

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

SZOKÁCS KINGA

A SZÍNHÁZ ÉS A TÁRSADALOM KAPCSOLÓDÁSI PONTJAI
OLASZORSZÁGBAN
A BÖRTÖNSZÍNHÁZAK TÜKRÉBEN

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Doktori Iskola vezetője: Dr. Kállay Géza egyetemi tanár

Italianisztika Irodalom – és Művelődéstörténet Program

A program vezetője: Dr. habil. Szkárosi Endre egyetemi docens

A bizottság tagjai

A bizottság elnöke: Prof. Dr. Sallay Géza, CSc., professzor emeritus

Hivatalosan felkért bírálók:

Dr. P. Müller Péter, DSc., egyetemi tanár

Dr. Takács József, PhD., egyetemi docens

A bizottság tagja: Dr. habil. Szkárosi Endre, PhD., egyetemi docens

A bizottság tagja: Dr. habil. Kálmán C. György, CSc., egyetemi tanár

A bizottság tagja: Dr. habil. Karsai György, CSc., egyetemi tanár

A bizottság titkára: Dr. Török Tamara, Phd., egyetemi tanársegéd

Témavezető: Dr. habil. Fried Ilona, CSc., főiskolai tanár

Tartalom

Bevezetés	3
A színház fogalma, a színház és a társadalom kapcsolata	8
A színház a XX-XXI. század fordulóján Olaszországban	13
Személyiségfejlesztés és színház	30
A kreativitás	38
A pszichodráma	42
A tanulás folyamatai, konstruktív pedagógia, konstruktív dráma, drámapedagógia	47
Színészképzés	50
Színházi antropológia, liminalitás, rítus és performansz. A szociális színház	61
A szociális színház	68
A másság színházai Olaszországban	80
Börtönszínházak	90
A börtönök mint totális intézmények	90
Az olaszországi börtönök típusai	95
A börtönszínházak	97
A volterrai Compagnia della Fortezza és Armando Punzo módszere	108
A társulat vezetője, rendezője, az indulás	108
Annet Henneman	110
Armando Punzo elképzelései és módszere	112
Az előadások létrejöttének körülményei	117
A Compagnia della Fortezza és az itáliai színházi hagyományok. Kísérlet egy módszer körülírására	128
A Compagnia della Fortezza előadásai	135
Bibliográfia	150

Bevezetés

A börtön és a színház első látásra két egymásnak meglehetősen ellentmondó intézmény és metafora. A börtön mint intézmény elsősorban a bezártság, az elnyomás, a bűnözés, az erőszak, az uniformizálódás stb. fogalmakat implikálja. Metaforaként tágabb jelentéshorizontot von maga köré, utalhat minden olyan dologra, jelenségre, ami a szabadság korlátozásának tekinthető. A színház a játék, a fények, a csillogás, a taps, a rivalda, de a jelenlét, a felmutatás, a tükör, a szembenézés, a kísérletezés, a börtönnel szembeállítva a szabadság, a nyitottság fogalmához kapcsolódik. Mi történik akkor, ha ez a két intézmény egyesül, milyen kölcsönhatásba kerülnek egymással és milyen kérdéseket vetnek fel? Michel Foucault *Eltérő terek* című tanulmányában – hangsúlyozva annak jelentőségét, hogy a mai, társadalomra, kultúrára vonatkozó kutatások dimenziója inkább a tér és nem az idő – (felváltva a középkori térfelfogásra jellemző kiterjedést) a végtelenül nyitott tér szerkezeti helyeit utópiákra és heterotópiákra osztja.¹ Ezek olyan, a kultúra belső helyeit kiforgató, megkérdőjelező külső helyek, amelyek változatos formákat ölthetnek, és nagyon különbözően működhetnek egy adott társadalomban. Az ún. ősi, illetve korábban primitívnek nevezett társadalmak válságai az idők során eltűnnek. A mai, a munka által szabályozott idő- és térbeosztásra épülő társadalomban a normalitás kritériumának nem megfelelő deviánsokat olyan heterotopikus helyekre zárják, ahol a normalitás kritériumai nem, vagy csak nagyon áttételes formában érvényesek. Foucault a heterotópiák tárgyalásakor hat alapvetően különböztet meg, amelyek némelyike a börtön és a színház viszonyrendszerére is alkalmazható. Ilyen például az az elv, hogy a heterotópia képes többféle, összeegyeztethetetlen teret egybegyűjteni, valamint az a tény is, hogy ezek mindig nyitások és zárások együtt működtetésével léteznek, illetve, hogy megteremthetnek egy illuzórikus, vagy egy tökéletesen működő, reális teret. A börtönszínházak esetében a börtön és a színház először éppenséggel nagyon is összeegyeztethetetlen tereknek látszanak, csak később derül fény arra, mi módon képesek együttműködni. A zárt intézménybe és az ott működő színházba csak nyitások és zárások útján kerülhetünk be, illetve a

¹ Michel FOUCAULT, *Eltérő terek*, ford. Sutyák Tibor = M. F., *Nyelv a végtelenhez*, szerk. SUTYÁK T., Debrecen, Latin betűk, 2000, 147-155.

börtönszínház működés módját, az abban résztvevők és a nézők viszonyulásait vizsgálva az illuzórikus tér kísértete valahol mindig ott lebeg a szemlélő fölött.

Jelen dolgozat tárgya tehát a manapság Olaszországban meglehetősen elterjedtnek mondható jelenség, a börtönökben létrejövő színházi munka, ezen belül is egy eminens társulat, a volterrai Compagnia della Fortezza munkájának bemutatása, értelmezése. A börtönszínház intézménye Olaszországban két-három évtizedes múltra nyúlik vissza, arra az időszakra, amikor a 60-as, 70-es években számos társulat kezd el a hagyományos intézményi kereteken kívül működni. A börtönökben folyó színházi munka nagy része terápiás jelleggel jön létre, nagyon kevés számban sikerül olyan előadást létrehozni, amely a profi társulatok mércéjével is magas szintet üt meg. Ugyanakkor nem elhanyagolható tényező a terápiás szempont sem, hiszen – színészként vagy más munkakörben – gyakran viszonylag sok fogvatartott számára a színházban végzett munka teszi lehetővé azt, hogy a saját életére vonatkozóan kérdéseket fogalmazzon meg, szembesüljön cselekedeteivel, indítékaival. A színház abban segítheti, hogy amennyire lehet, megtanulja elfogadni önmagát, fejlődjön a kommunikációs képessége, nyitottabbá váljon társai felé, vagy egyszerűen megtanuljon írni és olvasni, ami – többek között – lehetővé teszi az előbb felsorolt képességek elsajátításának lehetőségét (is). A börtönszínházi munka tehát számos önismereti, önreflexiót fejlesztő tevékenység elsajátításával kapcsolatos, ám ha ez olyan szinten működik, hogy abból előadások születnek, amelyeket külső közönség is láthat, fesztiválokön való részvételt von maga után, sőt, díjakat is nyer egy adott társulat, akkor ez magával hordozza annak lehetőségét, hogy a jelenséget tágabb keretbe, az európai és/vagy itáliai színházi tér hagyományai között helyezzük el. Ezért a dolgozatban igyekszem körbejárni a személyiségfejlődés és a színház kapcsolatát, illetve kitérek a színház és a társadalom, a kultúra kutatásának azon közös pontjaira, amelyek többé-kevésbé kapcsolatban állnak a börtönökben folyó színházi munkával. A terápiás funkció elemzéséhez a különféle személyiségelméleteket hívtam segítségül a kreativitás fogalmának kiemelésével, illetve a morenói pszichodráma hatóerejének megmutatásával. A kreativitás kérdésköréhez kapcsolódik a konstruktív dráma és a drámapedagógia, amely pedagógiai módszerek viszont a színházi nevelésre épülnek, azaz bennük a színház oktató-nevelő funkciója domborodik ki. A társadalmi-szociális színház jelenségének

tárgyalásával a színház közösségépítő, kritikai gondolkodásra serkentő szerepét igyekszem kiemelni.

A börtönszínházat mint a másság színházai, illetve mint a szociális színház egyik elemét megkísérlem elhelyezni azon az itáliai színtéren, ahol egyre erősebbek a színház és az élet, a társadalmi problémák kapcsolódására, a látványosságra épülő fogyasztás kultúrájának kritikájára, a közelmúlt traumáinak megmutatására, átélésére, feldolgozására épülő civil színházi kezdeményezések. Munkámban elsősorban azokat a műveket hívom segítségül, amelyek ezeket a kérdésköröket érintik. A teljesség igénye nélkül a színház és antropológia témakörében Eugenio Barba, Ferdinando Taviani és Piergiorgio Giacché, a másság, illetve a szociális színház kérdését illetően Gianfranco Pedullà, Claudio Bernardi és Sisto Dalla Palma írásaira támaszkodom. A színház és az élet kapcsolódási pontjait, illetve az olaszországi színházi hagyományokhoz való viszonyt, az annak keretében történő vizsgálódást illetően elsősorban Gerardo Guccini, Claudio Meldolesi és Marco De Marinis, Fried Ilona művei, valamint a *Prove di Drammaturgia*, a *Teatri delle diversità* és a *Hystrio* című folyóirat cikkei jelentették számomra a kiindulópontokat. A börtönszínházra vonatkozó kutatások közül elsősorban Massimo Marino írásai segítettek munkámat. A magyar nyelvű szakirodalmat illetően a *Theatron* folyóirat cikkei, Erika Fischer-Lichte munkái, Kékesi Kun Árpád, P. Müller Péter és Imre Zoltán cikkei, könyvei nyújtottak segítséget munkámhoz.

Az olaszországi színházi kísérletekre jellemző, hogy ezekben a főszereplő már nem a rendező, hanem az alkotók együttese, illetve a színész. A színésznek mint központi figurának a szerepe készített arra, hogy a teljesség igénye nélkül röviden sorba vegyem az európai színháztörténet nagyobb iskoláit, a színészképzés hagyományait Sztanyiszlavszkijtől Grotowskiig. Ezt azért gondolom szükségesnek, mert a börtönszínházak munkájában, az elsősorban laboratóriumi módszerekkel végzett felkészülés során a mesterek iskoláinak tanításaiból, hagyányaiból számos elem felismerhető. A rendező óvatos irányításának segítségével az önismereti munka a színészi képességek fejlesztésével együtt alakul és fejlődik. A nagy rendezők, pl.

Edward Gordon Craig és Vsevolod Mejerhold a Commedia dell'Arte ma is továbbélő örökségére támaszkodnak.²

A Commedia dell'Arte improvizálásra épülő módszere (amelynek következménye, hogy a darabok a canovacciókra, azaz a vázlatkönyvekre épültek, az előadás pedig a színészek közös alkotása volt), valamint a nagy színész (mattatore) hagyománya a rendező Európában máshol jelentősebbnek mutakozó szerepével szemben a mai olasz színháznak is fontos eleme. Ugyanúgy ide tartozik a színpadra írás jelensége, amely a 60-as évektől kezdve a színrevitel elemévé válik. A jelenség a színháznak önálló műfajjá válásához kapcsolható, amikor a dráma az irodalom területén marad, a színház pedig önálló művészeti ágként kezd működni. A szöveg veszít etikai súlyából, egyfajta közvetítőként kezd működni, csakúgy, mint a próbákon, a laboratóriumi munkában részt vevő szerző. Antonin Artaud víziójának és a performativitás esztétikájának szellemében az előadás eseményé válik, a színház pedig nem a reprezentáció, hanem a valóságteremtés színhelye lesz, hogy végül minden ízében mágikus tette váljon.³

A tézisként megfogalmazható gondolat egyszerű: a művészet, jelen esetben a színház, amely folyamatosan rákérdez a művészet és az élet közötti kapcsolatra, a kettő közötti határra, az egyetlen olyan helyé válik, ahol a virtuális jelenléttel szemben a valós testek és lelkek jelenléte, találkozása történhet meg. Olyan hely, ami az állandó változás és változtatni akarás jegyében saját létére kérdez rá, ugyanakkor olyan kitüntetett hely lehet az egyre inkább homogenizálódó és uniformizálódó, a folyamatosan egyre nagyobb fogyasztásra ítélt tömegek társadalmában, ahol mindenki szembenézhet saját létezésének kérdéseivel, ahol ezáltal a néző is főszereplővé válhat. Ez a hely lehet annak az artaud-i gondolatnak a bölcsője, ahol az életet alkotó és létrehozó tűz megteremti saját magát, azaz ahol az élet valóban művészetté válhat, levette magáról minden referencialitást. Ahol a formálisan körül nem írható, szokatlan, kozmikus természetű gondolatokra épülő metafizikus

² FRIED Iona, *Modern olasz irodalom: Problémák, művek, dokumentumok*, HEFOP pályázat, ELTE. BTK, Budapest, 2006. 13.

³ FÖLDÉNYI F. László, *Antonin Artaud halálos színháza = F. F. L., A túlsó parton*, Pécs, Jelenkor, 1990, 227-254.

színházban ezek a gondolatok „...lelkesítő egységet képesek teremteni az Ember, a Társadalom, a Természet és a Tártyak között”.⁴

⁴ Antonin ARTAUD, *A kegyetlen színház első kiáltványa*, ford. Betlen János = *Színházi antológia. XX. század*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, Bp., Balassi kiadó, 2000, 120.

A színház fogalma, a színház és a társadalom kapcsolata

A színház meghatározásához, ahhoz, hogy egy adott térben és időben mit neveztek, illetve nevezünk színháznak, sokféle eszközt lehet alkalmazni. Ennek a fejezetnek nem célja, hogy mindezen kritériumokat körüljárja, csupán azokat a jellemzőket igyekszik kiemelni a színháztörténet és elmélet jelenlegi állapotaiból, amelyek a börtönszínházak létrejöttéig vezettek. Az *Oxford English Dictionary* színházzal szócikkének meghatározása szerint a színház nem valamiféle egyetemes létezőként megragadható, zárt, egzakt módon körülírható jelenség, hanem egy folyamatosan változó, az adott politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális keretek értelmezései által leírható folyamatosan változó szerveződés.⁵ A színházi keret Erving Goffman szerint az adott esemény megtapasztalását meghatározó erők szimbolikus reprezentációja, azaz ahol olyan taktikákról és stratégiákról van szó, amelyeket a résztvevők az adott helyzet megszervezésére és meghatározására használnak. A keret mechanizmusát konvenciók, szokások, társadalmi konszenzusok és intézmények szabják meg, tehát nem írható le állandóként. A színház történetében ugyanakkor mindig vannak olyan pillanatok, amelyek átrendezik a hagyományosnak felfogott kereteket. A hangsúly a kortárs színháztörténeti kutatásokban elsősorban arra helyeződik, hogy a színház hogyan keretezhető és ismerhető fel az adott politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális kontextusokban, illetve hogy egyes csoportok és alkotók hogyan és miként próbálják átértelmezni a hagyományosnak tekintett színház kereteit.

A színház, a teatralitás mint metafora végigkíséri az európai szellemtörténetet. Az az aspektus, amely a színházat egyfajta pre-logikus, beszéd előtti pozícióba helyezi, a színháztudósok számára olyan kihívást implicál, hogy a különféle világmagyarázatokra, tudományos, módszertani megközelítésekre a teatralitás modelljét alkalmazza. Jelen dolgozat szempontjából azokat a jelenségeket és magyarázatokat érdemes kiemelni, amelyek a színház különféle formái és a valóság, a valós élet színtereit kötik össze, azaz amikor a színház kilép saját mindenkori intézményi keretei közül és olyan terekbe hatol, amelyek a foucault-i

⁵ IMRE Zoltán, *Színházak – történetek – alternatívák = Alternatív színháztörténetek*, szerk. IMRE Zoltán, Bp., Balassi kiadó, 2008, 15-46.

térleírás, az utópiák és heterotópiák játékában a tükör szerepét is betöltheti.⁶ A színház fogalma mint heurisztikus eszköz modellként szolgálhat a kultúratudományok számára is, hiszen az 1970-es évektől kezdve a kultúra különféle területein, a köz- és a magánszférában is alkalmazni kezdik a színház fogalmát, mint metaforát. Erika Fischer-Lichte tanulmányában⁷ ezt a modellt kísérli meg felvázolni, rámutatva arra, hogy a színházfogalom múltbeli valóságok rekonstruálására, kultúrák leírására, diagnosztizálására is alkalmas, és egyben olyan szemantikai mező, amit többek között az észlelés, a nézői megfigyelés, a testiség, a színrevitel, a kommunikáció, a szimuláció határol. Egyik fő érvét arra építi, hogy mivel a kultúratudományokban egyöntetűen elfogadják azt a kanti álláspontot, miszerint az önmagában való valóság közvetlenül nem hozzáférhető, a különféle valóságok rekonstruálásában szemléletváltás jön létre. A szociológia, a rendszerszemléletű pszichológia, a konstruktivista irodalomtudomány, a mindennapi élet történelme és még egy sor más tudomány megegyezik abban, hogy olyan orientációs mintákat választanak kutatásuk tárgyául, amelyek az individuális és kollektív ön- és világértést meghatározzák. Ám nem a valóságot vizsgálják, hanem arra a jelentésre figyelnek, amit az egyes alanyok tulajdonítanak ennek a valóságnak. Nem a lét a fontos számukra, hanem a jelenlét, a látszat, azaz a színház klasszikus tere. A szerző szerint a színház által kifejlesztett fogalmiság biztos alapnak tűnik tehát a kultúratudományok számára. Nyikolaj Jevreinov, a XX. század elején Oroszországban, majd 1925-től Franciaországban tevékenykedő színházi gondolkodó, rendező, drámaíró és teoretikus *A teatralitás apológiája* c. művében (1908) a teatralitást autonóm művészetként, a társadalmi intézményként felfogott színház keretein kívül határozza meg, szerinte a szerepjátszás az ember elsődleges, preesztétikai ösztöne, amely arra serkenti őt, hogy felülmúlja látszólagos identitását. Az ember hajlamos arra, hogy a saját társadalmi énjétől, azaz a normális élet kényszerei alól színházi eszközökkel szabaduljon meg. Ezt az életszínház-elméletét a növény- és állatvilágtól kezdve az emberi társadalmon keresztül a művészet világáig terjeszti ki. Jevreinov tehát elsőként alkalmazza heurisztikus eszközként,

⁶ Michel FOUCAULT, *Eltérő terek*, ford. Sutyák Tibor = M. F., *Nyelv a végtelenbe*, szerk. SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 2000, 149-150.

⁷ Erika FISCHER-LICHTE, *A színház mint kulturális modell*, ford. Meszlényi Gyöngyi, *Theatron*, 1999/3, tavasz, 67-80.

interdiszciplináris szinten a színház fogalmát.⁸ Ez a bizonyos preesztétikai ösztön az, aminek alapján Jakob Lévy Moreno kidolgozza a spontaneitás elvére alapozott, pszichológiai, analitikus gyökerű csoportterápiás módszerét, a pszichodramát, amelynek színpadán a résztvevő saját individuális (és társas) valóságának olyan dimenzióit képes megélni, amire egy verbális terápia során kevés esély mutatkozik. (Ez a kijelentés nem utal a különböző terápiák minőségének, hatékonyságának értékelésére.)

A szociológia és a színház kapcsolata is meglehetősen erős alapokon nyugszik, Claudio Meldolesi szerint a szociológia nélkül a XX. században a színház nem ébredt volna magára.⁹ Noha az egész század folyamán történtek olyan kísérletek, amelyek a színház és a társadalom kapcsolatát szükségszerűnek, kölcsönösnek írják le, Meldolesi, tanulmányában azt hangsúlyozza, hogy a színházi ember és nem a színháztudós az, aki a szociológushoz hasonlóan próbálja meg körülírni az élet folyását és befolyásolni azt. A színházi tapasztalat alkalmas lehet az emberi cselekvések leírására, a társadalmi cselekvések elemzésére, és a társadalmi interakciók leírhatók a színházi mechanizmusokkal is. Ám a viszony nem egyértelmű és nem lehet szoros megfelelést létrehozni a színházi cselekvések és a társadalmi cselekvések között, hiszen a színház kultúrája éppen abban érdekelt, hogy ne pusztán a pszichológiai motivációkat tárja fel, hanem hogy a különféle mentalitások bonyolultabbá váljanak.¹⁰ Anélkül, hogy túlságosan mélyen érintenénk a szociológia és a színház közötti kapcsolatokat kutatását, a szociológia oldaláról Georges Gurvitch és Erving Goffman nevét szükséges megemlíteni. Gurvitch az 50-es évek elején felismerte, hogy az elméleti és a megfigyelő szociológia között egy rés keletkezett, amelyet harmadik elemként a színházzal lehet kitölteni, ugyanakkor óvott attól, hogy a színház világa és a társadalom között a hasonlóságot hangsúlyozzák.

Munkásságának fontos momentuma a színház másságának felismerése, amennyiben „a színház kibúvó lehet a társadalmi harcok alól, ám egyben e harcok megtestesülése is. [...] A színház a társadalmi élet meghaladása és annak hanyatlása is; de a meghaladás és a hanyatlás olyanok, hogy a színház – mindenesetre – teljes

⁸ FISCHER-LICHTE, *i.m.*, 72.

⁹ Claudio MELDOLESI, *A színház és a szociológia határán*, ford. Demcsák Katalin, = *Színház és szociológia határán*, szerk. DEMCSÁK Katalin – IMRE Zoltán, Bp.: Kijárat, 2005, 35-106.

¹⁰ *Uo.*, 45.

egészeben beleilleszkedik abba a közösségbe, amely létrehozta”.¹¹ A színház és a társadalom kapcsolata megjelenik Bertolt Brecht munkásságában is, aki tandrámáival vesz részt jelentékeny módon a két terület összekapcsolásában. Mind Moreno, mind Brecht felfogása nyomán fogalmazódik meg a hasznosság elve mint az előadás célja, és mindketten abban az utópiában hisznek, hogy ez a haszon egyaránt képes táplálni a színházi gyakorlatot és a szociológiai kutatást. Meldolesi azt az érdekes megfigyelést teszi, hogy színház és szociológia kapcsolata mindig akkor lett vita tárgya, amikor valamilyen társadalmi fordulat – háború, forradalom, terrorizmus – után a színházi emberek és a szociológusok a társadalmi életben a normalitás visszatérését érzékelhették.¹² Erving Goffman két dologgal járult hozzá a kérdés megfogalmazásához: a színházi állványzatnak nevezett módszerrel egyfajta mikroszociológiát próbált megteremteni, amely képes volt mérni az én távolságát az intézményes valóságoktól, és amelynek lényege, hogy a szubjektumok mindennapi életben zajló cselekvései összehasonlíthatók a színházi cselekvésekkel. A másik a szereptávoltítás fogalma, amelyre mindenkinek szüksége van ahhoz, hogy a valós életben működni tudjon. A színházi cselekvés számára pedig éppen ez az a valóságelv, ami nélkül a színház rítus lenne csupán, és nem művészi alkotások és hivatások színhelye. Goffman könyve¹³ nagy hatással volt a különféle kutatási irányokra, például Victor Turnerre, aki inkább az antropológia felől közelített a színház felé, és dolgozta ki a társadalmi dráma elméletét, de leginkább Richard Schechnerre, aki megfogalmazza azt a tézist, hogy ha a színház állványzat a társadalom elemzéséhez, akkor a társadalom még több okkal válhat állvánnyá a színház számára.¹⁴ Meldolesi végül arra a következtetésre jut a tanulmányában, hogy a színház oldaláról Jerzy Grotowski az, akinek színházát tényleges színház-szociológiának nevezi. Grotowskit a színház határán folytatott tevékenysége, parateátrális kutatásai szinte munkásságának utolsó szakaszáig a színház oldalán tartják, azaz nem lép ki a színház világából, noha olyan kultúrát épített fel, amely a színházról és az emberről szóló tudományok kereszteződésén működik. Grotowski Artaud írásai alapján jut el az itt és most cselekvés alapvetéséhez, azaz ahhoz a

¹¹ *Uo.*, 47.

¹² *U.*, 53.

¹³ Erving GOFFMAN, *Az én bemutatása a mindennapi életben*, ford. BERÉNYI Gábor, Bp., Thalassa Alapítvány – Pólya kiadó, 2000.

¹⁴ MELDOLESI, *i. m.*, 64.

gondolathoz, hogy a színház valósága az adott pillanatra vonatkozik, ennyiben rítus, és nem illusztráció, nem reprezentáció. A színház lényege a színház és a néző közvetlen kapcsolata, a végső cél pedig olyan színház, ahol a színészek, a nézők és a rendező nem választhatók el egymástól. Az előadás során a néző egy rítusban vesz részt, csakúgy mint a színész. Grotowskinak óriási szerepe van abban, hogy szinte a végsőkéig tágítja a színház határait, azt vallva, hogy aki jó színházat akar csinálni, annak szembesülnie kell az élet többi oldalával is.¹⁵ Mivel az emberek az életben színjátékot játszanak, és – mellesleg – társadalmi szerepeik révén válnak neurotikussá, a színháznak le kell mondani a színjátszásról, a színésznek a szerepekből keletkező akadályokat kell leküzdeni. A színész-prostituálttal szemben – aki csupán alakoskodik, eljátszik egy szerepet – a szent színész lemezteleníti, hogy aztán felkínálhassa, megmutathassa, megfejtse önmagát. Ez többféle tréning-módszerrel érhető el, elsősorban a test-tudatossággal, annak érdekében, hogy a személyesség révén feltáruljon az, ami nagyon is közös. Fontos aspektus, hogy a tréningek célja nem a képességfejlesztés volt, nem csupán az egyes technikák betanulása, hiszen ez csupán az ügyességet, a bravúrt fejleszti, hanem a test felszabadítása, a gátlások, ellenállások feloldása. Tehát a színésznek már eleve ismernie kellett saját gátlásait, hogy azokkal egyénileg is tudjon dolgozni. Lényeges eleme a folyamatnak, hogy a színész képes legyen intenzív állapotba kerülni, és erős élményben részesüljön. A színésznek önmagán való munkája, a különféle technikák alkalmazásával az önfeltárás folyamata, a kialakult gátlások, ellenállások leküzdése a volterrai Compagnia della Fortezza munkamódszerének is alapja.

A fenti témakörök, a szent színész Grotowski által kidolgozott elmélete és gyakorlata, a színház és az élet közötti távolság csökkenése, olykor elmosódottá válása, Antonin Artaud-nak a szöveg elsődlegességével szakító, a felszabadított életre irányuló színházelmélete, amely a nézőt is kimozdítja passzivitásából, az antropológiai színház, elsősorban Eugenio Barba kutatásai, a performanszal kapcsolatos kutatásokra vonatkozó utalások, Moreno pszichodramája és a különféle színészképző iskolák remélhetőleg mind hozzájárulnak annak a jelenségnek a megértéséhez, amit manapság börtönszínháznak neveznek Olaszországban.

¹⁵ *Uo.*, 92.

A színház a XX-XXI. század fordulóján Olaszországban

A második világháború után az itáliai színházi élet alapegységét képező vándortársulatok tovább működnek, ám jórészt megszűnnek a „nagy színészre”, első színészre épülő társulatok, a színházak viszonylag szűk repertoárral kezdtek dolgozni. Az olaszországi színtér nagy hagyománya, a *commedia dell'arte* – akár mint a multimediális színház előfutára – folytonosan jelenlévő jelenségként él tovább a későbbi korszakok színházi kísérleteiben is.¹⁶ Az első jelentős, államilag támogatott állandó színház, a milánói *Piccolo Teatro* 1947-ben jön létre Giorgio Strehler és Paolo Grassi vezetésével, majd nem sokkal később a genovai és a torinói *Teatro Stabile*, az előbbit Luigi Squarzina, utóbbit Gianfranco de Bosio irányítja. A rendezői színház létrehozása abban az itáliai színtérben, ahol a színészek nagy része nem volt hozzászokva ahhoz, hogy „rendezzék”, nem tűnt egyszerű feladatnak.¹⁷

Ezekben a színházakban viszonylag harmonikus kontextusba kerülnek a piac és a művészet szempontjai, érdekei, ugyanakkor Strehler alkotói programjában a piaci és a művészeti értékek mellett egyaránt helyet kapnak a színház mint intézmény didaktikai és művészeti kísérletező jellegzetességei is. Dramaturgiájára jellemző a szöveggel való alapos munka, annak új felfogásban való feldolgozása, amely a hagyományra alapozva egyben aktuálissá is teszi az adott művet. Copeauhoz vagy Craig-hez hasonlóan a megírt műre, a drámára támaszkodik, ez a megmásíthatatlan kiindulási pont, amelyet végül a színész munkája egészít ki.¹⁸ Azaz nem alakít ki radikálisan új színházi nyelvet, hanem az „emberi színház” jegyében a tradíciók továbbvitelére törekszik, a XIX-XX. század fordulójának realista-naturalista törekvéseihez való igazodással. Ugyanakkor a színészközpontú hagyományt meghaladva Strehler ragaszkodik a közösségé formálás eszményéhez, amihez hozzátartozik a közönség formálása is. Szociális elkötelezettségét mutatja az a tény, hogy munkásságának első évtizedében olyan darabokat állít színre, amelyekben a fő

¹⁶ FRIED Ilona, *Találkozások a kortárs olasz színházzal*, Alföld, 2011, augusztus, 41-57.

¹⁷ FRIED Ilona, *Modern olasz irodalom: Problémák, művek, dokumentumok*, HEFOP pályázat, ELTE. BTK, Budapest, 2006, 55.

¹⁸ Vö. Patrice PAVIS, *A rendezés és a rendezés új funkcióinak megkérdőjelezése*. Színház, 2008, szeptember, http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=34906:a-rendezes-es-a-rendezes-uj-funkcioinak-megkerdjelezese&catid=21:2008-september&Itemid=7 (2012. 02. 05.)

téma „az ember kapcsolatainak története a mindenkori társadalomban”¹⁹ A legfontosabb forrása Brecht, A háromgarasos operát (L'opera da tre soldi) 1956-ban állítja színpadra.²⁰

A korszak fontos színházi személyiségei közé tartozik még Vito Pandolfi, aki a reneszánsz hagyományokat újítja meg és szerves módon sikerül bevezetnie a német expresszionizmust az olasz színházi életbe.²¹ Luigi Squarzina *Tre quarti di luna* c. drámáját Vittorio Gassmann főszereplésével viszi színre 1953-ban. A cselekmény egy gimnáziumban játszódik a faszizmus hatalomra jutásának idején. Politikai vitákat kavarr, sőt feljelentést is von maga után a *La romagnola* (premier: 1957) és az *Emmeti* (premier: 1966) c. darabja, az első a paraszti világ elmúlását és a partizánharcokat mutatja be népi ballada formájában, a második az avantgárd nyelvi fordulatait és trükkjeit alkalmazva ábrázol egy könnyelmű nőt. Squarzina esetében a színrevitel és az írás kettévál, két különálló momentum marad, a munkamegosztás két fázisa, s mint ilyen, folyamatosan újratermeli a drámaírás és a színrevitel közötti szinte kötelező elkülönülést. A színházi rendszer szabályosan feleslegessé, szinte károsá teszi a dramaturgiai kutatást. Sokat beszélnek új szövegekről, de a valóságban nincs szükség ezekre, a jobb pénzügyi helyzetben lévő színház egyre inkább a klasszikus vagy kortárs drámairodalom megfelelő irodalmi értékkel rendelkező, már meglévő darabjait dolgozza át és viszi színre, amely átdolgozás visszahat a színházelméletre is. A színházi munkában a megírt szöveggel szemben egyre fontosabbá válik maga az előadás, amely nem pusztán a megírt drámai szöveg rekonstrukciója a színpadon.²²

Az ötvenes évek végére azonban a 2. világháború utáni értelmiségi generáció újjító törekvései egyre inkább kimerülni látszanak, az ürességet pedig vagy gigantikusra szervezett előadásokkal, vagy éppen a figuratív manierizmus elemeivel igyekeznek pótolni. Claudio Mellolesi: *Fondamenti del teatro italiano: la generazione dei registi* (Firenze, 1984. Sansoni) c. könyvében állítja fel azt a tézist, hogy jó színházi rendszerről akkor beszélhetünk, amikor egyensúly áll fenn az intézményes színházakban létrejövő előadások minősége és a kivételes, vagy

¹⁹ Giorgio STREHLER, *Az emberi színházért*, ford. Kardos Gitta et al. Bp., Gondolat, 1982.

²⁰ *Uo.*, 125.

²¹ Fontosabb művei: *La commedia dell'arte* (1956), *Il teatro drammatico dalle origini ai nostri giorni* (1959)

²² Ferdinando TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1995, 188.

kísérletinek is nevezhető, új utakat kereső kezdeményezések minősége között. Olaszországban az ötvenes évek rendezői generációjának egyszerre kellett mindkét feladatot megoldani. Silvio d'Amico, az Accademia d'Arte Drammatica megalapítója (ahol többek között Squarzina is tanul) hangoztatta a „buona norma” szabályát, miszerint a színházat csak akkor lehet megreformálni, amikor az előadások színvonala átlagosan jó. Többen is, köztük L. Squarzina is ezt a gyakorlatot követték. A gazdasági életre valóban igaz lehet a „jó norma” értékmérő kategória, de a művészetre annál kevésbé.²³ Az ötvenes évek végétől kezdődően a képzőművészetben és az irodalomban is megjelenő neoavantgárd újításokkal párhuzamosan a színház is új utakat keres. Fellázad a hagyományos színházművészet elemei, a már megírt szövegekönv, a rendező által betöltött szerep, az illuzionista színház ellen, előrevetítve 1968 antropológiai hasadását. A hatvanas évek kísérleti műhelyeinek létrejötté elsősorban azoknak a nagy mestereknek köszönhető, akik Olaszországban is nagy presztízst tettek szert: Grotowski a szegény színházzal, illetve a Living Theatre a maga anarchista-pacifista módszereivel. Nekik köszönhető a színházcsinálásnak az a módja, ahogyan az írók, drámaírók és színészek egy csoportban működnek együtt, amely feloldja a különféle szerepeket és hierarchikus kapcsolatokat, mindennapivá teszi a színházi tréninget, amely bármilyen térben képes működni, és ahol ismét nem magán a kész előadáson van a hangsúly, hanem az alkotói folyamaton, amelybe a néző is bevonódik.

Grotowski valójában Meyerhold és Sztanyiszlavszkij elméleti és gyakorlati munkásságát folytatja és fejleszti tovább. Ludwik Flaszennel együtt 1959-ben Opole városában megalapítja a Laboratórium Színházat, melyet 1965-ben Wroclavba költöztet. Itt alakítja ki munkastílusát és hozza létre színházában a "Színészi munka kutatási laboratóriumát". (Élete utolsó éveiben a toszkánai Pontederában általa létrehozott Workcenterben dolgozik.) Kutatásainak alapját képezi az a jelenség, hogy a színház, amennyiben más médiumok (film, televízió) technikáit alkalmazza, saját lényegét veszélyezteti, ezért a színháznak saját, ősi lényegéhez kell visszatérnie. A „szegény színház” tehát nem használ bonyolult scenikai eszközöket és nem törekszik nagy látványosságra, hanem a színészi munkára épít. Grotowski a mítosz felé fordul, azokat a történeteket viszi színre, amelyek képesek kifejezni a tudattalan

²³ *Uo.*, 178.

mítoszát, az ember évezredek óta genetikusan hordozott ősi civilizációját. Színházfelfogásának fontos eleme, hogy a darabok struktúrája (dramaturgiai szerkesztettsége) teljes szabadságot biztosítson a színészek számára, eszközként működjön csupán, amit a színész felhasznál saját kutatásaihoz, hogy eljuthasson a totális, testet és lelket feloldozó "végzet" megéléséhez. Előadásait mindig szűk térben és kevés közönség előtt mutatja be, olyan termekben, ahol nincs színpad, ahol a színészek elvegyülnek, elvegyülhetnek a közönséggel. Azzal a kisszámú közönséggel (általában 80 néző), mely így az előadás közvetlen, emocionálisan aktív részeseinek érezheti magát. Színésznevelési elvei szerint egy önfeltáró és önmegismerő folyamatra kell serkenteni a színészt, akinek le kell ásnia tudattalanja mélyére, és az onnan felszínre hozott élményekkel kell elérnie a megfelelő hatást. A színésznek meg kell tanulnia a fenti folyamatot teljes mértékben uralni, elemeire bontani és olyan jelekké alakítani, amelyek érvényesülni tudnak a színházban. A színésznek ki kell küszöbölnie a teremtő, alkotó folyamatból azokat az akadályokat és azt az ellenállást, amelyet saját teste és lelke támaszt. Ez a primer jelenlét lesz megfigyelhető az ún. létezés színházának (Gerardo Guccini kifejezése) gyakorlatában, előadásaiban is.

Marco de Marinis az 1959-es évre teszi az Új Színház (Nuovo Teatro) megjelenését Olaszországban, amikor a Teatro delle Arti-ban Carmelo Bene bemutatja Camus *Caligula* c. darabját, Alberto Ruggiero rendezésében. Az azóta mostanáig eltelt időszakot többféle szempontból is fel lehet osztani, a leginkább elfogadottnak látszó felosztás szerint az első szakasz 1950-től 1970-ig tart, erre az időszakra elsősorban a kísérletező vagy neoavantgárd társulatok működése jellemző. A második szakasz 1970-től 1985-ig tart, amikor a kísérletezés nagyobb tömegeket vonz már, a harmadik szakasz pedig 1985-től napjainkig. Egy másfajta, a tradicionális, a rendező elsődleges szerepére és a szövegre mint az előadás alapegységére épülő színházakhoz képest egy kisebb szcéna profilja kezd kialakulni, amely elsősorban fiatal, komikus színészekből áll, akik a kabaré világából érkeznek és a párizsi egzisztencialista értelmiség körében népszerűek.²⁴ Az új színház (Teatro

²⁴ Ilyen volt például a Teatro dei Gobbi, ami valójában csupán három évig működött, ám annál nagyobb sikerrel. Eredetileg két színész alkotta a társulatot, Alberto Bonucci és Vittorio Caprioli,

Nuovo) másik forrása a scenettismo, a jelenetezés hagyománya, és bár ezek a kamaraszínházak marginális jelenségek voltak a nagy rendezésekhez képest, erőteljes érlelő szerepük korántsem nevezhető elhanyagolhatónak az elkövetkező időszak változásaiban, Carmelo Bene, Mario Ricci és Carlo Quartucci színre lépésében.²⁵

Carmelo Bene a korszak egyik legfontosabb színésze. Személyében egyesülnek a filozófus, az ideológus és a tudósszínész funkciói. Folyamatosan kutatja a változó, zavarba ejtő szempontokat, így a közönségének sincs könnyű dolga, nem egyértelmű megközelítéseivel sokszor kétséget ébreszt, felkavar, amely hatást, mellesleg, elsődlegesnek tartanak a színháztörténet nagyjai is. Az 1976-os *Rómeó és Júlia* előadásában pl. Mercuzio nem hal meg, hanem továbbra is jelen van a színpadon, mégpedig Rómeó szavaiban, aki viszont csak Mercutio által válik élővé. A Compagnia della Fortezza 2011-es *Mercuzio non vuole morire* (Mercuzio nem akar meghalni) című előadása elején ebből az előadásból lehet egy rövid részletet hallani. Bene színháza a kivonás (sottrazione) színháza, eltávolítja a szövegből az ideológiát és hatékony, destruktív erővel helyettesíti azt, amivel megszünteti a színész-szereplő és a szerző-rendező közötti kapcsolatot, így a színész saját maga rendezőjévé válik. Sokan a színház számára írott szövegek (letteratura teatrale) „gyilkosának” tartják, ám ő nem egyszerűen csak harcolt a hagyományos értelemben vett dráma- és színházfelfogás ellen, hanem a színészi művészet újraalkotása lebegett a szeme előtt, igyekezett a mesterséget művészetté alakítani. A szöveget nem csak előadni kell, hanem megalkotni a színpadon, ezzel válik nyilvánvalóvá az előadás itt és most jellege, amelyet a maga totalitásában kell értelmezni, ahol a szövegnek csak annyi szerepe van, mint a fénynek, a hangoknak, a díszletnek. Attore Artifex-nek, azaz teremtő színésznek is nevezik, ő saját magát pedig macchina attoriale-nak, azaz színészgépnek hívja, aki egyszerre alkotó és létrehozott műalkotás, szerző, rendező, színész, díszlet- és jelmeztervező is egy személyben.

Rendezőjük Luciano Mondolfo, a francia színház nagy ismerője. 1950-51 telén óriási sikerrel mutatták be előadásait Párizs éjszakai lokáljaiban. Franca Valeri csatlakozása után a színház Rómában debütál 1951 decemberében. Az előadásban nem használnak díszletet, jelmezeket, pusztán a minden vulgaritást nélkülöző humorérzéküket. A Teatro dei Gobbi a komikus színház egyik legnagyobb példája Olaszországban.

²⁵ Marco DE MARINIS, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, 153.

Marco De Marinis a következőképpen jellemzi Bene munkáját: 1. erősen deformált, fizikai előadásmód irrealisztikus hangelemekkel, testi szinten pedig provokatív, repetitív elemekkel fűszerezve, 2. fékezhetetlen elhivatottság az exhibicionizmus és a skandalum iránt, 3. a provinciális, kispolgári kultúra szinte ördögi deszakralizálása, 4. az utánpótlás és a futuristák, elsősorban Marinetti iránti rokonszenv, 5.

Majakovszkijjal való azonosulás az ellenállással kapcsolatban, úgy a színházban, mint az életben, 6. szinte mániákus előtérbe helyezése bizonyos drámakorszakoknak, mint pl. az erzsébeti, vagy a késő 19. századi korszakoknak.²⁶

Carmelo Bene 1959-ben debütál Camus *Caligula* c. darabjával, amelyet több másik követ (pl. *Spettacolo Majakovskij* 1960-ban, *Pinocchio e Amleto* 1961-ben, *Cristo* 1963-ban), és mindezekkel felrúgja az addig érvényben lévő szokásokat. Bene mellett másik két fontos szereplőt szükséges részletesebben említeni: az egyik Mario Ricci, a másik Carlo Quartucci. Ricci képzőművészként kezdi pályáját, és legfontosabb későbbi munkatársai is a vizuális művészek közül kerülnek ki. Ricci elsősorban az animáció technikájával újítja meg a színházi előadást.²⁷ Színházi poétikájának alapelve a színház mint játék és rítus, ahol a játék – amely a rítusban „formális lényegét” kapja meg – egyrészt az előadás rendező elveként működik, másrészt a játékos rituális kontextusba emeli a nyers elemeket. Ricci színházában a színész a maga hús-vér valóságában nem interpretátor többé, hanem a scenikus gépezet mechanizmusának eszközévé válik. Ricci figyelme egyre inkább azokra a szinkron és diakron kapcsolatokra helyeződik, amelyeket az előadás különböző tárgyi elemei tartanak fenn egymás között, és ő az, aki elsőként rendez színházi előadásokat a hagyományos értelemben vett, hivatalos színpadon kívül.²⁸

Megalakítja az *Orsolina 15* nevű társulatot, előadásai irodalmi szövegekből építkeznek ugyan, de gyakran olyan távolságtartással kezeli ezeket, hogy szinte nem ismerhető fel, melyik műről van szó.

A színházművészetre Olaszországban is nagy hatást gyakorolnak a hatvanas évek mozgalmi. A feminizmus, az ideológiák uralma és/vagy harca, a droghasználatra vonatkozó változások, a vietnámi háború elleni tiltakozások, a zen-

²⁶ *Uo.*, 155.

²⁷ Movimento numero uno per marionetta sola (1962), Spettacolo di tre pezzi (1964 január), Movimento per marionetta sola numero 2 (1964 december), Movimento uno e due (1965).

²⁸ DE MARINIS, *i. m.*, 160.

buddhizmus és a keleti filozófiák népszerűsége, a szabad szerelem stb. mind hozzájárultak a színházi nyelvezet megváltozásához, amelyekben tehát nagyobb szerepet kap immár a látvány, mint a szöveg. A hivatalos szcena mellett működő színházi műhelyek harca nem a hagyományos művészi minőség ellen folyt, hanem a színházi intézmény elavult és inadekvát volta ellen, amely kényszerítő erővel lépett fel az azokkal a kiváló művészekkel szemben is, akik kihasználták az intézményes színháznak a társulatvezető státuszára épülő archaikus szerkezetét. A kisebb társulatok igyekeztek fellépni a támogatások azon politikája ellen is, amely főleg az ún. „elsődleges társulatokat” díjazta. A hatvanas években születő pinceszínházak²⁹ tehát a színház mint „rendszer” elutasításából születtek, az ezekben a kezdeményezésekben részt vevő művészek nagy része pedig az Accademia d'Arte Drammaticából került ki, amely iskola oktatási rendszere egyre kevésbé állt összhangban a korszak általános atmoszférájával. A pinceszínházak két különböző igény megerősítését segítették: a személyes és a művészi identitás megformálását és kiteljesedését. Ezeken a helyeken a művészet a saját igényei szerint alakulhatott, a társulatokra pedig jellemző volt a közös munka, a csoportban dolgozás, a csoport maga fontosabb volt, mint a személyiség. Mindenkinek beleszólása volt az előadás létrehozásába, a társulatokat gyakran barátok, testvérek, rokonok alkották.³⁰

Voltak ugyan kísérletek a hivatalos színház és a kísérleti színházak munkájának összekapcsolására, ám ezek nem vezettek hosszabb távon eredményre. Az 1965-ös Zip- eset³¹ például emblematikus esemény volt, amely előrevetítette a következő évek történéseit is. Az első példája egy állandó színház és egy avantgárd csoport közös munkájának, amely egyben teret adott a két különböző színházfelfogás híveinek összecsapására is, ugyanakkor az első igazi együttműködés volt a szerző, a rendező a díszlettervező és a színészek között. Giuliano Scabia mint színházi író debütált, a darab rendezője Carlo Quartucci volt, aki célul tűzte ki, hogy az állandó színházzal való közös munka során elmélyítse kutatásait, illetve azoknak nagyobb teret biztosít. Scabia a drámaírás új formába öntésével kísérletezett, saját szavaival

²⁹ Az egyik első ilyen színház pl. az 1968-ban Rómában Giancarlo Nanni és Manuela Kusterman által alapított *La Fede* volt.

³⁰ Nicola VIESTI, *Altri anni settanta. Luoghi e figure di un teatro irregolare*, Prove di Drammaturgia, <http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/2002-1/cantine.htm>. (2010. 11. 03.)

³¹ 1965 szeptember 30-án mutatják be Velencében a XXIV. Nemzetközi Prózafesztiválon a *Zip, Lap Lip Vam Mam Crep Scap Plip Trip Scrap & la Grande Mam* c. előadást, melynek írója Giuliano Scabia, rendezője Carlo Quartucci, díszlettervezője Emanuele Luzzati.

szólva „a kitalált tér általános dimenziójában”, ahol a „színházi nyelv mint színházi tér jelenik meg”³², a színre való írásnak nincs központi, kitüntetett része, nem csupán dialógusokból és szerzői utasításokból áll, hanem a világítás, a zene, a hanghatások, a mozdulatok is szerepelnek benne.³³ Érdekes, hogy Scabia terve éppen az ellenkező hatást érte el, az irodalmi szöveg nem oldódott fel a színpadi szövegben, hanem ellenkezőleg, a drámai szöveg olvasztotta magába az összes többi elemet. A közös cél tehát a közös színre vitel volt Velencében. Mivel a felkészülési idő nagyon kevés (2-3 nap) volt, és közben a társulat egy másik feladatra is készült, a színészek bizonytalanok érezték a szöveget, nem fogták fel igazán az előadás újszerűségének fontosságát. Az általános negatív fogadtatás mellett voltak pozitív visszajelzések is, és az sem másodlagos szempont, hogy a régi és az új (avantgárd, kísérleti) színházfelfogás közötti különbség a színikritikára is befolyással volt. A színházi avantgárd hivatalos debütálása Olaszországban az 1967-es ivreai kongresszushoz köthető. A résztvevők, akik egyébként a hivatalos színház világán kívülnek vallották magukat, úgy gondolták, hogy ők is jogot szerezhetnek az állami támogatáshoz, visszautasították azt, hogy mint kísérleti színházcsinálók a domináns pozíciókhoz kelljen igazodniuk. A régi, megcsontosodott színházi struktúrára jellemző aspektusok (a politikai-adminisztratív bürokrácia egyre növekvő beleszólása a színházi életbe, a nemzetközi jelenségek, a kísérletező kezdeményezések teljes körű figyelmen kívül hagyása, izoláltság, az egyéb művészeti ágakra jellemző újítások és az ezekkel való kapcsolat figyelmen kívül hagyása) kritikája, felszámolása lett volna a résztvevők célja. Ám ezek heterogenitása, és az a tény, hogy az egyetlen összekötő kapocs a közös ellenség (a hivatalos színház), és a vele való sikeres harc feltétele a résztvevők számának növelése, valamint a látványos ingadozás a forradalmi perspektíva és az –

³² Idézi DE MARINIS, *i. m.*, 164.

³³ „A hipotézisem kezdetben az volt, hogy a színen folyamatosan létrejövő szövegből kiindulva tíz egyidejű maszkot (maschera) hívjak életre, tíz olyan formát, amelyek mindegyike több több típust is hordoz. Nem rögzült maszkokat, mint a commedia dell'artéban, hanem mozgó, nyitott maszkokat, amelyek a mozdulatban, a jelmezben, a hangban, és a jelentésben teljeseznek ki, folyamatosan, az egész előadás során. E cél elérése végett részt vettem az előadás színpadi tervezésében, úgy, hogy a szöveg egy részét a színházban írtam. A színrevitel a rendező, a díszlettervező, a színészek, a szerző és a technikusok közös munkájának gyümölcse volt. A tárgyak felsorolása, a mimikára, a mozgásra, a vetítésre, a világításra vonatkozó utasítások a szöveg részét képezik, anélkül, hogy a dialógusoknak volnának alárendelve. Úgy a koncepció, mint az előadás tekintetében a Zip egy elsősorban a látványra épülő szöveg, ahol a mozdulatok, a szó, a hang, a tárgyak, a vetítés között.” (*da Nota su Zip, in All'improvviso & Zip, Torino, Einaudi, 1967, p. 181*). Prove di Drammaturgia, 1997/1, <http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/num04/scabia.htm#UN%20RITRATTO%20IN%20MOVIMENTO> (2010. 11. 05.)

inkább a fennálló intézményrendszerben helyet kereső – reformista stratégia között oda vezetett, hogy a kongresszus csak szegényes eredményekkel zárult. Noha a következő években erősen mitizálták, és hamarosan az új színházra vonatkozó kritika kanonikus vonatkozási pontjává is vált, eredménye az lett, hogy mély szakadék keletkezett az olasz színtérben, amelyet a hivatalos színház is megerősített.³⁴

Az 1968 körüli események és ezeknek a művészetre gyakorolt hatásai magának a színházi formának mint fikción alapuló művészeti produkciónak a létét is megkérdőjelezték. Ezek fő motívumai a következő voltak: az előadás egyre kevésbé reprodukció, nem a kultúra árucikke, ennek megfelelően a végtermékről (előadás) egyre inkább magára a folyamatra (work in progress) helyeződik a súly, minek következtében a reprezentatív és interpretáló színház meghaladása célként tételeződik, a rendezés mint mindenre kiterjedő esztétikai szükséglet megkérdőjeleződik, a színész funkciói kiszélesednek, a közönség már nem csupán indifferens, egységes létező. 1968 körül a művészet és a színház is hosszan tartó művészeti-kulturális folyamatok (a neoavantgárd művészet=élet teóriája, illetve a művészet tagadásának nihilista-utópista stratégiájának hatása a század második felében, a színház mint reprezentáció, a színház mint professzionalizmus tagadása, a színház és a néző közötti szigorú különbségtétel megszüntetése, a színház mint közös teljesítmény/csoportfolyamat megjelenítése) és a rövid hatótávolságú társadalmi-politikai folyamatok (a harmadik világ mozgalmi, az emberjogi mozgalmak, diák- és munkásmozgalmak, a vietnámi háború és következményei) ütközőpontjába kerül. Eme ütközések következtében olyan autonóm kultúraszervező folyamatok indulnak meg, amelyek nem kapcsolódnak a rendszer hivatalos intézményeihez, a művészet létrehozóinak és fogyasztóinak elkülönülése nem egyértelmű immár, valamint alkalmazhatóvá válik az az általánossá tett, társadalmi praxisként felfogott esztétikai gyakorlat, amely olyanok számára is elérhetővé vált, akik addig abból ki voltak zárva.³⁵ Az olaszországi művészeti élet is tele van tiltakozásokkal, bojtáryokkal, számos dokumentumot, kiáltványt és pamfletet szövegeznek ekkor. Különböföle kulturális intézményeket foglalnak el, mint pl. a Biennálé vagy a Triennálé épületeit,

³⁴ DE MARINIS, *i. m.*, 168-172,

³⁵ *Uo.*, 236-237.

s foglalatások szinte divatos sporttá kezdenek válni.³⁶ A színház világában a legnagyobb esemény a színészek szakszervezetének sztrájkja, amelyre számos értelmiségi közönnyel reagál. Carmelo Bene egyenesen megalázónak tartja a sztrájkot, mivel így a színészek a közönség oldalára kerülnek, és nem kis szarkazmussal jegyzi meg, hogy ez az egyetlen dolog, amit az olasz színház a színészeiért tett. Annak okait pedig, hogy ő maga miért nem csatlakozott a sztrájkhoz, a következőkben foglalja össze: mindig is a végsőkig sztrájkolt tudatosan, a színészek az ő színházi játékaiknak célpontjai, nem akar maga ellen merényletet elkövetni, és mert a sztrájk jogokat követel, őt pedig csak a kötelességei szórakoztatják, különösen, ha színpadon van.³⁷ Bene szarkazmusa csak az egyike ama elemeknek, amelyek az 1968 körüli megmozdulások felszínességét, esetlegességét jelzik. 1968-ban jelenik meg Pier Paolo Pasolini színházra vonatkozó kiáltványa (*Manifesto per un nuovo teatro*) is a *Nuovi Argomenti* című folyóiratban. Érdekessége, hogy egyaránt szembeszáll a hagyományos, akadémikus polgári színházzal, amit a Csevegés Színházának (*Teatro della Chieccchiera*) nevez, csakúgy, mint a kísérleti színházzal, amire az Üvöltés Színháza (*Teatro dell'Urlo*) csúfnevet aggatja. Az igazi színház szerinte a Szó Színháza (*Teatro della Parola*), ahol a szövegek nyelve a valóságos nyelv, azaz a dielektus és a firenzei kánon közötti beszélt nyelv volna. A közönség a haladó polgárság, maga a színház pedig az irodalmi és politikai harc, a viták és eszmecserék színhelye. És természetesen – a korabeli ideologikusság jegyében – ez a színház lesz az, amit majd a munkásosztály is magáénak tudhat. Pasolini kiáltványa azért is érdekes, mert bár a tőle megszokott lázadó, a fogyasztói társadalommal szembeni ellenállást és kritikát képviseli, és noha ideologikussága ma már meghaladott, a kiáltvány logikai felépítésének kiváló minősége vitathatatlan. Bátor gesztus egy olyan időszakban, amikor a színházi kísérletezések nem magára a nyelvre, hanem az előadás és a felkészülés egyéb szegmenseire vonatkoznak.³⁸ Az 1968-as események színházra vonatkozó hatása következtében úgy tűnik, hogy nem lehet intézményi szinten belül megújítani az olasz színházat. Az 1969-70-ben, a torinói munkáskerületekben megkezdődtek az

³⁶ Umberto ECO, *Il gioco dell'occupazione = Quindici, una rivista del sessantotto*, ed. Nanni BALESTRINI, Milano, Feltrinelli, 2008, 239-242.

³⁷ Carmelo BENE, *Lo sciopero degli attori = Quindici, una rivista del sessantotto, i. m.*, 199-200.

³⁸ Vö., *Prove di Drammaturgia* 1/2006, és http://www.pasolini.net/teatro_manifesto.htm (2010. 12. 01.)

„alulról építkező, produktív módon decentralizáló akciók” (azioni di decentramento produttivo dal basso), amit a Teatro Stabile indít el és ahol a kerületek munkásai együtt tervezik meg és játsszák az előadásokat, mindenki részt vesz a folyamatokban a szövegek kiválasztásától kezdve a díszlettervezésig. S mivel valóban alulról jövő kezdeményezésről volt szó, elősegítette a közönségen belüli különféle feszültségek és ellentmondások felszínre kerülését, amely megijesztette a Teatro Stabile igazgatóságát, így gyorsan véget vetettek a tevékenységnek. A megmozdulás jelentősége mégis szembeűnő: bebizonyosodik, hogy léteznek olyan terek, szereplők, akikkel élő színházat, Giuliano Scabia, az egyik alkotó kifejezésével: „a közösségi önkontroll lényegi eseményét” lehet létrehozni.³⁹

Egy másik – immár legendássá váló – előadás a Luca Ronconi által színrevitt *Orlando Furioso* (*Őrjűnő Lóránt*). Lodovico Ariosto művének nyolcsoros versszakait Edoardo Sanguineti írta át drámai dialógus formájába, így született meg az előadás 1968-ban, Spoleto-ban, amelyet aztán bemutattak több európai nagyvárosban és New Yorkban is. A munkában Ronconi jellegzetes, a pageanthoz hasonló középkori elemeket alkalmazott, a jelenetek pedig nem egymást követték, hanem párhuzamosan zajlottak a színen, létrehozva így (Ronconi szerint) a fantázia és a tartalom keveredésének ugyanazt az összetett hatását, amely Ariosto művében is benne rejtezik. A középkorra emlékeztető színt a kerekekre szerelt 50 darab faalkotmány jelenítette meg egy 14 m x 40 m-es térben. Az emelvények között foglaltak helyet a mozgatható állványok és a szabadon mozgó közönség is, amely így részévé vált maguknak a jeleneteknek. Az előadás vége felé a nézők nagy részét ketrecek fogták körül, amelyek labirintust alkottak, felidézve ezzel a középkori előadások, de a happeningek hangulatát is, így a néző úgy érezhette, hogy egyszerre, párhuzamosan több előadásban vesz részt.

Mind az *Orlando*, mind pedig az *Azioni di decentramento* egyaránt előre jelzik az utánuk következő utat, mindkét esemény vége és kezdete is egy korszaknak, amikor majd az előadás konkrét, térbeni kiterjedése következtében a hagyományos tereken kívül is létrejönnek előadások, a közönséggel való kapcsolat szorosabb lesz, maga a közönség is részt vesz az előadásokban.

³⁹ Idézi DE MARINIS, *i. m.*, 248.

Egy kiterő erejéig fontos visszatérni Giuliano Scabiához, mert az ő munkássága erősen fémjelzi az 1968 utáni színházi korszakot. 1969-ben indítja meg az ún. részvételi színházat (teatro a partecipazione), amelynek példája a már említett *azioni di decentramento*⁴⁰. Az akció 1969 novembere és 1970 áprilisa között zajlik, és ahogyan fentebb említettem, militáns jellegű társadalmi kérdésekkel foglalkozik Torino néhány munkáskerületében. A részvételi színház lényegéhez tartozik, hogy szoros, dialektikus kapcsolatot épít ki az állandó színházakkal, önkormányzatokkal, pszichiátriai intézetekkel. Leginkább a színház intézményének ellentmondásaival dolgozik, történetesen megvalósítja terveit, miáltal erősen polemikus helyzetbe kerül magukkal a megbízókkal. A Scabia által jegyzett legfontosabb események a következők voltak: *Tizennégy akció tizennégy napra (Quattordici azioni per quattordici giorni)*, amikor egy Pármához közeli kisváros, Sissa egyik iskolájával dolgozik két héten át 1971-ben. A *Talán megszületik egy sárkány (Forse un drago nascerà)* abruzzói városok különféle iskoláinak 13 osztályával létrehozott esemény 1972-ben, amellyel együtt létrejön a vándorszínház (teatro vagante) ötlete, amely Scabia poétikájának sokáig meghatározó eleme lesz. A *Négykezű Gorilla (Il Gorilla quadrumano)* a bolognai DAMS diákjaival együtt kidolgozott, régi népi színjátéokra épülő projekt, amely egyfajta istállósínház-kutatást végez a reggio-emíliai hegyekben 1972 és 1975 között. A közvélemény számára leginkább ismert akció azonban a trieszti elmeógyógyintézet lakóival 1976-ban közösen alakított színházi laboratórium, amelynek szimbóluma és címe is *Marco Cavallo*. A szöveg végső formáját a résztvevők olvasásán és időnkénti átalakításán keresztül, jó néhány átírás után kapja meg. Eredetileg egy rehabilitációs céllal megszervezett programról van szó, ahol különféle művészi eszközök (színház, ének, zene, festés, írás) alkalmazásával segítik a betegek gyógyulását. A Marco Cavallo egy két hét alatt, fából összeállított kék színű ló, amellyel a laboratórium résztvevői felvonultak a városban.

Scabia drámaírói és rendezői tevékenysége mellett színésze és olvasója is a darabjainak. Az 1982 és 1984 között zajló *Az Ördög és az Angyal (Il Diavolo e L'Angelo)* című projektben például ördög kosztümöt öltve játszik Olaszország különböző városainak terein egy 44 színből álló komédiát. Szövegeinek megjelenését

⁴⁰ Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia, Bp., L'Harmattan, 2006, 360.

felolvasással is kíséri, színházakban, barátainak lakásán, a szabad ég alatt, vagy akár erdőkben.⁴¹ Ezek a kezdeményezések is hozzájárulnak a színházi világ formálódásának azon motívumaihoz, amelyek majd a 80-as évek vége felé oda vezetnek, hogy az előző évtized jobbára esztétizáló kezdeményezései után a színház és a valóság ismét összefonódik, és éppen azáltal (is) megújul, hogy a társadalom valódi, ám addig marginalizált helyzetben élő tagjai válnak aktorokká.⁴²

Scabia esetében szót kell ejteni a kollektív írás mítoszaról is. A korszak színházi megújító törekvéseinek egyik fontos vonulata az új színpadi nyelv kialakítása. A színházi írás funkciójának teljes mértékű újragondolásáról, illetve a létrehozás különféle módozatainak újragondolásáról van szó, aminek alapja az a tény, hogy egy konkrét, színpadi nyelv válik szükségessé, hiszen az olasz irodalmi nyelv a színpadon inadekvát. A konkrét nyelvet Scabia szerint a kollektív íráson keresztül lehet elérni, mert ez olyan emberi szituáció, ahol a kapcsolati dinamikák és nyelvi dinamikák működésének keretei között születik meg a közös projekt. A *Zip* esetében is erről volt szó: a színrevitel egy közös munka eredményeként jött létre. A szöveg megírása, a szövegen való munka a színrevitel munkájának kollektív menetét követi, a magányos írást kreatív résztvevők együttműködése váltja fel. A próbák során való írás azt jelenti, hogy a színészek beszédmódja, viszonyulásaik, létezés módjuk, pszichológiájuk mind részét képezik a létrejövő végterméknek. A *Marco Cavallo* is egy ilyen kollektív szöveg, mert a történetet az alkotók nagy része újra és újra elolvasta, átdolgozta. Scabia minden kollektív írással kapcsolatos kísérlete többnyire túllép a kontextusnak azon a szintjén, ahonnan elindul, hiszen a kollektív írásként vagy részvételnél felfogott színházi felfogás a projekteket beindító intézmény és a résztvevő alkotók erősen dialektikus kapcsolatában tétéleződik. Scabia megjegyzi, hogy „mivel a színház a képzeletbeli kommunikáció legegyszerűbb és legelemibb formája, az egyetlen hely, amely lehetővé teszi, hogy az örültek kirekesztődés nélkül jelenjenek meg, az írást fontos alapvetésnek tekintem, amely segít a mélyen lakozó képzetek előadásában és megvilágításában”.⁴³ A színház esetében pedig nem csupán nyelvi közvetítésről van szó, hanem a kollektív íráshoz

⁴¹ Franco ACQUAVIVA, *Il „Teatro Stabile” di Giuliano Scabia*, Prove di Drammaturgia, 1, (1997), <http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/num04/scabia.htm> (2010. 05. 10.)

⁴² Gerardo GUCCINI, *Teatro e mondo*, előadás, Olasz Kultúrintézet, Budapest, 2010. március 1.

⁴³ ACQUAVIVA, *i. m.*

kapcsolódnak azok a szocio-politikai működésmódok is, amelyekkel a színháznak folyamatosan szembesülnie kell.

Ez a szembesülés mutatkozik meg a börtönszínházakra vonatkoztatva Armando Punzónak, a Compagnia della Fortezza rendezőjének abbéli kísérletében is, hogy büntetésvégrehajtó intézményből kulturális intézményt hozzon létre. A kollektív írás scabiai programjának főbb vonalai pedig megegyeznek azokkal a módszerekkel, amelyekkel a Compagnia minden évben létrehozza előadásait.⁴⁴

A különféle színházi kezdeményezések, megmozdulások együttes vizsgálata, történeti kontextusba helyezése azért is okoz nehézségeket, mert a 80-as években a színháztörténetírás nem vizsgálta alaposan a színházi jelenségeket, a historiográfiai összefüggéseket. Ezek hiányában egyes egyedi események, különleges, sikeres események túl nagy hangsúlyt kaptak, ráadásul a kritikai megfigyeléseket és a történeti megismerést nagy mértékben befolyásolták a tömegtársadalom információfogyasztásának ismérvei.⁴⁵ A történetírás problematikus pontjait Gerardo Guccini a következőkben foglalja össze: az új színház együtt él egy olyan információs rendszerrel, ami nem ismeri el az identitását, és egy olyan historiográfiával, amely periférikus és epigon-szerepbe igyekszik helyezni, mintha a nagy történések már létrejöttek volna. Nem szerencsés, hogy a történetírói reflexió a XX. század színházi tapasztalatát olyan kulturális paradigmákba és fejlődési modellekbe tömöríti, amelyek nem alkalmazhatók a mai helyzetre.⁴⁶

A hetvenes években létrejövő színházi események művelői az előző időszak „üres héját” öröklik, felelősséggel dolgoznak ugyan, de egy olyan, képlékeny világban működnek, amely elnyeli jelzéseiket. Noha a mesterek példáján átszűrődött a XX. századi kultúra öröksége, mégsem közvetítődtek számukra azok a cselekvési lehetőségek, amelyek az értékeiket, a hagyományaikat, a modelljeiket alakították. Gerardo Guccini a tanulmányában két fázist különböztet meg a hatvanas éveket követően. A hetvenes években az üres héjat öröklő művészek az alapvető princípiumokra, a keleti színházak állandóságára, a nagy mesterek, Grotowski és Barba tanításai alapján az etikus művész kirekesztődő helyzetének megfelelően

⁴⁴ L. A *volterrai Compagnia della Fortezza és Armando Punzo módszere* c. fejezet

⁴⁵ Gerardo GUCCINI, *Teatri verso il terzo millennio. Il problema della rimozione storiografica = Cultura e società alla fine del secondo millennio: Italia e Ungheria 22-23 aprile*, ed. FRIED Ilona, Bp., ELTE Tanárképző Főiskolai Kar, Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék, 1999, 105-125.

⁴⁶ GUCCINI, *i. m.*, 111.

dolgoznak. A posztmodern a jelenre, a kortársi realitásra, annak működésmódjaira utal, azaz a töredezettségre, a körülményekhez való alkalmazkodásra, a szinkretizmusra, a multimedialitásra, és a pillanat időszerű voltában ismer magára. A 80-as években azonban a színház egyfajta újrateatralizálódási folyamaton megy keresztül, amikor a művekre nem az esztétikai formalizálás jellemző, hanem nyilvánvalóvá válik etikai tartalmuk, azaz az ember helyét keresik az időben és a történelem kiüresedő formái között.⁴⁷

A 80-as években megjelenő társulatok, illetve folyamatok egy részére egyre inkább jellemző egyfajta civil elhivatottság, amely sokkal komplexebb és cizelláltabb, mint a korábbi „politikai színház”. Ezek a kezdeményezések nem veszik át válogatás nélkül a hagyományokat, sokkal inkább megkeresik azokban a számukra fontos gyökereket. A klasszikusokat immár nem példaként tisztelik, hanem azok összehasonlítási alapként szolgálnak. Ismét előtérbe kerül a dialektus, csakúgy, mint a test, a pszichikai és a társadalmi másság és a narráció ereje. Ezek a jellemzők mind az avantgárd színházról, mind pedig a hivatalos színházról is megkülönböztetik ezt az új színházat.⁴⁸ Ez az új színház azonban – visszatérve Guccini gondolatmenetéhez – nem a történeti vagy a hivatalos modellekkel való ütközésből, nem a tagadás képességéből születik, hanem a saját kreatív identitás kiterjesztésével az organikus lehetőségek személyes vagy közös felfedezéséből. Nem annyira az alakulás, a valamivé válás az elhivatottság fő ismérve, hanem maga a létezés. Ez pedig egy régi-új bátor tettnek számít abban a világban, amelyet folyamatosan átszőnek a globalizációhoz kapcsolódó, látszólagos értékvtáltásokra épülő újabb és újabb művészeti trendek.⁴⁹ A 90-es évek színházaiban sok munkának az eredete és a centruma is gyakran a tér: meghatározott helyeken születnek az előadások olyan díszletezési elképzelésekre épülve, amelyek sajátos észlelést idéznek elő. Háttérbe szorul az alak fejlődésére épített dramaturgia, illetve az idő linearitásában a konfliktus révén létrejövő helyzetek. Jellemző lesz a különféle kontextusokból kiemelt elemek, talált tárgyak felhalmozása és fogalmi keretbe ágyazása. A saját kifejező eszközök folyamatos kutatása, az autoreferencialitás is meghatározó,

⁴⁷ GUCCINI, *i. m.*, 113.

⁴⁸ Massimo MARINO, *Ottanta, Novanta e oltre: prospettive per nuove generazioni*, Prove di Drammaturgia, 2. (1999), <http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/num19992/index.htm> (2010. 05. 16.)

⁴⁹ GUCCINI, *i. m.*, 119.

ugyanakkor a letisztultan esztétikai színház is, ahol a szépség is elfoglalja a méltó helyét. A közönséggel való kapcsolat gyakran provokatív, erősen fizikai, ahol a hang- és gesztuselemek erős hatást gyakorolnak.⁵⁰ Lényeges eleme a változásoknak a színház már említett sajátága, hogy maga a létezés válik színházzá, azaz a színház nem a világ re-prezentációja immár, hanem magára ölti a világot.⁵¹ A valóságnak ez a színházzá válása konkretizálódik akkor, amikor börtönökben, iskolákban, kórházakban, terápiás közösségekben jönnek létre színelőadások, amelyek aztán éppen azért képesek megújítani, új erővel feltölteni az olykor kiüresedett formákat, mert máshonnan érkeznek. A Teatro Valdoca, a Societàs Raffaello Sanzio, a Teatro Settimo, a Teatro delle Albe, Marco Paolini, Marco Baliani és Armando Punzo is a társadalmi valóságba szorosán integrálódott, laboratóriumi helyzetekre épülő színházi gyakorlatot valósítottak meg, amely az egyéni és a csoportos tapasztalatok szférájában az egyes résztvevők identitásai és a való világ elemeiből hoz létre színházat. Guccini a már idézett tanulmányában három fő jellemző segítségével írja le az általa egyébként „második új színháznak” nevezett korszakot: az első jellemző a folyamatra helyezett hangsúly, amit ezek a színházak az első új színháztól örökölték, s ami a végső termék központi szerepét a kompozíciós eljárások sokféleségének segítségével alkotta újra. A második jellemző annak a színházi rendszernek a széttörése, amelyben eddig az előadások létrejöttek, amennyiben ez egy indifferens, szigorú, ismétlődő rend volt. Nem a létrehozás módja áll immár a kutatások középpontjában, hanem a kapcsolatok és a tevékenységek kontextusa. A 80-as évektől kezdődően pedig egyre inkább elterjed a projekt-módszer, amely a színházi rendszert hivatott helyettesíteni. Az a tény pedig – és ez a harmadik jellemző –, hogy a színház művészei nem csupán a szakmai műhelyekből kerülnek ki, hanem éppen a projekt-módszernek köszönhetően a valóság – olykor gyakran más tudományágak – elemei teatralizálódnak, lehetővé teszi, hogy a művet létrehozó intuíciók és ötletek a színházon kívül álló testeken, hangokon, technikában, helyeken keresztül valósuljanak meg, és a színház éppen ezáltal újul meg.⁵²

⁵⁰ MARINO, *i. m.*

⁵¹ Gerardo GUCCINI, *Verso un teatro degli esseri*, Prove di Drammaturgia, 1. (2001), <http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/2001-1/lerici.htm> (2010. 05. 16.)

⁵² GUCCINI, *Teatri verso il terzo millennio. i. m.*, 123-124.

A színház és valóság kapcsolatát illetően azt lehet mondani, hogy a színház – az itt és most-ot leginkább kifejező lényegével is – mindig is nagyon erősen reflektált az adott társadalomra. Az a tény, hogy a 60-as évektől kezdve a színház elhagyja a hagyományos intézményi kereteket, illetve a színház és a valóság kapcsolatának a válsága magának a szónak, a nyelvnek a szerepét is megkérdőjelezte. Az előadások nem előadott szövegek, hanem maga az előadás az összes scenikai elemmel együtt válik szöveggé, így erős autoreferencialitással bír. Az intézményből kilépve, a valós helyeken, iskolákban, börtönökben, terápiás intézményekben születő kezdeményezésekben a színház etikai természetű értékekben ismer magára. A nagyon erős mássággal való találkozások, a társadalom által támasztott igények és a színházi működés közötti kapcsolati konvergenciák is közrejátszanak abban, hogy a színház is más lesz. Ehhez pedig annak a ténynek a felismerése kapcsolódik, hogy a színház eszközeivel és magával a színházzal a gondolkodásmódokat is meg lehet újítani, bizonyos társadalmi problémákat új, eddig figyelmen kívül hagyott szempontból lehet tárgyalni. Olyan érzékenységről van szó, amely nem engedi meg, hogy ezt a fajta színházat is bekebelezze a tömegtársadalom homogenizálódása. Ebben a színházban a néző is résztvevővé, főszereplővé válhat, ahol a saját én, a saját működésmód is kutatás tárgya lehet, amellet, hogy a színház egy újfajta szocializációnak lehet eszköze a totálisan mediatizált, virtuális valóságokkal teli világban.⁵³ Az a tény pedig, hogy az előadás szövegének megkomponálása az előadásra való felkészülés, a próbák, a laboratóriumi munka során jön létre, teljességgel itáliai hagyomány, amely 1968 örökségének is tekinthető.⁵⁴

⁵³ MARINO, *i. m.*

⁵⁴ GUCCINI, *Teatro e mondo. i. m.*

Személyiségfejlesztés és színház. Kreativitás és pszichodráma. Konstruktív dráma. Színészképző iskolák

Személyiségfejlesztés és színház

Az én fogalmának tárgyalásakor a pszichológia, a pszichiátria és ezen tudományok határterületeinek (szociálpszichológia, szociobiológia, szociálanropológia stb.) fogalom- és eszköztárát szokás segítségül hívni. A fogalom meghatározása azonban számos kitekintésre ad alkalmat ezen tudományokon túl is, pl. a filozófia vagy az antropológia irányába. Jelen dolgozatnak nem célja ezek részletes bemutatása, csupán néhány megközelítést ismertetek.

Az én a freudi klasszikus strukturális modell szerint három részből áll, ezek az ösztön-én (id), az én (ego) és a felettes én (szuperego). Freud számára először a szexuális ösztön látszott alapvetőnek, majd az ösztön-én került az első helyre az énszerveződésben. Az ember társas lény-mivolta még nem kapott helyet az elméletben, ám ez érthető is, hiszen csak a 20. század második felében kialakult új tudomány, a szociobiológia kutatásai nyomán – amely elmélet szerint az élővilág egyes fajai között olyan kölcsönösségi viszony áll fenn, amely biztosítja a faj életben maradását – válik lehetővé az én és a személyiség társas aspektusának kidolgozása. A szociológia és a szociálpszichológia is az ember társas lény mivoltát tárgyalja.⁵⁵ Vannak olyan szakemberek, akik megkérdőjelezzik az ösztön-én elsődleges szerepét, és a társas énné – a szociális viselkedés alakítójának – legalább akkora jelentőséget tulajdonítanak, mint az ösztön-énnek.⁵⁶ E szerint a társas én a személyiségstruktúra szerves része, amelynek kialakulása folyamán a tudattalan azonosság elve az emberben tudatossá válik. Így az ember a társas viszonyai, csoportviszonyai nélkül nem teljes lény. A csoportterápiák halmazába tartozó pszichodráma módszer kidolgozójaként, Jacob-Lévy Morenónak a személyiségelmélete is hasonló: a személy mindig a társas viszonyai alapján vizsgálendő. Ezt a gondolatot a fejezet egy későbbi részében tárgyalom.

Az én funkciója az, hogy többé-kevésbé megtalálja a helyét a világban. A freudi struktúrában a felettes én gyakorolja az erkölcsi nyomást, azaz a csecsemő már

⁵⁵ L. pl. Elliot ARONSON, *A társas lény*, Bp., Akadémiai Kiadó Zrt., 2008.

⁵⁶ ORMAY Antal Pál, *A társas én helye a személyiség struktúrájában*, Thalassa, 1998 /1.
<http://www.c3.hu/scripta/thalassa/98/1/5ormay.htm> (2011. 04. 13.)

elég korán elkezd internalizálni a külvilág – először a szülők, később a tágabb környezet – szabályait, reprezentációit. Az én helyét nem lehetséges egy rögzített pontként, állandó, stabil helyként, vagy helyzetként meghatározni, hanem úgy kell elképzelni, mint egy folyamatosan változó viszonyrendszerben alakuló, előzetes struktúrákkal rendelkező valamit. A társas én is a gyerek megszületésével kezd kialakulni, fejlődni, ahogyan a gyermek lassan felfogja, hogy egy csoportnak is a tagja. A társadalom különböző intézményei számtalan tükröt kínálnak az egyénnek ahhoz, hogy a különféle csoportokban működtesse énjét. Ezt manapság az egyén egyre tudatosabban képes megtenni, ami kölcsönhatásban áll a kultúra egyre összetettebb voltával. Ez a tény persze számos kérdést, problémát von maga után, ezek tárgyalása nem tartozik a dolgozat témáihoz.⁵⁷ Egy adott kultúra különféle társas viszonyai, a kultúra formális és informális intézményei folyamatosan változnak az időben, és térbeli elrendeződésük is más és más. Az énstruktúra tekintetében a társas én akkor mondható valamiképpen teljesnek, kialakultnak, ha egyensúlyban van a többi énképző erővel. Megjegyzendő, hogy maga a pszichoanalitikus terápia sem egy alá- és fölérendelt viszony, hanem a kölcsönös áttétnek kiemelt szerepe van, azaz a terapeuta ugyanúgy, teljes valójával vesz részt a kezelésben, ahogy – jó esetben – a páciens is. A terápiákban, úgy az egyéni, verbális terápiákban, mint a dramatikus eszközökkel (is) dolgozó csoportterápiákban a többszemélyes pszichológia működésmódját alkalmazzák. A terápiás folyamat ok-okozati, lineáris felfogása helyett az interszjektív szemszög válik uralkodóvá a korábbi, intrapszichés megközelítések helyett.⁵⁸

Jacques Lacan francia pszichoanalitikus szubjektumelméletét azért érdemes érintőlegesen tárgyalni, mert egy konkrét, kipróbált és a gyakorlatban jól működő színházi munkamódszer kapcsolható hozzá.⁵⁹ Lacan szerint a freudi ödipalizáció valójában a szimbolikus rendbe való belépés, amelynek során a szubjektum feladja a gyermeki vágy első tárgyát, az anyát, és elfogadja a dolgok azon rendjét, amelyet a

⁵⁷ Ilyenek pl. : a genetikai tényezők mennyiben befolyásolják a társas én kialakulását és fejlődését, vagy az a kérdéskör, amely arra keresi a választ, hogy az internetes kommunikációs eszközök útján való kapcsolattartás egyre szélesebb körű alkalmazása hogyan hat a társas én alakulására. Ehhez l. pl. Assmann Aleida: *Én itt vagyok, te hol vagy?* In: 2000, 23.5, (2011. május): 10-19.

⁵⁸ MÉREI Zsuzsa, *Egy, kettő három, sok...* = „Kezdetben volt a találkozás” (a Pszichoterápia folyóirat különszáma), szerk. PERCZEL Erika, SZÖNYI Gábor, Bp., 2009, 97-117.

⁵⁹ George BAAL, *A színház pszichoanalitikus elmélete: a színész, a néző, a terapeuta és a színházterápia*. Az Imago Egyesület szervezésében 2009. június 12-én elhangzott előadás (MTA Pszichológiai Intézet)

nyelv (az Apa neve) határoz meg, ami viszont mindig a Másikhoz köthető. Eredendően hasadt szubjektumról van szó, amely énjét is csak a másik észrevételének segítségével képes azonosítani (l. tükörstádium). Az identitás tehát olyan káprázat, amely akkor keletkezik, amikor a szubjektum úgy azonosul önmagával, hogy közben másokat figyel meg. A tudattalan is nyelvi szervezetségű, ahol az alany és a tárgy folyton változik, és cserélődik.⁶⁰ George Baal francia pszichoanalitikus, színházterapeuta Lacan szubjektumról szóló elgondolásait felhasználva kutatásaiban azt a kérdést vizsgálja, hogy a pszichoanalízis és a pszichoterápia által kidolgozott módszerek hogyan és miként alkalmazhatók a színészképzésben, illetve hogyan alkalmazza a pszichoterápia a színházat, valamint, hogy mi a helye az emberi testnek és a nyelvnek a színjátszásban.⁶¹ A pszichoanalízis szimbolikus tere a színházi tér, amit a színész és a néző között zajló erők hoznak létre. A terápiás áttétel és viszontáttétel hasonlít ahhoz az erőhöz, amely a színész és a néző közötti színházi munkában valósul meg, a színész és a néző közötti kommunikációban az egyik ember tudattalanja a másikéra reagál. Baal hipotézise szerint – előfeltételezve azt, hogy a színpadon zajló eseményeket a tudattalanról szóló ismereteink alapján kell tekintetbe vennünk – a színházban zajló alkotófolyamat és működési mechanizmus hasonló vagy megegyező az álommunkában ható tényezőkkel, azaz az álom és a színház hasonló struktúrában szerveződik. Ahogyan az álomban manifeszt és látens tartalmak különíthetők el, úgy a színpadi kép, a színpadi események manifeszt módon jelennek meg, míg a nézőt érintő képek a látens, tudattalan tartalmakat hívják elő. A színház alapvető jelentése látens tartalmában fedezhető fel, az ezt feltáró munka pedig a színész és a néző között tudattalan szinten folyik az előadás alatt. A színház Freud szerint az elfedett drámai tartalom ábrázolása, amely azt a következtetést vonja maga után, hogy a színházban, ahogyan az álomban is az ábrázolás formája egy alkotó folyamat eredménye, amely néha fontosabb, mint a végeredmény. A gyermeki szerepjátszáshoz hasonlítva a színházat, Freud nyomán azt lehet mondani, hogy mivel a gyermekek úgy teszik magukat a helyzet urává, hogy a játékban mindent megismételnek, a színházban a színész segít a nézőnek abban, hogy ugyanezt meg

⁶⁰ Juliet MITCHELL, *Jacques Lacan és a női szexualitás*, Thalassa, <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/96/1/05mitch.htm> (2011. 04. 13.)

⁶¹ FRIED Ilona, *Színház és terápia*, Criticai Lapok, 2000/1. 23.

tudja tenni. A lacani szubjektumra vonatkozó elmélet szerint a szimbolikus rendbe való belépés, azaz amikor a szubjektum elkülönül a másiktól, elhagyja az egybeolvadás állapotát és rájön, hogy nagyon is hasonlít, de nagyon el is tér a másiktól, traumatikus jelenség, amit semmi sem gyógyít. Ezen elmélet szerint a színész a saját én-szubjektumát helyettesítve színész-szubjektummá válik, így Baal szavaival „a színház az a hely, ahol a néző Én-szubjektuma megvakarja gyógyíthatatlan sebeit, önnön – köldökzsinór szakadással történt – létrejöttének viszkető helyét”.⁶²

A szubjektum fel- és bemutatása történik tehát a színházban, amely Baal analógiája alapján a színész testén keresztül valósul meg, amely szerint, ha a szubjektumnak struktúrát adó, az Apa-Nevében megjelenő szabály a Törvény alapszimbóluma, akkor a színházban a színész neve az a vezérlő elv, amely az üres teret színpaddá strukturálja. Baal a lacani metaforát kiterjeszti a test nevére, így elgondolása szerint egy általános színházelmélet hozzásegítheti a pszichoanalízist ahhoz, hogy a testet elhelyezze a valóság és a metafora közötti tartományba. A színház Baal felfogásában tehát az Én mint szubjektum megjelenésének döntő stádiumát játssza újra, azaz „ott vakarja a szubjektumot, ahol viszket neki a szubjektummá válás”.⁶³

A különféle személyiségelméletek közül figyelemre méltó E. Erikson modellje, aki szerint a személyiség egy folyamatosan, az egész élet során alakuló entitás. Ebben az elméletben a társas jelenségek hatása kerül a középpontba, azaz az énidentitás kialakulásának feltétele a társas valósággal való kölcsönhatásban kialakuló élmény. Erikson szerint az ember élete több szakaszra osztható, és minden szakaszban egy problémát kell megoldani, amely pszichoszociális válságot, illetve konfliktust okozhat. Az egyén csak úgy tud túljutni a fázisokon, ha sikeresen küzd meg ezekkel a krízishelyzetekkel. A fiatal felnőttkor kritériumai közé tartozik például az intimitásra való képesség kialakulása, amelyet Erikson tág értelemben használ: ide tartozik az egybeolvadásra való képesség a szerelemben és a barátságban, a közösséghez való tartozásban, az egyén nyitottsága a különféle

⁶² BAAL, *i. m.*

⁶³ BAAL, *i. m.*

élményminőségek irányában.⁶⁴ Bármelyik életkort vegyük is szemügyre, ebben a modellben fontos szerepe van a már említett társas kompetenciák kialakulásának, amennyiben az egészséges felnőtt képe összefügg az adásra való képesség, az empátia, a nyitottság, a bizalom megfelelő fogalmaival és alkalmazhatóságainak lehetőségével.

A humanisztikus pszichológia alapvető elgondolása az az egyszerű(nek tűnő) kijelentés, hogy az ember alapvetően jó. Az irányzat legjelentősebb képviselője Carl Rogers, aki aktualizációnak nevezte azt a képességet, amely az egészséges öfenntartásra, illetve növekedésre ösztönzi a szervezetet, így a személyiséget is. Az önmagát megvalósító ember a maga teljességében működő személy, aki nyitott saját érzéseinek megtapasztalására, nem fél azoktól, értelemmel, kihívással, személyes izgalommal teli életet él. Nem egyfajta személyiségről van szó, sokkal inkább olyan működési formát képvisel, amit bárki elsajátíthat. Az aktualizáció összekapcsolható Morenónak a spontaneitásról és a kreativitásról kialakított elgondolásával, amennyiben mindkét gondolat fontos alkotóeleme a jelenben való működés. Mindez pedig a színházi cselekvéssel hozható szoros kapcsolatba. A színház jelenségéhez, a performativitáshoz, a jelenben való élményátélés gondolatához köthető az Eugene T. Gendlin nevéhez fűződő terápiás jellegű módszer, a fókuszolás. Ennek lényege, hogy a lelki jelenségeket, élményeket testileg is megéljük, csak éppen a normális életben ezt nem vesszük észre. Ha képesek vagyunk arra, hogy ezekre a testi érzetekre odafigyeljünk, ha át tudjuk élni ezeket az érzeteket, akkor olyan többlettudás birtokába kerülünk, amelynek kulcsa ismét csak a jelenben van. Ezen módszer segítségével Gendlin azt mutatja meg, hogy minden ember képes megérteni önmagát, mégpedig a saját testére, testi jeleire, annak érzeteire vonatkozó figyelem segítségével.⁶⁵ Megfontolást érdemel, hogy Gendlin gyakorlatában, csakúgy, mint a klasszikus színészképző műhelyekben, a testről való tudás az önismeret elengedhetetlen eleme. Ami magát a pszichoterápiát illeti, maguk a személyközpontú terápiák is a személyiséget mint folyamatot vizsgálják, amelynek négy aspektusa az énfolyamat, az interakciós folyamat, az élményfolyamat és az egzisztenciális folyamat. E koncepció szerint a jól működő, egészséges személyiség folyamatban

⁶⁴ FRENKL Sylvania, *Életesemények a fejlődéslélektan tükrében*, Bp., Semmelweis Egyetem TF – Párbeszéd (Dialógus Alapítvány), 2000, 114-117.

⁶⁵ L. pl. E. T. GENDLIN, *Fókuszolás*, ford. Varga Károly, Bp., Edge 2000 Kft., 2002.

van, míg a problémás személyiséget működésében merevség, a rögzült koncepciókhoz való ragaszkodás jellemzi. Fontos, hogy a terápiában a személy képessé váljon arra, hogy a saját érzéseinek saját jelentést tulajdonítson, a társas viszonyaiban és saját élményeivel összhangban is intim kapcsolatot tartson fenn.⁶⁶ A személyközpontú terápia felfogása szerint az egymással kölcsönhatásban lévő szubjektumokat teljes összefüggésükben kell szemlélni, hiszen az egyén szelf-élménye interszubjektív közegben szerveződik, mások rá vonatkozó élményei hatnak rá. Ez az interszubjektív közeg egyben affektusközösség is, a közös figyelmi fókusz, a közös szándék a két személy közötti kötődés terét hozza létre. A művészi befogadás a kapcsolati analízishez hasonlóan működik, és ebben az analitikus ugyanolyan súllyal vesz részt, mint a páciens.⁶⁷

A már több éves múlttal és tapasztalattal rendelkező börtönszínházakban dolgozó rendezők hangsúlyozzák, hogy – bár a terápiás munka csak másodlagos, elsősorban a művészi alkotás létrehozása a céljuk – a laboratóriumi keretek között működő műhelymunkában is az első és legfontosabb szempont a megfelelő kapcsolat kialakítása. A rendező nem irányít, utasít, hanem kérdez, moderál, segítve követi a kibontakozó interperszonális folyamatokat.⁶⁸ A megfelelően – gyakran minden egyes alkalommal előlről kezdve – kialakított közös tér a fentebbi értelemben felfogható affektusközösségként is. A börtönszínházak működésének vizsgálatakor a börtönnek mint totális intézménynek a bemutatásán túl szükséges kitérni arra, hogy a börtönpszichológia milyen személyiségmodellekkel dolgozik.⁶⁹ A börtönben dolgozó pszichológusok, nevelők és szociális munkások számára is rendkívül fontos megismerni az ott lakók személyiségének struktúráját. A személyiség megismerése nem csak a bűnözővé válás folyamatának, a bűncselekmény elkövetése egyes motívumainak, a visszaesés okainak, vagy a börtönhöz való alkalmazkodás színvonalának megismerése miatt fontos, hanem azért is, mert az adott személy társadalomba való visszailleszkedésének, gyógyulásának, személyiségváltozásának is

⁶⁶ SÜLE Árpád, *Új utak a személyközpontú pszichoterápiában*, *Pszichoterápia* 17/6, 2008. december, 372-377.

⁶⁷ FLASKAY Gábor, *Az értelmezéstől a terápiás kapcsolatig. Hogyan működik a pszichoanalitikus terápia? 2. rész.* *Pszichoterápia* 17/1, 2008. február, 17-25.

⁶⁸ Massimo MARINO, *Teatro e carcere in Italia = A scene chiuse*, ed. Andrea Mancini, Corazzano, Titivillus, 2008, 42-82.

⁶⁹ A totális intézményekről l. *Börtönszínházak* c. fejezetet.

lényeges eleme. A vizsgálatok azt tükrözik, hogy nem létezik olyan, meghatározott személyiségstruktúra, amely eleve a visszaesésre predesztinálná a személyiséget, hanem a viselkedés és a személyiségjegyek szintjén vannak olyan tényezők, amelyek megkönnyítik az újabb bűncselekmények elkövetését.⁷⁰ A személyiség általános definíciójára legalkalmasabbnak tartott Allport-féle meghatározásból⁷¹ a börtönpszichológusok a következő elemeket emelik ki: a személyiség szerveződés, aktív folyamat, mozgatórugó, kapcsolódik a testhez, mintákban, ismétlődésekben, állandóságokban reprezentálódik. Mindezek utalnak a személyiség performativitására és a változás lehetőségére. A faktorelméletek⁷² közül a „Nagy Ötök” (Big Five) elmélet került a vezető helyre, amely a következőket veszi alapul: extroverzió, együttműködés, lelkiismeretesség, neuroticitás, kultúra (nyitottság). A bűnöző személyiségek esetében megfigyelték a neuroticitás és az extroverzió magas szintjét.⁷³

A személyiségelméletek korántsem széleskörű ismertetésének lezárásaként Vikár György: *Artemidórosz, avagy párbeszéd az énről* c. írásában a következőket olvashatjuk: „Élete végén Sigismondus mester is erre az időbeli perspektívára utal, midőn azt írja: az ösztön-én az organikus múltat, a felettes én pedig a kulturális múltat képviseli, az adott külvilág viszont a jelen hatalmát. Ha most folytatjuk a gondolatát, azt látjuk: az én, miközben e hatóerők között egyensúlyoz, elsősorban a jövőre irányul. Ezen irányulása nem csupán meghaladott formában jelentkező vágyakkal, de az idejétmúlt erkölcsi tilalmakkal is szükségképpen összeütközésbe sodorja. Az embert az jellemzi, hogy nem csak alkalmazkodik környezetéhez, hanem át is alakítja azt. Ezért sokkal kevésbé függ a környezet változásaitól, mint akármelyik „társa” az állatvilágban – és változni is ezért változik szüntelen. Az ember: változás. Ez a képessége ember mivoltának lényegéhez tartozik. Az ösztön-én rögzült vágyai és a felettes ében rögzített normák a változatlanúságot képviselik, a múlthoz rögzítenék az embert. A személyiség progresszív eleme az én, ő az emberré válás perspektívájának hordozója. Ekképpen – a vindobonai mester szellemében is –

⁷⁰ BOROS János, CSETNEKY László, *Börtönpszichológia*, Bp., Rejtjel, 2002, 34.

⁷¹ „A személyiség azon pszichofizikai rendszerek dinamikus szerveződése az egyénen belül, amelyek meghatározzák jellemző viselkedését és gondolkodását”. Idézi: BOROS J., CSETNEKY L., *i. m.*, 40.

⁷² A faktoranalitikus eljárás elterjedéséhez nagy lökést adott a számítógépes adatfelhasználás, a különféle statisztikai programok elterjedése.

⁷³ BOROS, CSETNEKY, *i. m.*, 42-51.

túlléphetjük az egyéni életidő határait, és a lelki szerkezetet a történeti időbe állíthatjuk, mivel az elmondottak alapján az én is elnyerte történelmi szerepét.”⁷⁴

A személyiségelméleteket azért szükséges segítségül hívni, mert közelebb visznek annak megértéséhez, hogy a másik személlyel való kapcsolat, a nyitottság, a változásra való képesség szorosan összefügg a színházi munka lényeges elemeivel. Csakúgy, mint a színészképző iskolák, elméletek, mesterek (elsősorban Sztanyiszlavszkij és Grotowski) elképzeléseivel, és magának a színháznak a működésével, amennyiben a többnyire általánosan elfogadott meghatározás szerint a színház az a konszenzusos folyamat, ahol egy személy (A) rajta kívülálló, tőle független másvalakit (B) játszik s mindeközben őt egy másik személy (C) nézi.⁷⁵ A színház és a terápia kapcsolata izgalmas kérdéseket vet fel, különösen a három szereplő kölcsönhatására, helyenkénti és időnkénti egymásba olvadására vonatkozóan. A börtönszínházakban alkalmazott színészképzési technikák primer módszerekkel dolgoznak, ennyiben terápiásnak is nevezhető a módszer. Nem hozott anyagból dolgoznak, hanem nagyban építenek a résztvevők jelenlétére, nagyon lassan, fokozatosan alakíthatók ki és tehetők tudatossá a szereppel kapcsolatos tennivalók. A munka légkörének kialakítása a színházi munka kezdeti fázisához tartozik.⁷⁶

A művészi kifejezés szükségességének eredete is pszichés jelenségnek fogható fel. Mozgatórugója az indulat cselekvéses kifejezése, amely azonban csak akkor lehet kifejező, ha jelentést kap, azaz ha szocializálódik. Az expresszivitáshoz környezet szükséges, amely megerősítő jelentést ad. Az én és a befogadó környezet kapcsolatában azonban folytonos feszültségként jelenhet meg az az ellentmondás, hogy az, amit az egyén megjelenít, elfogadható-e? Mi történik akkor, ha a jelzéseit nem érti a befogadó? Fontos tehát, hogy az expresszivitás olyan érzelemvezérelt cselekvés legyen, amely középúton helyezkedik el a spontaneitás és a szocializáció között. A spontaneitás maga olyan jelenség, amelynek igénye, vágya, feszültsége szokatlan, újszerű, és nem könnyen békül az elfogadott formákkal. Az énrre vetítve olyan pszichés történés, amelyet az ember úgy él meg, mintha az adott helyzetben keletkezett volna. A spontaneitás kifejeződését két veszély fenyegeti: túlzott

⁷⁴ VIKÁR György, *Gyógyítás és öngyógyítás*, Bp., Magvető, 1984, 179.

⁷⁵ Eric BENTLEY, *A dráma élete*, ford. Földényi F. László, Pécs, Jelenkor, 2005, 123.

⁷⁶ MARINO, *i. m.*, 93-94.

megnyilvánulása a gátlástalanság felé viheti, visszafogottsága pedig sablonossághoz vezethet. A lélektan szintjén a pszichodráma lesz az, ami kiszélesíti az expresszionizmus tételét, ugyanis a már említett Jakob-Lévy Moreno, a pszichodráma módszerének kidolgozója találja meg azt helyet, ahol a cselekvés egy sajátos mása jön létre, és a realizálás egy megszelídített, ám mégis indulattal teli valóságot jelenít meg. Ez a hely pedig a színház, ahol a spontaneitás a gátlástalanság és a sablonosság veszélye nélkül érvényesülhet.⁷⁷

A kreativitás

A spontaneitás fogalmához a morenói rendszerben (is)⁷⁸ szorosan kapcsolódik a kreativitásé. A ma már a mindennapi szóhasználatban az élet legkülönbözőbb területein használt fogalom éppen a zavarba ejtően sokféle alkalmazás miatt nehezen meghatározható, pedig magának a kreativitásnak mint alkotófolyamatnak a kutatása csak néhány évtizede vette kezdetét.⁷⁹ A kreativitás a tudományos vizsgálat számára nehezen hozzáférhető fogalom, hiszen bizonyos teljesítmények éppen azért minősülnek kreatívnak, mert nem láthatóak előre, váratlanul, spontán módon jönnek létre, elütnek a korábban az adott területen létrejött, illetve alkalmazott működési sémáktól. A fogalom vizsgálata nagymértékben függ attól, hogy a kreativitást a társadalom cselekvési mechanizmusainak milyen széles skáláján vizsgáljuk. Néhány évszázaddal ezelőtt az alkotást isteni képességnek tekintették. A művész a reneszánsz idején lépett ki a mesteremberek köréből, és kreativitásának, alkotóképességének eme isteni eredete folytán olyan magas társadalmi presztízse lett, ami majd csak a 20-században veszíti el jelentőségét.⁸⁰ A platóni ill. arisztotelészi mimézisgondolattal szemben, amely szerint a művész feladata a valóság ábrázolása, a romantika korában felértékelődik a képzelet, az imitáció helyét átveszi az invenció. A képzelet primátusa meghatározó

⁷⁷ MÉREI Ferenc, *Expresszivitás és lélektan = A pszichodráma csoport*, szerk. VIKÁR András, SÁFRÁN Zsófia, Bp., Animula, 1999, 11-18.

⁷⁸ A kreativitást meghatározni próbáló elméletek a spontaneitást többnyire a kreativitás, a kreatív folyamatok előfeltételének tartják.

⁷⁹ Daniele BRAMBILLA, *Teorie psicologiche generali*, http://www.numa.it/000005it_teorie-psicologiche-generalis-introduzione.php (2011. 04. 13.)

⁸⁰ A témakörhöz l. Rudolf WITTKOWER, Margot WITTKOWER, *A Szaturnusz jegyében*, ford. Pap Mária, Bp., Osiris, 1996, 61-68.

lesz a különféle esztétikák területén, sőt, az igazság fogalma a valóságtól függetlenül a művészi szép fogalmához is kapcsolódik.⁸¹ Ekkor alakul ki a modern értelemben vett művész és/vagy zseni képe, és a műalkotás minőségének egyik kritériuma éppen a spontaneitás lesz, az a tulajdonság, amit korábban a jó neveltetés hiányának tekintettek.⁸²

Ha általános szempontból vizsgáljuk a kreativitást, a fogalommeghatározás nehézségei ellenére megállapítható, hogy az valamiképpen az újszerűvel van kapcsolatban, azaz valamely, a szokásostól eltérő teljesítmény létrehozásához kapcsolható, amelyet azonban nem lehet pusztán individuálpszichológiai folyamatokkal vizsgálni, hiszen mindig az adott környezet, közösség véleményalkotó folyamatai határozzák meg valamilyen alkotás vagy tett kreatív voltát. Ilyen értelemben tehát társadalmi jelenség. Csikszentmihályi Mihály szerint a kreativitást az alkotó, a kulturális közeg és a társadalmi mező interakciója hozza létre, ahol a társadalmi mező teszi lehetővé, segíti vagy akadályozza a kreatív aktusok létrejöttét. Azaz a kreativitás mindig relációszerű, létrejötté nem csak az alkotótól, hanem az alkotónak az adott közegben betöltött szerepétől, illetve ezek kölcsönhatásaitól is függ. Az új alkotás a meglévő teljesítményekhez, normákhoz, tekintéllyel bíró mintákhoz való viszonyításban nyer értelmet. Azaz a közösség dönt afelől, mi számít kreatív alkotásnak.⁸³ Ugyanakkor a kreativitás felfogható olyan fejlődési folyamatnak, amely az örök emberré válás útja is egyben. A kreatív ember magára eszmélésétől kezdve tudattalanul (is) reflexívebb viszonyban van saját énjével, énefejlődésével, ez egyfajta éberségként is felfogható, ahol az én érzelmi komponense erősebben szembehelyezkedik a domináns értékek világával, és amely szembehelyezkedést a többé-kevésbé folyamatos konfliktusok jellemzik. Ugyanakkor ez az önmagára vonatkoztatás nem önző aspektus, hanem a közösség felé való etikai elköteleződés is. Kapcsolódik hozzá a változásnak, a már adott rend megváltoztatásának keresése, kutatása is, eltérően az átlagember igényeitől, aki többé-kevésbé alkalmazkodik a hagyományhoz, annak intézményeihez, ha úgy tetszik, az apa archetípusához. A kreatív ember magán viseli közösségének sebeit is,

⁸¹ Maarten DOORMAN, *A romantikus rend*, ford. Balogh Tamás, Fenyves Miklós, Bp., Typotex, 2006, 146-147.

⁸² *Uo*, 150.

⁸³ LAKI János, *Receptivitás és kreativitás*, <http://zeus.phil-inst.hu/recepcio/htm/1/102.htm> (2010. 07. 24.)

ám éppen emiatt a sebezhetőség miatt képes olyan erőket gerjeszteni magában, amelyek nemcsak saját gyógyulását, hanem a közösség gyógyulását is elősegítik.⁸⁴ Ha a freudi strukturális modellt vesszük szemügyre, azt mondhatjuk, hogy a normalitáshoz, a fennálló rendhez a felettes énünkkel kapcsolódunk, míg a tudattalanban képződnek azok a folyamatok, amelyek a tudatos énnel relációban végül a kreatív aktusokat létrehozzák. „Kreatív az, aki a tudatos kultúra vigasztaló, megnyugtató szabályai és a tudattalan, az eredeti magma, a sötétség, az éjszaka, a tenger mélye között van ... ebben a sávban él, itt helyezkedik el azért, hogy átalakítsa a dolgokat... azt hiszem, hogy a kreatív ember általában nincs tudatában annak, hogy varratot hoz létre a tudattalan és a tudatos között, maximum azt a módot ismerheti, amellyel megkísérli a kibékítést.”⁸⁵ A kreativitás tehát azon a mezsgyén születik, ahol a tudatos és a tudattalan találkozik, ám nem egyfajta állandó állapot, hanem olyan legátolt képességek együttese, amelyek nem mindig tudnak megnyilvánulni és amelyekből olykor valami időnként váratlanul a felszínre tör. Egyfajta felvillanó képesség, amelyet gyakran tompaság kísér. Csikszentmihályi Mihály autotelikus élménynek nevezi azt az állapotot, amikor valaki magáért a cselekvésért végez valamit, azaz teljesen feloldódik abban, amit csinál, megszűnik a saját magáról való tudása. Ám ez az állapot szintén nem tartható fenn, szükség van időnkénti tudatosításra. Hogy a tudattalannak nagy szerepe van a kreativitás vagy a flow-állapot létrejöttében, abból is kitűnik, hogy ezek tudatos akarás által nem jöhetnek létre.⁸⁶ A legátolt képességek kifejtését gondolati gátak akadályozzák, ugyanakkor ezek gyakran védik, kímélik is a pszichikumot.⁸⁷ Arthur Koestler szerint a tudományban, a művészetben és a humorban ugyanazon alkotói módszerek érvényesek.⁸⁸ Ő gondolati mátrixnak nevezi azt a referenciasíkot, amelyben egy meghatározott kód szerint működnek a dolgok. Kreatív aktus akkor jön létre, amikor egy gondolatot az egyik mátrixból a másikba helyezünk át, ahol a gondolat más

⁸⁴ Francesca SPEDICATO, *La creatività tra psicologia, arte e etica*, <http://www.artiterapie.net/pdf/creativita.pdf> (2010. 07. 12.)

⁸⁵ Federico FELLINI a tudattalánról, idézi Francesca SPEDICATO

⁸⁶ CSIKSZENTMIHÁLYI Mihály, *Kreativitás és tehetség gondozás*, előadás, Uránia Filmszínház, Budapest, 2009. 11. 07.

⁸⁷ ERDÉLY Miklós, *Kreativitási és fantáziafejlesztő gyakorlatok = Kreativitási gyakorlatok, Fafej, Indigo*, szerk. Hornyik Sándor, Szőke Annamária, Bp., MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány, 2008, 80.

⁸⁸ Arthur KOESTLER, *Teremtés*, ford. Makovecz Benjamin, Bp., Európa Kiadó, 1998.

kódok szerint működik. Koestler bizsziációjának nevezte ezt a gondolati logikát, amely szerinte a tudományok és a művészetek területén is a fő mozgatóerő.

Az elképzelés hasonló a Paul Watzlawick, John H. Weakland és Richard Fish: *Változás* című könyvében leírt gondolathoz, amely újszerű megoldást kínál a problémák kezelésére, amelynek alapja a kétféle (első- és másodfokú) változás megkülönböztetése, tudatosítása, észrevétele. Gödel tételéből kiindulva – mely szerint egy rendszeren belül nem igazolható magának a rendszernek a konzisztenciája – a szerzők feltevései, majd feltevéseiket igazoló tapasztalatai szerint a problémák gyakran azért nem szűnnek meg, mert nem jó helyen kezelik azokat, ennél fogva újratermelődnek. A másodfokú változás visz közelebb egy probléma megoldásához, s ennek – a kreativitás eddig tárgyalt jellemzőihez kapcsolódóan – az a lényege, hogy valami újszerű, olykor váratlan, esetleg paradox szempont adódik, amelyen keresztül kiderül, hogy a korábbi problémamegoldások éppen a probléma alapját képezték.

Mindezek azért is kapcsolódnak a börtön intézményének és működésének kérdéséhez, mert úgy tűnik, hiába rendelkezik a büntetőjog óriási mennyiségű szakirodalommal, az igazságszolgáltatás képtelen kiemelni a büntetés funkcióját abból a keretből, amelynek a bosszú, az elrettentés és az átnevelés képezi a háttérét. Ez utóbbi az egyik legparadoxabb helyzet: nem lehet tudni, hogy a fogvatartott azért tesz-e helyes dolgokat, mert átnevelték, vagy mert megtanulta, hogy a megfelelő nyelvet beszélje. A játszmát a jó színészek nyerik meg, s így lesz az emberiségéből pusztán képmutatás.⁸⁹ A szerzők szerint bárki képes arra, hogy az élet valamely területén kreatív módon tudjon megoldani egy problémát, ha képes felismerni a valódi feladatot.⁹⁰ Sok társadalmi probléma kezelését is úgy próbálják megoldani, hogy elkülönítik azt a bizonyos problémát, mintegy burkot vonnak köré és önmagukban létezőként kezelik, holott éppen a kapcsolódások révén kerülhetne sor olyan új, kreatív utakra, amelyek az adott problémát ki tudnák mozdítani a helyéből. A börtönökben, ahol folyamatosan újratermelődik a deviancia, a bűnözés, a fent jelzett kreatív megoldások sorába tartozik a színházi munka, annak minden hozzáadékaival együtt.

⁸⁹ Paul WATZLAWICK, John H. WEAKLAND, Richard FISCH, *Változás: a problémák keletkezésének és megoldásának elvei*, ford., Pap Mária, Bp., Gondolat, 1990, 101.

⁹⁰ *Uo.*, 115.

A pszichodráma

A börtönökben zajló színházi munka és a pszichodráma mint terápiás technika hatásmechanizmusa sok tekintetben összefügg egymással, függetlenül attól, hogy a színházat mint a művészi kifejezés, technika vagy a művészetterápia, ezen belül is a színházterápia oldaláról közelítjük-e meg.⁹¹ Egy pszichodráma-ülés vagy műhely mint csoportterápiás technika már önmagában felfogható műalkotásként, mivel olyan színházról van szó, ahol a nézők a játék folyamán időről-időre a színpadra lépnek, valamint a feldolgozás, a reflexió stádiumai is bővelkedhetnek katartikus eszközökben, illetve hatóerőkben. Az egész esemény művészi jellege nagy mértékben függ a vezető(k) stílusától, keretezési képességétől, kifejezőmódjától, művészi kreativitásától, szintetizáló képességétől stb. Azaz a résztvevő számára – akár protagonistaként, akár antagonistaként van jelen, nem csak saját lelki történéseinek megélése, saját történetének mások történetével, élményeivel való tükröztetése okozhat tudatos vagy emocionális síkon megélt katartikus élményt, hanem magának az ülésnek az eseménye, annak első percétől kezdve az utolsóig, hiszen a csoportdinamikai folyamatok felismerése, a különféle intra-, illetve interpszichés folyamatokra vonatkozó reflexiók képesek olyan szinten működni, hogy saját, belső dinamikájuk, harmóniájuk művészi egységet hozzon létre. Ehhez valószínűleg szükséges a vezető(k) abbéli igyekezete, hogy ne irányításukkal, hanem inkább egyfajta gyógyító, fel-, illetve rámutató kíséretükkel kövessék, befolyásolják a drámai folyamatokat, ráhagyatkozva az amúgy szinte magától (is) működő csoportfolyamat(ok)ra, folyamatosan szem előtt tartva természetesen a pszichodráma játékszabályait.

Maga a pszichodráma mint csoportterápiás műfaj Jacob Lévy Moreno nevéhez köthető, aki a 20. század elején Bécsben, majd 1925 után Amerikában dolgozza ki nagy elméleti rendszereit, az alkalmazott szociálpszichológiára épülő szociometriát, a csoport-pszichoterápiát és a pszichodramát, illetve a szociodramát. Bécsben megismeri Freud módszerét, a pszichoanalízist, ám a dadaistákhoz hasonlóan ellenzi azt, mivel a lélekhez vezető „királyi út” szerinte nem a szó, hanem a cselekvés. Megismerkedik a korabeli avantgárd művészeti irányzatokkal, Peter

⁹¹ Andrea MANCINI, *A scene chiuse = A scene chiuse*, ed. A. M., Corazzano, Titivillus, 2008, 8.

Altenberggel és Franz Werfellel közösen lapot is alapít „Der Neue Daimon” címmel. A mittendorfi menekülttábor lakóival folytat beszélgetéseket az I. világháború idején, majd spittelbergi prostituáltaknak segít beilleszkedni a polgári életbe. Ezen tapasztalatai alapján, és a bécsi játszótereken megfigyelt gyerekek, illetve a velük való játékok nyomán dolgozza ki a máig érvényes szociometria nevű módszerét, amelynek segítségével egy adott csoportban a szimpátia és az antipátia alapján mérhetők a csoportdinamikai folyamatok és feltérképezhető magának a csoportnak a struktúrája.

Módszerének, a későbbi pszichodráma legfontosabb alapfogalma lesz a már korábban is tárgyalt kreativitás, vagyis az a generatív erő, amely az intelligencia legmagasabb formája, és amely mindig együttműködik a spontaneitással. A tele jelensége egyfajta spontán, kétirányú szociális folyamat, ez működik akkor, amikor pl. a protagonista kiválaszt valakit egy szerepre, e jelenség során fejeződnek ki a tudattalan társas kötődések. A szociális atom – amely egyben Moreno személyiségelméletének alapja is – emberek közötti kapcsolatok szocio-emocionális rendszere, amelyben a személyiség fejlődik, és amellyel az adott személy egész életsorsa össze van kötve. Azaz az individuum nem önmagában, hanem kapcsolataival együtt működik, és azokon keresztül gyógyíthatók traumái is. Végül az egyik legfontosabb fogalom a többlet-realitás, a surplus-reality fogalma, amelyre maga a pszichodráma játéka épül. Ez az a valóságselejt, ahol a játék zajlik, amely nem egy korábbi jelenet felidézése, hanem az „itt és most”-ban létrejövő aktus. Moreno rájött, hogy létezik a valóságnak egy olyan tartománya, ahol a cselekvés mása jelenik meg, ez pedig a színház. A szereplő tudja, hogy játszik, mégis saját valóságát jeleníti meg, a többlet-valóság „mintha-terében” megszünteti a fantázia és a valóság kettősségét és megkísérli helyreállítani eredeti egységüket.

A pszichodráma ereje tehát nem a múlt visszatükrözése által, hanem a dimenziók, szerepek, jelenetek, interakciók megjelenítésében nyilvánul meg. Lehetővé teszi a tudatos, tudatelőttés és a tudattalan folyamatok közti átjárást a csoport mezőjében létrejövő kreatív kooperáció által. Moreno meggyőződése szerint a cselekvés gyógyítóbb, mint a beszéd, a pusztán verbális alapon működő terápia nem képes felszínre hozni a psziché mélyebb rétegeiben rejlő tartalmakat, hiszen magának a nyelvnek a kialakulása késői folyamat az ember történetében, ahogyan

késői magának az individuációnak a megjelenése is. A tudat is a közlési igény nyomására fejlődhetett ki és ennek értelmében voltaképpen csak kapcsolat-hálózat emberek között. Csak a tudatos gondolkodás történik szavakban, tehát a beszéd maga már egy transzformáció, amikor megpróbáljuk szavakba önteni a belsőbbnek megélt, hitt és elgondolt tartalmakat, ám az nem biztos, hogy sikerül, ráadásul a koragyermekkorai élmények jórészt nyelv előttiak, tehát mindez szükségessé tett egy olyan módszert, amely a beszéden túli világot szintézisbe hozza. Friedrich Nietzsche a művészetet két alapvető erőből, a dionüszoszi és az apollóni erőből származtatja.⁹² A dionüszoszi erő azonosítható a mámorral, az önfeledtséggel, pszichológiai szempontból a tudatelőttessel vagy a tudattalannal, az ösztön-énnel. Az apollóni erő viszont egyetlen törvényt ismer, az individuum törvényét, a hellén értelemben vett mértéket. A dionüszoszi erő képviseli az ösztönöket, a legeslegbelső erőket, ez az a „tér”, ahol eltűnik az individuum, Apollón pedig etikai istenként az „Ismerd meg önmagad” követelményét helyezi az emberek elébe. De Dionüszosz nélkül pusztá forma marad, mindkettő szükséges ahhoz, hogy létrejöjjön a tragédia, azaz, ha a pszichodráma nyelvén fogalmazunk, a többlet-realitás katarzisa. Ennek megélésével az önismeret fokozódik, a tudatos folyamatok mélyülése megy végbe mind a csoporttagokban, mind a protagonistában. A többlet-realitás a külső realitásra vonatkozó tudatosság fokozása révén lehetővé teszi azt, hogy a protagonista a jövővel kapcsolatos elvárásait kipróbálhassa, vagy visszafordíthatatlan eseményeket él meg újra, mialatt szimbolikus vágyait beteljesíti. A belső realitásra vonatkozó tudatosság révén a többlet-realitás színpada lehetővé teszi az álom pszichodramatikus megjelenítését, a gyermekkorai beidegződésekkel való megbékélést, katatim képelemények, szimbólumok megjelenítését, a tudattalan tendenciák láthatóvá tételét. Az élmény „konstruktív” módon való kiélése, eljátszása (acting-out) pedig lehetővé teszi azt, hogy a páciens önmaga üzze el a betegségét.⁹³

A pszichodráma legegyszerűbb hatásmechanizmusa a helyzet megélése, átélése. Azáltal, hogy a szereplő maga készíti elő a jelenetet, vagy ha néző, ezt részletesen nyomon követi, addig meg nem élt lelki folyamatok mutatkoznak meg számára. A másik hatásmechanizmus a dramatikus ventiláció, ahol már valódi

⁹² L. Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, ford. Kertész Imre, Bp., Magvető, 2007.

⁹³ K. E. ZEINTLINGER, *A pszichodráma –terápia tételeinek elemzése, pontosítása és újrafogalmazása J.L. Moreno után*, Bp., Híd Családsegítő központ, 1991, 180.

indulatelvezetés történik. Moreno szerint azonban a pszichológiai dramatizálás legalapvetőbb hatásmechanizmusa a katarzis, amely a freudi analízisben is fontos szerepet kap: a pszichoterápiás folyamatban a beteg az elfelejtett, elhárított emlékeket felidézi, feldolgozza, és azok feszültségét a terápiás folyamatban elvezeti. Az arisztotelészi értelemben vett katarzist Moreno esztétikai vagy másodlagos katarzistak nevezte, mert az elsősorban a néző katarzistak jelenti, azaz a részvétet a tragikus hős vagy hősnő iránt, illetve az arra vonatkozó szorongást, félelmet vagy rémületet, hogy a színpadi történés az ő életében is bekövetkezhet.

Morenót az a kérdés is izgatta, hogy vajon a szerepjátszás hogyan hat a színészre és mit él át a szerep által. Amikor erre figyelni kezdett, azt állapította meg, hogy a színészek nagy része hisztériás neurózisban szenved, mert a sokféle szerep nem tudott integrálódni a személyiségébe és ez magánéletében is megzavarta őt.⁹⁴ Tehát Morenót elsősorban a cselekvő személy katarzistak izgatta. Miután orvosi tanulmányait befejezte, színészekkel kezdett dolgozni, amely munka során kiderült: a gyakran traumatikus, kínzó történésnek van egy kreatív megismétlési módja: a második megélésben a pszichodráma színpadán lehetőség van tehát arra, hogy az eredeti indulatot a kreatív szabadság élményével szelídítsük meg. Ez megerősíti és egyben meg is tisztítja a személyiséget.⁹⁵

Moreno 1921-ben hozza létre Bécsben az 1925-ig működő Rögtönzések Színházát (Stegreiftheater), ami lakásszínház volt. Mellőzték a szövegkönyvet és a rendezést, mindenki résztvevő és néző is egyben, a színészek és a hallgatóság együtt alkotnak, rögtönöznek, a régi színpad eltűnik, nyitott, tágas térré válik. A rögtönzés lehetőséget ad a kreativitás és a spontaneitás megtapasztalására, azaz segít feloldani az emberek közötti szokványos kapcsolatok során létrejövő hirtelen helyzeteket. Ez vezet majd oda később, hogy a szubjektum, kibújva a nyelv uralma alól, aláveti magát saját zavart okozó tünetei eljátszásának más színészek, illetve segéd-Ének segítségével.⁹⁶ A 20. század elején jelentkező avantgárd mozgalmak programjában

⁹⁴ Zerka T. MORENO, L. D. BLOMKVIST, T. RÜTZEL, *Pszichodráma, az élet duplája*, ford. Büti Etelka, Bp., Animula, 2005, 19-20.

⁹⁵ MÉREI Ferenc, *A pszichológiai dramatizálás: szociodráma, pszichodráma, szerepjátszások = A pszichodráma csoport*, szerk. VIKÁR András, SÁFRÁN Zsófia, Bp., Animula, 1999, 35-36.

⁹⁶ Claudio MELDOLESI, *A színház és a szociológia határán*, ford. Demcsák Katalin = *Színház és szociológia határán*, szerk. DEMCSÁK Katalin, IMRE Zoltán, Bp., Kijárat kiadó, 2005, 49.

alapvető célként fogalmazódott meg a színháznak az irodalom alóli felszabadítása.⁹⁷ A rögtönző színház elméletét pedig már a dadaisták is megvalósították Zürichben. Ahogyan Tristan Tzarát, a dadaisták egyik vezetőjét, úgy Morenót is vonzották a változások és a meglepetések, és mindketten elleneztek a pszichoanalízist.⁹⁸ A Rögtönzések Színházában Moreno a néző-színészekkel „Élőűjság” előadásokat tartott, vagyis az aznapi újság híreire építette fel a jeleneteket. A szereplők egyike, egy Barbara nevű hölgy többnyire a jóságos, segítő női szerepeket kapta meg. A pszichodráma mint csoportterápiás műfaj ötlete az ő történetéhez is kapcsolható, mivel Moreno az ő példáján vette észre, hogy a színpadon megélt cselekvéses játék az életszerepek befagyása ellen ható tényező. Barbara férjhez ment egy Georges nevű költőhöz, aki szintén résztvevője volt a színházi eseményeknek. A fiatal férj egy idő után panaszkodni kezdett Morenónak, hogy a színpadon szelíd, megértő és jóságos Barbara otthon kezd kiállhatatlanná, házsártossá, veszekedővé válni. Moreno ekkor a következő este egy közönséges utcalány szerepét osztotta rá, amely szerepben a nő láthatóan jól érezte magát és nagy sikert is aratott. Egyre több ilyen szerepet kapott, minek következtében a férj beszámolóit szerint otthon is megváltozott. Moreno a történetből arra következtetett, hogy mivel Barbara életszerepei megmerevedtek, befagytak, és ezeket a szerepbe helyez(ke)dés oldotta fel, tehát a szerepjáték alkalmas eszköze lehet a terápiás eljárásnak. Moreno ezután arra kérte a nőt és a férjét, hogy spontán módon mutassanak be jeleneteket a házasságukból, amely erős hatást gyakorolt a nézőkre. Ez az ún. Barbara-epizód lett aztán a dramatizált eljárások új formájának modellje, amelynek lényege a személyközpontú konkrét élmény lejátszása. A dramatizálás lehetővé teszi a konkrét élményt kísérő indulati feszültség levezetését, és így a gyógyítás színházi keretek között valósul meg.⁹⁹

Noha a börtönökben folyó színházi munka során a társulatok előadásokat hoznak létre, az ezekre való felkészülés, a próbák, tréningek működési mechanizmusában, valamint a börtönben folytatott színházi tevékenység elindításakor a fő mozgatórugó az a gondolat, hogy a színházban folyó munka azt a gyógyító többlet-reális teret és helyzetet képes megvalósítani, amelyet Moreno

⁹⁷ Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001, 571.

⁹⁸ Zerka T. MORENO, L. D. BLOMKVIST, T. RÜTZEL, *i. m.*, 12.

⁹⁹ MÉREI Ferenc, *i. m.*, 26-27.

fedezett fel a 20. század első évtizedeiben. A börtönben végzett színházi munka óriási vitális szükségletből születik: ezeken a helyeken folyamatosan újratermelődik a különbözőség, a másság, következésképpen a börtönszínház elsődleges hozadéka a kreatív szubjektivitás újrafelfedezése és alkalmazása. Egy börtönben a színház a bizonytalan élet kompenzációjaként működik, minden, a színházhoz kapcsolódó munka, a díszletkészítéstől kezdve a jelmeztervezésen át a zene megkomponálásáig az elítéltek belső, lelki és szellemi stabilitását, fejlődését segíti elő. Mivel a színház közös vállalkozás, a közös munkán keresztül az elítéltek magukévá teszik a szolidaritáshoz kapcsolódó értékeket, és a másik megismerésével és elfogadásával önmagukat is könnyebben elfogadják. A színház kínálta terápia alapja az a folyamatosan megtapasztalható jelenség, hogy a színjátszás aktusa nem generál illuzórikus, az adott területen kívüli folyamatokat, nem visz más világokba, mint a kábítószer, hanem távolságtartó rálátással képes megmutatni a való világot.¹⁰⁰

A tanulás folyamatai, konstruktív pedagógia, konstruktív dráma, drámapedagógia

A börtönökben folyó színházi munka elemzése kapcsán felmerül a kérdés, hogy a személyiség fejlődése, fejlesztése hogyan kapcsolódik bizonyos, a pedagógia tárgykörében vizsgált folyamatokhoz, melyek azok az irányzatok, elvek, amelyek kapcsolatba hozhatók a színházi munka és az egyes, a pedagógiai gyakorlat által kialakított irányzatok, a tudásra, illetve a tudásszerzésre vonatkozó elgondolások között. Szükséges megvizsgálni továbbá, hogy a színházi munkának milyen vonatkozásai figyelhetők meg a drámapedagógia szempontjából.

A pedagógiai irányzatok közül leginkább a konstruktív pedagógia, illetve a konstruktív drámapedagógia az, ami a színházi eszközökkel folytatott személyiségfejlesztéshez legközelebb álló módszernek tekinthető. Mivel a pedagógiai tudományok meglehetősen nagy számú forrásra hivatkoznak, merítenek a pszichológia, a filozófia, a szociológia, az antropológia tárgyköreiből, ezen dolgozatnak pedig nem célja elmerülni ezekben, csupán a legszükségesebb

¹⁰⁰ Claudio MELDOLESI, *Scena della mente e scena dei reclusi = Di alcuni teatri della diversità*, ed. Emilio POZZI, Vito MINOIA, Cartoceto, ANC Edizioni, 1999, 45-56.

információkra hagyatkozunk. A tudáshoz való jutás – a börtönszínházi munka esetében a résztvevők önmagukról, illetve a környezetükről, a kettő közötti interakció által megszerzett, a saját identitásra vonatkozó „öntudás” – kérdésének tisztázása az oktatás egyik fő témája. A konstruktivista pedagógia azt a álláspontot képviseli, hogy a tanulók a maguk tudását konstruálják meg, azaz nem passzív módon sajátítanak el egy közvetített ismeretanyagot. E megközelítés szerint a tudásnak és az igazságnak nincsenek objektív kritériumai, azaz tudásunkkal olyan valóságot konstruálunk és értelmezünk, amely saját tapasztalatainkból és a környezetünkkel való interakcióból épül fel, és amelynek fontos elve a használhatóság. A tudás tehát nem objektíve adott, hanem mindig az adott társadalom hozza létre, és mint ilyen, függ az iskolán kívüli tapasztalatoktól.¹⁰¹ A tanárnak a tudást nem szétosztania kell, hanem abban kell támogatnia a diákot, hogy a lehetőségek biztosításával tudását önmaga hozza létre. Az a feladata, hogy felismerje a tanulók fogalmi világának működésmódját, és azokra építve építsen fel modelleket.

A volterrai börtönben folytatott színházi munka során is a vezető – azaz a rendező – a fogvatartottak személyes történeteire, az ő valóságaik elemeire, az azokat szervező modellekre támaszkodva, azokat közösen működtetve hozza létre az előadást, azaz mintegy bábaként működik közre benne. Noha éppen az előadás bemutatása során és nyomán jön létre, azaz mutatódik fel a közösen végzett munka, a terápia szempontjából a folyamat is legalább annyira érdekes.

A konstruktivista felfogás szerint a tanulásban nem a cél, az eredmény lesz fontos, hanem a folyamat, azaz az értelmezéshez vezető út. A tudást a kritikai gondolkodásra építve maga a tanuló hozza létre.

A konstruktivista pedagógia elvei közül a következőket lehet kiemelni a színházi munkával kapcsolatosan:

- a célok és eszközök egyeztetése, és nem kijelölése;
- a kiértékelés az önelemzés eszköze;
- a tanulásban belső szabályozásra és közvetítésre kell ösztönözni a diákot;
- a reflexivitás előmozdításának szükségessége;

¹⁰¹ Elisabeth MURPHY, *Konstruktivizmus*, ford. Deme János, = *Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek 1*, szerk. Deme János, Bp., Káva Kulturális Műhely, 2009, 6-15.

– a társas egyeztetésen keresztül a tudáskonstrukció együttműködő módjának segítése;

– a hibákon keresztül a diákok értelmezéseire történő visszacsatolás.¹⁰²

A dráma hozzájárulhat az adaptív – azaz a világhoz való alkalmazkodáshoz szükséges – tudás megszerzéséhez, és ha a konstruktivista pedagógia alapelveihez kapcsolódik, azokkal együttműködve hozható működésbe. A drámaprogramok olyan tudáselemeket hoznak létre, amelyek a hagyományos oktatási keretek között nem jelennek meg. Amennyiben a konstruktivista pedagógia alapja az önálló értelemadás, akkor a drámafolyamatokban az egyéni értelemadás a csoport kollektív tudásával kerül kölcsönhatásba, a tanulás szituatív módon jön létre, azaz együttműködésen alapuló, társas folyamatként. A drámán keresztül a tanulás olyan, a megismerésre vonatkozó kreatív folyamat, amely a meglévő tudást és készségeket mozgósítja, oly módon, hogy a folyamatok középpontjába a társas probléma kerül. Ami a drámatanár szerepét illeti, fontos, hogy afféle szolgáltatói szerepkört töltsön be, ami azt jelenti, hogy a szituációhoz, az adott problémához igazodjon, egyfajta kísérő legyen, és ne a tudás szolgáltatója. A dráma katalizátora a tanulási folyamatban alkalmazott cselekvés: a dráma a körülöttünk lévő világ megismeréséhez segít hozzá oly módon, hogy a megismerési folyamatban az érzelmeken és gondolatokon alapuló cselekvés kap alapvető szerepet. Ugyanakkor fontos az az aspektus is, hogy a drámafoglalkozások célja a megértés módjának megváltoztatása, amely egy fogalmi váltáson keresztül jön létre: az új információnak a belső, fogalmi rendszerre gyakorolt hatása következtében ez a belső rendszer átalakul.¹⁰³

A konstruktivista pedagógia, a drámapedagógia, illetve a konstruktív dráma célkitűzéseire, működési elveire azért szükséges kitérni, hogy látható legyen: a tanulást, a megértést elősegítő folyamatok hasonlóak azokhoz a módszerekhez, amelyekkel a börtönszínházakban, különösen a Compagnia della Fortezza munkájában találkozunk. Ha a tanulási folyamatot a fogvatartottak önismereti tudásának, önmagukról való tudásának tekintjük, akkor a fenti pedagógiai, illetve drámapedagógiai elvek és működésmódok érvényesnek látszanak ott is.

¹⁰² Arthur. L. DIRKS, *Konstruktivista pedagógia, kritikai gondolkodás és a tekintély szerepe = Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek 1*, szerk. Deme János, Bp.: Káva Kulturális Műhely, 2009, 16-25.

¹⁰³ TAKÁCS Gábor, *Konstruktív dráma = Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek 1*. 26-43.

Színészképzés

A huszadik századi színészképzés egyik legfontosabb és megkerülhetetlen alakja Konsztantyin Sztanyiszlavszkij, akinek munkássága támpontul szolgált a később jövő rendezők, színházi szakemberek, színházművészek számára. A másik mester, aki az előbbi módszerét továbbfejlesztve, ám egészen más aspektusból közelít a színházhoz, Jerzy Grotowski lesz, akit Armando Punzo, a volterrai börtönszínház igazgatója is mesterének tekint. Természetesen számos színészképzési módszer létezik még, ám jelen dolgozat lényeges részévé vált a színészi gyakorlatoknak, másrészt képes volt olyan iskolát nem tér ki mindegyikre. Úgy vélem, Sztanyiszlavszkij módszerét szükséges ismertetni, mert a fizikai cselekvések módszerének kidolgozásával a testi munka is teremteni, ahol a tanítványok sokféle hagyománya is azt bizonyította, hogy mindenkinek a saját útját kell járnia,¹⁰⁴ ahogyan ezt vallja Armando Punzo is.

Sztanyiszlavszkij a Meininger Hoftheater történelmi realizmusra építő játékmódjának tanulmányozásával kezdi munkáját, és az idők során újra és újra átdolgozza az átélésre épülő színészi módszerét. 1936-ban jelenik meg *An Actor Prepares* című írása, amely elsősorban a színész belső, pszichikai felkészülését tárgyalja, 1949-ben pedig, már halála után a *Building a Character* című munkája, amelyben elsősorban a fizikai cselekvésre helyezi a hangsúlyt. A színészi átélés, ami módszerének egyik alapvető eleme, három cselekvésre épül, a koncentrációra, az imaginációra és a kommunikációra. Ezek segítségével hozza létre önmagában a színész az átélés állapotát, ami egyfajta nyilvános magány. A figyelem mozgó köreinek segítségével képes a színész uralni a teret a színpadon, amely koncentrált figyelem bár teljes testi tudatossággal jár, mégis fontos, hogy minden feszültségtől mentes legyen. A színész testének teljesen szabadnak kell lennie, a pszichológiai gátlásokat le kell vetnie ahhoz, hogy eljusson a megformálandó alak lényegéhez. Ehhez meg kell teremtenie az alak láthatatlan valóságát, amihez viszont a saját tapasztalataira épülő pszichológiai reakciók összességét szükséges segítségül

¹⁰⁴ Jerzy GROTOWSKI, *Válasz Sztanyiszlavszkijnek* = J. G., *Színház és rituálé*, ford. Pályi András, Bp., Kalligram, 2009, 140-159.

hívnia.¹⁰⁵ Sztanyiszlavszkij felfogása szerint a korban uralkodó szokásokkal szemben a színészeknek a gyakorláshoz sokkal több időre és folyamatos továbbképzésre van szükségük. A rendszer alapgondolata, hogy a színész eljusson önmagához, és ez az önmagán való munka elsősorban azt jelenti, hogy a pszichikus folyamatokat beilleszti a fizikai struktúrába. Sztanyiszlavszkij elsősorban a fizikai cselekvés partitúráját dolgozta ki, amelynek lényege, hogy a megformálandó alakot állandó fizikai edzés révén képes megközelíteni. Ehhez az improvizáció strukturált alkalmazására van szükség. Lényeges, hogy a rendszer ne a megtanult technikára, de ne is csupán az ösztönökre épüljön, hanem a színész érzelmi emlékezetére. Ezt a fogalmat Sztanyiszlavszkij Théodule-Armand Ribot *La psychologie des sentiments* című, 1896-ban megjelent művéből kölcsönzi. A színésznek saját magából, saját érzelmi tapasztalataiból kell kiásnia a megformálandó alakot.¹⁰⁶ A pszichotechnika és a külső fizikai technika tehát együtt működnek ahhoz, hogy a színész láthatatlan kreativitása láthatóvá váljon.

Ezt a lélektani realizmusra épülő, az ún. polgári illúziószínház egyik alappilléret képező elméletet tagadja Edward Gordon Craig, aki szerint a színházművészet mesterséges kreáció, tehát nem a mindennapi emberi tevékenység analógiáját kell megteremteni a színen. Craig szerint az eszményi színpadi figura képes az érzelmeit alárendelni az értelmének, így a testét szimbólummá tudja változtatni. A színész egyfajta übermarionett, amely „nem verseng az étellel, hanem túllép rajta”.¹⁰⁷ Mindehhez természetesen teljes mértékben ki kell iktatnia érzelmi életét, hiszen „nem lehet, hogy minden kóbor érzelem, esetleges érzés egyaránt értéket képviseljen”.¹⁰⁸ A művészet, így a színház is mesterséges kreáció tehát, olyan anyagokat kell használnia, amelyek állandóak és bármikor újra alkalmazhatóak, a színpadi cselekvésnek is mindig újra és újra reprodukálhatónak kell lennie, a színészi munka sem nem stilizált, sem nem realiztikus, hanem mesterséges kreáció,

¹⁰⁵ Anna SICA, *Stanislawskij o dell'immedesimazione*, http://www.arcojournal.unipa.it/pdf/sica_stanislawskij_19_06_03.pdf (2010. 11. 12.)

¹⁰⁶ Konsztantyin SZTANYISZLAVSZKIJ, *Színészetika*, ford. Szekeres Zsuzsa, Korszerű Színház, 70. szám, Bp., Színháztudományi Intézet, 1964.

¹⁰⁷ Edward Gordon CRAIG, *A színész és az übermarionett*, ford. Szántó Judit, Színház 27, 1994 szeptember, 36-47. http://www.szhaz.net/pdf/1994_09.pdf (2010. 11. 28.) Vö: Heinrich von KLEIST, *A marionettszínházról*, ford. Petra-Szabó Gizella = *Kultusz és áldozat – A német esszé klasszikusai*, szerk. Salyámosy Miklós, Bp., Európa, 1981, 93-102.

¹⁰⁸ CRAIG, *i. m.*, 37.

architektúraszerű képződmény.¹⁰⁹ A színész mint übermarionett tudása a testi kifejeződésben jelenik meg, amely magán hordozza a természet és a lélek törvényeit. „Eszményképe nem a hús-vér valóság lesz, hanem a révületbe esett test; a halál szépségét ölti majd magára, s közben eleven szellemet sugároz.”¹¹⁰ Craig színházmodellje a cselekvés (gesztus, tánc), a színpadkép (világítás, jelmez, díszlet) és a hang (kimondott vagy énekelt szó) hármasságára épül.¹¹¹ Jelszava az egyszerűsítés, mert felfogása szerint csak a leegyszerűsített színpadi berendezés, az emóciók nélküli színész és a szavak jelentése nélküli dráma az, ahol létrejöhet az az (Isadora Duncan, illetve François Delsarte nyomán tanulmányozott) isteni mozgás, ami az egész színháznak sajátja. A színháznak ez a többek között a színészre mint übermarionettre építő gondolat által isteni magasságba való helyezése – azaz a színháznak csupán szellemi síkon való elgondolása – az, ami Edward Gordon Craig-et elválasztja a többi nagy rendezőtől.¹¹² Meg kell jegyezni azonban, hogy Craig nem dolgozott ki önálló módszert magára a színészképzésre, hiszen elgondolásaiban többnyire a színházat mint egészet vizsgálta, amely vizsgálat során képes volt észlelni korának szinte minden színházzal kapcsolatos problémáját és ebből a jövőre vonatkozó következtetéseket is le tudott vonni.¹¹³ Annyiban azonban nagyon is jövőbe látó Craig elgondolása, amennyiben a színészre igenis nagy szükség van, de nem individuális, pszichológiai, hanem a színész teremtő mivoltának értelmében. A színjátszásnak nem a másolás, hanem új valóság megteremtése a célja.¹¹⁴ Ez a színházmodell ugyanakkor mint egy adott társadalom kultúrájának a szerkezete, illetve mint különféle társadalmi szükségletek együtt-léte és együttműködése jelen van bizonyos, börtönben dolgozó színházművészek munkájában is.¹¹⁵ A színház Craig felfogása szerint a mozgás művészete, amennyiben szimbolikusan reflektál az

¹⁰⁹ KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Bp., Osiris, 2007, 103.

¹¹⁰ CRAIG, *i. m.*, 45.

¹¹¹ Edward Gordon CRAIG, *Új színház felé*, ford. dr. Székely György, Bp., Színháztudományi Intézet, 1963, 40-41.

¹¹² Franco RUFFINI, *Gordon Craig, Isadora Duncan, I „padri fondatori”*, Prove di Drammaturgia, 2/2007. 40-43.

¹¹³ FODOR Géza, *Bevezető* (Craig: *A színész és az übermarionett* c. esszéjéhez), *Színház*, 27, *i. m.*, 37.

¹¹⁴ FÖLDÉNYI F. László, *A Halál és az Über-Marionett* (Edward Gordon Craig *Über-marionett-elmélete*), *Jelenkor* LV. Évf. 1. 2012. január, 1345-1352.

¹¹⁵ Claudio MELDOLESI, *Un nuovo teatro corale = Alla periferia del cielo*, ed. Gianfranco PEDULLA, Corazzano, Titivillus, 2007, 17-22.

életre, miközben folyamatosan változtatja saját magát, működésének formáit és módzatait.¹¹⁶

Vlagyimir Nemirovics-Dancsenko Sztanyiszlavszkij közeli munkatársa, barátja volt, közösen alapították a Művész Színházat. Dancsenko maximalizmus-elmélete szerint a színésznek a lehető legmélyebben kell behatolnia az eljátszandó alak jellemébe, és a legkifejezőbb eszközöket kell megkeresnie ahhoz, hogy annak igazi életét megteremtse a színpadon. A megértés csak az első lépés az alak belső valóságának megteremtéséhez, lényeges, hogy a képzelőerejét a színész az illető érzés belső pszichológiájára irányítsa, amihez egy pszichofizikai folyamat segítségével kerülhet közel, s amelynek későbbi elemzése segítségével képes beleélni magát a szerepbe. A második sík problematikája a darab magjából ered, ettől nem szabad elszakadnia a színésznek. „A színész a maga második síkját azzal a hellyel kapcsolatban keresi meg, amelyet ő maga a darabban tölt be, s ezt a kapcsolatot a magból kiinduló alapeszme hatja át.”¹¹⁷ A második sík a sablonok elleni harc egyik eszköze is. Vagyis ahhoz, hogy a színész ne essen a csinált játék csapdájába, nem a külső kifejezésmódot kell csupán kialakítania, hanem azokat az élményeket kell újraélnie, amelyeket az első alkalommal, azaz a szerep megformálása során átélt. Tehát a külső kifejezésmód lélektani forrásához kell fordulnia ahhoz, hogy elkerülje a sablonokat. Dancsenko még azt is kijelenti: a színésznek „semmit sem kell játszania”.¹¹⁸ Elgondolása közel áll Sztanyiszlavszkijéhoz, amennyiben a színész munkája elmélyült belső munkára, a koncentráció fenntartására és folyamatos fejlesztésére, valamint érzelmi elengedettségre, feszültségmentességre irányul. Sztanyiszlavszkij egyik kiváló tanítványa Jevgenyij Vahtangov volt, akinek a színészi munkáról szóló elgondolásai nagy vonalakban megegyeznek ugyan mestere elképzeléseivel, ám ő tágabban értelmezi a relaxációt és a koncentrációt. A feszültségtől szerinte nem szükséges teljes mértékben megszabadulni, mert az a kreativitás energiaforrása lehet. A módszer nála nem a privát tapasztalat színházi megformálására, hanem ennek strukturált montázsára épül, aminek alapja a fizikai tréning. A scenikai vehikulumként megjelenő koncentráció az a pszichológiai

¹¹⁶ Gianfranco PEDULLÀ, *L'opacità del carcere e la trasparenza del teatro = Alla periferia del cielo*, ed. Gianfranco PEDULLÀ, Corazzano, Titivillus, 2007, 27.

¹¹⁷ Vlagyimir NYEMIROVICS-DANCSENKO, *Az igazság színháza*, ford. Szekeres József, Bp., Színháztudományi Intézet, 1962. 33.

¹¹⁸ NYEMIROVICS-DANCSENKO, *i. m.*, 68.

feszültség, ami a színész előadásán keresztül kódolható. A figyelem köre magában foglalja az izmok teljes szabadságát, a koncentrációt, a hitet. A kör tágítható és szűkíthető, a színész azonosulásának folyamatát pedig három lényeges összetevő alkotja: a cél, azaz amiért az alak működik a színen, a vágy, azaz amiben kifejeződik az alak akarata, és az alkalmazkodás, azaz a mód, ahogyan a színész átéli a szerepét. A figyelem köre az a pillanat, amikor létrejön az azonosulás. A színész az azonosulás képességének segítségével veszi magára az alakot, bár Vahtangov szerint inkább ez utóbbi lép be a színész személyiségébe.¹¹⁹ A sztanyiszlavszkiji módszertől való eltérés egyik sarkalatos pontja, a színész belső munkájának spontánabb és kreatívabb megalapozása az igazolás technikájában mutatkozik meg, amely közvetlenebb módon használja ki a színész valódi mentális folyamatait. Vahtangov szerint a színész akkor képes alkotásra, amikor valóban meg van győződve munkája fontosságáról, és mélyen hisz abban, ami létrejön a színen. A sztanyiszlavszkiji rendszertől való eltérés abban is megnyilvánul, hogy az igazolás a mű körülményeitől és az alak jellemzőitől függetlenül jön létre. Vahtangov iskolája Sztanyiszlavszkij módszerét követi ugyan, ám nála nem csak tanítanak, hanem oktatnak is, s ahol „a tanár – Vahtangov szavaival – az, aki elhárítja az útból a hazugságokat”.¹²⁰ Az 1913-tól 1922-ig működő iskola alapelvei szerint a jó színésznek először is jó embernek kell lennie. A stúdióban az alapvető elv az, hogy mindenkinek mindent egyedül kell elérnie, és nincs igazgató, mindenki mindenkit irányíthat. Mindenkinek saját magán kell kipróbálnia Sztanyiszlavszkij módszerét. Mindenkinek, aki idejön, szeretnie kell a művészetet és a színházat. A boldogságot a műalkotásban kell keresnie, el kell felejtene a közönséget. Mindenkinek saját maga számára kell alkotnia és saját magát kell szórakoztatnia.¹²¹ Vahtangov szerint tehát nem csupán a színész képzése a fontos, hanem az ember nevelése is. Iskolájában a diákok közötti kapcsolat sem csupán művészi, hanem emberi szempontokra épült. Ezek közül a legfontosabbak a becsületesség, az összetartás és a szolidaritás voltak. Vahtangov számára az igazi edzés abban állt, hogy az egyes növendékek belső erőforrásaiból kiindulva nevelje a színészt és fejlessze a csoporttagok egymás iránti

¹¹⁹ Anna SICA, *i. m.*, 14.

¹²⁰ Gaetano OLIVA, *Educazione alla teatralità e formazione*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2005, 128.

¹²¹ OLIVA, *i. m.*, 128.

szociális érzékenységet. Színháza elsődleges emberi minőségeket hívott életre. Fő célkitűzése az volt, hogy a színész elementáris tudattalan erőit felszabadítva új színházi formákat nyisson meg. Érdeemes még megjegyezni, hogy Vahtangov XIV. Erik és Dibuk című rendezéseit Eizenstein élete egyik legfontosabb művészi élményének tartja.¹²² Vahtangov munkásságát vizsgálva (is) megállapítható tehát, hogy a színházzal való nevelés hagyományainak régóta léteznek a gyökerei, a színházi munka, az improvizáció, a laboratórium mint a szocializáció egyik első eszköze nem újkeletű dolog.

A színházi pedagógia mestere Jacques Copeau is, aki az 1913-ban alapított párizsi Vieux Colombier nevű iskolájában a színházművészet radikális megújítására törekedett. Forrása a középkori bohózat (farsa) és a *commedia dell'arte* voltak. A színésznek Copeau szerint is elsődleges célja kell legyen, hogy a saját magán való munka során egyfajta szélsőségesen érzékeny és tiszta állapotot hozzon létre, meg kell semmisítenie saját akaratlagos gondolatait, és érzékelő képességét oly módon kell kifejlesztenie, hogy az alak képes legyen, mintegy szellemként, a színész formáját magára venni. A színészi mesterségnek az őszinteségből kell kiindulnia, mert ez az állapot teszi lehetővé a cselekvés átláthatóságát.¹²³ Iskolájában Copeau olyan légkört alakított ki, amely alkalmas a művészi kibontakozásra, ahol a színész mesterségét tudatosan, megfelelő erkölcsi mércével alkalmazza. „Harcolni fogunk a technikai fogások öncélúsága, mindenféle szakmai torzulás, a specializálódás bénító kórja ellen. És végül legjobb tudásunkkal azon leszünk, hogy ismét igazi emberekké tegyük azokat a férfiakat és nőket, akiknek hivatása eljátszani minden emberi érzelmet és gesztust. Amennyire lehetséges, kivezetjük őket a színházból és megismertetjük őket az élettel és a művészettel.”¹²⁴ Copeau munkássága és a színházat megújító vállalkozásai is arra példák, hogy a 20. században az intézményes színház területéről való kivonulásnak, illetve a színészképzésnek mint a berögzült szokások, cselekvések, működésmódok lehántásának nagy hagyományai vannak. Copeau esetében ez együtt jár az emberi lét alapjainak, magának a létezés elsődleges

¹²² OLIVA, *i. m.*, 131.

¹²³ Gaetano OLIVA, *L'educazione alla teatralità: il gioco drammatico*, Arona, Editore XY.IT srl, 2010. 16-17.

¹²⁴ Jacques COPEAU, *A színház megújulása*, ford. Sz. Szántó Judit, Bp., Színháztudományi Intézet, 1961, 46.

elemeinek, az ösztönöknek, az érzéseknek, a gyermeki játékmódra épülő cselekvésnek a színházi munkába való beépítésével.

Az orosz színházművészek közül Mihail Csehov nevét is meg kell említeni, aki módszerét valószínűleg a keleti meditációs és színházi technikákból is kölcsönözte.¹²⁵ Lényege az energia áramoltatása, irányítása, szabályozása, illetve sugárzása. A színésznek ki kell sugároznia, azaz ki kell bocsátania magából a játékot, és az igazi színjátszás a befogadás és a kisugárzás állandó váltakozása. Ez az elgondolás és módszer rokonítható Eugenio Barba felfogásával is, aki a színészi játék pre-expresszív és expresszív szintjeinek elkülönítésében, valamint az általában vett színészképzési technikák kidolgozásában nagy mértékben támaszkodott távol-keleti kutatásaira. Mihail Csehov a második világháború előtt Amerikába költözött, s módszere ott lesz rendkívül népszerű, bár az európai és a magyar színészképzési hagyomány számára is könnyen befogadhatóvá válik.¹²⁶

Vszevolod Mejerhold másképpen közelítette meg a színész munkáját: termelőtevékenységként értelmezte, a gyári munkáéhoz hasonlította, amely elmélet szerint a színész egyesíti magában a szervezőt és a megszervezendőt. A tevékenység nem pszichológiai, hanem fiziológiai alapokra helyeződik, vagyis művészetének kiindulópontja a mozgás. Lényeges tehát, hogy a színész fizikailag rendben legyen és reflexszerűen lehessen ingerelni. Ezekre az elvekre épül a Mejerhold által kidolgozott biomechanika technikája, amelynek alapja az ismétlésekre alkalmas, folyamatosan edzett mechanikus test.¹²⁷ Ez az elképzelés rokon a Craig által leírt übermarionett-elmélettel, illetve Oskar Schlemmernek, a Bauhaus scenikai műhelyének vezetője sajátos műfigura-konceptiójával is.¹²⁸ A Mejerhold által kialakított rendezői dramaturgia nyomai általában fellelhetők a börtönben folyó színházi tevékenység vezetőinek munkamódszerében.¹²⁹

¹²⁵ ROSNER Krisztina, *Hogyan tanítható a színészi jelenlét?* In: Színház, http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=13875&catid=1:archivum&Itemid=7 (2010. 12. 12)

¹²⁶ L. pl. FORMANEK Csaba, *Színésztréningek*. In: <http://formanek.blogspot.com/2007/12/sznsztrningek.html>

¹²⁷ Vszevolod MEJERHOLD, *A jövő színésze és a biomechanika*, ford. Páll Erna, = *Színházi antológia. XX. század*, szerk: JÁKFAI Magdolna, Bp., Balassi, 2000, 92-94.

¹²⁸ Oskar SCHLEMMER, *Ember és műfigura*, ford: Kemény István = *Színházi antológia. XX. század, i. m.*, 95-100.

¹²⁹ MELDOLESI, *Un nuovo teatro corale = Alla periferia del cielo, i. m.*, 19.

Az orosz színházművészek közül azonban Nyikolaj Jevreinov az, akinek színházról vallott elképzelései leginkább hatottak a börtönben létrejövő és működő színházak munkamódszerére. Távolabbi perspektívából tekintve az ő színházról szóló elgondolásai a hagyományos polgári, intézményi környezetből kb. a hatvanas évek tájkán kilépő színházra vonatkozó jellemzőkkel közös. Jevreinov szerint a teatralitás az emberi lét legalapvetőbb közege, magában a természetben is számos teatrális elemet fedezhetünk fel.¹³⁰ Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy mindez vélekedés csupán, a börtönszínházak (és egyéb, kísérletinek nevezett színházak) esetében sem maga az élet teatralizálódik. A rokonítás Jevreinov elméletével annyiban jogos csupán, amennyiben ezekben a színházakban (és a társadalom egyéb peremhelyzeteiben élőkkel folytatott színházi kezdeményezésekben) egy alak konkrét színpadi megformálása nagy mértékben épül a színen részt vevő individuumok, azaz színészek saját életére, amely hangsúlyosan, bár sokszor többszörös áttétellel van jelen mind az előadásban, mind az ahhoz vezető laboratóriumi munka, illetve tréningek, próbák során.

A fent tárgyalt, a színészi munkára épülő elméletekre, elképzelésekre és gyakorlatokra éppen a laboratórium mint munkamódszer kapcsán szükséges kitérni, hiszen a börtönökben végzett színházi munka jórészt erre épül. A börtönökben létrehozott színházak vezetői, rendezői közül közvetve vagy közvetlenül sokan a fentebb felsorolt színházművészek gyakorlatain edződtek. Szakmai képzettségük, érzékenységük, esztétikájuk, közösségről való elgondolásaik Jerzy Grotowski színházi gyakorlatára épülnek, amelynek az 1960-as évektől kezdődően lesz egyre jelentősebb szerepe az európai színházi környezetben. Grotowski mesterének tekinti Sztanyiszlavszkijt, amennyiben mindketten a színészi alkotófolyamatot vizsgálták, azaz azt, hogy a színész hogyan tehet szert egyfajta alkotói tudatosságra, illetve hogy egy adott munkafázis hogyan képes meghaladni az előző munkafázisból adódó általános igazságokat. Azaz Grotowski szerint a módszer *in statu nascendi* létezett, kutatói munkafolyamat volt inkább és nem kész recept, amit bárki bármikor alkalmazhatott. Lényeges eleme, hogy nem egy ideális modell létezésének fényében, hanem mindig az adott helyzetben megjelenő, az adott színész saját, belső ellenállásának leküzdésével, az adott fejlődési szakaszra jellemző egyéni tréning

¹³⁰ Nyikolaj JEVREINOV, *Az élet teatralizálása*, ford. Abonyi Réka, = *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*, szerk. Tompa Andrea, Bp., OSZMI, 2006, 153.

alkalmazásával kell felszámolni az akadályokat. Ezt negatív technikának nevezte, amely megköveteli a színésztől, hogy tudja, milyen feltételek mellett képes elérni a teljes szabadságot, azaz hogyan győzi le legerősebb akadályait. Sztanyiszlavszkij módszerétől eltérően Grotowski nem a mindennapi emberi tevékenység analógiáját kereste a szerepben, hanem azt a lehetőséget, hogy az egyik ember (a színész) mások (a megfigyelők, a nézők) jelenlétében hogyan tudja legszemélyesebben megmutatni magát.¹³¹ A szent színész eszméjének lényege, hogy az önfeltárás, az áldozathozatal (és nem az átélés), a transzgresszió révén leveti hétköznapi álarcát, erre sarkallva a nézőt is. A szerep a néző végső feltárulkozása, amelyben a test-emlékezet felé fordul, azaz az önmagán folytatott munkára – és nem a készségfejlesztésre – épülő tréning segítségével, a lemeztelenedés aktusával szabadítja fel saját testét és pszichikai ellenállásait. Ezen aktus által a néző is kulcsot keres önmaga megismeréséhez. Grotowski színészi partitúrája impulzusokra épít elsősorban, ami szervezettséggel jár együtt, célja nem egy imitált spontaneitás, hanem spontaneitás és fegyelem együttes működése. Ez a felfogás rokonítható a pszichodráma egyik kulcsfogalmával, a morenoi spontaneitással, ami szintén a helyszín, azaz a színpad által létrejövő kontrollált, tudatos cselekvés által befolyásolt, és nem pusztán indulatok szabad megnyilvánulására épülő cselekvés. A módszer alapja nem egy ideális modell, hanem mindenkinek meg kell találnia az utat saját alkotói módszeréhez, mindenkinek a maga válaszát kell megkeresnie, s ennyiben Grotowski Sztanyiszlavszkij örökösének (is) tekinthető. A lengyel mester tanítása szerint a lemeztelenedett, azaz önmagára talált színész cselekvésére, a találkozásra, az *itt és most*-ra épülő rituális színház keretében az imitáció és a kreáció aktusa tulajdonképpen egybeesik. Ez a színház nem cél, hanem tett, amit a színész végrehajt, nem a szavak, nem a fizikai cselekvések dominálnak, hanem a színész lelki folyamataira összpontosító munka, hiszen Grotowskit a létezés érdekelte. A színészi tréning három dologra épít: egyrészt vokális és légzőgyakorlatokra, másrészt fizikai gyakorlatokra, ilyen pl. a hatha jóga, harmadrészt pszichikai gyakorlatokra, ahol a cselekvésben felszabadul az, ami nincs tudatosan rögzítve és a színész saját organizmusa mutatkozik meg. A színészi partitúra a „színház mint találkozás”-gondolatára épül, amennyiben ez emberi kapcsolatok elemeiből áll: impulzusokból és reakciókból. Ezen reakciók a

¹³¹ Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé*, ford. Pályi András, Bp., Kalligram, 2009, 35-37.

másoktól jövő és a mások felé irányuló impulzusokra épülnek. A folyamat mindig ugyanaz, de mindig az adott tér és idő körülményei szerint. Első lépésként a színész felépíti a szerepet, második lépésben pedig a partitúrát. Egyfajta tisztaságra törekszik, miközben az önkifejezéshez szükséges eszközöket keresi. A nézőket nem tekintheti viszonyítási pontnak, de nem is tehet úgy, mintha azok nem lennének jelen. Lényeges, hogy ne a közönségnek játsszon, hanem a nézők előtt, a nézők jelenlétében. Így tudja végrehajtani az önmeghaladás aktusát.¹³²

Grotowski különösen Mejerholdot és Vahtangovot tekinti a nagy előd tanítványainak, hangsúlyozva, hogy éppen a módszer továbbfejlesztése, illetve az adott helyzetben jelentkező problémára vonatkozó útkeresés mássága miatt. Grotowski szerint az igazi tanítvány meghaladja mesterét, vagyis abban hű hozzá, hogy nem az ő módszerét követi, hanem a saját kérdéseire keresi a választ. A színházi laboratórium elsősorban az ő újításaik és Grotowski munkássága során válik tehát a színházi munka és a színházművészet eszközévé, ahol a színész a saját testi-lelki-szellemi kísérleti munkája folyik. Nem mellékes információ, hogy megjósolja azt is, a színház megújulása valamikor kívülről, a nem-színészek, amatőrök, azaz a színház működésének a klasszikustól eltérő terében fog bekövetkezni.¹³³

A laboratóriumi munka a Grotowski-tanítvány Eugenio Barba felfogása szerint elsődleges a színészi munka tekintetében. Az Odin színházzal, illetve a nemzetközi színházantropológiai intézetben (ISTA, International School of Theatre Anthropology) a világ több pontjáról összegyűjtött színészi technikákat alkalmazva dolgoznak, mivel Barba a különböző kultúrák színházait elemezve kutatta a kifejezés egyetemes formáit. Az előadások középpontjában a színészek teste áll, a színészek pedig tudnia kell, hogyan képes érzelmileg befolyásolni a nézőt. Már Grotowski esetében is, de Barbánál még inkább fontos lesz a keleti színházi és nem csak színházi kultúrák hatása, pl. a kathakali táncé. A laboratórium (vagy workshop) egyszerre zárt és nyitott hely, amennyiben itt a színész saját magával találkozhat, ugyanakkor a többiekkel való kapcsolat, az egymásra vonatkozó reflexió, a csoportos munka elengedhetetlen kelléke az ezeken a helyeken folyó kutatásoknak. A laboratórium módszertani és elméleti horizontját képezi a színházi animációnak, az

¹³² GROTOWSKI, *i. m.*, 56-58.

¹³³ Idézi: Valentina VALENTINI, *La forma nasce dal bisogno di comunicare = La Compagnia della Fortezza*, ed. Letizia BERNAZZA – Valentina VALENTINI, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998, 11.

expresszivitásra épülő, illetve társadalmi természetű képzéseknek, amelyek éppen a színházat tartják az adott képzés modelljének. A színész figurája mint a szakrális tér létrehozója, ma is centrális eleme a fiatalabb generációhoz tartozó színházi emberek gondolkodásának. A nézők és a színészek folytonos egymásra hatását tekintve van, aki egészen egyszerűen tanárnak (is) nevezi a színészt.¹³⁴

Ennyiben több börtönszínház is örököse ennek a módszernek, mivel csakis laboratóriumi körülmények között lehet folytatni az olyan munkát, amelyben többféle energiák találkoznak. A kezdeményező alkotók, rendezők művészi energiája találkozik azzal az ősi, emberi ösztönös energiával, amiből közös erővel formálódik egy, az önképzésen, önismereten alapuló, színházi technikákra épülő műalkotás, az előadás. A színészi munka azonban, a fentebb tárgyalt színházművészek elképzeléseitől és gyakorlatától eltérően egészen másképp zajlik. A színész nem lép be a szerepbe, nem dolgozik azon, hanem az többnyire a csoportdinamikából jön létre. A módszereket illető alapvető különbség abban nyilvánul meg, hogy egy börtönszínház esetében olyan eszközöket is alkalmaz a rendező, amelyekre egy képzett színészekkel folyó munka esetében nincs szükség. Az egyes rendezőkkel való interjúk során kiderül, hogy a legfontosabb a (rendező és színészek illetve színész és színész közötti) kapcsolatteremtés, amely kezdetben csak lassan, óvatosan alakul. A folytonos kíváncsiság fenntartása, az érdekeltté tevés, a közös felelősség vállalása csak kitartó, folyamatos és állhatatos munka eredménye lehet. A rendező nem utasít, hanem kérdez, kér, vitát generál, tehát magának a színen való munkának, az előadókészség kialakításának az útját a csoporttal együtt járja végig. A laboratóriumi munka közösen alakul, ahol a rendező inkább koordinátor, semmint vezető vagy rendező. Lényeges, hogy mindig kevés dologból, hozott anyagból, egy-egy szövegrészből, zenéből, képből indítanak, összegyűjtik a reflexiókat és lassan haladnak a tudatos színészi munka útján. A laboratóriumban végzett önismereti-színészi munka során a tréningnek abban van fontos szerepe, hogy egyre inkább megnövekszik az igény a technikai tökéletesedés iránt, és ahogyan a színészi tudatosság nő, a fogvatartott színészek úgy igénylik egyre inkább az egyre specifikusabb gyakorlatokat.¹³⁵

¹³⁴ SCHILLING Árpád, *Egy szabadulóművész feljegyzései*, Bp., Krétakör, 2007. 38.

¹³⁵ Massimo MARINO, *Teatro e carcere in Italia*, i.m., 42-82.

Színházi antropológia, liminalitás, rítus és performansz. A szociális színház

Ebben a fejezet részben azt vizsgálom, hogy a börtönszínház a színházról való gondolkodás mely keretei között lesz definiálható, illetve hogy a Compagnia della Fortezza előadásai hogyan illeszkednek – ha illeszkednek egyáltalán – e meglévő fogalmi rendszerekbe.

A legproblematisabb kérdés talán a színháztudományok (*theatre studies*) és a performancia-kutatás, vagy más szóval performansz tanulmányok (*performance studies*) viszonya, azért is, mert mind a színház, mind a performansz fogalmi folyamatosan alakulnak, változnak, definíciójuk nem egységes és a kutatók számára mindannyiszor újabb kérdéseket vetnek fel. A performansz kifejezés a hetvenes években jelent meg, és olyan művészeti megnyilvánulásokat fémjelzett, amelyek szándékaik szerint és formálisan is eltértek a korábbi művészeti törekvésektől. Azokat a tartalmi és formai vonatkozásokat foglalja magába, amelyek a képzőművészetből, az Európán kívüli és egyéb, ősi kultúrákból, vagy akár a mindennapi tevékenységből, illetve vallási megnyilvánulásokból erednek.¹³⁶ Ezek a műalkotások, vagy ha úgy tetszik, események tudatosan elhatárolják magukat attól, hogy színházi előadásként definiálják őket, nem színházban jönnek létre, bár kivételes példákat lehet találni, az alkotók pedig saját testüket tekintik az alkotás középpontjának. Szükséges megjegyezni azt is, hogy a performansz mint művészeti ág vagy forma elsősorban a képzőművészetből jött létre, és erősen rokonítható a body arttal, a happeninggel, a fluxussal. A színháztudomány és a performansz-tanulmányokra vonatkozó diskurzus azokra a szociológiai és antropológiai kutatásokra épül, amelyek az 1950-es évektől kezdődően színházi metaforákon keresztül igyekeztek bemutatni a társadalmi változásokat, illetve olyan színházi

¹³⁶ Bővebben l. http://artportal.hu/lexikon/fogalmi_szocikkek/performance, illetve *A performance-művészet*, szerk. SZŐKE Annamária, Bp., Artpool-Balassi kiadó, 2000, 3, és Richard SCHECHNER, *Performance Studies: An Introduction*, New York, Routledge, 2002, 1-2.

kutatásokra, amelyek az 1960-as évektől kezdve az előadás rituális jellegét hangsúlyozták.¹³⁷

Richard Schechner, amerikai színházkutató, aki a legmarkánsabban fogalmazza meg a performansz tanulmányok területét, már korábbi munkáiban is igyekszik megkülönböztetni a drámát, a cselekményvázat, a színházat és az előadást (performanszot). Eszerint a dráma az, amit az író megír, a cselekményváz az előadás belső térképe, a színház pedig az a sajátos gesztusrendszer, amit az előadók használnak az adott performanszban.¹³⁸ Az ő értelmezésében a performansz tanulmányok a performansz tanulmányozásának és gyakorlásának az együttműködése, azaz valamiféle résztvevő megfigyelés, ami minden típusú emberi cselekvést és megnyilvánulást performansznak tekint.¹³⁹

A kultúratudományokban kb. a nyolcvanas évek végéig a kutatásokra a „kultúra mint szöveg” metafora volt érvényes, amikor a különféle kultúraértelmezéseket olvasatoknak nevezték. A kilencvenes évektől kezdett megváltozni a perspektíva, amikor a szöveget performansz-szerűnek kezdték tekinteni, és addig olyan, háttérben lévő aspektusok kerültek a kutatók figyelmének homlokterébe, amelyek a kultúra performatív jellegét emelik ki.¹⁴⁰ Erika Fischer-Lichte könyvében kísérletet tesz a performativitás esztétikájának meghatározására, amelyben az előadás fogalmának elméleti kidolgozását tekinti kiindulópontnak. Annak a folyamatnak az aspektusait vizsgálja, hogy az előadás hogyan válik műalkotásból eseményé.¹⁴¹

A dráma és a színház a hatvanas évektől kezdve szervező elve lesz néhány társadalomtudományi kutatásnak is. A korábbi természettudományos megközelítés helyett egyre inkább a szimbólum- és jelentésorientált elméleti attitűd lesz jellemző, miszerint a társadalmi szerkezet ábrázolása helyett a jelentésekre, jelképekre és a nyelvre helyeződnek a kutatás súlypontjai.¹⁴² A kultúra és a társadalom szerkezete és

¹³⁷ Erika FISCHER-LICHTE, *Az átváltozás mint esztétikai kategória*, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* 1999/4. 57-65.

¹³⁸ Richard SCHECHNER, *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről*, ford. Regös János, Bp., Múzsák, 1984, 65-66.

¹³⁹ Richard SCHECHNER, *Performance Studies: An Introduction*, New York, Routledge, 2002, 1-2.

¹⁴⁰ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Bp., Balassi Kiadó, 2009, 31.

¹⁴¹ *Uo.*, 35-48.

¹⁴² N. KOVÁCS Tímea, *A színre vitt kultúra = Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek* 2. ,szerk. HORVÁTH Kata, DEME János, Bp., Káva Kulturális Műhely, 2009. 6.

formalizált volta hasonló a színházi előadáshoz. A kulturális antropológia egyik fontos területe a szimbólumoknak és komplex megjelenési formáiknak a vizsgálata, amelynek egyik fő területe egy adott kultúra rítusainak, ceremóniáinak, viselkedésmódjának feltérképezése. Érdekes kérdés persze, hogy a megfigyelések leírásának módszere mennyiben képes egy másik kultúra fogalmi vagy képi, hangzásbeli és egyéb megnyilvánulási formáinak tükrözésére vagy közvetítésére. A kulturális antropológia és a rítusok, performanszok és a színház kapcsolatának tárgyalásakor Schechner mellett a második sokat említett szerző Arnold Van Gennep, aki 1909-ben jelentette meg híres könyvét az általa vizsgált átmeneti rítusokról.¹⁴³ Ebben a szerző a társadalmi életben megjelenő határhelyzeteket vizsgálta, azokat, amelyekben egy adott közösség tagjai a közösségben betöltött pozíciójukból egy másikba kerülnek. Minden ilyen pozíció- vagy állapotváltást az átmenet rítusai kísérik, amelyek következtében a társadalom bizonyos tagjai egy bizonyos ideig eltávolodnak, kívül kerülnek a normális társadalmi életen. A mindennapi élet rutinjából kikerülve nem érvényesek rájuk a korábbi normák, így abba az átmeneti fázisba kerülnek, amelyet Van Gennep *limen*-nek, küszöbnek nevez, ami a társadalom bizonytalan, ellentmondásos, olykor veszélyes területe.¹⁴⁴ A modern társadalmak már ellenőrzik ezeket a köztes állapotokat és helyeket, és a szervezett rendből kilépőket vagy kikerülőket a rendbe visszailleszteni igyekeznek. A törzsi társadalmakban az átmenet fázisát a visszailleszkedés momentuma követi, a három fázis tehát: az elkülönülés, az átmenet és az újraegyesülés.

Victor Turner antropológus Van Gennep megfigyeléseit és elemzését továbbgondolva az átmeneti rítusokat a modern társadalomra is vonatkoztatta. Két fogalmat vezet be, a *communitas* és a társadalmi dráma koncepcióját. A *communitas*, azaz a megélt közösségiség a liminalitás állapotában jön létre, szerepe elsősorban a társadalmi kötöttségek megváltoztatásában, új formába öntésében van, illetve lehetővé teszi, hogy a társadalmi struktúrát alakító szabályokat és határokat meg lehessen tapasztalni. Valójában a rítus szekularizációjáról van szó, amennyiben Turner ezt a társadalom szövetébe ágyazott szimbolikus cselekvésként fogja fel. A modern társadalmakban a mindennapi élet területén tapasztalhatunk olyan jelenségeket, amelyek az átmeneti rítusokhoz hasonlatosak és a drámákkal

¹⁴³ Arnold Van GENNEP, *Les rites de passage*, 1909.

¹⁴⁴ Victor TURNER, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986, 54-59.

megegyező dramaturgiájuk van.¹⁴⁵ A társadalmi dráma krízishelyzetben jön létre, amikor egy társadalmi normát, törvényt vagy illemszabályt nyilvánosan megszegnek. Turner megfogalmazása szerint a színház gyökerei a társadalmi drámából eredeztethetőek.¹⁴⁶ A liminalitás feltételei gyakran cselekvésre is ösztönöznek, mivel a marginalitás körülményei alkalmas táptalajt kínálnak a mesék, történetek, műalkotások, mítoszok létrejöttének. A liminalitás minden kultúrának sajátja, ebben az állapotban a liminális fázisban lehetőség adódik az adott kultúra szerkezeti elemeire való rálátásra, és az elemek szerveződésének sajátosságai lesznek nyilvánvalókká. A liminális jelenségekhez hasonlatosak a liminoid jelenségek. Míg előbbiek a totális társadalmi folyamat részét képezik, utóbbiak a peremen, a központi hatalmaktól függetlenül alakulnak ki, és többnyire töredékes, kísérleti jellegűek. Ilyenek például a különféle szubkultúrák, amelyek felforgatják a társadalom központi értékeit képviselő formákat.¹⁴⁷ A performansz eredetéről olyan vélekedések is léteznek, amelyek a korai társadalmak rítusait is performanszoknak nevezi, ami szintén a fogalom képlékeny, tágítható voltára utal.¹⁴⁸

Mindezeket azért szükséges itt tárgyalni, mert szorosan kapcsolódnak a színházról való gondolkodás megváltozásához, illetve ezek a megközelítések a színház kutatás interdiszciplináris voltának is a bizonyítékai. A modern társadalmak esztétikai szférája is tárgya lett a kulturális antropológiának, mivel a színház a liminalitáshoz hasonló képződmény, a liminális fogalma járul hozzá a társadalom, a művészet, a rituálé és a dráma együttes vizsgálatához. Richard Schechner a liminalitást esztétikai karaktere felől vizsgálta, ugyanakkor elfogadva Turner társadalmi dráma koncepcióját, megalkotta ennek párját, az esztétikai drámát. Ezek állandó, folyamatos kölcsönhatásban vannak egymással. Schechner számára az utazás metaforájában testesül meg a színházi gyakorlat: egyrészt a tér szimbolikus szerkezetére vonatkozik, másrészt az az eszköz, amellyel a performer kilép saját személyéből, azért, hogy valaki mássá változzon. A színész munkája arra

¹⁴⁵ N. KOVÁCS Tímea, *i. m.*, 7-9.

¹⁴⁶ TURNER, *i. m.*, 34.

¹⁴⁷ V. TURNER, *A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban = Határtalan áramlás. Victor Turner kultúrantropológiai írásai*, szerk. DEMCSÁK Katalin, Bp, Kijárat, 2003, 11-53.

¹⁴⁸ Jeffrey C. ALEXANDER, *A társadalmi performansz kulturális pragmatikája: ritualitás és racionalitás között*, ford. Gagy Ágnes, = Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek 2. *i. m.*, 27.

összpontosul, hogy ne alakítson át egy személyt egy másik személlyé, hanem lehetővé tegye, hogy ő maga különféle identitások között működjön. A színen a színész már nem „én” többé, hanem „nem-énné” válik.¹⁴⁹ A különféle identitások közötti működés értelmében a reprezentáció a liminalitás egyfajta paradigmája lesz. A börtönszínházak művészei is ebben a liminális szférában működnek, amennyiben maga a börtön is annak a társadalomnak a liminális színtere, amelyik a bűnelkövetőknek a megjavítás reményében büntetéssel sújtó intézményt létrehozta. A börtönbe való belépés igazolja ezt a liminalitást, a börtönben működő színház pedig, ebben az értelemben úgy is felfogható, amely ennek a liminalitásnak a határait feszegeti, azaz újragondolásra és újraalkotásra készíti a kultúra struktúráit, ezen belül is a színházi kultúráét.

A performatív antropológia az esztétikai és a társadalmi terek közötti összefüggéseket térképezi fel, úgy, hogy a kulturális megnyilvánulásokat soha nem önmagukban vizsgálja, és nem csak a megfigyelt viselkedés tartalmára fekteti a hangsúlyt, hanem a kulturális tapasztalatok megformálásának módját is megmutatja. Erre a legalkalmasabb terep a színház.¹⁵⁰ A gyakorlatban Peter Brook volt az első, aki alkalmazta a performatív antropológiát, később Grotowski és Eugenio Barba is hasonló kutatásokat folytattak. A kultúratudományokban a színházfogalom kiterjesztése az 1970-es évektől kezdve indul meg, amikor a különféle kultúrák leírásában, elemzésében a színház egyfajta heurisztikus modellként képes működni.¹⁵¹

A színházi antropológia azt vizsgálja, hogy az előadó milyen módon konstruálja meg művészetének gyakorlati alapjait, körvonalazni szándékozik azt a tudást, amely az előadó munkájában hasznos lehet. A viselkedés szabályait, az ember szociokulturális és pszichológiai viselkedését tanulmányozza az előadás szituációjában.¹⁵² Az antropológiai színház terminust Patrice Pavis színházi szótára szerint elsősorban Latin-Amerikában alkalmazzák arra a rendezői irányzatra, „amely az embert természethez és kultúrához való viszonyának tükrében igyekszik

¹⁴⁹ Valentina VALENTINI, *La forma nasce dal bisogno di comunicare = La Compagnia della Fortezza*, i. m., 17.

¹⁵⁰ N. KOVÁCS Tímea, i. m., 20.

¹⁵¹ Erika FISCHER-LICHTE, *A színház mint kulturális modell*, i. m., 67-80.

¹⁵² Eugenio BARBA, Nicola SAVARESE, *Bevezetés a színházi antropológiába*, *Theatron* 1999/4. 67-79.

vizsgálni”¹⁵³ Ehhez kapcsolódik az etnoscenológia fogalma, amely „a különféle kultúrákban jelenlévő szervezett előadásformák és emberi viselkedésformák vizsgálatával foglalkozik”.¹⁵⁴ Jelen dolgozatnak nem célja a különféle fogalmak alkalmazásának ismertetése, hanem inkább arra próbál választ keresni, hogy a börtönszínház jelenségét mennyiben lehetséges színházantropológiai megközelítésben vizsgálni. A színházi antropológia akkor veszi kezdetét, amikor színházi emberek tudatosan fordulnak távoli kultúrák viselkedésbeli megnyilvánulási formái, előadóművészeti, színházi, táncművészeti hagyományai felé, azaz amikor ezek a rendezők etnológusszemmel kezdik el figyelni a színházat. Később az Eugenio Barba által alapított antropológiai intézetben (ISTA: International School of Theatre Anthropology) laboratóriumi helyzetekben kezdték el vizsgálni, hogy mi az, ami közös a különféle előadói hagyományokban. A kutatások elsősorban a színész testére, az előadó színpadi bioszára irányultak. A színészi tréning a legelemibb gyakorlatokra épül, amelyeknek célja, hogy a színész folyamatosan alkalmazkodjon az adott szituációhoz. Ez az alapja az egész kreatív folyamatnak. Barba kutatásai tehát az embert vizsgálják a reprezentáció, az előadás helyzetében, azaz a színész jelenlétét a színen, illetve azt a pre-expresszív szintet, amelyben a jelenlét létrejön. Az expresszív szinten a színész ábrázol valamit, a pre-expresszív szint a színész jelen idejű létét fejezi ki. Ebben az értelemben minden kreatív aktusnak egy primitív, a tagadás és a dezintegráció által keletkezett szintről kell kiindulnia, amely azonban az eredményhez vezető lépést készíti elő. Ezt a pillanatot nevezi Barba kreatív előfeltételnek.¹⁵⁵ Azokat a mestereket és távol-keleti technikákat tanulmányozta, amelyekben ez a pre-expresszív szinten (is) megmutatkozó jelen idejű létezés fogható meg, amikor olyan energiaszint keletkezik a színészen, amelynek a néző is részesévé válhat. Erika Fischer-Lichte a jelenlét radikális koncepciójának nevezi azt a fajta jelenlétet, amikor a színész önmagát megtestesült szellemként tapasztalja, folyamatos változásban van, azaz egy transzformáló energia működése folytán „valamivé válik”. Ennyiben ez a jelenlét a színház és a performansz művészetének egyik meghatározó eleme is.¹⁵⁶

¹⁵³ Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, i. m., 42.

¹⁵⁴ PAVIS, i. m., 130.

¹⁵⁵ OLIVA, *Educazione alla teatralità e formazione*, i. m., 226-230.

¹⁵⁶ FISCHER-LICHTE, *A performativitas esztétikája*, i. m., 136-137.

A különféle kultúrák színházi hagyományai, rituális gyakorlatai részeivé váltak a színházi antropológiának és a performanszról szóló elméleteknek, aminek következtében a kultúra és a színház kapcsolatát illetően újabb és újabb kérdések vetődnek fel. A színházi antropológia első korszakában egy másik, idegen kultúra megismeréséből származó tapasztalatokat vonják be a színházi kísérletezés gyakorlatába. Nem annyira mozgalom volt ez, mint inkább egy arra való lehetőség, hogy az antropológiai dimenzión keresztül a színházat újra lehessen értelmezni, és ne csak a hagyományos társadalmi megbízatásából adódó feladatokat lássa el, hanem olyan entitássá váljon, ahol számos, a kultúrát, vagy egy adott társadalom vagy közösség fontos kérdését illetően folyhat kutatás a performatív antropológia keretei között.

Az antropológiai dimenzió azonban nem csak a távoli kultúrák szokásrendszerével való találkozást teszi lehetővé, hanem a sokféle másikkal való találkozást is, amennyiben másnak tekintünk minden társadalmi réteget, témánk szempontjából a marginális helyzetben élőket, betegeket, fogvatartottakat, fegyenceket, hajléktalanokat, időseket, gyerekeket is. Bizonyos megközelítések szerint tehát nem egy műfajról van szó, hanem a kapcsolatok kezelésének, irányításának módjáról, találkozások létrehozásáról „a világszínpadot elfoglaló számtalan másság és kisebbség között”.¹⁵⁷ Azaz a különféle másságokkal való találkozás a színházantropológia történetében egy következő fejezetnek is felfogható, ahol ebben a találkozásban fejeződik ki mindaz, ami korábban az egzotikus vagy kevésbé egzotikus, olykor földrajzi értelemben is távolabbi kultúrák színházi eszközrendszerében volt kutatható. A színészek mindig is „mások” voltak, de most a színész mássága egyazon színpadon keveredik a különféle társadalmi csoportokat alkotó kisebbségekkel.¹⁵⁸

A börtönszínházak ilyen értelemben a színházi antropológia fent említett következő fejezetének lehetnek szereplői a többi, a társadalmi mássággal foglalkozó színházakkal együtt. Amennyiben a börtön a tágabban vett élet, a társadalom metaforája, annyiban meg is mutatja annak ellentmondásait. A börtönszínházi munkában a színészi pre-expresszivitás Barba által megfogalmazott szintje annyiban

¹⁵⁷ Piergiorgio GIACCHÉ, *Teatro antropologico: atto secondo = Di alcuni teatri delle diversità*, ed. Emilio POZZI – Vito MINOIA, Cartoceto, ANC Edizioni, 1999, 57-65.

¹⁵⁸ *Uo.*, 62.

kap különleges hangsúlyt, hogy a fogvatartottak nem színészek, tehát az a – ha úgy tetszik terápiás, nevelő jellegű vagy önismereti – munka is a tréning részét képezi, ami egy professzionális színészi műhelyben esetleg csak részben kap helyet. Az olaszországi börtönökben működő színházak tagjai különféle nemzeti hovatartozásuknál fogva eleve multikulturális közeget alkotnak. Ehhez a másságukhoz járul fogvatartott voltuk egyedisége. A fogvatartottakkal, mint a különféle kultúrák, szubkultúrák képviselővel folytatott színészi tréning során ezek az egyes kultúrák is performálódnak. A különféle kulturális működések, kommunikációk kifejezésének gazdagsága folytán maga a börtön már eleve egy multikulturális közeg. A színészi tréningek során a rendezőnek így számos lehetősége adódik ahhoz, hogy ezzel a sokszínű „emberi anyaggal” dolgozva olyan előadást hozzon létre, amely ezen kultúrák antropológiai dimenziói mentén is olvashatóak.

A szociális színház

Szociális színházról akkor beszélhetünk, amikor a színházi munkának nem elsősorban esztétikai dimenziói az elsődlegesek, hanem azok a társadalmi, közösségi szempontból vezérelt célok, amelyek egy adott közösség tagjainak együttélésében töreksenek változást előidézni. Az esztétikai-társadalmi dichotómiában ebben az értelemben a szociális színház a célok, a közönség, a helyszín és a produkciós érték mentén különül el az esztétikai színháztól.¹⁵⁹ A fogalmat a 90-es évek elejétől kezdve kezdik alkalmazni a kutatók: a színháznak ez az új formája (a színház-animáció és a közösség alapú színház hatására) elsősorban a résztvevők közötti kapcsolatokra épül. A laboratóriumok, workshopok, performanszok segítségével a színház a társadalmi cselekvés eszközévé vált, mivel képes volt minőségi változást elérni a társadalmi interakcióban. Olyan színházi aktusról van szó, ami a csoporttapasztalatot ahhoz a szociokulturális, gazdasági, történelmi kontextushoz köti, amelyből a csoport keletkezett, és amelynek része.¹⁶⁰ Egy másik meghatározás szerint a társadalmi

¹⁵⁹ James THOMPSON, Richard SCHECHNER, *Why Social Theatre?* The Drama Review, 48, 2004/3, New York, 11-16.

¹⁶⁰ Guglielmo SCHININÀ, *Here We Are, Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments*, The Drama Review, 48, 2004/3, New York, 17-31.

színház a társadalmi kutatásokban szerepet kapó kulturális antropológiának a hozadéka, jellemzői pedig a következők: megkönnyíti az egyének interperszonális kapcsolatainak kialakulását, dinamizálja az interszubjektív megértést; elősegíti egy egész közösség, illetve a közösséget alkotó kisebb társadalmi intézmények strukturálódását.¹⁶¹ A szociális színház három dologban különbözik a színházi animációtól és a közösségi alapú színjátszástól:

- az egyén szerepe a csoportban elsősorban a különbözőségek felmutatása végett lesz fontos, és nem a közös tapasztalat miatt,
- elsősorban egyének, csoportok tréningje zajlik, és nem a közösségé,
- a tréner egyfajta karvezető (khorégosz) szerepet kap, amely egyesíti magában a színházrendezői kvalitásokat azzal az adottsággal és szakértelemmel, ami lehetővé teszi, hogy megfelelő ismerettel rendelkezzen az adott csoporttal kapcsolatos pszichológiai és társas jellemzőkről.

A szociális színház tehát abban különbözik más színházaktól, hogy célja nem feltétlenül az esztétikai eredmény, hanem a kreatív kommunikációra épülő kapcsolatépítés, nem része a mainstream, kereskedelmi színházi világnak, mindenki részt vehet benne, az is, aki nem rendelkezik kiemelkedő színészi tehetséggel. A legnagyobb különbség talán abban foglalható össze, hogy a szociális színház az esztétikai színházzal szemben elsősorban nem katarzistra törekszik, hanem a metaxisra, ami a pluralizációra épülő különbözőségek gyengítése, a szolidaritás növelése egy adott közösségben. A cél a közösségre vonatkozó kérdések folyamatos feltevése.¹⁶² Az intézményes színházi helyszíneken kívül, kórházakban, menekülttáborokban, iskolákban, árvaházakban, börtönökben, hajléktalanok között létrejövő színházak a fenti kritériumok szerint a szociális színház szférájába is sorolhatók. Az efféle térbe belépő színházcsinálónak (aki lehet művész, terapeuta, szociális munkás, általában segítő foglalkozást űző személy) ismernie kell ezen területek nyelvezetét, zsargonjait, kommunikációját, fel kell ismernie az adott csoport kapcsolatrendszerét uraló dinamikákat, meg kell tanulnia az adott helyre vonatkozó konvenciókat, szokásrendszert. Így dinamikus interakció jön létre a

¹⁶¹ Claudio BERNARDI, *Sull'antropologia del teatro = I fuoricena, esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, eds. C. BERNARDI – Benvenuto CUMINETTI – Sisto DALLA PALMA, Milano, Euresis Edizioni, 2000, 31. idézi SCHININÀ, *i.m.*, 22.

¹⁶² SCHININÀ, *i. m.*, 24.

színházi munka és a szociális munka között, amelynek paramétereit, kritériumait, vonatkozási pontjait az adott tértől és időtől, szituációtól függően folyamatosan újra és újra kell tárgyalni.

A szociális színház gyökere Claudio Bernardi szerint a milánói Piccolo Teatro egykori programjában, a 60-as évek végén születő színházi animáció mozgalmában, a különféle dramatikus módszerek (drámaterápia, pszichodráma) eszköztárában, valamint Augusto Boalnak az Elnyomottak Színházában (Teatro del Oprimido) alkalmazott módszerében találhatók.¹⁶³ A milánói Piccolo Teatro egykori kiáltványában a színház egyrészt a felvilágosult demokrácia olyan eszközévé válik, amivel szélesebb néprétegek elméjének művelését lehet elősegíteni, másrészt a nézők mint valami kórus a társadalmi, kulturális és politikai élet aktív főszereplőivé válnak. Nem kísérleti színházról van szó a Piccolo esetében, hanem mindenki számára elérhető művész színházról, amelynek középpontjában a csendes, de figyelmes nézők állnak.¹⁶⁴ A szociális színház éppen ezeket a nézőket szólítja meg, vonja be a játékba, a kóruszerű színház vezetője lehet színész, író, társadalmi munkás, mindenesetre egyfajta polifón személyiség.

A színházi animáció, azaz egy találó meghatározás szerint a színházi animazione (a lélek akcióban)¹⁶⁵ Itáliában a hatvanas évek végén születik meg. Létrejöttét elsősorban az egyre inkább válságba kerülő közszínház (teatro pubblico) útkeresései, illetve a rendkívül merev iskolarendszert feloldani kívánó törekvések kísérik. Gyökerei Oroszországba nyúlnak vissza, ahol az első színházi animációs kísérlet 1917 és 1919 között működött az oreli színházban, Asja Lacis vezetésével. A rendezőnő ugyanakkor a saját házában is létrehozott egy színházat a forradalomban árván maradt gyerekek számára. Franciaországban az ötvenes évek végén terjedt el, nagyrészt Catherine Dasténak, Copeau unokájának köszönhetően, innen került át Olaszországba. A gyerekekkel való színházi munkának fontos inspirálója volt Walter Benjamin is, aki 1928-ban írta meg programját a gyermekek proletárszínházáról, részben Asja Lacissal való barátságának köszönhetően. A színházi animáció célja Olaszországban tehát az volt, hogy a merev iskolarendszerben a gyerekek a dramatizálás, festés, rajzolás, bábkészítés, árnyjátékok, éneklés, hangszeres zene és

¹⁶³ Claudio BERNARDI, *Il teatro sociale*, Roma, Carocci, 2004. 37-38.

¹⁶⁴ Giorgio STREHLER, *Per un teatro umano*. Milano, Feltrinelli, 1974. 38.

¹⁶⁵ OLIVA, *L'educazione alla teatralità e formazione*, i. m., 168.

nem utolsó sorban az improvizációs technikák segítségével szabadon ki tudják fejteni magukat, ugyanakkor olyan eszközzé vált, amely a korabeli oktatási rendszert próbálja megreformálni. Az iskolában működő erősen autoriter oktatási és nevelési módszerekkel szemben a színházi animáció egyfajta alternatív oktatási módszerként működhetett, ami azonban később a rendszer fellazulásához, az erőforrások kimerüléséhez vezetett. De az iskolában az animációval létrejövő módszertani változások arra ösztönözték a munkában részt vevő rendezőket és tanárokat, hogy az iskolai környezetet kívül is alkalmazzák módszereiket, ezért új helyeket, közönséget, résztvevőket kerestek. A legfontosabb kezdeményezések Torinóban jöttek létre, ahol a Teatro Stabile vált az új kísérletek központjává. Ugyanakkor a FIAT gyárának köszönhetően a munkás- és diákmozgalom is élénk volt itt. A várost nagy oktatókerületté kívánták alakítani, s ebben a „Progetto Giovani”-nak elnevezett kezdeményezésben nem csak a színházi emberek, hanem a közintézmények is részt vettek. Huszonhárom kerületre osztották fel a várost, a lakók számára találkozóhelyeket létesítettek, amelyek afféle művelődési házakként működtek. A legfontosabb oktatók Remo Rostagno, Fiorenzo Alfieri, Giuliano Scabia,¹⁶⁶ Franco Passatore és Loredana Persinotto voltak. Az Oktatási Minisztériummal és a helyi oktatási intézményekkel közösen a Teatro Stabile mint a kezdeményezés központja számos konferenciát rendezett és képzést indított el. Ugyanakkor azt is meg kell jegyezni, hogy a nagy lelkesedést idővel bizonyos fokú kiüresedés követte. Az a társadalmi-politikai környezet, amelyben megszületett, idővel megváltozott, mint ahogyan megváltoztak a résztvevők és a rendező-oktatók igényei is. Az animációnak soha nem volt egységes arculata, mivel a különféle megmozdulások nagyon különböztek egymástól. A jelenséghez tartozik, hogy nem volt egységes módszer, amit tovább lehetett volna adni, nem volt együttműködés az animátorok között, az intézmények részéről sem mutatkozott egységes közvetítő erő, inkább a szervezésben vettek részt és nem a megvalósításban, valamint az egyes laboratóriumok sem dolgoztak ki egységes programokat. Az sem utolsó tényező, hogy maguk az animátorok hozzáértése, szakmai gyakorlata és tapasztalata is nagyon különbözött egymástól. A hetvenes évek során, amikor az animáció gyakorlata már széleskörűnek volt tekinthető, a hozzáértés hiánya már erősen megmutatkozott. Mégis, az animáció

¹⁶⁶ L. A színház a XX-XI. század fordulóján Olaszországban c. fejezet

alapvetően pozitív hatást gyakorolt az oktatási rendszer metódusainak megváltoztatására, nagyobb figyelem helyeződött a gyermekek érzelmi intelligenciájának fejlesztésére, a színház világában pedig hozzájárult ahhoz a folyamathoz, amikor a rendezők, színházi emberek, csoportok a hagyományos intézményeken kívül, a társadalom addig nem teatralizált helyszínein kezdtek színházzal dolgozni.¹⁶⁷ Claudio Meldolesi a „társadalmi interakciók színházáról” beszélt: a különféle élettapasztalatok színházi helyzetben szükségszerűen reflektálnak a megélt folyamatokra.¹⁶⁸

Augusto Boal módszerének lényege, hogy olyan eszközökkel dolgozik, amelyekkel képes a tömegek politikai és nem csupán politikai öntudatát erősíteni, az állampolgárokat cselekvésre, a társadalmi-politikai körülmények megváltoztatására serkenteni. Boal elutasítja a klasszikus polgári, az arisztotelészi katarzisa épülő színházat, mivel szerinte ez nem segít hozzá bennünket ahhoz, hogy megértsük a gazdagabb, felső rétegek uralmának okait és a társadalomra gyakorolt hatásának mechanizmusait. Az arisztotelészi katartikus színház kibékíti a lelkeket, ám nem tartja szükségesnek a dolgok megváltoztatását. A brechti színházmodell sem elégséges Boal számára, a néző itt kritikussá válik, ám ez még mindig nem ösztönzi cselekvésre. Fontos, hogy a néző aktív résztvevője, alakítója legyen az előadásnak, amely segít abban, hogy az életében is mindinkább képes legyen felismerni a megváltoztatható, átalakítható helyzeteket, bemerevedett struktúrákat. Ezen felfogás szerint mindenki képes színésszé válni, képes játszani, így Boal tulajdonképpen a népszínházat alakítja át oly módon, hogy egy, a megszokottól eltérő kommunikációval a színház egy másik, újszerű, a valódi demokratikus részvételen alapuló közösségnek lesz a meghatározója.¹⁶⁹ A Teatro del Oprimido mint módszer számos gyakorlatra, technikára épül, amelyek segítségével mindenki megtapasztalhatja saját lényének mélyén rejlő színházat. Ebben Boal felfogása megegyezik a Morenóéval, ám Boal módszere szerint a színház és a terápia mérlegén az előbbinek van nagyobb súlya, amennyiben sikerül kijutnia abból a zsákutcából, amelybe véleménye szerint Moreno a spontaneitás kutatásával került az osztrák

¹⁶⁷ OLIVA, *L'educazione alla teatralità e formazione*, i. m., 174-181.

¹⁶⁸ Idézi: Gerardo GUCCINI, *Per incominciare a parlare di „linguaggi della realtà”*, Teatri delle diversità, n. 54. 2010, 15.

¹⁶⁹ BERNARDI, i. m., 40.

bevándorlókkal való munkája során. Boal a pszichodráma módszerének terápiás hatását vette alapul, ám hatékonyabb és alázatosabb módszert dolgozott ki. A cselekvés volt az alapvető mérték számára, a világ-színház eszméjéből indult ki, amellyel képes volt megmutatni a társadalmi tér egyes működésmódjait. Így Boal munkája nyomán a pszichodramatikus technikák nem csupán a szűken vett terápiás térben működtek.¹⁷⁰

A szociális színház dinamikus interakció a szociális munka és a színházi munka között, ahol az elsődleges szempont a résztvevők mentális-fizikai jólléte. Ebben az értelemben a börtönszínházak, amennyiben elsősorban a terápiás hatást tekintik legfőbb elérendő céljuknak, ebbe a kategóriába sorolhatók. A Compagnia della Fortezza mint társulat működése és előadómódja azonban nem tartozik ide, hiszen a rendező, Armando Punzo célja magas szintű művészi előadások létrehozása, nem pedig a színház terápiás célú alkalmazása. Ennélfogva a Compagnia della Fortezza csak közvetetten tekinthető szociális színháznak, mivel az előadások magukkal hordozzák a katarzis lehetőségét is. A szociális színház elméleti megalapozói számos kritikával illetik Punzo munkásságát, elismerve természetesen azt a tényt, hogy szinte sehhol máshol nem jelentkezik olyan erős szükség a színház iránt, mint a börtönök, totális intézmények zárt világában. A Punzo munkásságára vonatkozó kritika a következő pontokban foglalható össze: egyfajta leegyszerűsítés jellemzi: minden bűn a társadalom számlájára írandó, a rabok nem vétkesek abban, amit elkövettek. A művész pozíciója kétértelmű: egyrészt a világ és a rabok megmentőjének tartja magát, másrészt a munkát csak viszonylag kevés számú rabra terjeszti ki. Kritika illeti a társulat munkájára fordított támogatás mértékét is, amennyiben az túl magas ahhoz képest, hogy csak kevesek vehetnek részt a munkában. A színházi csoporton kívüli személyek mentális jóllétével nem foglalkozik a rendező. A kritika még – meglehetősen leegyszerűsítő módon – azt a személyes beállítódást is felrója a rendezőnek, hogy a fogvatartottak helyzetét saját művészi izolációjával rokonítja. A rendezők börtönök iránti érdeklődése részben annak köszönhető, hogy a fogvatartottak szélsőséges élettapasztalataiból (is) származó energia és vitális erő adja a színpadi jelenlét erejét. A kritika ugyanakkor elismeri, hogy például a Compagnia della Fortezza előadásaiban az ordítás, a düh, és

¹⁷⁰ Claudio MELDOLESI, *Introduzione all'edizione italiana* = Augusto BOAL, *L'arcobaleno del desiderio*, Molfetta, Edizioni La meridiana, 1994, 7-14.

más elemi kifejező eszközök oly módon kerülnek a színre, hogy képesek leleplezni a társadalmi rend hamisságát.¹⁷¹

Eme kifogások a szociális színház fogalmi szempontjából jogosnak tűnhetnek. Mégis, nem lehet eléggé hangsúlyozni a volterrai színház munkájának indirekt módon létrejövő terápiás hatását. A színházi tevékenység elsődleges és legfontosabb célja – társulatról lévén szó – egy előadás létrehozása, nem pedig a résztvevők mentális, lelki egészségének ápolása. Ez utóbbi – ahogyan azt mind a rendezők, mind a jelenséget kutatók többször is hangsúlyozzák, – indirekt módon következik be. Az egész éven át tartó kemény munka, a szinte minden nap más-más formában jelentkező problémák kezelése, azok színházi eszközökkel való megmunkálása, a csoportdinamikai folyamatok követése, moderálása stb. mind hozzájárulnak az előadás létrejöttéhez. A színészi munka nagy fegyelmet, tudatos cselekvés- és viselkedésmódot kívánó igényei nem választhatók el az önismereti munkától sem. A kitűzött cél – a magas szintű színházi előadás létrehozása – közvetett módon terápiás hatást is maga után von. A társulat munkájában valóban nem mindenki vesz részt, de ha a csoportot alkotó 40-50 színész-fogvatartott mentális egészsége, közösséghez való tartozásának ereje, önreflexiója, önbizalma erősödik, akkor már ez is jelentős eredményként fogható fel, és mindennek a többiekre gyakorolt pozitív hatása sem mellékes tényező. Azt a tényt sem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy a számos színházi díj elnyerése mennyire képes erősíteni a társulat összetartozását és a börtön „jó hírnevét”. Az indirekt módon létrejövő terápiás hatás miatt azonban, úgy tűnik, nem véletlenül kerül – mint a börtönszínházak eminense – a fent nevezett irányzat, azaz a szociális színház tárgykörébe. 2008-ban, az évente megrendezésre kerülő színházi fesztivál keretében a Compagnia della Fortezza húsz éves fennállása alkalmából, a volterrai börtön udvarán tartott konferencián hangzott el egy meghatározás, amely megfelelően fejezi ki azt a jelenséget, amikor egy szociális színház esetében a művészi munka, illetve az előadás létrehozása legalább annyit nyom a latban, mint a terápiás cél, ez pedig: szociális művész színház. A Compagnia immár 22 éves tevékenysége alapjaiban változtatta meg a volterrai börtön szellemiségét, amennyiben az ugyan messze van még attól, hogy – mind a színházi munkában részt vevők, mind a börtön vezetése

¹⁷¹ BERNARDI, *i. m.*, 151-153.

által célként kitűzött – kulturális intézménnyé váljon, mégis, példája lehet annak, hogy egy büntetésvégrehajtó intézet miként indulhat el azon az úton, hogy alapvető funkciói között ne csak a büntetés végrehajtása szerepeljen.¹⁷²

A szociális színház témakörének kérdését más szempontból közelíti meg tanulmányában Elektra Tselikas.¹⁷³ Abból a talán merésznek tűnő hipotézisből indul ki, hogy nem létezik olyan szociális tér vagy kontextus, a valóságnak olyan területe, amelyhez a „szociális” fogalma hozzárendelődne. Mindaz, ami szociálisnak nevezhető, nem eleve adott, hanem különféle gazdasági, nyelvi, pszichológiai aspektusok fejeződnek ki benne. Azaz a szociális konkrét fogalma mindig ezen területek jellemzőivel magyarázható. Ha a szociális színházra vonatkoztatjuk a fogalmat, akkor a konkrét helyszínen, térben és időben létrejövő kapcsolatokat, interakciókat egy eleve adott dinamika képződményeiként, a társadalmi entitás eredményeiként fogjuk fel. Ez azért nem szerencsés, mert a rejtettebb kapcsolatokat, azok minőségét nehezebb észrevenni, hiszen azok cseppfolyósabb, képlékenyebb állapotban működnek. A szociális jelleg olyan különféle típusú kapcsolódások mentén jön létre, amelyek maguk nem szociálisak. Tehát Tselikas érvelése szerint a szociális jelleg olyan kontextusokkal együtt jön létre, amelyek nem szociális kvalitású elemek kapcsolódásából keletkeznek. Ebben az értelemben a színház is olyan tereket hoz létre, ahol létrejön a szociális jelleg. A szociális színház gyakorlóit, mint láttuk, elsősorban pszichológiai szempontból közelítik meg a színházi munkát. Elsődleges céljuk a metaxis, és nem a katarzisz. Tselikas feltevése szerint, amennyiben a színházcsinálást a pszichológiai megközelítés uralja, akkor az nem csupán művészi erejéből veszt, hanem az individuumok és a csoportok számára sem lesz transzformatív erejű. Nem szükséges a kapcsolati dinamikákra figyelni, mert a megfelelően kitűzött feladatra való koncentrált munka során a személyes kapcsolatok maguktól változnak a játék során, azaz éppen a feladatok elvégzése által jön létre az a tér, ahol a kapcsolatok létrejönnek, azaz ahová a szociális jelleg koncentrálódik. E megközelítés szerint a szociális jelleg távolságot tart a(z interpretációra épülő) pszichológiától, és a szociális kérdések performansz-orientált megközelítését tekinti

¹⁷² Bővebben: *Börtönszínházak Olaszországban* c. fejezet.

¹⁷³ Elektra TSELIKAS, *An exercise in trusting the art = Dramatherapy and Social Theatre*, ed. Sue JENNINGS, London, Routledge, 2009. 15-27.

elsődlegesnek.¹⁷⁴ A test kitüntetett szerepet kap, mivel minél konkrétabb a cselekvés, és az minél inkább a testen keresztül fejezhető ki, a játékosok annál inkább tudják, hogy mit csináljanak, így a szociális jelleg tere is bővül, annak összes interakciójával, konnotációjával és ellentmondásával. A cselekvésre irányuló koncentráció következtében mind a résztvevők, mind a kutatók könnyebben kerülnek el a pszichológiai interpretációkat. A színházi munkában résztvevők gyakran maguk is meglepődnek saját testük és hangjuk kifejezőképességének erejétől akkor, amikor teljes valójukkal benne vannak egy cselekvésben, azaz amikor a játékra koncentráció közben képesek elfelejteni azt, hogy mit gondolnak magukról, és hogy mire képesek. Azaz amikor a Csíkszentmihályi Mihály által kidolgozott flow-elmélet működésbe lép. A színház teljes jelenvalóságának éppen a folytonos jelenlét a feltétele, amely a testen keresztül mutatkozik meg, hiszen a test mindig a jelenben létezik. A szociálisnak mint a pillanatnyi történésnek a kifejeződése tekinthető az improvizáció alapjának is, amennyiben a résztvevő színészek egymás felé kifejeződő szabad és terheletlen, ha úgy tetszik, spontán reakcióik dinamikájában jön létre és mutatkozik meg az, ami szociálisnak nevezhető.

A fenti vélekedés értelmében a börtönszínházak munkamódszerének alapja, az improvizáció tehát a szociális szféra létrejöttének eleme. Tselikának a szociális jelleg létrejöttéről kialakított hipotézise alátámasztja a Compagnia della Fortezza vezetőjének módszerét, amennyiben az ő elgondolásai és alkalmazott gyakorlata során a színházi tréningen keresztül, a kitűzött feladatok közös megvalósításán keresztül jön létre a közösség, a szociális jelleg tere és ideje, azaz a különböző származású, kulturális háttérrel rendelkező fogvatartott színészek egymáshoz kapcsolódásának lehetősége.

A legújabb neurobiológiai kutatások is hozzájárulnak egyrészt annak megértéséhez, hogy mi működik a performatív tevékenységek közben, azaz akkor, amikor egy színész a színpadon játszik, másrészt a színházi munkában észlelhető szociális jelleg létrejöttéhez. Ennek megfigyeléséhez a neurobiológusok azt vizsgálják, hogy hogyan képződnek meg a képek a tudatban a testi, szenzoriális tapasztalatokon keresztül és a test hogyan érzékeli a világot és reagál arra azzal összefüggésben, amit a testi tapasztalatokon keresztül az agy különböző régióiban

¹⁷⁴ *Uo.*, 21.

térképezett fel. A színházi munka a testi felmelegedéssel, bemelegítéssel és a szerepfelvétellel kezdődik, a színésznek pedig az a feladata, hogy teste és tudata képes legyen a harmonikus együttműködésre. Sztanyiszlavszkij is nagy súlyt fektetett módszerében a színész testi munkájára, illetve a színész tudatában létrejövő képzetek kifejeződésének és a testi munkának a kapcsolatára. Antonio Damasio a test és az érzetek közötti kapcsolat vizsgálatakor megállapítja, hogy az érzés egy bizonyos testi állapot érzékelése, amely bizonyos gondolkodásmódok és bizonyos témák elgondolásának érzetével jár együtt. Amikor mentális képek emelkednek ki idegi mintáinkból, valószínűsíthető, hogy a folyamatot az érzések esetében a különféle agyi zónákban létrejövő testtérképek, és ezek interakciója irányítja.¹⁷⁵ Az érzések eredeténél található tárgyak és események a testen belül vannak és nem rajta kívül, az érzések pedig interaktív percepciók. Az agy közvetlenül működik az érzékelt tárgyra vonatkozóan és egyúttal módosíthatja a tárgy állapotát. Ez azt jelenti, hogy egyrészt az érzések eredeténél lévő tárgy, másrészt ennek a tárgynak az agyi térképe egymást befolyásolhatják. Azaz az érzés nem egy passzív érzékelés, hanem a test – majdnem biztosan ismétlődő – dinamikus működése, és az ezt követő érzékelés dinamikus variációja folytán keletkezik. A színészi munka során nem a testtel kifejezett érzést keressük, hanem a szerepfelvétel és a játék által a testet visszük a kívánt helyzetbe, és ezt követően keletkezik az érzés. Ez lehetővé teszi, hogy a performer a testen keresztül tanuljon valamit a testen túlról. Ez segíti a színészt abban, hogy a bizonyos érzésekhez kapcsolódó testtérképeket meghaladja és ezeket új, más módon befolyásolja, így az eredeti érzésekhez hasonlóan átalakítja azokat. Ezért lényeges a feladatra, és nem a játékosok pszichés állapotára koncentrálni. A tükroneuronok felfedezésének köszönhetően bizonyítható, hogy az ember úgy képes tükrözni egy másik ember tevékenységét, mintha azt ő maga, a megfigyelő végezné. Részben talán ez magyarázza azt, hogy egy bizonyos játékban hogyan osztódik meg az energia. Aminek következtében a többi színész játéka és tükröként működő gyakorlata befolyásolja az egyes színész lelkiállapotának változását. Így az a „szociális jelleg”, ami a színházi kreativitás során megmutatkozik, számos lehetőséget kínál a résztvevők tanulásához és átalakulásához.

¹⁷⁵ *Uo.*, 24.

A fenti gondolatokból leszűrhető tehát, hogy a szociális jeleg, vagy ha úgy tetszik, a szociabilitás ott jön létre, ahol cselekvések, akciók történnek, és ezeken keresztül lép működésbe a színház. Lényeges tényező a folyamatos változás. A színházi gyakorlatokban alkalmazott cselekvéseken keresztül jön létre a transzformáció, és képződik meg újra és újra az új szociális kontextus is.¹⁷⁶

Ebben a megközelítésben a Compagnia della Fortezza társulatának működése és tevékenysége a szociális színház fogalmi körébe tartozik, amennyiben a művészet (az előadás létrehozásának) transzformatív hatását működteti annak érdekében is, hogy a fenti értelemben vett szociális jelleg megképződjön.

A liminalitás fogalmához kötődik a rítus és a színház viszonya, amelynek változásai végigkísérik az európai színház történetét. A színházkutatók általában egyetértenek abban, hogy a színház eredete valamiféle vallási kultusz. A nem hétköznapi, különleges, évszakváltásokhoz köthető ünnepek és rítusok létrejöttével alakulhatott ki egy egyén vagy emberi közösség kulturális identitása. A rítus a liminalitás terében jön létre, olyan köztes térben, ahol a résztvevők elszigetelődnek hétköznapi életüktől és valami olyan esemény részeseivé válnak, amiből megerősödött identitással kerülnek ki. A rítusban rejlő transzformatív erő következtében a közösség *communitas*-érzése erősödhet. Az avantgárd színház képviselői egészen a 20. század harmincas éveire úgy gondolták, hogy a színház a színészeket és a nézőket egy közösséggé fogja össze, és a színház révén alakítja át őket.¹⁷⁷ Bizonyos vélekedés szerint az ünnepnek és a színháznak a rítus jellege a nézői hatás négy dimenziójának (liminalitás, periodicitás, szabályszerűség, transzgresszió) jellege és lehetősége alapján határozható meg. A hatvanas évektől a színházban a katartikus dimenzió erősödik, és az előadások egyre inkább tudatosítják a nézőben eme dimenziók meghatározó szerepét.¹⁷⁸ A liminalitás küszöbtapasztalata kapcsán ugyanakkor szükséges hangsúlyozni, hogy az előadás nem egyenlő a rítussal, noha számos átfedés tapasztalható. A rítus abban különbözik az előadástól, hogy az előbbi esetében a küszöbtapasztalat képes megváltoztatni a résztvevők

¹⁷⁶ *Uo.*, 25.

¹⁷⁷ Erika FISCHER-LICHTE, *Sámánizmus és színház*, ford. Dobos Elvira, *Lette International*, 2009-2010. tél, 21-23.

¹⁷⁸ Erika FISCHER-LICHTE, *Színház és rítus*, ford. Kiss Gabriella *Theatron*, 2007/1-2., 3-12.

társadalmi státuszát, míg a művészi előadásokban létrejövő esztétikai tapasztalat esetében a résztvevő státusa nem változik.¹⁷⁹

A Compagnia della Fortezza előadásai a liminalitás e köztes helyeivé válnak azáltal is, hogy minden évben ugyanabban az időben rendezik meg azt a fesztivált, amelyen bemutatják legújabb alkotásukat. Az átalakulás, azaz ahogyan a küszöbtapasztalat során a fogvatartottakból színészek lesznek, szintén a liminalitáshoz köthető, amennyiben a szeparált térben, a *communitas* turneri fogalma szerint olyan magatartás- és előadásmódokat dolgoznak ki, amelyek segítségével éppen saját magukat képesek fel és megmutatni. Azt lehet megállapítani, hogy a börtönökben gyakran a büntetés, a megosztás, az elrettentés és a szégyen performálódik a mindennapi életben és a börtönlakókra kiszabott büntetésben. Az itt végzett színházi munka a már eleve sokszorosán performansszal telített helyszínekhez egy sor új performanszot tesz hozzá, amennyiben gyakorlata magában foglalja az adott helyre jellemző konvencióknak és magatartásoknak a megtanulását is.¹⁸⁰

¹⁷⁹ FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, i. m., 243.

¹⁸⁰ THOMPSON, SCHECHNER, i. m., 13.

A másság színházai Olaszországban

A huszadik században a kultúra, a társadalom, a tudományok és a művészetek terén létrejövő paradigmaváltások a színház világát is mélyen érintik. Az irodalmi mű színpadra állítása mellett, a polgári illúziószínház kimerülésével megjelent egy másfajta színházi igény is, amelyben a végtermékről, az előadásról az alkotófolyamatra helyeződik a hangsúly. A színész immár alanya és nem tárgya lesz a színen megjelenő munkának, új kapcsolat alakul ki maguk a színészek, a rendező és a színészek, a színész és a közönség között. A színház újrateatralizálásának folyamatában a színház visszavezethető magára a konkrét, primer cselekedetre. Az expresszivitás problémájának újraalkotása visszaadja a testnek és a képzeletnek azokat a jelentéseket és funkciókat, amelyek háttérbe szorultak a nyugati kultúrában.¹⁸¹ A színészképző iskolák olyan kutatóműhelyekké válnak, ahol a képzés fő eszköze az improvizáció lesz, amelynek során a résztvevők saját képességeik megismerésén és alkalmazásán keresztül nem az utánzás és a színlelés aktusát, hanem az őszinteségen alapuló feltárulkozás gesztusát hajtják végre. Kitüntetett szerep jut a testnek, a színész munkája pedig nem csupán az interpretációra, hanem a kreatív pillanat megvalósítására épül. A laboratóriumokban – ami a börtönszínházi munkának is alapja – elsősorban a színésznek mint embernek a képzése folyik, amelynek másodlagos hozadéka a színész képzése. Egyfajta új identitás jelenik meg, amely nem az egyes individuumok egységére épül, hanem integrálja, felülmúlja az egyest, többszörös szubjektivitás, egyfajta kollektív identitás jön létre. A színházi csoportokban komplex kapcsolatok alakulnak ki, ahol az emberség és a művészi gazdagság reagál egymásra, és új, kommunikatív feszültség keletkezik. Az érzelmi folyamatok az egész csoportot áthatják, az újfajta közösségben a rendező már nem egyeduralkodó döntéshozó, hanem a folyamatok irányítója, kísérője. A tréning a koncentrációs technikákra, a test fejlesztésére, a belső fegyelem fenntartására irányul. Az improvizáció abban is segíti a színész-gyakorlót, hogy egyre inkább felelősséget vállaljon azért, amit csinál, így az imaginációk, frusztrációk és asszociációk helyet, formát kapnak az alkotófolyamatban. Az improvizációk annak a színházi munkának az előfeltételévé válnak, amelynek célja végül az előadás, de

¹⁸¹ Sisto DALLA PALMA, *La scena dei mutamenti*, Milano, Vita e pensiero, 2001, 141.

amelyek összetett folyamatokon keresztül integrálnak egymástól különböző hagyományokat, nyelveket, érzelmeket, kifejezésmódokat. Amikor a reprezentáció a kollektív szubjektivitás kifejeződése lesz, a színházi tapasztalat elemei strukturálisan változnak meg.¹⁸²

Az a színházi alkotóművészet, amelynek célja a reprezentáció kereteinek fellazítása, kitágítása vagy megszüntetése, Antonin Artaud-nak a kegyetlen színházról szóló elképzeléseihez is visszavezethető. Az ő felfogásában a színháznak mint az abszolút jelenlétnek egyszeri és megismételhetetlen aktussá kell válnia, amely tagadja a szó elsődlegességét. A színháznak nem az irodalmat kell utánoznia, célja nem az, hogy társadalmi vagy lélektani konfliktusokat oldjon meg, hanem hogy „feltárja az igazságnak azt a részét, amely a formák alatt rejtőzik, s amely csak a *valamivé válás* folyamatában kerülhet napvilágra”.¹⁸³ Artaud a színpadot is el akarja törölni, megjósolja a színház épületének elhagyását, és a jelenlétnek, mint az egyszeri, és megismételhetetlen mágikus aktusnak a felmagasztalásával a legközelebb jár a tiszta színház lehetőségéhez.¹⁸⁴ A kegyetlenség alatt szigor, következetesség, kíméletlen eltökéltséget és visszavonhatatlan, abszolút elszántságot is értett.¹⁸⁵ Noha ő maga nem hozott létre klasszikus értelemben vett színházat, írásainak hatása nagy mértékben befolyásolta a későbbi normaváltók munkásságát, amely nyomán létrejön a posztsemiotikainak, posztdramatikusként és dekonstruktivistának (is) nevezett színházmodell. Színházelméletének fontos eleme még a színháznak mint rítusnak a felfogása: ez jelenik meg majd Grotowski parateátrális kísérleteiben. A színháznak és az életnek az összekapcsolásából adódik, hogy Artaud nyomán (is) szükségessé vált annak az igénye, hogy a színháznak vissza kell adni eredeti, élő jellegét, amely az itt és most-ban, az előre nem kiszámíthatóban, az előre meghatározhatatlanban mutatkozik meg. Ha a való élet megtévesztő felszínességbe burkolózik, akkor a színház arra lehet jó, hogy előhossa a felszín mögött rejlő igazságot. Az új színházfelfogás visszaadja a színháznak eredeti, élő jellegét, ahol az élet és a színház hagyományos sémájának a keretei bomlanak fel. A

¹⁸² *Uo.*, 144.

¹⁸³ Antonin ARTAUD, *Keleti és nyugati színház* = A. A., *A színház és az istenek*, szerk. Fekete Valéria, Bp., Orpheusz, 1999, 166.

¹⁸⁴ Jacques DERRIDA, *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*, <http://www.cab.u-szeged.hu/local/gondolatjel/94/derrida.html> (2011. 02. 18.)

¹⁸⁵ Antonin ARTAUD, *Levelek a kegyetlenségről* = *A színház és az istenek*, i. m., 195.

színház képes lehet megmutatni azt, hogy mi az élet igazi esszenciája, illetve olyan új modelleket is felállíthat, amelyek az anyagi javakra épülő társadalomban nem materiális értékek mentén keletkeznek. A szövegre épülő kultúra alkonya, a performativitás mint kulturális működési modell dominanciája, illetve a mediatizált kultúra jellemzői, az ellátórendszerek változásai is hozzájárulnak ahhoz, hogy a megváltozott kommunikációs környezetben a teatralitás formái is átszerveződjenek. Az újfajta, immár virtuálisan is működő részvételi szükséglet új együttélési modelleket, munkamodelleket, szubkultúrákat alakít ki, amelyekben szükség jelentkezik új kapcsolatok létrehozására is. A kutatószínházak nem csak a színházkutatás területén kereshetnek formákat bizonyos kifejezőeszközök, tartalmak új, vagy más konstellációinak megragadására, hanem együttműködve a társadalomtudományokkal, tudományos kutatás részesei is lehetnek. A színház – egyes vélemények szerint – akkor maradhat élő, ha a társadalom hézagaiba bejutva képes a megjelenő problémákat, kérdéseket felmutatni, azokra választ keresni. Ilyen kísérlet volt például Magyarországon a Krétakör színház, a Káva Kulturális Műhely és az AnBlok Egyesület közös, részvételi kutatásra épülő projektje két felső-magyarországi faluban, Ároktőn és Szomolyán, amely egy nagyobb, az Új Néző névre hallgató projekt része volt.¹⁸⁶

A globalizáció erőteljesnek látszó működésmódja és hatásai, az információ uralma és az egyre több szinten tetten érhető uniformizálódás mellett azonban létrejönnek olyan mikroközösségek, ahol egyedi kapcsolati rendszerek, saját kommunikációs kultúra és a kapcsolatépítés új elemei kerülnek előtérbe. A kis színházi csoportok, műhelyek a kapcsolatépítés új módszereinek szolgálhatnak támaszul. A szakmaiság is más hangsúlyt kap, másfajta projektszemléletre van szükség, amely kevésbé kötődik már az individuum aspektusaihoz, sokkal inkább a fent említett kisebb, együtt élő csoportokban létrejövő közös megnyilvánulásokhoz. A globalizációs folyamatokkal a színházi kutatás kívánalmái is megváltoznak, és mivel az identitás válsága éppen azokat a történelmi határokat érinti, amelyek mentén a magán- és a közszféra elkülönült, a színház is másképpen viszonyul ehhez. A színház funkciója már nem a társadalomban létrejövő feszültségek, nehézségek

¹⁸⁶ NYULASSY Attila – UGRAI István – ZSEDÉNYI Balázs, *Színház használatra*, Színház, 2010 nov. http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35866:szinhaz-hasznalatra&catid=48:2010-november&Itemid=7 (2011. 11. 13.)

feldolgozása, a konfliktusok lecsillapítása valamifajta új, szocializációs gyakorlat szerint, hanem éppen az egyre fenyegetőbbnek látszó uniformizálódás ellenében új kommunikációs módszerek kidolgozása, illetve a színházi világon kívüli rendben a zárt és szabályozott identifikációk fellazítása, feltörése. Azaz a színház – Artaud nyomán is – olyan helyé válhat, ahol a létezés alapvető feltételeit kutatják. A kutatás immár nem csupán az önmagáért végzett kísérletezést jelenti, amikor egy csoport tagjai önmagukat igyekeznek meghatározni, hanem olyan folyamatos kíváncsisággá válik, amely a nagy, kollektív folyamatokon belül igyekszik a különbözőségeket és az ellentmondásokat felkutatni a kritikai tudat kialakításának segítségével. Mint a létezés kutatásának helyei, a kutatószínházak elsősorban projektekre épülnek.¹⁸⁷ A színház tehát nem a reprezentáció helye immár, hacsak magát a próbát nem lehet reprezentációnak nevezni, amennyiben képes magába sűríteni az adott csoportban létrejövő affektív elemeket, kifejezési formákat. Így magától értetődik, hogy a színház kilép megszokott helyszínéről, és az élet olyan területeire is behatol, amelyek addig el voltak zárva ettől.

Ezáltal a létezés kutatásának helyszínei lesznek a társadalom azon színterei (is), ahol a színház már nem reprezentáció, vagyis nem a valóságot tükrözi vissza a mimézis jegyében, hanem magára veszi azt.¹⁸⁸ A színházművészek, együttműködve a társadalom kutatóival, antropológusokkal, szociológusokkal, terapeutákkal, tanárokkal, oktatókkal, orvosokkal stb. együtt alkotnak olyan kutatócsoportokat, amelyek közös munkával igyekeznek választ adni olyan kérdésekre, amelyek nem a szokványos, normális rendbe illeszkednek, amelyek valami rést próbálnak nyitni azokon a bevett, olykor sztereotípiák vagy normatívák által irányított tudati képződményeken és valós entitásokon, amelyek a diszkurzív tereket uralják. A mássággal való munka mindig felvet olyan kérdéseket, amelyek a normalitás alapkérdéseire is vonatkoznak, mint ahogyan a hiányok, a rendellenességek vagy a betegségek is olyan rejtett energiákat, képességeket képesek felszínre hozni, amelyek ismeretlenek voltak eddig az ember előtt.¹⁸⁹

¹⁸⁷ DALLA PALMA, *i. m.*, 132.

¹⁸⁸ Gerardo GUCCINI, *Verso un teatro degli esseri*, Prove di Drammaturgia 2001/1, <http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/2001-1/lerici.htm> (2011. 05. 22.)

¹⁸⁹ L. pl. Oliver SACKS, *Antropológus a Marson*, ford. Racsmány Mihály, Bp., Osiris, 2004.

Olaszországban a hatvanas évektől kezdve kezd egyre szorosabb kapcsolat kialakulni a színház autonóm fejlődése és a társadalom által jelzett igények között, azaz a színházak egyre inkább megfogalmazzák etikai természetű célokat és értékeket. A laboratórium mint a színész folyamatos fejlődésének színtere hozzájárul ahhoz, hogy az utcán, az iskolákban, gyárakban, kórházakban, börtönökben, és később a menekülttáborokban létrejövő színházi munka képezze ennek az új színháznak a hátterét.¹⁹⁰

A „másság” színházait illetően úgy a színházi munka tematikáját, mint a szereplőit, illetve közönségét tekintve Vincenzo Ceppellini a következőképpen csoportosítja a résztvevőket:

1. akik többé-kevésbé szabad választásuk útján kerültek kisebbségi, marginális helyzetbe. (pl. kábítószerfüggők és a szexuális mássággal rendelkezők),
2. akik személyes viselkedésük és az erre való társadalmi reakció közötti konfliktus okán kerülnek kívül a normativitás keretein (pl. a szegények és a börtönök lakói),
3. akiknél a hátrányos helyzet a körülményeik és a nehéz alkalmazkodási képességük vagy lehetőségük folyamánaképpen jön létre (pl. bevándorlók, az adott hely őslakóitól, az anyaországtól eltérő etnikumok, idősek, és azok, akiket valamilyen okból kifolyólag elmebetegnek titulálnak),
4. akik valamilyen testi vagy lelki fogyatékkal élnek együtt.¹⁹¹

Mindegyik csoportot az elszigetelődés veszélye fenyegeti, aminek a megszüntetésében a színháznak komoly szerepe lehet. Segíthet abban, hogy a fogyatékkal élők is könnyebben beilleszkedhessenek, vagy számukra megfelelő módon együttműködhessenek a társadalmi közvélemény által normálisnak tekintett közösségekkel, egyénekkal, és fordítva: a színházzal való munka az ún. normálisak számára is felvethet olyan kérdéseket, amelyek elősegíthetik a fogyatékkal élőkkel való együttélést. Fontos megjegyezni, hogy magából a szabálytalanságból, a másság felmutatásából még nem születik előadás, illetve hogy a társadalom részéről a fogyatékoság problémáihoz való hozzáállás megváltoztatása rengeteg energiát, időt vesz igénybe. Ugyanakkor éppen az artaud-i, illetve a grotowski-i értelemben vett színház, azaz magának a létezésnek a kutatása képes szembesíteni az anomáliákkal és képes dolgozni is ezekkel. A fogyatékkal élők közösségeiben a kapcsolatok

¹⁹⁰ GUCCINI, *i. m.*

¹⁹¹ Vincenzo CEPPELLINI, *Handicap = Di alcuni teatri delle diversità, i. m., 67.*

alakulásának, képződésének, tehát a színházzal való munkának is fontos része maga a test, illetve a saját testiség és a fizikai képességek tudatosítása ahhoz, hogy egy adott térben tudjanak működni a szereplők. Az interperszonális kapcsolatok különféle módozatainak kialakítása és fejlesztése, különösen azok között, akik eltérő fizikai és lelki önállósággal rendelkeznek, szintén nagyon hangsúlyos szerepet kap. Mindezekhez hozzátartozik a szavak és a gesztusok szimbolikus nyelvezetének ismerete, illetve elsajátítása.¹⁹² Az egyik legismertebb itáliai társulat a Magyarországon is vendégszerepelt Pippo Delbono társulata. Az alapító többek között az Odin színháznál és Pina Bausch táncszínházában szerzett tapasztalatokat és vándorlásai során olyan emberekkel ismerkedett meg, akik számára a művészet nem mesterség, hanem a saját túlélésükhöz szükséges eszközként vagy segítségként fogható fel. A társulat tagjai között vannak süketnémák és Down-kórosok is.¹⁹³ Egy másik híres társulat az 1981 óta Bariban működő Teatro Kismet Opera, amely börtönökben, fogyatartottakkal is létrehoz előadásokat.¹⁹⁴ A kezdetekben ott rendező, ma már Japánban is laboratóriumokat, workshopokat tartó Enzo Toma a következőkben foglalja össze a fogyatékkal élőkkel folyó színházi munka aspektusait: A tevékenység poétikai elemekben gazdag; mivel ezek az emberek közvetítés, azaz a saját cselekvés túlzott tudatosítása nélkül képesek működni, játékok, gesztusaik tiszták, szinte gyermekiek, és éppen ettől igazán színpadra valók. A munka fő színhelye a laboratórium, ami egyfajta alkímiai műhely, mert a színház közelebb van az alkímiához, mint a kémiához. A kincs, amit meg kell találni, nem a végeredmény, hanem a megtett út. Nehéz megmondani, hol kezdődik a színház, és hol ér véget a terápia. Elsősorban színházi tevékenységről van szó, a terápiás hatás ezen keresztül mutatkozik meg. Egy „normális” színész számára nehéz úgy megjelenni a színpadon, ahogyan egy fogyatékkal élő színész képes erre, rendkívüli színpadi erejéből következően. Ami tanácsként megfogalmazható, a következő: a munka során nem érdemes előre konkrét projekttervet kidolgozni, mert mindig az éppen adott helyzetből kell kiindulni és csak lassan lehet haladni az úton. Csak a színészekkel szoros együttműködésben lehet a tervezésre vonatkozó és rendezői munkát is végezni, és soha nem szabad kitenni a fogyatékos színészeket

¹⁹² CEPPELLINI, *i. m.*, 70.

¹⁹³ Bővebben I. FRIED Ilona, *Színház a társadalom peremén*, Criticai Lapok, 2000/7-8. 30.

¹⁹⁴ http://www.teatrokismet.org/view_kismet.php?id=1 (2011. 05. 08.)

olyan helyzeteknek, ahol a közönségnek alkalma volna a „normális színészek” munkájához mérni az övékét. És végül bízni kell abban is, amiről a rendező azt gondolja, nem tudja megcsinálni, mivel sokkal több, előre nem tervezhető eszközt alkalmazhatnak.¹⁹⁵

Mindezekből látható, hogy a konkrét munkát tekintve a terápiás cél másodlagos, illetve közvetve jelenik meg. A laboratórium mint legfontosabb eszköz azokhoz a hagyományokhoz nyúlik vissza, amelyek a színháztörténetben leginkább Artaud és Grotowski, majd Barba nevéhez köthetők. A fogyatékkal és egyéb mássággal rendelkező színészekkel való munka során ez a másság nem mint csökevény, valamiféle kisebbségi helyzet (amelynek mértékét csökkenteni szükséges), hanem olyan színpadi lehetőség, amely nem a megszokott élvezeti normák szerint működik, hanem a színpadi kommunikáció másféle csatornáit nyitja meg. A fogyatékkal élő színész nyilvánvalóan nem tud oly módon előadni valamit, mint „normális” társa, tehát színpadi működése egészen más keretek között kodifikálható. Nagyobb szabadsággal rendelkezik, amely azonban nem sérti az előadás koherenciáját. A fogyatékosokkal dolgozó rendezők, Pippo Delbono és Enzo Toma is hangsúlyozzák a játékmód eredetiségét, azaz nem a fogyatékoságra helyezik a hangsúlyt, hanem arra, hogy ez a különbözőség másfajta, a megszokottól eltérő olvasatban jelenjen meg a közönség számára, akiben így éppenséggel nem a szánalom érzetét kelti.

Az örület és a színház kapcsolatának témája magában a drámában sem új, elég a Hamletre, III. Richárdra vagy IV. Henrikre, Peter Weiss Marat/Sade-jára gondolnunk. A ténylegesen örültnek, azaz elmebetegnek nyilvánított személyek közösségeiben, zárt intézményekben, kórházakban létrejövő színházak Olaszországban az antipszichiátriai mozgalom elterjedéséhez, illetve Franco Basaglia munkásságához köthetőek, aki a Demokratikus Pszichiátria mozgalom megalapításával, de különösen a 180/1978-as, az ő nevéhez kötődő ún. Basaglia-törvény elfogadtatásával lehetővé teszi a zárt intézetek működésének és a pszichiátriai gyógykezelések módszerének megváltoztatását. Basaglia a pszichiátriai beteget nem elmebetegnek, örültnek tekintette, hanem úgy tartotta, hogy az orvosnak nem csak megfigyelnie és elemeznie, magyaráznia kell a betegséget, hanem a

¹⁹⁵ Enzo TOMA, *L'antro alcemico. Intervista = Di alcuni teatri delle diversità*, i. m., 77-86.

fenomenológiai iskola pszichiátriára vonatkozó útmutatása szerint – amelynek értelmében a beteget nem lehet egy sor megállapított tünet alapján vizsgálni csupán kívülről, mivel a lélek sokkal összetettebb és rejtélyesebb annál, mintsem hogy objektív módon elemezzük – közel kell kerülnie a beteghez, figyelmes és résztvevő meghallgatásával kapcsolatot kell vele létesítenie. A pszichiáternek az egész embert, annak testét és lelkét, életét, történetét magára kell vállalnia. Az elmeegógyintézeteket Basaglia elgondolása szerint éppen ezért ki kell nyitni, mivel a mentális betegségek a betegnek a környezettel való kapcsolatában kialakuló krízishelyzetek. Az örület Basaglia számára nem betegség, hanem csupán az emberi minőség egy sajátos megnyilvánulása. A pszichiáternek minden előítéletét fel kell függesztenie akkor, amikor a beteggel kapcsolatba lép. Basaglia 1971-ben lesz a trieszti elmeegógyintézet igazgatója, ahol azonnal festészeti és színházi műhely alapítását, sőt idővel az intézmény bezárását kezdeményezi, ami 1977-ben be is következik.¹⁹⁶ Basaglia Rómába költözik, ahol a pszichiátriai kezelések koordinátora lesz.

Az ő munkásságának hatására hozza létre 1983-ban Claudio Misculin a Velemir Teatrót. Misculin maga is a trieszti kórház lakója volt. 1992-ben Cinzia Quintilianival alapítja meg az Accademia della Follia (az Örület Akadémiája) mozgalmat, miután a társulat bemutatkozik a Santarcangelói Fesztiválon. A kezdeményezés hatására több, mentális betegekkel dolgozó színházi műhely jön létre Riminiben, Cremonában, Padovában, Milanóban. Misculin a saját munkájának, azaz az „örültekkel” folytatott színházi munka elemzése során azt vallja, hogy számára mindig is a kockázat vállalása volt fontos, ezt kulcstényezőnek tartja a művészet és az örület kapcsolatában. A kockáztatással nyílnak meg a lehetőségek új, nyitott terek felé, új módszerek alkalmazása iránt. Tadeusz Kantor gondolatára hivatkozik, aki szerint a művészet folyamatos nyitottság, amit nem lehet megélni anélkül, hogy elfogadjuk és folyamatosan kutassuk a kockázatot.¹⁹⁷ A kockázat, kockáztatás keresésének gondolata, vagyis az a művészi magatartásmód, amely a kísérletezésre, a

¹⁹⁶ Franco BASAGLIA, *Le contraddizioni delle comunità terapeutiche*, <http://www.triestesalutementale.it/letteratura/testi/31contr.htm> (2011. 05. 14.)

¹⁹⁷ Claudio MISCOLIN, *Il teatro dell'eccesso, ovvero il soggetto ricomposto = Di alcuni teatri delle diversità*, i. m., 107.

már járt utak és módszerek, a személyiség határainak feszegetésére irányul, Armando Punzonak, a Compagnia della Fortezza vezetőjének is alapvető hitvallása.¹⁹⁸

A jórészt fiatalok között terjedő kábítószerfüggés, illetve az esetleges rehabilitációs folyamatok során alkalmazott terápiák között a színháznak kiemelkedő szerepe van, noha az e téren dolgozó szakemberek is hangsúlyozzák, a cél nem csupán a terápia, hanem sokkal összetettebb munkáról van szó. A ferrarai Compagnia Teatro Nucleo társulatban az egymás iránti szolidaritás, szeretet és elfogadás, az átélt tapasztalatokkal való szembenézés, ezek megismerése és kifejezése képezik a munka legelső fázisát, ezt követi a második szakasz, amikor minden egyes résztvevő a saját élettörténetét, megélt tapasztalatait dolgozza fel szabad asszociációk, szabadon választott irodalmi alkotásokból vett részletek, versek, dalok, zene segítségével, amelyeknek dramaturgiáját mindenki maga dolgozza ki, végül a harmadik fázis az egyes történetek összedolgozása egy előadássá.¹⁹⁹ Az ezen dolgozat *Színház és személyiségfejlődés* című fejezetében bemutatott színházterapeuta, Georges Baal Magyarországon a komlói drogterápiás intézet Leo Amici addiktológiai Alapítványánál 1994 óta tart színházi tréningeket hasonló módszerrel.²⁰⁰

Az ún. másság színházait, vagy a szociális színházakat, azaz a színházi intézményi kontextusból kikerülő tevékenységeket a kapcsolatok színházának is lehet nevezni, amennyiben a nem színész-foglalkozású színészek a színházi munka vezetőjével saját identitásukból, személyes történetükből kiindulva a színház védett közegében képesek kifejezni az egyes alakok megformálásán keresztül azt a tartalmat, amelyben az expresszivitáson keresztül megjelenik a résztvevők konkrét valósága. Ez az expresszivitás, vagy ha úgy tetszik, művészi erő, ami „a mindennapi élet és a kulturális archetípusok határán egyesíti a teatralitás egyes alkotórészeit.”²⁰¹

Olaszországban a színházaknak a civil kontextusokhoz való közeledése a 90-es évektől kezdődően vált jellemzővé, szemben a 80-as években egyre inkább gyengülő ideologikus színezetű előadásokkal. A narratív színház elsősorban a

¹⁹⁸ L. A *volterrai Compagnia della Fortezza és Armando Punzo módszere* c. fejezet.

¹⁹⁹ Horacio CZERTOK, *Cultura della vita/cultura della morte = Di alcuni teatri delle diversità, i. m.*, 112-113.

²⁰⁰ FRIED Ilona, *Színház és terápia*, Criticai Lapok, 2000/1. 22-23. és: *Jobb későn, mint soha*, Criticai Lapok, 2002/12. 10.

²⁰¹ Gerardo GUCCINI, *Scene della notizia: interazioni fra teatro e informazione = Tradizione e modernità nella cultura italiana contemporanea. Italia e Europa. 11-12 giugno 2009*, szerk. FRIED Ilona, Bp., ELTE BTK Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék – Ponte Alapítvány, 2010. 75-94.

kollektív emlékezet, a történelmi elfojtások témáit elevenítette fel, a mikrotörténelem és a történetek, a személyes és kollektív traumák mentén bontotta fel az elhallgatások szövetét többnyire egyszemélyes formában (lásd pl. Ascanio Celestini és Marco Paolini előadásait).

Börtönszínházak

A börtönök mint totális intézmények.

A börtön mint modern büntetés végrehajtó intézmény, ahol a szabadság elvesztése a legáltalánosabb büntetés, Európa szerte a 18-19. század fordulóján alakul ki. Az intézmény megjelenése együtt jár az eszmék fejlődésével, az erkölcsök finomodásával, a fegyelmező társadalom kialakulásával. Fontos volt, hogy a sokasággal (a 18. századi demográfiai hullám következtében ide-oda vándorló népességgel) szembeni hatalom taktikája gazdaságos, a befolyás pedig maximális intenzitású legyen, lényeges szempont volt továbbá, hogy a hatalom gazdaságos növekedését összekapcsolják a hatalomgyakorló apparátusok teljesítményével. Ugyanakkor, ahogyan azt Michel Foucault *Felügyelet és büntetés* című művében írja, a korábbi, fizikai fájdalmat okozó büntetésekkel, a látványos kivégzésekkel szemben a börtön a büntető törvénykezés történetében az emberiség kezdete is.²⁰² A testi szenvedést okozó büntetés helyébe a lelki szenvedés, a szabadságtól való megfosztottság kerül. A zárt intézményben a mindenkori bűnelkövetők eltűnnek a társadalom elől, nagy részük örökre kiiktatódik a „normálisak” közösségéből. Hogy ki számít bűnösnek, bűnelkövetőnek, milyen fokú a megbocsátás mértéke, illetve milyen fokú büntetést igényel, mindig az adott tér és idő (kultúra) büntetéssel kapcsolatos jogi, politikai, a méltósággal, a szabadsággal összefüggő kérdéseitől függ.²⁰³ Az állam az igazságszolgáltatási rendszeren keresztül biztosítja a bűncselekményt elkövető egyén bűnhődését. A büntető funkció mellett a börtönnek elriasztó és javító-nevelő funkciót is el kellene látnia. Az elriasztó funkció általában nem működik megfelelően, mert a jogkövetés normája áttételesen a családi, iskolai, munkahelyi szocializáción keresztül alakul ki, amelyben a börtönbe zárt egyének többnyire nem részesültek. A javító-nevelő funkció nagyon kevés börtönben

²⁰² Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés*, ford. Fázsy Anikó és Csűrös Klára, Bp., Gondolat, 1990, 289-316.

²⁰³ Alain DE BENOIST, *Jog, politika, méltóság, szabadság. Büntetőjog és jogi gondolkodás*, ford. Horváth Andor, Korunk, III/7. 2010, 28-36.

működik jól, többnyire finanszírozási hiányosságok miatt.²⁰⁴ Európában nincs egységes börtönfilozófia, de léteznek egységesen elfogadott alapelvek. Ilyen például a börtönbüntetés minimalizálásának elve, miszerint csak a legvégső esetben kell szabadságmegvonást alkalmazni, vagy az a felfogás, amely szerint nem szabad többlet-büntetést alkalmazni, mivel a szabadság elvesztése már önmagában elégséges büntetés. Az az elv is általánosan elfogadott, hogy a börtönbüntetést a kezelésre kell alapozni, amely állampolgári jogon kapott szolgáltatásnak minősül.

A börtön, amellet, és azért, mert zárt társadalmi tér, a társadalmi folyamatok és jelenségek gyűjtőhelye is. Szociálpszichológiai szempontból rendkívül jellegzetes, mert nagyon sok csoport létezik, és ezeknek csak kis része definiált jogilag. A csoportok között lehet olyan kapcsolat, amit jogszabály határoz meg, de sokkal nagyobb a jogszabályellenes, illetve a jogszabály szellemiségéből eredő legitim vagy illegitim akciók száma.²⁰⁵ Ezen túl a börtön mint büntetésvégrehajtó intézmény működését illetően számos belső ellentmondást lehetne még megemlíteni. Ilyen például a büntetési attitűd és a javítási-nevelési attitűd ellentmondása, ahol a büntetési attitűd a büntetett cselekmény elkövetésének körülményeit nem tekinti meghatározónak, csak enyhítő vagy súlyosbító körülménynek, míg az emberrel foglalkozó tudományok a determinizmus elvét követik, amely szerint a személyiség kialakulásának folyamata, annak állomásai alapvetően meghatározzák az ember cselekedeteit. További ellentmondások lehetnek a fizikai tér zártsága és a szabad mozgás igénye, a függő helyzet és az önállósági igény ellentéte, a pozicionális tekintély-uralom és az emberi elfogadás szükségességének az ellentéte stb.²⁰⁶

A börtönök a totális intézmények markáns csoportját alkotják. A fogalom Erving Goffmantól származik, aki *Asylums (Menedékhelyek)* című munkájában részletesen tárgyalja a totális intézmények jellemzőit.²⁰⁷ Öt csoportba sorolja ezeket:

- gondozó otthonok (pl. fogyatékkal élők, idősek, árvák, szegények otthona)
- gyógyintézetek (elmeorvosintézetek, lepratelepek)

²⁰⁴ L. pl., http://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-it/inchiesta-italiana/2011/07/29/news/carceri_1_appello_del_quirinale_realt_disumana_si_deve_intervenire-19765231/?ref=HREC1-8 (2011. 07.29)

²⁰⁵ FLIEGAUF Gergely, *Börtönártalmak* = Uő., RÁNKI Sára, *Fogvatartott gondolatok*, Bp., L'Harmattan, 2007, 16-18.

²⁰⁶ BOROS, CSETNEKY, *i. m.*, 127-136.

²⁰⁷ Erving GOFFMAN, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, trad. all'italiano: Franca Basaglia, Torino, Einaudi, 2003. 34-35.

- a társadalom számára veszélyesnek tekintett személyeket elkülönítő intézmények (pl. börtönök)
- egy bizonyos feladat elvégzésére alakult intézmények (hajók, kollégiumok, munkatáborok, nagy gyárak)
- világtól elvonultan élők, egyházi intézmények (kolostorok, zárdák).

A modern társadalmakban az emberek az élet különböző tevékenységeit egymástól jól elhatárolható színtereken végzik, más-más helyen alszanak, dolgoznak, szórakoznak, sportolnak stb., és mindezen tevékenységeket mindig, vagy többnyire másokkal együtt végzik. A totális intézmények jellemzője, hogy a fenti szférák közötti határokat eltünteti. Az élet különféle színterei összeolvadnak, a mindennapi tevékenységek emberek nagy csoportja előtt zajlanak, mindenkinek ugyanazt kell csinálnia, és minden tevékenységet ellenőriznek. A különféle tevékenységek egy racionális terv szerint működnek.²⁰⁸ A racionális terv a hatalom része. Foucault idézett művében a panoptikusságot mint a hatalom működését elemzi. A panoptikusság lényege, hogy automatizálja a hatalmat, a fogoly bármikor nézhetővé válik, így megfosztódik egyéniségétől. A panoptikum hatása, hogy a hatalom automatikus működését biztosító láthatóság szándékos és folyamatos állapotát alakítja ki a fogolyban.²⁰⁹ Foucault leírásában a Bentham által megtervezett panoptikum az elzárás utópiáját testesíti meg, amely sokféleképpen alkalmazható, akár foglyok magatartásának javítására, vagy tanulók oktatására, munka felügyeletére vagy dologházi célokra. A panoptikum az a mód, amellyel a hatalmi viszonyok határozhatók meg az emberek mindennapi életében.²¹⁰

A totális intézmények a bentlakókat automatikusan megfosztják annak lehetőségétől, hogy a civil élet különböző színterein kipróbált és alkalmazott szerepeit gyakorolja, és így törés lép fel a korábbi szerepeikkel kapcsolatban. (Az önkéntes belépés esetében a szerepekkal való leszámolás már a kinti világban elkezdődik.) A bent tartózkodás (fogva tartás) hosszának arányában egyfajta diszkulturációs folyamat indul meg, azaz az internált képtelenné válik arra, hogy szabadulása után a kinti világban majdan felmerülő konfliktusait kezelni tudja. Az intézményen belüli létezés csak abban az értelemben létezik számára, amit majd a

²⁰⁸ GOFFMAN, *i. m.*, 34-35.

²⁰⁹ FOUCAULT, *i. m.*, 272.

²¹⁰ *Uo.*, 279.

kijutás sikere jelent. Ebben az értelemben a totális intézmények egy különleges feszültséget tartanak fenn az intézeti és a civil élet világa között, amelyet stratégiai mozgatórugóként alkalmaznak az emberek manipulálására.²¹¹ A totális személyiségvesztés, a környezet elszemélytelenedése elleni védekezés egyik formája az ún. informális hálózat működtetése. Az intézetekben a formális struktúrát a személyzet alá és fölrendeltségi viszonyban álló csoportjai és az elítéltek csoportjai, valamint a különféle, a személyzet által kinevezett „bizalmi munkakörben” dolgozók alkotják. Ezen túl, illetve ezzel párhuzamosan létezik egy informális struktúra is, amely a „szabályokban rögzített intézeti élet mögött illegálisan működő, az ellenőrzés alól kibújó, öntörvényűen motivált attitűdök és interakciók összessége”.²¹² Az informális struktúra, azaz a kompenzálás szervezeti formája a foglyok deprivációja következtében alakul ki. A személyiség lepusztulása a szabadságtól, a heteroszexuális kapcsolattól, a javaktól és a szolgáltatásoktól, az autonómiától, a biztonságtól való megfosztottság nyomán következik be. Az informális struktúra sajátos normarendszerrel bír, amely a formális struktúrával együtt biztosítja a börtön működését, ugyanakkor a reszocializáció lehetőségeit gyengíti. A különféle megküzdési technikák közül kiemelkedik a coping, ami a stresszel való megküzdési stratégiákat jelenti.

A totális intézmények goffmani elméletével szemben az utóbbi évtizedekben számos kritika fogalmazódott meg. Mivel Goffman művében nem börtönöket, csupán egy washingtoni elemgyógyintézetet tanulmányozott rendkívül részletesen, megállapításai és következtetései nem feltétlenül képezhetik alapját egy, a börtön struktúrájának és működésének értelmezésére irányuló vizsgálatnak. Goffman bipoláris rendszerként, azaz olyan szervezetként írta le a börtön társadalmát, ahol a fogvatartottak és a személyzet elkülönül egymástól. Az elmúlt évtizedek kutatásai azonban rámutattak, hogy a börtönök szervezete és a társadalom között szoros kapcsolat áll fenn. A hatvanas évektől kezdődően a börtönről való felfogás alapvető eleme nem az elzárás, a kirekesztés, hanem a reintegráció, azaz a börtönből kikerült rabok társadalomba való visszailleszkedésének hangsúlyozása, a személyiségben bekövetkező pozitív változás és az önbecsülés fejlesztése. A többségi társadalom ugyanakkor szívesen tartja fenn a totális intézmények mítoszát, aminek legfőbb oka

²¹¹ GOFFMAN, *i. m.*, 43-45.

²¹² BOROS, CSETNEKY, *i. m.*, 139.

valószínűleg az a – börtönökről a média által is táplált – meggyőződés, hogy ide olyan gonosztevőket zártak, akik onnan nem tudnak kijönni, és az igazságügy, a büntetés-végrehajtó szervek humánus módon megvédik a becsületes, dolgozó embereket ezektől a csúnya emberektől. A társadalom nagy része nem bízik a rehabilitációban, az előítéletesség is magas fokú. A reluktancia elve is érvényes, amennyiben úgy gondolják, hogy a börtönökben a szegélynivaló embereket eltakarják a társadalom szeme elől, csakúgy, ahogyan egyes városokban a hajléktalanokat sem tűrik meg a köztereken. Nyilvánvaló a szemellenzős felfogás, a szőnyeg alá söprés elvének mechanizmusa, az „amit nem látok, az nem létezik” hamis gondolata, azaz a valós társadalmi problémák feletti szemhunyas.²¹³

Ami a börtönbéli bánásmódot (treatment) illeti, a visszaesés eshetőségét csökkentő, illetve a társadalomba való – stigmatizáció mentes – visszailleszkedés lehetőségét elősegítő különféle rehabilitációs programok változó hatékonysággal működnek. Robert Martinson 1974-ben publikált cikke nyomán, amely a különféle rehabilitációs programok minimális hatékonyságát bizonyítja, a konzervatív szemléletű jogászok és szakértők feleslegesnek tekintették a tréninget.²¹⁴

A vizsgálatok alapján kimutatható, hogy leginkább a kognitív terápiás elméletre épülő modellek a leghatékonyabbak. Egy 1996-os vizsgálat szerint átlagosan a programok 10 százaléka képes csökkenteni a visszaesést.²¹⁵ A bánásmóddhoz a börtön szociális klímájának kialakításán (elhelyezés, ellátás, szabadidő eltöltés, napirend, jutalmazás-büntetés) túl ugyanúgy hozzátartozik az oktatásban, a tréningekben és a különféle terápiákon való részvétel. A hetvenes években az Egyesült Államokban több börtönlázadás is kitört a (főképpen) afro-amerikai foglyokkal való kegyetlen bánásmód következtében, így a börtönbéli bánásmód számos elemét megváltoztatták, és lehetőség nyílt többféle rehabilitációs program beindítására.²¹⁶

A színház-, illetve drámaterápia a szocioterápiás módszerekhez tartozik. A drámajátékok, színházi neveléssel foglalkozó események jótékony hatása leginkább a kommunikációs készségek illetve a személyiség önmegismerésének fejlesztésében

²¹³ FLIEGAUF Gergely, *Mennyiben változott a börtön társadalmi funkciója az elmúlt ötven év során? A totális intézmények elméletének kritikája. 1-2. rész*, Börtönügyi Szemle, 2008/1-2, 20-32. és 57-72.

²¹⁴ BOROS, CSETNEKY, *i. m.*, 176-177.

²¹⁵ BOROS, CSETNEKY, *i. m.*, 177-178.

²¹⁶ Walter VALERI, *Viaggio dentro i prigioni*, Teatri delle diversità, 15/52. 2010, 29-33.

játszanak nagy szerepet. A börtönben végzett színházi munka óriási vitális szükségletből születik, aminek elsődleges hozadéka a kreatív szubjektivitás újrafelfedezése és alkalmazása. Egy börtönben a színház a bizonytalan élet kompenzációjaként működik, minden színházhoz kapcsolódó munka, a díszletkészítéstől kezdve a jelmeztervezésen át a zene megkomponálásáig az elítéltek belső, lelki és szellemi stabilitását, fejlődését segítik elő. Mivel a színház közös vállalkozás, a közös munkán keresztül az elítéltek magukévá teszik a szolidaritáshoz kapcsolódó értékeket, és a másik megismerésével és elfogadásával önmagukat is könnyebben elfogadják. A színház kínálta terápia alapja az a folyamatosan megtapasztalható jelenség, hogy a színjátszás aktusa nem generál illuzórikus, az adott területen kívüli folyamatokat, nem visz más világokba, mint a kábítószer, hanem távolságtartó rálátással képes megmutatni a való világot.²¹⁷

Az olaszországi börtönök típusai

Az olasz igazságszolgáltatási rendszerben a következő börtöntípusokat találjuk:

- védőőrizetben lévők őrzésére kialakított intézmények, járási és kerületi intézmények: itt helyezik el a vádlottakat, a letartóztatottakat és az áthelyezési eljárás alatt állókat. Ugyanakkor itt is vannak büntetésüket töltő rabok.
- büntetésvégrehajtó intézetek: fegyházak és fogházak (börtönök),
- biztonsági intézkedéseket ellátó intézetek (mezőgazdasági üzemek, dologházak, kórházak, igazságügyi és elmeorvosintézetek).²¹⁸ Az olaszországi börtönök rendkívül zsúfoltak. 2010-re a fogvatartottak létszáma az 1990-ben mért 29 ezerről több mint 69 ezerre nőtt, miközben a bűnelkövetések száma csökkent. A börtönök elvileg 44 ezer főt volnának képesek ellátni, ehhez képest van olyan börtön, ahol a rabok a földön alszanak, nincs víz és fűtés. A börtönök lakói elsősorban nagyon alacsony iskolázottsági szinten lévő, elszegényedett, a társadalom peremére szorult nincstelenek és bevándorlók.²¹⁹ A fogvatartottak kb. 5 %-a a női nemhez tartozik.

²¹⁷ Claudio MELDOLESI, *Scena della mente e scena dei reclusi = Di alcuni teatri delle diversità, i. m., 52.*

²¹⁸ L. olasz Igazságügyi Minisztérium honlapja: http://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_2_3_7_1.wp (2011. 08. 18.)

²¹⁹ pl. http://www.agesol.it/PDF_fast/newsletter/news_attuale/newsletter_attuale.pdf (2011. 08. 18.)

A volterrai büntetés-végrehajtó intézmény szigorított védelemmel ellátott fegyház, ahol azonban olyan fogvatartottak is tartózkodnak, akik számára engedélyezik a börtön falain kívüli munkavégzést. Jelenleg kb. 160 rabot tartanak fogva a börtön hat részlegében. A rekreációs, kreatív, illetve oktató tevékenységek a színházteremben, a vetítőteremben, a könyvtárban, számítógépteremben zajlanak, sportolni a tornateremben, egy kisebb futballpályán és a tekepályán lehet. Ami a munkavégzést illeti, a börtönben van egy szabóműhely is, ahol minőségi kézműves termékeket állítanak elő, amelyekkel vásárokon is szerepelnek. A büntetés végrehajtó személyzet 85 főből áll, munkájukat tizenegy civil munkatárs és öt állandó egészségügyi dolgozó segíti. Önkéntesek, megbízott oktatók, tanárok vesznek részt a különféle oktató, rekreációs tevékenységekben. A volterrai fegyház kivételes helyzetének voltát maga az igazgatónő, Maria Grazia Gianpiccolo elsősorban a Compagnia della Fortezza tevékenységének tulajdonítja. Ennek magyarázata az is, hogy maga a színházi munka, a minden évben megrendezett fesztivál, amelynek egyik helyszíne a börtön udvara, nem csak az abban részt vevőkre, hanem az örökre és a többi munkatársra is hatással van. Maga az igazgatónő is legfontosabb céljának tekinti, hogy a volterrai fegyház a kultúra helyévé válhasson. A főfelügyelő és a személyzet összes tagja is rendkívül motivált.²²⁰ A színházi tevékenységen túl a börtönben általános iskolai, gimnáziumi és egyetemi oktatás is folyik, meghívott tanárokkal, előadókkal. A színházi workshopok a Bolognai Egyetem Zenei és Színháztudományi Tanszékével (DAMS) együttműködésben jöttek létre, a nyelvészeti laboratórium pedig a Pisai Egyetemmel közös munkában. Felsőfokú geodéta-képzés is folyik a börtönben. A Slow Food egyesülettel való közös munka során magasan képzett szakácsok, konyhafőnökök tartanak gasztronómiai-kulináris tanfolyamokat a fogvatartottak számára, akik aztán vacsorákat rendeznek Volterra város lakói számára. A vacsora árából befolyt összeget karitatív célokra ajánlják fel.²²¹ A szabadidős, kreatív tevékenységek között festő és zeneműhely is működik a börtönben, a „Keresek egy barátot” projekt keretében pedig néhány rab kiskutyákat fogadott örökbe a városi kutyatelepről. Az igazgató elmondása szerint kivételesen jó

²²⁰ Caterina MANIACI, *Volterra, una vocazione trattamentale*. (interjú)
<http://www.leduecitta.com/articolo.asp?idart=1771> (2011. 11. 11.)

²²¹ Ristorante al carcere di Volterra – Cene Galeotte 2008 (TG2), in:
http://www.youtube.com/watch?v=z_uJvEUuU9w&feature=related (2011. 10. 20.)

kapcsolat áll fenn a helyi szervek, hatóságok és a börtön között, illetve folyamatosan hangsúlyozza annak jelentőségét, hogy a börtön és a város között szoros kapcsolatot igyekeznek fenntartani. Az 1342-ben épült erődöt a Mediciek bővítették ki a 15. század második felében, ekkor épült a legnagyobb torony, a Maschio, amelynek udvarát azzal a céllal szeretnék felújítani, hogy az kulturális központtá váljon.²²² Egyébként ezen az udvaron rendezik a vacsorákat, illetve a színházi események utáni fogadásokat, amikor a színészek és a többi fogvatartott látják vendégül a közönséget. (A rabok mindegyike ilyenkor kis jelvényt visel, amelyen a következő felirat látható: „il cuore si scioglie”, azaz: „a szív megolvad”). A börtön egy ma már liturgikus célokra nem használt kápolnával is rendelkezik, itt tartják a vacsorákat, illetve a fesztiválok idején itt rendezik a kiállításokat.

A börtönszínházak

A börtönszínházak annak a hetvenes években indult mozgalomnak a nyomán születnek meg, amely alternatív megoldásokat keres a bebörtönzés, fogva tartás körülményeinek javítására. Ez együtt jár a különféle, a reszocializációra építő foglalkozások, tevékenységek bevezetésével. Az egyik rendelkezés a már említett börtönlázadások nyomán születik meg, így az addigi, 1930-ban bevezetett Rocco-féle törvényhez képest a fogva tartás körülményei némiképpen enyhülnek. Az 1975. július 26-i 354-es törvény a két és fél évnél kevesebb időre elítélt rabok számára lehetővé teszi a civil szolgálatot, amennyiben azok a három hónap próbaidő alatt nem követnek el semmilyen szabálytalanságot. Ha már letöltötték büntetésük felét, felügyelet nélkül dolgozhatnak, vagy tanulhatnak, jó magaviseletért előbbre hozott szabadságra helyezést, kellő indokkal családi okok miatt eltávozást kaphatnak. Az igazságügyi felügyeleti szerveknek nem csak az a dolguk immár, hogy kiszabják a büntetéseket, hanem afelől is dönthetnek, hogy adott esetben milyen mértékben csökkentsék azt, vagy milyen alternatív rendelkezéseket vezessenek be. A fogva tartás szabályaira vonatkozó következő lépés az 1986. október 10-én életbe léptetett 663-as, ismertebb nevén Gozzini-törvény, amely hatékony rehabilitációs program alkalmazását teszi lehetővé a fogvatartottak számára. A szabadnapok száma évi 45-re

²²² MANIACI, *i. m.*

emelkedett, lehetővé vált a kíséret nélküli házon kívüli munka, a felügyeletet ellátó bíró ellenőrzi, hogy a bűnügyi igazgatás megfelelően betartja-e a fogvatartott rehabilitációjára irányuló rendelkezéseket, illetve elősegíti, hogy az erre irányuló tevékenységek beindulhassanak, illetve működhessenek. Mindezen rendelkezések célja, hogy a fogvatartottak később vissza tudjanak illeszkedni a társadalomba. A törvény sok helyen érvényesül, más helyeken kevésbé, számos esetben korlátozzák, máskor igyekeznek maximálisan betartani. Ilyen körülmények között jön létre a börtönökben a színházi munka, sok más rehabilitációs program és tevékenység keretében.

Az első kezdeményezés 1982-ben indul, amikor Riccardo Vannuccini a római rebibbiai börtönben létrehozta a Teatro Gruppo nevű társulatot, amely Jean Genet *Különleges felügyelet* című művét mutatta be a spoletói fesztiválon, hat fogvatartott színész előadásában. 1984-ben ugyanitt bemutatták Szophoklész *Antigonéját*, amelyen Francesco Cossiga államfő is részt vett. Ugyanebben az évben Luigi Pagano a bresciai börtönben alapított társulatot, majd később, a milánói San Vittore börtön igazgatójaként a Ticvin színházzal együttműködve segítette itt is beindítani a színházi munkát.

Fontos momentum az olaszországi börtönszínházak történetében az 1985-ös év, amikor az 1957-ben Rick Cluchey által alapított kaliforniai „The San Quentin Drama Workshop” vendégszerepelt Olaszországban. A római Argentina színházban Beckett egyik művét adták elő nagy sikerrel. Cluchey a börtönszínházak atyjának is nevezhető, mivel – mint életfogytiglanra ítélt fegyenc – társaival elsőként hozott létre színházi csoportot. Ugyanitt 1957-ben mutatták be a San Franciscó-i Actor’s Workshop társulatának tagjai Herbert Blau rendezésében Beckett *Godot*-ját, amikor is a kritikusok meglepetésére a rabok a nyugat-európai nézőkkel ellentétben tökéletesen értették a darabot.²²³ Cluchey és társai 1961-től kezdve Beckett darabjain (*Godot-ra várva*, *Végjáték*, *Krapp utolsó tekerése*) kezdtek dolgozni, 1963-ig a *Godot* két változatát mutatták be, mindkettőben Cluchey alakította Vladimirt. A korabeli kritikusok megdöbbenéssel fogadták, hogy a rabok milyen egyszerű könnyedséggel játsszák Beckett műveit, maga Cluchey többször hangsúlyozta, hogy

²²³ Martin ESSLIN, *Az abszurd dráma elmélete*, ford. Sz. Szántó Judit, Bp., Színháztudományi Intézet, 1967, 3-5.

a Beckett-művek alakjai leginkább a börtönökben szülehetnek meg.²²⁴ A *Godot-ra várva* alaptémáját képező várakozás a börtönökben mindennapos, magától értetődő állapot. Cluchey feltételes szabadrábra helyezése után Párizsba utazott, ahol 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*, Cluchey-t Berlinbe hívták rendezni a Forum Theaterbe, így 1975-ben Beckettal együtt kezdte kidolgozni a Schiller Theaterben majd bemutatandó *Godot*-t. Cluchey egy DAAD-ösztöndíj segítségével egy évet töltött Berlinben, ahol rávette Beckettet, hogy rendezze meg a *Krapp utolsó tekerését*, amelyben ő alakította a főszerepet. Cluchey ezt a darabot 2008-ban Volterrában is bemutatta, ahol a *Lehetetlen színházai* nevet viselő, évente megrendezett fesztivál és a Compagnia della Fortezza díszvendége is volt egyben.²²⁵ A Compagnia della Fortezza 1988-ban kezdte meg működését Armando Punzo vezetésével, és ahogyan a társulat egyre nagyobb hírnévre tett szert, úgy egyre több börtönben indult be színházi tevékenység.

Massimo Marino teatrológus, színháztörténész 2006-ben folytatott kutatást a börtönszínházak tevékenységéről. Az ország 207 börtönébe kiküldött kérdésekre 18 tartomány 113 börtönéből érkezett válasz. Ezeknek 86,41 százalékában folyik színházi tevékenység, amelyet általában a bánásmód, a szocializációs készségek javítása, illetve a saját kulturális sztereotípiákból való kilépés szempontjából tartanak fontosnak. A különféle területekről érkező vezetők, tanárok, nevelők, önkéntesek nem feltétlenül végeztek színházi tanulmányokat. A börtönökben a színházi munkát az esetek 44 százalékában valamilyen színházi társulattal együttműködve végzik. A társulatok 50 százaléka rendelkezik több mint 3 éves tapasztalattal. A gondos, kidolgozott projektekre építő, hosszú távra tervező tevékenységek száma kevés. A mennyiség nincs arányban a minőséggel, a csoportok nagy része alkalmoszerűen áll össze. A börtönök vezetése számára általában nem fontos, hogy milyen jellegű a tevékenység, nincsenek pontos és hatékony eszközök egy projekt magas szintű működtetéséhez. A külső elismerés, azaz a társadalom felé való megnyilvánulás

²²⁴ <http://1957timecapsule.wordpress.com/2010/11/19/november-19-1957-waiting-at-san-quentin/> (2011. 11. 01)

²²⁵ A 2008-évi „*A Lehetetlen színházai*” címet viselő volterrai színházi fesztivál programfüzete. Volterra, Carte Blanche, 2008, 9.

minden társulat számára rendkívül fontos. Ennek oka többek között az, hogy így valamilyen – többé kevésbé laza – kapcsolat jön létre külvilág és a börtön lakói között, ez utóbbiak meg tudják mutatni magukat, identitásuk valamelyest módosul, a város, a civil élet és a börtön közötti válaszfal vékonyodik, a fogvatartottak az általában egy évig tartó felkészülés után számot tudnak adni munkájukról. Az előadások általában színpadra írt szövegekből indulnak ki, amelyekhez a szereplők saját élettörténetüket teszik hozzá. A társulatok mintegy fele a börtönben adja elő a darabját, 41 százalékuknak a börtön falain kívül is van lehetősége bemutatni a munkáját, és csupán 9 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-szabadnapjaikat, és a családlátogatásra vonatkozó különleges szabadnapjaikat használják fel a turnézásra. Kivétel ismét a volterrai Compagnia della Fortezza, ahol sikerült kivívni, hogy a fogvatartottak az 1975. évi 354-es törvény 21. cikkelye értelmében munkaengedéllyel turnézhatnak. Az a tény, hogy csekély számú előadást lehet tartani a börtön falain kívül, arra utal, hogy a tevékenységek nagy része elsősorban terápiás jellegű és célja a társadalomba való visszailleszkedés. A börtön falain kívül tartandó előadások megtartásának lehetőségét az is nehezíti, hogy fennáll a fogvatartottak esetleges szökésének lehetősége. Erre már volt példa a Compagnia della Fortezza esetében is.

A börtönszínházak körében kevés a valódi művészi céllal működő színház. A csoportok nem csak előadásokat hoznak létre, hanem publikációkkal, fesztiválok szervezésével, hálózatok építésével, közös projekteken való részvétellel, különféle szervezetekkel, egyetemekkel is tartják a kapcsolatot.²²⁶ A legaktívabbak a padovai Tam Teatro Musica színház, a milánói Ticvin színház Donatella Massima vezetésével, ők a San Vittore börtönben dolgoznak és az arezzói felnőttek börtönében a Gabbiano színház, amelynek vezetője Gianfranco Pedullà. Hasonlóan jelentős kezdeményezések születtek Urbinóban, a római rebibbiai börtönben, Palermóban, Velencében. A fiatakorúak intézetei közül a bolognai, a bari és a palermói intézetekben folynak jelentősebb munkák.

²²⁶ MARINO, *Teatro e carcere in Italia, i. m.*, 39-41.

Massimo Marino 2006-ban olyan börtönökben készített interjúkat a rendezőkkel, animátorokkal, ahol a színházi tevékenység művészi céllal működik. Az interjúk a következő szempontok köré csoportosultak: a társulatok működésének körülményei, a támogatási rendszer, a munkamódszerek, a külvilág felé való megmutatkozás, annak elismertetése, illetve a színházi munka hatása a fogvatartott színészekre, a többi fogvatartottra, illetve az egész intézményre. Ezekből három kezdeményezést ismertetek.

Padovában a TamTeatromusica²²⁷ 1991 óta dolgozik a Due Palazzi börtönben. A társulat alapítója, Michele Sambin és a pedagógiai koordinátor, Lorena Orazi, valamint három fogvatartott válaszolt a kérdésekre. 1987-ben indult be egy kísérleti „börtönprojekt” a városi önkormányzat támogatásával, amely 2002-ben szűnt meg. A laboratóriumi munka mégis folytatódott, Veneto tartomány támogatásának köszönhetően. A kilencvenes évek első felében a tanácsnokság (assessorato) hatékonyan részt vett a munkában, egy munkatárs folyamatosan jelen volt a színházi próbákon, egyfajta mediátorként működött, ám ez a funkció később a személyzet számának csökkentése következtében megszűnt. A tevékenységet olykor fel kellett függeszteni a pénzügyi támogatás időszakos megszűnése miatt. A legnagyobb nehézséget a hivatalos szervekkel való kapcsolat jelenti, ez abból is látszik, hogy az olykor pozitív ígéretek ellenére a színházi műhely vezetői szerint a munkát mintha minden évben újra, előlről kellene kezdeni. Ami a munkamódszert illeti, a börtön populációjának nagyfokú heterogenitása miatt a laboratóriumi munkában terápiás célokkal is dolgoznak, a különösen zárkózott résztvevők játékba hozatala érdekében. A testi részvétel legalább annyira fontos, mint a verbális. A játék során sokkal több dolog derül ki egy fogvatartottról, mint a verbális interjúk alatt. A rendező, Michele Sambin számára a börtönben folytatott színházi munka két nagyon erős energiának a találkozásából születik, az egyik a művészi, a másik az emberi energia, amiből – mivel nem professzionális színészekről van szó – szinte bármi kihozható. Ha a művészi energia pontos tervezésen keresztül érvényesül, akkor a belső energiákat is megfelelően képes működtetni. A próbák első szakaszában a beszélgetéseket, vitákat, személyes történeteket, a szerepekkel való azonosulásokat és ellenérzéseket videófelvételeken keresztül dokumentálják, amiket később

²²⁷ <http://www.tamteatromusica.it/carcere.htm> (2011. 08. 29)

megbeszélnek. Ezután következik az előadás szövegének összeállítása, amelynek során az eredeti művek a színészek saját történeteivel egészülnek ki. A társulat külső szereplése mindig az esetleges engedélyektől, ez pedig sokszor a külföldi származású fogvatartottak arányától is függ. A Maddalena színházban, a milánói Piccolo Teatróban, illetve az egyik legjelentősebb fesztiválon, Santarcangelóban is vendégszerepeltek. Amikor nem engedélyezik számukra a kinti szereplést, videofelvétellel üzennek a külvilágnak. Életmentő eszköz ez ebben a helyzetben, hiszen elengedhetetlenül fontos számukra a külső visszajelzés. Egy alkalommal a csak férfiakkól álló társulat munkájában egy videokamera, illetve lejátszó segítségével egy külső helyszínt is bekapcsoltak, ahol kizárólag női színészek vettek részt a munkában, a helyszín pedig a Giotto freskóival díszített Cappella degli Scrovegni volt, a város egyik legszebb helye, amely erős kontrasztot képezett a börtön sötét világával szemben. A színházi munka a fogvatartottak számára elsősorban a nyitottabbá válással, az egymásra figyelés képességének megnövekedésével, a szolidaritás erősödésével, a másság elfogadásával jár.²²⁸

A rebibbiai börtönben²²⁹ folyó színházi munkáról készített interjúban Fabio Cavalli, a társulat rendezője, a laziói foglyokért felelős Angiolo Marrone ügyvéd, a börtön igazgatója, Carmelo Cantone és a Compagnia Liberi Artisti Associati (Szabad Művészek Társulata) néhány színésze vett részt. Fabio Cavalli 2003 óta vezetője a társulatnak, a fogvatartott színészekkel való első közös munkája az Eduardo De Filippo *Napoli milionaria* (Milliomos Nápoly) című munkájára épülő előadás volt. A társulat nem kap támogatást kívülről, ám a börtön igazgatójának támogatása nyomán a börtön különböző műhelyeinek (pl. asztalos- és bútorrestauráló műhely) bevételeiből támogatják a társulatot. Nagy az önkéntes munka aránya is, a világítóberendezéseket, díszleteket, jelmezeket szinte ingyen kölcsönzik. A sajtótájékoztatókat is ingyen szervezik meg. A társulat 24 tagból áll, nagy részük nápolyi, kisebb részük calabriai, szicíliai származású. Külön érdekesség, hogy a társulat egyedül kezdett el dolgozni, és mivel sokan ismerték Eduardo De Filippo darabjait, ezek közül először a *Natale in casa di Cupiello* című művet választották. A rendező elmondása szerint a módszer nem különbözik attól, ahogyan a börtönön kívüli világban dolgozik együtt egy színházi csoporttal. A mű kiválasztása után a

²²⁸ MARINO, *i. m.*, 42-48.

²²⁹ http://www.enricomariasalerno.it/CentroStudi/teatro_e_carcere/ (2011. 08. 29.)

szövegen dolgoznak, majd az egyes színészek karakterjegyei alapján kiválasztják a szerepeket. Mindezt sok beszélgetés, vita előzi meg. Amikor a fogvatartottak egyedül kezdtek el dolgozni, hetente kétszer, egy 3 x 2 négyzetméteres területen, a munkának elsősorban a rekreációs, önismereti oldala domborodott ki jobban. Később egy valamivel nagyobb helységet is kaptak, és a különféle továbbképző tanfolyamokon és munkával eltöltött idő mellett a szűkre szabott maradék időt mindig pontosan be kellett osztaniuk. Fabio Cavalli részvételével a foglalkozások egyre inkább művészi jelleget öltöttek. Az igazgató a kezdetektől fogva támogatta a csoportot. Noha szerinte a börtönökben indított színházi műhelyeknek elsősorban terápiás céljuk van, a rebibbiai tevékenység magasan túllép az ilyen célokon. Az egyik fogvatartott színész elmondása szerint, amikor az előadásairól pozitív és lelkes visszajelzéseket kapnak, nehezen tudnak elaludni, mert félnek attól, hogy álmaik túl messzire viszik őket. A társulat 2008-ban a római Teatro Piccolo Eliseóval együttműködve bemutatta *Gadda vs Genet* című előadását.²³⁰ Shakespeare *Viharját* Eduardo De Filippo fordítása alapján dolgozták fel, az előadás létrejöttében pedig maga a De Filippo család is segédkezett. Fabio Cavalli a klasszikus Sztanyiszlavszkij-módszert alkalmazta a próbák során. Az ő vélekedése szerint a börtönszínházi munka célja a katarzisz, amely a színészek és a közönség együttlété, azaz az előadással kibontakozó rítus során jön létre. A fogvatartottak számára a színház óriási lehetőség ahhoz, hogy másképp éljék meg mindennapjaikat. Sokan a színház önreflexióra tanítását tartják nagyon fontosnak. Nem a saját szenvedésüket akarják színre vinni, hanem önmagukat akarják megmutatni, amely persze nagy kockázattal bír. A börtön egyesek számára a folyamatos reflexió helye, számot vetnek a múlttal és megpróbálnak terveket szőni a jövőre. A női szerepekkel is meg tudtak birkózni, ami nagy szó, mert nagyon is tradicionális kultúrákból származnak. A rendező olykor az Erzsébet-kori színház hagyományait követte, a színészek közül pedig néhányan saját nőrokonaikkal, többnyire az édesanyjukkal, vagy feleségükkel azonosultak. A Kalibánt játszó afrikai származású színész például (elmondása szerint számára meglepő módon) akkor volt képes behelyezkedni a szerepébe, amikor rájött, hogy számára magát Afrikát képviseli a sziget, ahol Prospero kiköt és Kalibánnal

²³⁰ FRIED Iona, *Pinocchio és a többiek. Római előadások 2008-2009 fordulóján*, Criticai lapok, http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37717%3Apinocchio-es-a-toebbiek&catid=15%3A2009&Itemid=13 (2012. 01. 21.)

találkozik. A társulatnak sajnos nincs lehetősége arra, hogy a börtönön kívül is előadja munkáit, ehhez a megfelelő személyzet is hiányzik. A színházban részt nem vett fogvatartottak elismerték társaik munkáját. Az Igazságügyi Minisztérium honlapja szerint egyedül a római rebibbiai börtönben alakítottak ki egy tudományos intézetet, amelynek az lett volna a feladata, hogy az elítéltek személyiségének megfigyelésére alapuló kísérleteket dolgozzon ki a társadalomba való visszailleszkedés céljából. A kísérlet nem tartott sokáig.²³¹

A Bariban működő Teatro Kismet²³² nem csak fogvatartottakkal, hanem fogyatékosokkal, gyerekekkel is dolgozik, célja pedig, hogy a civil élet minél több területén színházat hozzon létre. Az interjúban Lello Tedeschi projektfelelős és Franca Angelillo munkatárs vett részt. A leghosszabban működő színházi tevékenységük 1997-ben kezdődött egy kiskorúakat fogva tartó intézményben, Bariban. Az intézményben létrehozott színházcsoportban külsős színészek is dolgoznak. Pénzügyi támogatást csak a minisztériumtól kapnak, a regionális, önkormányzati szervektől nem. A támogatás első felét egy színházterem felépítésére szánták, amely egy igazi színháznak megfelelően berendezett és felszerelt, öltözőkkel ellátott helység. A színház művészei anélkül is használhatják a termet, hogy találkoznának a bentlakókkal, ezt egy külön bejárat biztosítja számukra. Az intézet társulata kb. 30 tagból áll, akiknek a fele külföldi. A cél előadás létrehozása, nem pedig terápiás kezelés, ezért a laboratóriumi munka során a vezető ugyanazt a módszert alkalmazza, amit a „kinti” színház fiatal színészeivel. Első lépésként a résztvevők közötti, empátiára épülő kapcsolat kialakítása a legfontosabb, ezután kezdődik el a konkrét munka, ami a rendezőnek a csoportos interakciók megfigyelését követő ötletéből, vagy egy általa hozott szövegrészletből indul. Rendkívül fontos a precizitás, ez az igény a résztvevőktől érkezik, pontosan tudják, hogy a játék szabályait komolyan kell venni. A tréningek során a szövegeket lassan azok is megértik és elsajátítják, akik olaszul kicsit vagy egyáltalán nem beszélnek. A megértés során egyre inkább felmerül az igény arra is, hogy a szövegeket – gyakran egymásnak is – magyarázzák, hogy egyre tudatosabbá váljon bennük, mit miért tesznek. A rendező gyakori szünetekkel dolgozik, ilyenkor megfigyeli a játékosokat, azok interakcióit, viselkedését, amit aztán a későbbiekben beépít a munkába. Több

²³¹ http://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_2_3_7_1_4.wp (2011. 08. 18.)

²³² http://www.teatrokismet.org/view_kismet.php?id=1 (2011. 08. 11.)

jelenet született a szünetekben megfigyelt interakciókból, helyzetekből. A próbák előrehaladása során egyre pontosabbá válik a részletek kidolgozása, aminek az is az oka és következménye, hogy a résztvevők egyre jobban értik, mit kell tenniük. Az előadásokat először a bentlakóknak mutatták be, majd a közönség köre egyre bővült: nevelőkkel, a személyzet más tagjaival, szociális munkásokkal, színházi tanulmányokat folytatókkal, civil közönséggel. A színházi munka a nevelőkkel való kapcsolatot szorosabbá, közvetlenebbé tette.

Noha a börtönszínházak Olaszországban már viszonylag jelentős számban tevékenykednek és a színház a börtönben az egyik legelterjedtebb és leghatékonyabb eszköz a fogvatartottak társadalomba való visszailleszkedése szempontjából, a jelenség a társadalom számára mégis láthatatlan marad. A különféle kezdeményezések, projektek azonban sokszor összefogással, közös pályázatokkal, workshopokkal, konferenciákkal igyekeznek megerősíteni, fejleszteni és tágítani tevékenységüket. Az egyik legfőbb probléma az egységes törvénykezés hiánya, valamint az a tény, hogy a különféle rendeletek, jogszabályok jelentős mértékben eltérnek egymástól a különböző tartományokban. További fontos problémakör a különféle szakmai továbbképzések kidolgozása, ahol lényeges szempont a börtönben dolgozók tapasztalatainak és módszereinek felhasználása, amely szorosan kapcsolódik a szabadult rabok további esetleges munkalehetőségeihez. Elengedhetetlen a különféle képzési helyekkel, egyetemekkel, színházi tanszékekkel való kapcsolattartás, ami maga után vonja a büntetésvégrehajtó intézetek irányításában bekövetkező kisebb-nagyobb változásoknak, maguknak a börtönöknek zárt intézményből nyitottabbá válásának lehetőségét. A volterrai (elsősorban a Compagnia della Fortezza tevékenységére épülő, Armando Punzo irányítása alatt álló) Carte Blanche csoport például 2005-ben más olaszországi és európai (francia, svájci, német, angol és osztrák) egyesületekkel közösen, a Socrates-program keretében indított projektjének célja, hogy a közös problémák, módszerek nyílt térben, az együttműködésre és a kölcsönös reflexióra irányulva segítsék elő a börtönszínházi tevékenység intézményesülését. A hálózati megközelítés lehetővé teszi, hogy a résztvevők közötti interakciók gyorsabbá váljanak, a problémákra közösen keressenek megoldást, és a bonyolultabb, összetettebb nehézségekkel közösen küzdjenek meg. A legfőbb cél az európai börtönszínházak kísérleteinek

integrálásán keresztül a már létrejött tapasztalatok elemzése, feldolgozása, valamint a börtönökkel kapcsolatos, már létező szakmai programoknak a továbbfejlesztése.

A legtöbb kezdeményezés Toszkánában jött létre. A volterrai Carte Blanche egyesületen kívül az Arci Nuova Associazione Firenzében működtet egy színházi laboratóriumot a Solliccianino börtönben és a pratói La Dogaia börtönben, az előbbiben mind a női, mind a férfi fogvatartottak körében. Itt is, mint sok más helyen, egy évben egy előadás születik, a létrehozásban a laboratórium-módszer működik, azaz a csoport közös erővel, közös színpadra írással hozza létre az előadást. A börtönszemélyzet támogatja a munkát, külső turnéokra azonban még nincs lehetőség. A pisai Don Bosco börtönben a Prométeusz projekt keretében 2004 óta tartanak színházi kurzusokat, amelyen négy részletben a színházi eszköz és szabályrendszer grammatikáját sajátíthatják el a fogvatartottak. Ezen túl szerveznek még továbbképzéseket önkéntesek, és már szabadult rabok számára is. Empoliban, a Grosseto közeli Massa Marittimában, a sienai, a san gimignanoi, a livornói börtönökben is különféle projektek keretében jönnek létre színházi előadások.²³³

Az egyes börtönökben működő színházi csoportok munkáját vizsgálva a következők állapíthatók meg: Az esetek nagy részében elsődleges tényezőnek számít, hogy a cél mindenekelőtt művészi, és nem terápiás, noha a végeredményt tekintve nem minden előadás üti meg egy művész-színház előadásainak színvonalát. Ennek értelmében a terápia, illetve a személyiségfejlesztés másodlagos szempontnak minősül. Az egyes börtönökben, fegyházakban különféleképpen megtapasztalt valóság olvasatának, értelmezésének jelentőségét mindenhol kiemelik. Nincsenek olyan általános szabályok, amelyek mindenhol érvényesek volnának. Az intézményi hozzáállás és vezetés részéről rendszerességre és egységes nézőpontra, hozzáállásra volna szükség. A színházi tevékenység során a résztvevők nyelvi, manuális, műszaki készségeket szereznek, valamint az egyéneken, illetve a csoportban folytatott munka során a börtönben kialakult rend megváltozásával az egyéni, csoportos szokások is változnak. Az önmagával való konfrontáció a fogvatartottat kibillentí abból a szerepből, amiben addig bűnöző voltánál fogva benne volt, megváltozik a helyhez való viszonya, amely hely maga is átalakul, amennyiben a színpad lehetőségeinek segítségével megtapasztalhatja az önreflexió, az elkötelezettség, illetve a valóság

²³³ *Teatro e carcere in Toscana* (documentazione) = *A scene chiuse*, i. m., 138-190.

átalakíthatóságának képességét. Azokon a helyeken, ahol színház működik, a többi fogvatartott működés módjában is változás keletkezhet, mivel a börtön személyzetének a hozzáállása is módosul, a közös cél által a fegyőrök együttműködőkké válnak. Az előadás létrehozása elsődleges, különösen akkor, ha többször is megismételhető. A külvilágnak való bemutatkozás elengedhetetlenül fontos, hiszen így kap visszaigazolást, elismerést a társulat. A színházi tevékenység kapcsán a börtönök – a korábban rosszul felhasznált energiának pozitív irányba való alakításával – a kultúra azon helyivé válhatnak, ahol a társadalmi viszonyok, folyamatok ellentmondásos voltát lehet(ne) vizsgálni, kutatni. Ehhez természetesen olyan egységes, stabil szabályozási, finanszírozási rendszerre volna szükség, amely nem akadályozza azt a művészi szabadságot, amit a művészeknek már sikerült kivívniuk. Az sem utolsó szempont, hogy a színház többféle munkalehetőséget is kínálhat, több szakma is megtanulhatóvá válik általa, akár a színpadtechnika, a világítás, hangszerelés és nem utolsó sorban a színészet területén. Nem mellékes az értékelés sem. Ahhoz, hogy valóban maradandó, markáns alkotások szülessenek, az olykor alkalmoszerűen létrejövő, szakköri keretek között létrejövő kezdeményezéseket hatékonyan működő, értékelhető tevékenységeknek kellene felváltaniuk.²³⁴

²³⁴ M. Marino, *Teatro e carcere in Italia*, i. m. 92-93.

A volterrai Compagnia della Fortezza és Armando Punzo módszere

A társulat vezetője, rendezője, az indulás

Armando Punzo 1959-ben született a Nápolyhoz közel fekvő Cercolában. 1978-ban kezdte meg színházi tevékenységét, amikor a Teatro Laboratorio Proposta színház keretében utcaszínházi előadásokban vett részt. A nápolyi Università Orientale nyelvi fakultására iratkozott be, ahol a színháztörténet-vizsgára készüléskorán ismeri meg Jerzy Grotowski színházfelfogását. Döntő hatást gyakorolnak rá Grotowskinak a színészi munkára vonatkozó elképzelései, amely szerint a színésznek nem csak kitartóan és kíméletlenül kell dolgoznia saját testén, hanem mélyen ismernie is kell saját magát. Nápolyban Punzo számos színházi esemény vezetője, részese: társaival előadják a *Danza per qualcuno che sta andando via* (Tánc valakiért, aki elmegy) című produkciót. Az *Il Piccolo Circo Oscuro* (A Kis Homályos Cirkusz) közösség alapító tagja, a *Ricordi* (Emlékek) című darab alkotója, valamint egy, a színész fizikai munkájára építő szemináriumot is vezet az egyetem antropológia kurzusának keretében. Saját elmondása szerint Grotowski munkásságán túl szellemi formálódásában fontos szerepet kaptak a különféle művészetrajzok, színházi munkájának a képzőművészet is jelentős eleme lett. A kihívást és az erőt Punzo számára azok a művészek jelentik, akik számára a művészi munka alapja a kockázat. Saját munkájában is a folyamatos kockázat, a határok feszegetése, átlépése kap hangsúlyt.²³⁵ Elmondása szerint a nápolyi kultúra, a színház, a nápolyi drámaírói hagyományok, az egyébként nagyra becsült Eduardo De Filippo nem hagyott mély nyomot benne; mindig valami közvetlenebb, dinamikusabb közegre volt szüksége. A nápolyi drámaírók közül Annibale Ruccello és Enzo Moscato álltak közel hozzá. Az ő munkáikban ismert magára, bennük találta meg a másság, az örület, a halál témáit is. Bár a nápolyi kultúra merevségétől idegenkedett, Volterrában a Compagnia della Fortezza első három előadása mégis három nápolyi szerző művére épült. Ennek oka viszont inkább abban rejlett, hogy a fogvatartottak nagy része déli származású. A börtönben a színházi munka kezdetén a nápolyi dialektus használata tette lehetővé, hogy a rendező és színészei között rövid idő alatt közvetlen kapcsolat alakulhatott ki,

²³⁵ Interjú Armando PUNZÓVAL, http://62.77.55.137/site/Scuola/nellascuola/scenari_teatro/punzo.htm (2010. 03. 25.)

ugyanakkor a rendező számára szülővárosának kultúrája a maga mögött hagyott, ősi, eltemetett világot képviselte.

Punzo 1983-ban érkezett Volterrába, ahol a *Gruppo Internazionale L'Avventura* nevű csoporttal kezdett el dolgozni. A csoport egyébként 1982-ben alakult, az Eugenio Barba által alapított *International School of Theatre Anthropology* 1981-es volterrai ülészaka alkalmából. Ezen esemény keretében a San Pietro konzervatórium (a jelenlegi Carte Blanche egyesület székhelye) néhány helységében és egy 18. századi villában kezdett el dolgozni a csoport. Az általuk létrehozott munkákban a résztvevők nem csupán nézők, hanem egyben szereplők is voltak. A projektek hét napon át, reggel héttől éjfélig tartottak, nem improvizációk, hanem előre megtervezett akciók voltak, ahol a résztvevőket arra ösztönözték, hogy a hétköznapi tapasztalataiktól különböző ritmusban és időben működjenek, így olyan energiaszinteket érzékelhetnek, amelyeket még sohasem tapasztalhattak meg. A munka célja az én és a külvilág együttes érzékelése volt, amelynek során ritkán tapasztalt élményekben részesültek a résztvevők.²³⁶ A csoport felbomlása után Punzo Annet Hennemannal 1987-ben alapította meg a Carte Blanche egyesületet, amelynek keretében színházi előadásokra és animációkra épülő projekteket indítottak el. A Compagnia della Fortezza előadásai 2004-től kezdve szerepelnek az olaszországi fontosabb fesztiválokon, maga Punzo pedig időről-időre rendezői tréningeket vezet a börtönön kívül is.²³⁷

²³⁶ Letizia BERNAZZA, *Il rischio come strumento di perfezione. Conversazione con Armando Punzo = La Compagnia della Fortezza, i. m., 23-46.*

²³⁷ 1997-ben Nicola Rignanesével létrehoz egy monológot *Teatro No* címmel, 1999-ben Casablancában vezet egy színházi laboratóriumot tizenöt marokkói színésszel a „Mediterránum kapui” projekt keretében, amelyet később Bolognában, a Teatro Dusében mutatnak be. 1999-ben és 2000-ben a Velencei Biennálén egy több lépcsős laboratóriumot vezet, tizenöt színésszel és a pratói Teatro Metastasio együttműködésével, ami később a *Nihil-Nulla* című előadásban ölt testet. Az előadással 2002-ben és 2003-ban is turnézott Olaszországban. 2004-ben a „Brecht Projekt” című nemzetközi laboratóriumot vezeti, a toszkánai Teatro Metastasio Stabile, a belga Festival de Liège, a német Spielzeiteuropa–Berliner Festspiele együttműködésével. Ebből a munkából születik meg később *Az Üresség avagy mi marad B. Brechtből* című előadás, amelyet a liège-i fesztiválon és Pratóban mutatnak be, majd 2006-ig turnézik európai városokban, többek között Párizsban és Berlinben. 2005-ben rendezi a volt marokkói fogvatartott, Mimoum El Barouni monológját *Il Libro della Vita* (Az Élet Könyve) címmel. Az előadást a Volterrateatro Fesztiválon mutatják be, de Franciaországba is eljut. 2003-ban és 2006-ban két előadást rendez a fogvatartottakkal, *Sing Sing Cabaret* és *Brecht Cabaret* címmel. Ezeknek a volterrai Teatro San Pietro ad otthont. 2008 őszén egy európai, generációk közötti kommunikációs projekt keretében vezet színházi laboratóriumot. Idősekkel dolgozik együtt, amiből a *Hamlet – A valóság tragédiája* című előadás készül. 1997-től három éven át társrendezőként vezeti a „Volterrateatro” fesztivált, amelynek 2000-től egyedül lesz művészeti vezetője. 2001-ben és 2002-ben az általa létrehozott „Színház és Börtön projekt” a kulturális minisztérium elismerését is megkapja. Számos alkalommal hívják konferenciákra,

Annet Henneman

A Compagnia della Fortezza tevékenységének első éveiben Annet Henneman volt a rendező munkatársa. Punzo és ő először rövid előadások bemutatásával kezdték el a színházi munkát a börtönben. Henneman 1955-ben, Amsterdamban született, drámatanárként szerzett diplomát a leeuwardeni egyetemen. 1978 és 1980 között Wroclawban dolgozott egy Grotowski által szervezett műhelymunkában, ugyanakkor Utrechtben, Leeuwardenben és Groningenben különféle ifjúsági, a kreativitást fejlesztő, illetve fiatalok bünelkövetők társadalomba való visszailleszkedését segítő oktatási központokban, iskolákban tevékenykedett. 1980 és 1982 között egy amszterdami pszichiátriai intézetben drámaterapeutaként dolgozott, majd különféle fesztiválokat, előadásokat, foglalkozásokat szervezett leeuwardeni gyerekek és a németországi Oldenburg egyetemének hallgatói számára. 1984-ben részt vett a Források Színháza egyik projektjében. Volterrába érkezésekor belépett a Gruppo Internazionale L'Avventura csoportba.

Az első előadás, amit Punzóval együtt állítottak színpadra a börtönben, Etty Hillesum 1941/43-ban írt naplójából készült.²³⁸ Ezt követte a *Verso Camille Claudel* című darab, melynek másik főszereplője a Rodint alakító Punzo. Henneman az első néhány előadásban (*La Gatta Cenerentola, Masainello, 'O juorno' e San Michele, Il Corrente, Marat Sade, Favola, The Brig*) a rendező munkatársaként működött közre, a társulat munkáját elsősorban a tréningek vezetésében, az improvizációs munkákban segítette.²³⁹ Csakúgy, mint Punzóéban, az ő művészi hitvallásában is felismerhető Grotowski tanítása, amely szerint a színház megköveteli a saját magunkon való munkát, valamint ismerni és elemezni kell tudnunk az érzéseinket, amiknek a kereteit magunknak kell megteremtünk, illetve formába öntenünk. Minden valamire való munka a találkozásból születik. Nem maga a színház volt fontos Henneman számára, hanem a közös tapasztalat élménye. Saját munkáját

workshopokra. Volterra városának egyéb, színházzal kapcsolatos projektjeiben is részt vesz, pl. „A Színház és a Város” és „Őszi Nosztalgiák” címmel. 2004-ben hozza létre a „Börtön és Színház Európában – innovatív módszerek képzése, fejlesztése és terjesztése” című projektet, több más ország börtönszínházainak részvételével. L. in: <http://www.socialtheatre.net/teatriincorso/docenti/68-armando-punzo>

²³⁸ magyarul: Etty HILLESUM, *A megzavart élet. Etty Hillesum naplója*, ford. Gera Judit, Bp., Gondolat, 1994.

²³⁹ Annet HENNEMAN, *Se sia teatro*, Teatro e Storia, 19.26 (2005), 393.

illetően nem nevez meg konkrét módszert, ám hangsúlyozza a börtönben lakók elemi kommunikációs éhségét, a vágyat, hogy elmondhassák életüket, megoszthassák tapasztalataikat. A rengeteg szenvedés mellett jelen van a vágy, hogy a fogvatartottak ott benn, a börtönben is teljes életet éljenek. Ebből a vágyból lehet később táplálkozni a tréningeken, az előadások létrehozása során. A zárt intézetben a személyiség lassan elsorvad, a fogvatartott nem gyakorolja az életben elsajátított, belsővé vált szerepeit, és az állandó megalázó helyzetek is támadják az énképét. A benti élet csupán a kinti világ függvényében érvényes, azaz éppen ezért nem valós, ezért kell játszani egymás előtt, az örök előtt. Az érzelmek megmutatása kiszolgáltatottá tehet, ezért a fogvatartottak csak kemény fizikai gyakorlatok során képesek például az agressziójukat megmutatni²⁴⁰. A börtönben fontos szabály az is, hogy nem szabad meglepettnek mutatkozni, nem lehet sem gyengéd, sem agresszív érzelmeket kimutatni, mert ezzel kiszolgáltatottá válhatunk. A fogvatartottaknak ezért újra meg kellett tanulniuk, hogyan mutassanak ki érzelmeiket, hogyan kezeljék azokat. Ebben a szerephez helyezkedés segíti őket.²⁴¹ Punzo és Henneman munkájának fontos motívuma volt a mindenfajta altruizmustól való tartózkodás.²⁴² A színházcsinálást a szó legmélyebb értelmében gondolták el, a gyökerektől indultak el, azaz abból a helyzetből, amikor csupán az adott tér és az adott személyek álltak rendelkezésükre. Színházi munkájuk és előadásaik a mély emberi kapcsolatokra, a termékeny társas cselekvésre, jó politikára épültek. 1991-ben az *'O juorno 'e San Michele* című előadásért Punzóval együtt megkapták a rangos ÜBÜ színházi díj különdíját. Henneman a társulattól és Punzótól való elválás után a későbbiekben szociális színházzal foglalkozik, 1999-ben megalapította a *Teatro di Nascosto* nevű színházat, amely elsősorban a bevándorlással kapcsolatos problémákon, női sorsokon keresztül a színház eszköztárának segítségével kérdez rá súlyos társadalmi problémákra.

²⁴⁰ Erving GOFFMAN, *Asylum, i. m.*, 44-45.

²⁴¹ Annet HENNEMAN, *Momenti di libertà = La scena rinchiusa*, a cura di Maria Teresa Giannoni, Piombino, Traccedizioni, 1992, 35-37.

²⁴² Ferdinando TAVIANI, *Il rasa dei dimenticati vivi = A scene chiuse, i. m.*, 87-97.

Armando Punzo elképezései és módszere

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 büntetésvégrehajtó intézményként működött, a Mediciék korában a család toszkánai uralma ellen lázadókat zárták ide.

Punzo célja olyan színház létrehozása volt, amelyben az intézményi kereteken kívül, színházi előképzettséggel nem rendelkező emberekkel tud dolgozni. Saját elképezéseihez a színház hagyományos intézményének elutasítására volt szükség, ez a szükség pedig abból táplálkozott, hogy valami olyasmit akart létrehozni, ami tökéletesen szembehelyezkedik a színház világában – és közvetetten a társadalomban – uralkodó normákkal, hitekkel. Eszközei – átvitt értelemben – a rombolás és a kíméletlen őszinteség. Hogy változást érjen el, le kellett rombolnia a színházról, a színészeiről, a művészetéről és a művészeiről kialakult közhelyszerű elképezéseket, kliséket, de leginkább a börtön eszméjét, azokat a sztereotip elképezéseket, amelyek a közvéleményben, és a fogvatartottakkal együtt élők között uralkodik. Mindezekkel együtt jár a saját személyiség határainak átlépése is, hiszen a rendező azon elhatározása, hogy egész életét ennek a kísérletnek szenteli, csak nagyon következetes, kíméletlen munkával és őszinteséggel érhető el.²⁴³ A börtön eszméjének szétzúzása sokkal magasabb cél kitűzését jelenti, mint amit a szokásos nevelő célzatú, reszocializációs tevékenységekkel lehet elérni. 1988-ban a volterrai önkormányzat egy kisebb összeggel járult hozzá, hogy megkezdődhessen a színházi tevékenység a börtönben. Ez két hónapra szóló laboratóriumi munkát jelentett, és a fogvatartottak javító-nevelő célzatú foglalkoztatására irányult. Punzo munkájának lényeges eleme, hogy az ő célja nem a nevelés, nem a reszocializáció volt, hanem az, hogy magas színvonalú színházi munkával előadásokat hozzon létre, önálló társulatot működtessen. Nem szociális munkásként akart dolgozni, hanem magasabbra tette a mércét: a fogvatartottaknak olyan munkamódszerekkel, olyan minőségekkel kellett szembesülniük, a rendezővel együtt olyan akadályokat kellett legyőzniük, amelyekkel addigi életükben soha nem találkoztak. A rendező munkája természetesen nagyon is nevelői, csak hogy a nevelő célzat mindig indirekt módon éri

²⁴³ Interjú Armando PUNZÓVAL, *i. m.*

el hatását: éppen a nagyobb cél kitűzése, az ismeretlennel való konfrontáció, ennek az ismeretlennel való feldolgozása, belsővé tétele az, amin keresztül létrejön a változás, és növekednek a társadalomba való visszailleszkedés esélyei. A rendező szerint tehát a színház nem az az eszköz, amivel valamit el lehet érni, a színház – mint a művészi munka teremtő aktivitása – maga a cél, amelynek indirekt módon lehet más hatása. A börtön kettős értelemmel bír: egyrészt konkrét, erős kapcsolatot jelent a valóság egy részével, amelynek – nem mellesleg – fontos aspektusa az az állandó jelenlét, amely a rabok „röghöz kötöttségéből” ered, másrészt tágabb értelemben a börtön az egész világnak, azaz a szklerózissal küzdő, elnyomó, magából másokat kizáró, félelmekkel teli társadalomnak is a metaforája, amelyben élünk. A börtönben az egész világ ellentmondásai válnak láthatóvá sűrített formában, ezek az ellentmondások pedig meglehetősen vitathatóvá teszik a világ élhetőségét. A struktúrák, ideológiák, sztereotípiák leépítéséhez, megváltoztatásához pedig éppen az a kíméletlen munka szükséges, amely ezzel a magasabb – művészi – céllal igyekszik új szabályokat, új perspektívákat felállítani. Magának a börtön eszméjének a lerombolásához a rendezőnek egy egészen konkrét célja is kapcsolódik: a büntetésvégrehajtó intézményből kulturális intézményt akar létrehozni. Ez részben már sikerült, a volterrai börtönszínház példája megmutatja, hogy a művészi cselekvés képes átalakítani a helyeket és azok szellemiségét, mentalitását: a színházi munka nem csak a fogvatartottak számára jelent változást, hanem az évek során a börtön igazgatósága, az őnök, a felügyelők, a felügyeleti szervek hozzáállása is jelentősen változott. Maga a börtön igazgatója is egyetért azzal a gondolattal, hogy az itt létrejövő színház célja kultúra létrehozása és nem csupán nevelő célzatú foglalkozás, ami által magának a börtönnek a működésmódja is változik.²⁴⁴

A konkrét színházi munka és a fogvatartottak közötti kapcsolat, illetve ez utóbbiak színházhoz való viszonyának elemzésekor elsősorban azt a tényt fontos kiemelni, hogy számukra létfontosságú a külvilággal való kommunikáció, annak a hiánynak a leküzdése, amellyel a börtönben folyamatosan együtt élnek. Fennállhat a veszély, hogy a hiány elfeledése illuzórikus képzetet hozhat létre, ám ez mégsem történik meg, hiszen éppen a fogvatartott színészek habitusára jellemző nyers,

²⁴⁴ MARINO, *Teatro e carcere in Italia. La metodologia di Armando Punzo = A scene chiuse, i. m.*, 83-91. Lásd még: *Börtönszínházak Olaszországban c. fejezet.*

ösztönös, minden előképzettségtől mentes, őszinte erő az, ami ezt nem teszi lehetővé. Ha a színházat a Grotowski-i értelemben találkozásnak tekintjük, akkor természetes, hogy a legjobb erők vannak itt jelen, hiszen a színház ereje éppen azt a társulat tagjai között létrejövő abszolút egymásra figyelést követeli meg, amely képes megváltoztatni a fogvatartottak életét is. A rendezővel való kapcsolat mély bizalomra épül: a csoport tagjai az életüket osztják meg egymással, közösen hoznak létre valamit, de a közöttük lévő kapcsolat hozza létre azt a hatást, ami a szövegen, a szereplőkön keresztül, az egész előadás folyamán működik.

A fogvatartottakkal való munka soha nem jelent bizonyosságot, folyamatos mozgásban van minden, nem lehet előre tudni, mivel indul a nap, illetve egy adott nap során milyen problémák keletkeznek. A fogvatartottak között fennálló mindennapi kapcsolaton is folyamatosan dolgozni kell. A rendező számára egy ilyen, szinte abszolút mértékben az egymással való kapcsolatra vagy annak hiányára épülő élet végtelen gazdagságot jelent, ugyanakkor a nehézségek leküzdése, a pozitív ösztönző erők megtalálása, a nehéz helyzetekkel való konfrontáció hozza létre, illetve segíti elő a művészi fejlődést.²⁴⁵

Amikor a rabokkal való közös munka elkezdődött, Punzo módszerének legfontosabb sajátossága a fokozatosság volt. Eleinte inkább a kísérő szerepét vette magára, meghallgatta vicceiket, dalaikat, történeteiket, majd egyesével kezdett el dolgozni velük, úgy, hogy igyekezett mindenkinek a legjobb képességeit kihasználni. Az első előadás, a *La Gatta Cenerentola* (Hamupipőke-macska) esetében például a szöveg könnyű, szórakoztató jellege segítette a felkészülést, ugyanakkor arra ösztönözte a színészeket, hogy felülemelkedjenek a megszokott, leegyszerűsítő prekonceptiókon, sémákon és működésmódokon. Amit Punzo legfontosabbnak tartott, az volt, hogy az ő színészei mentesek maradjanak azoktól a sémáktól, amik a professzionális színészek sajátjai. Mindig arra törekedett, hogy ne rutinszerűen csináljanak dolgokat, hogy folyamatosan, egy éven keresztül, minden nap a jelenlét erejével dolgozzanak. A legfontosabbnak azt tartja, hogy a színészek állandó kockázatnak legyenek kitéve, ami azt jelenti, hogy olyan helyzetet kell létrehozni számukra és velük együtt, ahol bárki bármikor érintetté válhat, azaz a cél az, hogy

²⁴⁵ *Registi in carcere/1 – Intervista con Armando Punzo = Di alcuni teatri delle diversità, i. m., 127-134.*

nem előzetesen lefektetett tervek alapján dolgozzanak, hanem hogy a helyes utat percről percre, együtt találják meg.²⁴⁶

A konkrét találkozások során először sokat beszélgetnek, olvasnak, zenét hallgatnak, a rendező is visz szövegeket, a színészek is hozzák a saját javaslataikat. Nagyon sokat improvizálnak, amiből aztán bizonyos elemeket megtartanak az előadás során. A legalapvetőbb a teljes jelenlét fenntartása, biztosítása: e nélkül nincs igazi munka. Ez kényes, nem könnyen fenntartható állapot: a fogvatartottaknak nem lehet egyszerűen csak parancsolni, hanem ennek a jelenlétnek a fenntartása érdekében együtt kell dolgozni velük, mivel a jelenlét akkor jön létre, ha teljes mértékben, teljes valójukkal vesznek részt a munkában. Ellenkező esetben bármiféle együttműködés lehetetlenné válik. Helyzetük különleges: naivak, azaz nem tanulták ezt a szakmát, nagyon sok idővel rendelkeznek és nagyon kíváncsiak.

A kiválasztott szöveg csupán keretként szolgál, az egyes szereplők szerepválasztása a társulat élethelyzetei, problémái szerint szerveződik, a rendező az egyes szereplőkre írja rá az egyes szövegrészeket. Gyakran alkalmaz monológokat, amelyekben az eredeti szöveg és a szereplő saját, személyes élettörténete egymásba fonódik. A szereplők mások szavaiban találják meg, ami számukra ismerős. Ugyanakkor mégsem arról van szó, hogy a fogvatartottak a szövegeken keresztül különféle jellemeket vizsgálnak és így kerülnek közelebb saját életük problémáihoz, így értik meg saját működés módjuk mozgatórugóinak alapelveit. Minden inkább a folyamat dinamikájában lelhető meg, abban a lehetőségben, hogy ki mennyire képes a saját életével belépni ebbe a dinamikába. A szövegek kiválasztásakor, illetve az előadásba kerülő szöveg létrejöttének folyamatában a munka az előző évben nyitva hagyott kérdésekre épül, mindig erős a személyes motiváció, ám soha nem tévesztik szem elől a közös célt, amelyet a csoport kohéziójának fenntartásával lehet csak elérni.

A külvilágnak szóló előadás azért rendkívül fontos a társulat életében, mert így lehet elismertetni a kísérletet, így kapnak visszajelzést saját munkájukra vonatkozóan, illetve így lehetséges a különböző felmerülő problémák továbbgondolása, játékba hozatala. Az előadásokat a *Volterrateatro* fesztivál keretében mutatják be, de a sajtóval, a különféle médiumokkal, iskolákkal és

²⁴⁶ BERNAZZA, *i. m.*, 29-30.

egyetemekkel való kapcsolat is hozzájárul az elszigeteltség oldásához. A tréningek során az előadásra készülnek, amelynek során a rendező abban igyekszik segíteni a színészeit, hogy azok képessé váljanak saját belső útjaik követésére. Nem az a lényeges, hogy a színész mennyire áll közel a szerephez, hanem hogy a próbák során saját magába ásson le és megtalálja azokat az analógiákat, kapcsolatokat, amelyeket formába lehet önteni, és amelyek a megjelenítendő szerephez kapcsolódnak. A fogvatartottak színpadi jelenléte a magukra felvett szerepben képződik meg, az autoreferenciális mozzanat hozadéka. A rendező gyakran stúdiónak, azaz műhelynek nevezi a felkészülés bizonyos állomásait. Ez számára kockázatot jelent, mert olykor időpazarlásnak tűnhet az a tény, hogy olykor a helyesnek tartott forma végső kialakításához végeérhetetlennek látszó próbák során vezet az út. A színészeitől Punzo a maximumot várja el, nem veszi figyelembe a kereteket, magát a börtönt, a határokat. Egyetlen és legfőbb célja, hogy mindenki a legtöbbet adja bele az előadásba, akár többet is, mint amennyi egy professzionális színház esetében szükséges. Mindez magával hozza azt, hogy a fogvatartottak valóban szembesülhetnek tettükkel, és a nevelő célzat éppen így éri el hatását. Az önértékelésük pozitívabb színezetet kap, a legjobb esetben képessé válnak arra, hogy elfogadják saját magukat. Egy előadás olykor egy képből is megszülethet. Genet *Néger* című darabjának színrevitelét például néhány felfüggesztett bábu képe inspirálta. Ez a kép fejezte ki leginkább elszigeteltségüket és magányukat éppen akkor, amikor előző évben majdnem felfüggesztették a társulat működését néhány fogvatartott színész turné közbeni feltételezett lopása miatt.

A szigorú szabályok alapján létrejövő előadás az improvizációkra épül. A módszer lényege, hogy a próbák során elfogadott, majd továbbfejlesztett elem tapasztalattá váljon. Mindez az erős fizikai felkészülésnek köszönhető: a fogvatartott színészek a próbák során képessé válnak arra, hogy az egyes jeleneteket mindig megtudják ismételni. Az egyes szövegrészek kiválasztása után pontosan ki kell dolgozniuk azt a módszert, hogy hogyan közvetítsék ezeket fizikailag, azaz milyen formában kerüljenek be az előadásba. Tehát lehetővé kell tenni a színészek számára, hogy emocionálisan és fizikailag is megtalálják a helyes formát. Mindez a közös munka eredménye, ahol a rendező ad ugyan útmutatót, de mégis a színészeknek kell megtalálniuk a végső eredményhez vezető utat. A *Néger* esetében az előadás a

számtalan improvizációból kiragadott jelenetek montázsának, illetve a próbák során kialakított szituációknak az eredménye. Punzo fontosnak tartja, hogy az egész munkafolyamat valahogyan megőrződjön, mert csak úgy lehet formalizálni valamit, máskülönben, ha nem sikerül életben tartani a folyamat alapját adó lényeges pontot, akkor az előadás nem működik.²⁴⁷

A rendező bűnügyi művészetnek (*arte delinquenziale*) is nevezi a börtönben folyó színházi munkát, ami azt jelenti, hogy a fogvatartottakkal való együttműködés során nincs szükség álszent, jótékonykodó magatartásra, mert ezek csak sajnálathoz vezetnek. A normalizálódás könnyed és hamis magatartáson keresztül működik, ami mindent magába olvaszt. A fenyegető börtönélet állandóan sajátos nehézségeket támaszt, amelyeket a színházi eszközök segítségével lehet legyőzni. Erősnek kell maradnia annak a gondolatnak, hogy a fogvatartottak mindig mások, akiket szükséges volna megtanulni meghallgatni és megérteni. A börtön metaforáján keresztül valójában éppen az előző fejezetben tárgyalt másság tematikájával néz szembe a rendező.²⁴⁸

Az előadások létrejöttének körülményei

Az itt következő fejezetrészen azokat az előadásokat tárgyalom, amelyeket a szakma díjakkal jutalmazott, és amelyek a társulat életében is jelentős szerepet, valamiképpen fordulópontot töltek be.

1989-ben a volterrai színházi fesztivált igazgató Vittorio Gassman hívta fel utódja, Renato Niccolini figyelmét a Carte Blanche kísérletére, a börtön falai mögött több hónapja zajló próbákra. A társulat első előadása a nápolyi rendező és zeneszerző, Roberto De Simone *La Gatta Cenerentola* (A Hamupipőke-macska) című darabja volt, amellyel elkezdődik a Compagnia négy éven át tartó nápolyi ciklusa. A darab kiválasztását elsősorban annak nápolyi dialektusban íródott nyelvezete befolyásolta. Mivel a színészek nagy része déli származású, csakúgy, mint a rendező, a közös nyelv egyrészt lehetővé tette, hogy a társulat és a rendező közelebb kerüljenek egymáshoz, ugyanakkor maga a színházi munka a fogvatartottak

²⁴⁷ BERNAZZA, *i. m.*, 43-45.

²⁴⁸ MARINO, *i. m.*, 87-91.

számára így otthonosabb színezetet kapott, természetesebbnek mutatkozott. Ennélfogva a szöveg elsajátítása és megtanulása is könnyebb feladatnak bizonyult, a közös eredet elősegítette a csoport kohéziójának létrejöttét. De Simone a campániai népi hagyományok, a zene, a színjátszás, a jellegzetes karneváli figurák felkutatásával, a nápolyi folklór jellegzetes alakjaival, motívumaival teremt sajátos színházi világot. Csoportjával (Nuova Compagnia di Canto Popolare) olyan településeken végeznek kutatásokat, ahol a hagyományok már kiveszőfélben vannak. A sajátos zenei-színházi folklór újratereztése nemcsak a helybéliekkel készített interjúkra, hanem könyvtárakban végzett kutatómunkára is épül. Ennek a munkának a terméke a *La Gatta Cenerentola* című darab is, amely Giambattista Basile barokk meséjének átírata, és végső formáját 1976-ban nyerte el. Zenei szempontból a darab a népzene (villanella, moresca, a tarantellák családjába tartozó tammuriata) és a műzene tudatos keveréke. A főszereplő maga Nápoly városa, az idegen hódítók mostohagyermeké.²⁴⁹ De Simone színházában az emberi természetnek az az elfojtott, elrejtett aspektusa mutatkozik meg, ami, noha a társadalmi rend terméke, magában a társadalomban mégsem tud felszínre kerülni. Ennek a másik, ha úgy tetszik tudattalan kultúrának a mindennapokban rejtőzködő, ám a színházban felszínre kerülő reprezentációja az, ahol De Simone képes egyszerre működtetni a különféle társadalmi rétegeket: az alsóbb néposztályok kultúráját, csakúgy, mint a középrétegeket. A szerző számára a hagyománnyal való kapcsolat elsődleges érvényű, mert a különféle elfojtások és a társadalmi rend közötti konfliktus működését itt tudja megtapasztalni, illetve megmutatni. Színháza nem a jó és a rossz felmutatására épül, számára a rossz közérzet szükségszerű. Darabjaiban a népies jelleg nem spontán módon jelenik meg, hanem éppen ellenkezőleg: a népi kultúra szimbolikus textúrájából kiindulva a domináns, polgári kultúra összetettebb alakzatait mutatja meg. Alapvető eleme a ritualitás, amely nem olyan közvetlen módon jelenik meg, mint pl. Grotowski: *Az állhatatos herceg* című darabjában. Az itt megjelenő szín a hagyományos színházi térre épül, azaz a színpaddal szemben található a nézőtér: a rituálé a színészek és a nézők között jön létre, miközben a színészek játszanak, zenélnek, kántálnak. A rítus nem az elrejtettség megmutatásában, hanem a megerősítés aktusában fedezhető fel: az előadás folyamán

²⁴⁹ http://it.wikipedia.org/wiki/La_gatta_Cenerentola_%28De_Simone%29 (2010. 08. 01.)

a néző számára a színész érzelmi jelenléte biztosítja a kollektivitás érzetét, amelynek hatására – amennyiben ő maga részévé válik egy szervezett kollektivitásnak – képes egy belső, érzelmi folyamaton keresztül menni. De Simone felfogásában a színész csak akkor tud színházat létrehozni, amikor olyan személyiségként lép fel, akiben az ösztönök, az irracionalitás és a társadalmi törvények fájdalmas konfliktusa mutatkozik meg. De jelen van a komikum is, amelyen keresztül a színelőadás nápolyi hagyományának mélyebb elemeit kapcsolja össze az író, s ezek között a nemiség, a születés, a félelem és a halál folyamatosan jelen lévő entitások. A szerző szerint a nápolyi utcákban és sikátorokban észlelt gesztusokat és szavakat ritualizált formában kell megjeleníteni a színpadon, így kapnak olyan jelentést, amit az adott kultúra tulajdonít számukra.²⁵⁰

A ciklus második előadása, Elvio Porta és Armando Puliese *Masaniello* című darabja az 1647-es nápolyi felkelés vezérének, a Masaniellónak nevezett Tommaso Aniello történetét meséli el. A szerzők célja, hogy a történelmi eseményt bemutató színházi előadást ünneppé varázsolják, azaz azt a pillanatot idézik meg, amikor a történelmi alak mitikus hőssé válik. Armando Puliese a következőket írja: Az előadás népi (és nem népieskedő, folklorisztikus) jellege a következőkben mutatkozik meg: 1. mivel a színpad és a nézőtér nem különül el egymástól, a szabadon mozgó nézők részévé válhatnak a téren rendezett ünnepeknek, 2. a drámai kompozíció nem a pszichológiai karakterrel rendelkező szereplők elképzeléseire, hanem az események történelmi interpretációjára épül, természetesen nem hagyva figyelmen kívül azt a tényt, hogy a nápolyi nép Masaniellóból és a hozzá hasonló történelmi hősekből mitikus alakokat kreál, 3. a népnyelv és a különféle korabeli hangszerek és a dalok alkalmazása. Minden, a szerzők által aprólékosan kidolgozott jelenet – a vásári bódék szétrombolásától a paloták felgyújtásán keresztül Masaniello parancsaiig – csupán ürügyként szolgál ahhoz, hogy ne csak egyetlen individuum elbukását mutassa meg a darab, hanem a fogvatartottak sorsa is tükröződjön benne. Azok válnak igazi Masaniellokká, akik a színház segítségével próbálnak meg kiszabadulni abból a helyzetből, amelyre egy egész ország ítélte őket. A darab színrevitelével szoros együttműködés kezdődik Elvio Porta és Armando Punzo között, amit az is mutat, hogy a soron következő két bemutató is az ő művük. A korabeli kritikák

²⁵⁰ Vanda MONACO, *La contaminazione teatrale. Momenti di spettacolo napoletano dagli anni cinquanta a oggi*, Bologna, Pàtron Editore, 1981, 226-251.

szerint az óriási színtéren mintha minden tevékenység egy éppen születőben lévő színház erejének és bátorságának volna a példája.²⁵¹

Elvio Porta az *'O juorno 'e San Michele* című darabjában számos ironikus és komikus felhang kíséretében a dél-itáliai paraszti mozgalmak egyikét örökíti meg. Ahogyan a *Masaniello* esetében, a cselekmény itt is egy egész csoport köré épül, ám a korábbival ellentétben, itt Porta eredeti szövege az előadásban végül jelentős szerkezeti változtatáson esik át. Az előadásban, amelyet Punzo Henneman segítségével rendezett, a parasztok lázadása és az őket eláruló ellenség elleni harc fejezi ki a fogvatartott színészek szabadság iránti vágyát és a falakon túli világról szóló álmait. Az eredeti szöveg szerint a pap a darab végén, lelövetése előtt vádbeszédet mond a parasztokat ért erőszakhullám miatt. Csakhogy – akár lelövik, akár nem – az előadás ilyen formában a dolgokat leegyszerűsítő moralizálás csapdájába esne, és elveszítené az általában minden műalkotásra jellemző, az egyértelmű magyarázaton túlmutató erejét. Punzóék számára – és nem csupán ebben az előadásban – éppen a börtönben, a társadalmi normákon kívüli, liminális térben létrejövő színházi előadás létrehozásakor az egyik elsődleges szempont a határok nem egyértelművé tétele, az ítéletek viszonylagosságának fenntartása. A próbafolyamat során fennállt az a veszély, hogy az előadás befejeződésével eltűnik a többféle irányból megközelíthető értelmezés lehetősége. Az előadás akkor marad élő a nézők emlékezetében, ha megőrzi kapcsolatát a végtelen terével. Ugyanakkor valamiképpen mégiscsak le kell zárni az előadást. Ellenkező esetben fennállhat az a veszély, hogy semmit sem mond a néző számára, vagy túlságosan zavarossá válik az, amiről szó volt. Ha a szükségesnél egy kicsivel is többet mond az előadás végén – jelen darab esetében a pap –, túl egyértelművé, azaz érdektelenné válik az előadás. (Természetesen ez érvényes lehet minden jó előadásra is.) A rendező a bemutató előtt néhány nappal még nem tudta, hogyan oldja meg ezt a problémát, hogyan áll majd össze a darab egy előadásra. Úgy tűnt, hogy a rengeteg vita, improvizáció, javaslat, a fárasztó kísérletek, amelyek egyensúlyba hozták az egyébként széthúzó dinamikákat, nem tudnak koherens erővé összeállni. A keveset, illetve túl sokat mondás esztétikai problémája ugyanakkor egy büntetésvégrehajtó intézetben etikai problémává is válik. Ahol a törvény teljes erővel uralkodik, ott az igazságszolgáltatás

²⁵¹ Piergiorgio GIACCHÈ, *Uno spettacolo prigioniero e un teatro libero = La scena rinchiusa*, i. m., 73-76.

majdnem lehetetlen. Az értékek ellentmondásossága ebben a világban hétköznapi tapasztalat. Ha itt valaki ítélkezik, az egyfajta tudatlan, naiv megközelítése volna csupán a helyzetnek. Végül az előadás egy egyébként éppen hogy széthúzóknak tűnő ötlettől vezérelve állt össze. Annak érdekében, hogy a történések ne túlságosan közvetlen módon következzenek be, Punzo megfordította azok menetét. A pap vádbeszéde a darab elején hangzik el, a hajó a színen van már a darab kezdetén, a színészek pedig az előadás végén kivonulnak a színpadról. Az események logikája ily módon nem egyértelmű, a néző lassacskán mégis észlelni képes azt. Ráadásul két színész a tréfa kedvéért azt ígérte a rendezőnek, hogy spagettit eszik majd az előadás közben. És valóban, az egyik pillanatban előveszik a titokban elkészített, gőzölgő spagettiket. Ez a gesztus annak a merészségnek, vagy ha úgy tetszik vakmerőségnek a példája, ami szükséges velejárója a kockázatokat is vállalni képes színháznak. Noha a Compagnia színészei nem hivatásos színészek, a velük végzett munka az mutatja, hogy a színészi kutatómunkán keresztül mozgásba hozott kreativitás a szónak a legteljesebb értelmében művészi színházat tud létrehozni.²⁵² Ezért az előadásért Armando Punzo és Annet Henneman elnyeri az Übü különdíját.

Az *Il Corrente* (Az áramlat) című darab is Elvio Porta és Armando Punzo szoros együttműködéséből születik, és a szerző kifejezetten a Compagnia színészei számára írta. A rendező a következőképpen nyilatkozik az együttműködésről: „Sok együtt töltött délután után, amikor a börtönbéli tapasztalataimról, Nápolyról, a Nápoly közelében lévő Cercolában eltöltött gyermekkorunkról beszélgettünk, Elvio olyan szöveget tudott írni, amelyben minden megmutatkozik, ami egyetemesnek mondható egy olyan mikrokozmoszban, mint amilyen egy fegyház lehet. Már az első olvasáskor lenyűgöző volt látni, hogyan éled újra minden az ő szavaiban.”²⁵³ Ezzel az előadással véget ér a Compagnia nápolyi ciklusa, és új korszak veszi kezdetét a társulat életében.²⁵⁴

Az időben következő három előadás kiindulópontját képező művek, Peter Weiss *Marat/Sade*-ja, Kenneth Brown *The Brig* (A börtön), és Jean Genet *I negri* (A négerek) című darabjai szoros analógiát mutatnak a börtön világgal. A *Marat/Sade*-ban az elmebetegeket az igazgató és az ápolók folyamatosan kínozzák, *A börtönben* a

²⁵² Ferdinando TAVIANI, *Il rasa dei dimenticati vivi*, i. m., 292-301.

²⁵³ Idézi: *Teatrografia = La Compagnia della Fortezza*, i. m., 131.

²⁵⁴ *Uo.*, 131-132.

felügyelők uralkodnak a rabokon, *A Négerekben* a fehérek felsőbbrendű világa nyomja el a feketéket. A Compagnia della Fortezza identitáskeresésében mindhárom előadás kiemelkedő szerepet tölt be éppen a börtön, a bezártság tematizálása kapcsán. Az előadások szövege nem egyezik a darabok eredeti szövegeivel. A kiindulópont ugyan mindhárom esetben az eredeti dráma, a rendező sok elemet kivesz a szövegekből, a megmaradó részletek közé pedig a próbák során a fogvatartottak saját történeteiket szövik, így többszörös értelemben is saját előadásaik alkotóivá válnak. A drámák alapvető struktúrája megmarad, Marat és de Sade, a rabok és az örök, a fehérek és feketék ellentéte továbbra is az előadások gerincét alkotja, mégis képes a Compagnia szócsövén és ezzel együtt metaforájává válni.²⁵⁵ A *Marat/Sade*-ban Armando Punzo mindenekelőtt a charentoni elmeógyógyintézet ápoltságainak szabadságvágyát, és az ezt a vágyat mindenáron elnyomni akaró intézetigazgató tevékenységét állítja az előadás középpontjába. A Weiss darabjában eredetileg benne lévő színház a színházban forma eltűnik, helyette Punzo világos metaforát alkalmaz: Charenton örültjei a volterrai büntetésvégrehajtó intézet fogvatartottjai, akik saját szabadságvágyukat a színházon keresztül fejezik ki, nem pedig az előadáson kívül, ahogyan Weiss örültjei. A színház így nem csupán játék – ahogyan a charentoniak számára az –, hanem azon valós lehetőségek egyike, amelyben nem a bűnözői szerepkör, hanem valamilyen más szerep segítségével valósulhat meg számukra a kommunikáció a külvilággal. A *Marat/Sade* szabadság és az elnyomás témája hangsúlyosabban jelenik meg *A börtön* című darabban. Kenneth Brown egy japán katonai bázis egy átlagos napját jeleníti meg, ahol, mint tengerész, 1957-ben ő maga is eltöltött egy hónapot. A darab éles kritikája a rabtartás rendszerének, ami a darabban a fegyőrök erőszakos uralmát és a rabok alávetett helyzetét a hóhér-áldozat viszonyában mutatja meg. Armando Punzo rendezésében a rabok a fogvatartott színészek, akik csupán az „*Igenuram*” (*Sissignore*) kifejezéssel válaszolnak a nekik parancsoló fegyőröknek. Az előadásban a parancsok képezik a fizikai cselekvések dramatikus erejét. Az autoreferenciális vonatkozás abban is megnyilvánul, hogy a színészek egy-egy nézőhöz, vagy nézők kisebb csoportjához telepedve mondanak valamit, többnyire a saját történetüket fűzve a mondandójukba: erőszakkal teli gyermekkorukat, a nevelőintézetekben töltött éveket, a – csupán az

²⁵⁵ Letizia BERNAZZA, *Clownerie, epicità e azioni fisiche negli spettacoli della Compagnia della Fortezza = La Compagnia della Fortezza, i. m., 87.*

imádkozás megtagadása miatti – elmeegógyintézetbe zárást, a több napig tartó ágyhoz kötözést, a gyilkosságokat, de azt is, hogy nagyon szeretnék még álmodni a jövőről.²⁵⁶ A *Négerek* című darabban is a társulat saját sorsának története a vezérmotívum. Az eredeti darab tematikáját, a feketék-fehérek ellentétét Punzo a fogvatartottak-szabadok ellentétére, a négerek alávetettségét a fogvatartottak másságának megmutatására fordítja. Az előadásban néhány fekete rab is fontos szerepet kap. A feketék és a rabok közötti párhuzam erősítésére Cesare Lombroso *Delitto, genio, follia* (Bűn, lángelme és örület) című könyvéből²⁵⁷ vett részletekkel egészítették ki az eredeti drámát. Ezek a szövegrészek olyan újságcikkekből vett idézetekkel keverednek az előadásban, amelyeknek tárgya néhány fogvatartott színész rablási kísérlete, és amelyekben az egész társulatot megátalkodott gonosztevőknek nevezik. Lombroso szövegei – amelyekben a pozitivistá pszichiáter a gonosztevők morális elkorcsosulásait fizikai fogyatékaikhoz köti – éppen arra alkalmasak, hogy összekötő erőt képezzenek Genet darabja és a kulturális előítéletekkel teli újságcikkek között, így éppen eléggé szarkasztikus módon stigmatizálják azokat.

A darabok meghatározó eleme a színészek fizikai expresszivitása, intenzív mozgásuk, ezt a rendező sokkal fontosabbnak tartja az alakok pszichológiai interpretációjánál. Az elmeegógyintézet/börtön eszméjének elidegenítése a színészek erős fizikai jelenlétén keresztül jön létre. „A cselekvés sokkal inkább számít, mint a szó, a pszichológiát mindig túl összetett, vagy éppenséggel negatív dolognak tartottam. A cselekvés túlmutat rajta. Ami számít, az a valóság erőltetése, a cselekvés. Van, aki beszél, és nem csinál semmit, van, aki pedig cselekszik. A börtönben egy dolog számít: mindenki el akar menni onnan. Nos, ha én azt mondom: „ki akarok menni a börtönből”, hülyeséget beszélek, ám ha ezt a vágyamat cselekvésre fordítom, a dolog más értéket, más erőt kap.”²⁵⁸ A mozgás, a gesztikuláció, a fizikai cselekvés a színészek számára a belső szabadság megvalósítását segítik elő, ez a motívum az előadások egyik fontos aspektusa. A felgyorsult ritmus, a kitörő energia elsősorban a *Marat/Sade* és a *A börtön*

²⁵⁶ *Uo.*, 91.

²⁵⁷ Cesare LOMBROSO, *Delitto, genio, follia: scritti scelti*, ed., Delia FRIGESSI, Ferruccio GIACANELLI, Luisa MANGONI, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, 180-250.

²⁵⁸ *Intervista ad Armando PUNZO = La scena rinchiusa, i. m.*, 31.

előadásaira jellemző, *A Négerekben* az előadók mozgása lassabb és a szóbeli kifejezés is kevésbé intenzív. A nagyon nyugodt ritmusban való mozgás a fogvatartottak elhagyatottságát tematizálja, és a nézőkkel való szembe fordulás a négerek-rabok alávetett helyzetét fejezi ki a fehér emberekkel-nézőkkel szemben.

A három előadás elidegenítően ható szerkezete, az örültek, a rabok és a négerek kirekesztettségének jelentősége a szereplők természetes kommunikáción alapuló kapcsolatának hiányában fejeződik ki. A scenikai szerkezetet mindhárom előadásban olyan módon alakították ki, hogy a színészek és a nézők között egy láthatatlan negyedik fal képződik, amely a két világ radikális különbözőségét szimbolizálja, különösen a *Marat/Sade* és *A börtön* előadásaiban. *A Négerekben* a nézők és a színészek közelségét a meredeken emelkedő nézőtér és a nézőknek háttal ülő rabok koszorúja töri meg.²⁵⁹ Az előadással a rendező és társulat abbéli hite fejeződik ki, hogy közeli kapcsolatot lehet a közönséggel kialakítani, a színházzal befolyásolni lehet azt, csakúgy, mint az általunk alkotott, körülöttünk lévő életvilágot. Ugyanakkor a színészek negatív módon élték meg azt, hogy a közönség a saját élettörténetükön, és kevésbé a teljesítményükön keresztül látja őket. A darab tanulsága, hogy számukra egyetlen menekvés marad, ez pedig az önirónia, illetve a külső világ felé irányuló irónia.²⁶⁰ Az irodalmi szövegek dekonstrukciójának folyamatát a színészek életéből vett jelenetek erősítik, csakúgy, mint a dialógusok helyett a monológok alkalmazása. A tér és az idő olyan eseményekre utalnak, amelyek nem a jelenben játszódnak, hanem valaki elmeséli őket. Ez az epikus jelleg elősegíti a néző reflexívebb tudati tevékenységét, megakadályozza, hogy csupán emocionálisan vonódjon be a színpadi eseményekbe. A társulat 1993-ban a *Marat/Sade*-dal elnyeri az év legjobb előadásáért az Übü-díjat, valamint a kutatásban és a dramaturgiai munkában végzett teljesítményéért az Übü különdíját is megkapja. Ettől az évtől kezdődően a Compagnia a börtönön kívül is bemutatja előadásait, és számos olaszországi és nemzetközi fesztiválra is meghívást kap. Az *Orlando Furioso* (Őrjöngő Lóránt) című előadás a társulat működésének tizedik évfordulóját fémjelzi. Az előző évben a Compagnia olyan nehézségekkel találta magát szemben, amelyek

²⁵⁹ BERNAZZA, *i. m.* 101-105.

²⁶⁰ Armando PUNZO, „*Come un cabaret rosso inferno...*” *Il Brecht della Fortezza*, Prove di Drammaturgia, 2002/1, 20.

majdnem megakadályozták további működését. Két fogvatartott szökése következtében a társulatot egyre többen támadták, a rendező a következő év tavaszáig nem léphetett be a börtön kapuján, egy következő előadás előkészítése, a folyamatos munka lehetetlenné vált.

Az *Orlando Furioso* a rendező elmondása szerint a betegség, a vírus, az elhagyatottság, a halál elleni gyógyszert jelentette a társulat tagjai számára.²⁶¹ A rendező a fikció, azaz az irodalmi mű és a valóság, azaz az elzártság állapotának dialektikus egymásra vonatkoztatásán keresztül kérdez rá az elzártság állapotára, valamint azokra az akadályokra, amelyeket a társulatnak le kell küzdenie ahhoz, hogy tovább tudjon dolgozni.

Peter Handke *Insulti al pubblico* (Közönséggyalázás) című műve a társulat működésének egyik mélypontján kerül kiválasztásra. Az Országos Színház és Börtön Központtól (Centro Nazionale Teatro e Carcere) szóló megállapodás megghiúsulása és a 21/1999-es, a fogvatartott színészek számára a börtönön kívüli előadásokhoz engedélyezett kimenőről szóló törvénycikk visszavonása nyomán a rendező úgy érzi, ilyen körülmények között nem tudják tovább folytatni a színházi tevékenységet. A darab a kiválasztás ellentmondásos voltát tükrözi: a Compagnia ezzel az előadással próbált elbúcsúzni attól a színházi környezettől, amely az akkori körülmények között úgy tűnt, hogy megakadályozza a fennmaradását. Punzo *Közönséggyalázása* azt a véleményt figurázza ki, amely szerint a börtönben élők az állam pénzén élőszködé szórakoznak, a szobáikban tévét nézhetnek, ráadásul még színházat is játszhatnak.

Shakespeare *Macbethje* a történelem metaforájának is felfogható, amennyiben az a hatalom megszerzése iránti, büntettet büntetetre halmozó, folyamatos harcban nyilvánul meg, olyannyira, hogy a lánc már csak egy utolsó, végérvényes büntetettel ér véget. Ilyen értelemben a börtönben bemutatott *Macbeth* lidércnyomás a lidércnyomásban, azaz olyan hermetikusan elzárt világ, ahol az életkörülményeket a bűn mértéke, kiterjedése és a büntetés működésmódja határozza meg.²⁶² Machbeth maga a megszemélyesült bűn, és ennek felmutatása a börtönben élők által különleges, nem mindennapi hatást kelt a nézőben, hiszen itt a történelem működésében látható büntett a szereplő színészek élettörténetének része. Armando Punzo éppen ezért képes ezzel a rendezéssel is olyan kérdéseket feltenni, ami

²⁶¹ Idézi: Letizia BERNAZZA, <http://www.csdim.unical.it/ospiti/oralocale/or.htm> (2010. 08. 17.)

²⁶² Uo.

meghaladja a színház mint reprezentáció problémáját, és amelyek arra a kérdésre vonatkoznak, hogy a fogvatartott színészek tudása és színen megjelenő munkája vajon milyen mértékben képes megmutatni, hogy a valóság és a színház között milyen új dimenziók jelenhetnek meg. Punzo nem bemutatni akarta a Macbethet, hanem olyan jeleneteket hozott létre színészeivel a színpadon, ahol látszólag Shakespeare *Macbethjét* próbálják a pszichodráma eszközeivel, azaz olyan előadást láthatnak a nézők, ahol a rendező és a színészek egy személyben magyarázók és drámai alakok is. Ahogyan Shakespeare drámájában a világ nem a színházban tükröződik, hanem a dráma harmadik személye, úgy a Compagnia della Fortezza előadásában a börtön nem a bemutatott eseményekben jelenik meg, hanem teljes mértékben főszereplővé válik.

Brecht műve, az *Opera da tre soldi* (Háromgarasos opera) mintegy előkészítője, első felvonása a 2003-ban színre vitt *A Cápák, avagy mi marad Bertolt Brechtből* (*I Pescecani, ovvero cosa resta di Bertolt Brecht*) című darabnak. Brecht megfelelő ürügyként szolgál a társulatnak, hogy saját másságára, bűnöző mivoltára, valamint a (mindenkori) közönség hol hipokrita, hol jót akaró működésére a színház, jelen esetben a *Háromgarasos opera* segítségével kérdezzen rá. A rendező szerint ez az a darab, amin mintha mindig is dolgozott volna a társulat, és éppen ezért is jó ürügy, hogy a veszélyes bűnözőkről kialakított sztereotípiákat, a mindent elárasztó jóhiszemű, de a dolgokon változtatni nem nagyon akaró magatartásformákat figurázza ki a társulat.

Az *I Pescecani, ovvero cosa resta di Bertolt Brecht* (A Cápák, avagy mi marad Bertolt Brechtből) című darabbal az év legjobb előadásáért és a legjobb rendezésért a Compagnia 2004-ben elnyeri az Übü díjat, csakúgy, mint a színikritikusok és a *Lo Straniero* című folyóirat díját is. Már az előző előadásban, a *Háromgarasos operában* is egyértelmű volt a történetmondás hiánya, ami egyébként általában is jellemző a Compagnia előadásaira, csak ez utóbbi két előadásban ez a tény még nyilvánvalóbb lett. A *Cápák* című előadás a *Háromgarasos opera* színrevitelével kapcsolatos kérdések továbbgondolásaként is felfogható. Itt már szinte egyértelműen látszik, hogy Brecht darabját nem lehet úgy előadni, ahogyan a szerző megírta. A rendező számára már nem kérdés, hogy a közönség és a színészek között nem lehet közeli kapcsolatot létrehozni.

Az *Appunti per un film* (Jegyzetek egy filmhez) című előadás kiindulópontja a Brecht és Pasolini világának konfrontációján keresztül kialakult útkeresés. Az alkotó – vagyis az ebben az esetben (is) erősen önéletrajzi ihletésű momentumokból építkező – rendező és a társulata útjának továbbgondolása áll a darab középpontjában. Továbbra is az a fő kérdés, hogy el lehet-e mesélni a valóságot, azaz inkább: milyen valóságot lehet elmesélni, illetve hogy létezik-e egyáltalán olyan személyiség, akit modellként állíthatnánk magunk elé.

A Compagnia della Fortezza és az itáliai színházi hagyományok. Kísérlet egy módszer körülírására

Az itáliai színtér jellegzetességei közül elsősorban a következő jelenségeket érdemes kiemelni: a Commedia dell'Arte hagyományai okán (és következtében) a drámai szöveg és az előadás viszonya időről időre módosult, a szöveg többnyire az előadás után vált véglegessé.²⁶³ Az egyes társulatok működés módjának gyakorlatától függött, hogy a drámaíró milyen részletes szerzői utasításokat adott. A XIX. század végén kap nagyobb hangsúlyt az egyébként részletesebbé váló szerzői utasítás, amikor néhány jelentős író közeledni kezd a színház világához. Addig a „nagy színész” (mattatore), illetve a társulatvezető (capocomico: egy személyben színigazgató, rendező, jogi és pénzügyi vezető, első színész) szerepének köszönhetően a drámaíró szövegét a társulatvezető vagy a vezető színész úgymond önkényesen módosíthatta. Szintén ennek a hagyománynak köszönhető, hogy a rendezői színház Olaszországban sokkal később (szinte csak a II. világháború után) honosodott meg.²⁶⁴ Egy színházi előadás létrehozásában – következésképpen – csírájában megmarad a Commedia dell'Artétől örökölt hagyomány, miszerint az előadás létrehozása a társulat tagjainak közös munkája. Az változik csupán, hogy kezdetben a capocomico, majd a rendező, illetve velük együtt, vagy akár egy személyben a drámaíró milyen mértékben vesz részt az előadást előkészítő munkafolyamatokban. A Commedia dell'Arte mai értelemben multimediális műfajnak is tekinthető, hiszen az előadásoknak nem csupán a nyelv, hanem az egyéb hangok, kiáltások, az állathangok utánzása, a tánc, a mozgás, a zene és a látvány is lényeges eleme volt.²⁶⁵ A Commedia dell'Arte hagyományából ered az olasz színháztörténet egyik kiemelkedő témaköre, az előre megírt szöveg és a színrevitel kapcsolatának kérdése is. A professzionális színház mellett, ahol elsősorban az irodalmi műnek tekintett dráma re-prezentációjáról van szó, a kísérleti műhelyekben a 60-as évektől kezdve a hangsúly a folyamatra helyeződik.²⁶⁶ Az előadás pedig, az

²⁶³ FRIED Ilona, *Találkozások a kortárs olasz színházzal*, Alföld, 2011. 08. 41-57.

²⁶⁴ Serena PILOTTO, *La drammaturgia nel teatro della scuola*, Milano, LED – Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2004, 24-26.

²⁶⁵ Fried Ilona, *Modern olasz irodalom: Problémák, művek, dokumentumok*, HEFOP pályázat, ELTE. BTK, Budapest, 2006. 13-14.

²⁶⁶ L. *A színház a 20-21. század fordulóján Olaszországban* c. fejezet

ekkoriban bekövetkező performatív fordulatnak (is) köszönhetően, műalkotásból egyre inkább eseménnyé válik.²⁶⁷ Ennek az esemény-jellegnek jövendőelője volt korábban Antonin Artaud is.²⁶⁸ Ebből az eseményszerűségből is adódik a jelenlét fogalmának központi jelentősége, csakúgy, mint a játékosok/színészek és a nézők közös együttlétének, esetleges szerepváltásának, a testiségnek, fizikaiságnak a kérdése is.

Minden rendezés számára, ami a drámai szövegből és a színpadi nyelv autonóm lehetőségeiből indul ki, az előadás nem a megírt dráma tervszerű kifejtéséből, hanem a konkrét színházi munkából jön létre. A színpadi írás helyettesíti a kritikai, interpretatív rendezést, azaz a rendezők (vagy a társulatok vezetői) a szöveggel való találkozásból születő autonóm nyelvi lehetőségekre támaszkodnak. Azt lehet mondani, hogy a szöveggel való folyamatos, dialektikus kapcsolat az, ami elindítja a folyamatot, az azt interpretáló vagy annak szolgálatába szegődő rendezés helyére a szöveggel való rendezés lép, azaz a rendező a drámai szöveg hatása alatt születő színházi folyamatot viszi színre. A szöveg veszít etikai súlyából, alapanyaggá, közvetítővé válik, a szerző pedig, mint az így kialakult folyamatok elsődleges előmozdítója, a színrevitel szereplői és a közönség számára is empátiás közelségbe kerül.²⁶⁹

A Compagnia della Fortezza (és a börtönszínházak többségének)²⁷⁰ munkamódszerére, illetve az egyes előadások színrevitelének mikéntjére is érvényesek a fenti megállapítások. Azaz a drámai szöveg, amit csupán előad, bemutat a társulat, nem elsőrendű entitás, hanem kiindulópontként, illetve közvetítőként működik, amihez a fogvatartott színészek saját személyiségük, életük, történeteik szövegeivel járulnak hozzá. Funkciója a társadalmi szerepek, maszkok, viselkedési sémák, az egyes individuumokban rejtő pszichikai-fizikai ellenállások feloldása is. A laboratórium-forma, a kísérletezés a munkamódszer alapvető eleme, ahol a személyes és a közös tapasztalatok közös megismerés forrásai és tárgyai lesznek. A börtönökben zajló színházi munkában az Eugenio Barba által kidolgozott

²⁶⁷ FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, i. m., 19.

²⁶⁸ Antonin ARTAUD, *Az Alfred Jarry színház első kiáltványa*, ford. Székács Vera, = *Színházi antológia XX. század*, i. m., 113-114.

²⁶⁹ Gerardo GUCCINI, *La regia contemporanea fra „scrittura scenica” e testo*, <http://italogramma.elte.hu/sites/default/files/cikkek/letoltheto/pdf/Gerardo%20Guccini%20regia%20contemporanea.pdf> (2011. 12. 11.)

²⁷⁰ L. *Börtönszínházak Olaszországban* c. fejezet.

színészi munka pre-expresszív fázisa fontos, ahol a színész abszolút jelenléte érhető tetten. A jelenlét pedig a liminalitás szempontjából is érdekessé válik: a fogvatartott színészek nem eljuttatják a szerepet, hanem magukra veszik azt, egyfajta köztes teret hozva így létre, ami a Van Gennep-féle liminális helyzethez hasonlatos.²⁷¹ Egy autentikusabb valóság jelenik meg a próbák során, amely felfogható egy új beavatási folyamatnak is. A *communitas* elkülönült terében a mindennapitól, a normálistól eltérő más magatartásmódok, attitűdök kidolgozására, kipróbálására, megmutatására nyílik lehetőség.²⁷²

A színházi előadás során az előadás műalkotás jellege a színész anyagiságán, testiségén keresztül valósul meg. A színész egyfelől azonos önmaga testével, másfelől birtokolja is azt, azaz amikor a színész az alak megidézése, megformálása, megjelenítése során kilép önmagából, és az alakot veszi magára, sajátos megkettőződés jön létre, amit ő maga és a néző is észlel. A színházművészet kutatói a hatvanas évek óta keresik a választ arra a kérdésre, hogy mi mutatkozik meg a színpadon a színészi jelenlét során.²⁷³ A performansz művészetek és esztétikák által hangsúlyosan kiemelt jelenlét-fogalom szembekerült a re-prezentációra épülő színházzal, de ez a dichotómia erőltetetté válik a színész és az alak közötti normatív egység megszüntetésével. A színészi jelenlétnek a már fentebb is említett, Barba által kidolgozott pre-expresszív és expresszív szintje is feloldja ezt a kettősséget. A jelenlét varázsa nem csupán a színész testi jelenlétében, hanem a jelenlét által létrejövő energián keresztül képződik meg. Pontosan akkor, amikor a nézőt is eléri ez az energiamező. Fischer-Lichte megfogalmazása szerint a színész megtestesült szellemként jelenik meg, amelynek során a testi és a szellemi minőségek szokatlan módon hatnak egymásra.²⁷⁴ Ez csupán az európai kultúra számára tűnik szokatlanoknak, a buddhista világban-benne-lét, illetve szemlélet számára a test, a lélek és a szellem egysége nem tekintendő különleges állapotnak vagy helyzetnek. Minden zen-gyakorló – törekvés nélküli – cselekvésének alapja az abszolút értelemben vett jelenlétben való létezés és működés.²⁷⁵ Barba kutatásai is a keleti színpadi és

²⁷¹ Valentina VALENTINI, *La forma nasce dal bisogno di comunicare = La Compagnia della Fortezza*, i. m., 9-22.

²⁷² L. Színházi antropológia, liminalitás, rítus és performansz. A szociális színház c. fejezet

²⁷³ Fischer-Lichte, i. m., 135.

²⁷⁴ *Uo.*, 138-139.

²⁷⁵ L. pl. Shunryu SUZUKI, *Zen mind, beginner's mind*. Weatherhill, New York, 1970.

tánctechnikák módszereire, jellemzőire, majd alkalmazására épültek. Ez a jelenlét, azaz a színész és a szerep viszonyának megfordítása a testnek szellemivé válásával, más szóval a színész szentté válásával jön létre.²⁷⁶ A jelenlét a testiséghez, a színpadon látható alak a színész testiségéhez kötött, tehát amikor a színész egy alakot ábrázol, egy teljesen egyedülálló dolgot teremt, amely csak az ő testiségén keresztül érvényesül. Így a jelenlét és a reprezentáció dichotómiája is feloldódik. A filozófus Merleau-Ponty *Az észlelés fenomenológiája* című munkájában elsősorban színházi metaforákkal írja le és erősíti meg test és jelenlét szoros egymáshoz kapcsolódását. A tekintetnek való kitettség által a test mindig sebezhető, a test az, ami látszik, ami árulkodik, amiről nincsen döntésünk, ami eleve adott számunkra.²⁷⁷ Lévinas szavaival: „testnek lenni egyfelől annyi, mint önmagától függeni, önmaga urának lenni, másfelől a földön tartózkodni, a másban lenni, és ennél fogva a testben eltorlaszolódnival”.²⁷⁸ A néző hol a színpadon megjelenő színészt, hol pedig a színész által megszemélyesített alakot észleli. A két észlelés közötti átmenetet viszont nehezen tudja érzékelni, olyan köztés, liminális fázisba kerül, amelyet nem tud uralni. Ebben a köztességben mutatkozik meg a néző számára a színházi jelenlét varázsa.

A Compagnia della Fortezza előadásaiban is kitüntetett szerepet kap a test, a fizikaiság. Nem csak a gesztusok, mozdulatok, hanem a hangok, a dalok, a kiáltások, ordítások is. A zene sem másodlagos kísérője a próbáknak és az előadásoknak, hiszen a 2002-es *Háromgarasos opera*-előadás óta az élőzene folyamatos kísérője a munkának. A rendező nyilatkozataiban, interjúiban is, nem kevésbé pedig a konkrét munkamódszerében megmutatkozó elhivatottsággal, kíméletlen őszinteséggel együtt jár a fogvatartott színészek személyének maximális bevonása a munkába. A reprezentáció és a jelenlét dichotómiája az előadás során feloldódik a börtön (elzártág, rabként létezés, bűntény, igazságszolgáltatás stb.) igencsak összetett jelenvalóságában. A fentebb említett varázs, a nézőnek azon liminális pozíciója, amelyet a színész és az alak testi valójának hol külön, hol pedig együttes érzékelése idéz elő benne, kiegészül a fogvatartott-mivolt által keltett érzetekkel. Armando

²⁷⁶ L. Személyiségfejlesztés és színház. *Kreativitás és pszichodráma. Konstruktív dráma. Színészképző iskolák c. fejezet*

²⁷⁷ Bővebben: P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Bp., Balassi Kiadó, 2009, 29-37.

²⁷⁸ Emmanuel LÉVINAS, *Teljesség és végtelen: tanulmány a külsőről*, ford. Tarnay László, Pécs, Jelenkor, 1999, 135. Idézi: P. MÜLLER Péter, *i. m.*, 36.

Punzo módszerének része, hogy színészeinek segít felidézni letartóztatásuk, börtönbe kerülésük előtti életük szerepeit, csakúgy, mint azokat, amelyeket már bentlakásuk során szereztek. Az újra át- és megélt emóciókon keresztül a rendező hozzásegíti a színészeit ahhoz, hogy individuusként szembenézzenek saját magukkal, a társaikkal, és képesek legyenek úgy megmutatni, felmutatni magukat, hogy ezt a megmutatkozást ne uralja a büntudat és a szégyen, de a saját másságukra utaló túlzó kitüntetettség érzése sem. Míg Moreno a pszichodráma módszerével előhívja a mindenkiben nyugvó színészt, addig Punzo (és még sok más rendező) ezekkel az érzetekkel, képességekkel, lehetőségekkel tovább dolgozik, esetlegesen átalakítja, másokkal ötvözi, módosítja, úgy, hogy rávezeti a színészeket ezek tudatosítására, egy alak megformálásának (azaz az alak maszkjának) kidolgozására. A frontalitásban, a szembenállásban, a megmutatkozásban, a felmutatásban, a lemeztelenedésben tükröződik a fogvatartott színész identitása. Mind a német színházi hagyományokat alapul vevő Erika Fischer-Lichte, mind pedig az olaszországi teatrológia nagy tudósa, Gerardo Guccini arra a következtetésre jutnak, hogy az alak és a színész közötti klasszikusnak nevezhető kettősség vagy szembenállás a jelenkor színházi világában – többek között a fizikaiság előtérbe kerülésével – egyre inkább feloldódik. Az egyik legjelentősebb itáliai társulat, a Societas Raffaello Sanzio vezetője, Romeo Castellucci elmélete szerint a színész-figura, vagy színész-test/szóma a színpadon nem cselekszik, passzív létező csupán, akit a színpad működtet.²⁷⁹ Az utóbbi évtizedben a színész válságáról is beszélnek a kutatók.²⁸⁰ Minden bizonnyal nem csupán válságról, hanem valami újnak a keletkezéséről is szó van. A színészi identitás átváltozásának, új módszerek, színészi attitűdök kialakulásának tág terepe az avantgárd és a populáris szférái között található. Nem a különféle színésztípusok megkülönböztetése a lényeges, hanem a színészi módszerek megváltozása. Romeo Castellucci színész-test/szóma alakjával és a virtuális (vagy digitális) színésszel szemben Marco De Marinis négyféle színésztípust különböztet meg: a performer színészt, a narrátor színészt, a társadalmi színészt és a mesztic

²⁷⁹ GUCCINI, *Biographic-theater. Osservazioni sulle rigenerazioni contemporanee dell'attore interprete*. In: *Identità italiana e civiltà globale all'inizio del ventunesimo secolo*, ed., Ilona Fried, Bp., Ponte Alapítvány – ELTE BTK Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék, 2012. 101.

²⁸⁰ Marco DE MARINIS, *Dopo l'età d'oro. L'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, Culture Teatrali, autunno/2005, 21. http://www.cultureteatrali.org/images/pdf/CT13_1.pdf
http://www.cultureteatrali.org/images/pdf/CT13_1.pdf

színészt. A performer színész mindenekelőtt Grotowskinak a színészre vonatkozó kutatásaiban megjelenő színésszel azonosítható. A narrátor színész az, aki egyedül, önmagában képviseli a színpadon a színházat, szinte csak a hangját és kevéssé a testét használja. Az egyszemélyes színház Nobel-díjjal is jutalmazott olaszországi képviselője, Dario Fo csak első pillantásra tekinthető az utóbbi évtizedekben új erőre kapó narratív színház alapító atyjának, ugyanis a narrátor-színész a szólista színésszel szemben az improvizáció segítségével dolgozik, még akkor is, amikor egy előzetesen megírt szöveget mond el a színpadon. Ilyen értelemben az orális tradíció mesélőinek ősi művészetéhez nyúl vissza, és nem egy másik identitás alakját ölti magára, hanem saját személyében jelenik meg. Ez különbözteti meg Dario Fo művészetétől, azaz míg Fo játszik a színpadon, a narrátor színész nem. Ráadásul a hang-látvány kettős élménye szempontjából míg Fo esetében a látvány (azaz az előadó arcjátéka, mimikája, gesztusrendszere) a hangzó elemekkel szemben nagyobb súllyal esik latba, addig a narrátor színész esetében a hang javára billen a mérleg.²⁸¹

Gerardo Guccini arra a következtetésre jut, hogy egyre inkább elmosódní látszanak a test–szöveg, a performansz–írás, az igazság–fikció és a személy/alak közötti hagyományos, 20. századi ellentétek. Míg a narrátor színész magára ölti azokat az alakokat, akikkel megosztja, és akiken átszűri saját személyes identitását, a társadalmi színész esetében az alak cselekedetein és viselkedésén keresztül a saját mindennapi valósága és a színpadi munka közötti találkozás fejeződik ki. De Marinis megfogalmazása szerint a társadalmi színész a másság színházának a színésze, azaz azoké a helyeké, ahol a társadalmi hatékonyság, azaz az együttélés struktúráinak változása és a művészi minőség együtt képesek működni.²⁸² Ebben az értelemben a Compagnia della Fortezza színészeire is alkalmazható ez a meghatározás. A mesztic színész saját többszörös identitásán, interkulturális és multietnikus, többszólamú személyiségén keresztül dolgozik. Marco De Marinis szerint ez a definíció „olyan folyamatokra utal, amikor a színészek saját identitásuk elmozdult vagy elfeledett részét hozzák működésbe, vagy amikor az önmagukon folytatott munka segítségével néznek szembe saját másságukkal és esendőségükkel”.²⁸³ Így a jelenlét azért is válhat intenzívvé a színpadon, mert az alak előre nem láthatósága és az identitás többszörös

²⁸¹ DE MARINIS, *Dopo l'età d'oro*, i. m., 24.

²⁸² Bővebben: *A másság színházai Olaszországban* c. fejezet.

²⁸³ Marco DE MARINIS, *Dopo l'età d'oro*, i. m., 26. Idézi GUCCINI, i. m., 102.

voltából fakadó minősége egyfajta mobilitást eredményez, aminek oka, hogy a színész az alak megformálása során saját egzisztenciális élményeiből táplálkozik, illetve azokat alkalmazza. A Compagnia della Fortezza színészeinek munkájára, úgy tűnik, alkalmazható a mesztic-színész definíciója is, hiszen a fogvatartott színészek éppenséggel saját, egyéneként változó módon a sokszor még kidolgozás alatt álló többszörös identitásukkal való munka révén, a szöveget mintegy magukévá téve hozzák létre a színpadon az alakot. És ha ennek megformálása létrejött, a színészben tovább működnek az azt létrehozó tapasztalatok. „A szavak tájékoztatnak, leírnak, elmesélnek, kifejeznek, vallanak, azaz általában *mondanak valamit* és *vannak*, úgy, hogy saját hangzó lényegüket és szemantikai referenseiket a „színpad nyelvének” dinamikáiba vezetik, amely dinamika – mivel az előadás mimetikus koordinátái már nem érvényesek – a fikció elvétől idegen és azzal indifferens, éppen a színész színpadi valóságához kapcsolódó történés koordinátái mentén jön létre.”²⁸⁴

Bármennyire is interpretatívak tehát a színészek cselekedetei, a jelenlét valóságát hozzák létre a színpadon, így az alak mindig a létrehozás aktusában keletkezik. Itt ismét Artaud elképzelésére utalhatunk, aki a valóság létrehozása mellett érvel a látott világ színpadra való „betörésével” szemben.²⁸⁵ A Compagnia della Fortezza előadásaiban éppen ez a létrehozó mozzanat az, ami az előadás során tetten érhető. Mivel erősen önreferenciális játékról van szó, amikor a színész felmutatja saját magát, úgy rab-mivolta is nyilvánvalóvá válik. Az egy korábbi fejezetben említett „társadalmi művész színház” definíció éppen azért tűnik megfelelőnek erre a színházi tevékenységre, mert egy adott közösség bűnözőnek tekintett, illetve megbélyegzett elemei hozzák létre azt a varázslatot, ami a színházi rítus során a nézők számára egyrészt kitüntetett jelenlétként képződik meg, és ennyiben, a performativitás esztétikájának jegyében művész-színház, másrészt ezekben az előadásokban olyasmit mutatnak fel, ami esetleg megkérdőjelezheti, de mindenképpen reflexió alá vonja a bűnről, bűnösségről, őszinteségről, igazságosságról alkotott fogalmainkat. Ennyiben érvényes a fentebbi definícióban a *társadalmi* szó.

²⁸⁴ GUCCINI, *i. m.*, 100-101.

²⁸⁵ ARTAUD, *i. m.*, 113.

A Compagnia della Fortezza előadásai

1. *La Gatta Cenerentola* (A Hamupipőke Macska) (1989)

Roberto De Simone darabját a társulat egyszer adja elő a fegyház udvarán, kis létszámú közönség előtt.²⁸⁶ A létrehozásában tizennégy fogvatartott színész vett részt. Az előadás során a színészek mintegy két órán keresztül folyamatosan recitálják a Hamupipőke, a mostohaanya és a mostohatestvérek közötti komikus szópárbajokat, amelyeket a San Gennaróhoz intézett fohászok, dalok és táncok szakítanak félbe. Az erős összhangzatot csak néhány dob kíséri az egyszerű színpadon, ami egy fából ácsolt, egy méter magas, 3x2 méteres alapterületű emelvény, két oldalán két lépcsőfeljáráttal. A karneváli hangulatú előadást a színész-fogvatartottak női ruhákban, erős sminkkel, mindannyian női szerepben játsszák, kivéve a rendezőt, aki a *femminiello*²⁸⁷ szerepét alakítja. Így a másság felmutatása képezi az előadás legfontosabb aspektusát.²⁸⁸

2. *Masaniello* (1990)

Elvio Porta és Armando Puliese drámája Nápoly történelmének egy emlékezetes epizódját jeleníti meg, amikor Masaniello történelmi alakból mitikus figurává válik. A darab Luca Ronconi *Orlando Furioso* című híres előadására is emlékeztet: nincs egységes színpad, a nézők elszórtan helyezkednek el a díszletek között, a játék szimultán módon zajlik. Az előadás egy, a színpadon kívülről hallatszó nápolyi dallammal kezdődik, miközben az egyik színész a nézők háta mögött álló két óriási ajtófélfára a következőt írja: „Masaniello fogház”. Majd a közönség felé fordul és latinul ismerteti az alkirály rendeletét, amely a gyümölcsre vonatkozó vám kivetésére vonatkozik. (Tudnivaló, hogy az 1647-es felkelés közvetlen oka egy vámkivetés volt.) A fából épült válaszfal mögül zaj hallatszik, majd a kapu hirtelen kinyílik a börtön hosszú, magas falakkal és vasrácsokkal

²⁸⁶ M. T. GIANNONI, *La scena rinchiusa = La scena rinchiusa, i. m., 12.*

²⁸⁷ A nápolyi folklórban: transzvesztita, többnyire a család legkisebb fiúgyermeke.

²⁸⁸ *Teatrografia = La Compagnia della Fortezza, i. m., 125-127.*

szegélyezett udvar irányába. Itt a rab-színészek (a felkelők fekete térdnadrágban és fehér ingben vagy meztelen felsőtesttel, a felsőbb hatalmasságok hosszú nadrágban, zakókban, vörös szoknyában) a felkelés hangulatát idézik meg, egyre erősebb hangon előadott dialógusokkal, egyre intenzívebb mozgással és a gesztusok felerősítésével. A színtér méretének köszönhetően az egész előadás alatt a színészek maximális mértékben ki tudják használni fizikai és vokális képességeiket. Kiabálások, üvöltözések és énekek kísérik Masaniellót, egészen addig, amíg a hatalmasságok ravaszsága következtében saját társai ítélik halálra. Felesége, Bernardina (akit maga a rendező alakít) siratja el a darab végén.²⁸⁹ Amikor valaki főszereplőként jelenik meg a színen, egészen hosszan előre kell futnia, hogy megmutassa magát, teljes valójában kell kiállnia a színre. Ez a futás saját színészi útjának is jelképe lehet, amennyiben mindannyiszor fel kell építenie az őt elválasztó falat, minden előrejövetele újabb és újabb debütálásként hat. A játék így, mivel a színésznek minduntalan meg kell hódítani a színpad előterét, önmagában képes kifejezni a színházcsinálás és a börtönben élt élet közötti ellentmondást.²⁹⁰

3. *'O juorno 'e San Michele* (1991)

Elvio Porta darabjában egy parasztmozgalom eseményei elevenednek meg. 1861 után a Bourbonok elleni harcban való részvételért cserébe a parasztnak ígért földeket végül a tehetősebb, több pénzzel rendelkező közép és felsőbb rétegek veszik meg. A parasztság fellázad az új tulajdonosok ellen. A fából épült, fallal körülvett börtönudvaron mindent fehérre festettek, a furcsa hajót, amivel a színészek a kinti világ felé hajóznak csakúgy, mint a rajta elhelyezett tárgyakat, dobozokat, székeket, a kabátokat, zakókat, esőkabátokat, a színészek cipőit. Az egyetlen feketébe öltözött figura a narrátor, aki nem dialektusban, hanem olaszul beszél, és a darab szerzői utasításait közvetíti a nézők felé. Az ő alakján keresztül kapcsolódnak egymáshoz Porta darabjának epizódjai, miközben a színészek a szöveg recitálása közben felmásznak a hajó árbocaira, vagy a falak mellett futnak ide-oda, ki-be járkálnak a színpadon. Egy kapitány torkaszakadtából ordítja, hogy el kell távolítani a

²⁸⁹ *Teatrografia = La Compagnia della Fortezza, i. m., 128.*

²⁹⁰ Piergiorgio GIACCHÉ, *Uno spettacolo prigioniero e un teatro libero = La scena rinchiusa, i. m., 73-76.*

brigantikát, egy pap igyekszik lecsillapítani a parasztokat, egy fiatalember holtan esik össze, miközben az édesanyja az emberi igazságszolgáltatást szidja. A parasztok abbéli reményének szertefoszlásával, hogy földjeiket visszakaphatják, a rab-színészek álma sem valósul meg. A hajót szétszedik, a vitorlát és az árbocokat az összes többi tárggyal együtt kiviszik a színről. Az üres színen csak a pap marad, akit az eredeti darabbal ellentétben itt nem lőnek le, s aki közli a jelenlévőkkel, hogy a képzeletbe való utazás véget ért, majd táskájával a kezében távozik a fehér cölöpfal mögött.²⁹¹

4. *Il Corrente (Az áramlat)* (1992)

Az Elvio Porta és Armando Punzo közös munkájából született darab Ventonene szigetének erődjében játszódik a napóleoni háborúk idején, amikor egy Bourbon hadihajó legénységét elítélik, amiért lázadást szítottak, illetve két tisztjüket megölték. (*Corrente* a hadihajó neve.) Miközben a francia jakobinusok segítségére várnak, a tengerészeket hadi törvényszék elé állítják Ventonene erődjében. Az előadás gerincét a tengerészek védőbeszédei alkotják. Ők egyébként volt gályarabok és életük megmentése érdekében vállalták a harcot. Mindenki a saját verzióját meséli el a történeletről, és mindannyian ártatlannak vallják magukat, amikor kiderül az igazság: a tisztek voltak azok, akik nem engedték őket harcolni, és a rakodótérbe fegyverek helyett tiltott árucikkeket vitettek velük. A tengerészek monológjait átszövik a színész-fogvatartottak életéből vett epizódok, anekdoták, ami folyamatosan az általuk egyszerre játszott és megélt kettős igazságra hívja fel a nézők figyelmét, ami, bár soha nem jelenik meg direkt módon, folytonosan átítatja a szituációk paradox, tragikomikus jellegét. A véget nem érő leírás egy hagymaleves elkészítéséről, vagy a kétértelmű dolgok kapcsán keletkező szóváltások, a dobszólók és a hirtelen, improvizatív módon felcsendülő dallamok mind ellensúlyozzák a nemesek komoly beszédét. Az ellentétet erősíti a nemesek öltözéke: színes, 18. századi egyenruhákat és parókát viselnek, mindehhez ráadásul a hivatalos nyelven, olaszul beszélnek, míg a legénység fehér térdnadrágot és kibomlott inget hord és nápolyi dialektusban beszél. Amikor a legénység tagjai felülkerekednek a katonai

²⁹¹ *Teatrografia = La Compagnia della Fortezza, i. m., 129-130.*

bíróságon, mindannyian a nézőkhöz fordulnak és meghívják őket egy sültal-fogadásra a színpalán túl. Leomlik a válaszfal néző és nézett között, így közös rítusban oldódik fel az előadás.

5. *Marat/Sade* (1993)

A rendező a következőt írja a darabról: „Ezt a szöveget éppen a záró jelenet apoteózisából kiindulva javasoltam a színészeknek. Az utolsó párbeszédekkel a szituáció kicsúszik az örök és az igazgató ellenőrzése alól, és ez utóbbi az általános káoszban, de Sade diadalmas nevetése közepette kénytelen leengedni a függönyt, azt sugallva, hogy ez az epilógus nem véletlen. Úgy tűnik, hogy az előadáson túl csupán a káosz létezik, de ott van egy embriószerű élet csírája is, ami azért ijesztő, mert nem kontrollálható. Ezért kell leengedni a függönyt, s eltakarni a közönség szeme elől az előadást, a színteret, megfojtani azt, cenzúrát gyakorolni fölötte. A szöveget így igazítottuk a saját interpretációnkhoz, a történetet leegyszerűsítettük, annak érdekében, hogy kapcsolatot és közös kiindulópontot találjunk a Compagnia fogvatartott színészeivel.”²⁹² A két felvonás helyett a történetet a rendező egybesűríti, úgy, hogy csak a fontosabb szereplőket tartja meg, és a jelenetek, párbeszédok számát is csökkenti. Az előadás a kikiáltó szavaival kezdődik, aki elmeséli az előadás fontosabb epizódjait. Az eredeti darabban ezek a szavak csak a tizenegyedik fejezetben szerepelnek. A második, sokkal rövidebb felvonásban Marat hosszú beszéde a Nemzetgyűlés előtt csupán a Marat-t támadó Duperret kezdő szavaira, és a bolondokat lázító Roux utolsó szavaira korlátozódik, aki már egyedül van a színen. A jakobinussá lett pap lázadó szavai a darab végén hangzanak el, ő, és nem de Sade az, aki lázadást szít a betegek között: „senkit sem fognak megkímélni közülünk, senkit”, és aztán a rács mögött térdre állva mondja: „amikor megtanultok majd látni, amikor végre megértitek”.

6. *La Prigione* (A börtön) (1994)

²⁹² http://www.compagniadellafortezza.org/schede_spettacoli/marat.htm (2010. 08. 06.)

Kenneth Brown darabját már 1990-ben ismerte a társulat, de csak 1994-ben mutatták be, mivel négy évvel korábban még éppen a távolságtartás, a távolabbról létrehozott önreflexió volt fontos számukra. Később azonban a társulat megfelelő stabilitással, hírnévvel rendelkezett ahhoz, hogy ne kelljen tartania a börtön intézményével túl direkt módon létrejövő konfrontációtól sem, amivel esetlegesen vádolhatták volna a rendezőt és a társulatot. Az előadásban a szövegnek a megszokottnál is másodlagosabb a szerepe, nagyobb hangsúly helyeződik a hangokra, a szorongató körülményekre, néhány szó folyamatos ismétlésére.

7. *Eneide II. studio* (Aeneis Projekt – II. Stúdio) (1995)

Az előadást 1995-ben mutatják be a börtön udvarán a Volterrateatro Fesztivál keretében. A munkában részt vesznek a milánói Paolo Grassi Drámaművészeti Iskola 2. és 3. évfolyamára járó rendező- és színészhallgatók, akiknek Armando Punzo 1995 januárjában szemináriumot tartott Vergilius Aeneiszéből. Ez a munka adta az ötletet ahhoz, hogy a hallgatók a forgatartott-színészekkel együtt vigyék színre a darabot. A diákok márciusban mutatták be a maguk változatát a börtönben, ahol júniusban kezdtek el együtt dolgozni az ott élőkkel. Vergilius művéből a rendező az első, a Trója elfoglalásáról, annak leégéséről, a lakosok elpusztulásáról, a túlélők meneküléséről szóló énekekre építi az előadást. Punzo interpretációjában az Aeneisz egy menekülésben lévő nép története. „A mi Aeneiszünk a magukat meg nem adó legyőzöttekről szól. A továbbélésre irányuló kitartást hozzuk működésbe. Szerintünk Aeneász azt az embert testesíti meg, aki azért harcol, hogy ne essen el, aki mindent megpróbál, hogy tovább tudjon menni a maga útján. Minden áron tovább, akár azzal a tudattal is, hogy a végső célt nem ismeri.”²⁹³ Az előadásban férfiak és nők csoportjai lassan közelítenek a lépcsős tribünön ülő nézők felé. A csoportból egyszer csak kiválik egy alak, talán Aeneász, aki latin verssorokat skandálva kis ugrásokkal próbál meg elérni egy hosszú fehér csíkot, ami a nézőteret választja el a színpadtól. A többiek is nekiiramodnak és ugyanolyan mozdulatokkal igyekeznek elérni a csíkot. Közben mindenki egy Vergilius-verssort mond. Van, aki sír, van, aki a fogait szorítja össze, van, aki az arcjátékával igyekszik kifejezni a véget nem érő utat. Aki a

²⁹³ Armando PUNZO nyilatkozata Alessandro AGOSTINELLINEK, in: *L'Eneide, un poema per i vinti*, L'Unità, 1995. július 18. Idézi: *Teatrografia = La Compagnia della Fortezza, i. m.*, 138.

fáradtságtól elesik, azt az asszonyok felsegítik, mert nem érhet véget a menetelés. Az egész előadás a szereplők – szimbolikusan a jövő felé haladó – folyamatos előre és hátra mozgásából áll, amit a scenikus tér fokozatos meghódítása fejez ki. Hangeffektusok, orgonazene és Ravel *Bolerója* kíséri az intenzív mozgást.

8. *I negri* (A négerek) (1996)

A Jean Genet művéből készült előadás az egyik szereplő hosszú monológjával indul, amelyben az részletesen elmeséli, hogyan vették rá a Fehér Asszony megerőszakolására és megfojtására. A monológ lesz az előadás vezérfonala és az események háttere. Az első találkozás után ez a szereplő egy másikkal próbál meg beszélgetni, amiből kiderül, hogy mennyire képtelenek a szerelemről, vagy akármilyen érzésről beszélni, mert a rabok számára minden érzelmi megnyilvánulás tiltott dolognak minősül. Az egyetlen emocionális megnyilvánulásuk a Fehérek/Szabad emberek iránti gyűlöletben fejeződik ki. A narrátor funkciója groteszk-komikus módon érvényesül: az alak egy mozgóáruhoz hasonlít, aki vicces mondásaival, az értelmetlenségig komikus kifejezésekkel, szójátékokkal tűzdelt beszédével képes elkápráztatni a közönséget. Mindezt fejhangon és ideges gesztikulációval végzi, ugrándozik a színen. Az első felvonásban a rabok félkörben ülnek a meredeken magasodó nézőtér első sora előtt. Miközben a nézők bejönnek, a rabok már ott vannak a színen, lehajtott fejjel, meztelen felsőtesttel, lelógó karral, háttal ülnek a nézőknek. Páronként, lassan a színtér közepén helyezkednek el, ahol a pár egyik tagja bábművészként, a másik bábként működik, hagyja magát úgy mozgatni, ahogyan az őt vezető akarja, lassan mozgatja a végtagjait, az arca sem rezdül, a szeme üresen mered a semmibe, és így állnak mozdulatlanul, mintha ellenpéldái volnának azon fizikai fogyatékoságoknak, amelyeket Lombroso foglalt rendszerbe a bűnözőkről. A csendben elmondott monológok a színészek saját, privát életét idézik meg, van, aki arabul, térden állva mondja el a történetét, van, aki zsolozsmázva, van, aki egy mozgóárus hangján.

9. *Orlando Furioso* (Őrjöngő Lóránt) (1998)

A rendező – a tőle megszokott módon – szabadon kezeli Lodovico Ariosto művét, így ismét az autoreferencialitás gesztusa válik a színrevitel legfontosabb rendező elvévé. A kevés szereplő által előadott történet fő eleme Angelika és Orlando szerelme, amelynek keretében a lány keresését a fogvatartottak életkörülményeire vonatkozó kérdések és vallomások kísérik. A játékos elemek – harangjátékok, énekek, gyerekhangok – lassítják a drámai feszültséget. A színpad (azaz a börtönudvar) közepén egy 37 x 15 m-es faépítmény áll, ami a „börtön a börtönben” metaforájára utalhat. A vörös rövidnadrágba, sportcipőbe öltözött, meztelen, tetovált felsőtestükön fémpáncélt viselő szereplők a fából épült labirintusban keresik a kiutat, s a szimultán események a színen lehetővé teszik a nézők számára, hogy úgy vegyenek részt az előadásban, mintha vásári mutatóanyagok között járkálnának. Az állandó intenzív mozgás és küzdelem távol tartja a pszichológiai interpretáció lehetőségét, a fizikai cselekvés a szereplők meztelen, izzadó testén, az izmok mozgásában jelenik meg, ebben fejeződik ki Orlando gyötrelmes keresése és a fogvatartottak szabadságvágya.

10. *Insulti al pubblico* (Közönséggyalázás) (1999)

A börtön udvarán pálmafák, medence, homok, napernyők fogadják a nézőket, a szereplők pedig fülsiketítő zenére táncolnak. Egy aerobik-programot irányító animátor a színpad mögül hallatszó rendezői útmutatás szerint – a szórakoztató televíziós műsoroktól egyáltalán nem idegen módszerrel – mulattatja a közönséget, csókok dobálásával, tapssal hízeleg neki, az efféle műsorokra jellemző mesterkéltséggel, gyomorforgató hivalkodással. „Szeretlek benneteket!”, „Mindenkit magamhoz ölelnék!” A mediális valóság butaságát, a látszólagos nyaralás légkörét időnként olyan mondatok és kérdések törlik meg, amelyek következtében a néző leveti összes illuzórikus naivitását, ha egyáltalán volt neki ilyen az előadás kezdetén. „Itt nem egy előadást láttok... Esetleg vártatok valamit?” Handke szövegrészletei ökölcsapásként érik a nézőt, majd ismét az óriási hangerővel játszott zene, tánc, medencébe ugrálás következik. Mígnem a néző rájön, hogy a tapszönök, színes labdák közötti, a szemelőtt játszódó gyalázat az a mindennapi valóság, ahonnan jövünk. Egyre elviselhetetlenebb a butaságnak ez a felmutatása. A társulat korábbi előadásaiban azt

mutatta meg, hogy a valóság mennyire elviselhetlenné tud válni, most azonban az látszik nagyon erősen, hogy a fikció is elviselhetetlen, amikor annak a világnak a visszaját mutatják meg nekünk, ahonnan jövünk. És saját gondolataink azok, amik gyaláznak immár, amiket a színpad mögött elhelyezett mikrofonból a rendező szavai kísérik: „Milyenek lehetnek ezek az ágyban? Nézd azt, amelyik tele van tetoválással! És az a fogatlan? Ezek túl sokat kapnak. Ez már túlmegy minden határon. Mi meg kint, bezzeg dolgozunk.” Az előadás a korábbi évek bemutatóinak néhány mondatával zárul, azokból az előadásokból hallunk részleteket, amelyekben a társulat a saját létére kérdez, és amelyeket most az irrealitás (a nézők valóságának) színrevitelére cserélt.²⁹⁴

11. *Macbeth* (2000)

A Compagnia della Fortezza *Macbethje* provokatív előadás, mert Punzo – szó szerint, azaz jelentről jelentre – próbának veti alá a nézőket, csapdát állít nekik és a kritikusoknak, mindazoknak, akik a színházban elsősorban terápiás, gyógyító célt látnak és csak nagy nehézségek árán veszik észre a – terápiás célt indirekt módon esetleg magában hordozó, vagy elérő – magas szintű, profi művészi munkát. A csapda a pszichodráma módszereinek alkalmazása volt, azaz a rendező úgy tett, mintha a munkamódszerét mutatná be a közönségnek. Mint pszichoterapeuta van jelen a színpadon, a színészek pedig a *Macbeth*-terápián keresztül szembesülnek hibáikkal és személyiségük árnyoldalaival. Vagyis a rendező azt mutatta, amit ebben a színházi kísérletben csupán terápiás célt látók néhányan látni szerettek volna. A rendező még az előadás utáni interjúkban sem cáfolta a pszichodráma mint saját módszer alkalmazását. Szomorúan ismeri el, hogy kevesen láttak át a szitán.²⁹⁵ Célja továbbra is az, hogy a poétikai értelemben vett normalitáson túl működjön az előadás és a saját munkájuk, valamint az, hogy a másság jegyében másfajta időt, másféle hangokat és testeket, szavakat, fizikai realitást legyenek képesek felmutatni.

²⁹⁴ <http://www.anarca-bolo.ch/a-rivista/265/66.htm> (2010. 08. 22.)

²⁹⁵ Intervista con Armando PUNZO, http://62.77.55.137/site/Scuola/nellascuola/scenari_teatro/punzo.htm (2010. 10. 10.)

12. *Amleto* (Hamlet) (2001)

Ez alkalommal a nézők az előadást a börtön udvarának rácsain kívülről nézik. Bent egy gyönyörű kert látható csodásan színes virágokkal, amelyeket a színész-kertészek gondosan ápolnak, locsolnak, törölgetnek. A lassú mozdulatokat csupán néhány hang kíséri: Shakespeare Hamletjén kívül még Jules Laforgue, Fernando Pessoa, Heiner Müller és Sarah Kane szövegei is hallhatók, amiket olykor gitárzene is kísér. Mindeközben a kigyúrt, tetovált testű színészek ápolják, rendezgetik a műanyag növényeket, fonott kosárban szállítják őket az átültetés helyére, gereblyéznek, amikor egyszer csak hirtelen libák gágogó hada lepi el a teret és vége az idilli, paradicsomi hangulatnak. A kert rövid idő alatt eltűnik és a börtönudvar ismét a maga valóságában jelenik meg. A virágok, a kis házikó, a gyepek mind az udvar szélén sorakoznak. Majd nyulak lepik el a teret, szabadon futkároznak, és a néző talán még több gyengédséget is érez irántuk, mint az emberek iránt. A téma tehát megint a börtön, az elzárt vagy magába zárt idill, az együttérzés, a gondoskodás mintegy kifordított, inverz módon való megjelenítése. Az előadásról nagyon kevés elemzés található, maga a rendező sem említi az interjúkban ezt a darabot, aminek oka valószínűleg az, hogy ez a munkájuk mintha kevésbé volna közös alkotás, azaz nem a rendező és színészeinek közös mondandójára épül, hanem sokkal inkább csupán a rendező saját ötleteire.²⁹⁶

13. *Opera da tre soldi* (Háromgarasos opera) (2002)

Az előadás az erős fizikai elemekre építő kabaré -varieté elemeivel dolgozik. Banditák, prostituáltak, álvakok, rendőrök, zenészek kavalkádja zajlik. Egy szicíliai-nápolyi-berlini musicalt látunk, amit olykor egy-egy rablás szakít meg, házások, prostituáltak, szeretők vonulnak fel az izmos fogvatartottak alakításában, akik ezüstösen csillogó ruhákban, boában és harisnyakötőben énekelnek, tangóznak. A

²⁹⁶ Claudia CANNELLA, *Dietro le sbarre nel giardino di Amleto*, Hystrio, 2001/4, 22-23.

kavalkád egy vörös fényű bordélyszerű labirintusban folytatódik, ahol senki sem egyenlő a másikkal, hazardjátékokban dől el, ki az erősebb. Az emberi együttérzés csak a felszínen van jelen, a vörös fényben fürdő piano bár világa valójában a gazdagságra és az erőszakra épül. Az Ágyúdalra mindenki ismét kimegy az udvarra, ahol a rabok által szervezett fogadás során néhány percre eltűnik a kinti és a benti világ közötti fal.²⁹⁷ Az előadással a társulat az első (sikeres) lépést tette meg az előzenés produkció irányába. Ismét az eredeti darabból indultak ki, amiből aztán sok részt töröltek. Bicska Maxi szicíliai dialektusban (is) megszólal. A rendező szerint az eredeti formában már nem érvényes Brecht műve, s éppen azt igyekeztek megmutatni, hogy a színháztörténelem olykor már mitikusnak számító drámaírói már nem tudnak igazán katartikus hatást gyakorolni.²⁹⁸

14. *I Pescecani, ovvero cosa resta di Bertolt Brecht* (A Cápák, avagy mi marad Bertolt Brechtből) (2003)

A zene és a vörös fényben fürdő infernális környezet az a kohéziós erő, ami az előadást összetartja. A közönség – az egymásra építkező jelenetek hiányában – nem a történetre figyel, hanem a színpadon és a nézőtéren egymással párhuzamosan zajló jelenetekre, azért is, mert Armando Punzo nem hisz a történetek erejében, azaz szerinte az emberi kondícióról ezekben az időkben csupán a töredékes forma képes hitelesen mondani valamit. A zene meghatározó eleme az előadásnak, csakúgy, mint a *Háromgarasos operának*, ám Kurt Weil zenéjét Offenbach kán-kánjai, egyszerű dalok, gépzene helyettesítik. A Brecht által elképzelt darab bemutatásának lehetetlenségét fejezi ki a nyitány folytonos ismétlése, amely az állandó újrakezdésre, próbálkozásra utal. A kezdést aztán valami mindig megzavarja, ami miatt nem lehet folytatni a darabot. Az improvizációk során a jelenetek az éppen akkori térben és időben telítődnek meg erővel, s ahhoz, hogy ezek az elemek szintúgy erőteljes módon jelenjenek meg az előadásban, a zene nyújt segítséget, amit egyébként a társulattal sok éve együtt dolgozó CeramicheLineari nevű rock-együttes szolgáltatja. Az előadás nélkülözi Brecht abbéli reményét, hogy a színházzal tanítani lehet, az

²⁹⁷ Massimo MARINO, *Luci della ribalta nelle notti di luglio*, L'Unità, 25. luglio, 2002. 18.

²⁹⁸ Armando PUNZO, „*Come un cabaret rosso inferno...*” *Il Brecht della Fortezza*, Prove di Drammaturgia, 2002/1, 21.

alakok szájába a rendező Nietzsche és Marilyn Manson szövegeit adja, pl. „az ember csak egy kísérlet”, vagy „az emberiséget meg kell haladni” és hasonló mondatokat. Brecht műve éppen azáltal válik érvényessé, hogy szövegét teljesen lecsupaszították, illetve más szövegekkel helyettesítették. Nincs miben hinni immár, nincs mit remélni, csak a szórakoztatásnak van értelme, ez segít a várakozásoktól való megszabadulásban. Csak a színházi játékhoz való visszatérés képes arra, hogy megszabadítson bennünket. Az *I pescecani* című előadással a társulat ismét a nulláról próbál meg elindulni, és a játék öröméhez igyekszik újra visszatérni.²⁹⁹

15. *Pier Paolo Pasolini ovvero l'elogio del disimpegno* (Pier Paolo Pasolini, avagy a közömbösség dicsérete) (2004)

Az előző előadáshoz hasonlóan ez is a játék erejének megidézésére épül. A piros, sárga, kék díszletek, állványok, vastraverzek, forgók és hinták egy vidámpark színes forgatagát idézik. A látvány Miró és Picasso motívumaira, színeire emlékeztet. Egy bohóc egy magas állványra szerelt biciklin pedálozik, kabátjának szárnyai oda vannak szegezve az állvány lábához. Egy másik a hintában ülve néz a nézőtér felé, de pontosan nem érzékelhető, hogy mit is néz. A cirkuszi zene felerősíti a látszólag vidám hangulatot, koboldok, akrobaták és kikiáltók népesítik be a színt, megjelenik egy Mondriannak öltözött keménykalapos figura. A tér közepén négy, dobozokból felépített szoba, amelyben kevesen férnek el. Mindez a hétköznapi életet szimbolizálja. A rendező jelen van a színen, de Pasolini versét (*Nenni*, 1961) recitálja csupán, miközben a színes maszkok alatt a szicíliai, afrikai, nápolyi arcok és minden megnyilvánulásuk arra kérdez rá, hol vagyunk ma, mi a valóság, és hogy vajon a művészet több lehet-e egy kiáltásnál. Álomszerű, ám ugyanakkor fájdalmas jelenetek, a túlságosan is mindennapi élet hamis illúzióit idéző párbeszéd hangzanak el a kis házacskákban. Az ügyesen megszerkesztett, finoman provokatív előadásban az életnek a már az *I Pescecani*-ban felfedezhető borzalma elevenedik meg.³⁰⁰ Pasolini jelenléte a cirkuszi mutatványos világban a költészet, a művészet létezésére utal.³⁰¹

²⁹⁹ PUNZO, *i. m.*, 18-23.

³⁰⁰ Massimo MARINO, *Pasolini nel carcere di pagliacciopoli*, L'Unità, 2004. július 28. 23.

³⁰¹ Armando PUNZO, „*Come un cabaret rosso inferno...*” *i. m.*, 23.

16. *Appunti per un film (Jegyzetek egy filmhez)* (2005)

Az előadás egyfajta talk-show és fiktív filmforgatás is egyben, a valóságra és annak reprezentációjára való kérdezés, ugyanakkor a képzelet szabadságának és kétértelmű voltának megjelenítése. A színen – a börtön udvarán – a színészek mikrofonokkal, papírból készült és igazi kamerákkal várják a nézőket, de jelen van Don Quijote, Sancho Panza és Magritte is. Riporterek, sűgők, akik a közönséget kérdezzétek, miközben néhány fogvatartott a provokátor szerepét játszva kiabál közbe, például: „ez politikailag nem korrekt!” Az egyik néző a rendező székéből válaszol a kérdésekre, szóba kerül a sajtó visszás szerepe, az iszlám, a nők, a terrorizmus témája. Maga a valóság kerül színre tehát a közönséggel együtt, a börtön pedig közvetlenül is megjelenik: jelenetet látunk egy cellában, amint annak lakói szinte hisztérikus lázadásban törnek ki, amiért nem kapják meg azt, amit kérnek. Számos önéletrajzi momentum szerepel az előadásban, a rendező édesanyjának alakja is jelen van, aki nem érti, mit beszél a fia és miért akar elmenni. Az előadás egyfajta work in progress, egy válságban lévő alkotó és egy útkereső társulat puhatólózó-tapogatózó, kérdésekkel teli előadása, anyaggyűjtés a további munkához.³⁰²

17. *Budini, capretti, capponi e grassi signori ovvero La Scuola dei Buffoni* (Véreshurka, gödölye, kappan és kövér urak avagy A pojácák iskolája) (2006)

A színrevitel apropója ezúttal Rabelais *Gargantua és Pantagruel* című műve, amelynek előadása egyfajta groteszk és ironikus célzás egy eljövendő reneszánszra a (mostani) középkori kultúra korában. A szöveg kihívást jelent a társulat számára, ugyanakkor a lélek és a szellem ünnepe is, annak sugalmazása, hogy nem kell félni az élettől.³⁰³ Az előadásban a kor szinte összes társadalmi szereplője jelen van a karneváli forgatagban, énekelnek, zenélnek, verseket mondanak, olyan maszkokban, amelyek a társadalmon kívüliséget jelképezték, hiszen ilyenkor mindent szabad. A

³⁰² Massimo MARINO, *Il carcere, scena aperta sulla vita fuggita*, L'Unità, 29. luglio, 2005, 19.

³⁰³ http://www.compagniadellafortezza.org/schede_spettacoli/gargantua.htm (2012. 03. 02.)

szereplők – angyalok, bohócok, ördögök, szerzetesek – a közönséget is bevonják a játékba, sőt, az előadás végén tojásdobálásra is invitálják a vendégeket. A kocsma is jelen van a színen, és a közönséget is megkínálják a maguk főzte étkekkel. A reneszánsz karneváli hangulat lehetőséget kínál a mindennapi életből való kilépésre, és olyan mondatok is elhangozhatnak, ami a hétköznapi életben nem. Ahogyan minden előadás, ez is a közös étkezés rítusával ér véget, amikor a színészek vendégül látják a közönséget.³⁰⁴

18. *Pinocchio. Lo spettacolo della Ragione* (Pinokkió. A Ráció előadása)
(2007-2008)

A többihez hasonlóan ezt az előadást is a börtön udvarán mutatják be, egy fekete paravánokkal elkerített térben. A paravánok tetejéről fekete nyúlfejek néznek a közönségre, a padlót homokkal borították, itt-ott farönkök láthatók, a sarokban egy számfűlű Pierrot ül, képkeretet tart az arca elé. Az előadás különlegessége, hogy ez alkalommal a főszereplő maga a rendező, Armando Punzo, aki sötét ingben és nadrágban, hosszú, hegyes orral szinte az egész előadás alatt le-föl jár a színen, azaz inkább rohangál, suttog, kiabál, ordít és sír, miközben a hangszórókból az előző évek előadásainak részletei, a művészet értelmére és értelmetlenségére vonatkozó szövegek hallatszanak Beethoven és Mozart zenéje alatt, az előadás vége felé már csak Mozart Requiemje. Pinokkió nem akar ebben a világban élni, hanem – híven ahhoz a „könyörtelen őszinteséghez”, amely a rendező szerint elengedhetetlen a színházi munkában – megelégedve ezt a világot, vissza akar térni abba a másik létbe, ahol ő csak fabábu volt. „Azért hívtalak össze benneteket, hogy még jobban egyedül érezzem magam”, mondja az előadás elején. Mintha a kezdete, és egyúttal a vége is lenne ez a darab valaminek. Talán elfáradt a rendező, nem bírja tovább az őt körülvevő értetlenséget? Nem tudja többé magára venni azt a szerepet, amelyben a fogva tartottak és a nézők nevelője is egyszerre? „Kevesebb vagyok, mint amit vártok” – mondogatja. A most mellékalakokként jelen lévő színészei részben Collodi művének szereplőiként (a Macska és a Róka vagy a Kék Tündér) kerülnek a színré, de ott van egy fehér nyúl is, talán L. Carroll Csodaországából, egy pingvin, és a korábbi Rabelais-darabból már megismert – a fesztivál emblémájává vált – Bolond

³⁰⁴ FRIED Ilona, *Börtönkarnevál*, Criticai Lapok, 2006/9, 33-35.

figurája. A háttérként szolgáló fekete díszlet falán függöny lóg, s mint kiderül, mögötte, egy téglalap alakú ablakban mintha egy család készülődne ünnepi ebédre, némán sűrögnek-forognak, tésztát gyúrnak és szaggatnak, kivéve a tizenéves kamaszlányt, aki szótlánul áll a többiek között. Ezt az életet is választhatná Pinokkió, aki belefáradt a színháza fennmaradásáért folyó könyörtelen harcba. Egy másik, nagyobb ablakon az egyik előző előadás szereplői próbálnak meg bejutni a színre, de a főszereplő már nem akarja ezt. Két, Magritte figuráira emlékeztető keménykalapos úr Pinokkió temetését készíti elő, aki egy báb-hasonmás alakjában duplázódik meg, a bábót előzőleg ő maga többször a vállára veszi, akárcsak Tadeusz Kantor *Halott osztályának* szereplői a maguk bábjait. A korábbi előadásokból, úgy *A Cápákból*, mint a *Pasoliniből* is elhangzanak részletek. A báb-főszereplő a saját temetésével búcsúzik a nézőktől, amely egy korszak végét jelentheti. Az előadás ismét csak a színházi munka folytatásának lehetőségére kérdez rá nagyon erősen, kényelmetlen – azaz a társadalom visszásságaira, képmutató voltára utaló – kérdéseket tesz fel, a másság, a szabadság lehetőségének efemer voltát mutatja fel, mint ahogyan ez az előző darabokból is látszott.³⁰⁵ Az előadásban részt vesznek már szabadult rab-színészek is, illetve a Scuola di Teatro Popolare di Volterra hallgatói. Míg a 2007-es előadás egyfajta szimbolizációja a társulat utolsó előadásának, hiszen a vezető-rendező elkeseredettségét, hiábavaló harcát mutatja meg Pinokkió történetével, addig a következő, 2008-as változat némi reményt nyújt ahhoz, hogy a Compagnia nem szűnik meg működni, sőt, az előadás egy újabb út keresésének, új kérdések feltevésének, a lehetséges válaszok felmutatásának eszközévé válik.

19. *Alice nel paese delle meraviglie – Saggio sulla fine della civiltà (Aliz Csodaországban – Tanulmány a civilizáció végéről)* (2009)
Hamlice (Hamliz) (2010)

A két, 2009-es és 2010-es előadás között nagyon kevés az eltérés. A cselekmény az udvaron kezdődik, majd a börtön folyosóin folytatódik, azzal a különbséggel, hogy az 2010-es változatban az előző évi, egymással egyidejű jelenetekből három alak marad a színen, viszont jelen vannak a két mű közötti

³⁰⁵ Barbara ANTONI, *La Fortezza muore senza teatro stabile*, Il Tirreno, 2007. 07. 25.

átmenetet kísérő jelek, szövegek, feliratok, amelyek a *Hamlet* és az *Aliz Csodaországban* szövegeinek egymásba fonódását, keveredését, más szövegekkel való kiegészítését kísérték. Az előadás a fehér díszletekkel ellátott börtönudvaron kezdődik, a folyosókon, a cellákban folytatódik, majd ismét a börtön udvarán ér véget. Hamletet, Grotowski *Állhatatos hercegének* mintájára, kínvallatásnak vetik alá a nézők szemei előtt. De felismerhető Carmelo Bene és Leo De Berardinis tanítása is, amennyiben a színház nem csak mond valamit, nem csak beszél, hanem üvölt, ordít és tör-zúz, azaz olyan eszközökkel dolgozik, amelyek nem pusztán a szavak erejével érik el hatásukat.³⁰⁶ A mikrofonba üvöltés azonban nevetéssé is válik olykor, hiszen ott vannak a társak, a barátok, akik a nézőkkel együtt most egy csoportot alkotnak. Olyannyira, hogy maga a néző is úgy érzi, része a börtönnek, s noha az egyes jelenetek mintegy pórázt alkotva vezetik egyik színtérből a másikba, gyönyörködhet a színészi játékban, mégis kiút számára (sem) erről a helyről. A fehér falakon idézetek, szövegek láthatók, amelyek szintén a bezártságot erősítik. A falak előtt a különféle maszkokba, csodás jelmezekbe, női ruhákba öltözött színészek kísérik a nézőket, mintha Shakespeare alakjainak szelleme kibújhatna társadalmi funkciója alól. A különféle alakok gondolkodásra képes szellemek gyanánt haladnak át a különféle műveken, szövegeken, könyveken, kiutat, menekülést keresve, eltávolodva – mint egy börtöntől – a saját, eredeti műben betöltött szerepüktől. A színészek habzivacs betűket szorítanak a hónuk alá, majd a nézőknek is osztanak ezekből, hogy aztán együtt dobálják a betűket az ég felé az előadás végén. Így jelképesen összetörik mindazt, amibe eddig be voltak szorítva, és újraírják a könyveket, a világot. S mindezt az ég irányába, ami a volterrai börtön udvaráról nézve valóban az egyetlen menekülési lehetőségnek látszik. „A Hamlice a látás ünnepe, a lélek meghatódása, egy bezáruló világ ellenében létrejövő állandó kinyílás. Egyszeri élmény, olyan, amelyet a színház néha akkor tud nyújtani, amikor az emberekben belül látja a dolgokat és nem a stílusok külsőségében vagy az alakok árnyékaiban.”³⁰⁷

³⁰⁶ Massimo MARINO, *Hamlice: dopo la tempesta*, Corriere di Bologna, http://controcene.corrieredibologna.corriere.it/2010/07/hamlice_dopo_la_tempesta.html (2012. 01. 02)

³⁰⁷ M. MARINO, i. m.

Bibliográfia

- ACQUAVIVA, Franco, *Il „Teatro Stabile” di Giuliano Scabia*, Prove di Drammaturgia, 1, 1997, <http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/num04/scabia.htm>
- ALEXANDER, Jeffrey C., *A társadalmi performansz kulturális pragmatikája: ritualitás éa racionalitás között = Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek 2.*, szerk. Horváth Kata, Deme János, Bp., Káva Kulturális Műhely, 2009. 26-69.
- ANTONI, Barbara, *La Fortezza muore senza teatro stabile*, Il Tirreno, 2007, július 25.
- ARTAUD, Antonin, *A kegyetlen színház első kiáltványa*, ford. Betlen János, = *Színházi antológia XX. század*, szerk. Jákfalvi Magdolna, Bp., Balassi kiadó, 2000, 120-126.
- ARTAUD, Antonin, *A színház és az istenek*, szerk. Fekete Valéria, Bp., Orpheusz, 1999.
- ARTAUD, Antonin, *Az Alfred Jarry színház első kiáltványa*, ford. Székács Vera = *Színházi antológia XX. század*, szerk. Jákfalvi Magdolna, Bp., Balassi kiadó, 2000, 113-114.
- ARONSON, Elliot, *A társas lény*, Bp., Akadémiai Kiadó Zrt., 2008.
- BAAL, George, *A színház pszichoanalitikus elmélete: a színész, a néző, a terapeuta és a színházterápia*. Az Imago Egyesület szervezésében 2009. június 12-én elhangzott előadás (MTA Pszichológiai Intézet)
- BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, *Bevezetés a színházi antropológiába*, Theatron 1999/4., 67-79.
- BASAGLIA, Franco, *Le contraddizioni delle comunità terapeutiche*, <http://www.triestesalutementale.it/letteratura/testi/31contr.htm>
- BENE, Carmelo, *Lo sciopero degli attori = Quindici, una rivista del sessantotto*, ed. Nanni Balestrini, Milano, Feltrinelli, 2008, 198-200.
- BENTLEY, Eric, *A dráma élete*, ford. Földényi F. László, Pécs, Jelenkor, 2005.
- BERNARDI, Claudio, *Il teatro sociale*, Roma, Carocci, 2004.
- BERNARDI Claudio, *Sull'antropologia del teatro = I fuoriscena, esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, ed. Claudio BERNARDI, Benvenuto CUMINETTI, Sisto DALLA PALMA, Milano, Euresis Edizioni, 2000, 28-35.
- BERNAZZA, Letizia, VALENTINI, Valentina, ed. *La Compagnia della Fortezza*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998.

- BOROS János, CSETNEKY László, *Börtönpszichológia*, Bp., Rejtjel, 2002.
- BRAMBILLA, Daniele, *Teorie psicologiche generali*,
http://www.num.it/000005it_teorie-psicologiche-general-introduzione.php
- CANNELLA, Claudia, *Dietro le sbarre nel giardino di Amleto*, Hystrio, 2001/4, 22-23.
- CEPPELLINI, Vincenzo, *Handicap = Di alcuni teatri delle diversità*, ed. POZZI, Emilio, MINOIA, Vito, Cartoceto, ANC Edizioni, 1999.
- COPEAU, Jacques, *A színház megújulása*, ford. Sz. Szántó Judit, Bp., Színházstudományi Intézet, 1961, 46.
- CRAIG, E. G., *A színész és az übermarionett*, ford. Szántó Judit, Színház 27. (1994 szeptember), 36-47. http://www.szhaz.net/pdf/1994_09.pdf
- CZERTOK, Horacio, *Cultura della vita/cultura della morte = Di alcuni teatri delle diversità*, ed. POZZI, Emilio, MINOIA, Vito, Cartoceto, ANC Edizioni, 1999.112-113.
- CSIKSZENTMIHÁLYI Mihály, *Kreativitás és tehetségnevelés*, előadás, Uránia Filmszínház, Budapest, 2009. 11. 07.
- DALLA PALMA, Sisto, *La scena dei mutamenti*, Milano, Vita e pensiero, 2001.
- DANCSENKO, Vlagyimir Nyemirovics, *Az igazság színháza*, ford. Szekeres József, Bp.: Színházstudományi Intézet, 1962.
- DE BENOIST, Alain, *Jog, politika, méltóság, szabadság. Büntetőjog és jogi gondolkodás*, ford. Horváth Andor, Korunk, XXI7. 2010. július, 28-36.
- DE MARINIS, Marco, *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, Culture Teatrali, autunno, 2005. 7-28.
- DE MARINIS, Marco, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.
- DERRIDA, Jacques, *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*, ford. Ivacs Ágnes, <http://www.cab.u-szeged.hu/local/gondolatjel/94/derrida.html>
- DIRKS, A. L., *Konstruktivisták pedagógia, kritikai gondolkodás és a tekintély szerepe = Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek 1.*, szerk. Deme János, Bp.: Káva Kulturális Műhely, 2009, 16-25.
- DOORMAN, Maarten, *A romantikus rend*, ford. Balogh Tamás, Fenyves Miklós, Bp., Typotex, 2006.

ECO, Umberto, *Il gioco dell'occupazione = Quindici, una rivista del sessantotto*, ed. Nanni Balestrini, Milano, Feltrinelli, 2008, 239-241.

ERDÉLY Miklós, *Kreativitási és fantáziafejlesztő gyakorlatok = Kreativitási gyakorlatok, Fafej, Indigo*, szerk. Hornyik Sándor, Szőke Annamária, Bp., MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány, 2008. 75-86.

ESSLIN, Martin, *Az abszurd dráma elmélete*, ford. Sz. Szántó Judit, Bp., Színháztudományi Intézet, 1967.

FISCHER-LICHTE, Erika, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001.

FISCHER-LICHTE, Erika, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Bp., Balassi Kiadó, 2009.

FISCHER-LICHTE, Erika, *A színház mint kulturális modell*, ford. Meszlényi Gyöngyi, Theatron, 1999/3, tavasz. 67-80.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Az átváltozás mint esztétikai kategória*, ford. Kiss Gabriella, Theatron 1999/4. 57-65.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Sámánizmus és színház*, ford. Dobos Elvira, Lettre International, 2009-2010. tél, 21-23.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Színház és rítus*, ford. Kiss Gabriella Theatron, 2007/1-2., 3-12.

FLASKAY Gábor, *Az értelmezéstől a terápiás kapcsolatokig. Hogyan működik a pszichoanalitikus terápia? 2. rész.*, Pszichoterápia 17/1. 2008. február, 17-25.

FLIEGAUF Gergely, *Börtönártalmak = F. G., Ránki Sára, Fogvatartott gondolatok*, Bp., L'Harmattan, 2007.

FLIEGAUF Gergely, *Mennyiben változott a börtön társadalmi funkciója az elmúlt ötven év során? A totális intézmények elméletének kritikája. 1-2. rész*, Börtönügyi Szemle, 2008/1-2: 20-32. és 57-72.

FODOR Géza, *Bevezető* (Craig: *A színész és az übermarionett* c. esszéjéhez), Színház, 27, 1994/9. 35-36.

FOUCAULT, Michel, *Eltérő terek*, ford., Sutyák Tibor, = M. F., *Nyelv a végtelenhez*, szerk. Sutyák T., Debrecen, Latin betűk, 2000, 147-156.

FOUCAULT, Michel, *Felügyelet és büntetés*, ford. Fázsy Anikó és Csürös Klára, Bp., Gondolat, 1990.

- FÖLDÉNYI F. László, *A Halál és az Über-Marionett (Edward Gordon Craig Über-marionett-elmélete)*, Jelenkor LV. Évf. 1. 2012. január, 1345-1352.
- FRENKL Sylvia, *Életesemények a fejlődéslelektan tükrében*, Bp., Semmelweis Egyetem TF – Párbeszéd (Dialógus Alapítvány), 2000.
- FRIED Ilona, *Börtönkarnevál*, Criticai Lapok, 2006/9, 33-35.
- FRIED Ilona, *Jobb későn, mint soha*, Criticai Lapok, 2002/12. 10.
- FRIED Ilona, *Modern olasz irodalom: Problémák, művek, dokumentumok*, HEFOP pályázat, ELTE. BTK, Budapest, 2006.
- FRIED Ilona, *Pinocchio és a többiek. Római előadások 2008-2009 fordulóján*, Criticai lapok:
http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37717%3Apinocchio-es-a-toebbiek&catid=15%3A2009&Itemid=13
- FRIED Ilona, *Színház a társadalom peremén*, Criticai Lapok, 2000/7-8. 30.
- FRIED Ilona, *Színház és terápia*, Criticai Lapok, 2000/1., 22-23.
- FRIED Ilona, *Találkozások a kortárs olasz színházzal*, Alföld, 2011, augusztus, 41-57.
- GIANNONI, Maria Teresa, *La scena rinchiusa*, Piombino, Traccedizioni, 1992.
- GOFFMAN, Erving, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell' "esclusione e della violenza*, trad. all'italiano: Franca Basaglia, Torino, Einaudi, 2003.
- GUCCINI, Gerardo, *Biographic-theater. Osservazioni sulle rigenerazioni contemporanee dell' attore interprete = Identità italiana e civiltà globale all'inizio del ventunesimo secolo*, ed. FRIED Ilona, Bp., Ponte Alapítvány – ELTE BTK Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék, 2012.
- GUCCINI, Gerardo, *La regia contemporanea fra „scrittura scenica” e testo*.
<http://italogramma.elte.hu/sites/default/files/cikkek/letoltheto/pdf/Gerardo%20Guccini%20regia%20contemporanea.pdf>
- GUCCINI, Gerardo, *Per incominciare a parlare di „linguaggi della realtà”*, Teatri delle diversità, n. 54. 2010, 15.
- GUCCINI, Gerardo, *Scene della notizia: interazioni fra teatro e informazione = Tradizione e modernità nella cultura italiana contemporanea. Italia e Europa. 11-12 giugno 2009*. ed. FRIED Ilona, Bp., ELTE BTK Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék – Ponte Alapítvány, 2010. 75-94.
- GUCCINI, Gerardo, *Teatro e mondo*, előadás, Olasz Kultúrintézet, Budapest, 2010. március 1.

GUCCINI, Gerardo, *Teatri verso il terzo millennio. Il problema della rimozione storiografica = Cultura e società alla fine del secondo millennio: Italia e Ungheria 22-23 aprile*, ed. Ilona Fried, Bp.: ELTE Tanárképző Főiskolai Kar, Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék, 1999. 105-126.

GUCCINI, Gerardo, *Verso un teatro degli esseri*, Prove di Drammaturgia, 1. 2001.
<http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/2001-1/lerici.htm>

GENDLIN, E. T., *Fókuszolás*, ford. Varga Károly, Bp., Edge 2000 Kft., 2002.

GIACCHÉ, Piergiorgio, *Teatro antropologico: atto secondo = Di alcuni teatri delle diversità*, ed. MINOIA, Vito, POZZI, Emilio, Cartoceto, ANC Edizioni, 1999, 57-65.

GIACCHÉ, Piergiorgio, *Uno spettacolo prigioniero e un teatro libero = La scena rinchiusa*, ed. GIANNONI, Maria Teresa, Piombino, Tracedizioni, 1992, 73-76.

GROTOWSKI, Jerzy, *Színház és rituálé*, ford. Pályi András, Bp., Kalligram, 2009.

HENNEMAN, Annet, *Momenti di libertà = La scena rinchiusa*, ed. GIANNONI, Maria Teresa, Piombino, Tracedizioni, 1992, 35-37.

HENNEMAN, Annet, *Se sia teatro*, Teatro e Storia, 19/26., 2005.

JÁKFALVY Magdolna, *Színházi antológia. XX. század*, szerk., Bp., Balassi kiadó, 2000.

JENNINGS, Sue, *Dramatherapy and Social Theatre*, London, Routledge, 2009.

JEVREINOV, Nyikolaj, *Az élet teatralizálása*, ford. Abonyi Réka = *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*, szerk. Tompa Andrea, Bp., OSZMI, 2006.

IMRE Zoltán, *Színházak – történetek – alternatívák = I. Z. szerk., Alternatív színház-történetek*, Bp., Balassi kiadó, 2008.

KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Bp., Osiris, 2007.

KLEIST, Heinrich von, *A marionettszínházról = Esszék, anekdoták, költemények*, ford. Petra-Szabó Gizella = *Kultusz és áldozat – A német esszé klaszikusai*, szerk. Salyámosy Miklós, Bp., Európa, 1981. 93-102.

KOESTLER, Arthur, *Teremtés*, ford. Makovecz Benjamin, Bp., Európa Kiadó, 1998.

LAKI János, *Receptivitas és kreativitas*, <http://zeus.phil-inst.hu/recepcio/htm/1/102.htm>

MANCINI, Andrea, ed. *A scene chiuse*, Corazzano, Titivillus, 2008.

- MANIACI, Caterina, *Volterra, una vocazione trattamentale*. (interjú)
<http://www.leduecitta.com/articolo.asp?idart=1771>
- MARINO, Massimo, *Hamlice: dopo la tempesta*, Corriere di Bologna, 2010. 07. 31.
- MARINO, Massimo, *Il carcere, scena aperta sulla vita fuggita*, L'Unità, 29. luglio, 2005, 19.
- MARINO, Massimo, *Luci della ribalta nelle notti di luglio*, L'Unità, 25. luglio, 2002.
- MARINO, Massimo, *Ottanta, Novanta e oltre: prospettive per nuove generazioni*, Prove di Drammaturgia, 1999/2.
<http://www.muspe.unibo.it/wwcat/period/pdd/num19992/09.htm>
- MARINO, Massimo, *Pasoloni nel carcere di pagliacciopoli*, L'Unità, 2004. július 28. 23.
- MARINO, Massimo, *Teatro e carcere in Italia = A scene chiuse*, ed. MANCINI, Andrea, Corazzano, Titivillus, 2008. 25-98.
- MEJERHOLD, Vsevolod, *A jövő színésze és a biomechanika = Színházi antológia. XX. század*, szerk: Jákfalvi Magdolna, Bp., Balassi, 2000. 92-94.
- MELDOLESI, Claudio, *Introduzione all'edizione italiana = L'arcobaleno del desiderio*, BOAL, Augusto, Molfetta, Edizioni La meridiana, 1994, 7-14.
- MELDOLESI, Claudio, *A színház és a szociológia határán*, ford. Demcsák Katalin = *Színház és szociológia határán*, szerk. DEMCSÁK Katalin, IMRE Zoltán, Bp., Kijarat, 2005, 35-106.
- MELDOLESI, Claudio, *Scena della mente e scena dei reclusi = Di alcuni teatri della diversità*, ed. POZZI, Emilio, MINOIA, Vito, Cartoceto, ANC Edizioni, 1999, 45-56.
- MELDOLESI, Claudio, *Un nuovo teatro corale = Alla periferia del cielo*, ed. PEDULLÀ, Gianfranco Corazzano, Titivillus, 2007, 17-22.
- MÉREI Ferenc, *A pszichológiai dramatizálás: szociodráma, pszichodráma, szerepgyakorlatok = A pszichodráma csoport*, szerk. Vikár András, Sáfrán Zsófia, Bp., Animula, 1999, 35-36.
- MÉREI Ferenc, *Expresszivitás és lélektan = A pszichodráma csoport*, szerk. Vikár András, Sáfrán Zsófia, Bp., Animula, 1999, 11-18.
- MÉREI Zsuzsa, *Egy, kettő három, sok... = „Kezdetben volt a találkozás”* (a Pszichoterápia folyóirat különszáma), szerk. Perczel Erika, Szőnyi Gábor, Bp., 2009, 97-118.

- MITCHELL, Juliet, *Jacques Lacan és a női szexualitás*, Thalassa, <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/96/1/05mitch.htm>
- MONACO, Vanda, *La contaminazione teatrale. Momenti di spettacolo napoletano dagli anni cinquanta a oggi*, Bologna, Pàtron Editore, 1981.
- MORENO, Zerka T., BLOMKVIST, L. D., RÜTZEL, T., *Pszichodráma, az élet duplája*, ford. Büti Etelka, Bp., Animula, 2005,
- MURPHY, Elisabeth, *Konstruktivizmus*, ford. Deme János = *Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek 1.*, szerk. Deme János, Bp., Káva Kulturális Műhely, 2009, 6-15
- N. KOVÁCS Tímea, *A színre vitt kultúra = Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek 2.* szerk. HORVÁTH Kata, DEME János, Bp., Káva Kulturális Műhely, 2009, 6-25.
- NIETZSCHE, Friedrich, *A tragédia születése*, ford. Kertész Imre, Bp., Magvető, 2007.
- NYULASSY Attila, UGRAI István, ZSEDÉNYI Balázs, *Színház használatra*, Színház, 2010/ nov.
In:
http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35866:szinhaz-hasznalatra&catid=48:2010-november&Itemid=7
- OLIVA, Gaetano, *Educazione alla teatralità e formazione*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2005.
- OLIVA, Gaetano *L'educazione alla teatralità: il gioco drammatico*, Arona, Editore XY.IT srl, 2010.
- ORMAY Antal Pál, *A társas én helye a személyiség struktúrájában*, Thalassa, 1998 /1. <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/98/1/5ormay.htm>
- P. MÜLLER Péter: *Test és teatralitás*, Bp., Balassi Kiadó, 2009.
- PAVIS, Patrice, *A rendezés és a rendezés új funkcióinak megkérdőjelezése*, ford. Perlaki Róza, Színház, 2008, szeptember, http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=34906:a-rendezes-es-a-rendezes-uj-funkcioinak-megkerdjelezese&catid=21:2008-september&Itemid=7
- PAVIS, Patrice *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia, Bp., L'Harmattan, 2006.
- PEDULLÁ, Gianfranco, ed. *Alla periferia del cielo*, Corazzano, Titivillus, 2007.

PEDULLÀ, Gianfranco, *L'opacità del carcere e la trasparenza del teatro* = P. G. ed. *Alla periferia del cielo*, Corazzano, Titivillus, 2007, 25-39.

PILOTTO, Serana, *La drammaturgia nel teatro della scuola*, Milano, LED – Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2004.

POZZI, Emilio, MINOIA, Vito, ed. *Di alcuni teatri delle diversità*, Cartoceto, ANC Edizioni, 1999.

PUNZO, Armando, „*Come un cabaret rosso inferno...*” *Il Brecht della Fortezza*, Prove di Drammaturgia, 2002/1, 15-20.

PUNZO, Armando, interjú:
http://62.77.55.137/site/Scuola/nellascuola/scenari_teatro/punzo.htm

ROSNER Krisztina, *Hogyan tanítható a színházi jelenlét?* Színház,
http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=13875&catid=1:archivum&Itemid=7

RUFFINI, Franco, *Gordon Craig, Isadora Duncan, I „padri fondatori”*. Prove di Drammaturgia, 2/2007. 40-43.

SCHECHNER, Richard, *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről*, ford. Regős János, Bp., Múzsák, 1984.

SCHECHNER, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, New York, Routledge, 2002, 1-2.

SCHILLING Árpád, *Egy szabadulóművész feljegyzései*, Bp., Krétakör, 2007.

SCHININÀ, Guglielmo *Here We Are, Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments*, The Drama Review, 48, 2004/3, New York, 17-31.

SCHLEMMER, Oskar *Ember és műfigura*, ford: Kemény István = *Színházi antológia. XX. század*, szerk. Jákfalvy Magdolna, Bp., Balassi, 2000. 95-100.

SICA, Anna, *Stanislawskij o dell'immedesimazione*,
http://www.arcojournal.unipa.it/pdf/sica_stanislawskij_19_06_03.pdf

SPEDICATO, Francesca, *La creatività tra psicologia, arte e etica*,
<http://www.artiterapie.net/pdf/creativita.pdf>

STREHLER, Giorgio, *Per un teatro umano*. Milano, Feltrinelli, 1974.

SÜLE Árpád, *Új utak a személyközpontú pszichoterápiában*, Pszichoterápia 17/6. 372-377.

- SZŐKE Annamária, szerk. *A performance-művészet*, Bp., Artpool-Balassi kiadó, 2000.
- SZTANYISZLAVSZKIJ, Konsztantyin, *Színházzetika*, ford. Szekeres Zsuzsa, Korszerű Színház, 70. szám, Bp., Színháztudományi Intézet, 1964.
- TAKÁCS Gábor, *Konstruktív dráma = Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek 1.* szerk. Deme János, Káva Kulturális Műhely, Bp., 2009. 26-43.
- THOMPSON, J., SCHECHNER, R., *Why Social Theatre?* The Drama Review, 48, 2004/3, New York, 11-16.
- TAVIANI, Ferdinando, *Il rasa dei dimenticati vivi = La scena rinchiusa*, ed. GIANNONI, Maria Teresa, Piombino, Tracedizioni, 1992, 87-97.
- TAVIANI, Ferdinando, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- TSELIKAS, Elektra, *An exercise in trusting the art = Dramatherapy and Social Theatre*, ed. Sue Jennings, London, Routledge, 2009. 15-27.
- TOMA, Enzo, *L'antro alcemico. Intervista = Di alcuni teatri delle diversità*, ed. POZZI, Emilio, MINOIA, Vito, Cartoceto, ANC Edizioni, 1999. 77-86.
- TURNER, Victor, *A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban*, ford. Matuska Ágnes, Oroszlán Anikó = *Határtalan áramlás. Victor Turner kultúranropológiai írásai*, szerk. Demcsák Katalin, Bp, Kijárat, 2003, 11-53.
- TURNER, Victor, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- VALERI, Walter, *Viaggio dentro i prigionieri*, Teatri delle diversità, 15/52. 2010, 29-33.
- VIESTI, Nicola, *Altri anni settanta. Luoghi e figure di un teatro irregolare*, Prove di Drammaturgia, <http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/2002-1/cantine.htm>.
- VIKÁR György, *Gyógyítás és öngyógyítás*, Bp., Magvető, 1984.
- WATZLAWICK, Paul, WEAKLAND John H. FISCH, Richard, *Változás*, ford. Pap Mária, Bp., Gondolat, 1990.
- WITTKOWER, Rudolf, WITTKOWER, Margot, *A Szaturnusz jegyében*, ford. Pap Mária, Bp., Osiris, 1996.
- ZEINTLINGER, K. E., *A pszochodráma –terápia tételeinek elemzése, pontosítása és újrafogalmazása J.L.Moreno után*, Bp., Híd Családsegítő központ, 1991.