



ODX RODZENIE

Odkluczanie:
Publikacje

TEATR W WIĘZIENIU JEST DLA LUDZI

Człowiek przebywający w więzieniu bez wątpienia znajduje się w trudnej i z pewnością skomplikowanej sytuacji życiowej. Obawa o utratę wolności sprawia, że człowiek nieraz dokonuje nieracjonalnych wyborów. Często świat wywraca się do góry nogami. Zachodzą poważne zmiany,

piętrzą się rodzinne problemy. Pojawia się poczucie wstydu, utrata kontroli nad rzeczywistością, zamknięcie się na własne problemy. Dominuje poczucie osamotnienia, przegranej, bezradności. Poważna możliwa szansa dla człowieka w izolacji, aby na nowo uwierzył w siebie, w sens życia, jest obiektywne spojrzenie na siebie samego. Taka konfrontacja rzeczywistości z sobą samym jest możliwa poprzez programy resocjalizacyjne, między innymi poprzez działania kulturalne w tym przede wszystkim zajęcia teatralne. Dzięki temu też można zrozumieć sytuacje które zdarzyły się wcześniej w życiu.

Teatrem zajmuję się niemal całe swoje dorosłe życie. Przez cztery lata byłem aktorem w teatrze studenckim. Później trafiłem do Teatru Śląskiego w Katowicach, w którym zamierzałem popracować dwa lub trzy sezony a zostałem na 17 lat. Dodatkowo założyłem własną grupę teatralną, w której grali śląscy aktorzy. Jednocześnie prowadziłem grupy dziecięce w domach kultury w Katowicach, Chorzowie i Pszczynie. Rok po roku, premiera za premierą sprawiły, że nie tylko ja byłem w teatrze albo nawet kilku teatrach ale i teatr cały był we mnie.

Więzienna codzienność opiera się na udawaniu. Niemal każdy, na własny użytek, tworzy dla siebie tymczasową postać, przez którą próbuje się bezpiecznie komunikować z otaczającą go rzeczywistością. Budowa mechanizmu obronnego rodzi się automatycznie. W ten sposób, mieszkańcy więzień i aresztów, stają się aktorami, nierzadko znakomitymi artystami, którzy wchodzą w niezwykle, wyjątkowy, realny świat i jednocześnie świat teatru.

W twórczym, teatralnym procesie (po prostu w czasie prób) w izolacji, następuje przede wszystkim szukanie indywidualnej prawdy. Uczestnicy pojawiają się na zajęciach z różnymi oczekiwaniami. Każdy ma swoją własną motywację. Dokonują się odkrycia na wyłączność, przeważnie proste, oczywiste a czasem zaskakujące. Zmieniają się osoby i tematy. Pozostają jednak te same pytania: Kim jestem? Co ja tu robię? Gdzie powinienem teraz być? Co mam? Co mogę zrobić? Ta sama próba, to samo miejsce, słowa padają te same. Odpowiedzi

nie zawsze są artykułowane. Kilka razy zdarzyło się, że ktoś odważył się skomentować teatralne zajęcia jako czas ucieczki, zapomnienia i zadumy. Za każdym razem zalegała przez dłuższą chwilę głęboka cisza. To wyjątkowa odpowiedź, którą trudno jest zrozumieć, trzeba ją przeżyć i usłyszeć.

Wielokrotnie w próbach i przedstawieniach brali udział panowie, dla których scena była młodzieńczym marzeniem. Zajęcia w takim towarzystwie bywają wyjątkową przyjemnością. Praca nad tekstem, pomysły, zaangażowanie, zdecydowanie mogą przewyższać niejedno zawodowe przedsięwzięcie.

Jednym z fenomenów w mojej pracy stał się Mateusz, który do uczestnictwa w teatrze potrzebował poważnej zachęty. Początkowo zgodził się na udział bez słów. Zmienił zdanie po kilku próbach. Następnie nazwał postać graną przez Mateusza imieniem jego ojca. Wiedziałem o ich konflikcie. Mateusz obwinił ojca o swój pobyt w więzieniu. Oburzył się na moją propozycję. Jednak na drugi dzień głośno i wyraźnie oznajmił wszystkim, że dla swojej postaci wybrał imię swego ojca. Od tego zdarzenia, relacje pomiędzy nimi znacznie się poprawiły.

Na poczynania zmieniającej się co roku grupy teatralnej spoglądają zarówno pracownicy więzienia jak i skazani. Początki, jak zazwyczaj, były trudne. Z czasem, jedni i drudzy zaczęli się przyzwyczajać do obecności teatru. Status aktorów systematycznie rośnie w siłę. Każda premiera staje się ważnym elementem więziennej rzeczywistości. Swoista symbioza pracowników i osadzonych jest w tym przypadku wyraźnie widoczna. Ta powolna zmiana postrzegania teatralnych działań jest czymś pozytywnym i bardzo potrzebnym dla obu społeczności. Wyjątkowość teatru nadal nie jest niestety właściwie wykorzystywana. Tym bardziej jestem przekonany do prężnego rozwoju korzystania z teatralnych form w niedalekiej przyszłości. Jednym z najbardziej charakterystycznych elementów teatru w więzieniu jest jego autentyczność i wiarygodność ludzkich doświadczeń.

W przypadku więziennych aktorów konfrontacja z widzem, zarówno z tym, który jest na wolności jak i tym, z którym dzieli ich los więziennej celi, ma ogromne znaczenie: pierwszemu można próbować przybliżyć własne problemy i rozterki z którymi być może nigdy się nie zetknął i których nigdy nie doświadczy. Drugiemu przekazać pewne wartości, obiektywne prawdy i pokazać, że nie jest osamotniony w swojej więziennej niedoli.

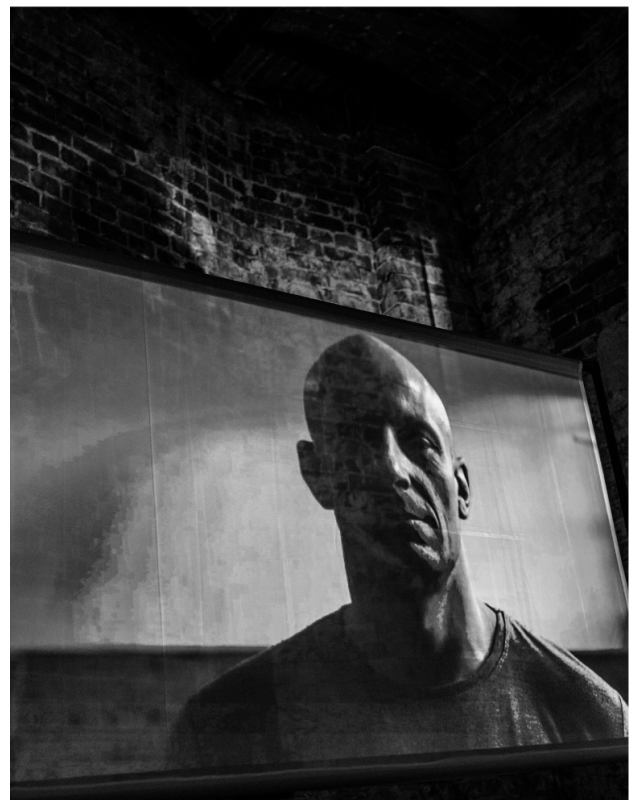
Fundamentalnym elementem w sztuce dramatycznej jest konflikt. Próba jego rozwiązania pokazuje w szybkim tempie dokonywanie niewłaściwych wyborów oraz ich konsekwencje. Udział w przedsięwzięciu teatralnym pozwala na uzyskaniu pewnego dystansu do własnego życia. Umożliwia zrozumienie swojej sytuacji życiowej, poznanie siebie, a także zrozumienie, że istnieje pewna nieuchronność zdarzeń, konsekwencje wpływające z określonego modelu życia.

Teatr jest z pewnością atrakcyjnym narzędziem w którym przenikają się elementy zabawy i rozrywki z refleksją, i zadumą. To bardzo skuteczny sposób przekazywania wiedzy i kształtowania osobowości. Teatr jest okazją do przeniesienia się w inną przestrzeń, co w warunkach więziennych ma dodatkowe znaczenie. Jest to jednak przestrzeń, w której wartości stają się realne.

Zajęcia teatralne mogą okazać się rodzajem odpoczynku od przeżywanej na co dzień rzeczywistości. Nie są jednak ucieczką przed życiowymi zmaganiem, bo tylko one pozwalają odkrywać autentyczne wartości.

Uprawianie sztuki teatru, nie tylko dla aktorów ma charakter terapeutyczny. Wchodzenie w postać zawsze jest dużą przygodą. Przeżywanie stanów nieznanych, bo właśnie nie naszych, pozwala na korygowanie, czasami nawet ulepszanie siebie. Taki proces konfrontacji ze sobą poprzez obce przeżycia i emocje ma silny charakter terapeutyczny, niekiedy nawet traumatyczny, co przy pomocy psychologicznej może spowodować zasadnicze zmiany charakterologiczne i osobowości. Aktorzy, wszyscy aktorzy, amatorzy, zawodowcy i inni, biorą udział w bardzo szczególnej, niekiedy bolesnej metamorfozie – monotonne i silnie uregulowane życie nagle przemienia się w partycypację w akcie twórczym, który poprzez swoją definicję nie zna takich pojęć jak ograniczanie czy brak swobody, należałoby powiedzieć wolności. Stają się sami podmiotami sztuki i bez wahania prezentują ją innym. I jest to kolejny etap aktu terapeutycznego w procesie korygowania swojego własnego ja. Szczególnie w takich płaszczyznach jak uwrażliwianie, gotowość do wysłuchania innych racji, przyznanie mu prawa do własnego zdania i opinii a także akceptacja oceny z zewnątrz i refleksja nad nią.

Adam Szymura



Fot. Justyna Żądło



PIERWSZA EDYCJA FESTIWALU GRANICE/BORDERS - EUROPEJSKIEGO FESTIWALU POŚWIĘCONEGO TEATROWI WIĘZIENNEMU: ĆWICZENIE WYMIANY PRAKTYK I REFLEKSJI

*PROJEKT FREEWAY. Free man walking – theatre as a tool for detainees' integration (Spacer wolnego człowieka - teatr jako narzędzie integracji więźniów)*¹ to europejski projekt stworzony przez stowarzyszenia i zespoły zajmujące się teatrem więziennym w czterech różnych krajach. Wraz z włoską grupą teatralną Teatro dei Venti², liderem inicjatywy, w projekcie biorą udział stowarzyszenie aufBruch³ z Niemiec, Fundacja Jubilo⁴ z Polski oraz UPSDA z Bułgarii. Różne rzeczywistości dzielą się problemami i potrzebami związanymi z teatrem, w którym grają aktorzy-więźniowie, co ma na celu poprawę skuteczności, wykonalności i trwałości pracy teatralnej w więzieniach, jako narzędzia resocjalizacji i rozwoju osobistego więźniów⁵.

Wśród licznych działań w ramach tego ambitnego projektu jest realizacja Europejskiego Festiwalu poświęconego teatrowi więziennemu, promowanego i organizowanego przez Fundację Jubilo w dniach 28-31 października 2021 roku we Wrocławiu: *Granice/Borders - European Festival of Theatre in Prison*⁶.

W bogatym programie pierwszej edycji Festiwalu biorą udział wszystkie stowarzyszenia należące do projektu Freeway, przy czym każde z nich ma możliwość zaprezentowania i opisanie swojej pracy. W przeciwieństwie do tego, co często dzieje się w tego typu inicjatywach, wydarzenie nie ma na celu jedynie nadania rozgłosu grupom zaangażowanym w działania sieci, ale obejmuje również momenty wymiany doświadczeń i praktyk, warsztaty szkoleniowe dla aktorów i operatorów teatralnych, spektakle, wystawy fotograficzne i panele dyskusyjne na temat głównych zagadnień związanych z realizacją wydarzeń teatralnych w kontekstach więziennych.

¹ Więcej informacji na temat Freeway Project jest dostępnych na oficjalnej stronie internetowej <<https://www.freewayproject.eu/>>.

² Informacje na temat grupy teatralnej Teatro dei Venti są dostępne na oficjalnej stronie internetowej <<https://www.teatrodeiventit.it/>>.

³ Historia aufBruch oraz cele projektu dostępne są na oficjalnej stronie internetowej <<https://www.gefaengnistheater.de/>>.

⁴ Informacje o pracy Fundacji Jubilo dostępne są na oficjalnej stronie internetowej <<http://jubiloproject.com/>>.

⁵ Zob. oficjalną stronę internetową Freeway Project <<https://www.freewayproject.eu/>>.

⁶ Więcej informacji na temat Festiwalu *Granice/Borders* dostępne jest na stronie Fundacji Jubilo pod linkiem: <<http://jubiloproject.com/granice-borders-european-festival-of-theatre-in-prison/>>.

Dwa panele dyskusyjne - jeden poświęcony międzynarodowemu wymiarowi teatru więziennego, w szczególności w Europie, drugi poświęcony w szczególności sytuacji w Polsce - stanowią ważne momenty refleksji nad stanem i krytycznymi aspektami pracy, ujawniając wspólne problemy, ale także znaczące różnice między krajami, między doświadczeniami.

Pierwsze spotkanie, zatytułowane *International panel discussion: Overcoming Borders (Międzynarodowy panel dyskusyjny: Ponad granicami)*⁷, odbywa się 30 października w historycznej i klimatycznej Sali Laboratorium Instytutu Grotowskiego. Prelegentami są przedstawiciele czterech stowarzyszeń: Diego Pileggi, dyrektor artystyczny Fundacji Jubilo; Stefano Tè, dyrektor artystyczny Teatro dei Venti; Holger Syrbe, dyrektor artystyczny aufBruch; Liliya Sekova, dyrygentka i dyrektorka grupy UPSDA; Michalis Traitsis, dyrektor artystyczny grupy Balamòs Teatro⁸, działającej głównie we Włoszech, jako przedstawiciel niedawno założonej sieci International Network Theatre in Prison (Międzynarodowej Sieci Teatr w Więzieniu) (INTiP)⁹. Sieć INTiP narodziła się z Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere (CNTiC), jednego z głównych włoskich stowarzyszeń, i obejmuje doświadczenia z całego świata, które będą miały okazję spotkać się na spotkaniu przygotowywanym w Wenecji w listopadzie 2022 roku.

Dyskusję otwiera prowokacja moderatorki Martiny Storani, doktorantki z Uniwersytetu Sapienza w Rzymie¹⁰, dotycząca sensu mówienia o sieciach międzynarodowych w odniesieniu do teatru więziennego, a więc w odniesieniu do teatru, który działa w kontekstach często ukrytych dla oczu społeczeństwa, do którego należy, z dala od centrum uwagi i cenzurowanych przez potężne struktury. Stefano Tè podkreśla, jak ważnym zadaniem jest nawiązanie kontaktu z różnymi kulturami teatralnymi i jak ważne jest, aby sieci nie stanowiły pustej formy, pozbawionej prawdziwej wymiany. Wręcz przeciwnie, projekt Freeway miałby charakteryzować się pragmatyzmem, właśnie jak „ćwiczenia”. Według Holgera Syrbe, zakłady typu zamkniętego pomimo różnic mierzą się z podobnymi problemami, tak jak grupy teatralne w więzieniach stawiają sobie podobne cele pomimo różnic w estetyce i przyjętych metodologiach. Dzięki temu

⁷ Nagranie ze spotkania dostępne jest na platformie Youtube pod linkiem: https://www.youtube.com/watch?v=Ih-tOS4atss&ab_channel=Jubilo.

⁸ Informacje o działalności grupy Balamòs Teatro można znaleźć na oficjalnej stronie internetowej <http://www.balamosteatro.org/>.

⁹ Traitsis uczestniczy w tym wydarzeniu jako członek międzynarodowej sieci International Network Theatre in Prison i zastępuje prezesa sieci, Vito Minoia.

¹⁰ Badania Martiny Storani koncentrują się na teatrze więziennym we Włoszech. Doktorat przedstawia mapę krajowych doświadczeń i proponuje interpretację zjawiska jako teatru wykonywanego przez aktorów nieprofesjonalnych, a jej celem jest przywrócenie złożoności i różnorodności włoskiej panoramy. Zob. Martina Storani, *Gli statuti del Teatro Carcere in Italia: compagnie, repertori, drammaturgie (Statuty teatru więziennego we Włoszech: zespoły, repertuary, dramaturgie)*, Wydział SARAS, Uniwersytet Sapienza w Rzymie, 12.07.2021.

możliwe jest dzielenie się strategiami i rozwiązaniami, co stanowi zachętę do wprowadzania ulepszeń. Dla Diega Pileggiego pomysł nawiązania dialogu nie tylko z przedstawicielami różnych grup zajmujących się warsztatami teatralnymi w więzieniu, ale także z dwoma różnymi projektami mającymi na celu budowę międzynarodowych sieci, takich jak Freeway Project i INTiP, ma na celu uruchomienie konkretnej konfrontacji na temat teraźniejszości i przyszłości teatru więziennego. Celem jest przede wszystkim zwrócenie uwagi na problemy związane z tworzeniem sieci i stowarzyszeń i przynależnością do nich, zarówno na poziomie krajowym, jak i międzynarodowym. Nawiązanie kontaktu między tymi dwiema sieciami stanowi zatem odpowiedź na potrzebę uniknięcia ryzyka autoreferencyjności i zamknięcia się każdej z grup samej w sobie, a także ryzyka stworzenia między grupami połączenia, które jest połączeniem jedynie z nazwy, powierzchownym i zasadniczo nieruchomym.

Ale jak wkładanie tak dużej energii w grę wpływa na relacje z doświadczeniami, które w codziennej pracy są bardzo odległe? Co dzieje się z prawdziwymi bohaterami pracy teatralnej w więzieniu, aktorami odbywającymi karę pozbawienia wolności, w wyniku działania tych sieci? Jak się okazało podczas spotkań prezentacyjnych każdej z grup, praca artystyczna zawsze wymaga podejścia etycznego, zwłaszcza w tak trudnym środowisku życia, jakim jest więzienie. Chociaż pośredni wpływ na ogólne doświadczenia aktorów-więźniów jest oczywisty ze względu na poprawę ogólnej struktury stowarzyszenia prowadzącego zajęcia, prawdziwy efekt, bodziec napędowy do rozpoznania i uznania siebie za część czegoś znaczącego, pojawia się, gdy osadzeni wchodzi w bezpośredni kontakt z osobami spoza więzienia, które mają inne doświadczenia. Szczególnie istotny z tego punktu widzenia jest pokaz pracy prowadzony przez Pileggiego w więzieniu w Świdnicy, przed publicznością złożoną z osób zajmujących się teatrem w zakładach karnych oraz „wolnych” aktorów spoza kontekstu więziennego. Więźniowie, prowadzeni przez reżysera i przy rytmicznym akompaniamencie bębnow szamańskich (*shaman drum*), na których gra Aleksandra Gronowska wraz z jednym z uczestników, pokazują fragmenty treningu, jaki wykonują, wywodzącego się z indyjskiej sztuki walki *kalaripayattu*. To spojrzenie do „wewnątrz”, które tak naprawdę pozwala na kontakt najbardziej intymnej i konkretnej części pracy z międzynarodowym poziomem sieci, jest doskonałym preludium do oficjalnego otwarcia Festiwalu: wystawy fotograficznej *Borders*, dokumentującej pracę szkoleniową i performatywną Fundacji Jubilo w więzieniu, zorganizowanej w Muzeum Teatralnym im. Tomaszewskiego we Wrocławiu. Epidemia związana z wirusem Sars-CoV-2 spowodowała znaczny regres w działalności więziennej: obecność publiczności z zewnątrz jest zatem silnym znakiem poprawy, namacalnym dowodem

uporczywego dążenia do zapewnienia teatrowi stałej obecności w więzieniach. Jest to okno na zewnątrz dla aktorów, jak mówi Holger Syrbe. Dla Liliyi Sekovej jest to okazja do budowania zaufania i eliminowania uprzedzeń.

Projekt Freeway obejmuje część szkoleniową dla operatorów. Podczas Festiwalu *Granice/Borders* każda z grup teatralnych prowadziła sesje warsztatowe, małe warsztaty, w których uczestniczyli operatorzy innych stowarzyszeń wraz z wybranymi uczestnikami. Wzajemny kontakt z innymi artystami i technikami, którymi się posługują, pozwala im nauczyć się nowych ćwiczeń, które mogą przekazać grupie uczestniczącej w warsztatach. Liliya Sekova twierdzi, że jest to szczególnie ważne dla trenerów. Sekova prowadzi warsztaty z wykorzystaniem technik Teatru Forum¹¹ opracowanych przez Augusta Boala i opartych na Poetyce Uciśnionych¹² w męskiej części bułgarskiego więzienia. W tym kontekście kulturowym kobiecie trudno jest zostać uznaną za przywódcę, dlatego kluczowe jest zbudowanie z więźniami relacji opartej na zaufaniu i szacunku zawodowym. Propozycja ciągłych nowych ćwiczeń wzmacnia ten plan i pozwala na dalszy rozwój pracy w grupie.

Jako dyrektor artystyczny i dyrektor Balamòs Teatro, Michalis Traitsis podziela potrzebę stworzenia stabilnego ośrodka, a następnie otwarcia, w procesie szkolenia osadzonych aktorek i aktorów, przestrzeni do porównania z artystami ze świata zewnętrznego. Jest to kontakt, który technicznie nowe życie w doświadczenie i odnawia energię. Traitsis zwraca również uwagę, że jednym z celów nowo utworzonej sieci INTiP jest stworzenie możliwości spotkania bardzo różnych doświadczeń, ale organizacja działań jest jeszcze w toku.

Jak już kilkakrotnie wspomniano, każda rzeczywistość ma cechy szczególne, które ją charakteryzują i odróżniają od innych. Z tego powodu mylące jest używanie określeń teatr więzienny i teatr społeczny w odniesieniu do konkretnego gatunku lub z góry określonej metodologii. Używanie takich określeń wynika z praktycznej potrzeby wyznaczenia konkretnego kontekstu działania, może jednak stać się próbą normalizacji i wtłoczenia różnorodnej panoramy

¹¹ W Teatrze Forum widzowie-uczestnicy są na początku proszeni o opowiedzenie historii o trudnym do rozwiązania problemie politycznym lub społecznym. Aktorzy improwizują lub próbują, a następnie prezentują mały spektakl na dany temat, z zakończeniem, które jest niepewne. Za każdym razem, gdy scena jest powtarzana, uczestnicy są proszeni o zaproponowanie nowych rozwiązań problemu: każdy z widzów może interweniować i zająć miejsce aktora wykonującego daną czynność. Publiczność ma możliwość eksperymentowania z różnymi rozwiązaniami, przeprowadzania konkretnych doświadczeń, nawet jeśli w ramach fikcyjnej konstrukcji. Zob. Augusto Boal, *Il teatro degli oppressi (Teatr uciśnionych)*, La Meridiana, Molfetta 2011, str. 37-39.

¹² „Tym, co proponuje Poetyka Uciśnionych, jest samo działanie: widz nie przekazuje bohaterowi uprawnień ani do myślenia, ani do działania za niego. Przeciwnie, to on sam przejmuje wiodącą rolę, modyfikuje dramatyczną akcję, próbuje rozwiązań, rozważa zmiany - krótko mówiąc, trenuje do prawdziwego działania”. Augusto Boal, *Il teatro degli oppressi (Teatr uciśnionych)*, La Meridiana, Molfetta 2011, str. 26.

doświadczeń teatru więziennego w ogólny, ramowy schemat. Przede wszystkim poziom dojrzałości i zakres artystyczny każdego z tych doświadczeń jest bardzo różny. W związku z tym pojawia się problem ustalenia, czy istnieją i jakie są kryteria, które grupy teatralne muszą spełniać, aby znaleźć odpowiednie miejsce w sieciach krajowych i międzynarodowych. W tej kwestii widać wyraźny rozłam między postawą Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere (Krajowego Stowarzyszenia Teatru Więziennego) i International Network Theatre in Prison (Międzynarodowej Sieci Teatr w Więzieniu) z jednej strony, a postawą Projektu Freeway, w szczególności Teatro dei Venti, z drugiej. Michalis Traitsis wyjaśnia, że CNTiC i INTiP nie mają selektywnych kryteriów, ale raczej dążą do włączenia wszystkich tych, którzy chcą uczestniczyć w sieci. W przypadku włoskiego Stowarzyszenia nie istnieją żadne szczególne parametry, ale w przypadku nowych wniosków wymagane są dwa listy poparcia od stowarzyszeń już włączonych do programu. Wskazywałoby to na pewne konserwatywne powołanie CNTiC, nastawione raczej na zachowanie indywidualnych tożsamości, niż na tworzenie konkretnych możliwości wymiany praktyk czy wspólnych projektów.

Stefano Tè jest odmiennego zdania. Muszą istnieć kryteria gwarantujące rzeczywisty i jakościowy rozwój sieci. Grupa teatralna musi wykonywać konkretne działania i utworzyć ośrodek lub przynajmniej mieć zamiar zapewnić ciągłość swojej obecności w zakładzie karnym. Dotyczy to przede wszystkim etycznej strony pracy: „trwanie”, niezależnie od finansowania, niezależnie od trudności. W tej kwestii wszyscy są całkowicie zgodni: wszyscy doświadczyli warunków pracy bez wsparcia finansowego i wszyscy nieustannie i mozolnie pracują, aby znaleźć fundusze na wsparcie swojego projektu w więzieniu. Proces teatralny musi być kontynuowany, oczywiście, za wszelką cenę.

Okres lockdownu spowodowanego pandemią jest w historii każdej grupy momentem wielkiej trudności w dotrzymaniu tej dorozumianej, ale niezbywalnej obietnicy. Listy, telefony, wideokonferencje i platformy zastąpiły to, co niezastąpione: obecność, spojrzenie, dotyk drugiej osoby. Teatr jednak przetrwał, w wielu przypadkach przechodząc głęboką transformację. Zarówno reżyserzy aufBruch, jak i Teatro dei Venti wykorzystali medium audiowizualne, zwracając się ku innemu językowi i rezygnując z teatru na rzecz jego zachowania. Dla Liliji Sekowej streaming teatru okazał się jednak całkowicie niewykonalny z przyczyn technicznych, ze względu na ograniczoną dostępność sprzętu w więzieniu. Traitsis, jako reżyser w weneckim zakładzie karnym, miał dłuższy okres nieobecności, ale mimo to wystawił spektakl tak szybko, jak to było możliwe, dla jednego tylko widza: dyrektora więzienia. Było to z pewnością niezwykle doświadczenie, ale dzięki niemu grupa odzyskała na jakiś czas radość z pracy w grupie.

Ostatnia ważna kwestia, która wyłoniła się w trakcie dyskusji, dotyczy relacji między teatrem więziennym, a tak zwanymi oficjalnymi obiegami teatralnymi. Nawet we Włoszech, gdzie teatr więzienny ma ponad trzydziestoletnią tradycję, relacje z teatrami miejskimi, poza nielicznymi wyjątkami, polegają na włączaniu ich do pomniejszych programów, w specjalnie skonstruowane nisze, w puste miejsca pozostawione przez główną działalność kulturalną. Chociaż teatr włoski jest przykładem na scenie światowej, to prawdziwe uznanie z punktu widzenia godności artystycznej jeszcze nie ma tu miejsca. Kluczową rolę odgrywa przy tym edukacja społeczeństwa. Teatr więzienny, aby mógł stać się pełnoprawną częścią teatru, musi uwolnić się od pewnych uprzedzeń, eliminując oczekiwania nieprzygotowanego widza, motywowanego niezdrową ciekawością podglądacza lub uczuciem litości. Trudno jest też oficjalnemu teatrowi zrozumieć dzieło, dostrzec jego walory. Samych aktorów teatru więziennego trudno jest umiejscowić. Czy można ich uznać za profesjonalistów? A jaka jest definicja profesjonalizmu? Czy opiera się ona wyłącznie na otrzymaniu wynagrodzenia w formie pieniężnej? Aktor-więzień nie ma wcześniejszego przygotowania teatralnego, jest więc z definicji laikiem, ale prawdziwym amatorem staje się z czasem, gdy pasjonuje się swoją pracą i uruchamia prawdziwy proces rozwojowy. Jest aktorem ewoluującym, wiecznie w procesie. Dlatego trywializowaniem byłoby sprowadzanie dyskusji do dwoistości kategorii profesjonalista/amator. Aby to doświadczenie było skuteczne z punktu widzenia resocjalizacji i wartościowe z estetycznego punktu widzenia, musi być prowadzone przez wykwalifikowanych ludzi i to właśnie praca, rozumiana jako całość, musi być profesjonalna.

Międzynarodowy panel pozwala nam spojrzeć na zjawisko teatru więziennego z ciekawej perspektywy, z pewnością bogatej i żywej, ale też niezwykle złożonej. Z tego ponadnarodowego i europejskiego wymiaru wyłania się przede wszystkim wspólne pragnienie nadania nowego impulsu działaniom, zwłaszcza po przerwie w ostatnich czasach i w świetle niepewności czasów obecnych, próbując otworzyć dialog nawet w najbardziej kontrowersyjnych kwestiach, w kierunku rzeczywistego *przezwyciężenia granic*.

Również drugie spotkanie, zatytułowane *International panel discussion: Between art and institution* (*Międzynarodowy panel dyskusyjny: Pomiędzy sztuką a instytucją*), odbywa się w Sali Laboratorium dnia 31 października 2021 r. Jego celem jest zbudowanie wieloaspektowego obrazu sytuacji teatru więziennego w Polsce i możliwości jego rozwoju w przyszłości. Założeniem jest zbadanie gotowości instytucji do otwarcia się i wspierania więziennych grup teatralnych oraz określenie przestrzeni dla teatru w więzieniach, także z punktu widzenia prawodawstwa. Gośćmi spotkania są Adam Szymura, dyrektor i wychowawca Aresztu

Śledczego w Gliwicach; Agnieszka Bresler z Kolektywu Kobietostan¹³, działająca w zakładzie w Krzywańcu; Paweł Maszewski, aktor i były więzień, występujący w spektaklu *Kain* oraz Diego Pileggi z Fundacji Jubilo. Spotkanie prowadzi Małgorzata Tyrakowska, była wychowawczyni z wieloletnim doświadczeniem w zakresie terapii więziennej w różnych zakładach, w tym w Areszcie Śledczym w Poznaniu.

Spektakl teatralny *Kain* został zaprezentowany we wnętrzach Sądu we Wrocławiu w dwóch pokazach-wydarzeniach, 27 maja i 19 września 2019 r., dzięki współpracy zaangażowanych instytucji, takich jak Sąd, Administracja Zakładu Karnego, Służba Więzienna Zakładu Karnego nr 1 we Wrocławiu, Fundacja Jubilo i Instytut Grotowskiego. Sukces tego wydarzenia pokazuje, jak ważny jest dialog i współpraca pomiędzy stronami zaangażowanymi na różne sposoby w reintegrację społeczną aktorów będących więźniami. Tyrakowska otwiera dyskusję tym wyjątkowym wydarzeniem: kontrowersyjną obecnością więźniów jako aktorów przed publicznością złożoną z sędziów i przedstawicieli najwyższych urzędów państwowych. W Polsce takie wydarzenie jest nie tylko rzadkie, to prawdziwy wyjątek. Wraz z silnymi emocjami, których doświadczają Paweł Maszewski jako aktor będący więźniem, Pileggi jako organizator i osoba prowadząca grupę oraz Bresler, współpracowniczka zaangażowana w proces tworzenia spektaklu, prawdziwy sukces spektaklu *Kain* polega na przełamaniu muru braku komunikatywności dyktowanego przez role społeczne. Napięcie, które rozplynęło się w gromkich brawach, gdy tylko zapalono światła. Relacja międzyludzka, która wykracza poza role i hierarchie, przynajmniej na kilka chwil. Zasadnicza zmiana perspektywy, która mogłaby z kolei stać się bodźcem dla procesu zmian, których polski system więziennictwa wydaje się naprawdę potrzebować.

Problem ról w szczególnie sposób przeżywa Adam Szymura, funkcjonariusz Służby Więziennej, który jako wolontariusz postanowił zapoczątkować warsztaty teatralne w więzieniu. Dwoistość jego obecności w zakładzie początkowo rodzi pewną nieufność, która słabnie, aż znika po opadnięciu maski dozorczy. Pozytywny efekt, oprócz przełamania uprzedzeń w relacji wychowawca - więzień, polega również na postępującej transformacji podejścia współpracowników Szymury, którzy mają okazję spojrzeć na aktorów-więźniów z innego punktu widzenia.

¹³ Informacje o działalności Kolektywu Kobietostan i dyrektor Agnieszce Bresler można znaleźć na oficjalnej stronie internetowej <<https://kobietostan.pl/>>.

Wpływ teatru jest zaskakujący, jeśli chodzi o recydywę, a we Włoszech, jak uznała sama instytucja więzienna i Ministerstwo Sprawiedliwości, stanowi on cenne źródło terapii¹⁴. Obok kwestii przemian w polskich instytucjach, korzyści płynące z pracy teatralnej w więzieniu, jak przypomina Bresler, wiążą się również z propozycją wspólnego wymiaru pracy, budową grupy i nowej sieci pozytywnych relacji, alternatywnych wobec schematów ustanowionych przez mikrospołeczeństwo zamieszkujące więzienia. W przypadku grupy teatralnej funkcjonującej w zakładzie karnym dla kobiet Bresler podkreśla funkcję wsparcia, jaką mała wspólnota przyjmuje w stosunku do pojedynczego elementu, gdy ten znajduje się w trudnej sytuacji lub w momencie szczególnej słabości. Tworzenie sieci afektywnej w zakładzie karnym oznacza również konkretne działania na rzecz jakości procesu resocjalizacji i problemu deprywacji uczuć.

Kluczem do tego, by zmiany, które teatr wyzwala na poziomie osobistym, były naprawdę skuteczne, jest uczynienie uczestników odpowiedzialnymi za swoją pracę, za grupę i za siebie. To właśnie Pileggi od kilku lat stara się przekazać aktorom-więźniom, z którymi pracuje, a nawet zleca im prowadzenie ćwiczeń progresywnych podczas warsztatów szkoleniowych dla operatorów teatralnych i aktorów będących wolnymi ludźmi.

Tyrakowska, w odniesieniu do struktury grupy roboczej, pyta, czy pojawiły się jakieś szczególne konflikty. Według reżysera Pileggiego, w doświadczeniach Jubilo z grupą z Zakładu Karnego nr 1 we Wrocławiu nie było otwartych konfliktów, ale Maszewski jako aktor tłumaczy, że osobiste konflikty między uczestnikami istnieją, ale znikają w momencie przekroczenia progu przestrzeni teatralnej. Pojawiające się konflikty znajdują więc rozwiązanie w dążeniu do wspólnego celu, rozbijają się o zbiorowe potrzeby zespołu, o prawa teatru, o odpowiedzialność, jaką każda z osób ponosi za spektakl.

Dla Pileggiego najbardziej widoczne poziomy konfliktu są związane z relacjami z instytucją więzienną i administracją zakładów karnych. Teatr jest gościem, często niewygodnym i niechcianym, dla systemu więziennictwa. W Polsce postrzeganie wartości i skuteczności teatru jako narzędzia resocjalizacji osobistej i przygotowania do reintegracji z wolnym społeczeństwem dla więźniów, a w konsekwencji uznanie prawa wstępu teatru do zakładów karnych, jest wciąż w fazie embrionalnej. Nie potrzebujemy rewolucji, musimy rozpocząć dialog, zmusić system do przełamania się, forsować zmiany z delikatnym i stanowczym uporem. Należy uświadomić społeczeństwu, że to na nim spoczywa obowiązek zadbania o reintegrację obywatela po

¹⁴ Więcej informacji na ten temat można znaleźć na oficjalnej stronie włoskiego Ministerstwa Sprawiedliwości, w dziale *Teatr więzienny*: <https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_2_3_0_6.page#>.

odbyciu kary pozbawienia wolności. Należy uświadomić dyrektorom zakładów karnych i politykom, że odpowiednia propozycja działań kulturalnych prowadzi do skutecznej poprawy i realizacji drogi wychowawczej, zgodnie z konstytucyjnymi celami kary pozbawienia wolności.

Jak wynika z danych przedstawionych przez moderatorkę Tyrakowską, w kraju działa niewiele ponad dwadzieścia grup warsztatowych we wszystkich jednostkach penitencjarnych, do których zresztą niewielu osadzonych ma dostęp. Polska ma wszelkie narzędzia prawne, aby umożliwić teatrowi zaistnienie w zakładach karnych, jednak stosowanie takich środków wydaje się bardzo rzadkie. Wystarczy pomyśleć o art. 48¹⁵, który przewiduje udział stowarzyszeń i instytucji zewnętrznych w procesie resocjalizacji więźniów i stanowi ważny punkt dostępu dla teatru, lub o art. 136¹⁶ dotyczącym możliwości uczestniczenia więźniów w zespołach w celu prowadzenia działalności kulturalnej, społecznej i sportowej. Prawa istnieją, ale brakuje woli instytucji. Być może brakuje również odpowiedniej edukacji na temat rzeczywistych korzyści, jakie system więziennictwa może uzyskać z rozwoju tych działań. Jednoznacznym (złym) znakiem jest całkowita nieobecność przedstawicieli instytucji, którzy są regularnie zapraszani do udziału w dyskusji, a którzy równie regularnie odrzucają zaproszenie.

Europejski Festiwal *Granice/Borders* to cenna okazja dla każdego zespołu, by zaprezentować swoją pracę, rozwijać się przez obserwację innych, ale przede wszystkim szansa dla Polski, by zetknąć się z rzeczywistością, która osiągnęła bardziej zaawansowany poziom świadomości wartości teatru więziennego. Najbardziej ustrukturyzowane doświadczenia mogą służyć za przykład dla tych najmłodszych, a przypadek Włoch może być punktem odniesienia

¹⁵ W polskim Kodeksie karnym wykonawczym art. 38 odnosi się do *Podmiotów współdziałających w wykonywaniu orzeczeń sądowych*: 1. W wykonywaniu kar, środków karnych, kompensacyjnych, zabezpieczających i zapobiegawczych, w szczególności związanych z pozbawieniem wolności, oraz przepadku mogą współdziałać stowarzyszenia, fundacje, organizacje oraz instytucje, których celem działania jest realizacja zadań określonych w niniejszym rozdziale, jak również kościoły i inne związki wyznaniowe oraz osoby godne zaufania. 1a. W zakresie zapobiegania przestępczości i readaptacji społecznej podmioty, o których mowa w § 1, podejmują działania w celu zwiększenia efektywności działania organów państwowych oraz wzmacniania praworządnego działania tych organów. 2. Podmioty, o których mowa w § 1, mogą w porozumieniu z dyrektorem zakładu karnego lub aresztu śledczego uczestniczyć w prowadzeniu działalności resocjalizacyjnej, społecznej, kulturalnej, oświatowej, sportowej i religijnej w tych zakładach lub aresztach. Zob. tekst kodeksu: <<https://lexlege.pl/kkw/art-38/>>.

¹⁶ Poniżej treść art. 136 Kodeksu karnego wykonawczego zatytułowanego *Działalność kulturalna, oświatowa, społeczna i sportowa* 1. Skazanym można zezwolić na tworzenie zespołów w celu prowadzenia działalności kulturalnej, oświatowej, społecznej i sportowej. Z tych względów można również zezwolić na nawiązywanie kontaktów oraz na współdziałanie z odpowiednimi stowarzyszeniami, organizacjami i instytucjami. W szczególności można zezwolić na podejmowanie prac na cele publiczne, jak również na realizację innych społecznie uznanych celów. 2. Dyrektor zakładu karnego może powołać rzeczników skazanych w celu powierzenia im zadań opiniotwórczych i konsultacyjnych. 3. Do wykonywania zadań związanych z zajęciami kulturalno-oświatowymi, z zakresu kultury fizycznej i sportu, dyrektor zakładu karnego może wyznaczyć skazanych wyróżniających się wzorową postawą i zachowaniem. Zob. tekst kodeksu: <<https://lexlege.pl/kkw/art-136/>>.

dla wszystkich krajów, które potrzebują impulsu do postępu i uznania pozytywnych skutków działalności kulturalnej w takich kontekstach.

Na szczeblu politycznym kary więzienia nie mogą już dłużej mieć charakteru restrykcyjno-karnego, ale muszą mieć na celu dostarczenie nowych narzędzi i konkretnych możliwości do wykorzystania w życiu poza więzieniem. Teatr działa jednocześnie na płaszczyźnie osobistej, relacyjnej i społecznej, powodując powolną, ale nieodwracalną przemianę, która nie może nie wpłynąć na koła tej maszyny ucisku, i która nie może nie doprowadzić do dalszej odnowy również w dziedzinie prawodawstwa i egzekwowania prawa karnego.

Martina Storani



Fot. Justyna Żądło

TEATR W WIĘZIENIU, TEATR WOLNY?

Od dłuższego czasu śledzę jako dziennikarz poczynania działającej od dekady we Wrocławiu międzynarodowej Fundacji Jubilo, która wykorzystuje teatr w pracy z więźniami i innymi marginalizowanymi grupami społecznymi. W 2014 grupa nawiązała kontakt z dyrekcją Zakładu Karnego nr 1 we Wrocławiu i do dziś zrealizowała tam kilka ciekawych spektakli i warsztatów w ramach dużego projektu „Odkluczanie”.

Ich najnowsze przedsięwzięcie to październikowy Europejski Festiwal Teatru w Więzieniu Granice/Borders we Wrocławiu, efekt współpracy multilateralnej w ramach europejskiego projektu Freeway i szerokie wyjście do publiczności.

W festiwalu wzięli udział wszyscy partnerzy w projekcie – obok Jubilo trzy teatralne grupy zagraniczne, które także pracują z osadzonymi: Teatro dei Venti z Modeny we Włoszech, aufBruch z Berlina w Niemczech i UPSDA z Plovdiv w Bułgarii.

Nazwa Freeway w rozszerzeniu to „Free man walking – theater as a tool for detainees”, czyli „wolny człowiek - teatr jako narzędzie integracji osadzonych”.

Kilkudniowa impreza pozwoliła na duży udział publiczności, która przy spektaklach realizowanych w więzieniach siłą rzeczy może uczestniczyć w ograniczonej liczbie.

Przedsięwzięcie skomponowane zostało ze spektakli, pokazów filmowych, warsztatów dla operatorów teatralnych, wystawy i dwudniowego panelu dyskusyjnego i było ciekawe nie tylko dla ludzi bezpośrednio zaangażowanych w uprawianie teatru w izolowanej przestrzeni zakładów penitencjarnych.

Ważne było i dla widzów spoza murów, takich jak ja, którzy, gdy po raz pierwszy spotykają się z teatrem w więzieniu, nie są wolni od uprzedzeń, a wychodzą ze spektakli wzruszeni. Bo widzą ludzi sobie podobnych, tylko bardziej dotkniętych przez życie, którzy popełnili błąd, jaki może popełnić każdy z nas, i którzy okazują się dojrzałsi od nas, bo o tych błędach, o sytuacji wykluczenia i izolacji, jakie są tych błędów konsekwencją na lata, potrafią mówić szczerze i odważnie za pomocą narzędzia, jakim jest teatr, odrzucając społeczne i psychiczne kalki w poszukiwaniu swojej tożsamości.

Dowodzą też, że ów „teatr więzienny” może być równie profesjonalny, jak ten po drugiej stronie muru.

Festiwal był także istotny dla jego uczestników, reżyserów i operatorów teatralnych z czterech teatrów, które pracują w zakładach karnych. Zgodnie z założeniem projektu Freeway przyjechali, by wymienić się swoimi doświadczeniami, metodami pracy, wiedzą, ale i znaleźć

drogę do zwiększenia społecznej świadomości istnienia takiej działalności kulturalnej w więzieniu oraz jej terapeutycznego, resocjalizacyjnego i artystycznego potencjału.

Jak powiedział mi kiedyś teatrolog Mirosław Kocur, artystyczny performance potrafi przemienić strach w poczucie wolności. Ćwiczenie różnych sposobów życia za sprawą sztuki otwiera na nowe możliwości po opuszczeniu więzienia.

Wszystkie cztery grupy teatralne pracowały wspólnie na bardzo ciekawych teatralnych warsztatach we Wrocławiu, zapoznały się też z praktyką Fundacji Jubilo podczas warsztatu z osadzonymi w Areszcie Śledczym w Świdnicy, prowadzonego przez Diego Pileggi.

Dla publiczności najciekawsze były zapewne panele w Instytucie Grotowskiego. Międzynarodowy poświęcony był prezentacji wszystkich czterech teatrów i wymianie ich doświadczeń. Z kolei na panelu krajowym

zastanawiano się nad kondycją teatru w więzieniu w Polsce, możliwościami współpracy z instytucjami oraz perspektywami, przed jakimi stoi ów teatr.

Dla laika takiego, jak ja, szczególnie ciekawe były wątki o roli teatru w więzieniu, za sprawą którego osadzeni przekraczają granice, które pozwolą im powrócić do społeczeństwu, zarówno jeszcze w więzieniu, jak i po wyjściu na wolność. Widzowie, którzy przychodzą z zewnątrz przestają na nich patrzeć, jak na kogoś, kto jest zły, przestają ich marginalizować, aktorzy zyskują motywację do samorealizacji i nabywają umiejętności bycia odpowiedzialnym za drugiego człowieka, twórczej pracy w grupie, które ułatwią im owo życie w społeczeństwie na wolności.

Teatr pozwala im też wyrwać się z monotonii izolacji, w jakiej żyją w więzieniu. Przekonać się, że w więzieniu mogą być nie tylko więźniami, ale aktorami. Poczuć się akceptowanym, zdobyć poczucie własnej wartości.

Reżyserzy z czterech teatrów mówili też o swoich problemach, zwłaszcza o tych, jakie przyniosła pandemia. Długo nie mogli pracować za murami i musieli szukać innych sposobów komunikacji, by nie zaprzepaścić tego, co już zostało z osadzonymi zbudowane, nie zniszczyć ich zaangażowania i zaufania.

Podkreślali też, jak ważne jest dla nich samych spotkanie i konfrontacja różnych idei i osiągnięć w europejskiej sieci teatrów więziennych podczas takich spotkań, jak Freeway.

Mówili, że to daje zastrzyk energii do dalszej, trudnej przecież pracy w teatrze za kratami. Pomaga w nowych poszukiwaniach, daje środki na realizację nowych projektów. Przypominali, że pracują w rzeczywistości izolowanej, zamkniętej, na linii starcia się dwóch światów.

Te festiwalowe spotkania miały też za cel próbę odpowiedzi na pytanie, czy i jak budowana jest przez reżyserów i dyrektorów artystycznych teatru w więzieniu strona profesjonalna ich pracy, a także o relację twórcy i aktora osadzonego.

W przypadku polskiego teatru w zakładach penitencjarnych jest wiele przeszkód w takiej pracy, trzeba uruchomić nie tylko proces teatralny, ale i organizacyjny i logistyczny. Operatorzy często borykają się z niechęcią instytucjonalną, nieufnością dyrekcji, mimo iż kodeks karny ma w zapisie możliwość realizacji teatru w więzieniu, a więc powinni otrzymać wsparcie.

Tymczasem wystarczy tylko przytoczyć statystyki: we Włoszech zespołów teatralnych w więzieniu jest ponad 100, w Polsce nie ma nawet 30.

Teatr w Polsce nie zależy tylko od zaangażowania twórców, czy samych aktorów, ale także od nieprzychylnych warunków na terenie więzienia, raczej trudnych do zmiany. Często też operatorzy teatralni natrafiają na niechętną postawę wobec ich pracy zarówno funkcjonariuszy, jak i samych więźniów.

Finałem Freeway Project ma być powstanie czterech spektakli, po jednym każdego z zespołów partnerskich, rozwijających wspólny temat: relacje między pokoleniami, dziedziczenie, przekazywanie wiedzy i emocji między rodzicami a dziećmi.

Za sprawą tych wielorakich działań takie międzynarodowe inicjatywy, jak Freeway mogą pomóc poprawić działalność teatralną i produkcję artystyczną w zakładach karnych, wykształcić kadrę działaczy teatralnych i społecznych i świadomą wartości teatru w więzieniu publiczność.

Magda Podsiadły

Cykl publikacji został realizowany w ramach projektu „Odkluczanie”, który został dofinansowany ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.

**[KULTURA
DOSTĘPNA**

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

