didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 181/182**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2024
DOI: 10.34762/37nj-6j03
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/niepelnosprawnosc-w-teatrze-polskim-lat-dziewiecdziesiatych

/ KALEKOWANIE SZTUK PERFORMATYWNYCH

Niepełnosprawność w teatrze polskim lat dziewięćdziesiątych

„Madam Eva, Ave Madam" Teatru Zenkasi

Katarzyna Biela | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Disability in the Polish theatre of the 1990s – *Madam Eva, Ave Madam* by the Zenkasi Theatre

The article discusses the play *Madam Eva, Ave Madam*, conceived by Zenon Fajfer and Katarzyna Bazarnik, who founded the "Zenkasi" Theatrical Association in the 1990s in Poland. The origins of the play take us back to the times when Zenon Fajfer worked as a social officer in a home for people with disabilities – the Brother Albert Hall – on what was then Zielna Street in Kraków. The job was in lieu of doing the then compulsory military service. Observing the monotony that accompanied the residents with physical disabilities, Fajfer strived to distance himself from art therapy and establish a professional avant-garde theatre. He wished to address stereotypes concerning the disabled body, but also create space that both actors and spectators could share. At the same time, the play became an aesthetic response to the understanding of theatre proposed by Tadeusz Kantor. His bio-objects were juxtaposed with the condition of the human, for whom the object-wheelchair is an integral part of everyday life; Zenkasi also defined the concept of an Even Lower Rank. The analysis of *Madam Eva, Ave Madam* presented in this article is based on original research in the private archive of Fajfer and Bazarnik; access to the theatre programmes and leaflets makes it possible to track the stagings both in Poland and abroad while articles and reviews shed a light on the reception of the work. I also ground the findings in a broader context of disability studies, referring to Lennard Davis, Petra Kuppers and Sunaura Taylor, among others.

Keywords: disability; Zenon Fajfer; Polish Theatre; the 1990s; Tadeusz Kantor

Zenon Fajfer kojarzony jest często z liberaturą, którą opisał po raz pierwszy w eseju-manifeście *Liberatura. Aneks do Słownika terminów literackich* opublikowanym na łamach „Dekady Literackiej" w 1999 roku. W ostatnich latach dał się natomiast poznać także jako autor sztuk teatralnych: *Odlotu*, wyreżyserowanego w 2022 roku przez Annę Augustynowicz w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, i *Uwolnienia*, które we Wrocławskim Teatrze Współczesnym wystawił Kuba Kowalski (2023). Obie realizacje zostały wyróżnione nagrodami i zyskały pozytywne recenzje[1]. Początki twórczości teatralnej Fajfera nie są jednak powszechnie znane, podobnie jak fakt, że w latach dziewięćdziesiątych wraz z żoną, Katarzyną Bazarnik, współpracowali z aktorami poruszającymi się na wózkach, przygotowując spektakl *Madam Eva, Ave Madam*. Powrót do źródeł jego praktyki pozwala zobaczyć w Fajferze i Bazarnik polskich prekursorów[2] realizacji teatralnych z udziałem aktorów z niepełnosprawnościami oraz zastanowić się nad tym, jak w tego typu zespołach tworzono kiedyś i co się od tego czasu zmieniło.

Madam Eva, Ave Madam to pierwszy spektakl Teatru Zenkasi, który został założony w 1992 roku przez Fajfera i Bazarnik, a rok później zaczął prawnie funkcjonować jako stowarzyszenie teatralne. Premiera spektaklu odbyła się 26 czerwca 1992 roku w Domu Pomocy Społecznej przy ówczesnej ul. Zielnej 41 w Krakowie (dziś Nowaczyńskiego), gdzie Fajfer pracował najpierw jako salowy, a potem jako instruktor kulturalno-oświatowy. W skład zespołu wchodzili aktorki i aktorzy pełnosprawni i osoby poruszające się na wózkach, przebywające w DPS-ie. W 1993 roku ze względu na sytuację zdrowotną niektórych członków zespołu obsada uległa zmianie: dołączyły do niej osoby z niepełnosprawnością ruchową mieszkające w domach rodzinnych w

oddalonej o trzydzieści kilometrów od Krakowa Alwerni. W nowej wersji spektakl zagrano dwadzieścia cztery razy, m.in. na Norwich and Norfolk Festival w 1993 roku, na XX Krakowskich Reminiscencjach Teatralnych w 1995 roku, a znacznie później także na festiwalu Wioska Teatralna w Węgajtach (2005). O zespole pisano w Polsce i za granicą; Telewizja Polska zrealizowała także film *Tworzenie świata*, dokumentujący prace nad *Madam Eva, Ave Madam*, życie codzienne w Domu Pomocy Społecznej oraz życie aktorek i aktorów, których niepełnosprawność nie wiązała się z koniecznością zamieszkania w tego typu placówce.

Spektakl dedykowany był Tadeuszowi Kantorowi i Stephenowi Hawkingowi. Idee tego pierwszego – zwłaszcza Realność Najniższej Rangi i bio-obiekt – podlegały twórczej rewizji, a nawiązania do biografii tego drugiego pozwalały odczytać sztukę jako teatralną wersję *Krótkiej historii czasu*, w której Hawking komentuje stworzenie człowieka i kondycję ludzką. Choć nie zachowały się notatki wykorzystywane w trakcie pracy nad *Madam Eva, Ave Madam*, a scenariusza spektaklu nigdy nie spisano, przebieg akcji otworzyć można na podstawie recenzji (cytowanych w dalszych częściach artykułu) oraz rozmów z twórcami – Zenonem Fajferem i Katarzyną Bazarnik.

W trakcie spektaklu część widzów siedziała na wózkach ustawionych w rzędach jak w szkolnej klasie. Pozostali zajmowali miejsca na ławach ustawionych dookoła i przy stole, który w trakcie spektaklu – dzięki rekwizytom i aktorom, np. aktorce leżącej między sztućcami – miał przypominać stół Ostatniej Wieczerzy. Przedstawienie składało się z dwóch części. Pierwszą z nich opisać można jako ponowne odczytanie historii stworzenia świata. Stwórca, grany przez Fajfera, wyłaniał się z ciemności, wchodził na scenę, zapalał świece w menorze i aranżował przestrzeń za pomocą prostych przedmiotów: radia na stole, rośliny w doniczce, wieszaka,

książki. Następnie składał wózek: łączył ramę z kołami, z których jedno początkowo kręciło się po scenie, przywodząc na myśl, zdaniem jednej z recenzentek, ruch zabawkowego bączka (Owsiany, 1994). Wkrótce na scenie pojawiał się Adam, człowiek bez nóg, wniesiony przez Stwórcę i usadzony na wózku we śnie, czyli przed uzyskaniem świadomości. W premierowej wersji w tej roli wystąpił Roman Bakalarski, potem zastąpił go Grzegorz Taborski. Stwórca budził pierwszego człowieka i pozwalał mu odkryć swoje zjednoczone z maszyną ciało. Niedługo później pojawiała się także Ewa, również na wózku. Grała ją Bożena Czajor, później Izabella Szewczyk. Zaintrygowani sobą nawzajem, Adam i Ewa tańczyli do *Bolera* Maurice'a Ravela, aż zostali ukarani przez Stwórcę, który – choć stworzył ich z myślą, by sobie towarzyszyli – nie pozwalał im na nadmierne zbliżenie. W pierwszej wersji Adama i Ewę wywieziono za kulisy, w kolejnej Adam został strącony z wózka i wywleczony za ręce ze sceny – taką modyfikację zaproponował Grzegorz Taborski po zapoznaniu się z planowanym przebiegiem spektaklu.

W drugiej części następowała seria korowodów z wózkami, ponownie do dźwięków *Bolera*. W czasie ich trwania nauczycielka grana przez Katarzynę Bazarnik rozdawała aktorom i widzom testy diagnozujące depresję i utrzymywała dyscyplinę za pomocą długiej drewnianej linijki. Ostatni korowód był procesją z klepsydrą Tadeusza Kantora, umieszczoną na wózku niesionym jak lektyka. W tym momencie uczniów można było zinterpretować jako Kantorowską umarłą klasę, która zbuntowała się przeciwko swojemu twórcy, wywracając ławki – „bio-obiekty" odmówiły posłuszeństwa, symbolicznie ilustrując, że spektakl Zenkasi nawiązywał do idei Kantora, ale proponował też jej rewizję i położenie większego nacisku na aktora niż na towarzyszący mu przedmiot. Osoby grające sanitariuszy wyłapywały wmieszanych w publiczność zbuntowanych aktorów i ściągały ich ze sceny, odrywając ich ciała od wózków. Na wózki potem wylano wodę lub wysypano

popiół (były dwa warianty tej sceny), co kojarzyć się mogło z egzekucją, apokaliptycznym końcem lub wręcz przeciwnie – z oczyszczeniem.

Spektakl interpretować można na wiele sposobów. Dyscyplinowanie linijką, zrzucanie z wózka czy wywożenie aktorów za kulisy to sceny dynamiczne, wykorzystujące przemoc. W takich zaskakujących, niekiedy wywołujących poczucie dyskomfortu u widzów działaniach scenicznych Zenon Fajfer i podopieczni DPS-u odnaleźli sposób na wyrażenie tego, czego doświadczali podczas kontaktów pozateatralnych, które często wiązały się z trudnościami w codziennych czynnościach, takich jak jedzenie czy utrzymanie higieny. Przypuszczać można, że działania te posłużyły do ukazania zarówno szoku, jakiego doświadczył Fajfer, poznawszy mieszkańców ośrodka wiodących w nim monotonne życie, jak i cierpienia czy frustracji, które towarzyszyły aktorom doświadczającym niepełnosprawności. W rezultacie praca nad spektaklem pozwoliła im zdystansować się od codziennej rutyny, podjąć współpracę na polu artystycznym, na różne sposoby zaangażować publiczność, a także nawiązać dialog z tradycją teatralną. W programach spektaklu *Madam Eva, Ave Madam* znalazły się także inne tropy pomocne do interpretacji. Według jednego z nich aktorzy oraz wykorzystywana przez nich przestrzeń, rekwizyty itp. symbolizować mogą elementy (żywioły), z których zbudowany jest świat: PRZESTRZEŃ, ŚWIATŁO, DŹWIĘK, RUCH i WODA (lub OGIEŃ) (pisownia oryginalna). Inne ujęcie proponuje wieloaspektowe odczytania spektaklu poprzez dostrzeżenie nawiązań nie tylko do sztuki osób z niepełnosprawnościami, lecz także do chińskiej *Księgi Przemian*, kodu genetycznego, Tadeusza Kantora, Pisma Świętego i *Odysei* (zob. także Fajfer, 1995, *Madam Eva. Schemat Sztuki*…). W ten sposób spektakl miał łączyć kilka odmiennych historii i nakładających się na siebie perspektyw.

Bardziej szczegółowa analiza treści i kompozycji *Madam Eva, Ave Madam* w

dalszej części artykułu pozwoli prześledzić, w jaki sposób Fajfer i Bazarnik wykorzystali medium teatru do dyskusji o niepełnosprawności, a także, jak współpraca z aktorami z niepełnosprawnościami łączyła się u nich z dążeniem do rozwijania sztuk performatywnych. Przykład Teatru Zenkasi pokazuje, jaki potencjał artystyczny może mieć tego typu działanie, ale także jakich trudności może przysparzać zarówno w realizacji, jak i odbiorze. Jako że premiera spektaklu odbyła się na początku lat dziewięćdziesiątych, daje on wgląd w sytuację osób z niepełnosprawnościami w tamtym okresie oraz w to, jak przyjmowano współtworzoną przez nich sztukę.

Początki

Spektakl *Madam Eva, Ave Madam* powstał w wyniku konfrontacji z rzeczywistością odnalezioną, gotową, ready-made. Nie godząc się na służbę wojskową, w 1989 roku Zenon Fajfer rozpoczął zastępczą służbę jako salowy w Domu Pomocy Społecznej w Krakowie. Dwa lata później przeszedł na stanowisko instruktora kulturalno-oświatowego. Zetknąwszy się z mieszkańcami domu przy Zielnej poruszającymi się na wózkach, zaproponował im przygotowanie spektaklu. Nie mówimy zatem o sytuacji, gdy twórca interesuje się tematyką niepełnosprawności i w związku z tym poszukuje zespołu i odpowiednich warunków, by o niej opowiedzieć. Zainteresowanie i pomysł na dzieło biorą się w tym przypadku ze spotkania z osobami z niepełnosprawnościami (często odrzuconymi przez swoje rodziny) oraz chęci wprowadzenia nowej jakości do ich codziennego życia. Jak relacjonował Fajfer w 1993 roku: „jedyną interesującą rzeczą jaką robili tutaj było chodzenie do kościoła. Ich życie intelektualne było puste. Pierwszą rzeczą, jaką trzeba było zrobić, było zerwanie z litościwym podejściem, jakie inni mieli do nich” (Myers, 1993, s. 1).

Aby osiągnąć cel, Fajfer i Bazarnik świadomie i otwarcie zdystansowali się od praktyk arteterapii i jej popularnych form, takich jak np. recytacja wierszy. Zależało im na tym, by stworzyć teatr, którego osiągnięcia ocenia się z uwagi na wartości artystyczne, a nie jedynie z powodu pozytywnego wpływu na życie i samopoczucie osób z niepełnosprawnościami.

> W mojej pracy teatralnej nie kieruję się ani filantropią, ani udawanym współczuciem dla chorych, które często sprowadza się do eksponowania opiekuna i jego nieprzeciętnego altruizmu. Robię teatr, bo to mnie interesuje. Występuje w nim aktor na wózku, aktor-człowiek pełnosprawny oraz aktor-widz, włączany nieraz do działań scenicznych. Problemy, o których chcemy opowiadać poprzez nasze spektakle, dotyczą dokładnie wszystkich (Fajfer, za: Gierat, 1993)

– twierdzi Zenon Fajfer. Katarzyna Bazarnik dodaje, że „człowiek niepełnosprawny […] nie chce być oklaskiwany za niepełnosprawność i przez litość. Chce być oklaskiwany za wartość, którą tworzy na scenie, czyli za twórczość" (tamże).

Madam Eva, Ave Madam to zatem niejako głos w debacie na temat miejsca osób z niepełnosprawnościami w sztuce, a także – szerzej – w społeczeństwie. Skupienie na wysiłku podejmowanym przez performera z niepełnosprawnością i jego sposobach przezwyciężania cielesnych ograniczeń jest bowiem stereotypem funkcjonującym w znacznie szerszym kontekście. Odnosząc się do tańca, Petra Kuppers, badaczka niepełnosprawności, przyznaje, że czuje się niezręcznie w obliczu tego, że tancerzy z niepełnosprawnością ocenia się właśnie pod takim kątem (2004, s.

57-58). Interesują ją jednak możliwości otwarcia się na doświadczenie ciała innych ludzi, jakie sztuka może zaoferować mimo wpływu nieprzychylnych przekonań (tamże). W kontekście wykraczającym poza działania artystyczne *per se*, a raczej odnoszącym się do życia społecznego, Sunaura Taylor wskazuje na opowieść o „superkalece", czyli osobie z niepełnosprawnością, która dzięki charyzmie pokonuje swoje ograniczenia (2021, s. 32). Zgodnie z taką narracją, wszystko, czego taka osoba się podejmie – choćby były to działania, do których każdy powinien mieć dostęp, jak np. możliwość korzystania z edukacji czy zawarcia związku – uznaje się za godne podziwu, a nie za naturalne etapy dążenia do spełnienia życiowego (tamże).

We wszystkich wspomnianych przypadkach niepełnosprawność błędnie postrzegana jest jako cecha, która sprawia, że rozwój artystyczny czy społeczny danej osoby należałoby postrzegać inaczej niż rozwój innych (sprawnych) członków społeczeństwa. Podejmowanie tematyki niepełnosprawności w sztuce, a także w kontekście interakcji społecznych – zarówno w przypadku Teatru Zenkasi w latach dziewięćdziesiątych, jak i teatru współczesnego – to przeciwstawianie się tym niekorzystnym przekonaniom i proponowanie nowych perspektyw na cielesność. To także próba uwrażliwienia na to, że tożsamość nie jest definiowana wyłącznie przez ciało, oraz zintegrowania osób, które doświadczają odosobnienia m.in. z powodu przekonania, że są odmienne od reszty społeczeństwa (por. Taylor, s. 25, 35[3]).

Dialog z Tadeuszem Kantorem

Profesjonalizm zespołu Zenkasi został podkreślony osadzeniem spektaklu w polskiej i światowej tradycji teatralnej. Odwołując się do Tadeusza Kantora i Jerzego Grotowskiego w manifeście *Madam – Gadam. To Be Kantor Not To*

Be wygłoszonym w 1993 roku, Fajfer i Bazarnik porównują tworzenie teatru w Polsce do odnalezienia się pomiędzy Scyllą a Charybdą (1995). Opozycję między bio-obiektem a teatrem ubogim odczytują w szerszym kontekście różnic pomiędzy nadmarionetą Gordona Craiga[4] a techniką aktorską Konstantego Stanisławskiego[5]:

> nie ulega chyba wątpliwości, że robić teatr w kraju, w którym tworzyli Kantor i Grotowski, nie jest łatwo (to mniej więcej tak, jakby się znaleźć między Scyllą i Charybdą). Obaj ci wielcy twórcy są zarazem najlepszą chyba ilustracją fundamentalnej opozycji Craig – Stanisławski: z jednej strony w pełni autonomiczna sztuka Cricot 2, w której aż roi się od różnych machin i tzw. Bio-Obiektów czyli kantorowskiej odmiany Nadmarionety; z drugiej teatr Laboratorium – pozbawiony wszelkiej maszynerii, programowo „ubogi", sprowadzony do elementarnej relacji widz-aktor, oraz wywodzące się z idei Stanisławskiego i technik Dalekiego Wschodu nowe metody treningu aktorskiego (tamże).

Szukając swojej artystycznej drogi u początków działalności Teatru Zenkasi oraz miejsca dla innowacji scenicznej, Fajfer i Bazarnik zauważają, że brakuje przedstawień tworzonych przez osoby z niepełnosprawnościami: „Jest wielką winą, a raczej kalectwem dotychczasowej sztuki (może z wyjątkiem Becketta), że w oficjalnym nurcie nie było dotąd miejsca dla… właśnie kalectwa. Dla człowieka niepełnosprawnego" (tamże[6]). To właśnie tu dostrzegli oni możliwości rozwoju sztuk performatywnych, co tylko potwierdza, że sytuacja osób z niepełnosprawnościami stanowi istotny kontekst dla *Madam Eva, Ave Madam*, a także, szerzej, dla formowania się zespołu Teatru Zenkasi i jego działalności na początku lat

dziewięćdziesiątych.

W *Madam Eva, Ave Madam* znalazły się nawiązania do wielu twórców teatralnych, ale jednak to Tadeusz Kantor, jego Realność Najniższej Rangi i bio-obiekt, są podstawowym punktem odniesienia dla ujęcia niepełnosprawności zaproponowanego przez Zenkasi. Jak przyznaje Katarzyna Bazarnik w odczycie *Postmodernizm umarł* wygłoszonym na Polish Drama Conference w Norwich, początkowo Kantorowskie podejście do teatru odpowiadało temu, jak oni sami rozumieli to medium: „poczuliśmy się spadkobiercami i kontynuatorami jego teatralnej drogi" (1995). Jednak spotkanie z osobami mieszkającymi w Domu Pomocy Społecznej sprawiło, że ich perspektywa diametralnie się zmieniła i zamiast oddawać Kantorowi hołd, zaczęli dyskutować z jego ideami. Ostatecznie „relacje Zenkasi z Kantorem sytuują się na granicy pastiszu, zaprzeczenia i kontynuacji równocześnie" (tamże).

Kantorowska Realność Najniższej Rangi objawiała się w jego zainteresowaniu materią nieskrępowaną, niezależną od jakiejkolwiek formy, a także w odkrywaniu, jaki potencjał znaczeniotwórczy mogą mieć takie procesy, jak degradacja i destrukcja (Kantor, 2004, s. 413-414). W swoim teatrze wykorzystywał on surowe materiały i przedmioty na granicy przydatności (ubłocone koło, deska, gips), które – jeśli nieużyte dla celów estetycznych – mogłyby zostać wyrzucone (tamże). Obserwacja, jak wiele do sztuki wnieść może to, co już pozornie nieużyteczne i zepsute, przyczyniła się do zdefiniowania koncepcji przedmiotu „biednego" (tamże). Rezygnacja z bogatej dekoracji na rzecz takiego rodzaju „biedy" miała pozwolić na przedostanie się do nieodkrytej jeszcze rzeczywistości. Źródeł takiego ujęcia sztuki upatrywać można w twórczości Marcela Duchampa, warunkach pracy Kantora podczas wojny, w jego niechęci do teatru instytucjonalnego, realiach

życia na polskiej wsi, a także w sugestii Brunona Schulza, że formy należy szukać poza tym, co zdefiniowane przez kulturę i język (*Od Akademii…*, s. 6; Czerska, 2019, s. 61-65).

Z kolei pojęcie bio-obiektu wskazuje na to, jak Kantor rozumiał rolę przedmiotów na scenie i ich relację z aktorami. Zdaniem Karoliny Czerskiej, o bio-obiekcie można mówić w dwu przypadkach: gdy przedmiot jest na stałe przytwierdzony do kostiumu aktora lub gdy towarzyszy bohaterowi zawsze lub w większości scen (2019, s. 61). Przykłady zaobserwować można w *Umarłej klasie*, gdzie pojawiają się takie postaci, jak Kobieta z Mechaniczną Kołyską, Kobieta za Oknem i Staruszek z Rowerkiem. Idea bio-obiektu umożliwia nowe spojrzenie na relację między człowiekiem a przedmiotem, jako że ten ostatni nie jest już jedynie częścią scenografii, lecz staje się znaczącym elementem spektaklu. Richard Allen relacjonuje, że Kantor nie był usatysfakcjonowany pojęciem „rekwizytu", ponieważ ukazuje ono przedmioty jako pozbawione życia, a przez to całkowicie poddane kontroli aktorów (2012, s. 83). W teatrze Kantora materia nie symbolizuje, ale przyczynia się do tego, jak wygląda świat przedstawiony oraz wpływa na ruch performera (tamże). Relacja między aktorem a przedmiotem opiera się więc na współpracy i wzajemnej zależności (tamże). Według Katarzyny Fazan, takie ujęcie bierze się z odkrycia, że istnieją inne ciała, nie tylko te ludzkie, i że codzienna ludzka egzystencja jest z nimi nierozerwalnie spleciona (2019, s. 400).

Realność Jeszcze Niższej Rangi, zaproponowana przez Fajfera i Bazarnik, czerpie z obserwacji, że rzeczywistość napotkana w Domu Pomocy Społecznej była szczególnie „biedna": jego mieszkańcy często doświadczali odrzucenia przez najbliższych i społeczeństwo (co było widoczne m.in. w barierach architektonicznych). Do tego zmuszeni byli regularnie korzystać z

pomocy medycznej i wsparcia opiekunów (por. *Tworzenie świata*, 1994). Co istotne, rzeczywistość tego rodzaju nie została wykreowana na potrzeby sztuki; podopieczni korzystający z wózków byli przyzwyczajeni do codziennego obcowania z tym przedmiotem. Ich relacja z wózkiem nie została wytworzona w teatrze dla celów estetycznych, lecz stanowiła o ich sposobie poruszania się w świecie rzeczywistym. Taka koegzystencja człowieka i przedmiotu, zdaniem Fajfera i Bazarnik, jest bardziej bezpośrednia i naturalna niż Kantorowski bio-obiekt, a co za tym idzie – pozwala na odkrycie dodatkowych prawd o relacji między człowiekiem a materią i dogłębne zrozumienie kondycji ludzkiej. W towarzyszącym *Madam Eva, Ave Madam* programie przeczytać można, że Realność Najniższej Rangi w sztuce Zenkasi

> zostaje […] zdegradowana i sprowadzona do jeszcze niższego poziomu. Rezultatem takiego zabiegu staje się zupełnie Nowa Rzeczywistość Teatralna, zaś jej istotnym komponentem – Aktor. Niezwykły i niepowtarzalny. Człowiek Na Wózku Inwalidzkim, stanowiący z nim nierozerwalną całość.

Fajfer i Bazarnik na powrót przewartościowują także relację między aktorem a przedmiotem. Podczas gdy w przypadku bio-obiektu materia jest równie ważna, co człowiek i oboje współtworzą relacje w przestrzeni teatru, w *Madam Eva, Ave Madam* skupienie się na ich współzależności prowadzi do wydobycia wartości aktora i ukazania go jako kluczowego twórcy, decydującego o przeżyciu estetycznym widzów. Dlatego też spektakl może być istotnym przykładem w studiach o niepełnosprawności w teatrze: nawiązania do historii teatru i idei jego twórców, szczególnie Tadeusza

Kantora, prowadzą tutaj do podkreślenia roli aktora z niepełnosprawnością.

Polemika z Realnością Najniższej Rangi Kantora i próba konceptualizacji Realności o Randze Jeszcze Niższej daje się zresztą odczytać w odniesieniu do pojęcia normy. Polemizując z ideami Kantora i twórczo je rozwijając, Fajfer i Bazarnik pokazują niejako, że kategoryzacje to jedynie umowne sposoby porządkowania wiedzy o otaczającej nas rzeczywistości. Tworzą dodatkowy, „jeszcze niższy poziom" i w ten sposób czynią kategorię Kantora relatywną; wskazują, że za pomocą terminów językowych systematyzujemy zjawiska, jednak każdy porządek może ulec modyfikacji. Podobne ujęcie – choć odnoszące się raczej do społecznych badań o niepełnosprawności niż teatru – proponuje Lennard J. Davis, wyjaśniając, że jedną z podstawowych przyczyn poczucia inności wśród osób z niepełnosprawnościami jest wszechobecność kategoryzacji: „Żyjemy w świecie norm. […] Nie ma chyba obszaru we współczesnym życiu, w którym nie byłaby ustalana jakaś idea normy, przeciętności czy średniej" (2022, s. 49). Badacz zwraca uwagę na fakt, że koncept ten pojawił się w języku angielskim dopiero około pierwszej połowy XIX wieku (tamże, s. 51). Wcześniej punktem odniesienia było pojęcie „ideału", obecne w języku od wieku XVII (tamże, s. 50). Podstawowa różnica między tymi dwoma sposobami myślenia koncentruje się na tym, że do „ideału" nikt nie dorasta, co oznacza, że wszyscy znajdują się poniżej poziomu, do którego dążą, podczas gdy „norma" pozwala rozróżnić, kto pasuje do ustalonych kryteriów, a kto nie (tamże, s. 50, 54). Obecnie funkcjonujące rozumienie jest więc nieczułe wobec skrajności, kreuje bariery i nieuchronnie sprawia, że osoby z niepełnosprawnościami postrzega się jako „dewiantów" (tamże, s. 54). Co więcej, ponieważ to ciało odróżnia osoby z niepełnosprawnością od innych, cała tożsamość takich osób zaczyna być kojarzona z cielesnością i postrzegana jako niezmienna i krzywdząca (tamże, s. 56). Zdaniem Davisa należy więc zauważyć, że takie podziały, jak ten

między sprawnymi i osobami z niepełnosprawnościami, w rzeczywistości wynikają z tego, jak społeczeństwo nauczone jest myśleć: „«problemem» nie jest osoba z niepełnosprawnością, ale to, jak konstruowana jest normalność, która tworzy z kolei «problem» osób niepełnosprawnych” (tamże, s. 49).

Komentując recepcję sztuki tworzonej przy udziale osób z niepełnosprawnościami, Petra Kuppers zauważa natomiast, że osoby sprawne nie wiedzą, jak to jest poruszać się, mając niepełnosprawne ciało (2004, s. 58), dlatego większości z nich zrozumienie takiej sytuacji przychodzi z trudem. Podobnie Alice Hall, analizując związki pomiędzy niepełnosprawnością a literaturą, zauważa, że zdecydowanie łatwiej jest czytelnikom przyjąć postawę współczucia i litości niż empatii (2015, s. 35). W swoich badaniach Hall powołuje się m.in. na Susan Wendell, zdaniem której „barierą nie jest brak możliwości wyobrażenia sobie niepełnosprawności, a raczej głęboko zakorzeniona niechęć z powodu strachu, litości, a może nawet wstrętu, które we współczesnej kulturze często kojarzone są z niepełnosprawnością” (tamże). W rezultacie dystans wykreowany przez normę jest jeszcze bardziej dotkliwy z powodu emocji odczuwanych przez osoby sprawne w kontakcie z niepełnosprawnością. Jak obserwuje Kuppers, najbardziej popularne i stereotypowe ujęcia niepełnosprawności każą patrzeć na nią przez pryzmat tragedii lub chwały, a osoby z niepełnosprawnościami są często świadome, że traktuje się je jako biedne i bezbronne albo heroiczne itp. (2004, s. 3). Dlatego też, jej zdaniem, sztuka i działania performatywne przyciągają artystów z niepełnosprawnością: stawiają one performerów w innym świetle i pozwalają na konfrontację z utrwalonymi, niekorzystnymi schematami. Kuppers stwierdza, że osoby z niepełnosprawnościami wykorzystują performans do wykraczania poza to, co dyktuje im konwencja (tamże, s. 1-2). Często używają przestrzeni publicznej, poza teatrem instytucjonalnym, by jeszcze efektywniej skonfrontować się z

krzywdzącymi kategoryzacjami (tamże).

W *Madam Eva, Ave Madam* Fajfer i Bazarnik stawiają przed publicznością szereg kognitywnych wyzwań związanych z postrzeganiem osób z niepełnosprawnościami, a dialog z konwencją przebiega w dwojaki sposób. Z jednej strony Fajferowi i Bazarnik chodziło o aktywizację mieszkańców DPS-u – zachęcenie ich do wykroczenia poza codzienną rutynę i zaangażowania w działania artystyczne – a zarazem o zmianę ich myślenia o sobie samych i o samostanowieniu. Z drugiej strony celem było zaangażowanie widzów poprzez zderzenie ich z sytuacją osób z niepełnosprawnościami, które, przebywając w DPS-ie, miały ograniczone możliwości kontaktu z innymi i dzielenia się swoim doświadczeniem. Spektakl motywował do postrzegania aktorów na wózkach jako pełnoprawnych twórców sztuki. Spotkanie to miało potencjał do otwarcia aktorów i widzów na siebie nawzajem, choć należy przyznać, że wiązało się także z wysiłkiem intelektualnym i emocjonalnym, jako że dla obu grup była to sytuacja nowa, a jej efekty okazały się trudne do przewidzenia. Dodatkową trudność stanowiło wykorzystanie dynamicznych scen i przemocy oraz aluzji do różnorodnych tradycji i kultur, tworzących złożoną sieć powiązań intertekstualnych. Wyzwaniem dla publiczności nie było więc jedynie spotkanie z aktorem na wózku i jego historią, lecz także wniknięcie w kompozycję spektaklu, wykorzystane symbole i zmiany nastroju.

Recepcja

Intrygującą kwestią pozostaje recepcja *Madam Eva, Ave Madam*. Analizując recenzje, można wyciągnąć wniosek, że odbiór był wyjątkowo zróżnicowany. Zanotowano pozytywne reakcje, podkreślające, jak ważna jest refleksja nad dostępnością w teatrze, lecz także te skrajne: wręcz agresywne zachowania

osób na widowni, jak wyrwanie linijki nauczycielce i uderzanie grającej ją aktorki, jakby w geście odwetu przeciw krzywdzie wyrządzanej w spektaklu osobom z niepełnosprawnością (Machowska, 1993, s. 11; Fajfer i Bazarnik, 1999, s. 118; *Kłócimy się…*, 2003). Jako że spektakl pokazywany był w Polsce i w Anglii, recepcja różniła się też pod względem kulturowym. Brytyjscy widzowie okazali się chętni do aktywnego zaangażowania w spektakl – jak wspomina Katarzyna Bazarnik, chcieli bronić aktorów z niepełnosprawnościami przed sprawnymi pielęgniarzami (*Kłócimy się…*, 2003). Byli także znacznie bardziej śmiali w docenianiu talentu komediowego aktorów, podczas gdy polskich widzów powstrzymywał stereotyp sugerujący, że śmianie się na widok osób na wózkach, bez względu na sytuację, jest nieetyczne (Łuka, 1995).

Dla pełniejszego zrozumienia recepcji warto przyjrzeć się wybranym artykułom. Gabriela Ciżmowska w „Gazecie Wyborczej" pisze, jak współpraca z aktorami i aktorkami z niepełnosprawnościami oraz dialog z Tadeuszem Kantorem pozwoliły wiarygodnie zilustrować naznaczoną cierpieniem kondycję ludzką:

> Kantorowska realność najniższej rangi: stare, zdezelowane, niepotrzebne, rodem niemalże ze śmietnika, przedmioty – tzw. realność „biedna", zamieniona zostaje w Teatrze Zenkasi na realność rangi dużo niższej. Na świat prawdziwego cierpienia, opuszczenia, ludzkiej samotności […] Aktorem jest tu ciało i wózek. Razem. Człowiek ze swoim fotelem tworzy absolutną jedność. Dlatego w tym teatrze role nie mają w sobie nic z imitacji. Tu Beckett wpisany jest od razu w naturę człowieka (1992, s. 14).

Ciżmowska łączy także wielokulturowe odniesienia do historii stworzenia świata z opisem powstania świata zaproponowanym przez Stephena Hawkinga: „Teatr Realności Jeszcze Niższej Rangi, przy użyciu swoich środków, przedstawia mikro- i makro-świat. Opowiada przez 75 min *Krótką Historię Czasu*. Przed sobą na wózkach mamy Cząsteczkę Węgla i Cząsteczkę Azotu, Wodór i Tlen. Wszyscy razem tworzymy Galaktyki Atomów" (tamże). Źródłem tego skojarzenia zapewne było zadedykowanie spektaklu właśnie brytyjskiemu astrofizykowi.

Również George Hyde, profesor Uniwersytetu Wschodniej Anglii w Norwich i znawca teatru awangardowego, podszedł do *Madam Eva, Ave Madam* z entuzjazmem. Zaprosił Teatr Zenkasi na Norwich and Norfolk Festival, w ramach którego odbyła się Polish Drama Conference. Gościem specjalnym wydarzenia był Tadeusz Różewicz, który, podobnie jak Hyde, przyjął *Madam Eva, Ave Madam* pozytywnie. Festiwal zgromadził specjalistów z całego świata; poza zespołem Fajfera i Bazarnik Polskę reprezentowali: Jerzy Koenig, Małgorzata Semil i Zbigniew Osiński, ówczesny dyrektor Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych. Zaproszenie na festiwal było dla Teatru Zenkasi dużym wyróżnieniem, które zmotywowało zespół do pokonania trudności związanych z transportem. Po festiwalu Hyde opisał polski spektakl jako „nadzwyczajne i bardzo poruszające przedstawienie *Księgi Rodzaju*" (1996).

Podobnie Krzysztof Miklaszewski, choć krytyczny wobec niektórych rozwiązań scenicznych i intertekstualnego przesytu, docenił odejście od praktyk arteterapii we współpracy z osobami na wózkach i pragnął wesprzeć Teatr Zenkasi w dalszych działaniach. Zwrócił uwagę na to, że zespół wykazał się odwagą, chcąc uwrażliwić publiczność na sytuację osób z niepełnosprawnościami. Jego zdaniem Fajfer i Bazarnik „pokazali prawdziwe

«lwie pazury», za które warto ich trzymać. I warto im pomóc. «Zenkasi» jest bowiem kawałkiem prawdziwego teatru, a nie instytucją charytatywną. Jednoczy ludzi. Właśnie – ludzi. Bo okaleczeni jesteśmy wszyscy. Każdy na swój sposób" (tamże). Recenzji tej nie udało się Miklaszewskiemu opublikować w Polsce. Wysłał ją co prawda do czasopisma „Teatr", ale, jak wynika z relacji Fajfera, od premiery minęło tyle czasu, że redakcja nie uznała tekstu za aktualny. Recenzja ukazała się dopiero w londyńskim kwartalniku „Eonta" jako temat numeru.

Inni recenzenci podeszli do *Madam Eva, Ave Madam* bardziej sceptycznie, z jednej strony doceniając współpracę z aktorami z niepełnosprawnościami, a z drugiej niejako gubiąc się w stylistycznym zamierzeniu Fajfera i Bazarnik. W „Czasie Krakowskim" recenzentka o inicjałach BMG prezentuje krótki opis spektaklu, zwracając uwagę na jego dwie odrębne części: interakcję Adama i Ewy oraz dynamiczną rewizję *Umarłej klasy* (1993). Jednak mimo świadomości autorki, że teatr z udziałem aktorów z niepełnosprawnościami należy oceniać przede wszystkim pod względem artystycznym, a nie społeczno-terapeutycznym, jej ogólne wrażenie należałoby zaliczyć do ambiwalentnych, biorąc pod uwagę początek recenzji: „Spektakl rozpoczyna przepiękna etiuda – impresja na temat wózka inwalidzkiego składanego z części", środek: „grają lekko i z wdziękiem" oraz ostatnie zdanie: „Szkoda, że spektakl staje się pokazem wyłącznie autorskim, w którym sceniczne bohomazy niewiadomej treści świadczą raczej o zupełnym pomieszaniu koncepcji twórczych niż jednolitym stylistycznie zamierzeniu" (tamże).

Również Ewa Owsiany, pisząc dla „Gazety Krakowskiej", prezentuje ambiwalentny stosunek do *Madam Ewa, Ave Madam*. Przyznaje, że czuła się przytłoczona liczbą intertekstualnych nawiązań i chaosem w drugiej części spektaklu:

> Dla mnie to już jest nadmiar odniesień i coś obcego dotychczasowej poetyce przedstawienia. Zenek broniąc się twierdzi, że ludzie, którzy widzieli sztukę kilka razy i z różnych miejsc na widowni, wciąż coś nowego w niej odkrywają. Na pewno. Mnie jednak sterroryzował dokładnie ten sam wrzask, który widzów angielskich pobudził do udziału w szale zniszczenia (1994).

Stwierdza także, że nie była usatysfakcjonowana skojarzeniami, jakie przywołał rozdawany przez nauczycielkę test diagnozujący depresję. Stół nawiązujący do Ostatniej Wieczerzy oraz idące za tym obrazem konotacje z katolicyzmem są, zdaniem Owsiany, w tym spektaklu zbędne. Recenzentka dostrzega jednak, jak ważne jest to, że w Polsce tworzy się teatr wraz z aktorami z niepełnosprawnościami. Wydaje się również zainteresowana dalszymi planami Teatru Zenkasi, żywiąc nadzieję, że przyszłe spektakle będą bardziej przystępne: „Może powstanie z tego *Boska komedia* z Czyśćcem i Rajem? Bo na razie byliśmy w Piekle" (tamże).

Trudno pominąć także reakcję Olgi Katafiasz, opublikowaną na łamach czasopisma „Didaskalia. Gazeta Teatralna" w 1995 roku. W odpowiedzi na tę recenzję Grzegorz Taborski, aktor grający główną rolę Adama, zdecydował się skonfrontować ze stawianymi Teatrowi Zenkasi zarzutami i napisać (nieopublikowany) list do redakcji. Katafiasz krytykuje spektakl, dobitnie i bez ogródek, z dwu perspektyw. Na początku dezaprobuje odniesienie do twórczości Tadeusza Kantora, sugerując, że połączenie naśladownictwa i rewizji jego konceptów jest z artystycznego punktu widzenia zupełnie nieudane: „Prowokacja czy profanacja są bowiem w teatrze dozwolone, czasem nawet pożądane – mogą gorszyć, oburzać, inspirować. Trudniej wybaczyć zwykłe pasożytnictwo na wielkich poprzednikach" (1995, s. 30). Jednak o ile, jej zdaniem, porażki intertekstualne można pozostawić bez

dłuższego komentarza, licząc na to, że publiczność samodzielnie oceni nawiązania do tradycji teatralnej, o tyle znacznie trudniej przejść obojętnie obok zaproponowanego ujęcia niepełnosprawności. Katafiasz traktuje *Madam Eva, Ave Madam* jako spektakl prezentujący wyzysk na aktorach z niepełnosprawnościami oraz cielesną wyższość sprawnych aktorów:

> Nie doznałam obiecanego katharsis, nie poruszyła mnie wymowa przedstawienia, moim zdaniem nadinterpretowanego przez samych twórców, chociażby w programie. Nie mogę natomiast nie zareagować na nieludzkie traktowanie przez Fajfera aktorów. Bezsilne ciała są popychane, szturchane, sanitariusze i sam reżyser obchodzą się z nimi bez cienia delikatności. Korpus zwalonego z wózka Grzegorza Taborskiego wleczony jest po podłodze przez dwóch zdrowych ludzi (tamże).

Recenzentka twierdzi, że słabość aktorów na wózkach wykorzystywana jest w spektaklu jako jakość, która przysłoni kwestionowaną wartość artystyczną dzieła, co ocenia jako działanie zdecydowanie nieetyczne:

> Zenon Fajfer doskonale zdaje sobie sprawę z faktu, że ta właśnie nieprawość, nieetyczne wykorzystywanie słabszych jest atutem, który ma zrekompensować brak wartości artystycznych. Wśród [sic] braw przeznaczonych dla aktorów, bo przecież nie można ich nie oklaskiwać – to dla nich całe życie, sens istnienia – triumfuje Zenon Fajfer, zbierając niezasłużone wyrazy uznania (tamże).

Jest to recenzja ciekawa o tyle, że nieprosto ją skomentować. Z jednej strony można by zarzucić Oldze Katafiasz, że polega na stereotypowym odczytaniu

sztuki z udziałem osób z niepełnosprawnościami. Petra Kuppers, opisując nawyki interpretacyjne, jakie niejednokrotnie wychodzą na jaw w odbiorze tego rodzaju sztuki, zauważa, że publiczność skonfrontowana z niepełnosprawnością często traktuje ciała aktorów jako pułapkę (2004, s. 51-53). Jak wynika z jej badań, w wielu przypadkach widzowie kierują się przekonaniem, że marzeniem artystów z niepełnosprawnościami jest uwolnienie się od ciała „naznaczonego ograniczeniami" (tamże, s. 51-55). Przyjmują to założenie, jeszcze zanim rozpocznie się pokaz, co znacznie utrudnia interpretację i odbiór przesłania płynącego ze spektaklu, bez względu na to, czego to przesłanie dotyczy (tamże). Inne stereotypy związane są ze skupieniem się na tym, jak ogromny wysiłek performer wkłada w wykonanie wyreżyserowanych czynności oraz instynktowną chęcią chronienia artystów przed ewentualnym bólem, także w przypadku, gdy pozornie krzywdzące działanie zostało zaplanowane i przećwiczone na próbach (tamże, s. 57-61). W ten sposób konwencja sugeruje niekiedy, że ciało z niepełnosprawnością jest słabsze, że jako „instrument do gry aktorskiej" różni się od ciała zdrowego, i to na niekorzyść.

Pod takim kątem na recenzję Katafiasz patrzy Grzegorz Taborski. W przesłanym do redakcji liście zarzuca jej „fałszywą litość" (1995[7]). Uważa, że podział na silniejszych zdrowych i słabszych niepełnosprawnych, jaki zarysowuje recenzentka, tylko potwierdza, że osób z niepełnosprawnościami nie traktuje się na równi z innymi, ale jako potrzebujących specjalnej opieki, delikatności i nagrody za to, że podejmują wysiłek trwania w cierpieniu: „nas nie trzeba oklaskiwać. Chcemy być wreszcie traktowani na równych prawach z resztą społeczeństwa. I tak jak wszyscy – mamy prawo do gwizdów i z tego prawa prędko nie zrezygnujemy" (tamże). Taborski zaznacza, że scenę, w której zostaje strącony z wózka, wymyślił samodzielnie i jest to wyraz jego artystycznej kreatywności, a nie rezultat upokorzenia przez silniejszych

(tamże). Zwraca uwagę na problemy z dostępnością w polskich teatrach i to, że do wielu ma problem się dostać, by obejrzeć spektakl, nie mówiąc już o zagraniu jakiejkolwiek roli (tamże).

Z drugiej jednak strony recenzja ta świadczy o tym, jakie wyzwania spektakl postawił publiczności. Z omawianych wyżej artykułów wynika, że widzowie nie byli przyzwyczajeni do obecności aktorów z niepełnosprawnościami na scenie. *Madam Eva, Ave Madam* traktowano raczej jako innowację – a Zenkasi jako zespół, który wchodzi w dialog z Kantorem, a także konfrontuje się z konwenansami i stosunkami społecznymi, by uwrażliwić na kwestię niepełnosprawności. Jest to zresztą jedna z głównych zalet, na którą zwrócili uwagę krytycy. Takiego rodzaju „nowość" pozwala się odczytać także w kontekście tego, jak sami twórcy ustosunkowali się do podjętej współpracy, postrzegając ją jako wykroczenie poza to, co znane. Grzegorz Taborski miał wątpliwości co do tego, jak odebrany zostanie człowiek na wózku, który stracił nogi w wypadku: „Kalectwo na scenie? Jak zareagują widzowie? Był spięty i bał się. Pierwszy raz publiczność była zszokowana, ale podobało im się" (Łuka, 1995). Podobnie wspomina tę sytuację Zenon Fajfer: „Bali się, że to [teatr – przyp. KB] wyeksponuje ich inwalidztwo[8]. Bali się, że będą zbiorem dziwadeł. […] Ale dowiedzieli się, że to będzie tylko walka o ich własne miejsce w sztuce" (Myers, 1993, s. 1). Zarówno spektakl *Madam Eva, Ave Madam*, jak i jego recepcja, dowodzą więc, że w obiegu nie było utartych schematów dotyczących odbioru sztuki tworzonej przez osoby z niepełnosprawnością; że o tego typu sztuce i niepełnosprawności nie dyskutowano tak powszechnie jak dzisiaj. Trudno więc dziwić się, że reakcje były różnorodne, niekiedy skrajnie odmienne, i że poza pochwałami wyrażano także zdecydowaną krytykę. Przypuszczać można nawet, że zarówno Oldze Katafiasz, jak i Grzegorzowi Taborskiemu chodziło tak naprawdę o to samo – o to, by twórcy i publiczność w trakcie spektaklu, a

szerzej także członkowie społeczeństwa, postrzegali siebie wzajemnie jako równych i posiadających godność. Swoją troskę wyrażali jednak na dwa zupełnie różne sposoby, między którymi tworzy się napięcie świadczące o kondycji sztuk performatywnych tworzonych przez osoby z niepełnosprawnościami w Polsce lat dziewięćdziesiątych.

Różnice w odbiorze *Madam Eva, Ave Madam* mogą wynikać z faktu, że – jak pisze Agnieszka Piasecka w artykule z 1997 roku – w latach dziewięćdziesiątych w Polsce działania teatralne skierowane w stronę osób z niepełnosprawnościami podejmowane były znacznie rzadziej niż w Europie Zachodniej, gdzie występowały także teatry profesjonalne, zwracające uwagę na wartości, jakie niesie ze sobą postrzeganie świata przez takich artystów. Zaznaczyć należy, że autorka odnosi się do teatru osób z niepełnosprawnością intelektualną, a nie ruchową, jak w przypadku Teatru Zenkasi, jednak trudno nie odnieść wrażenia, że zastanawiano się wtedy w Polsce nad tym, jak komentować niepełnosprawność i powiązaną z nią sztukę. Wydawać się może, że raczej szukano słów i odpowiedniej perspektywy niż korzystano ze sprawdzonych schematów czy bogatego doświadczenia. Dziś jesteśmy już w innym miejscu, jednak tematy te nadal podejmujemy i rozważamy[9].

Osobną kwestią wynikającą z recenzji jest nawarstwienie strategii intertekstualnych. Symultaniczne zrozumienie wszystkich płaszczyzn spektaklu – od tej odnoszącej się do tożsamości aktorów po pozostałe, dotyczące *I-Ching*, genetyki, Kantora, Biblii i *Odysei* – wydaje się niemożliwe bez uprzedniego zapoznania się z programem i autorskimi komentarzami, tym bardziej że druga część spektaklu rozgrywała się w dynamicznym tempie. Przypuszczać można, że to nagromadzenie utrudniło niektórym sprecyzowanie, w jaki sposób Fajfer i Bazarnik odnoszą się do kwestii

niepełnosprawności. W efekcie doprowadziło to do wspomnianych różnic w odbiorze. Ponadto, w obliczu odniesień do bio-obiektów fakt, że aktorzy sprawni, w tym reżyser, odróżniali się od innych postaci białymi kitlami mógł niektórym widzom kojarzyć się z obecnością Tadeusza Kantora na scenie, z czasem uznaną za kluczową cechę jego teatru. Mimo że nie było to zamierzeniem Zenkasi, asocjacje tego typu mogły kierować uwagę publiczności w stronę aktorów sprawnych i – jak wynika z bardziej sceptycznych recenzji – zakłócać odbiór bliskiej Fajferowi i Bazarnik refleksji nad niepełnosprawnością, sprzeciwiającej się hierarchiom i podziałom.

Konkluzje

Wystawienie spektaklu *Madam Eva, Ave Madam* Teatru Zenkasi wiązało się z szeregiem wyzwań. Dla twórców wymagający okazał się szczególnie aspekt organizacyjny, związany z transportem aktorów i aktorek oraz dopasowaniem harmonogramu prób do ich trybu życia oraz stanu zdrowia. Publiczność natomiast skonfrontowana została z nowym ujęciem aktorstwa i awangardą o skomplikowanej, wielopoziomowej strukturze. Spektakl ten jest więc przykładem tego, jak w latach dziewięćdziesiątych przekazywanie sensów dotyczących niepełnosprawności za pomocą teatru wymagało poszukiwania nowych rozwiązań, a zarazem powodowało mnogość ambiwalentnych interpretacji.

Madam Eva, Ave Madam demonstruje, w jaki sposób sztuki performatywne mogą posłużyć jako narzędzie do podejmowania dialogu o niepełnosprawności. Fajfer, Bazarnik i współpracujący z nimi aktorzy ukazali cierpienie i trudności, z jakimi wiąże się życie z niepełnosprawnością. Jednocześnie sugerowali, że trudnościom tym warto stawiać czoło za pomocą współpracy, wymiany zdań i sztuki, która skłania do postrzegania aktorów z

niepełnosprawnościami jako pełnoprawnych twórców, a co za tym idzie – do traktowania ich jako tych, którzy potrafią i mają prawo stanowić o sobie. Choć spektakl nie miał celów terapeutycznych, przyczynił się do przełamania egzystencjalnej rutyny aktorów, którzy odkryli nowy sposób spędzania czasu i możliwość realizacji artystycznych pomysłów. Zmotywował także publiczność do wielorakich – zarówno entuzjastycznych, jak i krytycznych – refleksji nad tym, jak wygląda życie aktorów i ich pozycja społeczna oraz jak można zinterpretować *Madam Eva, Ave Madam* w szerszym kontekście kulturowym i filozoficznym.

Ponadto fakt, że przy udziale aktorów z niepełnosprawnościami powstał nowy teatr, dowodzi, że niepełnosprawność może stanowić motywację i inspirację dla kreatywności w obszarze sztuk performatywnych. *Madam Eva, Ave Madam* nie jest więc przedstawieniem, którego jedynym celem jest zmiana myślenia o osobach z niepełnosprawnościami czy też myślenia takich osób o sobie samych. Spektakl miał szansę wpłynąć również na medium teatru dzięki nowym perspektywom, jakie proponuje, analogicznie do sytuacji, w której osoby z niepełnosprawnościami przyczyniają się do rozwoju technologii (Zdrodowska, 2020). To między innymi podczas współpracy z aktorami z niepełnosprawnościami Fajfer odnalazł swoją drogę rozwoju teatralnego. Wykorzystanie licznych odniesień intertekstualnych, wielowarstwowość i symultaniczność kompozycji, chęć zaangażowania odbiorców i zmotywowania ich do nowego spojrzenia na rzeczywistość to tylko niektóre z cech charakterystycznych dla *Madam Eva, Ave Madam*, które odnaleźć można także w późniejszych dziełach autora *Odlotu*.

Wzór cytowania:

Biela, Katarzyna, *Niepełnosprawność w teatrze polskim lat dziewięćdziesiątych – „Madam*

Eva, Ave Madam” Teatru Zenkasi, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, DOI: 10.34762/37nj-6j03.

Autor/ka

Katarzyna Biela

Katarzyna Biela (k.biela@uj.edu.pl) – pracuje jako asystent badawczo-dydaktyczny w Instytucie Filologii Angielskiej UJ w Krakowie. W 2023 roku, nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, ukazała się jej debiutancka monografia naukowa dotycząca powiązań pomiędzy liberaturą a teatrem, *Encounters in Theatre and Liberature: B.S. Johnson and Zenkasi*. ORCID: 0000-0002-7392-2546.

Przypisy

1. O *Odlocie* napisali: Tomasz Mlącki – *Odlot. A to Polska właśnie?*, „Dziennik Teatralny”, 24.12.2021; Teresa Nowak – *Muzo opłacz nas i ten okruch rzeki*, „Magazyn Krzeszowicki”, 4.01.2022; Artur Grabowski – *Wzniosłe upadki*, „Teatr” 2/2022; Wiktoria Tabak – *Bez wyjścia ewakuacyjnego*, „Dialog”, 18.03.2022; Łukasz Drewniak – *K/325: Trwanie*, teatralny.pl, 6.04.2022; Dariusz Kosiński – *Nieskończone poprawiny*, „Tygodnik Powszechny”, 17.04.2022 oraz niżej podpisana – *The Polish Nation in a Never-Landing Aircraft*, „European Stages” 2022, t. 17. *Uwolnienie* skomentowali: Tomasz Mlącki – *Oddech*, „Dziennik Teatralny”, 2.11.2023 oraz Jacek Cieślak i Zenon Fajfer w rozmowie dla „Rzeczpospolitej”: *Zenon Fajfer: Stawką jest wolność*, 27.10.2023.
2. Wśród innych polskich praktyk teatralnych współtworzonych z osobami z niepełnosprawnościami wymienić można m.in. Teatr Chleba we Wrocławiu (1984-1989), Teatr Arka we Wrocławiu zapoczątkowany w 1993 r., Teatroterapię Lubelską (od 1995 r. działającą w obrębie struktury Teatru im. Juliusza Osterwy, natomiast od 2009 r. prowadzoną przez Fundację Teatroterapia Lubelska), Teatr Euforion (Wrocław) oraz Festiwal Terapia i Teatr (Łódź), oba zapoczątkowane w 1995 r., a także Teatr Opera Buffa założony przez Katarzynę Wińską dla osób chorujących na schizofrenię i Teatr Biuro Rzeczy Osobistych założony przez Zbigniewa Biegajłę z myślą o osobach z niepełnosprawnością intelektualną (oba założone w 1998 r.). Warto zaznaczyć, że wiele z wymienionych projektów programowo opierało się na arteterapii, w przeciwieństwie do Teatru Zenkasi, gdzie zdecydowanie odchodzono od takich konotacji. Ponadto w 2005 r. powstał Teatr 21, zrzeszający osoby z zespołem Downa, a w 2008 r. Teatr Węgajty rozpoczął współpracę z mieszkańcami Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie. Wybrane materiały źródłowe dotyczące ww. projektów umieszczam w bibliografii.
3. Sunaura Taylor zwraca także uwagę na problem zakładów opiekuńczych dla osób z niepełnosprawnościami, w których pobyt jest często droższy od opieki domowej, a zarazem mniej korzystny ze względu na m.in. przemoc, nierespektowanie potrzeb higienicznych i psychicznych oraz brak możliwości samodzielnego ustalenia pory posiłków czy snu (2021, s.

30-31). Taka perspektywa koresponduje z doświadczeniem Zenona Fajfera, który wspomina o pustce i monotonii charakterystycznych dla życia w Domu Pomocy Społecznej. Argumentacja Taylor opiera się na dostrzeżeniu analogii między sytuacją osób z niepełnosprawnościami a traktowaniem zwierząt.
4. W oparciu o materiały archiwalne Patrick Le Boeuf, kustosz francuskiej Biblioteki Narodowej, który opiekował się kolekcją Craiga w latach 2006-2009, stawia hipotezę, że pojęcie nadmarionety odnosi się do człowieka-aktora noszącego maskę niejako połączoną z kostiumem, które zakrywały większą część ciała. W ten sposób miała powstać marioneta o ludzkich rozmiarach, kierowana ruchami manipulatora, a jednocześnie poddana reżyserskiej kontroli, możliwie niezależna od ruchów bezwarunkowych performera i jego temperamentu. Takie spojrzenie na teatr, odnoszące się aż do teatru antycznego, miało być źródłem głębokiego przeżycia estetycznego, „radykalnej zmiany w ludzkiej duszy" (Eynat-Confino, 1987, s. 88). Jak pisze Craig, „przypadek to wróg artysty. Sztuka to właśnie przeciwieństwo pandemonium, które powstaje na skutek nagromadzenia mnóstwa przypadków. Sztukę osiąga się jedynie przez działanie celowe. Toteż jasne, że chcąc stworzyć jakieś dzieło sztuki, możemy posługiwać się tylko takimi materiałami, które są obliczalne. Człowiek takiego materiału nie stanowi"; „Zła jest sztuka, która przemawia w sposób tak osobisty, tak emocjonalny, że odbiorca jej zapomina o istocie rzeczy, ulegając osobowości i emocjom wykonawcy" (1985, s. 75, 90).
5. Stanisławski dążył do możliwie najbardziej naturalnego, autentycznego aktorstwa, pozbawionego sztuczności, niezręczności czy niepotrzebnego napięcia: „Nie można […] mówić o prawdziwej sztuce u kogoś, kto nie doświadcza żywych uczuć, analogicznych do uczuć granej postaci"; „z autentycznym uczuciem nic się nie może równać, nie poddaje się ono przekazaniu mechanicznymi wyrobniczymi chwytami" (Stanisławski, 2010, s. 66-69). By to osiągnąć, na próbach Stanisławski pragnął zachować odpowiednie proporcje pomiędzy ograniem ruchów postaci a zrozumieniem jej motywacji. Na kolejnych etapach pracy kładł nacisk odpowiednio na zdobycie wiedzy o postaci, które umożliwia identyfikację, wczucie się w bohatera poprzez wykonywanie ruchów charakterystycznych dla tego typu osoby oraz ćwiczenie sekwencji ruchów, by zrozumieć, co jest ich przyczyną (Mitter, 1992, s. 5-20. zob. także Merlin, 2018).
6. Skupienie na Becketcie w tym miejscu wynika najprawdopodobniej z faktu, że Fajfer i Bazarnik pracowali z osobami niepełnosprawnymi ruchowo. Można wskazać także innych dramatopisarzy poruszających temat niepełnosprawności. Na przykładowej liście podanej przez Kirsty Johnston znajdują się W.B. Yeats, J.M. Synge, Henrik Ibsen, Bertolt Brecht, Tennessee Williams i Sophie Treadwell (2016, s. 5).
7. Materiał z prywatnego archiwum Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik.
8. Choć problem języka używanego w kontekście osób z niepełnosprawnościami jest zbyt obszerny, by można go było wyczerpująco omówić w niniejszym artykule, warto zaznaczyć, że materiały źródłowe świadczą o tym, jak wiele zmieniło się w tej kwestii przez ostatnie trzydzieści lat. Słowo „inwalidztwo" – choć pozostaje zrozumiałe, a także zachowane w nazwach własnych, np. plac Inwalidów w Krakowie – w zasadzie wyszło już z użycia. Gdy poruszyłam ten temat w rozmowie z Zenonem Fajferem, przyznał, że dziś sformułowałby tę wypowiedź w inny sposób.
9. W publikacji *Terapia i teatr. Wokół problematyki ludzi niepełnosprawnych* (1997) przewija się wiele wątków zbliżonych do tych poruszanych w niniejszym omówieniu działalności Teatru Zenkasi. Elżbieta Szadura wspomina o tym, że niekiedy osoby z niepełnosprawnością intelektualną nie są traktowane jak dorosłe, gdyż zaprzeczają wyobrażeniu, że dorosły to

ten, kto jest całkowicie niezależny. Powiązanym problemem jest traktowanie takich osób jako mniej wartościowych czy wchodzenie w rolę rodzica w kontakcie z nimi, manifestujące się np. stosowaniem pouczeń w rozmowie. Działania teatralne pomagają przełamać te stereotypy i zachęcać osoby z niepełnosprawnościami do autoekspresji, samopoznania, aktywności twórczej i inicjowania działań (s. 33-38). Karolina Wittek opisuje z kolei zjawisko „teatru dla życia", skierowane w stronę osób odrzuconych z powodu upośledzenia umysłowego, by zagwarantować im poczucie kontroli oraz szansę odkrycia nowych możliwości i aktywnego uczestnictwa w życiu kulturalnym swojej społeczności (s. 39-45).

Bibliografia

Allen, Richard, *Kantor's Anthropological Machine*, „Studia Ubb Dramatica" 2012, nr LVII.1.

Bazarnik, Katarzyna, *Postmodernizm umarł*, Polish Drama Conference, Norfolk and Norwich Festival, 9 October 1993, University of East Anglia, Norwich (wystąpienie konferencyjne), [w:] Zenon Fajfer, *Madam Eva, Ave Madam*, tłum. G.M. Hyde, K. Bazarnik, Stowarzyszenie Teatralne „Zenkasi", Kraków 1995.

Biela, Katarzyna, *The Polish Nation in a Never-Landing Aircraft*, „European Stages" 2022, vol. 17, https://europeanstages.org/2022/11/18/the-polish-nation-in-a-never-landing-aircraft/ [dostęp: 15.02.2024].

BMG, *Aktor to… ciało i wózek*, „Czas Krakowski" 7 czerwca 1993, nr 130(874).

Cieślak, Jacek, *Zenon Fajfer: Stawką jest wolność*, „Rzeczpospolita", 27.10.2023, https://www.rp.pl/literatura/art39333721-zenon-fajfer-stawka-jest-wolnosc [dostęp: 15.02. 2024].

Ciżmowska, Gabriela, *Teatr Realności Jeszcze Niższej Rangi*, „Gazeta Wyborcza", 3-5 lipca 1992, nr 27(155).

Craig, Edward Gordon, *O sztuce teatru*, tłum. M. Skibniewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.

Czerska, Karolina, *Tadeusz Kantor i Maurice Maeterlinck. Dramaturgie istnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

Davis, Lennard, *Ustanawianie normy. Niepełnosprawność, głuchota i ciało*, tłum. M. Zdrodowska, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2022.

Drewniak, Łukasz, *K/325: Trwanie*, teatralny.pl, 6.04.2022, https://teatralny.pl/opinie/k325-trwanie,3524.html [dostęp: 15.02.2024].

Eynat-Confino, Irène, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1987.

Fajfer, Zenon, *Madam Eva. Schemat Sztuki – Wersja Druga*, [w:] *Madam Eva, Ave Madam*, red. S. Rożnawski, Z. Fajfer, tłum. G.M. Hyde, K. Bazarnik, Stowarzyszenie Teatralne „Zenkasi", Kraków 1995.

Fajfer, Zenon, *Madam – Gadam. To Be Kantor Not To Be*, [w:] *Madam Eva, Ave Madam*, red. S. Rożnawski, Z. Fajfer, tłum. G.M. Hyde, K. Bazarnik, Stowarzyszenie Teatralne „Zenkasi", Kraków 1995.

Fajfer, Zenon, *Odlot*, Korporacja Ha!art, Kraków 2019.

Fajfer, Zenon, *Uwolnienie*, https://strefykontaktu.pl/sk/Baza_sztuk,82 [dostęp: 4.09.2023].

Fajfer, Zenon, Katarzyna Bazarnik, *Mr. Zenkasi and Dr. Hyde*, [w:] *From Norwid to Kantor. Essays on Polish Modernism dedicated to Professor G.M. Hyde*, red. G. Bystydzieńska i E. Harris, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999.

Fazan, Katarzyna, *Kantor. Nie/Obecność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

Gierat, Bożena M., *Teatr, w którym grają niepełnosprawni*, „Czas Krakowski" 1993, nr 230(974).

Grabowski, Artur, *Wzniosłe upadki*, „Teatr" 2022, nr 2, https://teatr-pismo.pl/17577-wzniosle-upadki/ [dostęp: 15.09.2024].

Hall, Alice, *Literature and Disability*, Routledge, London 2015.

Historia WTZ, Teatroterapia, https://teatroterapia.lublin.pl/archiwa/48 [dostęp: 4.04.2024].

Hyde, George, *Review*, „Broadview" 1996.

Johnston, Kirsty, *Disability Theatre and Modern Drama: Recasting Modernism*, Bloomsbury Publishing, London 2016.

Kantor, Tadeusz, *Realność Najniższej Rangi*, [w:] *Tadeusz Kantor. Pisma. Tom 2. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka", Wrocław – Kraków 2004.

Katafiasz, Olga, *Oszustwo teatru*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 1995, nr 6.

Kłócimy się tylko o Joyce'a. Z Katarzyną Bazarnik i Zenonem Fajferem o Zenkasi, Bloomsday i liberaturze rozmawia Piotr Marecki, „Ha!art – interdyscyplinarny magazyn kulturalno-artystyczny" 2003 nr 2 (15).

Kosiński, Dariusz, *Nieskończone poprawiny*, „Tygodnik Powszechny", 17.04.2022.

Kuppers, Petra, *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*, Routledge, London – New York 2003.

Le Boeuf, Patrick, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, „New Theatre Quarterly" 2010, vol. 26, issue 2, Cambridge University Press, s. 102-114.

Łuka, Małgorzata, *Bóg strącił Adama z wózka*, „Express Wieczorny" 1995, nr 74.

Machowska, Ariadna, *Wózek obdarzony duchem*, „Gazeta Wyborcza", 3.08.1993.

Merlin, Bella, *Konstantin Stanislavsky*, Routledge, United Kingdom 2018.

Miklaszewski, Krzysztof, *Trespassing (Przekraczając granice…)*, „Eonta" 1994, nr 2(2).

Mitter, Shomit, *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski, and Brook*. Routledge, London 1992.

Mlącki, Tomasz, *Oddech*, „Dziennik Teatralny", 2.11.2023, http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/oddech.html [dostęp: 15.02.2024]

Mlącki, Tomasz, *Odlot. A to Polska właśnie?*, „Dziennik Teatralny" 24.12.2021, http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/odlot-a-to-polska-wlasnie.html [dostęp: 15.02.2024]

Myers, Linnet, *„Their own place in art." Polish thespian looks at the disabled and sees actors*, „Chicago Tribune", 6.12.1993, dodatek „Tempo", https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1993-12-06-9312060035-story.html [dostęp: 15.04.2024].

Nowak, Teresa, *Muzo opłacz nas i ten okruch rzeki*, „Magazyn Krzeszowicki", 4.01.2022, https://magazynkrzeszowicki.pl/muzo-oplacz-nas-i-ten-okruch-rzeki/ [dostęp: 15.02.2024]

Od Akademii do „Umarłej klasy" (Wywiad Denisa Bableta z Tadeuszem Kantorem), [w:] *Umarła klasa. Seans Tadeusza Kantora 1975-1979*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2011.

Owsiany, Ewa, *Piekło na kołach*, „Gazeta Krakowska", 3.06.1994, nr 126.

Paprocka, Kamila. *Narracje litotyczne w wielkiej narracji teatru antropologicznego na przykładzie pracy Teatru Węgajty/Projektu Terenowego w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie*, „Studia Litteraria et Historica" 2013, nr 2.

Solski, Zbigniew. *Miejsce nie-otwarte*, [w:] *Kultura i terapia: przegląd problematyki*, red. D. Zalewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992.

Stanisławski, Konstantin, *Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia. Część I: Praca nad sobą i swoim twórczym przeżywaniem*, tłum. J. Czech, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków 2010.

Tabak, Wiktoria, *Bez wyjścia ewakuacyjnego*, „Dialog", 18.03.2022, https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/bez-wyjscia-ewakuacyjnego [dostęp: 15.02.2024].

Taylor, Sunaura, *Bydlęce brzemię. Wyzwolenie ludzi z niepełnosprawnością i zwierząt*, tłum. K. Makaruk, Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2021.

Teatr Biuro Rzeczy Osobistych, http://www.tbro.psonigdynia.pl/o_nas.html [dostęp: 4.04.2024].

Teatr Opera Buffa = Opera Buffa Theater, red. K. Wińska, Warszawa 2017.

Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych, red. I. Jajte-Lewkowicz, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 1999.

Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych. Część II, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006.

Tworzenie świata (film dokumentalny), scenariusz i realizacja Beata Postnikoff, Telewizja Polska, 1994.

Zdrodowska, Magdalena, *Głuchy telefon. „Zrób to sam" jako innowacja i aktywizm*, „Teksty Drugie" 2020, nr 2.

Zmarła założycielka i dyrektor artystyczna Integracyjnego Teatru Arka, Encyklopedia Teatru Polskiego, https://encyklopediateatru.pl/artykuly/278562/zmarla-zalozycielka-i-dyrektor-artystyczna-integracyjnego-teatru-arka [dostęp: 15.02.2024].

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/niepelnosprawnosc-w-teatrze-polskim-lat-dziewiecdziesiatych