didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 186**
Data wydania: kwiecień 2025
DOI: 10.34762/rc0z-7249
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/centrum-sztuki-osadzonych-doswiadczenia-osob-uczestniczacych

/ INSTYTUCJE

Centrum Sztuki Osadzonych – doświadczenia osób uczestniczących

Magdalena Hasiuk | Instytut Sztuki PAN

The Center for Prison Arts – Experiences of Participants

This text presents the Center for Prison Arts (CPA), an innovative project developed between 2022 and 2023 by the *Kobietostan Association* at the Krzywaniec Prison. The aim of the project was to create the first institution in Poland, located within a prison, dedicated to sharing experiences and developing methods of rehabilitation through art, co-created by incarcerated individuals. The activities of the Center for Prison Arts are presented in the context of other artistic initiatives started in 2017, initially led by Agnieszka Bresler and later by Bresler, Iwona Konecka, and their collaborators. These initiatives included female and male theatre groups, a women's choir, and a music band, and are discussed from the perspective of the incarcerated participants involved. The study is based on qualitative research using micro-interviews, and it explores the impact of creative activities on the participants. Key areas of focus in examining the artistic process included: motivation, group dynamics within the broader prison community, identity, and the influence of participation on individual life in prison – especially in terms of self-esteem and a sense of agency. The research findings helped verify the initial assumptions of the project and provided insights into how Konecka and Bresler's original working method was received. The study also highlights the method's potential for broader application within the Polish prison system.

Keywords: Center for Prison Arts (CPA); Kobietostan; rehabilitation through art; prison theatre; prison music; devising; participatory theatre

Geneza CSO

Centrum Sztuki Osadzonych (CSO) to nowatorski projekt tworzony w latach 2022-2023 przez Agnieszkę Bresler i Iwonę Konecką ze Stowarzyszenia Kobietostan oraz przez współpracujące z nimi osoby w Zakładzie Karnym w Krzywańcu. Jego celem, zrealizowanym jesienią 2023 roku, było otwarcie na terenie krzywanieckiego więzienia pierwszego w Polsce ośrodka wymiany doświadczeń i rozwoju metod z zakresu resocjalizacji przez sztukę współtworzonego przez osoby osadzone (Bresler, Konecka, 2022, s. 7).

Genezą CSO była wieloletnia współpraca Bresler z więzieniem w Krzywańcu (od 2017) – a w kolejnych latach również współtworzonego przez nią (z Magdaleną Mróz i Pauliną Galanciak) kolektywu twórczego Kobietostan, a następnie Stowarzyszenia Kolektyw Kobietostan (obecnie Stowarzyszenie Kobietostan), założonego w 2019 roku przez Bresler i Konecką oraz grupę ich współpracowniczek[1]. W krzywanieckim więzieniu Bresler wyreżyserowała spektakle z osadzonymi kobietami: *Marię K.* (2017) i *Wierę Gra* (2018) (por. Bresler, 2019, s. 70-74), a następnie już jako Kolektyw Kobietostan z Martyną Dębowską zrealizowały z mężczyznami słuchowisko *Wielogłos o płci brzydkiej* (2019).

Kolejne przedsięwzięcie w Krzywańcu w ramach Lata w Teatrze, projektu finansowanego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, tworzył zespół, w skład którego wchodzili poza Bresler, Konecką i Mróz, Jakub Drzastwa i pies Bajzel (przywołuję go nieprzypadkowo). Wówczas nowatorstwo działań polegało na pracy teatralnej z kobietami osadzonymi i ich dziećmi na terenie znajdującego się w pobliżu więzienia ośrodka hotelowego należącego do służby więziennej. Ponieważ liczba matek zgłoszonych do projektu, które mogły opuszczać teren więzienia (warunek

uczestnictwa), była zbyt mała, w przygotowanie spektaklu *Alicja po drugiej stronie lustra* (2019) zaangażowały się funkcjonariuszki i ich dzieci. Było to prawdopodobnie w historii polskiego więziennictwa działanie pionierskie, w którym udział wzięły nie tylko osoby z różnych generacji, ale również ze środowisk postrzeganych jako silnie zantagonizowane. Dzięki pracy Kobietostanu nad tematami wspólnymi dla obu stron, udało się osiągnąć to, o co dopominał się Augusto Boal: nie widzieć „w więźniu osadzonego, a w strażniku człowieka w mundurze. […] dostrzec w nich ludzi, takich, jakimi są, zanim ich zaszufladkujemy" (Boal, 2014, s. 37). Z kolei obecność psa w zespole wprowadzała rodzinną atmosferę i pomagała, zwłaszcza dzieciom, rozładowywać emocje ujawniające się podczas działań. Kontakty dzieci z Bajzlem były tak intensywne, że niekiedy liderzy musieli izolować psa przed ich nadmierną atencją (Konecka 2025, s. 1). Warto zauważyć, że działania teatralne z dziećmi, które z uwagi na izolację penitencjarną ich matek (ojców także) narażone są, jak mało która grupa społeczna, na trudne doświadczenia, to wyjątkowo ważny obszar działań w obrębie teatru tworzonego w więzieniu.

Z kolei *Przygody Pędrka Wyrzutka* (2020), realizowane także podczas Lata w Teatrze, tym razem wyłącznie z kobietami osadzonymi i ich dziećmi, wymagały od Kobietostanu całkowitej zmiany formuły pracy ze względu na pandemię COVID-19. Zastosowano wówczas formę wędrowno-korespondencyjno-animacyjną. Dzieci dostawały zadania korespondencyjnie. Jednym z nich było przygotowanie projektu rzeźby tytułowego Pędrka. Artyści odwiedzali dzieci w ich domach w różnych częściach kraju, proponując wspólne działania animacyjno-twórcze. Natomiast matki w więzieniu nagrywały wiadomości wideo dla dzieci, realizowały słuchowisko, a na zakończenie wykonały na podstawie pomysłów dzieci wspomnianą rzeźbę. Mimo obostrzeń epidemiologicznych projekt został zrealizowany i zakończył

się sukcesem nie tylko artystycznym, ale także społecznym. Dzięki udziałowi w tej pracy jedna z matek odzyskała kontakt z dziećmi[2].

Sprawczość

Bezpośrednią inspiracją do założenia przez Bresler i Konecką Centrum Sztuki Osadzonych było odkrycie przez nie budynku sąsiadującego z kuchnią więzienną, wymagającego znacznego remontu.

> „Pamiętam jak dziś, jak siedziałyśmy na balkonie i rozmawiałyśmy o tej sali, która znajduje się w samym sercu więzienia w Krzywańcu, która jest salą widowiskową, […] została tu po obecności jednostki wojskowej i, że to mogłoby być miejsce sztuki" – mówiła Iwona Konecka w filmie Piotra Magdziarza o *Festiwalu Sztuki Osadzonych* (por. Konecka, [w:] Magdziarz, 2023).

W dwóch fragmentach tej wypowiedzi współtwórczyni CSO wyraźnie zwalniała tempo, podkreślając słowa „i, że to mogłoby" i „sztuki". W nich zawierało się paradoksalne przesłanie pomysłu. Tak jakby wizja stworzenia w miejscu izolacji penitencjarnej oddzielnej przestrzeni kreacji artystycznej, z przeznaczeniem na spotkania, wymagała zawieszenia głosu, a dzięki temu zyskiwała szczególną uwagę odbiorców. Claire Bishop, autorka ważnej propozycji badawczej poświęconej projektom partycypacyjnym, pisała o afektywnej dynamice, „dzięki której artyści tworzą te projekty, a ludzie w nich uczestniczą" (Bishop, 2015, s. 24). Udaje się w wypowiedzi Koneckiej, zarejestrowanej w momencie domykania projektu, odnaleźć ów impuls afektywny. Można przypuszczać, że był on związany z inicjalnym uzmysłowieniem sobie przez artystki („rozmawiałyśmy") możliwości trwałego

wpisania oddzielnej przestrzeni twórczości (niczym figury teatru w teatrze) w topografię i strukturę instytucji totalnej. Wielce prawdopodobne, że to afektywna dynamika zainspirowała twórczynie do podjęcia działań, dzięki którym marzenie zaczęło kiełkować (por. Bresler, [w:] Magdziarz, 2023).

Jedną z najważniejszych kategorii, którymi współtwórczynie Kobietostanu posłużyły się, aplikując o finansowanie projektu na założenie CSO, była sprawczość. Z refleksji artystek po wcześniejszej pracy w więzieniach[3] wynikało, że wiele osób osadzonych podczas izolacji penitencjarnej „zamiast resocjalizacji doświadcza utraty godności" i poczucia sprawczości (Bresler, Konecka, 2022, s. 8). Konecka zwróciła uwagę, że osoby po wyjściu z więzienia

> będą musiały przede wszystkim mądrzej gospodarować swoją własną wolnością, czyli podejmowaniem decyzji. A dopóki siedzą, są upupiane. Wszystko jest podane, godzina […] wyznaczona. Jest bardzo mało przestrzeni do decydowania, współdecydowania o czymkolwiek[4].

Stąd główną misją planowanego centrum miało być przywracanie poczucia sprawczości (w rozumieniu: „mogę dać sobie radę z tym, co mnie spotyka i mieć wpływ na otaczającą rzeczywistość"[5]) a wraz z nim doświadczenia podmiotowości i samodzielności osobom o ograniczonej wolności (tamże, s. 7, 9). W tym samym tekście twórczynie dopowiadały:

> W ramach naszych metod każda osoba stanie się samodzielnym twórcą, co wzmocni poczucie sprawczości, własnej wartości i odpowiedzialności za działanie swoje i grupy, a także umożliwi

> zabieranie głosu we własnej sprawie, wyrażanie własnych potrzeb, postulatów i marzeń. Zaktywizujemy jednak nie tylko osadzonych, ale też wychowawców i kuratorów oraz umożliwimy wymianę dobrych praktyk na poziomie ogólnopolskim (tamże, s. 12).

Sposób inicjowania przez Bresler i Konecką działań prowadzących do założenia CSO, jak i wyżej cytowane aktywności planowane w jego ramach sugerować mogą, że traktowanie sprawczości (sprawstwa) przez artystki w praktyce bliskie jest postrzeganiu jej przez Karen Barad. Ta fizyczka i feministka uważa, że sprawczość „nie przynależy do osób lub rzeczy […]; jest raczej odegraniem [*enactment*]" możliwych rekonfiguracji splątań, intra-akcji (Barad, za: Rick; van der Tuin, 2018a, s. 46). Wyjaśniając ten ostatni termin, Rick i van der Tuin powołują się na książkę *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement*. Barad pisze, że „w przeciwieństwie do zwyczajnej «interakcji», która zakłada, że istnieją odrębne, indywidualne sprawstwa poprzedzające swoją interakcję, pojęcie intra-akcji uznaje, że odrębne sprawstwa […] powstają poprzez swoją intra-akcję" (tamże, s. 128). Podstawą sprawczości jest zatem relacja, splątanie intra-akcyjne ludzkich i nie-ludzkich praktyk (tamże, s. 47).

W przypadku CSO można zaryzykować hipotezę, że gdyby nie intra-akcyjne splątanie Koneckiej, Bresler i artystycznego nieużytku[6] – sali widowiskowej na terenie więzienia, pomysł pierwszego w Polsce ośrodka resocjalizacji przez sztukę by nie powstał. Z kolei „kiełkowanie marzenia" (Bresler) o takim miejscu oznaczało dla artystek zaproszenie do tego pierwotnego intra-akcyjnego splątania kolejnych, niezbędnych elementów; przede wszystkim uzyskanie zgody na planowanie działań od dyrektora więzienia Daniela Janowskiego. Jego pozytywna decyzja była nie do przecenienia, tym bardziej że została podjęta w czasie, gdy ze względów politycznych inicjatywy

artystyczne i związane z resocjalizacją przez sztukę zostały w polskim więziennictwie radykalnie ograniczone. W Krzywańcu natomiast podpisano porozumienie, w myśl którego twórczynie Kobietostanu miały zdobyć środki na działania artystyczne i edukacyjne (w ramach CSO odbył się także kurs techniki oświetlenia dla osadzonych oraz sześćdziesięciogodzinny kurs teatralny dla wychowawców służby więziennej i kuratorek z trzynastką absolwentów). Z kolei zakład karny podjął się modernizacji budynku z salą estradową z przeznaczeniem go na działalność kulturalno-oświatową oraz zapewnił wsparcie organizacyjne i logistyczne wszystkich przedsięwzięć związanych z CSO – od spotkań wstępnych, przez warsztaty, próby, prezentacje przedstawień, kursy zawodowe, po kończący projekt Festiwal Sztuki Osadzonych. Takie zobowiązanie oznaczało nie tylko umożliwienie artystkom i ich współpracownikom pracy z osobami osadzonymi, ale także wielomiesięczną współpracę z wychowawcami i funkcjonariuszkami (w sposób szczególny z Ewą Igiel, Natalią Górską, jak również z Kornelią Kaziemko). Intra-akcyjne splątanie w przypadku planowanego centrum obejmowało także współdziałania Kolektywu Kobietostan ze Stowarzyszeniem Kuratorów Sądowych Frontis i z Lubuskim Teatrem w Zielonej Górze.

O relacyjnym postrzeganiu sprawczości w działaniach CSO świadczy też symetryczne planowanie przez Konecką i Bresler działań twórczych dla osób osadzonych oraz kursu teatralnego dla wychowawców penitencjarnych i kuratorów. Choć praca teatralna została wprowadzana na szerszą skalę do polskich więzień w końcu lat dziewięćdziesiątych XX wieku[7] i ciekawie rozwijała się przez dwie dekady, nie organizowano dłuższych i bardziej pogłębionych szkoleń dla wychowawców zainteresowanych prowadzeniem zajęć teatralnych z osadzonymi lub do nich skierowanych. Bresler i Konecka nie były pierwszymi, które dostrzegły, że wprowadzanie teatru do więzień

wymaga zmian systemowych – pracy zarówno z osadzonymi i ich rodzinami, jak i z kadrą penitencjarną[8]. Jako pierwsze natomiast zrealizowały projekt polegający na współpracy z obiema grupami. Dostarczenie narzędzi wychowawcom to pierwszy krok do wprowadzania resocjalizacji przez teatr na szerszą skalę. O ile rozwijanie sprawczości związanej z inspirowaniem do działań teatralnych wydaje się równie ważne w przypadku wszystkich grup, jej rozumienie się różni. W sytuacji wychowawców i kuratorów chodziłoby raczej o sprawczość widzianą w duchu Barad jako splątanie intra-akcyjne ludzkich i nieludzkich podmiotów (por. Barad, za: Rick; van der Tuin, 2018a, s. 47)[9]. Podobnie jest w działaniach Kobietostanu – dzięki nawiązywanym relacjom rekonfigurowanie wstępnych wizji przedsięwzięcia w celu wprowadzenia teatru za mury więzienne. Z kolei w przypadku osób o ograniczonej wolności i ich rodzin bardziej adekwatne wydaje się rozumienie sprawczości w duchu humanistyki afirmatywnej, której idea, przedstawiana przez Ewę Domańską, służy wzmocnieniu

> podmiotu i wspólnoty (złożonej z ludzkich i nie-ludzkich person). […] Podmiot jest w tym projekcie ujmowany jako sprawca, który ma potencjalność, by działać i wprowadzać zmiany. […] Ważne jest jednak, by go już więcej nie infantylizować i nie kastrować ze sprawczości (pojęcie ofiary zazwyczaj implikuje pasywność podmiotu). Zamiast o wiktymizacji podmiotu, wolę zatem mówić – podkreślała Domańska – o jego/jej witalizacji, tj. […] o potencjale do transformacji i transgresji negatywności, odradzania się (po negatywnych doświadczeniach) (Domańska, 2014, s. 128).

Wydaje się, że Bresler i Konecka dążyły właśnie do tego, by przez wspólne działanie, intra-akcyjne splątanie (zapewnione przez nie jako prowadzące

pracę), osoby osadzone pojedynczo i w grupie mogły doświadczyć zarówno indywidualnego, jak i grupowego wzmocnienia, a wraz z witalizacją odzyskać przyrodzony każdej jednostce potencjał transgresji[10] i odradzania się po negatywnych doświadczeniach związanych z popełnieniem czynów karalnych i będącą ich konsekwencją izolacją penitencjarną. Miało temu służyć współtworzenie przez osoby osadzone CSO i pełnienie w nim różnych funkcji, a nie tylko współdecydowanie o kształcie spektaklu czy koncertu. Zaplanowany model działania centrum nie tylko stwarzał przestrzeń na współdecydowanie, ale jej wymagał[11].

Dopełniającym proces planowania centrum i kluczowym dla jego realizacji była dalsza rekonfiguracja splątań – uzyskanie przez Kobietostan finansowania projektu. Po tym etapie Bresler i Konecka powołały zespół osób współpracujących, wśród których obok Urszuli Andruszko, Martyny Dębowskiej, Wojciecha Maniewskiego, Magdaleny Mróz znalazłam się i ja. Pod koniec projektu do naszego grona dołączyli Joanna Kondak, Adam Bąkowski, Izabela Morska i Małgorzata Tyrakowska, a w finale, zwłaszcza podczas przygotowywania festiwalu, również wolontariuszki.

Partycypacja i *devising*

Podczas trwającego dwa lata projektu krzywanieccy więźniowie mogli uczestniczyć w interdyscyplinarnych zajęciach artystycznych. Nabór do siedmiu grup był przez większość czasu otwarty, a udział w warsztatach dostępny dla wszystkich chętnych. Stąd niemała rotacja w grupach. Uczestników, którzy brali udział w całym procesie, było pięcioro. Inni sami rezygnowali z zajęć, wychodzili na wolność lub byli przenoszeni do innych zakładów karnych. Trójka osadzonych w ramach CSO ukończyła także kurs techniczny związany z oświetleniem teatralnym i akustyką i obsługiwała dwa

powstałe w ramach centrum spektakle: *Sen Rity* i *Królowie*, prezentowane na Festiwalu Sztuki Osadzonych (27-29 października 2023). W trakcie jego trwania około stu pięćdziesięciu widzów z wolności i kilkadziesiąt osób osadzonych miało szansę poza uczestnictwem w przedstawieniach i koncercie zapoznać się z instalacją złożoną z tekstów poetyckich, w tym z tomikiem zbiorowym, oraz z audycją i nagraniami audio przygotowanymi przez uczestniczki warsztatów radiowych, dziennikarskich i teatralnych. Goście mogli również obejrzeć wystawę prac plastycznych powstałych w ramach wieloletniego projektu prowadzonego przez więzienie.

Poszukując odniesień dla omawianej pracy we współczesnym teatrze, warto odwołać się do teatru partycypacyjnego (i szerzej artystycznych projektów partycypacyjnych) oraz do *devised theater* (*devising*). Obie formy pozwalają skutecznie realizować cel CSO, a jest nim:

> wzmacnianie poczucia sprawczości osób osadzonych poprzez nie tylko realizację wielotorowego programu kulturalnego, ale również utworzenie Rady Doradczej współtworzonej przez osoby osadzone, stworzenie miejsca dla tegoż centrum […] docelowo zatrudnienie osób osadzonych i festiwal, który podsumowuje ten projekt (wypowiedź Bresler, [w:] Andruszko, 2022).

Idea współtworzenia centrum przez osoby o ograniczonej wolności została wpisana w jego strukturę. Od początku ważnym elementem CSO była zbierająca się co kwartał Rada Doradcza, współtworzona przez rotacyjnie zmieniające się przedstawicielki wszystkich grup pracujących. W trakcie obrad prezentowały one postępy w pracy podzespołów, dzieliły się trudnościami[12] i uwagami, współdecydowały o niektórych kwestiach

organizacyjnych, przedstawiały potrzeby dotyczące pracy artystycznej. Z kolei o stopniowalności partycypacji[13] w odniesieniu do tworzenia przedstawień realizowanych w CSO wspominała Iwona Konecka. Zwróciła uwagę, że specyfika pracy Kobietostanu sytuuje się mniej więcej pośrodku skali między postawą reżyserki decydującej o wszystkich elementach przedstawienia a wyborami kolektywu twórczego, który w pracy nad spektaklem ustala wszystko wspólnie[14]. Istnienie „miejsca pośrodku" można też odnaleźć w poniższym rozumieniu teatru partycypacyjnego.

Składają się na niego formy performatywne ukształtowane przy użyciu narzędzi teatralnych w obszarze sztuki zaangażowanej społecznie. Twórczość w takim teatrze charakteryzuje się inkluzywnością, wspólnotowością i bliska jest idei emancypacji przez sztukę (por. Kocemba-Żebrowska, 2017, s. 1). Istota takiego teatru polega na twórczej aktywności artystów oraz amatorów – pochodzących często z „niedoreprezentowanych grup społecznych" (Bishop, 2015, s. 411). Podczas pracy kreacyjnej w ramach projektów partycypacyjnych artyści w mniejszym stopniu są indywidualnymi twórcami oderwanych od siebie obiektów, bardziej stają się współpracownikami i wytwórcami sytuacji (tamże, s. 18).

W cytowanej powyżej rozmowie Konecka podkreślała, że nie mogłaby pracować jako twórczyni teatru w więzieniu, jeśli nie rozwijałaby się w tej pracy również jako artystka. Indywidualna twórczość chroni ją przed wypaleniem[15]. Dlatego też tak ważne jest zachowanie równowagi między współtworzeniem zespołowym i kreacją autorską, zasygnalizowane określeniem „w pół drogi".

Z kolei wyjątkowo ważną inspiracją dla pracy Agnieszki Bresler w pracy w teatrze w więzieniu było spotkanie i współpraca[16] z Jess Thorpe, wykładowczynią w Royal Conservatoire of Scotland, pracującą w szkockich

więzieniach z zastosowaniem metod teatru *devising* (por. Thorpe, 2019, s. 47-52; Oddey, 1994; Heddon, Milling, 2006). Oznacza on „proces tworzenia spektaklu od podstaw, przez grupę, bez wcześniej istniejącego scenariusza" (Heddon, Milling, 2006, s. 3). Choć kreacja powinna być oparta na współpracy, nie wyklucza istnienia reżysera (tamże, s. 5). *Devising* tworzony w miejscach nieteatralnych wymaga zdolności pracy w dostępnych okolicznościach, „planowania, knucia, kombinowania i wymyślania" (tamże, s. 2). Thorpe zwróciła uwagę, że obok podstawowych wartości związanych ze współpracą i współautorstwem przedstawienie *devising* pozwala doświadczać różnych sposobów uczenia się w trakcie procesu twórczego (Thorpe, 2019, s. 50). Wartość wiedzy przyswojonej w praktyce jest szczególna. *Devising* pozwala także badać połączenia między pracą teatralną, wspólnym tworzeniem i bazującym na nich budowaniem społeczności (tamże, s. 52). *Devising* bywa rozumiany nie tylko jako niehierarchiczna współpraca, ale również jako mobilizowanie do zmian społecznych, a nawet możliwość przejęcia kontroli nad autonomicznym działaniem (Heddon, Milling, 2006, s. 4-5). W takim rozumieniu staje się formą predestynowaną do pracy nad sprawczością wykonawców. Zarówno źródła inspiracji Bresler i Koneckiej, jak i ich wypowiedzi świadczą o tym, że w ich pracy perspektywy etyczna i estetyczna[17] są równie ważne.

Należy podkreślić, że cele teatrów, zespołu muzycznego i chóru tworzonych w ramach CSO, jak i wcześniejszych działań Bresler i Koneckiej w więzieniach oraz zakładzie poprawczym nigdy nie zostały zredukowane do oddziaływań resocjalizacyjnych[18]. Za każdym razem były postrzegane jako fakty artystyczne. Równocześnie Konecka broniła się przed postrzeganiem jej pracy w więzieniu jako sztuki dla sztuki. Podkreślała, że w pracy z osobami zagrożonymi wykluczeniem jej celem nie jest zrobienie spektaklu

dla samego spektaklu (to dotyczy także pracy Bresler), „raczej praktykowanie się w odpowiedzialności, w byciu we wspólnocie, we współpracy, w dobrej komunikacji i ujawnianiu konfliktów” (Konecka, [w:] Kędzia, 2024, s. 88). Ważne jest próbowanie nowych rzeczy, osiąganie małych sukcesów i przez to wzmacnianie u zaangażowanych w pracę poczucia własnej wartości.

> Tego bardzo brakuje osobom odbywającym kary w więzieniach czy zakładach poprawczych. Kiedy ktoś pyta mnie o resocjalizację przez sztukę, to mówię, że chciałabym, by teatr osobom o ograniczonej wolności robił dokładnie to samo, co kiedyś zrobił mnie, czyli dał mi dużo umiejętności przydatnych do codziennego życia (tamże).

Jeżeli teatr komponowany przez reżyserki oddziałuje zarówno na osoby go tworzące, jak i na widzów, to dzieje się tak nie tylko dzięki wysokiej jakości estetycznej[19]. Należy podkreślić, że tę jakość twórczynie uzyskują, pracując z grupami w sposób partycypacyjny i transparentny, czyli bazujący na wspólnie ustalonych zasadach (kontrakt) i przejrzystej komunikacji. Im więcej jest współtworzenia w pracy z amatorami, tym więcej potrzeba klarownych ustaleń. Dzięki opracowanym przez obie strony, zaakceptowanym i komunikowanym zasadom osoby z niewielkim doświadczeniem artystycznym zaangażowane w pracę czują się bezpieczniej[20]. W przypadku CSO dostrzegały przy tym, że uczestniczą w czymś wyjątkowym (Sławek, [w:] Magdziarz, 2023), mierzą się z ambitnym materiałem („Szekspir to wyższa liga” – Mi2.GTM.10.06.2023), poszerzają wiedzę o świecie (np. dowiadują się o sprawie Rity Gorgonowej – por. Dominika, [w:] Magdziarz, 2023). Niektórzy, jeszcze z lekkim niedowierzaniem doceniali osiągnięty cel, rozmach i poziom końcowego

wydarzenia. Dorota (D.GTŻ/CHK.11.11.2023) z wykształceniem muzycznym, uczestniczka chóru i grupy teatralnej, afirmatywnie stwierdziła: „Zaczyna się robić profesjonalnie”. Mirek docenił sukces, jakim jest wspólne nagranie teledysku (M.ZM.11.11.2023). A Iza z chóru, na wolności liderka zespołu muzycznego, pracę w centrum nazywała wprost „karierą muzyczną w kryminale” (I2.CHK.11.11.2023). I nie był to bynajmniej żart. Z powyższych wypowiedzi jasno wynika, co uczestniczki i uczestnicy CSO sądzą o randze artystycznej powstałego dzieła, jego treści i znaczeniu.

Badanie i tworzenie

Motywacją Bresler i Koneckiej do realizacji CSO było tworzenie sztuki. Obie miały też dość precyzyjną wizję pracy artystycznej w czterech grupach: dwóch kobiecych i dwóch męskich, z podziałem na zajęcia teatralne i literackie, oraz grupy radiowej (w intencji współpracującej z radiowęzłem więziennym). Zaplanowały też w ramach CSO sukcesywną ewaluację. Zależało im na sprawdzaniu podczas indywidualnych rozmów prowadzonych średnio raz na kwartał z uczestnikami wszystkich grup, w jaki sposób postrzegają oni swoją sprawczość w zakładzie karnym i na zajęciach CSO oraz jak odbierają pracę z Kobietostanem. Prowadzącym pracę zależało, by poza komunikacją na poziomie grupy badać także opinie indywidualne. Już na etapie pisania wniosku przez Bresler i Konecką dostałam propozycję zaangażowania się w projekt jako wewnętrzna ewaluatorka. Myślę, że ten wybór był podyktowany moimi wcześniejszymi badaniami nad teatrem więziennym oraz tym, że towarzyszyłam pracy Agnieszki Bresler w więzieniach od czasu *Marii K.* Można powiedzieć, że trafiłam do projektu CSO ze względu na biografię zawodową (por. Denzin, Lincoln, 2009b, s. 49). Tak czy inaczej, badania jakościowe zostały wpisane w strukturę projektu.

Znacznie ciekawszy wydaje się fakt, że same twórczynie zaczęły pracę w CSO w pierwszych miesiącach 2022 roku właśnie od projektu badawczego. Zainicjowała go Iwona Konecka. Badania nie zostały jednak zapisane w projekcie. To połączenie perspektywy estetycznej CSO, oczywistej dla artystek, z wyraźną inspiracją płynącą z badań jakościowych, widoczną w skierowaniu ich uwagi na diagnozę potrzeb przyszłych uczestniczek i uczestników i potraktowanie tej drugiej aktywności jako modelującej planowane prace, uważam za szczególnie ważny wkład Kobietostanu nie tylko w projektowanie działań związanych ze sztuką w polskich więzieniach, ale w całym obszarze teatru społecznego. Takie działanie świadczy też o praktykowaniu intra-akcyjnego splątania na każdym etapie pracy CSO.

Po przeprowadzeniu pogłębionych wywiadów indywidualnych z szóstką wychowawców oraz po kolejnej rozmowie z dyrekcją więzienia, Konecka i Bresler spotkały się z osobami zainteresowanymi uczestnictwem w projekcie. We wszystkich oddziałach mieszkalnych koedukacyjnego więzienia diagnozowały potrzeby potencjalnych współtwórców CSO związane ze sztuką. W rozbudowanych badaniach ankietowych, w których łącznie wzięło udział dziewięćdziesiąt osób, twórczynie zadawały pytania dotyczące zarówno zajęć artystycznych (uczestnictwa w nich obecnie i w przeszłości oraz ich oceny), jak i twórczości. Badały, jakie zdolności i umiejętności ankietowani chcieliby rozwinąć, w jakich zajęciach uczestniczyć, co robić w Centrum Sztuki Osadzonych, gdyby to oni je zakładali. Pytały, czym w szczególności byliby zainteresowani podczas zajęć: teatralnych, pisarskich, plastycznych, muzycznych, radiowych, dziennikarskich i kursu zawodowego. W jednym z pytań deklarowały wprost: „Zależy nam na tym, żeby Centrum Sztuki Osadzonych odpowiadało na Wasze potrzeby. Zaznacz proszę te punkty, które są dla ciebie teraz najważniejsze” (Konecka, 2022) – tutaj ankietowani mieli do dyspozycji listę określeń[21]. Konecka i Bresler poszerzyły

zestaw kwestii o bardziej ogólne, na przykład: „co lubisz?”, „co jest twoim największym osiągnięciem w życiu?” (tamże). Wypełnione ankiety służyły jako formularze zapisu na zajęcia.

Następnie na warsztaty dla wstępnie zainteresowanych twórczynie przynosiły papierową płachtę z namalowaną meandrującą rzeką. Zebrani z kartek papieru, na których zapisywali swoje marzenia, składali stateczki i umieszczali je na rzece. Wstępne badania jakościowe było zwieńczone działaniem kreacyjnym oraz rozmowami na temat marzeń. Jak widać, koncentrowanie się na procesie i kwestiach etycznych nie prowadziło do pominięcia wymiaru estetycznego. Utrzymywanie uwagi w tych dwóch obszarach – procesu, kontekstu i relacji oraz kreacji było stale obecne. Istotne jest także, że dzięki wstępnym ankietom prowadzące zmodyfikowały strukturę grup. Zamiast przewidzianych pięciu powstało ich siedem: dwie grupy teatralne, żeńska i męska, radiowa, dziennikarska i literacka (wszystkie przeznaczone dla kobiet), chór kobiet oraz zespół muzyczny, początkowo złożony wyłącznie z mężczyzn. Warto podkreślić, że reżyserki nie planowały tworzyć chóru i zespołu, odpowiedziały jednak na inicjatywę osadzonych. Modyfikacją programu CSO pod wpływem ich potrzeb jako pierwsze podkreśliły moc sprawczości osób, z którymi rozpoczynały współpracę.

Badanie wewnątrz tworzenia

Bresler i Konecka pracowały w Krzywańcu od marca 2022 w trybie kilkudniowych warsztatów powtarzanych, średnio, co dwa tygodnie przez blisko dwa lata. Przez projekt przeszło sto dwanaście osób (to oznacza około jedenastu procent osadzonych). Na scenie podczas końcowego festiwalu

wystąpiła dwudziestka. W przedstawienie grupy męskiej Konecka włączyła nagrania wideo z udziałem kilku uczestników prób, którzy opuścili więzienie przed premierą.

Podczas każdej sesji pracy z reguły spotykały się grupy teatralne i muzyczne, niektóre dwukrotnie. Bresler prowadziła grupę teatralną żeńską i chór kobiet, Konecka poza grupę teatralną męską wspierała pracę zespołu muzycznego. Obie z zasady starały się asystować sobie w zajęciach. Ten sposób wspierania siebie nawzajem i dbania o indywidualny dobrostan podczas pracy w tak wymagającym miejscu jak więzienie nie był w Kobietostanie stosowany od początku. Odkryty, okazał się skutecznym narzędziem podnoszącym nie tylko komfort prowadzenia warsztatów[22], ale także przynosił inspiracje artystyczne. Grupę literacką i dziennikarską prowadziła Dębowska, a radiową Andruszko. Aktywność trzech ostatnich grup była znacznie krótsza, zakończona stworzeniem tomu poetyckiego, napisaniem tekstów prozatorskich i nagraniem krótkich audycji z przeznaczeniem dla radiowęzła. Warsztat dla grupy literackiej prowadziła też profesor Izabela Morska z Uniwersytetu Gdańskiego.

Ja z kolei podczas wizyt w Krzywańcu, średnio raz na kwartał, brałam udział w pracy wszystkich grup oraz w spotkaniach Rady Doradczej. Podczas większości warsztatów czynnie uczestniczyłam w działaniach (rozgrzewkach, zabawach), inne obserwowałam. Moim podstawowym zadaniem zleconym przez reżyserki było prowadzenie badań o typie jakościowym w formie mikrowywiadów łączących elementy wywiadu ustrukturyzowanego i nieustrukturyzowanego, niepogłębionego z pytaniami otwartymi. O ile ten pierwszy rodzaj wywiadu miał na celu zgromadzenie danych po to, by wyjaśnić zachowanie osób osadzonych w ramach wcześniej narzuconych kategorii (patrz sprawczości), ten drugi wystrzegał się ich, by nie zawężały

pola badawczego (por. Fontana, Frey, 2009, s. 96). Projektując rolę ewaluatorki, Bresler i Konecka oczekiwały, że dzięki indywidualnym rozmowom z uczestniczkami CSO o tym, czy, a jeśli tak, to w jakim zakresie udział w zajęciach wpływa na poczucie własnej wartości i doświadczenie sprawczości i jak się mają te stany do codzienności w zakładzie karnym, zdobędą dane empiryczne dotyczące skuteczności ich działań.Rezultaty badań miały pomóc zweryfikować założenia wstępne projektu, były źródłem informacji o recepcji pracy i miały posłużyć Koneckiej i Bresler do popularyzowania w środowiskach penitencjarnych autorskiego sposobu pracy z więźniami. Uczestnictwo w projekcie z kolei wpisywało się w moje zainteresowania akademickie.

W CSO nie musiałam się mierzyć z dwoma ważnymi wyzwaniami stojącymi przed badaczami jakościowymi wyruszającymi w teren: ze znajdowaniem informatorów oraz z nawiązaniem dobrych relacji i zdobyciem zaufania (zob. Fontana, Frey, 2009, s. 99). W obu kwestiach pracę za mnie wykonały reżyserki. Przedstawiona uczestniczkom jako członkini zespołu realizującego projekt bez trudności weszłam w badany teren i nawiązałam relacje. Przeprowadzając wywiady z osobami o ograniczonej wolności, kierowałam się takimi samymi zasadami, jakie stosuję w przypadku innych rozmówców. Starałam się, by moje słuchanie było empatyczne. W całym procesie nie bez znaczenia okazały się wcześniejsze doświadczenia zdobyte podczas badań nad teatrem więziennym w Polsce[23]. W zbieraniu materiału stosowałam podejście krytyczno-interpretatywne (Denzin, Lincoln, 2009a, s. 9), starałam się zachować podejrzliwość (z różnym skutkiem) wobec zbytniej afirmatywności, na której opiera się wiele projektów artystyczno-społecznych, i budować uważność na „polifonię", „przewrotność, paradoks i negację" (Bishop, 2015, s. 75). Jako badaczce bliska jest mi też figura interpretującego brikolera, a więc człowieka, który używa własnych rąk,

posługuje się „środkami zastępczymi w porównaniu ze środkami zawodowców. […] Świat narzędzi *bricoleura* jest zamknięty, a regułą gry jest zawsze posługiwanie się środkami będącymi pod ręką" (Lévi-Strauss, 2001, s. 32). Z wykształcenia nie jestem socjolożką, narzędziami z tej dziedziny posługiwałam się jako autodydaktka. Obserwacje uczestniczące łączyłam z prowadzeniem wywiadów, odwoływałam się również do autoetnografii, traktowanej jako technika pozyskiwania informacji pochodzących z trudno dostępnych rejonów życia społecznego (zob. Kacperczyk, 2014, s. 53) oraz obejmujących wiedzę na temat procesów wewnętrznych, w innych okolicznościach nieujawnianych przez doświadczające podmioty.

Czas na wywiady został zaprojektowany w ramach warsztatów poszczególnych grup. Prowadzące przeznaczały na rozmowy około dwudziestu (od piętnastu do trzydziestu) końcowych minut zajęć, po zasadniczej próbie. Rozmowy odbywały się we wspólnej przestrzeni, w tym czasie pozostałe osoby zajmowały się działaniami pośrednio związanymi z projektem. Rozmawiałam z uczestnikami i uczestniczkami pojedynczo, zapisując ich odpowiedzi. Nie zdecydowałam się na użycie dyktafonu, gdyż jego wniesienie na teren więzienia wymagało dodatkowych zgód, trochę też obawiałam się wielogodzinnego spisywania wypowiedzi z nagrań. Ograniczenie czasowe i przestrzenne – dochodzące rozmowy innych osób – wpłynęły na moje poczucie komfortu (najbardziej ciążyła mi świadomość, że muszę porozmawiać z kilkoma osobami w krótkim czasie). Nie zauważyłam jednak, by te ograniczenia wpływały na moich rozmówców. Ze zdecydowaną większością z nich bardzo dobrze mi się rozmawiało, doświadczałam ich otwartości i emocjonalnego zaangażowania (zob. Denzin, Lincoln, 2009c, s. 5). Trudniej rozmawiało mi się z osobami, które miały wkrótce wyjść na wolność, były mniej zainteresowane zajęciami albo brały udział w niewielu próbach[24]. Warunki wpłynęły na to, że rozmowy nie miały szans, by rozwinąć

się np. w formę dłuższych wywiadów narracyjnych, a więc w opowieść o życiu, niebędącą „sumą odpowiedzi na stawiane pytania, lecz spontaniczną narracją, która nie jest zakłócona interwencją badacza” (Kaźmierska 1997, s. 35). W przypadku jednej osoby taki miniwywiad narracyjny wydarzył się bez mojej woli. Nie zdążyłam zadać żadnego pytania, a uzyskałam zwartą i pogłębioną opowieść o życiu związaną z uczestnictwem w projekcie. Susan Chase, socjolożka i specjalistka w dziedzinie studiów kobiecych, zwróciła uwagę, że „niektórzy respondenci opowiadają swoje historie bez względu na to, czy ankieter chce, czy nie chce ich słuchać” (Chase, 2009, s. 32). Zdarza się, że samo opowiadanie o ważnym zdarzeniu wpływa na powstanie pozytywnej zmiany. „Autonarracja może prowadzić do osobistej emancypacji – «do lepszych opowieści na temat życiowych trudności lub traum»” (tamże, s. 42). Łącznie w trakcie siedmiu kilkudniowych pobytów w Krzywańcu przeprowadziłam sześćdziesiąt dziewięć mikrowywiadów[25] z pięćdziesięcioma dwiema osobami ze wszystkich grup, z dwunastoma rozmawiałam dwa razy, z jedną trzy i z jedną cztery razy.

Otwieranie przestrzeni

Po zakończeniu ewaluacji projektu Centrum Sztuki Osadzonych poczułam się w pewien sposób odpowiedzialna za powierzane mi przez blisko dwa lata głosy. Tym bardziej, że dzięki rozmowom poszerzyłam wstępne założenia badawcze. Postanowiłam zgodnie z sugestią Susan Auerbach, profesorką edukacji i politolożką, otworzyć przestrzeń publiczną, w której „pewne marginalizowane narracje mogą zostać usłyszane nawet przez tych, którzy normalnie nie chcą ich słyszeć” (Chase, 2009, s. 44). Jako ewaluatorka, jak to określili Denzin i Lincoln postanowiłam stać się „kanałem, dzięki któremu takie głosy mogą wybrzmieć” (Denzin, Lincoln, 2009b, s. 56), nawet jeśli, jak w tym wypadku, ich brzmienie jest niepełne i fragmentaryczne. Tak narodził

się pomysł tekstu zrealizowany tutaj w części drugiej. Będzie ona dotyczyć odbioru uczestnictwa w procesie pracy teatralnej i muzycznej oraz jej wpływu na osoby współtworzące CSO z ich perspektywy. Koncentrując się na procesie pracy, jej kontekście i relacjach, nie kwestionuję perspektywy estetycznej i nie umniejszam jej roli.

Choć moi rozmówcy zostali uprzedzeni o możliwości wykorzystania przeze mnie wywiadów w dalszej pracy badawczej, nie mieli możliwości autoryzacji swoich wypowiedzi. Stąd częściowo posługuję się omówieniami. Nie rezygnuję jednak z cytatów, gdy wydają mi się nie do zastąpienia. Moją intencją było uniknięcie wyrządzenia moim rozmówcom jakiejkolwiek krzywdy (por. Fontana, Frey, 2009, s. 109). Wierzę, że to mi się udało.

Na potrzeby tego tekstu wyniki badań uporządkowałam wokół następujących zagadnień i tematów: motywacji do podjęcia pracy, doświadczenia grupy, współdecydowania, tożsamości, ewentualnych nowych doświadczeń i wiedzy zdobytych w toku prób, zaskoczeń, trudności, podsumowania pracy z perspektywy finału i wspólnego występu.

Motywacja

Większość osób uczestniczących w zajęciach teatralnych i muzycznych zapisała się na nie sama. Niektórzy trafili za namową kolegów[26], a jeden – żony. Chociaż nie wszystkie osoby przyszły na próby z konkretnymi oczekiwaniami, w większości przypadków tak właśnie było. Uczestnicy kierowali się różnymi motywacjami, między innymi: chęcią zabicia czasu, przełamania więziennej rutyny, potrzebą odreagowania, zrobienia czegoś dla siebie, oderwania myśli, szukaniem miejsca, w którym można inaczej się poczuć. Tak tłumaczyli swoją obecność na zajęciach: „Jestem związany ze

światem przestępczym. A tutaj coś innego. Sztuka odgrywania ról – też oszukiwanie, ale inne. […] Tutaj widz jest ofiarą" (Mar.GTM.23.04.2022); „szukałem czegoś, byłem za maską. Nie byłem swój, nie miałem celu. Chcę robić coś dla siebie, żeby być z siebie dumnym, ale także […] dla żony, dzieci i to robię, uczestnicząc w zajęciach" (Mi2.GTM.10.06.2023).

Część osób chciała pracować nad różnymi aspektami psychologicznymi: uczyć się opanowania i cierpliwości, pracować nad stanowczością, przełamać wstyd. Niektórzy przyszli na zajęcia, bo dobrze czują się w grupie, inni, by nauczyć się współpracy[27], jeszcze inni, by zdobyć wiedzę czy odkryć talent. Kolejne osoby miały nadzieję na przyjemne spędzenie czasu[28], jeszcze inne przywiodła ciekawość[29].

Dość duża grupa wybrała zajęcia teatralne i muzyczne ze względu na zainteresowania (i) lub doświadczenia artystyczne albo z potrzeby zdobycia takich umiejętności. Niektóre osoby występowały w teatrach więziennych. Innym brakowało grania muzyki lub śpiewania praktykowanych na wolności[30]. Jeszcze inne zamierzały wykorzystać czas na rozwijanie kreatywności. Byli tacy, którzy chcieli poznać teatr. Inni chodzili do niego na wolności. Niektóre osoby zamierzały pokazać się rodzinie z innej strony i udowodnić, że nie są takie złe.

Uczestniczka, która, wraz z czterema innymi osobami, brała udział w całym projekcie w kwietniu 2022 roku, mówiła: „Chciałabym popracować nad pewnością siebie […], żeby moi rodzice zobaczyli mnie w takiej sztuce, chciałabym ich zaskoczyć" (D.GTŻ.22.04.2022). Po siedmiu miesiącach prób, podczas dwudniowych prezentacji czterech grup CSO w spektaklach i koncercie *work in progres* w grudniu 2022, przeznaczonych zarówno dla osób współosadzonych, jak i dla gości z zewnątrz, ta sama kobieta dzieliła się refleksjami: „Teraz jesteśmy bardziej otwarte. Ta praca wzmocniła moje

poczucie własnej wartości. Moi bliscy są ze mnie dumni – rodzice, mąż. Jestem też dumna z siebie. Przezwyciężyłam wiele oporów. Za każdym kolejnym razem łatwiej jest mi wystąpić" (D.GTŻ.09.12.2022).

Grupa

Rozpoczęcie pracy, zwłaszcza w grupach teatralnych, dla wielu osób wiązało się z przełamaniem oporów i wstydu. Jeden z uczestników zwierzył się, że musi pracować nad samokontrolą, żeby uczestniczyć w zajęciach (A.GTM.3.09.2022). Dołączając do grupy już pracującej, niektórzy odczuwali tremę, obawiali się oceny i krytyki. Inne z wdzięcznością wspominały moment przyjęcia przez zgraną grupę. Zwłaszcza uczestniczki chóru kobiet postulowały, by żadnej nie wykluczać. A dla osób, które w zajęciach uczestniczyły w kratkę (wśród nich były matki małych dzieci), same odnalazły miejsce w strukturze chóru – drugi plan (Ani.CHK.02.07.2022). Argumentowały, że nawet pojedyncze zajęcia dla takich uczestniczek mają sens. „Śpiewanie […] jest dobre dla mam z dziećmi, żeby odsapnęły" (Wer.CHK.02.07.2022).

Wiele osób zarówno z obu grup teatralnych, jak i muzycznych wskazało, że ich wyróżnikiem są dobre relacje wewnątrz grupy[31] i przyjazna atmosfera[32]. To dzięki nim jedna z uczestniczek zyskała poczucie własnej wartości, inna doświadczyła przyjaźni w więzieniu. Jeden z aktorów dostrzegł, że „w więzieniu miał kumpli, a z chłopakami z grupy teatralnej ma wrażenie, jakby się znali bardzo długo, choć poznali się tydzień temu" (An.GTM.09.12.2022). Współtwórczyni teatru żeńskiego w dwóch kolejnych rozmowach przeprowadzonych na przestrzeni ośmiu miesięcy porównała grupę i prowadzące do rodziny (A1.GTŻ.22.04.2022; A1.GTŻ.09.12.2022).

Z mojej perspektywy szczególnie ważne jest spostrzeżenie uczestniczki chóru kobiet: „Praca pomogła nam nawiązać relacje między sobą. Zbliżyłyśmy się. Mamy większe zaufanie, wsparcie w sobie nawzajem" (Mar.CHK.09.12.2022). Budowanie takich relacji wewnątrz więzienia niesie według mnie potencjał transformacyjny. Znaczenie wzajemnej pomocy i wsparcia grupy jako szczególnie istotne doświadczenie wyniesione z CSO wymieniło wiele osób[33]. O konkretnej sytuacji wsparcia opowiedziała jedna z uczestniczek teatru. Miała przerwę w próbach, prawie zrezygnowała. Koleżanka z grupy o pseudonimie Motyl poprosiła ją, żeby pomogła jej ćwiczyć rolę, dopowiadając dialog. To był fortel, dzięki któremu rozmówczyni wróciła na próby i wystąpiła w prezentacjach CSO *work in progress*.

Równie ważne jak pomoc i wsparcie były dla uczestników doświadczenia szacunku[34] oraz zaufania do ludzi, w tym jego odbudowanie[35]. W tym przypadku ważną rolę odegrały kontrakty grupowe zawiązane z każdą grupą na początku prób: „Mamy regulamin. […] Podjęłam decyzję, że warto zaufać" (A1.GTŻ.22.04.2022) – mówiła jedna z aktorek. Niektórzy zwracali uwagę na brak konfliktów w grupie[36], inni nie kwestionowali ich występowania, ale podkreślali, że uczą się je rozwiązywać.

Opinie osób na temat porównania funkcjonowania w CSO i na oddziałach były rozbieżne. Niektórzy nie dostrzegali różnic, podczas gdy dla innych były one diametralne: „niebo a ziemia" (K1.GTM.23.04.2022). Współtwórczyni teatru żeńskiego i chóru wypowiedziała podobną opinię, rozwijając ją: „Tam [na oddziałach – M.H.] każdy sobie […]. Tutaj jest tak fajnie, że chciałoby się, by tak było" (Ki.GTŻ/CHK.10.06.2023). Jej koleżanka z chóru powiedziała, że na zajęciach jest otwarta na ludzi i ufna. A na terenie zakładu nie można się wiązać, bo nie wie się, na kogo się trafi (Mar.CHK.04.09.2022). Powtarzano, że na oddziałach podobna współpraca nie istnieje. Tam kontakt ogranicza się

do jednej, dwóch osób, podczas gdy w CSO z każdą można swobodnie porozmawiać. Uczestniczki zwracały uwagę na przychylność grup, na wzajemną mobilizację, pozytywną krytykę, która nie powoduje czyjegoś załamania (Il.GTŻ.10.06.2023). W przeciwieństwie do oddziałów, na których narażone są na złośliwości. Wiele osób podczas zajęć czuło się swobodniej i radośniej[37].

Współtwórczyni żeńskiej grupy teatralnej wskazała dwie przyczyny różnic funkcjonowania w obu miejscach: „Na zajęciach są inni ludzie niż w celi. Tutaj wspólnie działamy, jesteśmy w ruchu, tam siedzimy. Jest stagnacja" (N.GTŻ.10.06.2023). Ta diagnoza wydaje się słuszna, ponieważ na zajęcia CSO zapisywały się osoby chętne, którym codzienne funkcjonowanie w więzieniu nie wystarczało. Opozycję między ruchem na próbach (oznaczającym np. gry i zabawy, ćwiczenia z przestrzenią, taniec) i bezruchem lub bardzo ograniczonym ruchem w ciasnych celach uważam za interesujący temat do rozwinięcia. Nieprzypadkowo odbywanie kary pozbawienia wolności nazywa się „siedzeniem".

Interesujące wydaje się, że mimo różnic między oddziałami a próbami CSO zaistniało między nimi inne oddziaływanie. Uczestniczka chóru wspomniała, że przeniosła jedną z piosenek z prób do celi i w efekcie cała cela śpiewała *Sementerio* (*Patio de Godella*)[38]. Tę samą pieśń inna chórzystka wykonywała w miejscu pracy. Jeszcze inna opowiadała, że jej oddział (matek z dziećmi do trzeciego roku życia) żyje tym, co przynosi z prób. Zarówno oddziałowa, jak współosadzone interesują się relacjami z zajęć. Można zatem zauważyć, że między CSO a więzieniem istniało zjawisko delikatnej osmozy kształtowane przez osoby osadzone.

Praca w grupach w ramach CSO zainspirowała kilka osób do wspólnych działań twórczych poza projektem. Wzbudziła przekonanie, że razem mogą

coś zrobić i to je wzmacnia[39]. Mówiła o tym jedna z uczestniczek chóru kobiet: „Widzę, że z dziewczynami z chóru coś nas łączy mimo różnic. […] Jak jesteśmy razem, jest siła. Każda z nas wnosi coś innego […]. Grupa ma większą siłę niż pojedynczy człowiek" (I2.CHK.09.12.2022). Jej koleżanka zwracała uwagę na proces integracji: „Z zajęć na zajęcia otwieramy się, otwieramy wnętrze. Rozumiemy się coraz lepiej. Te zajęcia scalają nas. Potrzeba czasu, żeby się otworzyć" (I1.CHK.09.12.2022). Podobne kwestie poruszył lider zespołu muzycznego: „Ważny jest proces wzajemnego łączenia się […]. Sztuka jest dla nas wyzwaniem a zarazem możliwością wspólnego działania, współpracy, pogłębiania kontaktów, rozwiązywania konfliktów, rozwijania talentów" (S.ZM.09.12.2022).

Współdecydowanie *vide* sprawczość

Jeśli główną misją CSO było przywracać poczucie sprawczości i współdecydowania osobom o ograniczonej wolności, w rozmowach pytałam o tę perspektywę. Większość uczestników opozycyjnie zestawiała przestrzeń zakładu karnego i CSO. Podkreślali, że podczas prób zyskali większą możliwość decydowania (wyboru) oraz proponowania różnych inicjatyw, nawet jeśli te nie zawsze były przyjmowane przez grupę[40]. Według ankietowanych prowadzące pracę liczyły się z ich zdaniem; na oddziałach jest przeciwnie. „Tutaj nasze głosy są słyszane – mówiła uczestniczka chóru – Słucha się nas. Zadaje się nam pytanie […] i to daje nam wolność. Czujemy się ważne. Jesteśmy kobietami, nie więźniarkami" (L.CHK.04.09.2022). W podobnym duchu rozmówczynie formułowały inne obserwacje. „W zakładzie karnym możemy tylko prosić, tutaj możemy coś zrobić lub nie – wiemy, że możemy czegoś nie chcieć, odmówić i to poszerza perspektywę" – podkreślała przedstawicielka żeńskiej grupy teatralnej

(And.GTŻ.22.04.2022). Jedna z uczestniczek chóru kobiet wskazała na inne różnice związane z decyzyjnością: „Decyzyjność w grupie i w więzieniu to dwa zupełnie inne światy. Tutaj [na zajęciach – M.H.] ważna jest dusza artystyczna, tam [w więzieniu – M.H.] trzeba się nie dać, jak pokażemy, że jesteśmy słabe, przepadłyśmy. Tutaj jest łatwiej być sobą. Możemy pokazać, że jesteśmy wrażliwe. Możemy przynosić pomysły" (I1.CHK.04.09.2022).

Mimo takiego opozycyjnego zestawienia ta sama osoba opowiadała, że wraz z koleżankami przenosi do celi to, czego uczy się na zajęciach. Zainspirowana na warsztatach pracami plastycznymi z gazet, robiła je ze współosadzonymi niezwiązanymi z CSO. Pomiędzy zajęciami za namową Bresler i Koneckiej poszczególne grupy działały też w trybie samopracującym, w ten sposób odbywały się przede wszystkim próby chóru (nawet kilka razy w tygodniu) i zespołu muzycznego. Uczestniczki zajęć teatralnych i chóru na własną rękę podejmowały też inne działania (np. malowały kota dla hospicjum). Jedna z kobiet uzyskaną sprawczość wiązała z wpływem teatru: „Dzięki teatrowi nauczyłam się działać – iść do przodu, dążyć do celu. Przeszłość zostawić w przeszłości" (S.GTŻ.09.12.2022). Podobnych głosów było znacznie więcej.

Jednak wśród osób uczestniczących w próbach były też i takie, które uznawały, że w więzieniu istnieje możliwość decydowania o sobie, robienia tego, co dla kogoś ważne i to tylko kwestia chęci, by to realizować (Mo.GTŻ.22.04.2022). Takie głosy były jednak w zdecydowanej mniejszości.

Kształtowanie tożsamości

Jednym z ważnych problemów resocjalizacji w Polsce jest częste zastępowanie złożonej tożsamości osób odbywających karę pozbawienia

wolności społeczną etykietą nakładaną na nie ze względu na ich pozycję społeczną. W ten sposób popełniony czyn karalny nie tylko determinuje podstawową tożsamość osób o ograniczonej wolności, ale ją utwierdza i jakby unieruchamia (por. Hasiuk, 2015, s. 222). Dlatego tak ważne jest, by inspirować takie osoby do kształtowania własnych tożsamości w odwołaniu do działań innych niż te narzucane przez instytucję więzienia. Wychodząc z założenia, że dzięki doświadczeniom decyzyjności i sprawstwa uczestnicy pracy teatralnej i muzycznej mogą odkryć swą rolę współtwórców i współtwórczyń CSO, a wraz z nią budować inną tożsamość niż więźnia czy więźniarki, poruszyłam ten temat w wywiadach. Wiele uczestniczek żeńskiej grupy teatralnej i chóru, z którymi rozmawiałam o tym, czy czują się współtwórczyniami występów, odpowiedziało twierdząco[41]. Nawet jeśli dla niektórych problematyczne było słowo „współtwórczyni", przedstawiały swoją aktywną rolę: „Nie wiem, czy współtwórczynią, ale czuję się ważna. Każda z nas była ważna tutaj. To jest nasza ciężka praca. Dla nas praca teatralna oraz próby podejmowane po raz pierwszy były ciężkie, ale nam się udało. Jestem dumna z nas wszystkich, że bałyśmy się, ale pracowałyśmy" (D.GTŻ.09.12.2022). Uczestniczki dostrzegały, że czują się odpowiedzialne za pracę, którą wspólnie zrobiły i którą chcą rozwijać (L.CHK.09.12.2022). Nawet jeśli niektórym z nich trudno było nazwać się współtwórczyniami, zauważyły, że wniosły swój głos (I2.CHK.09.12.2022).

„Te zajęcia budzą normalność"

Cel pracy CSO to nie tylko spektakle, koncert, teksty, nagrania, sala teatralna na terenie więzienia, ale również doświadczenia, jakie podczas realizacji tych przedsięwzięć zdobyli uczestnicy. Czy te zajęcia coś im dały? Czy dowiedzieli się czegoś nowego o sobie? To kolejne kwestie poruszane w rozmowach.

Opinie osób uczestniczących w CSO o tym, czy tego typu działania są potrzebne w więzieniu, oscylowały między pełną afirmacją a brakiem zdania na ten temat. Z moich obserwacji wynikało, co potwierdzili ankietowani, że warunkiem odbioru szerszego spektrum doświadczeń podczas działań CSO było przełamanie sceptycyzmu i pełne zaangażowanie się w pracę.

Wielu uczestników zwróciło uwagę, że dzięki zajęciom nie myślą o więzieniu. Próby to dla nich kilka godzin wolności[42]. „Na zajęciach czuję się otwarta, na oddziale zamknięta. Nie ma tam nawet psychologa, żeby porozmawiać" – skarżyła się współtwórczyni grupy teatralnej (S.GTŻ.09.12.2022). Doświadczenie wolności w więzieniu oznaczało dla uczestniczek: wolność słowa, ducha, uwolnienie umysłu. Praca artystyczna była egzystencjalnym wsparciem. Uczestnicy mówili: „praca muzyczna podnosi mnie na duchu, pozwala nie myśleć, ile czasu tu spędzę […] i walczyć o każdy dzień, o to, żeby wstać rano" (I2.CHK.09.12.2022); zajęcia pomagają, żeby się nie zatracać w rzeczywistości więziennej (Mi2.GTM.10.06.2023); porządkują czas i łatwiej żyje się z zajęć na zajęcia (Mt1.GTM.10.06.2023).

Chociaż Bresler i Konecka nie są terapeutkami i nie stosują oddziaływań stricte psychologicznych, a jedynie wykorzystują narzędzia w obrębie pracy teatralnej, muzycznej, z zakresu pedagogiki teatru, procesów grupowych (Konecka) oraz indywidualne predyspozycje, osoby uczestniczące w warsztatach zauważyły, że dzięki pracy artystycznej przełamały wiele wewnętrznych ograniczeń[43]. Wymieniały też kompetencje psychologiczne uzyskane podczas prób, jak na przykład: większa otwartość na ludzi i na nowe sytuacje[44], większa pewność siebie[45], odwaga[46], zmniejszenie napięcia, doświadczanie spokoju, regeneracji[47], lekkości i szczęścia wynikającego z docenienia[48]. Dzięki pracy teatralnej niektóre uczestniczki zyskały poczucie własnej wartości[49]. Kobieta, która od swoich najbliższych często słyszała, że

jest beztalenciem, po zakończeniu projektu powiedziała: „Teraz mogę udowodnić mojej rodzinie, że jestem coś warta, że jeszcze będzie ze mnie pożytek" (Z.GTŻ.11.11.2023).

Interesujące jest, że praca artystyczna prowadziła do efektów, jakich z reguły oczekuje się od terapii. Współtwórczyni grupy teatralnej mówiła: „Dzięki tej pracy czuję się dużo lepiej, nie dopadają mnie złe emocje. Nauczyłam się, żeby nie brać wszystkiego do siebie […] [dowiedziałam się, jak – M.H.] odróżniać emocje. Wiem, że mam emocje i wiem, kiedy się boję, kiedy jest smutek, radość. Nie wiedziałam tego wcześniej" (S.GTŻ.09.12.2022). Z kolei jeden z uczestników zwrócił uwagę na poczucie siły płynące z postępów w pracy teatralnej. Próby sprawiały, że wyrzucał emocje i czuł się odstresowany (D.GTM.10.06.2023). Inne osoby zyskiwały świadomość własnych kompetencji i korzyści płynących z pracy nad sobą, poznawały siebie, również w innej roli. Istotne było odkrywanie kreatywności zarówno w sobie, jak i w innych. Równocześnie były też osoby, które podczas warsztatów nie dowiedziały się o sobie niczego nowego (A2.GTŻ.09.12.2022).

Praca na próbach pomogła wielu osobom nabyć i rozwinąć różne kompetencje. Jedna ze współtwórczyń grupy teatralnej zwierzyła się, że miała problem z powiedzeniem czegoś publicznie, a po próbach to ustąpiło (As.GTŻ.01.07.2022). Inna mówiła o swoim doświadczeniu: „Pewność siebie wzrasta, gdy człowiek uczy się tyle tekstu na pamięć. Widziałam też, że przy tym dobrze się bawię. Większość roli powstała z mojej inicjatywy. Zauważałam pewne zachowania i wdrażałam je w życie" (Na.GTŻ.27.10.2023). Niektórym osobom po warsztatach łatwiej było mówić o sobie, uczyły się nowego sposobu pracy z głosem, masażu, uważności, zwracania uwagi na gesty, sytuacje, na obecność każdej osoby, mierzyły się z

wyzwaniami aktorskimi, przełamywały wstyd przed publicznym czytaniem na głos. Uczestnik pracy teatralnej, bibliofil, docenił obecność tekstów Szekspira na próbach (Mt2.GTM.10.06.2023). Lider zespołu Sygnatura Akt wyraził wdzięczność, że może pisać muzykę i teksty i dzielić się nimi z osobami, które zna. W jego przypadku istnienie grupy wpłynęło na życie codzienne: „Teraz z Jackiem [kolegą z zespołu – M.H.] dzień w dzień próbujemy, nagrywamy, odtwarzamy. […] Pół dnia potrafię grać na gitarze" (S.ZM.09.12.2022). Natalia, która z chóru kobiet po półtorarocznej pracy dołączyła jako wokalistka do męskiego zespołu – a więc dokonała czegoś, co na początku projektu uchodziło za niewykonalne ze względu na brak zgody służby więziennej – tak mówiła o nowym wyzwaniu: „Na początku było ciężko, to była niewiadoma. Teraz [po pięciu miesiącach prób muzycznych – M.H.] czuję się odważniejsza, dowartościowana, spełniona. Kiedyś śpiewałam [na scenie – M.H.], ale nigdy nie śpiewałam tak ciężkiej muzyki. Tego się nauczyłam" (N.CHK.11.11.2023). Dzięki pracy artystycznej uczestniczki zyskiwały motywację do tego, by pracować nad wartościami i nie wrócić do tego, co robiły na wolności. Muzyk przez krótki czas zaangażowany w próby zespołu zwrócił uwagę, że obecność prowadzących, które wnoszą pasję do sztuki, do życia oraz jasno wyznaczony cel, sprawia, że CSO jest miejscem, które „może przynosić rozwój" (A.ZM.10.06.2023). Jego kolega z zespołu podzielił się refleksją, że satysfakcja z pracy motywuje go do samorozwoju. Niemal rok później ten sam rozmówca powiedział: „W pracę zaangażowałem się w stu dziesięciu procentach […] Praca w CSO wyostrzyła moje wartości. Zawsze miałem wartości, zasady i przekonania. Dzięki tej pracy uświadomiłem sobie, że moje wewnętrzne przekonania są słuszne" (S.ZM.11.11.2023). W podobnym duchu opowiadał pierwszy wokalista zespołu, zaangażowany równocześnie w teatr. Mówił, że regularne próby teatralne i muzyczne pomagają mu kształcić odpowiedzialność, stanowczość

i dyscyplinę. Uczą wychodzić od tego, co jest możliwe, od samej osoby. Podczas gdy struktura więzienia zmienia i często dominuje w nim lenistwo i krytykowanie innych, „tutaj otwarta głowa, otwarte serce, kreatywne wykorzystanie czasu. Wiele pozytywnych wartości" (D.ZM/GTM.03.07.2022). Aktor z grupy teatralnej zwierzył się, że w ciągu trzech zajęć zrobił dla siebie więcej niż przez cztery i pół roku odsiadki. „Te zajęcia budzą normalność, […] uczymy się naturalności, serca, wrażliwości" (Mi2.GTM.10.06.2023).

Zaskoczenia

Z kolei wśród najbardziej zaskakujących sytuacji związanych z CSO uczestnicy wskazywali na zaangażowanie okazane przez osoby z zewnątrz, wspólne tworzenie czegoś wartościowego i relacje prowadzących ze współpracownikami. Padały głosy: „tutaj interesują się nami" (To.GTŻ.03.09.2022), „nie rozliczają ze wszystkiego" (I1.CHK.04.09.2022), „nie potępiają nas" (L.CHK.09.12.2022). „W CSO wydarzyło się, że ktoś w końcu popatrzył na nas jak na ludzi" (S.ZM.11.11.2023); [podczas prób – M.H.] „byłam normalnie traktowana, tak jak na wolności. […] czułam, że ktoś mnie wspiera, stoi za mną, szanuje to, co robię" (D.GTŻ.09.12.2022). Prowadzące „patrzyły na nas z sercem i to otwiera serce" – mówiła współtwórczyni chóru (I2.CHK.09.12.2022). Jej koleżanka podsumowała:

> osobom osadzonym bardzo pomaga świadomość, że ktoś z zewnątrz myśli o nas. Angażuje się, myśli jak można nam pomóc. Prowadzące wykonały dużą pracę. Mamy to poczucie, że nie jesteśmy sami. Osoby [uczestniczące w CSO – M.H.] odkryły, utwierdziły się, że każda ma swoją osobowość, odrębność. Tego dowiodły swoją obecnością prowadzące. Sprawiły, że teraz wiemy, że jesteśmy coś

warci. Ich oddziaływanie to sprawiło (D.GTŻ/CHK.11.11.2023).

Uczestnicy CSO zwracali uwagę, że pochwały i docenienie motywowały do pracy. Sposób proponowania zadań przez prowadzące sprawiał, że czuli się bezpiecznie i potrafili się otworzyć. „Iwona i Agnieszka bardzo dużo wniosły" (M.ZM.10.06.2023) mówił jeden z muzyków. Z kolei członkini grupy teatralnej tak określiła rolę Bresler: „Agnieszka występuje jako mentorka. Jest potrzebne, by powiedzieć, jak wygląda praca. Podchodzi do nas pozytywnie, pozytywnie podpowiada" (Il.GTŻ.10.06.2023). Docenione też zostało zaangażowanie Koneckiej w pracę zespołu muzycznego: „Iwona – spaja wszystko, poprawia, bez niej już tak by nie grało" (A.ZM.10.06.2023), „bardzo pomogła nam w graniu i w porozumieniu" (M.ZM.10.06.2023).

Kobiety z chóru zwróciły uwagę, że tego typu zajęcia wesprą je po wyjściu na wolność: „W wirze kradzieży, narkotyków – tu [podczas prób – M.H.] można zobaczyć, że są na świecie ludzie" (L.CHK.04.09.2022). „Zdecydowanie takie zajęcia pomogą mi na wolności. Dzięki tym zajęciom jest nadzieja na jutro. Widzę dobry świat. Nie widzę ludzi zatraconych […]. Zajęcia to odskocznia i dowód, że jest normalne życie" (Ani.CHK.02.07.2022).

Trudności

Udział w projekcie dla większości był dużym wyzwaniem i zaangażowaniem się w mało znany obszar. O trudnościach łatwiej opowiadali mężczyźni. Wynikały one zarówno ze spraw organizacyjnych – głównie z dużej rotacji w grupach oraz, zwłaszcza na początku projektu, z niepewności, czy osoby zostaną doprowadzone na zajęcia. Ten ostatni problem pojawiał się na szczęście rzadko, wynikał z przeciążeń w pracy więzienia, sporadycznie z blokad w przepływie komunikacji wewnątrz jednostki czy zaniechań

funkcjonariuszy. Rotacja w grupie teatralnej męskiej wymagała od Iwony Koneckiej znaczących zmian w kompozycji przedstawienia i modyfikacji jego struktury (włączenie planu wideo). Zmiany w grupie wywoływały niekiedy (zwłaszcza wśród mężczyzn) spięcia, rzadko jednak manifestowane podczas prób obserwowanych przeze mnie. Jeden z uczestników z rozczarowaniem mówił o współosadzonych, którzy pojawiali się na próbach i znikali: „nie wiadomo, czego ludzie oczekują od tych zajęć" (Mt2.GTM.10.06.2023). Dla niektórych przytłaczające było doświadczanie pogardy ze strony współosadzonych w związku z uczestnictwem w próbach.

Inne wyzwania wynikały z pracy teatralnej. Niektórym uczestnikom sprawiało trudność przyswojenie tematu przedstawienia, innym zmierzenie się z tekstem (Szekspir), bądź znalezienie dla siebie roli, z którą mogliby się utożsamić. Wyzwaniem bywało podejmowanie zadań proponowanych na próbach, jak również moment wejścia w rolę czy trema przed występem.

Osobna kategoria obaw dotyczyła reakcji widzów. Pojawiały się pytania: czy aktorzy zostaną pozytywnie odebrani, czy nie narażą się na śmieszność, czy nie będą odstawać od grupy, a także czy nie wydadzą się zbyt sztuczni. W kilku przypadkach trudności okazały się na tyle duże, że niektóre osoby rezygnowały z prób, z reguły nie szukając wsparcia u prowadzących pracę. Warto jednak podkreślić i takie przypadki, w których mimo znaczących trudności uczestnicy zostali w projekcie i ostatecznie byli usatysfakcjonowani.

Z perspektywy finału

Kilka osób zapytanych o wpływ pracy z Kobietostanem z perspektywy finału projektu i ostatniego wspólnego spotkania wszystkich grup, udzieliło

odpowiedzi, które się wzajemnie dopełniają.

Udział w zajęciach CSO był największym wyzwaniem w życiu jednego z trzech wykonawców spektaklu *Królowie*. Mimo chwil, gdy aktor rozważał odejście z projektu, ostatecznie był zadowolony z tego, że dotrzymał słowa i został do premiery. Odkrył w ten sposób wartość danego słowa. Dzięki nowemu doświadczeniu stał się bardziej otwarty na ludzi i komunikatywny, nauczył się pracować w zespole i nie bać się wyzwań. Próby wpłynęły zarówno na jego codzienne relacje w więzieniu, jak i na relacje z bliskimi. Zaobserwował wzrost poczucia własnej wartości i siły wewnętrznej. Przełamał stres przed występem przed znaną i nieznaną widownią. Choć przed tą nieznaną grało mu się znacznie łatwiej (Mt1.GTM.10.11.2023).

Wykonawczyni przedstawienia *Sen Rity* zwierzyła się, że praca w CSO przyniosła jej wiele emocji. Zyskała motywację, by walczyć o to, co dla niej ważne i nie poddawać się. Zdobyła umiejętności aktorskie i wzmocniła poczucie własnej wartości. Po zajęciach ma ochotę walczyć, wcześniej się poddawała, odpuszczała za łatwo. Teraz tego nie robi. Była za bardzo ufna, a po wspólnej pracy zyskała dystans i pewność siebie. Nauczyła się mówić, że czegoś nie chce, nie zrobi. Nie ulega. Choć jeszcze nie jest asertywna, do tego dąży. Dzięki CSO odzyskała swój głos (Il.GTŻ.11.11.2023).

Jej młodsza koleżanka z zespołu po spektaklu poczuła się bardzo doceniona. Nigdy nie myślała, że jej występ zostanie tak dobrze przyjęty. Po nim bardziej uwierzyła w siebie, ale i zyskała do siebie dystans. Samodzielnie poradziła sobie ze stresem przed grą na scenie, odkrywając wpływ oddychania. Dodatkowo dla rozluźnienia tańczyła za kulisami *Macarenę*. Po zakończeniu projektu ma ambicję, żeby się uczyć, nie stać w miejscu, rozwijać się, także artystycznie (Na.GTŻ.11.11.2023).

Wykonawczyni zarówno teatru żeńskiego, jak i chóru praca w CSO pomogła przezwyciężyć lęk. Kobieta postanowiła wystąpić i udowodnić sobie, że może to zrobić. Jest osobą skrytą, a w teatrze robi coś innego. Daje jej to dużo radości, a po próbach i spektaklach czuje przypływ energii. Praca pomaga jej też w nawiązywaniu relacji. Dzięki krokom, które podjęła, stała się pewniejsza siebie. Teraz jest gotowa, aby coś robić, wcześniej niekoniecznie tak było (Ki.GTŻ/CHK.11.11.2023).

Uczestniczka chóru kobiet, a ostatecznie także wokalistka zespołu Sygnatura Akt, po zakończeniu projektu powiedziała: „Nie mam tej niewiary. Mam większe poczucie odpowiedzialności. Jeżeli nie przyjdę na próbę, inni nie będą mogli pracować. Czuję się potrzebna i mam poczucie wspólnoty; więcej wiary w siebie i we własne zdanie. Wcześniej, nawet jak miałam coś do powiedzenia, czy z czymś się nie zgadzałam, dusiłam to w sobie. [W CSO – M.H.] nauczyłam się mówić, stawiać granice. Ta praca nauczyła mnie, że nie będę musiała siedzieć cicho. Doświadczyłam siły kobiet” (N.CHK.11.11.2023).

Po występach

W całym procesie istotną rolę odegrały występy na Festiwalu Sztuki Osadzonych oraz nagranie teledysku przez zespół muzyczny[50]. Te działania były nie tylko ukoronowaniem wspólnej pracy, możliwością pokazania jej osobom z zewnątrz, w tym rodzinie i przedstawicielom służby więziennej. Spektakle, koncert czy teledysk postrzegane były przez twórców nie tylko jako wyraz siły zespołowej, powód do satysfakcji czy wspólnie osiągnięty sukces, ale także spłacenie kredytu zaufania. W ukierunkowaniu aktorek i muzyków na coś innego niż oni sami można dostrzec wyraz potencjału transgresyjnego (Frankl, 2010, s. 39). Docenienie przez widzki, osoby

prowadzące pracę[51] („wierzę w to, co razem zrobiliśmy, to wyście zrobili, to zrobił Zakład Karny w Krzywańcu”[52]) i samodocenienia w grupach i między nimi wpłynęło bardzo pozytywnie na wszystkich uczestników. Muzyk uczestniczący w całym procesie tak podsumował swoje doświadczenie jako widza: „Olbrzymie wrażenie zrobił [na mnie – M.H] teatr męski. Teatr żeński wywołał emocje. Na koniec wzruszyłem się […]. To mi się nie zdarzyło przez dwadzieścia lat” (J.ZM.11.11.2023).

Jak pokazują badania, cel stawiany przed CSO, formułowany jako wzrost sprawczości i poczucia wartości osób uczestniczących w projekcie – przynajmniej w przypadku osób współtworzących Festiwal Sztuki Osadzonych i tych, które solidnie zaangażowały się w projekt na którymś jego etapie – został osiągnięty. Z badań wynika, że uzyskano coś jeszcze, co jest równie ważne. W toku pracy kolektywnej i osiągnięcia wspólnego celu udało się zbudować bliższe relacje międzyludzkie. „Ten projekt nauczył mnie bardziej zbliżać się do ludzi” – zwierzał się lider Sygnatury Akt. Uczestniczki mówiły o „poczuciu wspólnoty”, doświadczeniu scalenia i o tym, że dzięki zajęciom poszczególne osoby odnalazły „wsparcie w sobie nawzajem”. Konecka i Bresler jako współliderki wzajemnie wspierały się w działaniach. Pracując z grupami w sposób transparentny, współodpowiedzialny i niehierarchiczny, a równocześnie z zachowaniem troski (o siebie i inne), stwarzały model relacji, które już bez ich udziału osoby uczestniczące zaczęły zawiązywać między sobą.

Dariusz Kosiński w autorskim *Słowniku teatru* tak zdefiniował zespół teatralny:

> zespół ludzi teatru pracujących razem przez dłuższy okres […] i tworzących wspólnotę cechującą się specyficznym poczuciem więzi.

> Z tego, że przedstawienie teatr. jest dziełem wielu artystów, wynika założenie, że wszyscy biorący udział w jego tworzeniu powinni być złączeni poczuciem odpowiedzialności, a zarazem ściśle ze sobą współpracować dla dobra całości. […] Warunkiem powstania i trwałości z.t. jest wspólnota przekonań ideologicznych i artystycznych, lub – co najmniej – zaufanie do lidera grupy, przekonanie o wartości jego idei i działań. Dalszymi konsekwencjami są wspólnota stylu oraz wzajemne inspirowanie się do intensywnej pracy artystycznej (2009, s. 223).

Większa część przedstawionej charakterystyki zespołu teatralnego mogłaby posłużyć do opisu działań CSO. Omawiana praca realizowała postulaty humanistyki afirmatywnej[53], inspirowała też sytuacje, w których osoby (co najmniej niektóre) mogły doświadczyć samotranscendencji (Frankl, 2010, s. 31)[54]. Oddziaływała zatem zarówno w obszarze społecznym, jak i głęboko personalnym. Tym trudniej to pisać, że po opuszczeniu przez Bresler i Konecką Krzywańca wprowadzane przez nie sprawcze splątania, intra-akcje przestały działać w takim kształcie. Artystki skończyły projekt finansowany z pozyskanych przez nie środków. Ich pomysł na kontynuowanie współpracy w ramach innego projektu europejskiego nie został zaakceptowany przez jednostkę z uwagi na plany emerytalne dyrektora. Janowski nie chciał zostawić swojej następczyni zobowiązania do kontynuowania pracy w partnerstwie ze stowarzyszeniem zewnętrznym. Dodatkowo, remont budynku hotelowego służby więziennej, z którego podczas pracy w Krzywańcu korzystał Kobietostan i ich współpracownicy, znacznie komplikował logistykę i zwiększał budżet ewentualnej pracy. Bresler i Konecka planują natomiast wrócić do Krzywańca w 2026 roku z kolejną odsłoną Festiwalu Sztuki Osadzonych.

Jak dotąd ta unikalna praktyka, jaką jest CSO, nie zainspirowała transformacji pracy penitencjarnej w Polsce. Nie podjęto starań, by takie inicjatywy stały się częścią rozwiązań systemowych, objętych stałym finansowaniem. Zakład Karny w Krzywańcu korzysta z nazwy Centrum Sztuki Osadzonych, a w sali odbywają się regularnie gościnne koncerty zespołów i spektakle, wykłady oraz spotkania z zaproszonymi osobami. Niestety rzadko można zobaczyć na scenie osadzone i osadzonych, a temu miało przecież służyć Centrum Sztuki Osadzonych. Osoby je współtworzące, które zostały za murami, dziś nie mają szansy na kontynuację pracy w formie zbliżonej do tej wprowadzonej przez Bresler i Konecką. Zakład karny na to się nie zgodził, choć wiele osób wyraziło taką chęć.

Interesujące są różnice ich postaw wobec tego pragnienia. Niektórzy mimo zainteresowania pracą brak perspektyw przyjmowali ze spokojem (Mt1.GTM.10.11.2023). Inni wyrażali rozżalenie: „Wątpię, że ta praca będzie kontynuowana po zakończeniu projektu. Dla systemu [penitencjarnego – M.H.] jest tylko dodatkowym obciążeniem. To rodzi frustrację, że są blokady, kiedy już doświadczyliśmy, jak to jest ważne i ile nam to daje" (S.ZM.11.11.2023). Jeszcze inne błyskawicznie zadawały sobie pytanie: „Co ja mam teraz robić?" (D.GTŻ/CHK.11.11.2023). I po chwilowej pustce, jak wspomniała jedna z twórczyń grupy teatralnej i chóru, pojawił się pomysł, by robić spektakle dla dzieci. „Są pozytywne reakcje. Jak się weźmiemy w garść, damy radę" (D.GTŻ/CHK.11.11.2023). Przez jakiś czas przyjeżdżał do Krzywańca Teatr Lalka w Trasie, który zrealizował z kobietami osadzonymi dwie premiery. Jednak również ta współpraca się zakończyła.

Wychodziłam z procesu pracy w CSO z empirycznymi dowodami na prawdziwość słów Andrei Fontany i Jamesa H. Freya: „żeby dowiedzieć się czegoś na temat ludzi, musimy traktować ich jak ludzi, a oni pomogą nam

stworzyć relację na swój temat” (2009, s. 121). Z odpowiedzią jednej ze współtwórczyń CSO, która na moje pytanie: „co by pomogło w więzieniu?”. Odpowiedziała: „Gdyby ktoś z uwagą słuchał” (And.GTŻ.22.04.2022). Oraz z marzeniem, by takie inicjatywy jak Centrum Sztuki Osadzonych w wykonaniu Kobietostanu stały się codzienną rzeczywistością polskich więzień.

Wzór cytowania:

Hasiuk, Magdalena, *Centrum Sztuki Osadzonych – doświadczenia osób uczestniczących*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186, DOI: 10.34762/rc0z-7249.

Autor/ka

Magdalena Hasiuk

Magdalena Hasiuk (magdalena.hasiuk@ispan.pl) – adiunktka w Instytucie Sztuki PAN, redaktorka „Pamiętnika Teatralnego”. Ostatnio opublikowała *Teatr Węgajty. Wyprawy – Działania – Przedstawienia. W strumieniu* (2024). ORCID 0000-0003-2736-5256.

Przypisy

1. Por. *Centrum Sztuki Osadzonych – współpraca ZK Krzywaniec i Kolektywu Kobietostan* – materiał filmowy, https://www.youtube.com/watch?v=GTbZqbzD8qg&t=196s [dostęp: 22.02.2025].
2. Były mąż jednej z uczestniczek projektu zabraniał ich dzieciom rozmawiać z mamą przez telefon, bo nie chciał, by miały jakikolwiek kontakt z więzieniem. Ostatecznie zgodził się na przesłanie dzieciom paczek z materiałami do wykonywania zadań twórczych, ale nie na kontakt z matką. Mimo to kobieta nagrywała wiadomości wideo dla dzieci, uczestniczyła w realizacji słuchowiska, a twórcy Kolektywu Kobietostan na adres mailowy dziadka dzieci przesłali materiały z prośbą o pokazanie ich wnukom. „Tacie musiało dzięki tym nagraniom stopnieć odrobinę serce, bo pokazał Pędrkowe słuchowisko dzieciom, jak i […] wiadomości, przekonał się, że […] nie powinien się obawiać, i kiedy [uczestniczka działań – M.H.] […] następnym razem zadzwoniła do domu, pozwolił dzieciom rozmawiać z mamą […]. Ta historia sama w sobie była warta całego *Lata w teatrze*” – napisała w wiadomości prywatnej do autorki Agnieszka Bresler (2021, s. 1).
3. Agnieszka Bresler jako współtwórczyni, a następnie współpracowniczka fundacji Jubilo, pracowała teatralnie od 2014 do 2019 w Zakładzie Karnym nr 1 we Wrocławiu (por. Bresler,

2019, s. 65-74).
4. Wypowiedź Iwony Koneckiej na podstawie rozmowy przeprowadzonej 4 marca 2025 przez komunikator internetowy.
5. Tamże.
6. Przestrzeń była wykorzystywana przez zakład karny jako miejsce warsztatów rzemieślniczych.
7. Ze spektakularnymi przedsięwzięciami Teatru Po Drodze działającego w Zakładzie Karnym w Kłodzku w latach 1998-2010.
8. O takich planach na początku nowego milenium myślał reżyser Krzysztof Papis i jego współpracownicy z Teatru Po Drodze. Wówczas nie udało się ich zrealizować. Na podstawie nieopublikowanego wywiadu z Krzysztofem Papisem, przeprowadzonego w czerwcu 2013 we Wrocławiu.
9. Monika Kwaśniewska zwróciła uwagę, że ujęcie Barad nie jest sprzeczne z ideą Domańskiej, która jako jedną z cech humanistyki afirmatywnej podaje „ujęcie podmiotu jako sprawcy (zastosowanie idei nieantropocentrycznej, rozproszonej sprawczości oraz sprawczości nieintencjonalnej)" (Domańska, 2014, s. 128) (por. Kwaśniewska, 2023, s. 176).
10. Viktor Frankl, twórca logoterapii, zaliczanej do szkół psychoterapii egzystencjalnej w zdolności do samotranscendencji widział jeden z przejawów umiejętności przynależnych wyłącznie człowiekowi. Wykracza on „poza siebie w swoim dążeniu do innej ludzkiej istoty albo w dążeniu do sensu" (2010, s. 31). Filozof pisał, „że istotą bycia człowiekiem jest być stale skierowanym i zorientowanym na coś lub kogoś innego niż on sam" (tamże, s. 39).
11. Konecka i Bresler nigdzie nie powoływały się na koncepcję Teatru Uciśnionych. Ich program obejmujący aktywizowanie osób osadzonych w taki sposób, by dzięki pracy zyskały szersze możliwości wyboru scenariuszy życiowych, pomaganie współtwórcom w dostrzeżeniu ich własnej siły, kreatywności, sprawczości, kształcenie zachowań kolektywnych, a to wszystko trenowane podczas prób, było bliskie praktykom Teatru Uciśnionych (por. Boal, 2000, s. 141). W każdym przypadku, w sposób szczególny w pracy z osadzonymi, tak pojmowany teatr miał uczyć brania odpowiedzialności za swoje życie.
12. Np. trudności z doprowadzeniem na próby czy organizacji spotkań z samodzielną pracą grup, roszady osobowe, w tym topnienie niektórych zespołów. I tak np. informacja o rezygnacji jednej z uczestniczek grupy teatralnej po wypadku w pracy przedstawiona na Radzie Doradczej 9 czerwca 2023 sprawiła, że dzięki postawie koleżanek z zespołu, kadry penitencjarnej i reżyserek, aktorka wróciła na próby i wystąpiła w spektaklach.
13. Najbardziej znanym schematem pokazującym stopniowalność partycypacji jest „drabina partycypacji" Sherry R. Arnstein sformułowana pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku przede wszystkim w odniesieniu do partycypacji obywatelskiej (por. Arnstein, 2012, s. 12-39).
14. Na podstawie wypowiedzi Iwony Koneckiej podczas rozmowy przeprowadzonej z Agnieszką Bresler i Iwoną Konecką 28 lutego 2025 roku przez komunikator internetowy.
15. Tamże.
16. Obejmująca rezydencję Bresler w Szkocji i zapoznanie się przez nią z pracą teatralną w tamtejszych więzieniach.
17. Taką dychotomię zawartą w rozważaniach Claire Bishop polegającą na konieczności wyboru między perspektywą etyczną i estetyczną odsłoniła Zofia Dworakowska (2022).
18. Obie twórczynie dość krytycznie odnoszą się do samej idei resocjalizacji, polegającej na przystosowywaniu do życia i „działania w społeczeństwie osób niedostosowanych lub takich, które utraciły z nim kontakt" (resocjalizacja, [w:] *Słownik języka polskiego*,

https://sjp.pl/resocjalizacja, dostęp: 3.03.2025). Jeśli readaptacja społeczna osób po wyjściu z więzienia ma się powieść, to mądrą pracę muszą wykonać dwie strony – nie tylko byli osadzeni, ale i społeczeństwo.
19. Takie jakości były przedmiotem analiz w tekstach powstałych po Festiwalu Sztuki Osadzonych (Kisiel, 2024; Hasiuk, 2024, s. 74-77).
20. Na podstawie wypowiedzi Agnieszki Bresler podczas rozmowy przeprowadzonej z Agnieszką Bresler i Iwoną Konecką, 28 lutego 2025 roku przez komunikator internetowy.
21. Znalazły się na niej m.in.: wzrost pewności siebie, samorozwój, radzenie sobie z trudnościami i stresem, twórczość/kreatywność, współpraca, budowanie nowych relacji, dzielenie pasji, poglądów i doświadczeń, bycie wziętym/wziętą pod uwagę, bycie docenionym/docenioną, równość/równe szanse, otrzymywanie wsparcia, stawianie sobie wyzwań, szczerość, godność (Konecka, 2022).
22. Współobecność na próbach dobitnie zadziałała zwłaszcza wtedy, gdy po kilku miesiącach pracy teatralnej z mężczyznami, prowadzące musiały wyraźnie upomnieć grupę (mimo istniejącego kontraktu), by szanowała granice ich prywatności. Na podstawie obserwacji uczestniczącej 3 września 2022 roku.
23. Prowadziłam je w latach 2012-2015 (zob. Hasiuk, 2015).
24. Choć to ostatnie nie było regułą – niektóre osoby swobodnie rozmawiały o swoich doświadczeniach po kilku warsztatach.
25. Ewaluacja dotyczyła również grup: literackiej, dziennikarskiej i radiowej, pracujących znacznie krócej i w trybie mniej intensywnym niż pozostałe. Przeprowadziłam cztery mikrowywiady, z czego jeden z osobą uczestniczącą również w żeńskiej grupie teatralnej. Podana łączna liczba wywiadów obejmuje również niecytowane.
26. A.ZM.10.06.2023; P2.ZM.10.06.2023; T.GTM.23.04.2022. Przy wszystkich odwołaniach do wywiadów stosuję skróty. Pierwsza litera, czasem litera i cyfra, niekiedy dwie litery odnoszą się do imienia rozmówczyni. Jeśli w grupie były dwie osoby o tym samym imieniu, pojawiają się cyfry. Dwie litery stosuję wówczas, gdy występuje kilka osób, których imiona zaczynają się na tę samą literę. Drugi skrót obejmuje grupę, w której dana osoba pracowała. Są to: CHK – chór kobiet, GTM – grupa teatralna męska, GTŻ – grupa teatralna żeńska i ZM – zespół muzyczny. Jeśli pojawia się łamanie, np. GTM/ZM znaczy, że osoba uczestniczyła w dwóch grupach. Data na końcu jest datą przeprowadzenia rozmowy. Listę przywołanych rozmów podaję w bibliografii.
27. Kl.GTŻ.02.07.2022; I1.CHK.04.09.2022; Ani.CHK.02.07.2022; M.ZM.10.06.2023; Ki.GTŻ/CHK.10.06.2023; D.GTŻ/CHK.11.11.2023.
28. T.GTM.23.04.2022, As.GTŻ.01.07.2022; Na.CHK.02.07.2022; A2.GTŻ.09.12.2022.
29. T.GTM.23.04.2022; K1.GTM.23.04.2022; Mar.GTM.23.04.2022; M.GTM.09.12.2022; D.GTM.10.06.2023.
30. Wer.CHK.02.07.2022); S.ZM.03.07.2022; P1.ZM.03.07.2022; D.GTŻ/CHK.09.06.2023; L.CHK.04.09.2022; P.GTŻ/CHK.09.06.2023; P2.ZM.10.06.2023; M.ZM.10.06.2023.
31. Mo.GTŻ.22.04.2022; Mi1.GTM.23.04.2022; P2.ZM.10.06.2023; Mt2.GTM.10.06.2023.
32. Ani.CHK.02.07.2022; Mag.CHK.02.07.2022; I1.CHK.09.12.2022; A.ZM.10.06.2023; N.GTŻ.10.06.2023; Na.GTŻ.27.10.2023.
33. A1.GTŻ.22.04.2022; N.GTM.23.04.2022; Mag.CHK.02.07.2022; K2.GTM.03.09.2022; I2.CHK.09.12.2022; Ki.GTŻ/CHK.10.06.2023; Na.GTŻ.27.10.2023; N.CHK.11.11.2023; D.GTŻ/CHK.11.11.2023. Warto podkreślić, że wśród osadzonych są tacy i takie, którzy nie mają żadnego wsparcia na zewnątrz. Niektórzy świadomie zerwali relacje, inni zostali z nich wykluczeni. Najtrudniejsza dla mnie była informacja, że jedna z uczestniczek pracy w

mieście swoich rodziców od kilku lat uchodzi za zmarłą. Podczas rundy kończącej cały projekt mówiła, że odżyła, otworzyła serce, dzięki osobom z grupy znów uwierzyła w siebie (I2.CHK.11.11.2023).
34. N.GTM.23.04.2022; Ani.CHK.02.07.2022; Wer.CHK.02.07.2022; P.GTM.03.09.2022; D.GTŻ/CHK.09.06.2023; Mt2.GTM.10.06.2023.
35. Ani.CHK.02.07.2022; Mag.CHK.02.07.2022; To.GTŻ.03.09.2022; A.GTM.3.09.2022; P.GTM.03.09.2022; Mar.CHK.04.09.2022; I2.CHK.09.12.2022; Ki.GTŻ/CHK.10.06.2023; N.GTŻ.10.06.2023.
36. D.GTŻ/CHK.09.06.2023; M.ZM.10.06.2023; A.ZM.10.06.2023; Na.GTŻ.27.10.2023.
37. Mi1.GTM.23.04.2022; T.GTM.23.04.2022; Mag.CHK.02.07.2022; To.GTŻ.03.09.2022; A.GTM.3.09.2022; L.CHK.04.09.2022; Mi2.GTM.10.06.2023.
38. Zob. https://www.youtube.com/watch?v=IDntfTYvMuc [dostęp: 17.03.2025].
39. J.ZM.03.07.2022; L.CHK.04.09.2022; A.ZM.10.06.2023.
40. Mi1.GTM.23.04.2022; K1.GTM.23.04.2022; Na.CHK.02.07.2022; Mi2.GTM.10.06.2023; Il.GTŻ.10.06.2023; N.GTŻ.10.06.2023; Ki.GTŻ/CHK.10.06.2023.
41. Mar.CHK.09.12.2022; S.GTŻ.09.12.2022; I1.CHK.09.12.2022; A1.GTŻ.09.12.2022.
42. T.GTM.23.04.2022; Mi1.GTM.23.04.2022; Na.CHK.02.07.2022; S.ZM.11.11.2023; Ma.GTŻ.09.12.2022; Ani.CHK.02.07.2022; Wer.CHK.02.07.2022; P1.ZM.03.07.2022; D.GTŻ/CHK.09.06.2023; Mar.CHK.04.09.2022; M.ZM.10.06.2023; D.GTŻ/CHK.11.11.2023.
43. K1.GTM.23.04.2022; As.GTŻ.01.07.2022; A2.GTŻ.09.12.2022.
44. N.GTM.23.04.2022; As.GTŻ.01.07.2022; Na.CHK.02.07.2022; Mag.CHK.02.07.2022; Ani.CHK.02.07.2022; I1.CHK.04.09.2022; L.CHK.04.09.2022; I1.CHK.09.12.2022; N.GTŻ.10.06.2023; D.GTŻ/CHK.11.11.2023.
45. As.GTŻ.01.07.2022; I1.CHK.04.09.2022; N.CHK.09.12.2022; S.ZM.09.12.2022; Il.GTŻ.10.06.2023.
46. Mag.CHK.02.07.2022; N.CHK.09.12.2022; A1.GTŻ.09.12.2022; Ki.GTŻ/CHK.10.06.2023.
47. Ani.CHK.02.07.2022; Na.CHK.02.07.2022; Mag.CHK.02.07.2022; Wer.CHK.02.07.2022; Mar.CHK.04.09.2022; D.GTŻ/CHK.09.06.2023; Mt1.GTM.10.06.2023; Il.GTŻ.10.06.2023; Ki.GTŻ/CHK.10.06.2023.
48. Kl.GTŻ.02.07.2022; Ani.CHK.02.07.2022; Na.CHK.02.07.2022; D.ZM/GTM.03.07.2022; Mar.CHK.04.09.2022; P.GTŻ/CHK.09.06.2023
49. L.CHK.04.09.2022;N.CHK.09.12.2022; Il.GTŻ.10.06.2023; Na.GTŻ.27.10.2023.
50. Por. https://www.youtube.com/watch?v=skR29clxN4Y [dostęp: 18.03.2025].
51. Agnieszka Bresler podczas podsumowania projektu CSO wobec wszystkich grup powiedziała, że zawsze pracowała w więzieniach z osobami wybranymi. W CSO wzięli udział chętni, udowodnili „tym procesem, że każda osoba, która chce się zaangażować, chce z siebie coś dać, może. Nie jest istotne, czy ma potencjał. Udowodniliście, że jeśli chcecie i dajecie z siebie – talent się otwiera. Każdy z was rozkwitł, jaśniał. To wychodziło z was, a my podnosiłyśmy poprzeczkę, dostosowując ją do was. Jak różne są te spektakle. Jestem zachwycona spektaklem męskim”. Wypowiedź Agnieszki Bresler podczas podsumowania projektu CSO, na podstawie notatek własnych z badań terenowych 11 listopada 2023.
52. Wypowiedź Iwony Koneckiej, tamże.
53. A w szczególności nawiązania kontaktu z potencjałem do autoregeneracji psychicznej, fizycznej, a być może także etycznej, skoro przynajmniej w kilku wypowiedziach respondenci podkreślali znaczenie wartości i chęci pracy nad nimi (Mar.CHK.04.09.2022; I1.CHK.04.09.2022; S.ZM.11.11.2023).
54. Umiejętność wykroczenia poza siebie ku innej istocie ludzkiej albo ku sensowi

przejawiały się w różnych sytuacjach. Jedna z uczestniczek zauważyła, że zaczęła „żyć nie tylko swoim życiem, ale też życiem grupy" (D.GTŻ/CHK.11.11.2023). Inna pod wpływem prób chóru wyraziła gotowość, by zapisać córkę na podobne zajęcia; skoro jej tyle dają, mogłyby pomóc i jej córce (Wer.CHK.02.07.2022). Jeszcze inne planują po opuszczeniu więzienia wychodzić z dziećmi do teatru, żeby „zaszczepić w nich miłość" do sztuki (To.GTŻ.03.09.2022; D.GTŻ/CHK.11.11.2023). Z kolei współtwórca zespołu muzycznego odnalazł sens w twórczości: „Muzyka to moje życie. Ja dzięki temu żyję" (S.ZM.11.11.2023).

Bibliografia

Literatura:

Arnstein, Sherry R., *Drabina partycypacji*, tłum. J. Bożek, [w:] *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Erbel, P. Sadura, Krytyka Polityczna, Warszawa 2012.

Bishop, Claire, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Bęc zmiana, Warszawa 2015.

Boal, Augusto, *Theater of the Oppresed*, przeł. Ch.A. i M.-O.L. McBride, E. Fryer, Pluto Press, London 2000.

Boal, Augusto, *Gry dla aktorów i nieaktorów*, przeł. M. Świerkocki, Wydawnictwo Cyklady, Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury, Warszawa 2014.

Bresler, Agnieszka, *„Odkluczanie" i „Kobietostan". Kolektywny charakter pracy teatralnej osób pozbawionych wolności*, „Pamiętnik Teatralny" 2019, nr 2, https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/article/view/77/45 [dostęp: 20.03.2025].

Bresler, Agnieszka, *List do M.H.*, z dnia 19 września 2021, maszynopis.

Bresler, Agnieszka; Konecka, Iwona, *Opis wniosku Centrum Sztuki Osadzonych*, maszynopis, 2022.

Chase, Susan E., *Wywiad narracyjny. Wielość perspektyw, podejść, głosów*, tłum. F. Schmidt, [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 2, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, tłum. M. Brzozowska-Brywczyńska i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Denzin, Norman K.; Lincoln, Yvonna S., *Przedmowa*, tłum. K. Podemski, [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 1, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, tłum. P. Binder i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009a.

Denzin, Norman K.; Lincoln, Yvonna S., *Wprowadzenie. Dziedzina i praktyka badań jakościowych*, tłum. K. Podemski, [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 1, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, tłum. P. Binder i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009b.

Denzin, Norman K.; Lincoln, Yvonna S., *Metody zbierania i analizowania materiałów*

empirycznych, tłum. F. Schmidt, [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 2, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, tłum. M. Brzozowska-Brywczyńska i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009c.

Dolphijn Rick; van der Tuin, Iris, *Wywiad z Karen Bard*, tłum. J. Czajka, [w:] *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, red. J. Bednarek, J. Maliński, tłum J. Czajka i in., Fundacja Machina Myśli, Gdańsk – Poznań – Warszawa 2018a, https://machinamysli.org/wp-content/uploads/2019/01/Dolphijn-i-van-der-Tuin-Nowy-materializm.-Wywiady-i-kartografie.pdf [dostęp: 20.02.2025].

Dolphijn, Rick; van der Tuin, Iris, *Koniec kobiety – mężczyzny*, tłum. J. Maliński, [w:] *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, red. J. Bednarek, J. Maliński, tłum. J. Czajka i in., Fundacja Machina Myśli, Gdańsk – Poznań – Warszawa 2018b, https://machinamysli.org/wp-content/uploads/2019/01/Dolphijn-i-van-der-Tuin-Nowy-materializm.-Wywiady-i-kartografie.pdf [dostęp: 20.02.2025].

Domańska, Ewa, *Humanistyka afirmatywna. Władza i płeć po Butler i Foucaulcie*, „Kultura Współczesna" 2014, nr 4.

Dworakowska, Zofia, *Kwestia autorytetu, czyli wspólne problemy sztuki partycypacyjnej i badań jakościowych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022, nr 169-170, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kwestia-autorytetu-czyli-wspolne-problemy-sztuki-partycypacyjnej-i-badan-jakosciowych [dostęp: 20.02.2025].

Fontana, Andrea; Frey, James H., *Wywiad. Od neutralności do politycznego zaangażowania*, tłum. M. Skowrońska, [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 2, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, tłum. M. Brzozowska-Brywczyńska i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Frankl, Viktor E., *Wola sensu. Założenia i zastosowanie logoterapii*, przeł. A Wolnicka, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2010.

Hasiuk, Magdalena, *„Teatr życia"*, „Teatr" 2024, nr 1, https://encyklopediateatru.pl/pdf/article/fe839d0f621f7fbf5d8ca04178869c04c6a12e81/352730.pdf [dostęp: 22.02.2025].

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

Heddon, Deirdre; Milling, Jane, *Devising Performance A Critical History*, Palgrave Macmillan, New York 2006.

Kacperczyk, Anna, *Autoetnografia – technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii*, „Przegląd Socjologii Jakościowej" 2014, nr 3, https://czasopisma.uni.lodz.pl/socjak/article/view/12740 [dostęp: 23.02.2025].

Kaźmierska, Kaja, *Wywiad narracyjny – technika i pojęcia analityczne*, [w:] *Biografia a tożsamość narodowa*, red. M. Czyżewski, A. Piotrowski, A. Rokuszewska-Pawełek, Uniwersytet Łódzki. Katedra Socjologii Kultury, Łódź 1997.

Kędzia Agata, *Trudna sztuka dorastania. Wydarzenia performatywne dla nastoletniej publiczności*, Wiele Kropek, Kraków 2024.

Kisiel, Julia Anna, *Przestrzeń praktykowania wolności*, e-teatr.pl, 10 stycznia 2024, https://e-teatr.pl/przestrzen-praktykowania-wolnosci-44790 [dostęp: 23.02.2005].

Kocemba-Żebrowska, Joanna, *Participatory theatre: possibilities of division*, referat przedstawiony podczas konferencji *Politics and community engagement in doctoral theatre research* zorganizowanej w dniach 3-4 listopada 2017 przez Theatre Faculty of JAMU, Brno, maszynopis.

Konecka, Iwona, *Diagnoza. Analiza ankiet*, maszynopis, 2022, b.n.s.

Konecka, Iwona, *List do M.H.*, z dnia 16 kwietnia 2025, maszynopis.

Kosiński, Dariusz, *Słownik teatru*, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2009.

Kwaśniewska, Monika, *Odpowiedzialnie usytuowana krytyka afirmatywna #MeToo w badaniach teatralnych*, „Pamiętnik Teatralny" 2023, nr 3, https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/article/view/1383/1076 [dostęp: 22.02.2025].

Lévi-Strauss, Claude, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.

Oddey, Alison, *Devising Theatre. A practical and theoretical handbook*, Routledge, New York 1994.

Thorpe, Jess, *To nie jest jedna historia*, przeł. J. Kocemba-Żebrowska, „Pamiętnik Teatralny" 2019, nr 2, https://czasopisma.ispan.pl/index.php/pt/article/view/75/43 [dostęp: 28.02.2025].

Filmografia:

Kolory – singel zespołu Sygnatura Akt, 2023, https://www.youtube.com/watch?v=skR29clxN4Y, 6'33" [dostęp: 23.02.2025].

Magdziarz, Piotr, 2023, *Festiwal Sztuki Osadzonych*, zdjęcia, dźwięk, montaż: P. Magdziarz, muz.: M. Mojczyno, https://www.youtube.com/watch?v=5CUenuA3KAg&list=PLQo2tPTulFhDmFD8k-cw8w9jYr302qjb-, 10'18" [dostęp: 22.02.2025].

Fonografia:

Andruszko Urszula, *Centrum Sztuki Osadzonych. Reportaż z rozmów z uczesni(cz)kami projektu*, zrealizowanych w dniach 22-23 kwietnia 2022 w Zakładzie Karnym w Krzywańcu, https://www.youtube.com/watch?v=repL1srxsUA&t=508s, 9'29" [dostęp: 23.02.2025].

Wywiady:

Andrzej – 09.12.2022 (An.GTM.09.12.2022)

Andżelika – 22.04.2022 (And.GTŻ.22.04.2022)

Ania1 – 22.04.2022 (A1.GTŻ.22.04.2022); 09.12.2022 (A1.GTŻ.09.12.2022)

Ania2 – 09.12.2022 (A2.GTŻ.09.12.2022)

Anita – 02.07.2022 (Ani.CHK.02.07.2022)

Arek – 03.09.2022 (A.GTM.03.09.2022)

Arkadiusz – 10.06.2023 (A.ZM.10.06.2023)

Asma – 01.07.2022 (As.GTŻ.01.07.2022)

Damian – 03.07.2022 (D.ZM/GTM.03.07.2022)

Dawid – 10.06.2023(D.GTM.10.06.2023)

Dominika – 22.04.2022 (D.GTŻ.22.04.2022); 09.12.2022 (D.GTŻ.09.12.2022)

Dorota – 09.06.2023 (D.GTŻ/CHK.09.06.2023); 11.11.2023 (D.GTŻ/CHK.11.11.2023)

Ilona – 10.06.2023 (Il.GTŻ.10.06.2023); 11.11.2023 (Il.GTŻ.11.11.2023)

Iza1 – 09.12.2022 (I1.CHK.09.12.2022)

Iza2 – 09.12.2022 (I2.CHK.09.12.2022); 11.11.2023 (I2.CHK.11.11.2023)

Jacek – 03.07.2022 (J.ZM.03.07.2022); 11.11.2023 (J.ZM.11.11.2023)

Kamil1 – 23.04.2022 (K1.GTM.23.04.2022)

Kamil2 – 03.09.2022 (K2.GTM.03.09.2022)

Kicia – 10.06.2023 (Ki.GTŻ/CHK.10.06.2023); 11.11.2023 (Ki.GTŻ/CHK.11.11.2023)

Klaudia – 02.07.2022 (Kl.GTŻ.02.07.2022)

Lena – 04.09.2022 (L.CHK.04.09.2022); 09.12.2022 (L.CHK.09.12.2022)

Magda – 02.07.2022 (Mag.CHK.02.07.2022)

Magda – 09.12.2022 (Ma.GTŻ.09.12.2022)

Marcin – 09.12.2022 (M.GTM.09.12.2022)

Marek – 23.04.2022 (Mar.GTM.23.04.2022)

Marzena – 04.09.2022 (Mar.CHK.04.09.2022); 09.12.2022 (Mar.CHK.09.12.2022)

Mateusz1(Kazek) – 10.06.2023 (Mt1.GTM.10.06.2023); 10.11.2023 (Mt1.GTM.10.11.2023)

Mateusz2 – 10.06.2023 (Mt2.GTM.10.06.2023)

Michał1 – 23.04.2022 (Mi1.GTM.23.04.2022)

Michał2 – 10.06.2023 (Mi2.GTM.10.06.2023)

Mirek – 10.06.2023 (M.ZM.10.06.2023); 11.11.2023 (M.ZM.11.11.2023)

Motylek – 22.04.2022 (Mo.GTŻ.22.04.2022)

Nadia – 02.07.2022 (Na.CHK.02.07.2022)

Natalia – 09.12.2022 (N.CHK.09.12.2022); 11.11.2023 (N.CHK.11.11.2023)

Natalia – 27.10.2023 (Na.GTŻ.27.10.2023); 11.11.2023 (Na.GTŻ.11.11.2023)

Nicola – 10.06.2023 (N.GTŻ.10.06.2023)

Norbert – 23.04.2022 (N.GTM.23.04.2022)

Paulina – 09.06.2023 (P.GTŻ/CHK.09.06.2023)

Paweł1 – 03.07.2022 (P1.ZM.03.07.2022)

Paweł2 – 10.06.2023 (P2.ZM.10.06.2023)

Piotr – 03.09.2022 (P.GTM.03.09.2022)

Sławek – 03.07.2022 (S.ZM.03.07.2022); 09.12.2022 (S.ZM.09.12.2022); 11.11.2023 (S.ZM.11.11.2023)

Sylwia – 09.12.2022 (S.GTŻ.09.12.2022)

Tomek – 23.04.2022 (T.GTM.23.04.2022)

Topo – 03.09.2022 (To.GTŻ.03.09.2022)

Weronika – 02.07.2022 (Wer.CHK.02.07.2022)

Zosia – 11.11.2023 (Z.GTŻ.11.11.2023)

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/centrum-sztuki-osadzonych-doswiadczenia-osob-uczestniczacych