

didaskalia

gazeta teatralna

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/jestem-jak-kon-trojanski>

WYWIAD W JĘZYKU PROSTYM

Jestem jak koń trojański¹

Rozmawiają Barbara Pasterak, Izabela Zawadzka i Katarzyna Żeglicka

Przeprowadziłyśmy tę rozmowę na początku października 2023 roku. Znamy się prywatnie i zawodowo. Barbara Pasterak jako koordynatorka i liderka dostępności organizowała projekty inkluzywne², do których zapraszała Katarzynę Żeglicką (jak np. warsztaty inspirowane sztuką Tadeusza Kantora). Współpracowały razem przy spektaklu *Gra w Kontra-s-Ty* w ramach programu artystycznego w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu. Barbara Pasterak jest jedną z osób, które rozpoczęły pracę nad dostępnością oferty Cricoteki w Krakowie, gdzie pracowała w latach 2016-2022. Stamtąd znają się z Izabelą Zawadzką, teatrolożką i współtwórczynią

¹ Jest to związek frazeologiczny. Oznacza to podstęp, działanie w najmniej spodziewanej chwili. Odnosi się do wojny trojańskiej, w której to Grecy wybudowali koń dla miasta Troi jako prezent, a w nim ukryli żołnierzy. Dzięki zaskoczeniu Troja upadła, poddała się.

² Inkluzywność – działania otwarte dla wszystkich.

projektów artystycznych o charakterze performatywnych³, do których kilkakrotnie zapraszała Katarzyną Żeglicką (*Pieszymaj czy Nowa choreografia. Kierunki i praktyki*).

Głównym tematem dla naszej rozmowy była praca Katarzyny Żeglickiej i jej doświadczenia współpracy z instytucjami, które działają pod kątem inkluzywności w różny sposób. Zrezygnowaliśmy z tradycyjnej formy wywiadu. Rozmowa poniżej jest wymianą myśli.

IZABELA ZAWADZKA: Kiedy prowadziłaś programy *Przestrzeń krzyku*, pytałaś swoje rozmówczynie, czy chciałyby coś wykrzyzczyć. Dałaś im możliwość wykrzyzczenia „nie!, nie zgadzam się!”. Czy jest coś, co ty sama chciałaś teraz wykrzyzczyć?

KATARZYNA ŻEGLICKA: Chcę wykrzyzczyć, że nie chcę, żeby inkluzywność była czymś ekskluzywnym⁴. Wydaje mi się, że jest moda na inkluzywność i przez to ona staje się ekskluzywna. Obecnie fajnie jest robić coś dostępnego nie dlatego, że jest to prawem każdego człowieka, ale dlatego, że są za to punkty i pieniądze. Można napisać nazwisko osoby z niepełnosprawnością na plakacie, a później powiedzieć, że się zrobiło spektakl inkluzywny.

IZABELA ZAWADZKA: Też zauważam ten kierunek, który tokenizuje⁵ osoby artystyczne z niepełnosprawnością. Rozumiem to, jako wykorzystywanie pojedynczych współprac z osobami z niepełnosprawnością do udawania, że

³ Performans – forma artystycznej sztuki, która skupia się przede wszystkim na działaniach i obecności artysty, artystki na żywo.

⁴ Ekskluzywność – działania zamknięte, tylko dla konkretnej grupy.

⁵ Wykorzystuje.

robimy działania inkluzywne. Dzięki temu buduje się fałszywie pozytywny wizerunek organizacji. Chęć włączenia osób artystycznych z niepełnosprawnością do zespołu nie zawsze wiąże się z czymś więcej niż tylko pochwaleniem się różnorodnością grupy.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Próbuję wykorzystać tę sytuację. Jestem jak koń trojański o imieniu Token, który wjeżdża do instytucji robi w nich rzeczy na swoich warunkach. W tym roku w ramach projektu artystycznego „Szczeliny. Kobiety w sztukach performatywnych” razem z Joanną Piwowar-Antosiewicz wykonałyśmy performans *Ustawka w brokacie*. Miejsce, w którym wystąpiłyśmy, nie było dostępne architektonicznie. Pokazałyśmy tę niedostępność. Na widowni nie było krzeseł i publiczność nie wiedziała, gdzie usiąść czy stanąć. Przeszłam osoby z publiczności, nadawałam im symbole niepełnosprawności, które są w orzecznictwie i takie, które wymyśliłam. Były to symbole grup, które są dyskryminowane⁶. Chciałam pokazać, jak łatwo można kogoś wykluczyć.

BARBARA PASTERAK: Czyli przejął zasady i obeszła system. Skoro miejsce nie uwzględniało potrzeb osób z niepełnosprawnościami, a instytucja nie wsparła cię w jego udostępnieniu, zrównałyście warunki i sprawiłyście, że ta sytuacja była dla wszystkich nieprzyjemna, nie było poczucia wygody i bezpieczeństwa.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Chciałyśmy, żeby inni też poczuli trudność związaną z brakiem poczucia bezpieczeństwa. Zobaczyli, jak to jest być w sytuacji, w której nie ma dla nich miejsca i gdzie ich potrzeby nie są widziane. Nie ufam instytucjom.

⁶ System – tutaj chodzi przede wszystkim o państwo.

Boję się, że przez to nie będą chciały ze mną współpracować, bo mogą się bać, że pokażą ich błędy. Ostatnio miałam spotkanie z osobą, która zaproponowała mi współpracę jako choreografka. Miałam inne obowiązki i zaproponowałam jej inne osoby. To straszne, bo tych osób jest tylko kilka. Powiedziałam, że przy podjęciu współpracy powinno się jak najdokładniej ustalić obowiązki artystek i artystów, bo oni mają różne potrzeby. Trzeba z nimi cały czas rozmawiać, co się dzieje podczas pracy. Nie chcę, żeby ktoś wykorzystał nazwisko osoby z niepełnosprawnością. Nie chcę, żeby kłamał, że z nią wszystko omawiał. Sama ostatnio tego doświadczyłam.

BARBARA PASTERAK: Czasem mam poczucie, że zapraszanie osoby z niepełnosprawnością do pracy jest próbą pokazania w sposób fałszywy tej inkluzywności. To widać na przykład w twojej sytuacji, o której mówiłaś przed chwilą. Zostałaś zaproszona do realizacji projektu artystycznego w instytucji, która nie była przygotowana na to, żeby zadbać o różnorodne potrzeby publiczności, co jest obecnie obowiązkiem narzuconym przez ustawę o dostępności. To jest trochę zasłona dymna⁷: „patrzcie, mamy artystów i artystki z niepełnosprawnościami, więc jesteśmy fajną instytucją”.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Czasem zastanawiam się nad tym przy pisaniu wniosków o dofinansowanie. Kiedy dostaję pieniądze na projekt, to nie wiem, czy dano mi je, bo jestem artystką z niepełnosprawnością, czy dlatego, że jestem dobrą artystką i mam dobre pomysły. Piszę o swojej niepełnosprawności we wniosku, a kiedy dostaję dofinansowanie, robię swoje. Czasami nie informuję o swojej niepełnosprawności, ponieważ boję się, że mi to zaszkodzi albo nie będę potraktowana poważnie. Te dwie sytuacje powodują, że czuję się, jakbym

⁷ Stwarzanie pozorów, fałszowanie rzeczywistości.

zdradzała sama siebie dla tańca i pieniędzy. Staram się pamiętać, że to nie moja wina. To państwo o mnie nie dba. Czy sprawny artysta lub artystka o tym myśli?

IZABELA ZAWADZKA: Poruszyłeś teraz bardzo szeroki temat, czyli status artystki z niepełnosprawnością w Polsce. Można nazwać cię producentką, aktywistką, specjalistką od cripu⁸, konsultantką, pomysłodawczynią i inicjatorką projektów, detektywką, która sprawdza dostępność i inkluzywność instytucji. To wiele funkcji, które musisz podejmować w trakcie realizacji.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Kiedy skończę projekt to muszę jeszcze sprawdzać, co się zmieniło w instytucji. Czy instytucja myśli tylko o sukcesie? Czy dalej działa inkluzywnie?

BARBARA PASTERAK: Kiedy w projekcie pojawia się twoje nazwisko, oczekiwania wobec danej instytucji są bardzo wysokie. Niedostępność i organizacja wydarzeń dla konkretnych grup wciąż jest normą w instytucjach kultury. Dlatego procesy, przy których pracujesz, są pod szczególną obserwacją, jako wzór wprowadzania dostępności. Dlatego łatwo można pokazać pewne niedociągnięcia, zwrócić uwagę na brak inkluzywności czy dostępności.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Tak właśnie czuję, ale nie wiem czy tak jest. Myślę, że mam małą wiedzę na temat inkluzywności czy niepełnosprawności. Przed każdymi konsultacjami czy spotkaniem zbieram wiele materiałów, tekstów naukowych. Tłumaczę też angielskie publikacje, mimo że słabo znam ten język. Trudno mi

⁸ Potoczne określenie niepełnosprawności.

zaufać swoim doświadczeniom i umiejętnościom. Czuję, że muszę udowodnić innym i sobie swoją wiedzę.

BARBARA PASTERAK: Zanim wejdiesz do instytucji przygotowujesz się. Robisz badania dotyczące tematu swojego projektu. Zastanawiasz się nad tym, jak będziesz pracować artystycznie. Ale też dbasz o to, żeby miejsce, gdzie będziesz pracować, było dostępne. To przypadek artystek z niepełnosprawnościami. Wchodząc do instytucji niedostosowanych do potrzeb osób o ograniczonej mobilności czy nieprzygotowanych do komunikacji z g/Głuchymi, muszą negocjować warunki pracy: dostęp do sceny, toalety, garderoby, tłumacza. Natomiast ty, dbając o własne potrzeby, myślisz również o potrzebach publiczności. Starasz się, żeby spektakle były jak najbardziej dostępne, żeby podczas pokazów był tłumacz PJM, transkrypcja lub napisy, audiodeskrypcja.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Staram się o to. Gdy nie mam pieniędzy albo siły, czuję, że robię coś źle. Na to potrzeba bardzo dużo energii i pieniędzy. Niedawno prowadziłam trzydniowy warsztat performatywno-taneczny dla młodzieży w Małopolskim Centrum Kultury Sokół w Nowym Sączu. Pierwszy raz współpracowałam z Patrycją Jarosińską, niesłyszącą artystką. Pracowałyśmy z młodzieżą z różnym stopniem sprawności intelektualnej i fizycznej. Pierwszy raz robiłyśmy razem choreografię. Przygotowałyśmy ją i to w dwadzieścia cztery godziny. Patrycja i ja mówimy różnymi językami, mamy inne potrzeby związane z dostępnością i inny styl pracy. Ale wszystko się udało, bo chciałyśmy się od siebie uczyć. To dobry przykład, że taka współpraca może się udać. Stało się to dzięki Agacie Łopalewskiej, która była koordynatorką dostępności Małopolskiego

Centrum Kultury w Nowym Sączu podczas Festiwalu Kultury Wrażliwej. To chyba jedno z moich najlepszych doświadczeń współpracy z artystką niesłyszącą i z instytucją. Żałuję bardzo, że najważniejsze festiwale nie są wrażliwe.

IZABELA ZAWADZKA: Miałaś więcej przykładów takiej dobrej współpracy z instytucjami i koordynatorkami dostępności?

KATARZYNA ŻEGLICKA: Zdecydowanie taka była współpraca z Basią. Pracowałyśmy razem przy dwóch projektach w Cricotece. To instytucja, do której lubię wracać i w niej pracować. Pracują tam profesjonalne, rozumiejące mnie i otwarte osoby

IZABELA ZAWADZKA: Z Basią wspólnie pracowałyście też poza Cricoteką. Przy *Grze w kontra-s-Ty*, którą przygotowywałaś w CK Zamek w Poznaniu z Antkiem Kurjatą. Basia pracowała od początku, chociaż nie była koordynatorką dostępności w tej instytucji.

BARBARA PASTERAK: Bo to nie instytucja dba o dostępność, tylko konkretne osoby. Zależy, z kim pracujesz i jaki jest porządek w tej chwili w instytucji. Otwartość jest zwykle inicjatywą konkretnych osób, ale to, co się wydarza w trakcie procesu, może wyglądać bardzo różnie.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Masz rację. Kiedy jedna albo dwie osoby, które zajmują się dostępnością to mało. Wtedy instytucja może być niedostępna.

BARBARA PASTERAK: Kiedyś przyjechałam do instytucji znanej z dostępności, żeby przeczytać audiodeskrypcję spektaklu. Musiałam tłumaczyć osobom zaangażowanym w pracę przy pokazie, na czym polega to zadanie, jakie warunki techniczne musimy spełnić, żeby je zrealizować. Zaskoczyło mnie, że to ja – osoba z zewnątrz, która pojawia się tam jako lektorka – muszę tłumaczyć zupełne podstawy, np. to, że muszę widzieć i słyszeć artystów na scenie, ale oni nie mogą mnie słyszeć.

IZABELA ZAWADZKA: Myślicie, że takie sytuacje wynikają z tego, że wydarzeń dostępnych jest tak mało, że pracownicy nie są przyzwyczajeni? Czy może chodzi o niechęć do tworzenia dostępnych wydarzeń? Wyobrażam sobie, że mogą być różne powody. Na przykład przemęczenie z powodu dodatkowej pracy, która jest związana z przygotowaniem dostępności. Albo brak doświadczenia.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Mnie się wydaje, że te osoby powinny przejść obowiązkowe szkolenie – BHP⁹ na temat dostępności. Nie wystarczy jeden koordynator czy koordynatorka, którzy się na tym znają. Wszyscy muszą się na tym znać. Kiedy na przykład koordynatora nie ma lub ma przerwę na śniadanie – to ktoś może go zastąpić – może wykonać audiodeskrypcję czy zadzwonić do tłumaczki polskiego języka migowego.

IZABELA ZAWADZKA: *Gra w kontra-s-Ty* jest wyjątkowym spektaklem, nie tylko dlatego, że od początku pracowałaś przy nim nad dostępnością dla publiczności. To też performans, który nie dotyczy niepełnosprawności. Pamiętam, jak kiedyś

⁹ Skrót: Bezpieczeństwo i Higiena Pracy.

mówiłaś, że chciałybyś wyjść na scenę i nie być tylko artystką z niepełnosprawnością, ale przede wszystkim artystką. Mam wrażenie, że w *Grze w kontra-s-Ty* to się udało. Jak pracowaliście nad tą sytuacją z Antkiem Kurją?

KATARZYNA ŻEGLICKA: Zaczęliśmy jeszcze przed pandemią. Pojechaliśmy z Antkiem do Niemiec na program artystyczny. Chciałam z nim zrobić spektakl o kontraście sprawności i niepełnosprawności. Chciałam podkreślić ten kontrast. Przy kolejnych lockdownach¹⁰ projekt we mnie dojrzał i zaczęłam odchodzić od tego pomysłu. Dużo rozmawialiśmy z Antkiem. Dyskutowaliśmy między innymi o naszej relacji, o tym, jak kontrast między sprawnością a niepełnosprawnością może budować czy zmieniać relację. Ten spektakl jest dla mnie o przyjaźni i o naszej wspólnej, przyjacielskiej, ludzkiej miłości. Oczywiście mieliśmy trudne momenty, ale udawało nam się je rozwiązywać. Na początku rozmawialiśmy o tym, czym jest dla nas kontrast i miłość. Mało rozmawialiśmy o ciałach. Pracowaliśmy z ćwiczeniem, które znam od Claire Cunningham – szkockiej choreografki i tancerki. Odpowiadałyśmy na pytanie: „Powiedz mi, co kochasz?”. My się z Antkiem tym zachwyciliśmy. W spektaklu wykorzystaliśmy to ćwiczenie. Dla mnie ten spektakl nie jest o niepełnosprawności. W jednej recenzji tak to zostało odebrane.

IZABELA ZAWADZKA: Kiedy ukazała się recenzja *Gry w kontra-s-Ty* w „Czasie Kultury” skupiająca się na twojej niepełnosprawności, a nie na spektaklu, nie odpuściłaś, skomentowałaś tę sytuację. To było imponujące. Po raz kolejny

¹⁰ Obowiązkowy pobyt w domu ze względu na pandemię COVID-19.

obudziła się w tobie aktywistka, która w krótkim tekście na Facebooku wyjaśnia, że to nie jest w porządku.

KATARZYNA ŻEGLICKA: To jest strasznie trudne. Zastanawiałam się, na ile mogę wpływać na recenzję. Tekst, w którym na początku pisze się, że mam porażenie mózgowe, nie jest dla mnie recenzją. Nie chcę czytać tylko o mojej niepełnosprawności. To mnie krzywdzi. Chcę, żeby w recenzjach pisano też o mojej pracy. Tylko ja mam prawo stawić swoją niepełnosprawność na pierwszym miejscu. Inni ludzie nie powinni widzieć niepełnosprawności jako medycznego problemu. Nie powinno się nas traktować jak osoby, które nie umieją same podejmować decyzji. Wiem, że recenzentka nie chciała źle. Później mnie przeprosiła. Była też otwarta na moje propozycje. Bardzo jej za to dziękuję. Jako osoba z niepełnosprawnością bardziej zauważam i rozumiem rzeczy, które dotyczą niepełnosprawności. Żyję z nią na co dzień. Według mnie osoby sprawne potrzebują więcej czasu, żeby zrozumieć o co mi chodzi. To kosztuje mnie sporo energii i czasu

BARBARA PASTERAK: Cały czas jesteś edukatorką. Wyjaśniasz, jak świat powinien wyglądać, by był dostępny. Kiedy przyglądałam się waszej pracy nad spektaklem i pisałam audiodeskrypcję dla osób, które tylko dzięki mojemu głosowi będą wiedzieć, co dzieje się na scenie, postanowiłam nie skupiać się na niepełnosprawności. Tylko we fragmencie wprowadzającym, w którym opisuję wasz wzrost, skupiam się na budowie ciała. Ale opisywałam też fryzury, tatuaże, kostiumy. Głównym tematem spektaklu są relacje. To jest wyzwanie przy

audiodeskrybowaniu. Kiedy pojawia się temat niepełnosprawności, którą widzimy i w jaki sposób możemy ją opisać tak, aby nie przekroczyć granicy.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Basiu, masz na to jakiś pomysł? Bo można pokazać niepełnosprawność i na niej się skupiać albo ją pominąć, ale wtedy istnieje ryzyko, że stanie się ona nieobecna. A jednak ważne jest, żeby ta niepełnosprawność była na scenie.

BARBARA PASTERAK: W tamtym przypadku bardzo pomogło mi to, że pracowaliśmy razem. Konsultowałam z wami wszystkie moje wątpliwości. I przyznaję, że dla mnie to był jeden z ważniejszych etapów mojej pracy jako audiodeskrytorki. Pierwszy raz miałam okazję skonsultować się z wami od początku do końca. Do tej pory miałam poczucie, że osoby zaangażowane w proces wiedziały, że jest przygotowywana audiodeskrypcja, ale nie interesowały się tym. Nie miałam z kim porozmawiać, sprawdzić, czy dobrze opisuję wybrany ruch, czy ten opis jest odpowiedni. Natomiast, wy z Ankiem poświęciliście dużo czasu przed próbą generalną, żeby jeszcze dopiąć wszystkie rzeczy w audioopisie, tak żeby to było bliskie temu, co robicie na scenie.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Dla nas ty byłaś kolejną performerką. Tak samo jak tłumaczka PJM obecna na scenie. Byłyście jednym z naszych głosów. Bardzo chciałabym pójść na nasz spektakl i posłuchać, jak go audiodeskrybujesz. Na drugim pokazie osoby z widowni specjalnie brały słuchawki do audiodeskrypcji. Opowiadały mi później, że zamykały oczy, żeby posłuchać, jak opowiadasz, co się dzieje na scenie. Audiodeskrypcja czasami może być piękniejsza niż spektakl!

IZABELA ZAWADZKA: Na pewno dodaje nowe spojrzenie na spektakl. Sytuacja, o której mówicie, daje pewność osobom, które słuchają, że audiodeskrypcja nie jest tylko interpretacją Basi, ale efektem współpracy z twórcami spektaklu. Dzięki temu pozwala wyłapać dodatkowe informacje. Szczególnie przy audiodeskrypcji tańca, gdzie ruch i ciało są nośnikami informacji i to, jak zostaną nazwane, pozwala na prawidłowy odbiór informacji.

KATARZYNA ŻEGLICKA: W performansie *PokaZ* Teatru 21 jest taka scena, kiedy wychodzę na środek przed publiczność w przezroczystym kostiumie. Stoję naga przed publicznością. Jedna z osób z zespołu podchodzi z mikrofonem do kolejnych osób na widowni i pyta: „Co widzisz?”. Padają różne odpowiedzi – ktoś widzi odważną dziewczynę, silną dziewczynę, widzi osobę pełną pasji. Po pewnym czasie zaczęto mówić o moim wyglądzie – że jestem niska, że widać mi włosy łonowe, że mam krótkie włosy. Do tej sytuacji doprowadziła Diana Niepce, również grająca w tym spektaklu. Powiedziała o tym co jest widoczne. Jest różnica między tym, jak wyglądam, a jak gram moją rolę. Bo mogę nie być odważną, tylko grać odważną postać.

BARBARA PASTERAK: Byłaś na scenie jako aktorka, nie byłaś po prostu Kasią Żeglicką. Jest to też trudne, kiedy mówimy o kondycji artystki z niepełnosprawnością w Polsce. Czy możesz pozwolić sobie na to, żeby na scenie być aktorką, która gra jakąś postać, czy zawsze jesteś Kasią Żeglicką, aktywistką, która o coś walczy?

KATARZYNA ŻEGLICKA: Czasem chciałabym o tym zapomnieć, ale to jest widoczne. Czasem super byłoby stanąć na scenie jako ja, jako moje ciało. Chciałabym dać ludziom czas do zastanowienia się, co to ciało znaczy. To bardzo dziwne. Spójrzmy na przykład Daniela Krajewskiego – aktora Teatru 21. Kiedy gra gościnnie w spektaklu *Co gryzie Gilberta Grape’a* na scenie Teatru Powszechnego, to w recenzjach pisze się przede wszystkim o jego niepełnosprawności. Kiedy gra w Teatrze 21, w Centrum Sztuki Włączającej, to podkreśla się jest jego pracę artystyczną, dorobek i profesjonalizm. Niepełnosprawność nie jest na pierwszym planie. To wina kultury popularnej, w której nie ma wielu takich osób jak Daniel.

BARBARA PASTERAK: Po twoim zeszłorocznym *tournée*¹¹ po Europie z warsztatami i z *PokaZem*, opowiadałaś, że na jednym z festiwali brałaś udział w rozmowie z publicznością w tak zwanej grupie specjalnej. Cały czas jesteśmy w tym miejscu, obok głównego kierunku, w grupie specjalnej. Albo na specjalnym Festiwalu Kultury Wrażliwej, czymś osobnym, na co zaprasza się artystów z niepełnosprawnościami z Małopolski, żeby mogli się pokazać w ramach swojego osobnego wydarzenia. Mówiłaś o tym w ramach III Kongresu Tańca, gdzie brałaś udział w panelu o dostępności i obok Tatiany Cholewy stawiałyście postulaty¹² o zwiększenie przestrzeni tańca dla artystów z niepełnosprawnościami. Po wystąpieniach w ramach tego panelu pojawił się głos jednej z ważnych postaci w środowisku, która zauważyła, że w takim razie trzeba zrobić festiwale, dla artystów z niepełnosprawnościami. Wasze mocne głosy nie zostały usłyszane!

¹¹ Podróży.

¹² Prośby, żądania.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Wtedy też któryś z dyrektorów powiedział, że na to potrzeba czasu. Odpowiedziałam, że już nie mam siły czekać. Pracuję jako tancerka i prowadzę warsztaty, ale jestem bardzo zmęczona ciągłym szukaniem takiej pracy. Boję się, że moja niepełnosprawność się pogłębi. Daję sobie czas do pięćdziesiątki¹³, żeby pracować bez etatu. Prekariat¹⁴ to poważny problem wszystkich artystów i artystek, lecz osoby artystyczne z niepełnosprawnościami są w o wiele gorszej sytuacji. Ponad dziesięć lat pracowałam jako doradczyni zawodowa. Wiem, jak trudno im znaleźć zatrudnienie.

IZABELA ZAWADZKA: Zahaczając o kontekst taneczny, chciałam zapytać o rozwój twojej praktyki. Mówisz, że zarabiasz tańcem i edukacją, jesteś rozpoznawalną artystką ruchową. W twoich ostatnich realizacjach – *Ustawce w brokacie* i *Dzikorostej* – tego elementu ruchowego jest znacznie mniej niż w pierwszych pracach. Czy odchodzisz od tańca na rzecz performansu bliższego teatrowi?

KATARZYNA ŻEGLICKA: Ostatnio boję się tańczyć, bo oceniam swój ruch. Trudno mi o siebie mówić, że jestem tancerką. Taniec cały czas jest kojarzony z czymś pięknym, wykonywanym przez piękne ciała. Sama szukam czegoś, co jest dla mnie tańcem. Z Joanną Piwowar-Antosiewicz założyłyśmy kolektyw NASpokojnie i planujemy na spokojnie zrobić spektakl taneczny. Na razie łatwiej odnajduję się w performansie. Pewnie też dlatego, że jestem buntowniczką. W moich działaniach jest dużo z aktywizmu. Mimo dużego doświadczenia mam mało pewności siebie. A

¹³ Chodzi o wiek, 50 lat.

¹⁴ Słowo jest połączeniem dwóch wyrazów: precarious (z języka angielskiego – niepewny) i proletariat (określenie ludzi pracujących). Prekariat – określenie osób, które są zatrudniane w elastyczny, ale niepewny sposób (np. na podstawie umów zleceń, umów o dzieło).

performans pozwala mi taką być. Zostałam zaproszona do przeprowadzenia warsztatów *przed przygotowaniem spektaklu Co gryzie Gilberta Grape'a* w Teatrze Powszechnym Winformacjach opublikowanych przy okazji premiery zostałam podpisana jako konsultantka od cripu. Nie byłam konsultantką. Gdybym miała nią być, to, nie podjęłabym się tego. Nie mam dużej wiedzy na temat teatru. Mogę za to zrobić inkluzywne warsztaty z osobami z zespołu. Konsultacje to duża odpowiedzialność. Na razie nie chcę tego robić. Według mnie konsultantka musi być cały czas w procesie. Będąc poza zespołem bałabym się, że czegoś nie zauważę. Wołałabym współpracować z nim od początku do końca. W zeszłym roku Asia Piwowar-Antosiewicz z Teatru Małego w Tychach zaprosiła mnie do poprowadzenia warsztatów ruchowych przed spektaklem na podstawie książki *Wyspa mojej siostry*. Miałam przygotować osoby z niepełnosprawnością intelektualną do pracy na scenie. Razem ćwiczyliśmy robienie choreografii. Po tygodniu pokazałyśmy co się nam udało wymyślić. Taką pracę lubię. Od początku jestem z ludźmi, daję im narzędzia¹⁵, coś razem tworzymy. Nie wyobrażam sobie takiego pracy, gdzie konsultuję coś jeden raz. Trudno mi współpracować, gdy nie znam potrzeb ludzi. i przychodzić do nich z gotową choreografią. Chcę być częścią zespołu, dawać narzędzia do pracy, wskazywać możliwe drogi, a potem iść za grupą. Dzięki temu można uniknąć hierarchii między choreografką a artystami czy artystkami. To, pozwala budować bezpieczniejszą przestrzeń w pracy twórczej.

BARBARA PASTERAK: Ja mam trochę inne podejście. Kiedy ktoś prosi mnie o przygotowanie czegoś z zakresu dostępności – konsultację, audiodeskrypcję, szkolenie – mam poczucie misji. Ktoś musi to zrobić, jest praca do wykonania! To

¹⁵ Sposoby, metody.

prowadzi do przepracowania. Od jakiegoś czasu mówię o sobie, że jestem wypaloną liderką dostępności. Teraz zaczynam odmawiać, bo przyznaję, że nie mam siły. A to jest ważne, żeby ja też ją miała – do dalszej pracy. Bycie osobą sojuszniczą, dbającą o dostępność, tłumaczącą, jak działać w tym zakresie – to wszystko jest wypalające.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Kiedy patrzę na to, jak dużo robisz w zakresie dostępności, to martwię się, że nie zadbasz o siebie. Wtedy to, co robisz dla innych, nie będzie dostępne dla ciebie. Brak ze strony państwa pozbawia cię sił. Będąc ciągle zmęczoną nie będziesz mogła skorzystać z oferty, która jest dzięki tobie dostępna.

BARBARA PASTERAK: Mam podobnie, kiedy słyszę i widzę, jak obciążająca jest twoja pozycja wejścia do instytucji, liczba obowiązków, które wykraczają poza pracę twórczą.

IZABELA ZAWADZKA: A co możemy zrobić, żeby się bardziej wspierać? Jak współtworzyć sztukę dostępną i inkluzywną, bez frustracji i przemęczenia?

KATARZYNA ŻEGLICKA: Żeby się nie powtarzać spróbuję podejść do tego od innej strony. Na początku każdego roku marzę o tym, co chciałabym żeby się w nim spełniło. Tym razem narysowałam swoje studio tańca otwarte dla osób z różnym stopniem sprawności, z różnymi umiejętnościami i doświadczeniem. Byłoby to miejsce bez barier architektonicznych, z dostępną szatnią, siłownią, salami edukacyjnymi, tanecznymi. Potrzebne są takie miejsca, gdzie Patrycja Jarosińska albo ja mogłybyśmy prowadzić zajęcia. Byłyby to warsztaty nie tylko dla artystów i

artystek g/Głuchych czy z niepełnosprawnościami, ale też słyszących i sprawnych. Byłoby to miejsce, gdzie nie zatrudnia się nas, ale to my zatrudniamy osoby, bo są kompetentne – tłumaczki i tłumacze PJM, osoby robiące audiodeskrypcję. Mamy umiejętności, żeby robić to, co robimy, w stałych i dostępnych miejscach, a nie tylko w projektach.

IZABELA ZAWADZKA: Czyli przychylasz się do propozycji środowiska tańca w Krakowie, które chciałoby mieć miejsce otwarte na taniec. Centrum choreograficzne dostępne i dostosowane do potrzeb wszystkich artystów i artystek zajmujących się ruchem.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Tak. Chciałabym jednak, aby powstawało ono we współpracy z nami. A ty, Izo, jak myślisz o możliwościach na przyszłość?

IZABELA ZAWADZKA: Podoba mi się twoja propozycja włączania do procesu osób zajmujących się dostępnością. Stała współpraca, która polega na poszerzeniu zespołu twórców. Nie chodzi o wsparcie konsultacjami czy warsztatami, ale o proces inkluzywny i dostępny od początku do końca. Wtedy można poświęcić czas na pracę z różnorodnością zarówno w zespole, jak i na widowni. Żeby to mogło zadziałać, odpowiedzialność musiałaby być podzielona między kilka osób – koordynatorów dostępności, inspicjentki, producentów i tak dalej. Dostępność byłaby wtedy pod opieką całego zespołu realizatorów i twórczyń, a nie tylko samotnych koordynatorek.

KATARZYNA ŻEGLICKA: Marzę, aby w każdym projekcie był koordynator lub koordynatorka dostępności. To mogłoby odciążyć twórców i twórczynie.

BARBARA PASTERAK: Tak, ale z podziałem obowiązków! Koordynatorzy dostępności są wypaleni. To na nich spoczywa główna odpowiedzialność przy ograniczeniach realizacyjnych – bo często słyszą, że czegoś się nie da się zrobić – ale przede wszystkim finansowych. Dużo i głośno mówi się o tym, jak kosztowne jest przygotowanie dostępności. To jest też koszt, który w pierwszej kolejności bywa obcinany. Dlatego wolałabym myśleć o współdzieleniu odpowiedzialności. Są obszary w instytucjach publicznych, o których musi pamiętać cały zespół. Skoro można dzielić odpowiedzialność w zakresie RODO¹⁶ czy zamówień publicznych, to na tej samej zasadzie można traktować dostępność. Jako coś koniecznego i naturalnego. To wymaga zmiany priorytetów i wliczania kosztów dostępności jako podstawowych. Jednocześnie, znając sytuacje finansowe, może kolejnym krokiem będzie konieczność zmniejszenia nadprodukcji w instytucjach kultury. Jeśli nie jesteśmy w stanie przygotować dostępności do wszystkich spektakli w roku, to może robimy ich za dużo. Może trzeba zrobić mniej wydarzeń, ale uważniej. Jeśli wydarzeń dostępnych jest więcej, automatycznie obniża się próg wejścia do instytucji artystek z niepełnosprawnością. Nie trzeba wyważać żadnych drzwi, bo osoby z instytucji wiedzą, co to znaczy dostępność. A jeśli już zobaczysz człowieka, a nie ustawę o dostępności, można zrobić dużo.

KATARZYNA ŻEGLICKA: I właśnie dlatego chciałam wam bardzo podziękować. Dzięki waszej pracy instytucje stają się inkluzywne. To mnie wspiera.

¹⁶ Skrót od Rozporządzenia o Ochronie Danych Osobowych (RODO).

Tekst przygotowany przez Jakuba Studzińskiego, Barbarę Pasterak, Izabelę Zawadzką, Katarzynę Żeglicką, Katarzynę Ojrzyńską i Monikę Kwaśniewską w ramach współpracy z Małopolskim Instytutem Kultury w Krakowie.



Wzór cytowania:

Jestem jak koń trojański [wersja w języku prostym], rozmawiają Barbara Pasterak, Izabela Zawadzka i Katarzyna Żeglicka, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/jestem-jak-kon-trojanski>.