

## „Osadzeni. Młyńska 1”\*

Na przedstawieniu premierowym nie byłam. Żałuję, bo przyszli na nie bohaterowie właściwi tego spektaklu: więźniowie. Dzień

---

\* *Osadzeni. Młyńska 1* — projekt społeczno-artystyczny w Teatrze Ósmego Dnia, premiera 7 VII 2011 w ramach Festiwalu Teatralnego „Malta”; scenariusz Ewa Wójciak we współpracy z Pauliną Skorupską i aktorami.

później też tam byli, chociaż już nie ciałem. Ciała nie dostają tak często przepustek, ale opowieści osadzonych zostały uwolnione na wszystkie kolejne przedstawienia, w Poznaniu i gdzie indziej.

Osiem historii tytułowych osadzonych — żargon penitencjarny ulega w spektaklu bardzo znaczącej alienacji, kiedy wdziera się w tok kolejnych rzeczywistych spowiedzi z życia — zostało opowiedzianych co prawda przez nich samych (najpierw je spisał, potem jeszcze „przegadali”), ale podczas spektaklu mówi za nich czworo aktorów, nie robiąc cudzysłowu, nie zmieniając mowy na zależną albo pozornie zależną. Pierwsze przejście od „on” do „ja” uprawomocnia ten gest. Aktorzy są nimi. Także my, widzowie, jesteśmy nimi. (My, widzowie, nagle dowiadujemy się o sobie, że też kiedyś ukradliśmy czekoladę ze sklepu albo jabłka z ogrodu, ale nikt na nas nie doniósł, mieliśmy więcej szczęścia; nikt nas nie bił, mieliśmy fart; matka nie piła, tu też przypadek działał na naszą korzyść).

A my, widzowie, zawsze, wszędzie

i ku wszystkim

rzeczom skłonieni i zawsze bez wyjścia!  
Przepelnia nas. Porządkujemy. Lecz się rozpada.  
Scalamy znów. I rozpadamy się sami.

Tego fragmentu *Ósmej elegii duinejskiej* akurat w *Osadzonych* nie ma, a być może jest on kwintesencją tego przedstawienia. Chociaż w pewnej opowieści jakby się pojawia, jakby ktoś powiedział to samo od siebie. Ta analogia zaświadcza o tym, że najtrudniejsza nawet poezja bierze się zawsze z życia i tylko stamtąd (i zawsze może powrócić do swoich źródeł).

Aktorzy nieustannie chodzą wzdłuż bariery, z obu jej stron, w tę i z powrotem, siadają (są też dwie ławki, po obu stronach wąskiego spaceriaka), wstają i chodzą, wciąż mówią. Wszyscy mają takie same buty, które przyciągają nasz wzrok. Są ubrani na szaro, ale zwyczajnie.

Moment, w którym słyszymy po raz pierwszy mówiącego więźnia, jest i nie jest zaskoczeniem. Nie jest, gdyż układanka profili „osadzonych”, kolaż, ilustracja do tej strony zinstytucjonalizowanej przemocy

w kulturze europejskiej, którą Michel Foucault zamknął w sformułowaniu-nakazie „nadzorować i karać”, przygotowuje wzrok widza na to, że głowy zaczną mówić. Przygotowuje do tego również podwojona, wydawać by się mogło nieskończona, przestrzeń więziennego korytarza. Jest zaskoczeniem, bo to nie głowy mówią, ale ubrani elegancko, odświętnie więźniowie. Albo raczej przebrani. Krawaty, marynarki, koszule są skądinąd, nie z tego świata, co ogolone głowy i profile w kolażu. Ale najbardziej zaskakuje to, co mówią więźniowie.

Zaczyna Dawid, który nigdy nie widział swojej matki trzeźwej, którego brat się utopił, któremu został tylko ojciec. Dawid ma 21 lat i mówi (na pamięć, chciał się tego tekstu nauczyć, nie wszyscy tak zrobili) słowo „matka” tak często, jak jeszcze nigdy tego w życiu nie robił. Uczy się wymawiać to słowo. To on zaczyna fragmentem trzeciej elegii z Duino, on podaje ton następnym:

Matko, ty uczyniłaś go małym, tyś go poczęła;  
dla ciebie był nowym, nad jego nowymi oczami  
przyjazny świat pochylałaś broniąc przed obcym.  
Ach, gdzie są te lata, kiedy mu z taką prostotą  
zastępowałaś smukłą postacią kłębiący się chaos?

I od tego momentu kolejni bohaterowie mówią fragmentami *Elegii duinejskich*. W programie czytamy, że pomysłodawcy przedstawienia poprosili, by więźniowie wypowiedzieli wersy „najbardziej metafizycznego z metafizycznych poetów”. I oto wydarzyło się coś — przynajmniej dla mnie — nieoczekiwane. Cykl uważany za szczyt hermetyzmu w poezji XX wieku, za poezję trudną i interpretacyjnie wymagającą, zaczyna żyć. Każdy z ośmiu mówiących mówi to, co wybrał. Mówi wybrane, nie zadane. Jak w przypadku początkowej historii Dawida, następuje dziwny spłot pomiędzy historiami ich własnego życia a tekstem duinejskiego cyklu.

Rilke też przez dziesięć lat siedział w więzieniu, pisząc elegie. Nie dosłownie. Mógł podróżować, romansować, był na pół wolny. Sam jednak poczuł się wolny dopiero, gdy skończył pisać ten cykl. Siedział w imaginacyjnym więzieniu. Rzeczy ostateczne nie dają się wysłowić w pojedynczym akcie, w natchnieniu nie wiadomo

skąd pochodzącym. Dosłownie kosztują dekadę z życia. To jeden z wyższych wyroków, bez przepustek, bez „zawiasów”.

My, widzowie, jesteśmy wewnątrz rozszady, która się w tym spektaklu konsekwentnie dokonuje. Aktorzy są więźniami, więźniowie — aktorami. (I nie jest to zwykła, mechaniczna zamiana ról, w komedii ludzkiej, w której wszyscy gramy swoje, i tylko swoje, niestety, role). Wolność jest zawsze kwestią wyobraźni, a bez wyobraźni (jak słyszymy w jednej z opowieści) nie da się w więzieniu przeżyć.

Stajemy naprzeciw sobie — jak w zakończeniu przedstawienia — ci, którzy odegrali naprzemiennie swoje role, stając się kimś innym. Doświadczając nie-siebie w sposób integralny. I my, widzowie, dobro-wolni więźniowie tej twórczej, teatralnej i granicznej, rozszady, sytuacji, kondycji.

(Gdyby to był teatr grecki, z obowiązującym *decorum*, aktorzy byłiby posłańcami, bo wszystkie historie są tu do usłyszenia, a nie do zobaczenia; więźniowie byłiby Chórem — to oni mówią rzeczy najważniejsze).

Tytuł *Osadzeni* nie jest zwykłym tytułem. Jako zdemaskowany eufemizm daje znać o umowności sankcji. Powtarzanie fragmentów poetyckich w samym zakończeniu spektaklu, uparte i nachodzące na siebie, każe przypuszczać, że każdy, kto żyje, jest recydywista.

W programie czytamy: „To było najbardziej pociągające — pokazać ból istnienia niezależnie od czasów drastycznych, kryminalnych czynów. Poza społeczną genezę ich losów, poza fatalnymi zaniedbaniami, jakich doznali, poza fatalnymi czynami, jakich się dopuścili — chcieliśmy odnaleźć w nich to, co nieoczywiste, nieuchwytnie. Odkrywaliśmy, że «zło jest banalne», a człowieczeństwo — skomplikowane”.

Być może ten projekt trafił w sedno tematyczne tegorocznej Małty, której hasło brzmiało: „Wykluczeni”?

Katarzyna Kuczyńska-Koschany

## Piaskiem przysypane\*

Pamięci Kubusia Ponderzewskiego  
(1954–2006)

Widziałem te obrazy kilka miesięcy temu, ale wciąż nie mogę się otrząsnąć z dojmującego, przekraczającego ramy doznań estetycznych wrażenia, jakie na mnie wywarły. Większą część obrazów Luciana Freuda pokazanych na retrospektywie w weneckim Museo Correr znalazłem z reprodukcji. Jednak ta wystawa bardziej być może niż inne dowodzi, że w obcowaniu ze sztuką albumy nie są w stanie w pełni zastąpić przebywania z obrazami w jednym pomieszczeniu, możliwości przyjrzenia się im z bliska, pod różnym kątem, w dobrym oświetleniu.

Tym, co mnie tak uderzyło na weneckiej retrospektywie, było osobliwe połączenie faktury obrazów z nienaturalną, trupią sztywnością przedstawionych postaci. Portretowane osoby wyglądają przez to jak ciała zaskoczzone we śnie lub w ucieczce. Szczególna w tym rola szorstkiej faktury: grudki piasku w farbie, widoczne, zwłaszcza kiedy się spojrzy na obraz z ukosa i pod światło, są jak pył wulkaniczny na ofiarach erupcji w Pompei.

To skojarzenie nie dawało mi spokoju, zwłaszcza że pamiętałem opowieść Wilhelma Jensa *Gradiva* (1903) i poświęcony jej esej Sigmunda Freuda (dziadka Luciana). Ta „fantazja pompejańska”, jak głosi podtytuł, to historia rzymskiego reliefu, którego odlew bohater, młody docent archeologii Norbert Hanold, powiesił na ścianie w swym zapełnionym książkami gabinecie. Relief z wyobrażeniem zatrzymanej w ruchu, idącej dziewczyny, niemającej w sobie nic z bogini, przeciwnie, coś „ludzko-codziennego”, „dzisiejszego”, jakby artysta pochwycił ją w chwili przechodzenia przez ulicę i sprawił, że zastygła w gipsowej formie. „*Nach dem Leben*”, pisze Jensen, a znaczy to zarazem „jak w życiu” i „po życiu”, czyli po śmierci. Archeolog na własny użytek nazwał tę postać *Gradiva* (Krocząca), ale sam nie bardzo wiedział, co go tak w niej pociąga. Podejmuje naukowe

\* Szkic napisany po wystawie Luciana Freuda w Wenecji (Museo Correr, 11 VI–30 X 2005), ukazał się w „Arte” 2006 nr 4.