didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 169/170**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2022
DOI: 10.34762/ba3h-mx41
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/szczegolne-potrzeby-wspolpracy-proces-powstawania-pokoju-nieobecnych-w-ramach-cricoteki

/ partycypacja

Szczególne potrzeby współpracy. Proces powstawania „Pokoju nieobecnych” w ramach Cricoteki otwartej

Monika Kwaśniewska | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Special Collaborative Needs. The process of creating *Room of absentees* (*Pokój nieobecnych*) within Cricoteka otwarta

The article analyses the process of workshops and the staging of the performance *Room of absentees* (*Pokój nieobecnych*) directed by Joanna Pawlik within the framework of Cricoteka otwarta in collaboration with people (artists and non-artists) with and without disabilities. The article is based on the author’s participant observation. She analyses it in relation to many theories, such as participatory art, devised theatre, disability studies, art by artists with disabilities, art therapy, and crip time. The author shows how the same working conditions affect differently people with different bodies or senses, and how the rules have to be changed in the process to accommodate different needs. The relationship between the institutional framework and the status of the artist is also one of the topics. The article ends with a call for establishing an institution where Joanna Pawlik could work with her team on a regular basis rather than from project to project.

Keywords: participatory art; devised theatre; disability studies; art by artists with disabilities; art therapy; crip time; participant observation

Cykl *Cricoteka otwarta*, funkcjonujący od 2019 roku, tworzony do tej pory przez Barbarę Pasterak i Olgę Curzydło, to element konsekwentnie prowadzonej polityki dostępności tej instytucji. W jego ramach organizowane są warsztaty z artystkami i artystami skierowane do szerokiej grupy osób, również, choć nie tylko, z niepełnosprawnościami. W 2021 roku program *Cricoteki otwartej* był bogaty w działania online i na żywo. W ramach *Ćwiczeń z codzienności* dokamerowe performanse stworzyli Maja Kowalczyk, Aleksandra Skotarek i Daniel Krajewski z Teatru 21, Daniel Kotowski, Agnieszka Jakimiak oraz Marcin Miętus[1]. Na żywo odbyły się natomiast dwa warsztaty: Wojtka Ziemilskiego oraz Joanny Pawlik, kończące się otwartym pokazem dla publiczności.

Niniejszy tekst będzie dotyczył warsztatów Joanny Pawlik, w których brałam udział na zasadach obserwacji uczestniczącej. Bazować będzie na notatkach robionych podczas warsztatów, zapamiętanych i zapisanych później sytuacjach i spostrzeżeniach, spotkaniu ewaluacyjnym przeprowadzonym przez Karoliną Plutę oraz zrobionych po zakończeniu warsztatów wywiadach z ich uczestniczkami i uczestnikami: Dorotą Wach, Edwardem Gilem-Deskurem, Wiktorem Okrojem, Justyną Kanią, Joanną Kwiecień, Joanną Pawlik, Weroniką Kułacz oraz kuratorką projektu Barbarą Pasterak[2]. Osoby, z którymi rozmawiałam dostały do autoryzacji fragmenty artykułu odwołujące się na ich wypowiedzi. Następnie przesłałam im cały tekst z prośbą o akceptację lub komentarze (wszystkie uwzględniłam). Bardzo dziękuję wszystkim tym osobom za pomoc, szczerość, cierpliwość i zaufanie – bez Was ten artykuł by nie postał. W artykule będę stawiała pytania o rodzaj naszej współpracy, umieszczając ją w rozmaitych ramach: partycypacji, *devised theater*, arteterapii, twórczości artystycznej, niepełnosprawności, szczególnych potrzeb, warsztatu, produkcji spektaklu. Zastanawiać się będę również nad statusem oraz sprawczością poszczególnych uczestniczek i

uczestników procesu oraz powstających w jego czasie relacjach między nami.

Ponieważ w tekście opis efektu końcowego naszej pracy będzie wyrywkowy, postaram się teraz pokrótce scharakteryzować spektakl. Punktem wyjścia było doświadczenie sytuacji lockdownu rozpatrywane na przykładzie indywidualnych przeżyć uczestniczących w warsztacie osób z niepełnosprawnościami i bez niepełnosprawności – nie mieliśmy jednak na celu ustawienia sytuacji tych dwóch grup w relacji antagonistycznej. Spektakl składał się z serii etiud: solowych lub zbiorowych, mówionych, śpiewanych i ruchowych. Większość scen koncentrowała się na aktywności jednej lub dwóch osób tak, aby każdy miał możliwość zaprezentowania swojego punktu widzenia. Niektórzy – jak Edward Deskur, Justyna Kwiecień, Wiktor Okrój czy Weronika Kułacz – opowiadali dość bezpośrednio o swoich doświadczeniach. Justyna Kania czytała z telefonu własne, napisane na potrzeby spektaklu wiersze. Joanna Pawlik, która również występowała w spektaklu, uczestniczyła natomiast głównie w sekwencjach ruchowych – ćwiczeniach jogi i tańcu (nawiązujących do jej wcześniejszych performansów). Towarzyszyła też Dorocie Wach w jednej z dwóch śpiewanych przez nią piosenek (śpiew był głównym środkiem ekspresji Doroty). Ja użyłam nagrania wywiadu z córką oraz „odegrałam" skondensowaną serię komentarzy towarzyszących nauce zdalnej. Spektakl kończył się tytułowym pokojem nieobecnych – sceną, w której każdy z nas miał poruszać się po scenie w sposób nawiązujący do sytuacji domowych. W tej scenie obok siebie umieszczone zostały trzy przeplatające się monologi: Weroniki Kułacz (w formie przypominającej *stand-up*), Justyny Kani (czytanie wierszy z telefonu w czasie wykonywania innych czynności np. odbijania piłki) oraz Joanny Kwiecień (w formie pośredniej między monologiem wewnętrznym a komunikatem kierowanym wprost do publiczności). Przez cały spektakl wszystkie osoby były obecne na scenie – jeśli nie uczestniczyły

w niej, leżały lub siedziały na ustawionych po bokach i w głębi kanapach. Na scenografię składała się różowa wykładzina, cztery zielone kwadratowe dywany oraz stół z narzędziami do miksowania dźwięków. Kostiumy były utrzymane w czerni i srebrze. Większości scen ruchowych towarzyszyła audiodeskrypcja przygotowana przez Barbarę Pasterak i czytana przez Weronikę Kułacz (tylko w jednej scenie audiodeskrypcja była robiona na żywo ze względu na jej zmienny przebieg). Mimo przygnębiającej tematyki spektaklu jego wydźwięk bywał różny – tematy poważne i osobiste mieszały się z ironicznymi, dowcipnymi czy wręcz pogodnymi.

I. Ramy, kategorie, definicje

Między partycypacją a *devised theater*?

Jak informowano na stronie Cricoteki, Joanna Pawlik to „artystka sztuk wizualnych", która „zajmuje się wideo, fotografią, performansem, reżyserią koncertów muzycznych oraz malarstwem i rysunkiem. Jej twórczość oscyluje pomiędzy zagadnieniami społecznych mechanizmów wykluczenia a osobistymi przestrzeniami odczuwania. W swoich pracach o dużym potencjale krytycznym (m.in. wideo *Balans* czy *Schody*) bada granice własnego ciała, rozpracowuje pojęcie «normy społecznej» i – często w przewrotny sposób – «atakuje niepełnosprawność»"[3]. Dla mnie w jej twórczości bardzo ważny jest proces: od ukrywania niepełnosprawności (w wyniku amputacji prawej nogi, co było skutkiem wypadku w dzieciństwie), przez tematyzację własnego doświadczenia oraz ciała w osobistych dokamerowych performansach bez publiczności, przez współpracę z osobami z niepełnosprawnościami i coraz częstsze bezpośrednie spotkania z widownią. Jej twórczość traktuję jako rozciągnięty w czasie *coming out*, który z aktu osobistego przekroczenia tabu własnej niepełnosprawności

rozszerza się na inne osoby. Wydaje mi się też ważne, w jaki sposób Joanna Pawlik „korzysta" ze swojej uprzywilejowanej pozycji uznanej artystki z dyplomem studiów artystycznych i stopniem naukowym doktorki do tworzenia przestrzeni widzialności w prestiżowych instytucjach dla osób, dla których w innych okolicznościach najprawdopodobniej nie byłoby w nich miejsca.

Na jej warsztaty w ramach projektu *Cricoteka otwarta* obowiązywały zgłoszenia, w których należało zadeklarować udział we wszystkich spotkaniach warsztatowych oraz w pokazie końcowym. Artystka zaprosiła do udziału w rekrutacji również osoby z niepełnosprawnościami, z którymi już wielokrotnie pracowała – nad koncertami, wystawami, filmami, performansami (choć wszystkie te gatunki wydają się przenikać w ich twórczości i zarysowywanie ostrych granic jest mylące). Zaproszone przez nią osoby brały udział w przedstawieniu powstałym w ramach programu Placówka Instytutu im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie – *Zastanawiam się…* (2019). Wszystkie też zajmują się na co dzień jakimś rodzajem twórczości i ekspresji artystycznej – w dużej mierze związanej z występami. Dorota Wach – osoba niewidząca od urodzenia – ukończyła Szkołę Muzyczną I Stopnia przy Specjalnym Ośrodku Szkolno-Wychowawczym dla Dzieci Niewidomych i Słabowidzących im. Hieronima Henryka Baranowskiego w Krakowie. Występowała w spektaklu *Sen nocy letniej* w reżyserii Cezarego Tomaszewskiego (2016), z Joanną Pawlik nagrała m.in. dwa wideo: *Oda* (2018), gdzie śpiewała *Odę do radości* w języku polskim i niemieckim, oraz *Tren* (2017), w którym stojąc w sali Heleny Modrzejewskiej w Starym Teatrze w Krakowie śpiewa fragment *III Symfonii* Henryka Góreckiego. Edward Gil-Deskur (Dj Edee Dee) jest producentem, realizatorem dźwięku, wokalistą i DJ-em. Współpracował z wieloma muzykami, zespołami i tworzył muzykę do spektakli teatralnych – m.in.

Leonce i Leny w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w reżyserii Michała Borczucha. Zrealizował szereg projektów z Joanną Pawlik – m.in. wystawę *Czy to jest taki nierealny plan?* (2017), film *Piosenka o nauczycielce*, wystawę *Czarny Makaron* (2020). Deskur utracił wzrok parę lat temu po latach życia jako osoba słabowidząca. Wiktor Okrój to poeta, muzyk, performer żyjący z dziecięcym porażeniem mózgowym. W roku 2013 powstał spektakl teatralny na podstawie jego tekstów i muzyki *Nie ma jak na wsi* w reżyserii Alessandry Barczyk. Z Joanną Pawlik stworzył m.in. w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie koncert *Nie wasz się pisać* przy współudziale muzyków Pauliny Owczarek i Ernesta Ogórka oraz aktora Pawła Tomaszewskiego (2017). Osoby te, choć występowały lub tworzyły, zanim spotkały Joannę Pawlik, od jakiegoś czasu regularnie z nią współpracują. Nieco inny status w tym gronie „znajomych" ma Justyna Kania – osoba bez niepełnosprawności – techniczka masażystka, poetka, która współpracuje z Edwardem Gilem-Deskurem. *Pokój nieobecnych* był jej pierwszym aktywnym występem scenicznym. Osobny charakter miała też obecność Tomasza Przetacznika – muzyka, który dołączył do nas później (i nie przesyłał zgłoszenia), by współtworzyć warstwę muzyczną. Oprócz tych osób, w grupie warsztatowej znalazły się również takie, których Joanna Pawlik wcześniej nie znała. Artystka i kuratorka przyjęły wszystkie zgłoszenia, można więc stwierdzić, że świadomie zaprojektowały bardzo różnorodną grupę. Do zespołu dołączyły więc Joanna Kwiecień – instruktorka tańca towarzyskiego, poszukująca różnych form ekspresji artystycznej; Weronika Kułacz – studentka tekstów kultury na Uniwersytecie Jagiellońskim, zajmująca się różnymi wymiarami twórczości artystek i artystów z niepełnosprawnościami oraz ja – badaczka teatru. Wszystkie trzy nie mamy dużego doświadczenia scenicznego. Każda z nas, poza Joanną Kwiecień, miała jakieś dodatkowe zadania w czasie warsztatów. Weronika

Kułacz – odbywająca praktyki w Cricotece – początkowo była osobą asystencką Doroty Wach, jednak została na pierwszej próbie również zaproszona do występu. Ja natomiast traktowałam udział w warsztacie jako rodzaj obserwacji uczestniczącej. Napisałam o tym w zgłoszeniu, a potem poinformowałam w trakcie warsztatów. Przyznam jednak, że bałam się tej deklaracji z kilku powodów. Z jednej strony obawiałam się jej wpływu na zachowanie uczestników. Z drugiej nie byłam pewna, czy warsztaty okażą się materiałem na artykuł, a jeśli tak, to czy mam wystarczające narzędzia i kompetencje, by go napisać. Te niepewności opóźniły rozmowę z grupą. Choć wszyscy wiedzieli od początku, że jestem badaczką, która zajmuje się również niepełnosprawnością w teatrze i performansie, a udział w warsztatach jest dla mnie elementem praktyki naukowej, o tym, że planuję być może opisać ten proces, powiedziałam trzeciego dnia warsztatów, pytając wszystkich o zgodę. Liczyłam się z tym, że mogę jej nie uzyskać, jednak moje pytanie zostało przyjęte entuzjastycznie.

Biorąc pod uwagę taki skład grupy, można się zastanawiać, kogo właściwie dotyczył tu proces inkluzji czy partycypacji, jak często określa się projekty z udziałem osób z niepełnosprawnościami. Zgodnie z najbardziej spopularyzowaną w Polsce definicją (bazującą na pracach Claire Bishop) „sztuka partycypacyjna" to: „sztuka zaangażowana społecznie, rodzaj strategii, poprzez którą ludzie stają się tworzywem dzieła artystycznego. Artysta aranżuje sytuację i zachęca jej uczestników do zachowania się w określony sposób we wskazanym miejscu. Artysta jest współpracownikiem i wytwórcą sytuacji społeczno-artystycznych a publiczność staje się współtwórcą lub uczestnikiem"[4]. Będący jedną ze strategii partycypacji „performans delegowany" polega „na zapraszaniu nieprofesjonalistów bądź specjalistów z innych dziedzin, aby występowali w imieniu artysty" (Bishop, 2015, s. 381). Osoby te odgrywają zazwyczaj „własną kategorię społeczno-

ekonomiczną, obierając za podstawę płeć, klasę, pochodzenie etniczne, wiek, niepełnosprawność czy (stosunkowo rzadko) wykonywany zawód" (tamże, s. 382). Ma to ułatwić artyst(k)om osiągnięcie wrażenia autentyczności (tamże, s. 408). W świetle tych definicji uważam, że w przypadku warsztatów w Cricotece standardowe relacje partycypacji i włączania w pole sztuki uległy zaburzeniu. Do zgranej grupy bardziej lub mniej doświadczonych artystek i artystów z niepełnosprawnościami (do których często kierowane są teatralno-społeczne projekty partycypacyjne) dołączyły osoby bez dużego doświadczenia scenicznego i teatralnego – bez niepełnosprawności, lub, jak Weronika Kułacz – z niewidoczną niepełnosprawnością. To my w jakiś sposób zostałyśmy „włączone" w prace grupy utworzonej przez Joannę Pawlik. Artystka wizualna nie założyła co prawda stałego zespołu o określonej nazwie, ale stworzyła konstelację stale współpracujących z nią artystek i artystów niezależnych. Decyzja, by zaprosić część z nich na warsztaty, wynikała z chęci kontynuacji tej współpracy, zależnej od środków finansowych, czasu, przestrzeni i zaplecza organizacyjno-technicznego. Współpracownicy i współpracowniczki Pawlik bywali nazywani artystami amatorami[5]. Tak pisała o nich też Pawlik w swojej rozprawie doktorskiej złożonej w 2018 roku. Wiktor Okrój tuż po premierze *Pokoju nieobecnych* jechał do Budapesztu zrobić zastępstwo w innym spektaklu. Edward Deskur, Wiktor Okrój, Dorota Wach i Justyna Kania mieli wkrótce rozpocząć próby wznowieniowe do spektaklu *Zastanawiam się…* w reżyserii Joanny Pawlik przed pokazem na festiwalu Szczeliny organizowanym przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu (pokaz towarzyszył wystawie *Inni malowali rybki*, którą Pawlik zrealizowała ze współpracy z Deskurem). Działalność artystyczna jest dla nich również źródłem dochodu. Można więc zadać pytanie, co czyni artystkę czy artystę „zawodowym", a co „amatorskim": wyższe wykształcenie artystyczne, do którego osoby z

niektórymi rodzajami niepełnosprawności mają ograniczony dostęp? Czy też raczej doświadczenie artystyczne? Czy to, że zarabiają na swojej twórczości? Odpowiedź Joanny Pawlik jednoznacznie kieruje się ku doświadczeniu. To ze względu na nie od pewnego czasu zrezygnowała z członu „amatorzy" i nazywa osoby z nią współpracujące po prostu „artyst(k)ami".

Kwestię statusu osób pracujących nad *Pokojem nieobecnych* komplikują jednak kwestie finansowe. Jak zwykle bywa w wypadku warsztatów, uczestniczki i uczestnicy nie otrzymali wynagrodzenia za udział. Takie warunki były oczywiście klarownie przedstawione od samego początku. Nowe uczestniczki warsztatów nie miały żadnych wątpliwości związanych z brakiem honorarium. Jednak artystki i artyści, którzy stale współpracują z Pawlik, zawsze dostają honorarium za występ i udział w wystawie. Artystka podkreśla, że to dla niej ważne i zawsze dba o wynagrodzenia dla wszystkich osób. Tym razem było to niemożliwe. Dorota Wach wspomniała w przeprowadzonej przeze mnie rozmowie, że po raz pierwszy zarobiła na śpiewaniu właśnie podczas swojej pierwszej współpracy z Joanną Pawlik i było to dla niej ważne. W przypadku warsztatów zdecydowanie nie uważała braku wynagrodzenia za problem. Wiktor Okrój mówił mi, że udział w projektach artystycznych to dla niego jedyna szansa zarobku, dlatego trochę się wahał, czy wziąć udział w procesie, w którym nie dostanie honorarium za występ. Udział w projekcie potraktował jednak jako naukę i doskonalenie swojej ekspresji performerskiej (mówi, że zdecydowanie lepiej czuje się pisząc i komponując, niż występując) oraz promocję swojej twórczości. Na tym poziomie zachwianiu ulegało, jak mi się wydaje, myślenie o tym projekcie jako klarownej kontynuacji poprzednich, ujawniając jednocześnie wpływ instytucji na relacje współpracy. W przypadku, gdy honorarium dostają wszystkie osoby współtworzące proces – można uznać, że wszyscy zostają wynagrodzeni za pracę artystyczną, mają więc status artystów. W

przypadku Cricoteki warunki wyjściowe – w sposób typowy dla warsztatów – przyznawały status artystki tylko prowadzącej; pozostałe osoby – bez względu na ich doświadczenie i umiejętności – mają status uczestniczek i uczestników. Ten paradoks wynika, moim zdaniem, z tego, że zasady współpracy w grupie stworzonej przez Pawlik nie są w żaden sposób ukonstytuowane, dlatego są szczególnie podatne na ustalenia instytucjonalne. Gdyby udało się stworzyć dla nich stałe ramy, z miejscem i budżetem na produkcję, pozwoliłoby to na dalszy rozwój współpracy, a do takich sytuacji by nie dochodziło. Częsty brak możliwości kontynuacji współpracy skłania do tego, by wykorzystywać do niej każdą okazję.

Gdybym miała znaleźć jakieś ramy definicyjne dla naszej pracy, nie byłaby to tylko partycypacja, która była głównie udziałem osób spoza grupy Pawlik, ale przede wszystkim kreacja zbiorowa – tak zwany *devised theater* – w formie skoncentrowanej nie tyle na pracy warsztatowej, ile na wytwarzaniu pokazu[6]. Za *devised theater* uważa się proces „tworzenia spektaklu od podstaw, przez zespół, bez istniejącego wcześniej scenariusza” czy partytury. W jego współtworzenie zaangażowani są uczestnicy procesu (Heddon; Milling, 2006, s. 4), którzy decydują, co i jak chcą powiedzieć (Green-Rogers, 2016). Nie wyklucza to jednak obecności osób (reżyserki lub reżysera), które kierują pracą i biorą odpowiedzialność za jej ostateczny kształt artystyczny (Heddon; Milling, 2006, s. 5). Jako cechy takiego procesu podaje się, między innymi, negocjację pomiędzy „ja” i „my”, czyli tworzenie wypowiedzi zbiorowej, oraz elastyczne podejście do procesu pracy (Mermikides; Smart, 2016, s. 254), co wiąże się też z mniej hierarchicznym niż tradycyjny, bardziej horyzontalnym modelem (s. 261). Taka praktyka może zapewniać pole widzialności i ekspresji dla osób z różnych powodów dyskryminowanych (s. 259), bywa nastawiona na przekraczanie barier gatunkowych (s. 263). Finałem współpracy może być spektakl albo cel społeczny i terapeutyczny (Heddon;

Milling, 2006, s. 4).

Pawlik wraz z Cricoteką stworzyła ramy dla współpracy, ale jej przebieg nie był wypowiedzą „w imieniu artystki", a scenariusz nie odpowiadał jej ścisłym, uprzednim założeniom, lecz wynikał z dynamiki współpracy, na przebieg której miały duży wpływ osoby uczestniczące w procesie. Zanim jednak opiszę tę dynamikę, chciałabym rozpatrzyć jeszcze jedną ramę często definiującą współpracę z osobami z niepełnosprawnościami na polu artystycznym, czyli arteterapię.

Terapia przez sztukę

W opublikowanym w 2019 roku tekście *Uczestnictwo osób z niepełnosprawnością wzrokową w kulturze* Beata Szabała pisze: „Osoby z niepełnosprawnością wzrokową mogą być nie tylko odbiorcami kultury, ale są także w stanie ją tworzyć" (2019, s. 48). Nieco protekcjonalne sformułowanie „są także w stanie" koresponduje z wątkiem oceny twórczości osób z niepełnosprawnościami. Autorka traktuje tę kwestię jako „niejasną": „Twórczość ta jest przede wszystkim sposobem autorehabilitacji i szansą na samorealizację". Dlatego, powołując się na opinię Małgorzaty Czerwińskiej[7], uważa, że to w efektach terapeutycznych, a nie artystycznych leży jej największa wartość (Szabała, 2019, s. 55). W takim ujęciu walory artystyczne okazują się drugorzędne w stosunku do efektu terapeutycznego. Podobne opinie wyraża i przytacza za innymi badaczkami i badaczami Anna Nowak w tekście z 2015 roku:

> Bifunkcjonalne wykorzystanie twórczości w tych aspektach pozwala, jak zauważa Ewelina Jutrzyna[8], zwrócić uwagę na ogromny potencjał terapeutyczny aktu tworzenia. Działalność

> twórcza wymaga od osoby niepełnosprawnej na początku aktualizacji i wykorzystania całego zasobu swoich doświadczeń, wiedzy, umiejętności, zdolności psychicznych i intelektualnych cech charakteru. Służy to kształtowaniu samodzielności i aktywności społecznej człowieka niepełnosprawnego" (Nowak, 2015, s. 93).

Według autorki[9], udział osób z niepełnosprawnościami w działaniach teatralnych:

> pozwala […] nie tylko indywidualnie przeżywać własne stany uczuciowe, lecz także w sposób zasadniczy określić rodzaj własnych działań tych osób, nieustannie wzbogacać się psychicznie, duchowo, intelektualnie i werbalnie, jak też nieskończenie twórczo doświadczać i poszukiwać siebie. W zadaniach aktorskich pobudzane zostają procesy wyobrażeniowe artystów, aktywizują się ich myśli oparte na rozbudzanej stopniowo i umiejętnie fantazji […]. uczestnictwo w pracach teatru stanowi dla osób niepełnosprawnych szansę ich twórczej inkluzji, zaistnienia w środowisku, wspomaga proces usamodzielniania oraz integracji z innymi uczestnikami, wzmacnia odwagę do ukazywania odrębności, tym samym wpływa pozytywnie na sposób postrzegania siebie i otoczenia (Nowak, 2015, s. 98).

W opozycji do takich ujęć stoją osoby i grupy nastawione na działania artystyczne, których celem jest przede wszystkim tworzenie sztuki, a nie proces terapeutyczny. W 2016 roku Justyna Sobczyk ironizowała: „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 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 terapii" (Hasiuk, 2016)[10]. Coraz częściej jednak pojawiają się ujęcia pośrednie – kładące nacisk zarówno na wartość artystyczną, jak i terapeutyczną twórczości teatralnej. W 2006 roku Irena Jajte-Lewkowicz we wstępie do publikacji podsumowującej seminaria towarzyszące Międzynarodowym Spotkaniom Teatralnych Terapia i Teatr pisała o konieczności łączenia celów terapeutycznych z artystycznymi – zarówno w procesie tworzenia, jak i oceny twórczości osób z niepełnosprawnościami (2006, s. 9-14; por. też: Dworakowska, 2022). Wydaje mi się zresztą, że ujęcie takie nie jest dalekie artystkom i artystom mocno sytuujących się w polu sztuki. Kontekst „terapeutyczny" bywa jednak obciążający i izoluje twórczość osób z niepełnosprawnościami od szerszego pola sztuki (por. Hasiuk, 2016).

W mojej ocenie Joanna Pawlik funkcjonuje właśnie w tym polu pośrednim między podejściem terapeutycznym a artystycznym. Od 2003 roku prowadzi zajęcia Warsztatu Terapii Zajęciowej Artes w Krakowie. To podczas tych zajęć poznała wiele współpracujących z nią osób. Mówi jednak: „Jestem arteterapeutką na którymś miejscu. Jestem przede wszystkim artystką sztuk wizualnych" (Muca, 2016). Nie wyklucza więc korzyści psychologicznych, które mogą płynąć ze wspólnego wytwarzania dzieła artystycznego, a zarazem zakłada, że kwestie artystyczne są w tym procesie równie ważne, jeśli nie ważniejsze. Takie podejście jest świetnie widoczne w tym, jak Pawlik pisze i opowiada o współpracy, podkreślając, że interesuje ją przede wszystkim osoba i to, co chciałaby przekazać poprzez ich wspólną pracę. Swoje zadanie widzi w znalezieniu odpowiedniej formy estetycznego wyrazu. Ma być ona, z jednej strony, zgodna z jej treścią, zainteresowaniami i predyspozycjami danej osoby oraz jej gotowością (lub nie) na występ przed

publicznością[11]. Z drugiej, jej celem jest mocne oddziaływanie na odbiorców i odbiorczynie szeroko traktowanego pola sztuki. Tworzone wspólnie prace prezentowane są w takich instytucjach artystycznych jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Małopolski Ogród Sztuki w Krakowie, Centrum Sztuki Współczesnej Kronika w Bytomiu, Instytut Teatralny w Warszawie, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Warto dodać, że myślenie Pawlik o terapeutycznym wymiarze sztuki poszerza przywołane powyżej refleksje, a wręcz przesuwa je na nieco inne tory. Deklaruje ona bowiem: „moim celem jako artystki jest zmiana w myśleniu o nas, osobach z niepełnosprawnościami, oswojenie z naszym wizerunkiem i często innym funkcjonowaniem w dniu codziennym" (Pawlik, 2018, s. 41). W tym ujęciu, jeśli twórczość artystek i artystów z niepełnosprawnościami ma mieć efekt terapeutyczny i powodować zmianę, to przede wszystkim w społeczeństwie „normatów". W przypadku naszego procesu taka dynamika była obecna nie tylko w relacji z widownią, ale też w obrębie grupy. Choć w swojej pracy badawczej coraz częściej poruszam kwestię niepełnosprawności, to do czasu warsztatów miałam niewiele okazji do współpracy z artystkami czy artystami z niepełnosprawnościami. Było to szczególnie widoczne, kiedy na jednej z prób miałam zastąpić Justynę Kanię w asystowaniu Edwardowi Deskurowi. Choć przez kilka dni obserwowałam ich współpracę, okazałam się bardzo nieporadna. Deskur cierpliwie instruował mnie w kwestiach najprostszych – jak chociażby tej, że kiedy do niego podchodzę, powinnam stanąć naprzeciwko i powiedzieć swoje imię. Również dla Joanny Kwiecień była to pierwsza tego typu współpraca z osobami z niepełnosprawnościami. Warsztaty – dzięki ich inkluzywnemu charakterowi – rozwinęły nas nie tylko artystycznie, ale też poznawczo i relacyjnie.

II. Proces pracy

Niepełnosprawności i szczególne potrzeby

Pierwsze spotkanie miało charakter rozmowy. Mieliśmy się poznać i porozmawiać o temacie warsztatów, którym był okres lockdownu. Każdy z nas audiodeskrybował swój wygląd, mówił, czym się zajmuje, dlaczego trafił na warsztaty. Na tym etapie mocno poczułam odmienność naszych usytuowań. Jako osoba bez niepełnosprawności i nieartystka byłam w mniejszości. Podczas naszej rozmowy po raz kolejny zaczęłam się jednak zastanawiać nad definicją mojej sprawności. Czy jako osoba żyjąca od lat z zaburzeniami odżywiania, z dużą, choć korygowalną wadą wzroku, będąca przez lata w procesie terapeutycznym, z niemożliwym do wyleczenia zespołem jelita drażliwego, częściowo usztywnioną ręką, jestem na pewno całkiem sprawna? Ale czy identyfikacja z grupą osób z niepełnosprawnościami nie byłaby zawłaszczeniem? Na ile to, co opisałam, utrudnia mi codzienne funkcjonowanie? Rozmawiając i funkcjonując w tej grupie przez tydzień, miałam silne poczucie, że sama kategoria „niepełnosprawności" jest niewystarczająca do opisania możliwości i potrzeb funkcjonujących w niej osób[12]. Dlatego do niepełnosprawności dodałabym kategorię szczególnych potrzeb – która pomaga nie tylko zróżnicować samą kategorię niepełnosprawności, ale dotyczy również osób nie niepełnosprawnych, z powodów np. ich sytuacji życiowej. Ustawa z dnia 19 lipca 2019 r. o zapewnieniu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami tak definiuje podmiot swoich zapisów: „osoba ze szczególnymi potrzebami" to osoba, „która ze względu na swoje cechy zewnętrzne lub wewnętrzne, albo ze względu na okoliczności, w których się znajduje, musi podjąć dodatkowe działania lub zastosować dodatkowe środki w celu przezwyciężenia bariery, aby uczestniczyć w różnych sferach życia na

zasadzie równości z innymi osobami”[13]. Taka szersza formuła została użyta w formularzu zgłoszeniowym na warsztaty. Zupełnie inne są potrzeby i możliwości ekspresji Joanny Pawlik, która mówi, że dzięki protezie w czasie studiów prawie nikt nie wiedział, że nie ma nogi, ale też że bywa dyskryminowana jako osoba z niepełnosprawnością, która „za dobrze wygląda”, by mogła skorzystać z proponowanych tej grupie dostępności… Inaczej funkcjonuje Weronika Kułacz, która w wyniku przewlekłej choroby nowotworowej od lat żyje z poważnie zmniejszoną odpornością i niesprawnymi mięśniami brzucha. Inaczej Edward Deskur, który utracił wzrok kilka lat temu, inaczej Dorota Wach – niewidząca od urodzenia. Jeszcze innych dostępności potrzebuje Wiktor Okrój, poruszający się głównie na wózku i mówiący w sposób utrudniający komunikację. Źródłem mojej „szczególnej potrzeby” wykazanej w formularzu zgłoszeniowym było natomiast rodzicielstwo.

Istotnym wątkiem inicjującym refleksję o granicach kategorii niepełnosprawności w czasie pierwszej rozmowy na warsztatach był temat blindyzmów w literaturze naukowej opisywanych jako:

> Wynikająca bezpośrednio z uszkodzenia wzroku specyfika postawy, pozycji, chodu, przeszukiwania przestrzeni, jak również brak pewnych zachowań motorycznych, które powinny w danej sytuacji wystąpić, przestały być obecnie zaliczane do tej kategorii zachowań. Blindyzmy (nazywane także stereotypiami, manieryzmami, zachowaniami autostymulacyjnymi) rozumiane są jako w pewnym stopniu świadome, powtarzające się ruchy lub czynności motoryczne bądź (rzadziej) werbalne, które nie wydają się być ukierunkowane na konkretny, rozpoznawalny dla otoczenia cel (Czerwińska, 2015, s. 111).

Zalicza się do nich: „kołysanie w przód i w tył z równoczesnym przenoszeniem ciężaru ciała z nogi na nogę, kręcenie się w kółko, podskakiwanie, tupanie, wymachiwanie dłońmi/rękoma, potrząsanie głową/rękoma, kiwanie głową, uderzanie dłońmi w uda, klaskanie, rytmiczne uginanie palców dłoni i stóp, nietypowe miny i grymasy na twarzy, poklepywanie po twarzy itp." (Czerwińska, 2015, s. 111). Naukowcy podają różne przyczyny tych zachowań – behawioralne, funkcjonalne oraz neurobiologiczne (Czerwińska, 2015, s. 114). Znalezione przeze mnie narracje naukowe oraz poradnikowe o blindyzmach umieszczają je w kontekście zachowań nienormatywnych, mimo że: „Wymienione formy stereotypowych zachowań motorycznych występują w dość zbliżonej postaci u prawie wszystkich dzieci całkowicie niewidomych w różnym wieku, niezależnie od ich sytuacji wychowawczej i społeczno-kulturowej" (Majewski, 2002; za: Czerwińska, 2015, s. 112). Uważane są więc za niepożądane, będące problemem do rozwiązania, czy raczej do terapii (nie tylko w kontekście zachowań autoagresywnych, które również należą do spektrum blindyzmów). Obok zbytniej koncentracji na własnym ciele, które ogranicza eksploatację zewnętrzną, oraz możliwych uszkodzeniach ciała, „Wśród negatywnych konsekwencji blindyzmów tyflopedagodzy (m.in. Huebner, 1986; Scholl, 1986; Brambring, Tröster, 1992; Wawrowska, 2011[14]) wymieniają zwłaszcza ryzyko stygmatyzacji dziecka. Nietypowe, niezrozumiałe dla otoczenia zachowania pojawiające się w sytuacjach ekspozycji społecznej i kontaktach interpersonalnych są często interpretowane jako objawy choroby psychicznej lub niepełnosprawności intelektualnej" (Czerwińska, 2015, s. 119; znamienne jest zresztą to, że jako sposób stygmatyzacji jednej niepełnosprawności wskazuje się tu odniesienie do innych). Temat blindyzmów wypłynął właśnie w tym kontekście, czyli stygmatyzacji społecznej osób, które zachowują się w nietypowy sposób.

Rozmawialiśmy o krzywdzących komunikatach usłyszanych od osób, które bezmyślnie obrażają osoby niewidzące, komentując blindyzmy, oraz od tych, które w dobrej wierze, chcąc ustrzec je przed krytyką, umacniają przekonanie, że taka ekspresja cielesna jest niewłaściwa, może razić patrzących i że pozbycie się tego rodzaju gestów jest warunkiem dobrego funkcjonowania w społeczeństwie. Wszystkie te komunikaty mogą zostać zinternalizowane, wtedy obraźliwe komentarze wywołują nie tylko złość na osoby, które je wypowiadają, ale też przekonanie, że się na takie reakcje „zasłużyło". To świetny przykład tworzenia tożsamości w procesie „ujarzmiania": by nie spotkać się z karcącym komentarzem chóru „normatów" (por. Garland-Thopson, 2020) reprezentujących władzę, należy zinternalizować ich normę i postępować zgodnie z jej regułami (por. np. Butler, 2006; 2018). Ten normatywizujący i krzywdzący dyskurs skojarzył się nam podczas rozmowy na warsztatach z innymi sytuacjami, w których nasze ciała i zachowania są głośno komentowane i oceniane. Podobna do blindyzmów ekspresja cielesna może być udziałem osób widzących: bujanie się, kręcenie włosów, wisiorków, nerwowe drganie nogą, które również „nie wydają się być ukierunkowane na konkretny, rozpoznawalny dla otoczenia cel" – choć bywają uznane za drażniące, nie są tak mocno społecznie stygmatyzowane. Ze strony grupy popłynęły wtedy mocne deklaracje akceptacji uznanych za blindyzmy zachowań.

Głośne korygowanie nienormatywnych zachowań osób z widoczną niepełnosprawnością uruchomił też wątek niewidocznej niepełnosprawności. O swoich doświadczeniach w tym kontekście opowiedziały zarówno Joanna Pawlik, jak i Weronika Kułacz. Pawlik przywołała zobaczoną w Wielkiej Brytanii w toalecie tabliczkę przypominającą, że nie każda niepełnosprawność jest widoczna. Mówiła też o tym, jak kiedyś nie mogła wejść do muzeum drogą dla osób z niepełnosprawnościami, bo zdaniem

osoby pilnującej porządku „za dobrze wyglądała”[15]. Weronika Kułacz opowiedziała historię swojego przeżywania zamknięcia i izolacji w czasie Strajku Kobiet, w którym chciała wziąć udział, ale nie mogła ze względu na zagrożenie, które się z tym wiązało. I nie chodziło tylko o potencjalną agresję policji, ale też o to, że przewlekła choroba nowotworowa sytuuje Weronikę w grupie wysokiego ryzyka ciężkim przebiegiem COVID-19. To zestawianie widocznych i stygmatyzowanych ekspresji i niewidzialnych szczególnych potrzeb, które trudno wyegzekwować, unikając ciągłego tłumaczenia się, było bardzo istotne w naszej pracy. Pokazywało, moim zdaniem, jak wytwarza się wizerunek osób ze szczególnymi ciałami, zmysłami, umysłami i potrzebami oraz jakie warunki stawia im społeczeństwo: musisz pokazać swoją nienormatywność na tyle, by była wiarygodna, ale nie na tyle, by ktoś uznał ją za eksponowaną i drażniącą.

Niepełnosprawność jest więc zależna od sytuacji, zadania, otoczenia i tego, do jakich potrzeb i norm jest ono dostosowane. Tak też było podczas warsztatów. Różnorodność naszej grupy przyczyniła się do wzmożonej uważności na siebie nawzajem – szczególnie ze strony Joanny Pawlik i Barbary Pasterak, które były odpowiedzialne za nas jako grupę. Uniemożliwiała też postawienie założenia, że rozwiązanie i strategia pracy dobre dla jednej osoby będą też korzystne dla drugiej. I tak, na przykład, o ile Weronika Kułacz otwarcie deklarowała, że nie będzie z nami wykonywać działań fizycznych – takich jak joga czy taniec – ze względu na stan jej mięśni brzucha, o tyle te same fragmenty spektaklu stały się w przypadku Joanny Pawlik rodzajem uwidocznienia alternatywnego wyglądu jej ciała, ponieważ jej ruch został zestawiony z ruchem ciał o normatywnej motoryce.

Co i jak chcesz powiedzieć?

Na pierwszych warsztatach pojawił się również wątek naszej wypowiedzi scenicznej. Mieliśmy najpierw napisać na kartkach kilka zdań o tym, jak przeżywaliśmy lockdown. Dzieliliśmy się wtedy bardzo osobistymi przeżyciami i historiami – część z nich znalazła się potem w spektaklu. Najmniej zachowało się z opowieści Doroty Wach, która w przedstawieniu śpiewała dwie wybrane przez nią wraz z Joanną Pawlik piosenki nawiązujące do sytuacji lockdownu. W następnym kroku mieliśmy zadeklarować, w jakich mediach chcielibyśmy pracować. Większość z nas wybrała kilka (np. słowo i ruch). Zastanawiając się, dlaczego Dorota Wach nie opowiedziała swoich historii, myślałam, że może zadecydował tu wybór medium. W rozmowie ze mną Dorota przypuszczała natomiast, że jej doświadczenia lockdownu w dużej mierze pokrywały się z tym, co mówił Edward Deskur. Żadna z nas nie wiedziała tego jednak na pewno. Joanna Pawlik zapytana o tę kwestię wskazała na krótki czas produkcji spektaklu, który uniemożliwił realizację wszystkich planów (ale też osłabił uważność) oraz wielość wątków. Zaznaczyła jednak, że chciałaby np. temat blindyzmów podjąć w kolejnych wspólnych z Dorotą pracach.

Możliwość kształtowania swojej obecności scenicznej zarówno pod względem tematu, jak i medium, stworzyła ramy, w których wiele osób zdecydowało się na osobiste i niekiedy ryzykowne kroki. Istotne wydaje się też to, że otwartość jednej osoby stymulowała pozostałe. Wytworzyła się atmosfera, w której trudne i wstydliwe rzeczy zostawały przyjęte z empatią, uważnością i akceptacją, bez oceniania. Później poczucie bezpieczeństwa podtrzymywała możliwość konsultacji własnych propozycji z Joanną Pawlik, Barbarą Pasterak i z grupą. Z tej dogodności korzystaliśmy w różnym stopniu i – jak się okazało – z różnym poczuciem komfortu.

Edward Deskur podzielił się z nami bardzo osobistymi doświadczeniami, a na próbach puszczał nagrania głosowe realizowane podczas niedawnego pobytu w Szpitalu Klinicznym im. dr. Józefa Babińskiego w Krakowie. Na kilku próbach wspólnie dyskutowaliśmy, co z tego materiału mogłoby wejść do spektaklu. Kilka osób, w tym ja, miało wątpliwości, czy zawarte w scenariuszu historie mogą dotyczyć ludzi niebiorących udziału w spektaklu. Zastanawialiśmy się czy można ze sceny opowiedzieć historie cudzego życia bez pytania o zgodę. Nawet jeśli nie podawalibyśmy nazwisk, taka sytuacja wydawała się problematyczna. Jako argument przeciwko przytoczyłam sytuację, w której opowiedziany w czasie towarzyskiej rozmowy znaczący epizod z mojego życia został – bez mojej wiedzy – wykorzystany w spektaklu, wywołując we mnie dość silne i trudne emocje. Ostatecznie zgodziliśmy się, że odniesiemy się do zdarzeń, które miały związek z Edwardem. W ten sposób w spektaklu znalazła się historia o mężczyźnie, który pewnego dnia podarował mu winogrona, mówiąc, że jako jedyny niewidzący pacjent szpitala był dla niego dużą inspiracją. Takie rozpoznanie swojej uprzywilejowanej pozycji było dla tego mężczyzny motywujące. Dla Edwarda – raczej nie… Wychodząc od tej sytuacji, zaczęliśmy rozmawiać o tak zwanym *inspiration porn*. Termin ten wprowadziła Stella Young, określając tak teksty kultury, „w których osoby niepełnosprawne obdarzane są wyrazami uznania jako «dzielne», «mimo przeciwności» radzące sobie z codziennością, która urasta do rangi wyzwania. Ich «zmagania» są dla osoby afirmującej motywacją i inspiracją do sprawniejszego radzenia sobie z problemami oraz docenienia własnej uprzywilejowanej pozycji” (Zdrodowska, 2016, s. 396). W takim ujęciu „[n]iepełnosprawność, jest przedstawiana jako stan tak straszny, że wykonywanie nawet najprostszych, codziennych czynności urasta do rangi heroizmu” (tamże, s. 397). Jednocześnie oczekuje się, że afirmatywna postawa normatów ma wywołać entuzjazm i wdzięczność

adresatów „pochwał”. Zastanawialiśmy się wspólnie, jak opowiedzieć o sytuacji doświadczonej przez Edwarda tak, by widzowie odczytali ironię, by nie potraktowali zdania „Jesteś moją inspiracją” bezkrytycznie, powielając tym samym rozpowszechnioną ableistyczną postawę. Ostateczne postanowiliśmy zawrzeć ten krytyczny komunikat nie tyle w narracji, ile w ironicznym tonie głosu i śmiechu Edwarda. Ważnym elementem występu Edwarda był też monolog o jedzeniu w czasie lockdownu. Muzyk opowiadał, że to była jedna z największych przyjemności tego okresu, która pomagała mu „zabijać czas”. Zamawiał ogromne ilości jedzenia, popijał colą i z pełnym żołądkiem zasypiał. Takie praktyki, choć w opowieści były zabawne, stały się jednym z czynników, które doprowadziły go do depresji. Taka dynamika monologu była przeniesieniem procesu zachodzącego na próbach: pierwszego dnia po obiedzie Joanna Pawlik żartobliwie komentowała ilość jedzenia spożytego przez Deskura. Żarty ustąpiły, kiedy po jednej z prób Edward opowiedział o roli, jaką jedzenie odegrało dla niego w czasie pandemii, a Joanna Pawlik zaproponowała włączenie tego wątku do spektaklu.

Warto zaznaczyć, że Edward jest znakomitym performerem o dużej świadomości scenicznej. Silny głos, umiejętność improwizacji, *vis comica* przyciągają uwagę, czynią jego monologi bardzo sugestywnymi. Edward cały czas improwizuje, zachowując tylko ramę tematyczną, ale nie powtarzając wyuczonej roli, co z jednej strony pozwoliło zachować świeżość jego wypowiedzi, z drugiej sprawiało, że zamierzone przez nas efekty nie zawsze były równie wyraziste (w rozmowie ze mną mówił, że miał poczucie, iż pokaz nie wyszedł mu tak dobrze jak próba generalna). Te predyspozycje połączone z zawodowymi kompetencjami DJ-a sprawiały, że Edward stał się właściwie przewodnikiem po naszym spektaklu. To on siedząc przed widownią szukał w podłączonym do głośnika telefonie nagrania wprowadzającego do

przedstawienia, a następnie zaczynał pierwszą sekwencję swojego monologu, który powracał w drugiej części pokazu. To on wraz z Justyną Kanią miksował muzykę do niemal każdej sceny (towarzyszył im również grający na żywo Tomasz Przetacznik) i wchodził w rozmaite interakcje z pozostałymi osobami: mój monolog był przerywany dialogującymi z nim wstawkami muzycznymi, scena Wiktora przechodziła w dialog z Edwardem. Nikt inny nie uczestniczył w tylu scenicznych interakcjach.

Choć w czasie prób wydawało się, że Edward nie ma problemu z opowiadaniem swoich historii i zamienianiem ich w performans, w czasie rozmowy z nim dowiedziałam się, że kosztowało go to wiele wysiłku. Edward przyjaźni się z Joanną Pawlik od kilkunastu lat i ma do niej pełne zaufanie artystyczne. Jak wspomniałam, jego performanse były kluczowym elementem naszego spektaklu. Myślę też, że to jego decyzja, by na pierwszej próbie opowiedzieć o doświadczeniu kryzysu psychicznego, stała się ważnym impulsem dla innych, skłaniającym do dużej otwartości. Joanna Pawlik rozmawiała przed rozpoczęciem warsztatów z Edwardem o tym, że chciałaby, aby o swoich doświadczeniach powiedział w przedstawieniu, miała też nagrane na dyktafon jego wypowiedzi o pobycie w szpitalu. Tak się dzieje często w ich relacji – prywatne rozmowy stają się materiałem performansów, spektakli, instalacji. Mimo szacunku, przyjaźni i zaufania do Pawlik, Edward miał w tym przypadku pewne opory. W czasie naszej rozmowy po premierze podkreślał, że kilkakrotnie chciał się wycofać z projektu, a na pokaz nie zaprosił znajomych, których nie chciał wtajemniczać w swoje przeżycia. Już otwarcie się przed grupą było dla niego trudne, nie wiedział bowiem, jak zareagujemy i jak będziemy go traktować. Choć spotkał się ze zrozumieniem i akceptacją, czas prób był dla niego trudny. Dużym wsparciem była obecność Justyny Kani, której bardzo ufa i której obecność działa na niego kojąco. Dlatego próba, na którą nie mogła przyjść, była dla niego szczególnie

problematyczna.

Uczestnicząc w próbach, nie miałam pojęcia o wątpliwościach Edwarda. Dopiero kiedy mi o nich powiedział, zapytałam, jak się czuł, kiedy dyskutowaliśmy o tym, jak przekuć jego przeżycia w sceniczny efekt. Przyznał, że mu to przeszkadzało i miał moment związanej z tym złości. Dopiero wtedy zdałam sobie sprawę, jak niedelikatni okazaliśmy się w czasie prób. Brak wyraźnego sygnału dotyczącego dyskomfortu potraktowaliśmy jako oczywistą zgodę. Joanna Pawlik deklarowała jednak, że jeśli ktoś chce się wycofać z jakiejś sekwencji – może to zrobić na każdym etapie prób. Edward się nie wycofał i uważam, że jego występ był bardzo ważny dla naszego spektaklu, a otwarte mówienie o kryzysie zdrowia psychicznego i pobycie w szpitalu klinicznym przełamuje społeczne tabu i może w jakimś stopniu przyczynić się do osłabienia stygmatyzujących i tabuizujących podobne doświadczenia uprzedzeń. Wiedząc jednak, ile kosztowało Deskura wypracowywanie z nami tego efektu artystycznego i społecznego, jest mi przykro, że swoimi komentarzami mogłam utrudnić ten osobisty proces twórczy.

W przypadku Wiktora Okroja kluczowe stało się nie tyle, co ma powiedzieć, ale jak. Wiktor, w porozumieniu z Joanną, postanowił kontynuować wątek podjęty w ich poprzedniej współpracy – o samotności i problemach w poszukiwaniu partnerki, np. na Tinderze, wynikających z jego niepełnosprawności. Kwestie te, choć coraz silniej obecne w sztuce[16], nadal są tematem mocno stabuizowanym. Dlatego bardzo szczere, autorskie wypowiedzi Wiktora mogły być dla widowni zaskakujące, a nawet niewygodne. Tym istotniejsza była komunikatywność jego wypowiedzi. Wiktor mówi powoli i z nietypową wyrazistością. Na pierwszym spotkaniu dużo rozmawialiśmy o tym, w jaki sposób zapewnić jego wypowiedziom

komunikatywność, nie osłabiając performatywnego wymiaru jego sposobu mówienia, nie wyręczać publiczności, a jednocześnie nie traktować Wiktora protekcjonalnie jako kogoś, kogo trzeba „tłumaczyć". Rozmawialiśmy więc o tym, czy go rozumiemy. Choć zarówno osoby, które go znały wcześniej, jak i te, które spotkały go po raz pierwszy, nie stwierdziły dużych problemów w odbiorze wypowiedzi, Wiktor bał się, że nie zostanie zrozumiany. Pojawił się więc pomysł, by stopniowo wprowadzać publiczność w specyfikę jego mowy: najpierw dodać napisy, potem wprowadzić drugi – powtarzający jego kwestie – głos, by na końcu mówił sam. Pomysły te nie zostały jednak zrealizowane. Ostatecznie Wiktor mówi bez żadnych „tłumaczy". Taka decyzja była dla niego, jak deklarował, ryzykowna, ale zgodził się na nią pod wpływem rozmów w grupie. W jego przypadku wspólne omawianie zasad jego występu nie było niekomfortowe. Przeciwnie, dodało mu pewności w wyborze konkretnych rozwiązań scenicznych.

Dużo mniej dyskutowaliśmy i ingerowaliśmy w sceny osób bez doświadczenia artystycznego. I tak, na przykład, do występu Weroniki Kułacz wszyscy podeszliśmy z większą ostrożnością, niż do występów Edwarda. Jak pisałam, udział Weroniki w warsztatach i spektaklu był dość spontaniczną decyzją. Po tym, jak opowiedziała nam o swoich doświadczeniach niewidocznej niepełnosprawności oraz kryzysu w czasie lockdownu, Joanna Pawlik zapytała, czy chciałaby się nimi podzielić w spektaklu. Weronika wahała się jakiś czas, ale w końcu przygotowała monologi. Z rozmowy z nią wiem, że ważne w podejmowaniu decyzji było to, z jaką otwartością i zrozumieniem jej opowieści zostały przyjęte na pierwszym spotkaniu. Mówiła też, że ma potrzebę przekuwania swoich doświadczeń w narrację; opowiedzenia o nich na własnych zasadach. Praca nad spektaklem zapewniła jej do tego warunki. Weronika nie „prezentowała" swoich monologów przed nami, nie były one przedmiotem naszej analizy. Nikt się w nic nie mieszał. Również Joanna

Pawlik raczej ustawiała je rytmicznie i sytuacyjnie, niż performersko lub treściowo. Właściwie do ostatnich dni warsztatów nie było do końca pewne, co dokładnie powie Weronika, choć oczywiście wiedzieliśmy, że będzie to bazowało na tym, co usłyszeliśmy pierwszego dnia. W tym przypadku nasza bierność stała się przestrzenią swobody do kształtowania autonomicznej narracji w ramach spektaklu. Dla Weroniki mówienie w przedstawieniu o rzeczach bardzo prywatnych nie było szczególnie trudne. Wynikało z jej potrzeby i poczucia komfortu – zarówno w czasie prób, jak i w sytuacji występu. Cały czas miała też poczucie, że przynależy do struktury spektaklu, że ma w nim do wypełnienia rolę i stara się to zrobić jak najlepiej.

Również wystąpienia Joanny Kwiecień, Justyny Kani i moje były w pełni przez nas kontrolowane. Moja scena zawierała fragmenty nagranego wywiadu z córką na temat zdalnej nauki. Stawiała mnie w złym świetle – jako kogoś, kto pilnuje i nadzoruje, prawiąc przy tym „powszechne mądrości", o tym, że „aby się nauczyć, trzeba ćwiczyć", niekiedy doprowadzając dziecko do łez. W żadnym momencie nie miałam wrażenia, że ktokolwiek mnie do tego trudnego występu nakłania. Sama napisałam i zdecydowałam się na każde zawarte w scenie zdanie, z własnej inicjatywy i za zgodą córki nagrałam wywiad i zgodziłam się na jego wykorzystanie. Wkładem Pawlik w mój występ były skróty i sposób scenicznej aranżacji. Przyznam, że momentami aż martwił mnie brak uwag odnośnie do mojej sceny. Podobnie przebiegał proces pracy z Joanną Kwiecień, która przyniosła fragmenty napisanego wcześniej tekstu, oraz z Justyną Kanią. Jak pisałam, w przypadku osób współpracujących wcześniej z reżyserką, treści zostały w dużej mierze z nią omówione. Podlegały też dużo szerszym konsultacjom na forum grupy. Joanna Pawlik potwierdza, że na taką dynamikę współpracy w dużej mierze wpływało to, czy kogoś znała; we współpracy z nowymi osobami była ostrożniejsza, nie chciała na nas naciskać, bo nie wiedziała, czy nie naruszy

naszych granic.

Ostateczna treść spektaklu była w dużej mierze uzależniona od tego, co mogły i chciały wnieść do niej osoby uczestniczące. Opis tych procesów pracy i ich odbioru przez osoby, których dotyczyły, wskazuje, moim zdaniem, na to, że szczególne potrzeby dotyczą również strategii pracy – nie tylko na poziomie predyspozycji fizycznych (na co zwracałam uwagę wcześniej), ale też osobowościowych i relacyjnych – zwłaszcza w kontekście tematów osobistych oraz zróżnicowanego doświadczenia i statusu artystycznego. Przy czym równie ważne jak uważność reżyserki, kuratorki, uczestników i uczestniczek wydaje mi się też mówienie o swoich potrzebach i granicach. To jednak w grupie, w której nie wszyscy się znają, może być, przynajmniej początkowo, trudne. Jestem pewna, że pod tym względem, na przykład, wielomiesięczny proces pracy nad spektaklem *Zastanawiam się…* przebiegał inaczej.

Warsztat z odwagi

> W wieku 10 lat uległam wypadkowi, który sprawił, iż stałam się osobą z niepełnosprawnością ruchową. Jako uczennica szkoły sportowej bardzo szybko nauczyłam się chodzić na protezie nogi i udawałam, że wszystko jest tak, jak przed wypadkiem. Od tego czasu ściśle ukrywałam swoją niepełnosprawność, było to bardzo męczące, ale wstyd był jeszcze bardziej dojmujący. […] żyłam wręcz w przerażeniu swoją nieoczekiwaną innością. Potrzebowałam ponad 20 lat, aby ujawnić swoją tajemnicę, a moimi narzędziem stała się sztuka i tzw. dokamerowy performance. Ciężar ukrywania mojej fizyczności był tak duży, iż początkowo realizowałam swoje działanie we własnym domu, sama ustawiając kamerę i wykonując

> wszystkie techniczne i koncepcyjne założenia prac. Powodem, dla którego nie zaprosiłam innej osoby np. do pomocy technicznej, był oczywiście wstyd. […] Uporczywe Gapienie się na moją sztuczną nogę, nietypowy sposób poruszania się, czasem z kulą, sprawił, że postanowiłam realizować swoje performanse w przestrzeni publicznej, aby zmierzyć się ze Spojrzeniem innych poprzez realizacje prac video (Pawlik, 2018, s. 14-17)

– pisze w swojej pracy doktorskiej Joanna Pawlik, odwołując się do licznych teorii, ze szczególnym uwzględnieniem Rosemary Garland-Thomson, tematyzujących „gapienie się". Gapienie się to uporczywe, ujarzmiające spojrzenie osób sprawnych na osoby z niepełnosprawnościami w przestrzeni publicznej, które paradoksalnie łączy się z zakazem spojrzenia na odmienność. Takie spojrzenie ma perfomatywną moc kształtowania tożsamości (por. np. Garland-Thomson, 2016, s. 61-67). Wystawianie swojego ciała na spojrzenie innych było w przypadku Joanny Pawlik procesem stopniowym, miało charakter przekraczania osobistego tabu oraz przełamywania izolacji. W poświęconym jej odcinku programu „Videofan" mówiła, że przez wiele lat nie miała kontaktu z osobami z niepełnosprawnością. Dopiero gdy zdecydowała się wyjść w swojej sztuce poza „własny pokój", zaprosiła do współpracy inne osoby z niepełnosprawnościami – na początku kobiety po amputacji, by zbliżyć się do nich jak do „sióstr"[17]. O ile w takich performansach jak *Taras* czy *Symetria* Pawlik poszukiwała podobieństwa między ciałami, o tyle w spektaklu *Pokój nieobecnych* większość jej działań scenicznych opierała się na ekspozycji jej ciała zestawionego z ciałami normatywnymi. Jednocześnie działania te miały charakter powtórzenia i odwrócenia, były bowiem odwzorowaniem dwóch dokamerowych performansów Pawlik: *Balans* oraz *Bez tytułu*. W *Balansie*

artystka, stojąc na „dmuchańcu” na plaży, wykonuje wymyślone przez siebie i dostosowane do własnego ciała figury przypominające asany. W filmie *Bez tytułu* w przestrzeni domowej wykonuje skomplikowaną choreografię do piosenki zespołu CocoRosie. W naszym spektaklu jogę ćwiczyła wraz z Joanną Kwiecień, Justyną Kanią i ze mną; taniec wykonywała w tym samym składzie, lecz beze mnie. W obu scenach obcisłe kostiumy podkreślały różnice między wykonującymi ćwiczenia ciałami. Adaptacja tych ćwiczeń na ciała o dwóch nogach okazała się nieoczywista. Było to szczególnie problematyczne w scenie tańca. Joanna Kwiecień mówiła w rozmowie ze mną, a ta kwestia wracała też podczas prób, że tańcząc z Joanną Pawlik, ona i Justyna Kania musiały wymyślić, co mają robić z prawą nogą. Gdy wzorem ruchu było ciało o alternatywnym kształcie, problematyczne okazało się posiadanie obu nóg.

Pomysł, by sceny bazowały na powtórzeniu już istniejących prac, można potraktować jako rozwiązanie mające ułatwić i przyspieszyć proces. W przypadku jogi doprowadziło to jednak do nieobecności w scenie Doroty Wach, Edwarda Deskura i Wiktora Okroja. Choć początkowo ćwiczyli ją wszyscy, to z powodu trudności z odwzorowaniem figur proponowanych przez Joannę Pawlik część osób się wycofała. Dorota mówiła, że bała się, iż nie wykona dobrze tych ćwiczeń i to będzie źle wyglądało z perspektywy widowni. Edward, który na co dzień ćwiczy jogę, stwierdził, że zaproponowane ćwiczenia są niezdrowe. Gdybyśmy zdecydowali, że chcemy ćwiczyć razem, że zależy nam na zaprezentowaniu ekspresji wielu różnych ciał w jednej strukturze, moglibyśmy zrezygnować z wiernego kopiowania performansu i poszukać takich rozwiązań, które byłyby dostępne dla wszystkich. Taka sytuacja dałaby nam możliwość współdziałania w jednej scenie, a dla osób, które się z ćwiczenia wycofały, stworzyłaby możliwość wypróbowania nowego dla nich rodzaju ekspresji artystycznej. Joanna Pawlik

nie nakłaniała ich do kontynuacji prób do tej sceny, bo obawiała się, że nie starczy czasu na przygotowanie sekwencji dostępnej dla wszystkich. Decyzja o powtarzaniu choreografii do muzyki CocoRosie prowadziła do dalszych rezygnacji. Obejrzawszy nagranie, od razu stwierdziłam, że nie zdołam się nauczyć tak skomplikowanego układu. Taniec został rozpisany na czterdzieści pięć figur, których uczestniczki musiały uczyć się poza próbami, a których synchronizacja, z uwagi na płynne przejścia oraz brak wyraźnego rytmu, okazała się bardzo trudna. Sekwencji ruchów musiały się uczyć nie tylko Joanna Kwiecień i Justyna Kania, ale również Joanna Pawlik. Artystka wspominała też, że filmy nagrała ponad dziesięć lat temu, mając inną kondycję niż obecnie. W ten sposób nienormatywna choreografia Pawlik sprzed lat stała się niemożliwym do osiągnięcia wzorcem.

Mimo tych trudności uważam, że sceny te były interesujące artystycznie i znaczące dla całego naszego procesu. Efekt był podwójny – z jednej strony były manifestacją sprawności alternatywnego ciała artystki, z drugiej tematyzowały sprawność jako coś zmiennego w czasie – bez względu na kształt ciała i brak wyraźnych zmian jego charakteru. W tym sensie Pawlik, zamiast opowiadać o swoich doświadczeniach, ucieleśniła je, tematyzując swoistą historyczność i procesualność, a nie tylko niepełnosprawność własnego ciała. Skonfrontowała się zarówno ze spojrzeniem widzów na jej działające na żywo ciało bez protezy, jak i z własnym ciałem sprzed lat.

W scenach tych dochodziło do ciekawego zestawienia archiwum i repertuaru. Archiwum w ujęciu Diany Taylor to materialne ślady i zapisy – książki, dokumenty, kości, płyty DVD, a repertuar to ucieleśnione działania – performanse, gesty, oralność, ruch, taniec, śpiew, „zwykle uznawane za rodzaj wiedzy ulotnej i niemożliwej do zreprodukowania” (Taylor, 2018, s. 203), przekazywanej z ciała do ciała. O ile więc nagrania performansów

stanowiły element archiwum, tak jego twórczynią była Pawlik, która w obu przypadkach nie wykonywała znormalizowanej choreografii, ale improwizowała na bazie jogi i tańca współczesnego. W ten sposób repertuar jej działań, czerpiący z kulturowego archiwum, stał się źródłem kolejnego archiwum – wykorzystanego jako wzór w naszym spektaklu i po raz kolejny przekształconego w działaniach performatywnych. W tym procesie każdy wzorzec został z konieczności przekształcony, zmodyfikowany, dostosowany do potrzeb, ukazany jako niedostępny dla różnych ciał (nawet ciała będącego „źródłem" archiwum). Praktyka ta jednocześnie wskazywała na to, że żadnego archiwum nie da się dosłownie odtworzyć, nawet jeśli wzorem i wykonawcą jest (pozornie) to samo ciało. W ten sposób fragmenty naszego spektaklu wpisywały się w nurt reperformansu, który oznacza dążenie do stworzenia wiernej repliki oryginału. Przy czym Taylor zauważa, że kluczowe jest tu powtórzenie formalnej struktury, za którą uznaje: „przyczyny działania, jego adresatów i tych, którzy podejmują decyzję" (2018, s. 211-212). Jako przyczynę działania rozumiałabym w obu przypadkach chęć przełamania wstydu, manifestacji alternatywnego ciała przed widownią oraz odzyskanie kontroli nad własnym wizerunkiem. W tym sensie mieliśmy tu do czynienia z reperformansem.

Działanie podjęte przez Pawlik w naszym procesie pracy było, jak mi się wydaje – podobnie jak w jej wcześniejszych performansach – przełamywaniem wstydu w obliczu potencjalnie ujarzmiającego spojrzenia widowni. Jeśli rozumieć słownikowo słowo warsztat jako „ogół zajęć, których celem jest pogłębianie wiedzy i doskonalenie określonych umiejętności"[18] to, na jakimś poziomie, były to warsztaty przełamywania wstydu, oporu, lęku, odzyskiwania sprawczości nad swoim wizerunkiem i swoją historią oraz przekuwania ich w proces artystyczny. Oprócz już opisanych powyżej przypadków Edwarda, Weroniki, Wiktora i moim, warto dodać, że dla Doroty

Wach wyzwaniem było śpiewanie w języku angielskim, którego nie zna, dla Justyny Kani – czytanie swoich wierszy przed widownią, czego nigdy wcześniej nie robiła, dla Joanny Kwiecień – publiczne wykonywanie choreografii, której nie da się perfekcyjnie zsynchronizować, dla Joanny Pawlik – występowanie na żywo bez protezy oraz śpiewanie na scenie. Warto dodać, że może chodzić tu zarówno o wstyd występujących, jak i oglądających, którzy mogą czuć się nieswojo, słuchając osobistych monologów i mimowolnie oceniając wagę poruszonych problemów, porównywać ekspresję różnych ciał, wychwytywać momenty braku synchronizacji i zastanawiać się nad ich przyczyną.

Kto podejmuje decyzje?

Najczęściej chyba zadawanymi pytaniami na naszych próbach były: „Co o tym myślisz?", „Jak się z tym czujesz?". Zazwyczaj stwarzały pole do podzielenia się swoją opinią, przemyślenia dyskutowanej kwestii i poczucia współtworzenia spektaklu. Podobna zasada obowiązywała w czasie wyboru kostiumów. Gdy Kamil Kuitkowski przyniósł nam rzeczy, z których mieliśmy je komponować, w decyzji istotne były zarówno kwestie estetyczne (one zdecydowały o ograniczonej do czerni i srebra gamie kolorystycznej), jak i komfort osób występujących (co nie oznaczało, że zawsze wybieraliśmy najwygodniejsze i najbezpieczniejsze opcje). Trzeba jednak podkreślić, że były osoby, które Joanna Pawlik częściej pytała o zdanie – na przykład Barbara Pasterak czy ja – i takie, do których zwracała się rzadziej. Wydaje mi się, że było to związane z tym, kto chętniej wypowiadał swoje opinie. Barbara Pasterak jest kuratorką *Cricoteki otwartej*, ma ogromną wiedzę praktyczną i merytoryczną, przyglądała się naszemu procesowi z zewnątrz, np. zapisując kolejność scen w scenariuszu, ustalając szczegóły techniczne. Często sama komentowała rozwiązania, które jej się nie podobały lub które chciała

utrwalić. Ja z kolei jako osoba, która na co dzień prowadzi zajęcia i analizuje spektakle, mam skłonność do komentowania i interpretowania, a w grupie osób, z którymi czuję się swobodnie, nie mam problemu z zabieraniem głosu. Przyznam jednak, że po kilku dniach warsztatów miałam poczucie, że odzywam się za dużo, że to może być uciążliwe, niepotrzebne, że spowalnia proces. Podobne wrażenie, jak się okazało w czasie wywiadu, miała na temat swojej aktywności Barbara Pasterak.

Chyba dla nikogo nie ulegało jednak wątpliwości, że spektakl jako całość jest kształtowany przez Joannę Pawlik. To ona podejmowała decyzje, ustalała kolejność scen, kształtowała sekwencje ruchowe. Choć więc nasz proces miał charakter *devised theater* bazującego na zbiorowej kreacji, to był to wariant przewidujący obecność liderki (Syssoyeva; Proudfit, 2016, s. 8-9). To Pawlik była zaproszoną przez instytucję inicjatorką i pomysłodawczynią procesu oraz jedyną osobą w tym gronie, która ma artystyczne wykształcenie akademickie oraz mocną pozycję w świecie artystycznym. Jej status jest nie tylko źródłem autorytetu i zaufania, ale też artystycznej i instytucjonalnej odpowiedzialności i sprawczości.

Konsekwencje spektaklu

Ostatecznie zrealizowaliśmy zdarzenie, które nie było typowymi warsztatami, ale raczej intensywnym procesem produkcji spektaklu. Dla wielu osób dobrze przyjęty pokaz, możliwość zaprezentowania swojego doświadczenia przed publicznością były bardzo ważne. Warto jednak wskazać konsekwencje płynące z poczynionych w pomyśle na ten proces założeń. Charakter typowo warsztatowy miał pierwszy dzień – kiedy rozmawialiśmy, dzieliliśmy się historiami, doświadczeniami z okresu lockdownu. Ten czas zbudował kapitał zaufania i porozumienia między nami, na którym potem bazowaliśmy. Z

czasem mieliśmy jednak coraz mniej okazji do interakcji, wspólnej dyskusji, wymiany praktyk życiowych i artystycznych. Jedynie scena pokoju nieobecnych była momentem ponownego współdziałania na scenie. Idea tej sceny polegała jednak na tym, że każda osoba sama wymyślała sobie partyturę działań. Momentów opartych na silniejszej współpracy w całym procesie bardzo mi brakowało. Wynikało to, moim zdaniem, z założonego celu i braku czasu na jego wykonanie. Sceny wieloosobowe wymagają znacznie większej liczby prób. Było to zresztą widać na przykładzie tańca Joanny Pawlik, Joanny Kwiecień i Justyny Kani. Potrzeba nauczenia się trudnej partytury, synchronizacji ruchów sprawiła, że scena była próbowana codziennie, a uczestniczki musiały poświęcić na jej przygotowanie również czas w domu. Nie było to łatwe, ponieważ nasze próby trwały codziennie od 15:00 do 20:00, a w weekendy od 10:00 do 13:00 oraz od 14:00 do 17:00. A przecież część osób jednocześnie pracowała zawodowo. To, czy scena ta zostanie w spektaklu, było niepewne właściwie do dnia pokazu, mimo że wymyślono dla niej wspomagającą i ramującą tematycznie formę inscenizacyjną: taniec Joanny Pawlik miał być rejestrowany przez kamerę i wyświetlany na tylnej ścianie, tak by scena kojarzyła się z kursem tańca online, co pasowało do konwencji spektaklu i wzmocniło efekt powtórzenia, o którym pisałam powyżej.

Sekwencyjna forma spektaklu miała swoje konsekwencje. Z jednej strony, każdy z nas miał okazję kształtować własny występ, skoncentrować się na tym, co i jak chce powiedzieć. Pozwoliło też na w miarę równomierne rozłożenie uwagi na wszystkie osoby występujące. Z drugiej strony, to też bardzo wpłynęło na dynamikę warsztatów. Kiedy nie były próbowane „nasze” sceny lub „pokój nieobecnych” – przede wszystkim czekaliśmy. Taka sytuacja byłaby pewnie oczywista w czasie produkcji spektaklu (choć może wtedy nie musielibyśmy zawsze przychodzić wszyscy), stawała się problematyczna w

wypadku warsztatów, na których teoretycznie powinniśmy być cały czas. Strategie radzenia sobie z tym pustym czasem były różne: jedni przyglądali się pracy pozostałych, inni przynosili książki, cicho rozmawiali, po prostu siedzieli… Trudno jednak w tym zakresie porównać np. sytuację moją i Doroty Wach. Mogłam wyjąć telefon, komputer, książkę, swobodnie przemieszczać się po sali. Wszystkie te rozwiązania były dla Doroty niedostępne. Telefon, na przykład, musiałby być włączony w trybie *voice of system*, co z kolei przeszkadzałoby osobom w tym momencie pracującym nad swoją sceną. Nawet próba śledzenia pracy innych była dla niej utrudniona, zwłaszcza w scenach ruchowych. Dorota nie uważała jednak tej sytuacji za nadmiernie uciążliwą. Podobnie Wiktor traktował ten czas jako możliwość nawiązywania interakcji z innymi. Edward również bardzo cenił swobodne rozmowy i „rodzinną" atmosferę w garderobie. Kwestia organizacji pracy była jednak ważnym tematem naszej ewaluacji oraz moich rozmów z niektórymi osobami. Powracał temat niepunktualności i czasami nie najlepszej organizacji rytmu pracy i przerw, które momentami czyniły proces uciążliwym. Dziś myślę, że spotkały się tu dwa rodzaje myślenia o czasowości. Pierwsze to normatywne – reprezentowane, na przykład, przeze mnie, w ramach którego powinniśmy być punktualni, relacje między pracą a przerwą – klarowne, a czas – produktywny. Taki zestaw założeń i wyobrażeń sprawił, że miałam problem z funkcjonowaniem w cripowej czasowości, która czasami dominowała w naszym procesie. *Crip time* charakteryzuje się alternatywnym podejściem do tempa funkcjonowania, okresu trwania działań, relacji pracy i odpoczynku czy snu (Bailey, 2021). W sztukach performatywnych nastawionych na produktywność oraz „forsowanie się" dla efektu, jak zauważa Ania Nowak, „*Crip time* pozwala rozwijać nową cierpliwość" oraz akceptację tego, że „ludzie są zawodni i nie jest to ich wina; że nie można oczekiwać od współpracowników «zajechania się» dla

«dobra» projektu” (*Poszerzanie pola…*, 2021). Co ciekawe w kontekście naszego projektu dotyczącego czasu lockdownu, wśród badaczek i badaczy tego zjawiska okres pandemii bywa rozpoznawany jako taki, w którym wszyscy zaczęliśmy funkcjonować w cripowym czasie (Samuels, Freeman, 2021). Także momentami cripowa czasowość produkcji wydaje się bardzo adekwatna, łączyłaby temat i efekt z procesem pracy.

Jak zauważa Moya Bailey, *crip time* we współpracy oznacza poszukiwanie tempa na budowanie relacji i zaufania (2021). Nasze tempo, mimo różnych zaburzeń, opóźnień, niespodziewanych przerw okazało się zaskakująco szybkie. Gdyby nie to wzajemne zaufanie, które budowaliśmy pierwszego dnia pracy oraz w tych momentach zawieszonej produktywności, gdy „dawaliśmy sobie czas”, życzliwa atmosfera i generalna otwartość wszystkich osób uczestniczących w tym procesie oraz profesjonalizm, zaangażowanie i generalna przychylność Joanny Pawlik oraz pracownic i pracowników Cricoteki – trudno byłoby nam uniknąć kryzysów czy konfliktów. Ważnym czynnikiem mobilizującym i rekompensującym pewne niedogodności była też satysfakcja z pokazu. Jedni czerpali ją z pochwał osób na widowni, inni, jak ja, z poczucia, że wszystko poszło tak, jak zaplanowaliśmy. Wiele osób podkreślało też, że możliwość podjęcia tematu lockdownu – również z perspektywy osób z niepełnosprawnościami – było silną mobilizacją do wysiłku pracy nad spektaklem i dążeniem do osiągnięcia jak najlepszej jakości estetycznej.

***

Pokój nieobecnych balansował między różnymi rodzajami współpracy, co wynikało z próby dostosowania procesu i efektu scenicznego do założeń oraz możliwości instytucji, celów artystki inicjującej proces, potrzeb, możliwości i potencjałów uczestniczek i uczestników. Ostateczny model pracy był

wypadkową tych (i wielu innych) czynników. Stanowiąc rodzaj procesualnej hybrydy, ujawnił rozmaite nieoczywiste pola w myśleniu o dostępności twórczości performatywnej. Pokazał też, jak – w mojej opinii konstruktywnie – przekształcają się różne założenia dotyczące profesjonalizmu i amatorskości, niepełnosprawności, szczególnych potrzeb, wspólnej kreacji we współpracy osób o bardzo różnych ciałach, zmysłach, umysłach, doświadczeniach i umiejętnościach oraz w jaki sposób spotkanie tak odmiennych osób wzmaga otwartość i uważność na siebie nawzajem. Nie udało nam się jednak w pełni uniknąć pewnych nieporozumień czy błędów komunikacyjnych. Dla mnie udział w tym wydarzeniu okazał się bardzo cenny. Pozwolił spojrzeć szerzej i z większą wyrozumiałością na proces pracy i modele współpracy, których napięcia, ambiwalencje, pomyłki są nieuniknioną częścią. Mam nadzieję, że powyższa analiza pomoże wzmocnić elementy cenne w każdym procesie pracy oraz unikać wskazanych przeze mnie potencjalnych pułapek[19].

Na koniec dodam jeszcze manifest: takie grupy, jak ta stworzona wokół Joanny Pawlik, powinny mieć możliwość rozwoju (stałe, dostosowane do potrzeb miejsce oraz finansowanie) – nie tylko artystycznego, ale też relacyjnego. Funkcjonowanie od projektu do projektu, choć przynosi ciekawe rezultaty artystyczne, jest przyczyną licznych niedogodności i ograniczeń. Systemowe wzmacnianie takich grup przyniosłoby korzyści nie tylko konkretnym zespołom, ale też – mówiąc górnolotnie – polskiemu teatrowi. Zyski nie opierałyby się tylko na wzbogaceniu środków artystycznych, którymi dysponuje teatr, ale też modeli pracy. Różnorodność potrzeb i talentów zdecydowanie wzmacnia uważność na relacje w grupie oraz granice i możliwości osób uczestniczących. To lekcja, której polski teatr dopiero zaczął się uczyć.

Wzór cytowania:

Kwaśniewska, Monika, *Szczególne potrzeby współpracy. Proces powstawania „Pokoju nieobecnych" w ramach Cricoteki otwartej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 169-170, DOI: 10.34762/ba3h-mx41.

Autor/ka

Monika Kwaśniewska

Monika Kwaśniewska (monika.kwasniewska@uj.edu.pl) – adiunktka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek *Od wstrętu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej* (2009), *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata* (2016) oraz *Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka* (2019). Współredaktorka (wraz z Grzegorzem Niziołkiem) książki *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie* (2012) oraz (wraz z Katarzyną Waligórą) książki *Teatr brzydkich uczuć* (2021). Obecnie zajmuje się współczesnym aktorstwem performatywnym oraz krytyką instytucjonalną. Numer ORCID: 0000-0003-1913-4562.

Przypisy

1. https://www.cricoteka.pl/pl/cwiczenia-z-codziennosci/ [dostęp: 28 XII 2021].
2. Nie rozmawiałam z osobami niebiorącymi udziału w warsztatach na zasadzie „uczestników" pracownikami Cricoteki: twórcami oprawy multimedialnej Mariuszem Gąsiorem oraz Mariuszem Potępą, autorem kostiumów Kamilem Kuitkowskim oraz Olgą Curzydło – koordynatorką wydarzeń i dostępności, która jednak brała udział w spotkaniu ewaluacyjnym. Nie przeprowadziłam również wywiadu z muzykiem Tomaszem Przetacznikiem, który dołączył do grupy nieco później, a jako uczestnik warsztatów był współodpowiedzialny za warstwę muzyczną.
3. https://www.cricoteka.pl/pl/pokoj-nieobecnych-rez-joanna-pawlik/ [dostęp: 28 XII 2021].
4. https://zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publikacje/sztuka-partycypacyjna [dostęp: 28 XII 2021].
5. Por. np. http://artmuseum.pl/pl/doc/video-zawodowcy-feat-amatorzy [dostęp: 29 XI 2021]; Muca, 2016; Pawlik, 2018.
6. Kathryn Mederos Syssoyeva i Scott Proudfit twierdzą, twierdzą, że kreację zbiorową od *devised theater* różni nacisk na polityczny potencjał wspólnotowych praktyk, znacznie silniejszy w pierwszym przypadku. *Devised theatre* jest po prostu nastawiony na wspólny

proces, nie na wspólny cel polityczny (Syssoyeva; Proudfit, 2016, s. 8).
7. W bibliografii artykułu pojawia się jedna praca Małgorzaty Czerwińskiej: *„Jesteście więksi ode mnie tylko o światło" – o autorach z niepełnosprawnością wzroku – między rehabilitacją a życiem literackim*, [w:] *Edukacja i rehabilitacja osób niepełnosprawnych – oblicza terapii*, red. T. Żółkowska, M. Wlazło, Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2013.
8. Jutrzyna, Ewelina, *Wykorzystanie dramatyzacji muzycznej w edukacji osób z niepełnosprawnością intelektualną*, [w:] *Człowiek z niepełnosprawnością intelektualną*, red. Z. Janiszewska-Nieścioruk, t. 2, Oficyna Wydawnicza „Impuls", Kraków 2004.
9. Powołującej się w przytoczonym poniżej fragmencie na tezy zawarte w pracach: Krasoń, Katarzyna; Mazepa-Domagała, Beata, *O dramie, teatrze, kreacji i graniu ról*, [w:] *Wyrazić i odnaleźć siebie, czyli o sztuce, ekspresji, edukacji i arteterapii*, red. K. Krasoń, B. Mazepa-Domagała, Wydawnictwo Górnośląskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Mysłowice 2008, s. 127–199 oraz Ploch, Leszek, *Środowisko rodzinne jako czynnik warunkujący rozwój zainteresowań teatralnych artystów niepełnosprawnych*, „Szkoła Specjalna" 2009, nr 4, s. 274–288.
10. Warto też w tym kontekście przywołać też wywiad Agaty Dąbek z Michałem Borczuchem o pracy nad spektaklami *Paradiso* z udziałem osób w spektrum autyzmu (Dąbek, 2017) oraz wypowiedź Rafała Urbackiego: „Zaznaczam, że nie jestem terapeutą i nie przyjmuję takiej roli w przebiegu pracy nad spektaklem, a sam spektakl jest wynikiem procesu artystycznego, a nie terapeutycznego. To pozwala nam traktować siebie nawzajem w pełni profesjonalnie: czyli ktoś jest reżyserem czy choreografem, ktoś jest tancerzem czy performerem. Dzielimy odpowiedzialność za proces wspólnej pracy i dzieło sztuki, które powołujemy, w które wspólnie jesteśmy zaangażowani, również w taki sposób, by jego późniejsza eksploatacja nie stanowiła problemu czy psychologicznej bariery dla performera" (Godlewska-Byliniak, 2017).
11. Por. np. http://artmuseum.pl/pl/doc/video-zawodowcy-feat-amatorzy [dostęp: 29 XI 2021]; Muca, 2016; Pawlik, 2018.
12. Kategoria niepełnosprawności w literaturze przedmiotu wzbudza wątpliwości: „Elżbieta Zakrzewska-Manterys […] podkreśla, że jeszcze w latach 70. XX wieku określenie niepełnosprawność było „dziwacznym neologizmem", wprowadzonym, aby podkreślić istotne różnice między ludźmi, będące społecznym konstruktem […]. Pod pozorną – jak twierdzi autorka – neutralnością pojęcia, mającego oznaczyć sytuację zablokowania swobodnego pełnienia ról społecznych czy prowadzenia samodzielnej egzystencji ze względu na występujące deficyty zdrowotne i sprawności, kryje się jego wieloznaczność i paternalizm „pełnosprawnych" członków społeczeństwa, wprowadzających dystynkcję między sprawnymi ludźmi a tymi, którzy owego (wciąż niedookreślonego) standardu nie wypełniają: „Istotne są dla nas nie tylko cechy osób niepełnosprawnych, ile wielkość dystansu oddzielającego ich od świata przeciętnych ludzi" (Zakrzewska-Manterys, 2016, s. 20-21, za: Racław, Szawarska, 2018, s. 32)". Guy Standing natomiast zauważa, że kategoria niepełnosprawności wymagałaby „przebudowy" (Standing, 2014, s. 185, za: Racław, Szawarska, 2018, s. 32). Zauważa on, że jej problematyczność wynika z kwestii powszechności, czasowości i widoczności: „Standing (2014, s. 185) zaznacza, że „Wszyscy mamy jakieś niesprawności czy ułomności" (powszechność), jednak w większości przypadków informacje o naszych deficytach są dostępne tylko dla niewielu napotkanych przez nas ludzi (widoczność). Osoby posiadające widoczny deficyt sprawności podlegają kategoryzacji, z której wynikają odmienne zasady ich traktowania" (Racław, Szawarska, 2018, s. 32).
13.

https://sip.lex.pl/akty-prawne/dzu-dziennik-ustaw/zapewnianie-dostepnosci-osobom-ze-szczegolnymi-potrzebami-18889037 [dostęp: 29 XII 2021].
14. Kolejno: Huebner, Kathleen M., *Social Skills*, [w:] *Foundations of Education for Blind and Visually Handicapped Children and Youth: Theory and Practice*, red. G.T. Scholl, American Foundation for the Blind, New York 1986, s. 341-362; Scholl, Geraldine T., Growth and Development, [w:] Foundations of Education…, dz.cyt., s. 65-81; Brambring, Michael, Tröster, Heinrich, *On the Stability of Stereotyped Behaviors in Blind Infants and Preschoolers*, „Journal of Visual Impairment & Blindness", 1992, 86(2), s. 105-110; Wawrowska, Ewa, *W rodzinie niewidomego dziecka*, [w:] *Rodzina z dzieckiem niepełnosprawnym – możliwości i ograniczenia rozwoju*, red. H. Liberska, Difin, Warszawa 2011, s. 119–128.
15. Oskarżenia o nieszczerość często spotykają osoby z niewidoczną niepełnosprawnością oraz ich bliskich. Por. Racław, Szawarska, 2018, s. 38
16. Por. np. spektakle Teatru 21: *Statek miłości*; *Klauni, czyli o rodzinie* lub np. spektakl *Sanctuary* irlandzkiego teatru Blue Teapot (http://blueteapot.ie/our_performances/sanctuary/) oraz inspirowany nim film w reżyserii Lena Collina pod tym samym tytułem (http://blueteapot.ie/our_performances/sanctuary-film/).
17. https://vod.tvp.pl/video/videofan,joanna-pawlik,25819294 [dostęp: 29 XII 2021].
18. https://wsjp.pl/haslo/podglad/20215/warsztat/4910652/cwiczenia [dostęp: 20 XII 2021].
19. Tak założone cele mojego tekstu są zgodne z celami ewaluacji teatru stosowanego opisanego przez Darko Lukicia (za Petrą Kuppers) w książce *Wstęp do teatru stosowanego* (2021, s. 189). Lukić mało miejsca poświęca jednak ocenie jakości artystycznej (por. 2021, s. 183-192), która dla mnie są istotną częścią ewaluacji wszystkich projektów teatralnych. W niniejszym tekście nie dokonuję jej, ponieważ jako współautorka nie czuję się do tego uprawniona.

Bibliografia

Bailey, Moya, *The Ethics of Pace*, „The South Atlantic Quarterly" 2021 nr 2, DOI: 10.1215/00382876-8916032.

Bishop, Claire, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Bęc zmiana, Warszawa 2015.

Butler, Judith, *Krytycznie Queer*, przeł. A. Rzepa, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 530-550.

Butler, Judith, *Wprowadzenie*, [w:] tejże, *Psychiczne życie władzy. Teorie ujarzmienia*, przeł. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

Czerwińska, Kornelia, *Blindyzmy w procesie rozwoju dzieci niewidomych i słabowidzących – etiologia, profilaktyka, terapia*, [w:] *Wczesne wspomaganie rozwoju dziecka z niepełnosprawnością wzroku – w kręgu diagnozy i terapii*, red. K. Czerwińska, Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, Warszawa 2015.

Dąbek, Agata, *Potraktowaliśmy siebie poważnie*, rozmowa z Michałem Borczuchem, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, wybór i opracowanie E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Wydawnictwo Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017, https://e-teatr.pl/potraktowalismy-siebie-powaznie-a257707 [dostęp: 29 XII 2021].

Dworakowska, Zofia, *Kwestia autorytetu, czyli wspólne problemy sztuki partycypacyjnej i badań jakościowych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 169-170, DOI: 10.34762/kv59-m013.

Heddon, Deirdre; Milling, Jane, *Devising Performance. A Critical History*, Palgrave Macmillan, New York 2006.

Garland-Thomson, Rosemarie, *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*, tłum. N. Pamuła, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020.

Garland-Thomson, Rosemarie, *Ośmielone spojrzenia. Sposoby wykorzystywania dynamiki relacji opartych na gapieniu się przez niepełnosprawne performerki*, przeł. K. Ojrzyńska, [w:] *Odzyskiwanie obecności…*, dz. cyt., s. 61-74.

Godlewska-Byliniak, Ewelina, *Jesteśmy jak jętki, żyjemy za krótko*, rozmowa z Rafałem Urbackim, [w:] *Odzyskiwanie obecności…*, dz.cyt., https://e-teatr.pl/jestesmy-jak-jetki-zyjemy-za-krotko-a261933 [dostęp: 29 XII 2021].

Green-Rogers, Martine Kei, *What is Devised Theatre?*, „The theatre times", 28.09.2016, https://thetheatretimes.com/what-is-devised-theatre/ [dostęp: 29 XII 2021].

Hasiuk, Magdalena, *Mała kropeczka w wielkiej konstelacji*, rozmowa z Justyną Sobczyk, „Teatr" 2016, nr 1, https://e-teatr.pl/mala-kropeczka-w-wielkiej-konstelacji-a212027 [dostęp: 10 IV 2022].

Jajte-Lewkowicz, Irena, *Wprowadzenie*, [w:] *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Oficyna Wydawnicza Tercja, Łódź 2006.

Lukić, Darko, *Wstęp do teatru stosowanego. Do kogo należy teatr?*, przeł. G. Abrasowicz, Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego, Kraków 2021.

Majewski, Tadeusz, *Tyflopsychologia rozwojowa. Psychologia dzieci niewidomych i słabo widzących*, PZN, Warszawa 2002.

Mermikides, Alex; Smart, Jackie, *Doing What Comes Naturally? Women and Devising in the UK Today*, [w:] *Women, Collective Creation, and Devised Performance. The Rise of Women Theatre Artists in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, red. K.M. Syssoyeva, S. Proudfit, Palgrave Macmillan, New York 2016.

Muca, Klaudia, *Performerzy życia, outsiderzy sztuki*, rozmowa z Joanną Pawlik, „Fragile. Pismo kulturalne", 19 X 2016, https://fragile.net.pl/performerzy-zycia-outsiderzy-sztuki-z-joanna-pawlik-rozmawia-klaudia-muca/ [dostęp: 29 XII 2021].

Nowak, Anna, *Uczestnictwo osób niepełnosprawnych w kulturze*, „Chowanna" 2015, nr 1.

Pawlik, Joanna, *Performerzy życia, outsiderzy sztuki – współuczestnictwo – współpraca*, rozprawa doktorska, Wydział Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, promotor: prof. dr hab. Grażyna Brylewska, Kraków 2018, https://rep.up.krakow.pl/xmlui/handle/11716/3393 [dostęp 29 XII 2021].

Poszerzać pole tego, co możliwe, rozmowa Anny Majewskiej, Ani Nowak, Magdaleny Ptasznik, Agaty Siniarskiej, Magdy Szpecht i Idy Ślęzak, „Dialog" 2021 nr 1 (770), https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/poszerzac-pole-tego-co-mozliwe [dostęp: 10 IV 2022].

Racław, Mariola; Szawarska, Dorota, *Ukryte/niewidoczne niepełnosprawności a polityka tożsamości i etykietowania w życiu codziennym*, „Przegląd Socjologii Jakościowej" 2018, nr 3, http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume43/PSJ_14_3_Raclaw_Szawarska.pdf [dostęp 30 XII 2021].

Samuels, Ellen; Freeman, Elizabeth, *Introduction: Crip Temporalities*, „The South Atlantic Quarterly" 2021 nr 2, DOI: 10.1215/00382876-8915937.

Standing, Guy, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, przeł. K. Czarnecki, P. Kaczmarski, M. Karolak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

Syssoyeva, Kathryn Mederos; Proudfit, Scott, *Toward a New History of Women in the Modern Theatre – an Introduction*, [w:] *Women, Collective Creation, and Devised Performance. The Rise of Women Theatre Artists in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, red. K.M. Syssoyeva, S. Proudfit, Palgrave Macmillan, New York 2016.

Szabała, Beata, *Uczestnictwo osób z niepełnosprawnością wzrokową w kulturze*, „Lubelski rocznik pedagogiczny" 2019, T. XXXVIII, z. 4.

Taylor, Diana, *Performans*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2018.

Ustawa z dnia 19 lipca 2019 r. o zapewnieniu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami, https://sip.lex.pl/akty-prawne/dzu-dziennik-ustaw/zapewnianie-dostepnosci-osobom-ze-szczegolnymi-potrzebami-18889037 [dostęp: 29 XII 2021].

Zakrzewska-Manterys, Elżbieta, *Ludzie różnią się między sobą w piękny sposób*, [w:] *Zrozum mnie i szanuj. Refleksje wokół niepełnosprawności intelektualnej*, red. A. Fandrejewska, A. Suchcicki, J. Koral, Stowarzyszenie Rodzin i Opiekunów Osób z Zespołem Downa „Bardziej Kochani", Warszawa 2016, s. 19-41.

Zdrodowska, Magdalena, *Między aktywizmem a akademią. Studia nad niepełnosprawnością*, „Teksty Drugie" 2016 nr 5, s. 384-403, DOI: 10.18318/td.2016.5.25.

Źródło:

https://didaskalia.pl/artykul/szczegolne-potrzeby-wspolpracy-proces-powstawania-pokoju-nieobecnych-w-ramach-cricoteki