

Justyna Sprutta

Prymasowski Instytut Kultury Chrześcijańskiej w Bydgoszczy

## **Edukacja i terapia dorosłych niepełnosprawnych na przykładzie teatru**

### **[Sugestia sceny religijnej]**

Education and Therapy for Adults  
with Disabilities Using the Example of Theatre

[Suggestion of a Religious Theatre]

Teatr wystawiający sztuki religijne czy ewangelizujący to najczęściej „teatr sprawnej młodzieży”. Czy taki teatr nie mógłby też być teatrem, w którym występować będą dorośli niepełnosprawni należący do Kościoła i pragnący angażować się w jego „przestrzeni”? Owszem, istnieją teatry tworzone przez niepełnosprawnych, ale są to teatry „świeckie”. Może zatem pora, by teatr ewangelizujący uczynić również teatrem dorosłych niepełnosprawnych, którzy może także dzięki niemu bardziej odnajdą się w Kościele?

### **Z przeszłości**

O tym, że niebagatelny wpływ od stuleci na widza wywierał teatr, mówi już starożytność. Od dawien dawna teatr wychowywał, bawił, edukował, oczyszczał emocje. Czynił to także tzw. teatr religijny. Kształcił i formował przez konkretne wzorce i ucieleśnione w nim idee, rozbawiał kpiną o wychowawczej wymowie, zmuszał do głębszej i dojrzszej refleksji. Teatr dowodził też prawdy, że nie tylko dziecko, ale i dorosły jest *homo ludens*. Religijne *exemplum* stanowią tutaj decydujące o obliczu średniowiecznej sceny dramatyzacje liturgiczne, misteria, mirakle i moralitety, przybliżające treści wiary i zasady moralności, skutkujące w widzu silnymi, emocjonalnymi poruszeniami, takimi jak np. szczery żal za grzechy, które przyczyniły

się do cierpienia Odkupiciela<sup>1</sup>. Z pewnością przekazowi owych treści i zasad, w tym przybliżaniu konkretnych cnót, sprzyjało na skalę masową zastosowanie w przedstawieniach rodzimego języka, daleko posuniętego realizmu, a nawet komizmu, niekiedy nadającego przedstawieniu charakter groteski<sup>2</sup>. Średniowieczny teatr religijny zmierzał do religijno-moralnej formacji widowni, także dorosłej publiczności, np. przez komizm bezlitośnie obnażający hipokryzję. Dlatego też misteria, moralitety i mirakle obfitowały w przestrogi, mając na celu wiekuiste dobro widza, chociażby w spisanej w XVI stuleciu, przypisywanej częstochowskiemu paulinowi Mikołajowi z Wilkowiecka *Historji o chwalebny m zmartwychwstaniu Pańskim* pojawia się m.in. przestroga przed nieuczciwością<sup>3</sup>. Faworyzowanym motywem jest, np. w *Miraklu o Teofilu* minstrela Rutebeufa, nawrócenie się grzesznika, ale też, m.in. w moralitetach, walka duchowa. Edukujące i wychowujące widownie przedstawienia organizowano np. w miejscach, dokąd udawali się tłumnie pielgrzymi, chociażby w epoce nowożytnej czynili tak jezuita w Skrzatuszu, gdzie w tamtejszym sanktuarium czczono cudowną figurkę Matki Bożej<sup>4</sup>. O tym, że przedstawieniom ubogaconym zwięzłą homilią i komentarzem towarzyszyły duchowe i moralne owoce, następująco pisał w 1666 r. w przedmowie do dramatów J. Bidermann: *Wiadomym jest, iż „Cenodoxus”, jak mało który utwór teatralny, tak rozbawił całą publiczność, że od gromkiego śmiechu o mało nie zawaliły się ławy, zasię w umysłach widzów tak wielki spowodował przyływ szczerej pobożności, iż to, czego by i sto kazań ledwo dokazało, przez kilka godzin sztuce tej poświęconych w ciało się przyoblekło. Znalazło się bowiem czterestu najznamienszych mężów z Dworu Bawarskiego i miasta Monachium, którzy zbawienną ogarnięci trwogą wobec Boga, co z taką surowością postępkii ludzkie sądzi, po tym przedstawieniu wrychle odsunęli się od świata i do nas przybyli na Ignacjańskie egzercycje, zaczem u większości z nich cudowna nastąpiła odmiana... Wśród przybyłych na egzercycje był też ów człowiek, który rolę Cenodoxa wybornie sprawował. W jakiś czas*

<sup>1</sup> Por. J. Kowalski, *Dramat a kult*, Warszawa 1977, s. 24; por. *Liturgiczne, łacińskie dramatyzacje Wielkiego Tygodnia XI–XVI w.*, oprac. J. Lewański, Lublin 1999, s. 89.

<sup>2</sup> Por. J. Miszańska, M. Surma-Gawłowska, *Historia teatru i dramatu włoskiego. Od XIII do XVIII wieku*, t. I, Kraków 2008, s. 42–43.

<sup>3</sup> Por. Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1978, s. 15; por. A. Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia, cywilizacja, estetyka*, Wrocław 2001, s. 427.

<sup>4</sup> Por. Z. Boras, *Le théâtre de jésuites comme arme contre le luthéranisme*, w: *Théâtre et société de la renaissance à nos jours. [Actes du VI Colloque Poznań-Strasbourg 19-20-21 avril 1990]*, red. M. Serwański, Poznań 1992, s. 11–12.

potem został on przyjęty do naszego Towarzystwa i żył długie lata w stanie takiej niewinności i świętości, że teraz jako zwycięzca wraz z błogosławionymi aniołami wiecznego szczęścia zaznaje<sup>5</sup>. Na skalę masową przedstawienia organizowano w plenerze, np. na rynkach, placach miast i dziedzińcach kolegiów, a „kameralnie” np. w kolegialnych salach teatralnych, gdzie na widowni dominowali mężczyźni, w tym nauczyciele i mecenasowie szkół, a sporadycznie kobiety: arystokratki, szlachcianki, żony mecenasów kolegium i matki uczniów występujących na scenie<sup>6</sup>.

Niezależnie od czasu i miejsca teatr przyczyniał się skutecznie od wieków m.in. do rozwoju sfery poznawczej, emocjonalnej i społecznej, doskonalenia i potęgowania rozumienia, poprawy relacji, dostrzeżenia i docenienia własnej wartości, wzmocnienia pamięci, koncentracji i podzielności uwagi, udoskonalenia orientacji w czasoprzestrzeni oraz rozwinięcia wyobraźni i spostrzegawczości. Jednakże, jeśli chodzi o niepełnosprawnych, mogli tego doświadczyć dopiero zwłaszcza od lat dziewięćdziesiątych XX w., mianowicie jako aktorzy, a nie tylko jako potencjalni widzowie. Czym zatem i dzisiaj mogą nas, sprawnych, ubogacić, występując na scenie i jaki rodzaj teatru najbardziej odpowiada ich niepełnosprawności? Warto też zadać sobie pytanie, poszukując odpowiedzi, jakich wzorców w celu zainicjowania teatru religijnego niepełnosprawnych dostarczają nam teatry „świeckie”?

### Między terapią a edukacją

Teatr usytuowany na pograniczu terapii i edukacji wpisuje się w nurt modnej dzisiaj arteterapii, a terapię przez teatr określa się mianem: teatroterapii<sup>7</sup>. Z terapią przez teatr łączy się też grecka *katharsis*, obejm-

<sup>5</sup> Cyt. za: M. Berthold, *Historia teatru*, tłum. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980, s. 339.

<sup>6</sup> Por. J. Poplatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957, s. 17; por. K. Kurek, W. Wydra, *Taniec śmierci na scenie kolegium jezuickiego w Kaliszu?*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 22 (2013), s. 320; por. J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981, s. 463; por. K. Kurek, W. Wydra, „Teatr społeczny” *poznajskich jezuitów. Kilka uwag na marginesie edycji streszczenia scenariusza widowiska mięsopustnego z 1680 roku*, „Kronika Miasta Poznania” T. 4 (2006), s. 111.

<sup>7</sup> Pojęcie „arteterapia” pierwotnie obejmowało terapię posługującą się jedynie sztukami plastycznymi. Ukuł je w 1942 r. Adrian Hill, autor książki zatytułowanej *Sztuka wobec choroby*, chociaż o terapii za pomocą sztuki mówiono już w 1938 r. W oczach wspomnianego brytyjskiego artysty-malarza i arteterapeuty niesugerującą ograniczenia wiekowe istotę arteterapii stanowiła nieskrępowana artystycznymi kryteriami twórczość bazująca na kontrolowanej ekspresji. Niemniej jednak nie można o takim charakterze twórczości jednoznacznie mówić w przypadku teatru. Inscenizacja nie pozwala na pełną swobodę, o ile ta swoboda nie jest

mująca emocjonalne oczyszczenie, o którym następująco pisze w *Poetyce* Arystoteles: [sztuka teatralna – J.S.] *poprzez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do oczyszczenia (...) tych uczuć*<sup>8</sup>. Jednakże *katharsis* to doświadczenie widza, rzadziej aktora, a kryje się pod tym pojęciem oczyszczanie uczuć przez ich łagodzenie i kojenie tudzież ukierunkowanie – poprzez nawiązanie z nimi kontaktu – ku najwyższym wartościom<sup>9</sup>. Tym samym w widzu, zwłaszcza dorosłym, czyli o wystarczającej dojrzałości, tworzy się przestrzeń do przyjęcia treści wiary i zasad moralności.

Niemniej jednak z perspektywy np. niepełnosprawnego aktora ważniejsze wydaje się pojęcie *mimesis*. Naśladując konkretną postawę, niepełnosprawny aktor, ale i widz, uczy się jej, czyniąc ją swoją własną, codzienną postawą. Tym samym uczy się też podnosić jakość swej egzystencji. Co więcej, dzięki występowaniu na scenie u osoby niepełnosprawnej osłabia się stres, poprawiają się relacje, doskonalą się rozumienie, w tym rozumienie siebie, reakcje negatywne przeobrażają się w pozytywne, tudzież ma miejsce przełamanie uprzedzeń, dlatego możliwa staje się integracja niepełnosprawnych ze sprawnymi, usuwająca izolację, bazująca na uniwersalnym języku porozumienia i wzbogacona o nowe oblicza ekspresji. Ponadto teatr uczy wytrwałości, rzetelności, cierpliwości, opanowania niechęci do zmian, akceptacji własnej niepełnosprawności oraz sprzyja, dostarczając emocjonalnych i estetycznych przeżyć, ograniczeniu potencjalnych tendencji agresywnych, pokonaniu onieśmielenia i lęku w relacjach interpersonalnych tudzież motywuje do działania i pokonywania trudności, dostarcza wiedzy koniecznej do podejmowania decyzji i rozwiązywania codziennych problemów, umożliwia poznanie i kontrolę ciała oraz doskonalą i harmonizuje jego ruch, czyli „uruchamia” ciało, a wraz z nim i duszę<sup>10</sup>. Jest to teatr o wartości terapeutyczno-eduka-

zamierzona przez reżysera. Termin „arteterapia” wywodzi się od *ars*, słowa oznaczającego sztukę, oraz od *therapeuein* (z gr.) oznaczającego „opiekę nad kimś”, „troskę o kogoś” lub po prostu „leczenie”. Zatem i gra na scenie jawi się jako poniekąd terapia.

<sup>8</sup> Arystoteles, *Poetyka*, cyt. za: [online], [dostępny: <http://www.sady.up.krakow.pl/antfil.arystoteles.poetyka.htm>], [dostęp: 10.12.2020]. Por. M. Fernandez Rodriguez, P. Guerra Mora, B. Iglesias, *El teatro como instrumento terapéutico en la rehabilitación psicosocial*, „Norte de salud mental” T. XI (2013), s. 85; por. M. Wojcieszuk, *Geneza i aktualna sytuacja teatroterapii w Polsce – zagadnienia wstępne*, w: *Od teatru do terapii. [Między teorią a praktyką]*, red. A. Jaworska, B. Kasprzak, M. Nowak, A. Wojnarowska, M. Stanowski, t. I, Lublin 2006, s. 35; por. A. Sikorska, W. Sikorski, *Od teatru pedagogicznego do teatru terapeutycznego*, Warszawa 2014, s. 60.

<sup>9</sup> M. Pieniążek, *Szkolny teatr przemiany. [Dramatyzacja działań twórczych w procesie wychowawczym]*, Kraków 2009, s. 13.

<sup>10</sup> A. Andrzejczuk, *Terapeutyczne aspekty aktywności teatralnej osób z niepełnosprawnościami*, w: *Teatr: terapia – edukacja – asertywność – twórczość – rozwój*, red. M. Gliniecki,

cyjno-wychowawczej, w którego nurt może wpisywać się także teatr religijny, a istotne miejsce może zająć na jego scenie również osoba niepełnosprawna.

### „Uniwersalizm” pantomimy

W tym kontekście można zadać sobie pytanie: czy np. głuchoniemota nie stanowi bariery dla wystąpienia na scenie osoby dotkniętej taką niepełnosprawnością? Z pewnością należy dostosować rodzaj przedstawienia do możliwości niepełnosprawnego aktora. *Quasi*-uniwersalną jawi się tutaj pantomima, w której zbędny jest komunikat werbalny<sup>11</sup>. Zastępuje go komunikat bazujący na geście, ruchu, mimice. Pantomima tworzy także „płaszczyznę” porozumienia między niepełnosprawnymi i sprawnymi aktorami, bez której niemożliwą okazałaby się integracja. Jednakże dla niepełnosprawnych, u których problem artykulacyjny domaga się pomocy, istotne pozostaje słowo, dlatego że dzięki mowie m.in. wzbogaca się słownictwo, wzrasta poprawność i wyrazistość mówienia, budzi się chęć werbalnego, interpersonalnego komunikowania się i usprawnia się odpowiednia intonacja zdania.

Warto teraz przyjrzeć się samej pantomimie. Przyczynia się ona do doskonalenia samokontroli, poszerzenia repertuaru stosownych zachowań przenoszonych następnie w społeczność i uwrażliwienia na percepcję cudzego stanu psychicznego, a także dostarcza estetycznych przeżyć i umożliwia uczestnictwo w procesie kreatywnym. Istotnym elementem pantomimy, sprzyjającym też niepełnosprawnemu aktorowi, jest improwizacja ułatwiająca mu odkrycie np. możliwości gestu, ukierunkowująca ku osiągnięciu wyrazistszego i czytelniejszego ruchu, a także umożliwiająca, lecz tym razem terapeutycznie, odczytanie zaburzeń i blokad tudzież poddanie ich korekcie. Ponadto niepełnosprawny uczestnik pantomimy buduje w sobie świadomość swego ciała. Jeszcze innym elementem pantomimy jest rytm rozwijający ową

---

L. Maksymowicz, Słupsk 2004, s. 117, 122–126; A. Stefańska, *Teatroterapia jako metoda kształtowania poczucia godności u osób niepełnosprawnych intelektualnie*, Poznań – Kalisz 2012, s. 95.

<sup>11</sup> Pantomima sięga korzeniami starożytnego Rzymu. To właśnie na scenach antycznego Wiecznego Miasta pojawili się *mimos* i *pantomimos*. Ekspresja u *mimos* bazowała na obliczu, a u *pantomimos* na posługiwaniu się w artystycznym wyrazie ciałem. Pantomima obumarła w średniowieczu, by następnie odrodzić się w *commedia dell'arte* powstałej w renesansowych Włoszech.

świadomość i sprzyjający wyrażaniu przez nią uczuć<sup>12</sup>. W pantomimie wykorzystuje się też, w ramach terapii, autentyczny ruch ciała, a poza nim: dźwięk, plastyczność, sensoryczność i emocjonalność. Dzięki pantomimie aktor wpierw dostrzega własną szablonowość i sztywność reakcji emocjonalnych oraz schematyczność i powtarzalność reakcji cielesnych, a następnie *obudzona* [w nim zostaje – J.S.] *spontaniczność i naturalna tendencja do twórczych reakcji* [co – J.S.] *pomaga* (...) [mu – J.S.] *jak gdyby „odkryć”, „stworzyć się” poprzez ciało. Ten akt to namacalny dowód indywidualnej fizyczności, poprzez którą osoba doświadcza własnej obecności w kontaktach z innymi ludźmi*<sup>13</sup>. Jeśli niepełnosprawny ma problem z mową, przekazuje komunikat ze sceny za pomocą mimiki, ruchu i gestu, czyli poprzez pantomimę. Z pewnością skuteczny przekaz treści ewangelicznej jest również możliwy z wykorzystaniem pantomimy, niewykluczającej przecież wzbogacającej go ekspresji<sup>14</sup>.

Rodzimym przykładem sceny pantomimicznej jest Olsztyńska Pantomima Głuchych. Amatorskim Teatrem Głuchych, przekształconym następnie w owo Pantomimę, a założonym w 1957 r. przez głuchoniemego Tadeusza Ostaszewicza, kierował przez 40 lat Bohdan Głuszcak. To właśnie Bohdanowi Głuszcakowi prezentujący sztuki o bardzo wysokim poziomie i sprzyjający rehabilitacji osób niepełnosprawnych teatr zawdzięcza wprowadzenie rozmaitych metod wyrażania mowy ruchem, np. za pomocą eurytmicznych działań. Wydaje się, że wymaganie od spektaklu wysokiego poziomu stanowi naturalną konsekwencję podjęcia artystycznego wyzwania przez osobę niepełnosprawną. Analogiczna sytuacja miałaby też miejsce w teatrze o charakterze religijnym. O konieczności takiego poziomu w teatrze, w którym występują niepełnosprawni, niezależnie od tego, czy jest to teatr „świecki”, czy byłby to teatr religijny, Anita Stefańska pisze: (...) *przedstawienie teatralne ludzi niepełnosprawnych intelektualnie*

<sup>12</sup> Wspomniany rytm pełni ważną funkcję chociażby w Integracyjnym Studiu Teatralnym „Krug I” w Moskwie, założonym przez Natalię Popową. Istotnymi dla N. Popowej jawią się: rola fizycznej psychokreacji w poznawaniu rzeczywistości i cel pracy mających własny „tonus plastyczny”, uczestniczących w teatroterapii osób z intelektualną niepełnosprawnością, w której to teatroterapii terapeuta pozwala na korekcję ich fizycznej aktywności, zmierzając ku samoregulacji. I tutaj też zajęta pracą nad swoją rolą osoba niepełnosprawna intelektualnie zdobywa wiedzę wyzwalającą w niej niezwykłą intensywność zaangażowania się i gotowość odmiennego poznawania samej siebie. A. Stefańska, *Teatroterapia jako metoda kształtowania poczucia godności u osób niepełnosprawnych intelektualnie*, s. 83, 99.

<sup>13</sup> Tamże, s. 99.

<sup>14</sup> *Niewerbalny charakter pantomimy jest tutaj dużym jej walorem, bowiem głównym nośnikiem treści jest ciało człowieka, podniesione jakby do rangi symbolu. Dzięki temu pantomima jest niezwykle czytelna dla swoich odbiorców.* Tamże, s. 98.

powinno być przede wszystkim dobrym spektaklem, powinno być sztuką, piękną i zaangażowaną w głęboki dialog z publicznością, a jednocześnie powinno wspomagać kulturową emancypację ludzi niepełnosprawnych<sup>15</sup>. Jeszcze innym przykładem „pantomimy” osób z niepełnosprawnością jest szczeciński Teatr 3 Pantomima Polskiego Związku Głuchych. Istniejąc od 1970 r., wykorzystuje mimikę, gest, techniki tego gatunku sceny, ruch i język migowy jako środki komunikacji i ekspresji. Zresztą również przekaz ewangeliczny wyrażany za pomocą pantomimy przez niepełnosprawnych odgrywających swe role nie dość, że byłby zrozumiały dla widowni, to jeszcze odebrany zostałyby jako bardziej ekspresyjny. Należy też podkreślić, że sama niepełnosprawność może okazać się na scenie atutem<sup>16</sup>. Wbrew pozorom np. odmienność głosu i wyglądu czy poruszania się sprawia, że samookreślając się w teatralnym akcie twórczym, niepełnosprawny aktor może prezentować w owej artystycznej przestrzeni swą wrażliwość i wynikające z niepełnosprawności zmaganie się z rzeczywistością.

Warto zatem i w przypadku teatru religijnego sięgnąć po pantomimę, która nie tylko umożliwi grę osobom niepełnosprawnym, ale i, jako że posługuje się uniwersalnym językiem, pozwoli na integrację zespołu teatralnego, czyli na grę osób niepełnosprawnych z osobami w pełni sprawnymi, bez żadnego uszczerbku dla wartości i poziomu przedstawienia. Taki teatr można zresztą zorganizować w każdej parafii.

### Teatry – wzorce?

Gdzie jednak należy poszukiwać wzorców dla dzisiejszego teatru religijnego osób niepełnosprawnych? Z pewnością wśród „świeckich” scen. O niektórych z nich wspomniano już powyżej. Warto teraz

<sup>15</sup> Tamże, s. 107.

<sup>16</sup> Jednakże percepcja jego gry przez widza ma koncentrować się na grze, a nie na niepełnosprawności osoby znajdującej się na scenie. W przeciwnym razie można mówić nawet o depersonalizacji aktora przez widza, czyli o sprowadzeniu niepełnosprawnego aktora do *społecznej i kulturowej maski niepełnosprawności*. I. Jajte-Lewkowicz, *Teatr osób głuchoniewidomych jako wyzwanie dla teatru*, w: *Świat osób głuchoniewidomych. Wyzwania współczesności*, red. E. Domagała-Zyśk, G. Wiącek, M. Książek, Lublin 2017, s. 236. Irena Jajte-Lewkowicz stwierdza: [spojrzenie na inność aktora, przesłaniającą bohatera sztuki, to – J.S.] *wynik redukcji osoby z niepełnosprawnością do tego, co – rzekomo, w społecznym odczuciu – określa jego istotę, czyli samej niepełnosprawności. A jednak: dzięki komunikacji teatralnej widz może dostrzec tę osobę naprawdę – w jej podmiotowości i tożsamości. Niejednokrotnie dostrzec w ten sposób po raz pierwszy w swoim życiu*. Tamże, s. 235.

przyjrzeć się jeszcze innym scenom rodzimym i zagranicznym, które są odpowiedzią na artystyczne potrzeby osób z niepełnosprawnością.

Jednym z takich teatrów jest belgijski teatr zawodowy Tartaar (z siedzibą w Eizeringen, w pobliżu Brukseli) zrzeszający aktorów z głębszą niepełnosprawnością intelektualną. W teatrze tym nie łączy się terapii z pracą, czyli po prostu terapia w nim nie istnieje. Następująco o obecności niepełnosprawnego aktora na scenie pisze Toon Baro, założyciel i dyrektor teatru Tartaar: [teatr – J.S.] *pozwala mu odegrać je [pomysły, pragnienia, osobiste spojrzenie na życie – J.S.] na scenie – w jego własnym tempie, w oparciu o własną intuicję, przy użyciu jego własnej symboliki, gestów i słów, które samodzielnie wybrał dla tej akurat roli, w tej akurat chwili. W ten sposób poprzez powszechnie akceptowane zachowanie, jakim jest gra aktorska (...) człowiek niepełnosprawny ustanawia prawo do własnego życia*<sup>17</sup>.

Jedną z najbardziej znanych scen zagranicznych, na której występują osoby niepełnosprawne, mianowicie głuchonieme, jest izraelski Nalaga'at Theatre (Nalaga'at Deaf-Blind Theater Ensemble) w Jaffie, założony w 2002 r. i działający po zaistnieniu przy Centrum Nalaga'at. Teatrem tym kieruje i jest w nim reżyserem Szwajcarka Adina Tal. Aktorkom i aktorom z jednoczesną dysfunkcją wzroku i słuchu towarzyszą asystenci-tłumacze, którzy stojąc za nimi, ubrani na czarno, przekazują do uszu osób występujących, zachowujących przynajmniej szczątkową zdolność słyszenia, wypowiedzi pojawiające się następnie jako komunikat np. w języku migowym lub na tablicy usytuowanej ponad sceną. Większość z aktorskiego grona stanowią niepełnosprawni z zespołem Ushera (US). W teatrze z Jaffy występują aktorki i aktorzy rozmaitej narodowości i wyznania.

W Nalaga'at Theatre uwaga nie skupia się na niepełnosprawności (jak dzieje się to np. w bytomskiej grupie Integra), ale na umiejętnościach osoby niepełnosprawnej. Dzięki wypracowanym, zróżnicowanym, wspomagającym, alternatywnym metodom wzajemnej komunikacji i zasadom scenicznej ekspresji niepełnosprawny aktor jest w stanie skutecznie sceniczny komunikat angażujący widza, np. przez spiętrzenie systemów komunikacji, dlatego nie tyle posługuje się słowem, ile ekspresją ciała i samorzutnymi zachowaniami mimiczno-gestywnymi. Występujący na scenie Nalaga'at Theatre niepełnosprawni zaskakują orientacją w skomplikowanym kodzie scenicznym i wytworzoną w oparciu o ten kod umiejętnością kreowania

<sup>17</sup> T. Baro, *Teatr – terapeutyczny ekran*, „Scena” 12 (2000) nr 4, s. 17.

teatralności. Owe systemy komunikacyjne kreują zarówno język porozumienia, jak i zsubiektywizowany język teatru. Zdaniem Joanny Celmer-Domańskiej „podarowanie”, także za pośrednictwem sceny, osobie niesłyszącej i zarazem niewidzącej języka jako *narzędzia, które pozwoli jej świadomie uczestniczyć w życiu społecznym, wyrażać własne uczucia i poglądy, otworzyć się na świat i innych ludzi, kształcić się, wyjść z izolacji i osamotnienia, jest właściwie podarowaniem właściwego życia*<sup>18</sup>. Co więcej, nie tylko ten teatr, ale każdy inny, który tworzą lub współtworzą niepełnosprawni, uczy ich większej pewności siebie, doskonali ich umiejętność interpersonalnej komunikacji, umysławia kreatywną swobodę, pozwala urzeczywistniać potencjał, uczy przekraczania granic własnej niepełnosprawności, poszerza granice wyobraźni, wyzwala poczucie solidarności oraz rodzi wzajemny szacunek i akceptację. Wartość teatru dla niepełnosprawnych jest zatem wciąż bezcenna. Pośrednio teatr z Jaffy, i nie tylko ten, „walczy” ze stygmatyzacją osób niepełnosprawnych i z utratą przez nie poczucia społecznej koegzystencji<sup>19</sup>.

W Nalaga’at Theatre, gdzie teatralny paradygmat ma za podstawę poczucie sensualnej bliskości i pogłębienie interpersonalnej relacji: aktor – widz, każdy moment akcji to moment kreatywny, niebazujący na cudzej ekspresji, a więc niepowtarzalny, czyli jeszcze inaczej: oryginalny<sup>20</sup>. Każdy spektakl na scenie z Jaffy emanuje specyficzną siłą performatywną, zespoloną z artystyczną, umożliwiającą samopoznanie partycypacją w nim widza. Co więcej, pewne momenty spektaklu mogą wstrząsnąć widzom, jak chociażby zaprezentowany przez Itznika Hanunę. Wprowadzając widownię w świat niepełnosprawności i ową niepełnosprawność tematyzując, ów głuchoniewidomy aktor następująco zwrócił się do publiczności: *Witamy w naszej ciemności i ciszy. Zapraszamy do wspólnego dzielenia się naszym codziennym życiem. W ciemności możesz napotkać rzeczy, o których wolisz zapomnieć*<sup>21</sup>. Pewnym dopowiedzeniem do owego prologu niech będzie to, iż dopiero w *ciemności i ciszy, metaforycznie konkretyzowanych na scenie, publiczność gubi swoje maski, traci założony dystans*

<sup>18</sup> J. Celmer-Domańska, *Metoda Lorma*, w: *Komunikacja alternatywna osób głuchoniewidomych*, red. M. Zaorska, Toruń 2008, s. 164.

<sup>19</sup> Por. M. Parchomiuk, E. Stępień, *Doświadczenia osób z niepełnosprawnością intelektualną związane z teatroterapią*, „Społeczeństwo i Rodzina” 55 (2018) nr 2, s. 67–68.

<sup>20</sup> Na scenie teatru z Jaffy aktorzy nie kopią wzorców postaw (nie zachowują starogreckiej zasady *mimesis*), ponieważ ich nie widzieli lub o nich nie słyszeli z powodu swojej dysfunkcji.

<sup>21</sup> Za: A. Stefańska, *Teatroterapia jako metoda kształtowania poczucia godności u osób niepełnosprawnych intelektualnie*, s. 245.

wobec świata<sup>22</sup>. Przykładem spektaklu z Nalaga'at Theatre jest sztuka z 2007 r., zatytułowana *Nie samym chlebem...*, nawiązująca tytułem do biblijnego passusu (Pwt 8, 3). Przyjęto ją entuzjastycznie m.in. w Wielkiej Brytanii, Szwajcarii, Stanach Zjednoczonych Ameryki i Korei Południowej. Zanim sztukę tę wystawiono, aktorzy musieli, na jej potrzeby, zмагаć się z opracowaniem procesu przygotowania chleba i jego wypiekania oraz z dostosowaniem do tego procesu czasu trwania gry. Za pomocą gestu, dotyku, w ciszy ugniatali ciasto na chleb i piekli z zamiarem podarowania go po upieczeniu drugiej osobie. W spektaklu tym odgraniczone od ciszy i ciemności dotyk, zapach i smak były „narzędziami” teatralnego wyrazu, a ręce, np. ugniatające ciasto, „narzędziem” scenicznej narracji i wzajemnego porozumiewania. Spektakl wieńczyło radosne dzielenie się dopiero co upieczonym chlebem z zaproszoną na scenę publicznością.

Oczywiście, nie brakuje też rodzimych przykładów scen, na których występują niepełnosprawni, nawet jeśli chodzi tylko o teatroterapię. Pierwsze *exemplum* stanowią tutaj Warsztaty Terapii Zajęciowej, zainicjowane w 1995 r. i prowadzone przez Marię Pietruszę-Budzyńską, pedagoga specjalnego i reżysera. Powołane do istnienia przy lubelskim Państwowym Teatrze im. Juliusza Osterwy, zrzeszające niepełnosprawnych, są przypuszczalnie na rodzimym gruncie jedyną instytucjonalną formą terapii przez teatr. Niepełnosprawni z owych Warsztatów odnieśli też, dzięki profesjonalnym inscenizacjom, liczne sukcesy na prestiżowych, przeznaczonych dla w pełni sprawnych osób festiwalach konkursowych, takich jak np. w 2000 r.: Międzynarodowe Konfrontacje Teatralne w Lublinie, Trzecia Akcja Teatralna Azyl 2000, V Ogólnopolskie Prezentacje Scen Plastycznych w Bydgoszczy. Z teatroterapią niepełnosprawnych mamy też do czynienia w znacznie mniejszych miejscowościach, np. w Odolanowie (południowo-wschodnia Wielkopolska), gdzie organizuje się ją w Gminno-Miejskim Centrum Pomocy Wiara – Nadzieja – Miłość i gdzie bazuje ona na dialogowaniu. W dialogowaniu tym kod artystyczny, znak lub symbol sceniczny jest językiem zrozumiałym dla większości niepełnosprawnych uczestników „akcji”, a ma ono swoje zastosowanie wobec osób z niepełnosprawnością ruchową, intelektualną (w stopniu lekkim), z porażeniem mózgowym, zespołem Downa i chorujących na schizofrenię. Warto również wskazać Ośrodek Teatralny w Skrzynicach, powołany do istnienia przez Michała Stanowskiego, inicjatora i koordynatora Międzynarodowego

<sup>22</sup> Tamże.

Ruchu Przetartego Szlaku, czy Teatr na Górze z Domu Pomocy Społecznej w Rzadkowie, założony przez Wojciecha Retza, a zraszający mężczyzn z niepełnosprawnością intelektualną. Natomiast ze scen istniejących w wielkich miastach można jeszcze wymienić – poza wspomnianą „lubelską teatroterapią” – warszawską Operę Buffa Katarzyny Wińskiej, aktorzy której to Opery wywodzą się z grona pacjentów Ośrodka Terapeutycznego I Kliniki Psychiatrycznej Instytutu Psychiatrii i Neurologii Akademii Medycznej (obecnie Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego), czy też Exit z Krakowa – zainicjowaną w 2016 r. grupę teatralną, współpracującą z Fundacją Budzenie Pasji, a zraszającą niepełnosprawnych ruchowo, z których większość porusza się na wózkach, wspierana przez kilku wolontariuszy.

Należy także wskazać istniejącą od 2014 r. przy Bytomskim Teatrze Tańca i Ruchu Rozbark taneczno-ruchową grupę Integra, w której niepełnosprawni przełamują bariery taneczne, występując na scenie wraz ze sprawnymi. Uwaga widowni skupia się na samej niepełnosprawności, gdyż to właśnie niepełnosprawność stanowi temat spektakli. Przykładem są tutaj inscenizacje *Sen* oraz *Inni*, koncentrujące się zarówno na wewnętrznych przeżyciach osób niepełnosprawnych występujących na scenie, jak i na przeżyciach widowni. Inscenizacje Integry poniekąd wychowują sprawną widownię do stosownej wobec niepełnosprawności postawy, np. przez demaskowanie na scenie niewłaściwej reakcji na niepełnosprawność (litości czy lekceważenia<sup>23</sup>). Demaskującym „narzędziem” staje się tutaj m.in. ironia przyczyniająca się z założenia skutecznie do łamania stereotypów i barier stanowiących owoc krzywdzącego postrzegania niepełnosprawności. W tym kontekście warto przytoczyć następującą wypowiedź Michała Ostrowskiego, odnoszącą się do korzyści czerpanych przez niepełnosprawnych z występowania na scenie i do łamania owych stereotypów i barier: *Własna twórczość artystyczna pozwala osobom z niepełnosprawnością pokonać pewne trudności związane z ograniczeniami natury psychofizycznej, pomaga zmagać się z własnymi lękami, oporami, pokonywać dystans dzielący te osoby od otoczenia*<sup>24</sup>. Co więcej,

<sup>23</sup> Także w inscenizacjach z udziałem dorosłych niepełnosprawnych należy zachować właściwą postawę, czyli unikać zarówno paternalizmu, jak i infantyilizacji przekazu. Jeśli nie uniknie się takich postaw, spektakle, w których występują osoby niepełnosprawne, staną się *jedynie* obiektem współczucia, litości i poprawnego politycznie poklasku, pogłębiając stygmatyzację i społeczno-kulturalną ekskluzję ich wykonawców, czyniąc ich wtórnie „niepełnosprawnymi”. Tamże, s. 83.

<sup>24</sup> M. Ostrowski, *Twórczość artystyczna osób niepełnosprawnych po wypadkach komunikacyjnych – studium przypadku*, „Seminare” 37 (2016) nr 2, s. 129.

i bytomski teatr dowodzi, że niepełnosprawność ruchowa umożliwia ekspresję ruchową i samorealizację oraz sprzyja rozwojowi np. osobowości, a tworzona przez niepełnosprawnych inscenizacja nie traci na wartości artystycznej, lecz wręcz przeciwnie, cechuje się wysokimi walorami artystycznymi.

Kończąc prezentację wybranych scen mogących uchodzić za wzorcowe dla tworzenia teatru zrzeszającego osoby niepełnosprawne w parafii, naturalnie z odmiennym repertuarem, a częstokroć i celem, należy jeszcze wskazać projekt warsztatowy „Gra w koniec świata” („Dotknij teatru”) łódzkiej grupy Kijo, przeprowadzony w 2016 r. w ramach Dnia Teatru. Wzięli w nim udział, poza profesjonalistami, m.in. niepełnosprawni ruchowo amatorzy. Projekt ten ujawnił, że teatr ruchu, teatr tańca, dostępny jest także niepełnosprawnym, a potencjalne bariery tkwią najczęściej w umyśle. Warto też dodać, że na rzecz teatrów zrzeszających osoby niepełnosprawne organizuje się m.in.: Międzynarodowe Biennale Spotkania Teatralne Terapia i Teatr w Łodzi oraz festiwale z ich udziałem, np. w: Wiedniu, Brnie i Tallinie, a w Polsce m.in. w Szczecinie (Międzynarodowy Festiwal Teatrów Niesłyszących Teatr Bez Granic) i w Łodzi (Europejski Festiwal Sztuki Osób Niesłyszących).

Wbrew takim krokom brakuje w Kościele zaangażowania osób niepełnosprawnych w teatry, w których zresztą prym wiodą młodzi, sprawni ludzie. Wydaje się, że i w tej kwestii Kościół powinien sprzyjać łamaniu wspomnianych stereotypów i barier. Teatru z udziałem niepełnosprawnych i odgrywanego przez nich spektaklu nie należy zatem utożsamiać z określeniami: gorszy jakościowo, piętrzący trudności czy niepotrzebnie absorbujący. Jeśli sprawni obawiają się, że niepełnosprawny nie zagra sztuki wymagającej mowy, można, wychodząc naprzeciw jego możliwościom, zamienić tekst w gest, czyli klasyczne przedstawienie przeobrazić w pantomimę. Istnieją obecnie duszpasterstwa otwierające się ponownie na teatr, który zresztą na przestrzeni stuleci skutecznie i wszechstronnie edukował i wychowywał nie tylko widza, ale i aktora.

Jednakże był to teatr osób sprawnych. Dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX stulecia wyraźniej rozległo się wezwanie do wprowadzenia niepełnosprawnych także na scenę, a był to głos Daphne M. Payne, chociaż już w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku Arts Council w Wielkiej Brytanii w raporcie *The Arts and Disability* („Sztuka i niepełnosprawność”) zajęła się m.in. brakiem możliwości szkoleniowych w dziedzinie sztuki dla osób niepełnosprawnych. W odpowiedzi na to spostrzeżenie zorganizowano na uniwersytecie

w Reading kurs sztuki teatralnej dla słyszących i niesłyszących. Natomiast w ramach II Międzynarodowych Spotkań Teatralnych Terapia i Teatr (1996) zmagająca się z własną głuchotą, kierująca uniwersyteckim Theatre of the Deaf w Reading reżyser (pracująca z dorosłymi niesłyszącymi) Daphne M. Payne zasugerowała, że teatr nie tylko uczy, ale i niepełnosprawni mogą uczyć teatr, np. aktor z intelektualną niepełnosprawnością może zaprezentować sztukę zupełnie inaczej, niż jest to przyjęte u sprawnego aktora, czyli zaprezentować ją niepowtarzalnie, a więc niezwykle, zaskakująco, oryginalnie. Stwierdziła: *Tak naprawdę nie interesuje mnie sama głuchota, ale teatr, i to, co głusi mają mu do zaoferowania. (...) zamiast pytać: co teatr ma do zaoferowania niesłyszącym, zadaliśmy pytanie: co niesłyszący mogą zaoferować teatrowi?*<sup>25</sup>. Odpowiedź na to pytanie zamieszczono powyżej. Co więcej, niepełnosprawność może także zainspirować. Przykładem takiej inspiracji są tzw. milczące (bezsłowne), wielogodzinne opery Roberta Wilsona, a wśród nich siedmiogodzinne *Spojrzenie głuchego* z 1971 r., stanowiące owoc współpracy z Raymondem Andrewsem. Ponadto teatr afirmuje tożsamość, ponieważ niezależnie od swego charakteru, „świeckiego” czy religijnego, każdy *teatr ma być dla ludzi niepełnosprawnych miejscem, w którym pozwalają sobie na stawanie się sobą*<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> A. Stefańska, *Teatroterapia jako metoda kształtowania poczucia godności u osób niepełnosprawnych intelektualnie*, s. 90. Warto też wskazać na działające w Niemczech centrum amatorskiego teatru, znane pod nazwą Europejskie Centrum aita. Opracowało ono 10 tez dotyczących tworzenia teatru z niepełnosprawnymi. Wśród nich druga, dotycząca teatroterapii, głosi, że *terapia wydarza się jako produkt uboczny procesu artystycznego*, a dziesiąta mówi, iż *właściwie nie istnieją niepełnosprawni artyści. To, że społeczeństwo upośledza ich bycie artystami, nie czyni z ich sztuki – sztuki niepełnosprawnej, a z artystów – niepełnosprawnych artystów*. Tamże, s. 106.

<sup>26</sup> Tamże, s. 111.

## Summary

The article first presents the general therapeutic and educational role of theatre in relation to adults with disabilities, and then focuses on the pantomime, chosen from a variety of theatrical genres. The pantomime is seen here as a universal performance that can best integrate people with disabilities (for example, with dysfunctions of mobility) and nondisabled persons on stage. The value of pantomime for disabled adults is also emphasized. The last part of the article, concerning the relation indicated in the title: theatre and disability, concentrates particularly on the stages welcoming disabled actors, as well as on the advantages of the presence of an adult actor with disabilities on those stages, where often his disability becomes an asset in itself.