didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 181/182**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/hamlet-trudna-sztuka-przetrwania

/ HAMLET

Hamlet. Trudna sztuka przetrwania

Justyna Lipko-Konieczna

W tekście poświęconym niepełnosprawności w twórczości Williama Szekspira Tobin Siebers, amerykański badacz i teoretyk studiów o niepełnosprawności, zwrócił uwagę na relację między dwoma określeniami, w których manifestują się punkty krytyczne w doświadczeniach mniejszości. *Coming out* – wychodzenie, przede wszystkim rozumiane jako wychodzenie z ukrycia, zderzył ze słowem *pass/passing* – przechodzenie, w jego podwójnym znaczeniu odsyłającym do czynności opartej na ruchu oraz do przejścia jako poradzenia sobie z trudną, wymagającą sytuacją. Przechodzenie jako przemieszczanie się na oczach innych, przed innymi wiąże się z byciem widocznym, z pokazaniem się. Przechodzenie jako zaliczenie/zdanie implikuje wyzwanie, któremu trzeba sprostać wobec innych; przeżycie sytuacji opartej na ocenie i skuteczne poradzenie sobie z nią. Ten podwójny sens skrywający się w przechodzeniu/zaliczeniu określa zdaniem badacza kondycję każdej osoby, której niepełnosprawność uwidacznia się w momencie pojawienia się na „scenie świata”. Chwili pojawienia się, gdy stawką jest uznanie lub jego brak, towarzyszy napięcie, sprawiające, że

osoba, która go doświadcza, dosłownie wstrzymuje oddech, a nieustępliwe pytanie: „przejdę czy nie?" – powraca w niemal każdej społecznej interakcji. Siebers dowodzi, że osoby z niepełnosprawnością zyskują świadomość swojej niepełnosprawności właśnie w momencie „wejścia na scenę" i poddania się egzaminowi, podczas którego to inni zadecydują o ich przynależności i możliwościach: „Przechodzenie (*passing*), a nie wychodzenie (*coming out*), definiuje moment zapierający dech w piersiach, kiedy osoba niepełnosprawna po raz pierwszy rozpoznaje siebie jako niepełnosprawną" (2016, s. 443).

Badacz i aktywista, który sam był osobą z niepełnosprawnością, pokazuje następnie, że uznanie przychodzące od osób sprawnych zawsze wiąże się z pewnym naddatkiem. Nie ma bowiem możliwości, by osoba z niepełnosprawnością zafunkcjonowała w oczach innych jako po prostu niepełnosprawna. Musi przyjąć jeden ze skryptów, w którym jej tożsamość będzie definiowana. Będzie więc albo nie aż tak niepełnosprawna, albo zbyt niepełnosprawna. Nie ma tu żadnego pomiędzy. Każdej z tych możliwości towarzyszą określone wyobrażenia i przekonania o niepełnosprawności. W pierwszym przypadku osoba z niepełnosprawnością, która zostaje uznana za „dającą radę", mniej niepełnosprawną niż może się wydawać, będzie oskarżana o udawanie niepełnosprawności w celu uzyskania określonych profitów. Powinna więc starać się jak najbardziej zbliżyć do sposobu funkcjonowania w świecie opartym na normie sprawności i nie wykorzystywać swojej kondycji do uwzględniającej jej możliwości walki o zmianę standardów. W drugim przypadku od osoby „zbyt niepełnosprawnej" oczekuje się, by zrezygnowała ze swoich aspiracji, ambicji, marzeń, talentów, pragnienia wolności oraz niezależności i poddała swoje życie instytucjom systemowej opieki, a także rodzicom lub opiekunom, gdyż nie poradzi sobie w świecie sama. Ceną za opiekę jest często utrata autonomii. Decyzja,

któremu ze skryptów dana osoba zostanie przypisana, determinuje pulę ról społecznych, które będzie mogła odgrywać. Siebers pyta:

> Czy jest coś dziwnego w tym, że osoby z niepełnosprawnością dawno przyjęły do wiadomości, że powinny lepiej zarządzać swoją uszkodzoną tożsamością, poprzez świadome odgrywanie niepełnosprawności w niewielkim lub zbyt dużym stopniu – w zależności od okoliczności, poprzez wprawienie w czyn niedostatecznej lub nadmiernej kompensacji jako techniki przetrwania? (s. 443)

W tej grze w spełnianie oczekiwań związanych z tym, jak powinna jawić się osoba z niepełnosprawnością, by zdać, uznanie leży zawsze po drugiej stronie. Niech jednak nie zwiedzie nas założenie pozornej lekkości czy łatwości performowania niepełnosprawności, żonglowania jej skalą w zależności od potrzeb. Kiedy Siebers pisze, że zarządzanie skalą niepełnosprawności należy do technik przetrwania, nie używa metafory. Bycie osobą z niepełnosprawnością w świecie opartym na reżimie sprawności to ciągły survival, sztuka przetrwania oparta na wiedzy i umiejętnościach zdobywanych w ekstremalnych warunkach. To, czy przetrwasz, zależy od twojej determinacji, umiejętności dostosowywania się do otoczenia i jego oczekiwań oraz sporej zaradności. Sztukę przetrwania kojarzymy raczej ze zbiorem niecodziennych sytuacji, kataklizmów, nagłych okoliczności, trudnego środowiska, w którym musimy walczyć o nasze bezpieczeństwo i życie, używając wiedzy oraz kreatywności. Techniki przetrwania, o których pisze Siebers, odsyłają jednak do codzienności, która dla osób z niepełnosprawnościami jest nieustanną walką z uprzedzeniami sprawnej większości, z jej wyobrażeniami o niepełnosprawności, które nie są

potwierdzone żadnym realnym doświadczeniem. Walką z ukrytymi i jawnymi strategiami marginalizowania obecności, wypowiedzi, myśli i praw tej mniejszości, z przekonaniami o mniejszej wartości życia osób z niepełnosprawnościami i w związku z tym o ich mniejszych potrzebach. Wyobraźmy sobie, że nasz los leży w rękach osób, które odmawiają nam pełni praw, pełni człowieczeństwa, uważają, że jesteśmy zbyt słabi i niewystarczający, że brakuje nam umiejętności, inteligencji, potencjału. Wyobraźmy sobie, że te osoby ustalą teraz, jak będzie wyglądała nasza codzienność i zamkną te ustalenia w reguły i ustawy, od których będzie zależał nasz byt. Że określą minimum socjalne, w którym musimy się zmieścić, żeby otrzymać podstawę, która pozwoli nam utrzymać się na powierzchni, jeśli tylko nie będziemy naginać reguł, występować z roszczeniami, naruszać status quo. Czy w takim środowisku można się rozwijać? Czy życie w takim otoczeniu jest bezpieczne? Czy w takim środowisku może rozwijać swoje potencjały? A teraz wyobraźmy sobie, że wybór nie należy do nas. Że przychodzimy na świat, który właśnie tak jest urządzony i lepszy raczej nie będzie… A my chcemy przetrwać i jesteśmy w mniejszości. Do czego się odwołać? Jak się wymknąć tym normatywnym mechanizmom zdawania? I jak radzić sobie w sytuacji, w której przechodzenie jest *continuum* egzystencji i nie ma końca?

Głos Tobina Siebersa wrócił do mnie i nie daje mi spokoju, od kiedy zobaczyłam *Hamleta* peruwiańskiego Teatro La Plaza. To teatr inkluzywny, w którym pracują różne grupy. W *Hamlecie* grają głównie aktorzy i aktorki z zespołem Downa oraz z niepełnosprawnością intelektualną. Widownia staje się świadkinią porywającej rekonstrukcji: zostaje zaproszona do udziału w odtwarzaniu przebiegu procesu prób do spektaklu. Aktorzy wprowadzają nas powoli w historię wyłaniania się sensów, postaci, tematów, scen *Hamleta* w ich interpretacji. Spektakl opiera się na czytelnej ramie, to jakby zbiór

wglądów zespołu w tekst Szekspira, ułożonych zgodnie z linią oryginału, od pierwszej do ostatniej sceny, czyli pojedynku, śmierci Hamleta i pojawienia się Fortynbrasa. Aktorzy i aktorki opowiadają o odczytywaniu tekstu, także poprzez własne doświadczenia, dzielą się pytaniami, na które szukali odpowiedzi, trudnymi momentami, oporem w mierzeniu się z ciężarem niektórych sytuacji, na który napotykali, nie chcąc sobie odpuszczać i próbując radykalnej szczerości w rozmowie o zbieżności swojej sytuacji z sytuacją postaci.

Rola Hamleta jest przechodnia, a o tym, kto nim jest, decyduje przekazywany z rąk do rąk atrybut – korona. Gdy jeden z aktorów łączy swoje imię z imieniem Hamleta i przedstawia się jako Jaimlet, spektakl nabiera rozpędu, a energia na scenie rośnie. Wspólne odczytywanie *Hamleta*, rekonstruowane przed widzami, okazuje się lekturą ważnego dziedzictwa. *Hamlet* to nasz tekst, to nasza spuścizna, do której przysługuje nam prawo, Hamlet to jeden i jedna z nas – zdają się mówić aktorzy i aktorki. W tym utożsamieniu nie chodzi wcale o to, że Hamlet był wielokrotnie interpretowany w historii literatury i teatru przez pryzmat swojej kondycji psychicznej, depresji, melancholii, a nawet schizofrenii czy psychozy. I nie chodzi tylko o to, że Hamlet jako postać i bohater kulturowy jest jednocześnie kulturowym nośnikiem niepełnosprawności, który ma moc ucieleśniania na scenie matrycy ucisku oraz najwyższej możliwej ceny za wyjście z ukrycia. Hamlet to jeden i jedna z nas, manifestują, bo będąc aktorami i wcielając się w niego na scenie, wpisują się w tradycję teatru, w teatralne dziedzictwo nowożytnego świata, ale także to dziedzictwo poszerzają, bo sprawiają, że jak w lustrze odbije się w nim i zostawi swój ślad mniejszość, do której należą.

Chociaż, szczerze mówiąc, ucieleśnienie Hamleta przez aktorów i aktorki La

Plaza ma tu jeszcze większą siłę. Kiedy podczas jednej ze scen na elemencie scenografii zostaje wyświetlony fragment filmu, w którym Hamlet grany jest przez Laurence'a Oliviera, aktor odgrywający właśnie na scenie Hamleta przewraca cokół i krzyczy: „detronizuję was wszystkich". Tym samym każe nam przemyśleć, czy dotychczasowe kreacje Hamleta nie były przypadkiem aktem uzurpacji, czy to Olivier powinien być „kultową" twarzą Hamleta i czy w ogóle Hamleta może grać na scenie sprawny aktor lub aktorka? To odwrócenie przekonań, „o którym nie śniło się filozofom", i naprawdę nie chodzi tu o łatwą prowokację. To zadanie do poważnego przemyślenia, z którym zostawiają nas aktorzy i aktorki. W polskim kontekście rezonuje oczywiście „sprawa Hamleta", spór o to, jak i czy w ogóle przyjąć do szkoły teatralnej osobę z niepełnosprawnością, spór, w którym jako argumentu zamykającego dyskusję użyto właśnie postaci Hamleta. Co zrobić dziś z tym argumentem, jeśli to właśnie w *Hamlecie* możemy dostrzec pierwszy nowożytny tekst o niepełnosprawnej podmiotowości i jej dziedzictwie; co zrobić z tym argumentem, możemy pytać siebie i nasze środowisko teatralne, jeśli *Hamlet* to skrypt o dziedziczeniu niepełnosprawności?

Miałam poczucie, że uczestnicząc w tym spektaklu, uczestniczę w odsłanianiu tajemnicy, w wychodzeniu z ukrycia. *Hamlet* w zbiorowym wykonaniu zespołu La Plaza to od początku gra o najwyższą stawkę – o prawo mniejszości do tworzenia i akumulacji swojego dziedzictwa. W tym sensie odczytuję ten spektakl jako *coming out*, jawny gest zamanifestowania swojej mniejszościowej tożsamości w nowożytnej teatralnej i kulturowej tradycji, a wyjście z ukrycia jest dla mnie tożsame z wyjściem na scenę w roli, która odsłania przed widzami mechanizm społecznej kontroli trzymający osoby z niepełnosprawnością intelektualną w szafie – tej prywatnej i tej kulturowej. Posiadając dziedzictwo, mając punkt odniesienia, nie trzeba zaczynać wciąż od początku, można rozwijać swój język i zdobywać wiedzę

od tych, którzy to już zrobili, uczyć się na ich błędach i czerpać siłę z ich doświadczeń: „Niepełnosprawność to zasób wiedzy, zbiór narzędzi, umiejętności, właściwości i cech charakterystycznych, napędzanych między innymi przez środowisko zbudowane i przekształcanych przez różnorodność i cechy ciał" (Siebers, 2016, s. 444).

To o reprezentację niepełnosprawności jako zasobu wiedzy i różnorodności upominają się aktorzy i mówią – a naszym dziedzictwem jest *Hamlet*. Wychodzenie z ukrycia sprzęga się tu z przechodzeniem w znaczeniu, o jakim pisał Siebers. Zabieg przekazywania sobie korony i przechodzenie z jednego do drugiego i kolejnego Hamleta pozwala dostrzec wartość i potencjał w całym zespole. Aktorzy, wchodząc w rolę Hamleta, mają absolutną świadomość wyzwania, które się z tym wiąże, a momenty przejmowania insygnium przez kolejne osoby są chwilami, w których niemal widać, jak wstrzymują oddech. Mają przecież świadomość, że stają przed widownią w jednej z najważniejszych ról i w oczach widzów waży się, czy i jak zaliczą. Grają z tymi oczekiwaniami publiczności i w poprzek tych oczekiwań. Uprzedzają, że będą mówić wolniej, niewyraźnie, przerywać, robić pauzy. Tym samym przygotowują widzów na nową jakość estetyczną. Czy zostaną uznani za nie aż tak niepełnosprawnych, czy nazbyt niepełnosprawnych, żeby unieść tę rolę? Zakładają koronę, żeby opowiedzieć o Hamlecie i przekazać prawdę o sobie, podważając społeczne skrypty, które zatrzymują ich w miejscu, w martwym punkcie, w którym morduje się ich potencjał. Celowo używam tu mocnych słów – smak rozpoznań, które płyną ze sceny, mówionych z tnącą myśli samoświadomością aktorów i aktorek, jest gorzki, jak trucizna ableistycznych przekonań, które nie pozwalają osobom z niepełnosprawnością intelektualną rozwijać się w pełni i przekazywać dalej swojej wiedzy opartej na doświadczeniu trudnej sztuki przetrwania.

> Przejście niepełnosprawności (*passing disability*) może zawierać odgrywanie ról, jednak istotną cechą jest tu wiedza o sprawności człowieka i o tym, jak jest definiowana w codziennych doświadczeniach. Osoby niepełnosprawne, które zdały egzamin, zdają sobie też sprawę, że w większości społeczeństw nie ma takiego wspólnego doświadczenia ani rozumienia niepełnosprawności, na którym można by oprzeć swoje doświadczenie (Siebers, 2016, s. 444).

Problem polega na tym, że osoby z niepełnosprawnością – szczególnie niepełnosprawnością intelektualną – były systemowo pozbawiane narzędzi do transferu swojej mądrości, tożsamości, wiedzy i umiejętności, ponieważ nie przypisywano im żadnej wartości. Wprzęgane w ustanowione na pojęciu normy modele niepełnosprawności tkwiły w próżni i osamotnieniu, wystawione na to, jak oceni je sprawny suweren. W swojej interpretacji *Hamleta* zespół teatru La Plaza obnaża te uprzedzenia społeczne i z całą mocą je odpiera. Czy publiczność zaakceptuje takiego Hamleta? Sceną jakiej sprawy staje się tu teatr? Siebers podsumowuje swoje rozważania stwierdzeniem, że jeśli niepełnosprawność byłaby naprawdę społecznie akceptowana i odbierana pozytywnie, spektakl „zaliczania i przechodzenia" nie byłby konieczny. Odgrywanie skryptów niepełnosprawności, udawanie sprawnych lub niepełnosprawnych ciał, a więc cała ta maskarada, straciłaby rację bytu.

Na razie społeczny teatr masek trwa, a sprawnej i uprzywilejowanej większości, tak jak publiczności zgromadzonej na peruwiańskim *Hamlecie*, przypada rola Klaudiusza, który widzi w swoim pasierbie albo osobę niezdolną do samodzielności, podrzędną i podległą, której obecność jest akceptowalna tylko jako wyraz uległości i podporządkowania się majestatowi

normy, wobec którego może być tylko strukturalnym brakiem, albo jako oszusta i naciągacza, który wyciąga rękę po dziedzictwo, które nie jest dla niego przewidziane. A przecież tak naprawdę zarówno Hamlet, jak i mniejszość osób z niepełnosprawnościami, której Hamlet staje się reprezentantem, to „wytrawni interpretatorzy codziennego życia i rządzących nim konwencji", które na scenie teatralnej i na scenie świata pokazują swoją wiedzę o skomplikowanych relacjach „ludzkiej odmienności w organizacji społecznej i ludzkiej percepcji" (Siebers, 2016, s. 444).

W tym trudnym, do bólu szczerym i dotkliwym spektaklu teatr staje się na razie jedynym publicznym miejscem, w którym może dokonać się transfer dziedzictwa. Spektakl to matryca, która służy do przekazania sobie przez mniejszość swojego unikalnego doświadczenia, ale tworzy też lustro, w którym społeczeństwo przegląda się we własnych ableistycznych przekonaniach o niepełnosprawności. Jednocześnie aktorzy przekazują tym spośród widzów i widzek, którzy i które są częścią ich mniejszości, skrywaną prawdę o własnej wartości.

Ponieważ ich dziedzictwo nie może być przekazywane w inny sposób, nie może funkcjonować jako dobro przekazywane z pokolenia na pokolenie, nie jest traktowane jako źródło dumy z własnej tożsamości, bo jest odbierane jako fiasko i przeszkoda, trzeba dokonać jego transferu w inny sposób. Sytuacja teatralna jest jedną z niewielu, gdy osoby z niepełnosprawnością intelektualną mogą publicznie i wobec innych zabierać głos i być przy tym odbierane poważnie. Mogą stawać wobec innych pełne życia i pasji i walczyć o prawo do życia w pełni i dzielenia się swoją mądrością. W mocy, z jaką wykrzykują swoje żądania, przekonania, pragnienia, słychać, że jest to dla nich, jak w *Hamlecie*, sprawa na śmierć i życie. Kiedy w końcowej scenie ustawieni w dwóch szpalerach wzdłuż widowni jako armia Fortynbrasa

wyśpiewują swój manifest ostatniej woli, świat wypada ze swoich kolein, a przekonania o tym, kto i dlaczego może i powinien grać Hamleta, naprawdę chwieją się w posadach.

Wzór cytowania:

Lipko-Konieczna, Justyna, *Hamlet. Trudna sztuka przetrwania*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 181/182, https://didaskalia.pl/pl/artykul/hamlet-trudna-sztuka-przetrwania.

Autor/ka

Justyna Lipko-Konieczna

Justyna Lipko-Konieczna – dramaturżka, pedagożka i badaczka teatru. Członkini Zarządu Fundacji Teatr 21 oraz dramaturżka Teatru 21, w którym aktorami są osoby z zespołem Downa i autyzmem. W teatrze tym łączy teorię z praktyką, wprowadzając w obszar teorii teatru polskiego perspektywę studiów o niepełnosprawności i wydając liczne publikacje i książki. Absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie, ukończyła studia doktoranckie w Instytucie Kultury Polskiej UW. Współtwórczyni programu studiów Pedagogika Teatru. Autorka koncepcji merytorycznej projektu „Teatralny plac zabaw Jana Dormana" oraz współkuratorka projektu „Dorman. Archiwum otwarte". Członkini zespołu badawczego w ramach projektu HyPaTia. Autorka kilkudziesięciu scenariuszy teatralnych. Specjalistka ds. dramaturgiczno-literackich w TR Warszawa.

Bibliografia

Siebers, Tobin, *Shakespeare differently disabled*, [w:] *Shakespeare and embodiment. Gender, sexuality and race*, red. V. Traub, Oxford University Press, 2016.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/hamlet-trudna-sztuka-przetrwania*