

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, pozostaję 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 дарowanych 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 nieelegancko „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 widzem; 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 niespotykane 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 poczyną 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...