

ny tytuł, choć myli trochę jeśli chodzi o akcenty. Dlatego jako główną wartość pracy wskazałabym raczej jej aspekt rekonstrukcyjny i bezpośrednie powiązanie utworów Goldoniego z aktorami, o których informacji autorka szukała w źródłach z epoki, i które wnoszą nową, oryginalną wiedzę o uwarunkowaniach towarzyszących działalności teatrów, pracy dramatopisarzy i artystów teatru. Autorka oprócz pamiętników Goldoniego i Gozziego, powieści teatralnych i gazet, korzystała z pierwszego leksykonu aktorów włoskich. To dwutomowe dzieło autorstwa aktora Francesco Bartoli, wydano w latach 1871–1872, a powstawało jeszcze za życia niektórych aktorów Goldoniego. Leksykon zawiera biogramy (przedstawiające „przebieg kariery, grane role, specyficzne umiejętności aktorskie, opis gry i spis publikacji danego aktora”) 472 aktorów począwszy od XVI wieku.

Książka zawiera bogatą bibliografię, głównie włoskojęzyczną i francuskojęzyczną (tylko trzy teksty po polsku), nie tylko przedmiotową, ale również metodologiczną. Oparcie się na włoskiej bibliografii jest w przypadku tego tematu niewątpliwą zaletą książki, aczkolwiek rodzi pytanie, czy perspektywa inna niż włoskojęzyczna nie byłaby tu również ciekawa, bowiem wartościowa refleksja na temat zjawisk historycznych jest przecież możliwa niezależnie od obszaru językowego. Zaskakujące jest to, że książka nie posiada żadnych ilustracji, chociaż czytając właściwie się tego nie zauważa, ponieważ autorka bardzo plastycznie opisuje zarówno treści sztuk, jak i warunki, w jakich działały teatry.

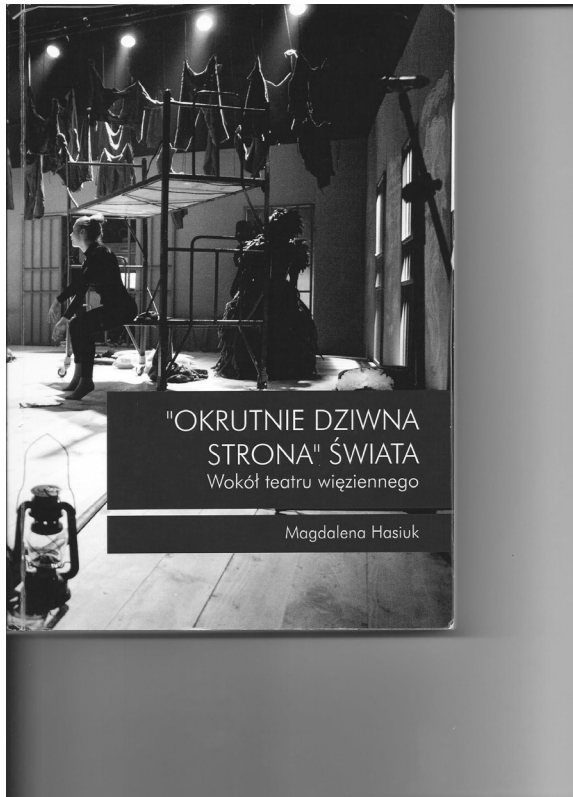
*Jagoda Hernik Spalińska*

Magdalena Hasiuk, *„Okrutnie dziwna strona” świata. Wokół teatru więziennego*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2015

Książka Magdaleny Hasiuk jest pierwszą monografią poświęconą teatrowi więziennemu, pierwszą próbą opisu i analizy tego zjawiska.

Společne zainteresowania autorki ujawniły się już w jej pracy doktorskiej na temat Théâtre du Soleil.<sup>1</sup> Zespół, założony w 1964 przez Ariane Mnouchkine, miał wyraźną orientację prospołeczną. Potem Hasiuk współpracowała z Centrum Praw Kobiet w Łodzi, realizującym, wraz z warszawskim ośrodkiem Centrum Praw Kobiet i Zakładem Karnym w Lublińcu, program „Praca i godne życie kobiet ofiar przemocy”. Wtedy mogła obserwować działania teatralne, w których podmiotem były osoby wykluczone. W ramach projektu bowiem nie tylko organizowano szkolenia i pomoc psychologiczną, ale też przygotowano przedstawienia, w których grały kobiety, zwykle zagubione i osamotnione. Monografia o teatrze tworzonym za kratami jest naturalną kontynuacją studiów nad pracą teatralną w środowisku

<sup>1</sup> M. Hasiuk, *Théâtre du Soleil. Od rewolucji na kozłach do odysei uchodźców*, w przygotowaniu.



wykluczonych. Trzeba jednak przyznać, że Magdalena Hasiuk wybrała obszar wyjątkowo trudny do zbadania, nie biednych czy chorych, nie pensjonariuszy domów opieki, lecz więźniów, wykluczonych – można powiedzieć – wielokrotnie. Oni przebywają w izolacji, w miejscu krańcowo zinstytucjonalizowanym, w którym panują niezwykle restrykcyjne zasady i nie ma miejsca na prywatność, znaleźli się tam na mocy wyroku sądu i ponoszą karę za własne winy, w nas – wolnych – często budzą niechęć, niepokój, a nawet lęk, są więc silnie stygmatyzowani społecznie.

Już sam tytuł i rozważania o nim, zawarte we wstępie, pokazują jasno stosunek badaczki do tematu i zadanie, jakie przed sobą stawia. „Okrutnie dziwna strona” – trzy słowa ujęte w cudzysłów pochodzą z wiersza, który napisał osadzony. Tak więc autorka symbolicznie oddaje głos więźniom. Nie tylko pozwala im mówić, przede wszystkim pokazuje więzienną życie – i to codzienne, w jego wymiarze materialnym, i to wewnętrzne, emocjonalne – przez opisanie działalności teatralnej. „W mojej pracy teatr więzienny jest podstawowym tematem i narzędziem, celem jednak jest opisanie świata, w jakim ten teatr powstaje”<sup>2</sup> – zapowiada i tę obietnicę spełnia.

<sup>2</sup> M. Hasiuk, „Okrutnie dziwna strona” świata. Wokół teatru więziennego, Warszawa 2015, s. 19.

W wykorzystanym cytacie okrucieństwo rozumiane jest jako aktywność i determinacja, jak je pojmował Antonin Artaud, a dziwność jako tajemnica i metafizyka, jak u Stanisława Ignacego Witkiewicza. Obaj artyści zostali przywołani celowo. I Artaud, i Witkacy namawiali, choć każdy inaczej, do przekraczania ograniczeń, które nas niewolą. Ostatnie słowo – „strona” oznacza inność, odrębność, nawet przeciwieństwo. Wskazuje, że coś jest przed lub za linią podziału, jak więzienie pozostaje oddzielone od wolności. A jeśli pomyślimy o mapie, strona kojarzy się z lokalizacją w przestrzeni i może zachęcać do podjęcia marszu w określonym kierunku. Aktorzy-więźniowie mają szansę wyruszyć ku zmianie; skazani na granice fizyczne, próbują przekraczać siebie. Także czytelnicy otrzymują zaproszenie do podróży, w której mogą pokonać własne ograniczenia, zmienić sposób myślenia o obcej dla nich rzeczywistości więziennej, wyzbyć się uprzedzeń.

Nie tylko książce, ale także jej kolejnym rozdziałom i podrozdziałom Magdalena Hasiuk nadała bardzo przemyślane tytuły. „Mgławica” sygnalizuje, że wkraczamy na teren nieznany i niezbadany, równocześnie ciekawy i różnorodny. W astronomii według definicji są to obłoki gazu i pyłu międzygwiazdowego, których wykrycie wymaga badania ich widma w zakresach niewidzialnych dla oka. Mamy zatem zachętę do głębszych studiów nad zagadnieniem. Fraza „W rozpaczy «budować nadzieję»” została zaczerpnięta z tekstu Mieczysława Gogacza, filozofa i etyka. Przypomina, że nawet sytuacja ekstremalnie zła, opresyjna nie musi kończyć się wewnętrzną destrukcją, może prowadzić ku nadziei. W przypadku więzienia jednym z możliwych początków takiej drogi jest arteterapia, na przykład przez teatr. „Laboratorium tożsamości” ukazuje pracę teatralną w zakładzie karnym jako sposób pozwalający osadzonym rozliczyć się z przeszłością, zobaczyć siebie inaczej niż w roli więźnia i zdefiniować na nowo. W ogóle język jest mocną stroną tej monografii. Autorka używa go w sposób świadomy i wyważony. Precyzyjnie nazywa rzeczy, stany, działania. Podaje słownikowe objaśnienia stosowanych terminów, korzystając między innymi ze *Słownika terminów teatralnych* Patrice’a Pavisa, *Słownika języka polskiego* czy *Encyklopedii pedagogicznej XXI wieku*. Rozważa również ich rozmaite konotacje, obecne w polskiej i światowej kulturze. Jednocześnie zachowuje klarowność wywodu. Tekst po prostu dobrze się czyta.

„Okrutnie dziwna strona” świata pokazuje dzisiejszy teatr więzienny w Polsce na szerokim tle geograficznym i historycznym. Odwołując się do prac Michela Foucault, autorka szuka najwcześniejszych widowisk z udziałem ludzi, którzy nie są wolni. W starożytności były to pełne okrucieństwa walki gladiatorów, a towarzyszył im głośny aplauz widowni. Przez następne stulecia tłumy chętnie oglądały wszelkie kaźnie i egzekucje, patrzyły na cierpienie fizyczne, okaleczenie i śmierć zakuwanych w dyby, stawianych pod pręgierzem czy gilotynowanych. Wiązało się to z przekonaniem, że winny musi być schwytyany, potępiony i ukarany, najlepiej publicznie. Dopiero w drugiej połowie XVIII i w XIX wieku kształtowała się instytucja więzienia w formie podobnej do obecnej. Pojawiło się też nowe rozumienie funkcji kary – jej celem stało się zresocjalizowanie przestępcy i wy-

puszczenie go na wolność. Odnotowano, że jedno z pierwszych przedstawień, przygotowanych przez więźniów, z inspiracji ich strażników, odbyło się w 1789 w brytyjskiej kolonii Nowej Południowej Walii, ale to był przypadek jednostkowy. Faktycznie teatr wkroczył do zakładów karnych na początku XX wieku. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych znacznie wzrosła liczba działań teatralnych prowadzonych w więzieniach i rozszerzył się ich zakres. Taka tendencja utrzymuje się do dzisiaj. Sprzyja jej zapoczątkowanie i rozwój działań arteterapeutycznych, powstanie i ugruntowanie resocjalizacji jako odrębnej dziedziny nauki, zmiana – jeszcze napotykaną na opór funkcjonariuszy, urzędów i społeczeństwa – nastawienia do więźniów, nowe – oparte na rozmaitych dotacjach – źródła finansowania i zainteresowanie twórców pracą z osadzonymi.

Obecnie teatry więzienne działają na całym świecie, w krajach o różnych systemach penitencjarnych, ustrojach politycznych i poziomie rozwoju gospodarczego. Różne są ich metody i możliwości pracy, poziom artystyczny. Organizują je i więźniowie, i artyści, i wolontariusze. Tę różnorodność ilustrują liczne przykłady. Autorka rozpoczyna od Stanów Zjednoczonych, gdzie już na początku XX wieku w San Quentin odbywały się koncerty, występy bożonarodzeniowe i konkursy parodystyczne, a w latach dwudziestych w nowojorskim więzieniu Ossining prowadzono próby widowisk z Broadwayu. W 1956 Rick Cluchey, odsiadujący karę dożywotniego więzienia, założył pierwszy stały zespół teatralny San Quentin Drama WorkShop, a w latach dziewięćdziesiątych Victor Hassine, również skazany na dożywocie, prowadził pracę teatralną, głównie z analfabetami, w więzieniu w Pensylwanii. W Wielkiej Brytanii Royal Shakespeare Company i Royal National Theatre współpracują ze szpitalem psychiatrycznym dla osób, które popełniły poważne zbrodnie wskutek choroby. We Francji Armand Gatti, reżyser i dramaturg, pod koniec lat osiemdziesiątych przygotował w więzieniu w Fleury-Mérogis spektakl na podstawie *Ewangelii według Świętego Jana*, w którym wykorzystał teksty pisane przez więźniów. Nathalie Riera, również reżyserka, pracowała z więźniami nad *Ścisłym nadzorem* Jeana Geneta, a w więzieniu w Tulonie stworzono teatr tańca. Powołana w Chile w 1998 Korporacja Artystów na rzecz Rehabilitacji i Reorientacji Społecznej przez sztukę CoArtRe zajmuje się tworzeniem przedstawień w więzieniach, a także opracowuje i upowszechnia metody pracy z osadzonymi. Przygotowane przez nią warsztaty są realizowane także poza granicami kraju, w zakładach karnych w Argentynie i Brazylii. Najślynniejszy teatr więzienny powstał we Włoszech w ciężkim więzieniu Fortezza Medicea w Volterze w 1988. Nazywa się La Compagnia della Fortezza i kieruje nim reżyser – Armando Punzo. Ma w repertuarze sztuki Shakespeare’a, Brechta, Geneta, *Eneidę* Wergiliusza, *Orlanda szalonego* Ariosta, autorskie inscenizacje *Pinokia* i *Alicji w krainie czarów*. Występował na scenach w Pizie, Mediolanie, Turynie, Modenie, wyjechał na tournée do Republiki San Marino, co jest ewenementem w przypadku zespołu więziennego, regularnie uczestniczy w festiwalu teatralnym w Volterze, a profesjonalizmem dorównuje teatrom zawodowym.

Na gruncie polskim ważnym głosem na temat więzień publicznych była publikacja Ksawerego Potockiego z 1819, wyraźnie wskazująca poprawę osadzonego jako cel kary i podkreślająca resocjalizacyjną wartość edukacji. Jednak dopiero po odzyskaniu niepodległości władze podjęły konkretne działania w zakresie więziennictwa, co łączyło się z odbudową wszystkich instytucji państwa. W zakładach karnych pojawili się więzienni nauczyciele i wprowadzono, obok nauczania szkolnego, pracę oświatową: wspólną lekturę, zajęcia chóru i amatorskie przedstawienia, głównie w święta i narodowe rocznice. Zachowała się recenzja ze spektaklu w wykonaniu Koła Oświatowego więźniów w Drohobyczu, pióra Jana Sokolicz-Wrońskiego, którą autorka omawia i zestawia z relacjami współczesnymi. W czasie II wojny światowej przestały istnieć polskie więzienia, teatr działał w obozach i gettach, w jenieckich oflagach i stalagach. Po wojnie stworzono system wymiaru sprawiedliwości według narzuconych wzorów radzieckich. Polegał, zwłaszcza w praktyce, wyłącznie na represjach, nie było mowy o resocjalizacji. Kolejne wydarzenia polityczne w 1956, 1970 i 1980–1981 stopniowo wpływały na poprawę sytuacji więźniów. Choć ich traktowanie ciągle było dalekie nawet od przepisów kodeksu karnego, przynajmniej w niektórych zakładach karnych uzyskali nowe możliwości działania. Na taki eksperyment zezwolono w Centralnym Więzieniu w Strzelcach Opolskich, gdzie pod koniec lat pięćdziesiątych sami osadzeni stworzyli zespół teatralny „Pajęczki”. Hasiuk dotarła do unikatowych kronik, starannie opracowanych przez członków grupy. Opisała te dokumenty, słusznie zachowując krytyczny do nich stosunek.

Istotna zmiana w więziennictwie rozpoczęła się po roku 1989. Duży udział miał w tym Paweł Moczydłowski, socjolog i kryminolog, dyrektor generalny służby więziennej w latach 1990–1994, zasiadający też w Komisji ds. Reformy Prawa Karnego w Ministerstwie Sprawiedliwości. Wtedy wymieniono znaczną część kadry, postulowano rezygnację z niepotrzebnych ograniczeń stosowanych wobec więźniów i ułatwienie im kontaktów ze społeczeństwem na wolności, co pozwoliło wchodzić do więzień wolontariuszom i artystom, i przyczyniło się do odrodzenia więziennego teatru. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych powstały teatry więzienne w Opolu, we Włocławku, w Kłodzku. Marek Konopczyński, pedagog resocjalizacyjny, sformułował koncepcję twórczej resocjalizacji, opartej na rozbudzaniu i rozwijaniu zainteresowań i talentów. Szkoły wyższe i uniwersytety nawiązały kontakty ze służbą więzienną. Tworzyły się coraz lepsze warunki dla rozwoju teatru więziennego, a w XXI wieku nastąpiło zauważalne przyspieszenie. Dane statystyczne, zamieszczone w książce, pokazują to wyraźnie (26 zespołów w 2010, 42 – w 2013).

Autorka wiele uwagi poświęciła kobietom. Zauważyła szczególną sytuację więźniarek i znaczącą rolę tych pracujących w zakładach karnych. Jednych i drugich jest mniej w porównaniu z mężczyznami. Jednak izolacja kobiet przynosi gorsze skutki społeczne, ma większy wpływ na los rodziny. Z kolei wzrost liczby kobiet pracujących w zakładach karnych, przede wszystkim w bezpośrednim kon-

także z więźniami, świadczy o zmianach zachodzących w systemie penitencjarnym, o tym, że staje się on bardziej otwarty. Hasiuk nakreśliła portrety siedmiu liderek więziennego teatru, dzieląc je na trzy grupy: zatrudnione w więziennictwie (Patrycja Piwowarczyk w Zakładzie Karnym we Wronkach i Grażyna Wawrzyńska w Areszcie Śledczym w Warszawie-Grochowie), zawodowo związane z teatrem instytucjonalnym (Elżbieta Golińska, prowadząca pracę teatralną we wrocławskim Zakładzie Karnym nr 1 i Joanna Lewicka – w Opolu Lubelskim) oraz realizujące projekty artystyczne i społeczne w ramach organizacji pozarządowych (Magdalena Zelent w Zakładzie Karnym w Gdańsku-Przeróbce i Monika Wirzajtys w Bydgoszczy-Fordonie). Opisała te, z którymi spotkała się w latach 2012–2015, uczestniczyła w prowadzonych przez nie próbach, widziała przedstawienia. Każda przeszła inną drogę, pracują w więzieniach kobiecych i męskich, wszystkie przeżywały momenty radości i zwątpienia. Podział ma charakter czysto porządkujący, bo w ich relacjach powtarzają się te same problemy finansowe i organizacyjne, zdobywanie zaufania więźniów, współpraca ze służbą więzienną. Indywidualne doświadczenia składają się na obraz więziennego teatru, gdzie praca, służąca poszerzeniu wolności i przywróceniu godności przez sztukę, odbywa się w instytucji totalnej. To wymaga i buntu, by osiągnąć cel, i podporządkowania, by w ogóle móc działać. Autorka postrzega postawę liderek jako bunt bez buntu:

Bunt, który nie oznacza bezpośredniego, otwartego protestu, ale stanowi protest ukryty – poszukiwanie schronienia w pracy teatralnej oraz tworzenie nowych relacji w grupie, która ją podejmuje. Praca teatralna w więzieniu ma szansę przetrwania tylko wówczas, gdy jej efekty będą rozprzestrzeniać się niejako obok procedur instytucjonalnej maszyny. W innych warunkach zniknie. Niepokorna postawa liderek (liderów) podejmujących tego typu działania może stanowić skuteczny sposób ochrony tego buntu.<sup>3</sup>

Przyjmując, że teatr więzienny jest i sztuką, i procesem społecznej komunikacji, Magdalena Hasiuk wyróżniła siedem jego typów. Wzięła również pod uwagę cel, jaki chcą osiągnąć liderzy. Od nich w głównej mierze zależy, jaki teatr powstanie, od ich motywacji i przekonań, umiejętności interpersonalnych i zawodowych. Mają też na to wpływ warunki, panujące w danym zakładzie karnym. Wymieniony na początku teatr warsztatowy kojarzy się z długotrwałą pracą analityczną, a chodzi o przedsięwzięcie krótkoterminowe, służące rozrywce. Teatr dramaturga może sugerować skupienie na całej twórczości jednego autora, tymczasem to lider pisze dramat dla konkretnych skazanych. Na pierwszy rzut oka niektóre nazwy są mylące, ale po lekturze nie budzą sprzeciwu i klasyfikacja wydaje się uzasadniona. W praktyce te podziały się krzyżują. Często trudno wskazać jedną dominantę, a funkcja terapeutyczna, jak wynika z opisów, występuje zawsze, choć w różnym stopniu. Praca w każdym zespole teatralnym, także w teatrze warsztatowym i teatrze formy pozwala oderwać się od więziennej codzienności i stworzyć nowe

<sup>3</sup> Ibidem, s. 123–124.

relacje przynajmniej w obrębie grupy. Dodatkowo teatr formy, w którym do strony wizualnej przywiązuje się dużą wagę, uczy kreatywności i pozwala rozwijać zdolności manualne i plastyczne. W teatrze widzów/społeczności spektakle przygotowywane są z myślą o konkretnych odbiorcach, na przykład grupie dzieci czy własnych rodzinach. W czasie przedstawienia widzowie zapraszani są do udziału w akcji, do wejścia na teren gry, a po jego zakończeniu spotykają się z aktorami. Ten bezpośredni kontakt jest niezwykle ważny dla osadzonych, a pozytywne reakcje na ich pracę sprawiają, że czują się dowartościowani. Tak działa m.in. Teatr Zniewoleni we Wronkach.

Teatr Bez Nazwy, prowadzony w Areszcie Śledczym w Gliwicach przez Adama Szymurę, autorka podała jako przykład teatru dramaturga, ale podkreśliła wyraźnie jego rolę terapeutyczną, co czyni też sam twórca. Szymura wybiera aktorów, przygląda się im i stara się dobrze poznać, pisząc, buduje postaci z ich osobowości. Myśląc o przestrzeni scenicznej uwzględnia realia więzienia. Podczas rozmów z reżyserem o rolach, więźniowie mówią o sobie i dzięki takiemu zapośredniczeniu mogą spojrzeć na własne życie i wyrazić emocje. Tej metodzie artystyczno-terapeutycznej poświęcony jest cały rozdział. Nie bez powodu nosi tytuł „W szkole Becketta”. Twórczość irlandzkiego pisarza była inspiracją dla lidera gliwickiego zespołu, a bezpośrednim bodźcem do napisania *Końca świata* stało się podobieństwo jednego z osadzonych do Beckettowskich bohaterów. Hasiuk nie tylko opisuje sposób pracy, ale też porównuje postaci oraz równoległość akcji, czy raczej jej braku, u Szymury i w sztukach: *Końcówka* i *Czekając na Godota*.

Magdalena Zelent realizuje teatr filologiczny (teatr tekstu). Pracuje nad dramataми Shakespeare’a. Regularnie wraca do *Hamleta*. Zawsze zaczyna od lektury fragmentów wybranych na scenę, zwykle w kilku różnych przekładach, przekazuje wiedzę o dramatopisarzu i utworze, zachęca do przeczytania całej sztuki i do dyskusji. Pokazuje skazanym literaturę, inny świat, coś, co może być dla nich bodźcem do podjęcia nauki. Jednocześnie wielowymiarowość Szekspirowskiego tekstu pozwala im odnaleźć analogie do własnej sytuacji. Bo w dziełach Stratfordczyka jest wszystko, wszelkie możliwe doświadczenia i uczucia. Dlatego są one obecne także w teatrze więziennym, nie tylko, co zrozumiałe, w krajach anglojęzycznych. W Polsce wykorzystuje się je znacznie rzadziej, ale przesłedzenie toku pracy i obejrzenie efektów finalnych doprowadziło badaczkę do ciekawych wniosków. Otóż nie ma u nas Shakespeare’a w całości i „czystego”. Liderzy z udziałem członków zespołów wprowadzają skróty, dokonują rekompozycji, usuwają niektóre wątki, dopisują wersy więzienną gwarą, czasem całe fragmenty przekładają na język więzienny. Przykłady takich transformacji tekstu zamieszczono w aneksie (monolog z *Hamleta za kratą* wystawionego w Areszcie Śledczym w Opolu przez Przemysława Pałosa i robocza wersja scenariusza *Snu nocy letniej* w reżyserii Joanny Lewickiej z Opolu Lubelskiego). Według Hasiuk problem polega na tym, że z jednej strony Shakespeare’a i nie da się, i szkoda

pominąć, z drugiej – dla teatru więziennego jest zbyt trudny. Po dokonaniu zmian zostają „Ślady źródła”, jak w tytule rozdziału.

Teatr aktorski oczywiście pełni funkcję terapeutyczną. Tam więźniowie tworzą spektakl, sięgając do biografii ludzi, którzy doświadczyli izolacji – najczęściej do własnych. W umownym świecie teatru ponownie przeżywają swoje, przecież dramatyczne, historie, co pozwala oswoić się z przeszłością i spojrzeć na nią z dystansem. W najmniejszym stopniu nastawiony na terapię jest teatr reżysera, gdzie lider, najczęściej reżyser teatralny, chce zrealizować przedstawienie na możliwie najwyższym poziomie artystycznym i tylko on decyduje o jego ostatecznym kształcie. Ale nawet wtedy osadzeni poznają coś nowego i działają w grupie, co może, przynajmniej dla niektórych, być bodźcem do zmiany. Taki teatr prowadził w Areszcie Śledczym w Lublinie Łukasz Witt-Michałowski, a należący do jego zespołu Dariusz Jeż po wyjściu na wolność został zawodowym aktorem.

Teatr par excellence arteterapeutyczny działa zupełnie inaczej niż reżyserski. Ważniejsza od przedstawienia jest przemiana wykonawców. Zgodnie z definicją Tomasza Rudowskiego, przywoływanego w monografii kilkakrotnie, celem arteterapii nie jest stworzenie dzieła, ale sam proces tworzenia. Więźniowie mają wpływ na przebieg pracy i jej wynik. Uczą się wyrażania stanów i emocji środkami artystycznymi, by potem przełożyć to na zachowania w realnym życiu. Okres prób, spektakl i jego przyjęcie przez widzów są elementami procesu terapeutycznego. Można powiedzieć, że ostatni typ – teatr esencji jest wyższym stopniem arteterapeutycznego. Zakłada nie tylko przyswojenie umiejętności społecznych, ale głęboką przemianę psychologiczną, społeczną i duchową. Taki teatr powinien prowadzić fachowy terapeuta i zarazem artysta, jednak rzadko się zdarza, żeby liderzy więziennych zespołów mieli takie kwalifikacje. Wyjątkiem jest Krzysztof Papis, absolwent wrocławskiej filii PWST w Krakowie i założyciel Teatru Więziennego „Po Drodze” w Zakładzie Karnym w Kłodzku, licencjonowany psychoterapeuta i współtwórca Centrum Psychoterapii i Psychoedukacji „Gestalt” we Wrocławiu. Papis uważa, że potencjał rozwojowy człowieka tkwi w nim samym, przyjmuje, że w każdym jest dobro. Z tym przekonaniem wkracza do więziennego teatru:

Cały czas w trakcie naszej pracy staram się widzieć w nich przede wszystkim ludzi, a nie przestępców. Widzieć tych którzy choć popełnili błąd, to nadal są ludźmi, którzy czują, myślą, mają swoje rodziny lub też je stracili (co jest bardzo częste), marzenia, lęki, często poczucie kompletnie przegranego życia i ogromne poczucie winy. Ludzi, który pragną żyć i którzy boją się śmierci... Osobiście uważam, że każdy bez wyjątku człowiek jest w głębi swojej istoty pełen Światła i Dobroci. Nie ma, według mnie, ludzi z gruntu złych. [...] Gdybym traktował ich inaczej, to według mnie ta praca nie miałaby sensu. [...] staram się tak na nich patrzeć i mówię, że i oni sami muszą zobaczyć w sobie, jak to określam, „światło”. Muszą odkryć siebie na nowo i uzewnętrznić to, skontaktować się ze swoim przyrodzonym stanem, z jakim przyszli na świat.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Ibidem, s. 163.



Teatr więzienny Papis traktuje jako narzędzie przemiany, a raczej przemian: skazanych, w relacjach z innymi więźniami i funkcjonariuszami oraz samego więzienia, a właściwie sposobu myślenia o nim. Kwestia postrzegania więzienia leży też w polu zainteresowań autorki, zwłaszcza nastawienie do niego tych, którzy takiej izolacji zupełnie nie znają. Dla nich przekroczenie bramy zakładu karnego jest wejściem w obcy świat, ale – jak wynika z relacji przybywających z wolności widzów – może okazać się doświadczeniem pozytywnym.

Ze społecznego i psychologicznego punktu widzenia w działaniach teatralnych prowadzonych w zakładach karnych najważniejsza jest arteterapia. Potwierdzają to przytoczone w książce wypowiedzi osadzonych. Dla wielu wstąpienie do teatru i występ na scenie były momentami przełomowymi. Również autorka uważa funkcję terapeutyczną za podstawową, ale do tego się nie ogranicza. Korzysta z prac kulturoznawców. Porównuje do rytuału ciąg złożony z okresu pozbawienia wolności i fazy postpenitencjarnej, gdzie czas izolacji jest stanem liminalnym, choć odmiennym od tego w społecznościach plemiennych. Jako badaczka teatru tropi ślady teorii teatralnych i manifestów artystów. I odnajduje podobieństwa m.in. do Brooka i Grotowskiego w metodach pracy, środkach wyrazu i scenicznych rozwiązaniach. Wynikają one niekoniernie z zamierzeń twórców, bywają wymuszane przez warunki, przez prozaiczne ograniczenia lokalowe i materiałowe.

Magdalena Hasiuk otwiera tematy i inspiruje czytelników, porusza jeszcze kilka zagadnień. Pokazuje wykorzystanie nowych mediów w przedstawieniach. Zestawia trzy instytucje zupełnie różne: klasztor, teatr i więzienie i poszukuje cech wspólnych. Zajmuje się przestrzenią, tą sceniczną, ale także przestrzenią więzienia, podzieloną, pełną progów i zaryglowanych drzwi, zmuszającą do przekraczania granic. Motyw przekraczania granic przewija się przez całą książkę. Więźniowie przekraczają granice fizyczne, przemieszczając się w obrębie zakładu karnego, ale przekraczają też te wewnętrzne, podejmując pracę w teatrze, mierząc się z przeszłością, stając na scenie, wreszcie – wychodząc na wolność. Widzowie przekraczają granice, przechodząc przez więzienną bramę i pokonując swoje uprzedzenia wobec świata za kratami.

Teatr więzienny niewątpliwie wymaga dalszych badań, interdyscyplinarnych, z udziałem psychologów i socjologów, i na nie zasługuje. Nie ma w Polsce danych, pokazujących, ilu członków zespołów teatralnych wraca na drogę przestępstwa, ale z rozmów z artystami-terapeutami wynika, że niewielu. Na pewno – takie są wnioski Magdaleny Hasiuk – ten teatr jest szansą dla więźniów, bo daje im możliwość przemiany. Jest szansą dla osób prowadzących pracę teatralną – i dodałabym, że także dla widzów – bo pozwala im inaczej spojrzeć na drugiego człowieka, na wykluczonego, ale też na siebie. Jest szansą dla instytucji więzienia, bo zmusza ją do zmiany istniejących relacji wewnętrznych i stwarza warunki rozwoju.

Liczba i różnorodność działań teatralnych w zakładach karnych na terenie całego kraju zaskakuje, a zaangażowanie artystów, terapeutów i wolontariuszy budzi

podziw. Skazani ciągle jeszcze są stygmatyzowani, nawet po odbyciu kary. Nastawienie społeczne do nich zmienia się bardzo powoli. Ta monografia, poza merytoryczną wartością, niesie głęboko humanistyczne przesłanie. Badaczka wprost namawia, by powstrzymać się od oceniania. Zachęca do spotkania i poznania się:

nie zamierzam usprawiedliwiać bohaterów mojej pracy. Oddzielam ludzi od czynów. Chciałabym, by teatr więzienny stał się dla czytelników – podobnie jak stał się dla mnie – wehikułem pozwalającym przenikać przestrzenie, które przed lekturą przypominają białe plamy na planach. Dla spotkanych tam ludzi-aktorów teatr jest niczym most, który pozwala im wychodzić do widzów, stawać przed nimi ze świadomością tego, co zrobili. Pozwala spotkać się mimo... nieodwracalności sytuacji, nierzadko mimo tragedii i bólu.<sup>5</sup>

Książka zawiera blisko trzydzieści barwnych zdjęć z więziennych spektakli. Oprócz drobnych usterek redakcyjnych, można jej zarzucić tylko brak bibliografii. Wykorzystane archiwalia i publikacje da się odnaleźć w obszernych i starannych przypisach, a są to: książki psychologów i terapeutów, artystów i teoretyków teatru, filozofów i badaczy kultury, *Księgi jubileuszowe więziennictwa polskiego*, dokumenty w archiwach więziennych, artykuły w wydawnictwach polskich i zagranicznych, wywiady z osobami prowadzącymi pracę teatralną. Opis współczesnego teatru więziennego w Polsce byłby niemożliwy bez osobistych doświadczeń autorki. Korespondowała i rozmawiała z liderami zespołów, więźniami i widzami, oglądała próby i przedstawienia. Ma krytyczny stosunek do źródeł, znakomicie zdaje sobie sprawę z ich zróżnicowanej wartości, na przykład z powodu ograniczonej otwartości więźniów w obecności funkcjonariuszy.

Wizyty w zakładach karnych wymagają przygotowania i oficjalnej zgody dyrekcji, przy wejściu obowiązuje poddanie się kontroli, nie można wносить laptopa, dyktafonu i aparatu fotograficznego, czas na rozmowę jest ściśle określony. Warto sobie uświadomić, jakie trudności organizacyjne i techniczne trzeba było pokonać, by zbadać temat.

*Anna Chojnacka*

---

<sup>5</sup> Ibidem, s. 21.