



Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa,  
Telewizyjna i Teatralna  
im. Leona Schillera w Łodzi

Studia Doktoranckie

Iwona Siekierzyńska  
Nr albumu: 115

## Rozprawa doktorska

„Praca z aktorami z niepełnosprawnościami intelektualnymi  
oraz z aktorami zawodowymi podczas przygotowań i  
realizacji filmu fabularnego *Amatorzy*”

Promotor: prof. dr hab. Mirosław Dembiński

Łódź 2022

*Dla mojej córki Walerii*

## Spis Treści

Wstęp.....	5
1. Geneza powstania filmu.....	7
2. Środowisko teatrów aktorów z niepełnosprawnościami intelektualnymi.....	11
2.1. Zbigniew Biegajło.....	13
a) Metoda pracy z aktorami.....	14
b) Struktura prowadzenia prób.....	15
3. Praca z aktorem w świetle wybranych teorii sztuki aktorskiej.....	16
3.1. Między graniem a nie-graniem – sztuka aktorstwa według Michaela Kirby’ego.....	16
3.2. Druga Reforma teatru.....	18
3.3. System Konstantego Stanisławskiego.....	19
4. Wybrane aspekty teoretyczne twórczości osób z niepełnosprawnością intelektualną.....	22
4.1. Status ontologiczny osób niepełnosprawnych intelektualnie.....	22
4.2. Stereotypy dotyczące niepełnosprawności.....	24
4.3. Twórczość osób z niepełnosprawnością intelektualną – między sztuką a terapią.....	26
a) Empatia.....	27
b) Filmoterapia.....	28
4.4. Psychologiczne koncepcje terapeutycznego potencjału twórczości.....	30
5. Praca z aktorami z niepełnosprawnościami intelektualnymi i z aktorami zawodowymi.....	31
5.1 Sposób realizacji filmu.....	32
a) Improwizacja.....	33
5.2. Aktorzy z niepełnosprawnościami intelektualnymi i aktorzy zawodowi.....	37
a) Aktorzy zawodowi.....	37
b) Aktorzy z niepełnosprawnościami intelektualnymi.....	42
5.3. Wybrane aspekty relacji między reżyserem a aktorem.....	42
a) Zaufanie.....	42
b) Ocena.....	43
c) Intencje.....	44
d) Komunikacja między reżyserem i aktorem.....	44
e) Między fikcją a rzeczywistością – wrażliwość aktorów z niepełnosprawnościami intelektualnymi w procesie pracy nad rolą.....	46
5.4. Dostępność ról dla aktorów z niepełnosprawnościami i aktorów zawodowych.....	49
a) Dostęp do edukacji teatralnej dla osób z niepełnosprawnością intelektualną.....	49
b) Ukaleczanie – kto dzisiaj może grać niepełnosprawnego?.....	50
c) Standardy piękna – kto dzisiaj może grać Ofelię?.....	53

d) Nagroda – kto może dziś osiągnąć sukces?.....	55
6. Uwagi końcowe.....	57
Zakończenie.....	60
Spis Fotografii.....	61
Bibliografia.....	62

*Tylko nazwa twoja jest mi wrogiem.  
Ty jesteś sobą, nie tym, kim się jawisz.  
Bo kim jesteśmy? Nie dłonią, nie stopą,  
Nie twarzą, nie ramieniem – nie człowieczym ciałem.  
O, zmień się trochę, nazwij się inaczej!  
Bo cóż znaczy nazwa? To, co zwiemy różą,  
Pod inną nazwą nie mniej by pachniało.  
Tak i ty, gdybyś się nazywał  
Inaczej, byłbyś wciąż tym samym cudem.*

William Szekspir, *Romeo i Julia*, (Akt II, Scena II)

## Wstęp

Podjętym przeze mnie studiom doktoranckim w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi od początku towarzyszyły równoległe wobec siebie dwa procesy twórcze: jeden dotyczący pracy nad scenariuszem ewentualnego przyszłego filmu, drugi związany z poszukiwaniami tematu dla rozprawy doktorskiej. Plan, który wytyczyłam podczas studiów, był więc weryfikowany z roku na rok, a moje zrozumienie tego, o czym pragnęłam opowiedzieć wykrystalizowało się, kiedy w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej zapadła decyzja o przyznaniu dotacji na produkcję filmu. Z perspektywy skończonego dzieła moje wstępne założenia zostały skonfrontowane z rzeczywistością.

Na co dzień zajmuję się reżyserią filmową i teatralną. Posiadam także wykształcenie psychologiczne: ukończyłam studia z psychologii na Uniwersytecie Gdańskim oraz w Instytucie Terapii Tańcem i Ruchem. Bardzo bliskie jest mi psychofizyczny sposób myślenia o pracy z aktorem oraz metody pracy z ciałem, które chociaż szeroko wykorzystywane w teatrach skupiających osoby z niepełnosprawnością intelektualną<sup>1</sup>, w środowisku aktorów zawodowych spotykają się często ze sceptycyzmem. Praca z ciałem, do której stosunek okazał się tematem na tyle ważnym i kontrowersyjnym, że znalazł swoje odzwierciedlenie w scenariuszu a następnie na planie filmowym, stała się jednym z istotnych wątków tej rozprawy.

---

1 W niniejszej rozprawie doktorskiej używam wymiennie terminów: „osoby/aktorzy z niepełnosprawnościami intelektualnymi” oraz „osoby/aktorzy z niepełnosprawnością intelektualną”. Obecnie obie formy uznaje się za dopuszczalne. Więcej na ten temat: v. K. Ojrzyńska, „Niepełnosprawny Hamlet. Kilka słów o rewolucji, która już się zaczęła” [w:] *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2019 nr 24*, przypis nr 6, ss. 21-22.

Natomiast jednym z najważniejszych tematów tej pracy jest analiza spotkania środowiska aktorów z niepełnosprawnością intelektualną z aktorami zawodowymi, ich współpracy i wzajemnych relacji pod kątem ich sposobów pracy i konsekwencji, które z tego wynikają. Naturalnym stało się pytanie, jaka będzie różnica w pracy z obiema grupami? Niemal natychmiast pojawiła się intuicja, że niepełnosprawność intelektualna nie tylko nie stanowi deficytu, ale może okazać się zasobem oraz siłą napędową procesu twórczego tam, gdzie intelektualna sprawność mogłaby go blokować. Mając to na uwadze, chciałabym podjąć dyskusję oraz refleksję teoretyczną, na temat aktorstwa zawodowego w kontekście aktorów niepełnosprawnych intelektualnie, ich predyspozycji do wykonywania tego zawodu, którym systemowo odmawia się edukacji aktorskiej w ramach powołanych do tego instytucji. Intelektualnym zapleczem jest dla mnie myśl teoretyków i praktyków sztuki aktorskiej, psychologów oraz filozofów, których przemyślenia pozwoliły mi ująć w ramy teoretyczne moje osobiste doświadczenie. Przede wszystkim jednak praca stanowi komentarz do dzieła filmowego, w którym podejmuje próbę refleksji, zrozumienia procesu i opisanie wydarzeń związanych z powstawaniem filmu *Amatorzy*.

Część teoretyczną rozpocznę od przedstawienia genezy powstania filmu, w kolejnych rozdziałach odniosę się do tematów i problemów dotyczących środowiska aktorów z niepełnosprawnościami, jego miejsca w kulturze, oraz sposobów postrzegania go przez społeczeństwo. Poruszę temat stereotypów dotyczących osób z niepełnosprawnością intelektualną a w konsekwencji zjawiska wykluczania ich z przestrzeni profesjonalnej kultury i sztuki oraz ich statusu „zawodowego”. W tym kontekście odniosę się do różnych teorii dotyczących sztuki aktorskiej, próbując odpowiedzieć na pytanie, gdzie przebiega granica pomiędzy aktorstwem zawodowym i amatorskim, w tym szczególnym przypadku, kiedy amator jest osobą niepełnosprawną intelektualnie.

Tytułowi amatorzy w większości wywodzą się z grupy teatralnej Biuro Rzeczy Osobistych (BRO), która działa od 1998 r. w Gdyni<sup>2</sup>. Członkowie grupy to osoby z niepełnosprawnością intelektualną, a jednym z aktorów tego teatru jest mój brat. Wychowywanie się z niepełnosprawnym bratem uwrażliwiło mnie na świat osób niepełnosprawnych intelektualnie. Wątek osobisty ma przy tym kluczowe znaczenie, ponieważ zarówno film jak i temat rozprawy doktorskiej narodził się z mojej wieloletniej przyjaźni z teatrem BRO i doświadczeniem wspólnej pracy. Przed przystąpieniem do realizacji filmu przez lata realizowałam z nimi różne projekty artystyczne. Letnie warsztaty

2 Cf. [http://www.tbro.psonigdynia.pl/o\\_nas.html](http://www.tbro.psonigdynia.pl/o_nas.html), dostęp: 17.05.2022 r.

teatralne w 2005 r. zaowocowały filmem dokumentalnym pt. *Obcey*<sup>3</sup>. Następnie w roku 2015 zrealizowaliśmy wspólnie spektakl pt. *Moja sprawa*, w którym zagrali artyści z niepełnosprawnością intelektualną oraz aktorzy zawodowi<sup>4</sup>. Przeżycie to było dla mnie bezpośrednią inspiracją do pracy nad filmem.

## 1. Geneza powstania filmu



Fot. 1 Filmowi aktorzy BRO, fot. Michał Popiel-Machnicki, kadr z filmu *Amatorzy*

*Amatorzy* opowiadają historię grupy aktorów z niepełnosprawnościami intelektualnymi, którzy dostali możliwość zrealizowania spektaklu w profesjonalnym teatrze z udziałem zawodowych aktorów. Okazało się jednak, że sztuką, nad którą mają pracować, jest jeden z dramatów Szekspira. Dla aktorów niepełnosprawnych, którzy nigdy dotąd nie pracowali z tekstem, stanowi to duże wyzwanie. Wspólna praca nad sztuką okazuje się jednak ambitnym przedsięwzięciem dla obu grup aktorów. Aktorzy zawodowi dzięki spotkaniu z osobami z niepełnosprawnością intelektualną muszą skonfrontować się z procesem twórczym o zupełnie nieznanym im dotąd charakterze i przebiegu. Pomimo licznych napięć pomiędzy obiema grupami aktorów mają one przed sobą wspólny cel, jakim jest realizacja spektaklu i wystawienie go w Teatrze Szekspirowskim.

Pomysł na film zrodził się podczas reżyserowania spektaklu *Moja sprawa* zrealizowanego przeze mnie z teatrem Biuro Rzeczy Osobistych (dalej: BRO) z Gdyni. Teatr

3 Cf. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=4221845>, dostęp: 17.05.2022 r.

4 Cf. <https://e-teatr.pl/spektakl-o-ciazy-niepelnosprawnych-reportaz-z-proby-moja-sprawa-a207331>, dostęp: 17.05.2022r.

ten tworzą aktorzy z niepełnosprawnością intelektualną, którzy w swej większości są aktorami z syndromem Downa. BRO to wielokrotnie nagradzany teatr ruchu, o dużym dorobku artystycznym. Słowo (do momentu zrealizowania spektaklu *Moja sprawa*) nie było ich podstawowym narzędziem pracy i komunikacji z widzem.

W 2014 roku szef tego zespołu Zbigniew Biegajło zwrócił się do mnie z propozycją wyreżyserowania spektaklu na podstawie powieści obyczajowej *W słusznej sprawie* podejmującej temat eugeniki osób niepełnosprawnych intelektualnie<sup>5</sup>. Zaprosiliśmy do współpracy dramaturga Radosława Paczocha<sup>6</sup> i zorganizowaliśmy z aktorami teatru BRO warsztaty, w czasie których powstał tekst autorskiego dramatu. Zawierał on długie partie dialogowe, a także fragment tragedii Williama Szekspira. Wszyscy członkowie grupy teatralnej mają problemy z dykcją, emisją głosu, oraz pamięcią. Potencjalną trudność miało więc sprawiać im nie tylko zapamiętanie i zaprezentowanie tekstu dramatu w sposób zrozumiały dla widza, lecz także jego interpretacja. Przedsięwzięcie wydawało się wykraczać poza nasze siły i możliwości finansowe. Pomysł na to, gdzie szukać finansowania, podsunęła nam Małgorzata Gaduła-Zawratyńska. Za jej namową złożyliśmy wniosek o dotację spektaklu w Narodowym Centrum Kultury i otrzymaliśmy na niego fundusze. Z obawy, że aktorzy BRO nie sprostają wyzwaniu, jakie stanowiła konfrontacja z tak trudnym literacko tekstem, do wspólnej pracy nad sztuką postanowiliśmy zaprosić aktorów zawodowych. Dwa lat później proces powstawania spektaklu stał się inspiracją dla scenariusza filmu fabularnego.

Teatr Biuro Rzeczy Osobistych to grupa teatralna, w której skład wchodzi aktorzy z syndromem Downa: Marzena Gajewska, Anna Kujawska, Oliwia Cubala, Tomasz Macniak, Marcin Wenta, Ariel Wojtanik oraz aktorzy z innymi niepełnosprawnościami intelektualnymi: Renata Klinkosz i mój brat Adam Siekierzyński. Do 2021 roku teatr zrealizował kilkanaście spektakli rozpoczynając swoją działalność w 1998 roku spektaklem „Pistolety, parasole, telefony”. Grupa wystawiała swoją twórczość w Polsce i Europie. Spektakle „Obywatel Plata”, „Pamięć”, „2087”, „Obcy”, „Miasto Moje”, „Anima”, „Moja sprawa”, „Instytut Pana B.” cieszyły się wielkim powodzeniem. Prace nad spektaklami nie objęte subwencjami budżetowymi odbywają się w ramach dwóch spotkań tygodniowo, bez czasowych ograniczeń. Spektakl jest prezentowany w momencie, kiedy Zbigniew Biegajło i zespół uznają, że są gotowi do występu.

---

5 Cf. D. Chamberlain, *W słusznej sprawie*, tłum. A. Bańkowska, Prószyński Media, Warszawa 2014.

6 Radosław Paczocha – polski dramatopisarz, scenarzysta i dramaturg, absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim oraz Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie; od 2021 r. pełni zajmuje stanowisko zastępcy dyrektora i kierownika literackiego Teatru Wybrzeże. Cf. <https://www.teatrwybrzeze.pl/zespol/radoslaw-paczocha>, dostęp: 17.05.2022 r.



W przypadku spektaklu *Moja sprawa* warunki pracy zmieniły się diametralnie. W świecie Teatru BRO pojawiła się nowa jakość: presja czasu i finansowych rozliczeń. Oprócz aktorów zawodowych Aleksandry Nieśpielak i Krzysztofa Grabowskiego do pracy nad spektaklem zaprosiliśmy kostiumografkę i scenografkę Izabelę Stronias<sup>7</sup> oraz kompozytorkę Marzenę Majcher<sup>8</sup>, które podjęły się później tych samych zadań podczas realizacji filmu *Amatorzy*. Logistyka spotkań, ustalanie terminów wszystkich twórców, rozliczenie dotacji oraz nieprzekraczalna data premiery miały istotny wpływ na proces twórczy.

Kiedy rozpoczęły się próby, pierwszym i podstawowym zadaniem było pamięciowe opanowanie tekstu. Dla aktorów zawodowych było to oczywistością, dla aktorów BRO często wielogodzinną walką o poprawne wypowiedzenie jednego słowa. Z zaskoczeniem odkryłam że, jedna z aktorek z zespołem Downa Marzena Gajewska, ma doskonałą pamięć i zapamiętywanie swoich kwestii przychodziło jej z łatwością.

Kolejnym zaskoczeniem podczas pracy w zespole składającym się zarówno z aktorów z niepełnosprawnością jak i zawodowych, był lęk tych pierwszych odczuwany wobec członków grupy BRO. Aktorka Aleksandra Nieśpielak wyraziła niepokój, czy podoła temu wyzwaniu i będzie w stanie zagrać tak prawdziwie jak aktorzy z Biura Rzeczy Osobistych? Podczas prób korygowałam grę zarówno jednych jak i drugich, co dla aktorów zawodowych stanowiły źródło pewnego dyskomfortu psychicznego. Problem ten miał wrócić ponownie na planie filmu *Amatorzy*, kiedy to musieliśmy powtarzać sceny z powody niesatysfakcjonującej gry aktorów zawodowych.

Zadanie, przed którym stanęliśmy, było jednak obiektywnie niezwykle wymagające. Z jednej strony wiedzieliśmy, że ważny jest sam proces, droga do spektaklu, ale jednocześnie wraz z szefem teatru Zbigniewem Biegajłą byliśmy świadomi faktu, że przedstawienie przygotowane przez aktorów z niepełnosprawnością intelektualną paradoksalnie właśnie musi być dobrym spektaklem. Cytując Toon Baro:

---

7 Izabela Stronias – kostiumografka i scenografka. Ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Łodzi i w Krakowie. Wykładowczyni w ASP w Łodzi. Cf. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1149800>, dostęp: 28.05.2022 r.

8 Marzena Majcher – kompozytorka muzyki filmowej i teatralnej oraz współczesnej muzyki poważnej. Ukończyła Studia Kompozycji na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie pod kierunkiem Krzysztofa Knittla oraz Wydział Instrumentalny – Gitarę Klasyczną w Akademii Muzycznej w Łodzi. Autorka muzyki do ponad 40 filmów, w tym - fabularnych, dokumentalnych, animowanych oraz seriali. Cf. <http://marzenamajcher.manifo.com/start>.

[...] przedstawienie teatralne ludzi niepełnosprawnych powinno być przede wszystkim dobrym spektaklem, powinno być sztuką piękną i zaangażowaną w głęboki dialog z publicznością – a jednocześnie powinno wzmacniać kulturową emancypację ludzi niepełnosprawnych<sup>9</sup>.

W przeciwnym razie widz zostanie skonfrontowany z tym, czego obawiał się najbardziej – z cierpieniem i bazującym na niepełnosprawności aktorów emocjonalnym szantażem. Podczas gdy stojące na niskim artystycznym poziomie spektakle aktorów zawodowych mogą być przedmiotem krytycznej recenzji, złe przedstawienia aktorów z niepełnosprawnościami, raczej nie spotykają się z krytyczną oceną. Zamiast tego spuszcza się na nie zasłonę milczenia, które staje się jednym z powodów społecznego i artystycznego wykluczenia tych aktorów.

Oprócz dzielonego z zespołem BRO lęku o ostateczny kształt spektaklu, do głosu doszła moja reżyserska ambicja i wysokie wymagania stawiane samej sobie. Wraz z upływającym czasem pogłębiała się we mnie świadomość, że do listopadowej premiery większość aktorów BRO nie nauczy się swoich tekstów na pamięć. Nie wspominając o interpretacji. Wiedziałam, że muszę podjąć zdecydowaną artystyczną decyzję, która mogłaby ocalić przygotowywane przez nas przedstawienie. Pozostawało pytanie – jaką.

Podczas jednej z prób Marzena Gajewska recytowała tekst: *tylko nazwa twoja jest mi wrogiem. Ty jesteś sobą, nie tym, kim się jawis*<sup>10</sup>. Kiedy Marzena powiedziała „jawis”, przerwał jej aktor zawodowy, który słysząc, że źle wypowiada słowo poprawił ją. Podczas kolejnej próby Marzena ponownie popełniła ten błąd. Przyglądając się tej sytuacji, pomyślałam, że dla mnie bez znaczenia była dykcja Marzeny. Tym, co najbardziej przeszkadzało mi w jej wykonaniu tego fragmentu tragedii Szekspira, było właśnie owo dążenie do poprawnego wymówienia tekstu, które zmieniało jej grę w sztuczną deklamację. A uwaga aktora zawodowego wywołała we mnie złość, ponieważ nie był uprawniony do komentowania gry innej aktorki.

Przeżywając sytuację z aktorem, nagle doznałam iluminacji: „co by się stało, gdyby całe przedstawienie uczynić próbą?” W ten sposób moglibyśmy ukazać widzom nasz proces twórczy, a z naszego „szaleństwa” uczynić metodę. Wydarzenie to stanowiło dla pracy nad spektaklem punkt zwrotny – niezrozumiale wypowiedane dialogi, nieunikniona sztuczność, zła gra aktorska stały się doskonałym materiałem dla naszego spektaklu – im gorzej grali, tym było lepiej. Od tego momentu zaczęłam podążać za wszystkimi błędami moich aktorów. –

---

9 T. Baro, „Teatr – terapeutyczny ekran” [w:] *Terapia i teatr : wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*. Cz. 2, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006, s. 75.

10 Cf. W. Szekspir, *Romeo i Julia*, tłum. S. Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013, s. 46.

tam, gdzie się mylili uwalniała się energia, która wcześniej była zduszona. Zaistniała sytuacja stała się źródłem inspiracji nie tylko dla *Mojej sprawy*, ale także dla przyszłego filmu. A to konkretne doświadczenie stało się jednym z najważniejszych przesłań *Amatorów*: „energia jest tam gdzie się mylą”.



*Fot. 2 Obsada i twórcy „Mojej sprawy”, fot. Maciej Czarniak, źródło: <https://kultura.trojmiasto.pl/Spektakl-o-ciazy-niepełnosprawnych-Reportaz-z-proby-Moja-sprawa-n95808.html>*

## **2. Środowisko teatrów aktorów z niepełnosprawnościami intelektualnymi**

Teatry aktorów z niepełnosprawnościami intelektualnymi wychodzą w Polsce z cienia. Mówi się o nich i pisze – tworzą widowiska na wysokim, artystycznym poziomie. Świadczy o tym między innymi nagroda Paszportów Polityki przyznana dla Teatru 21 Justyny Sobczak, która w następujący sposób opisuje ich działalność:

jedną z ważnych cech tego typu teatru jest współtworzenie go przez tzw. pełnosprawnego reżysera i tzw. niepełnosprawnego aktora i dalej, że teatr ma być miejscem spotkań osób, które nie muszą usprawiedliwiać ze swojej niepełnosprawności<sup>11</sup>.

Jak wykażę w dalszej części mojej pracy, słowa Justyny Sobczak doskonale obrazują najważniejsze cechy grup teatralnych tworzonych w środowisku osób z niepełnosprawnością. Teatr rozumiany jako miejsce spotkania, współtworzenie tej przestrzeni przez reżysera i

---

<sup>11</sup> J. Sobczyk, „Teatr dla życia jako miejsce spotkania tak zwanego pełnosprawnego reżysera i tak zwanego niepełnosprawnego aktora” [w:] *Terapia i teatr...*, s. 70.

aktorów będących dla siebie równoprawnymi partnerami – są to aspekty doskonale widoczne w działalności wielu grup teatralnych osób niepełnosprawnych. W tym rozdziale na przykładzie teatru Biuro Rzeczy Osobistych przybliżę charakter działalności teatrów osób z niepełnosprawnością intelektualną oraz stosowane przez nich metody pracy.

Teatry osób z niepełnosprawnością intelektualną, działające najczęściej w ramach Warsztatów Terapii Zajęciowej (WTZ), początkowo miały służyć głównie rehabilitacji dla osób niezdolnych do podjęcia pracy zarobkowej<sup>12</sup>. Zmiany w postrzeganiu funkcjonowania takich grup najlepiej oddają słowa Ireny Jajte-Lewkowicz:

Z dzisiejszej perspektywy najważniejsza jest wyraźna ewolucja w sposobie traktowania zjawiska teatru ludzi niepełnosprawnych. Ewolucja ta polegała na przejściu od instrumentalnego, protekcyjnego traktowania ich twórczości do uznania jej jako pełnoprawne zjawisko współczesnej sztuki<sup>13</sup>.

Przykłady dostarczają wybitne zagraniczne i polskie profesjonalne grupy teatralne skupiające aktorów niepełnosprawnych intelektualnie takie jak Ramba Zamba z Berlina, Hora z Zurichu, Tartaar z Belgii, teatr Maatwerk z Holandii, La Compagnie de L'Oiseau Mouche z Francji. W Polsce to między innymi Teatr 21 z Warszawy, Przebudzeni z Ostródy, Teatroterapia z Lublina, Teatr Na Górze, Teatr Ubogi Relacji z Sopotu oraz Biuro Rzeczy Osobistych z Gdyni – grupa teatralna, która stała się inspiracją dla filmu *Amatorzy*<sup>14</sup>.

Wielki udział w tworzeniu i integrowaniu tego środowiska miała Katedra Dramatu i Teatru Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego oraz Stowarzyszenie „Terapia i Teatr”. Utworzone przez studentów i pracowników uczelni Stowarzyszenie zainicjowało w 1995 roku Międzynarodowe Biennale (współorganizowane z Poleskim Ośrodkiem Sztuki w Łodzi), zapraszając grupy teatralne osób z niepełnosprawnością intelektualną z Polski i Europy.

To właśnie dzięki tej inicjatywie, idąc ulicą, zobaczyłam wielką paradę artystów przebranych we wspaniałe kostiumy. Byłam wtedy studentką trzeciego roku reżyserii w PWSFTviT w Łodzi. Ulicą Piotrkowską maszerował korowód aktorów, któremu przewodziła grupa artystów z zespołem Downa grających na bębnach. Była to grupa teatralna Maatwerk z Holandii. Mistrzostwo ich gry i wykonania zrobiło na mnie ogromne wrażenie. Tego samego dnia udałam się na ich spektakl w Poleskim Ośrodku Sztuki. Przed nimi wystąpiła grupa teatralna z Polski. Zaprezentowane przedstawienie mogło wydać się niezwykle skromnym

---

12 Cf. B. Nieradko-Iwanicka, J. Iwanicki, „Warsztat terapii zajęciowej: geneza, rozwój, zadania, perspektywy” [w:] *Problemy Higieny i Epidemiologii* 2010 91(2), s. 333.

13 I. Jajte-Lewkowicz, [w:] *Terapia i teatr...*, s. 12.

14 Cf. *ibid.*, *passim*.

przedsięwzięciem: jedynym rekwizytem był stojący na środku sceny stół, przy którym siedział aktor. Co więcej, aktor „tylko” siedział – stanowiło to całość jego gry. Ogarnęło mnie silne uczucie obecności, wzruszenia – spektakl tej grupy teatralnej okazał się dla mnie bardzo emocjonalnym przeżyciem. Pomyślałam wówczas, że właśnie na tym polega sztuka aktorska i tak chciałabym w przyszłości reżyserować aktorów.

## 2.1. Zbigniew Biegajło



Fot. 3 Zbigniew Biegajło, archiwum Teatru BRO

Szefem Teatru Biuro Rzeczy Osobistych jest Zbigniew Biegajło – prototyp postaci Krzyśka w filmie *Amatorzy*. Prowadzona przez Biegajłę grupa wpisuje się w środowisko teatrów osób z niepełnosprawnością intelektualną, które – jak pisałam wyżej – dynamicznie rozwijają się w Polsce od lat 90-tych i najczęściej powstają przy Warsztatach Terapii Zajęciowej służących aktywizacji zawodowej osób z niepełnosprawnościami.

Zbigniew Biegajło w latach 90-tych był związany z prowadzonym przez Janusza Gawrysiaka teatrem „Znak”<sup>15</sup>. W wywiadzie przeprowadzonym przez Feliksa Płatowskiego dla miesięcznika „Teatr” tak opowiada o swojej drodze:

[...] do ośrodka trafiłem zupełnie przypadkowo; wcześniej związany byłem z niezależnym ruchem teatralnym, działającym głównie w obszarze teatru plastycznego. W pewnym momencie szef Teatru Znak, w którym działałem, Janusz Gawrysiak zapytał czy ktoś nie podjął by się poprowadzenia zajęć z osobami

---

15 Cf. <https://teatr-pismo.pl/9136-jestem-downem-i-co-z-tego/>, dostęp: 19.05.2022 r.

niepełnosprawnymi. Miałem już wówczas pewne doświadczenie w tego typu działaniach wyniesione z Teatru My i My, który działał przy Teatrze Wybrzeże. Mówiąc w dużym skrócie: zgodziłem się, poszedłem tam i zostałem do dzisiaj. Świat, który tam spotkałem był czymś kompletnie różnym od moich ówczesnych życiowych i artystycznych doświadczeń, poczułem się nim zafascynowany. Sam miałem wówczas niewiele ponad dwadzieścia lat i otaczałem się ludźmi, którzy w naturalny sposób planowali i realizowali swoje życiowe kariery; w grupie, do której trafiłem nie było takich dążeń i ambicji. Oni w bardzo czysty i naiwny sposób chcieli się po prostu ze sobą spotykać, rozmawiać, przeżywać coś i razem coś robić. Spotkanie z grupą odbierałem jako powrót do czegoś prawdziwego, czegoś co miało na celu znalezienie własnej prawdy. „Nie spotykamy się po to, aby robić coś na kształt „kariery” – tylko po to, żeby siebie mieć. To jest coś więcej niż teatr – to jest spotkanie, relacja, zespół<sup>16</sup>.

### **a) Metoda pracy z aktorami**

Podstawą pracy Zbigniewa Biegajły jest oparta na zaufaniu relacja łącząca go z członkami jego grupy. Swoich aktorów traktuje jak pełnoprawnych partnerów, zdolnych do poddania swojej gry autorefleksji i do prawdziwego zrozumienia znaczenia swoich artystycznych działań. Pełne otwartości i szacunku nastawienie Biegajło do członków BRO nie ma w sobie nic z udawanej skromności. Jako reżyser jest świadomy tego, że to właśnie dzięki ich sposobowi myślenia i zaskakującym asocjacom odblokowywany zostaje twórczy potencjał. W teatrze Biegajły obie strony traktują siebie nawzajem jako pełnoprawnych uczestników procesu tworzenia sztuki.

Partnerskie reguły pracy kładą kres postrzeganiu roli reżysera jako jednoznacznej ze sprawowaniem przez niego artystycznej władzy absolutnej. Zamiast czynić z niego nieskrępowanego żadnymi zasadami dyktatora, nakładają na niego dodatkowe zobowiązania: to on odpowiedzialny jest bowiem za stworzenie bezpiecznej przestrzeni dla swoich aktorów i za cały proces powstawania sztuki. Dokonuje się więc zmiana obrazu reżysera – z inscenizatora i kreatora artystycznej wizji staje się po prostu jednym z członków grupy na zasadzie *primus inter pares*. Tą drogą idą Toon Baro, Koert Dekker, Wojciech Retz, Justyna Sobczyk, Monika Kazimierczak, Jacek Spica, Jacek Rebeliński i właśnie Zbigniew Biegajło stanowiący inspirację dla postaci Krzyśka z filmu *Amatorzy*.

---

16 <https://teatr-pismo.pl/9136-jestem-downem-i-co-z-tego/>, dostęp: 19.05.2022 r.

## b) Struktura prowadzenia prób

Próby teatru BRO zawsze rozpoczynają się wspólnym śniadaniem, któremu towarzyszy rozmowa dotycząca samopoczucia członków zespołu i ostatnich wydarzeń z ich życia. Ten prosty rytuał nie jest, jak mogłoby się pozornie zdawać, bez znaczenia dla procesu twórczego. Bardzo często bowiem podczas porannych rozmów pojawiają się tematy dla późniejszych spektakli.

Właściwa próba zaczyna się natomiast od rozgrzewki – ćwiczeń na podłodze oraz pracy z oddechem. Ćwiczenia pozwalają „zeskanować” swoje ciało w danym momencie, jak również sprawdzić, z jakim poziomem energii aktorzy zaczynają dzień i jakie emocje im towarzyszą<sup>17</sup>. Potem przechodzą do ćwiczeń dykcyjnych oraz pracy z głosem. Dopiero po kilku godzinach rozgrzewki aktorzy są gotowi do improwizacji. Ta zaś bardzo szybko ujawnia prawdziwe emocje, których aktorzy doświadczyli przez całe swoje życie. Niezwykle istotne jest ustanowienie granic improwizacji – wyznaczenie jej początku i końca – ponieważ ramy strukturalne dają aktorowi poczucie bezpieczeństwa. Dla każdego aktora wyzwaniem stanowi wchodzenie w rolę i wychodzenie z niej, a tej umiejętności trzeba się nauczyć. Dlatego bardzo ważne jest pedagogiczne i psychologiczne przygotowanie reżysera oraz jego wrodzone predyspozycje, wrażliwość na drugiego człowieka oraz empatia. Niemniej ważny jest także naturalny dar nawiązywania prawdziwych, głębokich relacji.

Podczas improwizacji aktorzy zostają podzieleni na dwie grupy, z których jedna realizuje ćwiczenie, natomiast druga, obserwując poczynania pierwszej, w naturalny sposób staje się dla niej publicznością. Następnie odbywa się dyskusja – w proces oceniania improwizacji zaangażowana jest cała grupa. Chwilami przypomina to terapię grupową. Aktor otrzymuje od reżysera i grupy uwagi, które nie zawsze łatwo jest mu przyjąć – szczególnie te wypowiedziane w emocjach. Proces uczenia się przyjmowania komentarza reżysera oraz innych zespołu grupy jest procesem ciągłym. Należy jednak zaznaczyć, że reżyser przez cały czas odpowiada za formę przekazywanych uwag. Reaguje w sposób zdecydowany na komentarze w rodzaju: *Graleś do dupy, to ty graleś do dupy!* Ważne jest, żeby wyjść poza emocje i dawać aktorom konkretne uwagi<sup>18</sup>. Aktorzy nigdy nie są zostawieni sami z emocjami, które się w nich pojawiają. Uczucia takie jak: wściekłość, rozpacz, żal, smutek i

---

17 Cf. *Terapia i teatr...*, s. 193.

18 Cf. *Terapia i teatr...*, s. 193.

inne muszą być nazwane. Tylko wówczas aktor będzie w stanie kontrolować je nie tylko na scenie, ale też w codziennym życiu.

### **3. Praca z aktorem w świetle wybranych teorii sztuki aktorskiej**

Na początku filmu *Amatorzy* aktor z grupy BRO Michał Pniewski mówi, że bierze udział w tym przedsięwzięciu, żeby zrozumieć – mając na myśli sztukę aktorską – *O co w tym wszystkim chodzi?* Z tym pytaniem próbował zmierzyć się również Denis Diderot, który w swoim *Paradoksie o aktorze* wyraził przekonanie, że to udawanie jest istotą aktorstwa (nazwanego też przez niego „wzniosłym małpowaniem”), a najwięksi aktorzy nie odczuwają emocji podczas gry, tylko je odgrywiają<sup>19</sup>. Spośród późniejszych teoretyków i praktyków sztuki aktorskiej jedni (np. Michael Kirby) wyrażali przekonanie bliższe myśli Diderota, inni (np. Jerzy Grotowski) zajęli stanowisko przeciwne. W tym rozdziale przedstawię teoretyczne założenia wybranych teorii sztuki aktorskiej i w ich świetle poddam analizie moje doświadczenie pracy zarówno z aktorami zawodowymi jak i z aktorami z niepełnosprawnością intelektualną.

#### **3.1. Między graniem a nie-graniem – sztuka aktorstwa według Michaela Kirby’ego**

Michael Kirby w artykule „On acting and Not-Acting” próbując dociec, „o co w tym wszystkim chodzi”, zastanawia się, czym jest aktorstwo właściwe, czyli jaka „ilość” aktorstwa w aktorze przemawia za tym, że mamy do czynienia z prawdziwym aktorem<sup>20</sup>? Aby odpowiedzieć na to pytanie, Kirby konstruuje swoją klasyfikację aktorstwa. Pierwszym stopniem jest tzw. aktorstwo „pozamatrycowe”, w którym aktor niczego nie udaje – po prostu jest obecny na scenie<sup>21</sup>. Następnie w klasyfikacji znajduje się „aktorstwo nabyte”, oznaczające wykonywanie przez aktora prostych czynności, które nie stanowią właściwego grania<sup>22</sup>. Aby zilustrować istotę tego etapu, Kirby podaje przykład człowieka przebranego za Świętego Mikołaja i pijącego kawę w barze lunchowym. Wykonywana przez niego czynność jest niezwykle prosta i nie kojarzy nam się z prawdziwym aktorstwem, jednak gdyby przenieść tego człowieka w ramy odpowiednio przygotowanej scenografii przedstawiającej Biegun Północny, zobaczylibyśmy w nim aktora. Przykład podany przez Kirby’ego przywodzi mi na

---

19 Cf. D. Diderot, *Paradoks o aktorze i inne utwory*, tłum. J. Kott, Czytelnik, Warszawa 1958, s. 37.

20 Cf. M. Kirby, „On Acting and Not-Acting” [w:] TDR, Mar., 1972, Vol. 16, No. 1, s. 3.

21 Cf. *ibid.*, ss. 4-5.

22 Cf. *ibid.*



myśl sytuację z jednego z letnich warsztatów teatru BRO. Podczas kąpieli w jeziorze jeden z członków grupy, Marcin, zakładał okulary do nurkowania – robił to bardzo precyzyjnie i wolno. W tej prostej czynności Zbigniew Biegajło dostrzegł aktorski potencjał i postanowił włączyć ją do przygotowywanego przez nich spektaklu. Kiedy aktor wykonał ten sam ruch na scenie, okazało się, że ta z pozoru zwyczajna czynność, nabrała tam niezwyklej wagi. Warto zauważyć, że od momentu zaobserwowania Marcina nad jeziorem, Zbigniew Biegajło zaczął powierzać mu coraz większe role. Gdyby ten moment przeszedł niezauważony, potencjał Marcina nie zostałby wykorzystany. Ja również podczas pracy lubię obserwować moich aktorów (zarówno sprawnych jak i niepełnosprawnych) w ich codziennych czynnościach. Śledząc ich naturalny ruch, odnajduję w nich inspirację.

Należy zaznaczyć, że dotychczas omówione stopnie w klasyfikacji Kriby'ego nie stanowiły przykładu tego, co uważa on za aktorstwo właściwe<sup>23</sup>. Jego zdaniem, abyśmy mogli mówić o prawdziwym aktorstwie, musi ono zawierać w sobie przynajmniej jakiś element udawania, stanowić świadomie podjętą przez aktora czynność, której celem jest naśladowanie czegoś lub kogoś<sup>24</sup>. Ze względu na stopień złożoności podjętego w grze działania, takie aktorstwo może być proste lub złożone<sup>25</sup>. Zdaniem Kirby'ego o aktorstwie prostym mówimy, wówczas, kiedy aktor wykonuje jedną czynność fizyczną lub emocjonalną (np. udaje, że się goli lub udaje, że jest smutny)<sup>26</sup>. Natomiast z aktorstwem złożonym mamy do czynienia wtedy, gdy wykorzystanych w grze działań zarówno fizycznych jak i emocjonalnych jest więcej i są one podjęte równocześnie<sup>27</sup>. Warto dodać, że aktorstwo złożone nie musi być wcale lepsze jakościowo od prostego – zarówno jedno jak i drugie może być zarówno „dobre” jak i „złe”<sup>28</sup>.

Posługując się klasyfikacją Kirby'ego można stwierdzić, że w filmie *Amatorzy* przeważa aktorstwo proste. W mojej pracy z aktorami staram się przede wszystkim dążyć do wydobywania z nich prawdy, a ta często łatwiej objawia się w aktorstwie prostym, pozamatrycowym czy nabytym. Z mojego doświadczenia wynika, że kiedy aktorzy próbują grać w sposób złożony, częstokroć się „zagrywają”. Podczas realizowania filmu *Amatorzy* jeden z aktorów zawodowych miał wykonać proste wydawałoby się zadanie aktorskie: stać na balkonie i patrzeć na morze. W związku z bardzo napiętym planem pracy powierzyłam

---

23 Cf. *ibid.*, s. 6.

24 Cf. *ibid.*, s. 6.

25 Cf. *ibid.*, ss. 8-9.

26 Cf. *ibid.*, ss. 8-9.

27 Cf. *ibid.*, ss. 8-9.

28 Cf. *ibid.*, s. 8.

zrealizowanie tej sceny dodatkowej ekipie. Okazało się to jednak bardzo trudnym wyzwaniem. Aktor nieustannie dążył w swej grze do aktorstwa złożonego, wykonując na raz kilka czynności: łapał się za głowę, poprawiał ubranie, przemieszczał się tam i z powrotem, odgrywał różne emocje: krzyczał, zasmucał się itd. Mnie natomiast zależało w tej scenie na uchwyceniu aktorstwa pozamatrycowego – postać miała po prostu być i patrzeć. W rezultacie scena nie weszła do filmu. Okazało się, że to jedno z najtrudniejszych zadań aktorskich w przypadku aktorów zawodowych. Natomiast aktorzy z niepełnosprawnością przed kamerą zachowywali pełną skupienia koncentrację. Jeżeli ich zadanie w danej scenie polegało na tym, że mieli wyłącznie patrzeć przed siebie, nie zastanawiali się, jak to zagrać – po prostu patrzyli.

### **3. 2. Druga Reforma teatru**

Istotę aktorstwa, a co za tym idzie także i definicję samego aktora, w sposób zasadniczy zmieniła Druga Reforma teatru, która upowszechniła stanowiące przeciwieństwo „aktorstwa postaci” tzw. „aktorstwo bycia”<sup>29</sup>. Jako zasadnicze zadanie aktora zaczęto uważać nie wyuczoną grę, a właśnie umiejętność swobodnego „bycia” na scenie wobec publiczności. Zdolność tę aktor nabywał poprzez uczestniczenie w wymagającym treningu psychofizycznym. Taka metoda w znacznie większej mierze wymagała od aktora umiejętności improwizacji i harmonijnego współdziałania z innymi członkami zespołu teatralnego. Efektem tak postrzeżonej pracy aktora z reżyserem miała być gra aktorska najwyższej próby, dzięki której oglądający sztukę widz często nie był w stanie oddzielić fikcyjnej postaci od odgrywającego ją aktora. Warto jednak zaznaczyć, że zgodnie z założeniami Drugiej Reformy Teatralnej spektakl postrzegany był jako droga prowadząca uczestniczących przy jego powstaniu do ugruntowania w sobie przeświadczenia, że to proces jest zasadniczym celem pracy twórczej.

### **3.3. System Konstantego Stanisławskiego**

Teoretycy i praktycy Drugiej Reformy Teatralnej zawdzięczali jednak wiele twórcom tzw. Wielkiej Reformy. Jednym z jej najwybitniejszych przedstawicieli był Konstanty Stanisławski – autor metody gry aktorskiej bazującej na koncepcji pamięci emocjonalnej

---

<sup>29</sup> Tu i dalej: cf. K. Braun, *Kieszonkowa historia teatru na świecie w XX wieku*, Norbertinum, Lublin 2000, s. 43.

francuskiego psychologa Théodule'a Armanda Ribota<sup>30</sup>. Dzięki Stanisławskiemu sztukę aktorską zaczęto rozumieć jako psychofizyczną pracę aktora nad sobą, dzięki której możliwe staje się zaktywizowanie jego indywidualnych doświadczeń oraz właściwej im reakcji emocjonalnej<sup>31</sup>.

Według metody Stanisławskiego przygotowanie roli jest procesem złożonym: z jednej strony aktor ma za zadanie opracowanie życiorysu odgrywanej przez siebie postaci, z drugiej zaś powinien w czasie pracy korzystać z własnego doświadczenia, aby dzięki temu ułożyć jej emocjonalny przebieg.

Jednakże w metodzie Stanisławskiego równie ważne jak umożliwienie aktorowi wzbudzenia w sobie pożądanego stanu psychicznego i emocjonalnego jest jego samokształcenie – ustawiczna praca nad samym sobą – którego właściwym celem jest nie tylko osiągnięcie mistrzowskiego poziomu gry aktorskiej, ale przede wszystkim pełniejszego rozwoju własnego człowieczeństwa.

Wśród kontynuatorów metody Stanisławskiego możemy wyróżnić kilku przedstawicieli Drugiej Reformy Teatru: Michaiła Czechowa, Sanforda Meisnera, Lee Strasberga a – na gruncie polskim – Jerzego Grotowskiego. Dzięki długotrwałej refleksji nad istotą pracy z aktorami każdy z nich poszerzył ją o nowe spostrzeżenia i praktyki. Czechow zauważył, że od obarczonych ryzykiem intelektualizmu analiz psychologicznych postaci o wiele bardziej wartościowa w pracy nad rolą jest wyobraźnia, która może mieć faktyczne przełożenie na fizyczną obecność aktora<sup>32</sup>. Natomiast Sanford Meisner za najważniejsze w sztuce aktorskiej uważał zrozumienie przez aktora natury stojącego przed nim zadania<sup>33</sup>. Stopień zrozumienia jest możliwy do zweryfikowania na podstawie obserwacji tego, czy aktor podejmuje na scenie działanie. To zaś powinno zawsze stanowić reakcję na działanie własne lub innych aktorów. Co więcej, w reakcji na zachowania powodujące lęk, niepokój czy zakłopotanie innych osób na scenie w aktorze może dojść do uwolnienia najmniej oczekiwanych uczuć.

Pod wielkim wpływem Stanisławskiego znajdował się również Jerzy Grotowski – jeden z najwybitniejszych reformatorów teatru XX w. W wywiadzie udzielonym Jackowi

---

30 Cf. N.C. Schmitt, „Stanislawski, Creativity, and the Unconscious” [w:] *New Theatre Quarterly*, 2, ss. 347-349.

31 Tu i dalej: cf. K. Braun, op. cit., ss. 53-58.

32 Cf. J. Gajewski, „Pulsujące źródło znaków. Inspiracje dla poszukiwania twórcywa aktorskiego” [w:] *Terapia i teatr...*, s. 87.

33 Cf. S. Meisner, D. Longwell, *On acting*, Vintage Books a division of Random House, New York 1987, ss. 18-19.

Wakarowi Maja Komorowska, aktorka Grotowskiego, w następujący sposób opisała stosunek reżysera do jego mistrza:

Grotowski odwoływał się niejednokrotnie do Konstantego Stanisławskiego jako do tego, który tak systematycznie postawił najbardziej istotne pytania. Zadaniem każdego artysty jest spróbować na nie odpowiedzieć [...] pierwsze powraca do mnie to, co mówił Grotowski o pamięci ciała. Nasze ciało ma pamięć, ono samo jest pamięcią. Wszystkie późniejsze poszukiwania zaczynają się właśnie od tego. Od odblokowania ciała, odblokowania jego pamięci<sup>34</sup>.

Podążając wytyczonym przez myśl Stanisławskiego szlakiem, Grotowski chciał dotrzeć do „aktora nagiego”. Uznał, że gra nie powinna polegać na wymuszaniu czy odtwarzaniu pewnych stanów lub uczuć, a raczej zasadzać się na prawdziwym działaniu aktora pod wpływem namiętności i przypomnieniu sobie doświadczeń czy wydarzeń, które w nim takie emocje wzbudziły. Grotowski formułuje ideę aktu całkowitego polegającego na konieczności zrzucania przez aktora niepotrzebnych, zewnętrznych warstw, masek, które bronią dostępu do bardziej intymnej i prawdziwej części człowieka a tym samym uniemożliwiają mu dojście do tzw. esencji i stanu gotowości na ten akt.

W momencie, kiedy aktor ten akt osiąga, staje się fenomenem *hic et nunc*: to ani opowiadanie, ani tworzenie iluzji – to czas teraźniejszy. Odsłania się [...] <sup>35</sup>.

Metodą na odarcie aktora z niepotrzebnych masek był dla Grotowskiego intensywny trening fizyczny stanowiący długi i żmudny proces rozbrajania aktora i docierania do „prawdy i tylko prawdy”<sup>36</sup>. Choć Zbigniew Biegajło nigdy nie odwoływał się *explicite* do Grotowskiego, jednak sposób pracy z aktorami, który praktykuje, w zaskakujący sposób przypomina wiele założeń twórcy koncepcji Teatru Ubogiego.

Przede wszystkim warto zaznaczyć, że zarówno Grotowski jak i Biegajło za podstawowe narzędzie pracy aktora uznają ciało. Zbieżność wykazują także niektóre ze stosowanych przez nich technik treningu psychofizycznego. Jak pamiętamy, trening ten u Grotowskiego miał za zadanie przygotować aktora do pozbycia się krępujących jego autentyczność masek i dotarcia do esencji.

---

34 J. Wakar, „Maja Komorowska: Grotowski „wyprawił” mnie w świat”, *Więź*, 17.08.2018, <https://wiez.pl/2018/08/17/maja-komorowska-grotowski-wyprawil-mnie-w-swiat/>, dostęp: 25.05.2022 r.

35 J. Cuesta, J. Słowiak, *Jerzy Grotowski*, tłum. Koryna Dylewska, red. Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 34.

36 *Ibid.*, s. 40.

Jednakże trening ten w przypadku aktorów z niepełnosprawnością intelektualną, wydaje się umacniać ich w gotowości, w której już są. Ponieważ w przeciwieństwie do aktorów zawodowych nie mają masek, które musieliby zdjąć w toku pracy nad sobą. Aktorzy ci są zawsze gotowi na akt całkowity a stan „esencjonalności” jest w ich przypadku punktem wyjścia. Można powiedzieć, że aktorzy Zbigniewa Biegajły mają w sobie to, czego poszukiwał w aktorze Jerzy Grotowski, ponieważ w sztuce aktorskiej najważniejsze jest to, kim jest osoba, która stoi za aktorem. Idąc za tą myślą, należy podjąć refleksję, co dzieje się wtedy, gdy tym, kto kryje się za aktorem, jest osoba niepełnosprawna intelektualnie?



*Fot. 4 Jan Skiba (w środku), Marcin Wenta (po lewej), Tomasz Macniak (po prawej), fot. Gaba Kucz, fotosy do filmu „Amatorzy”*

#### **4. Wybrane aspekty teoretyczne twórczości osób z niepełnosprawnością intelektualną**

W pracy z osobami z niepełnosprawnością intelektualną równie ważna jak praktyka i doświadczenie jest pogłębiona refleksja teoretyczna, która może pomóc zrozumieć problemy, z jakimi muszą się mierzyć. Nieustanny lęk przed odrzuceniem, bycie innym, wykluczonym – przez to zaś pozbawionym godności – stanowią nieodłączną część codzienności osób niepełnosprawnych. Jednakże ich kondycja jest także źródłem ich niezwyklej wrażliwości, która stanowi nieoceniony potencjał w pracy twórczej.

## 4.1. Status ontologiczny osób niepełnosprawnych intelektualnie

Jak pisze Emmanuel Lévinas:

Twarz mówi. Mówi w tym sensie, że to właśnie ona umożliwia i rozpoczyna wszelki dyskurs [...] Mówienie polega na tym, że wobec twarzy nie ograniczam się po prostu do kontemplacji, lecz jej odpowiadam<sup>37</sup>.

Podczas pracy nad scenariuszem i pierwszej dokumentacji do filmu, wysłałam nagrany materiał z Marzeną Gajewską (odtwórczynią roli siostry Krzyśka) jednemu z pierwszych producentów. Podczas rozmowy próbował odwieść mnie od decyzji obsadzenia jej w tej roli. Kiedy zaczęłam go przekonywać, żeby dać jej szansę, nie bez trudu opowiedział o swojej niechęci do tej osoby. Wyznał, że przestraszył się jej wyglądem oraz że nie chce, by film wywoływał w nim współczucie. Trudno mi było tego słuchać, ponieważ poczułam się osobiście dotknięta. Sytuacji tej towarzyszył również lęk i duży niepokój o dalsze losy *Amatorów*. Doceniłam jednak jego odwagę, zważywszy na fakt, że niełatwo jest mówić o tego typu uczuciach. Jak mówi dyrektor w filmie: *Trudno się dobrać do tej waszej gęby skrzywdzonych*. Wydaje się jednak, że strategia wypierania negatywnych uczuć byłaby w tym wypadku drogą donikąd. Trzeba o nich rozmawiać, mając jednocześnie świadomość, że niesie to ze sobą określone konsekwencje. W filmie zresztą znajduje się zainspirowana tą rozmową scena, w której Mariusz Bonaszewski odgrywający rolę dyrektora teatru zawodowego wypowiada słowa: *Widz powinien pokochać główną bohaterkę, a nie się jej przestraszyć. Pan chce zafundować ludziom współczucie*.

Moim zamiarem, jako reżyserki *Amatorów* nie było wzbudzanie w ludziach współczucia, ale przedstawienie twarzy Innego w sytuacji, w której wzbudzi szacunek. Szacunek nierozzerwalnie związany z przyrodzoną godnością człowieka, której nie można mu odebrać. Jednakże w przypadku osoby niepełnosprawnej intelektualnie dochodzi do tego konieczność udowodnienia przez nią, że nie tylko to, co robi, posiada wartość, ale że samo jej życie/bycie człowiekiem/ jest wartościowe/obdarzone wartością. Ponieważ jak twierdzi Licia Carlson:

[...] filozofia moralna do niedawna odczłowieczała niepełnosprawnych intelektualnie [...] W ten sposób niepełnosprawnych połączono tylko i wyłącznie z cierpieniem<sup>38</sup>.

---

37 E. Lévinas, *Etyka i nieskończony: rozmowy z Philippem Nemo*, tłum. B. Opolska-Kokoszka, Wydawnictwo Naukowe PAT, Kraków 1991, s. 50.

38 L. Carlson, *The Faces of Intellectual Disability. Philosophical Reflections*, za: E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, *Odzyskiwanie obecności: niepełnosprawność w teatrze i performansie*, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017, s. 146.

Profesor Wojciech Chudy w swojej pracy „Sens filozoficzny kondycji człowieka niepełnosprawnego” w sposób następujący pisze o przynależnej mu godności:

Godność osobowa człowieka jest w a r t o ś c i a o n t y c z n ą [rozstrzelenie tekstu: W. Ch.] bytu ludzkiego. Jako wartość metafizyczna, strukturalna przysługuje ona bez wyjątku wszystkim bytom osobowym, posiada również z tego tytułu charakter niezmienności. W szczególności wymiar duchowy osoby ludzkiej stanowi o tej cesze, którą w języku metafizycznym nazywa się godnością. Godność osobowa jest wartością wynikającą z najgłębszych duchowych wymiarów bytu ludzkiego<sup>39</sup>.



*Fot. 5 Marzena Gajewska (w środku), Anna Kujawska (z lewej), Tomasz Macniak (z prawej),*

*fot. Gaba Kucz, fotosy do filmu „Amatorzy”*

Zgodnie z takim podejściem niepełnosprawność, nigdy nie dotyka warstwy duchowej człowieka, która świadczy o jego wolności i która nie jest zależna od okoliczności zewnętrznych. Zdaniem Victora Frankla osoba duchowa może zostać przez chorobę rozstrojona, jednak nigdy nie ulegnie pod jej wpływem zniszczeniu<sup>40</sup>. Zgodnie z myślą Frankla należałoby stwierdzić, że także niepełnosprawność intelektualna (jako forma choroby) nigdy nie wpływa na duchową – i zasadniczą – część osobowości człowieka.

---

39 W. Chudy, „Sens filozoficzny kondycji człowieka niepełnosprawnego” [w:] *Studia Philosophiae Christianae* 23/2, s. 8.

40 V. Frankl, *Homo patiens*, tłum. R. Czernecki i J. Morawski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984, ss. 223-224.

W swojej pracy Chudy stwierdził, że

*bez względu na rodzaj upośledzenia człowiek pozostaje osobą i stale przysługuje mu szczególna wartość ontyczna, na mocy której należna mu jest — tak jak i każdemu innemu człowiekowi afirmacja innych ludzi<sup>41</sup>.*

Choć godności człowiek nie otrzymuje za swoje zasługi, ona mu przysługuje z samego faktu, że jest człowiekiem, to ludzie niepełnosprawni intelektualnie na tę godność muszą sobie „zasłużyć”. Tak jak psychologowie, filozofowie którzy swoją myślą „walczą” o godność osób niepełnosprawnych, również ja odczułam, wewnętrzny imperatyw włączenia się w tę walkę : już na etapie pisania scenariusza intuicyjnie dążyłam do afirmacji tego środowiska. Chciałam znaleźć sposób, żeby widz na równi ze mną zachwyił się moimi aktorami.

## 4.2. Stereotypy dotyczące niepełnosprawności

Amerykański dziennikarz Walter Lippmann w 1922 r. zaproponował definicję stereotypu, określając go jako *pictures in our heads* — „obrazy w naszych głowach”<sup>42</sup>. Jakie obrazy w głowie mają potencjalni widzowie na temat aktorstwa osób niepełnosprawnych intelektualnie? Jak zauważa Petra Kuppers:

artyści z niepełnosprawnościami często są postrzegani przede wszystkim jako osoby niepełnosprawne, a nie wykonawcy. Niepełnosprawne ciało naturalnie „opowiada” o niepełnosprawności<sup>43</sup>.

Ponadto, jak słusznie zauważa Matt Hargrave, kompetencje aktorów z niepełnosprawnością zarówno fizyczną, jak i intelektualną są bardzo często podważane<sup>44</sup>. Muszą nam udowodnić, że je posiadają.

Z tym problem zmagaliśmy się od samego początku. Komisja oceniająca scenariusz, skierowała go do poprawek z zaleceniem, żeby postaci aktorów niepełnosprawnych odgrywały role bohaterów drugoplanowych, chociaż scenariusz od początku został pomyślany tak, że to właśnie oni byli pierwszoplanowymi postaciami. Dostrzegłszy ich potencjał, komisja była przekonana, że głównym bohaterem powinien być lider zespołu, Krzysiek, a zasadniczym wątkiem filmu – jego historia. Kwestionując stereotypową narrację, ku której skłaniała się komisja, postanowiłam pójść inną drogą. Jestem wdzięczna

---

41 W. Chudy, op.cit., s. 9.

42 W. Lippmann, *Public Opinion*, Transaction Publishers, New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K.) 1998, s. 3.

43 P. Kuppers, „Dekonstrukcja obrazów: performatywność niepełnosprawności”, za: E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, op.cit., s. 18.

44 Cf. *ibid.*, s. 151.



oceniającym, że pomimo swoich obaw i ryzyka jakie podjęli, skierowali scenariusz do dalszego etapu.

Niepełnosprawność aktorów jawi się powszechnie jako źródło cierpienia i wyłącznie negatywnych skojarzeń. Katarzyna Ojrzyńska w swoim artykule „Niepełnosprawny Hamlet. Kilka słów o rewolucji, która już się zaczęła” przywołuje bardzo ciekawą myśl Lennarda J. Davisa na temat niepełnosprawności:

W pewnym sensie niepełnosprawność ma charakter alegoryczny: musi przedstawiać coś innego – słabość, niepewność, zgorzknienie, kruchość, zło, niewinność, itp.<sup>45</sup>.

Pisząc scenariusz, przedstawiałam moich bohaterów nie jako ludzi słabych i uległych, lecz jako silne, pewne siebie, sprawcze i twórcze osoby. Osoby nie pozbawione przy tym winy – słowem: bohaterowie obdarzeni pełnią człowieczeństwa. Opowieść ta miała swój początek w prawdziwym doświadczeniu. Nie zaistniałaby bez naszej przyjaźni i wzajemnej wiedzy o sobie. Znając to środowisko, widziałam przede wszystkim Marzenę, Tomka, Anię, Marcina, a dopiero potem ich niepełnosprawność. Każdego z nich poznałam osobiście, z każdym również mam inną relację. Bardzo dobrze jednak pamiętam czas, że było dokładnie odwrotnie. Musiałam oswoić się z ich wyglądem, innym sposobem mówienia i reagowania.

Aktorzy z niepełnosprawnością intelektualną bardzo rzadko pojawiają się w przestrzeni kultury tworzonej przez sprawnych artystów. Jedni i drudzy mają swoje oddzielne trajektorie życia i funkcjonowania w świecie sztuki – ich drogi nie przecinają się. Biorą udział w innych festiwalach, spotykają się z inną widownią, . W *Amatorach* wnikamy w ich świat, nie mieszczący się w ramach zamkniętego zakładu opieki społecznej. Nie widzimy w nich ludzi smutnych, brzydkich, i przegranych. Ludzi wyrzuconych poza margines, gdzie można czuć wyłącznie litość, współczucie, lęk, czy wręcz obrzydzenie. Amatorów spotykamy w teatrze zawodowym, gdzie siadają do wspólnego stołu z aktorami zawodowymi. Artystyczna scena to przestrzeń, która wydaje się lepsza i piękniejsza. Utrudniony dostęp do niej oraz związane z tym przywileje sprawiają, że cieszy się szacunkiem w społeczeństwie.

Za sprawą filmu te dwa odmienne światy spotykają się. Nie przez przypadek w scenie, pierwszego spotkania w gabinecie z aktorami niepełnosprawnymi i zawodowymi dyrektor przemawia do wszystkich jak Stanisławski, Grotowski. Przedstawia swój plan działania oświadczając: *musicie pytać, kim jesteście*. W tym momencie w słowo wchodzi mu Mary,

---

45 L.J. Davis, „The Ghettoization of Disability: Paradoxes of Visibility and Invisibility in Cinema, w: Culture – Theory – Disability”, za: K. Ojrzyńska, op.cit., s. 6.

która wypowiada słowa: *ja wiem kim jestem*. Gdy z niepokojem czekamy, co bohaterka powie dalej, przerywa jej koleżanka z zespołu, mówiąc: *Jesteś wielką aktorką i gwiazdą*. Po chwili dodaje: *Dla nas*. Tym jednym zdaniem oddziela ich kompetencje od profesjonalizmu aktorów zawodowych. Widz być może oddycha z ulgą. Wielkie aktorstwo w „ich świecie”, w naszym prawdopodobnie wzbudzi tylko pełną protekcjonalności aprobatę, ponieważ, jak stwierdza w filmie dyrektor, ludzie patrzą na was inaczej.

### **4.3. Twórczość osób z niepełnosprawnością intelektualną – między sztuką a terapią**

Jak już wspomniałam powyżej, osoby z niepełnosprawnością są inaczej postrzegane przez ogół społeczeństwa. Rodzi to zasadnicze pytanie o to, jakie powinniśmy zastosować kryteria oceny tworzonych przez nich sztuki? Jeden z aspektów tego problemu w interesujący sposób przedstawiają w swoim artykule Ewelina Godlewska-Byliniak i Justyna Lipko-Konieczna:

Zdajemy sobie sprawę, że twórczość artystyczna osób z niepełnosprawnościami budzi silne i sprzeczne emocje. W głównej mierze to emocjonalność i afektywność wpływają na odbiór tego rodzaju sztuki, pozostawiając widza w rozterce – czy to, co widzi, ma prywatny, czy publiczny charakter? Jest elementem terapii, czy niezależną, świadomie budowaną artystyczną wypowiedzią? Czy ci, których ogląda na scenie, są aktorami budującymi swoje role, czy też osobami opowiadającymi o sobie w granicach własnej prywatności<sup>46?</sup>

Z całą pewnością wszyscy mieliśmy obawy, czy uda się nam ominąć te zagrożenia. Dałam temu wyraz w przywołanej już przeze mnie scenie, w której po obejrzeniu postępów w pracy nad spektaklem zaniepokojony dyrektor prosi Krzyska o rozmowę i mówi mu, że na bezzębnej diwie daleko nie zajadą<sup>47</sup>. Argumentując, że widz musi pokochać główną bohaterkę, a nie przestraszyć się jej wyglądem, stwierdza, że Krzysiek pragnie wzbudzić w widzach współczucie, podczas gdy oni przychodzą zobaczyć odgrywających swoje role aktorów, a nie histerię chorych ludzi.

Wyrażona przez dyrektora obawa porusza bardzo ważny problem dotyczący odbioru sztuki tworzonych przez osoby z niepełnosprawnością intelektualną. Faktycznie, wydaje się, że choć naturalnie treść sztuki może wzbudzać w widzach różne uczucia – w tym współczucie – to ich przedmiotem nie powinny być osoby ją tworzące. Jednakże empatia może odgrywać niezwykle ważną rolę dla prawidłowej realizacji jednej z

46 E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, „Otwieranie pola” [w:] *eaedam.*, op. cit., s. 11.

47 W filmie *Amatorzy* postać grana przez Marzenę Gajewską gubi protezę szczękową, co staje się przyczyną ostrej wymiany zdań pomiędzy Krzyśkiem a Dyrektorem.

możliwych funkcji filmów, jaką jest filmoterapia. Przyjrzyjmy się więc, na jakie problemy napotyka sztuka tworzona przez osoby z niepełnosprawnością i czy mimo to może ona stanowić niezaprzeczalną wartość dla szerokiego grona odbiorców.

## a) Empatia

Słowo „empatia” oznacza: umiejętność wczuwania się w stan wewnętrzny drugiej osoby i przyjęcia jej sposobu patrzenia na rzeczywistość<sup>48</sup>. Co ciekawe, wyraz ten wywodzi się z greki (ἐμπάθεια) i pierwotnie oznaczał cierpienie<sup>49</sup>. *Amatorzy* są bardzo dobrym pretekstem, żeby zastanowić się nad tym, kiedy twórczość artystów z niepełnosprawnością intelektualną wzbudza jeszcze więcej cierpienia, a kiedy ma szansę wywołać empatię?

Przygotowując i realizując film, miałam głęboką wiarę w to, że dysponuję wiedzą o świecie osób z niepełnosprawnością intelektualną o której, większość ludzi nie zdaje sobie sprawy. Czułam, że jestem gotowa wyjść na spotkanie wyobrażeniom widza o ich świecie. Podczas drugiego etapu, w którym miała zapadnąć decyzja o przyznaniu funduszy w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej, komisja po zapoznaniu się ze scenariuszem, wyrażała uzasadnione obawy, czy aktorzy ci będą umieli zagrać tak precyzyjnie zapisane sceny fabularne, wypowiedzieć konkretne dialogi i wyrazić właściwe emocje. Mając ze sobą zrealizowaną jedną scenę, byłam na to przygotowana. Stałam jednak przed ogromnie trudnym dylematem: czy scenę tę pokazywać?

Producenci mieli sprzeczne opinie, a jeden z nich wyraził głębokie przekonanie, że prezentując scenę komisji, zaprzepaścimy szansę na finansowanie filmu. Osoby, które pytałam o zdanie również prezentowały rozbieżne stanowiska. Osobiście uważałam, że w scenie tej zawarta była energia, którą chciałam przekazać w filmie. Nie brałam pod uwagę tego, że większość ludzi nie była oswojona z wyglądem osób niepełnosprawnych, zapominając, że mieszane uczucia względem nich mogły wynikać z głębokiej konsternacji związanej z początkowym kontaktem. Osobą, która pomogła mi w podjęciu decyzji był Ireneusz Bujalski, który organizował w PISF-ie prace komisji. Z wielkim entuzjazmem zareagował na tę scenę i gorąco namawiał mnie, żeby ją zaprezentować. Myślę, że nie bez znaczenia jest fakt, że jest ojcem niepełnosprawnego syna.

---

48 *Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, red. M. Bańko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s.v. „empatia”.

49 Cf. *Słownik grecko-polski*, red. Oktawian Jurewicz, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Warszawa 2015, s.v. ἐμπάθεια.

To doświadczenie dało mi dużo do myślenia. Dlatego też po otrzymaniu dotacji jeszcze bardziej poczułam ciężar spoczywającej na mnie odpowiedzialności. Zastanawiałam się, w jaki sposób mogę wprowadzić widzów w świat osób z niepełnosprawnością intelektualną, a jednocześnie nie zrazić do nich odbiorców? Problem ten jest, jak zobaczymy, szczególnie ważny w kontekście filmoterapii, która miała stanowić jeden z celów mojego filmu.

## **b) Filmoterapia**

Punktem wyjścia dla rozważań dotyczących filmoterapii/ można by uczynić refleksję Rollo Maya, wyrażoną w zdaniu:

[...] właściwie nie możemy poznawać jednostki w jej «własnym świecie», jeżeli nie jesteśmy w stanie w ten lub inny sposób wniknąć do niego<sup>50</sup>.

Wniknąć, czyli poczuć, jak to jest być kimś takim jak Marzena, być w skórze Marcina, Oliwii, Tomka. Warunkiem każdej pomyślnie przeprowadzonej filmoterapii jest więc taki sposób opowiadania, w którym widz utożsamia się z bohaterem<sup>51</sup>. Czy jest to możliwe, w momencie, gdy bohaterami są aktorzy niepełnosprawni intelektualnie? Na to pytanie nasuwa się raczej negatywna odpowiedź. Widz naturalnie będzie szukać identyfikacji z ludźmi podobnymi do siebie. Ponadto widzowie chcą być podobni do pięknych, atrakcyjnych aktorów. Dlatego moim zamiarem było pokazanie tego środowiska w działaniu, w którym widz poczuje wspólnotę uczuć, marzeń, ambicji i będzie miał szansę odkryć, że w swej najgłębszej istocie oni są tacy sami jak my. Wydaje się, że mój cel został osiągnięty, na co dowodem mogą być słowa autora jednej z recenzji filmu:

oglądając "Amatorów", zapominamy o tym, że ktoś tu jest w ogóle niepełnosprawny (inna sprawa, co to tak naprawdę znaczy). Wchodzimy w wykreowany na ekranie świat z poczuciem zaangażowania w rozgrywane konflikty, kibicujemy bohaterom szczerze i naturalnie<sup>52</sup>.

Okazuje się więc, że z przedstawionymi na ekranie bohaterami odgrywanymi przez osoby z niepełnosprawnością intelektualną można utożsamiać się w tak samo naturalny sposób, w jaki czynimy to oglądając aktorów zawodowych. Jest to zaś, jak już wspomniałam, jeden z warunków koniecznych udanej filmoterapii.

---

50 R. May za: A. Stefańska, „O spektaklu warsztatowym w praktyce psychosocjalnej” [w:] *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie*, red. I. Jajte-Lewkowicz, J. Michałowska, A. Piasecka, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2013, s. 368.

51 Cf. M. Kozubek, *Filmoterapia. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2016, s. 13.

52 <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Amatorzy-23890>, dostęp: 28.05.2022 r.

Podczas pracy nad filmem zależało mi też bardzo na tym, aby moi bohaterowie byli w stanie wzbudzić w widzach różne uczucia: od głębokiego wzruszenia po śmiech. Odbiorcy *Amatorów* mieli nie tylko odczuć niektóre trudniejsze emocje, ale także po prostu dobrze się bawić podczas projekcji. W eksplikacji reżyserskiej wyraźnie zaznaczyłam, że mając świadomość trudności podejmowanego przez siebie tematu, chciałabym jednak, żeby widz śmiał się na *Amatorach*: i to nie z moich bohaterów, ale razem z nimi.

Po pierwszych pokazach okazało się, że chociaż widzowie podczas oglądania filmu odczuwają zarówno wzruszenie jak i rozbawienie, to często akceptują w sobie tylko pierwsze z tych uczuć. Niektórzy odbiorcy podchodzili do mnie po projekcji mówiąc, że mieli ochotę się śmiać, jednak powstrzymywali w sobie tę reakcję, nie wiedząc, czy jest ona stosowna. Zastanawiali się, czy mogą pozwolić sobie na śmiech z niepełnosprawnych aktorów. Od tamtej pory, ilekroć miałam okazję spotkać się z publicznością przed projekcją, wyraźnie zaznaczałam, że oglądając film mogą płakać, ale mogą także się śmiać. Aby pokazać, że i ten zamiar udało się w filmie pomyślnie zrealizować, ponownie odwołam się do słów autora przytoczonej wyżej recenzji:

Jeszcze raz: warto podkreślić – bo to rzadka spotykana umiejętność w polskim kinie – są lekkość i zabawny styl, w którym Siekierzyńska opowiada całą tę historię. Sprawić, że śmiejemy się szczerze, bez poczucia, że śmiać się nie wypada, bo grają niepełnosprawni aktorzy, to naprawdę spora, reżyserska sztuka i dowód świetnego warsztatu<sup>53</sup>.

Od siebie dodam: to nie tylko kwestia mojego warsztatu, ale także aktorskiego potencjału i talentu moich aktorów. Wydaje się więc, że odbiorca sztuki tworzonej przez osoby z niepełnosprawnością intelektualną niekoniecznie musi obawiać się emocjonalnego ciężaru i narastającego w sobie współczucia dla twórców oglądanego dzieła. Wprost przeciwnie, może on doskonale bawić się oglądając film przygotowany z udziałem aktorów z niepełnosprawnością intelektualną i utożsamiać się z odgrywanymi przez nich postaciami. Najpełniej wyraża to tytuł cytowanej wyżej recenzji: „Wszyscy jesteśmy Amatorami”. A jeżeli faktycznie wszyscy nimi jesteśmy, możliwe jest zawiązanie między nami twórczej i terapeutycznej wspólnoty doświadczeń.

---

53 <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Amatorzy-23890>, dostęp: 28.05.2022 r.

#### 4.4. Psychologiczne koncepcje terapeutycznego potencjału twórczości

Według koncepcji psychologii humanistycznej, twórczość to proces samorealizacji człowieka, pojmowanego jako istotę zdolną do rozwoju i wykorzystywania własnych zasobów<sup>54</sup>. Według Heleny Sęk:

to realizowanie humanistycznych potencjałów może także przybrać postać realizowania sensu i przekraczania własnego Ja, czyli transgresji<sup>55</sup>.

Patrząc na aktorów z niepełnosprawnością intelektualną z punktu widzenia psychologii humanistycznej, oczywistym się staje, że są oni zdolni do twórczej samorealizacji – powinni więc cieszyć się prawem do rozwijania swojego potencjału. Niestety, do niedawna nie dostrzegano ich zasobów, tym samym odbierając im zarówno możliwość twórczego rozwoju jak i posiadania (o przekraczaniu nie wspominając) własnego „ja”.

Zgodnie z założeniami opracowanej przez siebie logoterapii Victor Frankl uważał, że podstawową motywacją człowieka jest poszukiwanie sensu, twórcze działanie oraz to jak znosimy nieuniknione cierpienie<sup>56</sup>. W tym kontekście działalność artystyczna aktorów niepełnosprawnych intelektualnie przekłada się bezpośrednio na sens ich życia. Bycie częścią grupy teatralnej pozwala im dzielić się swoimi smutkami i radościami, a ich cierpienie z powodu niepełnosprawności jest złagodzone.

Alfred Adler uznawał poczucie mniejszej wartości (niższości) za zasadniczy czynnik kształtujący osobowość człowieka, determinujący zachowanie oraz prowadzący do dążeń kompensacyjnych w społeczeństwie<sup>57</sup>. Ze zjawiskiem tym mamy także do czynienia w środowisku osób z niepełnosprawnością intelektualną. Jak stwierdza Wojciech Chudy:

z drugiej strony jednak, znane z teorii psychologicznych prawa k o m p e n s a c j i i s u b l i m a c j i stanowią o nowych i nieoczekiwanych źródłach energii życiowej u osób niepełnosprawnych. Ludzie ci są w stanie niejednokrotnie przekroczyć ograniczenia stwarzane przez ułomność i niejako przy owym motywie przezwyciężania powołać nowe ogólnoludzkie czy osobiste wartości<sup>58</sup>.

---

54 Cf. A. Chmieleńska, „Twórczość «tych, którzy czują więcej»” [w:] *Zasoby twórcze człowieka. Wprowadzenie do pedagogiki pozytywnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013, ss. 45 i 52.

55 H. Sęk, *Psychologia kliniczna*, t. I, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 120.

56 Cf. K. Żygulski, „Viktor Frankl” [w:] *Encyklopedia psychologii*, red. Włodzimierz Szewczuk, Fundacja Innowacja, Warszawa 1998, s. 205.

57 Cf. A. Adler, *The Collected Clinical Works of Alfred Adler Volume 12: The General System of Individual Psychology*, red. H.T. Stein, The Classical Adlerian Translation Project, 2006, ss. 21-22.

58 W. Chudy, op. cit., s. 13.

Doskonale obrazuje to przykład Michała Pniewskiego, aktora Teatru Ubogiego Relacji, który także dołączył do obsady *Amatorów*. Kiedy Michał dowiedział się, że będziemy realizować film podejmujący problem niepełnosprawności, bardzo chciał w nim zagrać. Będąc pod presją produkcji, wiedziałam, że dawno przekroczyłam limit i nie mogę zatrudnić wszystkich chętnych niepełnosprawnych aktorów. Bolesne było to, że tworzony przez nas obraz dawał szansę tylko niektórym z nich. Pod presją tych ograniczeń poszłam na spotkanie z Michałem, żeby powiedzieć mu, że nie zagra w filmie. Używałam argumentów powołując się na ograniczenia związane z procesem powstawania filmu, ale Michał nie dawał za wygraną. W końcu szukając rozpaczliwie "haka", powiedziałam: *Ale ty nie wymawiasz „r”*. – *Ale wymawiam „s”* – odpowiedział. Ostatecznie Michał zagrał w filmie, a spotkanie stało się inspiracją dla sceny, w której dyrektor teatru spotyka się po raz pierwszy z aktorami w gabinecie. W jednym momencie to, co było źródłem dysfunkcji i cierpienia, stało się zasobem i potencjałem – istnieje przecież jeszcze cała reszta alfabetu. Michał jednym zdaniem nazwał sens metod terapeutycznych, czyli tego, w jaki sposób ze słabości uczynić siłę i nadać cierpieniu sens.

## **5. Praca z aktorami z niepełnosprawnościami intelektualnymi i z aktorami zawodowymi**

Omówione w poprzednim rozdziale wybrane problemy teoretyczne dotyczące twórczości osób z niepełnosprawnością intelektualną pomogły mi lepiej zrozumieć moje doświadczenie pracy z nimi na planie filmowym. Tworzenie *Amatorów* stanowiło niezwykle cenne doświadczenie o potencjale badawczym – pozwoliło na obserwację i porównanie sposobu pracy z dwiema grupami aktorów: zawodowymi i z niepełnosprawnością intelektualną. Rozpoczynając zdjęcia do filmu zastanawiałam się, czy istnieje znacząca różnica w reżyserowaniu obu grup i pytanie to postanowiłam uczynić zasadniczym tematem mojej rozprawy doktorskiej. Praca nad *Amatorami* pozwoliła mi zweryfikować wiele z moich założeń i jednocześnie odpowiedzieć na postawione przeze mnie pytanie. W tym rozdziale pragnę podzielić się owocami tego doświadczenia: moimi spostrzeżeniami i wnioskami, które, mam nadzieję, pomogą lepiej zrozumieć naturę relacji zawiązującej się między aktorem i reżyserem oraz jej znaczenie dla ostatecznego kształtu ich współpracy.

## 5.1 Sposób realizacji filmu

Dla większości członków ekipy filmowej realizacja *Amatorów* stanowiła pierwszą okazję do spotkania się z osobami niepełnosprawnymi intelektualnie i podjęcia z nimi wspólnej pracy. W sposób naturalny dawały o sobie znać pewne obawy zespołu dotyczące pomyslności naszego przedsięwzięcia. Powszechne wśród ekipy było przekonanie, że z powodu udziału takich aktorów praca na planie będzie dużo trudniejsza. Wstępne wyobrażenie dotyczące osób z niepełnosprawnością intelektualną kazało zakładać, że będą mieli trudności z wykonywaniem poleceń a komunikacja z nimi będzie utrudniona. Natomiast aktorzy zawodowi obawiali się, czy będą w stanie grać z aktorami z niepełnosprawnością intelektualną, czy będą fiksować dialogi i pozycje w inscenizacji. Byli jednocześnie ciekawi aktorów BRO i zaniepokojeni tym, jakie będą wzbudzać w nich uczucia.

Kiedy przystąpiliśmy do zdjęć, z planowanych na wstępnym etapie produkcji czterdziestu dni zdjęciowych zostały dwadzieścia cztery. Każdego dnia realizowaliśmy średnio cztery sceny, co było niezwykle wymagającym przedsięwzięciem, wzięwszy pod uwagę fakt, że w związku z udziałem jedenaściorga aktorów niepełnosprawnych mogliśmy pracować z nimi tylko przez osiem godzin dziennie. Oprócz członków Biura Rzeczy Osobistych zaprosiłam do współpracy także aktorów z zaprzyjaźnionych teatrów: Natalię Olszewską z grupy teatralnej „Przebudzeni” z Ostródy<sup>59</sup>, Michała Pniewskiego z teatru Ubogiego Relacji z Sopotu<sup>60</sup> i Jana Skibę z gdańskiej grupy muzycznej Remont Pomp<sup>61</sup>. Na planie był ze mną Zbigniew Biegajło, który opiekował się grupą niepełnosprawnych aktorów, pomagał w reżyserskich decyzjach, stanowiąc ogromne wsparcie na każdym etapie produkcji. Okazało się, że nie tylko można z nimi pracować, ale także brać z nich przykład. Byli punktualni i przygotowani – zawsze można było na nich polegać. Bardzo często w naszych rozmowach w gronie ekipy filmowej pojawiała się refleksja, że w kwestii wyrażania uczuć, czy komunikowania swoich potrzeb chcielibyśmy być tacy jak oni.

Główne zdjęcia odbywały się w Teatrze na Plaży w Sopocie. Film został zrealizowany na trzech aparatach fotograficznych Sony Alfa. Decyzja ta była podyktowana oszczędnościami budżetowymi, a jednocześnie sprzyjała mobilności operatorów. Zdjęcia do

---

59 Cf. [www.facebook.com/teatr.przebudzeni/](http://www.facebook.com/teatr.przebudzeni/), dostęp: 22.05.2022 r.

60 Cf. <https://www.facebook.com/Teatr-Ubogi-Relacji-111423147101631/>, dostęp: 22.05.2022 r.

61 Cf. <https://www.facebook.com/remontpomp/>, dostęp: 22.05.2022 r.



filmu zrealizował Michał Popiel-Machnicki<sup>62</sup>, będący jednocześnie operatorem kamery. Drugą operatorką była Magdalena Bojdo<sup>63</sup>, a w Teatrze na Plaży wspomagał nas Wojciech Staroń<sup>64</sup>. Wszystkie zdjęcia kręcono „z ręki”, ponieważ wraz z operatorem chcieliśmy sprawić, aby odbiorcy filmu mieli wrażenie, że uczestniczą w prawdziwych wydarzeniach. Dlatego bardzo zależało nam na zachowaniu dokumentalnego charakteru zdjęć, a jedną z metod pracy na planie miała być improwizacja.

## a) Improwizacja

Słowo „improwizacja” pochodzi od łacińskiego słowa *improvisus* – „nieprzewidywany”. Oznacza tworzenie w sposób nieprzygotowany na zasadzie niepowtarzalnego i spontanicznego aktu. Choć scenariusz filmu *Amatorzy* był precyzyjnie skonstruowany i tylko kilka scen miało formę otwartą bez napisanych konkretnych dialogów, miałam nadzieję, że fabularny scenariusz zostanie na planie wyparty przez:

wspaniałą, bogatą, nieogarniętą rzeczywistość, gdzie nic się nie powtarza, gdzie nie można robić dubli [...] Trzeba tylko uwierzyć jej do końca, w jej dramaturgię – w dramaturgię rzeczywistości [...]<sup>65</sup>.

Te zdania pochodzące z pracy magisterskiej Krzysztofa Kieślowskiego miały być drogowskazem podczas realizacji filmu. Nie przypadkowo protagonista filmu ma na imię Krzysiek – Krzysztof Kieślowski był moim profesorem na trzecim roku studiów reżyserskich. Również tytuł *Amatorzy* jest nawiązaniem do jego *Amatora*, w którym z wielkim powodzeniem Kieślowski łączył sceny fabularne z dokumentalnymi.

Innym twórcą filmowym, którego twórczość i sposób myślenia o filmie zawsze był mi bliski to Robert Bresson. W swoich *Notatkach o kinematografii* dużo pisze o użyciu modelinaturczyków na miejsce aktorów i czyni rozróżnienie między aktorami i modelami<sup>66</sup>. Modelami dla Bressona byli naturzczycy, a w moim przypadku można nimi nazwać aktorów z niepełnosprawnością intelektualną. Z mojego doświadczenia wynika, że charakteryzują się oni większą otwartością w pracy z reżyserem i dzięki temu umożliwiają mu dotarcie do ich

---

62 Michał Popiel-Machnicki – operator filmowy. Ukończył wydział operatorski w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Autor zdjęć do filmów dokumentalnych, fabularnych i spektakli teatralnych. Cf. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1139779>.

63 Magdalena Bojdo – operatorka filmowa. Absolwentka Państwowej Wyższej Szkole Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Cf. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=11130552>.

64 Wojciech Staroń – operator filmowy i reżyser filmów dokumentalnych. Wykłada w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Cf. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1126336>.

65 K. Kieślowski, „Film dokumentalny a rzeczywistość”, praca dyplomowa napisana na Wydziale Reżyserii PWSFTviT w Łodzi w roku 1970, dostępna w Bibliotece PWSFTviT w Łodzi, sygn. D1035, s. 23.

66 Cf. R. Bresson, *Notes on Cinematography*, trans. J. Griffin, Urizen Books, New York 1977, s. 1.

nieświadomości. Jak zaś stwierdza Bresson: *ważne jest nie to, co [aktorzy] chcą mi pokazać, ale to co, przede mną ukrywają, a nade wszystko to, o czego istnienie w sobie nawet by się nie podejrzewali* [tłum. I.S.]<sup>67</sup>. Ja także tego właśnie poszukuję w moich aktorach – tego, co nieświadomione, a co wydobyte na wierzch staje się rzadkim, cennym okazem niepodważalnej prawdy.

W opisanym przez Bressona procesie niezwykle istotna jest nie tylko osoba aktora/naturszczyka, ale także postawa reżysera. W swoich *Notatkach* stwierdza, iż reżyser w podejściu do własnego dzieła nie może mieć duszy wykonawcy, realizatora<sup>68</sup>. Co ciekawe francuskie słowo *exécutant* użyte przez Bressona, przetłumaczone przeze mnie jako „wykonawca”, pochodzi od czasownika *exécuter* – realizować, ale również wykonywać wyrok śmierci. Bawiąc się tymi znaczeniami, można powiedzieć, że twórca, który nie idzie za procesem, za zmieniającymi się warunkami pracy, nie podąża za swoim aktorem, staje się katem własnego dzieła, zabijając w nim autentyczność, która w sposób naturalny rodzi się z nieprzewidzianego. Podczas pracy należy więc zawsze być nastawionym na spontaniczną zmianę swojego projektu, co w sposób nieuchronny łączy się nie tylko dla reżysera, ale też dla aktorów, z koniecznością improwizacji.

Dla większości aktorów improwizacja stanowi zaś duże wyzwanie. Co więcej, wydaje się, że czasami trudności może sprawiać im każda zmiana w ustalonym porządku pracy. Zmiany zawsze wywołują pewien chaos, który wyzwala w aktorach niepokój, że nie kontrolują już sytuacji i nie panują nad swoją rolą. W przypadku mojego sposobu reżyserowania zmiany na stałe wpisane są w proces pracy twórczej. Mając jednak wsparcie takich autorytetów jak Kieślowski i Bresson, wydają się uprawnione. Faktem pozostaje, że założenia i rozwiązania scenariuszowe podczas zdjęć zostają skonfrontowane z rzeczywistością planu filmowego a wówczas mogą okazać się nieskuteczne lub, przeciwnie, nieść w sobie znacznie większy potencjał. W obu przypadkach musi dojść do modyfikacji inscenizacji czy dialogów.

Z moich obserwacji wynika, że aktorzy niepełnosprawni dużo lepiej od zawodowych znoszą zmiany i wynikające z nich poczucie chaosu panującego na planie. Nie mieli problemów ze zmianami partii dialogowych, ponieważ były odczytywane im bezpośrednio przed sceną, a w związku z tym nie miało dla nich znaczenia to, w jakim brzmieniu były pierwotnie zapisane w scenariuszu. Nie chciałam, aby aktorzy z niepełnosprawnością uczyli

---

67 *Ibid.*, s. 2.

68 Cf. *ibid.*

się swoich kwestii w domu, żeby uniknąć wyrobienia sobie przez nich błędnej interpretacji poszczególnych scen. Dzięki temu aktorzy BRO nie mieli w umyśle jakiegoś wyobrażenia odgrywanej przez siebie sytuacji, do którego byliby przywiązani. Co więcej, w sposób naturalny byli oni także wolni od, częściej wśród aktorów zawodowych, tendencji do intelektualizowania i podejmowania z reżyserem dyskusji na temat każdego szczegółu odgrywanej przez siebie roli. Wszystko to sprawiło, że aktorzy BRO zrealizowali w praktyce zalecenie Michaiła Czechowa, który stwierdził: [...] *zadaniem [aktora] jest ujrzeć cel „zanim go zrozumie”*<sup>69</sup>. Byli także zawsze gotowi, by przejść do ruchu, przez co czynili zadość powtarzanej przez Meisnera maksymie: *granie to działanie*<sup>70</sup>.

Natomiast dla aktorów zawodowych zarówno sceny zapisane w scenariuszu jak i dialogi były bardzo ważnym punktem odniesienia. Zmiany uruchamiały w nich niepewność i lęk. Do tego niepokoju nawiązuje scena w filmie, w której postać grana przez Małgorzatę Zajączkowską, Olbińska, mówi: *Ja muszę wiedzieć skąd wchodzę, skąd wychodzę. Ja to muszę wiedzieć. Ja tu nie wiem nic.*

Zazwyczaj przed podjęciem działania mieli oni potrzebę dokładnie zrozumieć swoje zadanie oraz intencję, z jaką powinni wypowiadać swoje kwestie, jak również znać zajmowane na scenie pozycje. Kiedy sugerowana przeze mnie intencja (np. aktor miał czuć smutek w scenie) nie działała, zamiast kolejnej dyskusji wolałam przejść raz jeszcze do ruchu. Zdarzało się, że sama odgrywałam scenę, żeby zrozumieć z czym zmagają się aktorka/aktor.

Jedną z takich dyskusji z aktorem zawodowym obserwowała Anna Kujawska, aktorka teatru BRO. Próbowałam odpowiedzieć na pytanie zdenerwowanego aktora: „co ma grać!”? Choć rozmawialiśmy o tym wcześniej, aktor dalej miał w sobie niepewność. Kiedy bezradna siedziałam z głową opartą na dłoniach, wzrokiem wbitym w podłogę, mając kompletną pustkę w głowie, Ania powiedziała: „*Podoba mi się jak myślisz*”. Chociaż wydawało mi się, że moja bezradność dyskwalifikuje mnie jako reżyserkę, nagle okazało się, że zostałam doceniona, co było dla mnie doświadczeniem uwalniającym. Niejednokrotnie presja związana z tym, żeby wiedzieć wszystko, przynosiła odwrotny skutek. Bliska mi jest obserwacja Jerzego Grotowskiego na temat tego typu kryzysu:

kiedy nic nie jest ostatecznie pewne i nic już nie jest dla nikogo oczywiste, tym niezbędnym polem pewności, w którego obrębie możliwe jest przekroczenie barier, pozostaje namacalność organizmu<sup>71</sup>.

69 M.A. Czechow, O technice aktora, tłum. i oprac. Marek Sołek, Wydawnictwo Arche, Kraków 2008, s. 122.

70 M. Powell, *Jak zostać aktorem: wszystko, co zawsze chcieliście wiedzieć, ale nie było okazji, by zapytać*, tłum. M. Baranowska, Arkady, Warszawa 2011, s. 81.

W związku z doświadczeniem „namacalności organizmu”, o którym pisał twórca Teatru Ubogiego, zdarzały się również sytuacje odwrotne. Reżyserując scenę z Wojciechem Solarzem i Romą Gąsiorowską, upierałam się, że aktor ma czuć miłość do Wiki. Wojtek, będąc po nieprzespanej nocy bardzo zmęczony wcale ze mną nie dyskutował. Pomimo mojej presji, żeby grać właśnie w ten sposób, nie wcielał się w rolę amanta. Jego zmęczone ciało „grało” ambiwalencję. Dopiero w trakcie montażu okazało się, że „ciało wiedziało lepiej” i to, co grał było nie tylko prawdziwe i autentyczne, ale również spójne z przebiegiem emocjonalnym całej historii.

Moja nadzieja, że praca na planie będzie opierać się w znacznej mierze na improwizacji, szybko została skonfrontowana z rzeczywistością. Aktorzy BRO improwizowali, ale nie na temat. Często wygłupiali się, odreagowując nieunikniony na planie stres. Aktorzy zawodowi natomiast odreagowywali zmęczeniem, wycofaniem się i ucieczką w sen. Bardzo szybko podjęliśmy z autorem zdjęć decyzję, aby za priorytet uznać podążanie za scenariuszem i realizację scen fabularnych.



*Fot. 6 Ariel Wojtanik (po lewej), Tomasz Macniak (po prawej), fot. Gaba Kucz, fotosy do filmu „Amatorzy”*

---

71 J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, red. Eugenio Barba, tłum. G. Ziółkowski, red. wyd. pol. L. Kolankiewicz, s. 111.

## 5.2. Aktorzy z niepełnosprawnościami intelektualnymi i aktorzy zawodowi

Jak już wspomniałam, na planie filmu *Amatorzy* pracowałam z dwiema grupami aktorów: aktorami z niepełnosprawnością intelektualną i aktorami zawodowymi. Aktorów z Biura Rzeczy Osobistych znałam od dwudziestu lat, co w sposób znaczący wpłynęło na kształt naszej współpracy. Bardzo dobrze znałam mocne i słabe strony każdego z nich, a nasza relacja opierała się na głębokim zaufaniu. Pracując razem nad spektaklem *Moja sprawa*, wypracowaliśmy nasz własny sposób funkcjonowania, rytuały i metody wzajemnej komunikacji.

Odmienne natomiast charakter miała moja relacja z sześcioma aktorami zawodowymi, z którymi nigdy wcześniej nie miałam okazji pracować.

### a) Aktorzy zawodowi



*Fot. 7 Roma Gąsiorowska, Wojciech Solarz i aktorzy BRO, fot. Gaba Kucz, fotosy z planu filmu „Amatorzy”*

Anna Dymna, Małgorzata Zajączkowska, Roma Gąsiorowska, Wojciech Solarz, Mariusz Bonaszewski, Krzysztof Kowalewski. Decyzja, żeby w *Amatorach* zagrały gwiazdy i rozpoznawalni w polskim kinie aktorzy, była świadoma i podjęta z premedytacją. Ich udział podnosił rangę zdarzenia, nobilitując aktorów-amatorów, zaś w przyszłości miał pomóc w promocji filmu. Ta decyzja miała też swoje konsekwencje związane z niełatwą logistyką

dostosowania do siebie terminów wszystkich uczestników przedsięwzięcia. Zmagałam się przy tym z towarzyszącym mi na każdym kroku niepokojem, czy możliwe będzie połączenie obu tych światów. Z jednej strony byli „moi aktorzy” ze swoją perspektywą aktora/amatora, którzy gotowi byli na wszystko, zawsze dyspozycyjni, bez ciężącej na nich presji nadchodzących terminów filmowych i teatralnych produkcji. Z drugiej aktorzy profesjonalni, dla których udział w tym filmie był bardzo ważny, ale umieszczony w grafiku innych zobowiązań zawodowych.

Nigdy do tej pory nie pracowałam z tak zajętymi aktorami. Znakomitym przykładem jest Mariusz Bonaszewski, który po przeczytaniu scenariusza entuzjastycznie podszedł do udziału w filmie. Zajęło nam jednak kilka dni, żeby znaleźć moment, kiedy mógł odbyć rozmowę telefoniczną. Zazaczył też, że robi wyjątek i przyjdzie na zdjęcia próbne. Kiedy przyszedł, od wejścia zachowywał się jak postać z filmu: dyrektor teatru. Czułam się tak, jakbym to ja była na zdjęciach próbnych, żartując potem, że casting na reżysera przesłam pomyślnie.

Trema związana z pracą z aktorami zawodowymi była bardzo duża. Osobiście nie lubię dawać uwag znanym aktorom, wolę sytuację, gdy od razu grają bez zarzutu. Anna Dymna, Roma Gąsiorowska i Mariusz Bonaszewski wzbudzali we mnie duży stopień niepewności, chwilami lęk.

Anna Dymna z racji swojego społecznego zaangażowania i teatru, który prowadzi, bardzo szybko odnalazła wspólny język z Marzeną Gajewską, jej filmową córką. Choć miałam nadzieję, że aktorki poznają się wcześniej, po raz pierwszy spotkały się dopiero na planie. Mimo to już od pierwszej chwili wiedziałam, że doświadczenie Dymnej czyni ją wiarygodną w tej roli. Najważniejszy w postaci, którą grała Anna Dymna, był rodzaj szorstkiej miłości do niepełnosprawnej córki. Jednakże aktorka jakby przestraszona tą szorstkością czasami uciekała w „bycie miłą”.

Protekcjonalny stosunek do aktorów niepełnosprawnych intelektualnie oraz traktowanie ich jak dzieci były największym niebezpieczeństwem w pracy z nimi. Szczególnie wyczuleni na tym punkcie, uznaliśmy to za nasz priorytet w pracy z aktorami zawodowymi. Wydawało się, że skoro wiemy już, co jest naszym zamiarem, wygzekwowanie tego będzie bardzo proste. Bardzo się pomyliliśmy. Protekcjonalność była maską, za którą skrywały się prawdziwe uczucia. Szczególnie te trudne jak: złość, zniecierpliwienie, niechęć do kontaktu. Słowem te, które pojawiają się w każdej relacji. W przypadku osób niepełnosprawnych dużo trudniej było je jednak okazywać i zaakceptować.

Właśnie z powodu osvajania tych różnych uczuć, zorganizowaliśmy na kilka miesięcy przed planem filmowym warsztaty z Romą Gąsiorowską i Wojciechem Solarzem. Roma była dla aktorów BRO niekwestionowaną gwiazdą, którą znali z komedii fabularnej „Listy do M.”. Wiedząc, że postać Wiki będzie wywoływać w nich silne uczucia, takie jak miłość, cały czas podkreślaliśmy, że Roma Gąsiorowska jest inną osobą niż Wiki, która w trakcie filmu zaczyna ich źle traktować. Gdy pracowaliśmy na planie pod dużą presją czasu, pojawiał się stres. Wówczas odwoływaliśmy się do chwil spędzonych z Romą, kiedy w przyjaznej atmosferze nawiązaliśmy dobrą relację.

Przed największym wyzwaniem stanął jednak bez wątpienia Wojciech Solarz. Profesjonalny aktor, który miał wtopić się w grupę teatralną, grać jak naturszczyk i zachowywać się tak, jakby znali się dwadzieścia lat, a jednocześnie obcować z aktorami BRO tak swobodnie jak Zbigniew Biegajło. W tym celu razem z Wojciechem Solarzem odbyliśmy kilka spotkań z Małgorzatą Wiśniewską<sup>72</sup>, certyfikowaną terapeutką DMT<sup>73</sup>, która zapoznała go z podstawowymi metodami pracy z ciałem. Wojciech Solarz miał wątpliwości do takich metod pracy (wspominałam o takim sceptycyzmie wśród aktorów na początku dysertacji), dlatego tym bardziej ważne było takie miniszkolenie. Bardzo zależało mi, żeby to właśnie on zagrał tę rolę. Wiele lat temu, będąc młodym aktorem dopiero po studiach, przyszedł do mnie na casting do serialu. Powiedział, że tak naprawdę wcale nie chce w nim grać, tylko chciał żebyśmy się poznali. To spotkanie zapadło mi w pamięci. Dwadzieścia lat później zaproponowałam mu rolę. Pamiętając tak odważne „wtargnięcie” na casting byłam zaskoczona, że Wojtek jest nieśmiałą osobą, introwertykiem. Człowiekiem, który tak łatwo nie nawiązuje kontaktu. Na warsztatach uczył się nie tylko metody pracy Zbigniewa Biegajły, ale też obserwował jak Zbyszek rozmawia ze swoimi aktorami. Bardzo szybko zrozumiałam, że „osoba, która stoi za aktorem” Wojciechem Solarzem (powtarzając za Stanisławskim i Grotowskim), to ktoś inny niż Zbigniew Biegajło. Postanowiłam podążyć za Wojtkiem, któremu naturalniej przychodziło milczenie. Natomiast jego żywiołowa energia uruchamiała się, kiedy grał w piłkę nożną. Potem na planie często między ujęciami aktor po prostu grał z aktorami BRO w piłkę i tak nawiązywał z nimi relacje.

---

72 Małgorzata Wiśniewska- certyfikowana psychoterapeutka i superwizorka DMT. Współprowadzi Polski Instytut DMT. Jest absolwentką Akademii Medycznej w Warszawie. Ukończyła podyplomowe szkolenie w zakresie psychoterapii w Polskim Instytucie Psychoterapii Tańcem i Ruchem oraz szkolenia w zakresie Ruchu Autentycznego i analizy ruchu. Cf. <https://www.institutdmt.pl/malgorzata-wisniewska/>.

73 DMT (ang. *Dance Movement Therapy*) – metoda terapii tańcem i ruchem. Cf. <https://www.institutdmt.pl/psychoterapia-tancem-i-ruchem/>.

Małgorzata Zajączkowska, Krzysztof Kowalewski, Mariusz Bonaszewski po raz pierwszy spotkali się z aktorami na planie. W ich przypadku właśnie o to chodziło, żeby nie byli przygotowani, żeby im niczego nie ułatwiać.



*Fot. 8 Krzysztof Kowalewski, Michał Pniewski, fot. Gaba Kucz, fotosy do filmu „Amatorzy”*

To była ostanía rola Krzysztofa Kowalewskiego. Wszyscy aktorzy mieli świadomość jego wielkości i jego odchodzenia. Wielkość i kruchość jego obecności wnosila do naszej wspólnej pracy szczególny wymiar. Pomimo swojej choroby zawsze odnajdywał się w chaosie planu filmowego. Podczas jednego z dni zdjęciowych okazało się, że z powodu zamieszania produkcyjnego Krzysztof Kowalewski pojawił się na planie, choć tego dnia nie graliśmy scen z jego udziałem. Kiedy inni aktorzy czekali już w gotowości, poszłam przywitać się i poinformować aktora, że niestety scenę z nim kręcimy następnego dnia. Zobaczyłam Krzysztofa Kowalewskiego jak siedzi samotnie w teatralnej garderobie i ogarnęło mnie to samo uczucie głębokiego emocjonalnego poruszenia, które przeżyłam w Poleskim Ośrodku Sztuki, oglądając aktora, który po prostu siedział na scenie. W jednej chwili podjęłam decyzję, że nie mogę zmarnować tego momentu, tylko trzeba znaleźć w ekspresowym tempie sposób na połączenie tej sytuacji z narracją całego filmu. Aktorką zawsze gotową na improwizację była Natalia Olszewska, której rewelacyjna dykcja gwarantowała sprawne nakręcenie sceny. Wymyśliłam powód, dla którego Natalia wchodzi do garderoby, prosząc jednak aktorów, żeby zaimprovizowali dialog. Po komendzie „akcja” Natalia weszła i szukając czegoś, zapytała: *Co pan tak samotnie tu siedzi?* Krzysztof Kowalewski odpowiedział: *Siedzę i myślę. – A o czym?* Natalia nie czekając na odpowiedź, kontynuowała: *Pewnie o pierdołach.* Krzysztof Kowalewski natychmiast to podchwycił: *Tak,*



*tak: o pierdołach.* To był dialog w jego duchu. Będąc już bardzo chory, w swojej chorobie też niepełnosprawny, nie lubił jednak okazywać słabości. Dialog zaimprovizowany przez Natalię Olszewską – te „pierdoły” – w swojej lekkości dotykał istoty życia i śmierci, sensu pracy wielkiego aktora i przemijania. Dotykał tego momentu.

Mariusz Bonaszewski. Aktor bardzo wymagający i krytyczny wobec siebie. Trudno przyjmujący krytykę. W jednej ze scen, którą nagrywaliśmy, rugał aktora za „gównianą” dykcję. Kiedy skończyła się scena, a dźwięk był cały czas nagrywany, usłyszałam jak miał pretensje do samego siebie za swoją gównianą dykcję. A przecież jego dykcja była naprawdę bez zarzutu.

Najtrudniejszą sceną w filmie, którą miał zagrać była sytuacja, kiedy dyrektor przejmuje reżyserię. Dyrektor miał stracić panowanie nad sobą i krzyczeć na aktorów. Mariusz Bonaszewski bardzo się obawiał, że podnosząc głos, zrobi krzywdę niepełnosprawnym aktorom, że ich nadużyje. Przywoływał słowa Gustawa Holoubka, który powiedział, że na deskach teatru nie powinny występować dzieci, zwierzęta i osoby niepełnosprawne, ponieważ grozi to nieuprawnionym manipulowaniem, nadużyciami i popełnianiem innych etycznych wykroczeń. Spędziliśmy wspólnie z Zbigniewem Biegajłą pół nocy, żeby go przekonać, że oni prawdopodobnie nie przestraszą się jego podniesionego głosu. Wręcz odwrotnie – poczują się potraktowani poważnie i w ten sposób okaże on im szacunek. To była jedna z tych scen, która miała być od początku improwizowana. W scenie chodziło o to, że za chwilę ma się odbyć premiera w Teatrze Szekspirowskim, a cały spektakl jest w rozsypce. Dyrektor jest przerażony i krzyczy na wszystkich: na niepełnosprawnych i sprawnych aktorów bez wyjątku. Mariusz Bonaszewski podjął to ryzyko. Kiedy nerwowo chodził i czekał na scenę, podszedł do niego Michał Pniewski i powiedział, żeby się tak się nie denerwował, bo *wszyscy jedziemy na tym samym wózku*. Mariuszowi Bonaszewskiemu nie za bardzo spodobała się ta uwaga, ponieważ czuł, że ciężar odpowiedzialności spoczywa jednak na nim. Michał Pniewski widząc jego niezadowolenie, szybko dodał: *wózku, którego nie ma*. Ta uwaga spowodowała, że wszyscy zaczęliśmy się śmiać. Mariusz Bonaszewski nieco się rozluźnił i wszedł z tym rozluźnieniem w scenę pełną napięcia.

Michał ujął dokładnie to, do czego dążyłam w całym filmie i co chciałam osiągnąć w pracy z aktorami BRO i zawodowymi. Dokładnie taki stan miał zagrać Mariusz Bonaszewski. Widz miał odnieść wrażenie, że oni wszyscy „jadą na tym samym wózku”. A myśl Michała Pniewskiego, że jadą na wózku, którego nie ma, dotyka istoty procesu twórczego, jego

bezlitosnej logiki, gdzie coś jest, a za chwilę już nie ma i, paradoksalnie, tego właśnie trzeba się trzymać.

## **b) Aktorzy z niepełnosprawnościami intelektualnymi**

Z aktorami BRO mieliśmy wspólne kody porozumiewania się oraz rytuały porządkujące naszą pracę wypracowane od czasów realizowania „Mojej sprawy”. W związku z niewielką liczbą dni zdjęciowych, byliśmy zmuszeni zrezygnować z odbywania wielogodzinnych treningów fizycznych. Jednakże pragnąc zachować jakiś element znanej aktorom BRO struktury, który dawałby im poczucie bezpieczeństwa, postanowiliśmy przeprowadzać na planie krótkie rozgrzewki. Zajmowały one stosunkowo niewiele czasu i polegały na tym, że stawaliśmy w kręgu, każdy proponował swój ruch, a reszta grupy go powtarzała. To wspólne działanie pozwalało się rozruszać, poczuć siebie i innych. Ta forma pracy zespołowej została przedstawiona w filmie, po tym jak filmowy Krzysiek zapowiada swoim aktorom: *Jutro próba po naszymu*. Choć aktorzy zawodowi byli zachęceni do wzięcia udziału w rozgrzewce, nie uczestniczyli w niej, preferując przygotowanie się do roli w samotności.

## **5.3. Wybrane aspekty relacji między reżyserem a aktorem**

### **a) Zaufanie**

To, że z jedną grupą aktorów miałam więź na długo przed rozpoczęciem pracy nad filmem, nie pozostało bez znaczenia dla współpracy z obiema grupami. Z aktorami zawodowymi brakowało wzajemnego zaufania, które gwarantowałoby nam poczucie bezpieczeństwa. Jest to niezwykle ważne nie tylko dla psychicznego komfortu osób zaangażowanych w pracę nad filmem, gotowości do improwizacji, ale może także mieć wielkie znaczenie dla jego ostatecznej wartości artystycznej. Zaufanie jest zasadniczym czynnikiem, który wpływa na to, czy aktor pozwala się prowadzić reżyserowi i czy będzie uznawał jego uwagi za zasadne.

## b) Ocena

Kolejnym ważnym aspektem pracy z aktorami jest bycie ocenianym. Kolokwialnie rzecz ujmując chodzi o to, czy w mniemaniu aktora, reżyser dobrze go reżyseruje, czy jego uwagi mają sens. Oczywiście działa to w obie strony. Jeśli aktor czuje, że reżyser źle ocenia jego umiejętności, wpływa to na jego pracę.

W pracy z aktorami z niepełnosprawnością intelektualną dojmującym i wszechogarniającym uczuciem jest brak bycia ocenianym z ich strony. Aktorzy ci nie mają skłonności do podważania kompetencji reżysera, co pozwala mu na uzyskanie znacznie większego dostępu do własnego procesu twórczego. Uwolniony od krytyka wewnętrznego reżyser/reżyserka czuje większą swobodę w wypróbowywaniu różnych pomysłów – także tych, które mogą wydawać się głupie – a także pozwala sobie na wypowiedzianie nawet tych mniej błyskotliwych myśli. Michaił Czechow odnośnie krytyki wyznawał następującą zasadę: krytykowanie jest trucizną właściwie większą dla tego, który krytykuje niż dla krytykowanego<sup>74</sup>.

Jestem jednak przekonana, że działa to niszcząco w obie strony. Pracując z aktorami BRO bardzo głęboko doświadczyłam uwalniającej energii pozbawionej krytyki i krytyka wewnętrznego.

Kolejnym kluczowym aspektem pracy reżysera jest opór, na który może natrafić ze strony aktorów. W przypadku realizacji *Amatorów* manifestowali go jedni i drudzy. Aktor zazwyczaj nie ujawnia swojego oporu wobec reżysera w sposób bezpośredni. Zamiast tego wykonują pewne czynności, które służą wyrażeniu niezadowolenia ze wspólnej pracy. Mogą wówczas wystąpić reakcje o charakterze unikowym: chęć wykonania jeszcze jednej czynności przed ujęciem (np. napięcie się herbaty) czy spóźnianie się na plan. Opór manifestuje się też w sposób bardziej bezpośredni, np. w postaci prowadzenia dyskusji przed ujęciem lub nawet wszczymania pełnych pretensji kłótni.

---

74 M.A. Czechow, op.cit., s. 221.

### **c) Intencje**

Aktorzy BRO nigdy nie pytali mnie o intencje i emocje, z jakimi mają zagrać scenę. Niektórzy z nich nie byłoby zresztą zdolni do wcielenia w życie takich uwag. Kiedy powiedziałam jednemu z aktorów BRO, że ma być smutny, zagrał całą scenę z teatralnie wygiętymi w podkówkę ustami. Nigdy więcej nie udzieliłam mu przed ujęciem podobnej sugestii. Aktorzy zawodowi nie grają w tak przerysowany sposób jak aktorzy z niepełnosprawnością, jednak należy stwierdzić, że dla wszystkich wzbudzenie w sobie na zawołanie złości, smutku, wściekłości, wzruszenia, wstydu, strachu, zakochania czy zachwyty stanowi w warunkach planu filmowego wielkie wyzwanie. Plan filmowy to bardzo nieprzyjazne miejsce – nie zapewniający aktorowi odpowiedniej przestrzeni, aby ten mógł poczuć w sobie emocje, na które być może nie jest jeszcze gotowy. Dlatego też aktorzy bardzo często grają w sposób sztuczny, próbując pokazać na zewnątrz emocje, których wcale nie odczuwają. Uważam jednak, że zamiast zadowalać się pełną fałszu grą aktora reżyser powinien umieć dostosować do niego swoją wizję danej sceny. Jeśli aktor ma zagrać smutek, a nie czuje tej emocji i nie ma z nią kontaktu, trzeba przeformułować całą scenę tak, żeby aktor sięgnął po emocję, do której ma dostęp: lepiej, żeby aktor złościł się i był wiarygodny. Warto zaznaczyć, że w przypadku aktorów BRO, którzy zazwyczaj zachowują się niezwykle naturalnie, każdy fałsz w grze jest jeszcze bardziej widoczny.

### **d) Komunikacja między reżyserem i aktorem**

Niezwykle ważną umiejętnością, którą powinien opanować reżyser, jest sposób, w jaki przekazuje aktorowi informację o niezadowoleniu z gry aktorskiej. Najlepiej nie robić tego publicznie. W rozmowie indywidualnej najpierw powiedzieć, co było dobre w jego grze. Ale pomimo najlepszych intencji nie udawało się uniknąć przeżywania krytyki. Aktorzy BRO przeżywali krytykę wprost: Tomek, kiedy nie zagrał zgodnie z oczekiwaniami, obwinał się o to i uderzał pięścią w głowę. Marzena przeważnie irytowała w obliczu konieczności nagrywania kolejnych dubli, twierdząc, że przecież grała dobrze. Rzeczywiście, prawie nigdy nie musieliśmy powtarzać dubli ze względu na Marzenę. Zdarzyła się jednak sytuacja kiedy, podczas kolejnego ujęcia, które trzeba było powtarzać z udziałem Marzeny, rozwścieczona

aktorka powiedziała: *W kółko to samo gram!* Wtedy włączyła się Roma Gąsiorowska i próbując rozładować atmosferę, powiedziała: *Marzena! Gwiazdy muszą cierpieć.* To zdanie miało swoją moc do końca planu filmowego. Kiedy Marzana traciła cierpliwość, mówiła do siebie: *Jestem gwiazdą, to cierpię.* Oczywiście jest też druga strona przywołanej anegdoty: sytuacja ta uwidacznia głęboką potrzebę rozwiązań systemowych. Palącą kwestią zarówno w odniesieniu do aktorów jak i do reżyserów jest zadbanie o zapewnienie im odpowiednich warunków pracy, która niejednokrotnie polega na przeprowadzaniu „operacji” na żywym organizmie. Silne, powstałe w czasie wspólnej pracy emocje wymagają, moim zdaniem, prowadzenia regularnych psychologicznych superwizji.

Jeszcze innym „przypadkiem” był Ariel, który demonstrował swoje niezadowolenie z powodu uwag reżysera poprzez wycofanie się i zamknięcie się w sobie. Nie chciał uczestniczyć w zaplanowanej inscenizacji. Doskonale ukazuje to scena z filmu, w której Ariel z kapturem nasuniętym na głowę stoi pod ścianą odwrócony do wszystkich plecami. Nie było takiej sceny w scenariuszu. Postanowiliśmy jednak podążać za jego reakcją a ja zdecydowałam, że nie będę zmuszać go do fiksowania zaplanowanych pozycji, w których uczestniczyli pozostali aktorzy. Ale najważniejsze było to, że ta jego dezynwoltura bardzo mi się spodobała. Nie wiedziałam tylko, co się za tym kryje. Kilka dni później realizowaliśmy scenę, w której aktorzy siedzą przy stole i czytają tekst Hamleta. W pewnym momencie Ariel wstał, podszedł do ściany i stanął tyłem. Dałam sygnał Wojciechowi Solarzowi, żeby podszedł do Ariela i zapytał go, dlaczego stoi pod ścianą. Na co ten odpowiedział, że gra ducha ojca. Sens jego zachowania ujawnił się. Czułam intuicyjnie, że ten jego ruch ma sens i że na tym właśnie polega głębia procesu. Gdybym mogła, tylko tak realizowałabym cały film.

Zasadniczym zadaniem aktorów BRO było orientacyjne zapamiętanie dialogów oraz pozostanie skoncentrowanym w czasie nagrywania. Zdecydowanie sprościli oni postawionemu przed nimi zadaniu. Potrafili zagrać trwający dwie minuty *mastershot*, czyli długie ujęcie sceny, w którym zawarty jest cały fragment dramaturgiczny określający sytuację i główne relacje między postaciami. Dobra znajomość moich aktorów pozwoliła mi rozeznąć, kiedy mogę egzekwować od nich wyraźnie wypowiedzianą kwestię, a kiedy powinnam z tego zrezygnować, aby nie zmęczyć aktora i bezowocnie nie zmarnować czasu.

Aktorem, który miał największe problemy z mówieniem, był Ariel. Jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć do filmu w trakcie naszych przygotowań nauczył się jednej kwestii: *być albo nie być, o to jest pytanie.* Opanowanie poprawnej wymowy tego jednego zdania zajęło mu kilka miesięcy. W scenariuszu pojawiła się z udziałem Ariela tylko jedna scena

dialogowa, w której miał on wypowiedzieć ten właśnie fragment z *Hamleta*. Bardzo szybko zdałam sobie sprawę, że problemy Ariela z dykcją przestawały mieć jednak znaczenie, kiedy widz otrzymał informację, że nie chodzi o to, żeby zrozumieć podawany przez niego tekst, ale przeżywać kryjącą się za nim emocję. W konsekwencji w trakcie realizacji filmu dążyłam do tego, żeby Ariel miał więcej scen do zagrania, żeby po raz kolejny z tej słabości zrobić siłę.



*Fot. 9 Ariel Wojtanik, fot. Gaba Kucz, fotosy do filmu „Amatorzy”*

### **e) Między fikcją a rzeczywistością – wrażliwość aktorów z niepełnosprawnościami intelektualnymi w procesie pracy nad rolą**

Choć bardzo ważną zasadą w pracy z aktorami BRO było przypominanie im, że to jest film, to mylenie fikcji z rzeczywistością było silniejsze od nich. Podczas realizacji sceny z Małgorzatą Zajączkowską, grana przez nią postać, aktorka Olbińska, rezygnuje z pracy z aktorami niepełnosprawnymi nad spektaklem. Po zagranej scenie podeszła do niej Natalia i powiedziała, że bardzo jej współczuje, ponieważ teraz dyrektor (Mariusz Bonaszewski) wyrzuci ją za takie zachowanie, ale ona porozmawia z swoją dyrektorką z Ostródy i załatwi jej pracę w teatrze „Przebudzeni”. Małgorzata Zajączkowska zagrała tak sugestywnie, że uczestnicząca w scenie Natalia uwierzyła, że aktorka naprawdę rezygnuje z pracy. W przeżyciu i fantazji Natalii role na chwilę się odwróciły. Czując, że to ona stoi na silniejszej pozycji, mogła zaoferować komuś pracę.

Również Marzena Gajewska podczas gry bardzo silnie odczuwała odgrywane przez siebie emocje potrafiąc je skutecznie wyrazić. Całą swoją wyobraźnię zaprzęgała we wcielaną przez siebie postać. W jej przypadku granica między fikcją i rzeczywistością ulegała zatarciu. Kiedy grała z Romą Gąsiorowską zapominała, że Roma jest aktorką i traktowała ją jak Wiki postać z filmu, której szczerze nienawidziła. Kiedy w scenie w studio telewizyjnym Marzena wypowiada kwestię: *Spóźnia się, tekstu na pamięć nie zna. To jest gwiazda?*, naprawdę przeżywała emocje, które widzimy na ekranie. Możemy więc stwierdzić, że choć nieświadomie Marzena w swojej praktyce aktorskiej realizuje postulat Michaiła A. Czechowa, który stwierdził:

wyobraźnia: prawie całe aktorstwo jest wynikiem potencjału możliwości wyobraźni i zdolności twórczych aktora, w procesie odtwarzania rzeczywistości sztuki na scenie. Im bardziej aktor rozwinię i wyćwicy swoją wyobraźnię i życie w wyobraźni, tym pełniejsza będzie jego siła rozumienia i wrażania głębi kreowanej postaci<sup>75</sup>.

Przygotowując się do filmu z aktorami Biura Rzeczy Osobistych, spędziliśmy wiele miesięcy na czytaniu tekstu *Hamleta*, oglądaliśmy filmowe i teatralne adaptacje tego dramatu. Razem ze Zbigniewem Biegajłą byliśmy bardzo ciekawi, z jakim odbiorem wśród aktorów BRO spotka się niełatwy przecież tekst Szekspira: czy zostanie przez nich zrozumiany, czy aktorzy będą w stanie zidentyfikować się z opisanymi w *Hamlecie* postaciami i ich historią, wreszcie, co utwór ten w nich uruchomi? Aktorzy z niepełnosprawnością intelektualną nie omawiali w szkole dzieł Szekspira, dlatego pozostali wolni od schematów myślowych, które powszechnie determinują nasz sposób postrzegania tego dzieła. W rozmowie z Richardem Schechnerem i innymi Jerzy Grotowski wyraził przekonanie, że aktor nie powinien zilustrować Hamleta, tylko musi go spotkać<sup>76</sup>. Tą właśnie drogą podążyli aktorzy BRO, konfrontując się z historią Hamleta i innych bohaterów dramatu.

Marzena Gajewska, silnie przeżywając trudną relację Hamleta z Ofelią w czasie jednej z prób wykrzyczała: *Gdybym miała takiego chłopaka jak Hamlet, to bym go kopnęła w dupę*. Marzena myśli o *Hamlecie* w sposób nieszablonowy: obce jej jest pojęcie hamletyzowania jako postawy egzystencjalnej. Z jej perspektywy mężczyzna, który nie wie czy ją kocha, który pełen jest wątpliwości uniemożliwiających jakiegokolwiek działanie, nie jest kimś, z kim chciałaby się związać a przede wszystkim jest na niego wściekła.

---

75 M.A. Czechow, op.cit., s. 18.

76 Cf. J. Grotowski, „An interview with Grotowski”, R. Schechner, Th. Hoffman, J. Chwat, M. Tierney [w:] *Re: Direction: A Theoretical and Practical Guide*, red. G. Cody, R. Schneider, Routledge, New York 2001, s. 245.

Kiedy pracowałyśmy nad rolą Ofelii, Marzena silnie identyfikowała się z odgrywaną przez siebie postacią, odnajdując się zwłaszcza w jej uczuciowości i wrażliwości. Jednak podczas jednej z prób Marzena powiedziała o Ofelii: *Glupio zrobiła, że się zabiła*. Zrobiło to na mnie wielkie wrażenie, gdyż nie słyszałam nigdy tak postawionej „diagnozy”. Ja sama także nigdy nie kwestionowałam losu Ofelii. Mocne słowa Marzeny przywróciły tej postaci odpowiedzialność za własny los i poczucie sprawczości.

Fakt wyboru przez Ofelię śmierci zamiast życia prowadzi nas do innego ciekawego pytania, postawionego przez Annę Kujawską. Podczas jednego z dni zdjęciowych w czasie rozmowy dotyczącej tego, kto zagra ukochaną Hamleta, Ania zapytała: *Czy Ofelia była sprawna, czy niepełnosprawna?* Filmowa Wiki była jedyną w tym gronie kobietą bez niepełnosprawności – gdyby Ofelia okazała się osobą niepełnosprawną, dawałoby to Ani oraz innym aktorkom z grupy BRO większe prawo do walki o tę rolę.

Jednakże wydaje się, że te pełne emocji słowa aktorek z niepełnosprawnością, mają większą siłę oddziaływania niż głębokie analizy naukowe. „Czy Ofelia była sprawna czy niepełnosprawna?” – tego pytanie nie postawiłby żaden szekspirolog, jednak otwiera ono przed nami nowe perspektywy. Doświadczenie wspólnej z Marzeną pracy nad rolą doprowadziło mnie do przekonania, że udzielając głosu tym, którzy dotychczas byli go pozbawieni, otwieramy się na nowe i zaskakujące interpretacje, wykraczające poza utarte schematy myślowe. Marzena wcielając się w rolę Ofelii „przepuściła” ją przez swoje ciało, uczucia i umysł, a my dzięki temu możemy zobaczyć tę postać od innej, zaskakującej strony.

Kilka miesięcy wcześniej w trakcie warsztatów przygotowujących aktorów do filmu jedna z aktorek Oliwia powiedziała, że nie chce czytać i słuchać Hamleta. W *Amatorach* dała temu wyraz, mówiąc, że Hamlet jako dzieło „jest do dupy” dlatego, że tekst Szekspira wzbudza w niej bardzo silne emocje i nie radzi sobie z ich przeżywaniem.

Emocjom, które przeżywała Oliwia, poświęciliśmy wielogodzinne rozmowy, a potem pracę z ciałem. Kiedy przeszliśmy do ruchu i treningu fizycznego te emocje wydobyły się z wielką siłą. Wszystko odbywało się w bezpiecznych warunkach, pod opieką terapeutki Barbary Szamotulskiej<sup>77</sup>, toteż aktorka mogła przeżyć bezpiecznie swój lęk. Uczestnicząc w tych warsztatach, miałam świadomość, że takie warunki pracy nie są możliwe na planie filmowym. W trakcie trudnych, emocjonalnych scen nie będzie miejsca na omówienie z

<sup>77</sup> Barbara Szamotulska-Dziubich – psycholożka, terapeutka, absolwentka uniwersytetu SWPS w Sopocie i studiów podyplomowych (psychologia kliniczna) na Gdańskim Uniwersytecie Medycznym. Przez dwa lata szkoliła się w Instytucie Psychoterapii Tańcem i Ruchem w Warszawie. Cf. <https://swiadomosc-ciala.pl/speakers/barbara-szamotulska-dziubich/>.



aktorami „jak się z tym czują?” Zadbaliśmy o komfort niepełnosprawnych aktorów, ale zawodowi artyści musieli radzić sobie z tym sami. Sytuacja ta uwidacznia głęboką potrzebę rozwiązań systemowych. Palącą kwestią jest zadbanie o warunki pracy aktorów oraz reżyserów gdzie „operację” przeprowadza się na żywym organizmie, a silne emocje, które wzbudzają się podczas wspólnej pracy wymagają moim zdaniem psychologicznych superwizji.

#### **5.4. Dostępność ról dla aktorów z niepełnosprawnościami i aktorów zawodowych**

W środowisku aktorów z niepełnosprawnością intelektualną już od lat prowadzona jest dyskusja na temat edukacji teatralnej i stworzenia systemu umożliwiającego utalentowanym aktorsko osobom z niepełnosprawnością intelektualną rozwijania swoich umiejętności. Pojawia się postulat rozwijania ich aktorskich zdolności nie na zasadzie terapii, ale w szkole teatralnej – w oficjalnych strukturach edukacyjnych. Na razie jednak osoby z niepełnosprawnością intelektualną wykluczane są z oficjalnej edukacji teatralnej, a przez to także odmawia im się prawa do grania w profesjonalnych produkcjach i spektaklach. Jak zobaczymy, problem ten nie dotyczy jedynie osób z niepełnosprawnością intelektualną, ale raczej ich przypadek obnaża mechanizmy rządzące światem kultury i sztuki, które można uznać krzywdzące dla nas wszystkich.

##### **a) Dostęp do edukacji teatralnej dla osób z niepełnosprawnością intelektualną**

W artykule napisanym przy okazji zorganizowanego w 2015 r. Warszawskiego Tygodnia Kultury Bez Barrier Mateusz Różański przywołuje następujące słowa dyrektora artystycznego TR Warszawa Grzegorza Jarzyny:

Moim zdaniem szkoły teatralne powinny być bardziej otwarte nie tylko na ten „kanon” cech młodych ludzi, przyjmowanych do grona przyszłych aktorów, czyli piękno, wysoki wzrost, idealne uzębienie i dykcja. Jeśli uda się przewalczyć to stereotypowe podejście, to akademie teatralne staną się bardziej otwarte na człowieka i nowe możliwości dla teatru [...]. Najważniejsze, żeby aktor i jego emocje były prawdziwe i żeby umiał dobrze skomunikować się z widownią. Żeby nie udawał na scenie i, żeby jego historia i opowieści były prawdziwe<sup>78</sup>.

---

78 M. Różański, „Hamlet na wózku? – to tylko kwestia czasu”, <http://www.niepelnosprawni.pl/ledge/x/275816;jsessionid=75D8E7CA42D154DC249D345659B19AA8>, dostęp: 24.05.2022 r.

Najważniejszą kwestią decydującą o jakości gry aktorskiej jest bowiem dla Grzegorza Jarzyny umiejętność emocjonalnej komunikacji z widzami.

## **b) Ukaleczanie – kto dzisiaj może grać niepełnosprawnego?**

Chociaż niepełnosprawność stanowi niezaprzeczalny temat tabu, to fabularne produkcje przedstawiające postaci z niepełnosprawnością odnoszą sukcesy. W przeważającej mierze są one jednak odgrywane przez zdrowych, często niezwykle popularnych aktorów. To kontrowersyjne zjawisko – obsadzania w roli osób z niepełnosprawnością aktorów pełnosprawnych – nosi miano „ukaleczania” (*cripping up*).

Christopher Shinn w swoim artykule „Disability Is Not just a Metaphor” opublikowanym w 2014 roku w „The Atlantic Monthly”, w następujący sposób tłumaczy istotę fenomenu ukaleczania:

obsadzanie aktorów bez niepełnosprawności w rolach niepełnosprawnych postaci wiąże się ze strachem i wstrętem, który społeczeństwo odczuwa wobec niepełnosprawności<sup>79</sup>

oraz

[...] nie oglądamy prawdziwego bólu ani prawdziwej walki z problemami, jaką podejmuje dana osoba; to wszystko jest udawane<sup>80</sup>

Kristy Johnston cytując w swojej pracy artykuł Shinna stwierdza:

widzom dodają otuchy przedstawienia, w których aktorzy bez niepełnosprawności w przekonujący sposób odgrywają niepełnosprawność, a następnie okazują się ponownie sprawni<sup>81</sup>.

Obsadzenie w roli osób niepełnosprawnych zdrowych aktorów ma zatem stanowić antidotum. Ich obecność w obsadzie sprawia, że nie musimy konfrontować się na ekranie z prawdziwym bólem, a jedynie z udawanym, którego oglądanie nie powoduje w nas psychicznego dyskomfortu<sup>82</sup>. Gdy aktorzy wychodzą ze swojej roli niepełnosprawnego, oddychamy z ulgą, mogąc w bezpiecznych warunkach pochwalić ich za wspaniałą grę aktorską. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że współczesna publiczność lubi przyglądać się filmowym

---

79 Ch. Shinn, „Disability Is Not just a Metaphor”, *The Atlantic*, 24 July 2014, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/07/why-disabled-characters-are-never-played-by-disabled-actors/374822/>, dostęp: 24.05.2022 r. Tłumaczenie za: K. Johnston, „Krytyczne ucieleśnienie i problem obsady aktorskiej” [w:] E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, op.cit., s. 389.

80 *Ibid.*

81 K. Johnston, op. cit., s. 389.

82 Tu i dalej: cf. Ch. Shinn, op.cit. i K. Johnston, op. cit., *passim*.

przedstawieniom życia niepełnosprawnych osób. Ważne tylko, aby ich role odgrywali sprawni aktorzy i aktorki.

W tym samym artykule Kristi powołuje się na słowa aktywistki, poetki i performerki? Cheryl Marie Wade, która uważa, że aktorzy bez niepełnosprawności odgrywając niepełnosprawnych koncentrują się na ich „defekcie”:

[...] całe swoje skupienie i emocje poświęcają zatem temu, aby mieć odpowiednio nachyloną głowę, luźny nadgarstek, i tak dalej. Pokazują manierę, a nie człowieka. W pewnym sensie przypomina to sytuację, kiedy biały aktor poczernia swoją twarz. To jest po prostu obraźliwe<sup>83</sup>.

Czy brak niepełnosprawności intelektualnej rzeczywiście powinno dyskwalifikować tzw. sprawnych aktorów? Czy to, że nie mogą bezpośrednio czerpać z ich doświadczeń bycia niepełnosprawną intelektualnie osobą, przesądza o jakości ich kreacji? Kiedy po raz pierwszy zobaczyłam Leonardo Di Caprio w filmie *Co gryzie Gilberta Grape'a?* (1993) byłam przekonana, że w rolę niepełnosprawnego intelektualnie brata głównego bohatera wcielił się naturszczyk. Z jak wielkim wyzwaniem muszą zmierzyć się aktorzy widzimy w filmie fabularnym *Chce się żyć* (2013) oraz *Sonacie* (2021), w którym rolę autystycznego bohatera zagrał znakomicie aktor Michał Sikorski.

W artykule Katarzyny Ojrzyńskiej „Niepełnosprawny Hamlet. Kilka słów o rewolucji, która już się zaczęła” autorka przywołuje anegdotę opowiedzianą przez Anną Dymną<sup>84</sup>. Kiedy ta była członkinią komisji rekrutacyjnej, na egzaminy wstępne na Wydział Aktorstwa zgłosił się chłopak na wózku inwalidzkim. Anna Dymna starała się wytłumaczyć mu, że z powodu swojej niepełnosprawności nie może zostać aktorem. On jednak nie zgodził się z jej opinią i decyzją. Dlaczego osoba na wózku nie może być aktorem? Przecież takie osoby są obecne w społeczeństwie. Dlaczego taką osobę ma grać aktor sprawny, który nie ma pojęcia o wyzwaniach takiego życia? Odpowiedź na to pytanie wiele lat temu była dla mnie oczywista i podzielałam opinię aktorki. To, że zawód aktora wymaga dużej sprawności fizycznej było dla mnie niekwestionowanym kryterium, jednym z najważniejszych obok talentu. Dziś rozumiem racje obu stron. Z jednej strony wiem, jak trudny i bezwzględny jest ten zawód, jak wielu aktorów boryka się z zatrudnieniem. Przeżywając swoje rozdarcie obrazuję je w scenie w studio telewizyjnym, kiedy dziennikarka wyraża swoje współczucie dla trudnego losu niepełnosprawnych aktorów, na co dyrektor odpowiada, że tak naprawdę ciężko mają sprawni aktorzy, ponieważ bardzo trudno być artystą w tym konsumpcyjnym świecie.

---

83 K. Johnston, op.cit., s. 398.

84 Cf. K. Ojrzyńska, op.cit., s. 3.

W filmie *Amatorzy* w postać Hamleta i Ofelii wcielają się aktorzy niepełnosprawni intelektualnie, którzy nie spełniają aktorskiej normy wizerunkowej. Film powstał w „słusznej sprawie”, żeby udowodnić, że nie trzeba jej spełniać, żeby „porwać” widzów. Jednak w tym kontekście do myślenia daje następująca sytuacja: kiedy w filmowej scenie do garderoby wchodzi Wiki, żeby pogratulować aktorom za wspaniałą grę (Wiki ostatecznie nie zagrała w spektaklu) Marzena Gajewska mówi: *to jest prawdziwa Ofelia*. To nie był dialog napisany w scenariuszu. Niepełnosprawna aktorka wypowiedziała tę kwestię z głębi siebie. Jeśli Wiki, grana przez Romę Gąsiorowską jest prawdziwa, to znaczy, że Marzena Gajewska zagrała Ofelię niejako w zastępstwie. Porządek świata został odwrócony tylko na chwilę, dlatego, że taki był scenariusz. Ten inny, filmowy porządek świata jest fikcją, role Ofelii tak naprawdę grają piękne aktorki bez syndromu Downa. Marzena Gajewska ma świadomość odwrócenia ról, być może też z innego powodu. Zagubiona zmagająca się z kryzysem emocjonalnym aktorka, jest „bardziej chora” od Marzeny. W tym momencie powraca pytanie o sprawność i niepełnosprawność Ofelii. Choć ludziom niepełnosprawnym intelektualnie odmawia się samoświadomości i zdolności do głębokiej refleksji, to właśnie Marzena Gajewska dokonuje właściwego wglądu, stawiając trudne i przenikliwe pytanie, kto tu jest tak naprawdę niepełnosprawny?



Fot. 10 Anna Kujawska, fot. Gaba Kucz, fotosy do filmu „Amatorzy”

Teatr Biuro Rzeczy Osobistych kontynuuje pracę nad *Hamletem*. Udział w filmie zainspirował ich do przyjęcia podobnej formuły, w jakiej zrealizowani zostali *Amatorzy*. Kiedy przyszło do rozdania ról, Anna Kujawska powiedziała, że chciałaby zagrać Olbińską –

postać, którą w filmie zagrała Małgorzata Zajączkowska. Pragnienie Ani zmusza nas do podjęcia refleksji nad niezwykle trudnym tematem, jakim jest problem aktorstwa zawodowego osób z niepełnosprawnością intelektualną. Samorzutnie rodzi się w nas pytanie, czy aktorzy niepełnosprawni intelektualnie są w stanie zagrać pełnosprawne postaci? A w związku z tym, czy powinien im zostać otworzony dostęp do wszystkich ról?

Zarówno Diderot jak i Kirby stoją na stanowisku, że aktorstwo najwyższej próby ma być udawaniem – gotowością aktora, żeby mógł zagrać wszystko. Jeżeli zaś za najważniejszą jego umiejętność uznamy komunikację emocjonalną z widzami, to należy stwierdzić, że osoby z niepełnosprawnością intelektualną z powodu swoich predyspozycji i braku masek w sposób szczególnie uruchamiają w widzach empatię, będącą jednym z najbardziej efektywnych kanałów komunikacyjnych. Można więc stwierdzić, że zarówno w swoim pragnieniu zagrania pozornie zupełnie nieodpowiednich dla nich ról jak i w swych predyspozycjach spełniają oni wymagane kryteria. Wydaje się więc, że powinno się stworzyć im możliwość zagrania pełnosprawnych postaci. Istnieje jednak jeszcze jedna przeszkoda, aby wyrażone przez Anię pragnienie mogło zostać urzeczywistnione. Osoby z niepełnosprawnością intelektualną mogą także wyróżniać się pod względem cech fizycznych – np. osoby z zespołem Downa mają charakterystyczny wygląd, który także mógłby w oczach szerszej publiczności dyskwalifikować ich jako aktorów mających możliwość grania różnorodnych ról.

Jednak być może nasze przekonania w tej kwestii wynikają z naszych przyzwyczajzeń i utartych schematów myślowych. W odniesieniu do tego problemu bardzo ciekawą perspektywę otworzyło moje spotkanie z widzami w azjatyckim Bangladeszu, gdzie na festiwalu w Dhakce zostali zaprezentowani *Amatorzy*. Publiczność nie odebrała aktorów BRO jako ludzi niepełnosprawnych intelektualnie – ich fizyczność nie stanowiła dla nich kryterium odróżniającego ich od pozostałych aktorów. Odgrywane przez nich postacie były dla publiczności fascynujące z powodu historii, którą oglądali. Widzowie widzieli w nich pełnych pasji ludzi, którzy chcą spełnić swoje marzenia – z zaciekawieniem śledzili więc ich losy.

### **c) Standardy piękna – kto dzisiaj może grać Ofelię?**

*Każdy chce grać Ofelię* mówi Renata Klinkosz w scenie, w której aktorzy pracują nad *Hamletem*. Aktorka z wyraźną nadwagą nie spełnia standardów piękna obowiązujących w naszej kulturze. Dyrektor mówi: *proszę niech pani spróbuje*. Krzysiek protestuje, ale dyrektor przejął już reżyserię i odtąd to on panuje nad przebiegiem prób. Dyrektor zwraca się więc do

Reni słowami Hamleta: *Ofelio jesteś cnotliwa? Jesteś piękna?*<sup>85</sup>. Kiedy wypowiada swoją kwestię do końca, Renia zaczyna rozpaczliwie szlochać. Ten wybuch emocji był dla wszystkich zaskoczeniem. Kwestia wypowiedziana przez dyrektora w roli Hamleta dotknęła ją osobiście. Renia nie płakała jako Ofelia, a tym samym Mariusz Bonaszewski nie był już w roli dyrektora. Patrzył na płaczącą Renię, przeżywając swoje osobiste emocje. W tym momencie wyszliśmy poza bezpieczną strukturę pracy na planie. Przerwałam ujęcie. Porozmawialiśmy z Renią, która powiedziała, że chce zagrać scenę jeszcze raz. Zrobiliśmy jeszcze cztery duble tej sceny: tym razem aktorka grała szloch, tak samo prawdziwie jak wtedy, gdy płakała naprawdę. Poziom aktorstwa Renaty Klinkosz można określić jako zawodowstwo. Była to jedna z tych scen w scenariuszu, którą zapisałam w formie otwartej na improwizację. Podczas montażu okazało się, że tych kilka sekund, kiedy Mariusz Bonaszewski patrzył na aktorkę, zanim przerwałam ujęcie, było tym, do czego dążę w pracy z aktorem. W ten sposób zrealizowany został także wspomniany przeze mnie wcześniej postulat Meisnera, aby aktorzy podczas gry reagowali wzajemnie na swoje działania. Niewymuszona i niezagrana reakcja Mariusza Bonaszewskiego na płacz Renaty wprowadziła do sceny więcej autentyzmu niż niejedna dyskusja na temat profilu psychologicznego bohaterów. W tym wypadku nieprzenikniona twarz aktora, która mogła skrywać każdą emocję, była do głębi prawdziwa. Myślę, że to miał na myśli Jerzy Grotowski mówiąc o życiowej masce aktora, która musi pęknąć i odpaść, aby ukazać głębszą, bardziej intymną warstwę stanowiącą esencję danej osoby.

Umożliwienie Renacie Klinkosz zagrania Ofelii pomimo nie spełniania przez nią obecnych standardów piękna doprowadziło więc do wyzwolenia w pracującym z nią aktorce najbardziej autentycznej i poruszającej reakcji. Bardzo często jednak nasze wyobrażenie o konkretnych postaciach sprawiają, że nie pozwalamy osobom z niepełnosprawnością intelektualną wykorzystać ich potencjału i wnieść do tworzonych przez nas dzieł nową jakość. Co więcej, w rzeczywistości ofiarą wbudowanych w naszą podświadomość schematów narzucających nam wizję określonych postaci są nie tylko aktorzy z niepełnosprawnością intelektualną, lecz także aktorzy zawodowi. Przywołana anegdota Anny Dymnej pokazuje, że nie tylko intelektualna niepełnosprawność jest dziś powodem zamknięcia drogi do zawodu aktora. W procesie rekrutacji do szkoły aktorskiej odrzucani są bowiem również kandydaci z niepełnosprawnościami fizycznymi a także kandydaci pełni, którzy nie spełniają określonych standardów piękna. Osoby te są notorycznie odrzucane w procesie rekrutacji do

---

85 Cf. W. Szekspir, „Hamlet” [w:] *Romeo i Julia, Hamlet, Makbet*, tłum. J. Paszkowski, Wydawnictwo Greg, Kraków 2018, s. 196.

szkół aktorskich. Co więcej, zawodowi aktorzy wciąż obsadzani są w konkretnych rolach ze względu na charakteryzujące ich cechy fizyczne (tzw. obsadzanie „po warunkach”), co wielu z nich uniemożliwia zagrać określonych ról.

Zdaje się więc, że osoby z niepełnosprawnościami i osoby pełnosprawne w rzeczywistości zmagają się z podobnymi problemami. Aktorka, której odmawia się prawa do zagrania Ofelii z powodu swojej niepełnosprawności znajduje się w takiej samej sytuacji jak aktorka zawodowa, która nie może zagrać tej postaci, ponieważ np. ma nadwagę lub nie wpisuje się w artystyczną wizję reżysera.

Opisane przeze mnie wyżej sytuacje pokazują, że nieszablonowe podejście do *Hamleta* i niezwykła wrażliwość aktorów z niepełnosprawnością intelektualną pozwalają im na zupełnie nową interpretację tekstów, które nam, osobom cieszącym się większym dostępem do kultury i edukacji, już się „osłuchały”. To samo stałoby się, gdybyśmy odrzucili schematy myślowe kształtujące nasze wyobrażenie o konkretnych rolach i umożliwili ich odgrywanie także tym aktorom, którzy nie wpisują się w obecnie panujące standardy piękna. W dzisiejszym świecie – podobnie jak w filmie *Amatorzy* – aktorzy z niepełnosprawnością i aktorzy zawodowi „jadą na jednym wózku”. W rzeczywistości zmagają się z podobnymi problemami – dostrzeżenie ich wzajemnego powiązania może pomóc w zniesieniu barier, które ograniczają powszechny dostęp do sztuki i kultury i możliwość decydowania o ich kształcie.

#### **d) Nagroda – kto może dziś osiągnąć sukces?**

Niepełnosprawni artyści wielokrotnie udowodnili, stawiając czoła stereotypom, że są w stanie tworzyć kreacje aktorskie i sztukę na wysokim artystycznym poziomie. Jednak, żeby wywrzeć wpływ na naszą rzeczywistość, muszą zaistnieć w głównym nurcie kultury. Dlatego bardzo ważne było zrealizowanie tego filmu. I tak jak wcześniej chcieliśmy, żeby „Moja sprawa” była dobrym spektaklem, tak teraz naszym pragnieniem stało się, żeby *Amatorzy* byli dobrym filmem, któremu należy się rzetelna krytyka.

W 2021 roku Marzena Gajewska otrzymuje nagrodę Best Actress Award za najlepszą rolę kobiecą na międzynarodowym festiwalu filmowym w Szanghaju. Jednym z trzynastu najważniejszych festiwali filmowych kategorii „A” na świecie. O tę nagrodę walczyły pełnosprawne, zawodowe aktorki z całego świata. Czy był to gest protekcjonalności? Jednorazowy „wybryk” szanghajskiego jury? Komentując to wydarzenie, Łukasz

Maciejewski stwierdził, że na festiwalu filmów fabularnych w Gdyni nie odważono się przyznać takiej nagrody<sup>86</sup>. Okazało się, że odważnych było więcej: tego samego dnia na festiwalu debiutów w Koszalinie Biuro Rzeczy Osobistych otrzymuje nagrodę za aktorskie odkrycie roku.



*Fot. 11 Marzena Gajewska z nagrodą The Best Actress 24th Shanghai International Film Festival, fot. Zbigniew Biegajło, zbiory własne*

Nagroda za najlepszą rolę kobiecą w Szanghaju nie została zauważona przez dziennikarzy i media w Polsce. *Niewidzialni jak zawsze*, jak napisał w recenzji filmu o *Amatorach* Michał Walkiewicz, okazali się też niewidzialni dla mediów, niewidzialni dla społeczeństwa.

Ale nagroda jest faktem: po raz pierwszy w historii polskiej kinematografii tak prestiżowe wyróżnienie otrzymuje aktorka z syndromem Downa. Zdobyta przez Marzenę Gajewską nagroda zmienia powszechne wyobrażenie na temat możliwości i potencjału aktorów z niepełnosprawnością intelektualną. W tym kontekście przywołana już wcześniej przeze mnie scena z filmu, w której Anna Kujawska mówi, że Marzena jest wielką aktorką i gwiazdą ale tylko „dla nich” – w ich środowisku – nabiera nowego znaczenia.

---

86 Ł. Maciejewski, „Młodzi to film. Najlepsze role młodych polskich aktorów i aktorek 2021”, InteriaFilm, 31.12.2021 r., <https://film.interia.pl/wiadomosci/news-mlodzi-to-film-najlepsze-role-mlodych-polskich-aktorek-i-akt,nId,5739247>, dostęp: 24.05.2022 r.



Wyróżniona nagrodą aktorka skomentowała tę wiadomość w następujący sposób: *Dziękuję, to bardzo miłe z ich strony. Padło na mnie.* Tym bardziej znacząca jest odwaga Łukasza Maciejewskiego, który wymienia Marzenę Gajewską obok Marii Dębskiej i Tomasza Ziętka jako najważniejszy debiut roku.

## 6. Uwagi końcowe

Jeśli potraktować realizację filmu jako narzędzie badawcze, to efekty tego „artystycznego eksperymentu” można zobaczyć na ekranie: aktorzy z niepełnosprawnościami intelektualnymi i aktorzy zawodowi pracowali wspólnie nad jednym dziełem w zbiorowej kreacji. W *Amatorach* aktorzy BRO grali siebie, a aktorzy zawodowi wcielali się w fikcyjne role. Jednakże zgodnie z ideą, o której piszę w pracy doktorskiej, aktorstwo polega na dotarciu do tego, kim jest osoba, która stoi za aktorem, i w tym sensie wszyscy mieli za zadanie grać tak, żeby odsłonić siebie, być w kontakcie ze sobą.

Na początku dysertacji postawiłam pytanie, czy zachodzi istotna różnica w pracy z dwiema grupami aktorów oraz w jaki sposób niepełnosprawność intelektualna wpływa na proces twórczy? Pierwszą różnicą pomiędzy obiema grupami był preferowany przez nie sposób pracy: w przypadku aktorów niepełnosprawnych fundamentem każdej próby jest trening fizyczny i praca z ciałem. Duże znaczenie dla osób z niepełnosprawnością intelektualną ma zachowanie ciągłości kontaktu z reżyserem, który sprzyja budowaniu między nimi relacji opartej na wzajemnym szacunku, zaufaniu i poczuciu bezpieczeństwa. Aktorzy ci dzięki ciągłej pracy z ciałem przejawiają też w stosunku do aktorów zawodowych dużo większą gotowość przejścia do ruchu oraz do działania i mają znacznie mniejszą tendencję do intelektualizowania i „układania sobie w głowie” odgrywanej roli.

Porównując sposób pracy obu grup, mogę zaryzykować twierdzenie, że niepełnosprawność intelektualna sprzyja procesowi twórczemu i uruchamia go szybciej. Także reżyser czując, że nie jest przez swoich aktorów oceniany, ma znacznie większy dostęp do swojego twórczego potencjału. Wydaje się więc, że aktorzy z niepełnosprawnością intelektualną w nieświadomy sposób realizują postulaty Konstantego Stanisławskiego, Michaiła Czechowa, Sanforda Meisnera czy Jerzego Grotowskiego. Powodem tego jest być może to, że aktorzy ci są bardziej skontaktowani z własną podświadomością. Nie chowają się także za maskami – mają odwagę być sobą i odsłonić swoje wnętrze przed reżyserem jak "aktor nagi". Jednak warunkiem tego jest poznanie przez niego ich środowiska oraz otwartość

i gotowość stania się jednym z nich. Maską protekcyjności, przy pomocy której reżyser często stara się ukryć swój lęk przed aktorem, nie sprzyja zaufaniu i budowaniu wzajemnej relacji.

W przypadku aktorów zawodowych podstawową metodą pracy nad rolą jest rozmowa. Aktorzy ci mają potrzebę „ułożeniu sobie” roli w głowie. Dlatego często proszą reżysera o podanie im konkretnych intencji i nazwanie emocji, z jakimi mają odegrać daną scenę. W przypadku aktorów zawodowych opisany przez Grotowskiego proces ściągania masek jest znacznie trudniejszy niż w przypadku aktorów z niepełnosprawnością. Proces ten polega na stopniowym rozbijaniu mechanizmów obronnych aktora, które uniemożliwiają mu dostęp do najbardziej prostych i autentycznych emocji. Jest to jednak zadanie niezwykle czasochłonne, wymagające zapewnienia aktorom odpowiednich warunków i przestrzeni. Przeprowadzenie tego głębokiego procesu nie jest więc możliwe podczas pracy na planie filmowym i jest z reguły zarezerwowane dla grup teatralnych. Także w samej realizacji technik opisanych przez Grotowskiego i innych aktorzy zawodowi różnią się od aktorów z niepełnosprawnością intelektualną. Ci pierwsi uruchamiają w sobie te procesy z pełną świadomością i muszą poradzić sobie z potrzebą kontroli, krytykiem wewnętrznym oraz lękiem przed oceną. Natomiast ci drudzy, jak już wspomniałam, realizują postulaty Grotowskiego, Czechowa czy Meisnera w sposób nieświadomy, a przez to nieokupiony tak wielkim, jak w przypadku aktorów zawodowych, wysiłkiem i koniecznością przełamywania wewnętrznych blokad i zahamowań. Aktorzy zawodowi potrzebują więc znacznie większej determinacji, aby wykonać to samo zadanie. Dlatego z pełnym przekonaniem uważam, że to oni musieli zmierzyć się z dużo większym wyzwaniem na planie filmu *Amatorzy*.

W swojej pracy poruszyłam także temat dostępu do edukacji teatralnej dla osób z niepełnosprawnościami intelektualnymi oraz problem możliwości odgrywania przez nich różnorodnych ról. Doświadczenie odbioru filmu *Amatorzy* przez publiczność w Dhakce pokazało mi, że źródło zarysowanego przeze mnie w ostatnim rozdziale konfliktu tkwi przede wszystkim w nas, którzy na własne życzenie pozostajemy dziś samotnymi decydentami, kształtującymi oblicze współczesnej kultury i sztuki. Z możliwością odgrywania różnorodnych ról nie mają z konieczności związku faktyczne kompetencje oraz ograniczenia aktorów z niepełnosprawnościami intelektualnymi. To utrwalone w nas schematy poznawcze determinują to, w jaki sposób postrzegamy świat. Jednakże zadanie artysty polega właśnie na tym, żeby badać granice naszych możliwości i kwestionować utrwalone w nas przekonania. Obowiązujący dziś *status quo* decyduje o tym, kto może grać określone role. Chętnie

zgodzilibyśmy się, aby Małgorzata Zajączkowska zagrała niepełnosprawną intelektualnie bohaterkę. Gdy jednak Anna Kujawska, aktorka z syndromem Downa, pragnie zagrać Olbińską, odmawiamy jej do tego prawa. W ten sposób znacząco ograniczamy nie tylko możliwości artystycznego rozwoju aktorów z niepełnosprawnościami intelektualnymi, ale zawężamy naszą własną perspektywę i zamykamy się na różnorodne interpretacje tekstów kultury. Warto zastanowić się, czego mogłaby dowiedzieć się Małgorzata Zajączkowska o swojej postaci, gdyby miała szansę obejrzeć ją w interpretacji Anny Kujawskiej? Mam nadzieję, że świat sztuki i kultury już wkrótce otworzy się na osoby z niepełnosprawnością intelektualnymi i pozwoli nam poznać odpowiedzi nie tylko na to pytanie, ale też na wiele innych. Gorąco wierzę w to, że dzięki takiemu podejściu do sztuki jesteśmy w stanie dokonać twórczego przekroczenia, które otworzy przed nami nowe, nieznane nam dotąd perspektywy.

Podsumowując, chociaż osiągniany przez obie grupy aktorów efekt może znajdować się na takim samym poziomie artystycznym, zachodzi jednak istotna różnica w sposobie i metodach pracy oraz w przebiegu procesu dochodzenia do wewnętrznej prawdy w aktorze. Trzeba także zaznaczyć, że chociaż piszę o dwóch grupach, to z każdym aktorem wypracowuje się indywidualną relację. Każdy aktor wymaga innej „instrukcji obsługi”, a o kształcie współpracy decyduje nie stopień niepełnosprawności (lub jej brak), tylko osobowość danego aktora. Inną relację miałam z Marzeną Gajewską, inną z Anną Dymną, a jeszcze inną z Wojciechem Solarzem, Tomaszem Macniakiem czy moim bratem Adamem. Uważam, że w przyszłości warto byłoby przeprowadzić badania, które pozwoliłyby na ustalenie, w jaki sposób osobowość twórców – reżysera i aktorów – wpływa na proces twórczy. Może to być wyzwajające nie tylko dla aktorów i aktorek, ale także przełożyć się pozytywnie na kształt powstającej obecnie sztuki. Czasami perfekcyjni aktorzy odgrywają swoje role pięknie, ale nieprawdziwie. Nasz świat teraz bardziej niż kiedykolwiek potrzebuje zaś prawdy, autentycznego doświadczenia i nieszablonowych rozwiązań, które mogą wyzwolić w nas najbardziej nieoczekiwane myśli i emocje.

## Zakończenie



Fot. 12 Filmowi aktorzy BRO i Wojciech Solarz, fot. Gaba Kucz, fotosy do filmu *Amatorzy*

Historia *Amatorów* zmierza do premiery w Teatrze Szekspirowskim, ale nie ona jest najważniejsza. Szekspir jest tylko pretekstem do spotkania się dwóch grup i konfrontacji z „innym” – tym, którego spotykamy w drugim człowieku oraz tym, którego, często z dużą dozą zaskoczenia, odkrywamy w sobie. Opowieść o ludziach niepełnosprawnych intelektualnie jest jednocześnie opowieścią o niepełnosprawności egzystencjalnej – gdzie tytułowymi „amatorami” są wszyscy bohaterowie dramatu, ponieważ cytując Wiliama Szekspira:

tylko nazwa twoja jest mi wrogiem, ty jesteś sobą nie tym kim się jawisz. Bo kim jesteśmy? Nie dłonią, nie stopą, nie ramieniem, nie człowieczym ciałem [...] <sup>87</sup>.

Noszę w sobie głębokie przekonanie, że artyści niepełnosprawni intelektualnie odzyskując swoją obecność w świecie, odzyskują wraz z nią należne im poczucie godności. Wprowadzając do świata sztuki swoją perspektywę, mogą skutecznie zmieniać wyobrażenie o nich samych, a tym samym zmieniać wyobrażenie o granicach ludzkich możliwości. Kiedy bowiem widz ogląda dobrą sztukę w ich wykonaniu, dostrzega w niej też własne ocalenie.

---

87 W. Szekspir, *Romeo i Julia*, op.cit., s. 46.

## Spis Fotografii

Fot. 1 Filmowi aktorzy BRO, fot. Michał Popiel-Machnicki, kadr z filmu <i>Amatorzy</i> .....	7
Fot. 2 Obsada i twórcy „ <i>Mojej sprawy</i> ”, fot. Maciej Czarniak, źródło: <a href="https://kultura.trojmiasto.pl/Spektakl-o-ciazy-niepelnosprawnych-Reportaz-z-proby-Moja-sprawa-n95808.html">https://kultura.trojmiasto.pl/Spektakl-o-ciazy-niepelnosprawnych-Reportaz-z-proby-Moja-sprawa-n95808.html</a> .....	11
Fot. 3 Zbigniew Biegajło, archiwum Teatru BRO.....	13
Fot. 4 Jan Skiba (w środku), Marcin Wenta (po lewej), Tomasz Macniak (po prawej), fot. Gaba Kucz, fotosy do filmu „ <i>Amatorzy</i> ” .....	21
Fot. 5 Marzena Gajewska (w środku), Anna Kujawska (z lewej), Tomasz Macniak (z prawej), .....	23
Fot. 6 Ariel Wojtanik (po lewej), Tomasz Macniak (po prawej), fot. Gaba Kucz, fotosy do filmu „ <i>Amatorzy</i> ” .....	36
Fot. 7 Roma Gąsiorowska, Wojciech Solarz i aktorzy BRO, fot. Gaba Kucz, fotosy z planu filmu „ <i>Amatorzy</i> ” .....	37
Fot. 8 Krzysztof Kowalewski, Michał Pniewski, fot. Gaba Kucz, fotosy do filmu „ <i>Amatorzy</i> ” .....	40
Fot. 9 Ariel Wojtanik, fot. Gaba Kucz, fotosy do filmu „ <i>Amatorzy</i> ” .....	46
Fot. 10 Anna Kujawska, fot. Gaba Kucz, fotosy do filmu „ <i>Amatorzy</i> ” .....	52
Fot. 11 Marzena Gajewska z nagrodą <i>The Best Actress 24th Shanghai International Film Festival</i> , fot. Zbigniew Biegajło, zbiory własne.....	56
Fot. 12 Filmowi aktorzy BRO i Wojciech Solarz, fot. Gaba Kucz, fotosy do filmu <i>Amatorzy</i> ..	60

## Bibliografia

### Pozycje książkowe

Adler Alfred, *The Collected Clinical Works of Alfred Adler Volume 12: The General System of Individual Psychology*, red. H.T. Stein, The Classical Adlerian Translation Project, 2006.

Lauveng Arnhild, *Niepotrzebna jak róża*, tłum. E. Bilińska, Smak Słowa, Sopot 2009.

- Baro Toon, „Teatr – terapeutyczny ekran” [w:] *Terapia i teatr : wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*. Cz. 2, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006, ss. 75-78.
- Braun Kazimierz, *Kieszonkowa historia teatru na świecie w XX wieku*, Norbertinum, Lublin 2000.
- Bresson Robert, *Notes on Cinematography*, trans. J. Griffin, Urizen Books, New York 1977.
- Carlson Licia, *The Faces of Intellectual Disability. Philosophical Reflections*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2010.
- Czechow Michaił Aleksandrowicz, *O technice aktora*, tłum. i oprac. M. Sołek, Wydawnictwo Arche, Kraków 2008.
- Chmieleńska Aleksandra, „Twórczość «tych, którzy czują więcej»” [w:] *Zasoby twórcze człowieka. Wprowadzenie do pedagogiki pozytywnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013, ss. 43-82.
- Cuesta Jairo, Słowiak James, *Jerzy Grotowski*, tłum. K. Dylewska, red. L. Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Diderot Denis, *Paradoks o aktorze i inne utwory*, tłum. J. Kott, Czytelnik, Warszawa 1958.
- Frankl Viktor Emil, *Homo patiens*, tłum. R. Czernecki i J. Morawski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984.
- Frankl Viktor Emil, *Człowiek w poszukiwaniu sensu*, tłum. A. Wolnicka, Wydawnictwo "Czarna Owca", Warszawa 2009.
- Gajewski Jarosław, „Pulsujące źródło znaków. Inspiracje dla poszukiwania twórcywa aktorskiego” [w:] *Terapia i teatr : wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*. Cz.2red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006, ss. 75-78.
- Godlewska-Byliniak Ewelina, Lipko-Konieczna Justyna, *Odzyskiwanie obecności: niepełnosprawność w teatrze i performansie*, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017.
- Godlewska-Byliniak E., Lipko-Konieczna J., „Otwieranie pola” [w:] Godlewska-Byliniak Ewelina, Lipko-Konieczna Justyna, *Odzyskiwanie obecności: niepełnosprawność w teatrze i performansie*, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017, ss.9-13.
- Grotowski Jerzy, *Ku teatrowi ubogiemu*, red. Eugenio Barba, tłum. G. Ziółkowski, red. wyd. pol. L. Kolankiewicz, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.
- Grotowski Jerzy, *Teksty z lat 1965-1969*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990.

- Grzela Remigiusz, *Wolne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Jajte-Lewkowicz Irena, [w:] *Terapia i teatr : wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*. Cz. 2, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006, ss. 7-8.
- Kozubek Małgorzata, *Filmoterapia. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2016.
- Kuppers Petra, „Dekonstrukcja obrazów: performatywność niepełnosprawności”, tłum. K. Gucio [w:] *Odzyskiwanie obecności: niepełnosprawność w teatrze i performansie*, E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017, ss. 17-34.
- Lévinas Emmanuel, *Etyka i nieskończony: rozmowy z Philippem Nemo*, tłum. B. Opolska-Kokoszka, Wydawnictwo Naukowe PAT, Kraków 1991.
- Lippmann Walter, *Public Opinion*, Transaction Publishers, New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K.) 1998.
- Stefańska Anita, „O spektaklu warsztatowym w praktyce psychosocjalnej” [w:] *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie*, red. I. Jajte-Lewkowicz, J. Michałowska, A. Piasecka, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2013, ss. 367-379.
- Meisner Sanford, Longwell Dennis, *On acting*, Vintage Books a division of Random House, New York 1987.
- Powell Michael, *Jak zostać aktorem: wszystko, co zawsze chcieliście wiedzieć, ale nie było okazji, by zapytać*, tłum. M. Baranowska, Arkady, Warszawa 2011.
- Sęk Helena, *Psychologia kliniczna*, t. I, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Schechner Richard, Hoffman Theodore, Chwat Jacques, Tierney Mary, „An interview with Grotowski”, [w:] *Re: Direction: A Theoretical and Practical Guide*, red. G. Cody, R. Schneider, Routledge, London and New York 2002, ss. 236-247.
- Sobczyk Justyna, „Teatr dla życia jako miejsce spotkania tak zwanego pełnosprawnego reżysera i tak zwanego niepełnosprawnego aktora” [w:] *Terapia i teatr : wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*. Cz. 2, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006, ss. 69-73.
- Stanisławski Konstanty, *Praca aktora nad sobą*, t. 1, tłum. J. Czech, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2010.

Stefańska Anita, „O spektaklu warsztatowym w praktyce psychosocjalnej” [w:] *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie*, red. I. Jajte –Lewkowicz, J. Michałowska, A. Piasecka, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2013, ss. 367- 380.

Surmiak-Domańska Katarzyna, *Kieślowski: zbliżenie*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2018.

Szekspir William, *Romeo i Julia*, tłum. S. Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013.

Szekspir William, „Hamlet” [w:] *Romeo i Julia, Hamlet, Makbet*, tłum. J. Paszkowski, Wydawnictwo Greg, Kraków 2018, ss. 127-280.

Weston Judith, *Reżyserowanie aktorów: tworzenie zapadających w pamięć ról w filmie i telewizji*, Wydawnictwo, tłum. T. Szafranski, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.

Yalom Irvin David, *Psychoterapia egzystencjalna*, tłum. A. Tanalska-Dulęba, Instytut Psychologii Zdrowia. Polskie Towarzystwo Psychologiczne, Warszawa 2008.

Żygulski Kazimierz, „Viktor Frankl” [w:] *Encyklopedia psychologii*, red. W. Szewczuk, Fundacja Innowacja, Warszawa 1998, s. 205.

## **Artykuły**

Chudy Wojciech, „Sens filozoficzny kondycji człowieka niepełnosprawnego” [w:] *Studia Philosophiae Christianae* 23/2, 5-24.

Davis Lennard J., „The Ghettoization of Disability: Paradoxes of Visibility and Invisibility in Cinema” [w:] *Culture – Theory – Disability: Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*, red. A. Waldschmidt, H. Berressem, M. Ingwersen, transcript Verlag, Bielefeld 2017, ss. 39-50.

Johnston Kirsty, „Krytyczne ucieleśnienie i problem obsady aktorskiej” [w:] Godlewska-Byliniak Ewelina, Lipko-Konieczna Justyna, *Odzyskiwanie obecności: niepełnosprawność w teatrze i performansie*, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017, ss. 381-408.

Kirby Michael, „On Acting and Not-Acting” [w:] *TDR*, Mar., 1972, Vol. 16, No. 1, ss. 3-15.  
Maciejewski Łukasz, „Młodzi to film. Najlepsze role młodych polskich aktorów i aktorek 2021”, *InteriaFilm*, 31.12.2021 r., <https://film.interia.pl/wiadomosci/news-mlodzi-to-film-najlepsze-role-mlodych-polskich-aktorek-i-akt,nId,5739247>, dostęp: 24.05.2022 r.



Mąka-Malatyńska, Katarzyna, „Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego” [w:] *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication* XVI/no. 25, Poznań 2015, ss. 25-41.

Nieradko-Iwanicka Barbara, Iwanicki Janusz, „Warsztat terapii zajęciowej: geneza, rozwój, zadania, perspektywy” [w:] *Problemy Higieny i Epidemiologii* 2010 91(2), ss. 332-334.

K. Ojrzyńska, „Niepełnosprawny Hamlet. Kilka słów o rewolucji, która już się zaczęła” [w:] *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej* 2019 nr 24, ss. 1-29.

Pilátová Jana, „Teatr jako wyzwanie”, cz. I [w:] „Scena” 2000, nr 5, ss. 18–19; cz. II [w:] „Scena” 2000, nr 6, ss. 18–20.

Różański Mateusz, „Hamlet na wózku? – to tylko kwestia czasu”,

<http://www.niepelnosprawni.pl/ledge/x/275816;jsessionid=75D8E7CA42D154DC249D345659B19AA8>, dostęp: 24.05.2022 r.

Schmitt Natalie Crohn, „Stanislavski, Creativity, and the Unconscious” [w:] *New Theatre Quarterly*, 2, ss. 347-349.

Singhal Arvind, Ross Jack, Seminog Olena, Hawton Keith and Goldacre Michael J., „Risk of self-harm and suicide in people with specific psychiatric and physical disorders: comparisons between disorders using English national record linkage” [w:] *Journal of the Royal Society of Medicine*, 107(5) 2014, ss.194-204.

Shinn Christopher, „Disability Is Not just a Metaphor”, *The Atlantic*, 24 July 2014,

<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/07/why-disabled-characters-are-never-played-by-disabled-actors/374822/>, dostęp; 24.05.2022 r.

Wakar Jacek, „Maja Komorowska: Grotowski „wyprawił” mnie w świat”, *Więź*, 17.08.2018,

<https://wiesz.pl/2018/08/17/maja-komorowska-grotowski-wyprawil-mnie-w-swiat/>, dostęp: 25.05.2022 r.

### **Źródła internetowe**

[http://www.tbropsonigdynia.pl/o\\_nas.html](http://www.tbropsonigdynia.pl/o_nas.html), dostęp: 17.05.2022 r.

<https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=4221845>, dostęp: 17.05.2022 r.

<https://e-teatr.pl/spektakl-o-ciazy-niepelnosprawnych-reportaz-z-proby-moja-sprawa-a207331>, dostęp: 17.05.2022r.

<https://www.teatrwybrzeze.pl/zespol/radoslaw-paczocha>, dostęp: 17.05.2022 r.

<https://teatr-pismo.pl/9136-jestem-downem-i-co-z-tego/>, dostęp: 19.05.2022 r.

[www.facebook.com/teatr.przebudzeni/](http://www.facebook.com/teatr.przebudzeni/), dostęp: 22.05.2022 r.

<https://www.facebook.com/Teatr-Ubogi-Relacji-111423147101631/>, dostęp: 22.05.2022 r.

<https://www.facebook.com/remontpomp/>, dostęp: 22.05.2022 r.

### **Inne**

Kieślowski K., „Film dokumentalny a rzeczywistość”, praca dyplomowa napisana na Wydziale Reżyserii PWSFTviT w Łodzi w roku 1970, dostępna w Bibliotece PWSFTviT w Łodzi, sygn. D1035, s. 23.

### **Słowniki**

*Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, red. M. Bańko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

*Słownik grecko-polski*, red. Oktawian Jurewicz, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Warszawa 2015