

Magdalena Hasiuk

Instytut Sztuki PAN
Warszawa

„NI TO KOBIETA Z LUDU, NI TO ZBROJNA RYCERKA” – O LIDERKACH POLSKICH TEATRÓW WIĘZIENNYCH SIEDEM GŁOSÓW

Abstract. The text presents the approaches of seven women who while working or cooperating with prison officers conduct theatre activities in prisons or probation centres. Among them there are ‘uniformed women’ – the functionary and the nun; ‘institutionalized ones’ – those professionally involved with the theatre – the actress, the playwright and the director and the community workers who after completing drama studies devoted themselves to community arts projects. ‘My heroines’ following in Antygona’s footsteps introduce into prisons, which are the structures of oppression, the element of revolt without a riot. Their ‘disobedience’ (after Jacques Derrida) manifests itself in as different ways as their attitudes.

Key words: prison theatre, feminism, art therapy.

Abstrakt. Tekst prezentuje postawy siedmiu kobiet pracujących (współpracujących) ze służbą więzienną i realizujących w polskich zakładach karnych i aresztach śledczych działania teatralne. Wśród liderek polskich teatrów więziennych są: „kobiety zuniformizowane” (funkcjonariuszka i siostra zakonna), kobiety zinstytucjonalizowane (teatralnie) – zawodowo związane z teatrem (aktorka, dramaturżka i reżyserka) i społecznice, które choć posiadają wykształcenie teatralne, życie zawodowe związały z realizacją projektów artystyczno-społecznych. „Moje bohaterki”, podążając śladem Antygony, wnoszą do więzień – pewnych siebie „struktur przemocy” – element buntu bez buntu. Ich różnie manifestowana „nie-pokora” (za Jacques’em Derridą), stanowi esencję różnie realizowanych postaw.

Słowa kluczowe: teatr więzienny, feminizm, arteterapia.

Śladem Antygony

„Lubię to miejsce pełne piękna, cierpienia, biedy, zaludnione przez widzadła. To miejsce, które odstrasza i przyciąga” – pisała o więzieniu lekarka Véronique Vasseur¹. Rozpoczęła pracę w paryskim więzieniu la Santé w 1992 roku z ciekawości, jako pierwsza kobieta w zespole. Bardzo szybko stała się szefową personelu medycznego. W więzieniu została z pasji („to miejsce paradoksalnie dość sympatyczne”²) i sprzeciwu wobec postrzegania pracujących tam lekarzy jako „[specjalistów] podrzędnej kategorii zajmujących się podrzędną kategorią ludzi”. Od pierwszego dnia zdała sobie sprawę, że nieprawdopodobne doświadczenia, które są jej udziałem, nie mogą pozostać bez echa. Wybrała postawę odwiecznych buntownic, bliskich Antygonie, kobiet, które choć „uchodzą za czynnik zachowawczy” społeczeństwa, „łatwo” przeciwstawiają się niesprawiedliwości³. Książka Vasseur opublikowana w 2000 roku ujawniła bez ogródek panujące w la Santé ekstremalne warunki sanitarne i medyczne. Nie pominęła żadnego z tematów tabu (przemyt, narkomania, prostytutka, gwałty, okrucieństwo i nieuczciwość funkcjonariuszy i skazanych). Wywołała skandal, ale i uruchomiła lawinę ministerialnych kontroli, zainspirowała media do wkroczenia do francuskich więzień. Sama Vasseur otrzymała wiele anonimów, jej samochód został spalony, nie ujęci sprawcy grozili porwaniem jej córki, została zmuszona do odejścia z pracy. Oficjalnie nie dowiedziała się nigdy, kto stał za skierowanymi przeciwko niej i jej najbliższym aktami przemocy. Za bunt zapłaciła cenę, której ten był wart...

Przestrzeń ambiwalencji

Podstawowa ambiwalencja więzienia ujawnia się w nieprzystawalności jego formy i przeznaczenia. Więzienie jako instytucja totalna jest (zazwyczaj) sprawnie funkcjonującą machiną najczęściej sporych rozmiarów, ściśle określoną regulaminowymi wytycznymi. Skostniała i zamknięta, izoluje tych, którzy nie respektując norm społecznie przyjętych (ale i społecznie narzuconych), stanowią zagrożenie dla ustalonego porządku, narażają innych na różnego rodzaju straty. Jest światem *a part*, w wielu aspektach odciętym od życia, „miastem w mieście”, w którym panują zazwyczaj zasady „nielogiczne, nieracjonalne i niezrozumiałe”⁴. To przestrzenie, także w Polsce, ciągle nie dość otwarte na kontakty społeczne. Pozostają (bez)celowo nietransparentne. Choć warto podkreślić obecność powolnych (niestety w dalszym ciągu często marginalizowanych) procesów zmierzających ku przełamywaniu tego zamknięcia.

¹ V. Vasseur, *Médecin-chef à la prison de la Santé*, Le Cherche Midi, Paris 2000, s. 157.

² *Ibidem*, s. 8.

³ M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Sic!, Warszawa 2006, s. 27.

⁴ V. Vasseur, *op. cit.*, s. 62.

Celem działań tej tak pewnej siebie „struktury przemocy”⁵ ma być resocjalizacja, reintegracja, edukacja, w miarę potrzeb również terapia. W założeniach więzienie powinno stanowić przestrzeń, która zakłada pozytywną (cokolwiek to znaczy) zmianę, umożliwia ją i stymuluje. I niekiedy rzeczywiście tak się dzieje. Można przytoczyć całą listę takich przypadków. Częściej jednak zakład karny czy areszt śledczy zmianę ogranicza, czasem skutecznie hamuje, a niestety zdarza się, że i celowo niszczy. Zmiana bowiem i poszerzenie horyzontu, świadomości jawi się niejako wbrew samej naturze tej instytucji, będącej z definicji anty(r)ewolucyjną. Pozytywne przemiany, których doświadczają niektóre osoby osadzone odbywają się niejako mimo instytucji, choć najczęściej przy udziale pracujących czy współpracujących z nią osób. To kolejny paradoks, że wśród pracowników i funkcjonariuszy więziennych łatwo można wskazać sporą grupę osób świadomych, otwartych, często heroicznych, które bardziej niż z oporem i ograniczeniami więzionych, muszą się mierzyć ze skostnieniem instytucji.

Innego rodzaju ambiwalencja dotyczy dostrzegalnego pęknięcia między realnym, idealnym i symbolicznym obrazem więzienia. Instytucja o ściśle określonej, wyrazistej, hierarchicznej strukturze jawi się jako mocno fantasmagoryczna, nie tylko otwarta na „rozmaitego rodzaju wyobrażenia, obrazy, tematy emocjonalne, urojenia”⁶, ale je wytwarzająca. Za Véronique Vasseur można by powtórzyć, że przeciętny zakład karny to w dużej mierze przestrzeń „zaludniona przez widziadła”.

Kobiety, które działają

Jedna ze znaczących, wolno dokonujących się zmian w Polsce w tym miejscu dotyczy wzrastającej zawodowej obecności w niej kobiet (co symptomatyczne, nieco wolniej rośnie ich ilość w kadrze kierowniczej). W 1989 roku zdecydowana

⁵ Por. G. Ch. Spivak, *Negocjacje ze strukturami przemocy*, przeł. A. Górny, [w:] S. Harasym, (red.), *Strategie postkolonialne*, przeł. A. Górny, M. Kropiwnicki, J. Majmurek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

Łukasz Chotkowski reżyser przedstawienia *Nikt nie byłby mną lepiej* zrealizowanego w 2014 roku w Teatrze Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, który przez rok współprowadził pracę w Zakładzie Karnym dla kobiet w Krzywańcu, tak podsumował swoje doświadczenia: „Więzienie jest tak opresyjne, że nie wyobrażam sobie, jak w ogóle może komuś pomóc [...] w opowieściach autorek [tekstu sztuki] powtarzały się obawy, że po wyjściu na wolność mogą być gorsze”. Wypowiedź Ł. Chotkowskiego, [w:] J. Jaworska, *Bezwstyd. Rozmowa z Magdą Fertacz i Łukaszem Chotkowskim*, „Dialog” 2014, nr 9, s. 192. Opresyjność więzienia ujawniają także sami osadzeni: „Siedzę już po raz trzeci i wiem, że jeśli ktoś się nie chce zmienić w więzieniu, to wychodzi z niego jeszcze gorszy niż do niego wszedł” – wypowiedź jednego z muzyków zespołu „Paragraf 64” działającego w Zakładzie Karnym nr 2 w Strzelcach Opolskich. Por. <https://www.youtube.com/watch?v=gbnwylKNgSk> [dostęp: 15 lipca 2015].

⁶ M. Janion, *op. cit.*, s. 6.

większość z 13,67% kobiet zatrudnionych w polskim więziennictwie pracowała w służbie zdrowia i administracji. Dwadzieścia jeden lat później, prawie 1/5 spośród wszystkich pracowników więzienia stanowiły kobiety, przy czym prawie 16 i pół procent były to funkcjonariuszki. Tak jak w 2010 roku, tak i obecnie ponad połowa kobiet pracuje w bezpośrednim kontakcie z więźniami. Dodatkowo z polskimi aresztami śledczymi i zakładami karnymi współpracuje także spora (choć nie jest to wartość stała) grupa kobiet niezwiązanych zawodowo ze służbą więzienną. Te kobiety jako przedstawicielki rozmaitych stowarzyszeń i fundacji, a zdarza się, że i jako osoby fizyczne, nierzadko wolontariuszki, prowadzą różnego rodzaju zajęcia, warsztaty czy spotkania z osadzonymi. Jeśli w istocie jest tak, jak utrzymuje Alain Besançon, że kobieta jako natura „zwiastuje upadek wszelkiego porządku społecznego, przynosi obietnicę nieuniknionego rozwiązania”⁷, coraz liczniejsza obecność kobiet w strukturze więziennej i w jej „przyległościach” zwiastować może (choć nie musi) powolne (to pewne) przemodelowywania tej instytucji, wprowadzanie do niej innych (!) jakości. Zapowiada symboliczną rewolucję. Bo jak podkreśla Michelle Perrot: „Każda rewolucja jest najpierw symboliczna, zanim stanie się strukturalna. Nie tylko dlatego, że łatwiej jest zmienić słowa niż rzeczy, ale dlatego, że język i wyobrażenia są wymiarem rzeczywistości”⁸. Możliwe, że taka sytuacja ujawni się zwłaszcza, gdy wzrośnie procentowa obecność kobiet także wśród osób zarządzających więzieniami.

Łączenie symultanicznie rozgrywających się zdarzeń we wspólny obraz często okazuje się zgubne. Tak byłoby w przypadku próby wskazania paraleli między zdecydowaniem rosnącą liczbą grup teatralnych w polskich więzieniach⁹ (od 26 w 2010 roku do 35 rok później) a coraz większą liczbą zatrudnionych tam kobiet. Teatry i kobiety wkraczają do więzień niejako osobnymi, często niezależnymi drogami. Dopiero sytuacja ich spotkania za więziennymi murami wydaje się szczególnie interesująca.

Podczas prowadzonych przeze mnie badań bezpośrednio zapoznałam się z teatrami więziennymi prowadzonymi lub współprowadzonymi przez kobiety

⁷ A. Besançon, *Le premier livre de „La Sorcière”*, [w:] *Histoire et expérience du moi*, Flammarion, Paris 1971, s. 180.

⁸ M. Perrot, *De Marianne à Lulu. Les images de la femme*, „Le Débat” 1980, nr 3.

⁹ Wśród licznych analogii między więzieniem a teatrem w tym miejscu pragnę wskazać na podobieństwo wynikające z istoty teatru i natury więzienia. Polega ono na pewnej dwustopniowości. W przypadku więzienia obejmuje ona świat instytucji realnie funkcjonującej i świat towarzyszącej jej fantasmagorii. Stwarzają go nie tylko osoby osadzone i pracujące w więzieniach, ale również społeczeństwo za murem. Tę przestrzeń wypełniają obrazy z przeszłości osadzonych, ale i ich ofiar, wyobrażenia i marzenia, plany i fantazje, niekiedy poczucie beznadziei, żalu, agresja. Z kolei teatr jako sztuka polega na powołaniu do życia, w oparciu o materialny świat sceny dany widzowi *tu i teraz* w bezpośrednim doświadczeniu zmysłowym, intelektualnym i duchowym, rzeczywistości fenomenalnej. Między tym wymiarem teatru a fantazmatami więziennymi istnieje pewna paralela

w różnych jednostkach w: Bydgoszczy-Fordonie, Gdańsku-Przeróbce, Krzywańcu, Lublińcu, Poznaniu, Opolu Lubelskim, Turawie, Warszawie-Grochowie, Wrocławiu i Wronkach. Wiele grup działa do dziś, inne się rozpadły. Ta lista nie obejmuje wszystkich teatrów więziennych, którymi kierują w Polsce kobiety. I na pewno zasługuje na uzupełnienie. W tym miejscu odniosę się jednak niemal wyłącznie do pracy tych kobiet, z którymi miałam okazję i możliwość bliżej i dłużej się spotkać, uczestnicząc w próbach i przedstawieniach ich zespołów, przeprowadzając wywiady z nimi i z ich aktorami w latach 2012–2015. Zespoły z którymi zetknęłam się jedynie podczas festiwalowych prezentacji, świadomie pomijam. Wybrane spośród liderek więziennych grup teatralnych w Polsce¹⁰, których doświadczenia pragnę tu przywołać, nadal pracują za więziennymi murami. Inne robiły to jedynie przez kilka miesięcy, bądź przez kilka lat. Obecnie są już w innych miejscach. Dla większości kobiet, z którymi rozmawiałam, praca w więzieniu stanowiła dodatkowe zajęcie, rzadko o znaczeniu ekonomicznym. Choć są wśród nich funkcjonariuszki od kilku czy kilkunastu lat zawodowo związane ze służbą więzienną. Zdarza się, że liderki teatrów więziennych, nie mogąc uzyskać potrzebnego dofinansowania swojej pracy, tworzą spektakle w ramach wolontariatu. Takie działanie okazuje się możliwe tylko na krótką metę. Wymagające często ogromnych nakładów energetycznych starania o uzyskanie środków ekonomicznych na tego typu pracę, opór społeczny wobec finansowania więziennych projektów kulturalnych,

¹⁰ Wśród emblematicznych buntowniczek i aktywistek – liderek więziennego teatru na świecie warto wymienić brazylijską aktorkę, producentkę, a następnie również polityka Ruth Escobar. Przez większą część swojej trzydziestoletniej kariery pracowała ona w opozycji do reżimu wojskowego. W latach 80. podczas częściowej odwilży politycznej, m.in. w slumsach Rio de Janeiro, na ulicach i w więzieniach (również wobec więźniów politycznych) prezentowała wraz zespołem polityczną satyrę o temacie wolności *Revista de Henfil*. Przedstawienie zakończone ogromnym sukcesem zaowocowało pogrozkami wobec aktorów, bombami na widowni, zamieszaniami w kongresie. Escobar musiała zaprzestać prezentacji. Uzyskała jednak pozwolenie na poprowadzenie od października 1980 roku pięciomiesięcznego projektu z udziałem siedmiu więźniów, psychologa i pracownika socjalnego. Seria krótkich tekstów napisanych i zainscenizowanych przez więźniów *Tu, gdzie jest porządek i rozwój* – od początku została storpedowana przez Dyрекcję Generalną Służby Więziennej. Walka o prawo wystawiania spektaklu przeniosła się do mediów. Sekretarz Ministerstwa Sprawiedliwości w obliczu gróźb Escobar pokazania sztuki poza więzieniem zgodził się na prezentację „za murami”. Podstawowe przesłanie przedstawienia polegało na uświadomieniu osadzonemu losowi więźnia i ukazaniu obrazu społeczeństwa, które ich więzi. Spektakl został pokazany kilkakrotnie w grudniu 1980 roku w więzieniu w São Paulo (Casa de Detenção). Kilka dni później odwołany tam z powodu deszczu mecz, wywołał bunt. Pięciu zawodników nie chciało zejść z boiska, co doprowadziło do zamieszek i ostatecznie masakry. Władze więzienia oskarżyły aktorów Escobar. Praca teatralna została wstrzymana. Aktorka tak odpowiedziała wówczas na stawiane jej zarzuty: „Wszyscy jesteśmy odpowiedzialni: system i służby porządkowe nie wspierające zmian – nikt nie wspiera myślenia więźniów. Są traktowani jak zwierzęta. W taki sposób traktuje ich system, a teatr był odkryciem ich człowieczeństwa”. Por. P. Heritage, *Rebellion and Theatre in Brazilian Prison. An Historical Footnote*, [w:] J. Thompson (ed.), *Prison Theatre: Perspectives and Practices*, Jessica Kingsley Publishers, London 1998, s. 231–237.

trudności, a często niemożność, by uzyskać je z funduszy penitencjarnych to temat na osobne omówienie. W obliczu problemów ekonomicznych teatralna praca w zakładach karnych i aresztach śledczych wymaga ogromnej determinacji. Do problemów ekonomicznych dołączają z niczym nieporównywalne problemy logistyczne (sprowadzenie aktorów na próbę trwa często tyle czasu, że brakuje go na pracę, a wniesienie najprostszych narzędzi potrzebnych do stworzenia dekoracji jak nożyczki wymaga zgód i nadzorów) i rzemieślnicze (twórcy o bardzo ograniczonych możliwościach działania odpowiadają za kostiumy, scenografię, muzykę, światło). W wielu przypadkach energia potrzebna do wyprodukowania przedstawienia w zakładzie karnym wystarczałaby do stworzenia kilku spektakli na wolności.

Wśród teatralnych liderek są i takie kobiety, które w więzieniu pracują okresowo (np. przez trzy miesiące rocznie, bądź co kilka tygodni). Inne na kilkugodzinne zajęcia teatralne przychodzą raz albo dwa razy w tygodniu niemal przez cały rok. W grupie przywołanych kobiet jest funkcjonariuszka (Patrycja Piwowarczyk), siostra z katolickiego zgromadzenia zakonnego (Grażyna Wawrzyńska), która przez kilka lat pracowała w więzieniu; ale także osoby nie zatrudnione w więziennictwie. Wśród tej grupy najłatwiej jest wskazać kobiety zajmujące się zawodowo teatrem. Elżbieta Golińska jest aktorką Teatru Współczesnego we Wrocławiu, Joanna Lewicka zawodową reżyserką z Lublina, Magdalena Zelent – aktorka i reżyserka amatorka – przygotowuje doktorat na Uniwersytecie Gdańskim. Monika Wirżajtys to współzałożycielka fundacji Art-House, psychodramatystka, teatrolożka i reżyserka związana z Bydgoszczą. Magda Fertacz pisze dramaty i współpracuje jako dramaturżka z wieloma teatrami zawodowymi w kraju. Liderkami teatru więziennego są kobiety w różnym wieku, pracujące z kobietami i mężczyznami, pierwszy raz karanymi i recydywistami, na oddziałach zamkniętych, otwartych i terapeutycznych, w dużych miastach i małych miasteczkach. Najczęściej pełnią funkcje reżyserek, rzadziej arteterapeutek, menterek czy dramaturżek. Pod względem fizycznym nie stanowią jednolitego typu, choć można byłoby zdecydowanie oddzielić kobiety „zuniformiozowane” (funkcjonariuszka, siostra zakonna) od „zawodowych kobiet teatru”; i tutaj taki typ już łatwiej da się wyróżnić.

Maria Janion w tekście *Bogini Wolności (Dlaczego rewolucja jest kobietą?)*¹¹ badała wizualne życie epoki rozpoczętej wraz z rewolucją francuską. „Musiała drzeć w kobiecie jakaś utajona, trudna do opanowania siła przekroczenia i marzenie o wolności”, skoro rewolucji towarzyszył obraz „Kobiety – Wolności – Przewodniczki, prowadzącej lud na barykady, niosącej sztandar wyznawców lub oświetlającej drogę w przyszłość” – pisała Janion. Jeśli w kulturze uobrazowaniem bogini wolności jest kobieta „pełna mocy transgresyjnej”, „krzepka [...] patrząca śmiało,

¹¹ M. Janion, *op. cit.*

a nawet wyzywająco, ni to kobieta z ludu, ni to zbrojna rycerka”, może pojawić się pytanie: czy zatem nie dzieje się tak, że gdy kobieta-przewodniczka wchodzi w przestrzeń (zwłaszcza tak) ograniczonej wolności (jaką jest więzienie), niejako naturalnie staje się uosobieniem i zapowiedzią (r)ewolucji? Tym bardziej, jeśli wnosi za więzienne mury twórczość teatralną, która z definicji jest „powoływaniem do życia nowego świata”¹². Paralela między wolnością i twórczością opiera się przy tym na podstawowym dla obu dylemacie, który Maria Janion określiła jako „rozpasanie i powściągnięcie”. „Poszerzenie wolności nie może się obyć bez przekraczania, za które nieraz przekraczający płaci najwyższą cenę. W symbolu Kobiety-Wolności i Rewolucji ukrywają się wszystkie paradoksy twórczości” niemożliwej bez transgresji – „czy to rewolucyjnej, czy religijnej, czy artystycznej, czy też wszystkich razem” – konstatowała badaczka¹³. Podstawową i pierwszą przestrzenią poszerzania wolności w więzieniu jest przestrzeń wewnętrzna, fenomenalna, fantasmagoryczna, dlatego teatr może być tutaj odpowiednim narzędziem. Przewodniczkami wprowadzającymi w ten obszar wolności bywają często liderki teatrów więziennych. Można o nich powiedzieć jak o bohaterce słynnego obrazu Delacroix *Wolność prowadząca lud na barykady*: te kobiety nie są tu [w więzieniu] po to, by inspirować lub reprezentować; one działają¹⁴. A działając na polu sztuki nierzadko muszą podążać śladem Antygony. W postawę transgresyjną, którą zakłada i której wymaga twórczość, realizowaną w instytucji totalnej niejako automatycznie wpisuje się bunt. Aby jednak wnosić twórczość i wolność do teatru za więzienne kraty, niezbędne jest znalezienie względnie niezależnego miejsca/postawy w instytucjonalnej strukturze. Otwarty i bezpośredni bunt wobec tak potężnej maszyny, jaką stanowi więzienie, może zaowocować co najwyżej zamknięciem bramy przed buntowniczką. Chodzi więc raczej o ewolucję niż rewolucję, o długotrwałe i konsekwentne działania niż o najsilniejszy nawet, ale jednorazowy zryw. W więzieniu samo tworzenie w danych ramach alternatywnych relacji jest wyrazem buntu. Sprzeciw wobec więziennej „struktury przemocy” prowadzi z reguły do budowania „antystruktury”, wymaga czasu i paradoksalnie również pokory. Nie oznacza ona ani postawy uniżoności ani wywyższania się ponad innych, ale prezentuje przekonanie o równości ludzi i o tym, że ostatecznie podlegają oni tym samym prawom. Zgoda na własne talenty i ograniczenia wynikające z indywidualnych zasobów i braków, ale także uwarunkowań społecznych (w tym przypadku również instytucjonalnych) łączy się ze wstępną akceptacją talentów i ograniczeń innych osób, nie bez rezygnacji z działania, by

¹² S. Świontek, *Modele aktorstwa XX wieku*, [w:] E. Udalska (red.), *Aktor w kulturze współczesnej*, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1994, s. 9.

¹³ M. Janion, *op. cit.*, s. 42–43.

¹⁴ Por. E. Hobsbawm, *Sexe, symboles, vêtements et socialisme*, „Actes de la Recherche en Sciences Sociales” 1973, nr 23, s. 5.

uczynić wszystko, co możliwe, aby drzwi, dotąd zamknięte [w sytuacjach indywidualnych i społecznych] na cztery spusty, zostały otwarte¹⁵; aby obszar sprawiedliwości nieustannie się powiększał. Wstępna akceptacja sytuacji jest i w tym przypadku warunkiem zmiany.

W świadectwach siedmiu kobiet liderek, które trafiły do pracy w więzieniach różnymi drogami, w innych miejscach znajdowały sojuszników i oponentów, dostrzec można zbliżone tematy. Oscylacja między indywidualnym-jednostkowym i ogólnym-powtarzalnym pojawia się w poszczególnych wypowiedziach na poziomie odkryć, wyzwań, trudności, sukcesów, podejmowanych działań czy buntów. O cenie, jaką płacą za pracę w więzieniu najczęściej mówią między wierszami. Niektóre sytuacje świadomie przemilczają, chcą dalej współpracować z więzieniem. Za ich pewnymi słowami kryją się cienie. Dla niektórych twórczyni praca w teatrze stanowiła jedną z form działań podejmowanych w więzieniu, dla innych była ona jedyną. Każda z kobiet stosowała indywidualne metody pracy, kształtowane wraz ze zdobywanym doświadczeniem; nieco inaczej postrzegała osoby osadzone i kontakt z nimi. W różny sposób przebiegała ich współpraca ze służbą więzienną. Indywidualne głosy kobiet-liderek układają się w swoisty chór, z którego wyłania się nie tylko obraz teatralnej aktywności w więzieniu, ale także specyficzne spojrzenie na sam teatr, jego funkcje, zadania i możliwości. Zindywidualizowane opisy podzielone zostały na trzy grupy w zależności od kontekstu prowadzonej pracy i grupy zawodowej, do której przynależą liderki. Patrycja Piwowarczyk i Grażyna Warzyńska pracują lub pracowały zawodowo w więziennictwie, sprawując w nim kilka funkcji. Elżbieta Golińska, Joanna Lewicka i Magda Fertacz to kobiety zawodowo związane z teatrami instytucjonalnymi. Natomiast Magdalena Zelent i Monika Wirżajtys, również zawodowo związane z teatrem i kulturą, realizują najczęściej projekty artystyczno-społeczne w ramach organizacji i struktur pozarządowych.

Siedem świadectw

Kobiety zuniformizowane

Kapitan Patrycja Piwowarczyk¹⁶ rozpoczęła służbę w Zakładzie Karnym we Wronkach 1 maja 1999 roku, jako absolwentka resocjalizacji. Była pierwszą kobietą pracującą jako wychowawczyni na oddziale. Wcześniej w dziale penitencjarnym

¹⁵ J. Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, [w:] *Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław, Warszawa 2012, s. 800.

¹⁶ Tekst powstał na podstawie listu otrzymanego w czerwcu 2015 roku oraz rozmów przeprowadzonych w marcu i czerwcu 2013 w Zakładzie Karnym we Wronkach.

zatrudniano tylko psycholożki. Koledzy – wychowawcy próbowali „zrobić z niej sekretarkę do parzenia kawy”. Nie pozwoliła. Wiedziała, że musi im udowodnić poziom swoich kompetencji. Poznała lepiej niż oni obowiązujące przepisy. Sprawnie prowadziła dokumentację i uczyła się skutecznej pracy z osadzonymi. Po trzymiesięcznym przyuczeniu u starszego wychowawcy na oddziale terapeutycznym dostała swój własny oddział. Był to powód do dumy, a jednocześnie duże wyzwanie. Chciała, by na oddziale, gdzie większość stanowili młodociani, nie dochodziło do wypadków nadzwyczajnych (zwłaszcza do bójek, samouszkodzeń i znęceń). Odkryła, że najlepszym sposobem ich unikania jest zajęcie osadzonym czasu wolnego. Wymyśliła, nie było wówczas w zakładach karnych wychowawców do spraw sportu, rozgrywki w piłkę siatkową, tenisa stołowego i darta; najpierw na oddziale mieszkalnym, a następnie międzyoddziałowe. Inicjatywa wymagała przekonania działu ochrony i właściwego doboru grup, ale swój zamiar osiągnęła. Wypadki nadzwyczajne zniknęły przynajmniej z jej oddziału. Po około pięciu latach trafiła na oddział dla recydywistów. Praca była łatwiejsza, ale i doświadczenie Piwowarczyk bogatsze. Odkryła, że poza zagospodarowaniem więźniom czasu wolnego ważną rzeczą dla tej kategorii skazanych stanowi autorytet. Po szesnastu latach pracy może się nim pochwalić. Jest dla osadzonych ważną osobą, której słuchają i której się radzą. Z wdzięcznością też myśli o swoim byłym przełożonym. To on wskazał jej nowe drogi i możliwości pracy resocjalizacyjnej. Zainspirował do działania i rozwoju, pokazał, że nie ma rzeczy niemożliwych, „dał zielone światło” dla realizacji nawet najbardziej „dziwnych” pomysłów. Do dziś Piwowarczyk wciela w pracy jego motto: „Skazany zostaje za bramą więzienia, do zakładu przyjmujemy człowieka”. Na oddziale dla recydywistów założyła teatr Zniewoleni. Do marca 2015 roku w przedstawieniach występował pierwszy z zaangażowanych przez nią aktorów.

Od ośmiu lat Piwowarczyk pracuje jako wychowawczyni do spraw kulturalno-oświatowych i biblioteki. Wiele pomysłów i inicjatyw, jakie podejmuje ta kobieta, zdumiewa. W sztywnych ramach zakładu karnego, w roli (trudnej) funkcjonariuszki(!) Piwowarczyk pozostaje przede wszystkim aktywistką-pasjonatką. Dziwić może ilość i charakter podejmowanych przez nią działań w ciężkim zakładzie karnym, gdzie osadzonych jest wielu mężczyzn z długimi wyrokami. Poza teatrem stworzyła we Wronkach kabaret, zespół muzyczny oraz liczne koła zainteresowań. Nie bacząc na trudy, organizuje wielogodzinne i stratalizowane święta-widowiska dla dzieci skazanych z okazji Świąt Bożego Narodzenia i Dnia Dziecka. Całkowite zaangażowanie i pomysłowość aktorów teatru Zniewoleni w wielotygodniowe przygotowanie tych szczególnych uroczystości to również jej zasługa. Od kilku lat Piwowarczyk realizuje także akcję „Z tatą do szkoły”, kompletując wyprawki szkolne dla dzieci osadzonych. Pewne zadania realizuje w czasie wolnym, dzieląc go z obowiązkami rodzinnymi. Środki

finansowe pozyskuje z różnych źródeł, ale zdarza się, że i sama współsponsoruje elementy teatralnych dekoracji. Nagrywa z osadzonymi bajki dla dzieci, organizuje liczne koncerty i wystawy m.in. na Uniwersytecie Zielonogórskim. Prace skazanych są licytowane na aukcjach charytatywnych w szkołach, przedszkolach oraz w ramach Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy. Wspólnie z osadzonymi, jako mentorka, koordynatorka i inspiratorka nagrywa amatorskie filmy. Przygotowuje rejestracje przedstawień wyróżniane na ogólnopolskich przeglądach sztuki więziennej. Współpracuje ze związkami wyznaniowymi, w szczególności z Kościołem Zielonoświątkowym i Bractwem Więziennym. W ramach tych działań powstają także przedstawienia misteryjne. Jest redaktorką więziennej gazетки „Zamek” oraz twórczynią więziennej telewizji „Wrona”. Realizuje wspólne projekty z biblioteką, Domem Kultury we Wronkach i z Muzeum Ziemi Wronieckiej. Bardzo ceni współpracę ze studentami oraz udział w licznych konferencjach naukowych.

Miewa chwile zwątpienia, bywa zmęczona, ale zaangażowanie osadzonych, uśmiech ich dzieci i zadowolenie ich rodzin utwierdzają ją w podejmowanych działaniach. Dzięki temu, co Piwowarczyk robi dla skazanych, a przede wszystkim wspólnie z nimi, czują się oni mimo długich wyroków potrzebnymi społeczeństwu ludźmi. Funkcjonariuszka stara się wskazywać i paradoksalnie w więzieniu „otwierać” nowy, lepszy świat i nowe możliwości. Poszczególne osoby inspiruje do rozwijania talentów. Nie robi tego dla awansu i poklasku, bo tego jak twierdzi „w służbie więziennej nie można się doczekać”. Jej praca, dogłębne zaangażowanie stanowi wyraz pasji. Swoje działania w zakładzie podejmuje przede wszystkim ze względu na osadzonych, którzy potrafią bardzo zaangażować się w pracę, a także z myślą o ich rodzinach. Cztery lata temu z inicjatywy skazanych powstał pierwszy raz Dzień Kobiet dla funkcjonariuszek w zakładzie. W ten sposób osadzeni chcieli wyrazić swoją wdzięczność kobietom pracującym we wronieckim zakładzie, w sposób szczególny Patrycji Piwowarczyk. Podziękowania osadzonych, ich zadowolenie daje jej motywację do pracy i przynosi satysfakcję z tego, co robi. Osiągnęła bardzo wiele, ale nie byłoby to możliwe bez zaangażowania więźniów i owocnej współpracy z Agatą Nowak – koleżanką z działu. Wiele dobra wydarza się w Zakładzie Karnym we Wronkach dzięki temu zespołowi.

Piwowarczyk chciałaby spotykać w służbie więcej życzliwych, pomocnych osób, nie stykać się z zawiścią czy złośliwością, jak niekiedy ma to miejsce. W ciągu wielu lat służby nigdy nie była załamana współpracą z osadzonymi, kilkakrotnie natomiast czuła się źle w związku z reakcjami więziennego personelu. Życzyłaby sobie nadal takiego zaangażowania skazanych. Wierzy, że dzięki wspólnym działaniom staną się lepsi i nie wrócą, chociaż niektórzy z nich, na drogę przestępstwa.

W takcie długiej kariery były sytuacje, w których się buntowała, najczęściej, gdy problem dotyczył innych osób. Dzięki jej konsekwentnemu sprzeciwowi młody muzyk uzyskał kiedyś zgodę na posiadanie saksofonu w celi. Czasem wycofywała się z buntu świadomie, widząc, że najbardziej cierpią na tym osadzeni.

Grażyna Warzyńska w młodości chciała projektować modę, albo pomagać osobom z trudnościami. Obecnie powołanie zakonne realizuje w katolickim zgromadzeniu siostr Matki Bożej Miłosierdzia, które wspiera dziewczyny i kobiety w trudnych sytuacjach. Już będąc w zakonie Warzyńska chciała pracować w więzieniu. Początkowo nie było to możliwe. Po pewnym czasie jednak przełożeni skierowali ją jako wolontariuszkę do pomocy miejscowemu Bractwu Więziennemu. Odczuwała strach – nie wobec osób, ale podjętych zadań. Bała się, czy im sprosta. W obowiązki stopniowo wprowadzał ją kapelan. Po pewnym czasie poczuła, że więzienie to jej miejsce. Do Aresztu Śledczego w Warszawie-Grochowie trafiła jako katechетка. Od samego początku chciała tam również wprowadzić teatr. Jednostka odrzuciła jednak ten pomysł. Siostra zaniechała kolejnych prób, ale obok swoich podstawowych obowiązków zaczęła prowadzić różnorodne zajęcia manualne z kobietami. W 2010 roku z okazji pierwszej w historii aresztu Pasterki, zaproponowała dyrekcji krótki poprzedzający ją spektakl. Zaprosiła do niego konkretne osadzone, nie tylko uczestniczki katechez czy mszy świętych. I tak 24 grudnia po premierze *Nie lękaj się w Areszcie Śledczym* Warszawa-Grochów narodził się Teatr Nadzieja. Niemal natychmiast grupa otrzymała zaproszenia na występy w ramach konferencji i do wielu instytucji: domów pomocy społecznej, szkół, urzędu miasta, parafii. Poszczególne przedstawienia powstawały ze względu na miejsca czy kontekst prezentacji. Status tej grupy można określić jako „teatr na zaproszenie”. Występy poza murami nie tylko pozwalały przełamać stereotyp kobiety skazanej, wywoływały dużo pozytywnych emocji (domy pomocy społecznej), ale i refleksji (spotkania z gimnazjalistami i licealistami). Z kolei aktorki spotykając się z trudnościami widzów, ze starością, chorobami, samotnością często, niejako naturalnie, dokonywały przewartościowania własnego życia. Nigdy też nie zawiodły zaufania siostry.

Od początku na próbach siostra korzystała z dramy i techniki teatru forum. Sięgała po ruch i taniec jako element rozładowania, sposób odprężenia, ale także pracy nad kondycją. Siostra zwraca szczególną uwagę na połączenie sfery psychofizycznej i duchowej człowieka.

Tematy spektakli z reguły odwoływały się do problematyki społecznej, w tym uzależnień, patologii, zarobkowej emigracji, przemocy domowej. Poezja, pantomima i taniec (hip-hop, taniec w kręgu) oraz dramat (*Moralność pani Dulskiej*) w przedstawieniach Teatru Nadzieja pojawiały się sporadycznie.

Teatr, praca nad spektaklem stanowi dla siostry narzędzie, które pozwala jej nawiązać bliski kontakt z osadzonymi. Realizuje przekonanie, że człowiek, który

„decyduje się na pracę w więzieniu z trudnym człowiekiem, musi go pokochać”. „Jeśli go nie zaakceptuje, nie pokocha, nic dla tych ludzi nie zrobi” – wyznaje liderka Teatru Nadzieja. Świadomie używa przy tym liczby pojedynczej, mówi o „trudnym człowieku”¹⁷. Międzyludzka relacja, a relacja miłości w sposób szczególny opiera się na indywidualnych spotkaniach i to one są szczególnie ważne w więzieniu. Akceptacja, miłość (słowo używane przez siostrę świadomie) muszą mieć cel. Resocjalizację rozumie jako pomoc drugiemu człowiekowi, by ten odnalazł siebie, swoją tożsamość, która stanowi filar człowieczeństwa. Opinia siostry Grażyny nie odbiega od oceny specjalistów od resocjalizacji, kiedy uważa ona, że „wszystkich osób osadzonych zresocjalizować się nie da”, ale praca z małymi grupami przynosi zaskakujące rezultaty i jest skuteczna. Wiele osób trafia do więzienia tylko dlatego, że zabrakło w ich życiu w pełni akceptującej, odpowiedzialnej międzyludzkiej relacji. Taka przyjacielska relacja w kontekście izolacji może okazać się „lekarstwem”. Potrafi zmobilizować osobę osadzoną do podjęcia indywidualnej pracy nad zmianą. I rzeczywiście na pewnym etapie prób siostra dostrzega, że w kobietach „coś pęka” – zaczynają inaczej wartościować siebie i postrzegać rzeczywistość. Z aktorek Teatru Nadzieja, z którymi pracowała siostra Grażyna, tylko jedna wróciła do więzienia.

Przedstawienie jest ważne, ale praca na próbach uruchamia innego rodzaju działania, nie tylko artystyczne. Próby często dotyczą głębszych obszarów niż sam spektakl, dotyczą trudnych, indywidualnych historii. Zdarza się, że w odpowiedzi na złe nastroje kobiet, często w obliczu niepomysłnych wiadomości z domu, siostra rezygnuje z próby. Kobiety rozmawiają, niekiedy indywidualnie. Próby teatralne pełnią zatem też funkcje czysto terapeutyczne, pomagają w rozładowaniu napięć. Funkcjonariusze dostrzegają, że po nich na oddziałach pojawia się mniej arogancji i przekleństw.

Jednocześnie praca nad spektaklem wymaga odpowiedzialności, podjęcia wysiłku, wyrozumiałości wobec innych osób w grupie. Większość tych spraw dla osadzonych kobiet była dotychczas nieznana. Wiedzą, że podejmując pracę w teatrze przyjmują pewne zobowiązania. W trakcie prób nie używają brzydkich słów (to warunek, a dla wielu z nich wymaga on wysiłku). Muszą znać tekst na pamięć. Czasami osadzone mówią o siostrze, że „jest wymagająca”. „Wchodząc w rolę, uczą się życia” – tłumaczy reżyserka. Przekonuje swoje podopieczne, że aby dobrze zagrać na scenie muszą pracować nad rolą, ćwiczyć własny charakter, rozwijać umiejętności współpracy z innymi (niekoniecznie z sympatią, ale z akceptacją). Ta praca jest analogiczna do „roli życiowej”. Żeby dobrze „zagrać” na scenie życia, także trzeba podjąć wysiłek.

¹⁷ Podobnie jak Jerzy Grotowski mówił o „widzu”, rzadko o „widzach”, a słowa „publiczność” nie używał.

Poprzez to, co zdarzyło się w ich życiu kobiety mają ogromnie zaniżaną samoocenę. Doświadczają samotności, zdarza się, że rodziny się ich wyrzekają. Nie ufają funkcjonariuszom, a ci często ich nie akceptują w taki sposób, jaki by tego oczekiwały. Pojawia się w nich potrzeba empatii, zrozumienia, przytulenia, słów otuchy, że jeśli będą chciały, walczyły, wiele mogą osiągnąć

– tłumaczy siostra Grażyna.

Wejście w rolę, staniecie na scenie i pokazanie, że się to dobrze robi, przywraca kobiecie pewność i wartość siebie

– dodaje. Ogromne znaczenie mają dla osadzanych brawa, kwiaty i pozytywne opinie widzów. Uznanie motywuje kobiety do dalszej pracy. Stają się bardziej empatyczne, kreatywne, pojawia się poczucie odpowiedzialności grupowej.

Siostra ma pozytywne relacje ze służbą więzienną. Nie bez znaczenia jest tu ogromna przychylność dyrekcji aresztu. Funkcjonariusze są raczej otwarci, choć kontakty z nimi ułatwia habit siostry. Spośród sytuacji kryzysowych reżyserka wspomina dwie, w których jej „bunt” przyniósł pozytywne rezultaty: po interwencji siostry u dyrekcji, jedna z osadzonych została przeniesiona do innego rodzaju pracy; dział penitencjarny zezwolił na wyjazd na przedstawienie młodej aktorce, wbrew pierwotnej odmowie. Ta sytuacja stała się dla tej kobiety prawdziwym przełomem: „Siostra dała mi kredyt zaufania i ja tego nie zniszczę” – komentowała osadzona.

Doświadczając trudności związanych z pracą w więzieniu, siostra Grażyna, póki co, nie korzystała z pomocy psychologa. Prosi o nią natomiast przyjaciół i osoby duchowne. Podstawowy stres, jaki odczuwa w pracy, wynika nie z kontaktu z osobami osadzonymi, ale z przepisami. Jakiegokolwiek działanie w więzieniu wymaga uzasadnienia na piśmie i zgody dyrekcji. Żeby pomóc człowiekowi trzeba zajmować się papierami i to denerwuje. Cierpienie siostry wywołują historie kobiet, które przez wiele lat doświadczając przemocy (dla „dobra” dziecka, z lęku, wstydu, nie mając żadnej pomocy, nie mając dokąd pójść) dokonują, albo usiłują dokonać morderstwa na kacie. „Czy w takich sytuacjach to one zasługują na izolację?” – pyta reżyserka. W tonie jej głosu słychać bunt. W pracy teatralnej ogromną trudnością jest rotacja. Stało się to już regułą, że po półrocznej współpracy z siostrą w teatrze wychowawca dostrzega duże pozytywne zmiany w aktorkach i kobiety często otrzymują pracę na wolności. Nie mogą już uczestniczyć w próbach.

Fakt, że kostiumy i scenografię do przedstawień siostra przygotowuje zawsze z własnych funduszy, traktuje ze spokojem. Robi to dla kobiet, nie dla instytucji. A w areszcie nie ma pieniędzy na tego typu działania. O dofinansowania nie występuje. Praca w więzieniu także sprawia, że siostra Grażyna wiele uczy się od osadzonych kobiet.

W pewnych momentach są tak prawdziwe i otwarte, że czasem zastanawiam się, czy ja byłabym zdolna do takiej szczerości. Niektóre z nich posiadają wyjątkową wrażliwość na niesprawiedliwość. Bardzo cierpią, gdy ta je spotyka. Widzą ją, mówią o niej, nie chowają się do kąta

– podsumowuje siostra. To dla niej ważne świadectwo człowieczeństwa „jej aktorek”.

Kobiety zinstytucjonalizowane (teatralnie)

Elżbieta Golińska – aktorka Teatru Współczesnego we Wrocławiu zaczęła tworzyć teatr w Zakładzie Karnym nr 1 w 2009 roku, na zaproszenie Beaty Grabińskiej – psycholożki i dyrektorki. Mimo fascynacji pracą teatralną i satysfakcji z gry, teatr instytucjonalny od dawna Golińskiej nie wystarczał.

Nie wyobrażała sobie pracy w takim miejscu jak więzienie. Wiedziała jednak, że jeśli podejmie to ryzyko to razem z mężem Markiem Tyburem, historykiem sztuki, reżyserem, z którym już wielokrotnie pracowała. Na pierwsze zajęcia weszli 26 maja. Od początku postanowili pracować w dwóch oddzielnych grupach: Tybur w męskiej, Golińska w kobiecej. Tak powstał Teatr Protezowania. Geneza nazwy zespołu ściśle wiąże się z topografią więzienia i nawiązuje do przestrzeni prób – dawnego warsztatu, gdzie więźniowie wykonywali protezy. Golińska i Tybur, rozpoczynając pracę na ulicy Kleczkowskiej, mieli precyzyjny pomysł, nie zdawali sobie jednak sprawy, że rzeczywistość, którą zastaną, przerośnie ich plany.

Pierwsze zajęcia z kobietami nie były dla Golińskiej bezbolesne. Ciężar doświadczenia oddają wypowiedziane przez nią słowa: „trzeba było mnie reanimować”. Przez wiele dni nie mogła dojść do siebie. Po latach pamięta wszystkie twarze z pierwszego spotkania, obawy w sytuacji, w której na sali prób nie było strażników, ale i etiudę *Poławiacze deszczu*, którą wykonała jedna z osadzonych. „Ten deszcz był jak nieutulone łzy, a Agnieszka przedstawiła niezwykle, szczerą, wzruszający teatr” – wspomina.

Bardzo mocno przeżyła też wejście do celi, fizyczne doświadczenie zamknięcia, ograniczonej przestrzeni i wielką dbałość o porządek. Na początku w pracy teatralnej zaskakiwały ją pewne sytuacje, w niektórych okolicznościach brakowało jej dystansu, czasem pojawiały się wątpliwości czy zdoła zdobyć zaufanie osadzonych, czy i w jaki sposób powinna mówić o pewnych sprawach? Bywało, że czuła się psychicznie i fizycznie zmęczona, mimo że od początku miała możliwość wsparcia psychologicznego. Stopniowo uczyła się stawiać granice, wymagać i chronić się przed manipulacją. Po sześciu latach pracy w więzieniu mówi z sympatią, a nierzadko i z podziwem o kobietach z zespołu i o ich rozwoju.

Od początku starała się słuchać i patrzeć na aktorki nie przez pryzmat ich przeszłości, ale odnaleźć w nich „kobiety, które zagrzebały własne piękno”. Zrealizowała to, skoro same osadzone zauważyły, że: „Wszyscy na nas patrzą, nie wszyscy widzą. Pani Ela widzi”; „[Proteżownia] to nie jest teatr, w teatrze się gra – to jest miejsce pogubionych dusz”; „takie miejsce, w którym przywraca się nasze twarze” – to tylko nieliczne z głosów aktorek.

Od początku Golińska i Tybur wiedzieli, że nie chcą kończyć pracy warsztatami, ale spektaklem, który powinien mieć rangę artystyczną. (Krystyna Meisner po *Tańcach naszych codziennych* wyraziła uznanie dla wysokiego poziomu artystycznego i dla pracy aktorek). Moment przedstawień stanowił często przełom dla aktorów obu grup, choć swoimi doświadczeniami dzieliły się przede wszystkim kobiety. Doceniały fakt, że dzięki teatrowi wiele z nich po raz pierwszy w życiu otrzymało kwiaty, brawa, publiczne pochwały. Widzowie rozmawiali z nimi, jak z partnerkami, zapominali, gdzie są i kogo oglądają na scenie. Kompleksy aktorek i ich niewiara we własne możliwości, brak poczucia wartości i piękna powoli słabły. Teatr Proteżownia stał się sposobem ukazywania jego wykonawców – kobiet i mężczyzn – takimi jakimi są – twórczymi, nierzadko zjawiskowymi ludźmi. Ujawnienie ich talentów i rozbudzenie ciekawości sprawiło, że przynajmniej część z nich rozpoczęła samodzielną pracę nad sobą. Sama Golińska nie wierzy w ogólne uzdrowienie świata, wierzy natomiast w pomoc tym, którzy chcą coś zmienić.

Dzięki działaniom podjętym w więzieniu aktorka Teatru Współczesnego uświadomiła sobie, jak potężnym narzędziem w pracy z osadzonymi jest teatr. Odkryła ich siłę i głęboki sens. Pozwała ona bowiem mierzyć się z wewnętrznymi demonami i je pokonywać. Inaczej spojrzała na hermetyczne i w dużej mierze egocentryczne środowisko teatralne. Jednocześnie oscylacja między sceną zawodową i więzienną pozwoliła jej nie zatracić się w pracy za murami. Kiedy słabła w więzieniu, siły odzyskiwała na zawodowej scenie. Mogła zajmować się więźniarkami dzięki temu, że na co dzień robiła także inne rzeczy.

Podczas pracy w Zakładzie Karnym doświadczała różnorodnych trudności: związanych z rotacją osadzonych, ale także wynikających ze współpracy ze służbą więzienną. Wśród wychowawców byli ludzie przyjaźni i zaangażowani, pomocni w każdych okolicznościach, ale i tacy, którzy przez złe wypełnianie swoich obowiązków, brak dobrej woli, elementarnego ludzkiego zrozumienia albo z czystego lenistwem skutecznie blokowali pracę.

Jednocześnie osadzone dostrzegły, że dzięki pracy teatralnej nie tylko one i inni więźniowie, ale i personel się zmieniał. Również wsparcie tej pracy zza murów pozostawało raczej symboliczne. Zdarzało się, że Golińska i Tybur musieli mierzyć się z krzywdzącymi i krótkowzrocznymi opiniami osób na wolności, które negowały ich pracę ze względu na miejsce i biorących w niej udział aktorów.

Sama praca teatralna szczególnie na początku nie należała do lekkich. Nierzadko przypominała „karczowanie lasu”. Wiele kobiet nie potrafiło pracować. Były niecierpliwe, miały kłopoty z koncentracją i dyscypliną, z nauczeniem się ról. Buntowały się przeciwko kilkukrotnym powtórzeniom danej sceny. Niektóre wymagały, by pokazać im każdy krok. Były i takie, które przedstawiały własne propozycje, doświadczały „szalonej potrzeby znalezienia się w innym świecie”, improwizowały nawet w czasie przedstawień, bawiły się grą. Dzięki nim rodził się autentyczny teatr – najlepsze podziękowanie dla reżyserki. Golińska stopniowo w pracy odchodziła od opowiadania na scenie wprost o doświadczeniach aktorek. Jeszcze w *Tańcach naszych codziennych* kilkudziesięciu repliki napisane przez osadzone na temat doświadczanych i zadanych krzywd, zostały wplecione w choreografię złożoną z codziennych czynności wykonywanych przez kobiety – takich jak pranie, prasowanie, gotowanie – podniesionych do rangi rytuału. Po kilku latach Golińska zdała sobie jednak sprawę, że nie wychodząc poza traumatyczne doświadczenia, zatrzymuje aktorki w rozwoju, hamuje ich lot. Odważyła się szukać materiału do przedstawień w poezji Wisławy Szymborskiej i Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. W kwietniu 2015 roku Teatr Protezownia zdobył pierwszą nagrodę na Drugim Ogólnopolskim Przeglądzie Więziennej Twórczości Teatralnej w Poznaniu za przedstawienie *Otwórz drzwi snom* na podstawie wierszy Anny Świrszczyńskiej z tomu *Jestem baba*. Nowatorska, bezkompromisowa, „pisana ciałem i z ciała” w obronie godności kobiety poezja Świrszczyńskiej, a wcześniej wiersze Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej pozwoliły aktorkom wyrazić złożoność i surowość ich losów. Oba spektakle dowiodły, że teksty poetyckie nie tylko rezonują z doświadczeniami wykonawczyń, ale pozwalają im wypowiedzieć coś ważnego o sobie i świecie. Poezja umożliwiła osadzonym podjęcie dialogu z własną historią i z historią społeczną, pomogła im dobitniej wyrazić ból i zmieszanie niż traumatyczne wspomnienia. Skomplikowane losy wykonawczyń pozwoliły z kolei widzom odkryć nowe i zaskakująco nośne interpretacje znanych wierszy. Poeta Bogusław Kierc po przedstawieniu *Ogród* wyraził swoje zdumienie i podziw dla aktorek i ich nieznanej mu dotąd interpretacji twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. „Nie znałem takiej Jasnorzewskiej” – powiedział.

Praca Golińskiej i Tybura w Zakładzie Karnym nr 1 we Wrocławiu nie ogranicza się jedynie do działań teatralnych, ale obejmuje zajęcia rękodzielnicze dla kobiet i plastyczne dla mężczyzn. Prace więźniów będące ich rezultatem były następnie eksponowane na wystawach w Zakładzie Karnym, we wrocławskiej galerii Biura Festiwalowego Impart 2016, w Domu Hauptmannów w Szklarskiej Porębie oraz w ramach nocnych, monumentalnych, multimedialnych projekcji na murach więzienia *Mury 2014 i Mury 2015*¹⁸.

¹⁸ W październiku 2014 r., po zmroku, na terenie Zakładu Karnego nr 1 we Wrocławiu, znajdującym się poza jego częścią zamkniętą, zrealizowana została szczególna akcja. Na potężnym

Wspólnie wywalczyli także salę teatralną – jedyną z prawdziwego zdarzenia w polskich zakładach karnych – czarną i wyciemnioną. Poniesiony trud był o tyle większy, że obecna sala to już trzecie miejsce.

Golińska kilkakrotnie rozważała odejście z więziennego teatru. Powodów było wiele: trudności organizacyjne, kłopoty z zespołem (kobiety w przeciwieństwie do bardziej zadaniowych mężczyzn trudniej było nakłonić do niektórych działań), własny ból i wrażliwość na los kobiet, brak sił.

Zawsze jednak pojawiało się coś, co zatrzymywało ją w tym miejscu: zaangażowanie grupy, wdzięczność aktorek, współpraca ze Stowarzyszeniem na Rzecz Osób Wykluczonych i zagrożonych Wykluczeniem Społecznym Podwale Siedem oraz z Biurem Festiwalowym IMPART 2016.

Przez długi czas Elżbieta Golińska nie postrzegała swojej pracy w kategoriach ceny, a jedynie chęci, wyboru, podjęcia odpowiedzialności. Sukcesywnie rozszerzała pole swoich działań w więzieniu poza teatr. Kiedy w trakcie warsztatów plastycznych kobiety wykonały maskotki, natychmiast pojawił się pomysł, by obdarować nimi dzieci z Kryzysowego Ośrodka dla Matek i Ośrodka Opiekuńczo-Leczniczego w Jaszczotku. Myśl ta wywołała kolejną lawinę działań – zbiórkę słodczy, przygotowanie paczek, transport, zorganizowanie w ośrodku wizyty kobiet z zakładu karnego, które osobiście przekazywały prezenty. W pewnym momencie Golińska poczuła, że tracił proporcje. Ale postawa jej zespołu oraz jego ogromna wdzięczność za wspólną pracę nie pozwoliły jej zrezygnować z teatru więziennego, mimo ceny, jaką przychodzi za nią płacić. Głos osadzonych złagodził jej zniechęcenie i zainspirował do dalszych działań. Oto fragmenty dwóch listów osób osadzonych skierowanych do Golińskiej i Tybura:

Pozwalacie nam uwierzyć, że jesteśmy coś warci, że nam się uda;

Serdecznie dziękuję za Pani serce i pracę. Za cudowne doświadczenie, za piękne i niezapomniane wrażenia, naprawdę nie ma słów, żeby wyrazić wdzięczność za to, co pani robi dla nas [...] dzięki Pani wierzę, że mogę teraz robić, co chcę, mieć, co chcę i być kim chcę – wszystkim, co ludzie uznali w moim przypadku za niemożliwe. Dziękuję Ewelina K. (maj 2015).

murze oddzielającym przestrzeń wolności od więzienia zaprezentowane zostało widowisko multimedialne, światło i dźwięk ukazujące pełny dorobek artystyczny więźniów w domenie plastyki i teatru. Marek Tybur stworzył unikatową, niepraktykowaną w żadnym zakładzie karnym w Polsce, formę prezentacji działalności kulturowej osadzonych skierowaną do widzów „z wolności”, w tym do mieszkańców „przywieziennej” dzielnicy, wśród których są także osoby zagrożone wykluczeniem społecznym. Mur więzienny będący granicą swobody i zamknięcia, stał się jednocześnie ekranem afirmacji osobowości, emocji, postaw, wołania zawartego w kompozycjach artystycznych. Twórcy zamierzają kontynuować projekt corocznie, wzbogacając go o nowe formy twórczości, np. o prace wideo.

Dziś liderka Teatru Protezowania wie, że praca w więzieniu wymaga ogromnej czujności nie tylko względem aktorów, ale także wobec systemu, w którym nie powinno się nigdy zapominać o człowieku.

Joanna Lewicka podjęła się realizacji przedstawienia w Zakładzie Karnym w Opolu Lubelskim na prośbę aktora Dariusza Jeża. Spektakl *Sen nocy letniej* powstał w ramach kolejnej edycji międzynarodowego festiwalu Konfrontacje (2012) odbywającego się w Lublinie.

Trudne doświadczenia Lewickiej w pracy teatralnej w więzieniu były typowe. Dotyczyły przede wszystkim olbrzymiej rotacji w zespole spowodowanej brakiem odpowiedzialności ze strony aktorów. Reżyserka chciała pracować z najzdolniejszymi, zostali najwytrwalsi. Przełomem w pracy było zaklejenie przez Lewicką wszystkich okien w sali, przez które można było obserwować ją z innych budynków więziennych. To stworzenie całkowicie odizolowanej, bezpiecznej przestrzeni oraz rezygnacja z obecności strażników w sali całkowicie rozluźniło aktorów. Ich obawy znikły i praca, która rozwijała się powoli, nabrała szybszego tempa. Po tych działaniach reżyserka była przez kilka dni wyjątkowo „sumiennie” sprawdzana przez ochronę, która podejrzewała, że kobieta przemycą coś do więzienia. Przetrwała. Lewicka prosiła także aktorów, by nie opowiadali o próbach w celach. Dość szybko zdecydowała się wprowadzić do pracy z osadzonymi aktorki i aktorów z wolności. Kilkoro wykonawców związanych z artystycznym środowiskiem Lublina „pochyliło się nad tą pracą”, najczęściej w ramach wolontariatu. Ich obecność dodatkowo zmotywowała mężczyzn do pracy, ale także ujawniła ogromną odwagę artystyczną i cywilną osadzonych. Zaangażowanie aktorów wpłynęło na cały zespół. Lewicka wspomina, że w Zakładzie Karnym w Opolu Lubelskim „zostawiała połowę serca”, dlatego że za więziennymi murami poznała niezwykle wartościowych ludzi. Doświadczyła jednak także sytuacji traumatycznej. Wiązała się ona ze zwiedzaniem jednej z cel mieszkalnych. Na prośbę reżyserki, by zobaczyć codzienną przestrzeń życia osadzonych, jeden z funkcjonariuszy zaprowadził ją do celi, z której chwilę wcześniej celowo wyprowadzono jej mieszkańców. Lewicka poczuła się okrutnie. Był to, jak wspomina „jeden z najgorszych momentów w jej życiu”: Ktoś musiał opuścić swój dom tylko dlatego, żeby ona mogła go zobaczyć. Kiedy weszła do celi na sznurkach schły zielone drelichy. Tak powstał obraz Lasu w przedstawieniu *Snu nocy letniej*. Więzienne uniformy jak ciała bez duszy powiewały nad sceną. Trauma Lewickiej zaowocowała jedną z najpiękniejszych scen w polskim teatrze więziennym.

Relacja ze służbą więzienną jest według reżyserki rzeczą złożoną. W Zakładzie Karnym w Opolu Lubelskim pracowali bardzo zaangażowani i pomocni ludzie, z szacunkiem odnoszące się do więziennego teatru – jeden z nich wychowawca kulturalno-oświatowy Łukasz Pruchniak skomponował muzykę do przedstawienia i wykonał ją na żywo, przełamując zresztą stereotypowy obraz funkcjonariusza – byli także osoby celowo utrudniające każde działanie. Nawet tak wyjątkowy i świadomy

wagi pracy resocjalizacyjnej dyrektor, jakim jest pułkownik Zbigniew Drożyński nie był w stanie bezustannie monitorować pracy wszystkich funkcjonariuszy.

Jednak największy problem związany z tworzeniem teatru więziennego dotyczy według reżyserki finansów. Nawet ogólnopolski sukces, jaki odniósł *Sen nocy letniej* w reżyserii Lewickiej prezentowany na scenach zawodowych w wielu miastach Polski (m. in. w Teatrze Polskim w Warszawie) nie ułatwił twórcom przedstawienia kontynuacji pracy z więźniami. Brak funduszy udaremnił plany na kolejne spektakle.

Magda Fertacz do więzienia dla kobiet w Krzywańcu jeździła co kilka tygodni przez rok. Więzienny projekt, którego założeniem było przywrócić głos kobietom na co dzień społecznie niewidzialnym¹⁹, wymyśliła jeszcze jako dramaturżka Lubuskiego Teatru. Realizowała go początkowo w duecie z reżyserem Łukaszem Chotkowskim, a następnie wspólnie z zespołem aktorskim z teatru w Zielonej Górze. Więźniarki w trakcie spotkań pisały teksty wokół takich tematów, jak miłość, nienawiść, wina, kara, więzienie. Stopniowo też krystalizowała się grupa. Z trzydziestu pań zostało sześć: Ewa Kasińska, Mariola Sopol, Kasiulek, Kaśka D., Kret, Żmija. Fertacz skracала i redagowała propozycje, nie zmieniając ich literacko. Następnie wspólnie z Chotkowskim zmontowała je w warstwę tekstową radykalnego przedstawienia *Nikt nie byłby mną lepiej* (2014). Wizyty w więzieniu wspomina jako trudne i wyczerpujące emocjonalnie. To one jednak sprawiły, że „[...] to, co powstało w trakcie [pracy] i co zostało w dziewczynach, w nas [w Fertacz, w Chotkowskim, w zespole], okazało się bezcenne. To wydarzyło się niejako poza sztuką, a zarazem za jej sprawą” – podsumowuje²⁰. Tym czymś nie była oczywiście tylko jakość artystyczna prezentowanego w Zielonej Górze spektaklu, ale przede wszystkim rodzaj nawiązanych relacji. To one pozwoliły poszczególnym osobom dotknąć ważnych wewnętrznych obszarów, podzielić się druzgoczącymi często doświadczeniami, otworzyć się na świat, mimo całego bólu, uświadomić widzom złożoność losów osób osadzonych.

Społecznice

Pragnienie Magdaleny Zelent by pracować w więzieniu narodziło się, gdy codziennie w drodze do liceum w Chełmie Lubelskim przechodziła obok zakładu karnego²¹. Jako studentka w Krakowie bezskutecznie próbowała przekuć na praktykę

¹⁹ Wypowiedź M. Fertacz, [w:] D. Karpiuk, *Nikt nie byłby mną lepiej. Koncert* – sztuka napisana w więzieniu, „Newsweek” 2014, 17 października 2014. <http://kultura.newsweek.pl/sztuka-teatralna-napisana-w-wiezieniu-nikt-nie-bylby-mna-lepiej-artykuly,349112,1.html> – dostęp 14 lipca 2015 roku.

²⁰ Wypowiedź M. Fertacz, [w:] J. Jaworska, *op. cit.*, s. 191.

²¹ Informacje na podstawie wywiadów przeprowadzonych z Magdaleną Zelent w Warszawie i w Gdańsku w październiku 2013 i czerwcu 2014 roku.

artystyczną realizowaną w jednym z miejscowych zakładów karnych młodzieżową fascynację więzieniem. W 2010 roku do Akademickiego Centrum Kultury na Uniwersytecie Gdańskim, gdzie pracowała, zgłosiła się wychowawczyni odpowiedzialna za działania kulturalno-oświatowe w Zakładzie Karnym w Gdańsku-Przeróbce. Nawiązały współpracę, Zelent zaproponowała poprowadzenie warsztatów w jednostce. Nie wiedziała, w co się angażuje. O ile miała doświadczenie pracy teatralnej z różnymi grupami, przestrzeń zakładu karnego była jej zupełnie nieznana. Początkowo nikt nie wierzył, że zamysł warsztatów się powiedzie.

Znajomi i rodzina przyjęli jej decyzję z obawami, tym większymi, gdy okazało się, że będzie pracowała na oddziale dla mężczyzn. Ogromne wsparcie, zarówno jeśli chodzi o próby przeprowadzane na terenie zakładu, jak i przedstawienia organizowane poza murami otrzymała natomiast od kierownictwa oddziału terapeutycznego. Fakt, że na oddziale pracowali wybitni psychologowie więzienni nie pozostaje bez znaczenia. Incydenty z funkcjonariuszami ochrony, którzy początkowo nieufnie podchodzili do jej decyzji, gdy poprosiła, by albo opuścili salę, albo przyłączyli się do próby, należały do rzadkości.

Osadzeni początkowo obserwowali Zelent z dystansem. W pracy odczuwalny był opór. Kluczem do zdobycia zaufania okazały się wspólne rozmowy na temat godności i człowieczeństwa osób w zakładzie karnym. Zelent też szybko proponowała aktorom przejście na „ty”. Fakt ten zaprocentował w pracy. I choć ta opierała się na przyjacielskich relacjach, mężczyźni mieli poczucie siły i wymagań reżyserki.

Jako kobieta pracująca w zakładzie karnym dla mężczyzn Zelent potrafiła postawić jasne i nieprzekraczalne granice. Jednocześnie nawiązała serdeczny kontakt z aktorami. Podczas prób często nie potrafiła się powstrzymać, żeby kogoś nie pogłodzić czy nie przytulić. Za każdym razem takie działanie wynikało jednak z samej specyfiki pracy teatralnej. Zapominała, że pracuje z osobami z wyrokami za konkretne wykroczenia. Również w rozmowach podejmowała różne tematy, niekiedy uchodzące za więziennne tabu. Złamała chyba wszystkie zasady, na które uczulali ją funkcjonariusze. Mimo tego, za każdym razem przedstawienia wieńczące warsztaty kończyły się sukcesem.

Od początku ogromny problem w pracy teatralnej stanowił całkowity brak u aktorów poczucia własnej wartości. Najczęściej byli to mężczyźni wewnętrznie poranieni, z mrocznymi historiami. I choć w więzieniu grali twardzieli i cwaniaków, większość z nich byli to „[...] wrażliwi, żeby nie powiedzieć nadwrażliwi ludzie. Ich uwikłanie w nałogi [w dużej mierze] wynikało z niemożności poradzenia sobie ze swoimi emocjami i wrażliwością” – komentowała Zelent. Sposobem na wzmocnienie wartości aktorów było niemal bezwarunkowe wsparcie ich pracy. Nawet zdenerwowana na zespół nigdy jej nie zakwestionowała. Wykonawcom jak mantrę powtarzała to, jacy są wspaniali. Widziała ten stan w każdym z nich, na

innym poziomie, w innym aspekcie. Na początku jej nie wierzyli. Traktowali słowa jako technikę terapeutyczną, ale przekonanie reżyserki ujawniane w partnerskich relacjach przynosiły pozytywne rezultaty.

Drugim utrudnieniem był powszechny w teatrach więziennych całkowity brak zarówno potrzeby, jak i umiejętności wzięcia przez aktorów odpowiedzialności za własne i wspólne działania. W pracy Zelent odpowiedzialność grupowa rodziła się stopniowo, w miarę dojrzewania zespołu, ale i wraz z rosnącą stanowczością liderki.

Pierwszą edycję warsztatów Zelent (przeprowadziła łącznie ich pięć – 2011–2015) bardzo ciężko zniosła psychicznie. Przez dwa miesiące płakała. Chłonęła historie rodzin patologicznych, które samoistnie wychodziły podczas pracy nad *Hamletem*. Żyła nimi. Pojawiały się też próby manipulacji ze strony aktorów. Przy drugiej edycji reżyserka potrafiła już bardziej chronić siebie. Przy kolejnych wypracowała wewnętrzne sposoby, by nie dźwigać traumatycznych świadectw. Angażowała się w nie podczas prób, ale nie „zabierała” ich do domu. Nauczyła się także większej stanowczości. Pokazy spektakli poza więzieniem Zelent wzbogacała za każdym razem choćby minibankietem. Potrzeba podkreślenia odświętności sytuacji premiery cechuje przede wszystkim liderki polskich teatrów więziennych, mężczyźni prowadzący tego typu pracę pozostają pod tym względem z reguły dużo mniej uważni.

Tworząc koncepcję warsztatów teatralnych wokół najsłynniejszego monologu Hamleta, Zelent nie kryła dumy ze swojego odkrycia. Odnalazła bowiem skuteczny klucz do pracy z najważniejszym chyba pytaniem/dylematem osób w zakładzie karnym typu otwartego, znajdujących się tuż przed wyjściem z więzienia. Postrzegany stereotypowo tekst *Być albo nie być* stawał się idealnym komentarzem konkretnej sytuacji życiowej. Był refleksją nad przyszłością i przestrogą. Tekst Shakespeare’a z siłą pozwolił postawić skazanym podstawowe pytanie: czy warto brnąć w pewne wybory i ponownie wrócić za kraty, czy raczej podjąć trud. Czytniacz z literackiego arcydzieła konkretne narzędzie do pracy w ekstremalnej ludzkiej sytuacji pozbawienia wolności, Zelent uświadomiła sobie, na czym polega siła teatru i doświadczyła zmian swoich aktorów pod wpływem literatury. To odkrycie było dla niej fundamentalne.

Z kolei Monika Wirżajtys namówiona przez przyjaciółkę odpowiedziała na ogłoszenie toruńskiego Stowarzyszenia Teatr Piosenki, które szukało osoby do prowadzenia krótkiego projektu teatralnego w Zakładzie Karnym dla mężczyzn w Bydgoszczy-Fordonie. Praca miała objąć dziesięć spotkań, finansowanych w całości ze środków służby więziennej. Mimo wątpliwości podjęła wyzwanie. Swoją decyzję porównała do działania kamikadze. Nie do końca wyobrażała sobie pracę w więzieniu. Kiedy po raz pierwszy weszła do sali i zobaczyła dziesięciu mężczyzn siedzących w kręgu, raczej z negatywnym nastawieniem do niej i do

wspólnego działania, dość niechętnie usiadła z nimi. Szybko przekonała się, że praca z osadzonymi będzie wymagała od niej zupełnie innego podejścia niż to, jakie stosowała podczas działań z innymi grupami. Zazwyczaj opierała się na procesie grupowym i technice teatru dokumentalnego *verbatim*. W więzieniu jednak to zawodziło. W trakcie półgodzinnej rozmowy, odpowiedzi mężczyzn na stawiane przez reżyserkę pytania ograniczały się do pojedynczych słów. Opór przełamały dopiero ćwiczenia uruchamiające ciało i wyobraźnię. Ale prowadząc je, Wirżajtys doświadczyła kolejnej trudności, tym razem związanej z używaniem języka. Stosowane zazwyczaj w pracy grupowej wskazówki jak np.: „Dobierzcie się w pary”, „Zróbcie to w domu” musiała zastąpić bardziej neutralnymi, nie wywołującymi negatywnych skojarzeń. Kolejna trudność wiązała się z tym, że reżyserka była w sali jedyną kobietą. Ten fakt początkowo budził emocje mężczyzn, a bywało, że również komentarze o podtekstach seksualnych. Zdarzało się, że osadzeni próbowali wkraczać w jej życie prywatne. Starala się skutecznie minimalizować takie reakcje przez neutralny strój, a także stawiając wyraźne granice.

Innego rodzaju problem w pracy polegał na tym, że większość mężczyzn miała ogromne deficyty w budowaniu zaufania. Potrzebowali bardzo dużo czasu. Początkowo też skutecznie bronili się przed podjęciem odpowiedzialności za wspólną pracę. Ale postawa Wirżajtys trochę naiwna, charakteryzująca się niemal dziecięcą otwartością na nawiązanie pozytywnego kontaktu, ostatecznie zaowocowała zaangażowaniem i wdzięcznością ze strony skazanych. Byli zaskoczeni, że ktoś traktuje ich poważnie i bez uprzedzeń. Daje każdemu aktorowi z zespołu bez wyjątku rzadką w więzieniu możliwość wypowiedzenia się, ale także zachęca do dodatkowej, samodzielnej pracy między spotkaniami w trosce o wspólne przedstawienie.

Sama Wirżajtys poświęciła pracy nad spektaklem dużo więcej godzin, niż przewidziano w projekcie. Takie działanie reżyserki stało się regułą i w kolejnym projekcie więziennym. Ilość przewidzianych godzin za każdym razem okazywała się niewystarczająca do stworzenia przedstawienia. Dzięki wspólnemu zaangażowaniu niedoświadczonej w pracy z więźniami reżyserki i debiutujących osadzonych powstała realistyczno-symboliczna wypowiedź na temat wokandy *Opowieści z melonika*. Krótki spektakl nie tylko posiadał wymiar arteterapeutyczny i resocjalizacyjny, ale także artystyczny. Wirżajtys podkreśla wagę tego aspektu w pracy z więźniami. Moment prezentacji spektaklu wobec widzów i ich pozytywna ocena bardzo skutecznie motywują aktorów do dalszej pracy. Wystawienie spektaklu pełni szczególne funkcje terapeutyczne. *Opowieści z melonika* zaprezentowane na terenie zakładu karnego spotkały się z bardzo dobrym przyjęciem nie tylko osadzonych, ale także administracji.

Pierwszy spektakl stanowił rodzaj testu co do skuteczności działań teatralnych w bydgoskim zakładzie karnym. Po sukcesie, służba więzienna zaproponowała Wirżajtys półroczną współpracę, która miała zakończyć się już nie jednora-

zową prezentacją, ale kilkakrotnym pokazem spektaklu. Reżyserka chcąc wesprzeć zakład próbowała samodzielnie pozyskać środki na tę pracę. Okazało się jednak, że o ile w przypadku projektów skierowanych do dzieci, seniorów czy osób z niepełnosprawnością nie miała z tym problemów, w przypadku osadzonych, okazało się to niemożliwe; mimo bardzo wysokiej oceny projektu. W ocenie społecznej często wartość tego typu pracy jest celowo umniejszana, pod pozorem, że nie można oszacować natychmiastowych i wymiernych korzyści – komentowała reżyserka.

Początki pracy z kolejną grupą były dla Wirżajtys łatwiejsze, także dzięki zdobytym już doświadczeniom. Tym razem w pewnym momencie zaprosiła do współpracy reżyserskiej także muzyka i performer Macieja Szymborskiego, który przygotował m.in. projekcje wideo. Efekt wspólnych działań – nagrodzone na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Więziennej w Sztumie przedstawienie *Cela wolności* – przerosło zamierzenia twórców. Spektakl został zaprezentowany w zakładzie karnym, a także czterokrotnie z dużym sukcesem na scenie Teatru Polskiego w Bydgoszczy. Liczna frekwencja (na poszczególne spektakle brakowało biletów), pospektaklowe rozmowy aktorów z widzami z dużą dozą szczerości z obu stron, przy niemal stuprocentowej frekwencji na widowni, uzmysłowiły Wirżajtys nie tylko istniejącą potrzebę społeczną zobaczenia osób osadzonych w niestereotypowy sposób. Kontakt widzów z teatrem więziennym spełnia także według reżyserki dodatkową funkcję. Pozwala widzom w bezpieczny sposób mierzyć się z indywidualnymi i społecznymi demonami.

Trudności w pracy w znacznym stopniu wynikały z tematyki spektaklu wybranej przez osadzonych. Historie rodzinne, a w szczególności negatywne relacje z kobietami – matkami, córkami, żonami, narzeczonymi – aktorzy próbowali odreagowywać w kontaktach z reżyserką. Dużo emocji projektowali na nią. Ostatecznie wielomiesięczna praca zaowocowała zbudowaniem pogłębionej relacji w zespole. Szczególnie na tym etapie zdarzało się reżyserce doświadczać swoistego zmieszania w sytuacjach, w których wspólne wejście w przestrzeń pracy zaczynało się zgodnie z procedurami więziennymi od przeszukania osadzonych. Wirżajtys dostrzegła również stale rosnące osobiste zaangażowanie aktorów w pracę nad spektaklem. Wykonawcy już po zakończeniu projektu gotowi byli do jego kontynuacji (z przyczyn finansowych niemożliwej). Reżyserka w kontekście więzienia przekonała się też o możliwościach i celach teatru. „Są one inne niż wzmacnianie ego poprzez zajmowanie się sztuką” – konstatowała Wirżajtys. Zwracała przy tym uwagę na siłę pracy teatralnej, która odpowiednio prowadzona (z określonym nastawieniem i odpowiedzialnością) potrafi wydobyć z uczestniczących w niej osób nieprzeczuwany nawet potencjał. Teatr może w takiej sytuacji pełnić rolę mostu, odkrywać przed człowiekiem nie tylko inny jego obraz, ale także inny obraz rzeczywistości, wprowadzać osobę w świat już na innych zasadach niż te, które dotychczas znała i przyjmowała.

Wirżajtys podkreślała również znaczący, pozytywny wkład służby więziennej w powstanie przedstawień. Dyrekcja Zakładu Karnego w Bydgoszczy-Fordonie nie tylko stworzyła warunki dla zaistnienia teatru, ale skutecznie wsparła podjęte działania. A dzięki niezwyklej postawie, kompetencjom, zaangażowaniu jednego z wychowawców – Przemysława Stelmaszyka, praca na terenie zakładu karnego przebiegała bez zbędnych zakłóceń.

Nie-pokorne aktywistki

Określając postawę liderek polskiego teatru więziennego można napisać o buncie bez buntu, noszonym niejako „z tyłu głowy, poza gałkami oczu”²². Bunt, który nie oznacza bezpośredniego, otwartego protestu, ale stanowi protest ukryty, poszukiwanie schronienia w pracy teatralnej, ale również w nowych relacjach w grupie, która ją podejmuje²³. Tylko wówczas, gdy fale oddziaływań teatralnych w więzieniu będą rozchodzić się poza żarnami instytucjonalnej maszyny, taka praca ma szansę przetrwać. W innych warunkach zniknie. Niepokora liderka (liderów) podejmujących tego typu działania stanowić może skuteczny sposób ochrony tego buntu.

Za Jacques'em Derridą, jak czynił to z innymi słowami, warto zapisać słowo „niepokorne” z myślnikiem między „nie” i „pokorne”. Taki zapis sugeruje według filozofa to, że nie posiada ono negatywnego znaczenia. Pozwala natomiast wyróżnić „pokorę” i to „nie”, „które wychodzi jej naprzeciw [...] które jest ani przeczące, ani nie przeczące, ani dialektyczne”²⁴. Derrida zapisując w ten sposób słowa „nie-możliwy” czy „nie-wybaczalny” stwierdza: „Przebaczenie, jeśli w ogóle istnieje, powinno i może odnosić się jedynie do tego, co nie-wybaczone”. A w innym miejscu dodaje: „Aby coś zrobić, trzeba zrobić więcej niż to możliwe. Nie-możliwość jest warunkiem, by gościnność, dar, przebaczenie, pisanie mogły się wydarzyć”²⁵. Analogicznie postawa nie-pokory zakłada doświadczenie pokory, akceptacji, wobec tego, co na pozór nie-możliwe jest do przyjęcia z pokorą, co nie-możliwe jest do zaakceptowania w duchu takiej postawy²⁶.

²² A. Świrszczyńska, *Bunt*, [w:] *Wybór wierszy*, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 206.

²³ Por. E. Barba, *Teatr. Samotność. Rzemiosło. Bunt*, przeł. G. Godlewski, I. Kurz, M. Litwinowicz-Drożdź, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2003, s. 33.

²⁴ J. Derrida, *Przebaczyć – nieprzebaczone i nieprzedawnialne*, przeł. U. Hrehorowicz, „Pryn-cypia” 1999, t. XXIV-XXV, s. 34.

²⁵ Wypowiedź Jacques'a Derridy, [w:] A. Armel, *Du mot à la vie: un dialogue entre Jacques Derrida et Hélène Cixous*, „Magazine Littéraire” 2004, nr 430, s. 28

²⁶ Por. wypowiedź Krzysztofa Papisa: „Nie mam dostępu do zamysłu [wszechświata], ale ufam, że na najgłębszym poziomie jest pewna mądrość wszystkiego, co się dzieje. Nie jestem chrześcijaninem, chrześcijaństwo mówią o ufności Bogu. Tak to można nazwać. Ufność i akceptacja jest czymś

Nie-pokora stanowi wyraz buntu wobec więziennej instytucji. Umożliwia podjęcie działania w systemie, który potrafi niszczyć każdą zmianę. Nie-pokorna liderka to taka, która przekracza granice pokory, przekracza, a nie im zaprzecza. Za Derridą można powtórzyć, że to, co pokorne i niepokorne, choć „całkowicie niejednorodne, zawsze po obu stronach granicy, jest jednak także nierozłączne”²⁷. Postawa nie-pokornej przewodniczki w więzieniu ma na celu poszerzyć i wzmocnić obszar ludzkiej godności, przywracać wolność, otwierać nie tylko innym – aktorkom, aktorom teatrów więziennych, osobom osadzonym, ale i funkcjonariuszom – postrzeganie i doświadczanie świata.

Bibliografia

- Armell A., *Du mot à la vie: un dialogue entre Jacques Derrida et Hélène Cixous*, „Magazine Littéraire” 2004, nr 430.
- Barba E., *Teatr. Samotność. Rzemiosło. Bunt*, przeł. G. Godlewski, I. Kurz, M. Litwinowicz-Drożdżel, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2003.
- Besançon A., *Le premier livre de „La Sorcière”*, [w:] *Histoire et expérience du moi*, Flammarion, Paris 1971.
- Derrida J., *Przebaczyć – nieprzebaczalne i nieprzedawnialne*, przeł. U. Hrehorowicz, „Prynecypia” 1999, t. XXIV–XXV.
- Grotowski J., *Tu es le fils de quelqu’un*, [w:] *Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław, Warszawa 2012.
- Heritage P., *Rebellion and Theatre in Brazilian Prison. An Historical Footnote*, [w:] J. Thompson (ed.), *Prison Theatre: Perspectives and Practices*, Jessica Kingsley Publishers, London 1998.
- Hobsbawm E., *Sexe, symboles, vêtements et socialisme*, „Actes de la Recherche en Sciences Sociales” 1973, nr 23.
- Janion M., *Kobiety i duch inności*, Sic!, Warszawa 2006.
- Jaworska J., *Bezwstyd. Rozmowa z Magdą Fertacz i Łukaszem Chotkowskim*, „Dialog” 2014, nr 9.
- Karpiuk, *Nikt nie byłby mną lepiej. Koncert* – sztuka napisana w więzieniu, „Newsweek” 2014, 17 października 2014. <http://kultura.newsweek.pl/sztuka-teatralna-napisana-w-wiezieniu-nikt-nie-bylby-mna-lepiej-artykuly,349112,1.html> – dostęp 14 lipca 2015 roku.

istotnym. Często powtarzałem to aktorom z zespołu, nie ma co walczyć, jeśli już coś się dzieje [co komplikuje pracę, albo ją w danym momencie uniemożliwia], to nie można walczyć z faktami, tylko szukać rozwiązania, jak woda. Woda, kiedy napotka kamień, nie zatrzymuje się i nie mówi, nie ruszę dalej, póki ten kamień tu będzie, nie walczy z faktem, tylko znajduje przejście. Wtedy fakt zostaje tam, gdzie jego miejsce – w przeszłości – to, że ona płynie dalej, tworzy teraźniejszość”. Na podstawie wywiadu przeprowadzonego z Krzysztofem Papisem we Wrocławiu w czerwcu 2013 roku.

²⁷ J. Derrida, *op. cit.*, s. 30.

- Kłoś A., *Przed premierą spektaklu „Zakazane twarze”*, „Gazeta Wyborcza Stołeczna” 2004, nr 286 – <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34861,2432125.html> [dostęp 5 sierpnia 2015].
- Krąpiec M.A. (OP), *Teatr jako sposób życia człowieka*, „Człowiek w Kulturze” 1999, nr 12, s. 9 i n.
- Perrot M., *De Marianne à Lulu. Les images de la femme*, „Le Débat” 1980, nr 3.
- Spivak G.Ch., *Negocjacje ze strukturami przemocy*, przeł. A. Górny, [w:] S. Harasym (red.), *Strategie postkolonialne*, przeł. A. Górny, M. Kropiwnicki, J. Majmurek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.
- Świrszczyńska A., *Bunt*, [w:] *Wybór wierszy*, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 206.
- Świontek S., *Modele aktorstwa XX wieku*, [w:] E. Udalska (red.), *Aktor w kulturze współczesnej*, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1994.
- Vasseur V., *Médecin-chef à la prison de la Santé*, Le Cherche Midi, Paris 2000.

Strona internetowa

<https://www.youtube.com/watch?v=gbnwylKNgSk> [dostęp 15 lipca 2015].

Biogram

Magdalena Hasiuk – adiunkt w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Wykłada w Akademii Teatralnej w Warszawie na Wydziale Wiedzy o Teatrze. Absolwentka Uniwersytetu Łódzkiego, gdzie w 2008 roku uzyskała tytuł doktora nauk humanistycznych na podstawie rozprawy *Dramat w laboratorium teatralnym Ariane Mnouchkine* (promotor prof. nadzw. dr hab. Kazimierz Kowalewicz). Zainteresowania badawcze koncentruje wokół teorii i praktyki teatru XX w., a przede wszystkim wokół zagadnień dotyczących laboratoriów teatralnych oraz społecznego oddziaływania sztuki teatru. Autorka pierwszej w Polsce monografii poświęconej polskiemu teatrowi więziennemu pt. *„Okrutnie dziwna strona” świata. Wokół teatru więziennego* (2015). Tłumaczka książki Jacquesa Lecoqa *Ciało poetyckie*. Autorka artykułów naukowych, szkiców krytycznych oraz licznych recenzji publikowanych w tomach zbiorowych oraz periodykach polskich i zagranicznych. W 2001 roku za działalność krytyczną otrzymała nagrodę *Złotego Pióra im. Jerzego Katarasińskiego*.