

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 pojawia 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 nadsporność 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 zatamowanie 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 jakiejkolwiek 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, wręganie 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 znamienita, 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.