



# **„Piąty element”.** **Przeciwdziałanie dyskryminacji**

**Dyskryminacja społeczna ze względu na dysfunkcję wzroku  
według twórców i uczestników projektu „Piąty element”  
Integracyjnego Teatru Aktora Niewidomego**

*Itan.*  
Integracyjny Teatr  
Aktora Niewidomego





## **„Piąty element”.**

### **Przeciwdziałanie dyskryminacji**

**Dyskryminacja społeczna ze względu na dysfunkcję wzroku  
według twórców i uczestników projektu „Piąty element”  
Integracyjnego Teatru Aktora Niewidomego**

**Kraków 2016**

Na okładce wykorzystano fotos z filmu „Marzenie” w reżyserii Artura Dziurmana

**Opracowanie graficzne i skład:**

Łukasz Kuś

**Redakcja językowa**

Joanna Ziółkowska

**Redakcja**

Danuta Damek

Jakub Kłeczek

ISBN 978-83-945229-0-2

© Kraków 2016

**Wydawca**

Fundacja ITAN Integracyjny Teatr Aktora Niewidomego

ul. Konfederacka 6, 30-306 Kraków

tel. 48 609 598 977

e-mail: teatr.itan@interia.pl

<http://www.teatritan.pl>

KRS: 0000449932

Nr konta 76 1440 1387 0000 0000 1535 0288

**Publikacja jest podsumowaniem projektu „Piąty element”,  
który był prowadzony przez fundację ITAN  
od maja 2015 do kwietnia 2016 roku**

**Kierownik artystyczny projektu:**

Artur Dziurman

**Koordynatorzy projektu:**

Danuta Damek

Jakub Kłeczek

## Spis treści

|                                                                                         |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Wstęp.....                                                                              | 6  |
| „Jak bokser w natarciu”. Wywiad z Arturem Dziurmanem. ....                              | 8  |
| „Gram, ale cały czas staram się być osobą, która pomaga innym”.                         |    |
| Wywiad z Danutą Damek. ....                                                             | 15 |
| Warsztaty antydyskryminacyjne metodą Teatru Forum <i>Anna Mincberger</i> .....          | 28 |
| Dysfunkcja narządu wzroku a profesjonalizm aktorski w Polsce <i>Jakub Kłeczek</i> ..... | 31 |
| Aktorstwo i integracja według Integracyjnego Teatru Aktora Niewidomego.                 |    |
| Od teatru do filmu społecznego <i>Jakub Kłeczek</i> .....                               | 39 |
| Teatr i równe traktowanie.                                                              |    |
| Kilka uwag o niepełnosprawności i teatrze forum <i>Agnieszka Król</i> .....             | 47 |

## Wstęp

### **Dyskryminacja społeczna ze względu na dysfunkcję wzroku według twórców i uczestników projektu „Piąty element” Integracyjnego Teatru Aktora Niewidomego**

Zjawisko dyskryminacji ze względu na niepełnosprawność w Polsce jest zagadnieniem w dalszym ciągu słabo rozpoznany. Trudno odnaleźć w polskiej literaturze dotyczącej problemów społecznych czy kulturowych wiele przykładów omówień lub badań, poświęconych dyskryminacji ze względu na dysfunkcję narządy wzroku. Publikacja, jak i cały projekt „Piąty element”, chce, choć częściowo, tę lukę wypełnić.

Za pomocą filmu „Marzenie”, który powstał dzięki projektowi dążyliśmy w szczególności do zaproponowania nowego wizerunku medialnego osoby z dysfunkcją narządu wzroku. Uczestnicy projektu wzięli udział w cyklu warsztatów przygotowujących ich do planu zdjęciowego. Dzięki temu „Marzenie” jest filmem silnie osadzonym w realiach codzienności grupy Integracyjnego Teatru Aktora Niewidomego w Krakowie. Unikaliśmy w nim prowadzących do dyskryminacji praktyk przeceniania lub niedoceniań aktorów z problemami wzrokowymi, bohaterów obrazu w reżyserii Artura Dziurmana.

Stereotypizacja grupy osób z niepełnosprawnościami wynika w znacznej mierze z braku integracji społecznej. Podobny pogląd wyrazili, między innymi, uczestnicy demonstracji 2 grudnia 2013 roku w Warszawie, która towarzyszyła konferencji naukowej o niepełnosprawności wzrokowej. Przekaz akcji zawrzeć można w jej tytule: „My nie widzimy nic, a Wy - czy widzicie nas?”. W wypadku osób z dysfunkcją narządu wzroku stosunkowo często możemy mówić o dyskryminacji spowodowanej niezauważaniem czy przekonaniem o „oczywistej wyższości”. Mówiąc obrazowo – niewidomi są dla większości pełnosprawnego polskiego społeczeństwa niewidzialni. Zawarte w publikacji artykuły i wywiady stanowią próbę zmierzenia się z tym wielowątkowym zagadnieniem. W znacznej mierze są one poparte nie tylko teoriami dotyczącymi kultury czy społeczeństwa, lecz także praktyką działalności w organizacjach pozarządowych, zainteresowanych omawianym tu zagadnieniem w kilku różnych perspektywach.

Publikację zbiorową rozpoczyna wywiad z prezesem i reżyserem Integracyjnego Teatru Aktora Niewidomego – Arturem Dziurmanem. Twórca idei integracyjnego teatru zawodowego opowiada w nim o kulisach swoich działań oraz poglądach na

teatr, aktorstwo i integrację. W kolejnym wywiadzie Danuta Damek opisuje działalność „teatru niewidomego” z Krakowa z perspektywy aktorki oraz działaczki organizacji pozarządowej. Na uwagę zasługuje także relacja z warsztatów antydyskryminacyjnych wolontariuszki teatru ITAN – Anny Min Berger. Tekst ten zawiera kilka praktycznych informacji związanych z przeciwdziałaniem dyskryminacji ze względu na niepełnosprawność. Następne artykuły poświęcone działalności Integracyjnego Teatru Aktora Niewidomego z Krakowa ukazują grupę na tle innych zjawisk w polskiej kulturze teatralnej osób z dysfunkcją narządu wzroku. Analizują również, szczególnie ważną dla integracji, próbę profesjonalizacji działalności aktorskiej omawianej aktorów z niepełnosprawnościami. Z kolei artykuł *Teatr i równe traktowanie. Kilka uwag o niepełnosprawności i teatrze forum* pozwoli czytelnikowi poznać integracyjny oraz antydyskryminacyjny potencjał działań teatralnych przeprowadzanych metodą Teatru Forum. Lektura tekstów zawartych w publikacji pozwoli zatem uzyskać pewien szczególny obraz problematyki, związanej z zagadnieniem dyskryminacji.

## **„Jak bokser w natarciu”**

**Wywiad z Arturem Dziurmanem – aktorem filmowym i teatralnym, reżyserem oraz założycielem Integracyjnego Teatru Aktora Niewidomego**



Artur Dziurman w filmie „Marzenie”. Scena, w której bohater pisze SMS do ministra z prośbą o spotkanie.

### **Zacząłeś działalność z grupą „Scena Moliere” już wiele lat temu, jakie były początki?**

Mieliśmy 2002 rok, otworzyła się furtka unijna, możliwość pisania grantów. Ten, który wygraliśmy, dotyczył ludzi z dysfunkcją wzroku, więc zrobiliśmy pierwszy casting. Ja sobie wymyśliłem, że to będzie przedstawienie „Dzikie Łabędzie”. Zgłosiło się 25 osób, które było z nami przez cały projekt. Zorganizowaliśmy warsztaty, później premierę, a potem już poszło jak z płatka, bo od razu pytali co gramy następnego. I już z nami zostali, a przedstawienie „Dzikie Łabędzie” zagrali ponad 65 razy!

### **Duży wysiłek i praca zespołowa**

Tak, interpretacji tekstów, budowania roli uczył ich wtedy także Janusz Sztybel. Później ja to układałem wszystko inscenizacyjnie, tworzyliśmy sytuacje sceniczne, dobierałem muzykę i spajałem wszystkie te elementy w całość. Generalnie moja praca polega na tym, żeby wszystkie elementy spektaklu zebrać i scalić, a nie bawić się małymi rzeczami, skupiać się na wyjątkach w całym przedsięwzięciu, które myślę, że trzeba widzieć w całości, bo inaczej nie jest się reżyserem. Gdy pracuję nad tekstem



do spektaklu, od razu widzę go w całości. To szczególnie ważne na początku, gdy zaczynają się pierwsze próby.

**W zasadzie od początku grupa współpracowała z profesjonalistami – aktorami i reżyserami znanymi w środowisku teatralnym czy filmowym.**

**Jak reagowali na propozycje współpracy?**

Nie było żadnych problemów. Wszyscy, którym zaproponowałem współpracę, natychmiast się zgadzali. Począwszy od Magdy Sokołowskiej, Iwony Chamielec i Maćka Jackowskiego, którzy grają z nami do tej pory, po wszystkich innych, wspaniałych ludzi, ale też świetnych artystów, którzy pracowali z nami przez jakiś czas, a których nie sposób wymienić w jednym zdaniu. Nie było z ich strony żadnych uprzedzeń ani nie pojawiały się żadne nieporozumienia, związane z przyjęciem roli. Później, w trakcie pracy, okazywało się, że są bardzo zaangażowani i szalenie dobrze pracuje im się z naszymi aktorami z dyfunkcjami wzorku. Kolejna rzecz to grane spektakle. Spoczywa na nich duża odpowiedzialność, bo często są motorami napędowymi przedstawienia. Gra z naszymi aktorami jest absolutnym dopełnieniem ich warsztatu i na odwrót. A w tym momencie aktorzy z dysfunkcją wzroku nie różnią się od tych, pracujących w instytucjonalnych teatrach. Z namawianiem do zagrania w filmie „Marzenie”, czy wcześniej do ról w spektaklach, nie było żadnych problemów, dlatego że od wielu lat słyszą o tej działalności, którą prowadzimy. Wiedzą, że nasi aktorzy przeszli szkołę, grają przedstawienia i są one kupowane w całej Polsce. Myślę, że dlatego chcą grać w rolach, które im się proponowało. W filmie wzięło udział ponad osiemnastu aktorów filmowych, każdy z satysfakcją przystąpił do przedsięwzięcia i w dalszym ciągu są oni zaangażowani. Mówią: *a co będziesz robił dalej?, czy jest szansa na kolejny film?, jak będziesz robił kolejne przedstawienie miej na uwadze, że jesteśmy bardzo chętni do zagrania z wami itd.* Nie spotkałem aktora zawodowego, który by powiedział *nie, nie mam czasu, albo nie, nie interesuje mnie praca z wami, bo to ciężka robota, bo to niewidomi.* Na naszą propozycję odpowiedzieli tak i czekają na kolejne.

**Wspominałeś o warsztacie aktorskim. Ty i inni aktorzy oraz pedagodzy z PWST (Państwowych Wyższych Szkół Teatralnych) uczyliście go od podstaw dzisiejszych aktorów Integracyjnego Teatru Aktora Niewidomego.**

**Co mógłbyś powiedzieć, poradzić innym, którzy chcieliby tworzyć podobny teatr?**

Przede wszystkim muszą wiedzieć, czego chcą. Muszą to wiedzieć, ale też mieć praktykę zawodową. Jeżeli są aktorami zawodowymi, grają na scenie rok, dwa czy pięć lat, nie zrobią nic, bo nie mają jeszcze pojęcia o tym zawodzie pod kątem inscenizacyjnym czy scenopisarskim – koncentrują się na roli i nie mają tego szerszego spojrzenia. Świeżo upieczeni aktorzy nie są w stanie powiedzieć

czegokolwiek drugiemu człowiekowi na temat realiów branży, czy specyfice zawodu, zwłaszcza osobom z dysfunkcjami wzroku, które w ogóle od niedawna uprawiają ten zawód. Czyli pierwsza rzecz – doświadczenie w branży człowieka, który chce taki teatr kierować i prowadzić. Kolejna – trzeba mieć jakiś cel ideologiczny i być blisko ludzi, z którymi się pracuje. Aktorów, z którymi chcemy pracować i obsadzać w większych lub mniejszych rolach, musimy dobrze znać – musimy dobrze wiedzieć z kim pracujemy. Nie można tutaj dobierać aktorów do ról na podstawie tego, że na przykład ktoś podobał nam się w poprzednim przedstawieniu, bo w kolejnym zawsze zagra trochę inaczej. Ważne jest też, żeby poznać ich prywatnie, jako ludzi, poznać ich troski, codzienność, miejsce w świecie – w tym trudnym życiu, w którym ciągle trzeba walczyć. Bo jako teatr ciągle walczymy i ja, i reszta zespołu. Bez przerwy walczę – od lat jak bokser w natarciu – to samo mogę powiedzieć o wszystkich naszych aktorach i całym zespole – Dance Damek, Eli Sielawie, Irenie Budzyń i wielu innych ludziach, którzy tworzą naszą grupę.

### **A jak dokładnie pracujesz z aktorami?**

Każde przedstawienie jest nowym wyzwaniem, czasem orką, czasem nawet męką. To coś zupełnie innego niż praca w teatrze zawodowym, w którym masz sztab ludzi, fantastyczną scenę, zaplecze techniczne: garderoby, garderobianych, kostiumy, kostiumografa, akustyka, elektryka, montażyistów, specjalistów od promocji i produkcji... Wszystko co robią ci ludzie, my w naszym teatrze robimy sami! Niebywałe, że te przedstawienia stają na nogi, to jakiś fenomen. Gdyby przedstawić projekt takiego spektaklu jak nasz w teatrze instytucjonalnym, to by powiedzieli: „dobrze, ale tu potrzeba jeszcze dziesięciu ludzi, którzy będą nad nim pracować pod względem organizacyjno-logistycznym”. My pracujemy nad takim rzeczami samymi i jednocześnie tworzymy pełnowymiarowe spektakle, a nawet więcej, bo trudniejsze w produkcji przedstawienia multimedialne – widowiska filmowo-teatralne, do których specjalnie nagrywamy fragmenty filmowe, planujemy dni zdjęciowe itd. To ogromny wysiłek. Na samym początku każdemu z aktorów muszę wpoić, że zaczynamy pracę nad spektaklem od początku. Muszą wtedy zapomnieć na jakiś czas o tym, że nagrywaliśmy sceny filmowe do „Brata naszego Boga”, „Promieniowania ojcostwa”, że zrobiliśmy „Koziołka Matołka”, „Hioba” itd. Zaczynamy znowu od początku, zupełnie nową rzecz – wracamy do „zarania dziejów” naszej pracy aktorskiej. Czyli od początku przystępujemy do analizy postaci, by powoli podchodzić do interpretacji tekstu i dalej budować sceniczne sytuacje.



Artur Dziurman tuż przed pokazem premierowym filmu „Marzenie”.

## **Praca nad rolą przeplata się tutaj z rzeczywistością?**

Dla mnie bardzo dużo znaczy, że pracuję z nimi tyle lat. Ja tych ludzi w większości, w dziewięćdziesięciu procentach, bardzo dobrze znam. Stąd jestem też w stanie budować nowe sytuacje sceniczne w oparciu o ich charaktery. Każdy gest trzeba tutaj przepracować. Ustawić kroki, przejścia, partnerowanie i połączyć z prawdziwie wypowiedzianym tekstem. To ostatnie jest dla mnie bardzo ważne, bo jestem szczególnie wrażliwy jeśli chodzi o prawdę sceniczną czy ekranową. Nie akceptuję teatru, w którym kwestie i sytuacje brzmią, czy wyglądają, nieprawdziwie. Nie zgadzam się z takim teatrem ani jako sztuką, ani jako sposobem na życie. Dlatego to, co robimy z naszymi aktorami, jest podszyte absolutną prawdą, organiczną prawdą wychodząca z nich. Dlatego też wynikają trudy tej pracy. Dwu czy trzymiesięczna praca nad nowym spektaklem to orka na ugorze. Po próbie można wykręcać koszulkę z potu.

## **Widzowie często podkreślają autentyczność spektakli ITANa.**

### **Jak myślisz z czego ona wynika?**

To ludzie są odpowiedzialni za autentyczność tych widowisk. Tworzą je prawdziwi ludzie, którzy tworzą prawdziwe postacie, na bazie swojego autentycznego życia. Ich autentyzm jest podszyty absolutną prawdą! Chcemy przesyłać tę energię bezpośrednio ze sceny i to jest prawda, którą ludzie „kupują”. Właśnie w tym kierunku idziemy podczas wystawiania naszych widowisk. Bo przecież wśród tych ludzi nie ma „gwiazd”, nie mówię w tej chwili o filmie, ale o naszych spektaklach. Nie ma gwiazd, a wiadomo, że w dalszym ciągu to na gwiazdy przychodzi publiczność. Dlatego my musimy „sprzedać” coś, co jest prawdą, coś co jest autentykiem, jakimś problemem, coś co pozwoli wyjść tym, którzy przychodzą na nasze spektakle trochę innymi, po tej godzinie i piętnastu minutach. Pokazujemy wtedy absolutną, szczerą energię. I to główny atut naszych widowisk, tak myślę. Dzięki temu gdy je wystawiamy, sprawiamy, że widzowie nie wychodzą z nich obojętni, ale poruszeni, wzruszeni, śmiejący się i płaczący. To jest chyba nasz największy sukces jeśli chodzi o kontakt z publicznością.

## **Do publiczności docieracie różnymi środkami. ITAN często korzysta z multimediiów.**

### **Skąd wybór tej formy – spektakli filmowo-teatralnych?**

Po części z tego, o czym już wspomniałem wcześniej – nie ma u nas gwiazd, które interesują wielu widzów. Atrakcyjność widowisk budujemy zatem inaczej. W samych spektaklach nie angażujemy „znanych twarzy”, nie korzystamy z takiego rodzaju reklamy. Być może już wkrótce będzie to możliwe, ale na razie nie pozwalają nam na to fundusze.



Od strony koncepcyjnej, decyzja o wykorzystywaniu multimedialności była podyktowana bardzo prostą sprawą. Na samym początku, w „Dzikich Łabędziach”, multimedia odciążały trochę naszych aktorów od, wówczas jeszcze bardzo dla nich trudnych, zadań aktorskich. Z czasem – w „Promieniowaniu Ojcostwa” czy „Czarnej Damie”, zaczęli grać w coraz bardziej zaawansowanych aktorsko scenach, także we fragmentach filmowych. W tej chwili grają już absolutnie na równo z zawodowcami, ale ta koncepcja filmowo-teatralna gdzieś u nas została. Chcemy grać i chcemy, żeby chcieli nas oglądać – więc siłą rzeczy chcemy też być atrakcyjni, a atrakcyjność w dobie szybkiego montażu, wideo, Internetu i klipów muzycznych wiąże się z multimedialnością. Jesteśmy przyzwyczajeni do szybkiego i atrakcyjnego odbioru, dlatego z nich korzystamy, ale chcemy też, by nowe dla teatru formy pasowały do naszych widowisk, żeby wszystko się zazębiało, by muzyka, projekcje, nagrania z offu były adekwatne do wymowy przedstawienia.

Od strony produkcyjnej ekran stanowi dla nas też mobilną scenografię. Gramy przede wszystkim spektakle objazdowe, dlatego to ekran stał się naszym „innym” sposobem na wyrażanie kostiumu, scenografii. Uważam, że to także nasz walor, fragmentom filmowym poświęcamy wiele uwagi, nagrywając sekwencje filmowe do „Brata naszego Boga” czy „Czarnej Damy”. W teatrach instytucjonalnych multimedia powoli wchodzi na scenę, ale są zwykle niekompatybilne z tym, co dzieje się podczas spektakli. Ich użycie nie ma nic wspólnego z fabułą, narracją czy dramaturgią przedstawienia. U nas projekcje są częścią spektaklu, tworzą kulminację opowieści, wprowadzają w atmosferę, pomagają wyrazić przesłanie.

Czyli podsumowując – multimedia to u nas sprawa promocji, atrakcyjności, scenografii, a teraz także możliwość zagrania u boku gwiazd, które pomagają nam być widocznymi w mediach – zwłaszcza teraz, przy okazji zaangażowania ich w film „Marzenie”.

**Można powiedzieć, że ITAN poszedł teraz krok dalej w kierunku multimedialności – od spektakli filmowo-teatralnych do pełnometrażowego filmu.**

**Jesteś świeżo po pracy nad „Marzeniem”, w którym grałeś, które reżyserowałeś, ale też produkowałeś. Jak byś podsumował tę pracę?**

**Czym różniła się ona od pracy nad dotychczasowymi widowiskami?**

Film różnił się od tego, co robiliśmy do tej pory, przede wszystkim tym, że był w zasadzie taką „kropką nad i” w naszej dotychczasowej działalności. Prace nad sekwencjami filmowymi, wykorzystywanymi podczas spektakli, były znacznie krótsze. „Marzenie” to film, który korzysta z teatru stworzonego przez nas – pokazujemy w nim fragmenty prób, pracę nad naszymi spektaklami nic nie fałszując. Te dwie formy działalności – film i teatr – cały czas gdzieś się zazębiają, także

w „Marzeniu”, ale generalnie naszym filmem chcemy zwrócić uwagę na nasz teatr w ogóle. Chcemy za jego pomocą krzyknąć, że takie miejsce nam się należy, bo jesteśmy jedynym takim profesjonalnym teatrem integracyjnym.

To była ogromna półtoraroczna praca – ponad trzy tygodnie zdjęć, od rana do nocy, ale w pewnej idei i koncepcji absolutnie zamierzona. Tą pracą zwracamy uwagę szerszej publiczności na naszą sprawę. Na to, że tacy ludzie istnieją, że są traktowani marginalnie i z przymrużeniem oka, a tak być nie powinno. Mówimy w nim o tym, że tacy ludzie nie mają swojego teatru, miejsca, w którym mogliby realizować swój bardzo oryginalny pomysł na siebie, a tak być nie powinno. Krótko mówiąc, to było przedsięwzięcie stworzone z premedytacją. Zamierzone tak, by jakąś klamrą spiąć piętnastoletnią działalność i szerzej pokazać nasz teatr.

### **Taki jest cel „Marzenia”?**

Głównym celem tej prawdziwej opowieści jest wpłynięcie na naszą rzeczywistość – zdobycie siedziby. Chcemy też, by nasze „kochane władze”, bez względu na to, jak się zmieniają co cztery lata – rzeczywiście umiały dostrzec pewną innowację w sztuce i działaniach społecznych, którą my prezentujemy i praktykujemy od piętnastu lat. Jeżeli nas akceptują, to chcę, by akceptowali nas nie tylko w słowach, ale też w czynach. Od 7 lat próbujemy usankcjonować tego rodzaju instytucję kultury. Tu nie wystarczy poklepywanie po ramieniu i mówienie, że *robicie fantastyczną rzecz, dajecie sens życia osobom z niepełnosprawnościami, ale o realną pomoc. Liczymy, że władze i nie tylko one, zrozumieją o co walczymy w naszym filmie, i nasze marzenie stanie się faktem.*

Rozm. i oprac. Jakub Kłeczek

**„Gram, ale cały czas staram się być osobą, która pomaga innym”**

**Wywiad z Danutą Damek – aktorką i koordynatorką Integracyjnego Teatru Aktora Niewidomego**



Fotos z filmu „Marzenie”. Scena, w której Danuta rozmawia z szefową banku.

**Ze „Sceną Moliere” jesteś związana już ponad 8 lat.  
Jak wspominasz dziś swoje początki na scenie?**

Zaczęło się od tego, że zgłosiłam się do projektu Pełnoprawny-Niepełnosprawny. Projekt realizowany był w partnerstwie z Polskim Związkiem Niewidomych oraz Biblioteką Narodową, przy wsparciu udzielonym przez Islandię, Liechtenstein i Norwegię ze środków Mechanizmu Finansowego Europejskiego Obszaru Gospodarczego oraz Norweskiego Mechanizmu Finansowego oraz budżetu Rzeczypospolitej Polskiej w ramach Funduszu dla Organizacji Pozarządowych. W trakcie projektu brałam udział w różnych warsztatach – aktorskich, choreograficznych, interpretacji wiersza, ale też zajęciach interpersonalnych, z psychologiem... Przygotowywaliśmy też różne etiudy, scenki, które były wstępem do pracy nad spektaklem „Brat naszego Boga”, który potem nagraliśmy i dodaliśmy do niego audiodeskrypcję. W spektaklu pojawiły się też sceny filmowe, więc od razu pracowaliśmy z kamerą. W tamtym czasie funkcjonował jeszcze lokal „Cafe Moliere” – była tam i restauracja, i Stowarzyszenie, które organizowało nasze zajęcia. Wtedy jeszcze działałam tylko jako aktorka. Po premierze bardzo dużo

jeździliśmy z „Bratem naszego Boga”. Nasz impresario – Józef Kołodziej – potrafił zorganizować niesamowicie dużo spektakli. Wówczas poznałam bliżej aktorów „Sceny Moliere” – Mietka Baczyńskiego, Renatę Szczepaniak, Krzyśka Bartosza, Jaśka Bąka... Oni grali równocześnie „Koziołka Matołka”, więc mieli tych spektakli sporo. W następnym projekcie „Spójrzcie ja też jestem aktorem”, finansowanym z PFRONu (Państwowego Funduszu Rehabilitacji Osób Niepełnosprawnych), wzięłam udział w rocznych warsztatach przygotowujących nas do wykonywania zawodu aktora. Program tej szkoły, sposób prowadzenia zajęć, specyfika pracy, w dużej mierze pokrywały się z tymi na pierwszych latach w szkołach aktorskich. Mogliśmy poczuć na własnej skórze, co to znaczy być aktorem, praca nad sobą, swoim ciałem, głosem, wyobraźnią na czym polega ten zawód. Uczyli na wykładowcy z PWST (Państwowych Wyższych Szkół Teatralnych), a nasza „szkoła teatralna” skończyła się pokazem spektaklu dyplomowego. Drugą częścią tego projektu był spektakl „Ślepcy”. Wszystko się rozwijało, póki nie straciliśmy lokalu.

### **Jakiś czas później zaczęłaś aktywnie działać w organizacji jako koordynatorka?**

Bardzo długo uczyłam się jako wolontariuszka. Przez rok chodziłam na różne szkolenia, później spotkałam Monikę Zamarlik, prezes Ogólnopolskiej Federacji Organizacji Pomocy Dzieciom i Młodzieży Chorym na Cukrzycę, która ukierunkowywała mnie nie na działania w trzecim sektorze, pisanie projektów i z czasem wyspecjalizowałam się w tym kierunku. A tak na marginesie, niezwykle utalentowana córka i mama Moniki Zamarlik zostały aktorkami naszego Teatru.

### **Godzisz aktualnie kilka obowiązków, koordynujesz dużą integracyjną grupę, jej członkowie dochodzili do zespołu stopniowo?**

Tak, kiedy dołączałam do grupy, były w niej osoby, które grają w teatrze do dziś. Trzon zespołu stanowią osoby, które brały udział w „Dzikich łabędziach”, w których nie grałam. Później, przy pracy nad „Bratem naszego Boga”, dołączyliśmy my – kilka nowych osób, w tym ja – i stworzyła się silna grupa. Wtedy doszły też takie osoby jak Iwona Chamielec i Magda Sokołowska, które zostały na stałe w naszym zespole. Grupa budowała się na przestrzeni lat, absolutnie nie od razu.

### **Kiedy patrzysz z perspektywy czasu na ten pierwszy etap pracy, to możesz powiedzieć, że cię jakoś zmienił – jako człowieka i aktorkę?**

Myślę, że na początku było jeszcze za wcześnie, żebym mogła mówić o sobie jako aktorce. Rozmawiałam o tym kiedyś z Gością Walkosz, z którą dołączyłam do grupy w tym samym czasie – razem brałyśmy udział w przesłuchaniu. Myślmy, że nie



mogłyśmy wtedy, przed premierą „Brata naszego Boga”, mówić o sobie jako aktorkach. Mimo tylu prób i warsztatów... myślę, że, aby nazywać się aktorem, trzeba po prostu zdobyć doświadczenie, grając na scenie. Wówczas jeszcze odstawałyśmy od aktorów, którzy zaczynali pracę wcześniej – już w „Dzikich Łabędziach”. Nie była to nawet kwestia talentu, swoją drogą myślę, że Gośka jest jedną z najbardziej utalentowanych aktorek w naszym zespole, ale właśnie doświadczenia. Po iluś zagranych spektaklach można powiedzieć o jakiejś zmianie, którą u siebie zauważamy. Ja mogę powiedzieć, że jako aktorka to chyba dopiero przełamalam swoje bariery w „Kocie w butach”, czyli po paru latach – rola księżniczki zakochanej w parobku przypadła mi do gustu na tyle, że widzę, że rozwinęłam się jako aktorka.

A jeśli chodzi o moje życie zawodowe, to na pewno zmieniło się pod wpływem doświadczeń z teatrem. Myślę, że tu trzeba rozróżnić dołączenie do naszej integracyjnej grupy teatralnej przez różne osoby. Punkty zwrotne w życiu, związane z problemami zdrowotnymi, są trochę inaczej odczuwalne przez osoby z dysfunkcją narządu wzroku. Zanim dołączyłam do grupy, pracowałam 20 lat w banku. Nie chodzi nawet o to, że było tam bardziej „normalnie”, „typowo”, ale spotykałam się z zupełnie innym rodzajem pracy. W „Scenie Moliere” musiałam zmierzyć się ze swoją niepełnosprawnością, ale też poznałam ludzi, którzy mają te same problemy. Dowiadywałam się dzięki nim o rzeczach, o których nikt inny ci nie powie. Kiedy stajesz się na komisji i nagle dostajesz orzeczenie, nie wiesz jeszcze jakie naprawdę masz uprawnienia. I dopiero wtedy poznajesz ludzi z tą samą dysfunkcją wzroku i uczysz się od nich wielu rzeczy – jakie masz uprawnienia, co możesz, a potem konfrontujesz tę wiedzę z rzeczywistością. Wejście do środowiska pozwalało poznać osoby niewidome od urodzenia, które uczyły się np. w szkole przy Tynieckiej (Specjalnym Ośrodku Szkolno-Wychowawczym dla Dzieci Niewidomych i Słabowidzących w Krakowie), oni się na wielu rzeczach, ułatwiających życie, dobrze znali, a dla nas ta wiedza była zupełnie niedostępna. Bardzo dużo zależy od tego, kiedy zaczynasz mieć poważne problemy ze wzrokiem. A wracając do naszego zespołu, myślę, że odnalazłam się w grupie dlatego, że mając nie aż tak dużą dysfunkcję wzroku, mogłam pomagać tym, którzy mają większe problemy z widzeniem. Poprzez taką pomoc grupa się wzmacniała. Zawiązywały się znajomości, przyjaźnie...

Później Stowarzyszenie stanęło na rozdrożu. Nie było lokalu, nie było pieniędzy na etaty dla pracowników. W 2011 roku był taki trudny moment, gdy nie prowadziliśmy żadnego projektu, nie mieliśmy żadnych widoków na przyszłość, nic... Można by skwitować, że został Dziurman ze swoimi spektaklami (które od czasu do czasu zagraliśmy na wyjeździe) problemami finansowymi (brak lokalu i zaplecza osobowego) oraz z grupą aktorów z niepełnosprawnościami, która bardzo go potrzebowała. I w tej potrzebie właśnie ja upatruję siłę i to, że jednak przetrwaliśmy.

## A konkretnie?

Bo jednak mieliśmy w dalszym ciągu siebie, czyli grupę osób zafascynowanych teatrem i zaszczerpioną do niego miłością oraz charyzmatycznego reżysera z niezwykłą intuicją, który, jak nikt inny, potrafi z nami pracować. Ma do nas anielską cierpliwość przy swym wybuchowym temperamencie i chce się z nami dalej dzielić swoim talentem, wiedzą i pasją. Jeśli zaś mowa o Arturze Dziurmanie nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć, że pracował z najwybitniejszymi polskimi reżyserami takimi jak Krystian Lupa, Andrzej Wajda, Jerzy Jarocki, Jerzy Grzegorzewski, Kazimierz Kutz, Wojciech Smarzowski, czy Gadi Roll. Nawiązując do Gadiego Rolla, który wyreżyserował mocno kontrowersyjny spektakl w Narodowym Teatrze Starym w Krakowie „Ocaleni”, a Artur Dziurman grał w nim rolę Freda, pewnego razu byłam świadkiem sytuacji, w której młody człowiek powiedział Arturowi: „a czy Pan wie, że od czasu tego spektaklu jestem pana największym fanem, a nagrywałam go po kryjomu, kamerą umieszczoną w rękawie”. Reasumując, można powiedzieć, że Artur Dziurman uczył się od najlepszych reżyserów.

## A wracając do aktorstwa... Czy natrafiałas na jakieś bariery podczas przygotowywania się do grania roli?

Na swoją rolę podczas spektakli patrzę trochę inaczej niż tylko aktorki. Czasami przedstawienie wymyka się spod kontroli, bo z różnych powodów coś pokręcimy – pomagam wtedy innym aktorom się odnaleźć. We wszystkich naszych spektaklach gram nie tylko „na siebie”, ale też „na innych” tzn. staram się partnerować i być cały czas w kontakcie z innymi podczas spektaklu. Gram, ale cały czas staram się być osobą, która pomaga innym.

## Oczy dookoła głowy...

Taki tu nie chodzi o podpowiadanie, o bycie suflerem, w tej roli występuje nasz aktor Krzysiek Bartosz, który zna wszystkie teksty na pamięć. Chodzi o to, że o osoby, które nie widzą, a występują na scenie, trzeba dbać i osoby niedowidzące to robią – np. ja lub Mietek. Zabieramy, przyprowadzamy, odprowadzamy, kontrolujemy na scenie, żeby nie zrobiły paru kroków za dużo... bo wtedy nie byłoby za wesoło itd. To inny rodzaj pracy niż w typowym teatrze zawodowym, w którym aktorzy grają przede wszystkim „na siebie”. Niektórzy aktorzy, mówią *ty na scenie myśl o sobie, my pracujemy inaczej*.



Artur Dziurman i Danuta Damek podczas konferencji po premierze filmu „Marzenie”.

**Tak, to pewien typ aktorstwa „gwiazdorskiego”, który w polskich teatrach repertuarowych jest w dalszym ciągu często spotykany.  
Dotykamy tutaj tematu integracji społecznej, czym ona dla Ciebie jest?**

Integracji doświadczam podczas naszej pracy. Jestem zachwycona tym, jak wykładowcy, nauczyciele czy aktorzy „z dyplomem”, tacy jak Maciej Jackowski, pomagają, tak samo jak my pomagamy sobie podczas spektakli, czy w ogóle podczas pracy w teatrze. To jest prawdziwa integracja, bo ktoś taki jest z nami, pracuje i pomaga nam cały czas – jest kolegą, jest przyjacielem. Podczas spektakli, gdy ktoś pomyli tekst lub źle wejdzie, jest zawsze w stanie to „ograć” np. zapętląć jakąś kwestię, tak, żeby widz się nie zorientował. Przychodzą i pracują z nami wykładowcy, tacy jak aktorka i wokalistka Beata Paluch, grają na scenie razem z nami – to raczej rzadkość na polskich scenach. Zwykle współpraca aktorów „z dyplomem” z aktorami z niepełnosprawnością jest tylko krótkotrwałym projektem. Zwykle też proporcja „zawodowców” do aktorów z niepełnosprawnościami jest w najlepszym wypadku „pół na pół”... W integracji doświadczamy wielu miłych rzeczy. Ostatnio byliśmy w Bukowinie na spektaklu objazdowym i Beata Paluch oraz Monika Bylica zagrały dla

nas spontanicznie wspinały recital. Razem chodzimy na basen, na organizowane przez nas wyjścia poza pracę nad spektaklami... To jest właśnie integracja. W naszym zespole jest też wielu seniorów, w dobrej formie, którzy również działają razem z nami, gra także młodzież i wreszcie Artur, który nie jest dla nas tylko szefem, ale też przyjacielem – o każdej z osób z zespołu dużo wie i pomaga nam w różny sposób. To jest dla mnie prawdziwa integracja i integracyjny zespół z prawdziwego zdarzenia. Jesteśmy przyzwyczajeni do różnych kontaktów. Traktujemy „zawodowców” już nie jako gwiazdy ze znanych teatrów czy filmów, ale naszych kolegów. Kiedyś jedna z naszych widzek powiedziała mi, że jesteśmy w tej kwestii forpocztą, pionierami w takich działaniach scenicznych. Jesteśmy jednym z niewielu miejsc, w których senior nie grający wcześniej na scenie, może próbować swoich sił jako aktor wraz z aktorami zawodowymi.

**Ostatnio integrowaliście środowiska także w filmie. Razem z Anną Korcz grałaś scenę w filmie „Marzenie”, w której jako pracowniczka banku zostajesz przeniesiona na stanowisko telemarketera, powodem tej zmiany jest pogorszenie się wzroku. Jakim doświadczeniem było dla ciebie kręcenie tej sceny?**

Patrząc z perspektywy czasu bardzo cieszę się, że nastąpiła taka zmiana w moim życiu, jaką pokazaliśmy w filmie. Praca w banku, była pracą „od – do”, nie była zła, ale to co robię teraz otwiera zupełnie inne horyzonty. Robisz to, co lubisz, to co chcesz robić, masz nieregulowany czas pracy. Bywa też ciężko, czuję się czasem jak „robotnik kultury”, ale ta praca daje satysfakcję. Akurat w moim wypadku ta sytuacja obróciła się na dobre. To był przykry moment – kiedy musiałam zrezygnować z pracy, ale nie rozpamiętuję tego. Zanim się odnalazłam, nie wiedziałam, co z sobą zrobić. Jak wiele innych osób byłam codziennie zajęta, żyłam tą pracą, a potem nagle jej nie miałam i przeszłam na rentę. Miałam tyle szczęścia, że trafiłam do „Sceny Moliera” i moje losy potoczyły się inaczej.

**Od wielu lat jesteś nie tylko aktorką, ale i działaczką społeczną. Koordynowałaś pracę na wieloma projektami integracyjnymi. Jakim, twoim zdaniem, trzeba być, żeby pomagać?**

Nie można być egoistą i trzeba się poświęcić temu, co się robi. Pomaganie to duża odpowiedzialność i wiele pracy. Praca z ludźmi generalnie nie jest łatwa. Podczas realizacji naszych projektów natrafiam na różne problemy czy konflikty. Nie będę ukrywać, że seniorzy czy osoby z różnymi dysfunkcjami, często nie są osobami „łatwymi”. Praca z nimi też nie jest najłatwiejsza, ale daje ogromną satysfakcję, zwłaszcza kiedy osiągamy cel – spektakl. Kiedyś jedna z uczestniczek projektu powiedziała mi, że *to, co tu robimy jest za trudne, bo przecież przyszliśmy tu się bawić i miło*

*spędzić czas.* Nie wszyscy w grupie mają takie same cele. To prawda, nasi aktorzy ciężko pracują na próbach, ale daje to długotrwałe efekty. Z czasem pani, o której wspomniałam, przyznała nam rację i zrozumiała ten model pracy, ale podobne sytuacje są trudne do rozwiązania w grupach, w których współpracują osoby z różnych środowisk. Nie można się takimi sytuacjami zrażać. Trzeba mieć idee, poświęcić się, wiedzieć co się robi i w to wierzyć, wtedy osiągnie się cel – pomoże się ludziom np. stworzy się miejsce pracy i przestrzeń, w której poczują się jak u siebie.

Nie byłabym jednak sprawiedliwa, gdybym powiedziała, że jest tylko trudno. Bo w naszej grupie senioralnej są osoby, na które można liczyć absolutnie w każdej sytuacji. Poza tym świetnie potrafią sprzedawać bilety na spektakle, szyją kostiumy, służą samochodami prywatnymi, pieką wspaniałe ciasta i w wiele przedsięwzięć włączają się wolontaryjnie.

### **Czyli za pomocą teatru można pomagać?**

Można i jest to coś wyjątkowego. Uczestnicząc w różnych projektach zauważyłam, że jako jedni z nielicznych twórców inicjatyw integracyjnych tego typu działamy stale. Mamy spektakle, które w każdej chwili możemy zagrać. Ciągłość działań sprawia, że możemy pomagać i zapewnia trwałość naszej grupy. Chodziłam na różne kursy i zajęcia inicjowane przez organizacje środowiskowe, ale później to się kończyło i więcej nie miało się okazji spotkać z tymi ludźmi. Członkowie naszej grupy mają dużo kontaktów towarzyskich, spotykają się także poza spotkaniami przez nas organizowanymi. Na pewno można pomagać poprzez teatr, ponieważ praca nad spektaklami integruje. Ważny jest też udział publiczności – to, że możemy jej pokazać, jak zdolni są ludzie, którzy w innych miejscach być może nie mogliby zaprezentować swoich talentów u boku gwiazd.

### **A jaka jest twoim zdaniem publiczność Integracyjnego Teatru Aktora Niewidomego?**

Myślę, że najlepiej trafiamy do ludzi... takich jak każdy z nas. Gramy dla ludzi, którzy potrafią się z nami zidentyfikować i odnaleźć siebie w naszym filmie czy spektaklu. To jest taka publiczność, która najbardziej się z nami utożsamia. Po jednym ze spektakli „Brat naszego Boga” podeszła do mnie jedna z widzek i powiedziała: „Wie pani, co... to jest wszystko, prawda...”. Nie chce przez to powiedzieć, że trafiamy tylko do takich widzów, ale kiedy oni już się pojawiają, są jak zaczarowani. Wiem, że każda z tych osób mogłaby być razem z nami na scenie, bo nie stawiamy barier – tak przynajmniej mi się wydaje i tak nas odbierają inni. Być może dlatego, że jesteśmy otwarci, wychodzimy do ludzi, nie jesteśmy teatrem „gwiazdorskim”, podobamy się ludziom, którym jest to bliskie. Pokazujemy też, że człowiek naprawdę jest w stanie zrobić wszystko, jeśli tylko chce.

**12 spektakli, stały zespół aktorski, występy na festiwalach zagranicznych, a teraz pełnometrażowy film.**

**Wiele już zrobiliście, ale co twoim zdaniem jest jeszcze do zrobienia?**

Oczywiście, największym marzeniem grupy jest własny teatr i pokazanie naszego filmu szerokiej publiczności. Chcemy, by film był oglądany nie tylko w Polsce, ale i na świecie. Myślę, że to ważne, bo na filmie... jesteśmy tacy jacy jesteśmy. Zastanawiam się czasem, co myśli publiczność, która nas nie zna, co widzą w naszym filmie? Ja „Marzenie” odbieram bardzo różnie. Czasami patrzę na scenę, pokazującą nas i salkę teatralną, w której pracujemy, stare okna, grzejniki i krzesła... Widać też w tych scenach, że ci aktorzy nie są zamożni – tak naprawdę mają bardzo niskie renty i emerytury. Ciekawa jestem jak inni nas odbierają? Czy właśnie tak? W „Marzeniu” pokazujemy przekrój polskiego społeczeństwa. Dlatego jestem też ciekawa, jak odebraliby go ludzie na świecie.

**Przyznam, że też jestem ciekaw...**

I to jest nasze „Marzenie”, żeby dowiedzieć się jak nas odbierają inni i móc wyciągnąć z tego wnioski. Na razie jest na to za wcześnie – film zobaczyło niewiele osób, ale myślę, że wkrótce się to zmieni.

Rozm. i oprac. Jakub Kłeczek





Scena z „Brata naszego Boga” w filmie „Marzenie. Bezdomni mieszkańcy ogrzewalni ze sceny finałowej spektaklu.



Artur Dziurman we własnej osobie w „Marzeniu”. Scena wizyty u ministra.



Aktorzy ITANa w scenie imprezy na ostatnich siedzeniach autobusu.



Fotos ze sceny finałowej filmu. Ślub aktorów ITANa.



Zakochana para aktorów z filmu „Marzenie” w scenie spaceru wadowickim rynkiem.



Artur Dziurman w scenie prób do „Brata naszego Boga”.



Zdjęcie z pierwszego pokazu premierowego w Warszawie. Aktor ITANa – Janusz Ptak, spontanicznie, po projekcji chwalił się swoją sprawnością jaką daje mu gra w teatrze i... jego nowe endoprotezy.





Dariusz Gnatowski w roli burmistrza, któremu aktorka ITANA – Irena Budzyń – próbuje sprzedać spektakl.



Zdjęcie z pokazu premierowego w Myślenicach. Aktor ITANA Mieczysław Baczyński trzyma w rękach psa, który grał w filmie „Marzenie”.



Aktorzy ITAN podczas bankietu po pokazie filmu w Myślenicach.



Odbieranie gratulacji po pokazie premierowym w Myślenickim Ośrodku Kultury.

## Warsztaty antydyskryminacyjne metodą Teatru Forum

**Czy wiesz jaka jest sytuacja osób niepełnosprawnych w Polsce? Czy wiesz z jakimi barierami i problemami spotykają się na co dzień? Czy społeczeństwo ma świadomość jak dalece, przez swoje zachowania, dyskryminuje osoby w jakiś sposób odmienne?**

Na te i inne pytania dotyczące położenia, w jakim znajdują się osoby z jakąkolwiek dysfunkcją (czy to narządu ruchu, wzroku lub inną), starali się odpowiedzieć uczestnicy warsztatów antydyskryminacyjnych, które odbyły w miejscu spotkań Integracyjnego Teatru Aktora Niewidomego, w podziemiach Kościoła św. Stanisława Kostki w Krakowie. Warsztaty prowadzone były przez Panią Agnieszkę Król, badaczkę z Instytutu Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Dyskusja w integracyjnej grupie osób z różnymi stopniami i formami niepełnosprawności oraz pełnosprawnych, była bardzo szeroko zakrojona i obejmowała bardzo wiele płaszczyzn dyskryminacji i nierówności. Metodą, którą pracowaliśmy był tzw. Teatru Forum – polegający na inscenizacji różnorodnych problemów z udziałem uczestników prawdziwych wydarzeń, a następnie omawiania ich. W scenkach brali udział aktorzy teatru ITAN – to osoby niedowidzące lub całkowicie niewidome, więc na co dzień spotykające się z różnorodnymi problemami...

Niektóre ich opowieści i relacje były wprost niewiarygodne lub tak trudne, że osoba w pełni sprawna jeśliby nie słyszała tego wprost z ich ust mogłaby poddać je w wątpliwość. Między innymi dlatego tak ważne są tego typu spotkania i projekty uświadamiające społeczeństwo – pokazujące czego doświadczają osoby z niepełnosprawnością.

Pani Agnieszka Król rozdała wszystkim uczestnikom warsztatów krótki, zaledwie dwudziestosiedmiominutowy film „Kraków miastem bez barier”. Jako wolontariusz uczestniczący w warsztatach i osoba również nie w pełni sprawna (także spotykająca się na co dzień z różnymi problemami), nie patrzyłam jednak na rozmaite ograniczenia z punktu widzenia osób z dysfunkcją wzroku czy poruszających się na wózku. W owym filmie pokazane jest jak dogłębnie nieprzystosowana jest w dalszym ciągu nasza służba zdrowia czy urzędy organizacji publicznych w Krakowie. Szokująca była dla mnie m.in. pokazana w filmie, sytuacja kobiety na wózku nie mającej możliwości skorzystania z dostosowanego gabinetu ginekologicznego.



Trudno jest odnaleźć się w momentach kiedy spotykamy się z reakcją wrogą czy niechęcią, np. stanowiskiem, że skoro jesteś chory czy niepełnosprawny to powinieneś zamknąć się w domu i nie oczekiwać od nikogo specjalnego traktowania czy pomocy. Niestety osoby sprawne dość często nie potrafią postawić się w sytuacji osób choć w najmniejszym stopniu odmiennych, dyskryminując je na wiele sposobów. W takich sytuacjach jest jednak wiele dróg obrony i reakcji na krzywdzące zachowania.

Pani Agnieszka przekazała nam wiedzę na temat tego jak się zachować w momencie kiedy potraktowano nas niewłaściwie w jakimś miejscu – czy to w urzędzie, w pracy, na ulicy, czy nawet we własnym środowisku domowym (ponieważ i takie sytuacje się zdarzają, jak wynika z relacji uczestników warsztatów). Rodzina również potrafi odsuwać od normalnego i pełnego życia w domu i w społeczeństwie, w jakiś sposób, mając zapewne na względzie „tylko i wyłącznie jej lub jego dobro”. Dlatego tak ważne jest dobre funkcjonowanie instytucji, które takiej osobie z niepełnosprawnością mają obowiązek pomagać i reagować, w momencie zaistnienia sytuacji trudnej. Jest wiele dróg pomocy i instytucji oraz organizacji państwowych (i nie tylko), do których można się zwrócić, są to między innymi:



Scena odegrana przez aktorów teatru ITAN, stworzona metodą Teatru Forum podczas warsztatów. Matka nie dopuszcza do głosu dorosłej córki w trakcie wizyty w urzędzie, gdzie obsługuje je dwóch urzędników – jeden z nich ma dysfunkcję narządu wzroku, drugi jest pełnosprawny.

1. Polskie Towarzystwo Prawa Antydyskryminacyjnego,
2. FIRR – fundacja zajmująca się m.in. monitoringiem naruszania praw człowieka.

Jednak zanim zwrócimy się do którejkolwiek organizacji czy fundacji, reagujmy sami. Nie pozostawiamy sytuacji niedomówionych.

Możemy bronić się na wiele sposobów, np. poprzez:

- zapytania (np. „Czy ty naprawdę tak myślisz?”),
- reakcję emocjonalną (wyrażenie co czujemy),
- komunikat „Ja” (opisanie co mi to robi).

Często bywa tak, że osoba źle nas traktująca nie uświadomi tego sobie, jeśli my jej tego nie uzmysłowimy. Domagajmy się swoich praw i odpowiedniego traktowania. Jako osoby z niepełnosprawnością mamy swoje prawa zagwarantowane m.in. przez Konwencję Praw Osób Niepełnosprawnych ONZ. Trzeba tylko mieć tego świadomość i odpowiednio zareagować.

Warsztaty zakończyły się jednym wnioskiem, do którego doszli wszyscy uczestnicy. Takich spotkań i akcji uświadamiających, jak chociażby częstsze publiczne projekcje wspomnianego filmu czy nasze warsztaty, powinno być więcej.

Spotkania antydyskryminacyjne dały mi osobiście o wiele szersze spojrzenie na ogólną sytuację osób z niepełnosprawnością i większą wiedzę na temat tego, gdzie mogłabym zwrócić się w razie potrzeby, a Pani Agnieszka dysponująca naprawdę ogromnym doświadczeniem i wiedzą poprowadziła je doskonale.

Autor: Anna Mincberger

**Jakub Kłeczek**

## **Dysfunkcja narządu wzroku a profesjonalizm aktorski w Polsce**

Osoby z dysfunkcją narządu wzroku w polskiej kulturze nieczęsto bywają aktorami. Składa się na to wiele powiązanych ze sobą czynników. Problem ten wydaje się dość złożony, ocierający się o kwestie zarówno kulturowe, ekonomiczne, jak i prawne oraz społeczne. Twórcy sceniczni z dysfunkcją narządu wzroku biorą współcześnie udział w szerszym procesie emancypacji tej grupy społecznej oraz jej uwidaczniania w dyskursie publicznym. Aktorzy ci reprezentują pewien obszar innowacji kulturowej, który skłania ponadto do ponownego rozpatrzenia, między innymi, kategorii „profesjonalizmu aktorskiego” czy „aktorstwa zawodowego”. Artykuł jest próbą przemyślenia możliwości uprawiania zawodu aktora przez osoby z dysfunkcją narządu wzroku i w żadnym wypadku nie rości sobie prawa do ostatecznych rozstrzygnięć w tej kwestii.

W Polsce działalność twórców teatralnych z dysfunkcją wzroku wiąże się przede wszystkim ze zjawiskiem „teatru amatorskiego”, rozumianym jako działalność niezawodowa, wykonywana przez nieprofesjonalistów. Jest to związane między innymi z faktem, że osoba z dysfunkcją wzroku, z powodów kulturowych i społecznych, nie może ukończyć kierunku aktorskiego czy reżyserskiego w żadnej z polskich Państwowych Wyższych Szkół Teatralnych; nie ma także większych możliwości zdawania egzaminu eksternistycznego w Związku Artystów Scen Polskich. Tym samym nie może ona stać się „aktorem profesjonalistą” ani zostać włączona do środowiska tej grupy zawodowej z punktu widzenia prawa. Także aktorzy legitymujący się państwowym tytułem zawodowym, którzy stracili lub tracą wzrok, często zmuszeni są do rezygnacji z pracy w teatrach instytucjonalnych. Sytuacja ta ma swoje korzenie w wielu zjawiskach.

### **Spełnianie wymagań zamiast dostosowywania się do współtwórców występów**

Polskie środowisko aktorskie swoją tożsamość buduje na wielu aspektach: wykształceniu zawodowym, przynależności do różnych organizacji, pracy w podobnie działających instytucjach kultury oraz (co istotne z punktu widzenia poruszanego tu zagadnienia uprawiania zawodu aktora przez osoby z dysfunkcją narządu wzroku) na nadzorze cech anatomicznych poszczególnych przedstawicieli. Członkowie polskiego środowiska aktorskiego ustalają kto posiada ciało zgodne z jego wymogami (także anatomicznymi), a kto nie. Mimo licznych przemian

związanych ze sztukami scenicznymi, które od ponad stu lat otwierają sztukę aktorską na nowe sfery wpływu, część środowiska twórczego oraz publiczności programowo nie dopuszcza osób z niepełnosprawnością do znormalizowanego udziału w życiu społecznym aktorów zawodowych<sup>1</sup>.

Społeczność „polskich aktorów profesjonalnych” ustalająca „normy” wymagań jakich oczekuje się od adepta sztuki aktorskiej, wychowana jest w kulturze spełniania wymagań, a nie dostosowywania ich do możliwości człowieka uprawiającego ten zawód. Środowisko to nie poświęca wiele czasu na likwidację barier czy nierówności. Dzieje się to już w momencie starania się o włączenie do społeczności w czasie edukacji zawodowej. Podczas egzaminów do Państwowych Wyższych Szkół Teatralnych w Polsce, przez ostatnie kilkadziesiąt lat, logopedzi, reżyserzy i aktorzy oceniali „sprawność sceniczną” ciał wykonawców. Można wręcz powiedzieć, że polskie środowisko „aktorów profesjonalnych” do pewnego stopnia ufundowane jest na rozmaitych formach wykluczeń, także tych dotyczących anatomicznych aspektów ciała wykonawcy.

Dość dobrze zjawisko to zostało opisane z punktu widzenia logopedii i anatomii narządu mowy. Oceniając ciała młodych adeptów sztuki aktorskiej Barbara Sambor zadaje pytanie: *W jakim stopniu uwarunkowania biologiczne mogą przeszkadzać młodym aktorom w uzyskaniu wymaganej sprawności?* (Sambor 2014). Za tym pytaniem kryje się wyrażone a priori założenie, że, by być zawodowym aktorem, należy spełniać pewne określone uwarunkowania anatomiczne. Sambor prezentuje dalej wnioski swoich badań logopedycznych: *pierwszy, przesiewowy etap egzaminu pozwala – przynajmniej w zamiarze – wykluczyć osoby z poważnymi wadami wymowy oraz wadami organicznymi. Mimo tej selekcji ponad połowa badanych studentów – jak poświadczają wyniki badań (...) – posiada wady anatomiczne mogące utrudniać lub uniemożliwiać uzyskanie normatywnej wymowy, spełniającej wymogi wymowy scenicznej i radiowej* (tamże). Badania Sambor pokazały, że wielu spośród studentów polskich szkół teatralnych posiada cechy anatomiczne teoretycznie przeszkadzające w uprawianiu zawodu. Wymieniono tu między innymi: wady zgryzu, skrócenie wężidełka czy skrzywienie przegrody nosowej. Wyniki tych badań poddają w wątpliwość charakter przeprowadzanej podczas egzaminów wstępnych selekcji cech anatomicznych przyszłych aktorów, choć jak zaznacza autorka nie można ich uznać za „ostatecznie rozstrzygnięcie”. Proces egzaminów nie jest, rzecz jasna, przeprowadzany tylko przez specjalistów w dziedzinie medycyny. „Ideal” efektywnego

---

1 Postulaty, praktyki i teorie dotyczące otwarcia praktyk teatralnych na obszary kultury niezwiązane stricte ze sceną mają swoją długą historię. Kazimierz Braun w swoim tekście *Wyjścia z teatru* nazywa podobne tendencje we współczesnych sztukach scenicznych Drugą Reformą. Utożsamia on ową reformę ze zjawiskami, w których teatr ujawnia swoje możliwości społeczne, polityczne i terapeutyczne. W podrozdziale *Droga ku upośledzonym* Braun pisze o teatrze, w którym aktorami stają się osoby głuche – między innymi o słynnym spektaklu *Deafman Glance* Roberta Wilsona, który miał swoją premierę 1970 roku (Braun 1979).

ciała przyszłego „aktora profesjonalisty” wyznaczany jest tu przede wszystkim przez artystów-pedagogów.

Nie rozwodząc się nad opisaną wyżej bardzo złożoną kwestią, w kontekście tematu tego artykułu, warto zauważyć jedno: normatywny wzorzec ciała aktora istniejący w polskiej kulturze jest nieprecyzyjny (w sensie biologicznym), choć radykalny (kandydaci do szkół aktorskich podczas egzaminów prezentują swoje ciała w skąpych bądź obcisłych strojach, często ocenia się ich anatomię, uzębienie itd.). Ten „ideał ciała aktora-profesjonalisty” wynikać może z pewnego paradygmatu sztuki aktorskiej, w której to twórca sceniczny musi dostosować się do warunków środowiska, a nie na odwrót. Wykonawca, w świetle tego paradygmatu, to człowiek, który raczej spełnia narzucone z zewnątrz wymagania (anatomiczne, społeczne, i artystyczne), a nie jest częścią środowiska, które dostosowuje się do jego możliwości. Zjawisko tak rozumianego aktorstwa zawodowego, umacniane jest między innymi przez Państwowe Wyższe Szkoły Teatralne, Związek Artystów Scen Polskich i dyskurs teatrów repertuarowych, które to determinują rozumienie praktyki aktorskiej w społeczeństwie<sup>2</sup>. Nie jest to jednak jedyny wzorzec postrzegania aktora, aktorstwa czy teatru. Wielu twórców, w tym Integracyjny Teatr Aktora Niewidomego z Krakowa, podejmuje dialog z opisanym paradygmatem.

### **Amatorstwo, arteterapia i „poszukiwanie nowych środków wyrazu” kontra próba profesjonalizacji aktorstwa osób z niepełnosprawnością**

Jak wiele teatrów społecznych w historii, ITAN nie dokonuje selekcji dotyczącej stanu posiadania, pozycji społecznej czy cech anatomicznych swoich twórców. Sytuacja ta doprowadza jednak do zjawiska, w ramach którego twórczość osób z niepełnosprawnością jest odbierana za niszową, nieprofesjonalną i nienormatywną. Działalność twórców z dysfunkcją wzroku jest dotowana w sposób inny niż działalność teatrów repertuarowych, a tym samym spychana przez wielu na margines twórczości artystycznej – etykietowana jako „amatorska” lub „eksperymentalna”. Doprowadziło to być może do aktualnego stanu – sytuacji, w której funkcjonują takie zjawiska jak, przede wszystkim, „amatorska” działalność teatralna i recytatorska przy kołach Polskiego Związku Niewidomych (między innymi w Szczecinie, Warszawie, Białymstoku) oraz włączanie okazjonalnego udziału osób z dysfunkcją wzroku w spektaklach i projektach twórców „poszukujących niestandardowych form wyrazu” (np. *Faust* w reżyserii Michała Borczucha, projekt *Vidomi* Teatru Chorea itp.).

---

2 por. E. Guderian-Czaplińska, *Modele teatrów - wnioski z badań publiczności teatrów warszawskich*, w: *Ibidem*, s. 46. [issuu.com/institut.teatralny/docs/badanie\\_publicznosci\\_teatrow\\_w\\_stolicy-raport/1](http://issuu.com/institut.teatralny/docs/badanie_publicznosci_teatrow_w_stolicy-raport/1), dostęp: 02.11.2015.



ITAN, a wcześniej Scena Moliere, nie decyduje się na pójście żadną z tych dróg. Nie jest ani teatrem poszukującym nowych środków wyrazu, ani działalnością amatorsko-terapeutyczną. Wyjątkowość grupy na tle innych zjawisk teatralnych w polskiej kulturze teatralnej osób z dysfunkcją wzroku polega właśnie na jej sposobie działania – stałej (nie okolicznościowej, czy „projektowej”) działalności integracyjnej. W grupie nie istnieje prosty podział na amatorów i profesjonalistów. Jednocześnie aktorzy krakowskiego „teatru niewidomego”, którzy z twórczości scenicznej postanowili uczynić swój sposób na życie, nieustannie zmagają się z opisanym wyżej konstruktem „aktora zawodowego” istniejącego w polskim społeczeństwie.

### **Dyskryminacja ze względu na niepełnosprawność – problem adeptów aktorstwa?**

Systemowe sposoby wykluczania i dyskryminacji artystów scenicznych z dysfunkcją wzroku dobrze obrazuje historia Emilli Stalmach – młodej adeptki sztuki aktorskiej, która spotkała się z dyskryminacją, ze strony władz uczelni artystycznych w Polsce. W dość jasny sposób odrzucono jej prośbę o podejście do egzaminów wstępnych ze względu na dysfunkcję wzroku. W odważnym wywiadzie tak opisuje swoją historię: *Zrobiłam listę wszystkich szkół i szkółek, które w swojej nazwie mają coś wspólnego z teatrem, i zaczęłam dzwonić. W Lart Studio była miła sekretarka. Ale im wyżej, tym trudniej. W końcu od władzy naczelnej usłyszałam, że przykro im, ale nie. Bo jak mi się coś stanie na zajęciach, to pójdą do więzienia na długie lata. (...) Wszyscy po prostu unikali trudności. W szkole Machulskich również dostałam odpowiedź negatywną. Tam poszłam osobiście. Nie inaczej w wielu innych szkołkach i szkołeczkach. Postanowiłam więc, za namową Reni Szmidt, że umówię się na rozmowę z dziekanem krakowskiej PWST. Był nim wówczas prof. Jacek Romanowski, bardzo miły człowiek. Poświęcił nam sporo czasu. Nie będę tu przytaczała szczegółów, ale finał był taki, że w sprawie tego, czy dopuszczą mnie do egzaminów wstępnych, czy też nie, dziekan miał się sam do mnie odezwać. Oczywiście, jak nietrudno się domyślić, do egzaminów dopuszczona nie zostałam. Prof. Romanowski powiedział mi szczerze: „Cóż pani to da, że dopuszczę panią do egzaminów? Wyda pani tylko niepotrzebnie pieniądze” (Stalmach 2014).*

Krakowskie Lart Studio w swoim dyskryminacyjnym stanowisku pozostaje dość konsekwentne. Na oficjalnej stronie szkoły przeczytać można odpowiedź na pytanie zadane przez anonimowego adepta aktorstwa: *Jestem niewidomy od urodzenia i fakt ten zdyskwalifikował mnie przy rekrutacji do akademii teatralnych, polecono mi jednak Państwa szkołę, która cieszy się dużym prestiżem i uznaniem. Piszę zatem z pytaniem, czy istnieje w ogóle możliwość abym przystąpił do postępowania rekrutacyjnego i czy dla ludzi takich jak ja jest miejsce w Państwa szkole. Jestem sprawny ruchowo, potrafię tańczyć, mam dobrą dykcję (wygrałem kilka konkursów recytatorskich), śpiewam i podobno mam miłą aparycję. Przedstawiciele studia odpowiedzieli interesantowi:*

*Lart studio jest szkołą aktorską specjalizującą się przede wszystkim w rzetelnym przygotowywaniu kandydatów do egzaminów na wyższe uczelnie teatralne lub chcących przystąpić do eksternistycznego egzaminu na aktora organizowanego przez ZASP. W każdym z tych przypadków niezbędna jest pełna sprawność. Przykro nam, ale nie kształcimy osób niewidomych. Szkoła nie jest do tego przystosowana zarówno pod względem programowym, jak i technicznym. Istnieją różnego rodzaju grupy teatralne i amatorskie teatry pracujące m.in. z osobami niewidomymi - poszukaj w Internecie (Lart). Możesz również pobierać prywatne lekcje u jakiegoś aktora. Podobnych przykładów dyskryminacji „aktorów nienormatywnych” ze strony aktorskiego środowiska zawodowego jest w Polsce wiele, a doświadczanie jej niejednokrotnie bywa dla adeptów aktorstwa trudne. Pragnienie zmiany tej sytuacji wyrażają jednak także osoby wpływowe dla środowiska aktorskiego i szkolnictwa artystycznego w Polsce. W kwestii tej wypowiedział się między innymi prof. Krzysztof Globisz, który rozważał istnienie integracyjnej szkoły teatralnej: *Taka osoba musiałaby mieć indywidualny tok rekrutacji i nauczania (...). To oczywiście jest do rozwiązania, ale nie na poziomie pojedynczej szkoły teatralnej. Mamy fora międzyszkolne, to musiałaby być wspólna inicjatywa. Warto rozwiązać tę sprawę systemowo, wprowadzić stosowne zmiany w programach nauczania* (Przybyszewski 2008).*

Globisz wyraził ten pogląd jeszcze przed osobistym doświadczeniem niepełnosprawności. Swoją szczególny wyraz poparcia dla sprawy aktorów z niepełnosprawnością wyraził także w filmie *Marzenie*, opisującym historię „teatru niewidomego” w Krakowie, w którym wystąpił już jako aktor z niepełnosprawnością. W tym kontekście na uwagę zasługuje inicjatywa ITANa, który prowadząc swoją działalność dąży do choćby lokalnej zmiany paradygmatu aktorstwa zawodowego w Polsce. Podstawowym celem działalności teatralnej instytucji założonej przez Artura Dziurmana jest integracja społeczna niepełnosprawnych i pełnosprawnych wzrokowo za pomocą sztuki teatru. Osoby borykające się z problemami związanymi z niepełnosprawnością oraz ci ich pozbawieni spotykają się tu nie tylko na widowni, ale i na scenie teatralnej.

Już po pierwszej premierze z udziałem osób z dysfunkcją wzroku – *Dzikich Łabędziach* – ukazała się informacja, opisująca koncepcję zawodowego aktorstwa niewidomych i niedowidzących artystów: *Niewielu niewidomych pracuje zawodowo, a jeśli mają szczęście pracować, to zwykle wykonują proste prace manualne. Osoby te, choć niekiedy bardzo uzdolnione, w zasadzie nie mają dostępu do innego rynku pracy. Stowarzyszenie SCENA Moliere, chcąc zburzyć tę praktykę, dało przestrzeń do artystycznej ekspresji osobom niewidomym* (Chromiak 2006). To bardzo ważna konstatacja, ujawniająca niejako przy okazji skalę społecznych i mentalnych barier, na jakie natrafiają osoby z dysfunkcją narządu wzroku. Przede wszystkim kształcenie na szczeblu wyższym,

a często także średnim, zarezerwowane jest tylko dla najambitniejszych oraz tych, którzy mają troskliwe i zapobiegliwe rodziny lub socjo-ekonomiczne warunki do edukacji. Dlatego w dalszym ciągu najpopularniejsze zawody osób z niepełnosprawnością wzrokową to – między innymi – rękodzielnik wyrobów włókienniczych, ślusarz, introligator, szczotkarz, koszykarz, plecionkarz, ogrodnik. Zawody te związane są z niewymagającą wykształcenia pracą fizyczną, choć przyznać trzeba, że w *historii polskich organizacji wspierających niewidomych* podejmowane były próby nadania wyrobom niepełnosprawnych wzrokowo charakteru wyrobów artystycznych (Grodecka 1996: 84).

## **Uprawianie zawodów artystycznych przez osoby z dysfunkcją narządu wzroku w Polsce**

Warto w tym miejscu przypomnieć początki zawodowego kształcenia osób z dysfunkcją narządu wzroku. Od roku 1817 istniał w Warszawie Instytut Głuchoniemych. Założony według wzorów zachodnich przez ks. Jakuba Falkowskiego. Twórca i rektor Instytutu zdawał sobie sprawę z konieczności kształcenia dzieci nie tylko głuchoniemych, ale i niewidomych. Od roku 1821 przyjmował on do Instytutu po kilku ociemniałych, którzy uczyli się tu czytania tekstów drukowanych wypukłymi literami łacińskimi oraz muzyki. W broszurze swej pt. «O początku i postępie Instytutu Warszawskiego Głuchoniemych», wydanej w r. 1823, zamieścił projekt przekształcenia Instytutu Głuchoniemych w Instytut Głuchoniemych i Ociemniałych. Wybuch Powstania Listopadowego uniemożliwił ks. Falkowskiemu zorganizowanie oddzielnej szkoły dla niewidomych, dla której odpowiednie warunki znalazł w Częstochowie. W tymże 1831 roku ks. Falkowski ustąpił ze stanowiska rektora Instytutu. Dopiero w r. 1842, za rektoratu ks. Szczygielskiego, wrócono do kompromisowej koncepcji objęcia działalnością Instytutu i dzieci niewidomych. Na razie zorganizowano dla nich jedną klasę, przy czym co roku miała przybywać klasa następna. Program całej szkoły miał być obszerniejszy niż program ówczesnej szkoły elementarnej. Uczono nadto rzemiosł /szczotkarstwo, koszykarstwo/ oraz muzyki. Specjalnością szkoły stało się z czasem kształcenie niewidomych muzyków, których liczba stale wzrastała (tamże: 73). W 1864 roku byli wychowankowie Instytutu Głuchoniemych i Ociemniałych w Warszawie założyli Towarzystwo Niewidomych Muzyków. Było to pierwsze samopomocowe stowarzyszenie niewidomych w Polsce<sup>3</sup>. Jak pokazuje historia środowiska osób z dysfunkcją narządu wzroku w Polsce, zdolność samoorganizacji stosunkowo często związana była z działalnością artystyczną. Powstanie takich inicjatyw jak ITAN można w tym kontekście odczytać jako fenomen świadczący o rozwoju polskiego środowiska osób z dysfunkcją narządu wzroku; rozwoju innowacji społecznych osiągniętego – między innymi – dzięki aktywności artystycznej.

---

3 Jak stwierdza Grodecka: W roku 1864 zorganizowali się oni z inicjatywy i pod kierunkiem dyrektora Papłońskiego, tworząc Towarzystwo Niewidomych Muzyków, byłych Wychowanków Instytutu Głuchoniemych i Ociemniałych w Warszawie. Było to pierwsze w Polsce samopomocowe stowarzyszenie samych niewidomych (tamże: 48).

Celem szkoły przy Instytucie Głuchoniemych i Ociemniałych w Warszawie było wykształcenie niewidomych na profesjonalnych artystów, którzy mieli zarobić na swoje utrzymanie. Scena Moliere, a dziś ITAN ma podobne ambicje, chce kształcić profesjonalnych aktorów niewidomych i niedowidzących. W 2010 roku zorganizowało pierwszy nabór na szkolenia warsztatowe *Spójrzcie – ja też jestem aktorem. Jak zaznaczali twórcy inicjatywy: Projekt jest próbą stworzenia szkoły aktorskiej dla niewidomych i niedowidzących. Został przygotowany w oparciu o zasady funkcjonujących szkół teatralnych, zajęcia warsztatowe prowadzone będą przez profesjonalnych pedagogów ze szkół teatralnych. Uczestnicy szkolenia będą mieli możliwość uczestniczenia m.in. w warsztatach: nauki emisji głosu, plastyki ruchu scenicznego, elementarnych zadań aktorskich, wymowy, dykcji, interpretacji wiersza, scen klasycznych. Warsztaty będą trwały rok akademicki i mają za zadanie przygotowanie beneficjentów do wykonywania zawodu aktora m.in. w przedstawieniu końcowym Ćwiczenia z Moliera, które będzie grane repertuarowo na „Scenie Moliere”. Po zakończeniu projektu spektakl będzie nadal grany, a beneficjenci będą otrzymywać honoraria na podstawie umowy o pracę lub umów o dzieło. Spektakl dyplomowy będzie poddany audiodeskrypcji, aby niewidomi i niedowidzący odbiorcy mogli w pełni odczytać przedstawienie i przekonać się o efektach pracy swoich kolegów* (Dziurman 2009). Aktorzy Sceny Moliere zdobyli wówczas wiele kompetencji istotnych dla stałej działalności twórczej. Organizując szkołę aktorstwa dostępną dla osób z dysfunkcją wzroku Dziurman poczynił ważny krok zmian systemowych – doprowadził do sytuacji, w której integracja społeczna na scenie dążyła do realizacji celów nie tylko artystycznych czy terapeutycznych, ale trwałej zmiany społecznej – uzyskania statusu „zawodowstwa” wśród grupy wykluczonej z uzyskania tej możliwości.

## Podsumowanie

Podjmując wątek profesjonalizmu warto także zauważyć, że wielu ludzi przychodzących na spektakle grupy Dziurmana nie wie, którzy aktorzy mają problem ze wzrokiem, ani którzy posiadają „dyplom” PWST. Informacja ta nie determinuje odbioru przedstawienia – w tym właśnie przejawia się „integracyjność” działalności zespołu. Jeśli przyjąć, że aktorstwo zawodowe to takie, które pozwala osobie je uprawiające na pracę zarobkową, to uznać należy, że członkowie grupy wykonują zawód aktora. ITAN i podobne inicjatywy to teatr zawodowy według wielu widzów i pracowników tej instytucji, jednak nie w kategoriach stworzonych i stosowanych przez część społeczności aktorów zawodowych. Można by zatem tę formę aktywności nazwać aktorskim „profesjonalizmem nieznormatywizowanym”, (choć status ten uznać należałoby za dość paradoksalny...). Państwowe teatry repertuarowe reprezentujące z kolei „profesjonalizm znormatywizowany” spełniają funkcje wewnątrzrodowiskowe, polityczne i reprezentacyjne, z których osoby z dysfunkcją wzroku są systemowo wykluczone.

Być może sytuacja ta związana jest z okresem dynamicznych przemian związanych z recepcją osób z niepełnosprawnością w Polsce. Działacze społeczni i kulturowi innowatorzy, tacy jak ci wymienieni w artykule, dążą do zmian w systemie kształcenia aktorskiego czy scenicznego. Aktorstwo osób z niepełnosprawnością, ich zdaniem, nie jest skazane na działania niszowe, etykietę eksperymentu, terapii czy amatorstwa. Rzecz jasna jest to jedna z wielu kwestii, jakie podejmują organizacje pozarządowe i środowiska zmierzające do likwidacji barier na jakie natrafiają osoby z różnymi formami i stopniami niepełnosprawnościami. Systemowa dyskryminacja twórczości opisywanych środowisk nie jest być może kwestią ani najpilniejszą, ani najważniejszą. Należy jednak pamiętać o tym, że to właśnie kultura, twórczość oraz przekazy medialne odpowiadają w znacznej mierze za stereotypizację środowisk osób z niepełnosprawnościami, a w konsekwencji za dyskryminację i wykluczenie (Colin, Geof 2008). Wydaje się zatem, że profesjonalizacja działań opisanych tu aktorów z dysfunkcją narządu wzroku, może stać się ważnym elementem procesów integracyjnych w Polsce.

## **Bibliografia:**

Braun K., Wyjścia z teatru „Dialog: miesięcznik Związku Literatów Polskich” , 24/1979, s. 117-125.

Chromiak E. (2006) Z zawodu aktor, <http://wiadomosci.ngo.pl/wiadomosci/241213.html>, dostęp: 25.04.2016.

Colin B. Geof M. (2008) Niepełnosprawność, przeł. P. Morawski. Warszawa: „Sic!”.

Dziurman A. (2009) Kraków. Spójrzcie - ja też jestem aktorem... bezpłatne warsztaty aktorskie, <http://wiadomosci.ngo.pl/wiadomosci/588944.html>, dostęp: 25.04.2016.

Grodecka E. (1996) Historia niewidomych polskich w zarysie, Warszawa: Polski Związek Niewidomych.

Lart, Niewidomy..., <http://www.lartstudio.krakow.pl/web/faqfaq/373-niewidomy>, dostęp: 25.04.2016.

Przybyszewski T. (2008) Misja na wizji, <http://www.niepelnosprawni.pl/ledge/x/21902>, dostęp: 25.04.2016.

Samor B. (2014) Warunki anatomiczno-czynnościowe narządów mowy studentów wyższych szkół teatralnych, w: O. Przybyła (red.), Logopedia Silesiana tom 3. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Jakub Kłeczek

## Aktorstwo i integracja według Integracyjnego Teatru Aktora Niewidomego. Od teatru do filmu społecznego

### Wstęp

Integracyjny Teatr Aktora Niewidomego w Krakowie jest przykładem stworzonej od podstaw, konsekwentnej wizji praktyki teatralnej i społecznej, łączącej działalność artystyczną i integracyjną. Na charakterystyczny sposób działań grupy złożyła się bogata, już ponad dwunastoletnia, historia. Mimo konsekwentnego stylu pole praktyki integracyjnej, społecznej i artystycznej zespołu stale się poszerza. Grupa poszukuje nowych form działalności i przestrzeni wyrazu. Aktywizuje i integruje coraz to nowe grupy społeczne, a przestrzenią swoich działań czyni już nie tylko scenę, ale i ekran – tworząc najpierw spektakle z udziałem multimediiów (*Brat naszego Boga, Czarna Dama, Promieniowanie Ojcostwa*), a następnie pełnometrażowy film *Marzenie*. Ten krótki artykuł, zaledwie zaznaczający najważniejsze kwestie związane z „teatrem niewidomego” z Krakowa, ma za zadanie przybliżyć ów autonomiczny fenomen współczesnej polskiej kultury, jako zjawisko z pogranicza praktyki integracyjnej i artystycznej.

### Pierwsze działania jako Scena Moliere

Początki grupy nazwać można „okresem dzieciństwa” grupy z kilku powodów. Podobnie jak w dzieciństwie wiele działań podejmowanych było jeszcze nie z pełną świadomością ich konsekwencji. „Teatr niewidomego” z Krakowa, na początku swoich działań, stworzył podstawy pod pionierską działalność teatralną i społeczną w Polsce. Lata od 2004 do 2008 to także czas dziecięcych (ale nie dziecinnych!) bajek i baśni – pierwszej premiery *Dzikie Łabędzie* oraz spektaklu *Koziołek Matołek*, na podstawie tekstów Hansa Christiana Andersena i Kornela Makuszyńskiego. Scena Moliere, w ramach której grała wówczas integracyjna grupa teatralna, była także częścią szerszej działalności kawiarni artystycznej przy ul. Szewskiej 4 w Krakowie. Stowarzyszenie, w ramach którego zdobywano środki na działalność grupy, było jedną z kilku form działalności rozrywkowej i artystycznej, jakie funkcjonowały w tym czasie w podziemiach kamienicy przy ulicy Szewskiej. Wielu członków dzisiejszej grupy teatralnej ITAN występuje w niej do dziś, stale rozwijając swoje umiejętności aktorskie. Wydaje się, że idea integracji społecznej poprzez teatr wypracowana została właśnie w tym czasie. W 2005 roku ponad dwudziestu aktorów

z niepełnosprawnością podjęło się wspólnego wysiłku stworzenia spektaklu *Dzkie Łabędzie* w reżyserii Janusza Sztylowskiego. Doświadczenie integracji poprzez sztukę opisała w swojej recenzji inscenizacji baśni Hansa Christiana Andersena, Justyna Hofman-Wiśniewska: *Niewidzący. Niedowidzący. Wsłuchani w siebie. W przestrzeń. W słowa. Wyczuwający kształty, formy, odległości innymi zmysłami. Wnikliwie, wrażliwie, dotkliwie. Zapamiętujący gesty, których nie widzą, kroki, które tylko słyszą, kształty, których dotykają. Kiedyś niewidomy chłopak rzeźbił mój portret. Początek był bardzo nieporadny. Niewidzące oczy, zmysły wyczuwające glinę, ale nie rozumiejące bryły ani jej budowy. Wreszcie ulepił jakiś słupek, na nim ulokował dużą bułę. Potem dłońmi obmacywał moje włosy, twarz, nos, oczy... I stawał bezradny i zagubiony przed bułą. Tata, który był rzeźbiarzem, patrząc na jego nieporadne zmagania „ze wszystkim”, powiedział: najpierw rękami „zobacz” przestrzeń. Pustą. Poszukaj w niej bryły. Nie głowy. Bryły. Określ proporcje. Weź glinę i buduj bryłę... Jurek uchwycił myśl. Na szyi, włosach, czaszce czułam mocne dotknięcia jego palców. Odszedł i zaczął w tej glinianej bule coś budować. Buła nabierała kształtu. Twarz badał w ogromnym skupieniu, długo, powoli. Zapamiętany kształt niósł na palcach dłoni i wgniatał go w bryłę. Modelował. Wreszcie – tak, to byłam ja. Najbardziej i najgłębiej ja (...). W teatrze Artura Dziurmana jest podobnie. Niewidzący aktorzy. W „Dzikich Łabędiach”. Spektakl powstał w ramach działania „Stowarzyszenie Scena Moliere” w Krakowie. Jako kolejne ogniwo w cyklu integracji poprzez sztukę (...) przełamywania barier oraz rozwoju wewnętrznego uzdolnionych artystycznie osób niepełnosprawnych (Hofman-Wiśniewska 2007). Recenzentka w interesujący sposób porównuje odbiór spektaklu *Dzkie Łabędzie* do doświadczenia bycia modelką niewidomego rzeźbiarza. Jak trafnie zauważa twórczość artystyczna polega często nie tyle na uchwyceniu obranych przez siebie twórczych celów konkretnymi zmysłami, ale na uchwyceniu myśli. Natomiast kontakt ze sztuką tego, kogo zwykliśmy nazywać „innym”, pozwala zobaczyć świat, czy nawet samego siebie w inny sposób – być może jest to jeden z najważniejszych walorów integracji społecznej poprzez sztukę.*

Strategie działań Sceny Moliere zostały zauważone i docenione przez autorów publikacji *Dobre praktyki EFS w Polsce pierwsze doświadczenia. Raport z badań*. Jest to z pewnością warty odnotowania sukces tej organizacji. Uznano wówczas pomysł aktywizacji zawodowej i integracji społecznej poprzez działalność artystyczną za „dobrą praktykę” godną naśladowania przez inne polskie organizacje pozarządowe. Badacze analizujący wydatkowanie środków Europejskiego Funduszu Społecznego przeznaczonego dla organizacji pozarządowych uznali projekt Sceny Moliere, w ramach którego powstał spektakl *Dzkie Łabędzie* za jeden z 10 najbardziej godnych rekomendacji i dalszego rozwoju. W analizie projektu podkreślono jego innowacyjność, walory tematyczne i dobrą organizację działań (Ciężka, Chromniak, Kobylec, Otko 2006).

## Brat naszego Boga – formowanie idei teatru integracyjnego

Kolejnym spektaklem, stworzonym przez Scenę Moliere, był *Brat naszego Boga* w reżyserii Dziurmana, na podstawie dramatu Karola Wojtyły o tym samym tytule. Jeden z recenzentów spektaklu, Hubert Michalak, uznał przedstawienie Dziurmana za wydarzenie w większej mierze społeczne, niż artystyczne. Taka interpretacja jest oczywiście jedną z możliwych sposobów rozumienia działalności integracyjnej opisywanej tu grupy aktorskiej, jednak odnieść można również wrażenie, że to, co estetyczne i społeczne, w praktyce ITANa wzajemnie się przenika. Nie jest zatem łatwo oddzielić działalność społeczną i artystyczną tej grupy. Poniekąd zauważa to także wspomniany recenzent: *Najpiękniejsze fragmenty spektaklu, autentycznie wzruszające, proste, silne. To te, w których dziwna i niepokojąca procesja bezdomnych wyrusza ze swojej ciepłowni, w której spędza chłodne dni. Niektórzy trzymają rękę na ramieniu osoby przed nimi, niektórzy trzymają się za ręce, wszyscy stąpają powoli, rozważnie. Ten dziwny, milczący korowód, jest jednocześnie niezwykle silny w warstwie scenicznej – buduje zdumienie, niemy zachwyt nad prostotą środków i siłą efektu – i bardzo słaby, jeśli oglądać go jako element świata przedstawionego. Widzowie wiedzą, kto dla nich występuje, mają świadomość, że to niewidomi prowadzeni są przez niedowidzących. W tym wysiłku unaocznienia podjętym przez osoby, dla których unaocznianie jest pozbawionym znaczenia słowem, leży niepokojąca i trudna do nazwania siła, realizm zbudowany kompletnie nieoczekiwanymi środkami* (Michalak 2009). Ów korowód niewidomych prowadzonych przez niedowidzących odebrać można także nie tylko jako najważniejszy w spektaklu pokaz efektu „rehabilitacji” przez teatr, lecz również jako wykorzystanie pewnych codziennych, organicznych dla aktorów z dysfunkcją wzroku, ruchów. Aktorzy stają się tu atrakcyjni nie tylko ze względu na swoją „inność” lecz także dzięki temu, że ich gesty dopełniają wizerunki, granych przez nich, zagubionych postaci bezdomnych. Dzięki temu ich gra może być odbierana zarówno jako swoista, upubliczniona próba przezwyciężenia barier związanych z dysfunkcją wzroku, jak i jako element gry aktorskiej.

Środki sceniczne, którymi posługują się aktorzy w *Bracie naszego Boga* to pełen wachlarz umiejętności z jakich korzysta większość przedstawicieli tego zawodu: śpiew, słowo, gest, ruch sceniczny; bariery na jakie napotykały osoby z dysfunkcją narządu wzroku są tutaj przełamywane, a nie eksponowane. Dzięki licznym zabiegom inscenizatorskim, polegającym na dostosowaniu przestrzeni do potrzeb aktorów, ustawieniu ich w stałych miejscach, ruch postaci jest autentyczny i spójny z granymi postaciami.

Trzeba odnotować, że dramat Wojtyły podawany jest tu widzowi wprost – literalnie; reżyser nie skupia się na „egzegetycznym” interpretowaniu tekstu, nie wyciąga

z niego nowych sensów. Skupia się raczej na pracy z aktorami i na konstruowaniu z nimi kształtu poszczególnych scen. Dziurman został za tę strategię skrytykowany przez cytowanego wcześniej recenzenta. Na tę kwestię można spojrzeć jednak szerzej, poza pojedynczą inscenizację. Choć Dziurman nie eksponował autorskich pomysłów na interpretację tekstu Wojtyły na wzór teatrów repertuarowych, dramat *Brat naszego Boga* stał się odniesieniem ideowym dalszej działalności całej organizacji. Idea pomocy innym wzorem Brata Alberta, zawarta w dramacie, jest ważną inspiracją członków teatru po dziś dzień. *Brat naszego Boga* to zatem spektakl szczególnie istotny dla „teatru niewidomego” z Krakowa, nie tylko dlatego, że jest z powodzeniem grany niemal od dziesięciu lat, lecz także dlatego, że pozwolił doprecyzować misję organizacji jako teatru społecznego – chcącego nie tylko tworzyć, lecz także pomagać i integrować przedstawicieli różnych środowisk. Omawiany spektakl dobrze oddaje ideę pomocy osobom wykluczonym i dyskryminowanym. Jego sednem jest wprowadzenie widzów do świata opowieści o idei pomagania ludziom, którą rozwinął brat Albert. Adam Chmielowski, późniejszy święty, chcąc pomagać potrzebującym, najpierw zauważył niesprecyzowany „brak czegoś ważnego”. Na początku, podobnie jak dzisiejsi, próbował wesprzeć ich materialnie. Dość szybko zrozumiał, że oprócz tego znacznie bardziej potrzebują „strawy duchowej”. Główny bohater sztuki Wojtyły swoją wytrwałością zapewnił: miejsce pracy, spotkania i rozwoju. Pomagając wybrał drogę pokorną, nie chciał, by ludzie „poszli za nim”, pragnął „pójść z nimi”. Poświęcił swój czas na głębokie zrozumienie problemów innych. To samo czyni dziś Integracyjny Teatr Aktora Niewidomego w Krakowie. Ta otwartość i chęć słuchania jest podstawą wielu działań integracyjnych prowadzonych przez grupę.

## Okres buntu i braku własnego miejsca

W 2010 roku Miasto Kraków ostatecznie eksmitowało Stowarzyszenie Scena Moliere z budynku przy ul. Szewskiej 4 w Krakowie. Od tego czasu grupa, bez większych rezultatów, szuka swojego miejsca. Gra przede wszystkim spektakle objazdowe, tworzy nowe przedstawienia i mimo braku lokalu, traktuje teatr jako sposób na życie. Trudne doświadczenia „eksmisji” zespołu z budynku przy ulicy Szewskiej, nie pozostały jednak bez wpływu na wymowę i estetykę późniejszych spektakli grupy Dziurmana. Przejawem buntu przeciwko zastanej sytuacji jest m.in. spektakl *Promieniowanie Ojcostwa* w reżyserii Dziurmana, podobnie jak *Brat naszego Boga*, jest oparty o dramat Wojtyły o tym samym tytule. Reżyser spektaklu decyduje się zaadaptować dramat do historii własnego zespołu. Przeplatając poszczególne sceny z *Promieniowania ojcostwa* doświadczeniami aktorów, wykorzystuje rzeczywiste zdarzenia jako element inscenizacji. Poetyckie i pełne odniesień do teologii słowa Wojtyły, przeplatają się z wypowiedziami odnoszącymi się do doświadczeń aktorów. Podobną strategię przyjmuje reżyser także podczas inscenizacji muzycznego

spektaklu *Cyganeria*, w którym opisuje genezę powstania grupy oraz jej aktualną sytuację.

## **Audiodeskrypcja i popularyzacja teatru wśród osób z dysfunkcją narządu wzroku**

Ważnym kontekstem powstania instytucji Dziurmana jest popularyzacja techniki audiodeskrypcji, dzięki której w masowy sposób osoby z dysfunkcją narządu wzroku otrzymują możliwość pełniejszego uczestnictwa w kulturze wizualnej. *Audiodeskrypcja to słowny opis obrazów i treści wizualnych, umożliwiający osobom niewidomym i słabowidzącym zrozumienie i korzystanie z informacji, które z różnych względów mogą być dla nich niedostępne* (audiodeskrypcja.pl 2008). Poddanie spektakli Dziurmana audiodeskrypcji i dystrybucja wśród osób z dysfunkcją narządu wzroku jest istotną formą popularyzacji sztuki teatralnej w tym środowisku. Jak do tej pory technika ta jest najbardziej udaną próbą wprowadzenia równego dostępu publiczności o różnych barierach komunikacyjnych. Audiodeskrypcja, dzięki pracy wielu organizacji w Polsce, zyskuje coraz większą popularność. Pozostaje mieć nadzieję, że wkrótce stanie się ona dostępnym standardem, a nie okazjonalnym działaniem instytucji kultury. W Integracyjnym Teatrze Aktora Niewidomego audiodeskrypcja spektakli ułatwia także popularyzację twórczości artystycznej, jako pewnego sposobu na życie, wśród osób z dysfunkcją narządu wzroku. Technika audiodeskrypcji, do pewnego stopnia, poddaje w wątpliwość podział sfer twórczości na te bardziej nastawione na zmysł wzroku lub słuchu. Medium filmu dzięki technice audiodeskrypcji, jak pokazuje praktyka odbioru, może zostać odbierane jako bardziej audialne niż wizualne przez osoby z dysfunkcją narządu wzroku. Jednak ostatecznie olbrzymia różnorodność twórczości i form, jakie wypracowane zostały w historii filmu i teatru, sprawia, że nie sposób dokonać prostego rozróżnienia w rodzaju *film jest przede wszystkim nastawionym na wzrok*. Odbiór każdego dzieła artystycznego zależy od wielu czynników, które determinują ludzkie postrzeganie: somatycznych, środowiskowych, społecznych etc. Nie miejsce tu jednak na podobne rozważania. Warto jednak zaznaczyć, że bariery komunikacyjne w odbiorze dzieł audiowizualnych czy widowiskowych, zależne są od obranej formy wyrazu, w żadnym wypadku nie można zatem powiedzieć, że jakieś medium jest nieprzekładalne na sposób percepcji osoby z dysfunkcją narządu wzroku. Twierdzenia w rodzaju teatr jest przede wszystkim medium nakierowanym na wzrok mogą odnosić się jedynie do konkretnych przedstawień. Co jednak oczywiste teatromani czy kinomani z dysfunkcją narządu wzroku, natrafiają na bariery komunikacyjne w odbiorze treści wizualnych, jednak problem ten jest bardziej złożony i nie może być rozpatrywany jako odbiór dzieła „bez użycia wzroku” – istotny jest tu także kontekst doświadczenia osoby odbierającej dane dzieło. Jak zanacza m.in. autor *Inwalidzi wzroku. Mity i fakty* Stanisław Kotowski: *Człowiek ma tendencję do porównywania swoich możliwości z możliwościami innych*



ludzi. W odniesieniu do inwalidów wzroku widzący mógłby powiedzieć: gdyby mnie zawiązać oczy – nic bym nie zrobił. Nie uwzględnia się tu doświadczenia osobniczego. Niewidomy w porównaniu z człowiekiem widzącym z zawiązanymi oczami znajduje się jednocześnie w gorszej sytuacji i w lepszej. W gorszej, bo nie może zdjąć z oczu opaski i widzieć. W lepszej, bo żyjąc jako niewidomy mógł opanować technikę wykonywania wielu czynności metodami bezwzrokowymi. Porównania takie nie odpowiadają rzeczywistości i prowadzą do błędnych wniosków (Kotowski 2008). Kwestia opisana przez Kotowskiego dotyczy także percepcji widowisk i dzieł audiowizualnych. Współczesne standardy audiodeskrypcji zakładają dostosowanie słownictwa do sfery doświadczeń osób z różnym stopniem dysfunkcji narządu wzroku<sup>1</sup>.

## O teatru do filmu społecznego

Nie tylko audiodeskrypcja pozwala na pełniejsze uczestnictwo w kulturze teatralnej. Równie istotne, co dostosowanie komunikatu do możliwości poznawczych, jest także kontekst percepcowania danego dzieła. Odbieranie spektakli omawianej tu grupy jest dla osób z dysfunkcją narządu wzroku niejednokrotnie doświadczeniem wspólnotowym, ważnym dla społeczności zmagającej się z podobnymi problemami. Między innymi dlatego działalność grupy Dziurmana nosić może nazwę „teatru społecznego”. O ile bowiem ITAN nie jest teatrem eksperymentującym ze środkami wyrazu scenicznego, o tyle poszukujący charakter przypisać można jego działalności społecznej. By omówić tę kwestię warto posłużyć się wspomnianą już kategorią „teatru społecznego”, którą bodaj najwyraźniej wyłożyli James Thompson i Richard Schechner. Zdaniem amerykańskich badaczy: *Teatr społeczny można określić jako teatr o specyficznym społecznym programie; teatr, w którym estetyka nie stanowi celu nadrzędnego; teatr poza obszarem komercji, napędzającej Broadway i West End i poza kultem nowości, dominującym w awangardzie. (...) Praktycy teatru społecznego są „pomocnikami” [...], ułatwiającymi innym performans, a zwłaszcza samoperformans – spełnianie się. Działacze teatru społecznego są często artystami, nie muszą jednak nimi być. (...) Przybytki „nie-teatru” stanowią w istocie miejsca wielorakich performansów (...) nie są teatru pozbawione i nie doświadczają go tylko wtedy, gdy wystawia się tak dzieło teatru społecznego. Są to areny obfitujące w performatywne chwile – czasami drobne i subtelne, czasami zaś wielkie i narzucające się. (...) Teatr społeczny używa pewnego zbioru procesów performatywnych, aby stworzyć nowe ich zbiory w miejscach skądinąd pełnych już performansów* (Thompson, Schechner 2004: 12-13, cyt. za Schechner, 2006: 361-362). Społeczny program ITAN to przede wszystkim działalność integracyjna oraz praktyka ekonomii społecznej. Twórcy spektakli, będący przedstawicielami różnych grup, integruje wspólne działanie – tworzenie spektakli – doprowadzające często do

---

1 por. B. Szymańska, T. Strzyński, STANDARDY TWORZENIA AUDIODESKRYPCJI DO PRODUKCJI AUDIOWIZUALNYCH. <http://www.audiodeskrypcja.org.pl/standardy-tworzenia-audiodeskrypcji/do-produkcji-audiowizualnych.html>

destrukcji stereotypów na temat osób z dysfunkcją narządu wzroku. Aktorzy krakowskiej grupy otrzymują wynagrodzenie za swoją pracę, a teatr staje się nie tylko miejscem ich pasji, ale i realizacji zawodowej. Integracyjna grupa aktorów nie tworzy przedstawień stricte komercyjnych ani awangardowych – rola tej instytucji znacznie przekracza samą estetykę dzieła teatralnego. Integracyjne środowisko twórców samo w sobie stanowi przestrzeń wielu swoistych dla nich zachowań, które inspirują do kolejnych spektakli. Codziennosc ITANa stanowi zbiór ogromnej ilości przykładów „teatru życia codziennego”. Ta codzienność staje się elementem twórczości grupy, która za pomocą praktyki aktorskiej rozpracowuje swoje sposoby działania. ITAN jest przykładem instytucji społeczno-artystycznej, której nie sposób odebrać jedynie oglądając spektakle. Korzystanie z „usług” organizacji to często proces rozumienia swoich zachowań wobec innych – praktyka integracji społecznej poprzez sztukę, możliwa dzięki licznym warsztatom, wspólnej pracy, wolontariacie i wielu innym działaniom. Działalność „teatru niewidomego” z Krakowa w żadnym wypadku nie może być rozpatrywana tylko jako zjawisko estetyczne. Praktyka tej grupy teatralnej to przede wszystkim proces przemian konkretnych grup ludzi posiadających realny wpływ na zachowania tak artystyczne, jak i społeczne. Jak stwierdzają Thompson i Schechner „teatr społeczny używa pewnego zbioru procesów performatywnych, aby stworzyć nowe ich zbiory w miejscach skądinąd pełnych już performansów”. ITAN jako teatr społeczny wykorzystuje rozmaite przykłady performansów – rozumianych jako przykłady zachowań społecznych, działań w ramach „teatru życia codziennego” – ukazując pracę poza sceną. W filmie *Marzenie* czy spektaklach *Cyganeria* oraz *Promieniowanie Ojcostwa* twórcy rozpracowują: sposoby odbioru osób z niepełnosprawnością, a także osobiste i instytucjonalne problemy. Prawdziwe życie staje się elementem działań w filmie i teatrze. Jednocześnie „nieprawdziwa” działalność w świecie sztuki determinuje realne życie grupy małopolskich twórców.

Film *Marzenie*, wieńczący projekt Piąty element, jest kolejnym etapem w twórczości grupy. Koncepcję „teatru społecznego” Dziurman przenosi w sferę praktyk multimedialnych – spektakli filmowo-teatralnych czy wreszcie samego filmu. „Marzenie”, jak podkreśla reżyser, jest krzykiem desperacji jaki wyrażają aktorzy teatru ITAN – od lat dyskryminowani i wykluczani przez władze miasta Krakowa oraz społeczności, w których żyją. Film Dziurmana to także jedna z pierwszych prób zwrócenia większej medialnej uwagi na spektakle i pracę członków zespołu. Obraz opisuje autentyczne doświadczenia, dotyczące trudności życiowych aktorów z niepełnosprawnością: wykluczenia zawodowego, nienawistnych komentarzy, napaści i poważnych problemów zdrowotnych. Produkcja sfinansowana została przez zagranicznych grantodawców (EEA grants) wspierających działania antydyskryminacyjne. Między innymi dlatego jest bezkompromisowym filmem paradoksalnym, opisującym codzienność, pasję, determinację i twórczość

artystów z dysfunkcją narządu wzroku – ludzi systemowo wykluczanych i dyskryminowanych przez polskie społeczeństwo. Film znacząco odbiegał będzie od dotychczasowych form prezentacji wizerunku omawianej tu grupy społecznej. Jest jednym z jej pierwszych medialnych przedstawień, nie jako osób przecenianych lub niedocenianych: jako „dziwo” lub obiekt „tanich wzruszeń”.

## Podsumowanie

Fenomen ITANa zawdzięcza wiele nowoczesnym praktykom przełamywania barier i przeciwdziałaniu wykluczeniu i dyskryminacji poprzez praktyki integracyjne. Działalność grupy jest nade wszystko nie tylko teatrem, ale miejscem wielu performansów życia codziennego integracyjnej grupy twórców. Te „spektakle teatru życia codziennego” przenikają do spektakli grupy, a dziś także do filmu „Marzenie”. Dzięki temu doprowadza się do możliwości zmiany medialnej recepcji osoby z dysfunkcją narządu wzroku w Polsce. Działalność ITAN to zatem twórczość nie tylko estetyczna, ale i integrująca środowiska, prospołeczna oraz medialna – dążąca do wieloaspektowej poprawy jakości życia w różnorodnej, otwartej grupie osób.

## Bibliografia:

Ciężka B., Chromniak E., Kobylec D., Otko T. (2006) Dobre praktyki EFS w Polsce – pierwsze doświadczenia. Raport z badań. Kraków: Fundacja Instytut Studiów Strategicznych.

Co to jest audiodeskrypcja? (2008) [www.audiodeskrypcja.pl/faq.html](http://www.audiodeskrypcja.pl/faq.html), dostęp: 25.04.2016.

Hofman-Wiśniewska J. (2007) WIĘCEJ NIŻ BAJKA, WIĘCEJ NIŻ TEATR.  
<http://www.aict.art.pl/yorick-mainmenu-65/nr-13-czerwiec-2007-mainmenu-95/556-dziki-sabie-w-teatrze-artura-dziurmana>, dostęp: 25.04.2016.

Kotowski S. (2008) Inwalidzi wzroku - mity i fakty,  
[http://pzn.hrubieszow.info/ksiazka\\_pzn/](http://pzn.hrubieszow.info/ksiazka_pzn/), dostęp: 25.04.2016.

Michalak H. (2009) Nie zawsze chodzi o słowo,  
<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/71289.html>, dostęp: 25.04.2016.

Schechner R. (2006) Performatyka wstęp, przeł. T. Kubikowski. Wrocław: Ośrodek im. Jerzego Grotowskiego.

Agnieszka Król

## Teatr i równe traktowanie. Kilka uwag o niepełnosprawności i teatrze forum

### Dyskryminacja ze względu na niepełnosprawność

Banałem i to niechlubnym jest powiedzieć, że osoby z niepełnosprawnościami ciągle doświadczają nierównego traktowania na wielu płaszczyznach życia codziennego. Począwszy od edukacji (np. brak edukacji w Polskim Języku Migowym dla Głuchych, niski poziom edukacji, brak wystarczającego wsparcia w klasach integracyjnych), poprzez rynek pracy (np. niedostosowane miejsca pracy), skończywszy na kontaktach z instytucjami publicznymi (np. zwracanie się do asystenta osoby niepełnosprawnej, a nie samych zainteresowanych). Świadczą o tym statystyki i badania socjologiczne zarówno na poziomie globalnym (World Health Organization, The World Bank 2011), krajowym (Gąciarz, Rudnicki 2014, Todys 2013, Slany 2014), jak i regionalnym (np. film *Kraków miastem bez barier*). Na przestrzeni ostatnich dekad sytuacja osób z niepełnosprawnościami poprawia się, jednak dalej osoby te mają trudniejszą sytuację w życiu codziennym, nie tylko ze względu na swoją niepełnosprawność, ale ze względu na **społeczne przyzwolenie na gorsze traktowanie osób, które nie są w pełni sprawne**: nie(do)widzą, nie(do)słyszą, niewyraźnie mówią, poruszają się w alternatywny sposób itd.

Banalność tego stwierdzenia świadczy o normalizacji dyskryminacji ze względu na niepełnosprawność. Gorsze traktowanie staje się normą. A więc często za oczywiste uważa się, że osoba niepełnosprawna nie może sama zamieszkać, choć przy odpowiednim wsparciu byłoby to dla niej możliwe. Za oczywisty też traktuje się zbyt często fakt, że osoba poruszająca się na wózku nie może wejść do budynku, nawet jeśli w tym budynku odbywa się ważne dla niej wydarzenie, w którym chce bądź powinna uczestniczyć. Dla niektórych tak samo oczywistym wydaje się, że osoba Głucha nie musi usłyszeć diagnozy swojego stanu zdrowia, skoro w pobliżu nie ma nikogo, kto posługuje się językiem migowym, a osoba niewidoma sama powinna poradzić sobie, by odnaleźć salę w budynku, w którym nigdy nie była. Jeśli sobie nie poradzi to przecież jej problem, powinna zabrać ze sobą kogoś, kto udzieli jej wsparcia. Przykre, ale niestety nagminne. Po drugie, fakt, że gorsze traktowanie jest normą to również niewidoczność dyskryminacji osób z niepełnosprawnościami. Dla przykładu: większość wydarzeń organizowanych ze środków publicznych pozostaje niedostępna dla osób z niepełnosprawnościami i nie jest to kwestia będąca przedmiotem szeroko dyskutowanym czy omawianym z wystarczającą stanowczością w wieczornych wiadomościach.

Właśnie to uznawanie za oczywistość barier, które są możliwe do pokonania, stanowi o tym jak silne są schematy myślowe, pozwalające na gorsze traktowanie osób z niepełnosprawnościami. Właśnie te schematy myślowe, stereotypy oraz idące za nimi uprzedzenia, prowadzą do dyskryminacji, która ma ogromny wpływ na życie codzienne setek tysięcy osób z niepełnosprawnościami. Dyskryminacji, która determinuje to, czym mogą zajmować się na co dzień, jakie decyzje, dotyczące samych siebie, mogą podejmować. Dyskryminacji, która często kształtuje losy osoby na lata, jak i w poszczególnych godzinach kiedy np. chłopak poruszający się na wózku przez lata nie może wsiąść do niedostosowanego autobusu, który codziennie zatrzymuje się obok jego domu i zawozi jego sąsiadów do najbliższego miasteczka, a niewidoma dziewczyna, pomimo specjalistycznego wyższego wykształcenia, nie może znaleźć pracy w zawodzie i od lat pracuje na niskopłatnym stanowisku nieodpowiadającym jej kompetencjom.

Musimy zdać sobie sprawę z tego, że społeczeństwo - poza chlubnymi wyjątkami - funkcjonuje tak, jakbyśmy wszyscy byli w pełni sprawni. Teoretycy zajmujący się zagadnieniem niepełnosprawności do opisanie tego zjawiska używają pojęcia przymusowej pełnosprawności (McRuer 2006) tzn. takiego podejścia, które nie przewiduje możliwości zaistnienia interakcji z osobą z niepełnosprawnością. Paradoks jednak polega na tym, że w biegu życia większość z nas była, jest lub będzie niepełnosprawna, a stan tak zwanej pełnej sprawności, jest dla większości z nas tymczasowy. Wszyscy bowiem byliśmy w dzieciństwie i najprawdopodobniej będziemy - o ile dożyjemy późnej starości - zależni od wsparcia innych osób.

W odpowiedzi na przymusową pełnosprawność badacze i badaczki, aktywiści i aktywistki na rzecz praw osób z niepełnosprawnościami zwracają uwagę na fakt, że **o ile to społeczeństwo stawia bariery na drodze osób niepełnosprawnych, to i ono może je zmieniać i likwidować**. Mowa tutaj zarówno o barierach fizycznych, które widoczne są na pierwszy rzut oka, jak i tych, które zawarte są w społecznych postawach, uprzedzeniach czy stereotypach. Te drugie są trudniej uchwytnie, a dotyczą kluczowych aspektów życia np. nieuznania potencjału, zaniżania oczekiwań, odbierania sprawczości i możliwości decydowania o sobie.

Dzieje się tak pomimo tego, że osoby, które takie bariery stawiają, zazwyczaj działają w dobrej wierze (czasem kierując się litością) i są nieświadome konsekwencji swoich działań. Osoby te bowiem są zanurzone w świecie, w którym dominujący sposób myślenia to myślenie oparte o koncepcje zdrowego ciała, określonego sposobu postrzegania czy doświadczania rzeczywistości, „normalnego” umysłu, właściwej szybkości myśli. My, którzy stawiamy bariery, często nie jesteśmy świadomi ograniczeń, które ciągle odtwarzamy. Z tego powodu tak ważne jest, abyśmy wszyscy dokonywali



wysiłku przemyslenia sposobów w jaki działamy na swoim własnym „podwórku”: w pracy, naszej działalności czy życiu codziennym. Tak, by nasze działania mogły współtworzyć i w nich uczestniczyć nie tylko osoby w pełni sprawne.

## **Kultura, niepełnosprawność, twórczość**

Zdecydowanie zbyt często również kultura i sztuka pozostają przestrzeniami niedostępnymi dla osób z różnymi rodzajami niepełnosprawności: czy to ze względu na brak werbalnego opisu wystawy czy filmu, brak tłumaczenia na Polski Język Migowy wywiadu czy warsztatów, czy też po prostu ze względu na brak informacji o tym, że dane wydarzenie jest dostępne dla osób z niepełnosprawnościami. Starania instytucji państwowych są obecnie regulowane Konwencją Praw Osób Niepełnosprawnych, która została ratyfikowana przez Polskę w 2012 roku, a w szczególności poprzez artykuł 30 niniejszej konwencji, który dotyczy, między innymi, udziału w życiu kulturalnym. Artykuł ten zobowiązuje państwa do uznania prawa osób niepełnosprawnych do udziału, na zasadzie równości z innymi osobami, w życiu kulturalnym poprzez dostęp do miejsc i usług związanych z kulturą oraz materiałów w dostępnych formatach.

Trzeba podkreślić, że w ostatnich latach instytucje kultury w Polsce coraz częściej, będąc świadome produkowanego przez siebie wykluczenia, podejmują działania, które mają na celu stopniowe udostępnianie zasobów kultury dla osób z różnymi typami niepełnosprawności. Budynki użyteczności publicznej są dostosowywane dla osób poruszających się na wózkach, prowadzi się oprowadzanie po wystawach w języku migowym, czy też tworzy się informacje prostym językiem dla osób z niepełnosprawnością intelektualną. Szybko upowszechniającym się narzędziem budowania dostępności dla osób z dysfunkcjami wzroku jest audiodeskrypcja, czyli przekazywany drogą słuchową werbalny opis treści wizualnych. Audiodeskrypcja stosowana jest coraz szerzej w przemyśle wizualnym, co staje się skutecznym narzędziem w walce z wykluczeniem cyfrowym osób niewidomych i niedowidzących. Starania te podejmowane są również w świecie wirtualnym, który jest jedną z głównych płaszczyzn udziału w kulturze w zglobalizowanym świecie. W Polsce ważnym do odnotowania krokiem było dostosowanie zasobów NINATEKI czyli Narodowego Instytutu Audiowizualnego, który stopniowo udostępnia zbiory filmów, nagrań spektakli zarówno z audiodeskrypcją, jak i tłumaczeniem na język migowy oraz transkrypcjami (dla osób słabosłyszących i niesłyszących). Co więcej, kreatywne, innowacyjne rozwiązania, bazujące na najnowszych technologiach, wyznaczają nowe ścieżki w dostępności kultury dla osób niewidomych. Wynalezienie drukarek 3D pozwala na udostępnienie artefaktów muzealnych osobom niewidomym za pomocą dotyku. Do tej pory kruche czy drogocenne dzieła sztuki pozostawały poza zasięgiem ich poznania, obecnie dzięki technologiom druku 3D, mogą zostać

stworzone repliki dzieł sztuki na niespotykaną wcześniej skalę. Coraz szerzej podejmowane są również działania prowadzone przez organizacje pozarządowe, takie jak Fundacja Kultura bez Barrier, które mają na celu szkolenia pracowników sektora kultury z zagadnień dostępności. Pamiętać jednak należy, że udział w kulturze to też zobowiązanie finansowe. Ze względu na często trudną sytuację ekonomiczną osób z niepełnosprawnościami, która jest wynikiem niskiego poziomu szkolnictwa, barier w dostępie do szkolnictwa wyższego, barier na rynku pracy, czy kosztów związanych z niepełnosprawnością - koszty dostosowania pozwalającego na udział w kulturze nie mogą być przenoszone na samych zainteresowanych. Podkreślmy, że aby kultura była dostępna dla osób niepełnosprawnych, musi być dla nich dostępna również finansowo, najlepiej w otwartych zasobach.

Na tym jednak obowiązki państw się nie kończą. Konwencja zobowiązuje również do *zapewnienia, że osoby niepełnosprawne będą miały możliwość rozwoju i wykorzystywania potencjału twórczego, artystycznego i indywidualnego, nie tylko dla własnej korzyści, ale także dla wzbogacenia społeczeństwa* (Konwencja Praw Osób Niepełnosprawnych 2012). Zapis ten podkreśla, że uczestnictwo w kulturze nie ogranicza się jedynie do dostępu do niej, ale polega na aktywnym udziale w jej tworzeniu, przetwarzaniu, reinterpretowaniu. Uczestnictwo w kulturze nie oznacza zatem jedynie możliwości bycia odbiorcą kultury, ale także możliwość bycia twórcą. Działania zmierzające do tego, by osoba niewidoma czy poruszająca się na wózku miała możliwość przyjscia na spektakl, to inne działania niż te, które miałyby na celu wspieranie osób z niepełnosprawnościami jako twórców kultury, producentów, muzyków czy performerów. Tutaj konieczna jest szersza zmiana perspektywy, pomimo tego, że niektórzy twórcy z niepełnosprawnościami odnoszą znaczące sukcesy, a ich działania artystyczne cenione są przez krytyków na całym świecie. Mowa tu jednak o szerszym systemie kształcenia, wspierania twórców, umożliwiania profesjonalnego rozwoju na wysokim poziomie poprzez adekwatną krytykę. W popularnym dyskursie bowiem twórczość osób z niepełnosprawnościami sprowadza się do arteterapii czy terapii zajęciowych, których wartości nie można przecenić, jednak, podobnie jak w przypadku osób bez niepełnosprawności, nie mogą one zastępować profesjonalizacji twórczości artystycznej. Twórczość osób z niepełnosprawnościami może być zatem traktowana w tej perspektywie jako sztuka marginalizowana, co podnosi pytania o demokratyczny wymiar tworzenia sztuki, a więc o to, kto w społeczeństwie może tworzyć sztukę, kto jest w jej tworzeniu wspierany?

## Teatr Forum i przeciwdziałanie gorszemu traktowaniu

Pytania te postawił sobie również twórca Teatru Uciśnionych (ang. *Theatre of the oppressed*), brazylijski artysta Augusto Boal. Wynikiem jego refleksji było stworzenie modelu teatralnego, który miałby stanowić odpowiedź na wykluczenie i marginalizację niektórych grup z procesów wspierania twórczości. Jednocześnie proponowany przez niego model wspierania kreatywności miał pozwalać nie tylko na artystyczną ekspresję, ale także być narzędziem demokratyzacji, podnoszenia ważnych społecznie kwestii, sposobem, który pozwoli na wyrażanie treści, które nieczęsto mają możliwość wybrzmieć w kulturze głównego nurtu. Między innymi dlatego, że grupy, których problemy te dotyczą, nie mają takiego samego dostępu do narzędzi produkcji kultury: edukacji, finansów, przestrzeni itd.

Skonstruowana przez Augusto Boala metoda Teatru Forum to narzędzie pozwalające na podejmowanie trudnych, autobiograficznych tematów w szerszym, społecznym kontekście. Mówienie własnym głosem o sobie. Jednocześnie narzędzie wyczułające na aspekty demokratycznego uczestnictwa w sferze publicznej, dostrzeżenie negatywnych konsekwencji braku udziału w publicznych dyskusjach niektórych grup. Metoda ta miała zatem łączyć w sobie dyskusję społeczną oraz ekspresję artystyczną. Teatr Forum to obecnie metoda pracy teatralnej, która zyskała dużą popularność na całym świecie i jest obecnie praktykowana na szeroką skalę w różnych regionach świata – z silnymi ośrodkami w takich krajach jak Brazylia, Indie, Wielka Brytania, USA, Francja, Senegal.

Sedno Teatru Forum stanowi spektakl, stosunkowo krótka etudia teatralna, która przedstawia opresję, gorsze traktowanie, problem, z którym mierzy się dana grupa osób, sytuację niekomfortową, którą bohater/ka chce zmienić, ale nie wie jak. A jednocześnie kwestię istotną społecznie. Po obejrzeniu etiudy widowia zaproszona jest do dyskusji nad tym, co właśnie dane jej było zobaczyć. Dyskusja ta nie jest jednak prowadzona tylko i wyłącznie na poziomie werbalnym. To znaczy, że publiczność nie jest tylko zaproszona do rozmowy, ale widzom proponuje się wejście na scenę, by zaproponować alternatywne wobec przedstawionego rozwiązanie sytuacji konfliktowej. Widz wchodzi zatem na scenę i próbuje swoim zachowaniem zmodyfikować sytuację, tak, by bohaterowi/bohaterce udało się przezwyciężyć – przynajmniej w pewnym stopniu – zaistniały konflikt. Zaproponowane rozwiązanie poddawane jest znów dyskusji publiczności, rodzi się debata nad możliwościami rozwiązania opresyjnej sytuacji. Widz zatem w Teatrze Forum staje się spektaktorem to znaczy osobą, która jednocześnie ogląda (ang. *spectator*), jak i jest aktorem (ang. *actor*), nie jest więc biernym obserwatorem wydarzeń, ale podejmuje działania. Takie rozumienie widza/aktora jest bliskie temu, kim ma być obywatel/ka w społeczeństwie

aktywnym: osobą, która reaguje na sytuację, w których się znajduje, w szczególności kiedy są to sytuacje opresyjne, dyskryminujące, w których ktoś jest gorzej traktowany.

Historie, które stają się tematami wiodącymi Teatru Forum, to najczęściej opowieści dotyczące stereotypów, uprzedzeń i dyskryminacji. To często problemy bardzo dobrze znane grupie, wywiedzione z doświadczeń życia codziennego, uwspólnione, a następnie przeniesione na scenę. Bardzo często role społeczne aktorów bliskie są rolom, które znają z życia codziennego, a fikcyjność ogranicza się do minimum. Teatr Forum nie musi mieć miejsca w tradycyjnej przestrzeni teatralnej. Jego twórcy często organizują spektakle w przestrzeniach niekonwencjonalnych, takich jak szkoły, szpitale, parki czy więzienia. Co więcej, przygotowanie Teatru Forum nie wymaga profesjonalnego wykształcenia teatralnego, bowiem warsztaty poprzedzające powstanie spektaklu oparte są na zestawie ćwiczeń i technik teatralnych, które mają pobudzać kreatywność, wyzwalać ekspresję, ale i pomagać zdefiniować opresyjną sytuację.

Co ważne, celem Teatru Forum nie jest znalezienie rozwiązania idealnego, akceptowanego przez wszystkich, ponieważ zazwyczaj jest to po prostu niemożliwe. Dąży on głównie do wywołania dyskusji i szerokiej analizy zdarzenia, by podnieść społeczną świadomość. Często zdarza się, że dyskutowane w Teatrze Forum sytuacje wydarzają się ponownie w życiu codziennym, wtedy widz/aktor bogatszy o doświadczenia dyskusji ma szansę na zareagowanie w inny niż dotychczasowy, sposób na sytuację opresyjną. W takim sensie Teatr Forum stanowi niejako próbę generalną do rzeczywistości. Swoiste laboratorium możliwych reakcji i wypróbowanie ich możliwych konsekwencji, urefleksyjnienie swojej pozycji w społeczeństwie.

W takim rozumieniu Teatr Forum może stanowić **narzędzie przeciwdziałania dyskryminacji**. Jak wspomniano we wstępie, gorsze traktowanie ze względu na niepełnosprawność często jest wynikiem reprodukcji gotowych, społecznie akceptowanych schematów, a nie uświadomionym, celowym działaniem skierowanym na dyskryminację (choć niestety zdarza się i tak). Teatr Forum jest zatem narzędziem urefleksyjnienia mechanizmów, które reprodukuja nierówności, zachowań, które wspierają gorsze traktowanie. Dlatego też stanowi dobry przykład działań z zakresu edukacji antydyskryminacyjnej, która w definicji Polskiego Towarzystwa Edukacji Antydyskryminacyjnej jest wyjaśniana jako *świadome działanie podnoszące wiedzę, umiejętności i wpływające na postawy, które ma na celu przeciwdziałanie dyskryminacji i przemocy motywowanej uprzedzeniami oraz wspieranie równości i różnorodności*.

Teatr Forum jest o tyle skutecznym narzędziem przeciwdziałania dyskryminacji, że pozwala na tworzenie wypowiedzi *własnym głosem o sobie*. To grupy przygotowujące etiudę same wybierają temat, budują scenariusz, inscenizują spektakl, a więc wyrażają siebie w taki sposób, w jaki chcą być usłyszani. Pozwala to widzom na choćby częściową projekcję/identyfikację z bohaterami, protagoniostami akcji i zrozumienie perspektyw osób, których głos często jest przemilczany. Trzeba dodać, że Teatr Forum jest świetnym narzędziem nie tylko dla edukacji spektaktorów, ale także wzmacnia, upełnomacnia (ang. *empowerment*) grupy, które tą metodą pracują. Często w trakcie prób wytwarza się grupa wsparcia, w której możliwe jest szerokie przedyskutowanie kwestii i solidarne mierzenie się z opresją. Z tych powodów Teatr Forum jest znaczącym narzędziem walki z nierównym traktowaniem, urefleksyjnieniem często nieświadomie powtarzanych krzywdzących stereotypów czy uprzedzeń, metodą na konfrontację z nimi i ich przełamanie. Co więcej, pozwala na połączenie debaty społecznej z twórczym wyrazem i przez to wspiera zarówno dążenia do równego traktowania, jak i stanowi kolejne pole ekspresji artystycznej grup, które są narażone na gorsze traktowanie bądź po prostu chcą mówić własnym głosem o sobie.

## **Bibliografia:**

Boal A. (2014) Gry dla aktorów i nie-aktorów. Warszawa: Wydawnictwo Cyklady, Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury.

Boal A. (1974) Theatre of the Oppressed. London: Pluto Press.

Ganguly S. (2010) Jana Sanskriti. Forum Theatre and Democracy in India. London and New York: Routledge.

Gąciarz B., Rudnicki S. (red.) (2014) Polscy (Nie)pełnosprawni. Od kompleksowej diagnozy do nowego modelu polityki społecznej. Kraków: Wydawnictwo AGH, s. 275-335.

Kowalska B., Król. A., Migalska A., Warat M. (2014) Studia nad niepełnosprawnością a wyobraźnia socjologiczna, „Studia Socjologiczne” 213/2014, s. 225-250.

Król A. (2007) Widz to zawsze mniej niż człowiek. Demokratyzacja teatru według Augusto Boala, „Didaskalia” 84/2014, s. 54-63.

McRuer R. (2006) Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability. Cultural Front Series. New York and London: New York University Press.

Slany K. (2014) Osoby niepełnosprawne w świetle Narodowego Spisu Powszechnego Ludności i Mieszkań z 2011 r. – wybrane aspekty, „Niepełnosprawność – zagadnienia, problemy, rozwiązania” 11/2014.



Nicholson H. (2005) Applied Drama. The gift of theatre. New York: Palgrave Macmillan.

Todys P. (2015) Przejawy dyskryminacji osób z niepełnosprawnością ruchową, [http://www.tea.org.pl/userfiles/file/Seminaria/Niepelnosprawnos%C5%82\\_ruchowa\\_PTodys\\_TEA.pdf](http://www.tea.org.pl/userfiles/file/Seminaria/Niepelnosprawnos%C5%82_ruchowa_PTodys_TEA.pdf), dostęp: 25.04.2016.

World Health Organization, The World Bank (2011), World Report on Disability. Malta: World Health Organization.

Film: Kraków miastem bez barier (2014) <http://www.socjologia.uj.edu.pl/krakow-miastem-bez-barier>, dostęp: 25.04.2016.

**Publikacja jest częścią projektu „Piąty element”, realizowanego w ramach działań obszaru „Zwalczanie dyskryminacji” programu „Obywatele dla Demokracji”, finansowanego z Funduszy EOG**



**Projekt realizowany przy wsparciu finansowym Województwa Małopolskiego**



ISBN 978-83-945229-0-2

