

Szokács Kinga

# Börtönszínházak Olaszországban

A VOLTERRAI COMPAGNIA DELLA FORTEZZA TEVÉKENYSÉGE

**B**örtön és színház első hal-  
lásra egymásnak ellent-  
mondó fogalmaknak tűn-  
nek, ennek ellenére a börtön-  
színház (*teatro carcere, teatro in*  
*carcere*) intézménye Olaszor-  
szágban már körülbelül hu-  
szonöt éve jelen van. Fontos le-  
szögezni, hogy börtönszínhá-  
zokról akkor beszélünk, amikor  
egy, magukból a fogvatartottak-  
ból alakuló társulat – többnyire  
egy, a kinti világból érkező ren-  
dező (vagy pedagógus, pszicho-  
lógus, drámatanár, szociális  
munkás) segítségével – hoz létre  
előadásokat, amelyeket a többi  
fogvatartottnak, illetve olykor kül-  
ső nézőközönségnek is bemut-  
tat. (Nem tartoznak ide tehát azok  
az események vagy eseményso-  
rozatok, amikor egy művészeti

alkotást, színdarabot a börtönön kívül élő művészek mutatnak be egy büntetés-végrehajtó intézetben.)

Olaszországban ma mintegy nyolcvan-kilencven börtönben működik színtársulat. A viszonylag magasnak tűnő szám azonban nem meglepő, hiszen az olasz színházi élet számos kísérletező hagyományt mondhat magáénak. Ezek közül az egyik legismertebb a *commedia dell'arte*, a ma már multimédiálisnak nevezhető színházi mozgalom, amelynek egyik jellegzetessége, hogy a dráma szövege többnyire az előadás után válik véglegessé. Ez a munkamódszer még a XX. század első évtizedeiben is elevenen élt, hiszen a „nagy színész” (*mattatore*), illetve a társulatvezető (*capocomico*: egy személyben színigazgató, rendező, jogi és pénzügyi vezető, első színész) a drámaíró szövegét tetszés szerint módosíthatta. A rendezői színház Olaszországban tehát viszonylag későn, szinte csak a második világháború után honosodott meg. De az a *commedia dell'arte*től örökölt hagyomány, miszerint az előadás létrehozása a társulat tagjainak közös munkája, azaz az előadás nem a megírt



1.

dráma kifejtéséből, hanem a konkrét színházi munkából jön létre, a mai napig erős. A rendezők (vagy a társulatok vezetői) a szöveggel való találkozásból születő lehetőségekre is támaszkodnak, azaz a drámai szöveg hatása alatt születő színházi folyamatot viszik színre. Ez a képlékeny viszony a dráma (irodalmi alkotás) és a színrevitel között a mai napig fennáll Olaszországban. Az 1980-as években egyre több olyan, civil elhivatottsággal rendelkező társulat kezd el dolgozni, amelyik nem veszi át kontroll nélkül a korábbi (a hatvanas–hetvenes évekre jellemző) politikázást. Azaz ezek a társulatok nem a politikai színtér valamely szegmensének vagy egy ideológia nézőpontjából teszik fel kérdéseiket, hanem kevésbé közvetlen módon fesztetik a közönséget arra, hogy az adott társadalomban felmerülő kérdésekre, problémákra reflektáljon. Előtérbe kerül a dialektusok alkalmazása az irodalmi olasz nyelv helyett, csakúgy, mint a test, a fizikaiság, a pszichikai és a társadalmi másság vagy a történetmesélés erejére építő, többnyire egyszemélyes, ún. narratív színház. Az egyes színházi kezde-



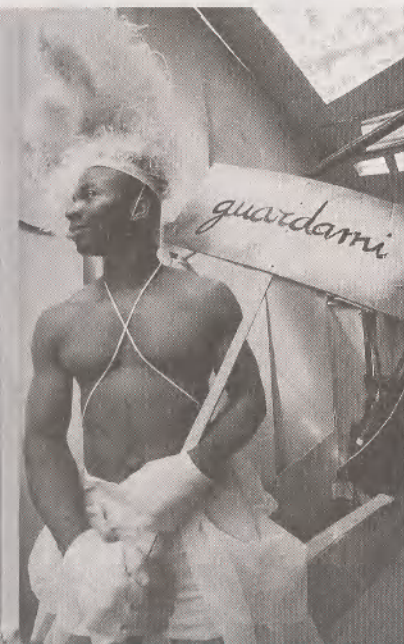


ményezések, projektek gyakran az előadásra kiválasztott műalkotás (dráma) és a szereplők civil élettörténetének kapcsolódási pontjaira épülnek. Egyre több előadás születik a hagyományos értelemben vett színházi intézményi kereteken kívüli, valós helyeken, például iskolákban, börtönökben, terápiás intézményekben, ahol a néző is résztvevővé, főszereplővé válhat.

Az első börtönszínházi kezdeményezés 1982-ben indult, amikor Riccardo Vannuccini a római rebbiái börtönben létrehozott egy társulatot, amely hat fogva tartott színész előadásában Jean Genet *Különleges felügyelet* című művét mutatta be a Spoletoi Fesztiválon. A Berliini Filmfesztiválon 2012-ben Arany Medve-díjat elnyert Paolo és Vittorio Taviani *Cézárnak meg kell halnia* című filmje egyébként éppen a rebbiái börtönben létrejött színházi munkából született. Emblematikus évnak számít az 1985-ös, amikor az 1957-ben Rick Cluchey által alapított kaliforniai The San Quentin

meg a *Krapp utolsó tekerését*, amelyben ő alakította a főszerepet. Cluchey ezt a darabot 2008-ban Volterrában is előadta, ahol A Lehetetlen Színházai nevet viselő, évente megrendezett fesztivál és egyúttal a volterrai börtönben 1988 óta működő Compagnia della Fortezza börtönszínház díszvendége is volt.

Ahogy a Compagnia egyre nagyobb hírnévre tett szert, egyre több börtönben indult színházi tevékenység. Nagy részükben, a Compagniával és még néhány kisebb társulattal ellentétben, a kezdeményezések elsődleges célja a fogvatartottak életkörülményeinek javítása, a szocializációs készségek fejlesztése, illetve a saját kulturális sztereotípiákból való kilépés elősegítése. A különféle területekről érkező vezetők, tanárok, nevelők, önkéntesek nem feltétlenül végeztek színházi tanulmányokat, és a gondos, kidolgozott projektekre építő, hosszú távra tervező tevékenységek száma kevés. A börtönök vezetői általában nem törődnek azzal, milyen jellemző az adott tevékenység, ám a külső elismerés, azaz a társadalom felé való megnyilvánulás minden társulat számára rendki-



2.



3.

Drama Workshop vendégszerepelt a római Argentin Színházban. Cluchey mint életfogytiglanra ítélt fegyenc társaival elsőként hozott létre színházi csoportot.

A San Franciscó-i Actor's Workshop társulatának tagjai 1957-ben ugyanitt mutatták be Beckett *Godot*-ját Herbert Blau rendezésében. A korabeli kritika meglepetésére a rabok a nyugat-európai nézőkkel ellentétben tökéletesen értették a darabot, és megdöbbenéssel fogadta, hogy a fogvatartottak milyen egyszerű könnyedséggel játsszák Beckett műveit. Maga Cluchey többször hangsúlyozta, hogy a Beckett-művek alakjai mintha mind börtönökben születtek volna. A *Godot-ra várva* alaptémáját képező várakozás a börtönökben mindennapos, magától értetődő állapot. Cluchey feltételes szabaddábra helyezése után Párizsban megismerkedett Beckett-tel. Szoros barátság alakult ki közöttük, majd 1974-ben, amikor a San Quentin Drama Workshop a párizsi Amerikai Központban Beckett tiszteletére előadta a *Végjátékot*, Clucheyt Berlinbe hívták rendezni a Forum Theaterbe, így 1975-ben Beckett-tel együtt kezdett el dolgozni a Schiller Theaterben bemutatandó *Godot*-n. Amikor egy DAAD-ösztöndíj segítségével egy évet töltött Berlinben, sikerült rábírnia Beckettet arra, hogy rendezze

1. Marat/Sade
2. A cápák, azaz mi maradt Bertolt Brechtből
3. Véreshurka, gödölye, kappan és kövér urak, avagy a bohócok iskolája
4. Pinocchio

Stefano Vajta felvételei



4.

vül fontos. Az előadásokra való felkészülés általában egy színpadra írt szöveg értelmezésével kezdődik, amelyhez a szereplők saját élettörténetüket teszik hozzá. A társulatok mintegy fele a börtönben adja elő a darabját, kb. 40 százalékuknak a börtön falain kívül is van lehetősége bemutatkozni, és csupán 10 százalékuk turnézik. Ez a szám a börtönökre vonatkozó rendszabályok elmaradottságát (is) mutatja, illetve



a bizalmatlanságról is tanúskodik. A turnézó foglyok általában a jó magaviseletért járó jutalom szabadnapjait használják fel a börtönfalakon kívüli színházi előadások idején. Kivétel ismét a volterrai Compagnia della Fortezza, ahol sikerült kivívni, hogy a fogvatartottak egy bizonyos törvénycikk értelmében munkarenddel turnézhassanak. A börtönön kívül tartandó előadások lehetőségét nyilvánvalóan az is nehezíti, hogy fennáll a fogvatartottak szökésének lehetősége. Ez történt a volterraiak esetében is, aminek következtében csak nagy nehézségek árán sikerült folytatni a színházi munkát.

A volterrai börtön a XV. század második felében, Lorenzo Medici által építtetett erődben, a város legmagasabb pontján, éppen a San Pietro Színházzal szemben található. Amióta csak létezik, mindig büntetés-végrehajtó intézményként működött, a Mediciek korában a család toscanai uralma ellen lázadókat zárták ide. A társulatot alapító rendező, Armando Punzo célja olyan színház létrehozása volt, amelyben intézményi kereteken kívül, színházi előképzettséggel nem rendelkező emberekkel tud dolgozni. Munkájának célja nem a nevelés volt, hanem önálló társulat működtetése, előadások létrehozása magas színvonalú színházi munkával. Így a mérce sokkal magasabbra került: a fogvatartottaknak eddig számukra ismeretlen munkamódszerekkel kellett szembesülniük. Ugyanakkor egy börtönben minden, a színházhoz kapcsolódó munka, a díszletkészítéstől kezdve a jelmeztervezésen át a zene megkomponálásáig, az elítéltek belső, lelki és szellemi stabilitását, fejlődését segíti elő. A közös munkán keresztül az elítéltek magukévá teszik a szolidaritáshoz kapcsolódó értékeket, és a másik megismerésével és elfogadásával önmagukat is könnyebben elfogadják. A rendező munkája így természetesen pedagógiai szempontból is jelentős, csak hogy a nevelő célzat mindig indirekt módon éri el hatását: éppen a nagyobb cél kitűzése, az ismeretlennel való konfrontáció az, amin keresztül létrejön a személységváltozás. A munka során a szöveg kiválasztása mindig azokhoz a kérdésekhez kapcsolódik, amelyek a társulat legfontosabb, közös problémái. A rendező számára nem az az érdekes, hogy a szerep mennyire áll közel a színészhez, hanem abban próbál a segítségükre lenni, hogy a színész-elítéltek saját magukban találják meg azokat a közös pontokat, amelyekkel a szerepekhez kapcsolódnak. Így az elítéltek teljes valójukkal/személyükkel kötődnek ahhoz, amit csinálnak, és ez az a pont, ahol valójában elkezdődhet egyfajta reszocializációs folyamat. Pedagógia szempontból lényeges, hogy a színházi munka a fogvatartottak kreativitására épít, amely a színpadon való spontán működés és a reflexivebb, tudatos színészi munka együtthatásából jön létre. Ebben az értelemben a színház gyógyító hatásáról lehet beszélni. A rendezővel való kapcsolat alapja a mély bizalom, ugyanakkor a fogvatartottakkal való munka nélkülöz minden garanciát, nem lehet előre tudni, mivel indul a nap, illetve a nap során éppen milyen problémák jelentkeznek. A rendező számára egy ilyen, szinte abszolút mértékben az egymással való kapcsolatra vagy annak hiányára épülő élet végtelen gazdagságot je-

lent, ugyanakkor a csoportdinamikai nehézségek leküzdése, a pozitív ösztönző erők megtalálása, a nehéz helyzetekkel való megküzdés hozza létre, illetve segíti elő a művészi fejlődést.

A börtön eszméjének lerombolásához a rendezőnek egy egészen konkrét célja is kapcsolódik: a büntetés-végrehajtó intézményből kulturális intézményt akar létrehozni. Ez részben már sikerült, a volterrai börtönszínház példája azt mutatja, hogy a művészi cselekvés képes átalakítani a helyeket és azok szellemiségét: a színházi munka nemcsak a fogvatartottak számára jelent változást, hanem az évek során a börtön igazgatósága, az őrök, a felügyelők, a felügyeleti szervek hozzáállása is jelentősen változott.

A börtönökben működő társulatok nagy része évente egy előadást mutat be. Szerencsés esetben a nézők nemcsak a rabtársak; az adott büntetés-végrehajtó intézet lehetővé teszi külső, civil közönség részvételét is. Így van ez a Compagnia della Fortezza esetében is, ahol a több mint húsz éve működő gyakorlat során a nézőközönség beengedése az egyébként szigorított fegyházba az alapos motozás mellett is olajozottan zajlik. A színpadot a Medici-erőd udvarán állítják fel, az előadások után pedig a fogvatartottak fogadást rendeznek a közönség számára. (A 2012-es fesztiválon a *Mercutio nem akar meghalni* című előadást Volterra város terein is bemutatták, szinte karneváli keretek között, a nézők bevonásával.)

A Compagnia della Fortezza színészei a próbafolyamat elején sokat beszélgetnek, olvasnak, zenét hallgatnak, a rendező is kínál szövegeket, a színészek is elmondják saját javaslataikat. A munka állandó eleme az improvizáció, ezekből bizonyos elemeket megtartanak az előadás során. A színész-fogvatartottak helyzete különleges: naivak, azaz nem tanulták a szakmát, nagyon sok idejük van, és nagyon kíváncsiak. A teljes jelenlét fenntartásának biztosítása nélkül nincs igazi munka, ugyanakkor ez a legkényesebb feladat, hiszen ezt nem lehet számukra megparancsolni. A színházi munkamódszer alapja tehát nagymértékben az adott helyzetben megjelenő spontán reakció. Az előadáshoz kiválasztott szöveg csupán keretként szolgál, az egyes színészek szerepválasztása a társulat élethelyzetei, problémái szerint szerveződik, a rendező az egyes színészekre írja az egyes szövegrészeket. Gyakran alkalmaz monológokat, amelyekben az eredeti szöveg és a szereplő saját, személyes élettörténete egymásba fonódik. A szövegrészek kiválasztása után pontosan ki kell dolgozniuk a közvetítés módszerét, azt, hogy milyen formában kerüljenek be az előadásba. Mindez közös munka eredménye. A rendező ad ugyan útmutatót, de a színészeknek kell megtalálniuk a végső eredményhez vezető utat. A börtönszínházak munkamódszere a hagyományos színházcsinálástól elsősorban abban különbözik, hogy a rendezőnek szinte mindennap előről kell kezdenie a csoportot összefogó munkát, képesnek kell lennie arra, hogy azonnal reagáljon a fogvatartottak spontán reakcióira, amelyeket a próbafolyamat során beépítenek az előadásba. A laboratórium forma, a kísérletezés a munkamódszer alapvető eleme. A rendező gyakran külön foglalkozik az egyes színészekkel, tehát





maga a színészképzés is a munka része. A börtönökben létrejövő színházi kezdeményezések módszerében hangsúlyos szerepet kap a jelenlét ereje. A Compagnia della Fortezza előadásában, mivel erősen önreferenciális játékról van szó, amikor a színész felmutatja saját magát, rab mivolta is nyilvánvalóvá válik.

A rendező bűnügyi művészetnek (*arte delinquenziale*) is nevezi a börtönben folyó színházi munkát. Eszerint a fogvatartottakkal való együttműködés során nincs szükség álszent, jótékonykodó magatartásra. A fogvatartottak másságát nem lehet megszüntetni, viszont meg kell tanulnunk meghallgatni és megérteni őket. A börtön metaforáján keresztül válójában a társadalmi másság tematikájával néz szembe a rendező. A létrehozott előadások számos díjat nyertek, köztük három (az 1993-ban bemutatott *Marat/Sade*, a 2004-es *A cápák, azaz mi maradt Bertolt Brechtből* és a 2010-es *Aliz Csodaországban. Tanulmány egy civilizáció végéről*) megkapta a legrangosabbnak számító Übü-díjat. A *Marat/Sade*-ban Charenton örülteji (azaz a fogvatartottak) szabadságvágyukat a színházon keresztül fejezik ki, így az számukra nem csupán játék, hanem olyan lehetőség, amelyben a bűnöző mivolttól eltérő szerepek segítségével kapcsolódhatnak a külvilághoz. A darab meghatározó eleme a fizikai expresszivitás, az intenzív mozgás, a gesztikuláció. Az örültek kirekesztettsége a szereplők természetes kommunikáción alapuló kapcsolatának a hiányában fejeződik ki. *A cápák, azaz mi maradt Bertolt Brechtből* című, kabaréelemekre épülő, zenés előadás során mintha az válna egyértelművé, hogy Brecht darabját nem lehet úgy előadni, ahogyan a szerző megírta, aminek jele a nyitány folyamatos ismétlése is. A szöveg kiegészül más szerzők, például Nietzsche és Marilyn Manson szövegeivel. A társulat számára mintha csak a játék maradna az egyetlen, a külvilággal való kapocs. Az *Aliz Csodaországban* a fehér díszletekkel ellátott börtönudvaron kezdődik, majd a folyosókon folytatódik, ahol a fehér paravánokon a *Hamlet* és az *Aliz Csodaországban* szövegének részletei láthatók. A nézők a folyosókon sétálva követik az egyes, díszes jelmezekben öltözött színészek jeleneteit. A feliratozott paravánok közé (Aliz csodaországába) zárva a színészek szövegeiből kihallhatják Csehov, Heiner Müller, Genet, de Sade, Beckett, Pinter szövegeit is. Mintha egy élő enciklopédiának volnának tanúi, amelyet azonban a bezáródás, elhatárolódás szimbolikus aktusa követ. A Compagnia előadásai során a színészi játék archaikus, elemi erővel jelenik meg, amely magán viseli a rendkívül alapos, koncentrált felkészülés jegyeit, ugyanakkor a néző nehezen tud elfeledkezni arról, hogy fogvatartottakat lát.

A volterrai börtönben a rendező a rabok személyes történeteire, az ő valóságai elemeire támaszkodva hozza létre az előadást. Noha éppen az előadás során és nyomán jön létre, azaz mutatódik fel a közösen végzett munka, a terápia szempontjából a folyamat is legalább annyira érdekes. A munka ennyiben köthető a konstruktivista pedagógia működéséhez. Ennek lényege, hogy a tudás nem objektíve adott, ha-

nem mindig az adott társadalom hozza létre, konstruálja, tehát a tanárnak abban kell támogatnia a diákot, hogy a meglévő információk felhasználásával tudását önmaga fejlessze. A tudás nem konstans valami, amit meg kell szerezni, hanem egy, a világot folyamatosan értelmezni tudó képesség. A konstruktivista felfogás szerint a tanulásban nem az eredmény a lényeges, hanem a folyamat, azaz az értelmezéshez vezető út. Amennyiben a konstruktivista pedagógia alapja az önálló értelmezés, akkor a drámafolyamatokban ez a csoport kollektív tudásával kerül kölcsönhatásba. A drámajátékon keresztül a tanulás középontjába a meglévő tudást és készségeket mozgósító társas probléma kerül. A konstruktivista pedagógia, illetve a konstruktív dráma működési elvei a börtönszínházak módszereiben is megmutatkoznak. Azaz a színházi próbafolyamatban a szöveggel való munka és az egymásra való figyelés során a szereplők addig nem alkalmazott képességei (például figyelemkoncentráció, beszédkészség, empátia, vitakészség) kerülnek előtérbe, azokat meg kell tanulniuk alkalmazni, egészen addig, hogy képesek legyenek együttműködni, a társas probléma (jelen esetben a börtönlét) aspektusainak kifejezésére a színház nyelvén.

A börtönszínházak a színházi antropológia mezejéről is érdekes területnek látszanak, hiszen az antropológiai dimenzió nemcsak a távoli kultúrák szokásrendszerével való találkozást teszi lehetővé, hanem a sokféle mássággal való találkozást is. Az olaszországi börtönökben működő színházak tagjai különféle nemzeti hovatartozásuknál fogva eleve multikulturális közeget alkotnak. A színészi tréningek során a rendezőnek így számos lehetősége adódik arra, hogy ezzel a sokszínű „emberi anyaggal” dolgozva olyan előadást hozzon létre, amely ezen kultúrák antropológiai dimenziói mentén is olvasható. Ugyanakkor a szociális színház (*teatro sociale*) jellemzői is részben kapcsolódnak a börtönszínházi munkához. A fogalommal az intézményes színházi helyszíneken kívül, kórházakban, menekülttáborokban, árvaházakban, börtönökben, hajléktalanokkal létrejövő színházat jelölik. Résztvevői az itt lakók és azok a szociális munkások, oktatók és rendezők, akik a színház, a színházi pedagógia módszereivel igyekeznek elősegíteni az adott csoport gyógyulását, rehabilitációját, fejlődését. Elsődleges célja nem esztétikai eredmény elérése, hanem a kreatív kommunikációra épülő kapcsolatépítés, a szolidaritás növelése egy adott közösségben. A 2008-as volterrai színházi fesztivál keretében a börtönben rendezett konferencián a börtönszínházak tevékenységét egy színházi szakember a *társadalmi művészsínház* definícióval írta le. Ez a megjelölés talánónak tűnik, mert egy adott közösség bűnözőnek tekintett, illetve megbélyegzett elemei hozzák létre azt a varázslatot, amely a színházi rítus során a nézők számára megképződik, és ennyiben művészsínházról van szó. Másrészt ezekben az előadásokban olyasmint mutatnak fel, ami esetleg megkérdőjelezheti, de mindenképpen reflexió alá vonja a bűnről, bűnöségről, őszinteségről, igazságosságról alkotott fogalmainkat.