

AGATA SIWIAK

## „KIEDY MAM DOŁA, CZYTAM TĘ HISTORIĘ O SOBIE, KTÓRĄ CI OPOWIADAŁEM I JAKOŚ MNIE TO WZMACNIA”.

(Artur Krauze, syn)

Teatr Ósmego Dnia

### OSADZENI. MŁYŃSKA 1

scenariusz: Ewa Wójciak we współpracy z Pauliną Skorupską, Adamem Borowskim, Tadeuszem Janiszewskim, Marcinem Kęszyckim, projekt przestrzeni, projekcje wideo: Jacek Chmaj, premiera: 7 lipca 2011

#### Spotkanie z Innym

Na spektakl *Osadzeni. Młyńska 1* Teatru Ósmego Dnia poszłam z biegu, nieprzygotowana, wiedząc tylko, że jest to przedstawienie, w którym biorą udział skazani odbywający karę w poznańskim więzieniu przy ulicy Młyńskiej. Kiedy na scenie zobaczyłam aktorów „Ósemek” – szefową teatru Ewę Wójciak, Adama Borowskiego, Tadeusza Janiszewskiego i Marcina Kęszyckiego – poczułam się zawiedziona, licząc na bezpośrednie spotkanie z aktorami-więźniami: wywołującymi dreszcz emocji Innymi ze złą przeszłością, mieszkańcami obcej rzeczywistości, od której dzieli mnie potężny społeczny i kulturowy dystans.

Zarówno moja perspektywa jako widza, który przybywa obserwować nieznaną sobie świat, jak i (przede wszystkim) perspektywa artystów Teatru Ósmego Dnia, którzy bezpośrednio doświadczali tego świata poprzez „bycie tam”, czyli pracę z więźniami, jest głęboko zanurzona w doświadczeniu antropologicznym. W obu przypadkach antropologiczne poznanie narażone jest na niebezpieczeństwa: z jednej strony czai się zagrożenie, że sprowadzimy Innego do funkcji materiału badawczego czy twórczej inspiracji, z drugiej zaś, że potraktujemy doświadczenie o b c o ś c i przede wszystkim jako fetysz (sama w taką pułapkę niewątpliwie wpadłam, podświadomie oczekując od spektaklu przede wszystkim ekscytującego, bezpośredniego spotkania z Innym). Loring Danforth uważa, że drogą do zażegnania niebezpieczeństwa powierzchownej obserwacji i instrumentalnego traktowania Innego jest gotowość do przełamania dystansu pomiędzy „nami” a „nimi”, dystansowanie bowiem „prowadzi do wyłącznego skupienia

się na innym jako na pierwotnym, dziwnym i egzotycznym” – pisze Danforth, dodając, że „jeśli jednak możliwe byłoby zmniejszenie dystansu, jaki dzieli antropologa od Innego, zasklepienie szczeliny pomiędzy „nami” a „nimi”, wówczas mógłby zostać osiągnięty cel prawdziwie humanistycznej antropologii”<sup>1</sup>. Radykalna „prawdziwie humanistyczna antropologia” jest, oczywiście, utopią: trudno wyobrazić sobie europejskiego intelektualistę, który niweluje dystans pomiędzy swoim doświadczeniem a doświadczeniem mieszkańca afrykańskiej wioski, i niemal tak samo trudno wyobrazić sobie całkowite zasklepienie szczeliny dzielącej poznańskich artystów i więźniów z Młyńskiej 1.

**Historia naszego życia? Czy naprawdę te historie mogą być dla kogoś ważne? Czy my i nasze życie możemy być dla kogoś interesujący? (Mateusz Kuźmicz, syn Wiesława, ma 21 lat. Dostał 4 za podpalenia.)**

Naczelnik męskiego zakładu karnego przy ulicy Młyńskiej w Poznaniu, ppłk Jacek Wiśniewski – człowiek otwarty, swiatły, jak mówi Ewa Wójciak – zaproponował Teatrowi Ósmego Dnia współpracę, w ramach której więźniowie mieli oglądać przedstawienia teatru i pomagać w pracach technicznych. Kiedy Wójciak i Jacek Chmaj (aranżer przestrzeni i autor nagrań wideo do spektaklu) odwiedzili zakład, byli przekonani, że warto podjąć współpracę, która będzie wykraczała poza tę zaproponowaną przez naczelnika: „Właściwie natychmiast po znalezieniu się w tej niezwykle silnie działającej, całkowicie kontrolowanej przestrzeni wiedzieliśmy, że znajdziemy tu historie na spektakl” (Ewa Wójciak). Później ustalono, że



historii miały dostarczyć biografie osadzonych. Pierwszym pomysłem było zagranie spektaklu dla więźniów na dziedzińcu, ale dla szefostwa więzienia ważne było wyjście z tym projektem na zewnątrz.

Wchodzenie do świata więźniów przebiegało powoli i delikatnie. Najpierw Anna Michalik, wychowawczyni, która w zakładzie zajmuje się animacją kulturalną, poprosiła więźniów w imieniu artystów, aby napisali krótkie teksty o sobie. Na tej podstawie wybrano osiem historii, mających posłużyć jako materiał dramatyczny przedstawienia. Potem odbyły się pierwsze spotkania zespołu z osadzonymi, w czasie których więźniowie z Młyńskiej oglądali spektakle „Ósemek” (ci, którzy mogli skorzystać z przepustki, wychodzili na przedstawienia do teatru, pozostali oglądali rejestracje wideo), rozmawiano o celach i sposobie pracy, omawiano wspólny projekt, który miał opierać się na metodzie teatru dokumentalnego. Poznawanie się i zdobywanie zaufania wymagało czasu, decyzje o powierzeniu teatrowi historii własnego życia nie były podejmowane pochopnie, przy czym ustalono, że wszystkie historie, które znajdują się w przedstawieniu, będą przez więźniów autoryzowane (co zresztą wynika z przepisów prawa). Każdy z aktorów pracował z dwoma osadzonymi, rozmawiając i nagrywając (bądź notując) ich opowieści.

W przypadku więźniów podlegających wyższym wyrokom spotkania odbywały się przy ulicy Młyńskiej, natomiast jeśli skazany mógł dostać przepustkę, pracował w znajdującej się w sąsiedztwie więzienia siedzibie teatru: „Spotkania w teatrze miały bardzo nieformalny, przyjacielski charakter – mówi Wójciak – a że spotykaliśmy się zazwyczaj w porze kolacji, to razem jedliśmy posiłek; najpierw siedzieliśmy i rozmawialiśmy wszyscy razem, później każdy z aktorów pracował ze «swoim» bohaterem w osobnym pomieszczeniu”. Spisany i nagrany materiał stanowił punkt wyjścia dla scenariusza; zaś proces pracy nad spektaklem rozciągał się w czasie kilku miesięcy spotkań (z przerwami, bo zespół sporo wyjeżdżał), od jesieni 2010 roku do premiery w czerwcu 2011 roku w ramach poznańskiego Festiwalu Malta. Taki rytm dobrze wpłynął na wzajemne poznawanie się, osvajanie – twierdzi Wójciak – więźniowie powiedzieli więcej niż w sytuacji, gdyby proces był bardziej regularny i intensywny, ale krótszy. Odsłonięcie życia przychodziło osadzonym z trudem – widać było, że prowadzili ze sobą walkę, gdzie wyznaczyć granicę intymności; nieraz mówili coś, potem prosili, żeby to poprawić, wykreślić. Niektórzy później powiedzieli, że nigdy wcześniej nie myśleli o swoim życiu tyle, co w trakcie pracy nad przedstawieniem.

Obsada spektaklu zawsze pokrywała się z wcześniejszymi tandemami artysta-więzień, ostatecznie decydował temperament aktora, jego podobieństwo do bohatera. Aktorzy jednak nie wcielali się w postaci, nie odgrywali ich, a jedynie wypowiadali teksty, manipulując dystansem pomiędzy sobą a odgrywanymi bohaterami – czasem opowiadali historię więźniów z pozycji narratora, czasem mówili w pierwszej osobie. Także język spektaklu nie jest stylizowany, „swoisty”, ale raczej uproszczony, reportażowy, dzięki czemu artyści unikają

efektu, który Clifford Geertz nazywa „antropologicznym bruchomówstwem”<sup>2</sup> – nie roszczą sobie pretensji do mówienia z wnętrza postaci, mając świadomość, że opisują publiczności inny świat jedynie z własnej perspektywy, a zasklepienie szczeliny między nimi a Innymi jest niemożliwe.

Rola więźniów (Dawida Błaszczaka, Janusza K., Artura Krauzego, Mateusza Kuźmicza, Maxa, Konrado Moreno, Marka Ziółkowskiego i Macieja Żelaznego) nie ograniczyła się jednak tylko do opowiadania historii życia – Ewa Wójciak wkrótce zaproponowała im mówienie *Elegii duinejskich* Rainera Marii Rilkego. Wydaje się, że ten pomysł był najbardziej ryzykowny, a mężczyźni z Młyńskiej mogli po prostu odrzucić te – niełatwe przecież – teksty, w archaicznym tłumaczeniach, trudne do mówienia. Reżyserce bardzo zależało na wyjściu poza stereotypowe działania resocjalizacyjne, oparte na infantylnych tekstach, a to znaczy, że pełne niewiary we wrażliwość ludzi, z którymi się pracuje. Wójciak była przekonana, że ten eksperyment się powiedzie, że więźniowie odnajdą w tekstach Rilkego bliskie im emocje i doświadczenia, a dużo wolnego czasu i klaustrofobiczna przestrzeń, w której muszą na co dzień egzystować, będą sprzyjać zagłębieniu się w tej poezji: niedającej jednoznacznych odpowiedzi, przez którą sączy się doświadczenie destrukcji, wizja świata po katastrofie, wspomnienie bolesnego dzieciństwa. To właśnie dzieciństwo wydaje się okresem kluczowym zarówno w biografii Rilkego, jak i u większości bohaterów *Osadzonych*. O ile dla pokiereszowanego przez trudną sytuację rodzinną poety przestrzenią egzorcyzmu własnych demonów było pisanie, o tyle bohaterowie spektaklu często odnajdywali taką przestrzeń dopiero w więzieniu, które wyrывało ich życie z bezrefleksyjności, ciągłej ucieczki.

Dawid Błaszczak nie pamięta ani jednego dnia, w którym jego matka byłaby trzeźwa. Kiedy odeszła z domu, bardzo za nią tęsknił. Pamięta, że kiedy pewnego razu przyszła odwiedzić rodzinę, spadł z huśtawki zawieszanej w futrynie drzwi, tak gwałtownie chciał do niej pobiec. Wtedy zresztą też była pijana. O jej śmierci dowiedział się któregoś dnia po powrocie z kolonii, ale „nie miał żadnych uczuć w tej sprawie”. Ma za to dobrego, kochającego ojca, choć to nie uchroniło żadnego z dzieci przed tragicznym losem: brat Dawida utopił się w Warcie w dniu, w którym wyszedł na wolność po piętnastu latach odsiadki, miał we krwi cztery promile alkoholu; siostra poszła w ślady matki, zaczęła pić, zadawać się z podejrzanym towarzyszem, w końcu pobito ją i uduszono. Mordercę siostry Dawid spotkał później w więzieniu na Młyńskiej, to było silne przeżycie, ale wie, że zemsta nie jest dobrym rozwiązaniem.

Matka Mateusza Kuźmicza napisała do syna list, kiedy już odsiadywał wyrok: „Synuś, chciałabym, aby to, co się dzieje z Tobą, już się skończyło i żebyś był razem ze mną w domu, a nie tam, gdzie jesteś. Nie wiem, jak długo wytrzymamy – a zwłaszcza ty – ale bądź dobrej myśli i się nie załamuj. Ja bardzo ciebie kocham, przecież jesteś moim migdałkiem, pamiętasz...”. Nigdy go jednak nie odwiedziła, też pewnie piła, jak zawsze, podobnie jak jego ojciec... Mateusz kradł





już jako dziecko, kiedy miał dziesięć lat, trafił do pogotowia rodzinnego, z którego ciągle uciekał, aż zamknęli go w szpitalu psychiatrycznym. Taką drogę między pogotowiem rodzinnym a szpitalem pokonywał trzy razy. Pewnego dnia trafił do ośrodka, w którym spotkał cudowną wychowawczynię: nie zamykała go, dawała mu klucze, mógł wychodzić na rower. Nigdy stamtąd nie uciekł. Ale później przenieśli go do kolejnego pogotowia, i do jeszcze innego – wtedy rozpoczął się ponowny cykl ucieczek i pobyków w szpitalu psychiatrycznym.

Temat matki był trudny dla wszystkich osadzonych, jednak tylko ci najmłodszy – Dawid i Mateusz – mówili o tym bez większych zahamowań, nie próbowali ukrywać czy wygłaszać tych historii. Być może dlatego, że to doświadczenie jest dla nich wciąż świeże i łatwiej je przepracować. Według Wójciak, te dwie biografie dość szybko można było uchwycić, zrozumieć. Za to trudniej było z opowieściami starszych więźniów, którzy snuli historie na dziesiątki stron, sporo było w nich uogólnień, podczas gdy dla autorów spektaklu ważna była rzetelna relacja. Z drugiej strony, starsi mieszkańcy Młyńskiej byli bardziej zdystansowani w rozmowach o rodzinie, jakby starali się ją chronić, często zaznaczając, że to nie bliscy są odpowiedzialni za ich losy. Dla „Ósemek” konfrontacja z rodzinami więźniów nie była łatwa – Wójciak

wielokrotnie pytała Dawida, czy jego ojciec znieśie upublicznienie, odsłonięcie życia swojego syna. Ale ojciec Dawida był przejęty tym, że ta historia może być dla ludzi ważna, że może kogoś poruszyć.

Praca nad *Elegiami*... odbywała się w trybie warsztatowym przez ponad miesiąc: razem z sekretarzem literackim teatru Pauliną Skorupską i aktorką Karoliną Pawełską więźniowie czytali teksty, rozmawiali o nich, szukali doświadczeń i sensów, które stapiały się z ich biografiami, a w końcu sami wybierali wiersze, które chcą mówić. „Na początku więźniowie byli dla mnie grupą, ale im dłużej z nimi pracowałam nad interpretacją elegii – mówi Skorupska – tym lepiej rozumiałam, jak bardzo są osobni, jak różne mają wrażliwości”. Recytowane przez więźniów *Elegie*... funkcjonowały w spektaklu jako zapis wideo, dzieląc jak refren sekwencje mówione przez aktorów. Jednym z najbardziej poruszających momentów przedstawienia był powiedziany właśnie przez Dawida Błaszczaka fragment o matce z *Trzeciej elegii*: „Matko, ty uczyniłaś go małym, tyś go poczęła; / dla ciebie był nowym, nad jego nowymi oczami / przyjazny świat pochylałaś broniąc przed obcym”.

Historie więźniów, które usłyszeliśmy w przedstawieniu, wydają się przejmująco schematyczne: pijący rodzice,



dramatyczne losy rodzin, szkolne kradzieże, ucieczki ze szkoły, zakłady poprawcze, a później imprezy, „królowie życia”, kumple, kasa: „Miałem wszystko – mówi Max – mogłem jechać do hotelu Hilton w Pradze, mogłem zmieniać samochody. Byłem królem życia. I właśnie wtedy rozpoczęła się moja droga TU”. Z drugiej strony, jest w tych opowieściach także sporo automatycznej, pełnej okrucieństwa głupoty: „Pewnego razu, gdy wracałem od swojej dziewczyny, spotkałem kolegę, popiliśmy trochę i założyliśmy się, że pobiję gościa w minutę. Wypatrzył mi jakiegoś faceta, podbiegłem do niego, kopnąłem go z wyskoku nogą w twarz, pochylił się, a ja wtedy kopnąłem go ponownie z całej siły”. (Marek Ziółkowski).

W scenariuszu udało się jednak uniknąć jednoznaczności, w wielu historiach widzimy punkt, w którym ta opowieść mogłaby potoczyć się inaczej. To zmiękcza dystans – jako widz potrafisz wyobrazić sobie, że urodziłam się w rodzinie, która już w chwili przyjścia na świat daje mi mniej szans na „dobre życie”, albo że, nie wiedząc czemu, nie potrafię w sobie opanować potrzeby niszczenia wszystkiego, co zbuduję. Tak jak Maciej Żelezny – zawsze wolał iść na łatwiznę, siedzi głównie za wyłudzenia i kradzieże. Nie rozumie, dlaczego tak jest – miał przecież dobre dzieciństwo, kochających rodziców. Nie wierzy, że potrafi cokolwiek zbudować, nawet jeśli gdzieś w głębi tego pragnie, zniszczył nawet swoją relację z córką. Ale kiedy po którymś z wyroków się ukrywał, trafił na ludzi, którzy pokazali mu, że można żyć inaczej, zupełnie bezinteresownie okazywać innym szacunek i troskę. Pracował wtedy w Fundacji Baptistów – pomagał bezdomnym i biednym – to dawało mu szczęście i kiedy wyjdzie na wolność, chciałby do tego wrócić.

### Teatr społecznej odpowiedzialności

Owen Kelly, brytyjski praktyk i teoretyk *community arts*, pisał w roku 1984 o konieczności gruntownego przeformułowania dominującego instytucjonalnego rozumienia kultury i sztuki, skoncentrowanego na efekcie czysto artystycznym, na kryterium sukcesu i administracyjnej skuteczności. Jego zdaniem, demokratyzacja, zwiększenie dostępu do kultury nie może zasażać się jedynie na powoływanie przez państwo kolejnych instytucji artystycznych i w efekcie pogłębiać nienaruszalny podział: „twórca – konsument kultury”, ale musi także uwzględnić negocjacje i współdziałanie z lokalną społecznością. Taka praca wymaga zdobycia wzajemnego zaufania i gotowości do wejścia w świat, który może być dla nas niezrozumiały<sup>3</sup>. Dwa lata później, również w Wielkiej Brytanii, w magazynie pod znamiennym tytułem *Another standard* opublikowano stworzony przez artystów i aktywistów manifest *Culture and Democracy*, nawołujący do kształtowania świadomego, sprawiedliwego społeczeństwa poprzez sztukę: „Idee konstytuujące demokrację kulturalną – pisano – tak umożliwiają bezpośrednie uczestnictwo, jak i od niego zależą. Cel, na który wskazują, to budowanie i wzmacnianie społeczeństwa, w którym ludzie mają swobodę współtworzenia kultur, które wybrali, wolność dystrybucji i dostępu do ich dóbr<sup>4</sup>. Budowanie sprawiedliwego społeczeństwa musi zatem

opierać się na wyrównywaniu dostępu do kultury – stwarzaniu nie tylko warunków do bycia jej konsumentem, ale także do jej współtworzenia – grup, które z kultury są w większym czy mniejszym stopniu wykluczone, na przykład przez miejsce zamieszkania, status finansowy, społeczny.

Traktowanie *Osadzonych Młyńska 1* jedynie, czy też przede wszystkim, w kategorii spektaklu teatralnego byłoby niefortunne. Forma spektaklu jest – nie licząc estetycznych zabiegów dokonanych na projekcjach wideo – ascetyczna, pozbawiona teatralnej atrakcyjności: aktorzy opowiadają historie, chodząc nieustannie w tę i z powrotem po pasie przestrzeni wytyczonej przez znajdujące się naprzeciwko siebie widownie, jakby chcieli zwrócić uwagę na powtarzalność, zapętlanie się biografii swoich bohaterów. Reportażowy styl spektaklu wręcz prowokuje, by przekierować uwagę na istotę procesu. Procesu niewątpliwie demokratyzacyjnego, politycznego, pozwalającego wprowadzić w przestrzeń kultury symbolicznej i widzialności tych, którzy są z niej wykluczeni, dokonujemy, jak pisze Jacques Rancière, „nowego podziału zmysłowości”, na nowo montujemy „system podziałów granic, określający między innymi to, co widzialne oraz słyszalne w ramach danego porządku estetyczno-politycznego”<sup>5</sup>. W tym sensie głęboko polityczna jest zarówno antropologia, jak i sztuka: sposób pisania o „dzikich” w XIX-wiecznej Europie, a następnie jego weryfikacja w wieku XX, stanowiło odzwierciedlenie zmieniającego się układu władzy; nacechowane politycznie są również decyzje artystów dotyczące wprowadzania do sztuki tych, a nie innych ludzi i tematów. Wartość estetyczna dzieła pokrywa się tu z jego politycznym oddziaływaniem. Rola polityki i sztuki jest zatem tożsama – ma potencjał demokratyzacyjny i wykluczający – i sprowadza się do ustanawiania porządku rzeczywistości.

O ile polska sztuka współczesna już od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku radykalnie podejmuje wyzwanie tak rozumianych działań politycznych i wprowadza w przestrzeń widzialności Inność w sposób bezpośredni – w pracach artystów oglądamy ludzi, których fizyczność lub doświadczenia są nienormatywne bądź stanowią tabu – to teatr wprowadza tematy tabuizowane w sposób znacznie bardziej bezpieczny: za pośrednictwem zawodowych aktorów, na scenie repertuarowego teatru. Kolejną kwestią jest to, że w teatrze za najważniejszy efekt działań uznajemy odegrany przed widownią spektakl teatralny, sam proces pozostaje w cieniu. Próbą przełamania takiego myślenia o teatrze była fala przedstawień warsztatowych, które kilka lat temu były realizowane między innymi przez Teatr Polski we Wrocławiu, Teatr Powszechny w Radomiu, TR Warszawa czy krakowski Stary Teatr. Były to niskobudżetowe produkcje, przygotowywane w krótkim czasie, za to nastawione na eksperymentowanie z formą, procesem pracy i przekraczanie granic teatru repertuarowego. Widzowie mieli szansę oglądać *works-in-progress*, przedstawienia „niegotowe” – a więc odsłaniające proces prób – za to w zamierzeniu odważne i nowatorskie, na poziomie formy i ostrej diagnozy problemów społecznych (beznadzieja



polskich blokowisk, narkomania, pornografia). O ile dramatopisarze dostarczający tekstów dla spektakli warsztatowych często powoływali się na bezpośrednie doświadczenie opisywanego świata (Paweł Sala, Małgorzata Owsiany), to reżyserzy i aktorzy nie mieli potrzeby konfrontacji ze światem, który jest tematem przedstawienia, nie wychodząc w efekcie poza bezpieczne instytucjonalne ramy. Poza tym, mam wrażenie, że za pozornym otwarciem teatru repertuarowego na formułę *work-in-progress* niemal zawsze kryło się oczekiwanie na gotowe przedstawienie – niby miał być to szkic, ale szkic kompletny; niby chodziło o prezentację spektaklu niedoskonałego, ryzykownego, ale i tak rozliczano z efektu. Roszczenie sobie praw do traktowania takich prac jako „szkicu kompletnego” pochodziło chyba zresztą częściej od krytyki, szefostwa teatrów i profesjonalnego środowiska, niż od publiczności. Te oczekiwania z całą pewnością paraliżowały artystów, którzy ograniczali swoje pole ryzyka, wytyczając je w konwencji repertuarowego teatru z zawodowymi aktorami (były wyjątki, jak spektakl Łukasza Kosa *Od dziś będziemy dobrzy* na podstawie dramatu Pawła Sali, w którym zagrali wychowankowie zakładu poprawczego). Tradycja takiego uprawiania sztuki teatru w naszym kraju jest niezwykle cenna – zrodziła wspaniałych artystów i stworzyła wielkie spektakle (oby tak było nadal!) – problem w tym, że jest monopolistyczna. Schemat pracy – do teatru angażujemy reżysera, reżyser wybiera aktorów, próbujemy w określonych godzinach przez parę miesięcy, budujemy scenografię i w końcu gramy premierę – rzadko jest przekraczany.

Tym bardziej należy docenić projekt „Ósemek” jako próbę przełamania myślenia o teatrze jedynie jako instytucji służącej do tworzenia kolejnych przedstawień i wartościowania pracy teatrów jedynie poprzez efekt artystyczny w postaci skończonego artystycznie spektaklu. *Osadzeni* są niezwykle ciekawym projektem, po pierwsze, przez silny wydźwięk polityczny, o czym pisałam wyżej, po drugie zaś, a może przede wszystkim, poprzez wzięcie na siebie odpowiedzialności rozumianej jako „odpowiedzialność za drugiego, a więc odpowiedzialność za to, co nie jest moją sprawą lub nawet mnie nie dotyczy, lub za tego, który patrzy na mnie (mnie tyczy), jest osiągnięty przeze mnie jako twarz”, jak pisał Emmanuel Lévinas<sup>6</sup>. Tak rozumiana odpowiedzialność nie jest uwikłana w zależność instytucjonalną czy rodzinną, nie ma znaczenia, czy Inny jest moim zwierzchnikiem, czy podwładnym, bliskim krewnym, czy kimś dopiero co poznanym. Odpowiedzialność jest niezbywalna i niesymetryczna – nie zależy od tego, ile mogę dostać i co dzięki niej mogę osiągnąć, stoi tylko po mojej stronie i nie daje prawa oczekiwania na wzajemność. Inny nie może mi nakazać być odpowiedzialnym, bo staję się nim natychmiast, kiedy staję z nim twarzą w twarz, kiedy widzę bezbronność jego odsłoniętej twarzy: „twarz prosi mnie, twarz nakazuje”. Ten nakaz nie zależy od mojej oceny moralnej życia Innego: „Wszyscy jesteśmy winni za wszystko i wszystkich, przede wszystkim, a ja bardziej niż inni” – powtarza za Dostojewskim Lévinas. „Ja” dźwiga odpowiedzialność i jest to jego największy przywilej. Taką odpowiedzialność może

wziąć na siebie także teatr, co widać na przykładzie pracy „Ósemek” z więźniami (ważne, że kontakt artystów z bohaterami przedstawienia nie urwał się po premierze – ci, którzy już wyszli na wolność, dzwonią, przychodzą do teatru).

Spektakl *Osadzeni. Młyńska 1* Teatru Ósmego Dnia niewątpliwie jest doświadczeniem antropologicznym – artyści przekroczyli swoje typowe funkcje, porzucając bezpieczny ład sztuki uprawianej laboratoryjnie i zanurzyli się w doświadczeniu Inności, po to by później za pomocą spektaklu przekazać je widzom. W tym kontekście na koniec chciałabym raz jeszcze przytoczyć słowa Clifforda Geertza o pożytku uprawiania antropologii we współczesnym świecie, w którym „tam” wydaje się mniej odległe od „tu” niż kiedyś:

Jakikolwiek pożytek będzie wynikał w przyszłości z tekstów etnograficznych, jeśli w ogóle jakiś, to będzie nim umożliwienie dialogu przecinającego linie społecznych podziałów – etnicznych, religijnych, klasowych, płciowych, językowych, rasowych. [...] Kolejny konieczny krok (jak mi się wydaje) nie będzie polegał na stworzeniu uniwersalnej kultury typu esperanto, kultury portów lotniczych i moteli, ani nie na wynalezieniu jakiejś technologii zarządzania ludźmi. Będzie nim raczej zwiększenie możliwości rozsądnego dialogu między ludźmi różniącymi się od siebie interesami, poglądami, potęgą i bogactwem, ale zamkniętymi w świecie, w którym potykają się o niekończące się wzajemne powiązania, a schodzenie sobie nawzajem z drogi jest coraz trudniejsze. ■

<sup>1</sup> L. Danforth, *The Death Ritual of Rural Greece*, [cyt. za:] Clifford Geertz, *Dzieło i życie*, przeł. E. Dziurak i S. Sikora, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 26.

<sup>2</sup> Tamże, s. 195.

<sup>3</sup> O. Kelly, *Community, Art, and the State, Comedia*, London 1984; zob.: A. Ptak, *Community arts: wprowadzenie do idei*, [w:] *Lokalnie: animacja kultury/community arts*, red. I. Kurz, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2008, s. 36-51.

<sup>4</sup> *Manifesto. Culture and Democracy*, Shelton Trust, 1986, [cyt. za:] A. Ptak, *Community arts: wprowadzenie do idei*, s.43-44.

<sup>5</sup> G. Rockhill, *Jacques Rancière i jego polityka percepcji*, [w:] J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 183.

<sup>6</sup> E. Lévinas, *Etyka i Nieskończony. Rozmowy z Philipem Nemo*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, Wydawnictwo PAT, Kraków 1991, s. 54.

<sup>7</sup> C. Geertz, *Dzieło i życie*, s. 198.