

# Odkluczanie

AUTOR: JOANNA NYGA

**Teatr więzienny pomaga poznawać siebie**, wchodzić w relacje z drugim człowiekiem i rozwijać artystyczną wrażliwość. Dowodzi tego działalność teatralna Fundacji Jubilo w Zakładzie Karnym nr 1 we Wrocławiu.

■ Magdalena Hasiuk, autorka monografii „*Okrutnie dziwna strona*” świata. *Wokół teatru więziennego*, podkreśla, że praca teatralna w więzieniach spowodowała „przemianę wielu [osób]. I choć nie w każdym przypadku okazała się ona trwała, dla wszystkich była znacząca. Nawet jeśli teatr nie stanowił najistotniejszej przyczyny przemian, to nie pozostawał bez wpływu na nie”<sup>1</sup>. Pośród osób na co dzień zajmujących się osadzonymi panuje powszechne przekonanie, że taka forma pracy może być drogą do skutecznej resocjalizacji. Osadzeni, dzięki uczestnictwu w zajęciach teatralnych, wychodzą do innych ze swoimi problemami. Spotkania usuwają też blokady, które hamują późniejsze procesy włączania do społeczeństwa. „Sztuka stanowi narzędzie ogólnego kształtowania człowieka, dzięki któremu rozwija się on w wymiarze duchowo-cieleśnym. Edukacja i terapia przez sztukę prowadzą do zmian w samoświadomości osoby doświadczającej trudności, skłaniając ją do odkrywania nowych wartości artystyczno-estetycznych, poznawczo-intelektualnych, filozoficznych, etycznych i duchowych. Arteterapia to leczenie przez wartości”<sup>2</sup>. Teatr jest niekiedy jedynym miejscem, w którym osadzeni mają możliwość dzielenia się swoimi pomysłami i inspiracjami. Miejscem, w którym dokonuje się praktyczna praca nad sobą. Nie zawsze resocjalizacja stanowi główny i jedyny cel. Niektórzy z osadzonych traktują teatr jako pasję, która po wyjściu z więzienia może naznaczyć ich dalszą drogę.

Nadzieję na rozwój teatru więziennego widzę we współpracy z osobami spoza zakładu, reprezentującymi różne przestrzenie twórcze i zaangażowanymi w rozmaite projekty. Za przykład można podać nieistniejący już Teatr Protezownia Elżbiety Golińskiej i Marka Tybura czy Fundację Jubilo z projektem Odkluczanie. Działalność teatrów więziennych stymuluje rozwój festiwali, m.in. Przeglądu Sztuki Więziennej w Sztumie czy Ogólnopolskiego Konkursu Więziennej Twórczości w Poznaniu. Hasiuk trafnie zauważa, że „rozwój teatru więziennego z pewnością jest zjawiskiem pozytywnym, jednak – jak to z modą bywa – wiąże się z nim także niebezpieczeństwa. Może się zdarzyć, że teatr zostanie powołany do życia tylko po to, by poprawić więzienne statystyki i będzie działaniem pozornym”<sup>3</sup>. Teatr więzienny musi być zaangażowany, a jego twórcy muszą wziąć odpowiedzialność za osadzonych – nie mogą zostawić ich w środku pracy z nadziejami i niespełnionymi oczekiwaniami. Jest to związane również z dbałością o materialną stronę projektów, na które często trudno znaleźć pieniądze.

Wieloletnia działalność scen więziennych pozwala na wyróżnienie kilku typów teatru więziennego. Są to: teatr warsztatowy, teatr dramaturga, teatr filologiczny (teatr tekstu), teatr formy, teatr aktorski (teatr wykonawcy), teatr widzów/społeczności, teatr reżyserski, teatr *par excellence* arteterapeutyczny, teatr esencji oraz laboratorium tożsamości<sup>4</sup>, gdzie „nie przedstawienie znajduje się w centrum pracy podejmowanej za więziennymi murami, ale tworzący je ludzie”<sup>5</sup>. Teatr Zakładu Karnego nr 1 we Wrocławiu łączy w sobie cechy różnych typów teatrów. Najbliższe są mu jednak teatr dramaturga oraz laboratorium tożsamości, gdzie tekst tworzony jest na podstawie rozmów i głębokiej, intensywnej pracy osoby prowadzącej zajęcia z osadzonymi oraz pracy samych osadzonych. Dla założycieli Fundacji Jubilo tworzących wrocławski teatr kluczowe jest całkowite zaangażowanie skazanych w każdą sferę spektaklu. Teatr dramaturga zakłada również zasadę tworzenia postaci na podstawie „wydobytych i wywołanych historii życiowych osadzonych”. Jest to próba „zapisania w postaci (i jej replikach) spraw istotnych, dotyczących danego osadzonego (jego potencjału twórczego i ludzkiego), a jednocześnie poszukuje dla niej metaforycznego obrazu, formy”<sup>6</sup>. Konfrontacja więźnia z samym sobą daje niekiedy impuls do zmiany, do przekroczenia zastanego sposobu myślenia i prowadzi osadzonego do „laboratorium tożsamości”, w którym zaczynają się jego osobiste poszukiwania. Osoby odpowiedzialne za projekt, oprócz tego, że prowadzą intensywną pracę z tekstem, kładą nacisk na rozwój ruchowy. Jest to związane z niezwykłą sprawnością fizyczną osadzonych mężczyzn. Grupa, jako laboratorium tożsamości, jest niejako teatrem eksperymentalnym, w którym „celem jest praca nad globalnym warsztatem mentalnym każdego członka grupy”<sup>7</sup>. Nie chodzi o zajęcie czasu więźniów, ale o dostarczenie technik, które pozwolą wyjść poza rolę osadzonych (sami więźniowie często dostrzegają u siebie tylko jedną tożsamość – „tożsamość zła”).

## Twórcy projektu Odkluczanie

Projektem Odkluczanie zajmują się Agnieszka Bresler, Diego Pileggi i Simona Sala. Twórcy ci nie mieli wcześniej żadnego doświadczenia w pracy z osadzonymi. Bresler na warsztatach w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego poznała twórców z Teatro La Madrugada<sup>8</sup>, w którym praca zespołowa stanowi najważniejszy sposób odkrywania siebie i innych. Podstawą działań są tam fizyczne techniki teatralne, a przede





Odzwierciedlenie, reż. Diego Pileggi, Simona Sala, Agnieszka Bresler, Zakład Karny nr 1 we Wrocławiu (2015)

wszystkim pieśni. W 2011 roku Bresler pojechała na warsztaty organizowane przez Grzegorza Brała, dyrektora Teatru Pieśń Kozła, po których została zaproszona do uczestnictwa w MA School of Acting we Wrocławiu. Wraz z Diegiem Pileggim i Danielem Hanem rozpoczęła w 2011 roku pracę nad projektem Jubilo (nazwa ta oznacza „krzyczeć z radości”). Priorytetem od początku były działania podejmowane z osobami wykluczonymi. Na przełomie listopada i grudnia 2011 roku rozpoczęto pracę z romskimi dziećmi. Od początku sposobem porozumiewania się podczas warsztatów było wykorzystanie pieśni, tańca oraz ruchu. Bresler zafascynowała tworzenie sytuacji, w których ludzie mogą wyrazić siebie na scenie bez potrzeby grania. Teatr zaangażowany do dzisiaj jest dla niej najważniejszą formą wypowiedzi.

Diego Pileggi, prezes Fundacji Jubilo, w swoich poszukiwaniach skupiał się na technice aktorskiej. Brał udział w warsztatach Marcella Magniego – włoskiego aktora współpracującego z Teatrem Pieśń Kozła. Magni był jednym z założycieli londyńskiego Teatru Complicité<sup>9</sup> nastawionego na rozwój struktur fizycznych, za pomocą których aktor wypowiada się na scenie. Tego typu działania bywają nazywane teatrem współtworzonym<sup>10</sup> i stały się ważne dla Jubilo. Pileggi również ukończył studia MA School of Acting w Teatrze Pieśń Kozła.

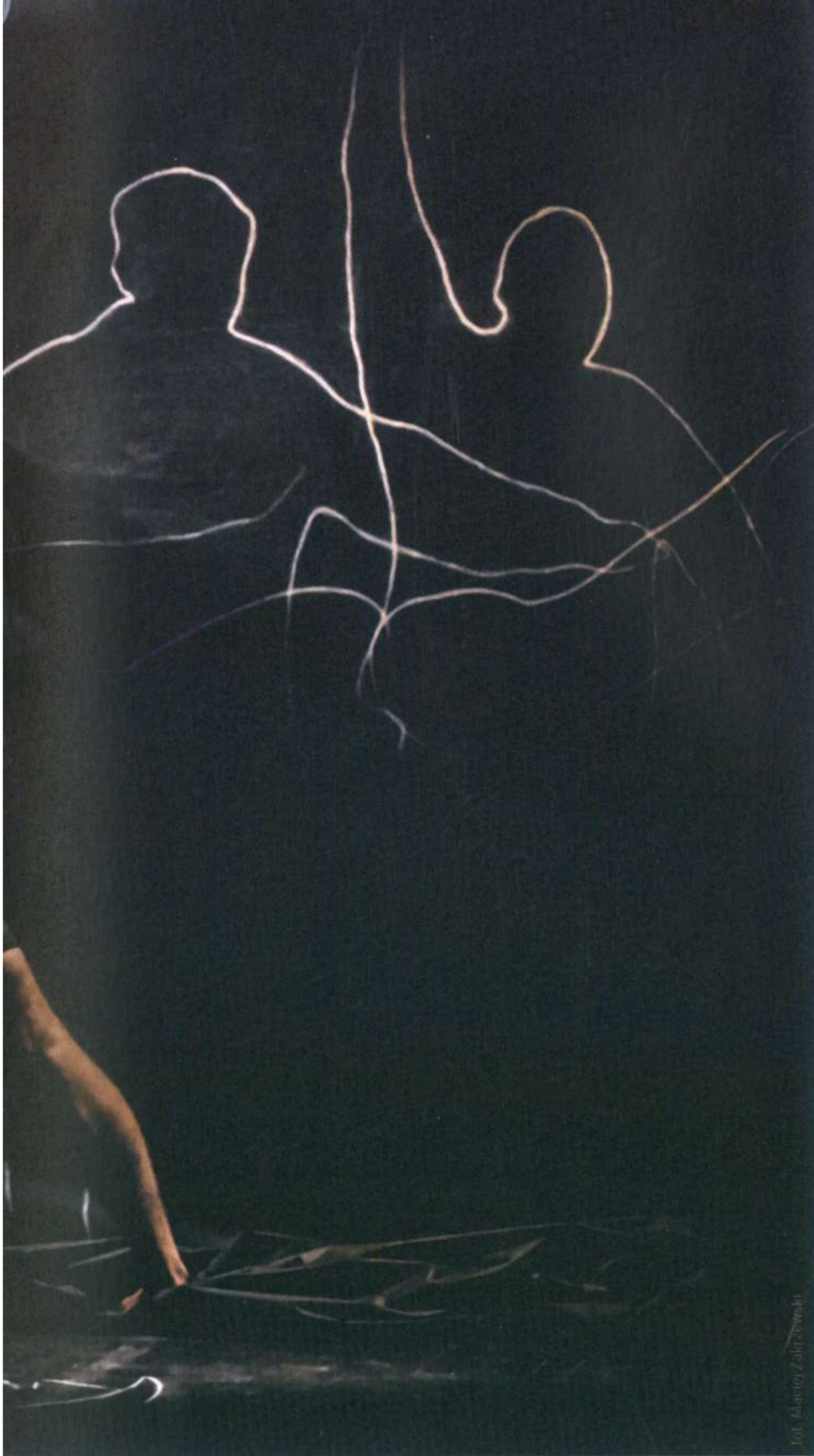
Simona Sala w latach 2011–2018 była aktorką Teatru ZAR prowadzonego przez Jarosława Freta (wcześniej występowała także

w Piccolo Teatro w Pontederze). W spektaklach *Armine*, *Sister* oraz *Medea*. *O przekraczaniu*<sup>11</sup> gra i „współtworzy dramaturgię akcji fizycznych”<sup>12</sup>. Gdy dołączyła do projektu *Odkluczanie*, została poproszona o przeprowadzenie warsztatów opartych przede wszystkim na improwizacji. Simona Sala zwracała szczególną uwagę na to, by wypracowywać elementy indywidualne. Jako że aktorka nie знаła języka polskiego, drogą komunikacji stanowiła mowa ciała.

### Sposoby pracy

Projekt *Odkluczanie* prowadzony jest od końca 2014 roku. W jego ramach powstał spektakl *Odzwierciedlenie* mający swoją premierę 24 listopada 2015 roku. W pierwszym pokazie *Odzwierciedlenia* zagrało dziewięć osób. Widownia składała się z osadzonych i osób z zewnątrz. Scenariusz został złożony z materiałów przygotowanych przez samych więźniów. Podczas zajęć warsztatowych wykorzystano wiele ćwiczeń zaczerpniętych z akrobatyki, capoeiry oraz zadań partnerskich. Po pierwszym cyklu warsztatów każdy z mężczyzn miał możliwość podjęcia samodzielnej decyzji o dalszym uczestnictwie. Trudno jednak było utrzymać stały skład zespołu, co wynika między innymi ze struktury więziennej, gdzie w krótkim czasie można być przeniesionym do innego oddziału.





cyjny, krok yanvalou zaczerpnięty z kręgu afrokaraimskiego wudu) do stworzenia precyzyjnych struktur performatywnych, w ramach których przebiega proces przemiany energii »grubej« w »subtelną«, będący do pewnego stopnia rozszerzeniem aktu całkowitego<sup>15</sup>. Pileggi zauważył, że wielokrotne powtarzanie danych sekwencji działań powoduje zmiany w doznawaniu samego siebie. Wiąże się również z przekraczaniem granic i uświadamianiem możliwości, które dawniej wydawały się nieosiągalne. Pośród rytuałów, nad którymi Pileggi rozpoczął badania, była tzw. Pizzica a Scherma, walka na noże. Działający formują okrąg, w którym na zewnątrz są muzycy, a w środku tancerze przeprowadzający symboliczną walkę na noże. Pileggi znalazł tu wiele elementów fizycznych, które są pomocne w treningu z aktorem. Za sprawą Simony Sali zaczęto z kolei intensywnie praktykować elementy hinduskiej sztuki walki kalaripayattu oraz parkour, które stały się częścią podstawowego języka treningu.

Więźniowie nieustannie uczą się redefiniować swoją pracę i sprawdzać, co dzięki niej się wydarzyło. Stanowi to podstawę rozwoju. Początkowo używano elementów fizycznych bez kontaktu cielesnego, z czasem coraz bardziej zmniejszano dystans między wykonawcami. Istotne stały się ćwiczenia na słuchanie, oddychanie, koncentrację. Odbywały się również sesje ciszy, gdzie najważniejsze było odnalezienie skupienia.

Większość więziennych grup teatralnych, tworząc spektakl, bazuje na wizji reżysera i na ustalonym scenariuszu. Aktor-więzień ma wtedy tylko odegrać przypisaną rolę. Jubilo natomiast wychodzi z założenia, że należy odwoływać się do osobowości wykonawców. Działalność teatralna stwarza osadzonym możliwość bycia sobą. „Więzienie jest bowiem takim miejscem, gdzie nieustannie zakłada się maski, a teatr, dając przestrzeń wolności, pozwala na ich zdjęcie<sup>16</sup>. Praca nad spektaklami jest zawsze długim procesem, w związku z czym nagłe zastąpienie aktora jest niemożliwe. Osadzeni poprzez teatr mają możliwość mówienia o tym, co jest dla nich ważne, a przedstawienie teatralne to nie jedyny i główny wynik ich pracy.

### Odzwierciedlenie

Po premierowym pokazie *Odzwierciedlenia* więźniowie starali się o wyjazdowe spektakle. Nie było to jednak możliwe dla całego zespołu. Pracę nad nową wersją przedstawienia rozpoczęto od nauki partytury działań fizycznych osób, które nie mogły opuścić zakładu. Nagrano ich wypowiedzi, które były odtwarzane podczas wykonywania etiid fizycznych. Wykonawcy przejęli gesty i fragmenty improwizacji po to, by wypowiadać się nie tylko w swoim imieniu. „Uważam, że, paradoksalnie, jest to bardziej zespołowy spektakl niż ten z obsadą dziewięcio-osobową. Osoby, które w nim grają, wyrażają się w imieniu chóru całej społeczności więziennej<sup>17</sup> – mówi Bresler. W spektaklu pojawiła się też wyjątkowa scena zaproponowana podczas improwizacji przez jednego z osadzonych. Używa on w niej języka migowego, którym więźniowie posługują się nielegalnie, by przekazywać sobie informacje między oknami. Mężczyzna powtarza gestami ostatnie słowa spektaklu: „Ktoś rzekł mi »bądź«, odrzekłem »bądź nawzajem«”. Osadzeni zrozumieli wówczas, że teatr może być „przestrzenią wolności, gdzie jeżeli tylko robi się coś ze świadomością, to może się to stać materiałem teatralnym. Dzięki temu zaczęli coraz więcej proponować od siebie<sup>18</sup>.

Warto przedstawić krótki opis przedstawienia z kwietnia 2018, które odbyło się w sali Instytutu im. Jerzego Grotowskiego. Wystąpiła w nim czwórka osadzonych. Początkowo widzimy pustą, ciemną scenę, na której znajdują się tylko trampki i biało-czerwony megafon. Słychać

Pierwszym etapem działań z osadzonymi było napisanie przez każdego z mężczyzn biorących udział w warsztatach wiersza zainspirowanego słowami „jestem” i „chcę”. Oprócz tego mężczyźni mieli stworzyć po trzy sekwencje ruchowe do każdego z zaproponowanych słów. Owe zadania stanowiły początek tworzenia etiid teatralnych. Po pół roku w pracę włączył się Samuel Alty – aktor, muzyk, multiinstrumentalista – który zaproponował zajęcia z beatboxu (więźniowie słuchają przede wszystkim hip-hopu). Pozwoliło to na rozpoczęcie nowego etapu pracy muzycznej. Niezwykle ważną stała się w tym kontekście improwizacja. Osadzeni wybrali też fragmenty wiersza Walta Whitmana *Do ciebie* z cyklu *Wędrownie ptaki*<sup>13</sup> i oddawali jego treść, budując sekwencje ruchowe. Rozpoczęto również pracę nad gestem.

Podczas warsztatów Dawid Ilczyszyn – jeden z osadzonych, który już wyszedł z więzienia – grał na pianinie. W trakcie każdego spotkania proponował nową improwizację. Muzyka stała się medium jego wypowiedzi – „łatwiej jest grać, niż mówić<sup>14</sup>. Ten rodzaj nieprzewidywalności został przeniesiony do spektaklu *Odzwierciedlenie*, dzięki czemu każdy pokaz jest inny pod względem muzycznym.

Diego Pileggi, wzorując się na Grotowskim, był zainteresowany połączeniem muzyki, rytmu i rytuału: „Istotą Sztuki jako wehikułu jest wykorzystanie metod pracy teatralnej [...] oraz opanowanych do perfekcji wybranych elementów tradycji rytualnych (tzw. pieśni wibra-





Odzwierciedlenie, reż. Diego Pileggi, Simona Sala, Agnieszka Bresler, Zakład Karny nr 1 we Wrocławiu (2015)

odtworzoną pieśń więzienną *En la carcel de godella*<sup>19</sup>, w nagraniu śpiewaną *a cappella* przez Agnieszkę Bresler. W trakcie śpiewu na scenę wchodzi mężczyzna ubrany w za dużą koszulę i spodnie w kolorze butelkowej zieleni – strój ten kojarzy się z więziennym odzieniem. Ciemność panująca na scenie i pieśń potęgują tajemniczy nastrój. Aktor (tak będą określała osadzonych) sięga po trampki, zaczyna je zakładać i powoli wiązać. W tle wciąż wybrzmiewa pieśń, na którą zaczyna nakładać się marszowy rytm stóp wchodzących na scenę aktorów. Formują oni okrąg i poruszają się wokół ciężkim, miarowym krokiem, z rękami założonymi do tyłu. Henryk Mazurkiewicz pisał: „Rytm i powtarzalność to fundament dyscypliny, o czym dobrze wiedział już Platon”<sup>20</sup>, a dyscyplina jest podstawowym wymogiem w więzieniu. Wszyscy są ubrani tak samo jak mężczyzna, który zawiązywał buty – sprawia to, że zlewają się w jednolitą masę. Pomimo różnicy wzrostu i aparycji widać, że pochodzą z tego samego świata. Aktorzy wykonują podobne ruchy, jakby byli swoimi kopiami.

Światło zaczyna malować na parkiecie trzy prostokąty. Każdy z mężczyzn znajduje swoje miejsce na końcach oświetlonej przestrzeni. Prostokąty sugerują więzienny wybieg. Mazurkiewicz, któremu wydzielone figury przypominały ciasne cele więzienne, trafnie zaznaczył, że „nie ma w tym żadnej dosłowności”<sup>21</sup>. Wydawany przez megafon dźwięk przypomina gwizdek i natychmiast mobilizuje skaczących mężczyzn do wyprostowania się tuż przed publicznością. Aktorzy przez chwilę patrzą na widzów, bez pośpiechu wyciągają z kieszeni jakieś przedmioty – trzymają w ręce białą kredę.

Po chwili zaczyna się monolog jednego z bohaterów: „Najbardziej dotkliwe poczucie niepewności pochodzi z bycia samotnym, a nie jesteśmy samotni, gdy udajemy. Jest tak z większością z nas. Jesteśmy tym, co inni o nas mówią. Znamy siebie głównie z pogłosek”<sup>22</sup>. Wydaje się, że niezależnie od tego, czy oglądamy więzienie z zewnątrz, czy też jesteśmy osadzonymi, łączy nas pragnienie obecności drugiego człowieka. Jeden

z więźniów zaczyna obrysowywać kredą stopy i tym samym zaznacza swoją przestrzeń. Chce pozostawić po sobie ślad, nie być wypartym ze społeczeństwa. Dołączają do niego pozostali aktorzy. Jeden mówi: „[...] jestem wibracją, jestem ponadczasowy, jestem jednością, jestem galaktyczny”. „Słowa te – jak podkreślał Mazurkiewicz – działają na zasadzie poezji, nie prozy. Uzupełniają się i przeplatają z licznymi układami choreograficznymi”<sup>23</sup>.

W innej scenie aktorzy stają w półkolu twarzą w stronę widzów i wypowiadają swoje imiona, informując przy tym, ile mają lat. Zaznaczają też, poprzez wypowiedzenie imion, obecność osób, których nie ma na scenie, a które również pracowały nad przedstawieniem. „W spektaklu więźniowie, nie tylko ci, którzy stoją na scenie, ale też ci liczni nieobecni, nikogo nie oskarżają. Nie ma tu litanii pretensji wobec społeczeństwa. Nie chcą też tłumaczyć się i wyznawać win. Dokonane przez nich przestępstwa jak gdyby odchodzą w cień, co zdecydowanie przenosi ogólny akcent z wymiaru społecznego ku egzystencjalnemu. Więzienie zaś staje się nie tyle miejscem wymuszonego osamotnienia, ile miejscem, gdzie, [...] konfrontujesz się z samotnością jako taką, która dawno już stała się częścią współczesnego świata”<sup>24</sup>.

Aktorzy powoli ściągają uniformy. Pod koszulkami i sportowymi spodenkami kryją się dobrze zbudowane, muskularne ciała. Czas spędzony w więzieniu można mierzyć rozmiarem mięśni. Na scenę wchodzi mężczyzna ubrany w ciemny sweter i długie spodnie w kolorze kremowym. Wygląda jak osoba sprawująca kontrolę nad całym więzieniem. Głęboko się nad czymś zastanawia. Nagle przewraca stojący na stole metronom. Słyszymy dźwięk pianina. Monotonnie płynący czas, wyznaczany tykaniem, zmienił się teraz w muzykę stanowiącą przestrzeń wolności. Dźwięki pianina są impulsem do wejścia na scenę pozostałych dwóch mężczyzn. Aktorzy zaczynają przyjmować pozy kojarzące się z rzeźbami antycznej Grecji. „W dążeniu do doskonałości wszystko to, co najlepsze, przychodzi z czasem, poprzedzone wielo-



letnimi próbami i przemianami, i właśnie tak też było w przypadku antycznej rzeźby greckiej<sup>25</sup>. Można zadać sobie pytania, kiedy należy uznać, że więzień przeszedł udaną resocjalizację i jest gotowy do włączenia w społeczeństwo lub kiedy społeczeństwo będzie odpowiednio wyedukowane w pomocy osobom, które popełniły zbrodnię. Mężczyźni próbują dopasować się do sylwetek antycznych rzeźb. Po chwili wykorzystują białą kredę, by obrysować na ścianie własne ciało. Wówczas jeden z więźniów zaczyna monolog: „Człowieka można zamknąć w więziennej celi, pozornie zniewolić, lecz może on pozostać wewnętrznie wolny”.

Megafon – ważny w spektaklu rekwizyt – służy też do przywoływania wypowiedzi nieobecnych więźniów. „Tej zbrodni emocje, zdążyć zapomnieć. Nikt nie obudzi, nie rozstrzygnie. Wygasłem” – mówi głos. W którymś momencie jeden z mężczyzn, protagonista, rysuje wokół drugiego linie. Zamyka osadzonego w wąskiej przestrzeni. Następnie mężczyźni zamieniają się miejscami. Ten, kto ma władzę, może odnaleźć się w sytuacji osoby kontrolowanej, natomiast osoba kontrolowana może przejąć rolę protagonisty. Ten przekaz można odczytać także w inny sposób. Przejęcie kontroli nad własnym życiem jest celem resocjalizacji. Osadzony, który wychodzi na wolność, ma być gotowy na zmierzenie się z problemami życia codziennego. „Jestem zeszywniały ze strachu, choć wiem, że każdy kolejny dzień przybliży mnie do miejsca, w którym jesteś tylko Ty”. Słowa te mogą być zwrócone do Boga lub do osoby, która czeka na wolności. Światło ponownie maluje na scenie dwa prostokąty. Jeden z aktorów prowadzi do środka „świetlnej celi” drugiego i ustawia go jak marionetkę. Lewa ręka w górze, prawa w dole, szeroko rozstawione nogi. Ciało wysunięte lekko do przodu. Twarz i usta przygotowane do bezdźwięcznego krzyku.

W miarę postępu akcji rozświetlony prostokąt sceny jeszcze bardziej się zawęża. Zamknięty w nim mężczyzna, chodząc tam i z powrotem, zachowuje się jak zwierzę w klatce. Czujemy, że brakuje mu miejsca, że za chwilę wybuchnie. Protagonista podąża za nim, zwracając ku niemu megafon (rekwizyt przypomina wówczas reflektor, którym wodzi się za osadzonym). Wreszcie zostawia megafon i rozpoczyna pantomimiczną scenę. Zwraca się ku osaczonemu aktorowi i płynnymi ruchami rąk przywołuje go do siebie. Mężczyzna jednak leży z głową zwróconą ku podłodze. Nagle megafon/reflektor przestaje być narzędziem władzy lub kontroli, a staje się źródłem światła, które może wskazać inną drogę, nowy sposób myślenia czy jakieś rozwiązanie. Zamknięty mężczyzna ucieka przed światłem jak spłoszone zwierzę. „Twój talent, piękno, wytrwałość i ambicja. Wszystko to jest wyłącznie twoim udziałem w walce o idealny byt. [...] bądź zawsze sobą!” – mówi protagonista. Słyszając to ostatnie zdanie, mężczyzna uderza z całej siły dłońmi o parkiet i krzyczy: „Nikt ciebie nie zrozumie!”. Protagonista: „Wierz zawsze w siebie”. Aktor: „Wszyscy chcą cię uzależnić”. Protagonista: „Obudź się, dorodnij!”. Można wyczuć między nimi napięcie, dwie zupełnie różne postawy. Być może to głos jednego człowieka, który walczy sam ze sobą, próbując zmienić swoje nastawienie.

W ostatniej scenie mężczyzna w kremowych spodniach konstruuje wypowiedź za pomocą więziennego języka migowego. „Ktoś rzekł mi »bądź«, odrzekłem »bądź nawzajem«”. Mężczyźni stoją nieruchomo przez dłuższą chwilę. Ku widowni zbliża się najpierw aktor w kremowych spodniach, a za nim podąża reszta, by stanąć przed pierwszym rzędem w jednej linii. Mężczyźni schylają się bezpośrednio przed widzami i obrysowują kredą stopy. Prostują się i patrzą w oczy publiczności, a następnie każdy z nich wyciąga dłoń w kierunku wybranej osoby.

Długo trzymając się za ręce, aktorzy i widzowie stoją naprzeciwko siebie, patrząc sobie w oczy w absolutnej ciszy. Powoli gaśnie światło.

## Zakończenie

„Teatr otwiera przed instytucją penitencjarną możliwość rozwoju. Tak dzieje się w teorii. W praktyce bywa różnie. W samej służbie więziennej można zaobserwować podział na entuzjastów i niestrudzonych propagatorów działań teatralnych, którzy wspierają lub sami wprowadzają pozytywne zmiany w instytucji penitencjarnej, działając często »pod prąd« i »mimo wszystko« oraz na funkcjonariuszy niezainteresowanych jakąkolwiek zmianą, wrogich jej. Takie osoby, jeśli tylko mogą, natychmiast rugują z więzienia sytuację dialogu i spotkania. Jakby bały się, że za więziennymi murami dzięki teatrowi, w całkowicie legalny sposób, poszerzą się przestrzenie wolności<sup>26</sup>. Wypowiedź Poissona wskazuje, jak daleki od ideału jest system penitencjarny i jak dotkliwy bywa brak wiary w teatr więzienny. Świadczenia osadzonych uświadamiają jednak, że teatr ma olbrzymią moc sprawczą i może się stać metodą resocjalizacji. Niekiedy dołączenie do grup podobnych do Jubilo spowodowane jest chęcią wyjścia na zewnątrz, wiarą w uzyskanie lepszych rekomendacji związanych z marzeniem o skróceniu wyroku. I nie ma w tym nic złego. Z czasem jednak, wraz z postępem w pracy teatralnej, cele zmieniają się, albo raczej dopełniają. Teatr dla niektórych osadzonych staje się życiem, nawet po wyjściu z więzienia.

Marzeniem wielu twórców jest to, by działalność powołanych przez nich zespołów była kontynuowana nawet w momencie, gdy oni sami zakończą swoją pracę na tym polu. Nie zakładają jednak naiwnie, że każdy po wyjściu z więzienia będzie zajmował się teatrem. Sukcesy Fundacji Jubilo i innych teatrów więziennych pokazują, że warto inwestować w taki typ resocjalizacji. Występy na festiwalach i spotkania podczas prób są także impulsem do rozmów na ważne tematy. Świadczenia osadzonych, którzy angażują się w teatr, są dowodem na to, że teatralna praca umożliwia rozwój umiejętności nawiązywania relacji z drugim człowiekiem i niewątpliwie pogłębia wrażliwość, co w zakładzie karnym bywa bardzo trudne. ■

- 1 ■ M. Hasiuk, „Okrutnie dziwna strona” świata. *Wokół teatru więziennego*, Warszawa 2015, s. 12.
- 2 ■ T. Rudowski, *Arteterapia. Inspiracje i wartości*, Warszawa 2007, s. 40.
- 3 ■ M. Hasiuk, „Okrutnie dziwna strona” świata..., dz. cyt., s. 75–76.
- 4 ■ Zob. tamże, s. 146.
- 5 ■ Tamże, s. 251.
- 6 ■ Tamże, s. 149.
- 7 ■ Tamże, s. 253.
- 8 ■ O Teatro La Madrugada – zob. A. Pietkiewicz, *Fuga Mundi. Aktorstwo we włoskich teatrach studyjnych inspirowanych pracą Jerzego Grotowskiego*, Poznań 2017, s. 125–186.
- 9 ■ Zob. J. Lecoq, *Ciało poetyckie. Nauczanie twórczości teatralnej*, tłum. M. Hasiuk-Świerbińska, Wrocław 2011; T. Wiśniewski, *Maska Jacques’a Lecoqa w Teatrze Complicité*, [w:] *Ogród Sztuk. Maska*, red. M. Jarmułowicz, Gdańsk 2017, s. 227–235.
- 10 ■ Źródło: <http://www.tekstualia.pl/stara/index.php?DZIAŁ=teksty&ID=710>, dostęp: 10.05.2018.
- 11 ■ Zob. T. Kornaś, *Apologie. Szkice o teatrze i religii*, Kraków 2017, s. 122–138; tenże, *Dies irae*, „Teatr” nr 9/2017, s. 70–71.
- 12 ■ Źródło: <http://www.bodyconstitution.art.pl/pl/biogramy/simona-sala>, dostęp: 14.05.2018.
- 13 ■ Źródło: <http://szkolazmiany.pl/warsztaty/do-ciebie>, dostęp: 20.06.2018.
- 14 ■ Tamże.
- 15 ■ Rozmowa z Diegiem Pileggim, 10.05.2018, archiwum własne autorki.
- 16 ■ Rozmowa z Agnieszką Bresler, 17.05.2018, archiwum własne autorki.
- 17 ■ Tamże.
- 18 ■ Tamże.
- 19 ■ Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=mdokeekLuEA>, dostęp: 15.05.2018.
- 20 ■ H. Mazurkiewicz, *Za kratami samotności*, „nietakt!” nr 3/2017, s. 39.
- 21 ■ Tamże, s. 38.
- 22 ■ Wszystkie kwestie aktorów podaje za scenariuszem spektaklu.
- 23 ■ H. Mazurkiewicz, *Za kratami...*, dz. cyt., s. 38.
- 24 ■ Tamże, s. 39.
- 25 ■ Źródło: <http://www.laminerva.pl/2017/02/historia-sztuki-10-zachwycajacych-rzezb.htm>, dostęp: 10.05.2018.
- 26 ■ Zob. J.Ch. Poisson, *Manifeste pour une éthique de l’art en prison*, „Horschamp” 2003; cyt. za: M. Hasiuk, „Okrutnie dziwna strona” świata..., dz. cyt., s. 305.