymi amatorskimi inicjatywami teatralnymi. Prowadzi warsztaty teatralne. Przeprowadził ponad 50 serii różnego rodzaju rekolekcji i warsztatów ewangelizacyjnych. Założyciel i kierownik Teatru ITP działającego w KUL od 2001 r., z którym wystawił kilkanaście premier i grał w wielu miejscach Polski (i nie tylko). Od 2005 r. pracownik naukowo-dydaktyczny w Katedrze Dramatu i Teatru KUL.

Katarzyna Maliszewska – pedagog, asystent w Zakładzie Pedagogiki Twórczości i Ekspresji Dziecka na Wydziale Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, instruktor teatralny, członek Centrum Ekspresji Dziecięcej w Katowicach, absolwentka Studium Terapii przez Sztukę przy Teatrze Ludowym w Krakowie. Prowadzi dziecięcy teatr szkolny, który odnosi liczne sukcesy na festiwalach teatrów nieprofesjonalnych. Przedmiotem jej zainteresowań jest wychowanie teatralne, edukacja przez sztukę, animacja społeczno-kulturowa, pedagogika kultury oraz edukacja dorosłych.

Krystyna Nowak-Wolna – doktor, adiunkt w Zakładzie Kulturowych Podstaw Edukacji Instytutu Nauk Pedagogicznych Uniwersytetu Opolskiego. Ukończyła filologię polską w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Opolu oraz Podyplomowe Studium Logopedii na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Interesują ją następujące obszary badawcze: sztuka żywego słowa; historia oraz teoria dramatu i teatru; teoria i praktyka wychowania estetycznego i wychowania przez sztukę, w tym terapeutyczne możliwości sztuki. Jest autorką kilkudziesięciu prac naukowych, w tym dwóch monografii: *Dzieje sztuki recytatorskiej w Polsce* (1999) oraz *W kręgu edukacji, teatru i sztuki żywego słowa* (2005).

Magdalena Paszkiewicz – tancerka, choreograf, reżyser teatru tańca, wykładowca matematyki w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Skierkowie, wykwalifikowany instruktor tańca, doktor nauk ekonomicznych. W latach 2007–2013 współtwórczyni spektakli oraz kierownik Teatru Tańca PRO (Łódzki Dom Kultury), w latach 2010–2013 aktorka Teatru Kilku Osób. Przez trzy lata prowadziła zajęcia taneczne w ramach projektu *Można inaczej* w Monarze w Ozorkowie. W 2011 współtworzyła z Teatrem Chorea międzynarodowy projekt *Oratorium Dance Project* oraz była laureatką konkursu Rezydencja – premiera 2011 Klub Żak, Gdańsk, gdzie realizowała swoje solo *Panna P.* W 2012 współrealizowała (opieka formalna Towarzystwo Kultury Teatralnej, Oddział Łódź) projekt artystyczno-edukacyjny pt. *Historie być może prawdziwe* w ramach festiwalu teatralnego „Dotknij Teatru” 2012. Celem projektu była integracja pokoleń oraz środowisk – młodzież z domu dziecka, młodzież związana z teatrem amatorskim. Od 2010 roku współpracuje artystycznie z Januszem Adamem Biedrzyckim (reżyseria jego monodramu *Upadek*, *Psych-Somatic* *GAY-m*, współreżyseria spektaklu *Brzydal*, projekt *Vidomi* oraz jego kontynuacje). Reżyser spektaklu *Vidomi*, prowadzenie warsztatów tanecznych.

Maria Pietrusza-Budzyńska – założyciel, wieloletni reżyser w WTZ Teatrotterapia, a także prezydent Fundacji Teatrotterapia Lubelska, która powstała w oparciu o pozytywne doświadczenie artystyczne, teatralne, terapeutyczne i społeczno-kulturotwórcze wyniesione z 15 lat współpracy z Teatrem im. Juliusza Osterwy w Lublinie. Jest pedagogiem specjalnym. W 1991 roku rozpoczęła eksperyment pedagogiczny wraz z poszukiwaniem własnych metod pracy i sposobów działania przez zastosowanie technik teatralnych w rehabilitacji osób z upośledzeniem umysłowym, co doprowadziło do powstania pierwszego w Polsce teatru ludzi niepełnosprawnych oraz ukształtowanie w środowisku pedagogicznym i teatralnym różnorodnych kierunków, idei, programów i metod teatrotterapii. Celem i efektem jej pracy jest tworzenie wybitnych dzieł teatralnych, a sensem życia i pracy jest nobilitacja osobista i społeczna dorosłych ludzi niepełnosprawnych, wykluczonych i wykluczanych z życia z racji niepełnosprawności intelektualnej, z którymi współpracuje w Lublinie od 1995 roku we wspólnocie teatralnej, nazywanej też teatrem ludzi niepełnosprawnych.

Arkadiusz Rogoziński – doktorant w Katedrze Socjologii Kultury Uniwersytetu Łódzkiego, absolwent w 2009 roku kulturoznawstwa (Katedra Teorii Dramatu i Teatru). Współpracował z wieloma instytucjami kulturalnymi i teatrami w Łodzi. Od 2012 roku na stałe z Muzeum Książki Artystycznej, gdzie w praktyce mógł poznawać zależności między różnymi mediami: od druku po wideo, co zaowocowało współautorstwem złożonego w USA patentu dotyczącego Wirtualnej Rzeczywistości. W 2009 był aktywnie zaangażowany w roczny projekt poświęcony dziedzictwu Jerzego Grotowskiego. W latach 2011–2013 podążał za grupą aktorów zaangażowanych w pracę laboratoryjną. Ostatnio miał możliwość przyglądać się pracy Odin Teatret nad ich najnowszym przedstawieniem.

Iwona Siekierzyńska – absolwentka psychologii na Uniwersytecie Gdańskim i reżyserii w PWSFTViT im. Leona Schillera w Łodzi oraz Instytutu Terapii Tańcem i Ruchem. Autorka filmów fabularnych i dokumentalnych oraz spektakli teatralnych. Jeden z jej dokumentalnych filmów pt. *Obcey* był poświęcony Teatrowi Biuro Rzeczy Osobistych. W roku 2015 kontynuowała współpracę z Biurem Rzeczy Osobistych, i wspólnie zrealizowali spektakl *Moja sprawa*, który jest eksperymentem artystycznym, do którego zostali zaproszeni zawodowi twórcy teatru i aktorzy. Obecnie pracuje nad pełnometrażowym filmem fabularnym o teatrze osób niepełnosprawnych.

Monika Wąsik – adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się teatrem najnowszym oraz współczesnym dramatem niemieckim i austriackim (swój doktorat poświęciła tradycji Volksstück w dwudziestowiecznym teatrze niemieckojęzycznym). Autorka artykułów naukowych i tekstów krytycznych publikowanych przez „Dialog”, „Teatr”, „Pamiętnik Teatralny”. Recenzentka portalu teatralny.pl. Stypendystka Deutscher Akademischer Austauschdienst i Österreichischer Austauschdienst.

Marzenna Wiśniewska – doktor, teatrolożka, adiunkt w Zakładzie Dramatu i Teatru (Katedra Kulturoznawstwa, Uniwersytet Mikołaja Kopernika), animatorka kultury. W latach 2001–2011 kierownik literacki Teatru Baj Pomorski w Toruniu. Współautorka i redaktorka książki *60 lat Teatru „Baj Pomorski” 1945–2005* (Toruń 2005), współredaktorka książek: *Współczesny teatr i film wobec wyzwań nowych mediów* (Toruń 2015), *Teatr wśród mediów* (Toruń 2015). Obecne zainteresowania badawcze: teatr lalek, multimedialne, intermedialne i cybernetyczne praktyki w teatrze, dramat i teatr dla dzieci i młodzieży, teatr stosowany/teatr społeczny, teoria i praktyka animacji kultury, pedagogika teatru. Jest członkiem Kolegium Redakcyjnego „Teatru Lalek”, publikuje również na łamach „Teatru”. Animatorka projektów i warsztatów teatralnych realizowanych m.in. we współpracy z Instytutem Teatralnym im. Z. Raszewskiego w Warszawie, Teatrem Baj Pomorski, Fundacją Pro Theatro, Stowarzyszeniem Pomocy Dzieciom Niepełnosprawnym i Osobom Potrzebującym Wsparcia „Jestem”.

INDEKS

(obejmuje wyłącznie nazwiska osób zamieszczone w tekście głównym książki)

- Abrahamowicz Adolf 89
Abrahams Roger D. 282, 283, 288, 289
Abramović Marina 286
Adam Adolphe 278
Adam, aktor BRO 194, 196, 199
Adamczyk Piotr 295
Agyrrios 33
Ajschines 38
Ajschylos 25, 28, 30, 39
Akine Fatih 226
Ambroszyk Klaudia 211
Amsolik Tomasz 211
Anczyc (Władysław) Ludwik 69, 89
Andersen Hans Chrstian 138
Andronik/Andronikos/Andronikus,
 zob. Liwiusz Andronik
Andrzejak-Nowara Małgorzata 6, 249,
 307
Ange Daniel 111
Anusiewicz Janusz 80, 82
Artaud Antonin 21
Arystofanes 25, 37, 53
Arystoteles 14, 15, 30, 61, 120
Arystydes Publiusz Eliusz (Publius
 Aelius Aristides) 34
Atenajos 28
Attyk Herod (Herodes Atticus) 59
Augé Marc 145
Augustyn (Augustyn z Hippony,
 Aurelius Augustinus), św. 15, 23
Auslander Philip 134, 144

Babicki Krzysztof 184, 186
Bach Johann Sebastian 255
Bachman Stefan 184
Badeński Stanisław 206
Bal Ewa 80
Bałucki Michał 89
Barańczak Stanisław 97
Barba Eugenio 17, 20, 23, 127, 243
Baro Toon 138, 140, 141, 265–267, 270,
 272, 274
Barrault Jean-Louis 243
Bartosiak Mariusz 5, 13, 307
Baudrillard Jean 286
Bauman Zygmunt 234, 236
Bausch Pina 286, 287
Beck Julian 127
Beckett Samuel 103
Bel Jérôme 5, 149, 158, 160
Belluso John 133, 134
Berdyszak Jan 252
Beuggert Remo 153
Biedrzycki Janusz Adam 6, 203, 205,
 211, 307, 311
Biegajło Zbigniew (Zbyszek) 194, 195,
 202
Bieleń Bartosz 294
Bismarck Otto von 69
Bitner Przemysław 211
Bliziński Józef 89
Blumer Gianni 153
Borczech Michał 183
Borowska Monika 211
Bosak Marcin 295
Brecht Bertolt 16, 297
Brel Jacques 297
Bright Damian 153

- Brook Peter 20, 127, 274
 Brown Trisha 127
 Bruegel Pieter 211
 Bruner Edward M. 24
 Brzozowski Marcin 295
 Budzyński Aleq 191
 Bułhak Ewa Konstancja 295

 Calamity Jane (właśc. Martha Jane Cannary-Burke) 98
 Castells Manuel 145
 Cervantes Saavedra Miguel de 113
 Cezar Gajusz Juliusz (Gaius Iulius Caesar) 56, 57
 Chaikin Joseph 127
 Chase Marian 197, 200
 Cherkaoui Sidi Larbi 279
 Chizińska Katarzyna 5, 25, 308
 Chodkowski Robert R. 30
 Chudała Teresa 92
 Cichopek Katarzyna 295
 Ciencialowa Agnieszka 79
 Cierniak Jędrzej 71, 82, 88–90, 92, 106
 Ciesielski Tomasz 6, 277, 308
 Cieślak Ryszard 286
 Craig Daniel 129
 Cycleron (Marcus Tullius Cicero) 47, 56–59, 63
 Czajkowski Piotr Iljicz 255
 Czarnecka Karolina 294
 Czechow Anton Pawłowicz 89
 Czerwińska Jadwiga 5, 43, 308
 Czołpiński Wiesław 293
 Czapryński Radosław 99
 Czykwin Maria 293
 Darwin Charles Robert (Karol Darwin) 167
 Decymus Liberiusz, zob. Liberiusz Decymus
 Dekker Koert 270
 Deleuze Gilles 287, 289

 Demostenes 33, 35, 38
 Derrida Jacques 21, 24
 Diana (właśc. Diana Frances Mountbatten-Windsor), księżna Walii 129
 Difilus 51
 Dilthey Wilhelm (Wilhelm Christian Ludwig Dilthey) 279
 Dobijański Marcin 211
 Donnellan Declan 240, 242, 253
 Drajewski Stefan 156
 Droszcz Damian 136, 138
 Dryl Monika 294
 Dygant Agnieszka 295
 Dziedzic Michał 183
 Dzienis Adam 293

 Elber Michael 149
 Erpulat Nurkan 228, 229
 Eubulos 34, 35
 Eurypides 25, 35, 309
 Ezop (Klodiusz) 58

 Feldenkrais Moshe 272
 Figura Katarzyna 295
 Filarska Joanna 207, 211, 214
 Filochoros z Aten 33
 Focjusz 33, 36, 37
 Folkierska Andrea 236
 Fox Dorota 5, 69, 309
 Franciszek z Asyżu (właśc. Giovanni Bernardone), św. 112
 Fredro Aleksander 74, 76, 92, 93
 Fręś Jan Andrzej 299, 300
 Frucek Józef 281
 Fuks Ladislav 97, 98

 Galińska Elżbieta 256
 Gałczyński Konstanty Ildefons 297
 Garland Thomson Rosemarie 119, 120, 122–125, 131

- Geertz Clifford 277, 279
 Genet Jean 96
 Globisz Krzysztof 253
 Głuszcak Bohdan 134
 Gnaeus Naevius, zob. Newiusz Gnejusz
 Goczoł Józef 91
 Godlewska-Byliniak Ewelina 128, 139, 140
 Goffman Erving 120, 121, 124, 164–166, 257
 Goldoni Carlo 89
 Gombrowicz Witold 297, 307
 Gorgiasz z Leontinoi (Gorgiasz ho Leontinos) 61, 62
 Greenall Finian 259
 Gregory André 127
 Grochowska Agnieszka 295
 Grotowski Jerzy Jerzy 17, 20, 24, 127, 136, 164, 210, 271, 286, 312
 Grycewicz Anna 293
 Grześko Izabela 138

 Haakh Nora Marianne 229, 230
 Hacking Ian 121
 Handford Olga 249
 Harasymowicz Jerzy 296
 Harpokration 33, 35, 38
 Hart Roy (właśc. Rubin Hartstein) 272
 Häusermann Julia 154
 Hazdrubal (Hazdrubal Barkas) 49
 Heidegger Martin 250
 Heine Heinrich 278
 Herbut Anka 149
 Herman Katarzyna 293
 Herman Maria Dorota 94, 99
 Hillje Jens 228–230
 Hitler Adolf 166–168
 Hołubowicz Tomasz 211
 Hossle Miranda 154
 Humboldt Ludwik von 80
 Huras Tomasz 97

 Ibsen Henrik 113
 Ingarden Roman 19, 102

 Jabłońska Małgorzata 204
 Jachimowicz Paweł 142
 Jackson Michael 129, 154
 Jaeger Werner 32
 Jajte-Lewkowicz Irena 5, 9, 309
 Jan Paweł II (Karol Wojtyła), papież 112, 114
 Janus Maria 6, 291, 309
 Jasinowski Bartosz 94
 Jasińska Renata 134, 163–168
 Jasińska Stanisława 166
 Jastrzębska-Gzella Hanna 203, 204, 210, 211
 Jaworska-Witkowska Monika 237
 Jaworski Paweł 145, 146
 Jezus Chrystus 108, 112
 Józefowicz Janusz 294
 Jungowska Edyta 295
 Juwenalis (Decimus Iunius Iuvenalis) 59

 Kajzar Helmut 238
 Karczewski Leszek 5, 119, 144, 309
 Karkosz Jan 93
 Karolak Wiesław 249, 252
 Kasprzak Jacek 175
 Katon Marek Pocjusz (Marcus Porcius Cato) 48
 Keersmaecker Anne Teresa De 286
 Keller Peter 153
 Kiec Izolda 237
 Klata Jan 184
 Kleon, ateński polityk 37
 Klepacz Paweł 211, 218, 219
 Klimczak Emilia 295
 Klimczak Kamila 295
 Klyszcz Franciszek 91, 92
 Knol Kazimierz 297
 Kobalczyk Maciej 211

- Kołodźńska Agnieszka 99
 Kołodziej Piotr 69
 Konieczna Ewelina J. 254, 258
 Konowalik Robert 95–99
 Kopeć Maria 72
 Kordiak-Gołębska Ewelina 5, 161, 310
 Korzeniewski Bohdan 8
 Kościuszko Tadeusz 70
 Kotlarczyk Mieczysław 109, 114
 Kowalski Tomasz 5, 149, 310
 Kozłowska Anna 295, 302
 Kozubek Mariusz 110
 Krauze-Sikorska Hanna 238
 Krukowska Anna 294
 Krzewiński Jakub 211
 Kubikowski Tomasz 18, 23
 Kudra Emila 295
 Kukiałka Damian 205, 211
 Kulaoğlu Tunçay 229
 Kutz Kazimierz 74, 81
 Lach Mariusz, ks. sdb 5, 107, 113, 310
 Lady Gaga (właśc. Stefani Joanne Angelina Germanotta) 125, 126
 Langhoff Sharmin 226–230
 Lech Beata 167
 Lecoq Jacques 272
 Lepecki André 156
 Lewandowska Klaudia 167
 Libanios z Antiochii 36
 Liberiusz Decymus 56, 57
 Ligoń Adolf 69
 Ligoń Juliusz 69
 Ligoń Stanisław 69, 70
 Lilienfeld Jean-Paul 228
 Linert Andrzej 71
 Linton Ralf 235
 Lipko-Konieczna Justyna 139
 Litwiniec Bogusław 87
 Liwiusz Andronik/Liwiusz (Lucius Livius Andronicus), Andronikos/Andronikus 48, 49
 Liwiusz Tytus (Titi Livi, Titus Livius) 45, 48, 49
 Lloyd Webber Andrew 111
 Lucjusz Liwiusz Salinator 49
 Lupa Krystian 241
 Ładnowski Aleksander 69
 Łazewski Jerzy 293, 294
 Mace Ronald 124
 Machulska Halina 295, 297, 298, 302, 303
 Machulski Jan 295, 298, 302, 303
 Machulski Juliusz 295
 Madonna (właśc. Madonna Louise Veronica Ciccone) 286
 Maeterlinck Maurice 211
 Makrobius/Makrobiusz Ambrozjusz Teodozjusz (Ambrosius Theodosius Macrobius) 56
 Malina Judith 127
 Maliszewska Katarzyna 6, 233, 311
 Marcin, aktor BRO 196, 198
 Maria z Nazaretu, św. 112
 Marquezy Alexandre 164, 167
 Marzena, aktorka BRO 196, 199
 Massa Riccardo 238, 239, 246
 McLuhan Marshal 268–271, 273
 Meier Lorraine 154
 Metellowie (Caecilii Metelli), rzymski ród plebejski 53
 Meyerhold Wsiewołod Emilewicz 127
 Miarka Karol 69
 Mican Hakan Savaş 229
 Michalewski Bogdan 164
 Mickiewicz Adam 74, 99
 Milarska Maria 143
 Milton John 113
 Mirski Józef 89
 Misiorowska Grażyna 250, 260
 Młynarski Wojciech 297

- Molier/Molière (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 89, 91, 92
 Monk Meredith 127
 Monteverdi Claudio 255
 Morcinek Gustaw 70, 83
 Morris Edmund 91
 Mortas Adam 295
 Moström John 278
 Moszczyński Wiktor 211
 Mrozek Małgorzata 76
 Mrozek Sławomir 296, 297, 307
 Musiolik Bogusław 72

 Namysło Maciej 250, 260
 Nasalski Grzegorz 211
 Nepos Korneliusz (Cornelius Nepos) 56
 Neron (Nero Claudius Caesar Drusus Germanicus) 59–61
 Newiusz Gnejusz (Gnaeus Naevius) 53
 Niemirowicz-Danczenko Władimir 272
 Niklińska Maria 295
 Norwid Cyprian Kamil 264, 266
 Nowak Andrzej 164
 Nowak Tadeusz 296
 Nowak-Wolna Krystyna 5, 87, 311
 Nyczek Tadeusz 87, 88

 Obara Monika 294
 Obertyński Marian 91
 Obląkowska-Woubishet Agata 164
 Oliwia, aktorka BRO 196
 Olkusz Piotr 212
 Osiecka Agnieszka 297
 Osterwa Juliusz (właśc. Julian Andrzej Maluszek) 89, 114, 187–190
 Otomańska Ewa 205, 211, 213
 Owczarek Stefan 74
 Ólafsdóttir Halla 278

 Paczocha Radosław 194, 195, 200
 Pałyga Artur 99
 Pałys Jakub 207, 211
 Pamuk Orhan 230
 Panadero Nazareth 287
 Passini Paweł 99, 307
 Paszkiewicz Magdalena (Magda) 6, 203, 205, 208, 211, 308, 311
 Paszkowski Józef 97
 Pavis Patrice 127
 Paxton Steve 127
 Payne Daphne M. 270
 Percenniusz 55
 Piaf Édith (właśc. Édith Giovanna Gassion) 297
 Piasecka Agnieszka 175
 Piekarniak Anna 207, 211
 Pieniążek Marek 299, 300
 Pietrusza-Budzyńska Maria 6, 135, 243, 175, 191, 312
 Piotrowski Błażej 294
 Pistorius Oscar 126
 Pizystrat 26, 27
 Plancjusz 63
 Platon (Plátōn) 13, 14, 23
 Plaut (Titus Maccius Plautus) 50–53
 Plutarch z Cheronei (Plutarchos Plutarchus) 31, 62
 Poloniecki Bernard 89
 Pomponiusz Lucjusz z Bononii (Lucjus Pomponius) 46
 Porczyk Bartosz 294
 Presley Elvis 129
 Protagoras z Abdery 13, 14, 23
 Przybora Jeremi 296, 297
 Purcell Henry 255, 259

 Quételet Lambert Adolphe Jacques 120

 Rachmaninow Siergiej Wasiljewicz 255
 Rainer Yvonne 127, 286
 Rancière Jacques 140

- Raszewski Zbigniew 8
 Ravel Maurice (właśc. Joseph-Maurice Ravel) 255, 257
 Reale Giovanni 14
 Renia, aktorka BRO 196
 Rice Tim 111
 Roach Joseph 80, 83
 Roberts Julia 129
 Rodowicz Tomasz 211
 Rogoziński Arkadiusz 6, 263, 312
 Rolnicki Michał 295
 Rorty Richard 281
 Rosati Weronika 295
 Roscjusz (Quintus Roscius) 16, 57, 58
 Różewicz Tadeusz 138, 296
 Rubin Dorota 293, 294
 Rudzka Kinga 211
 Rutkowski Rafał 293
 Rychcik Radosław 183

 Sacks Harvey 123
 Salinator Lucjusz Liwiusz zob. Lucjusz Liwiusz Salinator
 Sandahl Carrie 134, 144
 Sarna Anna 294
 Schechner Richard 127, 141, 142
 Schiller Friedrich (właśc. Johann Christoph Fridrich von Schiller) 228, 229
 Schmitt Éric-Emmanuel 166
 Senkel Günter 229
 Shakespeare William zob. Szekspir William 79, 89, 96, 98, 184, 201, 273, 274, 297, 310
 Sharifi Azadeh 226
 Shaw George Bernard 176
 Siekierski Albin 74
 Siekierzyńska Iwona 6, 193, 202, 312
 Sienkiewicz Eugeniusz 294
 Sieńczyłło Justyna 293, 294, 301
 Sinatra Frank (Francis Albert Sinatra) 286
 Singer Isaac Bashevis 296
 Skorny Zbigniew 252
 Słomczyński Maciej 96
 Słowacki Juliusz 76, 300, 307
 Smaczny Mateusz 294
 Smolorz Michał 80
 Sobczyk Justyna 135, 136
 Sobolewski Tadeusz 157
 Sofokles 25, 27, 28, 35
 Sokołowska Anita 294
 Sokołowska Antonina (Tosia, Tośka) 293, 294, 296, 301
 Sokół Marek 294
 Sokół-Malesza Ewa 296
 Sondka Waldemar, ks. 108
 Sperska-Abbe Helena 111
 Spólna Hanna 98
 Stanislavsky, zob. Stanisławski (właśc. Aleksiejew) Konstantin Siergiejewicz
 Stanisławski (właśc. Aleksiejew) Konstantin Siergiejewicz 16, 272
 States Bert O. 17, 18, 23
 Steinbeck Dietrich 18, 101, 102
 Stokowska-Gajda Teresa 294, 302
 Stradfordczyk, zob. Shakespeare William
 Strykówna Bożena 295
 Suzuki Tadashi 272
 Swend Piotr 129
 Swetoniusz Gajusz Trankwillusz (Gaius Suetonius Tranquillus) 59, 60
 Swoboda Henryk 76
 Szacki Jerzy 257
 Szaniawski Jerzy 91
 Szczepanowska Patrycja 294
 Szekalska Elżbieta 294
 Szekspir William, zob. Shakespeare William (Stradfordczyk)
 Szoltysik Marek 74

- Szpiech Emilia 92, 93
 Szporka Marek 139
 Szymborska Wisława 297
 Śliwonik Lech 8, 90, 134
 Świdarska-Kusyk Anna 211
 Świontek Sławomir 16–18, 23, 24

 Tacyt Publiusz Korneliusz (Publius
 Cornelius Tacitus) 54, 55, 60
 Tambor Jolanta 76, 83
 Tarasiewicz Jan 205, 211
 Taviani Ferdinando 20–23
 Terlecki Tymon 241
 Tespis z Ikarii 26, 27
 Tetmajer Kazimierz 92
 Thompson Paul 79
 Todorczuk-Perchuć Aneta 293, 294
 Tomasik Jacek 185
 Tomek, aktor BRP 196, 200
 Tosia/Tośka, zob. Sokołowska
 Antonina
 Trybuła Jan 92
 Turner Victor W. 279, 289
 Tuwim Julian 74, 297

 Ugrešić Dubravka 285, 286, 289
 Umathum Sandra 150, 157, 158
 Urbacki Rafał 140

 Walentynowicz Kamila 211

 Wallin Scott 152
 Wardaliński Marcin 139
 Warunek Paweł 101
 Watson Emma 286
 Watson Ian 272
 Wawrzyniak Michał 101
 Wąsik Monika 5, 6, 9, 223, 313
 Welsch Wolfgang 284
 Wihstutz Benjamin 150, 158
 Wilkowski Jan 191
 Winniczuk Lidia 57
 Wiśniewska Marzenna 15, 133, 313
 Wittgenstein Ludwig 80
 Witt-Michałowski Łukasz 294
 Wojtas Mieczysław 294, 297, 301
 Wojtyła Karol, zob. Jan Paweł II, papież
 Wolna-Nocoń Anna 106
 Woronowicz Adam 293
 Woźniak Iwona 78
 Wyspiański Stanisław 186

 Zaimoglu Feridun 229
 Zając Aneta 295
 Zapolska Gabriela (właśc. Maria
 Gabriela Janowska) 300
 Zbyszek, zob. Biegajło Zbigniew
 Ziomek Aleksandra 205, 211

 Żeszko-Majewska Anna 301
 Żyliński Krzysztof 100

