

## Ciała nieuległe: Beckett w polskim teatrze aktorów z niepełnosprawnością intelektualną

### Abstract:

#### Indocile Bodies: Beckett in the Polish Theatre of Learning Disability

The article examines two plays inspired by Samuel Beckett's works and staged by two Polish companies of actors with intellectual disability: *Bógot* by Mimo To Pan Tego Nima and *Bez słów* by Teatr Trochę Inny. Examined through the lens of cultural disability studies, these performances offer new interpretations of Beckett's texts which go beyond the metaphorical commentary on the human existential predicament. The article also argues that *Bógot* and *Bez słów* underscore the aesthetic value of disability, understood as a form of human variety, and the importance of questioning and challenging the imposed, normalized patterns of behaviour.

**Słowa kluczowe:** Samuel Beckett, niepełnosprawność, kulturowe studia nad niepełnosprawnością, polski teatr osób z niepełnosprawnością intelektualną, Michel Foucault, ciała uległe

**Keywords:** Samuel Beckett, disability, cultural disability studies, Polish theatre of learning disability, Michel Foucault, docile bodies

W sztukach Samuela Becketta znajdujemy wiele postaci, których ciała nie wpisują się w to, co we współczesnych studiach nad niepełnosprawnością uznaje się za normatywne standardy „obowiązkowej sprawności”<sup>1</sup>. Ciała te często noszą znamiona różnego rodzaju „uszkodzeń”<sup>2</sup> – niektóre z Beckettowskich postaci są niewidome (na przykład Pozzo, Hamm oraz A z *Fragmentu dramatycznego I*), inne są natomiast nieme (Lucky oraz Dick ze *Skeczu radiowego*), a jeszcze inne mają ograniczoną mobilność (Hamm, Winnie oraz B z *Fragmentu dramatycznego I*) lub problemy ze słuchem (Krapp). W utworach Becketta znajdujemy również postaci, które doświadczają halucynacji (Henry z *Popiołów* oraz Joe) lub też objawów paranoidalnych (główny bohater *Filmu*). Ogólnie rzecz ujmując,

<sup>1</sup> Termin ten do studiów nad niepełnosprawnością wprowadził Robert McRuer. Omawia go szczegółowo we wstępie do książki *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York 2006, s. 1–32.

<sup>2</sup> Używam tutaj terminologii, którą do studiów nad niepełnosprawnością wprowadzili zwolennicy tak zwanego społecznego modelu niepełnosprawności, który opiera się na rozróżnieniu pomiędzy niepełnosprawnością (ang. *disability*) rozumianą jako konstrukt społeczny, a upośledzeniem/uszkodzeniem (ang. *impairment*) definiowanym jako stan medyczny. Jak tłumaczy Magdalena Zrodowska, „Upośledzenie jest esencjonalnie związane z ciałem i jego kondycją. Jest faktem zastanym, naturalnym i niepodlegającym praktykom dyskursywnym czy koncepcyjnym. Niepełnosprawność zaś definiowana jest jako dynamicznie rozgrywająca się w przestrzeni społecznej reakcja na upośledzenie” (*Między aktywizmem a akademią. Studia nad niepełnosprawnością*, „Teksty Drugie” 2016, z. 5, s. 389). W niniejszym artykule będę używała terminu uszkodzenie, który jest bardziej neutralny niż upośledzenie.

a zarazem przytaczając fragment monologu Lucky'ego z *Czekając na Godota*, mogliśmy stwierdzić, że „mimo postępów w zaopatrzeniu i likwidacji odpadów (...), mimo rozwoju kultury fizycznej i uprawiania sportów (...), mimo penicyliny i surogatów”<sup>3</sup> ludzkość „marnieje, (...) usycha i kurczy się”<sup>4</sup>, doświadcza różnych form niepełnosprawności.

Chociaż wspomniane w monologu Lucky'ego postępy w różnych dziedzinach znacząco wydłużyły statystycznie średnią długość życia, to nie wyeliminowały z różnych względów uciążliwych chorób i form niepełnosprawności z ludzkiego doświadczenia. Paradoksalnie w obecnych czasach coraz więcej osób ma szansę doświadczyć różnego rodzaju, choćby tymczasowej niepełnosprawności w trakcie swojego życia. Lennard J. Davis pisze o tym zjawisku w następujący sposób:

„kategoria niepełnosprawności jest nieszczelna – każdy może stać się niepełnosprawnym<sup>5</sup> i w gruncie rzeczy większość osób z wiekiem nabędzie różnego rodzaju uszkodzenia (...) akronim TAB (ang. *Temporarily Able-Bodied*)<sup>6</sup> przypomina zatem o chwiejnych podstawach, na których opiera się koncepcja normalności”<sup>7</sup>.

Choć niepełnosprawność stanowi ważny aspekt ludzkiej egzystencji, często jest źródłem lęków oraz spotyka się z brakiem akceptacji otoczenia. W świecie społecznym świadczy o tym choćby potrzeba stworzenia i wdrożenia *Konwencji o prawach osób niepełnosprawnych*, w której zapisano między innymi postulat poszanowania odmienności osób niepełnosprawnych, będącej formą ludzkiej różnorodności.

Jak twierdzi Ato Quayson, niepełnosprawność budzi „estetyczny niepokój” – „podświadomy lęk i panikę moralną”<sup>8</sup>. O tego rodzaju reakcjach pisze również Julia Kristeva<sup>9</sup>. W jednym z listów do Jeana Vaniera, katolickiego filozofa i założyciela L'Arche, międzynarodowej federacji wspólnot wspierających osoby z niepełnosprawnością intelektualną, Kristeva stwierdza:

„W obliczu niepełnosprawności osoba pełnosprawna postawiona jest wobec granic istnienia, strachu przed definitywnym brakiem, wobec groźby śmierci fizycznej lub psychicznej. W ten sposób niepełnosprawność budzi lęk natury katastroficznej, który pociągga za sobą reakcje obronne odrzucenia, obojętności, arogancji”<sup>10</sup>.

<sup>3</sup> S. Beckett, *Czekając na Godota* [w:] *Dzieła dramatyczne*, tłum. A. Libera, Warszawa 1988, s. 72.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ten sposób postrzegania niepełnosprawności, stanowiący odejście od modelu mniejszościowego, widać między innymi w „biopsychosocjalnym” podejściu do niepełnosprawności przedstawionym w Klasyfikacji Funkcjonowania, Niepełnosprawności i Zdrowia (ICF) Międzynarodowej Organizacji Zdrowia. W klasyfikacji tej niepełnosprawność została ujęta jako „upośledzenie funkcji, ograniczenie aktywności lub ograniczenie uczestniczenia”. Stanowi zatem integralny element ludzkiego życia, ponieważ każdy może potencjalnie takich ograniczeń doświadczyć, choćby tymczasowo (Patrz: World Health Organization, *Klasyfikacja Funkcjonowania, Niepełnosprawności i Zdrowia (ICF)*, Genewa 2001 (pol. wyd. 2009), s. 20, 8, [https://www.csioz.gov.pl/fileadmin/user\\_upload/Wytyczne/statystyka/icf\\_polish\\_version\\_56a8f7984213a.pdf](https://www.csioz.gov.pl/fileadmin/user_upload/Wytyczne/statystyka/icf_polish_version_56a8f7984213a.pdf) [Data dostępu: 14.11.2018].

<sup>6</sup> Anglojęzyczny akronim określający osobę tymczasowo sprawną.

<sup>7</sup> L.J. Davis, *Bending Over Backwards: Disability, Dismodernism, and Other Difficult Positions*, New York 2002, s. 36.

<sup>8</sup> A. Quayson, *Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation*, New York 2007, s. 14.

<sup>9</sup> Zainteresowanie Kristeve zagadnieniem niepełnosprawności wynika między innymi z tego, że ma niepełnosprawnego syna Davida.

<sup>10</sup> J. Kristeva, List do Jeana Vaniera z dn. 10 sierpnia 2009 roku (w:) *(Bez)sens słabości: Dialog wiary z niewiarą o wykluczeniu*, tłum. K. i P. Wierchostawscy, Poznań 2012, s. 38–39.

Postrzegana w ten sposób niepełnosprawność doskonale wpisuje się w kategorię wykluczonego z porządku symbolicznego abiektu, który pozostaje w zawieszeniu pomiędzy podmiotem a przedmiotem i jest źródłem dysonansu poznawczego w związku z tym, że wzbudza ciekawość, a zarazem wywołuje uczucie odrazy<sup>11</sup>.

Tego rodzaju stereotypowe sposoby postrzegania niepełnosprawności znajdują odzwierciedlenie w jej kulturowych przedstawieniach, w tym również, w twórczości Samuela Becketta i jej recepcji. Quayson na przykład omawia motyw niepełnosprawności w tekstach Becketta w kategoriach „hermeneutycznego impasu”<sup>12</sup>. Powołując się na konkretne przykłady zaczerpnięte z *Molloya* i *Końcówki*, dowodzi, że postaci Becketta, które posiadają różnego rodzaju uszkodzenia, rzadko są analizowane w kontekście „ich konkretnej fenomenologicznej materialności”<sup>13</sup>. Zazwyczaj niepełnosprawność bohaterów jest odczytywana jako zabieg literacki – metaforyczne odzwierciedlenie kondycji egzystencjalnej bohaterów, podczas gdy ich rzeczywiste doświadczenie niepełnosprawności pozostaje ukryte pod maską uniwersalności. Za element charakterystyczny dla całej twórczości dramatycznej Becketta często uznaje się to, że jego postaci odczuwają zagubienie i alienację, wynikające z ogólnego poczucia braku celu w życiu i przeświadczenia o absurdalności ludzkiego istnienia. W różnych interpretacjach sztuk Irlandczyka o wiele więcej uwagi poświęcano zatem uniwersalnemu wymiarowi postaci niż ich indywidualnym doświadczeniom.

W sytuacjach, gdy niepełnosprawność jest przedstawiona jako kondycja uniwersalna i wszechobecna i w związku z tym przypisuje się jej znaczenie metaforyczne, jej wymiar indywidualny, społeczny i relacyjny jest często postrzegany jako zagadnienie drugorzędne. Jeżeli przyjmiemy punkt widzenia Kristevy, wówczas można zaryzykować stwierdzenie, że mamy tutaj do czynienia z celowym unikiem, wynikającym ze strachu przed tym, co napawa nas „katastroficznym lękiem”, czyli uświadomioną tymczasowością ludzkiej sprawności. Niemniej jednak zmiana perspektywy, z której przyglądamy się niepełnosprawności w sztukach Becketta, jest możliwa i potrzebna. Jak stwierdza Quayson, „interpretowanie Becketta w kontekście niepełnosprawności wymaga silnej interwencji w schemat znaczeniowy, zgodnie z którym niepełnosprawność jest łatwo asymilowana do kategorii filozoficznych”<sup>14</sup>. Pewne próby tego rodzaju nowych interpretacji można odnaleźć w scenicznych adaptacjach dzieł Becketta stworzonych przez dwa polskie teatry, w których występują osoby z niepełnosprawnością intelektualną: *Mimo To Pan Tego Nima*<sup>15</sup> (w skrócie: *Mimo To*; obecnie: *Mimoto*) oraz *Teatr Trochę Inny*. W dalszej części artykułu postaram się pokazać, w jaki sposób spektakle *Bógot* oraz *Bez słów* wykorzystują zarówno samą obecność aktorów z tego rodzaju silnie stygmatyzującą formą niepełnosprawności, jak i różne strategie adaptacyjne, niekoniecznie skupiające się

<sup>11</sup> Kristeva omawia koncepcję abiektu w swoim słynnym tekście *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie* (tłum. M. Falski, Kraków 2007).

<sup>12</sup> A. Quayson, op. cit., s. 54–85.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>15</sup> Nazwa teatru stanowi „grę” ze słowem „pantomima”.

na wspomnianej wcześniej „konkretnej fenomenologicznej materialności”<sup>16</sup> uszkodzenia, aby ukazać nowe możliwości interpretowania niepełnosprawności w tekstach Becketta, które nie ograniczają się wyłącznie do ogólnego, metaforycznego komentarza na temat egzystencjalnej sytuacji człowieka.

Pierwszy ze wspomnianych spektakli mocno nawiązuje do twórczości Becketta, a w szczególności do jego dwóch sztuk scenicznych – *Czekając na Godota* i *Aktu bez słów II*<sup>17</sup> – i w dużej mierze wpisuje się w konwencję teatru fizycznego. Sam tytuł stanowi próbę przekładu imienia Godot na język polski. Składa się zatem z podstawy słowotwórczej „Bóg” oraz francuskiego przyrostka zdrobniającego „-ot”. Spektakl ten powstał pod opieką artystyczną Barbary Ziemkiewicz i Adama Stawickiego. Po raz pierwszy wystawiony został w 2013 roku przez gdański teatr osób z niepełnosprawnością intelektualną *Mimo To Pan Tego Nima*, związany z Fundacją Rozwoju Integracji Społecznej AKCES. W tym samym roku *Bógot* zdobył Grand Prix XI. edycji Festiwalu Twórczości Osób Niepełnosprawnych POZAPOZY w Gdańsku oraz Nagrodę Publiczności trójmiejskiego Festiwalu AKCEPT, który również skupia się na twórczości osób z niepełnosprawnością intelektualną. Spektakl ten można było obejrzeć także w innych polskich miastach, między innymi w Szczecinie, w ramach Festiwalu Teatrów Niezależnych Pro-Contra 2014 oraz w Łodzi na Międzynarodowym Biennale „Teatr i Terapia” (2014).

Analizę sceniczną interpretacji tekstów Becketta przez teatr *Mimo To Pan Tego Nima* warto rozpocząć od ogólnej refleksji na temat teatru i niepełnosprawności, którą w jednym ze swoich artykułów dzielą się Ewelina Godlewska-Byliniak i Justyna Lipko-Konieczna. Nawiązując do słów Jima Ferrisa, który stwierdza, iż „(n)iepełnosprawność zaciera cienkie granice oddzielające fikcję i sztukę od prawdziwego życia”<sup>18</sup>, warszawskie badaczki zwracają uwagę na to, że owo napięcie pomiędzy fikcją a rzeczywistością, tym, co prywatne, a tym, co publiczne, oraz pomiędzy polityką a estetyką, stanowi ważną cechę charakterystyczną teatru osób niepełnosprawnych<sup>19</sup>. Traktując powyższe słowa Godlewskiej-Byliniak i Lipko-Koniecznej jako punkt wyjścia do dalszej dyskusji, w moich rozważaniach skupię się na owych dwóch, wzajemnie powiązanych aspektach *Bógota*. Przedmiotem analizy będą zatem zarówno aspekty etyczne, jak i polityczne omawianego spektaklu. Uwagę poświęcę w szczególności temu, jak teatr *Mimo To Pan Tego Nima* interpretuje i poniekąd zawłaszcza Becketta przy pomocy fizycznych środków wyrazu oraz, ogólniej rzecz ujmując, wizualnego języka teatru. Przedmiotem analizy będzie subwersywna wymowa spektaklu, objawiająca się w sposobie przedstawienia na scenie motywu przyzwyczajania oraz mechanicznych powtórzeń określonych gestów i czynności przez

<sup>16</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>17</sup> W spektaklu można również znaleźć odniesienia do innych sztuk, takich jak choćby *Katastrofa*, do której nawiązuje wspomniana dalej postać Reżysera.

<sup>18</sup> J. Ferris, *Dystans estetyczny i fikcja niepełnosprawności*, tłum. K. Ojrzyńska [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, pod red. E. Godlewskiej-Byliniak i J. Lipki-Koniecznej, Warszawa 2017, s. 127.

<sup>19</sup> E. Godlewska-Byliniak i J. Lipko-Konieczna, *Publiczne – prywatne: teatralna gra z niepełnosprawnością* [w:] *21 myśli o teatrze*, pod red. E. Godlewskiej-Byliniak i J. Lipki-Koniecznej, Głogowo 2016, s. 10–11.

postaci w celu krytyki społecznego konstrukttywizmu tak zwanej „normalności”. Innymi słowy, w artykule przyjrę się wymiarowi estetycznemu *Bógota* oraz temu, w jak aspekty formalne przedstawienia podważają pewne ableistyczne<sup>20</sup> sposoby postrzegania osób z niepełnosprawnością intelektualną. Jednocześnie spróbuję odpowiedzieć na pytanie o to, czy *Bógot* nadaje jakkolwiek nowy wymiar sztukom Becketta i pozwala zinterpretować je na nowo.

*Bógota* otwiera metateatralna scena, w której troje aktorów siedzi na odwróconych do góry dnem plastikowych kubkach. Jeden z nich, który odgrywa rolę Vladimira/Didiego (Daniel Fabrycy), znajduje się z przodu sceny twarzą do widowni, podczas gdy pozostałe dwie aktorki są usadzone z tyłu sceny naprzeciwko dużego ekranu rozwieszonego na tylnej ścianie. Wszyscy mają pochylone głowy. Za Vladimirem na podłodze sceny widnieje namalowany kredą obrys drzewa, z którego zwisa pętla. Podobna prawdziwa lina z pętlą wisi po lewej stronie sceny. Po chwili do aktora i aktorek dołącza odziany w czarny płaszcz Reżyser (Gabriela Kwiecińska). Podchodzi kolejno do siedzących osób i przygotowuje je do ról, które mają za chwilę odegrać, wkładając im na głowę meloniki. Koryguje również postawę aktorek, które w dalszej części przedstawienia wcielają się w rolę Pozzo (Monika Łapińska) i Lucky’ego (Anna Żukiewicz). Podnosi im głowy i prostuje ich plecy. Chwilę później, wraz z widzami, aktorki oglądają filmową adaptację *Aktu Bez Słów II* (2001) w reżyserii Endy Hughesa z Marcello Magnim i Patem Kinevanem w rolach głównych, która zostaje wyświetlona na ekranie usytuowanym w tyle sceny.

Po projekcji filmu światła zostają na kilka sekund wygaszone. Jest to moment, w którym zaczyna się właściwa część przedstawienia. Dwie postaci z tyłu sceny zaczynają się obracać mniej więcej synchronicznie wokół własnej osi przy akompaniamencie muzyki w wykonaniu L’Orchestre de Contrebasses, wciąż siedząc na swoich kubkach. Na scenę wchodzi spóźniony aktor odgrywający rolę Estragona/Gogo (Eugeniusz Sztrejan). Wkłada kostium włóczęgi i melonik, a następnie siada na swoim kubku tuż obok pogrążonego we śnie kompana. W tym momencie smyczki nagle rozstrajają się i muzyka zmienia się w zgiefk. Pozzo i Lucky przerywają swoją wirującą choreografię, zatrzymują się w miejscu i chowają twarze w kapeluszach. Wszyscy zastygają w bezruchu do momentu, kiedy do działania podrywa ich nowa energiczna melodia. Pozzo, Lucky i Vladimir gwałtownie podnoszą się, stają przodem do widzów i naprzemiennie zdejmują oraz zakładają swoje meloniki w rytmie brzmiącej w tle muzyki, w geście powitania skierowanym do publiczności. Estragon jest jedyną postacią, która wyłamuje się z tego schematu. Bohater zdejmuje but i wykonuje swoją własną choreografię, krążąc wokół pozostałych, a następnie stara się odwrócić uwagę pochłoniętego wykonywanym układem Vladimira, pociągając go – niczym znużone dziecko – za marynarkę i spodnie.

Wyżej opisana scena odnosi się do typowo Beckettowskich motywów nawyku i monotonii oraz do kwestii narzucenia powtarzalnych jednolitych modeli zachowań. Nawiązuje do tego przede wszystkim wspomniana powyżej sekwencja ruchów z kapeluszami oraz

<sup>20</sup> Ableizm to termin pochodzący z języka angielskiego i oznaczający dyskryminację ze względu na niepełnosprawność.

czynności wykonywane przez Reżysera, który wymusza, aby aktorzy przyjęli określoną pozycję ciała. Owa chęć stworzenia wysoko zdyscyplinowanych „ciał uległych”<sup>21</sup> najwyraźniej zaznacza się jednak w scenie, w której Pozzo i Lucky wraz z widzami oglądają adaptację *Aktu Bez Słów II*. W przedstawionym kontekście jawi się ona bowiem jako film instruktażowy, wprowadzający model codziennej rutyny i w pewnym sensie przygotowujący postaci do wykonywanej później monotonnej choreografii z kapelusznami. Uległość wobec narzuconych schematów zostaje zestawiona z krnąbrnym zachowaniem Estragona. Zarysowany kontrast jest dodatkowo wzmocniony dzięki temu, że gdy aktor wkracza na scenę i wchodzi w swoją rolę, nakładając kostium postaci, dźwięki rytmicznej melodii, którą słyszymy w tle, nagle całkowicie przestają współbrzmieć. Co więcej, kręcący się wokół swoich osi Lucky i Pozzo przerywają swoją choreografię i ukrywają twarze w melonikach, co wskazuje na brak akceptacji dla niesubordynowanego zachowania Gogo na scenie. Estragon jest bowiem postacią, która zakłóca porządek i burzy rytm, co widać również w jego niesymetrycznym ubiorze. Przez większość czasu włóczęga jest przyodziany w jeden but oraz marynarkę z oddartym rękawem, po którym pozostała jedynie czarna podszewka.

W kontekście *Czekając na Godot*, wspomniany wcześniej element metateatralny, widoczny w sposobie, w jaki Reżyser nadzoruje aktorów i koryguje ich postawę, można uznać za nawiązanie do motywu *teatrum mundi*, w którym człowiek jawi się jako „boże igrzysko”, marionetka kontrolowana przez siły wyższe. Możliwe sposoby odczytań spektaklu nie ograniczają się jednak tylko do tego rodzaju uniwersalnego przesłania, co w dużej mierze wynika z niepełnosprawności aktorów. Owa niepełnosprawność stanowi wartość dodaną, dzięki której omawiany motyw nabiera węższego znaczenia, osadzonego w konkretnych realiach życia mniejszości społecznej, doświadczającej szczególnego rodzaju stygmatyzacji w świecie współczesnym. Omawiany motyw kontroli odnosi się zatem również do częstych sytuacji, w których sprawna część społeczeństwa wywiera nacisk na osoby z niepełnosprawnościami, aby starały się wpasować w narzucone im normatywne modele wyglądu, ruchu i zachowań. O dyskryminacyjnych i przemocowych aspektach tego rodzaju podejścia pisze między innymi Tobin Siebers, który zauważa, że udawanie sprawności, choć pozwala korzystać z wielu przywilejów, w dłuższej perspektywie czasu prowadzi do internalizacji określonych uprzedzeń i ukrywania swojej tożsamości jako czegoś „złego, wybrakowanego lub wstydliwego”. Co więcej, tego rodzaju „strategia pomijania piętna często wymaga dodatkowej kompensacji, która jedynie pogłębia schorzenia jednostki”<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Termin został zaczerpnięty z filozofii Michela Foucaulta, który w swojej książce *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* pisze: „dyscyplina wytwarza (...) ciała podporządkowane i wyćwiczone, ciała »podatne«. Dyscyplina wymaga siły ciała (w ekonomicznym sensie użyteczności) i zarazem osłabia te siły (w politycznym sensie posłuszeństwa)” (tłum. T. Komendant, Warszawa 1993, s. 164).

<sup>22</sup> T. Siebers, *Niepełnosprawność jako forma maskarady*, tłum. K. Ojrzyńska [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, pod red. E. Godlewskiej-Byliniak i J. Lipki-Koniecznej, Warszawa 2017, s. 78.

Znamienne wydaje się zatem to, że w spektaklu *Bógot Estragon* nie ulega wspomnianym wyżej normalizującym naciskom. Widać to choćby w scenie, w której wraz z Vladimirem wymyśla wspólną zabawę rekwizytem – liną zakończoną pętlą. Początkowo razem z Estragonem, który trzyma drugi koniec liny, Didi krąży wokół jednego z kubłów i przygląda się uważnie pętli, którą dzierży w dłoniach. Rozważa, czy powinien narzucić ją sobie na szyję. Ostatecznie decyduje się to uczynić – wchodzi na kubel i ze zwieszoną głową przybiera pozycję wisielca. Vladimir trwa kilka sekund w pozycji, która w ten sposób urasta do tragicznego symbolu ostatecznej porażki. W momencie, gdy bohater postanawia uwolnić się z liny, pętlę przejmuje Estragon i bawi się nią w bardziej pomysłowy, parodystyczny sposób. Udaje bowiem psa na smyczy, który krąży wokół kubła, co stanowi nawiązanie do pojawiających się później na scenie postaci Pozzo i Lucky'ego. Estragon odrzuca tym samym możliwość pasywnej kontemplacji tragicznych aspektów czy to życia w ujęciu ogólnym, czy też swojej indywidualnej egzystencji. Zamiast tego poszukuje alternatywnych możliwości wyjścia poza to, co ludzkie, w kierunku tego, co zwierzęce. Jego zabawa wzbudza śmiech drugiego włóczęgi, który brzmi nieco złowieszczo wraz z pobrzmiwającą w tle muzyką smyczkową, co sugeruje, że Vladimir nie tyle śmieje się z owego zachowania, ile je wyśmiewa. Z czasem jednak zaczyna akceptować subwersywną postawę Estragona. Owa zmiana nastawienia dokonuje się wówczas, kiedy włóczędzy spotykają Pozzo i Lucky'ego.

Teatr Mimo to Pan Tego Nima dość wiernie przedstawia relację pan-sługa łączącą postacie przyszłości, która w sztuce Becketta ulega odwróceniu. Początkowo w *Bógocie* Pozzo bezwzględnie dyscyplinuje Lucky'ego, zmuszając go do tego, aby postępował według jego nakazów. W rytmiczny sposób wydaje swojemu towarzyszowi krótkie rozkazy: „up” („powstań”) i „down” („padnij”). Następnie używa liny niczym lejców, kierując Lucky'ego i nie zwracając uwagi na jego ochryple okrzyki wyrażające ból i desperację. Uwięziony na linie Lucky porusza się po scenie w jednostajnym rytmie, który wybijają przy pomocy dwóch trzymany w rękach kubłów. Ten sam schemat zostaje powtórzony chwilę później, gdy role zostają odwrócone i ostatecznie Pozzo staje się niewolnikiem Lucky'ego.

W pewnym momencie Vladimir i Estragon na chwilę uwalniają się z wąsko zarysowanych ról surowego pana i uległego sługi. Starają się zdefiniować samych siebie na nowo podczas zabawy. Włóczędzy odbierają postaciom linę. Estragon zakłada pętlę pod ramiona tak samo, jak wcześniej robił to Lucky, i wspólnie wykonują radosną choreografię, podczas której Gogo rozpościera ręce niczym skrzydła, pokazując alternatywę dla przedstawionej wcześniej pełnej przemocy relacji. W omawianej scenie Mimo To zestawia udrękę wynikającą z konieczności wykonywania wąsko wytyczonych ról opartych na krzywdzących relacjach władzy z przyjemnością czerpaną z improwizacji. Tego rodzaju radość płynącą z szeroko pojętej wolności widać również w choreografii poprzedzającej omawiany fragment przedstawienia, w której Vladimir i Estragon wymieniają się na różne sposoby swoimi butami i melonikami. Ich spontaniczna i entuzjastyczna zabawa nie przypomina wcześniej przeciwionego układu i kończy się dopiero wówczas, gdy na scenę wkracza Chłopiec i zapowiada przyjście Bógota następnego dnia.

Kolejnym zasługującym na uwagę istotnym elementem spektaklu jest scenografia. Scena, jak się wydaje, składa się z dwóch równoległych wymiarów rzeczywistości: wertykalnego, w którym odbywa się większość przedstawienia, oraz horyzontalnego, który wyznacza namalowane kredą na podłodze drzewo ze zwisającą z gałęzi pętlą. Podział ten wydaje się niezwykle wymowny w szerszym kontekście sztuki. Ogólnie rzecz ujmując, możemy powiedzieć, że w kulturze europejskiej wertykalność często budzi pozytywne skojarzenia. Przykładowo, pionowa pozycja ciała jest odczytywana jako blisko związana z takimi wartościami, jak moralność, racjonalność, przyzwoitość, prawość, szacunek i poważanie. W języku polskim mówimy zatem o ustawianiu kogoś do pionu lub o trzymaniu pionu. Horyzontalność natomiast często wiąże się z pragnieniami i instynktami cielesnymi oraz nasuwa skojarzenia z nieczystością i brakiem moralności – innymi słowy: ze wszystkim tym, co zakłóca porządek symboliczny.

Większość spektaklu *Bógot* zostaje odegrana w płaszczyźnie wertykalnej. Układ ten ulega jednak zmianie pod koniec przedstawienia, kiedy dwie główne postaci zdejmują marynarki i koszule, a następnie kładą się pod narysowanym kredą na podłodze drzewem (a dokładnie po obu stronach owego drzewa) z rękami skrzyżowanymi na piersiach. Również w finalnej scenie przedstawienia przechodzimy do porządku horyzontalnego. Estragon ponownie kładzie się na podłodze, tym razem na rysunku drzewa, Vladimir zaś nakreśla kontur jego ciała przy pomocy kredy. W tle pobrzmiewa piosenka słowackiego pisarza i satyryka Milana Lasicy pod tytułem *Godot nepride* („Godot nie przyjdzie”), która stanowi ostrzeżenie przed daremnym czekaniem, gdyż „v živote vždy všetko príde nečakane” („w życiu wszystko przyjdzie niespodziewanie”). Kiedy obrys jest już gotowy, wszystkie postacie zbierają się na scenie, aby wziąć udział w ostatnim pożegnaniu, i zdejmują kapelusze. Wspomniana wcześniej piosenka oraz śmierć Estragona sugerują, że bohater wpadł w pułapkę czekania, podobnie jak pozostałe postacie, które chwilę później kładą się tuż obok na scenie.

Tego rodzaju interpretacja nie wydaje się jednak do końca przekonująca. Estragon jest najbardziej subwersywną postacią w sztuce, która często podważa i podaje w wątpliwość normy oraz wzorce zachowań większości. Można go zatem postrzegać jako wybawiciela, który stara się zdynamizować i zmienić zastate konwencje i relacje władzy, za co w pewnym sensie zostaje nagrodzony. Kiedy wszystkie postacie w symboliczny sposób opuszczają porządek wertykalny i kładą się obok Estragona, na scenę wchodzi Chłpiec, podchodzi do bohatera, staje nad nim i ogłasza: „On”. W ten sposób Gogo zostaje wybrańcem *Bógota*, który zostaje najdłużej na scenie, podczas gdy pozostali powoli ją opuszczają. Choć w końcu sam Estragon również wychodzi, obrys jego ciała pozostaje na scenie w widocznym miejscu. Tego rodzaju zakończenie sztuki nie wydaje się wskazywać na bezsensowność niekończącego się czekania Estragona. Pokazuje raczej, iż – w przeciwieństwie do pozostałych postaci – Gogo pozostawił po sobie ślad, a zatem nadał sens swojemu życiu.

Podsumowując, możemy pokusić się o następującą konkluzję: *Bógot* jest ciekawym spektaklem pod co najmniej dwoma względami. Po pierwsze, celebrytuje różnorodność,



spontanizację i nonkonformizm. Podważa ideę porządku opartego na mechanicznych powtórzeniach określonych rytmów, schematów i ról. Innymi słowy, spektakl teatru *Mimo To* kwestionuje zasady rządzące ciałami, które Rosemarie Garland-Thomson nazywa „normatem” (ang. *normate*) i określa jako „cielesne uosobienie kolektywnych, nienaznaczonych, cech normatywnych dla danej kultury”<sup>23</sup>, a zatem również uległości i posłuszeństwa. Ciała aktorów występujących w omawianej sztuce i ich ekspresja sceniczna nie do końca wpisują się w normatywny model mainstreamowego aktorstwa profesjonalnego, w którym od aktora nadal wymaga się spełnienia wysokich standardów sprawności fizycznej i intelektualnej. Jak podaje Irena Jaję-Lewkiewicz, w teatrze osób niepełnosprawnych „(w)idz dostrzega (...) bowiem specyficzne cechy znaków ciała aktora”, które nie ograniczają się jedynie do jego wyglądu, ale obejmują szereg czynników, takich jak choćby ruch, mimika, czy ton głosu. „Dostrzega odmienną energię, trwanie w czasie i ciężar gestów niepełnosprawnego aktora – cały tak wyraziście rysujący się kod, będący znakiem inności niedającej się przysłonić nawet kostiumem-maską”.<sup>24</sup> W przypadku spektaklu teatru *Mimo To*, ową inność często wzmacniał dodatkowo fakt, iż był on pokazywany na festiwalach twórczości osób niepełnosprawnych, co w dużej mierze kształtowało oczekiwania widzów i ich sposób postrzegania aktorów. Bógotowi nie sposób jednak odmówić walorów artystycznych i profesjonalizmu. Dzięki wspomnianym wcześniej wyraźnym elementom metateatralnym *Mimo To* dodatkowo wzmacnia obecność w spektaklu krytykę elitarnego charakteru tak zwanej „cielesnej normy”, często nieosiągalnej nie tylko dla osób niepełnosprawnych, lecz także dla większości członków współczesnych społeczeństw, którzy nie do końca wpisują się w popularne, surowe standardy piękna i sprawności, widoczne nie tylko w zawodzie aktorskim, ale i w różnych innych współczesnych dziedzinach życia.

Spektakl teatru *Mimo To* rzuca ponadto nowe światło na twórczość Samuela Becketta, a przede wszystkim na to, w jaki sposób jego dzieła można odczytywać na nowo w kontekście zagadnień uniformizmu i subwersji. Co ciekawe, wiele tekstów teatralnych, radiowych czy filmowych irlandzkiego noblisty zostało napisanych z wręcz matematyczną precyzją, a ich konstrukcja często opiera się na różnego rodzaju rytmach i powtórzeniach. Jako przykład warto przytoczyć repetycje fraz oraz struktur dialogowych (na przykład w *Czekając na Godota*) i monologowych (choćby w *Kołysance*), powtórzenia czynności wykonywanych przez postaci (w *Akcie bez słów II*), powtarzalność ruchów (w *Kołysance*, *Krokach* i *Kwadracie*) oraz tworzenie cielesnych rytmów wizualnych (w *Komedii* oraz *Przychodzić i odchodzić*) i muzycznych (w *Krokach* i *Którzy upadają*). Owo precyzyjne uporządkowanie kompozycyjne widoczne w sztukach Becketta nawiązuje do obecnych w jego tekstach kwestii uniformizmu i nawyku oraz związanego z nimi letargu emocjonalnego. „(P)rzyzwyczajenie doskonale tłumi”<sup>25</sup> – mówi Vladimir

<sup>23</sup> R. Garland-Thomson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York 1997, s. 8.

<sup>24</sup> I. Jaję-Lewkiewicz, *O improwizacji, czyli zamiast zakończenia* [w:] *Teatr iterapia. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, pod red. I. Jaję-Lewkiewicz i A. Piaseckiej, t. 2, Łódź 2006, s. 282–283.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 282–283.

w *Czekając na Godota*. Nawyk, jak stwierdza Beckett w eseju o Prouście, to „nud(a) życia”, która chroni nas przed „ból(em) istnienia”<sup>26</sup>. Skutkiem ubocznym egzystencji opartej na przyzwyczajeniach i ciągłym powtarzaniu tego samego scenariusza jest emocjonalna pustka i nieumiejętność tworzenia głębokich relacji. W *Bógocie* tego rodzaju relacje udaje się ustanowić tylko wówczas, gdy ustalone konwencje zostaną przełamane i kiedy postaci nie polegają na wyuczonych schematach i rolach – innymi słowy, kiedy działają spontanicznie.

To samo można by rzec na temat oryginalnego tekstu *Czekając na Godota*, a w szczególności scen, które pokazują trwałość i siłę więzów przyjaźni łączących dwóch głównych bohaterów. Dostrzegamy to najwyraźniej wtedy, kiedy Vladimir i Estragon znajdują się w sytuacjach, w których dobrze znane i wielokrotnie przećwiczone role i wzorce zachowań okazują się niewystarczające i bohaterowie zostają zmuszeni do spontanicznego działania. Spójrzmy przykładowo na sytuację, która ma miejsce w akcie drugim dramatu, kiedy Estragona dręczy zły sen:

„Estragon budzi się nagle, zrywa się i idzie półprzytomnie. Vladimir podbiega do niego, obejmując go.

VLADIMIR: Spokojnie... spokojnie... Didi tu jest... nie bój się...

ESTRAGON: Ach!

VLADIMIR: Już... już... już po wszystkim.

ESTRAGON: Spadałem.

VLADIMIR: Już po wszystkim. Nie myśl o tym”<sup>27</sup>.

Powyższy fragment pokazuje prawdziwą troskę i współczucie Vladimira. W żaden sposób nie przypomina on sceny, w której postaci prześcigają się nawzajem w wymyślaniu wyrafinowanych wyzwick, tylko po to, aby na sam koniec zaaranżowanej gry paść sobie w ramiona<sup>28</sup>. Podobnie wyreżyserowane i wręcz wymuszone wydają się uściski postaci na początku pierwszego<sup>29</sup> i drugiego aktu sztuki<sup>30</sup>. Przykłady te pokazują, że przez większość czasu Beckett stara się „wykołysać”<sup>31</sup> swoje postaci – wprowadzić je w stan emocjonalnego letargu. Przedstawia je jako osoby uwięzione w niekończącym się powtarzaniu ról, które przyswoiły i uznały za naturalny porządek rzeczy. Sztuki Becketta przedstawiają zatem zgubne skutki uboczne automatycznej, bezrefleksyjnej internalizacji tak zwanej „normy” oraz porządku opartego na powtórzeniach, symetrii i rytmie, rozumianym jako „element strukturalny i czynnik spajający, (który) organizuje strumień słów w powtarzające się refreny, włącza ruch cielesny w określone układy choreograficzne”<sup>32</sup> oraz „ogranicza dostępne możliwości i kreuje to, co proporcjonalne, ograniczone i dające się dokładnie

<sup>26</sup> Idem, *Proust* [w:] *Wierność przegranej*, tłum. A. Libera i M. Nowoszewski, Kraków 1999, s. 37.

<sup>27</sup> Idem, *Czekając na Godota*, op. cit., s. 102–103.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 109.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 88.

<sup>31</sup> Idem, *Kołysanka* [w:] *Dzieła dramatyczne*, tłum. A. Libera, Warszawa 1988, s. 393.

<sup>32</sup> M. Ristani, *Articulated Arrhythmia: Samuel Beckett's Shorter Plays* [w:] *Beckett and Musicality*, pod red. S.J. Boiles i N. Till, Farnham 2014, s. 119.

zmierzyć<sup>33</sup>. Teksty Becketta ostrzegają przed nadmiernym mechanicznym uporządkowaniem, które daje fałszywe poczucie bezpieczeństwa, a jednocześnie poskramia i ogranicza wszystko to, co jest odmienne i mogłoby zaburzyć ustalony porządek.

Jak dowodzi Michael Davidson, sztuki Becketta pokazują, że nieodzownym elementem ludzkiej egzystencji jest życie z niepełnosprawnością i poleganie na innych<sup>34</sup>. Świat w nich przedstawiony nie podlega zasadom rządzącym współczesnymi społeczeństwami, w których w centrum uwagi znajduje się zdrowa, niezależna jednostka i w których relacje oparte na zależności są wykluczane poza nawias lub pojmowane w sposób paternalistyczny<sup>35</sup>. W *Czekając na Godota*, podobnie jak w wielu innych sztukach Becketta, postaci „trwają w tragikomicznych relacjach opartych na współzależności, które zdają się parodiować wspólnotowe ideały działalności charytatywnej i wzajemnej pomocy, jednocześnie obnażając wady liberalnego indywidualizmu”<sup>36</sup>. *Bógot* nie ogranicza się jednak do tego rodzaju parodii i krytyki, lecz idzie o krok dalej – w kierunku tego, co Lennard J. Davis nazywa dysmodernizmem, „stawiającym sobie za cel stworzenie nowej kategorii, której podstawę stanowi częściowy, niekompletny podmiot, który realizuje się nie tyle poprzez autonomię i niezależność, ile poprzez zależność i współzależność”<sup>37</sup>. Spektakl podkreśla bowiem subwersywny i kreatywny potencjał tkwiący w relacji głównych postaci, która opiera się na wzajemnej zależności. Jak piszą David T. Mitchell i Sharon L. Snyder we wstępie do swojej książki o biopolityce niepełnosprawności,

„(t)ym, co tracimy w relacjach mieszczących się w standardach neoliberalnej normalności, są sposoby, w jakie relacje osób niepełnosprawnych, które wyraźnie opierają się na współzależności, oraz nienormatywne formy ucieleśnienia kreślą alternatywne mapy wspólnego życia w zdeterytorializowanych, a jednocześnie silnie regulowanych obszarach biopolityki”<sup>38</sup>.

*Bógot* tworzy taką właśnie alternatywną, a jednocześnie subwersywną mapę współzależnego życia.

Ten rodzaj krytyki współczesnego społeczeństwa, którego wąsko zarysowane standardy często wykluczają osoby niepełnosprawne poza nawias, można również znaleźć w spektaklu *Bez słów* (2007) w wykonaniu krakowskiego Teatru Trochę Innego, działającego przy Stowarzyszeniu Skrzydła – Centrum Terapii, Sztuki i Integracji. Wyreżyserowane przez Jana Molickiego trzyaktowe przedstawienie łączy w sobie motywy zaczerpnięte z *Aktu bez słów I*, *Aktu bez słów II* i *Katastrofy*. W akcie pierwszym mamy do czynienia z multiplikacją postaci A i B z drugiej z wymienionych wyżej sztuk Becketta. Na samym początku spektaklu widzimy niewielkie sterty ubrań ułożone w dwóch rzędach z tyłu sceny oraz dwa krzesła (dla jednej z postaci, która porusza się o kulach). Na scenę wchodzi

<sup>33</sup> Ibidem, s. 121.

<sup>34</sup> M. Davidson, „Every man his specialty”: Beckett, Disability, and Dependence, „Journal of Literary Disability Studies” 2007, z. 1(2), s. 65.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>37</sup> L.J. Davis, op. cit., s. 30.

<sup>38</sup> D.T. Mitchell i S. L. Snyder, *The Biopolitics of Disability: Neoliberalism, Ablenationalism, and Peripheral Embodiment*, Ann Arbor 2015, s. 3.

dwie sprawne Asystentki (Rachela Molicka i Gabriela Pierek) i dzielą ją wzdłuż na trzy części przy pomocy biało-czerwonej taśmy. Dziesięć postaci (Marta Gierałt, Katarzyna Stawarz, Ireneusz Buchich de Divan, Piotr Chmielek, Piotr Dylkowski, Konrad Gastoń, Marcin Kardacz, Paweł Kudasiewicz, Tomasz Pachel i Maciej Sokołowski) wkracza na scenę i siada w jej tylnej części, każda z osób naprzeciwko swojego stosu ubrań. Słyszając podwójny sygnał gwizdka, osoby siedzące w rzędzie znajdującym się bliżej widowni wstają, drapią się po głowach i powolnie zakładają leżące przed nimi ubrania (cztery marynarki i jeden kapelusz). Na scenę ponownie wchodzi jedna z Asystentek i każdemu wręcza po jednej chrupce kukurydzianej, którą ci następnie przeżuwiają i połykają. Wolno i apatycznie aktorzy przesuwają się do przodu, przekraczają taśmę i tym samym przechodzą do środkowej części sceny, zdejmują marynarki i kapelusz, które układają przed sobą na podłodze i raz jeszcze siadają w jednym rzędzie. Kiedy słyszymy ponownie dźwięk gwizdka, pozostałe postacie żwawo wstają ze swoich miejsc, co chwila spoglądają na zegarki, wykonują prostą gimnastykę, dynamicznie przywdziewają leżące przed nimi ubrania: marynarki, pasiaste spodnie, szlafrok i płaszcz, jedzą rozdane przed drugą Asystentką chrupki, przechodzą przez taśmę do środkowej części sceny, zdejmują nałożone wcześniej ubrania, które składają przed sobą na podłodze, i siadają w drugim rzędzie za pierwszą grupą postaci. Po kolejnym sygnale dźwiękowym pierwsza grupa postaci zaczyna powtarzać swój układ, który przerywa wyciemnienie sceny.

Inspirowaną *Aktem bez słów I*, drugą część spektaklu otwiera sekwencja, podczas której Asystentki aranżują na nowo przestrzeń sceniczną. Poruszając się w sformalizowany, wręcz automatyczny sposób, wyznaczają przy pomocy biało-czerwonej taśmy prostokąt, wewnątrz którego stawiają krzesło. Pięć męskich postaci wkracza na scenę i siada wewnątrz równoległoboku. Trzy pozostałe – Pomocnicy, których rolą będzie podnoszenie taśmy – stają przy jego rogach. Chwilę później dołącza do nich postać, którą pozwolę sobie nazwać Orkiestratorem. Staje na środku sceny, przed taśmą, tyłem do widowni i dwukrotnie dmucha w gwizdek. Słyszając jego dźwięk, uwięzione wewnątrz prostokąta postaci powstają i podchodzą do przedniej taśmy, rozglądając się za czymś bliżej nieokreślonym (być może wyjściem?). Wykonywaną czynność przerywają Pomocnicy, którzy podnoszą i opuszczają taśmę, co powoduje, że postaci wracają na swoje miejsca. Orkiestrator podchodzi do kolejnego boku prostokąta i cały układ zostaje powtórzony z pewną zmianą. Tym razem tylko jeden z aktorów żwawo reaguje na przeszywający dźwięk gwizdka. Pozostali dołączają do niego dopiero wtedy, gdy ten zachęca ich do tego odpowiednim gestem. Przy trzecim powtórzeniu, na dźwięk gwizdka wstaje tylko jedna z postaci, spogląda na Orkiestratora i siada, tym samym odmawiając wykonania dalszych elementów układu. Kiedy gwizdek rozbrzmiewa po raz czwarty, nie reaguje nikt. Przy piątym podwójnym dźwięku gwizdka postaci siedzące wewnątrz prostokąta spoglądają w górę, skąd powoli na linie opuszczany jest przedmiot przypominający duży dzban. Dwie z postaci starają się go bezskutecznie sięgnąć i bezdźwięcznie skomunikować się z niewidocznym operatorem liny. Po raz kolejny słyszymy gwizdek i na scenę zostaje wniesiony mały drewniany podest. Wchodzi nań jedna z postaci i chwytając dzban,

który po chwili wyslizguje się jej z rąk i szybuje nieco wyżej. Zrezygnowana postać siada na podłodze, podest zaś zostaje wyniesiony ze sceny. Po kolejnym dźwięku gwizdka postaci otrzymują od jednego z Pomocników lasso, którym kolejna osoba stara się chwycić dzban, również bezskutecznie. Po następnej nieudanej próbie z wykorzystaniem krzesła postaci przestają reagować na dzban nawet wówczas, gdy zostaje opuszczony prawie do samej podłogi.

W trzeciej części spektaklu, która wyraźnie nawiązuje do *Katastrofy* Becketta, taśma zostaje umieszczona z tyłu sceny tak, aby oddzielała stojącego na podeście Protagonistę (Ireneusz Buchich de Divan) od części sceny przypisanej Reżyserowi, w którego rolę wcielił się rzeczywisty reżyser przedstawienia Jan Molicki, ubrany w długi skórzany płaszcz. Towarzyszy mu grupa ośmiu Asystentów, z których czterech sporządza notatki w swoich notesach, podczas gdy pozostali niczym marionetkarze poruszają ciałem Protagonisty. Pomaga im również Pośrednik, który wybiera Asystenta mającego wypełnić nieme rozkazy Reżysera. Molicki opuszcza scenę w momencie, kiedy osiąga zadowalający efekt, a zatem wtedy, gdy główna postać stoi przed nim w pozycji uległej z opuszczoną głową. Chwilę po jego wyjściu Protagonista w ciszy podnosi głowę.

Podobnie jak w przypadku *Bógota*, w spektaklu Teatru Trochę Innego mamy do czynienia z połączeniem uniwersalnego przesłania z komentarzem na temat specyficznej sytuacji konkretnej grupy społecznej. Dzięki zastosowanej w nim multiplikacji, pierwszy akt *Bez słów* podkreśla szeroki wymiar społeczny iście behawioralnej tresury, której poddawane są postaci. Owa próba wdrożenia w określony schemat rutynowych zachowań zostaje następnie zakwestionowana. W akcie drugim mamy zatem do czynienia z biernym oporem postaci, podczas gdy akt trzeci ukazuje aktywną formę buntu jednostki przeciwko autorytetowi otaczającego ją społeczeństwa. Mamy tutaj zatem do czynienia z zawężeniem perspektywy, które wywołuje silny efekt dramatyczny. W końcowym fragmencie, Protagonista z uniesioną głową pozostaje sam na scenie. Ta forma buntu nie znajduje odzewu w świecie przedstawionym. Pozwala jednak przełamać czwartą ścianę. Staje się apelem skierowanym nie tyle do innych postaci, ile do widzów – apelem domagającej się wolności postaci, a jednocześnie apelem człowieka z niepełnosprawnością domagającego się uznania go za niezależnego aktora i pełnoprawną jednostkę, która ma prawo sama o sobie decydować.

W swoim oświadczeniu opublikowanym na stronie internetowej Stowarzyszenia Skrzydła zespół Teatru Trochę Innego wyjaśnia: „Zależy nam na tym, aby widz, oglądając nasz spektakl, zapominał o niepełnosprawności aktorów lub wręcz jej nie zauważał, a dostrzegał wartość artystyczną spektaklu”<sup>39</sup>. Podobnie jak *Mimo To Pan Tego Nima*, w swoich interpretacjach Becketta Teatr Trochę Inny wykorzystuje głównie ekspresję cielesną, a nie werbalną swoich aktorów. Efekt, który w ten sposób udaje się osiągnąć, nie polega jednak na ukryciu uszkodzeń aktorów, ale raczej na zintegrowaniu ich niepełnosprawności ze sztuką, tak aby stanowiła ona jej ważny i wymowny aspekt. Podobnie rzecz

<sup>39</sup> <http://www.skrzydla.org.pl/szkolenia-psychologiczne.html> [Data dostępu: 23.10.2018].

ma się w przypadku *Bógota*, w którym nieprecyzyjność synchronizacji i przełamanie stałego rytmu ruchów, nawet jeśli nieintencjonalne, nie dowodzą braku umiejętności aktorskich. Owe „niedoskonałości” w istotny sposób wzmacniają przekaz spektaklu, który promuje spontaniczność pozwalającą przełamać otęplającą rutynę i jednolitość.

W przypadku obu omawianych adaptacji mamy zatem do czynienia ze spektaklami świadomie wykorzystującymi niepełnosprawność aktorów do tego, aby wyjść poza ustalone interpretacje kanonicznych sztuk Becketta, a przez to otworzyć je na nowe odczytania. Zarówno *Bógota*, jak i *Bez słów* można co prawda interpretować w tradycyjny sposób jako refleksję na temat uniwersalnych problemów egzystencjalnych. Spektakle te wyraźnie zachęcają jednak również do tego, aby odczytać je przez pryzmat studiów nad niepełnosprawnością. W *Bez Słów* mechaniczne ruchy sprawnych Asystentek, Asystentów i Reżysera sugerują podporządkowywanie tych, którzy nie mieszczą się w normatywnych standardach normalności iście Foucaultowskiej dyscyplinie. Spektakl otwiera behawioralny trening z wykorzystaniem gwizdka, podczas którego postaci uczą się posłuszeństwa i uległości. W dwóch kolejnych częściach bohaterowie zaczynają jednak wyrażać swój sprzeciw wobec narzuconych im schematów zachowań. *Bez słów* kończy wymowny gest buntu jednostki przeciwko wymuszającej uległość władzy, która stawia ją w pozycji całkowitego podporządkowania. W ten właśnie sposób zarówno *Bógota*, jak i *Bez słów* występują przeciwko normalizacji i narzuconym, jednorodnym schematom zachowań, co stanowi pierwszy krok do tego, co Matt Hargrave postrzega jako jedno z najistotniejszych zadań teatru aktorów z niepełnosprawnością intelektualną – przedstawienie „niepełnosprawności jako wartości estetycznej, która zarówno na płaszczyźnie formy, jak i treści zachęca do głębszego poznania i docenienia ludzkiej różnorodności”<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> M. Hargrave, *Theatres of Learning Disability: Good, Bad, or Plain Ugly?*, Basingstoke 2015, s. 9.

## Bibliografia załącznikowa/ Attachment bibliography

Katarzyna Ojrzyńska  
(University of Lodz/Uniwersytet Łódzki)

### **Ciała nieuległe: Beckett w polskim teatrze aktorów z niepełnosprawnością intelektualną** **Indocile Bodies: Beckett in the Polish Theatre of Learning Disability**

- Beckett, S., *Dzieła dramatyczne*, tłum. A. Libera, Warszawa 1988.
- Davidson, M., „Every man his specialty”: *Beckett, Disability, and Dependence*, „Journal of Literary Disability Studies” 2007, z. 1(2), s. 55–68.
- Davis, L. J., *Bending Over Backwards: Disability, Dismodernism, and Other Difficult Positions*, New York 2002.
- Ferris, J., *Dystans estetyczny i fikcja niepełnosprawności*, tłum. K. Ojrzyńska, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. E. Godlewska-Byliniak i J. Lipko-Konieczna, Warszawa 2017, s. 127–141.
- Garland-Thomson, R., *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York 1997.
- Foucault, M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1993.
- Godlewska-Byliniak E., Lipko-Konieczna J., *Publiczne–prywatne: teatralna gra z niepełnosprawnością*, [w:] *21 myśli o teatrze*, red. E. Godlewska-Byliniak i J. Lipko-Konieczna, Głogowo 2016, s. 7–29.
- Hargrave, M., *Theatres of Learning Disability: Good, Bad, or Plain Ugly?*, Basingstoke 2015.
- Kristeva, J., Vanier J., *(Bez)sens słabości: Dialog wiary z niewiarą o wykluczeniu*, tłum. K. i P. Wierzchosławscy, Poznań 2012.
- Kristeva, J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.
- McRuer, R., *Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York 2006.
- Mitchell D. T., Snyder S. L., *The Biopolitics of Disability: Neoliberalism, Ablenationalism, and Peripheral Embodiment*, Ann Arbor 2015.
- Quayson, A., *Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation*, New York 2007.

- Ristani, M., *Articulated Arrhythmia: Samuel Beckett's Shorter Plays*, [w:] *Beckett and Musicality*, red. S. J. Bailesi N. Till, Farnham 2014, s. 119–135.
- Siebers, T., *Niepełnosprawność jako forma maskarady*, tłum. K. Ojrzyńska, [w:] *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. E. Godlewska-Byliniak i J. Lipko-Konieczna, Warszawa 2017, s. 77–105.
- Zdrodowska, M., *Między aktywizmem a akademią. Studia nad niepełnosprawnością*, „Teksty drugie” 2016, z. 5, s. 384–403.