

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 przygotowaniem 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, piętno. 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, niezbornosć 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.