

Sztuka (dla) wszystkich:

**nowy język teatru
w praktyce**



**Universal
Art Design**

Sztuka (dla) wszystkich: nowy język teatru w praktyce



**Universal
Art Design**

Sztuka (dla) wszystkich: nowy język teatru w praktyce

Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury | Toruń 2026

Sztuka (dla) wszystkich: nowy język teatru w praktyce

Publikacja podsumowująca projekt Universal Art Design

Redakcja: Magdalena Jasińska

Projekt okładki, opracowanie graficzne i skład: Nina Marszałek

Fotografie: Jacopo Ferma (strony: 49, 51, 59), Monika Gut-Jarecka (strony: 10,62, 78), Kamil Hoffmann (strona 101), Karolina Kasprzak (strony: 41, 43, 57), Julia Marszewska (strony: 20, 22, 25, 26, 28, 31, 33, 35), Serena Pea (strony: 52, 55), Łukasz Piecyk (strona 62), Zorica Popović (strona 10), Klaudyna Schubert (strona 90) i Nika Tarnowska (strona 80).

ISBN 978-83-972993-1-3

Toruń 2026

Wydawca: Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury w Toruniu

ul. Kościuszki 75-77; 87-100 Toruń

woak.pl | woak@woak.pl

© Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury

Projekt Universal Art Design jest współfinansowany ze środków Unii Europejskiej w ramach programu Kreatywna Europa. Wyrażone poglądy i opinie są jedynie opiniami autora lub autorów i niekoniecznie odzwierciedlają poglądy i opinie Unii Europejskiej lub Europejskiej Agencji Wykonawczej ds. Edukacji i Kultury (EACEA). Unia Europejska ani EACEA nie ponoszą za nie odpowiedzialności.

Dofinansowano ze środków Samorządu Województwa Kujawsko-Pomorskiego.



Dofinansowane przez
Unię Europejską

Organizator



Samorząd Województwa
Kujawsko-Pomorskiego



Dofinansowano ze środków
Samorządu Województwa
Kujawsko-Pomorskiego

2026 ROZBIEN
PRZESŁANIE WIELKIE
KULTUROLOGIA WIELKIE 191

Partnerzy



Patroni medialni



Spis treści

- 7 ——— **Wstęp. Więcej niż dostępność – uniwersalne projektowanie w teatrze**
Katarzyna Pągowska
- 10 ——— **Trzy konteksty – jeden projekt**
- 12 ——— **Teatr, który wychodzi do ludzi – doświadczenia z Włoch**
Alessandro Businaro
- 14 ——— **Język empatii – doświadczenia z Serbii**
Jelena Božić
- 16 ——— **Przestrzeń dla każdego – doświadczenia z Polski**
Katarzyna Pągowska
- 18 ——— **Spektakle i działania performatywne**
- 19 ——— **Polska**
- 36 ——— **Serbia**
- 48 ——— **Włochy**
- 61 ——— **Wspólna przestrzeń. Model uniwersalnego projektowania w sztukach performatywnych**
Katarzyna Pągowska, Magdalena Jasińska
- 79 ——— **Więcej niż dostępność – konteksty i inspiracje**
- 81 ——— **Różnorodne sceny. Projektowanie uniwersalne i projektowanie inkluzywne**
Katarzyna Peplinska-Pietrzak
- 91 ——— **Język przestrzeni. Siła języka migowego. Uniwersalne projektowanie w sztukach performatywnych**
Jakub Studziński
- 105 ——— **Sześć lekcji, które boją, ale – będę blisko Ciebie, rozumiem Cię**
Wissal Houbabi
- 119 ——— **Jak powstaje normalność, czyli historia pewnego przesunięcia**
Diana Anselmo
- 129 ——— **Cały świat jest sceną, aktorami – UAD i HRE. Transdyscyplinarne podejścia do Uniwersalnego Projektowania w Sztuce (UAD) i Edukacji o Prawach Człowieka (HRE)**
Mihajlo Matković

Więcej niż dostępność – uniwersalne projektowanie w teatrze

Projekt Universal Art Design przerósł nasze wyobrażenia na temat tego, czym może być uniwersalne projektowanie w sztukach performatywnych. Tworząc go, postugiwaliśmy się różnymi pojęciami, takimi jak dostępność, inkluzywność czy doświadczenie użytkownika (z angielskiego: user experience), które miały pomóc nam osiągnąć cel: wypracowanie nowych języków i narzędzi wypowiedzi artystycznej. Chcieliśmy, aby dzięki nim teatr stał się miejscem bardziej włączającym dla osób z niepełnosprawnościami oraz z grup marginalizowanych – zarówno dla artystów i artystek, jak i dla publiczności. Aby stał się przestrzenią sprawiedliwą i różnorodną.

Dziś, kiedy zebraliśmy wszystkie wnioski płynące z naszego działania, możemy śmiało powiedzieć, że uniwersalne projektowanie w teatrze to:

- więcej niż dostępność,
- więcej niż inkluzywność,
- więcej niż projektowanie doświadczeń.

To głęboko polityczny gest, który zmienia relację władzy i poszerza pole kulturowe. Model projektowania uniwersalnego w teatrze traktowany jako całość postuluje nie tylko zmianę języka teatru, ale także zmianę teatru jako takiego.

Inspiracja z architektury i przyszłość teatru

Ronald Mace, twórca idei projektowania uniwersalnego w architekturze, stworzył zasady, dzięki którym dostępność wyszła poza ramy „dodatków” do budynków. Stała się ona integralną częścią przestrzeni, łącząc użyteczność z estetyką. Ta koncepcja trwale wpłynęła na to, jak wygląda dzisiejsza architektura. Podobną nadzieję na odmianę teatru niesie wypracowany przez nas model.

Powstawał on dzięki nieustannemu stawianiu sobie wyzwań, by wychodzić poza normy i to, co w teatrze już znamy. Do takich samych działań zachęcaliśmy biorących udział w projekcie artystów i artystki. Mówiliśmy: „eksperymentujcie, wychodźcie poza strefę komfortu, nie bójcie się porażki”. To, że coś pójdzie „nie tak”, stanowiło nieodłączną część całego procesu.

Rezultaty i nowe perspektywy

Projekt był inkubatorem innowacji. 36 osób artystycznych z Polski, Serbii i Włoch wzięło udział w różnorodnych warsztatach, a następnie w ramach rezydencji stworzyło własne spektakle, **definiując ideę uniwersalnego projektowania na własnych warunkach.** Ta wolność dała nam ogrom nowych perspektyw wyrastających z doświadczenia i prawdy konkretnych osób – z ich unikalnym tłem, wyzwaniem, lękami i nadziejami.

Nasz model, choć ubrany w uniwersalne zasady, wynika nie z teoretycznych analiz, ale z żywych poszukiwań i dążenia twórców oraz twórczyń do budowania teatru, jakiego im po prostu brakuje.

Praca w międzynarodowym środowisku, w partnerstwie trzech tak różnych podmiotów – Teatro Stabile del Veneto, Kulturanova oraz Wojewódzkiego Ośrodka Animacji Kultury – uświadomiła nam, że **nie ma jednej definicji włączania. Kontekst społeczny i polityczny bezlitośnie determinuje to, jak myślimy o poszerzaniu pola sztuki.** Pracując w trójkącie Polska–Serbia–Włochy, poruszaliśmy się w kilkunastu różnych kontekstach kulturowych równocześnie. Artyści i artystki przynieśli ze sobą bagaż doświadczeń z różnych kontynentów i skrajnie odmienne sytuacje życiowe, które nie mieszczą się w projektowych tabelkach.

Budowanie świadomej sztuki

Fundamentem zmiany była specyficzna architektura naszego konsorcjum, czyli spotkanie teatru narodowego, centrum kultury oraz organizacji pozarzą-

dowej. To zderzenie struktur pozwoliło nam zobaczyć, jak różna jest gotowość poszczególnych środowisk na realną inkluzję. Nasza różnorodność pokazała nam, że **o projektowaniu uniwersalnym trzeba myśleć wielotorowo:**

- jako o zmianie systemowej,
- jako o procesowej animacji społeczności,
- i jako o artystycznej walce o widoczność.

Można by powiedzieć, że to wszystko już było, że każdy rodzaj wypracowanego przez nas doświadczenia gdzieś się już wcześniej pojawił. Wierzymy jednak, że ten model jako pierwszy zbiera te rozproszone elementy w pełną całość. Proponuje on osobom tworzącym teatr bardziej świadome podejście do sztuki wrażliwej i sprawiedliwej.

Oddajemy w Państwa ręce publikację, która zbiera perspektywy naszych ekspertów i ekspertek, artystek i artystów. Prezentujemy model, który nie jest sztywnym zbiorem zasad, ale raczej mapą, ścieżką i żywym procesem. Ronald Mace na przykładzie architektury pokazał, że uniwersalne projektowanie może być czymś więcej niż suchym zapisem kilku punktów. Architektura pokazała, że zmiana jest możliwa. Teraz czas na teatr.

Katarzyna Pągowska



Alessandro Businaro

Włoski reżyser teatralny, którego twórczość koncentruje się na teatrze partycypacyjnym. Współpracował z najważniejszymi festiwalami we Włoszech, współtworzył międzynarodowy kolektyw El Encuentro, założył Kompanię Bus. Od 2025 roku pełni funkcję młodszego dyrektora artystycznego w Teatro Stabile del Veneto, gdzie rozwija projekty skierowane do młodej publiczności.



Jelena Božić

Dziennikarka i aktywistka z Serbii. Na co dzień pracuje w Stowarzyszeniu Kulturanova jako koordynatorka programowa.



Katarzyna Pągowska

Animatorka i managerka kultury. Od 2022 roku sprawuje funkcję zastępczyni dyrektora ds. merytorycznych w Wojewódzkim Ośrodku Animacji Kultury. Jej działania skupiają się wokół tematów sztuki jako narzędzia zmiany społecznej oraz wzmocnienia artystów i osób pracujących w sektorze kultury.

Trzy konteksty – jeden projekt

**Alessandro Businaro
Jelena Božić
Katarzyna Pągowska**

Alessandro Businaro

Teatr, który wychodzi do ludzi – doświadczenia z Włoch

Teatro Stabile del Veneto to włoski partner projektu oraz gospodarz Festiwalu Universal Art Design. Jako jeden z siedmiu teatrów narodowych we Włoszech, posiadamy złożoną strukturę, która łączy produkcję spektakli, projektowanie programu i proces dystrybucji. Udział w projekcie był dla nas niezwykle cenny. Skłonił nas do postawienia kluczowego pytania: **w jaki sposób możemy ułatwić dostęp do sztuki i teatru artystom i artystkom, którzy ze względu na trudną sytuację życiową nie mogą stanąć na scenie i zabrać głosu?**

To pytanie towarzyszyło nam od etapu naboru aż po finałowe prezentacje spektakli. Znalezienie na nie odpowiedzi nie jest proste, ale same poszukiwania zaowocowały ważnymi dla nas refleksjami.

Sieciowanie i nowe relacje

Pierwsza refleksja dotyczy otwartego naboru do projektu. Poznaliśmy wiele organizacji, o których istnieniu nie mieliśmy pojęcia. Chcemy, by nawiązane relacje przetrwały i zaowocowały przyszłą współpracą. Duże zainteresowanie projektem pokazało nam, jak wiele pracy musimy jeszcze włożyć w proces przyjmowania większej liczby artystów i artystek oraz jak istotna jest to kwestia we Włoszech.

Elastyczność i uważność w produkcji

Druga refleksja dotyczy etapu rezydencji i sposobu, w jaki budowaliśmy relacje z artystkami i artystami. Nauczyliśmy się, jak ważne jest, by cały teatr chciał wśluchać się w ich potrzeby. Otwarty na przyszłość teatr kwestionuje sztywne procesy produkcyjne, jest elastyczny i uważny, buduje zaufanie w kontaktach z osobami z grup marginalizowanych, które zaprasza do współpracy, chce zrozumieć istotę każdego projektu.

Rezydencje pokazały nam, które z naszych nawyków wymagają zmiany, aby w pełni uszanować potrzeby zaproszonych artystów i artystek.

Wyjście w stronę społeczności

Projekt skłonił nas do głębokiej refleksji nad miejskim kontekstem tworzenia kultury. We Włoszech planowanie repertuaru i programu najczęściej odbywa się wewnątrz teatrów, które zazwyczaj znajdują się w centrach miast. Kiedy mówimy o otwieraniu się na społeczność marginalizowanych artystów i artystek, zazwyczaj używamy sformułowania „otwieranie przed nimi drzwi”. Ten gest to za mało.

Nie wystarczy zaprosić marginalizowane społeczności do środka budynku teatru. Musimy wyjść w jej stronę i współpracować z organizacjami, które już działają na danym terenie – w naszym przypadku w Padwie – aby wspierać ich rozwój społeczny i kulturalny.

Plany na przyszłość

Podczas festiwalu nawiązaliśmy kontakt z nową publicznością, która w dużej mierze nie znała Teatro Stabile del Veneto i nigdy nie widziała na deskach tego teatru osób ją reprezentujących. Co teraz powinniśmy zrobić, jak pielęgnować ziarna zasiane podczas projektu? Zdecydowaliśmy się kontynuować podjęte działania również w 2027 roku. Planujemy między innymi realizację dwóch lub trzech spektakli, projekt realizowany ze społecznością i serią wydarzeń towarzyszących.

Jednocześnie **chcemy zajmować się również innymi aspektami marginalizacji, by w ten sposób wypełnić nasze zobowiązania wobec społeczności Padwy. Zamierzamy kontynuować ten proces redefiniowania naszej roli, aby stawać się nie tylko gościnnym domem, ale także zaangażowanym i wnikliwym rozmówcą.**

Jelena Božić

Język empatii – doświadczenia z Serbii

Koordynatorzy i koordynatorki projektów często wierzą, że najbardziej udane przedsięwzięcia to te, które przebiegają dokładnie zgodnie z planem. Marzą o procesach bez odchyień, wyzwań i konieczności zmiany. Jednak prawdziwe kompetencje koordynacyjne kształtują się w momentach, gdy te założenia przestają być aktualne.

To wtedy otwierają się nowe możliwości rozwoju i tworzy się przestrzeń do realnej zmiany społecznej.

Dla nas, w organizacji Kulturanova w Serbii, takim doświadczeniem był projekt Universal Art Design, który wypchnął nas poza strefę komfortu, zakwestionował nasze założenia i zmusił do zmierzenia się z wieloma trudnościami. Jednocześnie przyniósł coś znacznie ważniejszego: prawdziwa praca zaczęła się dopiero po oficjalnym zakończeniu projektu.

Dlaczego w Serbii nauczyliśmy się mówić „nie”?

Serbia to niewielki kraj na Bałkanach Zachodnich z małą, ale silną sceną sztuki alternatywnej i niezależnej, która od dziesięcioleci zмага się ze sztywnym tradycjonalizmem. Często tłumi on innowacje, dzieli ludzi na „nas” i „ich” oraz zamyka drzwi przed tym, co wykracza poza główny nurt. W odpowiedzi nasza odporna społeczność nauczyła się mówić głośne i bezkompromisowe „nie”.

To samo „nie” towarzyszyło nam na początku pracy nad projektem.

Wszystko zaczęło się od fundamentalnego pytania: **kim są grupy marginalizowane, do których chcemy dotrzeć? W Serbii odpowiedź była jasna – to sami artyści i artystki.** Często są niewidoczni, pozbawieni wsparcia i niezrozumiani. Możliwości rozwoju zawodowego, takiego jak ten oferowany w projekcie, są u nas jeszcze ważniejsze niż w innych częściach Europy.

Jak stworzyliśmy grupę, która wcześniej w ogóle nie istniała?

Na początku ogłosiliśmy nabór dla grup artystycznych złożonych z osób ze środowisk marginalizowanych. Szybko okazało się, że takie zespoły po prostu

nie istnieją. Twórcom i twórczyniom brakuje możliwości, zasobów, a często nawet sieci kontaktów, by wspólnie się rozwijać i działać.

Otworzyliśmy więc nabór dla osób indywidualnych i wtedy zaczęło się dziać coś niezwykłego. To było jak magia – chaotyczna, nieprzewidywalna, wymagająca.

Nagle w Serbii powstała grupa artystów i artystek, którzy zaczęli wspólnie pracować nad jednym celem: uczynić swoje lokalne społeczności bardziej inkluzywnymi, bardziej innowacyjnymi, po prostu lepszymi. Artyści i artystki zaczęli współpracować z osobami niewidomymi, osoby z niepełnosprawnościami występowały wraz z osobami bez niepełnosprawności, aktorzy i aktorki zaczęli uczyć się języka migowego, a dramaturdzy i dramaturżki oraz projektanci i projektantki kostiumów tworzyli narzędzia dotykowe, włączając do ich własnej twórczości dotyk i dźwięk.

Częścią doświadczenia stało się zaangażowanie wszystkich zmysłów.

Teatr, w którym każdy jest ważny

Projekt Universal Art Design przekształcił się w metodologię. Zmieniła ona sposób, w jaki myślimy o widzach, przestrzeniach i dostępności. Dzięki projektowi nikt nie musi być wykluczony z kultury i możliwości ekspresji artystycznej.

Pamiętam słowa jednego z uczestników po zakończeniu projektu:

„Po tym doświadczeniu nie myślisz już tylko o tym, czy światło jest dobre lub czy technika działa. Zaczynasz myśleć o tym, kto może przyjść na twoje przedstawienie i jak głęboko może je przeżyć. Zastanawiasz się, co możesz zrobić, żeby różnorodność nigdy więcej nie była barierą”.

Działania rozwijały się dalej dzięki wymianom z zespołami z Włoch i Polski. Nasi artyści i artystki uczyli się podejmować ryzyko i współpracować ponad granicami. Projekt oficjalnie się zakończył, ale oni nie przestali działać. Nadal stosują zasady uniwersalnego projektowania w swojej codziennej pracy. **To, co kiedyś wydawało się niemożliwe, zmieniło się w przekonanie, że zawsze coś jest możliwe.**

Ostatecznie, poprzez te procesy artystyczne, wypracowaliśmy uniwersalny język. **Empatię.**

I być może to właśnie od empatii wszystko naprawdę się zaczyna.

Katarzyna Pągowska

Przestrzeń dla każdego – doświadczenia z Polski

Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury mieści się w Toruniu, ale większość naszych działań odbywa się „pomiędzy”. Łączymy praktykę artystyczną z edukacją, instytucje z niezależnymi twórcami oraz osoby, które mają łatwy dostęp do sztuki, z tymi, które muszą o to miejsce stale walczyć.

Wspieranie młodych twórców i twórczyni

Wspieranie osób artystycznych, zwłaszcza na początku ich drogi zawodowej, jest dla nas najważniejsze. Pracujemy z ludźmi, którzy wciąż szukają swojej ścieżki, eksperymentują i często zastanawiają się, czy w świecie kultury znajdzie się dla nich miejsce.

Wiele osób, z którymi współpracujemy, ma utrudniony dostęp do profesjonalnej edukacji artystycznej, sieci kontaktów zawodowych i niezbędnych zasobów. Naszym zadaniem jest tworzenie takich warunków, w których ich praca może się rozwijać bez lęku przed wykluczeniem czy przymusu dopasowania się do sztywnych ram.

Projektowanie uniwersalne jako metoda pracy

Od kilku lat nasze poszukiwania twórcze opierają się na filozofii projektowania uniwersalnego. **Interesuje nas to, co dzieje się, gdy idea znana z architektury – tworzenie przestrzeni dostępnych dla każdego od samego początku – przenika do świata sztuki.** Wtedy pojawiają się kluczowe pytania:

- Dla kogo tak naprawdę tworzymy?
- Czyje ciała, języki i doświadczenia uznajemy za „normalne”?
- Jak sprawić, by dostępność stała się twórczą metodą, a nie tylko wymogiem?

Dla nas projektowanie uniwersalne to coś więcej niż dodawanie udogodnień na samym końcu pracy. Chodzi o to, by od samego początku działać inaczej. **Chcemy, aby sztuka była sprawiedliwa i otwarta na różne punkty widzenia.**

Dlatego aktywnie wyrównujemy szanse osób, które do tej pory miały utrudniony dostęp do rozwijania swojej twórczości.

Przestrzeń spotkania

W projekcie Universal Art Design nasz ośrodek pełnił rolę lidera. Koordynowaliśmy działania i przygotowaliśmy program edukacyjny, ale przede wszystkim tworzyliśmy przestrzeń do spotkań. Podczas międzynarodowego obozu Art Camp osoby z Polski, Serbii i Włoch dzieliły się narzędziami, wątpliwościami i swoją wrażliwością. Camp był miejscem wspólnej nauki i sprawdzania nowych pomysłów.

Czego nauczyliśmy się dzięki projektowi?

Zrozumieliśmy, że **włączanie (inkluzja) nie jest gotowym przepisem. Wymaga czasu, zaufania i zgody na działanie w niepewności.** Zobaczyliśmy, jak dużą siłę daje traktowanie projektowania uniwersalnego jako fundamentu, a nie ograniczenia. Dzięki niemu rodzą się nowe języki artystyczne, a współpraca pomiędzy twórcami i twórczyniami nabiera innego charakteru.

Różnorodność, gdy naprawdę jest mile widziana, staje się źródłem siły i kreatywności. Projekt Universal Art Design zmienił nasze myślenie o tym, jak działamy jako instytucja. Utwierdził nas w przekonaniu, że **długofalowe wsparcie młodych artystów i artystek prowadzi do realnych zmian społecznych.** Pytania i relacje, które zrodziły się w tym procesie, będą kształtować naszą pracę jeszcze długo po wydaniu tej publikacji.

Spektakle i działania performa- tywne

Polska

Gorgon Syndrome
NIC
zbroja
Errors and Failures



Gorgon Syndrome

grupa
NODOstage

Twórcynie procesu twórczego

Tatsiana Popova, Yana Alekseenko,
Alana Ivory, Nadzeya Sheibak

Występują

Tatsiana Popova, Yana Alekseenko,
Alana Ivory, Nela Agrenich,
Sonia Rosa

Kompozytorzy

Pavel Sheibak, Raman Sauchuk

Oprawa wizualna

Maciej Miecznikowski

Tłumaczenie tekstu

Alisa Kisel (na język polski)
Damian Jasiński (na język angielski)

Tłumaczenie na Polski Język Migowy

Sonia Rosa

Produkcja

Wojewódzki Ośrodek
Animacji Kultury (Polska)

Współfinansowanie

Województwo Kujawsko-Pomorskie

6 marca 2024 roku, centrum
Warszawy.

Kobiety wychodzą na ulice
i krzyczą: „AAAAAAA”.

Ten krzyk – dziki, bolesny, nie-
powstrzymany – stał się impulsem.

Cztery kobiety.

Cztery prawdziwe historie.

**O przemocy, która nie kończy się
w jednym momencie.**

O traumie, która żyje pod skórą.

O ciszy, która przychodzi później

– i boli jeszcze bardziej.

**Punktem wyjścia stała się
legenda Meduzy – Gorgony.**

Mit staje się lustrem.

Przemoc. Przemiana. Odcięcie.

Odrodzenie.

**W spektaklu używany jest język
migowy, ciała, rytmu i obrazu.**

**By każdy – niezależnie od zmysłów
– mógł go poczuć.**

Proces powstawania spektaklu

Kontekst

Spektakl ma swoje źródło w tragicznym wydarzeniu, do którego doszło na początku 2024 roku w centrum Warszawy. Ofiarą była 25-letnia Liza-wieta „Liza” z Białorusi, młoda kobieta, która przyjechała do Polski. Została brutalnie zaatakowana, zgwałcona i pobita, a kilka dni później zmarła w szpitalu. Sprawa wywołała ogromne poruszenie społeczne i stała się

jednym z najbardziej wstrząsających wydarzeń tamtego czasu. 6 marca w Warszawie odbył się cichy marsz pod hasłem „Miała na imię Liza”. Był on zarówno formą upamiętnienia ofiary, jak i protestem przeciw przemocy wobec kobiet.

To wydarzenie stało się impulsem do powstania spektaklu i punktem wyjścia do refleksji nad przemocą, społeczną obojętnością i doświadczeniem traumy.

Proces twórczy

Początkowo twórcy i twórczynie koncentrowali się wyłącznie na warstwie artystycznej. Dostępność nie była istotnym elementem ich pracy. Dopiero udział w warsztatach i rezydencji w Toruniu doprowadził do zmiany perspektywy i włączenia dostępności jako realnego komponentu procesu twórczego.

Kluczowym momentem było wprowadzenie tłumaczki języka migowego,

Soni Rosy. Na początku pojawiały się wątpliwości – brakowało narzędzi, przykładów i pewności, jak włączyć język migowy w sposób artystyczny, a nie wyłącznie funkcjonalny. W trakcie prób wypracowano jednak rozwiązania, dzięki którym obecność Soni stała się integralną częścią spektaklu. Jej rola przekształciła się z tłumaczki w performerkę wcielającą się w postać Gorgony, a język migowy stał się jednym z głównych środków wyrazu scenicznego.

Proces miał charakter eksperymentalny i opierał się na licznych próbach oraz ciągłym testowaniu rozwiązań. Ważne było obserwowanie reakcji widzów i sprawdzanie, na ile spektakl jest czytelny dla różnych grup odbiorców. Ostatecznie dostępność przestała być dodatkiem, a stała się elementem wzbogacającym strukturę i znaczenie przedstawienia – zarówno dla osób niesłyszących, jak i słyszących.



Rekomendacje

Tłumaczenie na język migowy nie powinno być traktowane jako dodatek ani warstwa techniczna, lecz jako integralna część dramaturgii, historii i struktury spektaklu.

Aby to osiągnąć:

- Szukaj dla tłumacza/tłumaczki konkretnej roli scenicznej lub postaci, która uzasadnia jego/jej obecność na scenie. Buduj sytuacje sceniczne, w których komunikacja wizualna (gest) jest naturalna i uzasadniona, a nie zastępuje „brakujący” głos.
- Twórz kontekst dramaturgiczny, w którym język migowy staje się organicznym środkiem wyrazu, a nie jedynie tłumaczeniem tekstu mówionego. Jeśli nie znajdujesz dla tłumacza wyraźnej roli scenicznej i nie chcesz, aby funkcjonował jako „cień”, potraktuj język migowy jako równorzędny element dramaturgii. Aby zrobić miejsce na gest, usuń lub ogranicz inne środki wyrazu, na przykład tekst mówiony, elementy scenografii lub inne działania sceniczne.
- Eksperymentuj z inicjatywą na scenie: zamiast tradycyjnego modelu, w którym tłumacz na język migowy zawsze duplikuje aktora, spróbuj odwrócić role i pozwól aktorowi „tłumaczyć” gesty na słowa, tak aby zmiana inicjatywy była uzasadniona dramaturgicznie i jednocześnie odkrywała charakter tłumacza jako postaci.
- Pozwalaj gestom funkcjonować jak choreografia: podczas solowych fragmentów tłumacza słyszący widzowie mogą odbierać jego ruch, emocje i charakter gestu niezależnie od zrozumienia znaczenia znaków, co wzbogaca język wizualny spektaklu i otwiera nowe możliwości odbioru dla wszystkich widzów.
- Dokumentuj cały proces, nagrywaj próby, notuj wnioski, twórz krótkie raporty z testów.
- Organizuj pokazy work-in-progress dla zróżnicowanej publiczności, w tym osób niesłyszących, zbieraj informacje zwrotne, na przykład w formie ankiet lub moderowanych rozmów, i na bieżąco wprowadzaj poprawki. Dzięki temu kolejne grupy twórcze mogą wykorzystać sprawdzone metody i szybko dostosować spektakl do potrzeb widzów.

NIC

Czajkowska/ Bernadowski/ Grycmacher

Koncepcja

Monika Czajkowska
Paweł Bernadowski

Reżyseria, scenariusz i dramaturgia, reżyseria światła

Monika Czajkowska

Wykonanie

Monika Czajkowska
Paweł Bernadowski
oraz w nagraniach z offu:
Michał Darewski, Ada Dec,
Joanna Rozkosz, Filip Grycmacher

Muzyka

Filip Grycmacher

Realizacja dźwięku

Mikołaj Kietbasiewicz

Realizacja światła

Piotr Frąckiewicz

Konsultacja dramaturgiczna

Julia Holewińska

Konsultacja dotycząca dostępności

Krystyna Borkowska

„NIC” to nie brak, lecz potencjał.

Spektakl ukazuje jeden dzień pracy w Biurze Obsługi Niczego Muzeum Nic – instytucji, która z pełną powagą kataloguje brak i prezentuje takie eksponaty jak pustka, eter, próżnia czy nicość. W konwencji teatru absurdu drobne, zwykłe, momentami komiczne rytuały biurowe powoli zmieniają się w cichy alarm: co się dzieje, gdy praca traci sens, a każde działanie zostaje urynkowane? Twórcy proponują różne wariacje na temat „nic”: zarówno w doświadczeniu tego stanu, jak i w sferze znaczenia samego słowa.

To lekka komedia, która stopniowo odstania gorzką refleksję o systemie, w którym działanie bywa jedynie pozorem.

Proces powstawania spektaklu

Proces powstawania spektaklu miał charakter badawczy i opierał się na stopniowym integrowaniu dostępności z warstwą artystyczną. Duże znaczenie miały doświadczenia warsztatowe podczas obozu w Toruniu i sensoryczne. Szczególnie ważne było bezpośrednie spotkanie z perspektywą osób niewidomych – udział w działaniach takich jak oglądanie spektaklu w ciemności czy wizyta w „Niewidzialnym Domu” w Toruniu znacząco wpłynęły na sposób myślenia o języku scenicznym i odbiorze sztuki. Równolegle





rozwijano dramaturgię, starając się stworzyć spójną, angażującą historię, w której dostępność (na przykład audiodeskrypcja) nie jest dodatkiem, lecz integralnym elementem narracji.

Istotnym wsparciem okazała się współpraca z konsultantką do spraw dostępności, która pomogła przełożyć założenia na praktykę, zachowując przy tym otwartość na język artystyczny. Twórcy mierzyli się także z wyzwaniem znalezienia równowagi między dostępnością a jakością artystyczną – na przykład uniknięcia „suchej” audiodeskrypcji na rzecz formy żywej i atrakcyjnej dla wszystkich widzów.

Tekst dramatu powstawał przed próbami i był uzupełniany w trakcie pracy nad spektaklem, co wynikało między innymi z konieczności precyzyjnego zapisania konkretnych działań w scenariuszu. Ze względu na charakter dzieła kluczowe było uwzględnianie rozwiązań dostępnościowych już na etapie pisania. Początkowo było to trudne i powodowało blokadę twórczą, szczególnie ze względu na brak jasnych narzędzi i wsparcia na wczesnym etapie. Z czasem jednak proces ten doprowadził do powstania bardziej oryginalnego, nieoczywistego tekstu, który był ściśle powiązany z koncepcją spektaklu i jego dostępnością.

Rekomendacje

Traktuj dostępność jako naturalny element procesu twórczego, a nie obowiązek czy ograniczenie. Włączaj bezpośrednio osoby z doświadczeniem niepełnosprawności i zdobywaj wiedzę poprzez praktykę oraz doświadczenie. Warto też współpracować z konsultantem do spraw dostępności, który wspiera, a nie narzuca rozwiązania, oraz dbać o równowagę między dostępnością a jakością artystyczną.

Bądź elastyczny, zachowuj poczucie humoru i unikaj schematów – dostępność może stać się twórczym narzędziem, jeśli podejdziesz do niej bez uprzedzeń i z ciekawością.

Pamiętaj, że dostępność nie obniża wartości artystycznej, wręcz przeciwnie – może wpłynąć na rozwój nowego języka artystycznego.



zbroja

**Zajkowska/
Murawski**

Reżyseria, tekst, performans

Weronika Zajkowska
Michał Murawski

Konsultacja dramaturgiczna

Paweł Sablik

Muzyka

Michał Jan Meller

Lalka

Karolina Krot

Performans „zbroja” to opowieść bazująca na osobistym doświadczeniu twórców, zapraszająca widzów do wspólnego doświadczenia. To teatralny projekt, który korzysta ze środków teatru ożywionej formy, spontanicznego pisania tekstu i teatru fizycznego.

Twórcy sięgają po osobiste wspomnienia i konstruuja strukturę performansu wokół zdarzeń, które wpłynęły na postrzeganie ich ciał. Historie te mogą się zmieniać, niektóre być może nawet okazać się fikcyjne – bo celem nie jest prawda dostowna, lecz emocjonalna.

Inspiracją do powstania performansu były pytania o to, jakie zbroje zakładamy, by chronić się przed światem, i co nasze ciała mówią o strategiach obronnych, które wybraliśmy – świadomie lub nie.

Twórcy sięgają po model projektowania uniwersalnego, w którym dostępność nie jest dodatkiem, a fundamentem dramaturgii. W „zbroi” audiodeskrypcja staje się głównym tekstem, z kolei forma lalkowa oraz odlewy ciał performerów będą elementem ścieżki sensorycznej dostępnej również dla osób z niepełnosprawnościami wzroku. Autorska muzyka ma za zadanie budować emocjonalną ścieżkę sensoryczną, wspierającą dostępność i uniwersalność odbioru. To zaproszenie do innego rodzaju bliskości i zmysłowego poznania.

Proces powstawania spektaklu

Twórcy rozwijali spektakl w działaniu, mierząc się z konkretnymi wyzwaniami – między innymi ograniczeniami przestrzeni, tematem ciała czy koniecznością włączenia audiodeskrypcji w sposób nienaruszający spójności artystycznej. Kluczowe było potraktowanie dostępności jako części języka scenicznego: audiodeskrypcja nie była dodatkiem, lecz została przekształcona w element dramaturgiczny, na przykład wewnętrzny monolog scenicznej formy. Proces opierał się także na współpracy (między innymi z mentorem), która pomagała utrzymać równowagę między eksperymentem a klarownością przekazu.

Jednocześnie twórcy dostrzegli pewne ograniczenia – przede wszystkim brak pełnej perspektywy odbiorców z niepełnosprawnościami oraz momenty, w których dostępność nie została wystarczająco pogłębiona. Choć myśleli o niej od początku i uwzględniali ją w trakcie procesu, brakowało im odpowiednich narzędzi i doświadczenia w pracy z tym zagadnieniem.

Mimo tych trudności proces okazał się rozwojowy i otwierający – prowadził do poszukiwania nowych form wyrazu oraz do zmiany myślenia o teatrze jako przestrzeni bardziej inkluzywnej.

19 lutego 2026 roku w Teatrze Polskim we Wrocławiu odbyła się premiera spektaklu „Dracula” w reżyserii Weroniki Zajkowskiej. Jednym z głównych założeń spektaklu była dostępność dla osób niewidzących – taka, która włącza widza niewidzącego, nie wykluczając jednocześnie widza widzącego.

W pracy nad spektaklem artystka korzystała z doświadczeń zdobytych przy realizacji „zbroi”, rozwijając proces między innymi poprzez obecność osoby niewidzącej od pierwszej próby aż do ostatniej próby generalnej.

Rekomendacje

Traktuj dostępność jako integralną część projektu od samego początku, a nie jako dodatek na końcu pracy. Włączaj osoby z doświadczeniem niepełnosprawności jako ekspertów i ekspertki już na etapie koncepcji – dzięki temu lepiej zrozumiesz różne sposoby odbioru i unikniesz powierzchownych rozwiązań.

Bądź otwarty na eksperyment i nie traktuj narzędzi dostępności jako ograniczenia. Mogą one stać się źródłem nowych, ciekawszych rozwiązań artystycznych, które wzbogacą spektakl dla wszystkich widzów i widzek. Ucz się poprzez praktykę, testuj różne formy i buduj dialog w zespole.



Errors and Failures

**Dubilewicz/
Krause/
Wensierska**

Autorka

Agnieszka Dubilewicz

Tancerze

Karolina Wensierska (tancerka butoh)
Patrik Krause (artysta z niepełno-
sprawnością)

„Errors and Failures” to działanie performatywne, w którym jednym z narzędzi pracy i inspiracji był ja-
poński taniec butoh. Spektakl bada
synergię dwóch odmiennych ciał za-
nurzonych w intensywnym współ-
uzależnieniu. Projekt burzy pojęcie
normy i przenosi widzów w prze-
strzeń liminalną – miejsce spotkania
różnic, które stają się wzajemnym
odbiciem, inspiracją, a czasem tok-
sycznym napięciem.

Granice – cielesne, psychiczne, spo-
łeczne – zostają zakwestionowane.
Nie są przeszkodą, lecz tworzywem.
Ruch, napięcie i obecność fizyczna
performerów stają się nośnikiem ich
stanów wewnętrznych. To, co dzieje
się na scenie, nie jest tylko ruchem,
ale zapisem intensywnych przeżyć
psychicznych.

Proces powstawania spektaklu

Proces twórczy miał charakter or-
ganiczny i opierał się na relacjach
oraz wcześniejszych doświadcze-
niach zespołu. Artyści nie budowali
języka od zera – korzystali z już wy-
pracowanych metod pracy i zgrania,
co pozwoliło im działać intuicyjnie
i szybko reagować na pojawiające się
pomysły. Materiał sceniczny powsta-
wał głównie poprzez improwizacje,
które następnie były selekcjonowane
i porządkowane pod kątem spójności
i autentyczności. Kluczowe zna-
czenie miało także funkcjonowanie
zespołu poza próbami – wspólne



spędzanie czasu i poznawanie codzienności osoby z niepełnosprawnością budowało zaufanie i przekładało się na prawdę sceniczną.

Istotnym elementem procesu było także świadome budowanie struktury pracy i ról w zespole. Tworzenie spektaklu polegało nie tylko na generowaniu scen, ale też na ich ciągłym przekształcaniu – odrzucaniu, upraszczaniu lub odwracaniu pierwotnych założeń, zwłaszcza gdy okazywały się zbyt ograniczające. Przykładem było podejście do tematu ciała, które zamiast być bezpośrednio przedstawiane, stało się impulsem do poszukiwania bardziej złożonych i nieoczywistych rozwiązań scenicznych.

Proces miał również silny wymiar intuicyjny i opierał się na zaufaniu do doświadczenia performerów. Dzięki ich scenicznej obecności i wzajemnemu zgraniu możliwe było utrzymanie spójności spektaklu nawet w momentach niepewności czy zmian koncepcji. Twórca i twórczyni podkreślają, że to właśnie relacje, uważność na siebie nawzajem i gotowość do podążania za tym, co pojawia się w pracy, pozwoliły wypracować formę, która była zarówno autentyczna, jak i poruszająca dla widzów.

Rekomendacje

Dobrze poznaj osoby i społeczności, z którymi pracujesz – nie tylko w kontekście artystycznym, ale też ich codziennego życia. Staraj się zdobywać wiedzę poprzez doświadczenie i bezpośredni kontakt, bo tylko wtedy dostępność przestaje być sztuczna i zaczyna wynikać naturalnie z procesu pracy.

Nie opieraj się wyłącznie na teorii – działaj w oparciu o realne relacje, potrzeby i uważność. Wspieraj osoby z grup marginalizowanych, wykorzystując swoje zasoby i dostęp do przestrzeni czy instytucji, a jednocześnie bądź otwarty na to, co one wnoszą do procesu. Traktuj współpracę jako wymianę, w której każda strona ma swoją wiedzę i doświadczenie. Dzięki temu możesz tworzyć bardziej autentyczną, włączającą i odpowiedzialną sztukę.



Serbia

Through the Eye of a Needle
AFTER
We Are All Heroes
INTERWEAVING

Through the Eye of a Needle

Autorzy

Milica Dukić
Aleksandar Milković

Reżyseria

Aleksandar Milković

Obsada

Katarina Krnač
Vladimir Poznić

Koordinacja

Danica Rankov Dunić

Scenografia

Milica Dukić

Haftowane elementy scenografii

wykonane przez członków
społeczności Głuchych

Zdjęcia

Slobodan Stošić
Vojin Ivkov

Produkcja

Organizacja Głuchych
z Nowego Sadu,
Kulturanova

Osoby uczestniczące w warsztatach haftu współczesnego:

Božica Čobanov, Vlada Poznić,
Nada Ilić, Nebojša Kastratović,
Jovan Ćato, Nataša Vujanov,
Kristijan Krnač, Katarina Krnač,
Katarina Jerković, Vladimir Jovanović,
Marija Kovačević, Tatjana Radvanj
Papđurdes,
Branislav Medaković, Bojana Vuković,
Nebojša Čokorilo, Maja Jović,
Sandra Divljan, Milka Perišić,
Brigita Ćiraković, Željka Krestić,
Hvzi Milovan, Hvzi Danilo,
Hvzi Alisja, Goran Petrašinović,
Bojana Arambašić, Brankica Bedov

„Through the Eye of a Needle” to spektakl, który wnikliwie podejmuje temat komunikacji – a właściwie jej braku. Główne pytanie, które stawia, dotyczy sposobu, w jaki ludzie nawiązują relacje, gdy tradycyjne środki wyrazu są ograniczone lub niedostępne. Wykorzystując pantomimę oraz dotykowy i wizualny język haftu, bohaterowie poszukują nowych sposobów komunikacji, wykraczających poza słowa.

„Through the Eye of a Needle” to opowieść o tym, jak łączymy się ze sobą mimo barier. Przedstawienie udowadnia, że nic porozumienia można nawiązać nawet w ciszy. „Through the Eye of a Needle” buduje mosty między światami osób słyszących i Głuchych, przypominając, że potrzeba kontaktu jest w każdym z nas.



Proces powstawania spektaklu

Realizacja performansu była wspólną pracą artystki wizualnej Milicy Dukić oraz aktora i nauczyciela pantomimy Aleksandara Milkovicia. Równolegle z próbami pantomimy odbyło się ponad 15 warsztatów haftu, w których uczestniczyły różne pokolenia osób Głuchych. Kolektywna praca stała się fundamentem spektaklu. Pokazała ogromny potencjał współdziałania i dialogu, które stanowią fundament spektaklu.

Na scenie występuje dwoje aktorów z Organizacji Głuchych w Nowym Sadzie. Ich życiowe doświadczenie i biegłość w komunikacji niewerbalnej nadają przedstawieniu autentyczność i głębię. Umożliwiają widzom odbiór zarówno na poziomie emocjonalnym, jak i intelektualnym. Poprzez ruch i interakcję z haftowaną scenografią, artyści zapraszają widzów do namysłu nad złożonością komunikacji międzyludzkiej. Elementy dekoracji, stworzone wspólnie ze społecznością Głuchych, tworzą wizualny język, który dopełnia niemy przekaz aktorów. Faktury, wzory i symbole haftu odzwierciedlają subtelność gestów pantomimy. Finałem spektaklu jest prezentacja wyhaftowanego alfabetu migowego – dzieła, które ucieleśnia kreatywność i ekspresję tej społeczności.

„Wdrożenie zasad projektowania uniwersalnego przyszło nam łatwo, ponieważ to my dostosowaliśmy się do potrzeb i przestrzeni grupy marginalizowanej. Bardzo zależało mi na tym, aby spektakl odbył się w ich przestrzeni. Jest mała, ale należy do nich.”

Rekomendacje

Kluczowe jest stworzenie komfortowego środowiska pracy. Udział w warsztatach i spektaklu dla wszystkich powinien być dobrowolny. Warto zbudować atmosferę wspólnoty i pozwolić na naturalny przepływ pomysłów i współpracy.

AFTER

Tekst, reżyseria, muzyka i wykonanie

Tanasije Ćakić

Obsada w materiałach wideo (w kolejności pojawiania się)

Đorđe Nikolić

współlokator Nikola Milivojević

sąsiadka Aleksandra Cucić

wdowa Milica Burazer

incognito Konstantin Jovanović Bakoč

junior Nikola Kljajić

koleżanka z pracy Teodora Jonuzović

kolega z pracy Konstantinos Petrović

Mima, szefowa Olivera Guconić

reżyser Srđan Kner

dziewczyna Andrijana Mečava

Koprodukcja, kostiumy, makijaż

Nikola Kljajić

Scenografia

Teodora Jonuzović

Konstantinos Petrović

Reżyseria wideo

Srđan Kner

Zdjęcia / operator kamery

Marko Gigić

Nagranie i opracowanie dźwięku

Asja Suvajdžić

Tłumaczenie na język migowy

Nina Baranovski

Widzowie wraz z bohaterem trafiają na premierę kampanii marketingowej dotyczącej zapobiegania samobójstwom, podczas której stopniowo zostają wciągani w jego myśli o życiu i śmierci.


„W AFTER badamy to, co przychodzi po ciszy, po traumie, po życiu – w atmosferze przypominającej afterparty, przestrzeni, w której ujawniają się nierozwiązane wątki i wspomnienia.”

Inspirowane prawdziwymi wydarzeniami przedstawienie zaciera dystans między widzem a aktorem, zachęcając publiczność do aktywnego w nim uczestnictwa.

Proces powstawania spektaklu

Spektakl powstał z potrzeby nagłośnienia tematu zdrowia psychicznego mężczyzn – zagadnienia wciąż spychanego na margines lub przedstawianego w sposób uproszczony. Twórcy oparli się na konkretnych danych. W 2021 roku w Unii Europejskiej odnotowano około 47000 samobójstw, z czego blisko 77% dotyczyło mężczyzn. „AFTER” podejmuje odważną próbę przełamania wielopokoleniowego tabu, szukając autentycznego i bezpośredniego języka do rozmowy o kryzysie męskości.

Istotnym elementem procesu twórczego było prowadzenie przez artystów i artystki profilu na Instagramie, który służył badaniu reakcji odbiorców

A man in a white tank top and red shorts lies on his back on a dark floor. He is surrounded by several cardboard boxes, some of which are open. A black folding chair is to his left. In the background, a wall is made of many rectangular panels. A red sign with the word 'PER' is visible on the wall. The scene is dimly lit, with a spotlight effect on the man and the text overlay.

Before we watched the campaign . I Got
one message. I'm not well. I'm not well.

Prima di guardare la campagna, ho
ricevuto un messaggio. Non sto bene. Non
sto

i wpływał na rozwój poszczególnych wątków. Jak podkreślają twórcy: „**Wiele osób śledzących nasz profil myślało, że dotyczy on wyłącznie zdrowia psychicznego. Dopiero dwa tygodnie przed premierą poinformowaliśmy o spektaklu. Osoby, które przyszły, odbierały go głębiej – miały poczucie współuczestnictwa w jego powstawaniu**”. Spektakl ma charakter transmedialny – jego tematy są rozwijane w mediach społecznościowych, gdzie publikowane są materiały i treści związane ze zdrowiem psychicznym mężczyzn.

Spektakl zrywa z konwencją tradycyjnego teatru, stawiając na pełną interakcję. Widzowie mogą swobodnie korzystać z telefonów, robić zdjęcia, nagrywać i notować, współtworząc w ten sposób wydarzenie i towarzysząc mu dyskusję. W warstwie komunikacyjnej twórcy wykorzystali serbski język migowy, a napisy zintegrowano z materiałami wideo.

Z uwagi na poruszany temat samobójstwa, autorzy zadbali o bezpieczeństwo publiczności – na początku i na końcu pokazu udostępniane są informacje o lokalnych punktach wsparcia kryzysowego.

Największą barierą okazała się sztywność instytucji i poszukiwania odpowiedniej sali na premierę spektaklu. Po wielu odmowach ze strony tradycyjnych teatrów, premierę zorganizowano w alternatywnej, nieteatralnej lokalizacji.

Rekomendacje

Zastanówcie się, jak to, co chcecie powiedzieć, może być dostępne dla wszystkich – i bawcie się tym.

Pomyślcie, jak różne osoby mogą odczytać wasz przekaz. To właśnie tutaj rodzą się najciekawsze pomysły.



We Are All Heroes

Projekt instalacji

Konstantinos Petrović

Scenografia

Teodora Jonuzović

Muzyka

Jovan Raonić

„We Are All Heroes” to performans, który udowadnia, że w sztuce nie istnieją granice, jeśli w jej centrum postawimy człowieka. To przestrzeń, w której każdy – bez względu na sprawność – staje się pełnoprawnym twórcą. Wydarzenie łączy interaktywną instalację Tactile Hero* ze specjalnie skomponowaną muzyką. Performans składa się z dwóch przepłatających się części: dźwiękowej, zapraszającej do wspólnego odtwarzania kompozycji, oraz wizualnej. Widzowie zostawiają na papierze barwne ślady, tworząc unikalny, malarski zapis tego, co słyszą i czują.

*Tactile Hero to interaktywna instalacja artystyczno-edukacyjna, która pozwala doświadczać dźwięku poprzez dotyk, ruch i często także obraz. Osoba wchodzi w fizyczną interakcję z obiektem (np. dotyka, naciska, przesuwają elementy), a instalacja zamienia jego działania w dźwięk lub muzykę.

Proces powstawania spektaklu

„Pomysł na performans narodził się podczas Campu w Polsce, gdzie pracowałam nad tematami stereotypów i uprzedzeń. Było to dla mnie ważne, niemal terapeutyczne doświadczenie, do którego chciałam powrócić.”

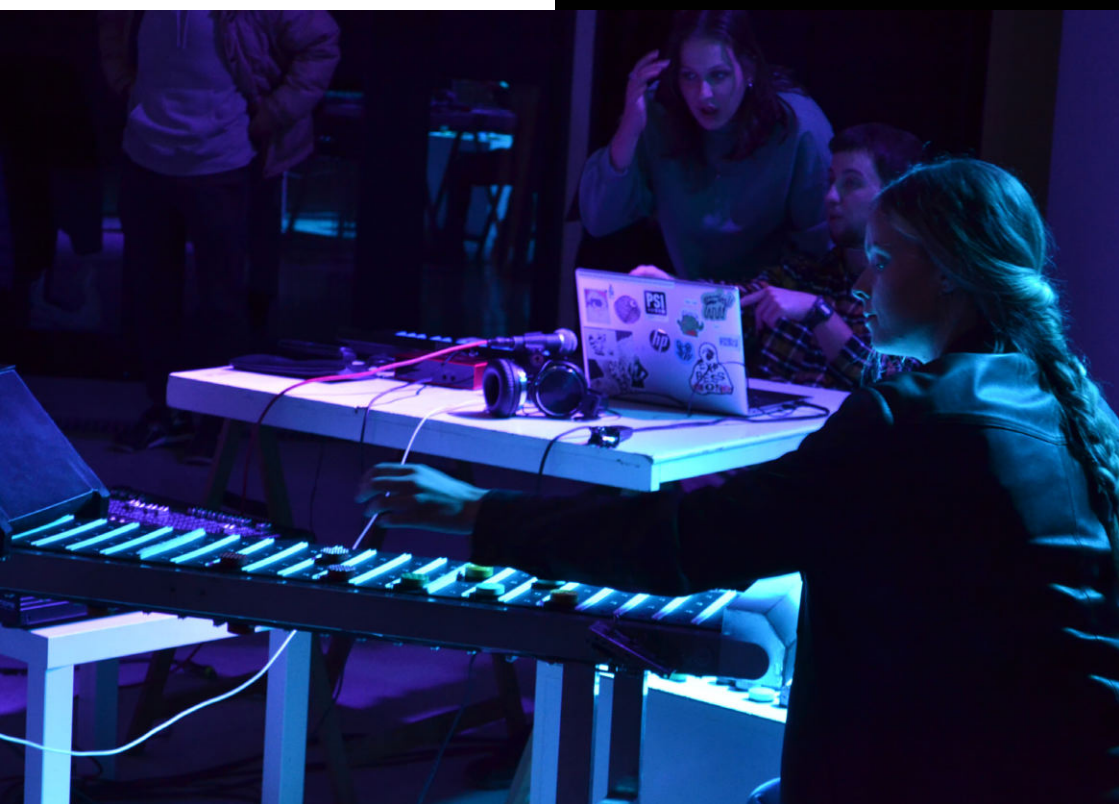
Twórcom **Tactile Hero** zależało na maksymalnej dostępności. Na każdym etapie prac analizowano, jak z projektu będą korzystać osoby o różnej wrażliwości i potrzebach

– w tym osoby z niepełnosprawnością słuchu, wzroku czy ograniczoną mobilnością. Kluczowym momentem była wystawa zorganizowana na miesiąc przed premierą. Pozwoliła ona poznać społeczność odbiorców i odbiorczyń oraz dostosować narzędzie do ich realnych oczekiwań i potrzeb. Dzięki temu projekt z powodzeniem funkcjonuje na trzech płaszczyznach: jako spektakl, jako otwarta instalacja oraz jako innowacyjna pomoc dydaktyczna w szkołach.

„Projektowanie uniwersalne znacząco poszerzyło nasze myślenie o dostępności i możliwościach twórczych. Stało się dla mnie istotnym elementem pracy, który dziś włączam do większości realizowanych projektów.”

Rekomendacje

Myślcie szerzej. To nie wymaga wiele – wystarczy wyjść poza pytanie „co, jeśli zabraknie prądu?” i zapytać „co, jeśli na spektakl przyjdzie osoba z niepełnosprawnością?”.



INTER-WEAVING

Wykonanie

Tanja Đurić
Novak Josić

Reżyseria i choreografia

Tatjana Grujić
Aleksandra Pejčić

„Interweaving” to multimedialny spektakl teatru tańca wykonywany przez artystkę z niepełnosprawnością ruchową oraz jej partnera bez niepełnosprawności. Poprzez tańce współczesny, teatr fizyczny i dźwięk przedstawienie bada intymną dynamikę relacji z perspektywy różnych ciał – w wymiarze fizycznym, emocjonalnym i społecznym.

Celem spektaklu jest zwiększenie świadomości na temat różnorodności ciał i form miłości oraz zaproponowanie innego sposobu myślenia o bliskości i współzależności.

Na scenie ciało artystki nie jest „reprezentowane”, lecz realnie obecne – współtworzy język performansu na równych zasadach, aktywnie i podmiotowo.

Proces powstawania spektaklu

Spektakl powstawał w Nowym Sadzie, w ścisłym dialogu z lokalną społecznością. Od samego początku twórcy traktowali projektowanie uniwersalne jako fundament. Włączali w strukturę spektaklu audiodeskrypcję, elementy dotykowe. Dbali o dostępność przestrzeni. Praca opierała się na pełnej równości i partnerskim zaangażowaniu obojga artystów. Duża część materiału to efekt badań i rozmów z osobami z niepełnosprawnościami. Dzięki ich świadectwom spektakl wykracza poza prywatną historię twórców, stając się uniwersalną opowieścią o ludzkim doświadczeniu bliskości.



Celem spektaklu było przełamanie społecznego tabu wokół bliskości i seksualności osób z niepełnosprawnościami. Artyści pokazali te relacje jako naturalne i partnerskie, czerpiąc z własnych doświadczeń, a nawet włączając do scenariusza zapisy z osobistych dzienników i momenty wspólnych konfliktów.

Z perspektywy artystycznej projektowanie uniwersalne było inspiracją, a nie barierą. Choć nie wszystkie pomysły udało się wdrożyć – jak choćby sceny w całkowitej ciemności oparte wyłącznie na dźwięku – stanowią one cenny materiał do dalszych poszukiwań. Największym wyzwaniem

okazała się rzeczywistość poza sceną: brak odpowiednio dostosowanych przestrzeni do prób i pokazów w Serbii.

Rekomendacje

Pukajmy do drzwi instytucji publicznych, bo one same do nas nie przyjdą.

Kluczowe jest konsekwentne przełamywanie barier i otwieranie przestrzeni na dialog.

Bez współpracy nasze działania nie będą w pełni możliwe.

Włochy

To Be Young, Gifted and Black
PLEASE, ANYONE BUT RICHARD III
By any other name. Playing Juliet and Romeo

To Be Young, Gifted and Black

Obsada

Gaja Aurora Ebere Ikeagwuana
Laura Amponsah

Reżyseria

Gaja Aurora Ebere Ikeagwuana

Teksty poetyckie

Laura Amponsah

Dramaturgia

Val Wandja

Muzyka

Mat

Konsultacja artystyczna i reżyseria sceniczna

Valerie Tameu

Zdjęcia

Francesca Paluan

Produkcja

Teatro Stabile del Veneto - Teatro
Nazionale przy wsparciu
Bagnomariah (Comoda APS),
DAR=CASA soc. coop



To Be Young, Gifted and Black to performans łączący słowo, ciało i dźwięk. Twórcy podejmują dialog z dziedzictwem Audre Lorde – pisarki, ikony amerykańskiego feminizmu i walki o prawa mniejszości – konfrontując jej myśl z perspektywą młodych osób pochodzenia afrykańskiego dorastających we Włoszech.

Troje młodych pracowników traci pracę w wyniku nagłego zamknięcia baru, w którym byli zatrudnieni. W zawieszonej przestrzeni – jednocześnie realnej i symbolicznej – ujawniają się ich głosy, wrażliwość i wyobrażenia. Bar staje się miejscem oporu i wyobraźni, gdzie splatają się kluczowe pytania diaspory: jak przekształcić gniew

„Myślenie o spektaklu przez pryzmat projektowania uniwersalnego pozwoliło nam potraktować inkluzywność i dostępność jako integralne elementy procesu twórczego. Takie podejście sprzyja bardziej odpowiedzialnemu i świadomemu tworzeniu teatru, w którym dostępność jest wpisana w wybory artystyczne, dramaturgię, przestrzeń i czas.

Skłonilo nas to do skupienia się na aspektach, które w innych okolicznościach mogłyby pozostać marginalne, takich jak różne rytmy czasowe, warstwy sensoryczne czy sposoby angażowania widzów, którzy zwykle nie bywają w teatrze. Takie podejście wpłynęło także na treść i tematykę spektaklu, zachęcając nas do refleksji nad relacjami władzy, wspólnotą, przynależnością i dostępnością. Projektowanie uniwersalne postawiło przed nami nowe pytania artystyczne i poszerzyło nasze rozumienie tego, czym może być performans.”

w siłę polityczną? Jak budować poczucie domu poza „domem pana”? Co oznacza przynależność do kraju, który pozwala na naszą obecność, ale nie gwarantuje podstawowych praw?

Spektakl opiera się na fragmentarycznej, nielinearnej strukturze, łącząc sceny realistyczne z poetyckimi fragmentami, intymnymi wyznaniem i elementami „spoken word”**. Poezja, muzyka i pamięć stają się narzędziami reinterpretacji codzienności, pokazując, jak doświadczenie niepewnej pracy i wykluczenia może stać się punktem wyjścia do wspólnotowego tworzenia.

*Sformułowanie „dom pana” (the master’s house) to bezpośrednie nawiązanie do słynnego eseju Audre Lorde: „Narzędzia pana nigdy nie rozmontują jego domu”. W kontekście postkolonialnym i feministycznym oznacza ono system (państwo, strukturę, język), który został zbudowany przez grupę dominującą i służy do ucisku mniejszości.

**Spoken word – mówiona poezja, w której kluczową rolę odgrywają emocje, rytm i sposób wykonania. Tekst jest wygłaszany na żywo, często w bezpośrednim kontakcie z publicznością. Podejmuje najczęściej tematy społeczne, polityczne i tożsamościowe, łącząc elementy poezji, monologu i performansu.

Proces powstawania spektaklu

Jednym z głównych wyzwań było wypracowanie wspólnego języka pracy wśród artystów i artystek o bardzo różnych praktykach i doświadczeniach zawodowych, co wymagało ciągłego dialogu. Jednocześnie ta złożoność była źródłem radości i satysfakcji – pozwoliła wyjść poza indywidualne strefy komfortu, potraktować różnorodność jako zasób oraz stworzyć atmosferę autentycznego spotkania i wzajemnego uznania siebie nawzajem.

Rozumienie dostępności

Dostępność to prawo do widzialności i reprezentacji – możliwość bycia obecnym na scenie jako podmiot, a nie wyjątek czy symbol. To tworzenie przestrzeni, w której osoby czarne mogą opowiadać własne historie, dzielić się swoim doświadczeniem i budować narracje z własnej perspektywy.

Dostępność oznacza także znoszenie barier, które historycznie ograniczały obecność czarnych artystów w instytucjach kultury. Jednocześnie dostępność wiąże się z tworzeniem języka i formy, które są bliskie doświadczeniu twórców i odbiorców – tak, by spektakl był czytelny, autentyczny i zakorzeniony w realnych przeżyciach, a nie dostosowany do dominujących, wykluczających norm.

Rekomendacje

Korzystaj z mentoringu artystycznego na każdym etapie pracy nad spektaklem.

Organizuj pokazy prób. W ten sposób przetestujesz rozwiązania i zbierzesz informacje zwrotne w bezpiecznych warunkach.

Traktuj projektowanie uniwersalne jako szansę twórczą i polityczną, a nie ograniczenie.

Zdobywaj wiedzę, współpracuj z doświadczonymi osobami.

Postrzegaj dostępność jako sposób na rozwijanie praktyki artystycznej, pogłębianie relacji z widownią i krytyczne spojrzenie na przestrzeń teatralną. Takie podejście otwiera nowe możliwości i sprzyja budowaniu bardziej inkluzyjnego, świadomego rozumienia kultury.





ANNE: Prendere non è dare.

PLEASE, ANYONE BUT RICHARD III

Koncepcja

Cristian Viscione, Giammarco Pignatiello, Benedetta Pighoni
na podstawie „Ryszarda III” Williama Szekspira

Reżyseria

Giammarco Pignatiello

Obsada

Alessandra Curía, Giammarco Pignatiello, Benedetta Pighoni, Cristian Viscione

Dramaturgia

Benedetta Pighoni

Scenografia i kostiumy

Gaia Fossati

Figury i animacja

Valerio Saccà

Wkład wokalny

Gionata Soncini

We współpracy z

Divano Project

Zdjęcia

Serena Pea

Produkcja

Teatro Stabile del Veneto – Teatro Nazionale

przy wsparciu

Centro Teatrale MaMiMò
Accademia dei Filodrammatici
Spazio EffeBi19

Projekt narodził się ze spotkania Giammarca Pignatiella, Benedetty Pighoni i Cristiana Viscione – artyści, aktywiści i twórcy cyfrowego znanego jako @atrophic_king. Cristian żyje z rdzeniowym zanikiem mięśni (SMA), chorobą neurodegeneracyjną, która stopniowo osłabia mięśnie i może wpływać na oddychanie. Na scenie jest podłączony do respiratora, pisze za pomocą myszy dwuklawiszowej, komunikuje się przy użyciu syntetycznego głosu.

Punktem wyjścia jest proste pytanie. Co jednak dzieje się, gdy ciało takie jak ciało Cristiana – nacechowane znaczeniem jeszcze przed wypowiedzeniem słowa – zostaje zaproszone do „grania”? Czy możliwe jest stawanie się kimś innym, czy też scena zmusza do pozostania sobą?

Twórczość @atrofic_king buduje język oparty na cielesności, słowie i internetowej ironii – cyfrowy, memiczny język, który już wcześniej miał swoją siłę, a teraz zostaje wprowadzony na scenę. W tę strukturę wpisuje się postać Ryszarda III. W tragedii Szekspira Ryszard zdobywa władzę poprzez manipulację i przemoc. Jego postać była historycznie interpretowana jako podwójny stereotyp: zły, bo brzydki; tyran, bo inny. Projekt rozbraja ten schemat – nie wystarczy go rozpoznać, trzeba go przełamać i osadzić we współczesności.

Ciało Cristiana jest centrum spektaklu nie tylko wizualnie i narracyjnie, ale także rytmicznie. Jego oddech, regulowany przez respirator, staje się stałym pulsem całej sceny – dźwiękiem, którego nie da się uniknąć, i czasem, którego nie da się pominąć. W trakcie spektaklu mogą pojawić się przerwy lub spowolnienia związane z czynnościami niezbędnymi dla jego życia.

Dwójka performerów – jednocześnie wykonawcy i opiekunowie – buduje strukturę sceniczną, która łączy reprezentację z realną opieką. Wykorzystują przy tym teatr formy. Zamiast lalek pojawiają się przedmioty z codziennego życia Cristiana, zwłaszcza te medyczne – ożywiane i przekształcane w postaci i symbole władzy. Pojemnik na moc może zostać królem, rurki oddechowe – zabójcami, a sprzęt medyczny – mrocznym dworem napędzającym tragedię. Nie jest to metafora, lecz

odwrócenie perspektywy. Przemoc nie jest „odgrywana” na ciele Cristiana, lecz przechodzi przez to, co go otacza, podtrzymuje i jednocześnie wystawia na widok publiczny.

Technologia i media społecznościowe stają się narzędziami przeniesienia języka @atrofic_king na scenę, a jednocześnie – paradoksalnie – umożliwiają jego transformację. Niektóre kwestie wypowiedane są syntetycznym głosem – jako avatar Cristiana: ironiczny, niepokojący, momentami despotyczny, który zaciera granice między tym, co realne, wirtualne i tym, co teatr nazywa „prawdą sceniczną”.

Cristian nie „odgrywa” roli – jest na scenie jako on sam i przez to zmienia sposób, w jaki teatr zwykle pokazuje czyjeś doświadczenia i historie. Nie prosi o współczucie ani zrozumienie. Prosi o scenę. O przestrzeń. O możliwość. „Please, anyone but Richard III” to sprzeciw wobec bycia interpretowanym przez innych i jednocześnie próba odzyskania prawa do bycia podmiotem własnej reprezentacji.

Proces powstawania spektaklu

Proces powstawania spektaklu miał charakter złożony, bo wymagał ciągłego dostosowywania się do zmieniających się warunków. Zespół mierzył się z wyzwaniem organizacyjnymi, takimi jak transport, dostępność przestrzeni czy kwestie

techniczne, które często wpływały na przebieg pracy i wymagały dużej elastyczności oraz szybkiego reagowania.

Szczególnie ważne było zaangażowanie Cristiana jako współtwórcy – jego decyzje, pomysły i sposób komunikacji realnie wpływały na kształt przedstawienia. Projektowanie uniwersalne stało się fundamentem procesu twórczego. Struktura spektaklu była budowana w oparciu o sposób komunikacji Cristiana i działanie jego urządzeń. Jego interfejs komunikacyjny oraz syntetyczny głos nie były traktowane jedynie jako narzędzia pomocnicze, lecz jako elementy dramaturgiczne, które kształtują rytm i przebieg scen.

Proces miał również wymiar eksperymentalny i kolektywny. Zespół pracował nad wypracowaniem wspólnego języka, łącząc różne praktyki artystyczne i redefiniując tradycyjne narzędzia teatralne. Przykładem było wykorzystanie przedmiotów z codziennego życia Cristiana jako elementów scenicznych, które zyskiwały nowe znaczenia i funkcje. Istotnym doświadczeniem były pokazy robocze, które pozwalały sprawdzić, na ile spektakl jest czytelny dla widzów.

Rekomendacje

Zaczynaj od potrzeby i sensu, a nie od narzędzi. Projektowanie uniwersalne działa najlepiej wtedy, gdy wynika z jasno określonego pytania lub celu. Traktuj je jako podejście całościowe, a nie dodatkowy element. Obejmuje ono nie tylko scenę, lecz także logistykę, organizację i warunki pracy. Zadbaj także o to, aby narzędzia i mechanizmy komunikacji były widoczne i czytelne dla widzów.



By any other name. Playing Juliet and Romeo

Dramaturgia

Luce Sant'Ambrogio

Inspiracja

„Romeo i Julia” Williama Szekspira

Na podstawie

“Chi può fare Giulietta – Questioni per una politica performativa dei ruoli oltre il genere”

Luce Sant'Ambrogio

Reżyseria

Giacomo AG, Luce Sant'Ambrogio

Obsada

Giacomo AG, Luce Sant'Ambrogio

Badania dramaturgiczne

Federica Lorenzoni

Tutorka

Fiorenza Menni (Ateliersi)

Dźwięk, światło i wideo

Yele Canali Ferrari

Wsparcie artystyczne

Gianluca Maria Bozzale

Kostiumy

Lauretta Salvagnin

Zdjęcia

Serena Pea

Produkcja

Teatro Stabile del Veneto

Teatro Nazionale

przy wsparciu

Centrale Fies, Ateliersi

„By any other name. Playing Juliet and Romeo” to gest miłości i nieposłuszeństwa – ucieleśnione pragnienie odzyskania sceny, która była nam odmawiana; projekt ponownego odczytania i przepisania Romea i Julii z perspektywy transpłciowej, zakorzenionej w doświadczeniu ciała.

Dziś te postaci kojarzone są z heteronormatywnymi, cisplciowymi ciałami, dopasowanymi do wymogów fizycznych ról. Tymczasem Julia narodziła się na scenie z głosem chłopca. Kobiecość od zawsze była konstruktem. Pytamy, kto może zagrać Julię? Kto może zagrać Romea?



**Nie chodzi o queerowe odczytanie klasycznego tekstu, lecz o gest polityczny i poetycki, który domaga się prawa dla transpłciowych ciał do bycia podmiotami na scenie – nie reprezentowanymi przez innych i nie sprowadzany-
mi do stereotypowych ról.**

We Włoszech osoby transpłciowe wciąż są angażowane w teatrach głównie wtedy, gdy ich „inne ciało” odpowiada oczekiwaniom cispłciowej reżyserii lub służy odtwarzaniu stygmatyzujących postaci. Ciała transpłciowe pozostają nieobecne w produkcjach teatralnych, a jeśli już się pojawiają, ich role często powierza się aktorom cispłciowym (zjawisko to Renata Carvalho określa mianem „transfake”, 2022). Jednocześnie od samych osób transpłciowych oczekuje się, by ich wygląd nie zdradzał ich tożsamości.

Wychodząc od tych pytań, domagamy się wolności ucieleśniania postaci, które stały się symbolami kobiecości, męskości i romantycznej miłości. Chcemy pokazać, że o sile dramaturgicznej nie decydują płęć ani ciało, lecz

obecność sceniczna i wrażliwość aktorów i aktorek. W tym sensie praktykujemy formę transpofagii: „trawimy” przeszłość, by budować terażniejszość, która nas obejmuje – ponieważ już istniejemy, kochamy i pragniemy.

Proces powstawania spektaklu

Proces był intensywny i skondensowany, co wymagało dużej koncentracji oraz sprawnego podejmowania decyzji. Twórcy równolegle rozwijali koncepcję spektaklu i testowali sceny, negocjując przy tym różne wrażliwości artystyczne. Praca metodą eksperymentu i natychmiastowej korekty nadała całości dynamiczny, warsztatowy charakter.

Istotną rolę odegrały działania laboratoryjne, które nadały projektowi wymiar badawczy i pozwoliły na poszerzenie perspektywy twórczej. Dramaturgię oparto na „Romeo i Julii” jako rozpoznawalnej strukturze, którą poddawano ciągłym przekształceniom – zwłaszcza w miejscach, gdzie język Szekspira ograniczał autentyczność wykonawców.

Integralnym elementem procesu stała się refleksja nad reprezentacją i dostępnością. Projektowanie uniwersalne realnie wpłynęło na decyzje artystyczne oraz ukształtowało nową relację z widownią.

Rozumienie dostępności

Dostępność zaczyna się już na etapie budowania zespołu – poprzez uznanie różnorodnych ciał, tożsamości i doświadczeń jako pełnoprawnych elementów praktyki artystycznej. Obejmuje między innymi dobór narzędzi komunikacji, strukturę spektaklu oraz tworzenie czytelnych punktów odniesienia dla widza, na przykład poprzez wykorzystanie znanej historii jako „kotwicy”. Kluczowe jest projektowanie z myślą o konkretnych osobach i ich potrzebach, a nie abstrakcyjnej publiczności.

Dostępność wiąże się także z odpowiedzialnością etyczną i krytyką powierzchownej inkluzywności. Artysty sprzeciwiają się tokenizmowi (sytuacji, gdy ktoś podejmuje symboliczne działania, by stworzyć pozór wspierania różnorodności, a w rzeczywistości nic się nie zmienia).

Rekomendacje

Traktuj projektowanie uniwersalne jak proces. Analizuj skład grupy i jego potrzeby. Włączaj społeczności w proces powstawania spektaklu. Unikaj tokenizmu. Stwórz dla widza czytelny punkt odniesienia, na przykład opierając się na znanej historii. Nie bój się jej zmieniać. Zaplanuj więcej czasu na pracę.

Pojęcia

Płeć biologiczna

cechy ciała przypisujące płeć przy urodzeniu

Płeć kulturowa

społeczne wyobrażenia o kobiecości i męskości

Cisplciowość

zgodność tożsamości z płcią przypisaną przy urodzeniu

Transplciowość

brak tej zgodności

Tożsamość płciowa

to, jak się identyfikujesz (np. kobieta, mężczyzna, osoba niebinarna)

Niebinarność

poza podziałem kobieta – mężczyzna

Heteronormatywność

przekonanie, że heteroseksualność jest domyślną, normalną i preferowaną orientacją seksualną, zgodną ze sztywnym, binarnym podziałem ról płciowych

Queer

osoby poza normami płci i seksualności

Cisnormatywność

założenie, że wszyscy są cisplciowi

Transfake

rola osoby trans grana przez osobę cisplciową

Fizjonomia roli

przekonanie, że aktor powinien „pasować wyglądem” do roli

Transpofagia

twórcze przetwarzanie klasyki z perspektywy osób trans



Wspólna przestrzeń

**Model uniwersalnego projektowania
w sztukach performatywnych**

**Katarzyna Pągowska
Magdalena Jasińska**



Katarzyna Pągowska

Animatorka i managerka kultury. Od 2022 roku sprawuje funkcję zastępczyni dyrektora ds. merytorycznych w Wojewódzkim Ośrodku Animacji Kultury. Jej działania skupiają się wokół tematów sztuki jako narzędzia zmiany społecznej oraz wzmacniania artystów i osób pracujących w sektorze kultury.



Magdalena Jasińska

Trenerka, badaczka, koordynatorka projektów społecznych artystycznych, animatorka kultury, teatrołożka. Pracuje w Wojewódzkim Ośrodku Animacji Kultury, gdzie koordynuje projekty, prowadzi warsztaty, facylituje spotkania i prowadzi ewaluacje projektów i działań.

Wprowadzenie

Od technicznego dodatku do artystycznego fundamentu

Głównym impulsem do stworzenia Modelu Uniwersalnego Projektowania w Sztukach Performatywnych było przekonanie, że dostępność nie może ograniczać się wyłącznie do kwestii infrastruktury, takiej jak windy czy podjazdy, ani być „protezą” doklejaną do gotowego już spektaklu.

Proponujemy radykalną zmianę perspektywy: inkluzywność staje się fundamentem procesu twórczego obecnym od pierwszych pomysłów, przez budowanie dramaturgii i tworzenie spektaklu, aż po projektowanie relacji z widownią.

Model wyrasta z potrzeby głębokiej, systemowej zmiany w myśleniu o dostępności w kulturze. Nie jest on jedynie zbiorem technicznych wskazówek. Można go odczytywać jako manifest nowej estetyki i etyki pracy, w której dostępność staje się paliwem dla twórczej wyobraźni.

Kontekst teoretyczny i szeroka perspektywa

Choć uniwersalne projektowanie wywodzi się z architektury i dążenia do tworzenia przestrzeni dostępnych bez konieczności jej dodatkowych adaptacji, w sztukach performatywnych nabiera ono nowego znaczenia. Dostępność staje się tu organicznym elementem świata przedstawionego, tworzonym na równych prawach przez artystów i artystki z grup marginalizowanych.

Pojęcie dostępności rozumiemy bardzo szeroko. Model opiera się na doświadczeniach twórców i twórczyń z trzech krajów i zakłada wrażliwość wykraczającą poza standardowe wsparcie osób z niepełnosprawnościami. Obejmuje każdą formę wykluczenia, dążąc do tego, by różnorodność percepcji, kontekstów

i wielokanałowość przekazu (obraz, dźwięk, rytm, dotyk) rozwijały sztukę, zamiast ją ograniczać.

Praktyka jako źródło wiedzy i innowacji

Prezentowany model jest efektem autentycznych poszukiwań osób biorących udział w projekcie. Każdy z jego punktów wywodzi się bezpośrednio z praktyki scenicznej, realnych prób oraz pokazów.

Ewaluacja projektu wykazywała, że artystom i artystkom brakuje konkretnego katalogu dobrych praktyk, który łączyłby teorię z doświadczeniem scenicznym innych twórców i twórczyń. Model wypełnia tę lukę. To właśnie młodzi twórcy i twórczynie stali się innowatorami, którzy bardzo świadomie i uważnie włączali dostępność do swojej codziennej pracy. Ich odwaga w poszukiwaniach i gotowość do rzucenia wyzwania tradycyjnym hierarchiom stały się bezpośrednim źródłem prezentowanej w modelu mapy podróży ujętej w 10 krokach.

Model oddaje sprawczość wszystkim współtwórcom i uczy widownię nowych zasad percepcji. Jego głównym celem jest trwała transformacja pola sztuki – jego norm, języka i publiczności – tak, aby inkluzywność przestała być wyjątkiem, a stała się powszechną, przezroczystą normą społeczną.

Model w 10 krokach

I. Fundamenty i relacje

Krok 1. Projektuj od zera

Dostępność jest częścią koncepcji artystycznej od samego początku.

Jak pokazały ewaluacje projektów, najciekawsze realizacje powstają tam, gdzie narzędzia dostępności, jak na przykład audiodeskrypcja czy tłumaczenie na język migowy, nie są formalnym obowiązkiem, lecz częścią artystycznej wizji. Spora część uczestniczek i uczestników deklarowała, że przed udziałem w projekcie dostępność była dla nich formalnym obowiązkiem (napisy, brak barier architektonicznych). Po projekcie zaczęli ją postrzegać jako fundament praktyki twórczej.

„To Be Young, Gifted and Black”

Twórcy i twórczynie zrezygnowali z linearnej narracji na rzecz struktury fragmentarycznej. Dzięki temu dostępność nie polegała tylko na

napisach, ale na takim konstruowaniu scen, by każda z nich była autonomicznym komunikatem wizualno-dźwiękowym, zrozumiałym nawet przy pominięciu części tekstu.

„Gorgon Syndrome”

Dramaturgia spektaklu jest w pełni dostępna dla osób głuchych bez konieczności ciągłego śledzenia tłumaczki polskiego języka migowego, która jest obecna na scenie. Emocje są zapisane w wibracji i ruchu ciał aktorek.

„Through the Eye of a Needle”

Zastosowano metodę haftu współczesnego jako elementu scenografii. Członkowie i członkinie społeczności głuchych podczas warsztatów własnoręcznie haftowali elementy wizualne – dłonie przedstawiające znaki języka migowego. Stały się one kluczowym elementem języka opowieści. Jedna osoba mówiła językiem pantomimy, a druga – haftem. Dzięki temu język migowy stał się materialnym i wizualnym elementem dramaturgii spektaklu.

Krok 2. Twórz w partnerstwie

Projektujemy spektakl z **konkretnymi osobami**.

Uniwersalne projektowanie zaczyna się od obecności konkretnych osób, języków, historii i potrzeb w procesie twórczym. Tam, gdzie osoby z doświadczeniem marginalizowania były realnie obecne w pracy artystycznej – nie jako jej temat, ale jako (współ)twórcy – mieliśmy do czynienia z rzeczywistym partnerstwem artystycznym. Sprzyjała temu praca wewnątrz danej społeczności (np. z osobami głuchymi czy z wykorzystaniem indywidualnych urzędzeń komunikacyjnych).

W kilku realizacjach elementy dostępności, takie jak urządzenie komunikacyjne lub obecność tłumaczki języka migowego, stały się ważną osią dramaturgii. Momentem przełomowym było uznanie ich za kluczowe, a nie wspomagające.

„Interweaving”

Wykorzystano metodę prowadzenia wspólnego dziennika. Dwójka performerów (osoba sprawna i osoba z niepełnosprawnością) zapisywała swoje odczucia z prób, a ich intymne teksty stawały się kanwą scenariusza.

„Gorgon Syndrome”

Tradycyjna rola tłumaczki języka migowego została przedefiniowana.

Tłumaczka nie stała w rogu sceny w czarnym ubraniu. Została włączona w obsadę jako **postać Meduzy**. Jej ruchy, znaki i ekspresja stały się częścią choreografii opracowanej wspólnie z resztą zespołu. Takie rozwiązanie dało jej sprawczość aktorską. Język migowy przestał być usługą tłumaczeniową – stał się głównym, autonomicznym językiem artystycznym, na równi z ruchem innych performerek.

„Please, anyone but Richard III”

Proces twórczy opierał się na rzeczowym partnerstwie z Cristianem Viscione (@atrofic_king), którego sposób komunikacji, tempo pracy i potrzeby stały się fundamentem spektaklu. Jego interfejs komunikacyjny, syntetyczny głos i obecność respiratora kształtowały dramaturgię, rytm i strukturę scen. Zespół pracował kolektywnie, łącząc różne praktyki i doświadczenia, a relacja między performerami miała charakter zarówno artystyczny, jak i opiekuńczy. Kluczowe było odwrócenie perspektywy – to nie Cristian dostosowywał się do teatru, a teatr do niego.

Krok 3. Zmień relację władzy

Uniwersalne projektowanie zmienia relacje: między twórcą a współtwórcą, między sceną a widownią, między instytucją a artystą. Rzuca wyzwanie hierarchii. Wymaga rezygnacji z modelu, w którym to jedna osoba (najczęściej reżyser) ma najwięcej do powiedzenia i decyduje o wszystkim. Wymusza naukę nowych zasad percepcji i uznanie nienormatywności za nową normę.

Przebudowa relacji władzy oznacza, że reżyser staje się bardziej **facylitorem** (czyli osobą, która wspiera grupę w pracy i procesie) niż wyrocznią. Uznaje on, że wiedza ekspercka performerów o jego własnym ciele, języku czy doświadczeniu wykluczenia jest ważniejsza niż jego założenia i fantazje.

„Interweaving”

Twórcy zadeklarowali, że po udziale w projekcie nie potrafią wrócić do „niedostępnych” metod pracy. Zastosowali system rotacyjnego podejmowania decyzji – w wybranych scenach to performerka z niepełnosprawnością narzucała tempo i dynamikę ruchu, do których partner musiał się dostosować, co odwróciło tradycyjną relację „opiekun – podopieczny”.

„Gorgon Syndrome”

Zastosowano metodę pracy kolektywnej, gdzie decyzje o kostiumach czy świetle były konsultowane z całą obsadą, w tym z tłumaczką języka migowego, co dało jej realny wpływ na kształt wizualny spektaklu.

„Errors and Failures”

Praca opierała się na relacji i wzajemnym zaufaniu. Materiał sceniczny powstawał poprzez improwizacje i wspólne, niehierarchiczne podejmowanie decyzji. Doświadczenie ciała każdego z twórców było traktowane na równi z koncepcją artystyczną.

II. Narracja i percepcja

Krok 4. Poszerzaj pole kulturowe

Współczesny teatr nie posiada jednego kodu, dlatego uniwersalne projektowanie wymaga otwarcia na różnorodne estetyki i tradycje bez narzucania dominujących wzorców. Inkluzywność jest procesem dynamicznym, zależnym od lokalnego kontekstu społecznego i wrażliwości twórców.

Obecność artystów z różnych kręgów ujawniła „normatywność” europejskiego modelu teatru, co stało się impulsem do reinterpretacji klasyki (na przykład w projektach „By any other name. Playing Juliet and Romeo” czy „Please, anyone but Richard III”). Okazało się, że teatr nabiera życia i autentyczności, gdy dopuszcza do głosu narracje dotąd marginalizowane. Praktyka w trzech różnych krajach potwierdziła, że wrażliwość społeczna nie jest pojęciem stałym i zawsze musi odpowiadać na specyfikę lokalnych doświadczeń.

„By any other name. Playing Juliet and Romeo”

W spektaklu wykorzystano strukturę dramatu Szekspira jako rozpoznawalną dla widza „kotwicę”. Dzięki znajomości powszechnie znanej historii, odbiorca ma ułatwiony start – rozumie mechanizm konfliktu, co pozwala mu bez lęku skupić się na nowych, trudniejszych treściach dotyczących nienormatywności i tożsamości.

„To Be Young, Gifted and Black”

Wprowadzono formę ”spoken word” (poezji mówionej i rytmów), które w tradycyjnym włoskim teatrze instytucjonalnym są rzadkością. To fizycznie poszerzyło przestrzeń dźwiękową teatru o kody kulturowe diaspory.

Krok 5. Uruchamiaj różne zmysły

Nie istnieje jeden prawidłowy sposób odbioru spektaklu, tak jak nie istnieje typowy widz. Im więcej kanałów percepcji – tym bardziej inkluzywny staje się spektakl.

Artyści i artystki podkreślali, że taka wielokanałowość nie ograniczała ich pracy. Przeciwnie, tworzyła nowe rozwiązania, rozwijała język artystyczny, zapraszała do eksperymentowania. **Narzędzia dostępności stawały się językiem scenicznym**, elementem estetyki i dramaturgii.

„zbroja”

Audiodeskrypcja staje się głównym tekstem spektaklu i przyjmuje formę monologu wewnętrznego lalki – scenicznej formy, która opowiada doświadczenie ciała. W połączeniu z elementami dotykowymi, takimi jak odlewy ciał performerów, spektakl tworzy wielozmysłową ścieżkę odbioru, w której słowo, dotyk i dźwięk wzajemnie się uzupełniają, budując dostępność jako integralną część dramaturgii.

„NIC”

Audiodeskrypcja nie jest udostępniana poprzez słuchawki, ale wypowiedziana na głos przez aktora jako jego monolog wewnętrzny. Dzięki temu osoba widząca zyskuje wgląd w myśli bohatera, a osoba niewidoma otrzymuje opis akcji w sposób naturalny i artystyczny. Spektakl otwiera także możliwość oglądania go z zasłoniętymi oczami, co pozwala wszystkim widzom doświadczyć go poprzez inne zmysły i przesuwa uwagę z obrazu na słowo, dźwięk, rytm, zapach i wyobraźnię.

„We Are All Heroes”

W spektaklu zastosowano instalację **Tactile Hero** rozszerzającą percepcję słuchową. Dźwięki i muzyka ze spektaklu były przekształcane na wibracje przesyłane do specjalnych paneli lub urządzeń, których widz mógł dotknąć. Osoby głuche mogły usłyszeć rytm i dynamikę spektaklu poprzez receptory dotyku w skórze. To rozwiązanie pokazało, że muzyka w teatrze nie musi być tylko zjawiskiem akustycznym, ale może być zjawiskiem fizycznym, dostępnym dla każdego.

Krok 6. Mów odpowiedzialnie i uczciwie

Podejmowanie tematów społecznych w ramach uniwersalnego projektowania wymaga od twórców i twórczyń świadomego unikania stereotypów, uproszczeń, a przede wszystkim dramaturgii opartej na litości. Kluczowym założeniem staje się pełna podmiotowość osób z grup marginalizowanych, realizowana najlepiej poprzez zapraszanie ich do bezpośredniego współtworzenia i konsultowania spektaklu.

W procesie powstawania modelu artyści i artystki wielokrotnie zwracali uwagę na ryzyko związane z **tokenizmem**, **egzotyzacją** czy **estetyzacją wykluczenia**, a także na konieczność krytycznego przyjrzenia się perspektywie kolonialnej obecnej w praktykach artystycznych. Podkreślali, że oddawanie głosu osobom i grupom spoza dominującego kontekstu oraz włączanie ich jako współtwórców pozwala odejść od uprzedmiotawiającego spojrzenia i praktyk opartych na zawłaszczaniu doświadczenia. Fundamentem inkluzywnej sztuki jest więc głęboka autorefleksja oraz osobista odpowiedzialność twórców i twórczyń za kształtowanie opowieści, które niosą autentyczny i podmiotowy przekaz.

„To Be Young, Gifted and Black”

Artyści i artystki świadomie porzucili rolę ofiar systemu, budując swoje postacie w przestrzeni baru – miejsca oporu i wyobraźni. Odpowiedzialna narracja polegała tu na pokazaniu sprawczości i gniewu jako siły politycznej, a nie powodu do współczucia.

„Through the Eye of a Needle”

Spektakl pantomimiczny zrezygnował z tłumaczenia każdego gestu na język foniczny. Twórcy uznali, że zaproszenie słyszącego widza do wejścia w świat ciszy i domostw jest bardziej odpowiedzialne niż podanie wszystkiego na tacy, co często infantyлізуje osoby głuche.

„Gorgon Syndrome”

Wykorzystanie mitu o Meduzie pozwoliło na opowiedzenie o traumie przemocy w sposób metaforyczny i uniwersalny. Twórczynie nie epatują dosłownością, lecz

tokenizm

pozorne włączanie osoby lub grupy marginalizowanej

egzotyzacja

sposób przedstawiania ludzi lub kultur jako dziwnych, innych i atrakcyjnych poprzez swoją odmienność – często w uproszczony i stereotypowy sposób

estetyzacja wykluczenia

zamienianie czyjegoś trudnego doświadczenia w ładny obraz

dają widzom przestrzeń do współodczuwania poprzez rytm i obraz, co chroni podmiotowość bohaterów.

„Please, anyone but Richard III”

Twórcy świadomie podjęli decyzję, by osoba z niepełnosprawnością wcielała się w postać Ryszarda III – postać kojarzoną ze złem i przemocą. To celowe działanie, które stawia pytanie, czy osoba z niepełnosprawnością może grać złą postać, a nie tylko budzić współczucie? Aktor sam tworzy tę rolę i decyduje o sposobie jej pokazania. Odpowiedzialność narracyjna polega tu świadomym przepracowaniu stereotypowego postrzegania moralności osoby z niepełnosprawnością i tradycji obsadzania roli króla Ryszarda III.

III. Dynamika pracy i rozwój

Krok 7. Wprowadzaj w dyskomfort

Różnice i napięcia pojawiające się w procesie twórczym są niezbędnym elementem zmiany i cennym potencjałem rozwojowym dla artystów i artystek. Model zakłada, że sytuacje konfliktowe mogą prowadzić do pogłębienia refleksji artystycznej, o ile towarzyszy im przestrzeń do autentycznego dialogu i wspólnego podejmowania decyzji.

Świadomy dyskomfort bywa także celowym zabiegiem artystycznym, konfrontującym widownię z nienormalnością. Doświadczenia płynące ze spektakli takich jak „Errors and Failures” czy „Please, anyone but Richard III” pokazują, że nienormalne ciało aktora potrafi skutecznie wprowadzić widza w stan niepokoju lub wytrącenia. Taka konfrontacja staje się impulsem do uświadomienia sobie własnych ograniczeń, lęków oraz ukrytych uprzedzeń.

„Please, anyone but Richard III”

Scena została zaprojektowana tak, by widz musiał długo patrzeć na aktora podłączonego do aparatury medycznej. Jego ciało nie jest maskowane ani upiększane. Scenografia i światło kierują uwagę na przedmioty medyczne lub fizjologiczne aspekty niepełnosprawności (np. obecność respiratora czy odsysanie flegmy). Widz zostaje postawiony w sytuacji długotrwałego kontaktu wzrokowego z ciałem, które w sferze publicznej jest zazwyczaj ukrywane. Ten wymuszony czas patrzenia ma za

zadanie przełamać barierę wstydu i lęku przed kontaktem z nienormalnym ciałem, zamieniając dyskomfort w refleksję.

„Errors and Failures”

Spektakl projektowano tak, by zawierał momenty, które wyglądają na techniczne potknięcia lub błędy. Aktorzy nie dążą do wirtuozerskiej perfekcji, lecz eksponują ograniczenia i usterki ruchu. Widz może odczuwać niepokój, ponieważ nie wie, czy to, co widzi, jest na pewno zaplanowane. Konfrontacja z błędem uderza w kult sprawności, pokazując, że w nienormalności drzemie inna, wartościowa jakość artystyczna.

„Interweaving”

Twórcy konfrontują widownię z tematem seksualności osób z niepełnosprawnościami. Performerzy wchodzą w intymne relacje na scenie, używając swoich nienormalnych ciał jako narzędzi pożądania i czułości. Widz może odczuwać dyskomfort wynikający ze zderzenia z silnym społecznym stygmatem (przekonaniem, że osoby z niepełnosprawnością są aseksualne). Spektakl rozbija ten mit, pytając o pełną akceptację podmiotowości człowieka.

Krok 8. Poszerzaj próg wejścia

Fundamentem inkluzywności jest eliminacja barier architektonicznych i komunikacyjnych, które najczęściej wykluczają odbiorców z życia kulturalnego. Projektowanie z myślą o rozszerzonym progu wejścia – od wind i pętli indukcyjnych po intuicyjną nawigację – podnosi komfort wszystkich uczestników i uczestniczek, czyniąc przestrzeń przyjazną niezależnie od sprawności czy doświadczenia widza.

Zasada ta dotyczy również sfery poznawczej: język spektaklu oraz materiały informacyjne powinny być proste i klarowne. Unikanie hermetycznego, specjalistycznego dyskursu zapobiega wykluczeniu osób, które nie miały wcześniej dostępu do specyficznej wiedzy o sztuce. Równie ważna jest przejrzysta komunikacja dotycząca treści spektaklu – informowanie o ograniczeniach wiekowych czy potencjalnych triggerach (czymś, co nagle uruchamia intensywne emocje lub wspomnienia) pozwala widzowi na w pełni świadomą decyzję o uczestnictwie. Dbłość o czytelność przekazu sprawia, że skomplikowane tematy stają się zaproszeniem do dialogu.

„We Are All Heroes”

Widzowie mogli dotykać powierzchni specjalnej, interaktywnej instalacji, która wibrowała w rytm muzyki i efektów dźwiękowych. To rozwiązanie fizycznie zniósło próg wejścia dla osób niesłyszących, pozwalając im poczuć dramaturgię dźwiękową spektaklu całym ciałem.

„Interweaving”

Twórcy prowadzili próby w miejscach, które nie były tradycyjnymi salami teatralnymi, aby sprawdzić, jak brak barier architektonicznych (płaskie wejście z ulicy) wpływa na skład publiczności. Okazało się, że łatwa dostępność przyciągnęła osoby, które nigdy wcześniej nie były w teatrze, bojąc się jego instytucjonalności.

„Gorgon Syndrome”

Oprócz standardowych napisów, wprowadzono graficzny przewodnik po spektaklu przesyłany przed pokazem (**visual story**). Opisano w nim prostym językiem natężenie światła, głośność dźwięków i kluczowe zwroty akcji. Takie rozwiązanie znacząco obniża próg lęku u osób z nadwrażliwością sensoryczną lub w spektrum autyzmu, dając im poczucie kontroli i przewidywalności.

„Through the Eye of a Needle”

Twórcy i twórczynie wykorzystali **język pantomimy**, który sam w sobie stanowi niski próg wejścia komunikacyjnego. Jest on zrozumiały dla osób z różnych kręgów językowych i kulturowych, a także dla osób głuchych, bez konieczności dodatkowego tłumaczenia.

Krok 9. Testuj i ucz się na błędach. Wciąż od nowa

Uniwersalne projektowanie to proces ciągłego uczenia się, w którym błąd jest naturalnym elementem eksperymentu. Wymaga on otwartości na testowanie rozwiązań i wprowadzanie zmian na każdym etapie pracy – również po premierze.

Kluczową rolę odgrywa tu stała ewaluacja oraz dialog z publicznością, które pozwalają głębiej zrozumieć realne doświadczenie odbiorców. Taka procesowość wymusza również radykalną zmianę priorytetów: dobrostan twórców i twórczyń staje się ważniejszy niż program festiwalu. Przykładem tej postawy była trudna decyzja o odwołaniu pokazu w trosce o zdrowie aktora, co stanowiło ostateczny sprawdzian autentyczności inkluzywnego modelu pracy.

Aktorzy mogli zdecydować o zastępstwie albo zmianach. W ten sposób w ich odczuciu wykluczyliby jednak głównego bohatera i twórcę.

IV. Zmiana, czyli nowy horyzont

Krok 10. Zmieniam świat

Ostatnim etapem modelu jest działanie nastawione na trwałą, systemową zmianę. W tej perspektywie dostępność przestaje być odrębnym zadaniem do wykonania, a staje się nową, naturalną normą, która redefiniuje rolę artysty oraz instytucji w społeczeństwie. Celem nadrzędnym jest tu głębokie przekształcenie samego pola sztuki – jego języka, obowiązujących konwencji oraz relacji z publicznością.

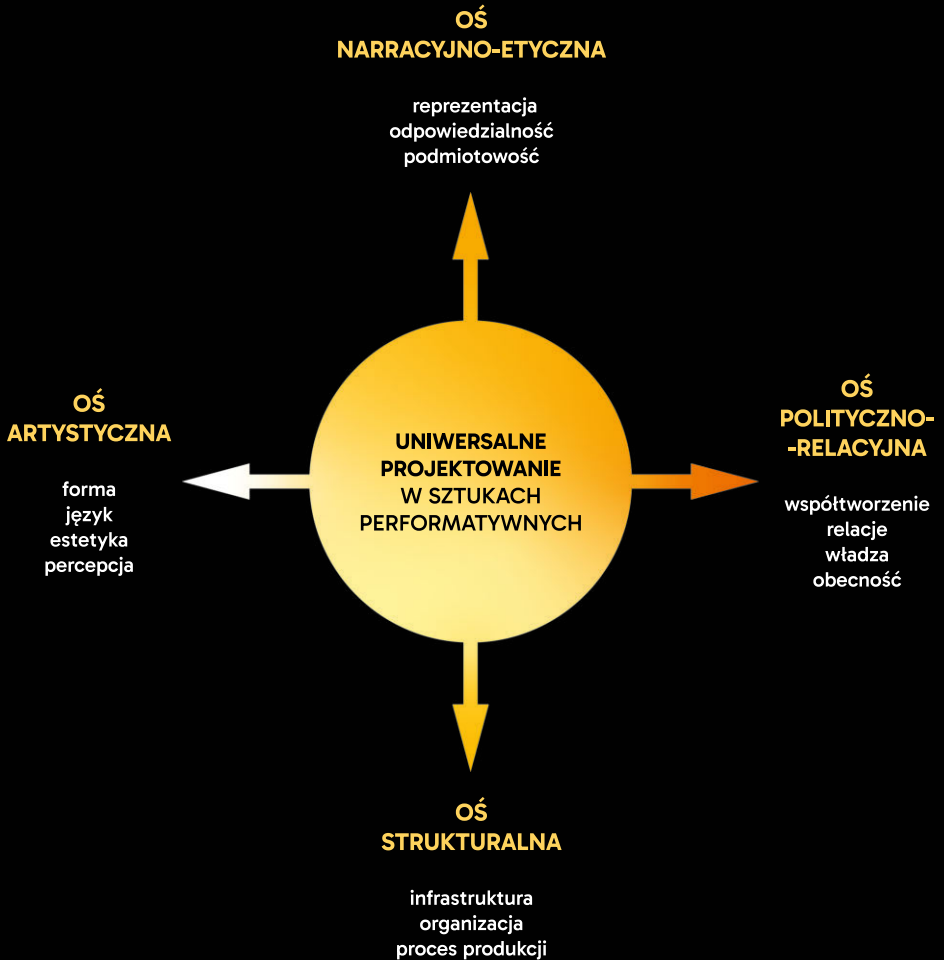
Doświadczenia uczestników i uczestniczek projektu pokazały, że taka praktyka radykalnie zmienia autopercepcję twórczą. Dostępność przestaje być postrzegana jako techniczne ograniczenie czy kompromis, a zaczyna być rozumiana jako fascynująca przestrzeń twórczego rozwoju. To właśnie ta zmiana świadomości pozwala budować teatr, który nie tylko włącza, ale aktywnie kształtuje nowe, bardziej inkluzywne wzorce kulturowe.

Twórcy w Serbii zaczęli systematycznie „pukać do drzwi” instytucji publicznych, wymuszając na nich dostosowanie architektoniczne scen (na przykład budowę podjazdów), co zostało po projekcie jako trwałe ślad fizycznej zmiany w przestrzeni miasta. Spektakl „We Are All Heroes” jest częścią warsztatów edukacyjnych dla szkół. Dzięki temu model uniwersalnego projektowania wyszedł z teatru i stał się metodą pracy pedagogicznej, ucząc dzieci empatii i nowej percepcji.

We Włoszech to moment, w którym teatr przestaje być zamkniętą wieżą dla wybranych, sprawnych, białych, heteronormatywnych i uprzywilejowanych aktorów, najczęściej mężczyzn, a staje się miejscem, gdzie spotykają się różne grupy społeczne, rozmawiające o sprawach dla nich ważnych w sposób, który same uznają za najważniejszy.

W Polsce pole sztuki rozszerza się o nowe formy wyrazu. Narzędzia dostępności stają się elementem języka artystycznego i poszukiwania nowych odczytań (na przykład audiodeskrypcja czy język migowy). Pole sztuki rozszerza się także o wciąż niedostatecznie widoczne na scenie ciała i retoryczne, ale głośno wypowiedane pytania o to, czy artyści i artystki z niepełnosprawnością to profesjonaliści i czemu jest ich tak niewiele.

Układ osiowy



Podsumowanie

Układ osiowy. 4 filary włączania

Model projektowania uniwersalnego w sztukach performatywnych można przedstawić, rysując cztery wzajemnie ze sobą powiązane osie, dzięki czemu możemy wyjść poza liniowe myślenie o tworzeniu spektaklu. W takim układzie współrzędnych jasno widać, jak każdy element wpływa na pozostałe.

Model osiowy wizualizuje główną zasadę projektu: **dostępność nie jest końcowym etapem**, ale punktem przecięcia wszystkich działań. Przecięcie się osi w centrum (tam, gdzie znajduje się „uniwersalne projektowanie”) sugeruje, że każda decyzja artystyczna, produkcyjna czy techniczna powinna przechodzić przez ten wspólny filtr. Pomaga to uniknąć traktowania dostępności jako „protezy” doczepianej do gotowego dzieła.

Model przedstawiony na osiach może pomóc dość szybko zidentyfikować, które obszary dostępności są w danym projekcie dostatecznie rozwinięte, a które wymagają uwagi. Dla przykładu: jeśli na osi polityczno-relacyjnej zdecydujemy się na oddanie wiodącej decyzyjności osobie z niepełnosprawnością (zmiana relacji władzy), to automatycznie musimy dokonać przesunięcia na osi artystycznej – na przykład zmieniając sposób budowania dramaturgii tak, by uwzględniała nienormatywną percepcję.

Oś narracyjno-etyczna

mówi o treści i sposobie opowiadania historii. Sprawdza, czy za dostępnością techniczną idzie właściwa reprezentacja i podmiotowość artystów i artystek.

Oś strukturalna

pyta o ramy organizacyjne i przypomina, że najbardziej dostępny artystycznie spektakl przestanie być dostępny, jeśli zawiedzie organizacja i infrastruktura (na przykład brak podjazdu czy windy).

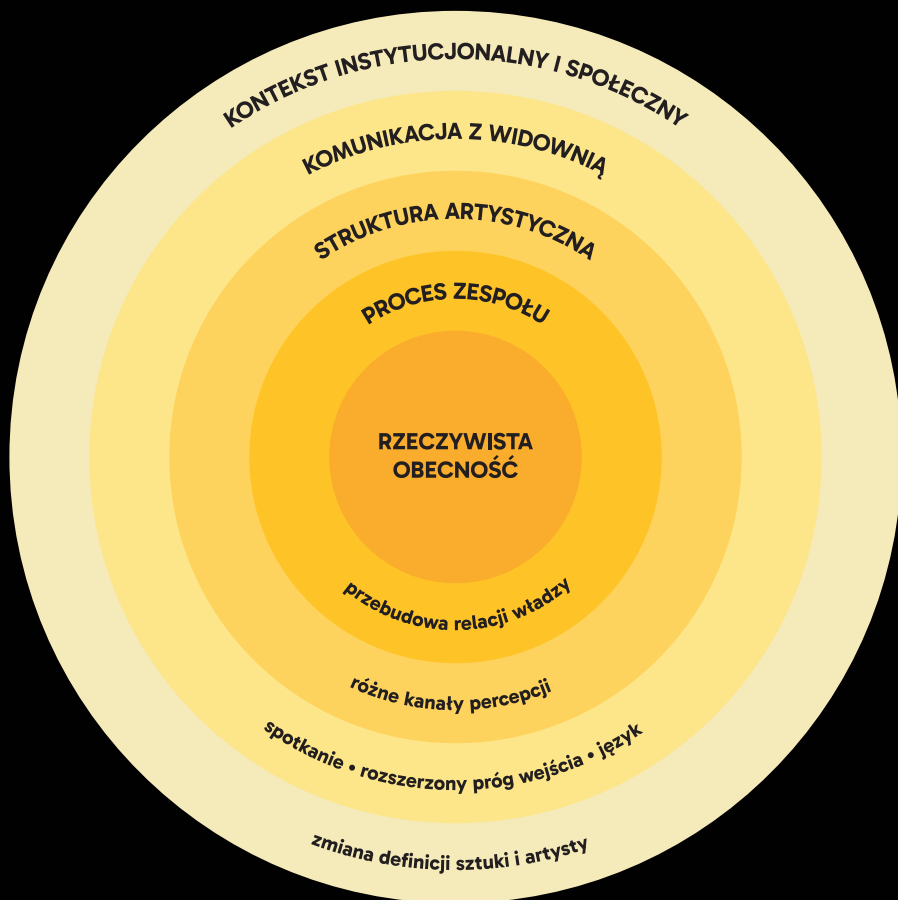
Oś polityczno-relacyjna

pyta o to, kto podejmuje decyzje i jak wygląda podział władzy w zespole. Sprawdza, czy relacje między twórcami i twórczyniami są partnerskie i czy osoby z grup marginalizowanych mają realny wpływ na kształt projektu.

Oś artystyczna

mówi o estetyce i zmysłowym bogactwie spektaklu. Przypomina, że narzędzia włączania mogą być tworzywem, nowym językiem sztuki.

Układ koncentryczny



Układ koncentryczny.

Od rzeczywistej obecności do zmiany społecznej

Innym ujęciem graficznym jest koncentryczne ujęcie modelu, gdzie dostępność zaczyna się w samym sercu – od **rzeczywistej obecności** twórców i twórczyni w zespole. Stamtąd promieniuje na proces zespołu, strukturę artystyczną, komunikację z widownią, aż po najszerszy kontekst instytucjonalny i społeczny.

Warstwy modelu (od środka):

rdzeń: RZECZYWISTA OBECNOŚĆ

To serce modelu. Dostępność zaczyna się od zaproszenia konkretnych osób z ich historiami i potrzebami do zespołu twórczego.

warstwa 2: PROCES ZESPOŁU

Tu zachodzi przebudowa relacji władzy. Zespół uczy się wspólnego podejmowania decyzji, dialogu i pracy w warunkach świadomego dyskomfortu.

warstwa 3: STRUKTURA ARTYSTYCZNA

Na tym etapie powstaje spektakl. Dzięki zasadzie wielości percepcji dzieło staje się wielokanałowe – czytelne poprzez między innymi dźwięk, obraz i ruch jednocześnie.

warstwa 4: KOMUNIKACJA Z WIDOWNIĄ

To moment spotkania. Obejmuje prosty język komunikacji, informowanie o triggerach oraz zapewnienie rozszerzonego progu wejścia.

warstwa 5: KONTEKST INSTYTUCJONALNY I SPOŁECZNY

Najszerszy krąg, w którym spektakl zaczyna zmieniać znaczenia i definicje sztuki i artysty.

Ujęcie osiowe przedstawia model jako cztery stabilne nogi, na których stoi projekt. Jeśli zabraknie choć jednej z nich, cała konstrukcja staje się chwiejna. Ujęcie koncentryczne pokazuje logikę procesu, gdzie projektowanie uniwersalne jest podobne do pączkowania i zaczyna się od samego serca, czyli relacji między osobami.



Międzynarodowy Art Camp, czerwiec 2025

Więcej niż dostępność – konteksty i inspiracje

Katarzyna Peplinska-Pietrzak

Jakub Studziński

Wissal Houbabi

Diana Anselmo

Mihajlo Matković

Różnorodne sceny.

Projektowanie uniwersalne
i projektowanie inkluzywne

Katarzyna Peplinska-Pietrzak



Katarzyna Peplinska-Pietrzak

Pedagożka teatru, reżyserka, koordynatorka i trenerka dostępności oraz audiodeskrytorka spektakli teatralnych i tanecznych. Pracuje w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. Autorka koncepcji trzech artystycznych innowacji społecznych realizowanych z udziałem osób z niepełnosprawnościami. Specjalizuje się w projektach łączących sztukę, neuronaukę i projektowanie dla zmysłów.

Dlaczego potrzebujemy różnorodnych scen?

Jest marzec. W teatrze powoli zbiera się grupa. To warsztaty „Robimy teatr przyszłości!”. Na początku jest lekki chaos. Ktoś szuka miejsca przy ścianie. Ktoś siada na podłodze. Ktoś jeszcze nie jest pewny, czy zdjąć płaszcz. Ktoś stoi i słucha. W grupie są osoby niewidome, osoby Głuche, osoby z niepełnosprawnością ruchu, osoby bez widocznych niepełnosprawności. Są osoby, które pracują w teatrze od lat i takie, które są tu pierwszy raz. Są różne ciała, różne języki, różne doświadczenia. Zaczynamy od prostego pytania: jaki będzie teatr przyszłości? Pojawiają się pierwsze odpowiedzi: bardziej technologiczny, bardziej immersyjny, bardziej interaktywny.

Ktoś mówi: „chciałbym, żeby można było wejść w spektakl całym ciałem”. Ktoś inny: „dla mnie ważne jest, żeby rozumieć, co się dzieje”.

Zaczynamy pracować. Ktoś proponuje ćwiczenie w ciemności. Stop. Przecież ktoś nie zobaczy tłumacza.

Ktoś proponuje działanie oparte na wspólnym ruchu. Zatrzymujemy się. Bo nie każdy może się poruszać w ten sam sposób. Ktoś mówi: „zróbmy coś wspólnie, wszyscy razem”. Ale co to znaczy „wszyscy razem”?

W pewnym momencie pada zdanie: „A może problem polega na tym, że próbujemy zrobić jedną rzecz dla wszystkich?” I potem ktoś dopowiada: „A gdyby zamiast jednej sceny stworzyć wiele scen?”

Zaczynamy testować. Zamiast jednego ćwiczenia, próbujemy kilka jego wariantów. I czujemy, że dzieje się coś ważnego. Ktoś, kto wcześniej się wycofywał - zaczyna działać. Ktoś znajduje dla siebie sposób uczestnictwa, który wcześniej nie był dostępny. Nie dlatego, że coś ułatwiliśmy, ale dlatego, że pojawiła się możliwość wyboru.

Mamy różne doświadczenia ciała, różne historie, różne sposoby odbierania świata, różne potrzeby (czasem bardzo konkretne, czasem trudne do nazwania), różne wrażliwości, różne gusta. To, co dla

jednej osoby jest intensywne i poruszające, dla innej może być przytłaczające. To, co dla jednej jest jasne, dla innej może być nieczytelne. To, co dla jednej osoby jest komfortowe, dla innej może być nieosiągalne.

I tu właśnie zaczyna się nasze wyzwanie: jak zaprojektować różnorodną scenę zamiast jednej sceny dla wszystkich?

Mapa: Projektowanie uniwersalne

Projektowanie uniwersalne (ang. universal design) jest filozofią projektowania produktów i otoczenia, która dąży do zoptymalizowania ich funkcjonalności w możliwie szerokim zakresie. Dzięki temu, każdy odbiorca będzie mógł korzystać z produktów, usług i przestrzeni, bez potrzeby ich dodatkowej adaptacji lub specjalnego przeprojektowywania. Twórcą idei projektowania uniwersalnego był architekt i aktywista walki o prawa osób niepełnosprawnych Ronald Mace. Koncepcja początkowo odnosiła się jedynie do projektowania architektonicznego, szybko jednak rozpowszechniła się na wiele innych dziedzin życia. Dziś możemy powiedzieć, że projektowanie uniwersalne wychodzi daleko poza architekturę. Dotyczy wszystkiego, co tworzymy: przestrzeni, komunikacji, technologii, ale też, i to jest dla nas szczególnie ważne, doświadczeń. Możesz zastosować je tworząc spektakl, prowadząc

warsztaty, pisząc opis wydarzenia, projektując ścieżkę widza.

Projektowanie uniwersalne inspiruje do zadania sobie pytań: dla kogo właściwie robię to, co robię? Kto może nie mieć do tego dostępu? Gdzie pojawiają się bariery?

Od produktu do doświadczenia

W definicji projektowania uniwersalnego pojawia się ważne zdanie: projektujemy produkty, środowiska, programy i usługi tak, aby były użyteczne dla wszystkich. W sztuce warto zrobić jeszcze jeden krok i dodać: projektujemy doświadczenia, które są dostępne i znaczące dla różnych osób. Bo możesz stworzyć świetne wydarzenie artystyczne, a jednocześnie nie stworzyć warunków do przeżycia świetnego doświadczenia. Znajdź chwilę i pomyśl o osobie, która weźmie udział w Twoim wydarzeniu. Co poczuje? Co zrozumie? Czy będzie mogła tu być na swój sposób? W sztuce oznacza to często przesunięcie z pytania: „co chcemy pokazać?” na pytanie „jak ktoś będzie mógł tego doświadczyć?”

Droga: Projektowanie i reżyseria doświadczeń

Jeśli projektowanie uniwersalne jest mapą, to projektowanie doświadczeń jest drogą. Pomyśl, jak to by było zostać reżyserem, reżyserką doświadczenia. Pamiętaj, że doświadczenie zaczyna się dużo wcześniej niż spek-

takl, warsztaty lub inne wydarzenie artystyczne. I kończy się dużo później.

Czym jest projektowanie doświadczeń?

Projektowanie doświadczeń (UX – user experience) to sposób myślenia, w którym punktem wyjścia jest odbiorca oraz jego potrzeby, cele, motywacje, obawy. Kluczowa jest empatia oraz zatrzymanie się i próba zobaczenia świata z czyjejs perspektywy. Projektując doświadczenie, stajesz się reżyserem nie tylko tego, co widać na scenie, ale całej drogi widza – od pierwszego kontaktu po wspomnienie.

Zadaj sobie pytanie: kim jest osoba, która przychodzi na moje wydarzenie?

Stwórz personę:



osoby, która jest pierwszy raz w teatrze



osoby niewidomej



osoby, która nie zna języka używanego podczas wydarzenia



osoby przebudżowanej po całym dniu pracy

Nadaj tej osobie imię, zastanów się, ile ma lat, co robi. Zanonuj jej cele i marzenia, trudności, motywacje i potrzeby. Spróbuj zrobić mapę empatii. Wejdź w rolę tej osoby i zapytaj: co myślę i czuję? Co widzę? Co słyszę? Co mówię i co robię? Czego chcę? Czego się boję?

Wskazówka:

Nie twórz jednej osoby. Stwórz kilka i zobacz, gdzie ich potrzeby się spotykają, a gdzie się wykluczają.

Następnie pomyśl o swoim wydarzeniu jak o podróży. Ta podróż zaczyna się dużo wcześniej niż zacznie się Twój spektakl lub Twoje warsztaty. I będzie trwała jeszcze jakiś czas po zakończeniu wydarzenia. Każdy etap tej podróży może być momentem włączenia albo wykluczenia.

Kilka refleksji:

Projektując wydarzenia, myśl o człowieku, nie o ogólnej publiczności.

Nie projektuj jednej wersji dla wszystkich. Projektuj dla różnych osób.

Nie zakładaj, ale pytaj. Czy jest coś, co pomoże Ci w uczestnictwie?

Nie bój się zmiany. Jeśli coś nie działa, zmień to.

Nie czekaj na perfekcję. Projektowanie doświadczeń to proces, a perfekcjonizm też czasem tworzy bariery.

Informacja o wydarzeniu i decyzja

- Czy opis jest napisany zrozumiałym językiem?
- Czy jasno komunikujesz, czym jest wydarzenie (spektakl? warsztat? performans?)
- Czy podajesz czas trwania?
- Czy informujesz o dostępności (PJM, audiodeskrypcja, napisy, dostępność architektoniczna, miejsce wyciszenia)?
- Czy osoba z niepełnosprawnością wzroku może przeczytać ten tekst czytnikiem ekranu?
- Czy formularz zgłoszeniowy jest dostępny cyfrowo?
- Czy ktoś może się bać, że to nie dla niego? Czy Twój opis tę barierę zmniejsza?
- Czy łatwo można kupić bilety?

Droga na wydarzenie

- Czy ktoś wie, jak do Ciebie dotrzeć?
- Czy podajesz dokładny adres i wskazówki dojścia?
- Czy informujesz o przystankach, parkingu, barierach (schody, brak windy)?
- Czy ktoś, kto idzie do miejsca pierwszy raz, trafi bez stresu?
- Czy przestrzeń jest dostępna dla osób z niepełnosprawnościami?

Wejście i powitanie

- Czy osoby czują się zaproszone?
- Czy ktoś wita uczestników?
- Czy wiadomo, gdzie iść?
- Czy komunikaty są jasne?
- Czy można bez stresu zapytać o pomoc?
- Czy ktoś, kto jest tu pierwszy raz, odnajdzie się bez problemu?

Podróż

Przestrzeń

- Czy można się swobodnie poruszać?
- Czy nie ma przeszkód (kable, krzesła)?
- Czy jest miejsce na wyciszenie?
- Czy jest dostęp do toalety?
- Czy można wejść z psem asystującym?

Wydarzenie

- Czy każdy może znaleźć dla siebie sposób uczestnictwa?
- Czy instrukcje są jasne i przekazywane wieloma kanałami?
- Czy ktoś może się wycofać bez poczucia porażki?

Moment po wydarzeniu i powrót do domu

- Czy jest moment na domknięcie doświadczenia?
- Czy można zostać chwilę dłużej?
- Czy droga do wyjścia jest łatwa do odnalezienia?
- Czy ktoś ma możliwość powrotu do domu?

Ewaluacja

- Czy pytasz o doświadczenie (nie tylko „czy się podobało”)?
- Czy proponujesz różne formy przekazania informacji zwrotnej (rozmowa, formularz, audio)?

Dostępność a inkluzywność

Dostępność to taki sposób organizowania przestrzeni, komunikacji i działań, który pozwala każdej osobie uczestniczyć na równych zasadach. To konkret: napisy, audiodeskrypcja, PJM, dostępna architektura, jasna informacja. To standardy, procedury i prawo. Dzięki nim ktoś może wybrać wydarzenie i wziąć w nim udział.

Inkluzja zaczyna się tam, gdzie przestajemy pytać tylko „czy ktoś może tu być?”, a zaczynamy pytać: „jak to jest być tutaj?”. To atmosfera, sposób prowadzenia, język, relacje. To moment, w którym ktoś czuje, że jest częścią tego, co się wydarza, czuje się zaproszony.

Chcę podkreślić coś ważnego: inkluzywność wykracza poza samo udostępnianie przestrzeni i wydarzeń, a projektowanie uniwersalne nie jest tym samym co projektowanie inkluzywne. Projektowanie uniwersalne koncentruje się na efekcie, czyli tworzeniu rozwiązań, które są dostępne dla możliwie szerokiej grupy osób bez potrzeby dodatkowych adaptacji. Skupia się na parametrach, standardach i funkcjonalności.

Projektowanie inkluzywne przesuwają akcent na proces. Pyta nie tylko o to, jaki jest efekt, ale także: kto brał udział w jego tworzeniu? Czy jego doświadczenia zostały uwzględnione? Czy ktoś został pominięty?

To podejście zakłada, że nie istnieje jedno rozwiązanie dobre dla wszystkich. Zamiast „jednego rozmiaru dla wszystkich” proponuje myślenie bliższe „jednemu rozmiarowi dla jednej osoby”, uważność na konkret, na jednostkowe doświadczenie.

Dlatego projektowanie inkluzywne nie polega na tworzeniu jednej uniwersalnej formy, ale na projektowaniu różnorodnych sposobów uczestnictwa, różnorodnych scen. Takich, które pozwalają każdej osobie znaleźć dla siebie miejsce i sposób bycia bez konieczności dopasowywania się do jednej normy.

Projektowanie uniwersalne może być bardzo ważnym narzędziem, ale dopiero w połączeniu z myśleniem inkluzywnym otwiera przestrzeń na prawdziwe doświadczenie różnorodności.

Dostępność umożliwia wybór i wejście. Inkluzja sprawia, że chce się zostać i wracać.

Zanim wyruszysz w podróż

Projektowanie inkluzywne nie polega na tym, żeby wszystko zrobić idealnie za pierwszym razem. Błędy się pojawią. Coś okaże się nieczytelne, zbyt szybkie, zbyt trudne, zbyt intensywne albo zbyt mało angażujące. Kluczowe jest to, co z tym zrobisz. Czy zauważysz ten moment? Czy zatrzymasz się i posłuchasz? Czy będziesz gotowy/a zmienić plan?

Projektowanie inkluzywne to proces. To uważność, elastyczność, gotowość do testowania, sprawdzania, pytania i poprawiania. To także zgoda na to, że nie da się przewidzieć wszystkiego, bo pracujesz z ludźmi, a ludzie są różnorodni, zmienni, nieoczywiści.

Ale w tym procesie jest jeszcze jedna bardzo ważna osoba: Ty. Twoja wrażliwość, Twoje zainteresowania, Twoje pytania, Twoje doświadczenia. Projektowanie uniwersalne i inkluzywne nie polega na tym, żeby tworzyć neutralne, bezpieczne działania. Przeciwnie: potrzebujemy silnych, autorskich propozycji. Poszukaj w projektowaniu inkluzywnym tego, co budzi Twoją ciekawość, inspiruje, motywuje.

Nie musisz wiedzieć wszystkiego. Nie musisz mieć gotowych odpowiedzi. Wystarczy, że będziesz uważny/a, otwarty/a i gotowy/a na zmianę.

Pamiętaj: projektowanie inkluzywne nie polega na tym, żeby stworzyć jedną idealną formę. Polega na tym, żeby tworzyć warunki, w których różne osoby mogą spotkać się na swój sposób i naprawdę w tym spotkaniu uczestniczyć.

Narzędzia do myślenia

Te książki towarzyszyły mi w myśleniu o teatrze, dostępności i projektowaniu doświadczeń. Sięgnij po nie, jeśli szukasz inspiracji, pomysłów, odpowiedzi i pytań.

- Holmes Kat, „Mismatch. How Inclusion Shapes Design”, MIT Press, 2020
- Jurga Joanna, „Hotel Ziemia”, Powergraph, 2025
- Jurga Joanna, „Szatas na hałas”, MA design LAB, 2023
- Koppers Petra, „Disability Culture and Community Performance. Find a Strange and Twisted Shape”, Palgrave Macmillan, 2011
- Norman Don, „Dizajn na co dzień”, Karakter, 2018
- Szóstek Aga, Strategia Umami. Jak połączyć biznes z projektowaniem doświadczeń i wyróżnić się na rynku, MT Biznes, 2022

Ćwiczenia

Przestrzeń: W poszukiwaniu dźwięków

Poproś uczestników, aby poruszali się powoli po przestrzeni z zamkniętymi lub opuszczonymi oczami. Na początku każdy eksploruje przestrzeń indywidualnie, szukając dźwięków. Może to być stukanie o podłogę, przesuwanie krzesła, dotykanie ściany, oddech, szelest ubrania. Po chwili zaproś uczestników, aby zaczęli słuchać innych i reagować na pojawiające się dźwięki: dopasowywać rytm, odpowiadać, tworzyć dialog. Stopniowo z indywidualnych działań powstaje wspólna kompozycja dźwiękowa. Na koniec zatrzymaj grupę i daj chwilę ciszy, zanim przejdziesz do rozmowy.

Pytanie: Jak zmieniło się Twoje odczuwanie przestrzeni, gdy przestałeś/aś polegać na wzroku?

Ruch: Co by było, gdyby...

Poproś uczestników, aby poruszali się w przestrzeni, odpowiadając ciałem na kolejne zdania zaczynające się od „co by było, gdyby...”. Możesz proponować sytuacje związane z materią, temperaturą, ciężarem czy wyobraźnią, np. „gdyby powietrze było bardzo gęste”, „gdybyś chodził/a po gorącym piasku”, „gdyby nie było grawitacji”. Najpierw uczestnicy mogą działać w małych grupach (np. trzymając się sznurka lub za ręce), a potem przejść do indywidualnego ruchu. Zachęcaj, aby każdy znalazł swój sposób wykonania zadania. Nie poprawiaj, nie pokazuj, jak powinno być. Na końcu zatrzymaj działanie i zaproś do krótkiego podzielenia się doświadczeniem.

Pytanie: Co pozwoliło Ci znaleźć własny sposób poruszania się, a co było dla Ciebie ograniczeniem?

Język: Audiodeskrypcja jako choreografia

Zaproś uczestników do zajęcia miejsca w przestrzeni – mogą stać, siedzieć lub leżeć. Zaczynij snuć opowieść, która łączy opis realnej przestrzeni z elementami wyobraźni np. odnosząc się do wielkości sali, obecności osób, konkretnych ruchów. Opowiadaj w sposób obrazowy, ale precyzyjny, zostawiając przestrzeń na reakcję. Zachęć uczestników, aby odpowiadali na słowa ruchem, gestem lub wyobrażeniem. Mogą podążać za narracją lub interpretować ją po swojemu. Z czasem możesz zaprosić także uczestników do współtworzenia opowieści. Na koniec zatrzymaj działanie i wróćcie do tu i teraz.

Pytanie: Co było dla Ciebie ważniejsze w tym doświadczeniu: słuchanie, wyobrażanie czy poruszanie się?

Język przestrzeni.

Siła języka migowego.
Uniwersalne projektowanie
w sztukach performatywnych

Jakub Studziński



Jakub Studziński

Historyk, surdopedagog, animator kultury i główny specjalista ds. edukacji kulturowej w Małopolskim Instytucie Kultury w Krakowie. Koordynator programu „Małopolska. Kultura Wrażliwa” i ekspert ds. dostępności, który specjalizuje się w inkluzywności. Biegły tłumacz i lektor polskiego języka migowego (PJM), tworzący interpretacje dramatyczne i artystyczne dla teatrów oraz projektów twórczych.

Od obowiązku do nowej formy

Sztuka performatywna to przestrzeń spotkania. To moment, w którym twórcynie i twórcy oraz publiczność wspólnie, tu i teraz, przeżywają emocje, wymieniają myśli i budują relacje. Ale co się dzieje, gdy zaproszenie na to wydarzenie jest przekazane w języku, którego część gości nie rozumie? Albo gdy drzwi do tej przestrzeni są dla nich zamknięte?

Dla publiczności g/Głuchej przestrzeń spotkania ze sztuką przez stulecia pozostawała zdominowana przez dźwięk i fonocentryzm. Jednym słowem – niedostępna. Nieprzyjazna.

Przez dekady myślenie o dostępności w kulturze, szczególnie dla społeczności osób g/Głuchych opierało się na modelu medycznym i urzędniczym. Instytucje i organizatorzy, często pod presją grantów lub przepisów, traktowali ich potrzeby jako „problem do rozwiązania”. Efekty takiego myślenia znamy wszyscy: słabo oświetlona osoba tłumacząca z/na polski język migowy (PJM), stojąca gdzieś na uboczu, odcięta od dynamiki performansu i emocji osób występujących. To była dostępność „na siłę”. Taki rodzaj dostępności traktuje g/Głuchą publiczność jako grupę „gości i gości ze specjalnymi potrzebami, którymi trzeba się zająć”, a nie pełnoprawną publiczność.

Uniwersalne projektowanie w sztuce jako odwrócenie perspektywy

Uniwersalne projektowanie w sztuce to takie podejście, które wychodzi z założenia, że różnorodność ludzkich ciał, języków, potrzeb, perspektyw i zmysłów nie jest czymś innym, dodatkowym, lecz naturalnym stanem rzeczy. A skoro tak, to sztuka na żywo – z definicji dążąca do nawiązania relacji między osobami artystycznymi a publicznością w sposób uniwersalny – musi tę różnorodność pokazać od samego początku.

To także podejście, które jest świadome, że osoby Głuche to mniejszość językowa i kulturowa, posługująca się językiem migowym, językiem wizualno-przestrzennym. Kiedy zaczynamy widzieć w języku migowym integralną część procesu twórczego – dzieje się. I to bardzo. Ograniczenia będą wpływać na wyobraźnię, a wyobraźnia będzie robić wszystko, co w jej mocy, by te ograniczenia usunąć. Wtedy język migowy na scenie przestaje być narzędziem przekładu, lecz formą i pełnoprawną sztuką performatywną. Staje się możliwością odkrywania środków wyrazu.

Kiedy włączamy perspektywę g/Głuchych w proces twórczy, robimy sztukę performatywną “z i dla osób z niepełnosprawnościami”. Tworzymy sztukę wielowymiarową, która pełni istotną rolę w budowaniu świadomości społecznej na temat języka migowego oraz potrzeb osób g/Głuchych.

Język migowy jako choreografia znaczeń. Perspektywa z Campu

Kiedy podczas naszych warsztatów, które prowadziłem w Toruniu, zaczęliśmy rozmawiać na ten temat z perspektywy osób g/Głuchych i pracować z językiem migowym, moim celem nie było tylko pokazanie, jak technicznie tłumaczyć słowa na znaki, bo tak naprawdę nie o to w ogóle chodzi. Chciałem podzielić się perspektywą, że język migowy jako forma to przekaz artystyczny w ruchu, to przestrzeń, w której ciało, mimika, znaki i dynamika budują sensy równie silnie co dźwięk.

Obserwowanie, jak osoby uczestniczące w tych warsztatach inspirowały się tym narzędziem, było fascynujące. Wspólnie doszliśmy do tego, że język migowy nie powinien być traktowany jako obcy element „doklejony” do wydarzenia, a powinien stawać się integralną częścią choreografii i koncepcji. W działaniach performatywnych, które powstały jako pokłosie tych spotkań, osoba tłumacząca czy migająca osoba performerska nie stoi z boku. Nie jest dodatkiem. Jest w centrum akcji. Współtworzy dynamikę przestrzeni. Nawiązuje relacje z otoczeniem.

Dlaczego zmiana tej perspektywy jest tak ważna?

• Dla g/Głuchej publiczności

Otrzymuje ona pełnoprawne doświadczenie artystyczne, a nie tylko suchy przekład informacji. Widzi, że jej język i kultura (często w przestrzeni publicznej marginalizowana) są szanowane i celebrowane. Widzi, że można operować formą języka. Odbiera emocje tu i teraz, nie

musi błędzić wzrokiem między występującymi w centrum a tłumaczącymi w kącie.

- **Dla styszającej publiczności**

Otwiera się nowa warstwa wizualna performansu. Ruchy dłoni, potężna ekspresja twarzy, przestrzenność języka migowego – to wszystko wzmacnia odbiór sztuki, czyniąc ją bardziej uniwersalną.

- **Dla twórczyni i twórców**

Zyskują one/oni zupełnie nowe środki wyrazu. „Konieczność” zapewnienia dostępności staje się inspiracją dla kreatywności koncepcyjnej i ruchowej.

Model uniwersalnego projektowania w sztukach performatywnych z perspektywy osób g/Głuchych

Aby uniwersalne projektowanie w sztuce z uwzględnieniem perspektywy osób g/Głuchych, bazując na doświadczeniach w pracy z osobami uczestniczącymi, nie pozostało tylko ideą, zaprojektowany został model wdrażania dostępności, uwzględniający perspektywę osób g/Głuchych. Poniżej przedstawiam pięć kluczowych faz w podziale na praktyczne kroki.

Faza 1: Koncepcja

Na tym etapie twórczynie i twórcy tworzą świat performansu. To moment, w którym decyzje nic nie kosztują.

- **Wizualność ponad audiosferą:** osoba reżyserska czy/i tworząca zastanawia się, jak dany komunikat wybrzmi wizualnie. Czy scenografia pozwala na naturalne wkomponowanie tekstu?
- **Budżetowanie:** zabezpieczenie środków nie tylko na osoby tłumaczące z/na język migowy, ale też na konsultantki i konsultantów ze społeczności Głuchych.

Faza 2: Budowanie zespołu („nic o nas bez nas”)

Jest to kluczowy etap. Tworzenie dostępnego spektaklu czy dostępnej sztuki performatywnej bez realnego udziału osób g/Głuchych to prosta droga do powielania szkodliwych stereotypów. Zespół musi być różnorodny.

- Zaproszenie do zespołu g/Głuchych konsultantów i konsultantek oraz doświadczonych tłumaczek i tłumaczy języka migowego o profilu artystycznym od pierwszej próby czytanej.
- Zapewnienie dostępności komunikacyjnej podczas prób (obecność tłumaczek i tłumaczy języka migowego dla całego zespołu realizatorów, jeśli w grupie są osoby g/Głuche).

Faza 3: Integracja twórcza (język migowy jako forma)

Czas pracy na sali prób. Język migowy staje się częścią integralną wydarzenia.

- **Znalezienie miejsca dla języka migowego:** zaplanowanie ruchu scenicznego i kostiumu dla osoby migającej, by tworzyła spójny obraz z resztą ciał.
- **Praca z napisami:** traktowanie napisów nie jako „paska w telewizji”, ale elementu multimedialnej scenografii (np. wyświetlane na elementach scenografii, zmieniające font i tempo w zależności od emocji).

Faza 4: Dostępna przestrzeń i odbiór

Nawet najlepszy spektakl z językiem migowym nie zadziała, jeśli g/Głucha osoba z publiczności nie dowie się o jego istnieniu.

- **Promocja w języku migowym:** nagrywanie zapowiedzi i zwiastunów wideo w PJM (vlogi). Nie chodzi tu tylko o wklejanie znaczka z symbolem tłumaczenia, z symbolem języka migowego czy z przekreślonym uchem na plakat.
- **Kultura wizualna w przestrzeni:** odpowiednie, jasne oświetlenie przestrzeni wokół miejsca, by osoby g/Głuche mogły swobodnie ze sobą rozmawiać (migać) przed i po spektaklu.

Faza 5: Ewaluacja i dialog

Pokaz to początek rozmowy z publicznością. Każda społeczność ma inne potrzeby, a proces uczenia się nigdy się nie kończy.

- Zbieranie feedbacku bezpośrednio od społeczności g/Głuchych – organizacja spotkań po spektaklu, naturalnie tłumaczonych i prowadzonych w środowisku przyjaznym wizualnie. Można zadać pytania

w formie ankiety, pamiętając przy tym, aby każde pytanie miało swój przekład w języku migowym i umożliwiając osobom g/Głuchym odpowiedź w formie filmików (możliwość przestania odpowiedzi w języku migowym).

- Spotkanie ewaluacyjne zespołu twórczego – analiza procesów i wyciąganie wniosków na przyszłość.
- Dokumentowanie dobrych praktyk.

Dostępność w praktyce: Studium przypadku z projektu UAD

Podczas międzynarodowych rezydencji twórczynie i twórcy mieli okazję przetestować te założenia. Jak perspektywa g/Głuchych wpłynęła na ich realizację?

Case Study:

„Gorgon Syndrome” (Grupa NODOstage) Język traumy w ciele

Polsko-białoruska grupa NODOstage stworzyła wydarzenie oparte na micie o Meduzie, łącząc teatr fizyczny, dokument i antyczny rytuał. Tematyka izolacji i odzyskiwania własnego głosu (mit o Meduzie) silnie rezonuje z doświadczeniami mniejszości językowych. Główną rolę w spektaklu (Meduza) pełniła Sonia Rosa - tłumaczka-performerka PJM.

PJM jako rdzeń choreografii

Słowo na scenie towarzyszyły polskie napisy oraz w pełni zintegrowane, organiczne tłumaczenie na PJM. Język migowy nie odcinał się od spektaklu – stał się „kolejnym ciałem” na scenie, wpisującym się w konwencję działań fizycznych.

Światło i wibracje

W spektaklu wykorzystano pulsujące światła i intensywne, niskie dźwięki (basowe), które są doskonale odbierane przez osoby Głuche poprzez wibracje ciała i podłogi, budując wspólne doświadczenie napięcia dla całej publiczności.

Jak zaprosić g/Głuchych do świata sztuki?

1. Zaprosz Głuchą artystkę czy Głuchego artystę. Obecność Głuchej osoby artystycznej podnosi widzialność twórczości oraz samego języka, to jest języka migowego. Sprawi, że sztuka faktycznie będzie inkluzyjna.

2. Zastosuj technikę tłumaczenia cieniowego (shadowing). Niech osoba tłumacząca-performerska podąża jak cień za postacią mówiącą. Naśladuje jej dynamikę, wchodzi z nią w fizyczną interakcję. Głucha publiczność będzie widziała i odczuwała centrum wydarzeń.

3. Projektuj twórcze napisy. Litery mogą rosnąć, drzeć, znikać, rozmywać się. Niech forma tekstu oddaje to, jak brzmi głos osoby występującej i jakie towarzyszą jej emocje. Pamiętajmy jednak, aby były one czytelne. Głusi mają stuprocentowe prawo do tej samej informacji, do tego samego przekazu.

4. Zatrudniaj Głuchych ekspertów i ekspertki. Przy projektowaniu spektaklu ważne jest to, by Głucha ekspertka czy ekspert mogła spojrzeć na spektakl poprzez pryzmat kultury i gramatyki wizualnej swojej społeczności.

5. Zadbaj o przestrzeń Głuchych (Deaf Space). Pamiętaj, że g/Głusi „słyszą” oczami. Zbyt ostre światło rażące widownię uniemożliwia odbiór języka migowego na scenie. Zbyt ciemna przestrzeń pozaspektaklowa, na przykład przed, w przerwach czy po spektaklu uniemożliwia rozmowę.

Projektowanie to zaproszenie do współtworzenia. Podsumowanie

Uniwersalne projektowanie w sztukach performatywnych z perspektywy języka migowego nie jest ułatwianiem dostępu. To spotkanie dwóch światów: kultury Słyszących i kultury Głuchych. To nie zbiór sztywnych zasad decyduje o tym spotkaniu. To właśnie otwartość na drugiego człowieka i na mnogość sposobów doświadczania świata. Kiedy zaczynamy tworzyć z myślą o różnorodności, o wizualności, o przestrzeni i o ciele jako głównym nośniku znaczeń, nasza sztuka nie traci na wyrazistości – zyskuje inny wymiar i zaprasza do wielogłosowego dialogu.

Wystarczy zacząć od jednego kroku. Od zadania pytania osobie Głuchej: „A jak Ty doświadczasz tej przestrzeni?”. Zaproszcie Głuchych do współpracy, zanim jeszcze wymyślicie pierwszą scenę. Ich perspektywa może całkowicie odmienić waszą praktykę artystyczną.

Język migowy to nie kalka słów, to wielowymiarowa przestrzeń

O tym, dlaczego osoba tłumacząca nie powinna stać poza nawiasem sztuki, pytam Sonię Rosę, tłumaczkę-performerkę PJM, CODA (z języka angielskiego: głuche dziecko słyszących rodziców), współpracującą z twórczyniami i twórcami podczas Campu.

Soniu, wyjaśnij mi, czym tłumaczenie performansu różni się od tłumaczenia konferencji czy wiadomości?

Podczas sytuacji nieartystycznych – takich jak konferencje czy oprowadzania – osoba tłumacząca jest neutralną pośredniczką. Jej zadaniem jest jak najwierniejsze przekazanie treści, bez własnej interpretacji. W sztukach performatywnych wszystko się zmie-

nia. Oprócz znajomości PJM, kluczowa staje się wrażliwość i ekspresja artystyczna. Pojawia się przestrzeń na interpretację, pracę z metaforą i oddanie klimatu dzieła.

Nie ma tu jednego, identycznego przekładu, gdyż każda osoba tłumacząca może ująć go nieco inaczej. Kluczem jest zrozumienie intencji twórczyni i twórców i „wejście” w atmosferę przedstawienia, by jak najpełniej oddać jego charakter.

Jak myślisz, co byłoby największym zaskoczeniem dla osób tworzących spektakl, podczas pracy z Tobą jako tłumaczką-performerką?

Dla wielu twórczyń i twórców szokiem jest już sama fizyczna obecność dodatkowej osoby na scenie – osoby tłumaczącej! Przy tak zwanym tłumaczeniu

cieniowym (shadowing) osoby występujące muszą oswoić się z tym, że cały czas ktoś porusza się tuż obok nich i nie skupiać na tym uwagi. Zaskoczeniem jest też bogactwo samego języka. Często podczas prób – chociażby przy pracy nad fragmentem Carmina Burana – aktorki ze zdumieniem zauważały, jak potężne emocje można przekazać poprzez samo ciało i ekspresję.

Jednocześnie w takich realizacjach dochodzi do pewnego napięcia między performansem a zasadami tłumaczenia. Z jednej strony mamy artystyczną wizję spektaklu, z drugiej – konieczność zachowania czytelności i widoczności osoby tłumaczącej. To właśnie w tym obszarze najczęściej pojawiają się największe kompromisy, które trzeba wypracować w procesie twórczym.

Słyszący twórcynie i twórcy pytają: „Skoro są napisy, to po co jeszcze na scenie język migowy?”. Co im odpowiadasz?

Po pierwsze: nie każda osoba Głucha jest biegła w języku polskim. Dla wielu z nich polski to po prostu język obcy, a ich naturalnym, tożsamościowym językiem jest PJM. Często pytam słyszących: „Skoro uczyłeś się w szkole angielskiego, to czy w teatrze wystarczą ci tylko angielskie napisy, czy wolałbyś usłyszeć aktorki i aktorów w ojczystym języku?”. Same napisy są „suche”, mniej angażujące, nie oddają w pełni emocji. Widzę to na przykładzie moich rodziców – dopiero teraz, dzięki tłumaczeniom na żywo, mają szansę

poznawać świat teatru. Często odwracam perspektywę i pytam twórczyni i twórców: co byś zrobił, gdybyś z całego, fascynującego repertuaru teatru mógł wybrać tylko jeden spektakl rocznie, bo tylko ten jeden jest dla ciebie dostępny? Dlatego jestem zdecydowanie za szeroką dostępnością kultury dla wszystkich. Uważam, że projektowanie uniwersalne powinno być znacznie szerzej stosowane i popularyzowane.

Jednocześnie niezwykle ważne jest, aby osoby słyszące miały możliwość poznawania codzienności osób Głuchych bezpośrednio od nich samych. To właśnie osoby Głuche najlepiej potrafią opowiedzieć o swoich doświadczeniach, barierach i realiach, z jakimi mierzą się na co dzień. Mam poczucie, że dopiero wtedy pojawia się prawdziwe zrozumienie. Bez tej perspektywy łatwo przeoczyć istotę problemów związanych z dostępnością. Dlatego tak ważne jest oddawanie głosu osobom Głuchym – bo to ich doświadczenie jest najbardziej autentyczne i najpełniejsze.

Co Twoim zdaniem jest najczęściej popełnianym błędem instytucji kultury i sztuki wobec społeczności g/Głuchych?

Myślę, że jednym z głównych problemów jest brak realnego dialogu oraz skupianie się wyłącznie na jednej grupie głuchych odbiorców. Z mojego doświadczenia wynika też, że dużym wyzwaniem jest zbyt późna promocja wydarzeń. Informacje

o dostępnych spektaklach pojawiają się często zaledwie tydzień lub dwa przed wydarzeniem. Osoby Głuche to niezwykle aktywna społeczność, która ma swoje życie, pracę i plany. Spontaniczne wyjście do teatru rzadko jest możliwe. W efekcie zbyt późne informowanie o dostępnych wydarzeniach sprawia, że wiele osób po prostu nie ma szansy z nich skorzystać – nawet jeśli bardzo by chciały.

Kolejnym wyzwaniem jest to, że niektóre instytucje zniechęcają się, jeśli przyjdzie niewielu widzów Głuchych – na przykład tylko jedna lub dwie osoby, albo nikt. Uważam jednak, że dostępność jest tak potrzebna, że warto ją konsekwentnie rozwijać. Nawet jeśli dana osoba Głucha nie jest zainteresowana konkretnym wydarzeniem, samo stworzenie warunków dostępnych może przynieść długofalowy efekt. Czasem ktoś zauważy: „O, tu jest tłumacz! Nigdy wcześniej nie widziałem tłumaczenia na żywo. Może też wprowadzę to u siebie?” Takie sytuacje pokazują, że nawet pojedyncze działania mają znaczenie.

Przez wiele lat sektor kultury dla osób Głuchych był niedostępny, a drzwi pozostawały zamknięte. Teraz potrzeba konsekwencji i wytrwałości, aby je powoli otwierać. Widzimy już pierwsze efekty – zarówno w postawie instytucji, jak i w aktywnym uczestnictwie społeczności Głuchych w wydarzeniach kulturalnych. Dostępność to proces, który wymaga wytrwałości.



Realna współpraca z g/Głuchymi to podstawa projektowania uniwersalnego

O tym, jak duża siła twórcza pozostaje dzięki współpracy z osobami artystycznymi, konsultującymi, samorzecznicy- mi ze społeczności Głuchych, rozmawiam z Patrycją Jaro- sińską – Głuchą artystką, per- formerką, tancerką, aktorką, posługującą się polskim języ- kiem migowym (PJM) w swojej twórczości jako pełnoprawną formą wyrazu.

Patrycio, w swojej pracy scenicznej łączysz taniec i wystąpienia perfor- matywne z polskim językiem migo- wym. PJM nie jest u Ciebie tylko nar-zędziem języka, ale też organiczną formą sztuki. Jak to połączenie działa w przestrzeni sceny?

PJM ma w sobie naturalną performa- tywność. To jest język przestrzeni, rytmu i ciała. Dla mnie znak migowy to nie jest płaski odpowiednik słowa

mówionego – to ruch, który niesie ze sobą potężny ładunek emocjonalny i wizualny. Kiedy łączę PJM z tań- cem, powstaje zupełnie nowa jakość choreograficzna.

Znaki można rozciągać, przyspieszać, nadawać im określony ciężar, bawić się ich dynamiką. Przystajemy wtedy my- śleć o języku migowym wyłącznie jako o wymogu dostępności, a zaczynamy- widzieć w nim wizualne narzędzie wy- razu. To działa hipnotyzująco zarówno na g/Głuchę, jak i na słyszającą publicz- ności, bo język ciała i tańca ma w sobie wymiar uniwersalny.

Często w projektach włączających mówi się o robieniu sztuki „dla Głu- chych”. Ty podkreślasz, że kluczem jest prawdziwa współpraca i samo- rzecznictwo. Jaka jest różnica mię- dzy tymi podejściami?

Różnica jest fundamentalna. Przez lata instytucje kultury próbowały robić sztukę „dla nas”, zazwyczaj podejmując

decyzje za zamkniętymi drzwiami i zapraszając słyszącego tłumacza na sam koniec produkcji, by stanął w ciemnym kącie sceny. To jest myślenie oparte na medycznym postrzeganiu naszych potrzeb, a czasem charytatywnym.

Tymczasem realna współpraca opiera się na zasadzie: „nic o nas bez nas”. Oznacza to zaproszenie g/Głuchych artystów, konsultantów i samorzeczników do współtworzenia już na etapie koncepcji. Jesteśmy ekspertkami i ekspertami od naszej kultury i naszej wizualnej percepcji świata. Kiedy jesteśmy równoprawnymi współtwórcami, spektakl staje się autentyczny. Dostępność przestaje być takim doklejonym plastrem, a staje się częścią całego performansu.

Co odkrywają słyszące osoby twórcze, reżyserskie, tworzące choreografię – kiedy otwierają się na taką realną współpracę z osobami ze społeczności g/Głuchych? Jaką siłę to wnosi do uniwersalnego projektowania?

Przede wszystkim odkrywają wolność. Często słyszące osoby twórcze na początku boją się, że dostępność narzuci im same ograniczenia, że zniszczy ich wizję. Tymczasem współpraca z Głuchymi twórczyniami i twórcami zdejmuje im klapki z oczu! Odkrywają, że komunikacja i budowanie narracji to nie tylko foniczność. Zaczynają uczyć się nowej świadomości ciała, przestrzenności działań, budowania napięcia za

pomocą wibracji czy projektowania przemysłanego światła.

To jest niesamowita siła twórcza. Wspólna praca rozbija barierę dzielącą świat „nas” i „ich”. Kiedy spotykamy się w połowie drogi i ufamy swoim kompetencjom, tworzymy sztukę głębszą i po prostu lepszą dla publiczności.

Jaką radę dałabyś twórczyniom i twórcom sztuk performatywnych, którzy chcą zacząć projektować uniwersalnie?

Zaproście nas, zanim ułożycie pierwszą choreografię czy stworzycie zarys wszystkiego. Dajcie szansę artystkom, artystom z różnych grup społecznych, osobom zajmującym się dostępnością, osobom z różnymi potrzebami, w tym z niepełnosprawnościami współtworzyć ten proces od zera. Wtedy dostępność nie będzie dodatkiem, lecz pełnoprawną siłą.



**Sześć lekcji, które bołą,
ale – będę blisko Ciebie,
rozumiem Cię**

Wissal Houbabi



Wissal Houbabi

Performatywna poetka, artystka, pisarka oraz pomysłodawczyni i dyrektorka artystyczna projektu Spore, związana także z kulturą hip-hopową. W swojej pracy bada relacje między językami i dialektami oraz między dźwiękiem, stygmatem i znaczeniem. Jej polityczne projekty koncentrują się na epistemologii diaspory, obejmując między innymi dziedzictwo ustne, historię kolonialną, pamięć ciała oraz prawo do miłości i bycia kochanym.

Krok wstecz...

Korzystam z tej okazji, by opowiedzieć historię, którą od dawna chciałam się podzielić. To pytania rzadko zadawane artystkom, a które dziś – bardziej niż kiedykolwiek – stały się palące.

Jestem córką marokańskich imigrantów, którzy zdecydowali się żyć we Włoszech. Mój przyjazd to moment, którego – choć był wyczekiwany – nie jestem w stanie pamiętać. Miałam zaledwie trzy lata. Żartując, opowiadają mi, że w dniu wyjazdu trzymałam w małej dłoni kawałek chleba z serem i kiedy nie byłam już głodna, powiedziałam: „dam go cioci Nezhie” – drugiej mamie, która się mną opiekowała. To było pierwsze powitanie z nowym życiem.

Jadłam ten kawałek chleba z serem w drodze między Khouribgą a lotniskiem Mohammeda V w Casablance. Miałam przeżyć przelomowy moment, całkowicie nieświadoma, u boku mamy, podczas gdy tata czekał na nas po drugiej stronie Morza Śródziemnego.

Nic nie pamiętam. Wiem tylko, że mówiłam po marokańsku (darija) i że kilka tygodni po przyjeździe miałam skończyć cztery lata. Mieszkaliśmy w małym domu na pierwszym piętrze niedaleko stacji Selci-Lama, w niewielkiej miejscowości w dolinie Tybru, w prowincji Perugia. Mój tata mieszkał we Włoszech od ponad dziesięciu lat, a lata 90. XX wieku wydają się dziś bardzo odległe od świata, w którym żyjemy.

Okolo rok później urodził się mój brat. Iliass – mój towarzysz życia, zawsze obecny w najtrudniejszych i najbardziej kruchych momentach. Braterstwo w diasporze ma szczególną wartość. Sama świadomość, że ktoś obok mierzy się z tymi samymi pytaniami z tak bliskiej perspektywy, staje się w sytuacjach skrajnej kruchości lustrem i zapewnieniem, że tę podróż odbywa się wspólnie.

Pamiętam, że byłam nieśmiała, introwertyczna i już wtedy wrażliwa na niesprawiedliwość. Spędzałam godziny w parku, rysując flamastrami, podczas gdy dzieci wokół biegały i bawiły się w grupie. Ja siedziałam

na ławce i rysowałam, jakby mówiąc: „jestem z wami, na swój sposób”. Rysunek stał się miejscem, w którym mogłam się chronić, ukryć, wyobrażać sobie, oddzielać od wszystkiego, czego nie potrafiłam zrozumieć.

W rodzinie nazywano mnie żartobliwie „artystką”!

Już w szkole podstawowej moje rysunki były czymś niezwykłym: naturalnie przychodziło mi wyczuwanie proporcji, trzymanie się linii i równomierne kolorowanie. W gimnazjum, wśród pierwszych zauroczeń, był chłopak o imieniu Francesco – oboje kochaliśmy japońskie anime. Postanowiłam, że na jego urodziny narysuję wszystkich naszych bohaterów, wypełniając cały zeszyt. Codziennie po powrocie do domu rysowałam kolejną postać, aż powstały ich dziesiątki.

Ten prezent był dla mnie wyjątkowy – czas, który mu poświęciłam, ale też czas, który poświęciłam sobie, ucząc się coraz lepiej prowadzić ołówek, rozcierać palcami, używać patyczków higienicznych, by uniknąć śladów czy potu, testować różne twardości grafitu – od delikatnych (1H-9H) po miękkie i intensywne (1B-9B).

Nie mogłam pozwolić sobie na drogie materiały – nasza sytuacja była coraz trudniejsza. Korzystałam z tego, co miałam, starając się wykorzystać to jak najlepiej: przycinałam

gumkę do drobnych detali, używałam korektora do efektów światła, godzinami obserwowałam obrazy, by zrozumieć i odtworzyć to, co widzę – jak rysować, od czego zacząć i... dlaczego oczy stawały się obsesją?

W wieku jedenastu lat wydarzyło się coś, co zmieniło moje życie. Przeprowadziliśmy się już dwa razy, dzieliłam pokój z bratem, mieliśmy mały telewizor do oglądania bajek. To były czasy MTV. Pewnego dnia, gdy zapewne rysowałam, w zestawieniu pojawił się Tupac Shakur. Obejrzałam teledysk „Ghetto Gospel” i zrozumiałam, że obrazy opowiadają historię, którą muszę zrozumieć głębiej.

Do tego momentu moje życie było naznaczone odpowiedzialnością wynikającą z życia w diasporze: dokumenty imigracyjne, inna religia, święta wymagające zwolnień ze szkoły, bieda, różnice wobec innych i znaczenie powrotów do Kfourbi.

Te fakty zaczęły zamieniać się w pytania: kim jestem? Towarzyszył im stały niepokój – między tym, co materialne, a tym, co symboliczne. Nikt nie rozumiał, że moja potrzeba zadawania sobie tych pytań nie była zdradą korzeni ani porażką integracji.

Utwór „Ghetto Gospel” po raz pierwszy wprowadził mnie w pojęcie rasizmu. To brzmi niemal zabawnie, ale poznanie tego słowa pozwoliło mi inaczej spojrzeć na wiele doświadczeń i napięć w moim życiu.

Moja adolescencja to obsesja na punkcie rapu i prawa do własnych myśli oraz kompulsywna potrzeba rysowania świata takim, jaki jest, by nie stracić jasności widzenia. Chciałam iść do liceum artystycznego, trafiłam do szkoły gastronomicznej: „jesteś naszą artystką, ale traktuj to jako hobby”.

Kto by pomyślał, że naprawdę nią zostanę.

Pierwsza lekcja: zaczynamy budować to, kim jesteśmy, od najmłodszych lat. Wierzę w przeznaczenie, bo wierzę w intuicję, która prowadzi nas w wyborach. Umiejętność słuchania siebie jest aktem rewolucyjnym.

2010

Bycie artystką

Kiedy mówi się o byciu artystą we Włoszech, zbiorowa wyobraźnia często przywołuje wolność twórczą, podróże, festiwale, oklaski i uznanie. Wokół pracy twórczej unosi się romantyczna aura, jakby sztuka sama w sobie była przywilejem gwarantującym intensywne, oryginalne i niezależne życie. Osoby patrzące z zewnątrz wyobrażają sobie egzystencję, w której pasja i oddanie wystarczają nie tylko do przetrwania, ale też do osiągnięcia niemal wyjątkowego statusu społecznego – statusu wolnego

artysty, który wymyka się zwykłym regułom społeczeństwa. Ten mit, obecny w wielu kulturach, jest szczególnie silny we Włoszech, gdzie bogactwo sceny artystycznej – od historycznych teatrów po współczesne festiwale – zdaje się go potwierdzać.

Rzeczywistość, przynajmniej dla osób spoza uprzywilejowanych grup społecznych, wygląda jednak zupełnie inaczej. **Życie artysty jest często naznaczone niepewnością: dorywczymi umowami, brakiem stałego dochodu, wysokimi kosztami przestrzeni pracy i materiałów oraz niemożnością planowania długoterminowego bez wsparcia finansowego.** Jeśli do tego dołożymy brak silnych sieci społecznych czy wsparcia rodzinnego, sytuacja staje się jeszcze bardziej złożona. Nie chodzi tylko o materialne przetrwanie, ale także o **poczucie bezpieczeństwa psychicznego i społecznego – warunków niezbędnych do swobodnego i autentycznego tworzenia.**

Dla osób działających z pozycji mniejszości – czyli zasadniczo każdego, kto nie jest białym, zamożnym mężczyzną z klasy średniej lub wyższej – trudności te nakładają się na niewidzialne, ale realne bariery. “Bycie białym” jako system kulturowy, instytucjonalny i społeczny ustanawia niepisane normy, które często nie uwzględniają obecności osób marginalizowanych w sztukach performatywnych.

Oznacza to, że dostęp do centrów kultury, festiwali, finansowania, możliwości edukacyjnych i przestrzeni publicznych jest często filtrowany przez kody kulturowe i sieci relacji sprzyjające tym, którzy już należą do dominujących środowisk.

Dla artysty z diaspory (ograniczając się do doświadczenia, które znam najlepiej) oznacza to dostęp bardzo ograniczony, często wręcz zamknięty – obciążony nie tylko problemami materialnymi, ale także narracjami pełnymi stereotypów i klisz.

W tym kontekście sztuki performatywne stają się czymś więcej niż narzędziem twórczym – są przestrzenią oporu, negocjacji i przepisywania własnego doświadczenia. Możliwość opowiadania historii, które inaczej pozostałyby niewidzialne, zależy nie tylko od indywidualnego talentu, lecz także od zdolności tworzenia alternatywnych sposobów pracy i relacji – często poza ustalonymi schematami.

Druga lekcja: świat sztuki funkcjonuje w tych samych ograniczeniach strukturalnych co społeczeństwo – jest jego częścią i odbiciem. Nie reprezentuje całego społeczeństwa, lecz jego uprzywilejowaną część. W swoim instytucjonalnym obiegu mówi językiem dekadentek

burżuazji – to kod zachowania, języka i relacji.

Jeszcze zanim zaczniemy myśleć o materialnych ograniczeniach i ryzykach tej drogi, warto zauważyć, że ci, którzy mogli sobie pozwolić na myślenie o studiowaniu sztuki, uznali to za możliwe, naturalne, osiągalne.

Dlatego nie utożsamiam się z narracją, która podkreśla wyłącznie warunki ekonomiczne jako warunek konieczny. Istnieje bowiem niewidzialny filtr – symboliczny i percepcyjny – który decyduje o tym, kto ma legitymację i dostęp do określonych przestrzeni życia kulturalnego.

Te refleksje nie dotyczą więc wyłącznie doświadczenia diaspory, ale raczej strukturalnej porażki politycznej, za którą w dużej mierze odpowiadają instytucje. Zanim zaczniemy pytać, jak żyć jako artysta, warto zrozumieć własne miejsce w społeczeństwie.

Nie trzeba koniecznie być artystą zaangażowanym politycznie – ale trzeba być świadomym swojej pozycji, by móc budować drogę, która nie jest zdeterminowana przez systemy i logiki, które nas nie uwzględniają.

Ten tekst powstał z potrzeby refleksji nad tymi kwestiami. Opowiada o tym, jak język, ciało i formy artystyczne mogą stać się narzędziami odporności i narracji, oraz jak osoby działające z perspektywy mniejszości

mogą wpływać na zmianę dominującej narracji w kulturze włoskiej.

Nie chodzi tylko o przetrwanie w trudnym systemie, ale o tworzenie nowych możliwości dialogu, świadomości i transformacji poprzez sztukę.

Iluzje bycia artystką

Wielu początkujących artystów i artystek wchodzi w świat sztuki z konkretnymi iluzjami. Że sztuka to uprzywilejowana praca, źródło spełnienia i ekspresji, gwarantująca niezależność, absolutną wolność i natychmiastowe uznanie. To ostatnie jest szczególnie silnym mitem – opiera się na wizji „przełomowego dzieła”, które zmienia życie, jak wygrana na loterii.

Krąży romantyczny mit: poświęcenie się sztuce oznacza życie według własnego rytmu, poza ograniczeniami „zwykłego” społeczeństwa, w przestrzeni, gdzie talent i pasja wystarczają, by tworzyć możliwości. Ten mit jest równie uwodzicielski, co niebezpieczny. Ukrywa bowiem realne trudności codziennego życia artysty, szczególnie w kraju takim jak Włochy, gdzie wsparcie publiczne i prywatne jest ograniczone i nierównomiernie rozdzielane.

Prawda jest bardziej złożona. **Bez stabilnej sieci społecznej, bez zaufanych kontaktów, bez wsparcia ekonomicznego lub rodzinnego artysta ryzykuje wykluczenie – nie**

z powodu braku talentu, lecz braku dostępu do zasobów, przestrzeni i widoczności.

Często dostępne „możliwości” są natychmiast etykietowane jako przestrzenie dla „grup wrażliwych” – nie podważają systemu, lecz tworzą wyspy pozornej inkluzywności. Istnieje ryzyko, że uznamy je za rzeczywistość – lub co gorsza, że uwierzymy, iż zostaliśmy docenieni za talent, a nie dlatego, że pasujemy do określonej narracji.

Trzecia lekcja: krytyka jest niezbędna dla rozwoju artysty.

Jeśli artysta bardziej koncentruje się na wyrażaniu materialnych trudności, które uniemożliwiają mu swobodne działanie – jako osoba obciążona większą odpowiedzialnością, ograniczona swoim społecznym pozycjonowaniem, zajęta tworzeniem dla siebie przestrzeni – niż na samej pracy twórczej, to znaczy, że nie funkcjonuje w obiegu, w którym jego praca może być uznana.

Aby być ocenianym za swoją twórczość – aby krytycy, kuratorzy czy eksperci mogli uznać ją za wartą analizy – trzeba najpierw przekroczyć pewien próg: zostać uznanym za podmiot godny uznania. Dla uprzywilejowanych jest to punkt wyjścia. Dla innych – bariera.

Nawet najstabsza praca studenta włoskiej akademii sztuk pięknych trak-

Artyści rasjalizowani (z angielskiego

„racialized artists”)

są postrzegani i definiowani przez społeczeństwo głównie przez pryzmat ich przynależności etnicznej lub koloru skóry, co często wiąże się z doświadczaniem systemowych nierówności lub uprzedzeń.

towana jest jako dzieło – nie podważa się jej prawa do istnienia. Może być zła, i należy to powiedzieć, ale istnieje. To właśnie jest przywilej: lekkość bycia widzianym i uznanym.

Artyści rasjalizowani, by w ogóle doczekać się jakiegokolwiek oceny – nawet negatywnej – często muszą funkcjonować wyłącznie w ramach „humanitarnego” kontekstu. Tam ich słabości bywają wybaczone, ale jednocześnie ich praca nie jest traktowana jako pełnoprawne dzieło sztuki podlegające krytyce.

Relacje stają się kluczowe. Bycie częścią wspólnoty, która naprawdę widzi to, co robisz – to podstawa. Ktoś musi umieć nadać wartość twojej pracy. Jeśli instytucje nie są do tego zdolne, a jednak chcemy ich uznania, trzeba budować własny dyskurs.

Strategie są polityczne.

„Bycie świadomym tego, kim się jest – niezależnie od tego, czy sztuka jest polityczna” zamienia się w: „budowanie narracji wokół siebie, rozumienie, czy ma ona wymiar indywidualny, czy zbiorowy”.

Dlatego wielu artystów z doświadczeniem marginalizacji nie ogranicza się tylko do własnej twórczości – aktywnie współtworzą „scenę”. Tworzą przestrzenie, w których pewne formy ekspresji mają sens, budują wspólnoty – nie publiczności, nie fanów – lecz poczucie kolektywnej wartości sztuki.

Z tych semantycznych i społecznych struktur, z tych sposobów tworzenia przestrzeni i znaczeń, wyłania się siła. Artysta zaczyna być zdolny do konfrontowania instytucji, które reprezentują jedynie niewielką część społeczeństwa.

To bardzo ważne: potrzeba przestrzeni i istnienie festiwali czy wydarzeń kulturalnych to nie to samo. Mniejszości tworzą własne przestrzenie przede wszystkim po to, by się rozpoznać, nazwać, przetrwać – wobec codziennej niewidzialności, a czasem wręcz symbolicznej i materialnej przemocy.

Czwarta lekcja: wspólnota, jakkolwiek ją definiujemy, jest siłą i narzędziem przetrwania.

Nie istnieje grupa docelowa”, jak często próbuje się uprościć. Istnieją ludzie wokół nas, którzy wierzą w to, co robimy i uznają to za ważne.

Przez lata wielokrotnie się poddawałam. Mój upór wydawał mi się nieracjonalny. Chciałam za wszelką cenę żyć tym, co uważałam za swoją drogę. Doświadczałam wypalenia, braku jasności, głębokiego poczucia porażki. Myślałam, że nie jestem do tego stworzona. Po co walczyć w świecie, na który mnie nie stać?

Przyjaciele płacili za mój czynsz, zakupy, pożyczali pieniądze – bez naruszania mojej godności. Zapraszali mnie na kolacje, słuchali, wspierali. Działo się to w momentach przygotowań do wystaw, pracy nad performansami, współpracy z uniwersytetami, muzeami, galeriami.

Przyjęcie wsparcia wspólnoty z pokorą oznacza przyjęcie większej od-

powiedzialności. Nie zawieść tego zaufania. Nadać jeszcze większą wagę temu, co się robi.

To znaczy: nie oddam swojego czasu tym, którzy pociągają za sznurki, nie będę wspierać powierzchowności.

Jeśli więc to prawda, że liczba artystów z doświadczeniem opresji we Włoszech jest znikoma – niemal niewidoczna statystycznie – to prawdą jest też, że ci nieliczni wiedzą, jak tam dotarli. Wiedzą.

To jest wojna. I nie przestaje nią być.

Ci, którzy przetrwali, po prostu nauczyli się ostrzyć pazury. To nie jest romantyzm ani przywilej – to przestrzeń zdobywana, bo przemoc nie rodzi piękna.

Są tacy, którzy wybrali działanie w sferze wyobraźni – bo to tam poruszają się najważniejsze elementy relacji społecznych.

Znajomość osób, które mogą otworzyć drzwi do festiwali, przestrzeni teatralnych czy rezydencji artystycznych, może przesądzić o tym, czy projekt zaistnieje, czy pozostanie jedynie pomysłem na papierze. Dla osób działających z pozycji mniejszości te wyzwania są jeszcze większe. „Bycie białym” jako system kulturowy ustanawia niepisane kody i modele odniesienia, z których wykluczeni są ci, którzy nie należą do dominujących grup – nawet

jeśli posiadają równe lub większe kompetencje i talent.

To wykluczenie przybiera subtelne, ale silne formy: projekty są ignorowane, możliwości znikają bez wyjaśnienia, pojawia się nieufność wobec historii, języków i ciał, które nie mieszczą się w dominującym modelu. Ryzyko jest podwójne. Nie tylko trudno zbudować stabilną karierę, ale też łatwo uwewnętrznić przekonanie, że własna praca ma mniejszą wartość, bo nie wpisuje się w akceptowaną narrację kulturową.

Dlatego tak ważne jest rozpoznanie tych mechanizmów – nie po to, by się zniechęcić, lecz by zyskać świadomość i moc budować skuteczne strategie działania.

W tym sensie bycie artystką z doświadczeniem opresji oznacza także przyjęcie dodatkowej odpowiedzialności: kwestionowania dominującej narracji, wprowadzania na scenę doświadczeń i perspektyw, które w przeciwnym razie pozostałyby niewidzialne. Oznacza to jednocześnie pracę na rzecz zmiany systemu i ochronę siebie przed niepewnością, która często towarzyszy „niekonwencjonalnym” ścieżkom artystycznym.

To napięcie – między ryzykiem a możliwością, między wykluczeniem a tworzeniem – staje się sercem pracy artystycznej. Język, ciało i forma splatają się tu z pytaniami

o tożsamość, przynależność i przekształcanie reprezentacji w systemie wykluczającym.

Ryzyka bez sieci i odpowiedzialność za zmianę narracji

Zawodowe zajmowanie się sztuką bez sieci wsparcia przypomina chodzenie po ostrzu noża: każdy krok wymaga równowagi, a brak oparcia może zranić. Dla osób z mniejszości ta niepewność się potęguje – brakuje punktów odniesienia, wspólnot, które mogłyby oferować realne wsparcie.

Bez sieci każdy projekt staje się aktem przetrwania: stworzenie performansu, zorganizowanie warsztatu, stawianie do konkursów wymaga nie tylko kompetencji, ale ciągłego negocjowania z systemami, które często nie tylko nie wspierają, ale wręcz działają przeciwko.

We Włoszech sieci artystyczne budowane są wokół niepisanych kodów, wspólnych doświadczeń i przynależności kulturowych, które sprzyjają tym, którzy mieszczą się w dominującym modelu. Oznacza to, że **artystki i artyści z marginalizowanych środowisk muszą nie tylko radzić sobie z brakiem zasobów, ale też rozszyfrowywać ukryte reguły, stale udowadniać swoje prawo do obecności i mierzyć się z uprzedzeniami.**

Presjadopasowania się do systemu, który nie został dla nas zaprojektowany, może być wyniszczająca. Ale jest też

przestrzeni, w której rodzą się nowe strategie i formy wyrazu.

Stąd rodzi się ogromna odpowiedzialność: świadomość tego, kim się jest, bez romantyzowania czegokolwiek, i gotowość do walki. Bo zmiana dominującej narracji staje się koniecznością.

Kultura, festiwale, media często opowiadają historie już znane, wzmacniając istniejące systemy przywileju. Nie ma w tym nic romantycznego. To jest walka.

Każdy artysta, dla którego nie przewidziano miejsca, pełni podwójną rolę: twórcy i rzecznika doświadczeń, który podważają normę. Jak powiedział mój przyjaciel Reda Zine: „chcąc nie chcąc, stajesz się ambasadorem”.

To ciężar, który ujawnia, kto został uwzględniony przez system, a kto nie.

Przyjęcie tej odpowiedzialności nie oznacza tylko sprzeciwu wobec dyskryminacji – oznacza tworzenie przestrzeni, w których sztuka staje się miejscem istnienia, zrozumienia i reprezentacji innych rzeczywistości.

To ogromne wyzwanie – wymaga nie tylko talentu, ale także odporności, cierpliwości i strategii.

A jednak właśnie w tej trudności pojawiają się wyjątkowe możliwości: własne doświadczenie staje się

narzędziem, przez które można na nowo spojrzeć na praktyki artystyczne i je przekształcić.

Piąta lekcja: świadomość tego, kim się jest, staje się polem eksperymentu, w które nikt nie ma prawa ingerować.

Stajemy się mistrzami, rzemieślnikami, ekspertami od życia między proletariackim przetrwaniem, rasjalizacją i wyniszczającym doświadczeniem codzienności. Powstaje przestrzeń wyobrazeniowa, która rodzi się z napięcia, ale jednocześnie pobudza intelektualny apetyt świata sztuki.

Kiedy wspólnota zaczyna rozpoznawać się w nowych formach estetycznych i kulturowych, instytucje – puste lub znudzone sobą – zaczynają się nimi żywić. **Jednym z największych zagrożeń jest fascynacja i idealizacja osoby opresjonowanej.**

To ta sama logika co brutalizacja. Niezależnie od tego, czy ktoś jest „poniżej” czy „powyżej”, nadal nie należy do normy. Ten, kto zostaje zniszczony – doświadcza przemocy. Ten, kto przetrwa – zostaje wyidealizowany.

Poruszamy się w systemie głęboko zaburzonym. Nie istnieją „zdrowe” oceny w systemie hierarchicznym. Tkwimy w przestrzeni zniekształceń, gdzie uprzedzenia są głęboko zakorzenione.

To nie jest osobista porażka.

Bycie „tokenizowaną”,
bycie narzędziem,
otrzymywanie zaproszeń tylko do
„bezpiecznych” kontekstów między-
kulturowych,
brak poczucia bezpieczeństwa
w kontekstach „neutralnych”,
słyszenie niestosownych, przemoco-
wych pytań,
umniejszanie twojej roli,
odczuwanie wdzięczności za możli-
wość mówienia o rasizmie w projek-
tach prowadzonych przez uprzywile-
jowanych akademików,
świadomość, że jesteś „kluczem
legitymizującym” pozornie społecz-
ny projekt,
wiedza, że twoja praca ma większą
wartość – i że inni też to wiedzą
– a mimo to grasz według reguł,
śmiech wtedy, gdy chce się płakać...

**Najistotniejsza rada: stań się
maską karnawałową.**

**Nie dlatego, że dostosowujesz się do
systemu. Ale dlatego, że błazen był
figurą bardzo podobną do tej, któ-
rą się dziś zajmujemy. Ten, kto jest
uciskany i potrafi się maskować, zna
więcej kodów, mówi większą liczbą
języków, dostosowuje się lepiej. I po-
 zostaje niewidoczny.**

Jest „głupi”. Śmieje się, by ukryć łzy.
Mówi rzeczy pozornie bez sensu.
Wnika tam, gdzie nie miał dostępu.

A jeśli naprawdę oszalał – tylko on
o tym wie.

Zakładanie działalności jako freelancerka

Powiem to, co trzeba powiedzieć
– bo rzadko się o to pyta.

Zacząłam tworzyć pierwsze perfor-
mansy w sposób, którego sama do
końca nie rozumiem. Jak wspomnia-
łam wcześniej, w wieku jedenastu
lat usłyszałam Tupaca Shakura i od-
kryłam utwór „Ghetto Gospel”, który
zmienił moje życie. Od tego momen-
tu zaczęłam budować własny język,
własny słownik. Zaczęłam nazywać
siebie, swoje granice i swój poten-
cjał.

Umiejętność powiedzenia z pełną
siłą kim jestem nie jest oznaką aro-
gancji. To efekt nienasyconej potrze-
by zrozumienia własnych warunków
życia, szczególnie gdy są one nieja-
sne, kruche, trudne do wyjaśnienia.
Bycie dzieckiem imigrantów daje
paradoksalną przewagę w zadawaniu
trudnych pytań. Lepiej jednak na-
uczyć się tego języka wcześniej niż za
późno.

**Pytanie „kim jestem?” to język.
Przenika każdą sferę życia, tłumaczy
każdy szczegół, pozwala się bronić
w każdym symbolicznym „sądzie”.
To pytanie nieskończone, wymaga-
jące głębokiej relacji z samą sobą,
uwagi i uczciwości – duchowej
i intelektualnej.**

Jest tylko jeden warunek: czy oszu-
kujesz samą siebie, czy nie.

Do tego dochodzi jeszcze jedno: doświadczenie brutalizacji. Osoby, które zaznały upokorzenia oraz poczucia niższości jako podmioty polityczne, rasjalizowane i marginalizowane, potrafią tworzyć nowe kody poetyckie – oparte na godności, relacjach i wzajemnym uznaniu.

Tego nie uczy się w szkołach. Tego nie znajdzie się w instytucjach kultury.

To wiedza wynikająca z doświadczenia.

Zdolność życia w niepewności finansowej stała się moją siłą. Nie boję się nie mieć pieniędzy. Nie boję się domagać swojego.

Relacyjności nauczyłam się w praktykach wzajemnej pomocy. Nie w abstrakcyjnych teoriach. Adaptacja to forma świadomości społecznej tych, którzy musieli nauczyć się przetrwać.

Ci, którzy uwierzyli, że zostali uznani, wracają później do pytania, jak chronić siebie i bliskich. Ci, którzy tworzyli iluzję uznania, świadomie lub nie, nadal będą ją podtrzymywać.

Moje pierwsze teksty powstawały, by być wykrzywane na demonstracjach. Przez pomyłkę zaczęto nazywać mnie poetką. A ja z ciekawości zaczęłam przyjmować zaproszenia do czytania ich w kontekstach „poetyckich”.

Lata mijają, a ja zaczęłam być określana jako poetka. Drogę tę okupiłam

jednak wieloma trudnościami. Nie zachęcam do tego zawodu. Ani jedno euro nie przychodzi bez realnego wysiłku. W przeciwieństwie do wielu innych prac, tu naprawdę trzeba „zastuć”.

Zaczęłam realizować projekty, które w systemie ekonomicznym Włoch funkcjonują w zawieszaniu: zarabiałam za mało, by żyć, ale wystarczająco, by zadawać pytania.

Dla jasności: włoski system uznaje cię za osobę samozatrudnioną już przy dochodach powyżej 5000 euro rocznie. Czyli kwocie znacznie poniżej progu ubóstwa. Tymczasem każdy księgowy doradzi ci, by nie zakładać firmy, jeśli nie zarabiasz przynajmniej 20000 euro.

Co robisz, kiedy jesteś pomiędzy?
Bez gwarancji – ani na teraz, ani na przyszłość?

Szósta lekcja: Co robisz, kiedy kończysz pracę nad dziełem, które kosztowało cię ogrom wysiłku i nagle nie wiesz, jak zaptacić czynsz w następnym miesiącu?

Jakie masz wzorce? Kto jest do ciebie podobny? Kto naprawdę powie dział ci, jak to zrobić?

Czy jesteś pierwszą osobą, która jest dla siebie wzorem?

Jak zaczynasz działać?
Indywidualnie?

Oportunistycznie?

Jako ktoś desperacko szukający okazji?

Gotowy zrobić wszystko, by przetrwać?

Na początku godne okazje nie wystarczają. Twoja desperacja zostanie odczytana jako roszczeniowość. „Są inne, poważne prace”.

Jak budujesz relacje z innymi artystami w podobnej sytuacji? Jako konkurencja czy we współpracy?

Gdybyśmy byli żołnierzami, odpowiedź byłaby oczywista. Tutaj potrzebna jest ogromna jasność myślenia, a ta znika wraz z wejściem w system samozatrudnienia. Uczysz się nowej.

Jak zarządzasz podatkami, gdy pieniądze są potrzebne na przeżycie? Płacisz je czy wydajesz na jedzenie? Pracujesz nocami, szukając okazji?

Czas mija, długi rosną.

Potrzebujesz grafika. Uczysz się sama? Czy płacisz z i tak śmiesznie niskiego honorarium?

Jak się rozwijasz? Jak inwestujesz w swoją sztukę?

Jak się czujesz, idąc na otwarcie własnej wystawy bez pieniędzy? Ubrana w rzeczy z second handu na konferencji z dyrektorem muzeum?

Bo potrzebny jest „odpowiedni wygląd”.

Jaką wartość ma twoja sztuka, jeśli nie wpisujesz się w estetykę klasy uprzywilejowanej?

To detale, które stają się częścią pracy.

Co mówisz rodzicom, którzy poświęcili wszystko, gdy to ty powinnaś się nimi opiekować?

Czy jesteś sukcesem, bo masz wystawę? Czy porażką, bo jesteś biedna?

Jak odpowiadasz na potrzebę matki, która chce zobaczyć cię choć raz w roku, a widzi, że ciągle jesteś w biegu? Aż nagle okazuje się, że czas minął, a wy go straciliście.

Nie ma osiągnięcia, które miałyby taką wartość jak czas odebrany bliższemu.

Chcesz być artystką i pochodzisz stamtąd, skąd ja?

To jak przerzucanie gnoju.

Nie biorę za to odpowiedzialności. Ale będę blisko. Rozumiem.

Jak powstaje normalność,

czyli historia pewnego przesunięcia

Diana Anselmo



Diana Anselmo

Queerowa performerka, artystka wizualna, aktywistka i „improwizująca istota ludzka”. Jedna z założycieli Al.Di.Qua. Artists – pierwszego w Europie profesjonalnego stowarzyszenia artystów z niepełnosprawnościami. Najmłodsza członkini Rady Doradczej ds. Kultury przy British Council.

Normalność jako liczba

Aby zrozumieć:

- hegemonię normy,
- jej wieloznaczne pęknięcie między normą prawną a społeczną,
- socjologiczne znaczenie jej „siostrzanych” słów, takich jak „normalny”, „normatywny”, „normalność”,

musimy wrócić do początku i zadać sobie proste i zasadnicze pytanie: **jaka jest definicja normalności?**

To pytanie wydaje się rozbijające, a przynajmniej podchwytliwe. Być może dlatego, że na pierwszy rzut oka trudno wyobrazić sobie definicję czegoś, co – gdy się nad tym głębiej zastanowić – wydaje się nie istnieć. Choć każdy może rozumieć normalność na swój sposób, ja chcę mówić o niej jako o zjawisku społecznym.

W tym celu zaczerpnijmy z królestwa być może najmniej podatnego na osobiste interpretacje, gusta czy opinie polityczne – z królestwa liczb. Jak się często powtarza: matematyka to nie opinia!

Normalność definiuje się jako statystyczną większość przypadków. Żadnego ideologicznego cudu. To po prostu liczba reprezentująca większość rozkładu. W rozkładzie dzwonowatym (klasyczna krzywa statystyczna nazywana **krzywą rozkładu normalnego**) normalność reprezentują wartości środkowe. Jeśli weźmiemy pod uwagę wzrost wszystkich dwudziestolatek we Włoszech, to okaże się, niewiele z nich będzie miało mniej niż metr pięćdziesiąt i równie niewiele będzie mierzyło powyżej metra osiemdziesięciu. Podczas gdy większość kobiet w tym wieku mieści się w okolicach metra sześćdziesięciu. Nieprzypadkowo to właśnie ich wzrost nazwiemy normalnym, a wzrost dwudziestolatki mającej metr dziewięćdziesiąt pięć określimy jako anormalny.

Rozkład normalny to taki sposób przedstawienia danych, w którym większość wartości skupia się wokół średniej, a wartości skrajne występują na nim znacznie rzadziej.

Jeszcze prościej. Wyobraźmy sobie worek, w którym jest dwieście pięćdziesiąt czerwonych kulek i pięć zielonych. Czerwone kulki stanowią większość i tylko dlatego, że jest ich więcej, tworzą „normę kulek” (jeśli chcielibyśmy taką stworzyć). Zielone będą wszystkim tym, co nie jest „normą kulek”, ponieważ jest ich liczbowo mniej.

Ta refleksja w swej bezlitosnej prostocie prowadzi do zrozumienia dwóch nieoczywistych wniosków:

a. **normalność można opisać jako liczbę,**

b. **normalność sama w sobie nie jest ani dobra, ani zła.**

W świecie matematyki nie istnieją takie słowa jak opresja, mobbing czy przemoc. Nigdy nie zdarzy się, by czerwone kulki obudziły się pewnego dnia z pragnieniem prześladowania zielonych, wypowiedzenia im wojny czy... płacenia im mniej na tym samym stanowisku pracy tylko dlatego, że mają inny kolor. W świecie liczb bycie mniejszością nie zagraża Twoim prawom ani nie utrudnia życia. Inaczej jest w świecie społecznym, gdzie bycie czerwoną lub zieloną kulką decyduje o tym, jak wiele przemocy będziesz musiał, musiała doświadczyć.

Od liczby do ideologii

Świat arytmetyki i świat społeczny rządzą się zupełnie innymi zasadami. W którym miejscu dokładnie ich drogi się rozchodzą? Czy słowa zmieniają znaczenie, gdy przenosimy je z jednego kontekstu do drugiego? Nie całkiem. I to właśnie w tej niejednoznaczności, w tym niedopowiedzeniu rodzą się potwory.

O ile w arytmetyce normalność jest wolna od jakiegokolwiek oceny dotyczącej dobra, piękna, sprawności czy sympatii, o tyle z socjologicznego punktu widzenia **norma urosta do rangi modelu nadawania czemuś lub komuś wartości**. Im bardziej jesteś „normalny”, tym jesteś lepszy, piękniejszy, sympatyczniejszy i bardziej pożądaný. Wywołuje to zwanie podobne do Orwellowskiego „wszyscy są równi, ale niektórzy są równiejsi od innych”. **Jak to możliwe, że im bardziej jest się zwyczajnym, tym bardziej jest się nadzwyczajnym? Im bardziej jest się normalnym, tym lepiej jest się postrzeganym?**

Białe ciała są licznie rzadsze niż reszta ludzkości, a jednak to one urosły do rangi uniwersalnego wzorca. Dlaczego ciało kaukaskie stało się synonimem

normalności, skoro w skali świata jest zjawiskiem mniejszościowym? **W jaki sposób pojęcie „normalne” przekroczyło granice matematyki, przestało oznaczać to, co jest najczęstsze i stało się obowiązującym ideałem?**

Klucz do zrozumienia tej zmiany tkwi w procesach społecznych XIX wieku.

Wraz z industrializacją nastąpił głęboki zwrot w myśleniu o świecie. Rzemieślnika wytwarzającego unikalne naczynia zastąpił przemysł zdolny wyprodukować tysiąc identycznych przedmiotów. **W kapitalistycznej logice zysku to, co powtarzalne, stało się tańsze, szybsze, a więc lepsze. Ten mechanizm szybko przeniesiono na grunt ludzkiego ciała, które zaczęto postrzegać przez pryzmat pożądanego standardu.** Ciało produktywne, zdrowe i wpisane w ramy zachodniego imperializmu ogłoszono wzorcem, nawet jeśli stanowiło mniejszość w morzu ludzkiej różnorodności. **Norma stała się standardem, a standard – nieosiągalnym ideałem.** Wracając do kulek: jedna złota kulka staje się ideałem dla wszystkich innych – a jeśli go nie osiągną, to z pewnością ich wina, bo nie miały w sobie dość „głodu sukcesu”.

Matematyka nie jest opinią, ale tworzyli ją ludzie, którzy opinie posiadali i najczęściej byli mężczyznami. Doskonale ilustruje to postać Sir Francis Galtona, brytyjskiego uczonego z końcówki XIX wieku. To on postanowił przenieść narzędzie krzywej dzwonowej z nieboskłonu na ciała z krwi i kości. Nawet wykresy mają swoją historię. Rozkład normalny wywodzi się z astronomii, gdzie nazywano go „krzywą błędów”(!). Służył do wyznaczania pozycji gwiazdy poprzez uśrednianie pomiarów. To, co wychyliło się za bardzo w prawo lub w lewo, było błędem, a suma wszystkich prób wskazywała precyzyjny punkt w centrum: wartość „najlepszą”. Galton przejął tę logikę w sposób prosty i bezlitosny. Ustanowił centrum rozkładu miarą człowieka, tyle że ideał – wbrew matematycznej naturze środka – przesunął wysoko na prawą stronę wykresu, czyli tam, gdzie jego krzywa ogiwowa pnie się w górę, jakby nigdy nie miała się skończyć.”

„Les jeux sont faits” [z francuskiego: „kości zostały rzucone”]. Norma jest ideałem i zostało to udowodnione przez nauki ścisłe. Nie bez powodu Galton w 1883 roku ukuje termin „eugenika”. I na koniec ciekawostka, która domyka tę układankę. Galton był kuzynem Karola Darwina.

Centrum, które się przesuwa

W tyglu kapitalizmu i imperializmu rodzi się mit **dyktatury centrum**. Jest on na tyle silny, że potrafi przesunąć samo pojęcie środka tam, gdzie mu wygodnie. To najważniejsza zasada: **centrum nie jest stałe – centrum się przemieszcza.**

Wróćmy do najprostszego przykładu średniego wzrostu młodych kobiet. Ta sama statystyka zmienia centrum w zależności od tego, czy zbieramy pomiary od dwudziestolatek włoskich, czy szwedzkich. **Centrum nie jest więc statyczne. Centrum jest zależne od kontekstu. Jeśli zmienia się centrum, zmienia się też definicja marginesu. To, co dziś jest obok, kiedyś mogło być w samym środku.**

Nawet **kwestia niepełnosprawności jest plastyczna i konstruowana społecznie.** Osoba jękająca się nie byłaby postrzegana jako tak bardzo niezdolna do funkcjonowania w Rzymie roku 2000, jak była w Rzymie przed Chrystusem, kiedy „ars oratoria” (sztuka wymowy) była filarem prestiżu społecznego.

Centrum podlega także przestrzeni. Wiemy, że cechy fizyczne pożądane w jednej społeczności nie są pożądane w innej, nawet w tej samej epoce.

Czas opuścić centrum i przyrzeć się marginesom. To tam trafiają wszystkie osoby nienormatywne, stygmatyzowane za swoją inność – od wyglądu ciała po orientację seksualną czy tożsamość płciową.

Marginesy i piętno

W eseju „Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości” socjolog Erving Goffman dokonuje wnikliwej analizy procesów stygmatyzacji. Wprowadza pojęcia osoby **zdyskredytowanej i dyskretnej** odnoszące się do fundamentalnego podziału na to, co widoczne i niewidoczne.

Istnieje różnica między piętnem, którego nie da się ukryć, a tym, które można schować przed wzrokiem innych. Osoba z niepełnosprawnością fizyczną jest zawsze wystawiona na ocenę i jest zdyskredytowana. Z kolei ktoś z mniejszości seksualnej lub z niewidoczną chorobą może się maskować, dzięki czemu staje się osobą dyskretną. To strategia ukrywania piętna.

W różnych okolicznościach osoba może przejść ze stanu bycia zdyskredytowanym do bycia dyskretnym. I odwrotnie. Pomyślmy o osobie niewidomej, która znajduje się na w pochmurny dzień ulicy i ma na sobie okulary przeciwsłoneczne. Wyobraźmy sobie tę samą osobę na plaży w środku lata. Pomyślmy o osobie na wózku podczas spotkania na Zoomie.

To, jak potoczy się nasze spotkanie z innymi, zależy od czasu, miejsca, od tego, czy zostaniemy zidentyfikowani jako osoby z piętnem i czy nasz stygmat jest w ogóle widoczny. W zależności od sytuacji uruchomią się w nas inne strategie przetrwania.

Maskowanie i „passing”

Maskowanie piętna („covering”) to strategia osoby zdyskredytowanej, polegająca na minimalizowaniu lub pomijaniu własnej, widocznej odmienności. Jakby była ona „stoniem w pokoju”, który nie zasługuje na uwagę, troskę ani refleksję. Asem w rękawie osoby dyskretnej jest natomiast „passing” – rodzaj społecznego kamuflażu, w którym dąży się do bycia postrzeganym jako osoba tak normalna, jak to tylko możliwe (normalna, czyli biała, hetero, cis, sprawna...).

Osoba zdyskredytowana żyje w nieustannym poczuciu zażenowania, podczas gdy osoba dyskretna nieustannie mierzy się z lękiem. Obie te mikro-socjologiczne techniki tłumienia niosą ze sobą wysoką cenę psychologiczną i ciężar obmyślania kolejnych forteli i uników. **Piętno i wysitek wkładany w ukrywanie się są statymi elementami tożsamościowymi. To męcząca gra. To niemożliwa i paradoksalna żonglerka, w której własne zwycięstwo idzie w parze z własną porażką.**

Po co podtrzymujemy normę?

Po co cały ten wysitek i akrobacje, by podtrzymać „normalny” bieg rzeczy? Po co te konstrukcje, które mają chronić “status quo” ukształtowane przez przemoc i dominację? Można mnożyć te pytania bez końca, a jednak sama myśl o naruszeniu czy zlekceważeniu obowiązującego porządku budzi niepokój. Skoro cały system społeczny pracuje na rzecz utrzymania określonego ładu i jego rzekomej nienaruszalności, sprawa jest poważna. Trzeba jednak zrobić krok wstecz. **Zrozumienie, gdzie znajdują się mechanizmy podtrzymujące porządek społeczny, jest pierwszym krokiem do ich rozmontowania.**

Świat jako scena

Odwołajmy się do najważniejszego dzieła Goffmana, „Człowiek w teatrze życia codziennego”. Autor posługuje się metaforą dramaturgiczną, by opisać interakcje społeczne. Fasada oznacza to, co jednostka pokazuje na scenie, działając zgodnie z ustalonymi normami grzeczności i decorum. Zaplecze to sfera prywatna, gdzie można „zdzjąć maskę”. Scenariusz jest tekstem do odegrania – nie jest jednak ponadczasowy ani pozbawiony kontekstu. W dużej mierze sam stanowi wytwór społeczny, ukształtowany przez historię i relacje władzy.

Konstruktywizm socjologiczny twierdzi, że sama nasza struktura społeczna jest sumą typizacji i powtarzalnych wzorców interakcji. Każde działanie powta-

rzane wielokrotnie staje się nawykiem, krystalizując się w rodzaj scenariusza, który – będąc wielokrotnie zbiorowo odgrywany – karmi określoną wyobraźnię. Ta zaś dostarcza nam ram interpretacyjnych świata, pozwalając ujmować rzeczywistość i nadawać jej sens zgodnie z tym, co znamy, lub poznawać ją zgodnie z sensem, jaki jej nadajemy.

Dziecko w procesie socjalizacji przyswaja wspólny zasób wiedzy, który dostarcza mu schematów interpretacyjnych potrzebnych w typowych sytuacjach życia codziennego. Schematy te rzadko podlegają refleksji czy kwestionowaniu, ponieważ utrwalają przedteoretyczną wiedzę w rodzaju: „tak się po prostu robi”. Dzięki nim nasze interakcje społeczne zyskują przewidywalność. Na przykład, gdy ktoś wyciąga do mnie rękę, by się przedstawić, mogę przejść na „autopilota” i odwzajemnić ten gest, bez konieczności każdorazowego analizowania jego znaczenia. Właśnie dzięki działaniu takich „scenariuszy” możemy odwoływać się do wspólnego uniwersum symbolicznego.

Gdy scenariusz zostaje zakwestionowany

Bezkrytyczne, niemal niewolnicze odgrywanie scenariusza oznacza aktywny udział w podtrzymywaniu i wzmacnianiu rzekomej oczywistości oraz nienaruszalności określonego porządku. Na przykład bycie mężczyzną i mówienie, że ma się żonę, potwierdza obowiązujący scenariusz w takim samym stopniu, jak bycie kobietą i deklarowanie, że ma się męża. Inaczej jest w przypadku kobiety mówiącej, że ma żonę. To wykracza poza scenariusz. Podobnie jak w teatrze, gdzie myśl o pomyleniu kwestii czy wypadnięciu z roli budzi zakłopotanie, a nawet lęk, tak i w życiu społecznym odczuwamy napięcie, gdy scenariusz zostaje naruszony. Zwłaszcza gdy narzuca on bycie heteronormatywnym, cisgenderowym, sprawnym, zdrowym czy silnym. Czyż maskowanie i passing nie są więc mechanizmami, które pozwalają nam pozostać w obrębie scenariusza? Respektować go, podtrzymywać i chronić?

Zawiedzenie oczekiwań – na przykład poprzez powiedzenie, że ma się żonę, będąc kobietą lub osobą o innej niż męska tożsamości (choć to już osobny wątek) – oznacza otwarcie się na niepokojącą perspektywę **anomalii**. Wytania się ona wszędzie tam, gdzie zachowanie podważa potoczne rozumienie zwyczajności i jego standaryzujący charakter. Tak ujęty porządek może wydawać się stabilny i niezmienny. Tkwi w tym jednak zasadniczy paradoks. Jak pokazano wyżej, również scenariusz ma charakter sytuacyjny. Podanie ręki na powitanie jest zwyczajem, którego inne grupy społeczne mogą nie znać lub nie praktykować. A skoro zmienia się to, co uchodzi za centrum, zmieniają się także marginesy. Skoro zaś zmienne są scenariusze, zmieniają się również ich reguły.

Zachowanie, które zawodzi oczekiwania wpisane w **scenariusz**, otwiera możliwość jego **przepisania**. W zamieszaniu, dezorientacji, a nawet zażenowaniu pojawia się przestrzeń dla „inności”. **Nie sprawimy, że społeczne scenariusze znikną, ale możemy je osłabiać i zmieniać. Jeśli tradycyjne sposoby rozumienia rzeczywistości hamują zmiany, to nowe, niekonwencjonalne interpretacje mogą je przyspieszać.**

Teatr jako narzędzie zmiany

I tu pojawia się zaskakujący zwrot akcji. **To właśnie teatr okazuje się narzędziem, które może zarówno dokreślać, jak i luzować śruby trzymające w ryzach porządek społeczny. Nieprzypadkowo osłabienie piętna następuje wtedy, gdy rozmywa się granica między tym, co może zostać ujawnione, a tym, co musi pozostać ukryte.** To właśnie w szczelinach nadekspozycji toruje sobie drogę scena teatralna.

Istotną część debaty społecznej wokół nienormatywności ciał dotyczy tego, w jakim stopniu mogą i powinny być one widoczne – zwłaszcza w odniesieniu do kategorii osoby zdyskredytowanej oraz dyskretnej. Chodzi tu o kontrolę poziomu ekspozycji. Z jednej strony osoba zdyskredytowana ma być widoczna, ale nie nadmiernie. A z drugiej strony od osoby dyskretnej oczekuje się, że ujawni jedynie zakamuflowaną wersję siebie, pozostawiając w ukryciu swój „sekret” (na przykład: transpłciowość, życie z HIV, żydowskie pochodzenie w czasie II wojny światowej czy inne niewidoczne piętno).

Scena teatralna podważa ten model dzięki własnej logice nadekspozycji i kreowania rzeczywistości. Jak zauważa Hannah Arendt, **performans ma realny potencjał kształtowania rzeczywistości, ponieważ dosłownie sprawia, że coś wydarza się w świecie.** Dokonuje się to w przestrzeni publicznej, wobec innych ludzi, którzy – jako świadkowie, będący częścią nawet niewielkiej publiczności – doświadczają tego, że inna konfiguracja rzeczywistości jest możliwa i właśnie się urzeczywistnia. W tym akcie współobecności otwierają się nowe granice tego, co uznawalne i nieuznawalne. Zmieniają się możliwe kwestie scenariusza, który zaczyna opowiadać inną historię.

Nadawanie nowych znaczeń

Samo pojawienie się na scenie ciała nienormatywnego jest ważne, ale to dopiero początek pracy dramaturgicznej. Konieczna jest **resygnifikacja**, czyli nadanie nowych znaczeń, przekształcenie jego sensu i otwarcie go na kierunki dotąd nie do pomyślenia. **Jeśli w życiu społecznym jesteśmy skazani na**

znaczenie wyznaczone przez nasze ciała, to właśnie scena daje możliwość rozszerzenia granic tego, kim pozwolono nam być.

Nie znaczy to, że widz zapomni o nienormatywności ciała. Raczej zobaczy je inaczej – jako coś, co zaczyna znaczyć więcej niż do tej pory. Pojawia się nowe możliwości interpretacji, którym mogą towarzyszyć zmieszanie, dezorientacja, a nawet obrzydzenie. Otwierają one przestrzeń na pytanie: „**a co, gdyby było inaczej?**”. W tym pytaniu zaczyna się chwiać porządek, który dotąd wydawał się tak oczywisty.

Oczywiście, **ciało nienormatywne może pojawić się na scenie i chcieć mówić o swojej odmienności albo nie zajmować się nią wcale. Problem pojawia się wtedy, gdy o odmienności mówi się w ten sam sposób, w jaki mówi o niej całe społeczeństwo. Wówczas nic się nie zmienia** i scena tylko powtarza to, co i tak już funkcjonuje na co dzień. Jeśli nie nadaje się nowych znaczeń i nie przesuwa wyobraźni, pozostaje jedynie **pozór działania**.

Bunt estetyczny jako bunt społeczny

Jak mówi Mark Franko, **bunt estetyczny idzie w parze z buntem społecznym**, tak jak estetyczny tradycjonalizm wspiera istniejący porządek. Choć brzmi to trochę jak magia, to w praktyce oznacza stworzenie przestrzeni, w której zasady rzeczywistości przestają być oczywiste, a stają się płynne i elastyczne.

W takiej performatywnej, poetyckiej przestrzeni można poszerzać i przepisywać scenariusze. Można wychodzić poza ich ograniczenia. Można używać „siebie” w nieoczekiwany sposób i szukać nowych znaczeń.

To także sposób na przekraczanie uproszczonych ról, które narzuca nam społeczeństwo:

- by wykręcać śruby trzymające porządek społeczny, wiedząc, że i tak zostaną dokręcone nowe,
- by przepisywać scenariusz, wiedząc, że ktoś napisze kolejny, który go zastąpi,
- by poszerzać ramy, mając świadomość, że nadal pozostaną ramami,
- by poznać mechanizmy i zrozumieć, dlaczego to prawda, że światy tworzą historie, ale i historie tworzą światy.

Małym przykładem możliwości nadawania nowych znaczeń poprzez działania sceniczne jest wideomanifest Al.Di.Qua. Artists, w którym można zobaczyć mnie sprzed pięciu lat – bez cienia brody i wąsów. Bo kiedy scenariusze się otwierają, tożsamości zaczynają się mnożyć.

Cały świat jest sceną, aktorami – UAD i HRE.

Transdyscyplinarne podejścia
do Uniwersalnego Projektowania w Sztuce (UAD)
i Edukacji o Prawach Człowieka (HRE)

Mihajlo Matković



Mihajlo Matković

Działacz na rzecz pokoju na Bałkanach, trener edukacji praw człowieka. Członek organizacji CIVICUS w ramach Youth Action Team, gdzie zajmuje się trendami młodzieżowego aktywizmu, zrównoważonym rozwojem oraz inicjatywami na rzecz pokoju. Absolwent programu pokojowego MIRAI w Hiroszynie. Jeden z Młodzieżowych Ambasadorów Rozbrojenia ONZ przy UNODA. Uczestnik programu Practical Utopias prowadzonego przez Margaret Atwood oraz delegat młodzieży Serbii przy ONZ w latach 2023/24.

Krótki słownik pojęć

Antydyskryminacja

Zapobieganie niesprawiedliwemu traktowaniu ze względu na tożsamość, taką jak płeć, niepełnosprawność, pochodzenie etniczne, religia, orientacja seksualna, klasa społeczna i tym podobne.

Bezpieczeństwo emocjonalne (Emotional safety)

Atmosfera w grupie, w której ludzie czują się szanowani, nie podlegają presji i mogą wyrażać się bez lęku przed upokorzeniem czy krzywdą.

Dostępność

Projektowanie spektakli i przestrzeni w taki sposób, aby umożliwić uczestnictwo bez zbędnych barier – w tym fizycznych, sensorycznych, językowych i emocjonalnych.

Dynamika władzy

Nierównomierny rozkład władzy w grupie lub instytucji, kształtujący to, kto może mówić, decydować, włączać, wykluczać lub uciszać innych; w artykule dotyczy to sal prób, warsztatów i innych przestrzeni artystycznych.

Edukacja o prawach człowieka (Human Rights Education – HRE)

Edukacja, szkolenia i praktyka budujące wiedzę, umiejętności i postawy potrzebne do zrozumienia, stosowania i obrony praw człowieka (zobacz: Departament ds. Młodzieży Rady Europy i podręcznik COMPASS).

Edukacja pozaformalna

Zaplanowany proces uczenia się poza formalnym systemem szkolnym, zazwyczaj partycypacyjny, dobrowolny i oparty na doświadczeniu.

Facylitator/ka

Osoba, która wspiera proces uczenia się i współtworzenia, zamiast kontrolować grupę.

Gracyzm

Praktykowanie radykalnej inkluzywności poprzez aktywne docieranie do osób na marginesie, a nie tylko zapraszanie tych, którzy już znajdują się „wewnątrz” (zobacz: Anderson).

Inkluzywność / Włączenie

Aktywne dowartościowywanie różnorodnych głosów i perspektyw, tak aby ludzie byli realnie zaangażowani, a nie tylko obecni; przeciwieństwo tokenizmu (pozornych działań włączających).

Interseksjonalność

Sposób rozumienia tego, jak różne formy marginalizacji nakładają się na siebie i kształtują doświadczenie jednostki w oparciu o wiele warstw jej tożsamości.

Introspekcja

Refleksja nad własną pozycją, założeniami, przywilejami i zachowaniem, aby nieświadomie nie powielać mechanizmów wykluczenia lub krzywdy; w artykule uznana za kluczową dla etycznej facylitacji, współpracy i nauki.

Kontrakt grupowy

Zbiór wspólnie wypracowanych zasad pracy, które pomagają każdemu czuć się bezpieczniej i brać odpowiedzialność za wspólną przestrzeń; w artykule traktowany jako partycypacyjna alternatywa dla narzuconych reguł.

Mikroagresje

Drobne, często pośrednie lub „codzienne” akty braku szacunku, stereotypizacji lub wykluczenia, które pojedynczo wydają się błahe, ale kumulując się, sprawiają, że ludzie czują się niemile widziani lub skrzepowani.

Mobbing i nękanie (Bullying)

Powtarzalne zachowania mające na celu zastraszenie, upokorzenie lub izolację innej osoby, często poprzez wyzywanie, wykluczanie, groźby, plotki lub agresję fizyczną.

Molestowanie i nękanie

Niepożądane zachowanie skierowane wobec danej osoby, które ma na celu jej zastraszenie lub upokorzenie, zwłaszcza gdy prowadzi do powstania wrogiego lub poniżającego środowiska; może występować w szkołach, miejscach pracy, przestrzeniach artystycznych oraz w internecie.

Mowa nienawiści

Wypowiedzi, które podsycają nienawiść wobec osoby lub grupy ze względu na ich wspólną cechę.

Praktyka uważna na traumę (Trauma-informed practice)

Podejście uwzględniające trudne doświadczenia z przeszłości uczestników i uczestniczek, dostosowujące metody pracy tak, aby unikać krzywdy lub retraumatyzacji.

Projektowanie uniwersalne (Universal Design)

Projektowanie produktów i otoczenia tak, aby były użyteczne dla wszystkich ludzi, w możliwie najszerszym zakresie, bez potrzeby późniejszej adaptacji lub specjalnego dostosowywania.

Uniwersalne Projektowanie w Sztuce (Universal Art Design – UAD)

Zastosowanie zasad uniwersalnego projektowania w sztukach performatywnych, aby procesy twórcze były otwarte i użyteczne dla każdego od samego początku.

Z pewnością nie „abstrakt”

W niniejszym artykule przyjrę się temu, w jaki sposób idee edukacji o prawach człowieka mogą (na nowo) kształtować nasze myślenie o sztukach performatywnych, sposoby ich nauczania oraz tworzenia, tak aby więcej osób mogło autentycznie w nich uczestniczyć i dzielić się swoim doświadczeniem. Tekst wyrasta z dwóch obszarów praktyki: pracy z młodzieżą oraz sztuk performatywnych, szczególnie analizowanych podczas obozu Universal Art Design [dalej – skrót UAD], który odbył się w Toruniu w czerwcu 2025 roku.

Mówiąc wprost, artykuł opiera się na założeniu, że „sztuka oraz pedagogiki oparte na sztuce dostarczają wartościowych doświadczeń zbiorowych i twórczych ścieżek prowadzących do zaangażowania politycznego i społecznego” (Howard, Brocken i Sim 3). **Uniwersalne projektowanie definiuje się jako „projektowanie produktów i środowisk tak, aby były użyteczne dla wszystkich ludzi, w możliwie największym stopniu, bez potrzeby adaptacji lub specjalistycznego**

projektowania” (Gronseth i Dalton 18). Koncepcja ta wpłynęła na rozwój UAD jako ramy, która „ma na celu uwzględnienie wszystkich poprzez skupienie na uczeniu się; tworzy środowiska umożliwiające wszystkim uczącym się zdobywanie wiedzy, umiejętności oraz zapału do nauki” (21).

Włączenie (inkluzja) odnosi się natomiast do „tworzenia przestrzeni, które aktywnie doceniają i celebrować – a nie jedynie uwzględniają – różnorodne głosy i perspektywy. W ten sposób wspierane są sprawiedliwe i partycypacyjne praktyki w społecznościach niedostatecznie reprezentowanych, uwzględniając takie czynniki jak: język, niepełnosprawność, pochodzenie etniczne, klasa społeczna, płeć oraz inne osie marginalizacji” (De Francisci i Marinetti 8).

Pracownicy młodzieżowi zajmują zatem kluczową pozycję na styku edukacji, kultury i polityki społecznej – szczególnie widoczną w Europie, gdzie edukacja pozaformalna w ostatnich latach zyskała większe uznanie jako centralny filar edukacji

o prawach człowieka wśród młodych ludzi. Jak jednak pokazano podczas obozu w Toruniu, kategorię wieku można rozumieć szerzej i rozszerzyć ją, nadal realizując te same cele, które zamierzam przedstawić na kolejnych stronach. Dlatego dla uproszczenia i zachowania spójności terminologicznej to, co nazywam pracą z młodzieżą, może być – i w istocie często jest – stosowane wobec różnych grup wiekowych, przynosząc równie skuteczne rezultaty edukacyjne.

W artykule proponuję połączenie tych zasad poprzez przedstawienie modelu Uniwersalnego Projektowania Sztuki i Edukacji o Prawach Człowieka w sztukach performatywnych. Model ten opiera się na definicjach HRE Rady Europy, ugruntowanych praktykach edukacji pozaformalnej z młodymi ludźmi oraz konkretnych metodologiach teatralnych, które już teraz wykorzystują uczestnictwo, refleksję i ucieleśnienie. Traktuje on dostępność, uczestnictwo i niedyskryminację jako wzajemnie powiązane wymiary projektowania, z których każdy ma wpływ na wybory artystyczne, style prowadzenia działań oraz struktury organizacyjne.

Analizując konkretne przykłady z moich warsztatów, pokażę, w jaki sposób łączenie metod UAD i HRE może wspierać działania antydyskryminacyjne, przeciwdziałać mowie nienawiści oraz konstruktywnie zarządzać konfliktami w procesach artystycznych – bez sprowadzania

sztuki do „przekazów” czy dydaktycznych lekcji. Tym samym zachęcam artystów i artystki, edukatorów i edukatorki, odbiorczynie i odbiorców, aby postrzegali „uniwersalne projektowanie” nie jako ograniczenie kreatywności – i z pewnością nie jedynie jako modne hasło – lecz jako impuls do tworzenia nowych form, nowych współprac oraz bardziej otwartej, niedyskryminującej praktyki artystycznej.

Uniwersalne Projektowanie Sztuki (UAD)

UAD czerpie z filozofii uniwersalnego projektowania w architekturze, która dąży do tworzenia środowisk dostępnych dla wszystkich ludzi – w możliwie największym stopniu – bez potrzeby późniejszych adaptacji czy specjalistycznych rozwiązań. W sztukach performatywnych oznacza to uwzględnianie kwestii dostępu i uczestnictwa już od samego początku procesu twórczego, a nie dopiero jako dodatku na końcu. Zmienia to pytania z „Kto jest naszą docelową publicznością?” na „Kto jest wykluczony i dlaczego?” (a w idealnym scenariuszu: „Kto współtworzy tę sztukę i co można zrobić, aby włączyć, przyjąć i uszanować wszystkich, którzy chcą w niej uczestniczyć?”). Tym samym UAD oznacza przejście od minimalnego spełniania wymogów prawnych do szerszej kultury inkluzji i współtworzenia kultury.

W kontekstach pracy z młodzieżą i społecznościami podejście to

powinno zmniejszać bariery związane z niepełnosprawnością, językiem, statusem ekonomicznym, doświadczeniem migracyjnym czy brakiem wcześniejszej „edukacji artystycznej”, przekształcając sceny teatralne, studia i sale prób we wspólne przestrzenie obywatelskie, a nie elitarne ośrodki kultury. Przywołując definicję uniwersalnego projektowania autorstwa Björk jako „strategii zapewniającej maksymalny dostęp wszystkim ludziom, we wszystkich aspektach życia, niezależnie od ich możliwości”, Vachon i McConnell (12) wskazują również na twórcze napięcia między dwiema metodologiami: UAD oraz pracą z młodzieżą (lub – w naszym przypadku – edukacją o prawach człowieka). Podkreślają oni, że UAD „uznaje, iż każda osoba ma specyficzne zdolności i dąży do zapewnienia równości wszystkim, jednocześnie przyjmując, że nie wszyscy mają takie same możliwości; nie neguje zdolności jednostki, lecz projektuje z myślą o różnorodnych ciałach, umysłach, wiekach i kompetencjach” (12).

Filozofia UAD odzwierciedla także idee Davida A. Andersona dotyczące tego, co nazwał on „gracizmem”. Jak sam pisze: „sztuka inkluzji to zdolność wyjścia naprzeciw tym, którzy znajdują się na marginesie [...] rozszerzenie radykalnej inkluzywności na tych, którzy nie mieli takiego dostępu do edukacji, sieci kontaktów czy życiowych szans jak ja” (85). W tym kontekście introspekcja odgrywa kluczową rolę w UAD – nie

tylko na poziomie uczestnika, ale również osoby prowadzącej. Pracując z młodymi ludźmi lub artystami (a właściwie zawsze), musimy pamiętać o własnej tożsamości, cielesności, przywilejach, mobilności społecznej i wszystkich elementach, które doprowadziły nas do roli facylitatora lub facylitatorki. Jest to warunek empatycznego i asertywnego prowadzenia, zapobiegania (lub zarządzania) konfliktami, tworzenia bezpiecznej przestrzeni oraz promowania refleksyjnych praktyk dla wszystkich zaangażowanych.

Porzucenie ego powinno być pierwszym krokiem – szczególnie dla prowadzącego. Nie jestem tu po to, by stać w centrum sceny. „Ja” jest tu po to, by pomóc przy scenariuszu, oświetleniu, kostiumach, a może wyreżyserować krótką scenę. Powinniśmy być sojusznikami, jak zauważa Bishop – tymi, „którzy rozpoznają niezastępowane przywileje wynikające ze struktur niesprawiedliwości społecznej i biorą odpowiedzialność za ich zmianę” (cyt. za Vachon i McConnell 15). Zarówno UAD, jak i HRE powinny być postrzegane jako procesy współpracy. Jednak współpraca nie istnieje bez inkluzji, a inkluzja nie jest możliwa bez introspekcji.

Rada Europy definiuje edukację o prawach człowieka (HRE) jako edukację, szkolenia i praktyki mające na celu wyposażenie uczących się w wiedzę, umiejętności i postawy potrzebne do budowania i ochrony

„uniwersalnej kultury praw człowieka” w społeczeństwie (Brander i in. 17). W pracy z młodzieżą (rozumianej szeroko) realizuje się to poprzez uczenie się przez doświadczenie, uczestnictwo i współpracę – ludzie nie tylko uczą się o prawach człowieka, lecz także praktykują je w sposobie projektowania i prowadzenia działań. Podejście UAD dodaje do tego kolejny wymiar uczestnictwa: zapewnia, że działania są projektowane i prowadzone w taki sposób, aby nikt nie był wykluczony, pominięty ani wtórnie zraniony. Uwzględnia potrzeby wszystkich uczestników i uczestniczek – od kwestii logistycznych i technologicznych po potrzeby emocjonalne, psychologiczne i cele-sne.

Jako facylitator podczas obozu w Toruniu miałem przyjemność obserwować wiele momentów „aha”, w których uczestnicy nie tylko wychodzili ze swojej strefy komfortu, ale wchodzili głębiej w siebie, konfrontując własny udział w narracjach i zachowaniach, które próbujemy dekonstruować poprzez ich twórczość. Wprowadzanie zasad NFE/HRE do sztuk performatywnych oznacza zadanie pytania, czy sale prób i sceny rzeczywiście odzwierciedlają godność, uczestnictwo i równość w konkretny, praktyczny sposób, czy też odtwarzają hierarchie, uciskanie i dyskryminację sprzeczne z wartościami praw człowieka.

Podejście to nawiązuje do idei jego „starszego kuzyna” – Uniwersalnego

Projektowania Uczenia Się (UDL), które dąży do wspólnego celu dostępności bez konieczności późniejszych adaptacji i zakłada, że „standardowy uczeń nie istnieje (...), to zróżnicowanie uczących się jest normą” (Gronseth i Dalton 3). To samo dotyczy praktyków sztuki w tym projekcie... i poza nim. I jeszcze dalej.

Czy edukacja o prawach człowieka jest immanentną częścią sztuki?

Tak... dopóki nie. Jak zgodziłoby się wielu badaczy i badaczek, praktyków i praktyczek, odbiorców i odbiorczyń, sztuka odgrywa istotną rolę w krytykowaniu niesprawiedliwości oraz – jeśli nie inspiruje nas bezpośrednio do działania (nie bez powodu mówi się o aktywizmie i ruchach społecznych) – to przynajmniej pozwala wyobrazić sobie bardziej sprawiedliwą przyszłość dla wszystkich. Jednocześnie bywa, że same procesy artystyczne odtwarzają praktyki, które próbują analizować – choć dotyczy to części z zaplecza organizacyjnego i zarządczego.

Obsada, procesy castingowe, organizacja przesłuchań, harmonogramy prób, dostępność przestrzeni, używany język czy obowiązujące zasady zachowania (co zauważyli uczestnicy w Toruniu) mogą – ale nie muszą – uprzywilejowywać określone ciała, głosy i normy kulturowe kosztem innych. Równocześnie jednak same spektakle (i warsztaty!) tworzą

rzadkie przestrzenie, w których młodzi ludzie mogą eksperymentować z tożsamością, wyrażać sprzeciw i ćwiczyć pokojowe sposoby reagowania na konflikty w formach symbolicznych.

Metody takie jak teatr forum, teatr żywego obrazu i inne formy partycypacyjne (silnie inspirowane przez Augusto Boala) pokazują, że performans może być dosłowną próbą zmiany społecznej oraz laboratorium uczenia się o prawach i poprzez prawa (czyli – ponownie – uczenia się przez działanie). Zakorzenie tych praktyk w edukacji o prawach człowieka (HRE) pomaga praktykom i praktyczkom nazywać dyskryminację, dekonstruować struktury władzy oraz łączyć osobiste historie sceniczne z szerszymi ramami prawnymi i etycznymi.

Może to być tak proste, jak umożliwienie uczestnikom i uczestniczkom przedstawienia się nie tylko imieniem, lecz także poprzez ruch, gest lub krótką formę performatywną własnego wyboru – czego doświadczyliśmy w Toruniu. Pozwala to współtworzyć metodologię, wyrażać się autentycznie i odrzucać etykiety – nawet tę najbardziej podstawową, jaką jest imię.

W kontekście UAD dostępność nie ogranicza się do podjazdów, języka migowego czy napisów (choć pozostają one kluczowe). Obejmuje również dostęp społeczny i symbo-

liczny: czyje doświadczenia są reprezentowane, kto czuje, że „ma prawo” mówić i eksperymentować oraz kto ustala zasady uczestnictwa (ten ostatni aspekt zostanie omówiony w studium przypadku). HRE podkreśla, że praw człowieka trzeba się uczyć, doświadczać ich i działać w ich imię (a czasem o nie walczyć), wskazując, że struktury i praktyki dyskryminacyjne nie są jedynie „niefortunne”, lecz stanowią naruszenia wymagające aktywnej reakcji.

Podręcznik COMPASS trafnie opisuje tę metodologię:

HRE to proces partycypacyjny, obejmujący celowo zaprojektowane zestawy działań edukacyjnych, wykorzystujące wiedzę, wartości i umiejętności związane z prawami człowieka jako treść, skierowane do ogółu społeczeństwa, aby umożliwić ludziom zrozumienie własnych doświadczeń i przejęcie kontroli nad swoim życiem. (18)

W odniesieniu do teatru i performansu taka perspektywa zachęca zespoły i edukatorów do kwestionowania stereotypów w scenariuszach, reagowania na mowę nienawiści w improwizacjach i informacjach zwrotnych oraz interweniowania, gdy żarty lub decyzje castingowe normalizują rasizm, seksizm, ableizm, homofobię czy inne formy wykluczenia.

Uniwersalne Projektowanie Sztuki, zakorzenione w tym podejściu – co

potwierdziły moje dwudniowe warsztaty – traktuje niedyskryminację jako zasadę projektową wpływającą na decyzje estetyczne, warunki pracy oraz relacje z publicznością. W końcu, jak wskazuje COMPASS, „uczenie się przez doświadczenie lub odkrywanie” (33) jest fundamentem HRE, ponieważ kluczowe umiejętności i wartości praw człowieka – takie jak komunikacja, myślenie krytyczne, rzecznictwo, tolerancja i szacunek – nie mogą być po prostu nauczone, lecz muszą być przeżyte i praktykowane.

Przyjęcie tego założenia – jak można argumentować – jasno pokazuje znaczenie UAD w sztukach performatywnych.

Studium przypadku: Toruń

Podczas międzynarodowego obozu projektu Universal Art Design 36 praktyków i praktyczek sztuk performatywnych z Polski, Włoch i Serbii spotkało się w Toruniu, aby wspólnie tworzyć i rozwijać inkluzywne działania artystyczne dotyczące różnych form dyskryminacji, mowy nienawiści i marginalizacji. Aby zainicjować proces refleksji, program obozu obejmował spotkania z ekspertami i ekspertkami z powiązanych dziedzin oraz zachęcał osoby uczestniczące do budowania wspólnoty w bezpiecznej przestrzeni – moim zdaniem jednej z najlepiej wyposażonych i najbardziej gościnnych – Wojewódzkiego Ośrodka Animacji Kultury w Toruniu,

czyli WOAK. A przy okazji – nie ukrywam, że uwielbiam to fonetyczne skojarzenie ze słowem „woke”.

Szybko jednak wszyscy zostaliśmy sprowadzeni na ziemię: bezpieczna przestrzeń nie wynika wyłącznie ze ścian czy najlepszego wyposażenia. Tworzy się ona wewnątrz – w każdym z nas, kto jest gotów współtworzyć daną wspólnotę. Jeśli brzmi to zbyt abstrakcyjnie lub poetycko, pozwólcie, że posłużę się metaforą i nakreślę scenę w kolejnych akapitach.

Poniższa winieta z mojej perspektywy jako facylitatora pokazuje, jak powrót do podstaw UAD przekształcił fazę „burzy” (storming) w fundament znaczącej współpracy artystycznej. Wierzę, że każda sytuacja może stać się okazją do nauki.

Piąta ściana

Już od momentu wejścia do sali warsztatowej wyczułem w powietrzu dziwne napięcie. Ponieważ obóz miał na celu rozwijanie kompetencji związanych z inkluzją i rzecznictwem, naturalnie poruszał wrażliwe tematy, takie jak dyskryminacja, interseksyjność czy dynamiki władzy – zarówno w społecznościach artystycznych, jak i poza nimi. Szybko stało się jasne, że każda osoba miała bardzo osobiste i świeże doświadczenia wykluczenia oraz złego traktowania – zarówno w środowiskach edukacyjnych, jak i w przestrzeni fizycznej czy online.

Nie byłoby w tym nic niezwykłego, gdyby nie fakt, że część tych „świeżych doświadczeń” była naprawdę świeża – wydarzyła się w dniach poprzedzających warsztaty. W rezultacie grupa nigdy w pełni nie przeszła etapu formowania (zgodnie z teorią Tuckmana). Dynamika zaczęła się pogarszać, pojawiły się konflikty, a gdy wkroczyłem do działania, grupa znajdowała się już w fazie „burzy”. W tym miejscu nieprofesjonalny facylitator „przełamałby czwartą ścianę” i przewrócił oczami. Ale gdzie w tym miejsce na uważność, pokorę i refleksję?

Wkrótce dowiedziałem się również, że grupa nie przeszła właściwego etapu wprowadzenia ani „formowania” – a przez „właściwego” rozumiem po prostu standardowy, zgodny z zasadami edukacji pozaformalnej i HRE. Osoby uczestniczące nie miały okazji wyrazić swoich oczekiwań ani potrzeb, a „zasady grupy” były wcześniej spisane na flipcharcie i wywieszane na ścianie.

Dodatkowo okazało się, że między zatwierdzeniem mojego programu a rozpoczęciem warsztatów pojawiła się osoba uczestnicząca online, której odmówiono wjazdu do Polski (co wymagało szybkich zmian technicznych w planie zajęć). Jedna osoba komunikowała się w języku migowym i pracowała z tłumaczem, a dwie osoby poruszały się na wózkach i były wspierane przez asystentów (co oznaczało obecność trzech dodatkowych obserwatorów niebiorących

bezpośredniego udziału w działaniach).

Co więcej, otrzymałem informację, że wielokrotnie pojawiały się krzywdzące komentarze wobec osób nieheteronormatywnych płciowo. Wyzwanie było więc podwójne:

1. stworzyć bezpieczną przestrzeń dla działań HRE, w której osoby poczują się na tyle pewnie, by mówić o bolesnych i stygmatyzujących doświadczeniach;
2. zapobiec temu, by zajęcia stały się przytłaczające lub wtórnie traumatyzujące – jednocześnie nie unikając realnych problemów, które uczestnicy i uczestniczki mieli przepracować (zarówno w trakcie obozu, jak i później, w swoich działaniach artystycznych).

Aby temu sprostać, wróciłem do podstaw bezpiecznej, partycypacyjnej i skoncentrowanej na uczestnikach praktyki – oraz do hasła tygodnia: UAD.

Zgoda na niezgodę

Na początku moich sesji poświęciłem więcej czasu, niż pierwotnie planowałem, na współtworzenie zasad grupowych (a nie „regu!”). W istocie zastosowałem dość niekonwencjonalną technikę – taką, która mogła dobrze zadziałać w grupie artystów, ale generalnie nie byłaby zalecana

w szkołach średnich, centrach młodzieżowych czy w sytuacjach, gdzie można zakładać doświadczenia przemocy.

Po rundzie wstępnych przedstawień wstałem, podszedłem do wywieszonej na ścianie, narzuconej wcześniej „umowy grupowej”, zdjąłem ją, udając głębokie zamyślenie... i teatralnie ROZDARŁEM ją na kawałki.

Napięta, niezręczna atmosfera natchmiast zamieniła się w śmiech, okrzyki i brawa. Niektórzy dołączyli do mnie w obalaniu papierowego reżimu. Uff – zadziało. Nie odważyłbym się jednak powtórzyć tego ponownie – niech pozostanie to wśród scen usuniętych.

Wracając do sedna: zrobiłem to, co – moim zdaniem – powinien zrobić każdy facylitator w edukacji pozaformalnej i HRE. Zapytałem osoby:

- jakie zasady sprawią, że poczują się bezpieczniej,
- co pozwoli im czuć się docenionymi i ważnymi członkami grupy,
- jakie sposoby pracy najlepiej odpowiadają ich potrzebom,
- oraz co ja, jako prowadzący, mogę zrobić, aby ich proces uczenia się był wartościowy.

W końcu właśnie po to tam byłem. Pokora, introspekcja... pamiętacie?

Po krótkiej przerwie na kawę i owoce przeszliśmy do trudniejszego etapu – zarządzania konfliktem. Nie będę

wchodził w szczegóły, ale podkreśliłem trzy słowa: pokora, introspekcja i współodpowiedzialność.

Elastyczność

Następnie dostosowałem metodologię moich zajęć. Zamiast od razu przechodzić do pracy w dużej grupie, wykorzystałem refleksję indywidualną i pracę w małych zespołach jako punkt wyjścia.

Przykładowo, uczestnicy i uczestniczki najpierw mapowali doświadczenia marginalizacji i wykluczenia w sztuce i kulturze – mogli je udostępnić anonimowo lub przedstawić w dowolnej formie performatywnej. Pozwoliło to ujawnić problemy takie jak nękanie, wykluczenie rówieśnicze czy seksistowskie mikroagresje – bez stawiania kogokolwiek w centrum uwagi.

Refleksja jest dla mnie kluczowym elementem pracy i zawsze staram się pielęgnować także fazę „zamykania” (adjourning), dostosowując ją do konkretnej grupy.

Poprosiłem również osoby nieuczestniczące bezpośrednio (np. asystentów czy tłumacza), czy byłyby gotowe czasami przyjąć dodatkową rolę: przy 36 osobach o różnych potrzebach łatwo coś przeoczyć. Jeśli więc nie zauważyłem podniesionej ręki, mogli zwrócić na to uwagę – zamiast ryzykować, że ktoś poczuje się pominięty lub wykluczony.

W odpowiednich momentach dzielił się także własną perspektywą jako „nie-uczestnicy”, co w praktyce czyniło ich współuczestnikami procesu. Dzięki temu czuli się mniej „obcy”, a przestrzeń stawała się mniej obserwacyjna, bardziej wspólnotowa.

Pokora, introspekcja i współodpowiedzialność...

Krąg

Pisząc o doświadczeniu z Torunia, nie mogłem nie zastanowić się nad samą przestrzenią, w której odbywają się działania NFE/HRE. Chodzi o sposób siedzenia – niezależnie od tego, czy są to krzesła szkolne, pufy, wózki czy podłoga – najczęściej układamy się w krąg.

Krąg niesie wiele znaczeń: od praktyk duchowych i mitologicznych „okrągłych stołów”, po kwestie hierarchii społecznej, struktur władzy i poczucia przynależności. Podczas mojego pierwszego szkolenia z pracy z młodzieżą traktowaliśmy krąg jako „lustro społeczeństwa” – i ta metafora nadal jest aktualna.

To, czego uczymy się w tym kręgu, to, jakie konflikty rozwiązujemy lub transformujemy, jakie momenty „aha” się pojawiają – wszystko to przenosimy później do innych społeczności. Powielamy te wartości, umiejętności i wzorce.

Dlatego znaczenie kręgu zastępuje na znacznie więcej niż jeden akapit.

Podsumowując: jego uniwersalność, inkluzywność i poczucie bezpieczeństwa są absolutnie kluczowe dla UAD.

Wolność słowa ≠ mowa nienawiści

Ostatnim wyzwaniem wartym omówienia jest moment, w którym dyskryminacja łączy się z mową nienawiści. Jak zauważa Tuula Jääskeläinen, mowa nienawiści to „każda forma wypowiedzi – np. słowa, obrazy, wideo czy aktywność online – która może zwiększać nienawiść wobec osoby lub grupy ze względu na wspólną cechę” (346).

Przeciwdziałanie mowie nienawiści to nie tylko kwestia promowania praw człowieka (przypomnijmy: artykuł 1 Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka z 1948 roku mówi, że „wszyscy ludzie rodzą się wolni i równi pod względem godności i praw”), ale także ich realnego stosowania i urzeczywistniania.

Jak pisze Jääskeläinen, sztuka i edukacja artystyczna mają ogromny potencjał w tworzeniu alternatywnych narracji, które mogą podważać uproszczone, jednostronne przekazy i przeciwdziałać mowie nienawiści.

Po zakończeniu szkolenia przeanalizowałem strukturę zajęć i swoje decyzje jako facylitatora oraz zebrałem szczegółową informację zwrotną od osób uczestniczących. Wynikało z niej, że czuli się wystuchani i wspierani,

a przestrzeń pozwoliła im mówić o sprawach, które zwykle pozostają ukryte.

To doświadczenie utwierdziło mnie w przekonaniu, jak ważne są:

- elastyczność,
- współtworzone granice,
- oraz podejście uwzględniające traumę

– szczególnie w pracy z młodymi ludźmi nad tematami przemocy, nękania i dyskryminacji.

W gruncie rzeczy to właśnie oznacza skrót UAD. Oczywiście odnosi się on do słów universal + art + design, ale także do wszystkiego, co możemy pomiędzy nimi i wokół nich zmieścić.

To doświadczenie przypomniało mi również, jak istotne jest dokładne sprawdzanie list osób uczestniczących i ich potrzeb, a także znajdowanie odpowiednich, kreatywnych sposobów budowania relacji – tak, aby stać się częścią wspólnoty, a nie jedynie autorytetem.

Można by to ująć prostym równaniem:

Zakończenie to też tylko etykieta

Nasz czas spędzony na obozie w Toruniu pokazuje, że UAD w [pozaformalnej] edukacji i szkoleniach dotyczących sztuk performatywnych wykracza daleko poza fizyczną dostępność. Obejmuje ono bezpieczeństwo emocjonalne, poczucie przynależności, współtworzone zasady oraz podejścia uwzględniające traumę – takie, które zapobiegają wtórnej traumatyzacji, a jednocześnie pozwalają ujawniać realne problemy, jak nękanie czy nierówności władzy.

Poprzez włączanie obserwatorów jako sojuszników oraz wykorzystywanie teatralnych gestów do budowania relacji, facylitatorzy mogą modelować innowacyjne formy ekspresji, które czynią te przestrzenie naprawdę inkluzywnymi dla wszystkich artystów – niezależnie od ich możliwości czy tożsamości. Praktyki te bezpośrednio przyczyniają się do realizacji celów, oferując narzędzia możliwe do zastosowania w działaniach antydyskryminacyjnych – zarówno

**(uniwersalność + sztuka + projektowanie)
– (dyskryminacja × mowa nienawiści)
= inkluzja**

w pracy z młodzieżą i sztuką, jak i podczas prób, spektakli czy w każdej grupie, którą chcemy nazwać wspólną.

Dlatego nie postrzegam tego jako zakończenia, lecz raczej jako zaproszenie do refleksji – a nawet introspekcji – nad naszym własnym udziałem w praktykach wykluczających, elitarnych i marginalizujących: jako edukatorów, producentów, facyliatorów, artystów, uczestników i odbiorców.

Ja miałem jedynie przywilej ująć to w tej formie. Mam jednak nadzieję, że stanie się to punktem wyjścia do głębszych, bardziej szczerych i konstruktywnych rozmów o transdyscyplinarnych podejściach do Uniwersalnego Projektowania Sztuki i Edukacji o Prawach Człowieka.

Bibliografia

- Brander, Patricia, et al. *Compass: Manual for Human Rights Education with Young People*. 2nd ed., updated 2023, Council of Europe Publishing, 2023, ISBN 978-92-871-8693-5.
- De Francisci, Enza, and Cristina Marinetti. *Translation in the Performing Arts: Embodiment, Materiality, and Inclusion*. Routledge, 2025. DOI: 10.4324/9781003335573.
- Gronseth, Susie L., and Elizabeth M. Dalton, editors. *Universal Access through Inclusive Instructional Design*. Routledge, 2019. eBook ISBN 9780429435515.

- Howard, Frances, et al. "Youth Work, Arts Practice and Transdisciplinary Space." *The SAGE Handbook of Youth Work Practice*. Edited by Pam Alldred, Fin Cullen, Kathy Edwards and Dana Fusco, 55 City Road: SAGE Publications Ltd, 2018, pp. 271-83. Sage Knowledge, DOI: 10.4135/9781526416438.n21.

- Jääskeläinen, Tuula. „Countering Hate Speech through Arts and Arts Education: Addressing Intersections and Policy Implications.” *Policy Futures in Education*, vol. 18, no. 3, 2020, pp. 344-357. SAGE Journals, DOI: 10.1177/1478210319848953.

- McNamara, Catherine. "Supporting Trans, Non-Binary and Gender Diverse Young People: UK Methods and Approaches." *The SAGE Handbook of Youth Work Practice*. Edited by Pam Alldred, Fin Cullen, Kathy Edwards and Dana Fusco, 55 City Road: SAGE Publications Ltd, 2018, pp. 314-26. Sage Knowledge, DOI: 10.4135/9781526416438.n24.

- Vachon, Wolfgang and Tim McConnell. "Allies, Not Accomplishes: What Youth Work Can Learn from Trans and Disability Movements." *The SAGE Handbook of Youth Work Practice*. Edited by Pam Alldred, Fin Cullen, Kathy Edwards and Dana Fusco, 55 City Road: SAGE Publications Ltd, 2018, pp. 426-38. Sage Knowledge, DOI: 10.4135/9781526416438.n32.

ISBN 978-83-972993-1-3

Toruń 2026



ISBN 978-83-972993-1-3