

II. „WIĘZIENIE W TEATRZE I DRAMACIE. TEATR I DRAMAT W WIĘZIENIU”

Magdalena Hasiuk

Instytut Sztuki PAN

„LEPIEJ BUDOWAĆ MOSTY NIŻ ŚCIANY”¹

Teatry tworzone w więzieniach to zjawisko znane w wielu krajach i różnych kulturach. Można przypuszczać, że wszędzie tam, gdzie istnieją więzienia i pracują teatry, wcześniej czy później, na mniejszą lub większą skalę istniał, istnieje lub zaistnieje ten fenomen.

Powszechność jego występowania łączy się z różnorodnością form. Na kształt sztuki tworzonej w zakładach karnych i aresztach śledczych znaczący wpływ ma bowiem nie tylko kultura i tradycja artystyczna, zwłaszcza teatralna, danego kraju, ale również specyfika miejsca (klimat i krajobraz), tradycja i świadomość społeczna, poziom nauk pedagogicznych, psychologicznych i społecznych, sposób zorganizowania instytucji publicznych, w tym kształt więziennictwa, system religijny oraz, co bardzo istotne, ustrój i polityka kraju.² Los teatru tworzonego w więzieniu podlegający wpływowi aż tylu czynników zazwyczaj jest niepewny i w pewien sposób nieprzewidywalny. Zmiany w różnych obszarach, a w sposób szczególny w polityce, często rykoszetem uderzają w więzienia, w tym w teatr w nich tworzony. Choć przecież, jak dowodzą praktyki stosowane w Skandynawii, Zjednoczonym Królestwie i Stanach Zjednoczonych, gdzie tradycja działań teatralnych w zakładach karnych jest najsilniejsza, jego rozwój wymaga systema-

¹ J. Thorpe, *To nie jest jedna historia*, przekł. J. Kocemba-Żebrowska, tekst zamieszczony w tym zeszycie „Pamiętnika Teatralnego”, s. 51.

² Choć zmiany polityczne wpływają na sposób funkcjonowania wszystkich instytucji, niewiele z nich równie wyraźnie (i niestety często dotkliwie) jak więzienie odczuwa transformacje nastrojów politycznych i wahnięcia władzy. Poprzez swoją „osobność”, „specyfikę”, charakter izolacyjny (bowiem więzienia nie tylko izolują od społeczeństwa osoby w nich przebywające, ale też w pewnym stopniu pracowników) stają się bardzo łatwym obszarem manipulacji politycznych i tworzenia fałszywych narracji. Kiedy świadomość polityków sprawujących nadzór nad służbą więzienną jest niska, w imię i pod pretekstem dbania o bezpieczeństwo publiczne, polityka wymiaru sprawiedliwości może stać się obszarem atawistycznych rozwiązań. Narracje na temat poczucia bezpieczeństwa społecznego łatwo stać się mogą przestrzenią do nadużyć. Za sprawą absurdalnych decyzji w jednej chwili bywają zakwestionowane i wycofane działania, które przez lata przynosiły pozytywne skutki. Polityka sprawia, że więzienia, zamiast wspomagać pozytywną zmianę więźniów, działają przeciwko nim, ale także utrudniają pracę tym wychowawcom, którzy próbują tworzyć warunki dla takiej zmiany (jednym ze sposobów bywa teatr).

tycznej, konsekwentnej, wieloletniej pracy (w atmosferze spokoju). Dopiero takie działania w dłuższej perspektywie mogą przynieść wymierne i trwałe skutki.

Jak określić fenomen teatru tworzonego w więzieniu? Więzienie poprzez specyfikę miejsca przedziwnym trafem sprawia, że cechy konstytutywne sztuki teatru: jej efemeryczność, żywa obecność *hic et nunc* oparta na spotkaniu międzyludzkim aktora i widza, praca zespołowa i praktyka artystyczna związane z transformacją świata³ w jego wymiarze materialnym i duchowym, indywidualnym, społecznym i transcendentnym ulegają wzmocnieniu. Można nawet powiedzieć, że więzienie poprzez nieprzychylność warunków dla życia przebywających w nim osób stanowi wręcz wymarzone pole dla teatru, którego istotą jest przecież „przekraczać” rzeczywistość, dystansować się względem niej, ukazywać jej ukryte oblicze, ujawniać rządzące nią mechanizmy, a dzięki temu przekształcać świat oraz stymulować na różnych planach rozwój człowieka: aktora i widza. W kontekście więziennym aspekt artystyczny pracy teatralnej o wiele wyraźniej, niż np. w tzw. teatrze mainstreamowym, wiąże się z aspektem ontologicznym, egzystencjalnym. Celem sztuki tworzonej w więzieniu staje się zmiana życia, ale zmiana ta odbywa się za pomocą narzędzi artystycznych, nie terapeutycznych (lub nie tylko terapeutycznych np. gdy osoba prowadząca pracę teatralną jest równocześnie terapeutą). Samo praktykowanie sztuki wprowadza zmianę. Jak powtarzał nieodżałowany reżyser grupy teatralnej Piktogram, pracującej w Zakładzie Karnym w Sztumie, aktor Teatru Wybrzeże – Florian Staniewski: „Dobrze rozumiana sztuka każdego człowieka na pewno trochę i oczyszcza, i uszlachetnia. Nie znam przypadków, żeby sztuka demoralizowała”.⁴ O skuteczności oddziaływań artystycznych w systemie penitencjarnym mówił w aspekcie resocjalizacji podczas inauguracji międzynarodowej konferencji „Teatr i dramat w więzieniu. Więzienie w teatrze i w dramacie”⁵ dramaterapeuta, profesor Hollins University w Wirginii, John Bergman, założyciel i dyrektor artystyczny Geese Theatre Company, zespołu pracującego od blisko czterdziestu lat m.in. w środowisku więziennym w wielu krajach na świecie.⁶

Kiedy w 2015 składałam do druku książkę, stanowiącą podsumowanie trzyletnich badań prowadzonych nad teatrem w polskich zakładach karnych i aresztach śledczych,

³ „Albowiem istotą sztuki teatralnej jest przeobrażanie się tworzyw przed oczami widza, ich gra”. S. Skwarczyńska, *O rozwoju tworzywa słownego i form podawczych w dramacie*, [w:] eadem, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 127.

⁴ *Utorować drogę jasności. Z Florianem Staniewskim rozmawia Magdalena Hasiuk*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2019 nr 151–152.

⁵ Konferencja odbyła się w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie w dniach 22–23 XI 2018, zob. A. Chojnacka, „Więcej niż teatr”. *Sprawozdanie z konferencji*. w tym zeszycie „Pamiętnika Teatralnego”, s. 103–110.

⁶ „W kalifornijskim programie «Sztuka w systemie korekcyjnym» u mężczyzn, którzy zajmowali się sztuką lub teatrem w więzieniu przez co najmniej rok, wskaźniki recydywy spadły w pierwszym roku aż o 65%. Wolałbym, żebyśmy opierali się na bardziej miarodajnych wskaźnikach neurobiologicznych, ale to też dlatego, że jestem dramaterapeutą. [...] Na przykład w 2003 spośród 760 programów skutecznie działających w więzieniach w Wielkiej Brytanii, ponad 400 miało charakter artystyczny. Teatr ma potężny, choć jak dotąd stosunkowo niezmierny wpływ”. J. Bergman, *Nie czyni swoich myśli więzieniem: dowiedzione rehabilitujące i normalizujące skutki teatru w więzieniu*, przekł. K. Rospondek, wystąpienie na konferencji „Dramat i teatr w więzieniu. Więzienie w teatrze i w dramacie”, 23 XI 2019.

jej podtytuł brzmiał *Wokół teatru więziennego*.⁷ Dziś wolę mówić o „teatrze w więzieniu” lub „teatrze tworzonym w więzieniu”, ze świadomością, że choć miejsce powstawania sztuki jest szczególnie, jej znaczenie i wartość nie wymagają dodatkowych przymiotników. Kiedy widz, uczestnicząc w przedstawieniu, doświadcza za sprawą teatru lub działań performatywnych wrażeń artystycznych, miejsce zamieszkania aktorów staje się w kontekście sztuki sprawą drugorzędną. Teatr po prostu jest teatrem.

Druga kwestia wiąże się z bogactwem i różnorodnością zjawisk, jakie obejmuje termin „teatr tworzony w więzieniu”. Być może w tym przypadku, aby podkreślić heterogeniczność zjawiska, trafniej byłoby posługiwać się liczbą mnogą i pisać o „teatrach tworzonych w więzieniach”. Ważna kwestia dotyczy także terminów, za pomocą których będziemy określać uczestniczki i uczestników działań teatralnych prowadzonych w więzieniach. Czy będziemy wówczas starali się mówić w możliwie szerokim kontekście o aktorkach i aktorach, wykonawczyniach i wykonawcach, twórczyniach i twórcach czy o osadzonych (lub co gorsze w narracjach pierwszoosobowych spotykanych niekiedy u niektórych funkcjonariuszy o „moich osadzonych”), więźniarkach i więźniach. W kwestii uważności na słowa i język wiele możemy zaczerpnąć od osób prowadzących pracę w więzieniach za granicą np. od Jess Thorpe ze Szkocji, która konsekwentnie stosuje określenie: „moi współpracownicy w więzieniach”.

W skład bloku tekstów, poświęconych teatrom tworzonym w więzieniach, weszło pięć wybranych wystąpień (zmienionych i uzupełnionych), zaprezentowanych podczas wspomnianej jesiennej konferencji w Instytucie Sztuki PAN. Profesor John Bergman przygotował nowy tekst. To, co charakterystyczne, to fakt, że większość autorów posługuje się wielością perspektyw. Przy czym wszystkie narracje stanowią wypowiedzi praktyków, którzy, o ile w ogóle zajmują się teorią, wskazują na jej wtórność wobec praktyki i ścisły związek z nią. O teatrach tworzonych w więzieniu opowiadają artyści: twórcy działań teatralnych i artystyczno-społecznych, wykładowcy, dramaterapeuta, wychowawcy służby więziennej, w tym funkcjonariusz, który jest muzykiem. W jednym wypadku autor, funkcjonariusz służby więziennej i koordynator pracy teatralnej, „oddaje głos” reżyserowi i aktorom. Co więcej, opowiadanie o teatrach tworzonych w więzieniach stwarza samym więźniom możliwość wyrażenia siebie.⁸ Ta wielość sprawia, że warto posłużyć się i w tym kontekście tytułem artykułu otwierającego: *To nie jest jedna historia*, bo publikowane teksty nie tworzą jednej historii. Są zbiorem mikrohistorii, złożonym z różnorodnych narracji, zazwyczaj pierwszoosobowych, skomponowanych w oparciu o indywidualne doświadczenia. Stanowią rodzaj miniatury studiów przypadków. Ich różnorodność sprawia, że można dostrzec w nich jak w soczewkach spektrum problemów związanych z omawianym tematem. Z tych mikrohistorii wyłania się zarys większej historii, makro.⁹

⁷ M. Hasiuk, „*Okrutnie dziwna strona*” świata. *Wokół teatru więziennego*, Warszawa 2015.

⁸ Zob. E. Domańska, *Filozoficzne rozdroża historii*, [w:] eadem, J. Topolski, W. Wrzosek, *Między modernizmem a postmodernizmem. Historiografia wobec zmian w filozofii historii*, Poznań 1994, s. 27.

⁹ Zob. ibidem.

Teksty opowiadają zarówno o wieloletnich projektach, jak i tych trwających kilkanaście miesięcy, dotyczą pracy obecnie prowadzonej w więzieniach, ale i takiej, która już się zakończyła. Niekiedy losy omawianych zespołów teatrów więziennych ważą się w momencie, gdy artykuł jest przygotowywany do druku.

Wszystkie dotyczą pracy teatralnej prowadzonej w więzieniach w różnych miastach i miasteczkach Polski (Krzywianiec, Opole Lubelskie, Sztum, Wrocław), ale również w Szkocji, Stanach Zjednoczonych, na Wyspach Brytyjskich czy w Nowej Zelandii. Stanowią świadectwo stosowania w pracy teatralnej w więzieniach różnych metod i narzędzi. Poszczególne przedsięwzięcia podejmują również dialog z różnymi tradycjami teatralnymi: od nawiązań do chóru antycznego (Agnieszka Bresler), teatru jarmarcznego i komedii dell'arte (John Bergman), po „klasyczny” teatr drugiej połowy XX wieku (Florian Staniewski) i teatr post-dramatyczny (Jess Thorpe). Stąd w splocie głosów na temat teatru tworzonego w więzieniu można rozpoznać echa historii teatru.

Jess Thorpe, wykładowczyni, twórczyni teatralna i pisarka, zajmuje się opracowywaniem projektów działań kreatywnych w więzieniach oraz społecznościach dotkniętych przestępczością, realizuje je w Szkocji i za granicą. W wystąpieniu *To nie jest jedna historia* referuje sposób pracy oparty na post-dramatycznej praktyce *devised theatre* (teatru rozszerzonego), który wprowadziła do szkockich więzień. Przedstawia definicję terminu, opisuje pracę teatralną z zastosowaniem wybranej metody, przytacza przykłady konkretnych ćwiczeń, dzieli się wskazówkami i doświadczeniami. Wskazuje na demokratyczny wymiar pytań stosowanych jako część metody pracy twórczej. Opowiada się za wielością głosów, wersji, narracji. Zwraca uwagę na cel działań podejmowanych w więzieniu, którym jest „budowanie własnej tożsamości” osób mieszkających za murami i „kreowanie kolektywności opartych na wspólnej, twórczej rozmowie”. Thorpe podkreśla również znaczenie korzyści, jakie artyści mogą czerpać z pracy teatralnej w więzieniach (np. wzmocnienie wiary w „transformacyjną moc sztuki”).

John Bergman, który, jak wspomniano, z założonym przez siebie zespołem Geese Theatre Company od blisko czterdziestu lat w różnych miejscach na świecie prowadzi terapię dla osadzonych mężczyzn, kobiet i młodocianych, wykorzystującą transformacyjne właściwości teatru, w tekście „*Oto ja*”. *Semiotyka maski w pracy amerykańskiego zespołu Geese Theatre Company* ukazuje własną drogę dojścia do pracy teatralnej w więzieniach. Odślania kulisy narodzin autorskiej metody pracy z maskami (metody Geese Theatre Company) i ich ogromne znaczenie w pracy dramaterapeutycznej i teatralnej z więźniami zarówno w Stanach Zjednoczonych, na Wyspach Brytyjskich (Geese Theatre Company UK), jak i w innych krajach. Dowodzi, że metoda pracy teatralnej rodzi się w tym (i nie tylko tym przypadku) z konkretnego doświadczenia¹⁰, międzyludzkiego spotkania i uwzględnienia różnych perspektyw. Wkład osób osadzonych w narodziny

¹⁰ Zob. wypowiedź Eugenia Barby, [w:] M. Hasiuk, K. Ułamek, *Barter*, „Teatr” 2017 nr 3.

podstawowego narzędzia pracy, jakim dla Geese Theatre Company jest maska, pozostaje niekwestionowany.

Agnieszka Bresler, aktorka, reżyserka i dramaturżka, liderka kolektywu Kobietostan, współpracująca z fundacją Jubilo, w tekście „*Odkluczanie*” i „*Kobietostan*” – *kolektywny charakter pracy teatralnej osób pozbawionych wolności* prezentuje metodę stosowaną zarówno w więzieniach męskich, jak i kobiecych opartą na połączeniu oddziaływań indywidualnych i grupowych. Opisuując etapy pracy proponowanej teatralnym zespołom w więzieniach, wskazuje na te momenty w procesie twórczym, które wiązały się z sytuacjami kryzysowymi i wymagały kolektywnego znalezienia rozwiązań. Ostatecznie okazywało się, że „trudne momenty i decyzje” cementowały zespoły i pomagały im w podniesieniu pracy artystycznej na inny poziom. Paradoksalnie, czynniki ograniczające działały stymulująco nie tylko na indywidualnych twórców, ale także na relacje między nimi. Bresler, podobnie jak Thorpe, postrzega teatr jako pomost, dzięki któremu możliwe stają się: inne postrzeganie osoby odbywającej karę pozbawienia wolności oraz jej rzeczywisty powrót do społeczeństwa po wyjściu z więzienia. Przy czym teatr stanowi dla tej praktyki nie tyle efekt wspólnej pracy artystycznej, co aktywne narzędzie indywidualnej przemiany, umożliwiające odbudowę pozytywnych relacji międzyludzkich. Potrafi wpłynąć także na zmianę postawy społeczeństwa wobec osób osadzonych i opuszczających zakłady karne. Dlatego też tak ważna jest prezentacja przedstawień tworzonych w więzieniach na wolności oraz poza kontekstem sztuki więziennej.

Ashley Lucas z University of Michigan, współpracująca z zespołem Open Hearts Open Minds (Otwarte Serca Otwarte Umysły), w wystąpieniu *Teatr jako strategia budowania wspólnoty. Sztuka jest i nie jest rozwiązaniem* pokazuje przykład tworzenia „utopii w przedstawieniu”¹¹, czyli wyobrażenia lepszego świata w teatrze. Za sprawą spektakli szekspirowskich (*Króla Leara* – 2013 i *Zimowej opowieści* – 2014) zrealizowanych przez Open Hearts Open Minds w Zakładzie Karnym Two Rivers w stanie Oregon (USA) oraz dzięki obecności na nich i na towarzyszących im „bankietach” osób z zewnątrz (rodzin osób osadzonych, w tym Mamy Sharon i Cioci Andrei) narodziła się heterogeniczna wspólnota oparta na wspierających i wielowymiarowych relacjach. Przedstawienie posłużyło tu jako pretekst i pierwszy krok do ich nawiązania i wzmacniania. Przy czym, warto zauważyć, że siła relacji działa pozytywnie zarówno na osoby przebywające w więzieniach, jak i na wolności. Lucas podkreśla wzajemną łączność obu grup. Tekst kończył apel przytoczony przez autorkę za jedną z bohaterek: „aby nasze poczucie sprawiedliwości zmieniło się w kultuwanie cnoty i odejście od kary uniemożliwiającej rozwój i zmianę”.¹²

Inną perspektywę przyjął porucznik Sławomir Sidorowicz, funkcjonariusz kulturalno-oświatowy i sportowy w Zakładzie Karnym w Sztumie. Jako koordynator

¹¹ Zob. J. Dolan, *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*, Ann Arbor 2005.

¹² A. Lucas, *Teatr jako strategia budowania wspólnoty: Sztuka jest i nie jest rozwiązaniem* przekł. J. Biernat, tekst zamieszczony w tym zeszycie „Pamiętnika Teatralnego”, s. 81.

pracy grupy teatralnej Piktogram w tekście *Grupa Teatralna Piktogram. Teatr reżyserski Floriana Staniewskiego* prezentuje fenomen teatru, którego geneza ściśle wiąże się z jubileuszową edycją Ogólnopolskiego i Międzynarodowego Przeglądu Sztuki Więziennej w Sztumie. Można powiedzieć, że to festiwal sztuki dał impuls do stworzenia zespołu teatralnego. W tym sensie festiwal jest postrzegany jako narzędzie tworzenia środowiska artystycznego. Sidorowicz, opisując historię i specyfikę grupy Piktogram, pokazuje wyzwania i zadania, stojące przed koordynatorem pracy teatralnej w więzieniu. Co niezwykle istotne, przedstawia nie tylko własne refleksje, ale przytacza też wypowiedzi reżysera, Floriana Staniewskiego i aktorów. Podobnie jak Agnieszka Bresler, podkreśla potrzebę (konieczność) i możliwości integracji środowiska osób osadzonych z osobami przebywającymi poza więzieniem. Opowieść o zespole Piktogram kończy przegląd działań teatru poza więzieniem.

Także z perspektywy koordynatora kapitan Łukasz Pruchniak z Zakładu Karnego w Opolu Lubelskim przedstawia kulisy i przemyślenia, towarzyszące wspólnej pracy osadzonych i funkcjonariuszy oraz zespołu artystów z Lublina nad inscenizacją *Snu nocy letniej* Williama Shakespeare'a w ramach projektu Zapaleni.org oraz doświadczenia związane z prezentacją spektaklu w różnych miastach Polski w latach 2012–2013. Autor postrzega próby i warsztaty teatralne jako cykl sesji budujących relacje międzyludzkie, podczas których aspekt artystyczny, potraktowany z należytym respektem, pozostawał na usługach innego działania. Podobnie jak Sidorowicz, wskazuje trudności, wynikające zarówno z postawy osób osadzonych, jak i te związane ze stereotypowym antagonizmem między środowiskiem artystów i funkcjonariuszy. Pruchniak, podkreślając konieczność niewykluczania więźniaków z udziału w projektach artystycznych prowadzonych w więzieniach, mówi o niebezpieczeństwach, które generuje nieobecność funkcjonariuszy w takich działaniach. Stawia tezę, że celem pracy artystycznej prowadzonej w zakładach karnych i aresztach śledczych musi być utwierdzenie osadzonych w przekonaniu, że kadra penitencjarna nie pełni roli oprawcy. Więziennicy powinni być sprzymierzeńcami w pracy osadzonych nad sobą, zmierzającej do odnalezienia właściwej drogi w życiu. Co więcej, projekty artystyczne realizowane w więzieniu stanowią także skuteczny sposób na przełamanie obecnego w społeczeństwie stereotypowego myślenia nie tylko o więźniach, ale i o służbie więziennej. Jako przykład wielowymiarowego, pozytywnego współdziałania trzech różnych grup przytacza swój wkład w pracę nad *Snem...* Shakespeare'a. Dowodzi tym samym, że wspólnota stworzona przez funkcjonariuszy, osadzonych i artystów nie jest utopią, ale może się wydarzyć. Tekst kończy wnikliwa i ważna refleksja o (re)socjalizacji. Empatia, akceptacja i wsparcie społeczne postrzegane są tutaj jako czynniki niezbędne, wspomagające przemianę osób osadzonych i opuszczających więzienia.