

Börtönszínház 1.0.1.

Bevezetés a börtönszínházak világába

RÁKÓCZI ESZTER

Mit értünk 2025-ben „börtönszínházon”? Mitől függ a meghatározás? Változott-e a definíció az elmúlt harminc évben? Tanulmányomban többek között ezekre a kérdésekre keresem a választ, mégpedig azzal a céllal, hogy diskurzust indítsak az egységes börtönszínházi narratíva megteremtésének lehetőségeiről. A börtönszínház 21. századi fogalmát annak integrációs, reszocializációs, rehabilitációs aspektusai karakterizálják, mind az alkalmazott színház ernyőfogalma, mind pedig a büntetésvégrehajtás kodifikációs és intézményi keretrendszere felől közelítve. Az alkalmazott színházon belül egy lehetséges szűkített értelmezési mezőt kínál a szociális dráma és színház kategóriája, ahol olyan más alkalmazási terekkel említhető egy lapon, mint a szociális cirkusz, a hajléktalan játszó színház vagy a színház a gyermek- és ifjúságvédelemben. Ezek az alkotófolyamatok a fent említett három nagy cél legalább egyikét kívánják megvalósítani, azonban nincsen kimondott terápiás szándékuk.¹ Az önmagát közösségi funkciója felől meghatározó alkalmazott színháztudomány a büntetésvégrehajtási intézményekben megvalósuló programokat és előadásokat jellemzően társadalmi hatásaik, előadói minőségük és politikai vonatkozásaik mentén teszi vizsgálat tárgyává.² A fenntartó ap-

parátus céljait ezzel szemben konkrétabb pedagógiai és kriminológiai szempontok határozzák meg, mint amilyen a magaviselet javítása, a készségfejlesztés vagy a visszaesés csökkentése.³ A börtönszínházat pusztán a társadalmi beavatkozásként vagy reintegrációs cselekvési tervként feltüntetni tehát merőben didaktikus és a kérdéseket túlságosan is leegyszerűsítő definíciós horizonthoz vezet, mely előfeltevérendszer elfedi e interdiszciplinárisan megfogható jelenség komplexitását, s a számos további kérdést, amelyet magával hoz. Ahhoz tehát, hogy tisztázhassuk, mit is jelent ma Magyarországon a börtönszínház, mindenekelőtt át kell tekintenünk kialakulásának és működésének történeti és gyakorlati tényezőit, a legmeghatározóbb vonatkozó színház- és műfajelméleti kérdéseket, illetve az eddig megvalósult eredményeket, a nemzetközi gyakorlatok kontextusában.

Ha a jelenséget nemzetközileg vizsgáljuk, akkor a börtönszínházak története legalább két évszázados múltra tekint vissza. Előadástokumentációt már 1789-ből találunk, amikor is egy ausztrál börtönben fegyencek színpadra állították George Farquhar *A toborzótiszt* című komédiáját.⁴ A huszadik században pedig több feljegyzés is született

¹ NOVÁK Géza Máté, „Alkalmazott színház Magyarországon”, in *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerk. CZIBOLY Ádám, 22–75 (Budapest: InSite Drama, 2017), 74.

² Sarah WOODLAND, „Prison Theatre and an Embodied Aesthetics of Liberation: Exploring

the Potentials and Limits”, *Humanities* 10 (3), 101 (2021), <https://doi.org/10.3390/h10030101>, hozzáférés: 2025.10.07.

³ Lásd 2013. évi CCXL. törvény a büntetések, az intézkedések, egyes kényszerintézkedések és a szabálysértési elzárás végrehajtásáról.

⁴ WOODLAND, „Prison Theatre...”.

fogvatartottak színjátszásáról a második világháború alatt létrejött fogolytáborokban, koncentrációs- és internálótáborokban, gettókban.⁵ Eközben a hagyományos büntetés-végrehajtási intézményekben is helyet kaphattak alkalmanként külső, hivatásos vagy fél-hivatásos alkotócsoporthoz által játszott előadások, mint amilyen a Herbert Blau által rendezett, színháztörténeti legendává vált *Godot-ra várva* a San Quentin börtönben 1957-ben.⁶ A börtönszínházak világszintű mozgalommá válását és elterjedését azonban még számos színházi alkotó, pedagógus, pszichológus munkájának és egy általános szociológiai szemléletváltásnak kellett követnie. Színháztörténeti szempontból olyan elképzelések, irányzatok válnak paradigmaticussá, mint például Augusto Boal Paulo Freire pedagógiáját magába építő elnyomottak színháza.⁷ Ezzel párhuzamosan Ezek a színházi kísérletek fischer-lichte-i értelemben modelleznek egy kulturális szemléletváltást: a 20. század végére ugyanis fokozatosan megváltozik az, ahogy a társadalom gondolkodik a bűnelkövetés okairól magáról és a börtönbüntetés céljairól is.⁸ Ennek hír-

hedt, de emblematikus példái Zimbardo 1971-es stanfordi kísérletei, melyek vitatott voltak ellenére is bebizonyítják a dehumanizáló börtönön körülmények az egyénekre gyakorolt káros, személyiségromboló hatásait.⁹ Lassanként megszilárdult az a szociálpszichológiailag is megalapozott nézet, mely szerint a retributív, vagyis megtorló intézményi modellek kudarcot vallottak. Sikertelenül elszeparálni a társadalom által ártalmasnak ítélt egyéneket az „ártatlanok” közösségétől, és ez tekinthető adott cselekedet retorziójának is, ám nem voltak képesek két fontos dologra: nem rettentettek el a bűncselekmények végrehajtásától, és még kevésbé tudták elkészíteni a börtönlakókat a közösségbe való visszavezetésre. Megszületett tehát az igény egy új, humánusabb, valóban resztoratív rendszer kialakítására.

A magyar jogi kodifikáció lassan követte le a változásra való igényt az ötvenes-hatvanas éveket meghatározó politikai irányelvek által kijelölt szűkös ideológiai és anyagi keretek miatt. A nyolcvanas években következik be az az eszmei fordulat, melynek nyomán a szabadságelvonás egyénre kifejtett, negatív hatásmechanizmusait ellensúlyozandó, megjelenik az egyénre szabott komplex nevelési program a hazai kodifikációban.¹⁰ Ennek okán (vagy legalábbis ezzel párhuzamosan) a büntetés-végrehajtási intézmények elkezdtek lehetőséget biztosítani olyan szabadidős, reszocializációs elfoglaltságokra, mint a vallásgyakorlás, a sport, a kulturális és művelődési, illetve különböző

⁵ Adelle ULSMEIER, „Applied Shakespeare: a transformative encounter: An analysis of Shakespeare’s use within applied theatre settings, for transformative purposes.” Doctoral thesis (Sunderland: University of Sunderland, 2019), hozzáférés: 2025.09.21. <http://sure.sunderland.ac.uk/id/eprint/10875/>

⁶ Russel M. DEMBIN, „Nothing But Time: When ‘Godot’ Came to San Quentin. How the Actor’s Workshop’s storied 1957 performance set the stage for collaborations between correctional facilities and U.S. theatres.” *American Theatre* 2019. 01. 22. <https://www.americantheatre.org/2019/01/22/nothing-but-time-when-godot-came-to-san-quentin/>, hozzáférés: 2025.09.15.

⁷ WOODLAND, „Prison Theatre...”

⁸ RADA Lilla, *Színház a rácsok mögött*, Szakdolgozat (Budapest: Eötvös Loránd Tudo-

mányegyetem Állam- és Jogtudományi Kar, 2010).

⁹ CURTIS BANKS, CRAIG HAYNEY és PHILIP ZIMBARDO, „A Study of Prisoners and Guards in a Simulated Prison”, in *Theatre in Prison. Theory and Practice*, szerk. Michael BALFOUR, 19–33 (Bristol: Intellect, 2004).

¹⁰ Büntetések és intézkedések végrehajtásáról szóló 1979. évi 11. törvényerejű rendelet.

művészeti tevékenységek.¹¹ Ebben az újonnan „megnyílt” kulturális térben, az 1990-es években szórványosan jöttek létre az első jelentős börtönszínházi társulások, jellemzően egyéni civil kezdeményezésekként. 1992-ben a szegedi börtönben alakult meg az Álló Idő Színháza, melynek előadásai közül kettő (*Übű király*, *Börtön Passió*) is helyet kapott a *Thealter* fesztivál programjában.¹² Az Utca-színházi-Alkotóközösség 2007-től, Simon Balázs vezetésével kezdett börtönökben dolgozni, a korábban a kultúrkör részeként működő váci fegyház társulatát pedig Rada Lilla vette át 2004-től.¹³

Az effajta alkalmazott színházi munka népszerűvé válásában és elterjedésében fontos szerepet játszottak a nemzetközi programok is. Pécsen, 2010-ben, az európai uniós Grundtvig projekt keretében megvalósult együttműködés eredményeképpen párbeszéd alakult ki több külföldi börtönszínházi alkotóval.¹⁴ Ezt követően egyre több börtönszínházi műhely kezdett rendszeres működésbe Kecskeméten, Tökölön, Budapesten, Vácott, Sopronban. E színházcsinálás láthatóvá válását mi sem bizonyítja jobban, mint hogy 2008 után szinte minden magyar büntetés-végrehajtási intézetben létrejött és működött valamilyen alkotócsoport,¹⁵ ideértve a fiatalokat fogva tartó javítóintézeteket is. 2021-ben egy, az UNICEF által szervezett program keretében például a Katona József Színház kezdett eleinte alkalmi, tünőegyüttműködésbe a Rákospalotai

Javítóintézettel, amely egy jelenleg is aktuális, civileket is aktívan bevonó, színházpedagógiai folyamattá nőtte ki magát.¹⁶

A különböző kezdeményezéseket az elmúlt évtizedben már központi szervezeti összefogás is erősíti. A Büntetés-végrehajtás Országos Parancsnoksága 2013-ban megrendezte az I. Börtönszínházi Találkozót, amelyet még három ilyen alkalom követett 2016-ban, 2018-ban és 2024-ben. A találkozót minden alkalommal regionális selejtezők előzték meg, a legjobb döntőbe jutott előadásokat pedig a színházi szakma felől és a büntetés-végrehajtásban dolgozókból álló zsűri értékelte.¹⁷ 2022-ben a Nemzeti Büntetőmegelőzési Tanács támogatásával megvalósuló, intézeteken átnyúló terápiás projektorozat keretében tíz börtön készített előadást a bibliai Tízparancsolat valamelyikéből,¹⁸ 2023-ban pedig *Hét főbűn* címmel, hét intézet fogvatartottjai készítettek előadást, melyek címét és témáját egy-egy egyházi főbűn adta.¹⁹

A börtönszínház mint műfaj recepciója és kanonizációja szempontjából fontos tény, hogy magyarországi börtönszínházak által létrehozott előadások, performanszok jellemzően ritkán kerülnek tömegesen, akár civil nyilvánosság, akár a színházi szakma számára hozzáférhető módon rögzítésre – an-

¹¹ RADA, *Színház a rácsok mögött...*, 22

¹² KOVÁCS Anita Anna, „Megáll az idő...”, in *Fosszília*, különszám (2005): 50–52.

¹³ „Egy új élet kapujában: Performing New Lives”, ford. Kőrösi Boldizsár, <https://teatrodelnorte.com/wp-content/uploads/2022/12/Egy-uj-elet-kapujaban-hungarian.pdf>, hozzáférés: 2025.04.29.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo.

¹⁶ „Életvárók Program”, <https://katonajozsefszinhaz.hu/klubok-es-csoportok/életvarok-program>,

hozzáférés: 2025.09.10,

¹⁷ „A tököli börtön társulata nyerte a III. Országos Börtönszínházi Találkozót”, <https://bv.gov.hu/hu/intezetek/bvszervezet/hirek/1742>, hozzáférés: 2025.09.20.

¹⁸ „Dráma a börtönben, Tíz parancsolat”, <https://bv.gov.hu/hu/intezetek/bvszervezet/hirek/5341>, hozzáférés: 2025.09.20.

¹⁹ „Ki ölte meg a milliomost a szegedi Csillagban?”, <https://bv.gov.hu/hu/intezetek/bvszervezet/hirek/7208>, hozzáférés: 2025.09.20.

nak ellenére, hogy hazánkban számos²⁰ börtönszínház működik. Nem beszélve az olyan további anyagok publicitásának problematikuságáról, mint a rabok által írott drámák szövege vagy az eseményhez készített előadásfüzetek, próbanaplók és egyéb dokumentumok. Ennek okán elenyésző mennyiségű elemzés és kritika születik. A börtönszínházi előadásokat dokumentálni hivatott sajtótermékek jellemzően inkább a tájékoztatás és a figyelemfelhívás igényével, mintsem egy pontos és árnyalt elemzés szándékával jönnek létre. Ennek eredményeképpen ezen írások gyakori, meghatározó aspektusává válik nemcsak a szubjektív értékítélet, de a játék különböző vetületeinek és az ahhoz kapcsolódó fogalmaknak (például a szerepek és a szereplők) összemosása. Erre jó példa Bóta Gábor beszámolójának alábbi részlete: „Jarry darabjában ugyanis temérdek az agresszió, a brutális öldöklés, amit tán soha nem láttam színpadon ennyire hitelesnek. A rabok merték megmutatni azt a tébolyult indulatot, amivel akár öltek is. Hidegleglősen tudtak nézni, vad, hirtelen, támadómozdulatokat produkáltak, netán teljesen eltorzult az arcuk, kijátszották magukból lelkük ördögi poklait.”²¹

Előfordul az is, hogy a színész és a színház szavak idézőjelbe kerülnek a szövegben. Ilyenkor a szerzők metanyelvi szinten jelölik, hogy a saját színházkonceptiójukat (mely

szerint a színész egy képzett, hivatásos alkalmazott, a színház pedig egy önálló épülettel, színházteremmel, mainstream hagyományokkal rendelkező intézmény) fölébe helyezik az esemény alatt a játszókkal kötött szerződésnek.²² Ez is igazolja Andreas Kotte állítását, mely szerint a színház nem egy öröktől való, normatív fogalom,²³ hanem egy olyan megnevezés, amit „a színházcsinálók és/vagy a nézők rendelnek hozzá egy folyamathoz”,²⁴ és amely megnevezés kapcsán az színházcsinálóknak és a befogadóknak nem kell feltétlenül egyetérteniük. Az olyan befogadó azonban nem tekinthető a börtönszínház „ideális elemzőjének”: a munka és az előadás (a folyamat és a produktum) leírójának és értékelőjének, aki az adott eseményt nem ismeri el színházként. A kanonizálás és a rögzítettség tekintetében ezért van kiemelt szerepe az Országos Börtönszínházi Találkózónak. Az előadások szakmai zsűrizése és díjazása, a díjazott produkciók címének, fotóinak közzététele segít beemelni ezt a jelenséget a színházi kánonba.

Az események kapcsán a magyar büntetés-végrehajtás hivatalos kommunikációjában is megjelennek beszámolók, képek és videófelvételek. Az innen származó nyilvános anyagokra is jellemző viszont, hogy sok esetben inkább a rabok, a bevont alkotók egyéni megéléseit, az intézményvezetők, nevelők véleményét adják közre, az előadásokból pedig többnyire rövid bejátszásokat,

²⁰ Jelenleg nincs egyetlen hivatalos „börtönszínház-szám”, de a Büntetés-végrehajtás honlapja szerint minden hazai büntetés-végrehajtási intézetben működik irodalmi és színjátszó szakkör, az intézetek listáján pedig 37 intézet szerepel. Lásd „ismét színházban léptek fel a fogvatartottak”, <https://bv.gov.hu/hu/node/3383>?, hozzáférés: 2025.10.07.; Büntetés-végrehajtási Intézetek, <https://bv.gov.hu/hu/intezete>, hozzáférés: 2025.10.07.

²¹ BÓTA Gábor, „Börtönszínház”, *Népszava* – Szép Szó, 2014. júl. 12., 3.

²² Duška RADOSAVLJEVIĆ, „A heterarchikus rendező: egy huszonegyedik századi szerzői modell”, *Játéktér* 11, 3. sz. (2022): 29–43., <https://jatekter.ro/duska-radosavljevic-a-heterarchikus-rendezo-egy-huszonegyedik-szazadi-szerzoi-modell/>.

²³ Vö. KRICSFLAUSI Beatrix, „Teatralitás és medialitás: avagy miért nem definiálható a színház”, *Játéktér* 9, 4. sz. (2020): 3–18.

²⁴ Andreas KOTTE, *Bevezetés a színháztudományba*, ford. Edit KOTTE (Budapest: Balassi Kiadó, 2015).

válogatott képeket közölnek. Az állandó szakmai figyelem és rögzítettség hiányában viszont nem jöhet létre közös, egységes történeti hagyomány és kánon. Sokkal nehezebben megfigyelhetőek, összehasonlíthatóak vagy rekonstruálhatóak az egyes munkafolyamatok, előadások, így egyelőre nem lehet a rögzített anyagok alapján egy történeti ívet vagy narratívát felállítani.

A folyamat elemzése okán is fontos beszélnünk a börtönszínházak működési kereteiről. A legtöbb magyar börtönben a rabok önkéntes alapon jelentkezhetnek erre a tevékenységre, amely heti rendszerességgel, szakkörszerűen, intézményenként eltérő időtartamban zajlik. A gyakorlatban ez utóbbit és a foglalkozások minőségét több külső tényező is befolyásolja. Ilyen például a résztvevői fluktuáció, aminek az okai közé tartozik az intézmények túlzsúfoltsága,²⁵ az emiatt létrejövő transzferek, a magatartásbeli problémák miatt való időszakos eltiltások vagy egyszerűen egy adott személy szabadlábra helyezése a próbafolyamat közben. A részt-

²⁵ A hazai börtönök túlzsúfoltsága egy évtizedek óta fennálló probléma, amelyről az elmúlt évek internetes sajtó anyagait átvizsgálva kettős információt találunk. Bár hivatalos kommunikációjában a hazai büntetés-végrehajtás férőhelybővítésekre hivatkozva a túltelítettség megszűnéséről számol be 2020 után, más internetes portálon, többek között a Magyar Helsinki Bizottság honlapján is szerepelnek adatok erre vonatkozóan: „Ismét túlzsúfoltak a magyar börtönök, az elmúlt 33 év legmagasabb fogvatartotti számait tapasztaljuk napjainkban. Aggasztó a folyamatos növekedés: 2022. december 31-én több mint 19 ezren voltak hazánkban börtönben, így aznap 107 százalékos telítettséggel működött a börtönrendszer.” Vö. Magyar Helsinki Bizottság Honlapja, <https://helsinki.hu/az-elmult-33-evben-nem-voltak-ennyien-bortonben-magyarorszagon/>, hozzáférés: 2025.04.29.

vevő fogvatartottak időbeosztása szintén gondot jelenthet, hiszen jellemzően munkát végeznek, amelyek műszakjai eltérhetnek egymástól. A zárt intézményi keretek miatt további komplikációt jelenthet a díszletelemek, a jelmezek, a civil ruhák engedélyeztetése. Ezen felül, mivel a büntetés-végrehajtási intézetekben a fogvatartottakat nem szerint is elkülönítik, nem vagy csak nagyon ritkán van lehetőség koedukált szereposztású előadások megvalósítására. Hiszen a „büntetés-végrehajtási szakmapolitika ma az, hogy legyen rend es fegyelem, illetve teljes foglalkoztatottság, ami a munkáltatást, a tanulást és az egyéb programokat jelenti. Ahhoz egyébként némi kreativitás is kell, hogy a parancsnok vagy valamelyik beosztottja úgy tudja beleilleszteni az érkező programot az adott rendszerbe, hogy az ne okozzon fennakadást a belső működésben”²⁶

Ily módon a börtönök színházi- és drámafoglalkozásai minőségükben, módszertanukban széles skálán mozoghatnak, annak megfelelően, hogy miket tesznek lehetővé az adott intézményben mennyi a ráfordítható idő és pénz, milyen előképzettséggel rendelkezik a foglalkozást vezető facilitátor személye, mi a foglalkozás célja. A programok lehetnek akár klasszikus drámákat feldolgozó műhelymunkák, a viselkedést és attitűdöket terápiás szemszögből közelítő folyamatok, személyes történeteket feldolgozó *devised* előadások, de a palettán helyet kapnak a zenés, báb-, és táncszínházi megvalósítások is.²⁷ Míg egyes csoportokat az intézményen kívülről érkező szakember, például rendező vagy drámapedagógus vezet, addig más esetekben teljes mértékű önszerveződést tapasztalhatunk, vagyis a facilitátor személye, így az adott darab rendezője,

²⁶ PROICS Lilla „Folyamatosan játszott szerep – A börtön világa a művészeti programok tükrében” *Színház* 52, 11. sz. (2019): 40.

²⁷ WOODLAND, „Prison Theatre...”.

szövegírója lehet egy-egy elkötelezett börtönőr is. Ennek megfelelően ugyanúgy létrejöhetnek valamilyen befogadható artefaktum létrehozását célul kitűző, klasszikus hierarchikus módon felépülő társulatok, mint olyanok, ahol a színházi eszközök felhasználása pusztán terápiás, pedagógiai céllal történik, és a szerveződés inkább a heterarchia felé húz.²⁸

Ahogy a diákszínháztudományban, a projektpedagógiában vagy a civilszínházi kezdeményezésekben,²⁹ úgy a börtönszínház esetében is fennáll a pedagógiai dilemma, hogy van-e egyáltalán szükség bemutatható anyag létrehozására. Ez a kérdés pedig átvezet az előadások gyakorlati problémahalmazából az elméletibe, ahol számos további kérdéssel találkozhatunk: Foglalkozhatunk-e színházi eseményként azokkal a megvalósulásokkal, amelyek nem hoznak létre előadást (legalább a foglalkozások melléktermékeként)? Hogyan reflektálhat a színháztudomány hitelesen olyan eseményekre, amelyeknek (töredékes dokumentációja) is nehezen hozzáférhető a nagyközönség számára, emiatt pedig nehezen ellenőrizhető? Hordoz-e magában többletértéket vagy jelentést egy előadás csak azért, mert börtönben készült? Hogyan viszonyul egymáshoz és hogyan ragadható meg ebben az esetben esztétikum és pedagógikum (politikum)?

A válasz az első kérdésre a legegyszerűsebb. A reintegrációs tervben feltüntetett egyéni nevelési célok, így például az interperszonális készségek, a kifejezőkészség, az empátia fejlesztése immanensen a foglalkozások részét képezhetik, azonban az adott egyén fejlődése egzakt módon nem, vagy csak nagyon nehezen mérhető. Egy konkrét előadás színpadra állítása olyan felmutatható

eredmény, ami tovább erősítheti a színházcsinálók státuszát az intézményi keretek között. A létrejövő produktum sokrétű motivációt jelenthet a fogvatartottak számára: alapot szolgáltathat a nézők (rabtársak, intézményi dolgozók, családtagok) általi elismertségre, alkalmanként akár a külvilággal való kapcsolatteremtésre, továbbá láthatóvá tehet a társadalom számára láthatatlan problémákat. Ráadásul a börtönök a fentebb bemutatott működési komplikációk ellenére is rendelkeznek olyan attribútumokkal, amelyek ideális környezetet teremtenek egy, akár művészszínházi igényű előadás megalkotásához. Mivel a résztvevő performereket az anyagi haszonszerzés célja egyáltalán nem motiválja, nincs hangsúly a kiállítandó előadások mennyiségén. Így a hagyományos, repertoárra épülő játékrenddel működő kőszínházakkal ellentétben – ahol egy átlagos próbafolyamat nem több mint nyolc–tíz hét –, a börtönszínházakban lehetőség nyílhat akár egy több éves próbafolyamat kivitelezésére is, ami alatt az alkotóknak értelemszerűen csupán egyetlen előadáson és szerepen kell dolgozniuk.

Természetesen az, hogy erős fókusz irányul a bemutatóra, alkotói és szervezői oldalról is veszélyeket rejt magában. Egyfelől, hogy a nem megfelelő nyomás vagy próbalegkör a játékosokat éppen a regresszió irányába hajtja. Másfelől fennáll egyfajta morális felelősség, hogy még véletlenül se jöhessenek létre a rabok kiszolgáltatott helyzetét kihasználó, az ő történeteiket vagy személyüket az emberi nyomorúság panoptikumaként felvonultató előadások. Ugyanakkor, ha az előadást a színháztudomány kitüntetett és tipikus tárgyaként kezeljük,³⁰ akkor a börtönszínház diszciplínáján belül is felértékelődnek az ezeket létrehozó alkotófolyamatok. Ez egyrészt megteremt egy katego-

²⁸ Vö. RADOSAVLJEVIĆ, „A heterarchikus rendező...”, 29–43.

²⁹ Vö. KISS Gabriella, *A tette kész néző* (Budapest, KRE – L'Harmattan, 2024), 92–104. és 155–172.

³⁰ Hans-Thies LEHMANN, „Az előadás – elemzésének problémái” ford. Kiss Gabriella, *Theatron* 2, 1. sz. (1999–2000), 46–60.

rizációs kényszert, mely az előadást nélkülöző programokról való diskurzust más társadalomtudományok: a pedagógia, a pszichológia és a szociológia síkjára helyezik. Másrészt rögzíti a börtönszínház definíciós kereteit, és legitim vállalkozássá teszi a nehezen hozzáférhető, töredékes dokumentációjú előadások színháztörténeti, színháztudományos vizsgálati tárggyá tételét.

Éppen ezért fontos újra hangsúlyozni, hogy az intézményesített foglalkozások a reintegráció és a reszocializáció célja köré szerveződnek. A programok résztvevői tapasztalatai alátámasztják a színházi nevelésnek mint a rabok készség- és személyiségfejlesztésének szolgálatába állított módszernek a létjogosultságát.³¹ Azonban egy alkotó folyamat hatásait és utóhatásait vagy egy adott egyén konkrét fejlődését az adatok szubjektivitása és változékonysága miatt nehéz mérni.³² Azt, hogy milyen eszközök révén képes a színház e hatásokat elérni, valamivel egyszerűbb.

Az első és legkézenfekvőbb a foglalkozások olyan hagyományos (drámapedagógiai), készségfejlesztő elemeinek alkalmazása, mint a beszédtechnika, színészmesterség, éneklés, írás, koncentrációs gyakorlatok vagy a meditáció. Teret és minőségi időt biztosíthat

a rabok számára a kultúra különféle rétegeihez való hozzáférésre a közös filmnézés, vers- és prózaolvasás, zenehallgatás. Ezek olyan ismeretek és kompetenciák lehetnek, amelyek közös kapcsolódási pontként realizálódnak a társadalom többi részével. Mindezek minőségi működtetéséhez az alapot maga a színházi helyzet jelenti, amely egyet jelent a börtönbeli *status quo* megdöntésével, ami önmagában reintegráló és reszocializáló hatással bírhat.

Hiszen közismert nevelépszichológiai tétel,³³ mely szerint az egyént valójában nem lehet nevelni, átnevelni, csupán hiteles jelenléttel átadott minták örökítésével van lehetőség egy személy viselkedés mechanizmusainak befolyásolására. Így különösen jelentékkennyé válhat a rabok számára a börtönben egy olyan esemény, amely rendszeres, amelyben egyenlő félként vehetnek részt, ahol szabad hibázni, és ahol a bennük létrejövő érzések kifejezésére, a felmerülő konfliktusok kezeléséhez közvetetten kétféle „megoldókulcsot” is kapnak. Egyrészt az eljátszott szituációk belső dinamizmusainak átélése és vizsgálata által, másrészt a (véltően erősebb önszabályozással rendelkező) facilitátor vagy facilitátorok beavatkozásai, reakciói és viselkedése nyomán. A facilitátor különös felelőssége tehát, hogy létrehozza a játék fenti feltételek szerint egyenlőséget biztosító,³⁴ biztonságosan működő teret, illetve, hogy magasfokú önszabályozást tanúsítson, viselkedésében legyen következetes. Továbbá ahhoz, hogy hosszútávon fenntartható működést biztosítson, tisztában kell lennie mind az aktuális kriminológiai diskurzussal, mind pedig „kreatív munkavégzés paradoxonjaival egy olyan rendszerben, amely

³¹ BALÁZS Péter, „Reintegrációs tevékenység, oktatás, felzárkóztatás, börtönszínház”, *Börtönügyi Szemle* 36, 1. sz. (2017): 110–112.

³² Volt olyan magyar börtönszínházi program, amely például a lisszaboni kulcskompetenciákat figyelembe véve alakította módszertanát, (lásd Teatro del Norte-projekt) azonban DICE, vagy ehhez hasonló akciókutatás nem zajlott még hazánkban. Így leginkább az egyéni beszámolók interjúk nyújthatnak kiindulási pontot, illetve a külföldi börtönök kutatások adatai. Vö. Larry BREWSTER, „The Impact of Prison Arts Programs on Inmate Attitudes and Behavior: A Quantitative Evaluation”, *Justice Policy Journal* 11, 2. sz. (2014): 1–28.

³³ Vö. VEKERDY Tamás, *Az érzelmek útján. Szülők iskolája* (Budapest: Saxum Könyvkiadó, 2013).

³⁴ Michael BALFOUR, szerk., *Theatre in Prison. Theory and Practice* (Bristol: Intellect, 2004), 13.

ugyanolyan elkötelezett a büntetésben, mint a rehabilitációban”.³⁵

S éppen ezért és ekkor válik megkerülhetetlen témává a börtönszínházi diskurzusba mélyen beágyazott fogalom: a szabadság. Az a diszpozíció, mely egyszerre jelenik meg láthatatlan szervezőerőként, alkotói ars poeticaként, esztétikai szempontként és folyamatos konfliktusforrásként. S e folyamatosan mozgásban és változásban lévő elemek által létrehozott, kiterjedt jelentésmátrix éppen ezért képezi a diszciplína egyik legmeghatározóbb aspektusát.

Amikor a szabadságot mint láthatatlan szervező erőt említem, a heterotópia foucault-i fogalmából indulok ki. Ezen elgondolás szerint a börtön egy válság-heterotópia jelenség, vagyis olyan, fizikai valóságban létező tér, amely a társadalmi időn kívül, saját belső időszámítás szerint működik, és amelynek célja a deviáns, társadalomra veszélyes egyének elkülönítése. Vagyis nem más, mint a fogság, a szabadságvesztés alternatív, „más” tere.³⁶ Ha a színház létrejöttének alapszükségleteként valamilyen hiányállapotot tételezünk fel,³⁷ akkor logikus következmény, hogy a formalizált fogság terében ez a hiányállapot, a színház által „elaborálandó obszákulum” nem más, mint maga a bezártság, az elkülönülés.³⁸

Szempontunkból fontos, hogy Foucault szerint a heterotróp terek egyik tulajdonsága az is, hogy hatalmukban áll ütköztetni egy vagy több olyan helyszínt, amelyek önmagukban egymással ellentmondásban állnak, s példaképpen éppen a színpadokat hozza

fel, ahol egymástól eltérő, idegen terek követhetik egymást. A börtön önmagában is egy ilyen jelenség, mivel egy helyrajzi szám alá, egy épületbe csoportosulnak olyan funkcionális terek az adott egyén számára, mint a szállás, a munkahely, a kórház, a kápolna, az edzőterem. A börtönszínház tehát egy olyan fraktál jelenség, amely heterotópia-ként működik a heterotópiában, vagyis egy alapvetően a társadalomtól elkülönített, „más” térhez és „más” időhöz képest is „kívül” áll. Ennek a jelentősége pedig abban rejlik, hogy ez a nehezen meghatározható állapot, ez a kívül helyezkedés teremti meg annak a lehetőségét és feltételeit, hogy a játékosok és a befogadók, a kintiek és a bentiek egymást egy kimondatlan megállapodás keretében ideiglenesen színészként és nézőként fogadják el.

Ezzel is összefüggésbe hozható, hogy ami a börtönszínházat illeti, olyan megnevezésekkel találkozhatunk, mint [sanctuary space],³⁹ [sacred space],⁴⁰ „angolul” [sziget],⁴¹ melyek a börtön idejétől és terétől független esemény, ergo a szabadság létrehozásának szándékát foglalják magukban. A projektet vezető, sokszor a liberális és radikális politikai, pedagógiai irányzatok felől érkező facilitátorok személye és nézetei feszültséget szülhetnek a fenttartó intézménnyel.⁴² Ezáltal paradox helyzet alakul ki, amelyben a szabadságot a zászlajukra tűző alkotók arra kényszerülnek, hogy az általuk elítélt rendszer cinkosaivá váljanak. Ezt a szabadságesz-

³⁵ Uo., 18. (Saját fordítás.)

³⁶ Michel FOUCAULT, „Más terekről”, ford. ERHARDT Miklós, <https://exindex.hu/hu/nemtema/mas-terekrol-1967/>, hozzáférés: 2025.04.25.

³⁷ Jacques COPEAU, *A színház megújulása*, ford. Sz. SZÁNTÓ Judit (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1961).

³⁸ Uo.

³⁹ Jonathan SHAILOR, *Performing New Lives – Prison Theatre* (London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2011).

⁴⁰ Uo.

⁴¹ DI BLASIO Barbara, „Armando Punzo börtönszínházi módszertana”, in *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*, szerk. GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra, ROSNER Krisztina, 181–191 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2016).

⁴² WOODLAND, „Prison Theatre...”.

tétikát Sarah Woodland teszi átfogó vizsgálat tárgyává,⁴³ melynek során annak különböző dimenzióit vázolja fel. Az *Acts of Escape* (A menekülés aktusai), az *Acts of Unbinding* (A feloldozás aktusai), az *Acts of Love* (A szeretet aktusai) vagy az *Acts of Liberation* (A felszabadulás aktusai) olyan cselekvéseket és alkotási körülményeket jelölnek, amelyek az egyének szabadságának megvalósulási lehetőségei. Vagyis a szabadságot olyan entitásként írja le, amely a hang, a test és az identitás felszabadításától kezdve, a közösség, a bizalom és a kölcsönös gondoskodás építésén át a közösség egészére kiható tapasztalatként is realizálódhat. S talán ez a börtönszínház legtagább, ezért leghasználhatóbb definíciója.

A börtönszínházi narratíva kialakítása

A börtönszínházról tehát megállapítható, hogy egy sok irányba elkötelezett és kiszolgáltatott entitás, mely sajátos helyet foglal el a kortárs színházi és társadalomtudományi diskurzusokban. A színháztudományon belül, az alkalmazott színház fogalma alá tagozódott be, ahol maga is ernyőfogalomként működve fog össze számos műfajt, módszert és kezdeményezést. Ez a paradox jelenség egyszerre válik a művészi kifejezés fórumává és a büntetés-végrehajtási rendszer egyik eszközévé, miközben folyamatosan feszegeti a szabadság és a bezártság fogalmi és fizikai határait.

Nyilvánvaló, hogy a műfaj kanonizációja, hosszú távú dokumentációja és objektív értékelése továbbra is hiányos, ami megnehezíti az egységes történeti narratíva és szakmai hagyomány kialakulását. Mivel az egyes börtönszínházak történetei megbújnak és elvesznek az egyes börtönszínházi alkotók intézményvezetői, civil alkotói, rabjai között, nem kerülnek tudományos igénnyel rögzítésre, vizsgálatra, s ezen mulasztások kez-

dettől való hiányában, félő, hogy számtalan előadás, börtönszínházi hagyomány, módszer és tapasztalat nyomtalanul elvész. Ezek feltárása és egy egységes narratíva bevezetése (bár magában hordozza a szerkesztett narratívák demagógiájának lehetőségét), alapos táptalajt nyújthat annak a kérdésnek a megvizsgálására, hogy végsősoron megváltozik-e a színház a börtönben, és ha igen, hogyan?

Bibliográfia

- BALFOUR, Michael, szerk. *Theatre in Prison. Theory and Practice*, Bristol: Intellect, 2004.
- BALÁZS Péter. „Reintegrációs tevékenység, oktatás, felzárkóztatás, börtönszínház”, *Börtönügyi Szemle* 36, 1.sz. (2017): 110–112.
- BANKS, Curtis, HAYNEY, Craig és ZIMBARDO, Philip. „A Study of Prisoners and Guards in a Simulated Prison”. In *Theatre in Prison. Theory and Practice*, szerkesztette Michael BALFOUR 19–33. Bristol: Intellect, 2004.
- BREWSTER, Larry. „The Impact of Prison Arts Programs on Inmate Attitudes and Behavior: A Quantitative Evaluation”, *Justice Policy Journal* 11, 2. sz. (2014.): 1–28.
- COPEAU, Jacques. *A színház megújulása*. fordította Sz. SZÁNTÓ Judit. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1961.
- DI BLASIO Barbara. „Armando Punzo börtönszínházi módszertana”. In *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*, szerkesztette GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra, ROSNER Krisztina, 181–191. Pécs: Kronosz Kiadó, 2016.
- FOUCAULT, Michel. „Más terekről”, fordította ERHARDT Miklós, https://exindex.hu/hu/nem_tema/mas-terekrol-1967/, hozzáférés: 2025.04.25.
- KISS Gabriella. *A tette kész néző*. Budapest: KRE – L'Harmattan Kiadó, 2024.

⁴³ Uo.

- KRICSFLOUSI Beatrix. „Teatralitás és media-
litás: avagy miért nem definiálható a szín-
ház”. *Játéktér* 9, 4 sz. (2020) 3–18.
- KOTTE, Andreas. *Bevezetés a színházta-
lományba*, fordította Edit KOTTE. Budapest:
Balassi Kiadó, 2015.
- KOVÁCS Anita Anna. „Megáll az idő...”.
Fosszília, különszám (2005): 50–52.
- NOVÁK Géza Máté. „Alkalmazott színház
Magyarországon”. In *Színházi nevelési és
színházpedagógiai kézikönyv*, szerkesztet-
te CZIBOLY Ádám, 22–75. Budapest: InSite
Drama, 2017.
- LEHMANN, Hans-Thies. „Az előadás – elemzé-
sének problémái”, fordította Kiss Gabriel-
la *Theatron* 2, 1. sz. (1999–2000): 46–60.
- ULSMEIER, Adelle. *Applied Shakespeare: a
transformative encounter: An analysis of
Shakespeare’s use within applied theatre
settings, for transformative purposes*.
Doctoral thesis. Sunderland: Univer-
sity of Sunderland, 2019.
[http://sure.sunderland.ac.uk/id/eprint/108
75/](http://sure.sunderland.ac.uk/id/eprint/10875/), hozzáférés: 2025.09.21.
- RADOSAVLJEVIĆ, Duška. „A heterarchikus ren-
dező: egy huszonegyedik századi szerzői
modell”, *Játéktér* 11, 3. sz. (2022): 29–43.
- PROICS Lilla. „Folyamatosan játszott szerep –
A börtön világa a művészeti programok
tükrében”. *Színház* 52, 11. sz. (2019): 40–
42.
- SHAILOR, Jonathan. *Performing New Lives –
Prison Theatre*. London and Philadelphia:
Jessica Kingsley Publishers, 2011.
- VEKERDY Tamás. *Az érzelmek útján. Szülők is-
kolója*. Budapest: Saxum Könyvkiadó,
2013.
- WOODLAND, Sarah. „Prison Theatre and an
Embodied Aesthetics of Liberation:
Exploring the Potentials and Limits”.
Humanities 10 (3), 101 (2021),
<https://doi.org/10.3390/h10030101>.