

BOGNA KIETLIŃSKA

Teatr 21 i Centrum Sztuki Włączającej: Downtown – w stronę „auto-instytucji”

38

AUTORKA

jest doktorem socjologii,
adiunktem w Instytucie
Stosowanych Nauk Społecznych
Uniwersytetu Warszawskiego.

SŁOWA KLUCZOWE

sztuka włączająca, instytucja
krytyczna, auto-teatr

DOI:

10.26368/17332265-046-2-2019-2

ABSTRAKT

W artykule opisano Teatr 21, który z braku własnego miejsca, infrastruktury i finansowania stał się „latającą instytucją” kultury. Na podstawie wywiadów jakościowych (między innymi z twórczyniami i twórcami Teatru 21 oraz przedstawicielami instytucji, które do tej pory współpracowały z tym teatrem), a także obserwacji uczestniczących, autorka zbudowała model współpracy, który uwzględnia istniejące bariery instytucjonalne, bazuje jednak również na potencjałach, które do tej pory nie zawsze były wykorzystywane. Model ten, oparty na koncepcji instytucji krytycznej i auto-teatru, stanowi ponadto punkt wyjścia powołania Centrum Sztuki Włączającej: Downtown, które ma reprezentować procesy społeczno-polityczne dotyczące kwestii niepełnosprawności intelektualnej i polityki integracji.

Teatr 21¹ powstał czternaście lat temu dzięki inicjatywie Justyny Sobczyk i funkcjonuje do dziś jako organizacja pozarządowa. Początkowo warsztaty teatralne odbywały się w Zespole Społecznych Szkół Specjalnych „Dać Szansę” w Warszawie, dość szybko jednak Teatr 21 zagościł na scenach warszawskich teatrów repertuarowych i w wielu innych instytucjach kultury w Polsce i za granicą. Zespół Teatru 21 tworzą przede wszystkim absolwentki i absolwenci wspomnianej szkoły, a zatem osoby z zespołem Downa i z autyzmem. Obecnie liczy on siedemnaście osób: dziesięć aktorek i siedmiu aktorów², a różnica wieku między najstarszą i najmłodszą aktorką wynosi dwadzieścia cztery lata. Kilka lat temu, dzięki uprzejmości dyrektorów Macieja Nowaka, a następnie Doroty Buchwald, głównym miejscem działalności T21 stał się Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Aktorki i aktorzy mieli już wówczas doświadczenie zagrania spektaklu na dużej scenie, w wyniku czego nie bardzo chcieli wracać do prób na szkolnej sali gimnastycznej. Zaproszenie ze strony Instytutu Teatralnego stanowiło zatem jeden z momentów przełomowych w rozwoju Teatru 21. Mimo

¹ W tekście zamiennie stosuję nazwę Teatr 21 i funkcjonujący w dyskursie jej skrót T21.

² W kolejności alfabetycznej: Grzegorz Brandt, Anna Drózd, Teresa Foks, Maja Kowalczyk, Jan Adam Kowalewski, Daniel Krajewski, Barbara Lityńska, Anna Łuczak, Aleksander Orliński, Michał Pęczyński, Emilia Rajca, Piotr Sakowski, Aleksandra Skotarek, Cela Sobolewska, Marta Stańczyk, Piotr Swend, Magdalena Świątkowska.

że nadal nie dysponował on własną przestrzenią, to jednak dzięki tej współpracy miał – i ma do dziś – zapewnione warunki regularnej pracy. Niemniej jednak Teatr 21 szybko stał się „latającą instytucją”, czyli nomadyczną organizacją, bez stałego dotowania i niezbędnej infrastruktury. Jego działalność, podobnie jak wielu innych organizacji pozarządowych, zależy od trybu projektowego, co przekłada się na niepewność i falowość finansowania. Do pewnego momentu taki model wydawał się wystarczający, dziś twórczyni i twórcy Teatru 21 widzą jednak konieczność podjęcia kolejnego kroku i przekształcenia go w pełnoprawną instytucję kultury, dysponującą zasobami do długoterminowego funkcjonowania (lokałem, finansowaniem, stałym zespołem pracowników). Wynika to także z natury działań T21, którego celem jest aktywność zarówno artystyczna, jak i edukacyjna czy krytyczna na rzecz zwiększania społecznej świadomości na temat niepełnosprawności i polityki inkluzyjnej, w tym w wymiarze zatrudnienia. Bardzo ważnym postulatem Teatru 21 jest wobec tego stworzenie stałych warunków pracy dla członków zespołu aktorskiego, zwłaszcza że osoby z niepełnosprawnością intelektualną rzadko postrzegane są jako pełnoprawne podmioty na rynku pracy. Według danych Głównego Urzędu Statystycznego w 2017 roku współczynnik aktywności zawodowej osób niepełnosprawnych w wieku szesnastu lat i więcej wyniósł 17,6%, a wskaźnik zatrudnienia – 16,2%³, przy czym brak jest danych na temat procentowego udziału osób z poszczególnymi niepełnosprawnościami. Przeważnie jednak osobom z niepełnosprawnością intelektualną zleca się wykonywanie niezbyt skomplikowanych prac pomocniczych i porządkowych, co stoi w sprzeczności z wykonywaniem pracy profesjonalnych aktorów i otrzymywaniem za nią stałego wynagrodzenia. Wpływają na to kwestie społeczne (na przykład negatywne podejście potencjalnych pracodawców i innych pracowników do współpracy z osobami z niepełnosprawnościami, brak wiedzy na temat niepełnosprawności), jak również ekonomiczne i prawne (ryzyko zawieszenia renty, świadczeń opiekuńczych po przekroczeniu dopuszczalnego i przy tym bardzo niskiego wynagrodzenia). W rezultacie – bez względu na swoje doświadczenie i lata przepracowane w zawodzie aktora – osoba z niepełnosprawnością intelektualną jest skazana na bycie wiecznym amatorem oraz podjęcie innej pracy przewidzianej przez system zatrudnienia (z której często nie czerpie przyjemności) lub zaniechanie pracy w ogóle.

W sierpniu 2018 roku twórczyni i twórcy Teatru 21 zwrócili się do mnie z prośbą o przeprowadzenie badań i na ich podstawie opracowanie modelu współpracy⁴ między taką organizacją jak Teatr 21 a innymi podmiotami działającymi w polu kultury, z naciskiem na publiczne instytucje kultury. Na

³ Dane Głównego Urzędu Statystycznego za 2017 rok: *Rynek pracy. Aktywność ekonomiczna ludności (dane średnioroczne)* – <https://bit.ly/2r4Uu4j> [dostęp: 13 maja 2019 roku].

podstawie trzydziestu wywiadów jakościowych⁵ i obserwacji uczestniczących zbudowałam model uwzględniający istniejące bariery oraz zasoby, które nie zawsze były do tej pory zauważane. Model ten jest także podstawą powołania przez Teatr 21 instytucji o nazwie Centrum Sztuki Włączającej: Downtown⁶, która ma reprezentować procesy społeczno-polityczne dotyczące kwestii niepełnosprawności intelektualnej i polityki integracji. Rezultatem kilkumiesięcznej pracy jest książka *Nie ma wolności bez samodzielności. Działanie Teatru 21 w perspektywie zmiany*. Starałam się w niej zrekonstruować proces pracy nad spektaklem *Rewolucja, której nie było*⁷, który pod wieloma względami okazał się analogiczny do procesu budowania nowej instytucji. Ponieważ przywołana książka ma głównie charakter popularyzatorski i praktyczny, oddałam w niej głos przede wszystkim twórczyniom i twórcom spektaklu (w formie wywiadów i scenariuszy warsztatów). Dlatego celem niniejszego artykułu jest rozwinięcie zaproponowanego modelu o koncepcje wywodzące się z nauki o teatrze, ale także z obszaru nowej muzeologii, które – jak pokazuje praktyka – dobrze sprawdzają się również w projektowaniu przestrzeni i programu instytucji teatralnych.

Bariery

Przez lata współpracy Teatru 21 ze scenami publicznymi i z innymi instytucjami kultury ujawniły się liczne bariery utrudniające lub uniemożliwiające wspólne działania. W większości miały one charakter instytucjonalny czy wręcz systemowy, a zatem wynikały z reguł i ze struktur organizujących te podmioty. Rzadziej, choć tak się również zdarzało, źródłem problemów było nastawienie pracowników wspomnianych instytucji lub ich widzów, co najczęściej wynikało z niewielkiej wiedzy tych osób na temat niepełnosprawności intelektualnej.

⁴ Projekt „Wiosenny Inkubator Innowacji” jest realizowany przez Stowarzyszenie WIOSNA z siedzibą w Krakowie (ulica Berka Joselewicza 21) w partnerstwie z Uniwersytetem Jagiellońskim w Krakowie w ramach Osi priorytetowej: IV. Innowacje społeczne i współpraca ponadnarodowa, Działanie 4.1. Innowacje społeczne Programu Operacyjnego Wiedza Edukacja Rozwój 2014–2020 (nr POWR.04.01.00-00-1084/15).

⁵ W wywiadach uczestniczyli twórczynie i twórcy Teatru 21 wraz z zespołem aktorskim, rodzice i opiekunowie aktorek i aktorów, twórczynie i twórcy Biennale Warszawa, przedstawiciele instytucji, które do tej pory współpracowały z Teatrem 21.

⁶ Centrum Sztuki Włączającej: Downtown to interdyscyplinarny zespół łączący wiele instytucji oraz ośrodek praktyczno-teoretyczny zajmujący się namysłem nad niepełnosprawnością w jej wymiarze społeczno-kulturowym. Inicjatywa jest realizowana przez Fundację Teatr 21 oraz Biennale Warszawa w ramach projektu finansowanego przez m.st. Warszawa „Niepełnosprawność i społeczeństwo” (na podstawie opisu projektu stworzonego przez zespół Teatru 21 na potrzeby m.st. Warszawa).

⁷ Premiera odbyła się 7 grudnia 2018 roku o godzinie 19.00 w warszawskim Teatrze Soho. Przedstawienie powstało w ramach Centrum Sztuki Włączającej: Downtown (program „Niepełnosprawność i społeczeństwo” realizowany przez Teatr 21 i Biennale Warszawa) ze środków m.st. Warszawy.

Jedną z kluczowych barier jest ukierunkowanie się teatrów repertuarowych na produkcję jak największej liczby spektakli w danym sezonie. Wynika to przede wszystkim z systemu finansowania, który wymaga planowania budżetów z dużym wyprzedzeniem. W konsekwencji przyjmowanie spektakli gościnnych okazuje się nieopłacalne, ponieważ z jednej strony wymaga zdjęcia na ten czas z afisza własnych produkcji, a z drugiej oznacza ograniczenie zarobków aktorek i aktorów macierzystego teatru, które zależą od liczby zagranych spektakli. Jak zauważa Monika Kwaśniewska, „płaca etatowa jest zazwyczaj tak niska, że bez uzupełnienia dodatkowymi środkami na przykład z granych spektakli lub projektów realizowanych poza instytucją, nie sposób się z niej utrzymać” (Kwaśniewska 2018, s. 74). Paradoksalnie – pewniejsze są płace aktorek i aktorów gościnnych (choć dotyczy to głównie aktorów pełnosprawnych), których umowy, inne niż etatowe, gwarantują wypłatę wynagrodzenia za wykonaną pracę. Tym samym „wszystkie te dysproporcje finansowe oraz różnice w modelach zatrudnienia raczej nie sprzyjają solidarności i kolektywności” (*ibidem*, s. 75). Pewnym rozwiązaniem tego problemu, nie zawsze jednak możliwym, jest łączenie zespołów aktorskich Teatru 21 i teatru przyjmującego, dzięki czemu dany spektakl staje się wspólnym dziełem. Krok taki podjęto między innymi w Teatrze Powszechnym przy pracy nad *Superspektaklem*⁸, w którym zagrali trzech aktorzy i jedna aktorka Teatru 21 oraz dwaj aktorzy i dwie aktorki Teatru Powszechnego.

Drugim problemem są działania pozorne, a zatem takie, których celem jest przede wszystkim poprawa wizerunku danej instytucji. Wówczas praca z organizacją zajmującą się trudnymi tematami staje się dla tej instytucji narzędziem PR-owym i ma charakter epizodyczny. Barierą jest zatem nie tyle motywacja do podjęcia takiej współpracy, ile jej krótkotrwały charakter, uniemożliwiający dokonanie jakiegokolwiek zmiany. Jednocześnie jednak takie punktowe działanie nie pozwala na rzeczywistą zmianę wizerunku danej instytucji, ponieważ nie wynika z propagowanej przez nią idei, lecz dzieje się na marginesie jej programu. Takie naskórkowe działania wiążą się często z projektowym finansowaniem pola kultury. Teatr 21, jako organizacja nastawiona na proces, której celem jest realne dążenie do społecznej zmiany przez działalność artystyczną, krytyczną i edukacyjną, nie mieści się w systemie projektowym narzucającym konkretne ramy czasowe tych działań. Wynika to także z innego, wolniejszego rytmu pracy zespołu Justyny Sobczyk. Aby na przykład dany tytuł ponownie pojawił się na scenie, aktorki i aktorzy Teatru 21 potrzebują więcej niż jednej próby wznowieniowej. Długie przerwy w wystawianiu danego spektaklu, charakterystyczne dla wielu teatrów repertuarowych, dla aktorek i aktorów Teatru 21 są

⁸ Reżyseria Justyna Sobczyk, Jakub Skrzywanek, obsada: Jacek Beler, Grzegorz Falkowski, Magdalena Koleśnik, Jan Adam Kowalewski, Michał Pęszyński, Aleksandra Skotarek, Piotr Swend, Julia Wyszyńska, premiera 11 listopada 2017 roku (<https://www.powszechny.com>).

przyczyną znacznie większego stresu niż dla aktorów pełnosprawnych. Również praca nad tworzeniem nowego spektaklu wymaga więcej czasu, ponieważ aktorzy nie są w stanie odbyć dwóch prób dziennie, a oparta na improwizacji praca nad pojedynczymi scenami wymaga wielokrotnych kroków w tył i nieraz rozpoczynania od początku. Od osób pełnosprawnych, współpracujących przy danym przedstawieniu, wymaga to przemodelowania myślenia o czasie w teatrze, o czym mówił między innymi Maciej Pesta, aktor Biennale Warszawa, występujący razem z aktorami Teatru 21 w spektaklu *Rewolucja, której nie było*. Taka zmiana wymaga jednak gotowości do przełamywania własnych przyzwyczajeń zawodowych, na którą nie wszyscy muszą mieć ochotę: „Dzięki tej pracy stałem się bardziej cierpliwy. Zaakceptowałem, że pewne procesy, jak np. uczenie się tekstu, mogą trwać trochę dłużej. Na co dzień jestem człowiekiem żywiołowym, szybko podejmuję decyzje i działam, niekiedy impulsywnie. Dzięki tej pracy zwolniłem, zacząłem bardziej obserwować to, co dzieje się wokół mnie. Dałem sobie przestrzeń do zastanowienia, fantazji, refleksji. Otworzyłem się na czyjeś emocje, rozbudziłem w sobie empatię. Przełamałem też barierę wstydu i tabu, które wiążą się ze społecznym wyobrażeniem niepełnosprawności. Zobaczyłem, że jesteśmy tacy sami, mamy takie same troski, tylko czasem osoby z niepełnosprawnością są mniej zaradne i potrzebują kogoś do pomocy, choć nie dotyczy to pracy aktorskiej czy teatralnej” (Pesta 2019, s. 125).

Wątek temporalnych ograniczeń można także powiązać z trudnościami przestrzennymi. Zdarza się bowiem, że niektóre instytucje nie mają przestrzeni przeznaczonych na cele teatralne albo przestrzenie takie są zbyt duże, na przykład sale audytoryjne mogące pomieścić kilkaset osób. Formuła pracy Teatru 21 znacznie lepiej sprawdza się we wnętrzach kameralnych, w których odległość między widzami i aktorami pozwala na bliższy kontakt. Dlatego twórczynie i twórcy Teatru 21 wybierają czasami takie miejsca w danej instytucji, które na co dzień pełnią inne funkcje, co z kolei wymaga wielu zgód formalnych i zaangażowania pracowników różnych pionów. Wybór ten zawsze jednak służy wzmocnieniu przekazu danego spektaklu czy performance'u i jest dokonywany przez obie strony. Niemniej jednak przestrzenie takie zostają na jakiś czas wyłączone ze swojego normalnego funkcjonowania, co także może się przyczynić do rozregulowania rytmu pracy tej instytucji: „Dla instytucji, z takiej perspektywy koordynacyjno-logistyczno-technicznej, to nigdy nie były łatwe projekty. [...] Wymagały ogromnych szpagatów i dużego wysiłku, żeby móc wprowadzić tego typu działania w życie. [...] Oczywiście czasami się udawało w 100%, czasami w 80%. Wiadomo, że czasami trzeba weryfikować te plany. Ale generalnie jest to trudny proces, żmudny, wymagający czasowo. Także przez to, że bardzo często jest to procesualne budowanie aż do końca, aż do momentu ostatniej próby generalnej. To duży problem natury logistycznej, ponieważ jako instytucja publiczna musimy zapewnić bezpieczeństwo publiczności” [anonimowy wywiad P_4].

Współpraca z Teatrem 21 zawsze wymaga wzajemnego zaufania, a ze strony partnera – przekonania o wysokiej merytorycznej wartości danego działania. Także dlatego, że jego rezultat przez długi czas jest trudny do opisanego, a tego wymagają instytucje publiczne, które z pewnym wyprzedzeniem tworzą własne programy i materiały promocyjne. Wspomniany brak konkretnego jest zatem problematyczny, zwłaszcza że publiczność często właśnie nim się kieruje⁹. Przełamanie tej niepewności po stronie zarówno dyrekcji instytucji, aktorów spoza Teatru 21, jak i publiczności, także wymaga czasu, którego w systemie projektowym brakuje.

Zdarza się ponadto, że bariery instytucjonalne nakładają się na pewne uwarunkowania osobowe. Wśród takich jednostkowych przeszkód można wymienić kwestię polityczno-ideologiczną, która nie pozwala na demokratyzowanie przestrzeni teatru, włączanie w jego życie różnych grup wykluczonych. Najczęściej wiąże się ona także ze specyficzną postawą estetyczną, czyli niezgodą na wprowadzanie w sferę sztuki i widzialności osób z niepełnosprawnościami i inną motoryką: „To jest polityczna decyzja, to jest pewien gest polityczny, włączania rozmaitych grup, demokratyzowania przestrzeni teatru. Nie tylko wprowadzania tych grup w sferę widzialności, ale również włączania w sam mechanizm teatru” [anonimowy wywiad P_1].

Instytucja krytyczna

Większość wspomnianych wcześniej barier można traktować nie tyle jako swoiste dla Teatru 21, ale dla każdego innego teatru, który wchodzi w przestrzeń publicznych instytucji kultury. Jak zauważają Katarzyna Kalinowska i Kaja Rożdżyńska-Stańczak (2018, s. 4): „Społecznie wytworzona kategoria normalności jest jednak na tyle wątpliwym konstruktem, że każda inność zaburzająca ów porządek może znormalizowanej rzeczywistości zagrozić”. Dlatego inicjowane przez Teatr 21 działania wykraczają poza dyskurs na temat niepełnosprawności i stają się „modelem zmieniania postaw wobec inności w ogóle” oraz zaczątkiem „swoistej, autorskiej formuły przygotowania do życia w społeczeństwie wielokulturowym” (*ibidem*, s. 38).

W książce *Nie ma wolności bez samodzielności* zaproponowałam oparcie modelu współpracy na logice procesu badawczego. Proces ten odzwierciedla się również w sposobie pracy Justyny Sobczyk, Justyny Wielgus i Justyny Lipko-Koniecznej nad spektaklami Teatru 21, która rozpoczyna się od zarysowania problemu, a następnie wspólnego jego badania, między innymi przez indywidualne i zespołowe improwizacje. Punktem wyjścia poszczególnych scen stają się

⁹ Choć warto dodać, że taka sytuacja niepewności zdarza się także w teatrze instytucjonalnym, na przykład podczas pracy nad *Hamletem* Krzysztofa Garbaczewskiego, gdy na tydzień przed premierą niektórzy aktorzy mieli poczucie, że jeszcze nic nie mają (por. Kwaśniewska 2018, s. 76).

osobiste przeżycia aktorów i aktorek. Taki rodzaj konstruowania scenicznych form jest mocno osadzony w pedagogice teatru, w której najważniejszy jest właśnie głos uczestników wydarzeń. Dlatego przygotowanie spektaklu nigdy nie polega na zadaniu aktorkom i aktorom gotowego tekstu do nauczenia się, o czym w rozmowie o kolektywach teatralnych wspomina Justyna Sobczyk: „Nie chcę na przykład mówić aktorom, co mają robić, bo sytuacja narzucania roli wydaje mi się co najmniej dziwna. No i nie przychodzę na pierwsze spotkanie z gotową koncepcją całości, bo tak też robimy z Justyną Lipko w T21: świadomie nie przynosimy tekstu, traktujemy czas prób jako czas na stworzenie struktury i formy, które mają wynikać z określonej konstelacji artystów zaangażowanych w pracę nad spektaklem” (Sobczyk 2018, s. 87). Zgodnie z tym zarówno poszczególne kwestie, jak i wizualna czy dźwiękowa strona przedstawień są wytwarzane wspólnie przez cały zespół (nie tylko aktorski) w trakcie szukania odpowiedzi na postawione pytania do tematu (czyli w języku nauk społecznych: pytania badawcze). Bardzo ważny w tym procesie jest wymiar interakcyjny i przyzwolenie na rozmaite emocje: od spokoju przez radość czy smutek po złość. To wszystko staje się materia do budowania historii: zarówno sceniczne sojusze, jak i pojawiające się w trakcie próbowania konflikty. Jednocześnie jednak taki tryb pracy wymaga od uczestników tego procesu specyficznej postawy indywidualnej: otwarcia się na niepewność, ciekawość, cierpliwość i – co najważniejsze – wzajemnego zaufania, co staje się wyzwaniem przede wszystkim dla pełnosprawnych twórców „z zewnątrz”, którzy czasowo dołączają do zespołu Teatru 21 w celu stworzenia wspólnego spektaklu. Formułę tę krótko opisał między innymi Tymek Bryndal, jeden z członków tria Pokusa, grającego muzykę na żywo podczas spektaklu *Rewolucja, której nie było*: „[...] to jest rzeczywiście model tworzenia spektaklu na zasadzie »kucia, póki gorące«. Większość tych scen, które widać w *Rewolucji*, narodziło się z improwizacji. A taka improwizacja to godziny próbowania, testowania, odtwarzania, zawracania, przywracania, wypuszczania i z tego się gdzieś pojawiają momenty, które potem trafiają do spektaklu. [...] Proces był dosyć trudny, ale podobało mi się to doświadczenie. Nie widzę niczego złego w tym, że to było trudne. To, co trafia do spektaklu, jest efektem często wielogodzinnych ćwiczeń ruchowo-tekstowo-dyskusyjnych, gdy coś nagle się pojawia” (Bryndal 2019, s. 132).

W pracy Teatru 21 praktyka teatralna jest mocno powiązana z namysłem teoretycznym, co sprawia, że bliżej jest temu modelowi właśnie do procesu badawczego niż do typowego schematu pracy nad spektaklem. Stąd zasadne wydaje się przełożenie takiej logiki także na proces budowania współpracy między różnymi podmiotami i – dalej – stworzenia oddzielnej instytucji. Ponadto zasady funkcjonowania Teatru 21 w dużym stopniu są zbieżne z modelem pracy kolektywnej, który Monika Kwaśniewska charakteryzuje jako „unikanie sztywnej specyfikacji i hierarchizacji, wymiennieść ról, osobiste zaangażowanie wszyst-

kich członków kolektywu w proces pracy, pełna odpowiedzialność za ostateczny efekt artystyczny” (Kwaśniewska 2018, s. 68). To wszystko sprawia, że dobrym punktem odniesienia wydaje się tu koncepcja instytucji krytycznej zaproponowana przez Piotra Piotrowskiego, choć z zastrzeżeniem, że wprost dotyczy ona instytucji muzeum, a jej punktem wyjścia stała się próba reformy (niestety, nieudanej) Muzeum Narodowego w Warszawie. Przeciwnieństwem takiej instytucji jest instytucja świątynia – względnie obiektywna i neutralna światopoglądowo (choć sam wybór eksponatów jest przecież ideową decyzją), klasyczna pod kątem kolekcji i form działania, wychylona w przeszłość, chroniąca tradycję i jasno wyznaczająca granice, także w kontakcie ze światem poza nią. Piotr Piotrowski krytyczną wizję muzeum upatrywał w trzech płaszczyznach: aktywności tej instytucji w przestrzeni publicznej, gotowości na autokrytykę i „zmianie geografii zainteresowań” (Piotrowski 2011, s. 72). Misją takiej instytucji jest zatem demokratyzacja społeczeństwa, integracja, świadomość czynników globalnych i ich wpływu na to, co lokalne, inicjowanie debaty społecznej i podejmowanie dyskusji na tematy marginalizowane, rewidowanie tradycji (ale niewyważanie jej), interdyscyplinarność, mniejsza hierarchiczność, wychylenie w przyszłość przy jednoczesnej świadomości tego, co było, wpisanie na stałe w działania programowe aktywności edukacyjnych. Tym samym dotychczasowy, zamknięty model instytucji miał się otworzyć na działania niekanoniczne, które w wymiarze pozamuzealnym można rozumieć jako niestandardowe dla danej instytucji kultury oraz rozmywające granice między światem wewnątrz i na zewnątrz instytucji (por. *ibidem*). Podstawą tego typu myślenia była dla Piotra Piotrowskiego nowa muzeologia, proponująca drogę od krytyki instytucji do instytucji krytycznej i „wcielenie krytycznej myśli teoretycznej w praktykę muzealną” (*ibidem*, s. 74). Swoją koncepcję Piotr Piotrowski opiera również na – zaproponowanym przez Hansa Beltinga – modelu muzeum jako forum. W tym ujęciu instytucja forum to miejsce negocjacji różnych formuł sztuki, działające ze społecznością lokalną i zaangażowane politycznie, ale nie w kategoriach „partyjnego współzawodnictwa”, tylko ustanawiania tego, co publiczne.

Jak jednak idee instytucji krytycznej i instytucji forum odnieść do działania Teatru 21? Przede wszystkim – wraz ze spektaklem *Rewolucja, której nie było*, opowiadającym między innymi historię protestu rodziców osób z niepełnosprawnościami w polskim sejmie w kwietniu 2018 roku – Teatr 21 bardzo wyraźnie wyartykułował swoje polityczne stanowisko. Jednocześnie także jego wcześniejsze aktywności od lat konsekwentnie służą budowaniu dyskursu na rzecz niepełnosprawności oraz ustabilizowaniu sytuacji zawodowej aktorek i aktorów z niepełnosprawnością intelektualną. Działania te umożliwiają ponadto badanie granic społecznej widzialności osób z niepełnosprawnościami, aby w rezultacie negocjować i przesuwając istniejące normy wizualne, które regulują sposoby patrzenia lub niepatrzenia na to, co cieleśnie nienormatywne.

Można zatem uznać, że „nomadyczny” program Teatru 21, wraz z refleksją nad tematami społecznie marginalizowanymi, śmiałym zajmowaniem pozycji w polu sztuki i debaty publicznej oraz pracą ze specjalistami z różnych dziedzin, wpisuje się w misję opisanych wyżej typów instytucji.

Auto-teatr

Warto w tym miejscu jednak ponownie zwrócić się w stronę teatru i uzupełnić modele instytucji krytycznej i instytucji forum o elementy wynikające ze specyficznej formy teatru, jakim jest auto-teatr. Wydaje się bowiem, że konstytuująca go zasada jest właśnie tym, co łączy proponowane tu perspektywy, tym bardziej że twórczyni tego pojęcia – Joanna Krakowska – wyprowadza ją od słów aktorów Teatru 21 (Krakowska 2018, s. 187). Pierwsza konstatacja aktora T21 Michała Pęszyńskiego, która jest jednocześnie zasadą auto-teatru, brzmi „Aktor widzi widza, a widz widzi aktora” (Lipko-Konieczna, Godlewska-Byliniak 2016, s. 56). Pozostałe dwie to elementy istoty takiego teatru: „Aktor opowiada w tym teatrze o sobie” (*ibidem*, s. 62) oraz „Po co ludziom teatr? Żeby być otwartym na innych ludzi” (*ibidem*, s. 166). Czwarta, niewskazana przez Joannę Krakowską, ale według mnie także opisująca zasadę auto-teatru, to: „Trzeba udawać, że się gra. Ale my nie ściemniamy, gramy, żeby iść dalej” (*ibidem*, s. 70). Auto-teatr to zatem „teatr, którego twórcy mówią ze sceny we własnym imieniu i pod nazwiskiem własnym, a nie scenicznej postaci. Od siebie i o sobie. Odnoszą się do własnych doświadczeń, badają własne ograniczenia, odsłaniają słabości, problematyzują sytuację swojej wypowiedzi, definiują i kwestionują swoją tożsamość, zdradzają kulisy procesu teatralnego, relacje zespołowe, ograniczenia instytucjonalne, uwarunkowania ekonomiczne, niepokoje ideowe” (Krakowska 2018, s. 184–185). Zdaniem Joanny Krakowskiej, przed teatrem stoi bardzo ważne zadanie, które polega na stworzeniu warunków rozmowy, wypracowaniu porozumienia, łączeniu alternatywnych punktów widzenia oraz tworzeniu lokalnych empatycznych i komunikacyjnych wspólnot (*ibidem*, s. 186). Auto-teatr, który opiera się na doświadczeniu własnym twórców, mediowaniu, wymianie, wspólnym poszukiwaniu, realnym praktykowaniu demokracji, jest jedną z propozycji wypełnienia tak rozumianej misji teatru, a także konkretnym modelem komunikacji między twórcami i odbiorcami, zakładającym całkowity „brak ściemy” oraz zdolność obu stron do przyjęcia postawy autokrytycznej.

Właśnie takie myślenie, nie tylko o samej formie spektaklu, ale także o instytucji jako takiej, leży u podstaw idei Centrum Sztuki Włączającej: Downtown, czyli interdyscyplinarnego „ośrodka praktyczno-teoretycznego zajmującego się namysłem nad niepełnosprawnością w jej wymiarze społeczno-kulturowym”,

do którego powołania od dłuższego czasu dążą twórcynie i twórcy Teatru 21. Downtown nie zostało pomyślane jako kolejna stołeczna scena teatralna, ale jako przestrzeń debaty publicznej na temat niepełnosprawności, szeroko rozumianych interdyscyplinarnych praktyk twórczych, namysłu teoretycznego i działań edukacyjnych. Jako instytucja pracująca na rzecz inkluzji społecznej ma być sama w sobie „otwarta” na to, co znajduje się poza jej przestrzennymi granicami, i pracować na rzecz budowania lokalnych sojuszy. Powstanie Centrum Sztuki Włączającej: Downtown nie oznacza zatem zawieszenia współpracy z innymi podmiotami, ale zbudowanie jej na mniej hierarchicznych zasadach. Przede wszystkim za punkt wyjścia należy przyjąć eksplorowanie tematu ważnego dla wszystkich stron takiego partnerstwa i stworzenie wspólnoty ideowej w zakresie szeroko rozumianej inkluzji społecznej (nie tylko w wymiarze niepełnosprawności, lecz również innych grup wykluczanych). Aby stało się to możliwe, konieczne jest działanie długoterminowe, które umożliwia faktyczne zaistnienie zmiany w danym obszarze, mogące skutkować przekształceniami systemowymi (na przykład w aspekcie prawnym czy rynku zatrudnienia). Stąd tak ważne miejsce we wspólnie budowanym programie powinny zająć działania edukacyjne, towarzyszące pracy artystycznej, badawczej i naukowej na każdym etapie tego procesu i kierowane zarówno do wewnątrz, czyli do twórców, jak i na zewnątrz, czyli do odbiorców. Wszystkie kroki podejmowane w ramach partnerstwa, w myśl jawności warsztatu i budowania inkluzji od podstaw, powinny być klarowne i dla osób bezpośrednio zaangażowanych w jego tworzenie, i dla pozostałych pracowników tych podmiotów. Tego typu współpraca oznacza wreszcie gotowość na wolty, redefiniowanie problemu, poszerzanie pola badań oraz krytyczne spojrzenie na siebie samych, a zatem poddawanie refleksji wewnętrznych mechanizmów, własnych możliwości, ograniczeń (osobowych, ideowych, biurokratycznych), co także skutkuje prawem do popełniania błędów. Powyższe „wytyczne” współpracy korespondują z ideą instytucji krytycznej, ale przede wszystkim realizują one naczelną zasadę auto-teatru – „Aktor widzi widza, a widz widzi aktora” – którą można potraktować szerzej jako postulat budowania wszelkich relacji społecznych. Odnoszę bowiem wrażenie, że tylko wzajemne widzenie się różnych partnerów interakcji umożliwia realne poznanie, które powinno stanowić podstawę podejmowania wspólnych działań. Samo patrzenie nie jest wystarczające, a nawet – jak twierdzi Jacques Rancière – jest ono z dwóch powodów złe: „Po pierwsze patrzenie jest przeciwieństwem poznania. Oznacza odnoszenie się do zjawiska bez znajomości warunków produkcji tego zjawiska lub ukrytej za nim rzeczywistości. Po drugie patrzenie uchodzi za przeciwieństwo działania” (Rancière 2007, s. 311). Dlatego, podobnie jak w auto-teatrze, jako podstawę wszelkiej współpracy (wewnątrz i na zewnątrz instytucji) należy przyjąć komunikację opartą na szczerości, osobistym zaangażowaniu i podmiotowości partnerów interakcji (por. Krakowska, s. 188), gdyż

tylko taka pozwoli skutecznie pracować nad tematem społecznej marginalizacji i potrzeby widzialności osób z niepełnosprawnościami. W innym wypadku istnieje ryzyko, że podejmowane kwestie znikną w cieniu ideologicznego sporu, teatr zaś pozostanie wyłącznie miejscem wcielania i oglądania (*ibidem*), a nie upodmiotowienia inicjującego społeczną zmianę.

Postscriptum

Ze względu na ograniczenia budżetowe m.st. Warszawa nie zdecydowało się kontynuować projektu Centrum Sztuki Włączającej: Downtown. Z tych samych przyczyn, wraz z końcem 2018 roku, swój udział w projekcie zawiesiło także Biennale Warszawa. Tym samym Centrum Sztuki Włączającej: Downtown po zakończeniu w grudniu 2018 roku działań pilotażowych wróciło do punktu wyjścia. Pomysłodawcy tej instytucji nadal jednak działają na rzecz jej powołania.

BIBLIOGRAFIA

- Bryndal, Tymek. 2019. *Nasza muzyka mocno opisuje liryczną część protestu. Rozmowa z zespołem POKUSA – Natanem Kryszkiem, Tymkiem Bryndalem i Teo Olterem*, [w:] Bogna Kietlińska, *Nie ma wolności bez samodzielności. Działanie Teatru 21 w perspektywie zmiany*. Warszawa: Fundacja Teatr 21.
- Kalinowska, Katarzyna, Rożdżyńska-Stańczak, Kaja. 2018. *Jak się zerwie izolację, to kogoś może kopnąć prąd. Raport z ewaluacji projektu O!Swój*, Warszawa.
- Kietlińska, Bogna. 2019. *Nie ma wolności bez samodzielności. Działanie Teatru 21 w perspektywie zmiany*. Warszawa: Fundacja Teatr 21.
- Kwaśniewska, Monika. 2018. *Możliwości i ograniczenia pracy kolektywnej w polskim teatrze (instytucjonalnym). Perspektywa aktorów*, [w:] Ewa Guderian Czaplińska, Stanisław Godlewski (red.), *Kolektywy teatralne, artystyczne i badawcze*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- Lipko-Konieczna, Justyna, Godlewska-Byliniak, Ewelina (red.). 2016. *21 myśli o teatrze*, Głogowo: Fundacja Win-Win.
- Pesta, Maciej. 2019. *Przed i po „Rewolucji”. Rozmowy z aktorami Biennale Warszawa: Beatą Bandurską, Maciejem Pestą i Martyną Peszko*, [w:] Bogna Kietlińska, *Nie ma wolności bez samodzielności. Działanie Teatru 21 w perspektywie zmiany*. Warszawa: Fundacja Teatr 21.
- Piotrowski, Piotr. 2011. *Muzeum krytyczne*. Poznań: REBIS.
- Rancière, Jacques. 2007. *Widz wyemancypowany*. Przeł. Adam Ostolski. Warszawa: Krytyka Polityczna.
- Sobczyk, Justyna. 2018. *Jak to robią Polacy? Panel 2*, [w:] Ewa Guderian Czaplińska, Stanisław Godlewski (red.), *Kolektywy teatralne, artystyczne i badawcze*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.