

Di Blasio Barbara

Gondolatok a börtönszínházról¹

Tanulmányom megírásának háttérében személyes örömteli élményem áll. Ugyanis ez év júniusában részt vehettem az I. Országos Börtönszínházi Találkozón Dunaújvárosban, amelyen a Pálhalmi Büntetés-végrehajtási Intézet felhívására jelentkezett társulatok közül hatan mutatták be színdarabjaikat/performanszaikat. A börtönszínház sokszínűségének voltam tanúja. A színházi próbálkozások között nemzetközi viszonylatban is kiemelkedő performanszokat láttam, amely azt tükrözi, hogy ennek az irányzatnak Magyarországon is dolgoznak kiemelkedő képviselői. A börtönszínház nemcsak szórakoztat, hanem a résztvevőkre egy bonyolultabb hatásrendszer részeként fejt ki hatását. Sokkal több lehetőséget rejt magában, mint egyszerűen csak színpadra lépést. Tanulmányomban a börtönszínház létjogosultságához szeretnék alapvető gondolatokkal hozzájárulni.

A marginalitás színháza – társadalmi színház

A színház az önkifejezés helye. Mindenkinek igénye van az önkifejezésre, hiszen a kiteljesedése katartikus hatású. Az önkifejezés lehetősége adja meg a részvételt az emberi potenciál gazdagságában.

A társadalmi színházban annak lehetünk tanúi, hogy az egyének miként határozzák meg önmagukat azokban a helyzetekben, amelyeket az élet valósága kínál fel számukra, amikor döntéseiket és cselekvéseiket, önértelmezésüket az akciók és percepciók befolyásolják. A színházi dialógusokban az önreflexió révén és a másik perspektívájának felismerése által az egyén kulturális horizontjának változását is nyomon követhetjük. A társadalmi színház az interkulturalitást támogató szokatlan forma, amelyben nemcsak különböző generációk találkoznak, hanem kulturális kódok ütköznek, értékrendek válnak megjeleníthetővé. A sajátos színjáték megvalósítása tanulási folyamat, amely független az életkortól, a helyszíntől, a kulturális különbözőségektől és a társadalmi szerepektől.

A börtönszínház a társadalmi színház egyik válfaja. A társadalmi színház fogalmának rövid meghatározása szerint lehet kifejezőmód és képzés, csoportos és közösségi interakció. A társadalmi színház megkülönbözteti magát a színházi megjelenítéstől, a művészi színházról, az avantgárd színházról, és minden üzleti céllal működő színházról, mert nem kitzűzött célja az esztétikailag értékelhető produktum létrehozása. Ugyanakkor nem tekinthető a színházterápia egyik válfajának sem.

¹ A tanulmány alapját képező kutatás az Európai Unió és Magyarország támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú „Nemzeti Kiválóság Program - Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program” című kiemelt projekt keretei között valósult meg.

Társadalmi színház, közösségi színház, politikai színház, és még számos elnevezésével találkozhatunk a színház meghatározásában. A társadalmi színházban az elmélet, a gyakorlat és a történetiség találkozásából jön létre az az emancipatorikus folyamat, amelynek keretében az emberek magatartása formálható. Az emberi létezés realitása, a problémákkal terhes mindennapok adják a művészeti kifejezés alapjait. A társadalmi színházban nemcsak a megjelenített drámák, történetek szólnak a marginalizálódott tömegekről, hanem az alkotók és a szereplők is sokszor a hátrányos helyzetű csoportokból kerülnek ki. Ilyen csoportok lehetnek a drogosok, az elítéltek, a fogyatékkal élő emberek, a mentálisan sérültek, az idősek, a hajléktalanok stb.

A társadalmi színház a marginalizálódott közösségekért működik, olyan privilegizált helyeken, ahol az embert körülölelő valóság átélése nem hétköznapi értelemben fejeződik ki. Számos lehetőség, erőforrás rejlik a színházban, amely inkább a változást és nem a konzerválást szeretné előidézni. Olyan kísérlet, amely a szegénység és elidegenedés kihívásaira igyekszik reagálni. A művészetek világában maga is marginális helyzetű, éppen ebből adódóan a határvonalon, határhelyzetben való működése az extrém helyzetekhez, igényekhez való könnyebb alkalmazkodást eredményezi. Könnyen felszínre bukkanhat a jellemző interkulturalitása, mivel színházi nyelvezte főleg a testen és az érzelmeken alapul, mondanivalója a befogadóval könnyen megosztható. A társadalmi színház alapvetően egy reflexió. Új formát ad a veszteséggel, a gyásszal és az anyagi javak hiányából eredő frusztrációkkal való emberi találkozásoknak. A forma főleg társadalmi szerepek (azonosulási lehetőségek) felkínálását jelenti, amelyek a közösségek hálózatában léteznek, és ellenpólusai lehetnek a háborúk, az igazságtalanságok és az erőszak okozta mély traumáknak (Perico 2008).

A társadalmi színház leglényegesebb attribútuma, hogy az embereket természetes közegükben akarja tanulmányozni, megfigyelni. Tevékenységében nem a művészi elemek és a performativitás a vezérelvek, hanem a közösség tagjai ezekből a tevékenységekből nyernek autonómiát, merítenek erőt a társadalmi szerepvállaláshoz (empowerment). Ugyanakkor a tevékenységek folyamatos elemzése révén a hibákat, a rizikótényezőket, a váratlan eltéréseket veszik számba, amelyek az egyének társadalmi sikerességét gátolják.

A társadalmi színház közösségi szempontból mindenképpen pozitív modell, mert közel megy a mély társadalmi problémákhoz, az emberi szenvedésekhez. Nemcsak elméleteket gyárt, hanem cselekszik is; performatív cselekmények által konstruálja újra a személyeket és a közösségeket. A társadalmi színház csak egy a sokféle színház között, de határozott szabályokkal és technikákkal működik, nem keverhető össze más típusú színházzal. Akkor sem, ha a társadalmi színház definíciója gyakran a tautológia áldozatává válik is. Kritikaként fogalmazódik meg vele szemben, hogy a színház mindig szociális, nem önmagáért való intézmény, vagy a színház az színház, amit a művészet érdekel. A társadalmi színház létezésének hátterében a társadalmi problémákra adandó sürgető válaszadás igénye húzódik. Úgy is tekinthetünk rá, mint felforgató technikára az emberek által megélt változatlan hétköznapiak ellenében.

A legfontosabb hozzávéka a csoportalkotás, túl azon, hogy szociális problémákkal és/vagy politikai kérdésekkel foglalkozik. Teret ad a társadalomban hátrányos helyzetűeknek arra, hogy problémáikat megjelenítsék, vágyaikat, álmaikat ebben a térben valósítsák meg (Dragone 2000, 61). Ezen túlmenően utópisztikus törekvése, hogy a színház által a társadalmi változások az alávettek javára induljanak el.

Célja sokkal inkább az individuum számára azt a lehetőséget felkínálni, hogy nyilvános konstrukciós folyamat kidolgozásában vegyen részt. A társas igény fel- és rálatálásának élményét nyújtani, különösen a globális kultúra homogenizációs hatásai és az individualizmus megerősödése közepette. Úgy tekinthetünk a társadalmi színházi tevékenységre, mint képzésre vagy gyakorlásra, amelynek során az egyén kreatívan vesz részt olyan alkotási folyamatban, ahol egyrészt független, másrészt viszont a társas rendszerhez igazodó szereplő.

Napjainkban a társadalmi színháznak három fő funkcióját különböztük el: közösségformáló, terápiás vagy rehabilitációs, illetve kulturális/szociokulturális funkció. A társadalmi színház megkülönbözteti magát az animációs színháztól és a művész-színháztól is. Szakemberei nem gondolják, hogy meg tudják az egyént változtatni vagy a végső alkotásnak objektíve esztétikai értéke lesz, azt azonban állítják, hogy ebben a színházban valós kapcsolat alakul ki az individuum és a csoport vagy a társadalom bizonyos rétegei között. Egy individualisztikus társadalomban, amelyre a globalizáció egységesítő törekvése már rányomta a bélyegét, ez a színház akar lenni a társas érzés és a közösségézés létrehozója.

Úgy is meghatározható, mint színház a művészet margóján, amely a társadalom margóján rekedtekhez szól. Alapszabályában vállalja, hogy a súlyos társadalmi kirekesztés ellen harcol. Peremhelyzetét nem annyira önként vállalta, mint inkább a színházi szakemberek számúzték oda, elismerve azonban létjogosultságát és egyben felismerve művészi törekvését (Giacché 2004).

Fabrizio Fiaschini (2000, 280) szerint érthető a társadalmi színház marginalitása. Az érzelmek, érzések kifejeződése a test és az elme találkozásából születnek. A tapasztalat és az emlékezet része a találkozásnak. A test és az elme egymásra hangolása hosszú és lépcsőzetes folyamat. Az „itt és most” aktusának fontos szerepe van, amelyet a színházi protektív környezet segít.

Bernardi (2001) idézete alapján „A színházi játék az élet játéka, a test játéka, a kapcsolatok játéka. Társadalmi játék.” Giacché (1991) megfogalmazása szerint „A színházi játék az alanyért és a tárgyért zajlik, amelyben először elveszti az érke- lést (irányt), majd ön magát és realitását nyeri vissza.”

A színházi játék három legfontosabb jellemzője:

1. Organizmusként működik (élő, itt és most).
2. Ünnepi alkalom (hangulata van).
3. Különbözősége egyedivé teszi (idegenség).

A színház mozgósítja a marginalitásból adódó szituációkat, nem a művésze- ti fejlesztés és a performativitás céljából. A társadalmi színház a létezés egyik módja, motiváló hatású a cselekvőképességre és a szerepek vállalására. A konfliktusok, a szegénység (szimbolikus értelemben is) színháza, amely az „áldozat”

megmentéséért érzékenyen munkálkodik, feszültségek árán csoportot hoz létre, kommunikációs koncentrikus köröket alakít ki. Végső állomása pedig az egyén és a referenciaközösség egymásra találása kreatív eszköztár (mozgás, testtudat, szöveg, különös effektusok stb.) használatával, amely inkább antropológiai, mint kulturális munka (Schininá 2001).

Traumatizált közösségeknek speciális pszichoszociális támogatást nyújthat, úgy mint:

- új rítusok konstruálása,
- a veszteségre, gyászra kreatív választ adhat, vagy
- identitáskonstrukció létrehozása (az individuuum, csoport, közösség szintjén).

Egy másik érdekes aspektus, amelyre Schechner (2002) hívja fel a figyelmet, hogy a krízis és konfliktus színházának két szimbolikus szintje van. Az első szintje, amelyet ő így nevez „művészi elsősegélynyújtó hely”, ahol a „hangjukat veszítették” megszólalhatnak. A második szintje pedig a helyi egyenlőtlenségeket foglalja magába, amely egyenlőtlenségeket a kapitalizmus és a gazdasági szabadpiaci verseny idéz elő. A társadalom rétegei gazdaságilag és szociokulturálisan erősen eltávolodtak és távolodnak ma is egymástól, ebből újszerű egyenlőtlenségek születnek, amelynek jelenleg a tanúi vagyunk.

A társadalmi színház peremhelyzete abból is adódik, hogy több tudományterület határán található. A felmerülő kérdésekben leginkább az antropológia és a szociológia osztozik. A helyzetet komplikálja, hogy önmagát is úgy definiálja, mint amely „önmagától különbözik”. A határai is ideiglenesek. Általa áll elő a marginalitás paradox helyzete, amikor is a marginalitás kerül a figyelem középpontjába.

A huszadik század színházi mesterei – Sztanyiszlavszkij, Copeau, Meldolesi és mások – maguk akarták létrehozni ezt a hagyományostól eltérő színházat, számot vetettek az önmaguk és az általuk képviselt színházi megoldások etikai, pedagógiai, kulturális és társadalmi aspektusaival. A művészekén túl a szociológia oldaláról Goffman, az antropológia oldaláról pedig Turner elméletei támogatták a társadalmi színházi munka többoldalú háttérének kidolgozását.

Ahhoz, hogy fent lehessen tartani a színház öndefinícióját, az azonosságát és különbözőségét, az autonómiát és részvételt, az eltérést és a folyamatos határ-újradefiniálást, az egyetlen lehetséges megoldásnak az tűnt, amely a hatékonyság irányába mutatott: az elmélet és a gyakorlat egységének megalkotása. Kidolgozni a színházi akciók és a társadalmi cselekvések közötti kapcsolatot. Megőrizve ezt a labilis identitását és autonómiáját, a színházi tapasztalatokból eredő tevékenységét a határokon helyezte el, azt remélve, hogy ebben az átmeneti állapotban tudja a legnagyobb társadalmi és kulturális hatást gyakorolni. A marginalitásából ered sérülékenysége, ugyanakkor állandósága és ereje is.

A határhelyzet viszont könnyen előidézi a nem kívánt határátlépést elmélet és gyakorlat között. Ezért Meldolesi (1986) a színház és a szociológia szoros kapcsolata miatt javasolta a tévedések kiküszöbölése végett a „kombinált kulturális hipotézist”. A színházi akcióknak pontos végkimenetelének kell lennie. A színházi vagy a közösségi eredményt meg kell különböztetni.

A társadalmi színház történetében Goffman és Schechner előtt nem született meg a színház és a szociológia határozott szétválasztása. Előttük Brecht és Moreno, Burke és Mead más-más okok miatt sikertelenül próbálták a határvonalakat felvázolni. Az 1960-as évek végi politikai, kulturális és társadalmi hevületben azonban a szociológusok és a színházi szakemberek nézetei egyesültek annak az illúzióknak a fényében, hogy képesek lesznek „színház-szociológiai tapasztalatokra szert tenni, amelyek a valódi kultúrák kombinációjából erednek” (Meldolesi 1986).

Moreno „spontaneitás színháza” idővel megszűnt színházként működni, mert inkább a pszichológia használta fel módszerként, annak a mulasztásnak köszönhetően, hogy nem sikerült a színház határvonalait jól kijelölni.

Ennek a veszélye a társadalmi színházzal kapcsolatban is fennáll. Könnyen válhat akár terápiás módszerré, elveszítve eredeti identitását. Ennek elkerülésére napjainkban használatos a performansz koncepciója, amelybe sok minden belefér.

A performanszok megoldásai sokszor mesterkéltnek tűnhetnek, mert nincs az alkotórészek között egy mindenki számára elfogadható dialektikus egység, nem határozzák meg az alkotóelemeket. A performanszról az amerikai antropológusok közül néhányan nem nyilatkoznak barátságosan. Szerintük a „performansz úgy működik, mint a szemeteskuka, megkülönböztetés nélkül minden belefér” (Terrin 1990, 59). Másként fogalmazva, a performansz a lehetőségek tárháza.

Az antropológusoknak a társadalomra vonatkozóan is van definíciójuk: a társadalom színházként működik.

Ahol megbújjik az igazság

Elismerve annak szükségességét, hogy a társadalmi színház által az „alávetettek” is szóhoz jussanak, ezzel a jövő társadalmait segítve, ablakot nyitva a társadalom komplexitására, létezik más szándék is, amely működteti a színházat.

A kutatási színház – amelyben ugyanúgy a profi színészeké a főszerep – a hétköznapi élet interakcióinak, fájdalmas jeleneinek a helye. Egyre szélesebb azoknak a csoportoknak a köre, amelyek az elmúlt évtizedekben a színházi kurzusokat, amelyet ők a társadalmi színházhoz sorolnak, közel viszik a sérült emberekhez, az elzárt közösségekhez (Rossi 2000, 257). Ezzel a szándékkal különösen Olaszországban működik számos színházi csoport. Képviselői: Societas Raffaello Sanzio, Pippo Delbono, Armando Punzo, Claudio Misculin, Enzo Toma, Antonio Viganò, Giuseppe Badolato, Denis Gaita, Vasco Mirandola, Horazio Czertok.

Horazio Czertok szerint társadalmunkban léteznek olyan helyek, ahol megbújjik a valódi emberi igazság. Ilyenek a zárt intézetek, az elmeegógyintézetek és a börtönök. A színházi szakemberek azzal a célzattal lépnek be ezekre a helyekre, hogy emberileg és művésziileg a természetes magas minőséget keressék vagy mutassák be a külvilágnak. Színházat létrehozni laikus színészekkel is lehet. A színház működéséhez a színész magas szintű önkifejezésére van szükség.

Az előadások központi eleme nem annyira az érzelmek fölénye az értelem felett, hanem olyan cselekvési program, melynek során a politika és a társadalom okozta emberi szenvedés felismerésre kerül.

„Börtön: a belső szépségek világa”

A demokratikus államok törvényei garantálják az állampolgárok börtönbeli sértetlenségét, ám a börtön, a fogvatartottak között érvényes szubkultúra az „igazságosság” elvét vallja, az erőszakra erőszakkal válaszol. A fogvatartottak között érvényes, hogy az erőseké, a bátraké és a ravaszaké a szerencse. Így válik a börtön belső világa az erőszakos magatartás kialakításának „akadémiájává”.

A börtönök minden lehetőségüket kihasználva próbálják az elzártságból és az összezártaságból fakadó negatív hatásokat enyhíteni. A társadalomba történő reintegráció sikerességének céljával, a fogvatartottak nevelése érdekében foglalkoztatnak pszichológusokat, nevelőket, civil szervezeteket. A foglalkozások látogathatóságát fegyelmezési szándékkal összekötik a fogvatartott magatartásával, akinek ezek a lehetőségek a külvilággal való kapcsolatot jelentik. A fogvatartott a börtön fogságában gyakran elveszíti függetlenségét, sok személytől és számos szituációtól van függő helyzetben. Az „idomítás” révén a helyzet kieleztettebbé válik, az elzárt személy hiperszenzitív lesz az őt ért hatásokra, felkészül a börtön dzsungelében való túlélésre és a veszélyek elhárítására. Az elzárásnak más jellegű destruktív hatásai is vannak. A személyes szabadságtól való megfosztottság, a depriváció, az érzelmek visszavonása a környezettől, a hozzátartozók hiánya, az unalom és a televízió túlhangsúlyozott hatásai mind-mind károsan befolyásolják, rombolják a fogvatartottak személyiségét. A televízió nagy olasz kritikusa, Aldo Grasso szerint a televízió műsorainak legképzettebb fogyasztói a börtönök lakói. A zárkákban az összezártaság és unalom következtében gyakran agresszív a hangulat, amelynek kezelésére is szolgál a televízió.

A kábítószer-függőség és más mentális betegség esetén a mentálhigiénés helyzet tovább romlik. A valóságban a börtön lehet bármilyen kényelmes és modern, az ember számára az elzártság elviselése mindig pokolian nehéz.

Michel Foucault és Erving Goffman a humán tudományok működését és a „totális intézmények” személyekre gyakorolt hatását kritizálták. Mindkét tudós munkásságának ismerete alapvetően szükséges ahhoz, hogy az általuk totálisnak nevezett intézményekről, így a börtönökről is gondolkodjunk.

Goffman (1991) a szimbolikus interakcionizmus kései képviselőjeként individualista módszert alkalmazva vizsgálta a világtól tartósan elzárt, hasonló társadalmi státuszú személyeket, akik egy általános és mindenkire kötelező erejű fegyelmi rend keretei között élnek.

Foucault (1998) történetileg részletesen elemezte a börtön funkcióváltását, benne a kriminológia megszületését. A kriminológia létrejött a börtönöknek köszönhető. A börtön nemcsak az ítéletek végrehajtásáért felel, hanem az ítélet finomítása érdekében, intézményként jelentős autonómiával is rendelkezik; ezzel egyidejűleg a normalizáció és a nevelés terepe. A börtönbeli humántudományoknak – Foucault szerint – azért van létjogosultságuk, mert előzetesen azok bűnözőt konstruálnak. A bűnöző új és előzmény nélküli objektivitást képvisel, új entitás a büntetés-végrehajtás rendszerében.

Goffman és Foucault elemzései hasonlóságot mutatnak. Goffman az elmegyógyintézeteket és a pszichiátriát elemzi, míg Foucault a börtönről és a kriminológiáról állít hasonlókat. Ezek az intézmények stigmatizáló hatásúak.

A intézményen belül féltő, hogy az egyénről a különböző vizsgálatok és megfigyelések során csak hamis képet kaphatunk. Általában az életrajzok, a felvett interjúk arra szolgálnak, hogy az egyén fejlődését dokumentálják, majd ezeket dossziékban felhalmozzák, gyakran mellőzve a hasznos következtetések levonását. Mindkét kutató állítja, hogy a totális intézmények, például a börtön, a bűnöző személyiségével új objektumot hoz létre, aki nem azonos a bekerülés előtti és az ítélet letöltése utáni személlyel. Éppen ezért a totális intézmények a visszaesés valószínűségét csak csekély mértékben enyhítik.

A börtön több szempontból ellentmondásos helyszín. Az ellentmondást kialakító hatások például a társadalmi és politikai nyomás, elvárásrendszer. Egyrészt a börtön teljesíti az elzárásra és büntetésre vonatkozó társadalmi elvárásokat, másrészt köteles az elzárt személyt károsító börtönhatások ellen tenni. A fogvatartás ingadozik az elzárás, megtorlás és a foglalkoztatások, a közösségi életre nevelés között. A börtönbeli nevelés célja a későbbi bűnelkövetéstől való visszatartás, a személy kompetenciáinak fejlesztése.

A büntetés egyik legnehezebben tolerálható attribútuma a zárka. A néhány négyzetméteres légtér (a mozgástér már szűkebb) és a társak állandó jelenléte. Másik igen negatív hatása a bűnözésre való felkészítés teljes lehetősége, hiszen a bűncselekményt elkövetett személy, akinek a szociokulturális háttere is szegényes, a jövőbeli kilátásai inkább reménytelennek mondhatóak, teljes erejével koncentrálnak a társak általi „továbbképzésre”. A mentális ébrentartás egyik ösztönös formájaként működnek ezek a „képzések”. A börtönkörnyezet megtanítja a maga módján, hogy az előrejutás és a létfenntartás alapja a fizikai és lelki erő, illetve a ravaszság és a hazugság. Ennek egyik ellentmondásos táptalaja az, hogy a zárkák ajtaja akkor „nyílik ki”, ha a fogvatartott jó magaviseletet tanúsít a reintegrációban segítő szakemberek felé. Ennek a jó magatartásnak a hátterében sokszor nem valós belső változás áll, hanem a magatartásváltozás csak egy játszma része.

Különböző, nem kimondott szabályok is határolják a börtönlétet (Schininá 2001). Például kutatások rögzítették azokat a szóbeli szabályokat, amelyek tovább torzítják a képet: 1. Soha ne higgy a fegyőröknek!; 2. Soha ne higgy a rabtársaknak!; stb. A torzító szabályok az érzelmek állandó elnyomását okozzák, amelynek következtében idővel a rabok feladják eredeti önmagukat és a világról korábban alkotott koncepciójukat. További életstratégiájukhoz új sémákra van szükségük.

A börtönökben többnyire számos foglalkoztatási lehetőségre van alkalom, amelyek hatása mindig komplexebb, mint azt eredetileg remélhetjük. A foglalkoztatás ellene hat a személy bizonytalanságának, érzelmi elsivárosodásának, megakadályozhatja az irracionális döntéseit, gyengíti a depriváció káros hatásait, és új magatartási sémákat kínálhat.

Árnyékból a világosság felé

A börtönszínház különlegesen bonyolult kapcsolati hálóba illeszkedik. A színház és a börtön közötti kölcsönös kapcsolatban a sokoldalúság nyilvánvaló, legyen az az egzisztencia vagy a sajátos művészet oldaláról vizsgálva.

Éppen a hely specialitása miatt nehéz meghatározni a színház szerepét és helyzetét. Színházat működtetni a börtönben nagy kihívás. Nehéz az elítélteknek is a zárka, illetve a mellőzöttség bántó árnyékából a színház fényeire kilépni (Brociani 2007). Az ember a „színpadon” a legkisebb mozdulattal és a legenyhébb érzelme kifejezéssel is vonzza a figyelmet. Fókuszban van. Színházzal lépni a börtönbe, sok bürokratikus és pszichológiai akadály leküzdését jelenti, majd az egymás közti szerepviszonyok tisztázása sem egyszerű. A rendezőnek el kell fogadtatnia magát egy teljesen idegen környezetben, meg kell szólítania a résztvevőket. Az együttműködés innen csak tovább nehezedik. Az elítéltnak önmagáról, a problémáiról, a társadalmi nehézségeiről beszélnie vagy eljátszani ezeket a helyzeteket nem lineárisan alakuló fejlődési folyamat eredménye. Számos közös gyakorlat előzi meg mindezt. A színházban a fogvatartott a saját elidegenedése ellen tesz, amikor a problémáit direkt vagy indirekt módon megjeleníti. Eközben születik meg a performansz, amelynek a közönség is részesévé válik. A performansz kialakulása mindenki számára különös tapasztalati lehetőség.

A színházi élménynek magával ragadónak és érdekesnek kell lennie, hogy a résztvevők kedvvel csinálják a feladatokat. A feladatok a személy több képességét aktiválják (például a színészi, énekesi, rendezői, tervezői, szervezői stb. képességek működnek).

A színház a játék, az akciók, a traumák helyszíne, ahol a fogvatartottak, különösen a fiatalkorúak saját személyiségüket mozgósítják, újra élettel teliek lesznek. Az embert a határai gúzsba kötik. Határon itt a fizikai és a belső környezetet értem. A játékban ezekkel a határokkal lehet foglalkozni, oda-vissza játékot játszani. Közben az identitás konstrukciója és dekonstrukciója zajlik, de mindig a stabilitás irányába haladva. A stabilitás a felnőttiséget jelenti, amely az életkortól függetleníthető (Giacomini 1994, 9).

A liminalitás állapotában² a biológiai életkor nem számít. A személyiség változása, érése sokkal érdekesebb kérdés, mint az életkori helyzet. A társadalomból kizártak, a betegek, a drogosok, a szegények, a „bűnösök” kívül esnek a társadalmi látótéren, de a társadalmi színházzal újra az érzékelhetőség határára kerülnek, az elfeledettségük mértéke enyhül.

Az együttlét a performanszokban minden helyen és időben mást jelent. Jelentheti a fogvatartottak képzését, a szociális kompetencia fejlesztését, de művészi tapasztalatokat és nem utolsósorban valós és elismert művészi teljesítményt is. „A színház átformál azzal a lélegzetvétellel, azzal az élettani egyensúllyal, amelyet az idő és a hely egysége kölcsönöz neki.” (Baraldi 1991, 10) A színház a kultúrát is közvetíti, amelynek erős hatása lehet a napjainkat érintő kulturális válságban.

A színház börtönbeli megjelenését mindig több tényező motiválja. Az egyik legfontosabb célja a szórakoztatás, legyen az előadás a raboknak vagy rabokkal, a börtön deprivaló hatásának enyhítéseként. Filozófiailag nehéz ezt a szituációt meghatározni. A büntetési helyzetben és speciális körülmények között szórakoztatni

2 A témáról bővebben Victor Turner „társadalmi dráma” elméletében olvashatunk. Lásd: Demcsák K. et al (szerk.) (2003): *Határtalan áramlás: színházelméleti távlatok* Victor Turner kultúranropológiai írásaiban. [Ford. Matuska Ágnes, Oroszlán Anikó.] Budapest, Kijarat Kiadó.

a színház számára furcsa kihívás. Az előadás a bezártságtudat szüneteltetésére is való, ajándék, amely a természetellenes totális intézmény hatásait gyengíti, lelki feltöltődésre ad alkalmat.

Azonban lehet a színháznak más, diffúzabb szerepe is. Ez a kutatási színház, amelyben performanszok által lehet a színjátszó személy magatartását természetesebben és mélyebben megismerni. A börtönszínházban olyan személyes sérelmeket lehet megjeleníteni, amikre esetleg addig nem is volt módja a szereplőnek. Ilyen helyzetek lehetnek: a marginalitás, a nehéz élet, a stigmatizáció, a közösség elvárásaihoz való alkalmazkodás problémái, a másság, a kritika elfogadása, a kultúrák találkozása. Ebben a színházban a színész saját magában integrálhat olyan hatásokat, mint a kulturális, esztétikai és közösségi hatások. A kutató számára a bűnözéssel összefüggő, elutasított társadalmi értékek megismerésére van mód.

Híres börtönszínház a Compagnia della Fortezza di Volterra (a toszkán Volterra büntetőintézete a legszigorúbb olasz börtönök egyike, életfogytiglanra ítélt rabokkal), amelynek vezetője és alapítója Armando Punzo. A társulat működésének célja nemcsak a szórakoztatás, a fizikai közérzet javítása, a reménytelenség feloldása, hanem a képmutatás, a társadalmi diszfunkciók, az érvényes gazdaságpolitika hatásainak kifigurázása is. Punzo szerint ezek a hatások felelősek a kirekesztődésért, az igazságtalanságokért, az erőszakért és a bűnözésért. A színház révén a súlyos bűncselekményeket elkövetett rabok képesek értelmezni saját sorsukat, kifejezni fájdalmaikat és bemutatni a külvilágnak. Így reménytelen helyzetük nem marad visszhang nélkül.

Ez a társulat szinte változatlan, mára magas szintű művészi teljesítményt nyújtó, különleges színház, amelynek állandó kapcsolata van a külvilággal is. Színdarabjaikat országszerte neves színházak hívják vendégszereplésre.

Az arezzói börtöntársulat vezetőjének, Gianfranco Pedullának szavaira hivatkozva: a művészi tevékenység mellett jelentős pedagógiai aspektus jelenik meg (Bernardi 2004, 152). A színházi játék közvetlen pedagógiai kontextust teremt, amely az önképzésre és önelemzésre épül. A játék stimuláció, motiváció, amelyet a saját érzékenység és kognitív tapasztalat árnyal. A színházi munkában nyelvek és kultúrák találkoznak, sokszor még a közösen beszélt nyelv is hiányzik; a börtönszínház a multikulturalizmus megnyilvánulásának helyszíne. A börtön szimbolikusan és valóságosan is a társadalom peremre szorult tagjainak a gyűjtőhelye, egy kulturálisan törekeny mikrokozmosz. A börtönök lakói túlnyomórészt hátrányos helyzetűek, akiknek a színház az alapvető megismerés, a tanulás, a saját narratíva koherenciájának megteremtési lehetősége.

Befejezésként

A börtönszínház arra ad lehetőséget, hogy a valós színjátékkal tudatosulási folyamatot indítson be a „színészen”. A létvalóságot érintő (börtönbe kerülés) társadalmi összetűzés következtében kialakuló társadalmi dráma következményeinek, a közösség tagjainak konfliktusa begyűrűzik a börtönszínházi performanszokba, ahol azok többféle módon oldódhatnak meg, nem maradnak reflektálatlanok.

A társadalmi színház intézményesített feladatai közé tartozik a kisebbségek és a megkülönböztetett csoportok esélyegyenlőségének (inkább esélykiegyenlítésről beszélhetünk) segítése. A társadalmi színház igyekszik közel menni a társadalomhoz, helyszínei változatosak, nincsenek kitüntetett helyszínek. A társadalmi színház antropológiai és politikai funkciója – azon túl, hogy lehetőséget és esélyegyenlőséget biztosít a névtelen, a média által befolyásolt tömegnek – a hagyományok és az újszerű emberi értékek egyidejű megjeleníthetőségének lehetősége. A börtönszínház is magáénak vallja ezen értékeket, amelynek nemzetközileg elismert társulatai működnek Európa szerte. Napjainkra Magyarország is csatlakozott a táborhoz.

Szakirodalmi hivatkozások

- Baraldi, M. (1991): *La Qabbalà e Antonin Artaud*. In: *Teatro e Storia*. Roma, Bulzoni Editore.
- Bernardi, C. (2001): *Far fuori il teatro*. In: Bernardi, Perazzo (a cura di): *Missioni impossibili. Esperienze di teatro sociale in situazioni di emergenza*. Comunicazioni Sociali, XXIII. 229–233.
- Bernardi, C. (2004): *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*. Roma, Carocci Editore.
- Brociani, F. (2007): *Il teatro in carcere. Tesi di Laurea*. Università di Bologna. – <http://www.dramma.it/dati/monografie/pesceciani.pdf> (2013. 03. 21.)
- Dragone, M. (2000): *Esperienze di teatro sociale in Italia*. In: Bernardi, Cuminetti, Dalla Palma (a cura di): *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*. Milano, Euresis Edizioni. 63–68.
- Fiaschini, F. (2000): *Teatri di confine: epistemologici e metodologici*. In: Bernardi, Cuminetti, Dalla Palma (a cura di): *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*. Milano, Euresis Edizioni. 275–307.
- Foucault, M. (1998): *Nietzsche, a genealógia és a történelem*. In: *A fantasztikus könyvtár*. (Ford. Romhányi Török G.) Budapest, Pallas Stúdió – Attraktor Kft. 75–91.
- Giacché, P. (2004): *L'altra visione dell'altro: un'equazione tra antropologia e teatro*. Napoli. *L'ancora del mediterraneo*.
- Giacomini, M. (1994): *Vite trafficate. Ipotesi sui passaggi all'età adulta*. Milano, Dattiloscritto.
- Goffman, E. (1991): *Asylums*. Penguin Books Ltd.
- Meldolesi, C. (1986): *Ai confini del teatro e della sociologia*. In: *Teatro e Storia*. No. 1. 77–151.
- Perico, V. (2008): *Tra povertà e socialità: la ricchezza del teatro*. – <http://sociologia.tesionline.it/sociologia/articolo.jsp?id=2212> (2013. 04. 10.)
- Rossi G. A. (2000): *Al margine, cercando la luce e l'ombra. Appunti su teatro e disagio*. In: *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*. Milano, Euresis Edizioni. 255–275.
- Schechner, R. (2002): *Il teatro nei tempi e nei luoghi della crisi. Una prospettiva teoretica*. In: Bernardi, Dragone, Schininá (a cura di): *Teatri di guerra e azioni di pace*. Milano, Euresis Edizioni. 319–336.
- Schininá, G. (2001): *„Così lontano così vicino”*. Interventi di animazione psicosociale e creativa in situazioni di emergenza e di conflitto nell'area dei Balcani. In: Bernardi, Perazzo (2001): *Missioni impossibili. Esperienze di teatro sociale in situazioni di emergenza*. Comunicazioni Sociali, XXIII. 234–254.
- Terrin, A. N. (1990): *Rito e teatro. Riflessioni a partire dall'antropologia culturale e dalla storia comparata delle religioni*. Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Letteratura comparate. Bergamo.