

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 11(2) 2019

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.11.2.9

Zuzanna Berendt

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0002-9708-2385

Spotkania. Współpraca Michała Borczucha z dziećmi oraz osobami niepełnosprawnymi

Celem artykułu jest prezentacja trzech spektakli Michała Borczucha, w których reżyser podjął współpracę z aktorami amatorami, czyli dziećmi i osobami niepełnosprawnymi i przedstawienie ich wpływu na praktykę artystyczną reżysera. Kontekstem dla rozważań nad wybranymi spektaklami jest specyfika polskich teatrów instytucjonalnych, będących podstawowym miejscem pracy Borczucha oraz społeczny charakter pracy angażującej aktorów nieprofesjonalnych. Podstawowymi metodami badawczymi są analiza spektakli oraz opis strategii wykorzystywanych przez reżysera w procesie pracy. W związku z tym, że przedmiotem rozważań jest wpływ pracy z aktorami niezawodowymi na praktykę twórczą reżysera, podstawowymi pozycjami w bibliografii przedmiotu są wywiady z Borczuchem oraz relacje jego współpracowników. Kontekst metodologiczny dla rozważań nad spektaklami stanowi książka Claire Bishop *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, w której autorka podejmuje krytykę strategii wykorzystywanych we współczesnej sztuce partycypacyjnej.

Michał Borczuch to reżyser należący do średniego pokolenia twórców, który w ostatnich latach umacnia swoją pozycję na polskiej scenie teatralnej, współpracując zazwyczaj ze stałym zespołem, do którego należą dramaturg Tomasz Śpiewak i scenografka Dorota Nawrot, oraz aktorzy: Krzysztof Zarzecki, Marta Ojrzyńska, Dominika Biernat i Paweł Smagała. Wśród jego ostatnich prac znajdują się takie spektakle jak *Apokalipsa* (premiera: 29.09.2014) wyprodukowana przez Teatr Nowy w Warszawie i *Wszystko o mojej matce* (Teatr Łąźnia Nowa w Krakowie, premiera: 22.04.2016), które były wielokrotnie nagradzane na festiwalach, otrzymały m.in. główne nagrody na Festiwalu Boska Komedia w Krakowie w 2015 i 2016 roku. Ubiegłoroczne premiery Borczucha: *Zew Cthulhu* (Teatr Nowy w Warszawie, premiera: 24.03.2017) i *Moja walka* (TR Warszawa, premiera: 6.10.2017) skupiają uwagę krytyków przede wszystkim niezwykle ciekawym podejściem reżysera i dramaturga do tekstu literackiego. W pierwszym przypadku adaptacji scenicznej zostały poddane opowiadania grozy Howarda Philipa Lovecrafta, w drugim monumentalny cykl powieściowy norweskiego pisarza Karla Ove Knausgård.

Jedną z dróg systematyzacji twórczości Borczucha mogłoby być przybliżenie recepcji jego przedstawień, od negatywnego odbioru pierwszych spektakli (Kościelniak 2014) wystawianych w Starym Teatrze w Krakowie, do najnowszych realizacji – nagradzanych, zbierających bardzo dobre recenzje, cieszących się zainteresowaniem publiczności. Druga droga zapewne musiałaby wieść poprzez różnorodne wybory tekstów dramatycznych i niedramatycznych, które podejmował reżyser, aż do spektakli tworzonych we współpracy z Tomaszem Śpiewakiem, czego przykładem mogłoby być właśnie *Wszystko o mojej matce*, w którym tekst powstał razem ze spektaklem, czy wymienione przed chwilą adaptacje powieści.

Celem tego artykułu jest wytyczenie trzeciej drogi, która choć nie jest dominująca w twórczości Borczucha, z całą pewnością jest dla niego bardzo ważna. Droga ta wiedzę przez spektakle, w których reżyser współpracuje z aktorami nieprofesjonalnymi – dziećmi, osobami autystycznymi i niewidomymi. Praca z dziećmi i osobami niepełnosprawnymi wyróżnia Borczucha spośród reżyserów realizujących spektakle w teatrach repertuarowych. Spektakle, którymi będę się zajmować, powstały zresztą w bardzo specyficznych warunkach instytucjonalnych. *Lepiej tam nie idź* (premiera: 3.09.2013), czyli przedstawienie tworzone we współpracy z Domem Dziecka w Szamocinie i teatrem Stacja Szamocin zostało zrealizowane w ramach projektu kuratorskiego „Wielkopolska: Rewolucje”, w ramach którego artyści związani z ważnymi ośrodkami artystycznymi w Polsce, pracowali w małych miejscowościach w województwie wielkopolskim, we współpracy z takimi placówkami, jak domy opieki, domy kultury, czy domy dziecka. *Zostań, zostań* (premiera: 29.08.2015), czyli kolejna współpraca Borczucha z dziećmi z Szamocina, to spektakl wyprodukowany przez efemeryczny festiwal POP UP, który odbył się w Krakowie jesienią 2015 roku. Na terenie Uniwersytetu Ekonomicznego ustawiono wtedy wielki sferyczny namiot, w którym w czasie trwania festiwalu były prezentowane spektakle przygotowane specjalnie na tę okazję. Późniejszy *Faust* (premiera: 14.03.2015), w którym brały udział osoby niewidome, został wystawiony w Teatrze Polskim im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, a więc instytucji, którą można by nazwać „najtwardszą” spośród tych, w których reżyser realizował swoje projekty społeczne. Podczas trwającej od 2014 do 2017 r. dyrekcji Pawła Wodzińskiego i Bartosza Frąckowiaka, Teatr Polski był jednak miejscem silnie zorientowanym na pracę z widownią, szczególnie z grupami marginalizowanymi (w innym bydgoskim spektaklu, *Krew na kocim gardle, czyli Marilyn Monroe kontra wampiry* [premiera: 19.03.2016] według filmu Rainera Wernera Fassbindera, reżyserka Anja Suša współpracowała ze starszymi mieszkańcami miasta). *Paradiso* (premiera: 21.04.2014), chronologicznie ostatni z omawianych przeze mnie spektakli, powstał w krakowskiej Łażni Nowej. Teatr ten w dużej mierze realizuje właśnie projekty społeczne, często angażujące mieszkańców dzielnicy, nie ma też stałego zespołu artystycznego. Współpraca reżysera zawodowego z aktorami nieprofesjonalnymi może mieć miejsce jedynie w specyficznych warunkach instytucjonalnych, ponieważ warunki produkcji stanowią niezwykle istotny czynnik w pracy artystycznej angażującej osoby niezwiązane zawodowo z teatrem. Przedmiotem rozważań w tym artykule będą trzy wspomniane wyżej spektakle w reżyserii Borczucha: *Lepiej tam nie idź*, *Zostań, zostań* oraz *Paradiso*. Za zasadnością takiego wytyczenia pola analizy przemawia

przede wszystkim ustanawianie przez kolejne projekty ważnych punktów w twórczej biografii reżysera. Praca z dziećmi z Szamocina stanowi początek otwarcia się Borczucha na pracę z aktorami niezawodowymi, ponadto jest przez niego kontynuowana. We wspomnianej wyżej *Mojej walce* reżyser wykorzystał materiały filmowe zrealizowane z dziećmi, a kiedy w 2017 r. otrzymał Paszport „Polityki” w kategorii teatr, zadeklarował chęć przeznaczenia nagrody na produkcję filmu, w którą również zostaną zaangażowani młodzi aktorzy z Szamocina. Długofalowa współpraca, która rozpoczęła się podczas prowadzonego przez Agatę Siwiak projektu „Wielkopolska: Rewolucje”, jest również dowodem na to, że w przypadku krótkotrwałych interwencji artystycznych – do jakich bez wątpienia należało pojawienie się Borczucha i jego współpracowników w Szamocinie – jest możliwe uzyskanie długotrwałych i pozytywnych skutków. *Paradiso* jest z kolei pierwszym spektaklem reżysera, w którym współpracował on z osobami niepełnosprawnymi, a wartość tego doświadczenia dla jego praktyki twórczej wielokrotnie podkreślał w wywiadach udzielonych po jego premierze.

Praca z dziećmi z Szamocina nad *Lepiej tam nie idź*, spektaklem inspirowanym powieścią *Zew Cthulhu* Howarda Phillipsa Lovecrafta, była pierwszym wyjściem reżysera ku pracy z aktorami niezawodowymi. Choć kolejną premierę zrealizowaną przez Borczucha ze Stacją Szamocin dzieli od *Lepiej tam nie idź* dwa lata, będą je rozpatrywać jednocześnie, ponieważ w obu spektaklach zauważalne są podobieństwa w sposobie pracy, doborze tematów i specyfice obecności aktorów profesjonalnych w spektaklu. Sam Borczuch, w wywiadzie udzielonym studentom teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego powiedział, że niezwykle ożywcze stało się dla niego to, co narzuciła mu praca poza instytucją, czyli niski budżet, ograniczone zaplecze techniczne i brak presji wysokich oczekiwań wobec efektu pracy (Didaskalia 2016: 33). Reżyser wspominał również o sytuacjach, w których dzieci stawiały podstawowe pytania dotyczące sposobu funkcjonowania teatru, które dla niego, po wielu latach pracy, stały się już abstrakcyjne. Jedną z dziewczynek była zdziwiona, a nawet zawiedziona, że spektakl powtarza się co wieczór w niezmienionej formie. Proces pracy nad *Lepiej tam nie idź* i *Zostań, zostań* miał charakter warsztatowy, brali w nim udział twórcy spektaklu, dzieci, oraz zawodowi aktorzy związani ze Starym Teatrem w Krakowie: Marta Ojrzyńska i Krzysztof Zarzecki. W czasie warsztatów powstały filmy inspirowane powieścią Lovecrafta oraz sceny, które zostały włączone do spektaklu. Materiał literacki (opowiadania Lovecrafta), którym reżyser planował zająć się z dziećmi, został przez nie odrzucony jako mało interesujący, musiał więc zrezygnować z zaplanowanej twórczej procedury i dostosować się do swoich nowych współpracowników. Dominującą metodą podczas powstawania spektaklu było improwizowanie na tematy proponowane przez dzieci. Borczuch zaczynał pracę nad *Lepiej tam nie idź* nie posiadając wykształcenia pedagogicznego. Takie kompetencje wnoszą do procesu twórczego opiekunki zatrudnione w domu dziecka, które były stale obecne na początku powstawania spektaklu.

Przedstawienie stworzone przez Borczucha wraz z dziećmi zdecydowanie wykracza poza ramy tego, co zwykło się nazywać teatrem dla dzieci, ale również poza to, czym zazwyczaj jest teatr robiony przez dzieci. Widać to już na poziomie tematów, które zostały poruszone w *Lepiej tam nie idź* i *Zostań, zostań*. W pierwszym

przypadku tematem wiodącym, który wyłonił się na etapie prób, była praca, jako dziedzina dominująca życie dorosłych, a jednocześnie popularny temat dziecięcych zabaw. Model zabawy, z nieodłącznym elementem „odgrywania ról”, w widoczny sposób wpłynął na strukturę spektaklu, opierającą się na skojarzeniach i swobodnym przepływie tematów, rekwizytów i stylów działania na scenie, a nie ustalonej fabule, zdominowanej przez ciągi przyczynowo skutkowe. W ten sposób jedna z pierwszych scen ewoluuje od inspirowanego monotonią pracy w fabryce wybijania rytmów przedmiotami znajdującymi się w pobliżu, poprzez łączenie się poszczególnych rytmów w melodię, aż do muzyki, która poderwała wszystkich do szalonego tańca. Widz oglądający *Lepiej tam nie idź* musi sprostać logice dziecięcej fantazji i wejść do gry na zasadach, które ustalają dzieci. Scenki, w których część dzieci wciela się w nadzorców pracy, a część w szeregowych pracowników, ujawniają przenikliwość dziecięcego percypowania świata, a jednocześnie pokazują, jak na odbieraną rzeczywistość wpływa fantazja. Mamy tu więc do czynienia z fabryką, w której produkuje się majtki i kostiumy teatralne, ale też (w związku z małym popytem na kostiumy) broń. Pracownicy pracują czterdzieści dwie godziny na dobę, zarabiają dziesięć groszy za godzinę, i choć chcą podwyżek – dostają jedynie obniżki. W scenkach biorą udział również profesjonalni aktorzy, Zarzecki i Ojrzyńska, którzy znajdując się na scenie na równych prawach z dziećmi, muszą błyskawicznie reagować na nagłe zwroty akcji, brać udział w improwizacjach i odnajdywać się w logice rzeczywistości dziwnej fabryki. Są więc kompanami, a nie opiekunami. Biorą udział w zabawie, która nie jest przez nich sterowana.

Praktykowanej przez Borczucha współpracy ze stałą grupą aktorów nie sprzyja struktura organizacyjna większości teatrów repertuarowych w Polsce. Reżyserzy podejmujący pracę nad spektaklem są zobowiązani do obsadzenia aktorów zatrudnionych na etatach, ponieważ angażowanie aktorów spoza zespołów generuje koszty i trudności organizacyjne, jest zazwyczaj niemile widziane przez dyrektorów instytucji, a czasem również przez członków zespołów. Mimo tego typu trudności Borczuch kontynuuje pracę z Krzysztofem Zarzeckim, Dominiką Biernat, Martą Ojrzyńską i Pawłem Smagałą, a dla widza jego kolejnych spektakli jest jasne, że są oni dla reżysera współtwórcami tak istotnymi jak dramaturg Tomasz Śpiewak czy scenografka Dorota Nawrot. Udział tych samych aktorów w kolejnych projektach doprowadził do wytworzenia się specyficznej jakości funkcjonowania aktorów w spektaklach Borczucha. W przypadku *Lepiej tam nie idź* oraz *Zostań, zostań* miało to szczególne znaczenie ze względu na trudności, jakich przysparza obecność dzieci w teatrze. Aktorzy pełnili funkcję opiekunów młodych aktorów i moderatorów sytuacji na scenie. Reżyser obdarzył ich znacznym zaufaniem wobec wyzwania, jakim jest współtworzenie spektakli, z których każdy znacząco różni się od poprzedniego.

Tematem *Zostań, zostań*, co było zaskakujące dla wielu widzów, była śmierć widziana z perspektywy dorosłych oraz przepracowywanie utraty. Aura spektaklu była zupełnie inna niż w przypadku przygodowego *Lepiej tam nie idź*. Wśród scen odgrywanych przez dzieci znalazła się m.in. taka, w której informowano rodzica o śmierci dziecka. Spektakl uświadamiał, że utrata jest obecna również w życiu dziecka, poszukującego możliwości ekspresji doświadczenia związanego ze smutkiem, a czasem i niemożliwością poradzenia sobie z trudną sytuacją. Z pewnością

spektakl nie mógłby powstać w takiej formie, gdyby nie wcześniejsze doświadczenia wspólnej pracy Michała Borczucha i dzieci z Szamocina. Udało im się zbudować to, co uważane jest za istotny wyznacznik udanej współpracy w teatrze zawodowym, a więc więzi oparte na zaufaniu, dzięki którym można bez strachu eksplorować trudne tematy oraz język pozwalający na sprawną komunikację i poruszanie się w polu wspólnych zainteresowań. Scenografka Dorota Nawrot stworzyła wraz z dziećmi, w sferycznym namiocie festiwalu POP UP, świat, w którym wykorzystuje się to, co zostało przez innych wyrzucone na śmietnik. Wykorzystano metalowe beczki, płótna, puste plastikowe butelki i drewniane elementy przywodzące na myśl prowizoryczne domki budowane na drzewach. Topografia tego świata została stworzona przez dzieci i była przez nie rozumiana, widz – podobnie jak w *Lepiej tam nie idź* – był gościem stworzonego przez artystów świata i musiał sprostać podsuwany przez niego wyzwaniom. Ujawnia się tutaj niezwykle ważny czynnik pracy Borczucha z niezawodowcami. Reżyser nie próbuje narzucać im swojej optyki postrzegania świata, bo sam uznaje wagę możliwości poznania sposobu percypowania rzeczywistości innych. To, co powstaje jako efekt końcowy, jest więc wynikiem negocjacji, wzajemnego objaśniania sobie świata, a nie mierzenia się z narzuconą strukturą, budującą hierarchię zdolności i kompetencji, a w najgorszym przypadku, uprzedmiotowiającą nieprofesjonalnych twórców.

Szczególnym przypadkiem konieczności odnalezienia wspólnego języka była praca nad spektaklem *Paradiso*, opartym na trzeciej części *Boskiej komedii* Dantego. Oprócz aktorów zawodowych: Marty Ojrzyńskiej, Dominiki Biernat i Pawła Smagały, w spektaklu wystąpili podopieczni jedyne w Polsce ośrodka całodobowej opieki dla dorosłych ludzi z autyzmem Farma Życia. Areta Nastazjak, inspicjentka spektaklu, pisząc o procesie powstawania *Paradiso* zwracała uwagę na to, jak istotny w pracy z autykami jest przebieg prób i dostosowanie całego systemu produkcji do ich możliwości i sposobu funkcjonowania. Zapoznając się z relacją Nastazjak, dotyczącą przebiegu kolejnych prób nie trudno zauważyć, że w pracy nad spektaklem doszło do przesunięcia uwagi na te aspekty procesu twórczego, które zazwyczaj istnieją poza obszarem szczególnego zainteresowania. W pracy z autykami zaistniała potrzeba ścisłego określania czasu pracy i przestrzegania ustalonego wymiaru godzin. Obojętna nie była również organizacja przestrzeni. Przenosiny z sali prób na scenę czy niewielkie zmiany w aranżacji miejsc pracy wywierały istotny wpływ na samopoczucie nieprofesjonalnych aktorów, a co za tym idzie również na tempo i jakość pracy nad przedstawieniem. Zaistniała również potrzeba zacieśnienia więzi pomiędzy pracownikami technicznymi a zespołem artystycznym pracującym nad *Paradiso*, ponieważ pojawianie się podczas prób nieznanymi osobami mogłoby wzbudzić w autykach poczucie zagrożenia. Praca nad spektaklem polegała więc w dużym stopniu na wyzbywaniu się przez artystów przyzwyczajeni i wytwarzaniu nieznanymi im wcześniej sposobów współpracy. Niezwykłym przykładem zmiany standardowych metod pracy nad spektaklem było tworzenie przestrzeni hotelu, w którym rozgrywała się akcja spektaklu. Areta Nastazjak pisała o nim w ten sposób:

Michała Borczucha fascynuje od dłuższego czasu ciąg Fibonacciego (ciąg liczb naturalnych, gdzie pierwszy wyraz jest równy 0, drugi jest równy 1, a każdy następny jest sumą

dwóch poprzednich). Ciekawe, że na Farmie Życia zetknął się z czasopiśmie, w którym znalazł artykuł o dostosowywaniu mieszkań dla osób z autyzmem. Okazało się, że zaleca się ich budowanie i urządzenie według graficznego schematu, jaki obrazuje ciąg Fibonacciego. Schemat przedstawia spiralę zagęszczającą się ku środkowi – wygląda to jak rysunek muszli ślimaka. W budownictwie przekłada się to na układ pomieszczeń. Specjaliści sugerują, by punkt centralny mieszkania autyka znajdował się w środku, a wszystkie pomieszczenia do niego prowadzące okalały go po spirali. Rezultatem tej lektury i zainteresowań Michała Borczucha stała się budowa scenografii do *Paradiso* oraz ostateczny wygląd projekcji, podczas której Beatrycze porusza się wokół krawędzi kopuły. Myślę, że temu przypadkowi spektakl zawdzięcza domknięcie formy. Pomieszczenia hotelu *Paradiso* ułożone zostały w taki sposób, że poruszanie się pomiędzy nimi wymaga zapętlenia, co wzbudziło szczególne zainteresowanie autystycznych aktorów tą przestrzenią (Nastazjak 2016: 35–47).

Przytoczyłam ten dłuższy fragment artykułu, by pokazać jakiego rodzaju wyzwanie stanęło przed Borczuchem, jego współpracownikami i aktorami. Przede wszystkim konieczna była współpraca z Marią Bozowską-Bolak, pracownicą Farmy Życia i opiekunką autyków, która była obecna zarówno w trakcie prób, jak i podczas prezentacji spektaklu w Łażni Nowej. Skromna wiedza artystów na temat autyzmu, choroby o bardzo szerokim spektrum, nie pozwalała na pracę z autykami bez profesjonalnej opieki. Bozowska-Bolak tłumaczyła artystom reakcje autyków i umiała rozładowywać napięcie w sytuacjach konfliktowych. Podstawową koniecznością w pracy z autykami jest utrzymanie zaplanowanego porządku działań oraz zbudowanie wzajemnego zaufania, które umożliwia efektywną komunikację. Autycy są niezwykle wymagającymi i trudnymi partnerami dla aktorów zawodowych. Nie są dla nich jasne kategorie roli i rzeczywistości, nie są również skłonni do współpracy z osobami, za którymi nie przepadają. Pokonanie niechęci jednego z autyków do aktorki zawodowej, z którą przyszło mu grać, zajęło grupie wiele czasu i nie pozostało bez wpływu na efekt końcowy pracy, a więc ich wspólną scenę w spektaklu, która została oparta na ekspresji wzajemnej niechęci menedżera hotelu oraz odwiedzającej go aktorki. Ponadto, przez trudności z uczeniem się tekstu na pamięć, konieczne jest improwizowanie scen za każdym razem, kiedy spektakl jest pokazywany. Wymaga to od aktorów czujności i błyskotliwego reagowania na działania swoich partnerów. Ważnym elementem w procesie prób były gry i zabawy, pozwalające na odprężenie i wzajemne poznanie się aktorów i autyków. Gry zostały zresztą włączone do spektaklu. Sceną inicjującą przedstawienie jest wspólna gra wszystkich aktorów oraz Marii Bozowskiej-Bolak w skojarzenia. Aktorzy zajmują miejsca na krzesłach ustawionych w półokręgu, co przywodzi na myśl sytuację terapii grupowej. Powolny rytm sceny i rozgrywane kolejno, coraz bardziej skomplikowane partie gry wydają się jednak nie tyle dawać autykom szansę na odnalezienie się w sytuacji spektaklu, co przygotowywać widzów na to, co zostanie im zaprezentowane w dalszych scenach. Gra w skojarzenia jest dla publiczności lekcją niekonwencjonalnego myślenia i impulsem do porzucenia poszukiwań łańcuchów przyczynowo-skutkowych. Motyw gry pojawia się zresztą w dalszej części spektaklu parokrotnie, w szczególnie ciekawy sposób, kiedy chodzi o naśladowanie zachowań i odgrywanie ról. Zarówno aktorzy zawodowi, jak i nieprofesjonalni tworzą role niestabilne,

oparte na powtarzalności gestów i konwencjonalnych zachowaniach. Sam teatr zostaje tutaj sprowadzony do gry, której zasady znają zarówno aktorzy jak i publiczność. Jest to gra bez konsekwencji, którą w każdej chwili można zawiesić lub zerwać.

W spektaklu stworzono świat, który widza przyciąga swoją niecodzienną logiką i poetycką aurą. Ramą dla niego był Hotel, którego pracowników, dyrekcję i gości odgrywali aktorzy zawodowi i niezawodowi. Wykorzystując sytuacje dobrze widzom znane, jak sprzątanie pokoi hotelowych, oczekiwanie w recepcji na przydzielenie pokoju czy zawodowa rozmowa pracownika z pracodawcą, Borczuch pokazał, jak odmienną optykę posiadają autycy i w jak silnie podważa ona schematy potocznej rzeczywistości. Za przykład może to posłużyć scena, w której menedżer hotelu (Paweł Smagała), uczy boya hotelowego (Kamil Mroczkowski), że powinien dokładnie wygładzać dywany w pokojach. Kiedy menedżer mówi, że chłopak powinien robić to tak, jak traktuje się rzeczy wyjątkowo delikatne, Mroczkowski dopowiada: „delikatne jak plastik”. To niecodzienne porównanie niszczy przezroczystość języka i każe nam, widzom, zastanowić się nad naturą konkretnych rzeczy składających się na najbliższe otoczenie, ale trwających jakby w stanie „uśpienia”, wyłączonych spod nadzwyczajnych trybów percepcji.

Claire Bishop w swojej fundamentalnej książce dotyczącej sztuki partycypacyjnej podkreśla to, jak bardzo krzywdząca i uprzedmiotowiająca jest rezygnacja z oceny estetycznej sztuki tworzonej lub współtworzonej przez osoby niepełnosprawne. W spektaklach Borczucha efekty terapeutyczne nie są prymarne wobec estetycznych. Reżyser, w cytowanym poniżej wywiadzie, przyznał zresztą, że wobec braku kompetencji terapeuty, nie byłby w stanie realizować procesu twórczego zgodnie z zasadami arteterapii (Stańko-Kaczmarek, 2013). Prowadzenie terapii zakłada zróżnicowanie kompetencji między tymi, którzy decydują o przebiegu działań, a tymi, którzy mają te działania wykonywać. O tym, że takie myślenie jest nie tylko krzywdzące, ale również i błędne, powiedział sam Borczuch w wywiadzie udzielonym po premierze *Paradiso*:

Bardzo bym chciał pracować z aktorami tak, jak pracowałem z osobami autystycznymi. To praca, która jest szczerym, autentycznym szukaniem. Szukaniem nieobciążonym żadnymi oczekiwaniami co do tego, co się znajdzie i co pojawi się na końcu. [...] Jestem też absolutnie zachwycony rytmem w *Paradiso*: dziwnym, rozwleczonym, niekiedy monotonnym. To rytm, w którym jako widz czuję się najlepiej. To coś, czego zawsze szukałem, ale nigdy nie udało mi się tego znaleźć (Didaskalia 2013: 9).

Praca z amatorami staje się więc doświadczeniem poszerzającym możliwości pracy w instytucji, z aktorami zawodowymi. Widz kolejnych spektakli Borczucha może bez trudu zauważyć, jak stopniowo ewoluuje jego język teatralny. Struktura spektakli staje się coraz bardziej wątła, sceny łączą się ze sobą na zasadzie asocjacji, rozmyciu ulegają również role, często grane przez kilkoro aktorów lub powstające przez połączenie aktorskiej prywatności i postaci. Jest to kierunek rozwoju, który wyznaczyło reżyserowi właśnie *Paradiso*. Zmiana warunków tworzenia wpływa na konieczność wnikliwego przyjrzenia się wykorzystywanym przez siebie narzędziom i metodzie pracy, stającym się w miarę upływu czasu, coraz bardziej przezroczystym. Użyte w tytule artykułu słowo „spotkanie” nie jest przypadkowe, ponieważ

to właśnie spotkanie i dialog wiążą się z codziennym doświadczeniem, w którym konfrontacja z kimś odmiennym, wymaga weryfikacji wielu własnych nawyków i klisz. Przemyślenie od podstaw sytuacji spotkania pozwala otworzyć się na pozytywne niebezpieczeństwo wspólnego działania w sytuacji wyrwanej z potoczności, niezwykłej i – ze swej natury – twórczej.

Refleksja nad pracą reżyserów zawodowych z aktorami amatorami powinna wpisać się w debaty dotyczące sztuki społecznie zaangażowanej, w których dominuje dyskurs dotyczący sztuki krytycznej. Najważniejszym powodem, by w ten sposób traktować spektakle, których twórcy wykorzystują strategię partycypacyjną, jest długotrwałość projektów związanych z teatrem i możliwość ich stałej obserwacji przez publiczność. W trakcie kilkumiesięcznych prób, a później pozostawiania spektakli na afiszu możliwe jest wytworzenie jakości niemożliwych do osiągnięcia w ramach doraźnych i krótkotrwałych interwencji artystycznych, których twórcy często nie są zainteresowani długofalowymi skutkami swoich działań. Wyzwaniem, jakie stawiają przed teoretykami takie spektakle jak *Paradiso*, *Zostań, zostań* i *Lepiej tam nie idź*, jest konieczność wytworzenia odpowiedniego aparatu krytycznego, w ramach którego będą miały szansę zaistnieć zarówno kategorie o charakterze etycznym, jak i estetycznym. Wypracowane przez Michała Borczucha metody pracy z aktorami niezawodowymi, udokumentowane w wywiadach z reżyserem i jego współpracownikami oraz tekstach krytycznych, mogą ponadto stanowić istotne wskazówki dla instytucji słabo osadzonych w kontekście społecznym, które jednak aspirują do zmiany sposobów działalności.

Bibliografia

- Bishop Claire. 2015. *Sztuczne piękła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*. J. Staniszewski (przeł.). Warszawa.
- [b.a]. 2016. „Co ja robię w teatrze»? Z Michałem Borczuchem rozmawiają studenci II roku Wiedzy o Teatrze UJ”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna* nr 133–134.
- Kościelniak Marcin. 2014. „Młodzi niezdolni” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru. Kraków.
- Nastazjak A. 2016. „Pełnosprawni w teatrze”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna* nr 133–134. 35–47.
- Stańko-Kaczmarek Maja. 2013. *Arteterapia i warsztaty edukacji twórczej*. Warszawa.
- Świerkosz Monika. 2013. „(Jedne) takie miejsce na Ziemi”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna* nr 123.
- Waligóra Katarzyna. 2013. „Objaśniając niepojęte. Z Michałem Borczuchem rozmawia Katarzyna Waligóra”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna* nr 123.

Streszczenie

Zuzanna Berendt w swoim artykule omawia trzy spektakle zrealizowane przez reżysera Michała Borczucha we współpracy z dziećmi i osobami niepełnosprawnymi: *Lepiej tam nie idź* (2013), *Zostań, zostań* (2015), *Paradiso* (2014). Autorka skupia się na instytucjonalnym kontekście współpracy reżysera zawodowego z aktorami nieprofesjonalnymi oraz na jego metodach pracy. Współpracę pomiędzy Borczuchem a dziećmi i niepełnosprawnymi ocenia

jako przynoszącą wiele korzyści obu stronom i pozytywnie wpływającą na praktykę reżysera w pracy z aktorami zawodowymi.

Meetings. Cooperation of Michał Borczuch with children and the disabled

Abstract

The aim of this article is to present three performances by a theatre director Michał Borczuch that were created in cooperation with children and disabled people: *You Better Not Go There* (2013), *Stay, Stay* (2015), *Paradiso* (2014). The author focuses on the institutional context of the cooperation between Borczuch, who is a professional, and non-professional actors, as well as the methods he uses. According to the author, such collaboration is valuable for both sides and positively influences the director's work with professional actors.

Słowa kluczowe: Michał Borczuch, teatr, dzieci, niepełnosprawni, autycy, instytucja, sztuka partycypacyjna

Keywords: Michał Borczuch, theatre, children, disabled people, autistic people, institution, participatory art

Zuzanna Berendt – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Absolwentka teatrologii w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych UJ. Laureatka głównej nagrody w konkursie na najlepszą pracę magisterską z zakresu wiedzy o teatrze, widowisku i performansie. Współzałożycielka Pracowni Kuratorskiej, w ramach której współtworzy obecnie projekt rezydencji artystyczno-badawczych „Biopolis”. Członkini kolektywu redakcyjnego Internetowego Magazynu „Teatralia” oraz komisji artystycznej 25. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Stale współpracuje z „«Didaskalimi» Gazetą Teatralną”, a od niedawna również z miesięcznikiem „Dialog”,