



Evaluacja
Europejskiej Stolicy Kultury
Wrocław 2016

OLIMPIADA TEATRALNA

WIĘCEJ NIŻ TEATR

Raporty podsumowujące

Ewaluacja Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016

– projekt badawczy sfinansowany ze środków budżetowych Urzędu Miasta Wrocławia, w ramach współpracy naukowej realizowanej przez Gminę Wrocław, Uniwersytet Wrocławski i Biuro Festiwalowe IMPART 2016.

Sposób cytowania:

Banaszak E., Pluta J., Błaszczyk M., Kajdanek K., 2017. *Olimpiada Teatralna. Więcej niż teatr. Raporty podsumowujące*. Wrocław [<http://www.repozytorium.uni.wroc.pl/dlibra/;data dostępu/pobrania>]

Publikacja dostępna w:

www.repozytorium.uni.wroc.pl
www.wroclaw2016.pl

Autorzy:

Ewa Banaszak

Jacek Pluta

Mateusz Błaszczyk

Katarzyna Kajdanek

Redakcja i korekta:

Marta Mizuro

Projekt graficzny i skład:

Paulina Rosińska

www.heissenstudio.com

SPIS TREŚCI

1. Wprowadzenie	5
Część I: Olimpiada Teatralna ESK Wrocław 2016	7
2. Organizacja i przebieg badań ilościowych	7
3. Uczestnicy badań w Cyklu OT	8
4. Uczestnictwo w wydarzeniach i imprezach ESK	10
5. Zgeneralizowana ocena Cyklu OT	12
6. Uczestnicy cyklu OT wobec ESK Wrocław 2016	15
7. Motywy oraz korzyści z uczestnictwa w OT	17
8. Teatr, ale jaki?	18
9. Profesjonaliści i zainteresowani – teatr światów „podzielonych”?	19
Część II: Cykl „Więcej niż teatr” - Olimpiada Teatralna ESK Wrocław 2016	21
10. „świat miejscem prawdy”	21
11. Akademia śniadań	21
12. „śniadanie w procesie”	22
12.1. Ciało widzi, ciało wie. Teatr na wyciągnięcie ręki	23
12.2. Aktor i jego poszukiwania w Teatrze 21	23
12.3. Barter albo o (wzajemnym) karmieniu wspólnoty	25
12.4. Sztuka inkluzywna/sztuka społeczna	26
12.5. Sztuka potrzebna od zaraz	26
13. Taniec – budowanie wspólnot	27
14. Co można wyczytać ze śniadań?	28
15. „więcej niż teatr”	31

1. Wprowadzenie

Niniejszy raport traktuje o cyklu wydarzeń pn. Olimpiada Teatralna „Świat miejscem prawdy” zorganizowanych w ramach Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016.

Jak informują organizatorzy, Olimpiada Teatralna:

(...) to międzynarodowy festiwal teatralny prezentujący osiągnięcia najwybitniejszych twórców teatralnych z całego świata. Inicjatorem Olimpiady Teatralnej jest grecki reżyser Theodoros Terzopoulos, który powołał ją do życia w 1993 roku w Delfach, a obecnie pełni funkcję przewodniczącego Międzynarodowego Komitetu Olimpiady Teatralnej.

Hasło „Świat miejscem prawdy” to parafraza tytułu tekstu Jerzego Grotowskiego wygłoszonego w 1976 roku, a opublikowanego w 1979 roku, w którym twórca Teatru Laboratorium przekonywał: „Wchodzimy w świat, aby przezeń przejść. Przechodzimy próbę świata, a świat jest miejscem prawdy. W każdym razie – świat powinien być miejscem prawdy”.

Zdaniem Theodorosa Terzopoulosa oblicze współczesnego teatru, jego funkcje i cele oraz przyszłość rodzą wiele pytań. Dlatego też 7. edycja Olimpiady Teatralnej stanowi zachętę do wolności wypowiedzi, staje w obronie znaczenia tradycji, a zarazem wspiera potrzebę poszukiwań i eksperymentowania na scenie.

Na program Olimpiady składały się liczne imprezy o różnym charakterze, które gromadziły publiczność profesjonalną (zawodowo związaną z teatrem) i pozaprofesjonalną, do której należy zaliczyć entuzjastów teatru, jak też osoby przygodnie zwabione aurą ESK. Sprofilowanie OT na profesjonalną publiczność wydaje się jedną z najważniejszych cech całego cyklu i wpłynęło na sposób postrzegania wydarzeń oraz ich oceny, w odróżnieniu od głównego nurtu wydarzeń ESK, który zarówno w formie, jak i treści był zdecydowanie bardziej ludyczny.

Wydarzenia OT zostały zebrane w porządkujące je wątki programowe, na które składały się:

- Nurt główny (14 października – 13 listopada 2016),
- Dolnośląska Platforma Teatru (15–19 października 2016),
- Więcej niż teatr (22–27 października),
- Festiwal ”Dziady. Recykling” (27 października – 4 listopada),
- Eastern Line (7–13 listopada),
- Program Instytutu Grotowskiego (15 października – 11 listopada).

Każdy z nurtów OT miał swoją specyfikę i realizował określone cele¹. Dla przykładu, w „Nurcie Głównym”, na który składało się m.in. 16 spektakli teatralnych, dominującą rolę odgrywali uznani reżyserzy teatru (Eugenio Barba, Peter Brook, Romeo Castellucci, Jan Fabre, Walerij Fokin, Heiner Goebbels, Liu Libin, Krystian Lupa, Tadashi Suzuki, Theodoros Terzopoulos, Robert Wilson). Uczestnicy tego cyklu mieli ponadto możliwość uczestniczyć w spotkaniach z twórcami teatru (m.in. na Forum Reżyserów).

Specyfiką OT było to, że w skład nurtów wchodziły nie tylko przedstawienia, ale również warsztaty aktorskie, reżyserskie, krytyczne, niekiedy wraz z okalającymi je wystawami i instalacjami artystycznymi. Zróżnicowany charakter wydarzeń powodował, że obok sympatyków teatru istotne grono uczestników OT stanowiły osoby zawodowo z nim związane.

Już choćby tak pobieżny opis wskazuje na złożoność takiego przedsięwzięcia, jak OT. Biorąc pod uwagę okoliczności

i możliwości przyjrzenia się specyfice wydarzeń poprzez badania im poświęcone, z konieczności skoncentrowaliśmy się na rzeczach najważniejszych. Jako autorzy ewaluacji ESK uznaliśmy, że podstawową wartością poznawczą będzie określenie ogólnej specyfiki OT pozycjonowanej w kontekście całości ESK Wrocław 2016. Stąd do najważniejszych celów stawianych w tym aspekcie badań należało określenie:

- charakteru publiczności OT,
- postaw, które wśród uczestników OT kształtowały wydarzenia, w jakich mieli okazję uczestniczyć,
- preferencji i oczekiwań związanych z szeroko rozumianym teatrem, zarówno jako formą prezentacji kultury, jak też uczestnictwa w kulturze.

Tym kwestiom poświęcona była pierwsza część ewaluacji, obejmująca wszystkie nurty programowe OT – w której do pomiaru wykorzystaliśmy ankietę internetową adresowaną do uczestników olimpiady w trakcie całego okresu jej trwania.

Niezależnie od ilościowego wątku badań publiczności OT naszym zamiarem było także umożliwienie Czytelnikowi wejścia w głąb, jeśli nie wszystkich, to przynajmniej części zdarzeń. Dlatego projekt podzieliliśmy na dwie części. W drugiej, która miała charakter jakościowy, naszą uwagę badawczą skupiliśmy na wybranym nurcie programowym, traktowanym przez nas jako autonomiczna całość – studium przypadku. Spośród możliwych opcji wybór padł na cykl *Więcej niż teatr*, którego wydarzenia skupiały się:

(...) wokół problemów artystycznych i społecznych związanych z pełnoprawną sztuką osób z niepełnosprawnościami, ze szczególnym uwzględnieniem teatru i sztuk performatywnych. (gdzie) Celem zaplanowanych wydarzeń jest upowszechnienie i promocja marginalizowanych często zjawisk artystycznych, spotkanie praktyków teatralnych z ekspertami z innych dziedzin nauki i sztuki, wymiana doświadczeń między polskimi i zagranicznymi twórcami, otwarcie przestrzeni dla pogłębionej refleksji na temat metod pracy i stosowanych narzędzi w poszczególnych zespołach, wskazując przy tym na podobieństwa i różnice w wyborze środków wyrazu i sposobów pracy z aktorem.²

Celem projektu *Więcej niż teatr*, adresowanego tak jak i pozostałe również do pozaprofesjonalnego grona odbiorców, było skoncentrowanie uwagi na osobach niepełnosprawnych. Jednak w przeciwieństwie do tradycyjnych działań o charakterze interwencji społecznej projekt zwracał uwagę na osobę niepełnosprawną jako działający podmiot pozostający w relacji z otoczeniem społecznym dzięki wykonywanej profesji – kreowanie ról aktorskich i możliwość współtworzenia wydarzeń teatralnych. Taka sytuacja bardzo silnie oddziałuje na sferę wyobrażeń społecznych, które określają zasadniczą tożsamość określonych kategorii społecznych (np. ludzi młodych, kobiet, mężczyzn, osób wykształconych, etc.). Dla osób „z zewnątrz”, niemających dotychczas tego rodzaju doświadczeń uczestnictwo w projekcie *Więcej niż teatr* związane było z nieuniknionym uwikłaniem się w sytuację eksperymentu społecznego, ściślej mówiąc: było okazją do zmierzenia się z własnymi wyobrażeniami na temat osób niepełnosprawnych.

Angażując się w *Więcej niż teatr* przeprowadziliśmy serię obserwacji uczestniczących, polegających także na indywidualnych rozmowach z artystami, kuratorami cyklu. Powstałe w ten sposób świadectwo uczestnictwa będące zapisem doświadczenia oraz jego socjologiczną interpretacją stało się przedmiotem osobnego opracowania, któremu poświęciliśmy drugą część raportu.

Część I: Olimpiada Teatralna ESK Wrocław 2016

2. Organizacja i przebieg badań ilościowych

- Specyfika ESK, w którym pomieszczono całość Olimpiady Teatralnej, spowodowała, że pomiar zorganizowano w dwóch wątkach:
- badań, które dotyczyły wydarzeń weekendu specjalnego 14-16.10.2016 i którego hasłem wiodącym oraz głównym wydarzeniem było otwarcie Międzynarodowej Olimpiady Teatralnej (**weekend OT**) – a dokładniej Nurtu Głównego. Zarazem badanie było elementem cyklu badań 12 specjalnych weekendów ESK Wrocław 2016 i obejmowało także inne wydarzenia weekendu,
- badań, które swoją tematyką objęły wydarzenia finału 7. edycji Olimpiady Teatralnej (**cykl OT**), organizowanej przez Instytut im. J. Grotowskiego pod hasłem „Świat miejscem prawdy”, które miały miejsce w różnych przestrzeniach i miejscach Wrocławia w okresie 14-10.-13.11.2017 r.

Obydwa wątki były potraktowane niezależnie. W przypadku weekendu OT pomiar ten w zakresie celów badawczych wpięty był w cykl badań Specjalne Weekendy ESK. Z kolei cykl OT zawierał spektrum pytań odnoszących się do OT jako takiej. Zarówno w jednym, jak i drugim pomiarze wykorzystano technikę ankiety internetowej. Uczestnictwo w badaniach wymagało zalogowania się do specjalnej strony internetowej. Choć można było wypełnić zarówno jedną, jak i drugą ankietę, to badania nie nakładały się na siebie w czasie – to znaczy, że były od siebie niezależne. Ankietę Weekend OT udostępniono w okresie 15.10.2016 – 23.10.2016, natomiast ankietę Cykl OT w okresie 24.10-21.11.2016 roku.

O ile badania weekendu OT, jak i cyklu OT bazowały na podobnych pytaniach, to ankietę dotyczącą całego cyklu była zaopatrzona w dodatkowe pytania i ona też będzie podstawą prezentacji materiału empirycznego w pierwszej części raportu. Informacje na temat wyników badania weekendu OT odniesionego do całości wydarzeń 12 specjalnych weekendów znajdzie Czytelnik w osobnym raporcie³.

W czasie trwania pomiaru w wątku cyklu OT uzyskano 154 obserwacji o różnym stopniu kompletności odpowiedzi. Liczbę tę, biorąc pod uwagę czas badań i zastosowane techniki pozyskiwania respondentów, uznać należy za przeciętną.

Kanał dostępu	Cykl OT
bilet badawczy	32,5%
strony www organizatora	9,1%
Facebook	58,4%
ogółem liczba zrealizowanych wywiadów n=100%	154

Tabela 1. Efektywne kanały dostępu do ankiet w badaniach cyklu OT

Źródło: jeśli nie zaznaczono inaczej badania własne

Efektywność pomiaru (wyświetlenie ankiety/wypełnienie ankiety) w cyklu OT wyniosła 24% przy średnim czasie wypełnienia ankiety 15 min. Skuteczność ankiety w cyklu OT była podobna do innych w serii pomiarów za pomocą ankiety internetowej w badaniach weekendów specjalnych ESK (tą samą techniką ankiety internetowej). Warto jednak wspomnieć tu o miernej skuteczności ankiety weekendowej OT (wyniosła ona zaledwie 4,3%), której wynik daje się wytłumaczyć jedynie zmęczeniem respondentów i trudnościami w ich mobilizacji do wypełnienia ankiety internetowej w krótkim czasie oraz faktem dość niszowej tematyki badania. Uwaga ta odnosi się zresztą tak do Weekendu OT, jak i do Cyklu OT, bowiem profile społeczne respondentów w obu badaniach były dość podobne. Dodatkowo pamiętać należy, że natura pomiaru rodzi trudny do jednoznacznego (a priori) określenia tzw. efekt próby. Z jednej strony bowiem, oprócz bezpośredniego dostępu do ankiety w Internecie, rozdano ponad 1000 biletów badawczych z linkiem do strony www z ankietą, prosząc o wypełnienie jej w dogodnym dla respondenta momencie. Zwrot odpowiedzi w tym trybie na poziomie 0,03% to wynik wysoce niezadowalający. W celu zapewnienia dotarcia z ankietą do szerokiego grona potencjalnie zainteresowanych, prowadzono także akcję reklamową na stronach wydarzeń, instytucji kultury i portali społecznościowych z zaproszeniem do wypełnienia ankiety.

3. Uczestnicy badań w Cyklu OT

W tabeli poniżej zestawiono podstawowe informacje na temat cech społeczno-demograficznych respondentów w badaniu.

płeć		Procent	
kobieta		74,3	
mężczyzna		25,7	
ogółem n=100%		140=100%	
wiek	Procent	wykształcenie	Procent
16 lat lub mniej	1,4	podstawowe lub gimnazjalne	2,9
17-24	26,4	zawodowe	0
25-35	43,6	średnie	19,3
36-45	12,1	wyższe	77,9
46-55	9,3	ogółem n=100%	140
56-65	5,7		
66 lat i więcej	1,4		
ogółem n=100%	140		
miejsce zamieszkania		Procent	
Wrocław		71,4	
Gmina sąsiadująca z Wrocławiem		5,0	
inna gmina \ miasto na Dolnym Śląsku		4,3	
inne miejsce w Polsce		17,9	
poza granicami kraju		1,4	
ogółem n=100%		140	
sytuacja rodzinna	Procent	sytuacja materialna	Procent
jestem na utrzymaniu rodziców.	19,3	żyje mi się bardzo biednie, nie starcza nawet na podstawowe potrzeby.	0,8
jestem sam\ła na własnym utrzymaniu.	38,7	żyje mi się skromnie, muszę na co dzień bardzo oszczędnie gospodarować.	11,4
jestem sam\ła i mam dziecko \ dzieci na utrzymaniu.	2,9	żyje mi się średnio, starcza na co dzień, ale muszę oszczędzać na poważniejsze zakupy.	52,8
żyje w związku bez dzieci.	26,3	żyje mi się dobrze, stać mnie na wiele bez specjalnego oszczędzania.	32,5

żyję w związku z dziećmi na utrzymaniu.	11,7	żyje mi bardzo dobrze, mogę sobie pozwolić na pewien luksus	2,4
żyję w związku już bez dzieci na utrzymaniu.	0,7	ogółem n=100%	124
ogółem n=100%	137		
czy wykonywany przez Pana \ Panią zawód jest związany z branżą kultury, sztuki?		Procent	
tak		51,8	
nie		48,2	
ogółem n=100%		137	

Tabela 2. Profil społeczny publiczności wydarzeń cyklu OT (dane w proc.)

Obraz, jaki wyłania się z powyższego zestawienia, pod wieloma względami upodabnia do siebie respondentów weekendu OT, cyklu OT, jak też pozostałych wydarzeń ESK, o których informację uzyskano przy użyciu ankiety. Dotyczy to w szczególności:

- przewagi kobiet wśród uczestników badań,
- nadreprezentacji osób z wykształceniem wyższym,
- mieszkańców głównie Wrocławia,
- dominującej grupy 25-35 latków,
- osób żyjących w związku bez dzieci,
- osób w niewielkim stopniu narażonych na wykluczenie ekonomiczne.

W sumie więc, podobnie jak w pozostałych badaniach ankietowych, także w przypadku respondentów w cyklu OT rysuje się dość typowy obraz profilu społecznego publiczności ESK. Z drugiej strony, ujawniły się także pewne swoistości – warte podkreślenia:

- nadreprezentacja kobiet w Cyklu OT (73%) jest wyraźnie wyższa niż w przypadku większości weekendów ESK i najbardziej upodabnia publiczność tych wydarzeń do publiczności weekendu Poczytaj mi Wrocław (weekendu literackiego i poetyckiego), w którym odsetek kobiet wyniósł aż 80%,
- zarówno podczas weekendu, jak i cyklu OT wśród ankietowanych uczestników tych wydarzeń odnotowano proporcjonalnie więcej osób starszych niż w typowych wydarzeniach weekendowych, co jednak istotne, osób tych – w wieku pow. 55 lat – było relatywnie więcej podczas wydarzeń weekendowych,
- uczestnicy OT to także w nieco większej mierze osoby pozostające w związkach partnerskich bez dzieci na utrzymaniu,
- udział osób spoza województwa dolnośląskiego w OT był zauważalny, ale nie dominujący, pod tym względem OT miała znacząco więcej krajowej publiczności niż weekendy Kwartetu Flow (Mosty, Przebudzenie, Flow, Niebo), podobną liczbę jak weekend Jazzu i Gitary czy Poczytaj mi Wrocław, z drugiej strony przeszło dwukrotnie mniej od weekendów z megagwiazdami jak Cały czerwiec we Wrocławiu, Całe lato we Wrocławiu (z takimi wydarzeniami, jak m.in. koncert Gilmoura czy Rammstein).

Cechą szczególną tego wątku badań był znaczący odsetek respondentów zawodowo związanych z kulturą, a szczególnie z teatrem (52%). Legitymowanie się profesjonalną dystynkcją w naszym przekonaniu tworzy istotny podział publiczności OT, wśród której można wyróżnić **profesjonalistów** oraz **zainteresowanych**. W stosunku do próby ogółem część profesjonalnej publiczności wyróżniała się:

- znaczącym udziałem kobiet (80%),
- osób w wieku 25-35 lat (49%),
- wyższym wykształceniem (83%),
- miejscem zamieszkania spoza Wrocławia i regionem dolnośląskim (25%).

Naturalna opozycja, jaką tworzą względem siebie dwie kategorie respondentów, ma istotny wpływ na kwestię postaw wobec OT oraz sam sposób ich objaśniania, dlatego też stanowi podstawowy biegun analiz przedstawionych w części ilościowej raportu.

4. Uczestnictwo w wydarzeniach i imprezach ESK

Olimpiada Teatralna była jedną z możliwości zetknięcia się z całym bogactwem ESK Wrocław 2016, na które składało się – zależnie od sposobu liczenia – od 600 do 2000 wydarzeń. Fakt tak wielkiej ich liczby oraz zorganizowanie OT pod koniec rocznego kalendarza imprez sprzyjał roli aktywnego uczestnika ESK.

Proszę zaznaczyć, w jakich rodzajach wydarzeń Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016 wzięła wzięła Pan/Pani dotąd udział?	Kategorie uczestników		Ogółem*
	profesjoniści	zainteresowani	
w wydarzeniach teatralnych	83,9%	68,8%	76,9%
w wystawach, wernisażach w muzeach lub galeriach	64,3%	45,8%	55,8%
w koncertach muzycznych	50,0%	60,4%	54,8%
w dużych, otwartych imprezach plenerowych	48,2%	56,3%	51,9%
byłam w kinie	51,8%	50,0%	51,0%
w spotkaniach z twórcami, ciekawymi ludźmi; w dyskusjach na określony temat	64,3%	27,1%	47,1%
byłam na warsztatach artystycznych \ twórczych	33,9%	10,4%	23,1%
w imprezach tanecznych	21,4%	18,8%	20,2%
byłam na imprezie kulinarnej \ festiwalu żywności	19,6%	14,6%	17,3%
w wydarzeniach sportowych	3,6%	12,5%	7,7%
byłam na wydarzeniach i imprezach kulturalnych, ale nie wiem, czy były związane z ESK	3,6%	8,3%	5,8%
w żadnych	3,6%	2,1%	2,9%
ogółem n=100%	56	48	104

Tabela 3. Uczestnictwo w ESK Wrocław 2016 wg kategorii wydarzeń kulturalnych

*Procent respondentów nie sumuje się do 100%. Możliwość wielokrotnych wskazań

Badanie sposobu uczestnictwa w ESK przeprowadzono na kilka różnych sposobów. Najbardziej uniwersalnym było pytanie o uczestnictwo w określonych kategoriach wydarzeń, których inwentarz (zob. tabela 3) pozwalał uchwycić praktycznie całe spektrum możliwych form uczestnictwa.

Profesjoniści, co zrozumiałe, deklarowali uczestnictwo przede wszystkim w wydarzeniach teatralnych, także warsztatach i spotkaniach z twórcami, co mocno pokrywa się z edukacyjnym wątkiem nurtów OT. Znacząco częściej od uczestników zainteresowanych deklarowali także uczestnictwo w wystawach, wernisażach, itp. (zob. tabela 3). Pozaprofesjonalna część respondentów preferowała sposób uczestnictwa, który upodabniał ich do ogółu innych uczestników ESK Wrocław 2016, nastawionych na bardziej ludyczne w formie wydarzenia, takie jak koncerty muzyczne czy imprezy plenerowe, niemniej w przypadku OT swoista postawa osób zainteresowanych, w dalszym ciągu, ujawnia się przez szczególnie przywiązanie do przedstawień teatralnych, które były wybierane przez połowę z nich.

Proszę zaznaczyć, w których z wymienionych wydarzeń weekendowych wzięła wzięła Pan/Pani udział?	Kategorie uczestników		Ogółem*
	profesjoniści	zainteresowani	
w Przebudzeniu i Ceremonii Otwarcia ESK 15-17.01.2016	37,5%	52,1%	44,2%
w koncercie Ennio Morricone 23.02.2016	12,5%	10,4%	11,5%
w wydarzeniach weekendu Poczytaj mi Wrocław 22-24.04.2016	12,5%	22,9%	17,3%
w wydarzeniach weekendu Jazz i Gitara 30.04-3.05.2016	7,1%	20,8%	13,5%
w wydarzeniach weekendu Flow 10-12.06.2016	30,4%	39,6%	34,6%
w Zarzuela Show - Hiszpańskiej Nocy z Carmen 18.06.2016	21,4%	6,3%	14,4%
w koncercie Davida Gilmoura 25.06.2016	14,3%	16,7%	15,4%

w festiwalu MFF Nowe Horyzonty 21-31.07.2016	42,9%	41,7%	42,3%
w koncercie Singing Europe na Stadionie Miejskim 23.07.2016	5,4%	14,6%	9,6%
w Trochę Innym Festiwalu Fotografii (TIFF) 2-4.09.2016	23,2%	6,3%	15,4%
w przedstawieniu multimedialnym Alchemia Światła na pl. Wolności 3-4.09.2016	23,2%	52,1%	36,5%
w żadnych z wymienionych	33,9%	12,5%	24,0%
ogółem n=100%	56	48	104

Tabela 4. Uczestnictwo w ESK Wrocław 2016 w obiegu weekendów specjalnych

*Procent respondentów nie sumuje się do 100%. Możliwość wielokrotnych wskazań

Tymczasem, jak wiemy z badań w cyklu specjalnych weekendów⁴, odsetek osób deklarujących udział w wydarzeniach teatralnych wśród uczestników poszczególnych weekendów wahał się od 18 do 41% (poza OT).

Kolejne informacje na temat cyklu specjalnych weekendów (zob. tabela 4) ukazują z ciekawej strony przede wszystkim uczestników zainteresowanych OT. Otóż w stosunku do profesjonalistów znacząco większa ich część uczestniczyła w wydarzeniach literackich (weekend Poczytaj mi Wrocław), widowisku multimedialnym Alchemia Światła, jak też ogólnie częściej byli uczestnikami tego obiegu wydarzeń ESK Wrocław 2016.

miejsce zamieszkania:	Kategorie uczestników		Ogółem
	profesjonaliści	zainteresowani	
Wrocław	63,4%	81,8%	72,3%
gmina sąsiadująca z wrocławiem	5,6%	4,5%	5,1%
inna gmina/miasto na Dolnym Śląsku	2,8%	4,5%	3,6%
inne miejsce w Polsce	25,4%	9,1%	17,5%
poza granicami kraju	2,8%	0,0%	1,5%
ogółem n=100%	71	66	137

Tabela 5. Miejsce zamieszkania profesjonalistów i zainteresowanych

Interpretując wyniki uczestnictwa profesjonalistów w cyklu specjalnych weekendów uwzględnić należy czas, w jakim rozgrywała się OT – pod koniec roku ESK oraz miejsce zamieszkania respondentów. W sytuacji niektórych osób, zwłaszcza profesjonalistów (zob. Tabela 5), którzy przyjechali przede wszystkim na OT, oznacza to siłą rzeczy ich nieobecność we wcześniejszych edycjach specjalnych weekendów.

Rodzaje wydarzeń teatralnych - spektakli, w których: respondenci uczestniczyli od początku Olimpiady Teatralnej (od 11.10.2016) w:	Kategorie uczestników		Ogółem*
	profesjonaliści	zainteresowani	
Nurt główny (14 października 13 listopada 2016)	81,0%	58,6%	70,2%
Dolnośląska Platforma Teatru (15-19 października 2016)	44,4%	32,8%	38,8%
Więcej niż teatr (22-27 października)	36,5%	19,0%	28,1%
Festiwal „Dziady. Recykling” (27 października 4 listopada)	50,8%	27,6%	39,7%
Eastern Line (7-13 listopada)	30,2%	12,1%	21,5%
Program Instytutu Grotowskiego (15 października 11 listopada)	54,0%	25,9%	40,5%
ogółem n=100%	63	58	121
respondenci planowali jeszcze uczestniczyć do końca Olimpiady Teatralnej (do 18.11.2016) w:	Kategorie uczestników		Ogółem*
	profesjonaliści	zainteresowani	
Nurt główny (14 października 13 listopada 2016)	63,9%	37,5%	51,3%

Dolnośląska Platforma Teatru (15-19 października 2016)	14,8%	12,5%	13,7%
Więcej niż teatr (22-27 października)	16,4%	8,9%	12,8%
Festiwal „Dziady. Recykling” (27 października 4 listopada)	45,9%	39,3%	42,7%
Eastern Line (7-13 listopada)	39,3%	42,9%	41,0%
Program Instytutu Grotowskiego (15 października 11 listopada)	44,3%	28,6%	36,8%
ogółem n=100%	61	56	117

Tabela 6. Uczestnictwo (faktyczne i planowane) w ESK Wrocław 2016 w obiegu wydarzeń Olimpiady Teatralnej

*Procent respondentów nie sumuje się do 100%. Możliwość wielokrotnych wskazań

Ostatnim – najważniejszym z punktu widzenia tematyki badań - mierzonym aspektem uczestnictwa był udział w poszczególnych nurtach OT. Informację tę przedstawiono w tabeli 6 w podziale na uczestnictwo faktyczne i planowane – z uwagi na przeprowadzony pomiar równoległe do trwania OT. Niewątpliwie największym powodzeniem wśród respondentów biorących udział w badaniu cieszył się „Nurt główny” – zarówno na poziomie faktycznego uczestnictwa (2/3 ankietowanych), jak i tego planowanego. Pozostałe wydarzenia i nurty w daleko bardziej równomierny sposób dzieliły uwagę uczestników, choć uczestnictwo w nich deklarowało wyraźnie mniej respondentów. Najbardziej niszowymi cyklami pod tym względem okazały się Więcej niż teatr i Eastern Line – będące niejako na peryferiach zainteresowań.

5. Zgeneralizowana ocena Cyklu OT

Uczestnicy OT, na tle innych osób badanych ankietą internetową, byli publicznością szczególną. Po pierwsze, cechował ich (jak należałoby oczekiwać) **wysoki poziom refleksyjnego uczestnictwa w wydarzeniach, dzięki zawodowemu przygotowaniu**, po drugie – w przypadku osób nie związanych zawodowo z teatrem w dalszym ciągu mamy do czynienia z **osobami wyraźnie zainteresowanymi teatrem**, jak też z osobami w większym stopniu niż pozostali uczestnicy ESK zaangażowanymi w eksplorowanie zróżnicowanych wydarzeń kulturalnych. O ile profesjonalistów można zatem scharakteryzować jako osoby zawodowo wyspecjalizowane, o tyle pozostali uczestnicy badań upodobnili się do opisywanej w badaniach uczestnictwa kategorii wszystkożerców⁵.

Poddając ocenie następane wyniki badań, musimy zatem mieć świadomość większego krytycyzmu ocen połączonych z wyższym poziomem oczekiwań co do samej oferty programowej cyklu.

W jakim stopniu nie podobały się Panu/Pani lub podobały wydarzenia Olimpiady Teatralnej 2016	Kategorie uczestników		Ogółem Średnia 1-7 pkt=5,9
	Profesjoniści Średnia 1-7 pkt=5,85	Zainteresowani Średnia 1-7 pkt=5,98	
1pkt- zupełnie mi się nie podobało	0,0%	1,8%	0,9%
3	8,2%	0,0%	4,3%
4	4,9%	1,8%	3,4%
5	19,7%	21,4%	20,5%
6	27,9%	42,9%	35,0%
7 pkt- bardzo mi się podobało	39,3%	32,1%	35,9%
ogółem n=100%	61	56	117

Tabela 7. Zgeneralizowana ocena Cyklu OT. Skala punktowa ocen

Jeśli zestawimy cykl OT z poszczególnymi weekendami specjalnymi ESK, w tym weekendem OT, to uzyskaną ocenę ogółem 5,9 pkt na skali 7-punktowej, gdzie 1 pkt oznaczał ocenę „zupełnie mi się nie podobało”, a 7pkt- ocenę „bardzo mi się podobało” uznać należy za satysfakcjonującą. Jest ona wyższa od średniej z innych wydarzeń (5,33 pkt), mimo oczekiwanego krytycyzmu. Ujawnił się on zresztą w nieco gorszych ocenach profesjonalnej części publiczności wystawiającej średnio nieco niższą ocenę. Niemniej szybki przegląd rozkładu procentowego ocen punktowych wskazuje na sukces. Ocen, które można by uznać za słabe, było niewiele, bo 5% całości, za to dwie najwyższe oceny wystawiło odpowiednio 36 i 35% ankietowanych, a więc dwie trzecie. Co ciekawe, mimo oczekiwanego krytycyzmu więcej najwyższych – celujących – ocen wystawili profesjonalisci niż zainteresowani.

Pewien wgląd w naturę tych ocen możliwy był dzięki analizie odpowiedzi na pytanie otwarte ankiety, w którym poproszono respondentów o wyrażenie swoich uwag.

Poszczególne wątki ocen jakościowych przedstawiają się następująco:

- **aprobata cyklu i brak uwag:**

Zazwyczaj zadowoleni uczestnicy mają mniejszą motywację do wyrażania swoich opinii na zadany temat. Dlatego respondenci albo rezygnowali z komentarzy, albo najczęściej po prostu dziękowali za możliwość wzięcia udziału w cyklu OT – nie rozpisując się zbyt szczegółowo:

„Dziękuję za wszystkie wydarzenia”, „Już czekam na kolejny rok”, „Dziękuję”. Nieco bardziej wstrzemięźliwi stwierdzali po prostu „Nie mam uwag”, czy „Bez komentarza”.

- **dobre wydarzenie – najlepsze z oferty ESK**

Niekiedy respondenci swoją wdzięczność rozciągali na całe ESK – wyrażając ogólne zadowolenie: „Bardzo podoba mi się idea ESK 2016 :)”. Z uwagi na zbliżający się finał ESK respondenci zdobywali się także na rodzaj refleksji podsumowującej „Szkoda, że ESK już się kończy”, która bywała powodem do dumy „Bardzo się cieszę, że takie rzeczy dzieją się we Wrocławiu”, „Nie kończcie na tym. Kontynuujcie w 2017 i dalej”. Poza uwagami ogólnymi pojawiały się także, choć znacznie rzadziej, bardziej szczegółowe informacje na temat powodów zadowolenia: „Doświadczyłam dużej różnorodności, bardzo dziękuję”, „Olimpiada dobrze zorganizowana, bardzo sprawne przydzielenie miejsc na fokinie w operze”, „Ta Olimpiada to wielkie wzbogacenie teatralne (jak niegdys Festiwal Teatru Otwartego!). Świetnie pomyślana i zrobiona. Szkoda, że w wielu zdarzeniach nie mogłem uczestniczyć (czas tzn. praca), a w wielkich koncertach – cena była zbyt wysoka.”

- **niedosyt – Było dobrze, ale dlaczego nie lepiej?**

Głosy pełne afirmacji były uzupełnione o te, co prawda przychylne, ale już bardziej krytyczne, tak w odniesieniu do OT, jak i całego ESK: „Bardzo się cieszę, że Wrocław dostąpił zaszczytu bycia ESK. Liczyłam na dużo więcej i spektakularnych wydarzeń (z tzw. „górną półką”). Miałam wrażenie, że niektóre miesiące były ubogie w imprezy albo informacja szwankowała. Na tym tle wyróżniło się Kino Nowe Horyzonty, które non stop proponowało przeróżne przeglądy filmowe. No i oczywiście, Olimpiada Teatralna, czyli wydarzenie Wielkiej Rangi. Pozdrawiam.”

„Było sympatycznie, generalnie zróżnicowany program nurtów w trakcie platformy teatrów dolnośląskich był ciekawym doświadczeniem, jednak ze względu na długość niektórych spektakli tak jak na ścieżce 6, umiejscawianie ich w środku tygodnia (wtorek) o godzinie 21, gdzie spektakl trwa ponad 2 h to był średni pomysł, ale całość na duży +”, „Kilka fajnych akcji. Np „w zapomnianym mieście”, fajne te widowiska na Placu Wolności czy na bulwarze Dunikowskiego, robiły wrażenie niestety tylko pod względem wizualnym. Super sprzęcior i pomysł, zero scenariusza :(Ekstra wystawy w muzeum”, „W czasie Olimpiady Teatralnej 2016 jest za mało imprez tanecznych, teatru tańca”.

- **informacja i organizacja są kluczowe**

Komentarze zwracające uwagę na deficyty organizacji oraz jakości informacji były bardzo ważną częścią wypowiedzi krytycznych (co typowe dla wielu realizowanych w toku ewaluacji badań). Odnosiły się do przeróżnych aspektów organizacji całego ESK,

jak i samej OT⁶.

W wypowiedziach zawracano uwagę na problemy kanałów komunikacji i słabą jakość przekazywanych informacji: „Bardzo słaba reklama wydarzeń, które odbywają się w mieście. Trzeba się naszukać, żeby znaleźć coś naprawdę interesującego. Profil na fb jest zalewany informacjami, ale są one bardzo mało czytelne”. Kwestia organizacji była podnoszona w sposób ogólny jako „słaba”. Słaby przekaz informacyjny to także zmarnowany potencjał wydarzenia: „[E]sk to stracony potencjał, choć pewnie część wydarzeń miała wysoka wartość dla niektórych odbiorców niestety słaba organizacja i komunikacja o eventach spowodowała chaos.” „Olimpiada jest ogromnym wydarzeniem. To aż wstyd, że poza środowiskiem i Wrocławiem bardzo mało ludzi o niej wie. Promocja była skandalicznie słaba poza granicami Wrocławia (...)”, „Olimpiada Teatralna była mało promowana w mieście, wydaje się wydarzeniem hermetycznym, tylko dla środowiska.”

Pojawiały się też wypowiedzi wskazujące konkretne słabe strony procesu komunikacji:

„Ludzie zatrudnieni w miejscu zwanym „centrum informacji” powinni być doinformowani w każdym aspekcie dotyczącym wydarzeń ESK, a nie są.” „Wpuszczanie osób bez karnetów, blokowanie wyjścia widzów wychodzących na Świebodzkim i opóźnienia w starcie wydarzeń utrudnia w pełni korzystanie z atrakcji”.

- **zawodowy żal**

Respondenci zawodowo zajmujący się kulturą niekiedy zostawiali rozbudowane komentarze, często znacznie przekraczające przedmiot badania. Respondenci mieli wyraźną tendencję do przenoszenia krytyki OT na krytykę polityki kulturalnej miasta, której zło w ich mniemaniu wyraża się właśnie poprzez program i organizację ESK. Punktem wyjścia była tu częstokroć diagnoza (lokalnej) kultury formatowanej przez nieakceptowane zjawiska społeczne czy kulturowe. Ważne też były zawodowe i środowiskowe żale:

„ESK to kpina. Nie można nazywać stolicą kultury miasta, które jednocześnie dopuszcza do rujnowania najważniejszego teatru i opery. Poza tym program i dofinansowania są hermetyczne jak zawsze w tym mieście. Bez pomysłu, bez gustu i zaściankowo. Ciągłe ta sama klika zadowolonych z siebie „ludzi kultury”, „(...) Dlaczego w nurcie głównym oprócz przedstawienia Krystiana Lupy wielokrotnie grano tylko jedno przedstawienie z Polski – reżyserowane przez kierownika artystycznego olimpiady”.

„ESK - ogrom wydarzeń (wiele zbędnych, tylko dla naciągnięcia statystyki), ogromny budżet a na większość wydarzeń bardzo drogie bilety! Ceny biletów są główną barierą w dostępie do kultury. W mieście zupełnie brak atmosfery święta kultury, lokalne media zdominowane prozaicznymi, często banalnymi sprawami prawie w ogóle nie informowały o wydarzeniach (brak zapowiedzi, relacji, recenzji). Radio Wrocław ogólnie fatalny poziom, jednostajna muzyka (głównie pop). Wyjątkiem audycja „Wieczór z Kulturą” G. Chojnowskiego. Odrębny kanał Radio Wrocław Kultura bardzo monolityczny, przytłoczony bezwartościową muzyką. TCP Wrocław nie wykorzystuje możliwości transmisji niektórych wydarzeń.

Ogólnie Wrocław to miasto o dużych tradycjach awangardowych w mediach funkcjonuje jako miasto mocno pop-kulturowe. Awangardowi twórcy i wydarzenia o charakterze niszowym nie znajdują zainteresowania w mediach i nie są wykorzystywane do budowy marki miasta (Grotowski, Tomaszewski, Różewicz, Tokarczuk.... ltd.) Przeciętny wrocławianin w ogóle nie słyszał o Teatrze Pieśń Kozła, który podbija świat!

Wielkim cieniem na obchodach ESK'2016 położyły się wydarzenia: -konflikt i zniszczenie Teatru Polskiego (o czym rozpisuje się cała polska i europejska prasa!), usunięcie dyrektorki Muzeum Współczesnego Wrocław, rozbicie wydawnictwa Warstwy itd.

Za to wszystko odpowiedzialni są politycy i urzędnicy: władze miasta i regionu wespół z ministrem kultury Glińskim.”

Głosy krytyczne profesjonalnej publiczności wynikały także w znaczącej mierze z poczucia emocjonalnego związku z lokalnym środowiskiem ludzi kultury:

„Dopóki Dyrektor Teatru Polskiego nie zostanie zmieniony, moja noga tam nie postanie, i nie jest to wyłącznie moja opinia, lecz wszystkich moich znajomych. Proszę to przemyśleć i wywierać nacisk tam, gdzie trzeba (czyli w UMWD). Kocham kulturę i kocham teatr, jest mi naprawdę przykro w zw. z tym, co się stało w TP.”

6. Uczestnicy cyklu OT wobec ESK Wrocław 2016

Jak zdążyliśmy się przekonać, publiczność OT jest wymagająca, przy czym krytycyzm ocen ma zdecydowanie odmienny charakter w przypadku profesjonalistów i zainteresowanych. To jeden wniosek, drugi to ten, że znaczenie kwestii organizacyjnych było kluczowe nie tylko w odniesieniu do cyklu OT, ale i całego ESK. Respondenci pytani, jak ogólnie oceniają wywiązywanie się Wrocławia (w domyśle organizatorów) z roli ESK, posługując się 5-stopniową skalą ocen wystawili ocenę ogólną na poziomie 3,6pkt. Przy czym, jak należało się spodziewać, była ona niższa w kategorii profesjonalistów (3,5pkt.), a wyższa w kategorii zainteresowanych (3,7pkt.). Czy to jest satysfakcjonujący wynik? Aby udzielić odpowiedzi na to pytanie, posłużmy się dokładnym rozkładem punktowym ocen, który przedstawiony został w tabeli 8.

Proszę określić, jak Pana/Pani zdaniem Wrocław sprawdza się w roli gospodarza ESK?	Kategorie uczestników		Ogółem* (średnia 1-5pkt=3,6)
	Profesjoniści (średnia 1-5pkt=3,5)	Zainteresowani (średnia 1-5pkt=3,7)	
1 – bardzo źle	7,1%	2,1%	4,9%
2	14,3%	6,4%	10,7%
3	16,1%	21,3%	18,4%
4	39,3%	34,0%	36,9%
5 – bardzo dobrze	23,2%	36,2%	29,1%
ogółem n=100%	56	47	103

Tabela 8. Zgeneralizowana ocena ESK Wrocław 2016. Skala punktowa ocen

*Procent respondentów nie sumuje się do 100%. Możliwość wielokrotnych wskazań

Jak możemy zauważyć, 23% respondentów w kategorii profesjonalistów i aż 36% w kategorii zainteresowanych wystawiło miastu jako gospodarzowi ESK notę maksymalną. Ogółem 66% pytanym oceniło tę rolę dobrze lub bardzo dobrze. Zatem oceny pozytywne przeważają – choć jak zaznaczono, nie wyłącza to krytycyzmu postaw wymagającej publiczności.

Jeśli zestawimy wyniki oceny Wrocławia w roli gospodarza ESK z danymi z pozostałych badań, to zarówno w badaniach CATI na próbie mieszkańców, jak i badań specjalnych weekendów ESK były one wyższe o 0,3-1,0 pkt w stosunku do ocen cyklu OT, gdzie średnia wyniosła 3,6 pkt. ogółem oraz 3,5 pkt. w grupie profesjonalistów i 3,7 pkt. w grupie zainteresowanych.⁷

Idąc dalej i porównując uzyskane oceny w cyklu OT z tymi wystawianymi przez uczestników weekendów specjalnych – najwyższe noty Wrocławowi za organizację ESK przyznali uczestnicy Koncertu Ennio Morricone (4,6 pkt.), co było ewenementem, Zarzueli – 4,2 pkt., ale już uczestnicy weekendu literackiego Poczytaj mi Wrocław ocenili organizację ESK na poziomie 3,8 pkt., podobnie jak i widowiska Flow, z kolei uczestnicy weekendu OT ocenili starania organizacyjne Wrocławia na 3,7 pkt. Z przywoływanych tu porównań można wnioskować, że oceny Wrocławia w roli organizatora pozostawały w związku z charakterem wydarzeń, w których respondenci uczestniczyli, te zaś były istotnie wyżej oceniane, jeśli skierowane były do najszerszego grona odbiorców.

Dokładniejsze analizy różnicowań średnich ocen w poszczególnych kategoriach respondentów ujawniły znacznie wyższe od średniej ogółem oceny wśród osób mieszkających poza Wrocławiem – na terenie aglomeracji (4,2pkt.) czy Dolnego Śląska (4,25 pkt.), choć już nie osób z terenu Polski (3,7 pkt.), których krytycyzm był bardziej zaznaczony (a byli to w większym stopniu profesjonaliści).

Ostatnim z rodzajów ocen ESK, o które poproszono publiczność cyklu OT, był stosunek do katalogu oficjalnych jej wartości⁸.

Które z poniższych określeń najtrafniej Pana/Pani zdaniem opisują ESK Wrocław 2016:		Kategorie uczestników		Ogółem*
		profesjonaliści	zainteresowani	
Idea ESK 2016	impuls do rozwoju kulturalnego i edukacji do kultury	50,0%	48,9%	49,5%
	czas doświadczania kultury i spotkania z pięknem	39,3%	57,4%	47,6%
	wolność przeżywania sztuki dla wszystkich	33,9%	61,7%	46,6%
	trwale przemiany życia kulturalnego w mieście	26,8%	42,6%	34,0%
	odzyskiwanie przyjaznej przestrzeni miejskiej, przestrzeni dla piękna	25,0%	38,3%	31,1%
	animowanie kultury	33,9%	23,4%	29,1%
	całoroczne święto wrocławia w polsce i w europie	21,4%	36,2%	28,2%
	wolność tworzenia sztuki przez wszystkich	19,6%	36,2%	27,2%
	całoroczne święto polski i europy we wrocławiu	17,9%	36,2%	26,2%
	wydarzenie dolnośląskie	26,8%	19,1%	23,3%
	rozmowa o naszej tożsamości	26,8%	14,9%	21,4%
Anty-idea ESK 2016	impieza tylko dla wybranych	16,1%	17,0%	16,5%
	propaganda władzy	19,6%	6,4%	13,6%
	niepotrzebne wydatki	10,7%	8,5%	9,7%
	impieza dla bogatych	10,7%	4,3%	7,8%
	żadne z podanych	8,9%	0,0%	4,9%
ogółem n=100%		56	47	103

Tabela 9. Idea i anty-idea ESK w ocenie uczestników cyklu OT

*Procent respondentów nie sumuje się do 100%. Możliwość wielokrotnych wskazań

Rozkład akceptowanych wartości opisujących ESK Wrocław 2016 oraz wartości odrzucanych (zapropionowanych w tym przypadku przez badaczy), które można tu nazwać ideą i anty-ideą ESK, ujawnia po raz kolejny istotne zróżnicowanie postaw wśród profesjonalistów i zainteresowanych. Poprzez właściwy sobie dobór akceptowanych zestawów wartości tworzą oni dwie odrębne narracje. Zaznaczone w tabeli 9 różnice rozkładów wybieranych wartości (każdy respondent mógł zaakceptować bądź odrzucić dowolną liczbę wartości) wyrażają odmienne postawy i oceny wynikające z roli oceniającego (profesjonalisty czy zainteresowanego). Po pierwsze więc, ludzie zawodowo związani z kulturą czy teatrem znacznie bardziej akcentują te wartości, które bezpośrednio łączą się z ich profesją – jej modelem: jak „animowanie kultury” czy „rozmowa o naszej tożsamości”, która rozumiana jest nie jako rodzaj tożsamości lokalnej, lecz jako tożsamość profesji (środowiskowa). Po drugie, rozgrywane pod szyldem ESK wydarzenia oceniają oni jako znacznie bardziej lokalne niż krajowe czy europejskie. Silniej też zaznaczają elementy anty-idei jak „propaganda władzy” czy „niepotrzebne wydatki”. Z kolei zainteresowani znacznie przychylniej patrzą na główne nurty oficjalnej narracji, jaką tworzą wokół ESK. Częściej zatem wskazywali, że ESK jest „czasem przeżywania kultury”, „przeżywania wolności” czy czasem „przemiany życia kulturalnego”.

7. Motywy oraz korzyści z uczestnictwa w OT

Oceny cyklu OT dokonano nie tyle poprzez weryfikację stawianych przed nim celów, co wiązałyby się z pewnym rygorem normatywnych ocen, w gruncie rzeczy niemożliwych do zrealizowania przy wielowątkowości cyklu OT i ograniczoności samej ankiety, ile poprzez pryzmat wynoszonych korzyści oraz motywacji do uczestnictwa.

Z jakiego powodu przede wszystkim wybrała się Pan\Pani na wydarzenia Olimpiady Teatralnej?	Kategorie uczestników		Ogółem*
	profesjoniści	zainteresowani	
bo to dla mnie ważna okazja do przeżyć estetycznych	34,4%	41,1%	37,6%
z innych względów	34,4%	10,7%	23,1%
z ciekawości	13,1%	14,3%	13,7%
dla rozrywki i oderwania się od codzienności	1,6%	14,3%	7,7%
bo chciałem\lam się na bieżąco z wydarzeniami kulturalnymi w mieście	6,6%	8,9%	7,7%
chciałem\lam pożytecznie spędzić czas	6,6%	8,9%	7,7%
ponieważ znajomi mi polecili	1,6%	1,8%	1,7%
trudno powiedzieć	1,6%	0%	0,9%
n=100%	61	56	117

Tabela 10. Motywy uczestnictwa w cyklu OT

Jak można wnioskować na podstawie ujawnionej struktury motywacji (można było w tym przypadku wybrać tylko jedną odpowiedź), osoby zainteresowane OT, kładły nacisk głównie na podstawowe dla widza oczekiwania związane z przeżyciem estetycznym, jakiego przede wszystkim oczekują od wydarzeń teatralnych. W przypadku profesjonalistów, którzy także chętnie wskazywali na przeżycia estetyczne, chodziło także o coś więcej. Dla nich równie ważną kwestią były motywacje zawodowe – tutaj ukryte w kategorii „inne względy”. Te dwie kategorie dobrze opisują podstawowe mechanizmy napędowe uczestnictwa i mają także swoje wyraźne odbicie w ocenie korzyści z uczestnictwa (tabela 11).

Proszę wskazać, w jaki sposób Pan/Pani osobiście skorzystała na uczestnictwie w wydarzeniach Olimpiady Teatralnej:	Kategorie uczestników		Ogółem*
	profesjoniści	zainteresowani	
miałem\lam szanse zobaczyć rzeczy, których inaczej bym nie poznał\nie poznała	63,9%	44,6%	54,7%
mogłem\lam zobaczyć coś naprawdę interesującego	57,4%	48,2%	53,0%
poznałem\lam twórczość nieznanymi mi wcześniej artystów	52,5%	37,5%	45,3%
doświadczyłem\lam czegoś, co mnie zainspirowało	54,1%	30,4%	42,7%
mogłem\lam zobaczyć coś naprawdę dobrego	49,2%	32,1%	41,0%
mogłem\lam zobaczyć coś naprawdę nowego	32,8%	30,4%	31,6%
mogłem\mogłam aktywnie spędzić czas poza domem	16,4%	25,0%	20,5%
dobrze się bawiłem\lam spędzając czas ze znajomymi.	13,1%	12,5%	12,8%
miałem\lam o czym rozmawiać ze znajomymi\rodziną	13,1%	10,7%	12,0%
dobrze się bawiłem\lam spędzając czas z rodziną	1,6%	8,9%	5,1%
spędziłem\lam ten weekend tak, jak każdy inny	6,6%	1,8%	4,3%
ogółem n=100%	61	56	117

Tabela 11. Korzyści uczestnictwa w cyklu OT

*Procent respondentów nie sumuje się do 100%. Możliwość wielokrotnych wskazań

○ ile wyraźnie częściej przez profesjonalistów podnoszone były aspekty środowiskowe jak możliwość bezpośredniego poznania artystów i efektów ich pracy, o tyle w przypadku osób zainteresowanych teatrem ważne były motywacje związane z ludycznym elementem uczestnictwa. Łączyły one uczestnictwo w wydarzeniach teatralnych z rozrywką – możliwością spędzenia czasu wolnego poza domem.

8. Teatr, ale jaki?

W czasie trwania ESK Wrocław 2016 jedną z kwestii stale podnoszonych przez organizatorów wydarzeń było poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o oczekiwania publiczności względem oferty instytucji kultury, jak też na pytanie, kim w sensie społecznym jest publiczność wydarzeń⁹. Problem ten, z jednej strony, w coraz większym stopniu uświadamiają sobie menadżerowie kultury, choć kwestia dostarczenia wiedzy o potrzebach publiczności, rozwój narzędzi komunikacji i sposoby budowania relacji z widownią, to wciąż w Polsce to sprawa stosunkowo nowa i rozwijana w sposób sprofesjonalizowany ledwie od kilku lat. Programy tzw. Audience Development¹⁰, które można w skrócie nazwać marketingiem kultury, łączą w sobie wiedzę z obszaru stosowanych nauk społecznych: zarządzania, socjologii, psychologii. Z jednej strony, dzięki regularnym prowadzeniu badań dają one poszczególnym rodzajom instytucji kultury wiedzę o oczekiwaniach publiczności, z drugiej, są sposobem szukania szerszej odpowiedzi, jaki model funkcjonowania powinny one przyjąć. Dawanie odpowiedzi na te pytania jest trudne, bo wymaga zmiany nawyków i przyzwyczajzeń po stronie instytucji, podjęcia długofalowych działań, poszukiwania ludzi o nowych umiejętnościach.

Badania przeprowadzone w ramach cyklu OT, w których pytaliśmy o oczekiwania związane z formami teatralnymi, nie mogą być oczywiście traktowane jako pełnoprawne działania lokowane w tym polu. Są ledwie ich przyczynkiem – znakiem rozpoznawczym. Ich kontekst związany jest raczej z całym bogactwem wątków obecnych podczas OT, a więc nie związanych z daną instytucją kultury i jej publicznością, ale raczej ze środowiskiem i tym obiegiem kultury, który – do pewnego stopnia umownie – nazywamy teatrem.

Jaką formą pokazywania teatru interesujesz się szczególnie	Kategorie uczestników		Ogółem*
	profesjoniści	zainteresowani	
teatr współczesny	65,2%	46,2%	56,0%
teatr alternatywny	59,4%	26,2%	43,3%
teatr klasyczny	23,2%	38,5%	30,6%
teatr ruchu i pantomimy	30,4%	10,8%	20,9%
opera	13,0%	23,1%	17,9%
wielkie widowiska teatralne	8,7%	21,5%	14,9%
teatr z aktywnym udziałem publiczności	18,8%	6,2%	12,7%
teatr lalek	7,2%	7,7%	7,5%
operetka	4,3%	4,6%	4,5%
teatr plenerowy	2,9%	6,2%	4,5%
teatr uliczny	2,9%	3,1%	3,0%
ogółem n=100%	69	65	134

Tabela 12. Preferowane formy wydarzeń teatralnych – uczestnicy cyklu OT

*Procent respondentów nie sumuje się do 100%. Możliwość wielokrotnych wskazań

⁹ Na wielu ze spotkań z przedstawicielami instytucji kultury podnoszono kwestię badania potrzeb widowni jako działania nowego (nie realizowanego wcześniej) i potrzebnego. Efektem były organizowane badania ad hoc prowadzone poza planem ewaluacji ESK Wrocław 2016 we wrocławskich instytucjach kultury: Teatr Lalek, Muzeum Architektury, BWA.

¹⁰ Zobacz informacje na ten temat zamieszczone na stronach Fundacji Impact <http://www.rozwojwidowni.pl/> Narodowego Centrum Kultury <http://nck.pl>. Warsztaty z zakresu Audience Development były również jedną z propozycji ESK Wrocław 2016 <http://www.wroclaw2016.pl/audience-development-dla-wroclawia-2016>

Respondenci pytani o to, jakimi formami wydarzeń teatralnych są szczególnie zainteresowani (tabela 12) oraz jaki przekaz obecny w teatrze zwraca ich uwagę (tabela 13), dość wyraźnie podzielili się w oczekiwaniach. Pomijając doznania zmysłowe, jak wspomnieliśmy jest to stały i najważniejszy element obcowania z teatrem, niezależnie od rodzaju publiczności, zainteresowania profesjonalistów pozycjonują ich bardzo wyraźnie jako innowatorów teatru kreatywnego. Należy przez to rozumieć relatywnie większe zainteresowanie alternatywnymi i nowymi formami teatru: włączającymi publiczność, skupionych na ruchu. Odnotowano większe zainteresowanie teatrem współczesnym w połączeniu z koncentracją uwagi na człowieku, problemach społecznych; teatru będącego rodzajem interwencji społecznej (atakującego mity).

Jakie treści (wartości) obecne w spektaklu są dla Pana\Pani osobiście najbardziej interesujące?	Kategorie uczestników		Ogółem*
	profesjoniści	zainteresowani	
doznania zmysłowe, jakich dostarcza spektakl poprzez obraz, dźwięk	68,1%	63,1%	65,7%
psychologia człowieka	65,2%	56,9%	61,2%
współczesne kwestie obyczajowe	43,5%	41,5%	42,5%
interpretacje tekstów klasycznych	36,2%	41,5%	38,8%
interpretacje znanych problemów społecznych	36,2%	33,8%	35,1%
pokazywanie nowych - niszowych problemów społecznych	39,1%	26,2%	32,8%
obrazoburcze – atakujące mity	29,0%	13,8%	21,6%
współczesne problemy polityki	17,4%	10,8%	14,2%
inne	23,2%	4,6%	14,2%
ogółem n=100%	69	65	131

Tabela 13. Preferowane treści i wartości związane z teatrem – uczestnicy cyklu OT

*Procent respondentów nie sumuje się do 100%. Możliwość wielokrotnych wskazań

○ preferencjach osób zainteresowanych można z kolei powiedzieć, że w relatywnie większym stopniu kładą nacisk na rolę teatru klasycznego i – ponownie – ludycznego w formie (wielkie wydarzenia teatralne).

9. Profesjoniści i zainteresowani – teatr światów „podzielonych”?

Teatr i sztuki teatralne podczas trwania Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016 były wyniesione do rangi jednej z tzw. dziedzin kuratorskich – obszarów wiodących ESK. Ich symboliczna ranga wynika z tego, że podobnie jak uczestnictwo w koncertach muzyki poważnej, chodzenie do muzeów i galerii sztuki, w społecznym wyobrażeniu, prezentują klasyczny model uczestnictwa w kulturze, który przyjęliśmy nazywać kulturą wysoką. Bez wątplenia, a pokazały to zarówno obecne badania, jak i pozostałe realizowane w toku ewaluacji, publiczność wydarzeń teatralnych tworzyli ludzie o intensywnym i zaangażowanym nastawieniu do uczestnictwa w kulturze, wyróżniający się na tle ogółu publiczności ESK. Fakt wysokich kompetencji i refleksyjności połączonej ze świadomością potrzeb stworzył silnie zaznaczony kontekst ujawnianych postaw i ocen.

Specyfiką obecnych badań był znaczący udział osób profesjonalnie zaangażowanych w działalność kulturalną w tworzenie kultury, co dało asumpt do analizy, w której przeciwstawiono sobie kategorie profesjonalnego i pozaprofesjonalnego odbiorcy

cyklu OT. Stworzyło to możliwość zbadania poziomu homogeniczności publiczności teatralnej, a pośrednio włączenia się do dyskusji wokół pytań stawianych przez samych twórców Międzynarodowej Olimpiady Teatralnej o „oblicze współczesnego teatru”, o jego „funkcje i cele”.

Powracając do najważniejszego z wątków analiz przedstawionych w tej części raportu, należy podkreślić, że profesjonalna i pozaprofesjonalna publiczność cyklu OT prezentowała, odmienne oczekiwania i postawy wobec niego oraz ESK jako takiej. Rzecz jasna, charakter ujawnianych różnic oceniać można zależnie od kryterium, do którego się odwołamy. Jak się wydaje, przynajmniej trzy płaszczyzny interpretacji otrzymanych wyników powinny być tu uwzględniane i nadawać sens całości materiału empirycznego.

Po pierwsze, badania dowodzą, że różny poziom refleksyjności, poziom oczekiwań czy dobór kryteriów oceny **ustanawiają różnice** między publicznościami profesjonalną i pozaprofesjonalną. Fakt ten w określonych sytuacjach może prowadzić do formułowania dylematów i pytań, jaki teatr i dla kogo – ze świadomością, że przeznaczony on będzie zawsze dla kogoś lub dla większości, ale rzadko kiedy dla wszystkich. Wyniki badań zdają się sugerować, że nie chodzi tu jednak o poszukiwanie jednego teatru – wspólnej płaszczyzny odpowiedzi (nie takie są chyba oczekiwania jednych i drugich), ile raczej wspólnych obszarów spotkań. Nie może być zatem jednego teatru i jednej publiczności, a naturalnym (obiektywnym) stanem jest heterogeniczność, w której zawarte będą różne obiegi uczestnictwa, wizji i oczekiwań.

Po drugie, owa różnica z punktu widzenia ludzi kultury – menadżerów, dyrektorów placówek i instytucji kultury, edukatorów i animatorów wykorzystujących elementy warsztatu teatralnego w swojej działalności profesjonalnej powinna być przyczynkiem do rozwijania relacji z publicznością, w której obydwie obiegi winny tworzyć nie tyle światy podzielone, ile światy pozostające w dialogu – wzajemnie rozumiejące własne oczekiwania, potrzeby i możliwości. Koncepcja teatru nie może wykluczać jednych względem drugich, a wzajemne oczekiwania nie mogą być traktowane jako bezwzględne imperatywy.

Po trzecie wreszcie – proste uświadomienie różnic i sposobów działań jest ważne, by stworzyć warunki dla rozwijania polityki kulturalnej. Z jednej strony, by zachować różnorodność, z drugiej, by powstać mógł potencjał dla reprodukcji uczestnictwa w kulturze. Nie można się zatem zżymać, że coś jest ledwie ludyczne, ale też sprowadzać go do sposobu na **zapewnienie frekwencji**. Z drugiej strony, nie sposób ignorować witalności ludzi teatru, ich kreatywności, zainteresowania współczesnością, która zarazem przejawia się w funkcjach społecznych pełnionej przez nich roli. Ich obowiązkiem jest zapewnienie społecznego odbioru **przekazu teatralnego jako ważnego**, a także edukacja **teatralna** jako części edukacji kulturalnej jako takiej.

Część II: Cykl „Więcej niż teatr” – Olimpiada Teatralna ESK Wrocław 2016

10. „świat miejscem prawdy”

„Więcej niż teatr” w centrum swojego zainteresowania stawiał temat pełnoprawnej sztuki osób z niepełnosprawnością. Jego idea wyszła od Jarosława Freta, jednego z ośmiu kuratorów pracujących w ramach Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016 i dyrektora Olimpiady Teatralnej Wrocław 2016. Nurt ten miał być jedną z linii wyróżniających Olimpiadę Teatralną we Wrocławiu (razem z Festiwałem „Dziady Recykling” i Dolnośląską Platformą Teatru). Punktem wyjścia była chęć uświadomienia społeczeństwu, że sztuka zaspokaja nie tylko potrzeby estetyczne i jest sposobem dążenia do doskonałości, ale może również być pracą, nadawaniem sensu takim osobistym i zbiorowym doświadczeniom, które przekraczają możliwość zrozumienia ich za pomocą innych kategorii i ram, ich przepracowywaniem, a także metodą edukacji, ekspresją odmienności, głosem i sposobem wypowiedzi osób socjalnie słabych z tego powodu, że nie mieszczą się w cielesnej i/lub mentalnej normie (której źródłem jest dane społeczeństwo), marginalizowanych dlatego, że z punktu widzenia społeczno-kulturowych norm charakteryzują je jakieś uszczerbki. Jest ona również dla tych osób sposobem emancypacji i możliwością uzyskiwania autonomii. Pozwala na przeciwstawienie się sile stereotypów oraz temu, co wytwarza w ich przypadku stosowanie norm społecznych – stawianiu znaku równości między ograniczeniem w sprawnym funkcjonowaniu organizmu i niemożnością pełnego podejmowania ról w społeczeństwie. Projekt miał powiązać na różne sposoby sztukę z egzystencją ludzi z niepełnosprawnością: z jednej strony dzięki pokazaniu, iż są takie doświadczenia w ich życiu, których ciężar mogą unieść tylko za pomocą sztuki, tańca, pieśni, nadekspresywnej postawy, z drugiej wytworzeniu płaszczyzn, w których możliwe jest oddanie głosu osobom funkcjonującym w zamkniętych kręgach, będących wytworem mniej lub bardziej bezpośrednio działających stygmatów społecznych. Wyraźnie uwidoczniły się tu więc treści i cele społeczne.

Jego realizacja została powierzona czterem kuratorkom: Magdalenie Hasiuk, Janie Pilátowej, Justynie Sobczyk i Annie Zubrzycki. Koordynowała go Magdalena Lange. Zespół ten na tle zmaskulinizowanego świata Olimpiady Teatralnej był silnym akcentem feministycznym, choć w swojej pracy nie odwoływał się do feministycznej ideologii.

11. Akademia śniadań

Ponieważ wydarzenia festiwalowe rozpoczynały się już od południa, uczestnicy Olimpiady Teatralnej tylko rano mieli czas na debaty dotyczące tego, co zobaczyli na pokazach odbywających się w ramach cyklu „Więcej niż teatr”. Toczyli je więc podczas śniadań. Przez prawie tydzień, od 22 do 27 października, dwoje badaczy z zespołu ewaluującego Europejską Stolicę Kultury we Wrocławiu uczestniczyło w „Śniadaniach w procesie”.

Podczas każdego śniadania, zgodnie z rytuałem początku, zasiadaliśmy do stołu wraz uczestnikami, którymi byli przede wszystkim zaproszeni goście: niepełnosprawni i pełnosprawni aktorzy z zespołów występujących podczas festiwalu, ich twórcy (reżyserzy, choreografowie), osoby kierujące grupami/teatrami oraz stażyści w projekcie „Więcej niż teatr”, i prowadziliśmy obserwację bezpośrednią. Wszystkie spotkaniowe poranki gromadziły po kilkadziesiąt osób (od czterdziestu do sześćdziesięciu uczestników). W miarę możliwości robiliśmy notatki z tego, na co patrzyliśmy i z tego, co widzieliśmy. Sporządzaliśmy opisy zdarzeń (obserwacje empiryczne) i ich interpretacje (znaczenia, jakie nadał badacz temu, co zaobserwował). Spotkania rejestrowaliśmy także na dyktafonie. Ten sposób zapisu wybraliśmy z dwóch istotnych względów. Oczywiście nie można liczyć na zaobserwowanie wszystkiego, a tym bardziej na zarejestrowanie wszystkiego, co obserwujemy. Zapis odbywających się podczas spotkania rozmów i możliwość

ich wielokrotnego słuchania, a także czytania transkrypcji zwiększyły liczbę obserwacji i ich ważnych szczegółów. W żaden sposób nie wykluczyło to robienia notatek, bowiem nic nie jest w stanie unieważnić obecności obserwowanego, myślącego badacza. Nawet kamery nie mogą uchwycić kompletu istotnych aspektów procesów społecznych. Elektroniczny zapis ma swoje ograniczenia (dyktafon nie rejestruje obrazu, kamera nie rejestruje wszystkiego, co dzieje się w dużym pomieszczeniu): przede wszystkim nie może zinterpretować zdarzeń, ujawnić sensów zachowań i wypowiedzi. Z tego punktu widzenia są istotne różnice w dostępie do informacji w zależności od sposobu jej uwiecznienia, jednocześnie żaden nie jest doskonały i nie zastąpi uważnej obecności badacza. Drugim powodem była „przyspieszenie czasu”, jakie miało miejsce w pracy niewielkiego zespołu badawczego jesienią 2016 roku. Byliśmy pewni, że nie podołamy wszystkim zadaniom naraz. Zmusiło nas to do ułożenia ich harmonogramu. Zatem ważne było dokładne gromadzenie i dokumentowanie materiału empirycznego, który mogliśmy zanalizować dopiero po upływie jakiegoś czasu. Robienie notatek podczas prowadzenia obserwacji wymaga uważności i ostrożności oraz zaufania do własnej pamięci. Zaufanie nie zawodzi na krótkim dystansie (kiedy można niezwłocznie powrócić do sporządzonych not i poświęcić sporo wysiłku na ich uzupełnienie), jednakże zupełnie nie sprawdza się na długim.

Tak czy owak, nasza prezentacja spotkań nie jest ich wiernym opisem. Przedstawiamy je z określonego punktu widzenia (który ujawni się na kolejnych kartach raportu), dokonując nieuniknionych skrótów, a niekiedy uproszczeń. Tym samym przedstawiamy naszą ich interpretację, zdając sobie sprawę, że jest to jedna z wielu możliwych. W ciągu trwania ostatniego etapu projektu „Więcej niż teatr” przeprowadziliśmy także wywiady swobodne z kuratorkami: Magdaleną Hasiuk, Janą Pilátową oraz Justyną Sobczyk. Przedmiotem naszych rozmów były trzy wątki: informacje o projekcie, osoby niepełnosprawne w teatrze, konteksty i oddziaływanie projektu. W zakresie każdego z nich uzyskaliśmy bogatą wiedzę, reprezentującą odmienne doświadczenia kuratorek, ich zaangażowanie w projekt i w prace pozaprojektowe na tym polu, a zarazem dotyczącą samego nurtu „Więcej niż teatr”. Okazała się ona bardzo pomocna w dookreśleniu perspektyw analizy materiału zgromadzonego podczas obserwacji oraz stanowiła mocny punkt odniesienia dla naszych interpretacji.

12. „śniadanie w procesie”

Jak już zaznaczyliśmy, odbyło się sześć śniadań. Każde miało swoją specyfikę i zarazem wspólny mianownik z pozostałymi. Była nim kwestia przestrzeni na tworzenie spektakli przez osoby niebrane pod uwagę jako aktorzy/twórcy/reżyserzy. To my, jako sprawni i silniejsi, ją dajemy. Czy jednak oddając tę przestrzeń, jednocześnie nie narzucamy swojego wyobrażenia teatru? Na ile to tworzenie teatru jest twórcze/odkrywcze? Jak bardzo edukacja i wychowanie przyczyniły się do umieszczenia innej wyobraźni w społecznie akceptowanych ramach i sposobach funkcjonowania? Te i wiele innych pytań dotyczących nierówności zakodowanych w tej relacji, a także dających świadectwo odpowiedzialności za zrobienie kolejnego kroku, kiedy nie chodzi o to, by przekształcić kogoś na podobnego osobom pełnosprawnym (wpisać w przygotowane dla nich kanony w sztuce), tylko dać prawo funkcjonowania na jego własnych warunkach, złożyło się na wspólną płaszczyznę spotkań. Zatem krótki opis kolejnych śniadań pozwoli na zaprezentowanie kontekstów naszych analiz i stworzenie punktów odniesienia dla wyciągniętych przez nas wniosków.

Wszystkie śniadania rozpoczynały się przygotowaniem posiłku. Obok stołów, przy których gromadzili się ich uczestnicy, stały inne z ekologicznymi produktami i naczyniami. Zanim wszyscy zasiedli do stołu i rozpoczęli rozmowę, każdy robił sobie i/lub innym poranny posiłek z dostępnych produktów, które dzięki staraniom organizatorów tworzyły prawdziwe królestwo smaków, zapachów i kolorów: chleba, past, warzyw, dżemów i marmolad owocowych i warzywnych, jogurtu, musli, miodu itp. Był to też czas nawiązywania znajomości, pierwszych wymian zdań w ogonku ustawionym po produkty, podczas napełniania talerzy pomidorami i rukolą, polewania ich oliwą. Był to też moment nieprzeprzegania jednej z obowiązujących norm, poznanych dość wcześnie podczas socjalizacji: nierozmawiania podczas jedzenia i zapowiedź kolejnych zdarzeń, które niosły wezwanie do łamania i/lub przekraczania norm społecznych, kiedy stają się one przyczyną wykluczenia kogoś, niezadawania sobie trudu zrozumienia go, odebrania mu głosu lub prawa do kontroli nad własnym życiem i stanowienia o sobie.

12.1. CIAŁO WIDZI, CIAŁO WIE. TEATR NA WYCIĄgniĘCIE RĘKI

Tak zostało zatytułowane pierwsze śniadanie. Miało ono szczególny charakter nie tylko dlatego, że otwierało cały cykl. Prowadzący je – Agnieszka Piasecka i Jarek Rebeliński – przygotowali opaski do zasłonięcia oczu. Zachęcali w ten sposób do „wyłączenia” zmysłu wzroku, po czym dobraća się w pary osób widzących i „niewidzących”, przygotowania i spożycia śniadania samodzielnie lub z pomocą przewodnika, a nawet pozostawienia przepasek do końca spotkania. Ten swoisty eksperyment można było podjąć na którymkolwiek etapie śniadania. Rozmowa rozpoczęła się od wystuchania relacji z właśnie nabytych przez uczestników doświadczeń, które okazały się nie tylko nowe, ale i przytłaczające wysiłkiem wynikającym z prób integracji zmysłów (słuchu, smaku, dotyku, zmysłów odpowiadających za precyzję ruchów ciała) w trakcie bezczynności wzroku.

Przedmiotem spotkania były dwa spektakle: „Vidomi” oraz „C.O.R.Pus.” przygotowany przez Compagnie de i’Oiseau-Mo-uche, a gośćmi byli choreografowie, reżyserzy, osoby pracujące z niewidzącymi i niedowidzącymi: Magdalena Paszkiewicz, Adam Janusz Biedrzycki z teatru CHOREA, Anabelle Mailliez i Sarah Nouveau. Projekt zakładający pracę z osobami z dysfunkcjami wzroku i wieńczący go spektakl oraz przedstawienie będące rezultatem dość radykalnej, dążącej do zmiany metody pracy socjalnej z nie-aktorami, ludźmi z różnymi dysfunkcjami ogniskowały uwagę na głównym zagadnieniu: czym jest i czym nie jest widzenie, czy i jak uświadamiamy sobie znaczenie wzroku. Sądząc po drodze, jaką przeszli goście spotkania podczas swojej pracy, widzący mają problem z odpowiedzią na tak postawione pytania. Praca w takich przedsięwzięciach, jak przygotowywanie spektaklu z osobami niewidzącymi lub przeznaczonego dla ludzi pozbawionych wzroku jest pełna pułapek komunikacyjnych, które zastawiają odmienne kody ruchowe, inne przyzwyczajenia, jakie wspierają ciało w ruchu pozbawione zmysłu wzroku, różnice w tym, co jest samo przez się zrozumiałe dla osób widzących i niewidzących. Precyzyjne komunikowanie intencji i zadań wymaga przekraczania rzeczy oczywistych dla obu stron. To trud wzajemnego rozumienia doświadczeń i poszukiwania nowych metod nauczania ruchu, które nie mogą opierać się na naśladowaniu i kopiowaniu. Zmiana sposobu pracy jest wynikiem, z jednej strony, braku efektywności dotychczasowych podejść, z drugiej, zderzenia się odmiennych nastawień podczas procesu tworzenia, z trzeciej, wyczerpania na propozycje uczestników projektu/warsztatu/spektaklu, jakie rodzi się w efekcie przebywania ze sobą. To cierpliwa nauka dawania komuś przestrzeni na działanie, niewyręczania go, niechodzenia na skróty (czyli powstrzymywania się przed tym, co sprawi, że to nie dana osoba odkryje ruch, ułoży go w jakąś całość, ukształtuje jego schemat i wpisze w ciało). To tworzenie teatru, który został określony jako fizyczny. Praca nad spektaklem sprawiła też, że jego choreografowie „otworzyli oczy” na życie społeczne uczestników i (nie)uczestników projektu. Zyskali wrażliwość pozwalającą im na uszanowanie samodzielności takich osób w przestrzeni miasta, na wpisanie innych działań w okazywaną im pomoc. Przede wszystkim takich, które nie naruszają zasad kontaktu cielesnego i dotykowego w naszej kulturze, „wyłączają” sposoby odpowiednie dla postępowania z dziećmi. Pierwsze ich idee dotyczące współpracy były oparte na stereotypach społecznych. Dopiero laboratorium pracy je zweryfikowało, a praca cielesna przeszła w społeczną. Obie strony poznawały nowe sytuacje i nowych ludzi, obie strony się uczyły (a nie jedna uczyła drugą). W takiej pracy jest dużo emocji, tworzenia relacji podczas wspólnego spędzania czasu i nie ma właściwej metody. Ponadto sytuacja tak pochlania, że nie sposób snuć refleksji na temat sposobów postępowania. Jednakże wykluwają się pewne pomysły, sprawdzające się też w innych warunkach (np. podczas warsztatów, na których ludzie nie znają się i nie pracują ze sobą długo), choć trudno im nadać zbiektywizowaną formę. Przeszkodą jest również język - brakuje terminów, dzięki którym opisać można ten inny świat i nie niszczących go znaczeniami nadawanymi przez silniejszą stronę relacji.

12.2. AKTOR I JEGO POSZUKIWANIA W TEATRZE 21

Gośćmi drugiego spotkania byli Justyna Sobczyk i aktorzy Teatru 21. Prowadziły je Anna Zubrzycki i Aleksandra Barczyk. Niepełnosprawni aktorzy z zespołem Downa opowiadali o grach, z których zbudowany jest spektakl „Tisza be-Aw” (powstały we współpracy z Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN) oraz o pracy nad nim, o swoich poszukiwaniach. Kilkumiesięczne przygotowania rozpoczęło opowiadanie pracowników muzeum o święcie: dniu upamiętnienia zburzenia dwóch świątyń jerozolimskich i postaciach z nim związanych. Zadaniem aktorów nie było przedstawienie wydarzenia i/lub święta, ale ich interpretacja. Poszła ona w kierunku próby odpowiedzi na pytanie, jak się spotkać i opowiedzieć o czymś smutnym. Szukano więc wydarzenia, które byłoby jak zburzenie świątyń i zarazem mówiło o osobach z niepełnosprawnościami. Tak pojawiła się Akcja T4, temat eliminacji „życia

niewartego życia”. Koncepcja przedstawienia to wynik współpracy zaangażowanych stron: aktorów, reżyserki, choreografki, rodziców i pozostałych współpracowników. Ten wielogłos oddają różne warstwy spektaklu. Widzowie patrzą na szkolno-podwórkowe gry. Jest to spotkanie z tym, co znane z doświadczenia, ale też może być symbolicznym odzwierciedleniem kontaktów z różnymi instytucjami (wywiedzionych z nich mechanizmów nierówności, naznaczania, okrucieństwa przepisów i ludzi). Ze słuchawek, które otrzymują widzowie na czas spektaklu, płyną opowieści matek aktorów o ich pierwszym spotkaniu z dzieckiem, kiedy to dowiadują się – po oczekiwaniu na zdrową pociechę – że urodziły niepełnosprawne dziecko. Samotność podczas porodu przeistacza się w jeszcze bardziej dojmujące jej odczucie, płynące z braku wsparcia przez otoczenie. Przede wszystkim ze strony lekarzy, którzy odradzali podejmowania się rodzicielstwa. Są to smutne wydarzenia, ale nawiązują one do żydowskiego święta. Kobiety wtedy spotykają się i jest to czas wzajemnego informowania się o smutnych, dramatycznych przeżyciach, doświadczeniach i sprawach. Słuchawki to rodzaj intymności (rodzący wiele pytań etycznych, związanych z momentem niezadziałania aparatury). Spektakl ma więc przynajmniej dwie warstwy. Tworzą one całość dającą mocne wrażenia, wynikające z połączenia intymnego i zwykłego, ogólnie znanego. Intymne wydobywa ze znanego moment okrucieństwa, ale nie jest to zło, tylko obraz nas samych – tacy jesteśmy, tak zachowujemy się. Aktorzy nie słyszą wypowiedzi własnych mam i nigdy nie zapoznali się z nimi (uszanowano w tym względzie życzenia rodziców), a i tak na scenie towarzyszą im trudne odczucia, emocje, jakie chcą przekazać. Informacje na temat wcześniejszych, zrealizowanych przez teatr, spektakli odstąpiły szczegóły pracy zespołu, proces powstawania materiału, który wychodzi od aktora. Pokazuje to też, że teatr dla aktorów „21” jest życiem właśnie: pracą, robieniem czegoś pożytecznego, wpasowywaniem się w świat, w jakim przyszło im żyć, wspólnymi wyjazdami, posiłkami, wyjazdami do różnych miejsc, przyjaźniami, spotkaniami z ludźmi. Za tym wszystkim kryją się nienazwane i zarazem spełniane potrzeby psychologiczne i społeczne. Teatr zaś znajduje się w nowym dla siebie momencie. Instytucjonalizuje się i pojawiają się materialne korelaty tego procesu, przede wszystkim lokalizacja, będąca własnym miejscem dla aktorów. Mówiąc o jego potrzebie, odwoływali się oni do tych samych argumentów, co wszyscy, którzy poszukują wzmocnienia dla tożsamości, koncentrują się na poczuciu bycia u siebie. Korzystając z innych przestrzeni muszą dostosowywać się, są gośćmi, wychowankami albo zatrudnionymi. A oni by chcieli „poszerzać” czas, być ze sobą, spędzać ten czas na pracy, zabawie, spotykać się wtedy, kiedy chcą i robić to, co oni chcą (a w tym zakresie mają znaczne potrzeby). Bardzo ważnym obszarem dla nich jest edukacja: dzielenie się praktyką z różnymi grupami, wspólne wypracowywanie myślenia o pracy artystycznej czy edukacyjnej w różnych obszarach. Budynek dałby im możliwość zapraszania artystów, organizowania staży i rezydencji. Teatr to miejsce, gdzie mogą być, gdzie mogą żyć. To jest też miejsce, gdzie mogą się rozwijać. Kiedy mówili o teatrze, to wyraźnie było czuć zaangażowanie, wzruszenie, niektórym łamał się głos.

Słuchając wypowiedzi aktorów Teatru 21 (a tym bardziej pracując z nimi) weryfikuje się własne myślenie o pracy scenicznej, o ciele na scenie; można się przekonać, że to, co znajduje się poza kanonem, może być o wiele ciekawsze, że jest więcej niż jeden język ekspresji artystycznej, który pracuje na scenie, że ważne są prawdy prosto i bezpośrednio wyrażone.

To spotkanie było wyzwaniem komunikacyjnym nie tylko z powodu konieczności uważnego słuchania, ale także przeorientowania reguł dyskursu i porzucenia kategorii, w które jest „upakowane” doświadczenie życia codziennego osoby sprawnej fizycznie i intelektualnie. Inaczej nie jesteśmy w stanie poczuć ciężaru gatunkowego marzeń, pragnień i osiągnięć poukrywanych w prostych zdaniach opisujących codzienne funkcjonowanie aktorów. Szczególne wyzwanie wnoszą monologi i pieśni Teresy. Według Justyny Sobczyk, obecność Teresy wnosi do przedstawień reprezentacje rzeczy, których (jeszcze) nie rozumiemy. Jej monologi wykraczają poza to, co my – sprawni intelektualnie – jesteśmy w stanie powiedzieć. Celem Teatru 21 jest próbować rozpoznać wspólnie rzeczy, których osobno nie rozumiemy.

12.3. BARTER ALBO O (WZAJEMNYM) KARMIENIU WSPÓLNOTY

Kolejne śniadanie to spotkanie z Eugenio Barbą. Poprowadziły je Magdalena Hasiuk i Katarzyna Ułamek. Charakteryzowała je też odmienna relacja między gościem a uczestnikami¹¹. Czuło się estymę mistrza, emanującą od publiczności w kierunku gościa i jego wysiłek utrzymania partnerskiej relacji. Było ono mocno skupione na życiu społecznym ludzi i miejscu teatru w nim. Spotkanie upłynęło pod znakiem triady: wspólnota – teatr – barter oraz zaciekawienia publiczności poglądami założyciela Odin Teatret na te kwestie. Według niego, wspólnotę budują i podtrzymują „ciała w życiu”, w momentach transformacji energii zdarzających się nie tak znów często i jeszcze rzadziej dostępnych obserwacji. Życie społeczne to granie maską, bycie w masce. Zdejmowanie ich jedna po drugiej rozkłada tożsamość na pojedyncze elementy, za którymi być może nic się nie skrywa. Jednakże moment zamiany jednej maski na drugą odsłania prawdziwe życie i ten moment jest możliwy do pokazania w teatrze. Jest to jego rozumienie tego, że teatr jest czymś więcej. W życiu, poza teatrem, jest niewiele takich momentów, kiedy to może się zdarzyć i zazwyczaj bywają wstrząsające. Ich dramatyczność niekoniecznie ułatwia spostrzeżenie tego, co w nich ważne: tajemnicy życia.

Aktorów utworzonego przez Barbę teatru charakteryzują mocne, wspólnotowe więzi, ale nigdy nie zamieniali ich w rytuały społeczne, np. wspólne śniadania, wzajemne domowe wizyty, zapraszanie do wspólnego świętowania rodzinnych wydarzeń. Jeśli rytuały społeczne miałyby być kluczem do interpretacji ich zachowań, wskaźnikami więzi między nimi, to można by pomyśleć, że niewiele ich łączy i charakteryzuje ich brak pozytywnych emocji względem siebie, bo w przerwach między pracą siedzą i jedzą osobno to, co sobie przynieśli z domu. W Odin Teatret w centrum jest przede wszystkim praca, stanowi ona kadr dla zdarzeń i wzajemnych relacji.

Człowiek jest - według Barbę - chodzącą pamięcią. Pomysły zawsze wychodzą z bardzo konkretnego doświadczenia. Jego głównym doświadczeniem jest emigracja. Ono pozwoliło mu połączyć ekstrema ludzkiego zachowania: ludzką hojność i nienawiść. Są sytuacje, w których ludzie przestają walczyć, skupiać się na tym, co ich dzieli. Jest to zrozumiałe, że zdarza się to dość rzadko, bo by zdefiniować tożsamość, potrzebna jest różnica, a więc to, co oddziela. Ale są też momenty pokoju i prawdy, kiedy jedna i druga maska opada. Można to osiągnąć również przez wiedzę. Praca aktora i reżysera polega na tworzeniu relacji: najpierw między członkami zespołu, potem z autorem tekstu przedstawienia i z kontekstem historyczno-polityczno-społecznym. To są specjalności w budowaniu różnych relacji. Jeśli mówi się więcej niż teatr, to ma się na myśli wiedzę, którą ma teatr, ucieleśnioną w aktorze, w śpiewających ludziach, używaną po to, by tworzyć spektakle. W latach 70-tych XX wieku to, co było wcześniej wizją, stało się rzeczywistością. Ten jeden raz całe pokolenie na każdym kontynencie wierzyło, że teatr może być formą życia i na życie i w tym samym czasie narzędziem, żeby transformować życie. Teatr zyskał wymiary etyczne, duchowe, polityczne.

Barter jest wielowymiarowym doświadczeniem. Jako teatrowi pozwolił im przeżyć tworzenie spektaklu-obrzędu. Patrząc z innego punktu, jest on możliwością częstszego zbudowania momentu pokoju. Przy czym jest prostym systemem, polega na wzajemnej wymianie między stronami. Bierze się to, co dzieje się w danym momencie i używa tego. Barter jest robieniem tego, co ludzie już potrafią robić, żeby pracowali razem, żeby robili to, co już wiedzą, jak to zrobić. To, co się dzieje, skłania do działania ludzi, którzy nie angażowali się w wymianę od początku i powoduje, że są dumni po zakończeniu, bo zrobili coś, o czym myśleli, że nie są zdolni tego wykonać. Jego sekret to tworzenie relacji między ludźmi, wytworzenie nowej energii z tego, co jest już dostępne i jest zdolne wzbudzić lub wytworzyć poczucie wspólnoty. Organizujący barter muszą wyobraźnią sięgnąć tam, gdzie są w życiu ci, którzy mają w nim uczestniczyć (by odpowiedzieć na pytanie, dlaczego mają przyjść i po co wziąć w nim udział z ich marzeniami, sposobami życia). Trzeba też przestrzegać kilku reguł, które wytwarzają ramę zdarzenia i jego rytm, sterują przepływem energii.

Więcej niż teatr to proces dokonujący się we wspólnocie, wymiana emocji i myśli wszystkich uczestników spotkania, wyzwianie aktywności widza/świadka/uczestnika, zamienianie się rolami między aktorami i widzami. Aktor, jako członek wspólnoty ideowo-artystycznej, staje się animatorem spotkania z widzem, a celem spotkania jest uczynienie z widza świadka/uczestnika, współtwórcy wydarzenia, które w niektórych przypadkach przestaje być widowiskiem, stając się swego rodzaju obrzędem.

¹¹ Tego dnia publiczność zdawała się być inna niż we wszystkie pozostałe. Zdawało się, iż pojawiło się więcej młodych ludzi, byli inaczej ubrani (stroje i ich biżuteria sygnalizowały związki z teatrem i bohemą artystyczną). Odmienna też była atmosfera. Wcześniejszą można by określić jako charakterystyczną dla stykania się z profanum, w tej było coś z kontaktu z sacrum: nabożność, cisza, uwaga, skupienie. Atmosfera ta była także budowana przez sposób prowadzenia spotkania (cytowanie twórczości znanych osób i samego gościa, śpiew a capella z boku stołów, przy których zgromadzili się wszyscy otaczając gościa, włączenie do śpiewów „stołów” wraz akordeonem, napięcie i przejęcie prowadzących itd.). Pozostałe spotkania były w naszym odczuciu o wiele bardziej „luźne” i spontaniczne, jakby radośniejsze. To wprawdzie trudno nazwać smutnym, ale dało się wyczuć atmosferę patosu.

12.4. SZTUKA INKLUZYWNA/SZTUKA SPOŁECZNA

Czwarte spotkanie z zespołami Monster Truck i Theater Thikwa – pod hasłem widniejącym w podtytule – poprowadziły Jolanta Rzeźnicka-Krupa i Justyna Sobczyk. Pierwsza grupa zawiązała się on podczas studiów w szkole teatralnej ATW w Giessen. Jego trzon tworzą trzy osoby i w zależności od potrzeb danego projektu zapraszają innych twórców do współpracy. Thikwa jest projektem kontynuowanym od 1995 roku. W tej chwili jest on bardzo duży. Obejmuje 40 osób z niepełnosprawnościami i tworzy dwie-trzy premiery rocznie. Ma swój własny teatr i kieruje się zawsze zasadą obecności aktorów sprawnych i niepełnosprawnych na scenie. Uwagę uczestników skupiał przygotowany wspólnie, przez dwie kompanie, bardzo krytyczny w swej wymowie spektakl „Džyngis Chan”. Mieszkańców Mongolii, ubranych w tradycyjne stroje, odgrywa w nim trójka aktorów z zespołem Downa. Główne wątki prowadzonych rozmów to powstanie przedstawienia: od inspiracji, idei oraz tematu, przez wprowadzenie aktorów w jego koncepcję, po pracę w trakcie jego przygotowania i sposób narracji.

Zawsze jest więcej niż jedna opowieść o teatrze i jego działaniach, choćby dlatego, że inną mają osoby prowadzące teatr, a inną aktorzy. Prowadzące i uczestnicy śniadania byli ciekawi każdej z nich. Historia spektaklu zaczęła się od napisania jego zrębów i pomysłu, by postacie mongolskie zagrali niepełnosprawni aktorzy z trisomią 21. pary chromosomów. Następnie doszło do spotkania liderów obu zespołów na festiwalu „No limits” w Berlinie. Po zastanowieniu się, kto mógłby wziąć udział w projekcie, rozpoczęto pracę nad nim. Monster Truck pierwszy raz wtedy pracował z aktorami z niepełnosprawnościami. Ich pomysły rozgrywały się w sferze intelektualnej. Jednak początkowo nie sprawdziły się i trafiły do kosza. Wówczas rozpoczęli od zainteresowania aktorów i tworzyli razem sceny. Po czym wrócili do konceptu już wyrzuconego do śmieci i zaczęli z nim pracować na zasadzie: to może być odpowiednikiem tej sceny, tu możemy zrobić napisy itd. Ten sposób pracy z aktorami okazał się inspirujący także dla pełnosprawnych, stał się impulsem dla nowych pomysłów.

Dla aktorów zaś teatr jest pracą, źródłem dochodów, powodem do dumy, miejscem samorozwoju i samookreślenia. Opowiadają o tym, co robili podczas przedstawienia dzień wcześniej. Ich opowieść jest porwana, zdaje się nie respektować zasad narracji, jakimi zazwyczaj się posługujemy. Jednakże może to być niezamierzony efekt podwójnego zapośredniczenia przez tłumaczy (wypowiedź aktorów z zespołem Downa w języku niemieckim zostaje przetłumaczona na angielski przez pełnosprawnego członka zespołu, następnie na język polski). Istotną wartością zdaje się być oddanie im przestrzeni rozmowy i wysłuchanie mimo faktu, że chyba wszyscy zebrani mają poważne trudności z powodu braku znanym im zasad organizujących wypowiedź. Narracja aktorów na pewno przenosi się szybko z miejsca na miejsce, z jednej sytuacji do innej, czyli nie tyle opowiadają oni o spektaklu, co mówiąc o nim zaczynają prezentować jego fragmenty (pieśni i mongolski język przenoszą zebranych wprost do spektaklu). Traktują to na równi z opowieścią o nim, bowiem sprawiają wrażenie, iż dla nich prezentacja jakiejś pieśni czy tekstu jest nadal opowiadaniem o spektaklu (dla zebranych miała chyba inny status, dość rygorystycznie rozdzielamy sytuacje: opowiadane, to opowiadanie; zademonstrowanie fragmentu czegoś, do udostępnienie części spektaklu w sytuacji nie-spektaklu).

Publiczność spektaklu ma swoją opowieść o nim. Najbardziej zajmuje ją sposób wejścia w dialog z osądami i uprzedzeniami dotyczącymi innego oraz emocje, jakie on wzbudza. Język teatralnej wypowiedzi, akceptowany bądź nie, rozumiany bądź nie, nie pozostawia obojętnym, tworzy przestrzeń dla sprzecznych emocji (szoku, empatii, strachu, fascynacji) oraz refleksji. Zdaje się skutecznie otwierać dyskusję na temat obecności osób niepełnosprawnych w społeczeństwie, pracy z nimi, wychodzi daleko poza nie, pokazując ironicznie i sarkastycznie kolonializm i rasizm jako upośledzenia. Profesjonalizm pracy trójki aktorów wyzwolił również przemyślenia dotyczące metody finansowania rozmaitych przedsięwzięć w kulturze. System projektowy – zdaniem Jany Pilátowej – płaci za ideę, a nie za rzeczywistość. Jest to o wiele bardziej dotkliwie w pracy z osobami z niepełnosprawnościami, bo pozbawia czasu na rozwijanie ich możliwości. Stawia w sytuacji upokorzenia ludzi, dla których teatr może być drogą społecznego i osobistego rozwoju.

12.5. SZTUKA POTRZEBNA OD ZARAZ

Uczestnikami przedostatniego śniadania byli Jan Rosołowski (autor wystawy fotograficznej „Krzyk istnienia”) i Wojciech Retz (prowadzący zespół „Na Górze company”). Prowadziły je Erdmute Sobaszek, Zofia Bartoszewicz i Violetta Sikora. Obecnych na śniadaniu i przyzwyczajonych już do pewnych produktów czekała niespodzianka. Dotyczyła ona smakowania i kosztowania

rzeczywistości ludzi korzystających z Domów Pomocy Społecznej, rzeczywistości porcjowanych i ograniczonych do najtańszych produktów posiłków. Konsumowaniu towarzyszą krótkie scenki zbudowane z cytatów wziętych z wywiadów socjologicznych z osobami starszymi, będącymi pensjonariuszami DPS-ów. Małe opowieści, „które jak kamyczki zastaniają część rzeczywistości, o czymś nie mówią, ale równocześnie mówią o tym, co zastaniają i przemilczają”.

Było to spotkanie o spotkaniu pomocy społecznej i sztuki potrzebnej. O „dojściu do ściany”: przyjeżdża teatr do DPS-u, przedstawia sztukę (w podtekście – by było fajnie) w miejscu wygnania społecznego, które nazywa się opieką i napotyka niemożność i brak zainteresowania ze strony personelu i pensjonariuszy. Wychodząc od zorientowanej społecznie praktyki teatralnej, dochodzi się do pytań o różnicowanym charakterze: czym jest wejście do takiego miejsca?, z czy ono się wiąże?, kiedy, komu i gdzie sztuka jest potrzebna?, co sprawia, że ludzie przestają postrzegać siebie jako osobowości, nie są ciekawi siebie nawzajem i świata, na nic nie czekają, a zmiana jest naruszeniem ciężko wypracowywanej i bardzo kruchej homeostazy?, w jaki sposób miejsca będące na obrzeżach społeczeństwa świadczą o nim samym i o czym mówią?

Mimo wrażenia, że sztuka jest niepotrzebna tym miejscom i w tych miejscach, jest to obecność kogoś, kto przynosi jakieś przeżycie, pobudza wspomnienie, przybliża światy pozostającym poza nimi. Zwłaszcza jeśli nie proponuje niczego odgórnie, tylko odwrotnie: spektakle i muzyka są pozytywnym korzystaniem z potencjału, „robieniem efektu z efektu”. Ma to być pozytywne wykorzystywanie potencjału drzemącego w człowieku, sprawnym albo nie, którego on sam być może nie zauważa, przez budowanie bezpośrednich relacji w trakcie wspólnej pracy. Potrafimy wejść w te światy, kiedy umiemy słuchać, uczyć się od ich mieszkańców. Wtedy też sami się rozwijamy. Wychodząc z przeciwnych pozycji, możemy krzywdzić siebie i podopiecznych. Nawiązywanie kontaktu i rozmowa nie zawsze są łatwe i noszą ślady trudu, zwłaszcza kiedy jedna ze stron doznaje braku poczucia bezpieczeństwa ontologicznego. „Jest taka faza autystyczna, w której ludzie się odcinają, nie chcą kontaktu, pomocy, żyją w tym swoim świecie. To jest taka faza niesamowicie delikatna, trzeba uważać, żeby ten człowiek nie wszedł na drugą stronę, żeby go odciągnąć od tej samotności”.

Podsumowaniem spotkania było wyszczególnienie elementów składających się na wspólny mianownik wszystkich wypowiedzi, rzeczy ważnych dla realizacji takich wartości, jak kontakt międzyludzki, pomaganie, przeciwdziałanie marginalizacji i wykluczeniu oraz zrozumienie, szacunek dla innego, budowanie połączeń między światami społecznymi. Spotkanie i wspólne tkanie rzeczywistości wymagają w takich razach ciekawości potencjału drugiej osoby i jej słuchania, wsłuchiwanie się w nią, budowania czystej relacji, podążania i reagowania na sytuację, zanurzania i zawierzenia procesowi. Jest to wyraźne wskazanie na wagę procesów komunikowania i niedyrektywnego podejścia (porzucenie odwołania do autorytetu i profesjonalnego podejścia). Sztuka jest w takich wypadkach: medium, językiem wypowiedzi oddanym do dyspozycji tych, którym inne kanały komunikacji blokują rozwiązania instytucjonalne danego społeczeństwa; możliwością odzyskania człowieczeństwa w zamkniętych światach, wytwarzanych w procesach separacji życia codziennego od szaleństwa, przestępczości, choroby i śmierci; sposobem wyjścia poza zamknięty świat ze swoją wypowiedzią, z przekazem. Jednym słowem odgrywa rolę społeczną i służebną w nowoczesnych społeczeństwach, w których bezpieczeństwo jednych zostaje okupione instytucjonalną separacją innych oraz oddzieleniem społeczeństwa od fundamentalnych kwestii egzystencjalnych, będących źródłem dylematów moralnych człowieka. „[Z]a zamkniętymi drzwiami bardzo różnych instytucji są brakujące elementy całości. Tam są historie o nas jako społeczności (...) [świat] jest oczywiście miejscem prawdy, ale czasami niechcianej, a czasami półprawdy”.

13. Taniec – budowanie wspólnoty

Ostatnie śniadanie gościło Rafała Urbackiego i performerów ze spektaklu „Gatunki chronione” oraz członków zespołu VerTeDance i Teatru Archa. Moderowali je Jana Pilátová i Michał Bałdyga, którzy postawili zaproszonych gości wobec zagadnienia budowania wspólnoty. Kolektyw kojarzy nam się z perspektywą długiego trwania, z utrzymaniem grupy przez dziesiątki lat, lecz czy taka wizja w niektórych warunkach nie jest utopijna, nie powstrzymuje przed pokonywaniem kolejnych etapów rozwoju? Adresaci tego pytania to szczególne zespoły, które albo zawiązały się dla jednego projektu, trwającego dłużej niż potrzeby zmagania się z tematem niektórych jego członków, albo postawione w obliczu konieczności rozwiązania trudności wynikających z życiowych

zdarzeń artystów zaangażowanych w spektakl. Zagadnienie to nabiera nowych wymiarów, gdyż członkami tych zespołów są także performerzy z alternatywną motoryką. To właśnie ich dotyczyły osobiste historie, mające wpływ na ciągłość danego projektu/spektaklu. Względnie łatwe zadanie zastąpienia kogoś, zmienia się w trudne decyzje dotyczące losów konkretnego człowieka, zespołu i przedstawienia. Jest dotykaniem czegoś nieznanego. Nieznane i kruchość tego, co już poznane, określa również brak instytucjonalnego bezpieczeństwa. Myślenie o sztuce i twórcach w kategoriach projektu to ważny element, który może wspólnotę utrzymać albo rozerwać. Dlatego często wspólnotowość pojawia się jako element samego performance'u, jako staranie się o to, by na chwilę powstała wspólnota doświadczenia i o to, co z niej zostanie wyniesione przez każdą ze stron. Budowanie wspólnoty zmienia lokalizację, a ona sama staje się efemeryczna. Jednakże w obliczu warunków, w jakich działa grupa, i życiowych historii artystów, pozwala trwać (choć w zmienionej postaci) przedsięwzięciu oraz szanować indywidualne wybory i/lub radzić sobie z nieprzewidywalnym ludzkim losem. Z drugiej strony, muszą być osoby/osoba, które/a swoim zaangażowaniem nadają rytm pracy i zapewniają ciągłość projektom. Takie minimum zapewnia, że zmienia się formuła (ale nie forma spektaklu), że każda kolejna nieobecność performerera w projekcie pracuje na jego jeszcze silniejszą wypowiedź, że poszukuje się sposobów na rozwijanie projektu. (A projekty „łapią” performerów w danym momencie ich życia i to, co ogląda widz, to jest ten moment, decyzja, że uczestniczy się albo nie, na takich lub innych zasadach.) Sprawia, że mamy do czynienia z ciągłym procesem twórczym. I to on powinien być punktem odniesienia dla wielu poruszanych w czasie spotkania kwestii.

Niepełnosprawność czy alternatywna motoryka należą do silnego dyskursu, który jest obecny w naszej kulturze. Posługiwanie się tymi pojęciami w wielu okolicznościach okazuje się podpisywaniem pod nim i osłabianiem pozycji tych kategorii społecznych. Nie ma nic złego w samych terminach, ale wraz z ich przejściem do mainstream'u nie są już przejawem krytycyzmu, kontestacji zastanej rzeczywistości, lecz wyrazem nastawienia na jej obsługę. Nie należy negować pejzażu różnorodności, zaprzestawać prezentowania w społeczeństwie grup mających odmienne perspektywy, chodzących innymi ścieżkami, przypominania, że ten świat niekoniecznie jest urządony dla nich. Nie należy też rezygnować z tworzenia spektakli angażujących jakąś grupę docelową (niesłyszących, niewidzących, z alternatywną motoryką, bezdomnych, seniorów, z mniejszości kulturowych). Jednakże przyjęcie utopijnego założenia, że nie trzeba już tego wszystkiego opisywać i tłumaczyć, znakować narracji inności jest przejściem do postsytuacji, zaciekawieniem momentem, kiedy ta praca będzie zakończona, szansą na wykreowanie nowego dyskursu, nowych kategorii, a przynajmniej na zadanie sobie pytania, jak to zrobić i jak przywrócić różnym kategoriom używanym w wypowiedzi postawę krytyczną wobec rządomyślności. To jest też moment robienia projektów, w których nie ma zdziwienia, zaskoczenia czy zafasowania się drugim. Każda tożsamość ma bardzo silne momenty i punkty, trzeba więc ustalić je, zdecydować o pozycji spotkania i refleksji o sobie. Innymi słowy, kształt relacji zależy od wyboru punktu spotkania z innym – zbliżonego do sytuacji jakiejś traumy, wymagającego terapii czy tego, który jest gdzieś dalej, w takim społeczeństwie, które już wiele przepracowało. Zdaniem Rafała Urbackiego, nie brakuje projektów odnoszących się do pierwszego punktu, ale też już istnieje potrzeba takiego teatru, który może zająć się drugim etapem doświadczenia ludzi niepełnosprawnych, śledzić nie traumę, nie inność i różnicę, ale emocje, sprawy, problemy, zaś wózek inwalidzki traktować jak rekwizyt, a nie jak przedłużenie osoby.

14. Co można wyczytać ze śniadań?

Spójrzmy na materię „śniadań” z dwóch perspektyw: świadomości i wartości. Pierwszą będziemy określać jako zdolność zauważenia faktów, które określają kształt istnienia kogoś lub czegoś, jako rozpoznanie uwikłań spowodowanych tak samym faktem ludzkiej egzystencji, jak i przebiegiem jej w konkretnym miejscu i czasie, w takich a nie innych warunkach historycznych, społecznych i politycznych. Wartości z kolei to pewne idee wspólne jakiejś grupie ludzi, dla których punktem odniesienia jest określona kultura jako uporządkowana i swoista całość. Idee te zazwyczaj da się wyprowadzić z ogólnych wyobrażeń. Ich świadomość pojawia się wtedy, kiedy odczuwana jest potrzeba uporządkowania i uzasadnienia wizji sytuujących jednostki „w” lub „wobec” jakiejś całości nadającej sens im samym, ich działaniom i otaczającemu światu. Perspektywy te więc łączą się ze sobą dość ściśle. Ujmując rzecz inaczej, potraktujemy „Śniadania w procesie” jako zobiiektywizowane wytwory działań środowiska skupionego wokół projektu „Więcej niż teatr” i postaramy się odtworzyć katalog przekonań składających się na jego ramy światopoglądowe oraz

uwspólnione idee, które nadają sens działaniom i staraniom.

Na początek przyjrzyjmy się okolicznościom spotkania. Jako że były to śniadania – dla wielu osób najważniejszy posiłek dnia – produkty, sposób ich podania i spożycia można potraktować jako znaki. Co możemy z nich wyczytać? Przede wszystkim aprobatę dla idei ekologii, zdrowia jednostki jako ważnej wartości, piękna prostoty łączenia codziennych czynności z niewyszukaną, minimalistyczną estetyką, a także okazanie niezgody na marnotrawstwo. Słabo przetworzone, naturalne i proste produkty, jadalne talerze z otrębów, naczynia z materiałów podlegających recyklingowi, proste elementy dekoracji stołów i jednocześnie cieszące wiele zmysłów, budujące atmosferę otwarcia na drugiego człowieka i chęci współbycia to wszystko było odczuwalne zaraz po wejściu na salę. Zostało to wpisane w nowoczesne rozwiązanie architektoniczne kojarzące się ze stylem skandynawskim. Być może miejsce spotkań nie było przedmiotem wyboru ich organizatorów, ale także odegrało rolę znaku. Tym razem realizowania własnych idei przez natychmiastowe pozytywne działania. Pokazywało, że twórczością może być organizowanie własnego otoczenia w najbardziej elementarnych zakresach.

Spróbujmy teraz zrekonstruować przekonania i idee ujawniające się w wypowiedziach prowadzących, zaproszonych gości i uczestników. Emanuje z nich zgoda na różnorodność ludzi i świata. Miejsce, w którym żyjemy nie tyle jest światem, ile składa się z wielu światów. Przy czym członkowie niektórych z nich nie mają pojęcia o innych. Różnorodność ta nie jest problemem, ale wartością. W pewnych sprawach jej źródła nie są istotne, w innych tak. Problemem jest to, że światy silniejszych, bo pełnosprawnych pod względem fizycznym i intelektualnym, określają instytucjonalnie i normatywnie światy ludzi słabszych, z różnymi cielesnymi cechami/deficytami. To takie mechanizmy jak naznaczanie, marginalizowanie, wykluczanie sprawiają, że ludzie ci zajmują gorsze pozycje społeczne i są nosicielami gorszych tożsamości. Bycie słabszym nie wynika tylko z braku sił fizycznych czy umiejętności intelektualnych lub społecznych, ale przede wszystkim z całej sieci przymusów i mniej lub bardziej subtelnych mechanizmów przemocy symbolicznej. Przyczyna tego nie leży w jednostce, tylko w społeczeństwie, które zapewnia poczucie bezpieczeństwa, spełniającym normy fizyczne i psychiczne członkom, przez izolowanie szaleństwa, przestępstwa, choroby, biedę, inności, kalectwa i śmierci. Tym samym czyniąc przewrotnie z miejsc opieki przestrzenie wygnania społecznego.

Nie jest łatwo wejść do takich miejsc, a więc poznać te światy, odpowiedzieć na pytania, czym jest bycie w takim świecie, z czym się wiąże jego chwilowe odwiedziny lub pobyt w nim. Trudno jest też opowiadać o istotnych sprawach z tym związanych. Trzeba się nauczyć to robić w sposób dający odpór dyskursowi nastawionemu na obsługę rządomyślności i zarazem poszukując własnych kategorii oraz bez zrażania tych, którzy jeszcze nie wiedzą o wielu sprawach lub są innego zdania. Dlatego szczególną uwagę zwracano na język, na kategorie, które zakreślając pole opisu eliminują pewne obszary rzeczywistości i pewne problemy, bo one nie mieszczą się w nich albo nakłaniają do określonego traktowania siebie i innych. Okazywano również dużą wrażliwość wobec wszelkich uchybień organizacyjnych przydarzających się w trakcie trwania Olimpiady Teatralnej. Wynikało to, z jednej strony, z wyobrażenia sobie na przykład, jak się czuje i co musi pokonać niewidzący aktor/artysta w nowym miejscu, jak wpływają na niego bariery architektoniczna w nieznanym mu otoczeniu (np. kręte schody, które trzeba pokonać do jedynej toalety na piętrze w budynku teatru), z drugiej strony, z obawy, by nie zostały one odczytane jako brak równości, podziały na my-oni/lepsi-gorsi, znak różnicy między deklaracją a rzeczywistością. Prosty błąd komunikacyjny organizatorów naruszył jedno z ważnych dążeń nurtu: zobaczenie prezentacji innych zespołów (jednocześnie uniemożliwiając prezentacje we własnym środowisku).

Ważna jest postawa otwartości, ciekawości drugiego człowieka i kontestacji, niezgody na zastany stan rzeczy, na skutki działania norm społecznych takie, jak stereotypy, wykluczenie, niezadawanie sobie trudu zrozumienia drugiego człowieka, unikanie dylematów moralnych i egzystencjalnych, pozbawianie kogoś kontroli nad własnym życiem i możliwości artykulacji własnych potrzeb. Otwartość na innego to także rewaloryzacja sposobów poznania odmiennych od rozumowego i różnorodnych form ekspresji, przekraczanie oczywistych założeń, na których bazuje świat osób pełnosprawnych, cierpliwa nauka dawania innemu od nas samych przestrzeni na jego własne metody działania. To doświadczanie siebie samego w związku z innymi oraz poszukiwanie nowych wzorów zachowań rozszerzających pole kontaktów między ludźmi, wytwarzających połączenia między różnymi światami społecznymi. Dość często używano terminu „teatr fizyczny”, który zdawał się sugerować przejście na nietradycyjne metody pracy, które uznawały pozaintelektualne, poznawcze zdolności ciała. Wartością jest rozwój własnych możliwości, ciekawość i odnalezienie potencjału drugiego człowieka. Kreatywność powinna obejmować nie tylko obszar kultury, ale wszystkie dziedziny życia. Także kontakty między ludźmi. Dlatego każde spotkanie z innym powinno być nauką tego, jak go nie wślaczać go w swój świat i swój własny sposób myślenia o świecie. Ma być budowaniem relacji i zawieraniem procesowi. Rozmowy z zaproszonymi gośćmi

pokazały, że ich praca oparta jest na niedyrektywnym podejściu, na facylitowaniu tego, co są w stanie zrobić podopieczni, którym przyznają status współpracowników. Podstawą jest współbycie, przyjaźń, empatia, emocjonalna transparentność obu stron i empatia. Uznanie tego, czego nie rozumiemy, zamiast oceniania i dewaluowania. A także zaakceptowanie wzajemnego uczenia się od siebie, że w tym jest potencjał, a nie zagrożenie. Tym samym zaczynamy od sytuacji, w której osoba z niepełnosprawnością nie potrzebuje pomocy, tylko ma coś do zaoferowania.

Inna jest więc rola twórców w życiu społecznym i twórczości w życiu pojedynczych ludzi. To tworzenie coraz to nowych sytuacji kontaktów, poszukiwanie właściwych środków ekspresji pozwalających na rzeczywistą wymianę myśli i uczuć, posługiwanie się jakimkolwiek językiem/znakiem na rzecz komunikacji bezpośredniej; traktowanie jako podstawy doświadczenia egzystencjalnego, prerefleksyjnego (a nie osiągnięcie mistrzostwa). A wszystko to jest zarazem oddaniem głosu tym, których go pozbawiono wprowadzając określony ład społeczny. Sztuka jest o wiele bardziej językiem oddanym im do dyspozycji, kategorią dyskursu pozbawioną wcześniej wspomnianych ułomności, rodzajem pomocy w dzieleniu się innym doświadczeniem, sposobem wytwarzania połączeń między zamkniętymi światami a maistreamem, kanałem komunikacji ważnych potrzeb psychologicznych i społecznych oraz okolicznością umożliwiającą ich realizację. Do pełnego wykazu jej zadań brakuje na pewno kształtowania wrażliwości uprzywilejowanych, uświadomienia im, że wartość i tożsamość drugiego człowieka nie wyczerpuje się w pełnionych rolach i funkcjach, nie ogranicza się do dróg oferowanych przez oficjalną kulturę. Tym samym to, co tworzą ludzie nie brani pod uwagę jako reżyserzy/aktorzy/artycyści z powodu swoich cielesnych i mentalnych dysfunkcji, ma taką samą wartość jak osiągnięcia osób pełnosprawnych oraz prawo do zaistnienia w przestrzeni publicznej nieograniczającej się do zamkniętego obiegu festiwalu i pokazów im podobnych. Teatr jest tu jednym z narzędzi, a jego zaletą jest wytrącanie z rutyny (chyba że warunki pozwalają na odepchnięcie tego wysiłku od siebie). Ale teatr dla wielu ludzi z cechami definiowanymi jako cielesne uszczerbki to również obszar ich autonomii; to inne, osobowe, podmiotowe spojrzenie na nich, którego nie mogą doświadczać w pozostałych przestrzeniach społecznych. Jest przywróceniem społecznego bycia tych ludzi, pokazaniem, że pewne drogi są otwarte, a rzeczy możliwe do zrobienia, zobaczenia ich w odmienny sposób, możliwością wypowiedzi i usłyszenia tego, co mają do powiedzenia. Tę samą rolę odegrały spotkania w ramach śniadań¹².

Patrząc przez ich pryzmat mamy takie odczucie, że cały nurt „Więcej niż teatr” był skupiony na wykorzystaniu szansy na atmosferę spontanicznego spotkania, wspólnej pracy, poszukiwaniu dobrych praktyk i pomysłów niekoniecznie wpychanych w instytucjonalną formę (najczęściej kojarzoną z projektem wymagającym wysiłku pomieszczonego nie w realizacji pomysłu, tylko w wytwarzaniu opisów wedle biurokratycznych schematów). Widoczne również było staranie, by „dotknąć” jak najwięcej przestrzeni, nie tylko obszaru kreacji artystycznej, partycypacji aktorów i ich pracy, ale też kontekstu społecznego, instytucjonalnego, pozyskiwania pieniędzy, wsparcia bądź braku wsparcia ze strony najbliższych w takiej sytuacji. Stąd zaproszenie do stołu otrzymywali nie tylko reżyserzy, choreografowie, teatrolodzy, ale też pracownicy socjalni, animatorzy, pracownicy kulturalno-oświatowi placówek opieki społecznej, ludzie zajmujący się ekonomią z Polski i zagranicy, z miejsc, w których działania i wsparcie osób niepełnosprawnych jest na wysokim poziomie.

Wreszcie, samorealizacja jest możliwa jedynie w obrębie wspólnoty. Wspólnocie, jej budowaniu, znaczeniu oraz jej postaciom i trwaniu poświęcono bardzo dużo miejsca. Ważność wspólnoty wynika z tak wielu kwestii, że trudno je wszystkie wyszczególnić. Tworzy nas jako ludzi. Daje wsparcie i siłę do zmierzania się z trudnymi doświadczeniami, z sytuacjami granicznymi. Pozwala na zaspokojenie wielu indywidualnych potrzeb, których źródła mają charakter społeczny i pozaspołeczny. Doświadczenie siebie w związku z innymi to jedna z najważniejszych wartości egzystencjalnych, a wykluczenie ze wspólnoty, odsunięcie od jej budowania i kultywowania więzi to jedna z najdotkliwszych kar, zwłaszcza kiedy jest niezasłużona, nie wynika z biografii jednostek, a z ich kondycji fizycznej i/lub mentalnej. Traceni i zyskiwaniu więzi społecznych mogą sprzyjać tak sposoby sprawowania opieki nad kimś, jak i warunki historyczne, instytucjonalne czy polityczne. Te same warunki mogą sprawić, że doświadczenia jakie przynosi wspólnota, mogą być ekstremalnie różne. Może to być pokój, hojność, miłość, bezpieczeństwo, samorealizacja, ale może to być rasizm, ograniczenia w wolności, wojna, zabijanie. Ramą dla wspólnotowych więzi mogą być rytuały społeczne, ceremonie i może być wspólna praca i tworzenie. Może ona przyjmować postaci trwałe lub efemeryczne.

Teatr może być wspólnotą, jak i może na czas spektaklu budować poczucie wspólnoty. Praca aktora i reżysera polega na tworzeniu relacji: między członkami zespołu, między uczestnikami spektaklu, z autorem tekstu przedstawienia i publicznością, z kontekstem historyczno-polityczno-społecznym. Są oni specjalistami z zakresu budowania różnych relacji, przekraczania prywatnych światów i wytwarzania intersubiektywności. Tak pojmowana ich rola sprawia, że teatr staje się formą życia, narzędziem jego transformowania. A więc jest bezpośrednio uwikłany w zmianę społeczną, w odpowiedzialność za nią. Teatr nie zmienia rzeczywistości, ale daje ludziom impuls, który ich inspiruje i/lub popycha do działania.

Nie są to oczywiście wszystkie założenia i idee jakie uwidoczniły się w trakcie rozmów podczas śniadań. Uwzględniliśmy tylko te, które najczęściej powracały i siłą rzeczy poświęcono im najwięcej miejsca. Zastosowaliśmy prosty wskaźnik ważności danych kwestii: im częściej się do nich powraca, im więcej czasu się im poświęca, tym są istotniejsze. Drugim wskaźnikiem była żywość reakcji na określone zagadnienie (ile osób powróciło do niego w swoich wypowiedziach). Mają one też pewien wspólny mianownik – cel oraz metodę oddziaływania. Zmiana społeczna jest celem, a zacząć należy od zmiany świadomości ludzi. Dlatego działania skupione wokół teatrów osób z niepełnosprawnościami dążą do zyskania tych samych praw, czyli bycia ocenianym za spektakl, a nie za to, kto w nim gra.

15. „więcej niż teatr”

Na koniec drugiej części raportu chcieliśmy się z Czytelnikiem podzielić kilkoma refleksjami. Wielką (nie)obecną omawianego nurtu, i tego raportu, jest Aldona Jawłowska, która w polskiej literaturze socjologicznej podjęła temat powstania globalnego fenomenu, jakim było pojawienie się w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku pokolenia urzeczywistniającego postulat teatru jako wielowymiarowego zjawiska, które nie mieści się ani w granicach sztuki, ani w granicach działań społecznych. Teatru, który, pełniąc funkcje społeczne, moralne i terapeutyczne, stał się miejscem do życia i zabawy, ruchem społecznym i instytucją, azylem dla ludzi nieprzystosowanych (mentalnie i fizycznie) i poszukujących własnych form życia i twórczości, oczekujących czegoś więcej lub niepotrafiących albo niechcących żyć tak, jak programują to podstawowe instytucje. Był on głosem nie tylko tego zaangażowanego pokolenia, ale także ludzi marginalizowanych i wykluczanych, sposobem na ich zaistnienie w przestrzeni publicznej i pełną partycypację w życiu społecznym/zbiorowości, próbą twórczego przeciwstawienia się sytuacji, w której pozostaje jakaś grupa ludzi i świadomego kształtowania swego życia¹³.

Projekt, który zapożyczył swoją nazwę od tytułu książki Aldony Jawłowskiej, był skoncentrowany na obecności osób z niepełnosprawnościami w (nierzadko profesjonalnym) teatrze, gdzie ich odmienność ruchowa, mentalna, socjalna jest czasem ważna (a czasem nie). Niepełnosprawność była w tym projekcie (choć stała w centrum) tylko pretekstem do rozmowy o rzeczach ważnych dla całego teatru, dla wszystkich ludzi (nie tylko aktorów). Była używana w celach społecznych, np. przypomnienia o podmiotowości i autonomii osób niepełnosprawnych; o bezprawności pozbawiania ich głosu, uniemożliwiania zaspakajania potrzeb oraz wykluczania z budowania i uczestnictwa we wspólnotach; do prowokowania kontrowersji, kreowania innego języka scenicznego czy demaskowania egzystencjalnego, społecznego lenistwa silniejszych i ranienia w ten sposób słabszych, ukazania różnych następstw nierównego traktowania ludzi itd. Punktów stykowych między wyraźnie zakreślonymi ramami światopoglądowymi ruchu teatralnego tamtych lat a ideami i wartościami projektu realizowanego w trakcie Olimpiady Teatralnej we Wrocławiu jest o wiele więcej. Poza poszukiwaniem języka służącego porozumiewaniu się (w tym komunikowaniu założeń i idei), środków ekspresji, sposobów zmiany zastanych instytucji w kierunku powstawania warunków kształtowania silnego poczucia własnej tożsamości i zarazem postrzegania inności jako bogactwa łączą te dwa przedsięwzięcia próby tworzenia społecznego otoczenia; tkanki, w której przebiegają działania i są propagowane idee.

Zatem, z jednej strony, „Więcej niż teatr” to było poczucie zmagania się z konkretyzacją problemów, z wystawieniem ich na rozmaite sposoby, z poszukiwaniem dla nich rozwiązań. Z drugiej, było to spontaniczne wyjście poza wydarzenia i krótkie inicjatywy przez powołanie grupy roboczej i jej spotkania. Ta ostatnia inicjatywa jest cenna z wielu powodów. Powstała społeczność, która

potrafiła unieść idee projektu. Stanie się ona jeszcze istotniejsza, jeśli jej nieformalne funkcjonowanie uda się przedłużyć poza okres współdziałania w nurcie (kiedy znikną różne ułatwienia oferowane przez Olimpiadę Teatralną i Europejską Stolicę Kultury). Jak wynika z przeprowadzonych wywiadów, w Polsce nie ma miejsca/inicjatywy integrującej pracujących z osobami z niepełnośprawnymi. Ludziom tym towarzyszy osamotnienie, doświadczane na wielu płaszczyznach. Z braku mechanizmów instytucjonalnych na ich barkach leży organizacja nie tylko pracy, ale też jej środowiska (współpracowników, artystów, rodziców) i wsparcia dla niej. Projekt dawał tym osobom okazję do nawiązania kontaktów, wymiany doświadczeń zawodowych, zdobycia sojuszników i wspierających osób. Zatem ten nurt to próba zbudowania przestrzeni, w której mogła powstać grupa/grupy i ewoluować metody pracy, działania artystyczne, można było pokazać pracę świadomych twórców i otwierać świadomość społeczną, tworzyć przestrzeń dyskusji i poszukiwać innego języka, by wraz ze wzrostem poziomu artystycznej wypowiedzi osób niepełnosprawnych ich praca oraz język ten weszły do obiegu kultury jako eseje, recenzje, informacje. Powinno to teatr osób z niepełnośprawnymi wyprowadzić z zamkniętego kręgu festiwali, w jakim ciągle funkcjonuje. Nurt „Więcej niż teatr” odegrał – jeśli wierzyć zapewnieniom kuratorek – bardzo istotną rolę jako katalizator relacji i przedsięwzięć. Europejska Stolica Kultury dała zaś mu taką szansę i stworzyła bardzo ważne udogodnienia.

Projekt ten więc wyraźnie opowiedział się po stronie zaangażowania o charakterze społecznym oraz twórczości i jej języka, będących przetworzeniem osobistych doświadczeń; za oddaniem głosu w przestrzeni publicznej tym, którzy zazwyczaj tego głosu nie mają i zajęciem go na ich warunkach i w sposób, jaki potrafią (przy pomocy środków, jakie pozostają do ich indywidualnej dyspozycji). Samemu sobie postawił zadanie stworzenia okazji, miejsca i gotowości wysłuchania oraz pozyskania słuchających. Problemem jest więc zderzenie koncepcji pracy reżyserskiej, wypływającej z pewnej tradycji z zupełnie odmiennymi wyobraźnią i możliwościami ludzi z dysfunkcjami fizycznymi i mentalnymi. Jak wysłuchać tego, co wiedzą tacy aktorzy i jakie podjąć decyzje? Realizować własną koncepcję spektaklu czy pozwolić aktorom, by poszli w osobiste wypowiedzi poprzez ciało? Kto powinien o tym decydować: reżyser, poszukując osoby o potrzebnej mu wrażliwości czy aktor ze swoistym potencjałem? Jakie przyjąć kryteria oceny: estetyczne/artystyczne czy społeczne? „Więcej niż teatr” oznacza tyle, co wyjście poza schemat; zrobienie rzeczy, którą robiło się wielokrotnie w inny sposób, co jest wynikiem odmiennego spojrzenia na nią. Jego zdaniem jest utrzymanie kontaktu z osobą, która musi inaczej mierzyć się ze światem, bo jej organizm lub mentalność nie funkcjonuje tak samo, jak innych. Przestrzeń taką daje tej osobie teatr, ale jest to też odpowiedź na wezwanie by służył życiu, by był narzędziem wobec niego. To rodzi kolejne pytania o teatr jako terapię, rehabilitację społeczną, resocjalizację i na jakich zasadach: jako część pracy pewnych służb zawodowych czy działań artystycznych? Czy osoby korzystające z takich form wsparcia mają się rozwijać we własnych zakresach możliwości, nie bacząc na ryzyka, jakie mogą z tego wynikać (frustracja, ból, napięcia itp.) czy przystosować ich do społecznych oczekiwań? „Więcej niż teatr” to droga nauki życia, pewnych reguł i wartości poprzez teatr. Są inne drogi i da się nimi pójść. Teatr jest drogą dla tych, których interesuje, dla tych, co zechcą przyjąć jego reguły. Teatr jest również miejscem prawdy, bo można w nim dopuścić sytuacje, jakich nie pragnie się w życiu codziennym i zmierzyć się z nimi; wolno w jego języku mówić o tym, o czym się myśli, marzy, pragnie, wychodzić poza znaną rzeczywistość, wyrazić niezgodę na dane warunki. Problemem jest to, że w tego rodzaju przedsięwzięciach bierze udział niewielu i powstaje pytanie: co z resztą?

Taki teatr to praktykowanie odpowiedzialności społecznej (odnosi się także do obecności osób z niepełnośprawnymi w teatrze). „[S]ztuka się nie wywiązuje w jakiejś abstrakcyjnej przestrzeni, dla wybranej grupy ludzi, tylko ona bardzo jest gdzieś połączona jakimś krwiobiegiem”. To zaś wymaga nie uciekania od wydarzeń życia społecznego i politycznego. Dlatego obecność nurtu „Więcej niż teatr” w ramach Olimpiady Teatralnej i Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016 była czymś bardzo ważnym nie tylko dla jego kuratorek. Podniesiono go do rangi ważnego tematu: można było dyskutować, opowiadać o zdarzeniach, prezentować dokonania. Dyskutowali o sobie sami zainteresowani: praktycy, aktorzy, reżyserzy, choreografowie. Nobilitujące było nawet to, iż bardzo wiele elementów projektu rozgrywało się w czystych i estetycznych przestrzeniach. Co prawda rzecz dotyczyła na razie niewielkiej grupy, ale jest w procesie i ważne, że wirusuje pewne idee. Wcale nie ma ich w ten sposób zniszczyć, tylko wprowadzić krytyczne myślenie, utrudnić odosobnienie. Trwa praca na uświadamianiem sobie i innym, że trzeba chronić osoby, które mają inną wrażliwość, pracują nią.

Ludzie teatru wiedzą, jak on działa, jak można się odseparować od społeczności i jak można działać na rzecz społeczności. Wzbudzać i mediować procesy społeczne, takie jak więzi, budowanie wspólnoty, tolerancja, akceptacja, współżycie inności itd. W „Śniadaniach” ważne było, by spotkać się z twórcami, porozmawiać z nimi, wytworzyć atmosferę bliskości, zniesienia dystansu

i wspólne jedzenie przy stole wyśmienicie się do tego nadaje. Wspólnota oczywiście nie zawsze jest celem zaproszonych gości. Pracują oni w różnych konfiguracjach, nie zawsze tworzą grupy, wchodzą w różne układy społeczne, poszukując w nich rozmaitych elementów i realizacji swoich celów. Inna sprawa, że niekiedy rozproszenie się grupy jest ważnym gestem, daje dowód samodzielności, pewności siebie i chęci bycia wśród innych ludzi¹⁴. Nie pozostaje to w sprzeczności z ideą projektu, bowiem „Więcej niż teatr”, to danie świadectwa prawdzie, tyle że tą prawdą jest pokazanie wielości światów; złamanie podziału na normalne i nienormalne, sprawne i niepełnosprawne, my i oni, ważne i mniej ważne.

Powołanie takiego projektu, jak „Więcej niż Teatr”, w ramach Olimpiady Teatralnej, która niesie ze sobą ideę rywalizacji, mistrzostwa, bycia najlepszym, wyników jest postrzegane jako świadome zawirusowanie jej, jako postawienie znaku zapytania olimpijskości, moment zastanowienia się, czym ona jest i na czym polega mistrzostwo, czym je mierzyć, czym jest teatr i jaka jest jego rola? Olimpiada zawiera jednak w sobie konkurowanie, a pokazy zaproponowane przez projekt i spotkania przy śniadaniu wymuszają zastanowienie się nad tymi kwestiami w obszarze teatru przez dysonans, jaki wywołują swoją obecnością, swoimi propozycjami. Utrudniają zdefiniowanie tych pojęć i tym samym uwidaczniają założenia leżące u podstaw idei olimpijskości w teatrze i są traktowane jako samo przez się zrozumiałe. Sama obecność osób z niepełnosprawnościami, niemieszczących się w przyjmowanym kanonie aktora, ich twórczość, sposób ekspresji wprowadza inny rytm. A kiedy ich obecność w teatrze potraktować podmiotowo, ze wszystkimi tego konsekwencjami, to założenia przyjmowane jako oczywiste już takimi nie są, bo praca wymaga innych metod, komunikacja innych narzędzi. To są ludzie, którzy stawiają opór tradycyjnym sposobom pracy w teatrze, dotychczasowemu sposobowi rozumienia aktorstwa. „Więcej niż teatr” to jest świadomość tego, że choćby najwięcej zostało zrobione, to i tak nic nie jest gotowe, że zawsze jest jeszcze jakiś inny poziom. To hasło zawiera dla kuratorek projektu gotowość do ciężkiej pracy, doskonalenia się i poszukiwania, świadomość nigdy niekończącej się drogi i pozostawania czegoś poza doskonałością, czegoś, co nadaje mistrzostwu sens (samo mistrzostwo nie jest tym sensem), uprzytomnienie sobie, że może się coś nie udać. Mistrzostwo zaś nie jest sztuką ani kryterium sukcesu. Jest narzędziem, a nie wartością samą w sobie. Śniadania miały wpisywać się czynem i słowem (teatr to nie tylko spektakle, ale też rozmowy o nich i to w okolicznościach sprzyjających nawiązywaniu znajomości, otwieraniu się na nowe idee, nowe wartości, inne sposoby myślenia, widzenia świata, bycia w nim) w poszukiwania co znaczy dzisiaj, po ponad trzydziestu latach, sformułowanie tak ważne swego czasu dla wielu środowisk. Coś więcej niż teatr zmienia się wraz z kontekstem politycznym i społecznym, w tym konkretnym przypadku, kiedy pełnoprawnymi uczestnikami w roli twórców i aktorów stają się osoby z niepełnosprawnościami i wnoszą określone swoistości do jego języka i środków ekspresji oraz własne poszukiwania sposobów wyrażenia tego, co mają do powiedzenia o sobie, o ich indywidualnych i zbiorowych doświadczeniach. Kultura jest domeną powracających problemów i to zapewnia jej ciągłość. Mimo różnych odpowiedzi tożsamość problemów pozwala na zrozumienie form symbolicznych powstałych w różnych czasach, miejscach, okolicznościach; poszukiwanie i uzupełnianie odpowiedzi.

Ocena społecznych efektów działań ewaluowanego elementu projektu jest bardzo trudna. Takie działania i animujące je podmioty mogą pozostawać przez długie lata niezauważone przez tak zwany ogół społeczny, mimo że doprowadziły one do istotnych zmian w jakiś dziedzinach społeczeństwa i kultury. Kuratorki projektu mają wyraźną świadomość tego stanu rzeczy, dlatego doceniają szanse, jakie wytworzyła Europejska Stolica Kultury we Wrocławiu stażystom i uczestnikom warsztatów, wszystkim zainteresowanym w postaci nawiązania nowych relacji, współpracy artystycznej, inspiracji, konkretnych narzędzi i umiejętności, doświadczeń estetycznych. Wszystko to otrzymali w jednym momencie. W innych okolicznościach trzeba by poświęcić wiele lat, żeby uczestniczyć w tylu warsztatach, wysłuchać tylu wystąpień i zobaczyć taką liczbę przedstawień. Dostali też inne zasoby w postaci warunków potrzebnych do wzięcia udziału oraz fizycznego miejsca służącego spotkaniom. Teraz nadchodzi czas spłaty zaciągniętego kredytu, podzielenia się otrzymanymi dobrami przez podjęcie się wielopostaciowych działań pozostawiających ślad po projekcie i jego ideach. Towarzyszy temu wyraźnie odczuwana niepewność, czy to się uda.

14 Należy pamiętać, że w spotkaniach tych uczestniczyły osoby, które ze względu na swoją kondycję intelektualną i życiową dysponują odmiennym doświadczeniem, toteż stosowanie wobec nich zazwyczaj używanych ram interpretacyjnych może okazać się zawodne. Tak było w przypadku odczytania zachowania aktorów Teatru 21. Rozproszyli się oni wzdłuż stołu i aktywnie brali udział w rozmowie. Dla tych aktorów „Więcej niż teatr”, to przyjaźnie, wspólnie spędzony czas. Zespół ten lubi być ze sobą, wspólnie pracować, bliskość daje im poczucie bezpieczeństwa i pewności siebie, więc niesiadanie na miejscach obok siebie, mimo obecności zupełnie nieznanymi im ludzi, jest bardzo wymowne wobec sytuacji życiowej, w jakiej pozostają jako osoby z zespołem Downa.

