



PERFORMING
NEW LIVES

Egy új élet kapujában

Készült a Performing new lives című Erasmus+ KA2 stratégiai partnerségek projekt keretében
(hivatkozási szám: 2019-1-ES01-KA204-06396)

A könyv a *Discovering new lives* szellemi termék magyar fordítása a spanyol kiadás alapján (2021)
Szerzők, a partnerség munkatársai
Magyar fordítás Kőrösi Boldizsár

Ezt a munkát abban a reményben mutatjuk be, hogy hozzájárulunk az európai börtönök színházi gyakorlatának fejlesztéséhez. Kihasználtuk a lehetőséget, amelyet a Erasmus+ program biztosított, hogy műhelyeink során egyszerre tanárként és diákként lehessünk jelen, és tanulmányozhassuk a módszereket, amik egy ilyen folyamathoz használhatók.

A projekt első számú kedvezményezettjei azok a rabok, akikkel a börtöneinkben dolgozunk, és akik megtapasztalhatták az általunk bevezetett új gyakorlatot.

Ők ugyanakkor a színházi akció kedvezményezettjei is a börtönökben, amely a társadalom egészére hatással van, és amelynek célja a rabok visszailleszkedése a büntetésük letöltése után.

A börtönszínházak problémái meglehetősen hasonlóak, és minden partner képes volt megfelelő válaszokat adni – ez az oka, amiért ez a program továbbra is működik. E munka célja, hogy ismertesse a válaszokat, amelyek a technikai sajátosságoktól azon kapcsolatokig terjednek, amiket a fogvatartottakkal, a börtönök személyzetével sőt a társadalom egészével. szükséges kiépíteni.

A színház nem egy üvegekapszulában nő, hanem az emberek között él azokból a kapcsolatokból, amiket létrehoz.

BEVEZETÉS

Új élet alakítása avagy hogy gördítsük fel a függönyt a börtönökben (írta Julio Rodríguez)

A börtön barátságtalan, fullasztó, hideg hely. A színház viszont menedék, terjeszkedés, melegség. Ezért olyan fontos azok számára, akik börtönökben élnek. A színház balzsam amely lehetővé teszi számukra, hogy szabadnak érezzék magukat, miközben értékeket, készségeket, önbecsülést tanulnak. A színház bizonyos értelemben segít nekik abban, hogy más valóságok megélésével megértsék a sajátjukat és így képessé tegye őket arra, hogy cselekedjenek és átalakítsák azt.

Több mint tíz éve a "Veniamo da Lontano" színházról és börtönről folytatott közös tanulási programja tette ezt lehetővé. Egész pontosan az elmúlt két évben az „Új élet alakítása” c. Projektben tette ezt a Teatro del Norte (Spanyolország), a Teatro Nucleo (Olaszország), az Üres Tér (Magyarország) és a Zone 3 (Olaszország) társulatok részvételével. Horacio Czertok, Etelvino Vázquez és a projektet alkotó többi színházi szakember által a börtönökben végzett munka a szabadság terét teremti meg, ahol a rabok kifejezhetik magukat, kommunikálhatnak és aktívan részt vehetnek egy kollektív tevékenységben, ami nemcsak a csoportmunkát és az együttműködést ösztönzi, hanem a az egyéni felelősségvállalást és elkötelezettséget is. Egy olyan tér ez, amely lehetőséget ad nekik, hogy egy időre elhagyják a börtön mindennapi életének rutinját és tétlenségét, ami lehetővé teszi számukra azt, hogy más életet éljenek, hogy más emberek helyébe képzeljék magukat, ezáltal fejlesztve az empátiára, az aktív hallgatásra és az asszertivitásra való képességüket.

A projektben részt vevő rabok minden héten meggyőződéssel és fegyelemmel próbálnak, amíg el nem sajátítják a megfelelő készségeket, és végül - ez a színház varázsa - a színpadon másokat játszva, önmaguk lehetnek.

Mindezen okok miatt gördítsük fel a függönyt a börtönökben, tegyük meg újra és újra, hogy önbecsülést keltsünk a fogvatartottakban, hogy erősítsük a börtönön belüli és kívüli kötelékeket és hogy olyasmit tehessenek, amire büszkéek lehetnek.

Röviden: hogy olyan eszközökkel lássuk el őket, amelyek lehetővé teszik számukra, hogy átalakítsák a valóságukat, és tegyenek még egy - talán az utolsó - lépést a társadalomba való régóta vágyott visszailleszkedés felé.

A börtönszínház, mint reintegrációs edzőterem (írta Stefania Carnevale)

Az olasz alkotmány előírja, hogy a büntetéseknek az elítéltek átnevelésére kell irányulniuk (COST 27. cikk (3) bekezdés).

Az ikonikus és jelentéssel teli formula rögzíti az állam azon kötelezettségét, hogy a bűncselekmények büntetését ne csak olyan eszköznek tekintse, amivel a büntettet az elkövetőkön megtorolja, hanem elsősorban a társadalomba való visszailleszkedésük lehetséges útjaként.

Nem elég, ha a büntetések csak velünk született igazságérzetünk kielégítésére szolgálnak. A szankcióknak a jövőben elkövetett további bűncselekmények megelőzését kell szolgálniuk.

Amikor a bűncselekmény szabadságvesztéssel büntetendő, az Alkotmányos Charta által megkövetelt cél azt jelenti, hogy a társadalomtól való elkülönítés időtartama a jövőbeni bűnös magatartás megelőzésére irányul. Ezért a fogvatartásnak, amint elkezdődik, a pozitív befejezésre kell törekednie, amit lépésről lépésre kell elérni.

A büntetés ideje alatt az elítélteket ezért olyan "börtönkezelésnek" vetik alá, amely a szabadságvesztést nem végállomássá, nem az elnyomott szabadság állandósított légüres terévé, hanem hasznos, a változás lehetőségeiben gazdag idővé teheti.

Ezt a külső közösségtől való elszakadást egyfajta edzőteremhez lehetne hasonlítani, ahol a készségek, hajlamok, kritikai attitűdök és képességek széles skáláját kell fejleszteni.

A büntetés-végrehajtási jog nyitó szabálya szerint a kezelésnek - éppen azért, mert az elítélt társadalmi reintegrációját célozza - elő kell segítenie a következőket "autonómia, felelősség, szocializáció és integráció" (1. cikk (1) bekezdés ord. penit.). Ezek az Alkotmányos Charta által szorgalmazott képzési célok, éppen ezért a börtönben ezek a fogvatartás idején stimulálandó izmok.

Valójában börtönbüntetés, természeténél fogva e képességek elsorvadásához vezet, ha az infantilizálódásra, passzivitásra és tunyaságra való hajlamot, a szabadságvesztés-büntetéskor köztudottan ellenjavallt dolgokat, nem ellensúlyozzák megfelelő beavatkozásokkal.

Kétségtelen, hogy nagy szakadék tátong a nagyszerű utópiákat felvázoló normák elmélete és a börtönök valósága között, amely szinte mindig megtagadja az előbbieket. De érdemes megvizsgálni a törvény által választott, a fogvatartottak re-szocializációjátelőmozdító eszközöket is.

Az autonómia, a felelősség, a szocializáció és a beilleszkedés izmainak bemelegítésére, alakítására és meghatározására szolgáló eszközöket egy másik rendelkezés határozza meg, amelynek címe "a kezelés elemei" (15. cikk ord. Penit.).

Az újranevelő fitnesz fő elemei:

az "oktatás", "szakképzés", "munka", "kulturális, szabadidős és sporttevékenységek", "kapcsolatok a külvilággal" és "családi kapcsolatok". Ezekről a tevékenységektől azt is elvárják, hogy elősegítsék az egyéni attitűdök kialakulását és fejlesszék a társadalmi reintegráció szempontjából hasznos készségeket (13d. cikk penit.).

Azt kell tehát mondanunk, hogy a börtönszínház képes megadni minden izmot, amelyet a Alkotmány és a büntetés-végrehajtási törvény előír azon célból, hogy tevékenyen tartson, megerősítse vagy felébressze a reintegrációra való szándékot.

A színházi tevékenység teljes körű edzőterem, amely magában foglalja és összefoglalja mindezeket a tényezőket.

A szövegek és a színpadra állítás előkészítéséhez elengedhetetlenek a felolvasások, a reflexiók, a párbeszéd és az előzetes elmélyülés, amelyek minden bizonnyal mélyreható kulturális tevékenységnek tekinthetők. A műhelymunkák résztvevői nem korlátozzák magukat arra, hogy - mint egy konferencián - mások hangját hallgassák, hanem aktívan vesznek részt a szereplők elemzésében, a díszletek rekonstruálásában, a dramaturgiában, az előadott darabok tartalmának kidolgozásában.

Ezért a börtönszínház egyben nevelési út is: "iskola a négyzetben", ahogy egy volt rabszínész megjegyezte, amikor leírta tapasztalatait. Az előkészítő találkozókon és a közbeeső időben nemcsak irodalmat, történelmet, költészetet, nyelveket tanulsz,

de megéled, megtestesíted őket. Edzitek a memóriátokat, tisztelitek a fegyelmet, ami nem a börtön izomfegyelme, hanem a tanulása, ami aktív sága révén talán még intenzívebb. Az ember hozzászokik a szöveg szigorához, amelyhez tartani kell magad, mégis hagy mozgásteret: egy megadott határon belül kell megtalálnod egy egyedi helyet, és eközben gyakran felfedezzük, hogy a gondolatok, a perspektívák és a tudás éppen a leírt szavak adta határok miatt bővülnek ki.

A színház, ha komolyan végzik, egyben szakképzés is.

Az olasz börtönökben komoly és szigorú színházi műhelymunkát végeznek a rendelkezésre álló eszközök szűkössége ellenére, úgy is, hogy sok a bizonytalan, előre nem látható tényező.

Létrehozni egy előadást folyamatos kihívás, amelyben nemcsak a színész, hanem a forgatókönyvíró, a jelmeztervező, a hang- és fénytechnikus, a rendezőasszisztens, és a „mindenes” problémamegoldó munkáját is meg kell tanulni. Nem volna reális és ezért káros lenne azt gondolni, hogy a jövőben minden résztvevőből művész válhat. De a színház olyan készségekkel, kompetenciákkal, attitűdökkel hozza őket kapcsolatba, amelyek képesek őket a tevékenységeiknek és képességeiknek megfelelő jövőbeni életprojektek felé irányítani. Csakis pozitív hatással lehet a visszailleszkedésre elkötelezettséggel és kitartással részt venni valamiben, megtanulni a csapatban való munkát egymást segítve és támogatva.

Mindenesetre, amikor a közönségnek szánt előadást kell létrehozni, a színház munkává válik: egy konkrét projektet kell felépíteni, ahhoz hogy a határidőkön át, köztes szakaszokon, fáradtságon, leküzdendő akadályokon és teljesítendő elvárásokon keresztül haladhassunk előre, akár csak a munkatevékenységek esetében. A színházi csoportok (is) terméket hoznak létre, hogy eladják azt az ügyfél megelégedésére, aki a jegyet fizeti.

Nem tagadható, hogy a színházi tevékenység fizikai gyakorlattal is jár, amely a sporttevékenységhez hasonlítható. A mozgás és a koordináció alapvető fontosságú ezen a területen.

Az előadásokon futsz, ugrálsz az asztalokon, feldobod magad a színpadra, ölelkezel, néha harcolsz. A színházi tér szinte mindig a legnagyobb tér, amelyet a büntetés-végrehajtási intézeteken belül el lehet érni, amelyeket egyébként szűk szobák, sötét folyosók, keskeny lépcsőházak jellemeznek. A cellától vagy az udvaroktól (magas falakkal szűkített betonudvarok) néhány méternyire a színházterembe olyan mozgások válnak lehetővé, amelyek máshol nem lehetségesek. Néhány órán át lehet élvezni a tágas és határozottan barátságosabb helyiségeket, amiket pont erre: befogadásra terveztek; szemben a börtön összes többi részével, amelyeket arra terveztek, hogy szétválasszanak és elkülönítsenek.

A színház kétségtelenül szabadidős tevékenység is: együtt vannak, szórakoznak, szocializálódnak, zenélni, énekelni. Az általam látott előadásokon ezek az összetevők bölcsen keverednek. Az előadás így legitim meneküléssé válik az ismétlődő idő és a körletek fojtogató terei elől. A színpadra állítás megköveteli a távoli kultúrák és a és különböző történelmek befogadását, amik keverednek és összehasonlításra kerülnek a közös alkotás céljából, úgy, ahogy az a börtönön kívül nehéz lenne. A színház tehát a legmagasabb értelemben vett újratereztető tevékenység: újraalkotja a fogvatartott szereplőket, a szerepeket, a cselekményeket keresztül, amelyekben a kapcsolatok, a bonyodalmak saját - gyakran drámai - tapasztalataikat tükrözik.

A pszichológia, különböző formáiban és nagyon speciális módon alkalmazva, fontos szerepet játszik a börtönkezelésben: a törvény szerint az elítélteket "tudományos személyiségvizsgálatnak" vetik alá (büntetés-végrehajtási törvény 13. cikk (2) bekezdés), amelynek célja, hogy feltárja a bűnös magatartás okait, annak reményében, hogy orvosolható lesz. Ez tehát egy "vertikális" gyakorlat, amelynek köszönhetően a büntetés-végrehajtási intézet értékeli a magatartást, hogy megítélje az átnevelési folyamat előrehaladását és eredményeit. A színház szintén irányított pszichológiai munkát jelent, de "horizontális" jelleggel. "Horizontális" jellegű, azaz olyan emberek

segítségével valósul meg, akiknek a fogvatartott nincs alávetve. Néhány kérdés a múltból, talán néhány válasz a jövőről felmerülhet a színházi tevékenység során, bár közvetett és nem nyíltan szándékolt módon, éppen ezért közelebbinek tűnik a pszichológia azon alapelveihez, amelyeket a totális intézményeken kívül alkalmaznak, mint a szabad részvétel és a külső ítélkezés hiánya.

Színészkedni vagy színdarabot nézni alapvetően azt jelenti, hogy kilépünk önmagunkból, és ugyanakkor belépünk önmagunkba és másokba, mélyen, hogy felfedezzük, hogy semmi emberi nem idegen tőlünk, és ezért mindez mi is lehetünk: nem vagyunk mások, nem különbözünk a raboktól, és a rabok sem különböznek egy dán hercegtől.

"Én vagyok Hamlet!" - kiáltja minden színész meggyőződéssel a Családi album (Album di famiglia) című websorozatban.

Amikor színpadra lépsz, kifejezed magad, kiabálsz, kimondod, amit gondolsz és nagy erővel nyilvánítod ki a szenvedést és a haragot is, de anélkül a keserű vádaskodó felhang nélkül ami gyakran, érthető módon, a szabadságuktól megfosztott emberekre jellemző. Egy dráma kereteibe foglalt hang, strukturálva, irodalomba oltva erőteljesen hat kifelé.

A színház továbbá a külvilággal, a társadalommal való kapcsolatteremtés egyik fontos csatornája is. A társadalommal amelybe a szabadságuktól megfosztottaknak vissza kell illeszkedniük. A végső előadás, amelynek során a nézők belépnek a börtönökbe, vagy a rabszínészek színházakba mennek, hogy fellépjenek, közvetlensége és intenzitása miatt egyedülálló eszköze a börtönvilág megismerésének. Amit a bezártságról tudunk, az általában elég ritkán és hígítva jut el hozzánk újságírói leírásokon, dokumentumfilmek töredékein, foglyok levelein, a falakon belüli műhelyekben készült kézműves termékeken át. De az arcok és a testek tényleges látványa és a hangjuk közvetlen hallgatása összehasonlíthatatlan módja annak, hogy emlékeztessük a kollektívát a fogvatartottak gyakran figyelmen kívül hagyott létezésére és a visszailleszkedés irányába vezető útjukra. Előadások, mind a börtönben, mind a börtönön kívül kivételes alkalmat kínálnak arra, hogy a büntetés-végrehajtási intézetek lakóit a kollektív figyelem középpontjába állítsuk, hogy végre egyszer, úgy tekintsünk rájuk, mint egy érték hordozóira.

A színház így az egyébként megközelíthetetlen terekkel való kapcsolatteremtés lehetőségévé is válik. Amikor, mint gyakran, közönségként bemegyünk egy börtönbe egy előadásra, amit látunk, egyfajta edzéssé válik a komplexitással és a kétségekkel kapcsolatos, sorvadó izmaink számára.

A közönség is fontos lépést tesz, amikor végigsétál ezeken az ismeretlen helyeken, hallja a zajokat és érzi a szagokat, úgy nézik meg, ahogyan kint nem, rájön, hogy az ember, akitől a hangok jönnek valaki, aki szívszorítóan énekel, vagy hogy egy arc nagyon kifejező, barátságosnak vagy borzasztóan komornak tűnik. Máskülönben a rabok absztrakcióként maradnak meg; férfiak és nők akiket kizárólag az általuk elkövetett bűncselekmény alapján azonosítanak. De amikor szerepelnek, újra hiszünk bennük, érezzük sokrétű emberségüket, és tudatosítjuk, hogy hasonlítanak a szabad emberekhez. Ők Hamlet, és mi is azok vagyunk - oly nyilvánvaló, és mégis, időnként új felfedezésként hat.

Végül a színház a családdal való kapcsolat fenntartásának egyik módja. A rokonok, akik gyakran messze élnek attól a helytől, ahol szeretteik a büntetésüket töltik, nem mindig tudnak eljönni az előadásokra. De egy előadás, ha mégis megtörténik, a börtönélet ritka ünnepi alkalmai közé tartozik, és lehetőséget ad arra, hogy bemutassunk egy büszkén elért eredményt.

Ebben az értelemben a „Családi album” sorozat kettős értéket képvisel: nem csak a családi kapcsolatokba mélyül el hanem a börtönletről készült, online közzétett videofragmentumoknak köszönhetően életben tartja a kapcsolatot a külvilággal, valamint megnyugvást nyújt azoknak, akiknek esélyük a közvetlen kapcsolatra egyre kisebbek.

E sok okból kifolyólag a színház a börtönben igen árnyalt módon segít beteljesíteni, az olasz alkotmány 27. cikkének (3) bekezdésében foglalt, az átnevelésre vonatkozó, szentséges elveket, és a büntetések humánus célját, mivel egyszerre képes bemutatni és értékkel gazdagítani

a büntetésüket töltő emberek elnyomhatatlan méltóságát.

A világjárvány idején valóban létfontosságú, hogy ennek az alkotmányos normának lélegzetvételnyi teret adjunk.

A börtönéletet irányító alapelvek egyfajta kényszerű felfüggesztésben sínylődnek és fuldokolnak: egy éve a börtönök zárt, távoli, elkülönített területekké váltak, ahol az ember üres időket szenved, nagyrészt megfosztva a szokásos reszocializációs tevékenységektől.

Az olyan ötletek, mint a websorozat, amelyek lehetővé teszik számunkra, hogy a fogva tartás világát reflektorfényben tartsuk, vagy akár színházteremnyinél is sokkal nagyobb számú nézőt elérhessünk, valóban alkotmányos oxigént biztosítanak. Ezek értékes eszközök, amelyek lehetőséget adnak arra, hogy betekintést nyerjünk a börtönbe és önmagunkba, valamint a börtönről és a börtönben lévő emberekről alkotott elképzeléseinkbe is.

És talán arra, hogy megváltoztassuk ezeket.

Stefania Carnevale a Büntetőjogi Tanszék docense a Ferrarai Egyetemen, ahol büntetőeljárást és bűnüldözést tanít. Társalapítója az Interdiszciplináris Tanulmányok laboratóriumának, ahol a maffiával és a szervezett bűnözés más fajtáival foglalkoznak (MaCrOLab), emellett a Kollektív Bűnözés Elleni Csoport koordinátora.

Biztonság és egyéni garanciák laboratóriumának koordinátora makro-bűnözéssel kapcsolatban a Ferrarai Egyetem Európai Jogi Tanulmányok Központjában. Tagja a tudományos Milánói Egyetem által szervezett, a szervezett bűnözéssel kapcsolatos tanulmányok doktori képzéssel foglalkozó tudományos tanácsának. Tagja a

CRUI (Olasz Egyetemi Rektori Konferenciája) által létrehozott egyetemi rektori küldöttek nemzeti konferenciájának. Tagja volt

az olasz kormány által létrehozott Börtönreform Bizottságnak az Igazságügyi Minisztérium Törvényhozási Hivatalában (2017-2018).

A szabadságuktól megfosztott személyek jogainak garanciavállalója volt Ferrara Városi Tanácsában (2017-2020).

TEATRO DEL NORTE – színházi műhely Asztúria börtönében

Előzmény – írta Etelvino Vázquez

A Teatro del Norte egy színházi társulat, amely 1985-ben jött létre az asztúriai Lugonesban, Spanyolországban.

Egy olyan színházi társulat, amely a felnőtt és fiatal közönségnek szóló előadások létrehozását és előadását színházpedagógiával kombinálja: szemináriumok, találkozók, bemutatók stb.

2010 óta a Teatro del Norte felel az Oviedo-i Egyetemi Színpad színházi terméért. A Teatro del Norte fellépett már Spanyolországban, Portugáliában, Hollandiában, Franciaországban, Olaszországban, Romániában, Montenegróban, Moldáviában, Egyiptomban, az Egyesült Államokban, Brazíliában, Argentínában, Uruguayban, Brazíliában.

2010-ben Horacio Czertok, a Nucleo Színház igazgatója, akinek diákként részt vettem néhány kurzusán és találkozók, felhívott, és megkérdezte, hogy a Teatro del Norte részt akar-e venni a „Veniamo da Lontano” börtönszínházi tanulási programban. Anélkül, hogy nagyon jól tudtam volna, hogy a projekt mivel jár, talán a szoros kapcsolatom miatt, amit a

a múltban a Teatro Nucleo-val ápoltam, és ami olyan fontos szerepet játszott a képzésemben, igent mondtam, így a Teatro del Norte a "Veniamo da Lontano" Színházi és Börtönügyi Egyesület gyakornokává vált.

Addig a Teatro del Norte és a börtön kapcsolata egy 1985-ös rövid kurzusra és három előadásra korlátozódott, amelyet a Caja de Ahorros de Asturias finanszírozott, La Merced, a börtönök védőszentjének ünnepe alkalmából. De ezek az előadások nem voltak túl fontosak sem számunkra,

sem a rabok számára, akik részt vettek rajtuk, mivel jobban érdekelték őket az egymással vagy a felső emeleten lévő rabokkal való érintkezés, mint, az, hogy megnézzék az előadást. Tehát, ezzel a Teatro del Norte és a börtön között létrejött szinte nem is létező kapcsolattal a hátunk mögött, 2011 júliusában Horacio közli velünk, hogy a projektet jóváhagyták, és hogy tanoncként a "Veniamo da Lontano" részei vagyunk.

2011 szeptemberében találkoztunk először az asztúriai börtön személyzetével.

Köszönhetően Carlos Martineznek, a börtönőrnek, a színház szerelmesének, aki diákként részt vett a Teatro del Norte több kurzusán. A villabonai börtönben a nyolcvanas években hozták létre a drogmentes terápiás és nevelési egységet, az UTE-t. Faustino és Begoña nevű nevelők dolgozták ki. Három vegyes modul van, ahol a rabok maguk felelősek a saját büntetésükért. Az UTE visszailleszkedési aránya 60%, szemben a hagyományos börtönrel, ahol a visszailleszkedési arány körülbelül 20%. Az UTE-modellt 18 spanyol börtönben alkalmazták, és nagyon jó eredményeket értek el.

A rabok mind fiatalok és drogfüggők.

Azon a szeptemberi találkozón mindenféle lehetőséget és támogatást kaptunk az UTE nevelőitől és tisztségviselőitől.

2011 decemberében Ferrarában tartották az első Veniamo da Lontano találkozót. Ott a tanulási program valamennyi résztvevője találkozott Horacio Czertok koordinátorral. 2011 decemberében Ferrarában tartották az első Veniamo da Lontano találkozót. Ott a tanulási program valamennyi résztvevője találkozott Horacio Czertok koordinátorral. A Teatro del Norte kivételével a többi színházi csoport már részt vett egy korábbi kiadásban, kivéve a Liège-i Egyetemet, de ők nem dolgoztak börtönben. Ezen a találkozón tudtuk meg igazán, hogy mi is valójában, „Veniamo da lontano”, mit jelent és mire köteleződünk el a benne való részvétellel.

2011 karácsonyán részt vehettem az UTE fogvatartottjai által szervezett karácsonyi ünnepségen, amely a hozzátartozók számára is nyitott volt. A táncok és dalok mellett és dalok mellett előadtak egy saját maguk által készített színdarabot, amelyben elmesélték, mi történt egy rabbal attól a pillanattól kezdve, hogy megérkezett az UTE-ba, egészen addig, amíg el nem hagyta azt. A darabot Carlos

Martinez, egy köztisztviselő barátunk rendezte. Az előadás után találkoztam azokkal, akik játszottak a darabban, és mindannyian nagyon szerették volna, ha minél hamarabb csinálnánk velük valamit.

2012 februárjától pedig az UTE-ban kezdtük meg munkánkat egy színházi bevezető foglalkozással.

Megkérdezték a rabokat, hogy ki szeretne jelentkezni egy színházi tanfolyamra, de aztán a pedagógusok határozták meg, hogy ki vehet részt, és ki nem, a profiljától függően.

Onnantól kezdve a következő kétféle tevékenységet végeztük:

OKTATÁSI TEVÉKENYSÉGEK

Színházi beavató tanfolyam megvalósítása maximum 20 diák számára. Ez egy heti heti kétórás foglalkozásokkal.

A tanfolyam óraszám: 20 óra

Az Etelvino Vázquez és David González által tartott kurzuson a testi és szóbeli kifejezéssel fogunk foglalkozni: munka a testtel és az érzelmekkel, munka a hanggal.

Testgyakorlatok: járásmódok, mozgás a térben. A testrészek. Testösszetétel. Maszkokkal való munka.

Hanggyakorlatok: artikuláció, hangképzés. Foglalkozunk a hangszínnel, az intenzitással, a mennyiséggel és a hangfekvéssel.

Szóbeli kifejezés különböző szövegeken keresztül.

Dolgozni fogunk improvizációkkal és a csoportdinamikával is.

Ez a kurzus egy olyan csoport létrehozását szolgálná, amellyel véghez vihető egy színdarab színpadra állítása.

SZÍNDARAB ELŐADÁSA

Egy színdarab előadása, amelyben a csoport minden színészének szerepe van, és megmutathatják színészi kvalitásaikat.

Ez egy egyszerű darab lesz, de aktuális témával, amely a csoport minden tagja számára érthető és védhető. Valamint, amelynek színpadra állítása nem okoz különösebb nehézséget.

A "Veniamo da lontano" projekt után jött egy második projekt, a "Rompiendo limites", majd egy harmadik, az "El arte leer", amelyben szintén partnerek voltunk. E projekteket a Teatro Nucleonak ítelték oda.

Most a Teatro del Norte elnyerte az "Actuando vidas nuevas" című projektet.

Még mindig anélkül, hogy tudtuk volna, hogy lesz-e projekt vagy sem, 2019 februárjában egy új workshopot indítottunk a börtönben, és ennek a workshopnak az eredménye Oscar Dragun, argentin szerző művén alapuló "Historias para ser contadas" (Elmesélendő történetek). Ezt a műsort 2019. december 17-én és 19-én adták elő az UTE 1 és az UTE 2 részére. Emellett családtagjaik ismét bejöhettek, hogy megnézzék az előadást és találkozzanak a rabokkal.

A színházi műhelyben részt vevő rabokat nem tudjuk kiválasztani.

Ezt a nevelő teszi, és igyekszik biztosítani, hogy minden évben más és mások legyenek a résztvevők. Mindig egy 20 fős csoporttal kezdünk, és a végén körülbelül 12-15-en maradunk.

Először néhány napos rövid színészképzést tartunk, majd egy olyan előadást próbálunk, amelyet eddig csak az UTE többi résztvevőjének adtunk elő.

Ez alatt a közel 20 év alatt a következő előadásokat mutattuk be

- Elmondandó történetek - Osvaldo Dragun
- Europa! Europa! - egy Európába érkező emigránsról
- Fekete álmok - Angel Gonzalez asztúriai költő verseiből
- Fekete hangok - García Lorca verseiből
- A jövő embereihez - Bertold Brecht költeményeiből

Ez a munka az UTE fogvatartottjaival nem csak számukra volt fontos azért, hogy javította önbecsülésüket, egyéni és csoportos elkötelezettségüket, kulturális szintjüket, társaikkal való kapcsolatukat stb. A Teatro del Norte számára is nagy jeletőséggel bírt, mind személyes, mind csoportos szinten.

A hivatásos színháznak a börtönhöz való illetén hozzáállása az "Új életek alakítása" európai projekt keretében javítani fogja a résztvevők önbecsülését és kifejezőképességét, testi és szóbeli szinten is. A tevékenység során a résztvevők között kialakul a csoportdinamika, amely megtanítja őket együttműködni, meghallgatni egymást és együttműködni egymással. A színházi tevékenység szembeszáll minden individualizmussal, és együttműködésre és megértésre ösztönöz. Nagy sajnálatunkra, Asztúriában nem engedélyezett börtönökből való kijárási, mivel ezek a központi kormánytól függenek, így a börtönökben végzett munkánk nagyon is láthatatlan az asztúriai társadalom számára.

Az „Új élet alakítása” projekt

Az "Actuando vidas nuevas" színházi műhely 2020 februárjában indult az asztúriai börtönben Etelvino Vázquez és David Gonzalez vezetésével.

A nevelő ismét kiválasztotta a színházi műhelyben részt vevő rabokat, akik közül néhányan saját akaratukból csatlakoztak, mások pedig kényszerből.

A nevelő kritériumai mindig a következők:

félénk elítélt, társakkal rossz kapcsolatot ápoló elítélt, érzelmi elakadással küzdő elítélt, kifejezési nehézségekkel küzdő elítélt, olyan elítélt akinek rossz a beszédképessége.

De nem tudunk válogatni, hogy ki vegyen részt a Színházi Műhelyben és ki ne. Azokkal a rabokkal kell dolgoznunk, akiket kaptunk.

Ugyanezt az eljárást más pedagógiai tevékenységeink során is ismerjük a Teatro del Norte-ban.

Az Egyetemi Színházi Csoportban együtt kell dolgoznunk a csoporthoz csatlakozó diákokkal, függetlenül attól, hogy van-e színházi beállítottságuk vagy sem. Ugyanez a helyzet

a Grupo la Esfera de Gijónnal történik, amely vak és gyengénlátó emberekből áll. Nem lehet választani. Ugyanez történik a számos tanfolyamon, amelyeket

tartunk, és ahol a diákokat nem választhatjuk meg. Nem foglalkozunk a diákok kiválasztásával. Minden tanuló a természetes adottságainak és tanulási képességének megfelelően fog dolgozni.

Munkamódszerünk alapvetően annak a három alapelvnek a tanulmányozásán alapul, amelyek a színészi építményt alátámasztják:

test érzelem hang.

A TEST

Létezhet a színház hang nélkül, szavak nélkül, de nem test és érzelem nélkül.

A test a cselekvő tevékenység alapja és középpontja. Aki színészek vagy színésznő akar lenni annak dolgoznia kell a test és energia, valamint a test és jelenlét területén.

A mindennapi életben a test jelenlétét az az elv vezérli, hogy minimális erőfeszítéssel a maximumot ériük el.

Előadás helyzetben a jelenlétet az ellenkező elv vezérli: a minimumot kell elérni a maximális erőfeszítéssel. Ebből adódik a testen keresztül történő energiafelhasználás hatalmas jelentősége. A térben és időben lévő energiáé.

A testet az Energiával kapcsolatban két blokkra oszthatjuk:

- Energia központ: lábfejek, lábak, medence.
- Kifejezőközpont: törzs, karok, nyak, arc.

Minden színészi munka a test energiával és kifejezéssel való formálásáról szól.

Az energia és a kifejezőmód formálja a színész jelenlétét.

Az Eugenio Barba által tanulmányozott "színházi antropológia" elvei eredményezik ezt az újfajta a színészi jelenlétet. Az egyensúly elve. A szembenállás elve. Az elhallgatás elve.

A test a pantomimben. A pantomim a testet egy erőközpontra (medence), egy személyiségközpontra (mellkas) és egy kifejezőközpontra (kezek, karok és nyak) osztja.

A test Lecoq szerint a következőképpen tagolódik:

- A tragédia (karok az ég felé)
- A bolond (karjait a föld felé fordítja)
- Melodráma (kinyújtott karok a talajjal párhuzamosan)

A test Decroux szerint megmutatja nekünk a karok és a lábak kapcsolatát (amik a leginkább mozgékonyak) a törzshöz képest::

- Összhang (minden együttműködik a törzsszel)
- Komplementaritás (minden együttműködik, kivéve egy részt. Példa: a diszkoszvető)
- Kontrasztban (semmi sem működik együtt a törzsszel).

Ezen első szint után magával a Testtel dolgozunk:

- A testrészek megkülönböztetése
- A különböző testrészek mozgékonyasága
- Különböző testhelyzetek
- Nyitott és zárt test - introverzió és extroverzió

- Kemény test és puha test
- Gyors test és lassú test
- Test disszociáció

Test a térben

- Egy pontból egy másik pontba egyenes vonalban haladva
- Egy pontból egy másik pontba egy görbe vonalon haladva
- A magasba törekedni
- A földre kerülés
- Gyaloglás különböző járásmódokkal
- A test különböző részei irányítanak: orr, medence, mellkas.
- Nyitottság (extrovertált), zártság (introvertált)

Külön munka a törzssel, mint a mozgást irányító központtal.
Valamint a karokkal és kezekkel mint a kifejezés központjaival.

Mindegyik alapelvhez számos gyakorlat tartozik, amelyeket a tanulók egyénileg és párban is elvégeznek. Vannak gyakorlatok botokkal, szalagokkal, szövetekkel, legyezőkkel stb. is.

Az ezt követő munka a konfliktushoz kapcsolódik, de annak első és elsődleges szintjén:

- Konfliktus vagy ellentét a különböző testrészekkel (A lábak a padlóra akarnak menni, a törzs a mennyezetig akar menni)
- Konfliktus két szereplő között egy bot, egy szalag segítségével, ahol az egyik a főszereplő, a másik az ellenpont.
- Nagyon egyszerű konfliktusok, amelyek azonban később segítenek a színésznek megérteni a színdarabok konfliktusainak összetettségét.

A test kifejezési lehetőségei, amelyek elválaszthatatlanok az energiától, a zenét követő "tánccal" válnak láthatóvá.

A tér és az idő (ritmus) jelenvalóvá válik a színész mozgásában. A térben lévő energia időbeli energiává válik. És energia az időben amely a tér energiájává válik. A "táncolással" a színész egyfajta személyes improvizációt hajt végre, saját testével, energiájával és kifejezőmódjával.

A testtel való munka alapvető fontosságú mindenki számára, aki a színházhoz akar közelíteni, legyen az egy színházi iskola diákja vagy akár egy börtönlakó.

A következő munka a testtel a maszkkal való munka.

A maszk csak a testtel él együtt. A maszk bizonyos fokú szabadságot ad viselőjének, aki védve érzi magát mögötte. Az első maszkos munka a Commedia dell'Arte és szereplői: Harlekin, Pantalone, Dottore, Colombina, a szerelmesek.

A Commedia dell'Arte minden egyes szereplőjének egy összetett testfelépítése van, amely megköveteli a kontrollt és a pontosságot.

Aztán ott van a maszk használata a nyak, a karok és a kezek játékával.

Ezt a munkát, amit David Gonzálezzel együtt végeznek, követi egy második fázisban a következő szakasz: semleges maszkokkal vagy olyan maszkokkal, amelyeknek semmi közük a Commedia dell'Arte-hoz. A szereplők mai emberek, és ezekből a tipikus karakterekből kiindulva kezdünk el improvizatív módon dolgozni.

Az improvizációval, a színész alapvető eszközével a tanuló eléri egyéni kifejezőképességének csúcsát. Ahol immár ő kezeli a kreatív szálakat szerző vagy rendező nélkül. Ez a színész alapvető munkája önmagával.

AZ ÉRZELEM

Az érzelmekkel való munka alapvető fontosságú mindenkinek, aki színész akar lenni, de rendkívül bonyolult és összetett egy börtönlakó számára.

Hogyan fejlesszük az érzelmeket? Hogyan tanuljuk meg őket? Velünk születnek, vagy az életkorral sajátítjuk el őket?

Az érzelmi rendszer nagyon is jelen van a rabok minden tevékenységében. Az érzelem mindig előtérben van, bármennyire is titkolják, szégyellik, vagy próbálnak olyan erődítményt mutatni, amivel nem rendelkeznek.

Ugyanúgy dolgozunk az érzelmekkel, mintha a testtel dolgoznánk. A testet, a hanggal együtt az akarat irányítja, az érzelmeket nem.

Sztanyiszlavszkij már felismerte, hogy az érzelem az érzelmi emlékezetből a fizikai cselekvésekbe jut, így létrehozva a fizikai cselekvések módszerét. A test az érzelmek motorja és hajtóereje.

Ha az elsőben Sztanyiszlavszkij azt javasolta, hogy belülről kifelé haladva dolgozzunk, mi azt javasoljuk, hogy kívülről befelé haladva dolgozzunk. Ez nem jelenti azt, hogy ezzel egyidejűleg, szinte észrevétlenül, ne dolgoznánk belülről kifelé is.

Ezt nagyban meghatározza a tanulók életkora. Az idősebb tanulókkal könnyebb belülről kifelé haladni, mivel már jobban már határozottabb személyiséggel és fejlettebb érzelmi memóriával rendelkeznek. Kívülről befelé haladó munka, amit a tanulóknak tanítunk, alapvetően a az érzelmek megértése, a hat alapérzelemre összpontosítva, amelyek együttesen adják a szereplők érzelmi keretét. Egy olyan keretrendszer, amely nem rendelkezik a mindennapi élet összetettségével.

Antonin Artaud, a híres francia költő és drámaíró zseniális intuíciója, amikor 1932 körül azt írta – mintegy figyelmeztetőleg - hogy:

A légzés kíséri az érzést, és a légzésen keresztül beléphetünk az érzésbe, feltéve, hogy sikerült megkülönböztetnünk, melyik légzés melyik érzésnek felel meg.

Az Alba Emoting, Susana Bloch neurológus által létrehozott módszer, azáltal, hogy megmutatja a légzési mintázatot az egyes alapérzelmek szerint, hatékonyan teljesíti azt a feltételt, „hogy sikerült megkülönböztetni, hogy melyik légzés melyik érzésnek felel meg”. Ezen túlmenően azáltal, hogy kísérletileg kimutatta, hogy a légzésből is lehet érzelmeket generálni, Susana Bloch megerősíti, hogy lehetséges "a légzésen keresztül belépni az érzésbe".

Úgy tűnhet, hogy a színházban az érzelmeknek, hogy hitelesek legyenek, ugyanolyanoknak kell lenniük a színpadon, mint a mindennapi életben. De elég, ha tekintetünket más, az euro-amerikai színház naturalista realizmusától eltérő, színházi formák felé mozdítjuk, találunk érzelmeket, amelyek nem kapcsolódnak a mindennapi élethez, mégis ugyanolyan hitelesek: hogyan sírnak a klasszikus balettben, a olasz operában, a flamencóban, a japán nő színházban. Mindig tiszta konvenció. És ez csak azért lehet így, mert a színpadon az érzelmek mindig újra átélhetők (újraérezhetők) és nem pedig először érezzük őket, ha így volna, a színpad az örültekházának ajtaja lenne.

Valahányszor érzelmessé válunk, háromféle jelenség lép fel bennünk:

- A fiziológiai jelenségek a testhez és annak testtartási mintázatához kapcsolódnak az egyes érzelmeknek megfelelően.
- Az expresszív jelenségek a kifejezés központjával, az arccal kapcsolatosak. Minden érzelemnek megvan az arctartási mintázata.
- A szubjektív jelenségek a szemhez és nyilvánvalóan az adott személy belső képeihez kapcsolódnak. Az élettani jelenségek a leglátványosabbak, mivel mindig a testhelyzet és a légzés változásával járnak. A szubjektív jelenségek a legkevésbé láthatóak, de nagyon fontosak a színészi játék szempontjából pl. a filmekben.

Mivel a színház nem azonos a mindennapi élettel, hanem egy sokkal sűrítettebb és desztilláltabb élet, a szereplők által érezhető érzelmeket is a 6 fő halmazba lehet sűríteni: Harag, Félelem, Szomorúság, Öröm, Erotika és Gyengédség. Ezek soha nem egyenként, hanem egyszerre több kombinációjában jelennek meg, és így alakul ki a különböző karakterek érzelmi szövete.

Mindegyik érzelem tükröződik a testben, a légzésben, az arckifejezésben és a szemekben.

Egyes érzelmek inkább feszítik a testet, mások pedig ellazítják azt. Néhányuk hajlamos a közelségre vagy épp a távolságtartásra.

-Düh: A levegő az orron keresztül jut be és távozik. Feszült test. Ökölbe szorított kéz. Homlokráncolás. Alacsonyan tartott áll. Lesütött tekintet. Hajlamosak vagyunk közelebb kerülni a másikhoz.

-Félelem: A rekeszizom nagy fújásával jön be a levegő. Feszült test. Tágra nyitott száj és szemek. A karok és a kezek inkább az arc védelmére törekszenek. Hajlamosak vagyunk felugrani és távolodni.

-Szomorúság: A levegő az orron keresztül különböző lendületekkel beáramlani, ez megfeszíti a testet. A levegő úgy jön ki, hogy tágra nyitjuk a szánkat és A-t mondunk. A test hajlamos ellazulni. A vállak leesnek. A szemhéjak leereszkednek anélkül, hogy becsukódnának. A fej hajlamos leesni. Az alsó állkapocs ellazul és megremeg.

-Öröm: A levegő az orron keresztül belép és a szájon keresztül távozik. A rekeszizom ütései nyomán a hangzókat mondunk. A test hajlamos ellazulni. A fej előre vagy hátra esik. A szemhéjak elernyednek. A térdek az egész testtel együtt rugózó mozgást végeznek. Hajlamosak vagyunk hatására közeledni.

-Erotika: A levegő be- és kilép a szájon keresztül, amely mindig nyitva van a nevetést megelőző vigyorral és az A kimondásával. A test ellazul. A fej hátracsuklik. A szemhéjak elernyednek. A medence teljesen ellazulva mozog. A kezek hajlamosak megérinteni a fejet, a mellkast.

-Érzékenység: A levegő az orron keresztül be- és kilép. Száj:

Csukott, de a nevetés grimaszával. A test ellazul. A szemhéjak elernyednek. A fej oldalra dől. A levegő ki és be duruzsol valami csendesén. A karok hajlamosak arra, hogy egy gyermeket tartsanak a karjukban.

Ezek az érzelmek élnek a különböző színházi karakterekben, azon különböző helyzetek szerint, amelyeknek ki vannak téve. Nagyon nehéz hogy egy karaktert egyetlen érzelem tartson fenn, ezért az ábrázolási szituációban, mint ahogy az életben is, az érzelmek nagyon vegyesek.

Az egyes helyzetek domináns érzelmei határozzák meg a jelenetet, de gyakran látjuk, hogy a szereplőket, még ha a jelenet például egyértelműen az örömről szól is, más érzelmek árnyalják. Mit jelent ez? Hogy nincs olyan, hogy vegytiszta érzelem.

Az érzelmek egy ingerre adott válaszreakciók. Ha a válasz hosszú ideig tart idővel hangulattá válik. A szomorúság, ha sokáig tart, depresszióvá válik.

A színészi játék esetében ez a módszer lehetővé teszi a tanuló számára, hogy meghatározza a karakterének uralkodó érzelmét, és így egy erősebb motívum alapján cselekedjen.

Susana Bloch módszerét használjuk, hogy a tanulók kívülről befelé haladva megtanulják a 6 alapérzelem mindegyikének mechanizmusát, fiziológiai és kifejező jelenségeiket, és így sokkal jobban tudjanak bánni karaktereikkel.

A szubjektív jelenségek, amelyek mindenekelőtt a tekintet által válnak láthatóvá, szorosan kapcsolódnak a belülről kifelé irányuló munkához.

Az érzékszervi emlékezet és az érzékeny emlékezet használata mellett más módszereket is alkalmazunk arra, hogy a börtönviselt növendékekkel együtt dolgozzunk ezeken a belső érzelmeken.

- Beszélgetési módszer: beszélgetés a családjukról (valós vagy képzeletbeli), a gyerekeikről, a szerelmeikről
- Írásmód: levél írása apádnak (valós vagy képzeletbeli), írás a szégyenről...
- Bekötött szemmel kapcsolódni egy másik partnerrel .
- Bekötött szemmel történő cselekvés/reakció. Megközelítés, távolodás.
- Mozgás érintkezés nélkül.
- Érzelem az érzelmekkel teli zenére való táncon keresztül.
- Az egyik felolvas egy szöveget, a másik pedig az érzelmekből mozog.

Ezek mind apró gyakorlatok, amelyekkel mozgósítani lehet az elítélt belső világát.

Az érzelmek nagyszerű hordozója, mind belülről, mind kívülről, a test. Sajnos az érzelmeket az akarat nem tudja uralni, de kívülről dolgozva az akarat képes irányítani a test- és légzésmintákat. Érdekes módon az társaiknak tartott előadás napján, a fellépő gyakornokok között észrevehetően áradnak az érzelmek, ami még intenzívebbé és tartalmasabbá teszi a műsort.

Ez az érzelmi plusz, amelyet nyilvánvalóan nem lehet akaraterővel irányítani, és amelyet a fellépés biztosít, sok rabot könnyekre fakaszt az előadás végén. A fogvatartottak érzelmeivel dolgozni anélkül, hogy belépnének a magánéletükbe, anélkül, hogy felhasználnánk a személyes helyzetüket, ez a kihívás és a feladat. Ugyanakkor nagy érzelmeket vált ki belőlünk, látni őket játszani, látni, hogy teljesítettük a küldetésünket. Látni azt, hogy a színház mindig "gyógyító", mind számukra, mind számunkra.

A HANG

A színészi képzés három eleme - a test, az érzelem és a hang - közül kétségtelenül a hang a legnehezebb az asztúriai börtönszínházi műhely fogvatartottjai számára.

Fiatal koruknál fogva a testgyakorlatok nem okoznak nekik nagy gondot, az érzelmeket nagyon személyesnek tartják, és igyekeznek nem mindig kifejezni azokat.

A hang, amely a testtel egyetemben akarattal irányítható, sok olyan technikai elemet tartalmaz, amelyet a rabok nehezen tudnak átvenni.

Néhányan számos légzési és artikulációs hiányossággal rendelkeznek. Másoknak a hanghasználatot érintő sok rossz szokásuk van (például a dohányzás). Megint mások

a származási helyük akcentusait hordozzák, amelyeket nagyon nehéz eltávolítani. Némelyiküknek nincs hangereje és hangja is olyan, amelynek nincs hangterjedelme a basszus és a magas hangok között. És végül, a túlnyomó többség nagyon rosszul olvas és rosszul értelmezi az olvasott szöveget. Ez az oka annak, hogy a fogvatartottakkal szavakkal kapcsolatos gyakorlatokat végzünk: szinonimák , bővítmények, kicsinyítők felsorolása, egy meghatározott témához kapcsolódó szavak összegyűjtése, vagy szavanként tagolva való beszéd stb. ami nem csak az artikulációjukat, hanem a memóriájukat és a spanyol nyelvtudásukat is serkenti.

A szó levegő, és ha nincs levegő, nincs szó.

A HANG MECHANIZMUSA: HANGKÉPZÉS ÉS ARTIKULÁCIÓ

- Légzés: Fújás. Egyenes nyugodt test. A légzés feszültség/lazítás.
- Hangképzés: hangszálak és hangképzési funkciójuk.
- Artikuláció. Érintett testrészek: ajkak, nyelv, alsó állkapocs, arc, lágy szájpadlás.

Mindezt mozgatni. Szavak, amelyek segítenek: REÑO, LUNA, CRUDELE.

Gyakorlat: Egymás előtt, párban, az arcot mozgatva mozgassuk meg az arc és a száj minden, az artikulációban részt vevő részét. Beszélhetünk artikulációs tornáról.

Gyakorlatok fonémákkal a hang képzéséhez:

TOR

MAM

BAM
LAM
MA, ME, MI, MO MU
MAñANA, MEñENE, MOñINI, MOñONO, MUñUNU
MI MAMA ME MIMA
MI MA ME MI MAMA

A beszédhang a mássalhangzókra támaszkodik.
Az énekelt hang a magánhangzókra támaszkodik.

A magánhangzóval kezdődő szavak a legnehezebbek.

ANTIGONA AHORA ANTES ANUAL ANUARIO ANUALIDAD

Minden (spanyol) magánhangzót tartalmazó szavak:

murciélago, ayuntamiento

Sok magánhangzót tartalmazó mondatok: *Tengo un murciélago homeopático que me ha regalado mi abuelito que se lo han dado en el ayuntamiento, y esto es incuestionable.*

A BESZÉLT HANG TULAJDONSÁGAI

A beszélt hang tulajdonságai: hangmagasság, intenzitás, hangerősség és hangszín.

Hangmagasság

Közepes, magas, alacsony. A hangmagassággal való munka az állathangok utánzásával történik. Ahol az állathang rezonál ott van a hangmagasság.

Az énekhanggal kapcsolatban vannak a rezonátorok, amelyek olyan helyek a testünkben, ahol a gyakorló elhelyezheti a hangját, és így különböző hangmagasságot és hangszíneket érhet el. Az énekhanggal kapcsolatban vannak a rezonátorok, amelyek olyan helyek a testünkben, ahol a tanuló elhelyezheti a hangját, és így a tanuló elhelyezheti a hangot, és így különböző hangmagasságot és hangszínt érhet el. A rezonátorok, amelyeken a tanulók dolgoznak, a következők: a maszk rezonátor, amely a közepes hangmagasságú, a fej, ami a magas hangmagasságot jelentené, és a mellkas, ami a mély hangmagasságot. Ehhez a három rezonátorhoz hozzáadhatjuk a gyomor rezonátorát és a fej nyakszirti rezonátorát.

-Közepes tónus: a bárány

-Alacsony hang: a tehén

-Magas hangon: a Macska és a Kakas

Hang intenzitása

Beszélj hangosan / beszélj halkán. A legalacsonyabb intenzitás a suttogás.

Hangerősség

Lassú beszéd / gyors beszéd

A hangszín

A hangszínt a hang fő rezonátora határozza meg.

Ezt nem lehet megváltoztatni.

A beszéd e három tulajdonság keveréke: hangmagasság, intenzitás és hangszín.

Gyakorlatok:

Párban, kitalált nyelven beszélve, különböző hangnemben, intenzitással és hangerősséggel.

Párokban az egyik kezével jelzi a másiknak, hogy hová helyezze hangját, miközben egy szöveget ismételi: közepes, mély, magas hang.

Ezekkel a gyakorlatokkal a tanuló elveszíti a hanggal kapcsolatos félelmét, a testéhez hasonló mozgékonytársat szerez a hangok területén, és megtanul küzdeni a hang monotonitása ellen.

Minden karakter más hangnemben, hangerősséggel és más hangmagasságban beszél.
A király nem ugyanúgy beszél, mint a szolga. Ezért fontos a hangmozgékonyosság a színészetben.

A BESZÉDHANG ESZKÖZEI

A beszédhangnak egy sor olyan eszköze van az artikuláció során, amelyek alapvetőek a jó szóbeli kifejezéshez:

Kiemelés

A hangsúly lehet nyelvtani vagy kifejező. Példa a kifejező hangsúlyra: Egy mondatban minden alkalommal, a hangsúlyt egy másik szóra helyezzük, és látni fogjuk, hogyan változik a jelentés.

Példamondat: Ott van az öregek csendje, mely oly bölcsességgel teli.

Szünet

A szünet lehet: légzési, logikai és pszichológiai.

A lélegzetvételnél beállt és a logikai szünet a szövegben implicit, a pszichológiai szünetet a színész adja. A pszichológiai a hangsúlyozandó kifejezés vagy szó elé vagy után kerül. Ennek a szubszöveghez van köze, ami azt jelenti, amit gondolnak és nem mondanak ki, ami a szöveg alatt van, és ami a színész szándékát jelzi.

Vessző

A vessző arra kényszeríti a hallgatót, hogy megvárja, mi következik. A hallgató egy pillanatra bizonytalanságban marad. A nyelvtani vesszőt a szöveg kifejezésétől és szándékától függően lehet áthelyezni vagy eltávolítani, amennyiben a szöveg értelme nem vész el.

Pont

A pont a szövegben lévő gondolatok elválasztására szolgál. Véget vet egy gondolatnak, és pont van.

Kérdőjel

A kérdőjel egy kérdést jelöl. Ha a kérdést a beszélő nem úgy hallja, mintha az lenne, akkor nem is akar válaszolni.

Felkiáltás

A felkiáltásnak együttérzést, érdeklődést vagy tiltakozást kell kiváltania a hallgatóban.

Megerősítés / Tagadás

A megerősítés megerősít egy gondolatot a hallgató számára. A tagadás tagadja ezt.

Ha mindezeket a hangszereket megértettük, azt javasoljuk a gyakorlónak, hogy mondjon el egy mondatot az összes lehetséges módon: megerősítve, tagadva, kérdezve, felkiáltva, szünettel vagy anélkül.

A mondat így szól: *Ne küldd el most azt a levelet, veszélyes lehet!*

A hanglejtés (azaz a hangszín) a szavak hangsúlyozásával együtt minden beszélt szöveg jelentésének hordozója.

Egy olyan szöveggel, amelyet a tanulók kívülről tudnak, a következő feladatokat javasoljuk

-A szöveg ismétlése álló helyzetben, járás, ugrálás közben.

-A szöveg különböző sebességgel és intenzitással történő ismétlése.

-A szöveg ismétlése különböző hangszínekkel

HANG ÉS TEST

A test a színész minden hanggal kapcsolatos munkájának az állványzata vagy támasza.

a színész énekesi munkája. A test ad löketet a

a szavaknak, a vokális cselekvéseknek. A test gesztusaival kíséri a színész szavait.

Néha olyat teszünk, ami ellentmond a kimondott szónak, néha olyat, ami azt segíti.

A test elválaszthatatlan a hangtól.

Amikor beszélünk, amikor elmondunk egy szöveget, az értelem és az érzelem támogatja a szöveget, láthatóvá válik ezen a szövegen keresztül.

több nyelv is működésbe lép

amikor a színész játszik, és lényeges, hogy a tanuló tisztában legyen ezekkel:

- A szavak nyelve (a szótár meghatározása szerint)
- A hang nyelve (hangszín, ritmus, hangmagasság, hangszín, hangerő, szünetek)
- A test nyelve (szemek, fiziognómia, testtartás)
- A test nyelve a térben (mozgások, távolságok)
- Tudattalan nyelv (mindaz, amit a színész gondol vagy érez, de nincs ideje szavakba önteni, mivel mi képesek vagyunk másodpercenként ezer dologra gondolni, de nem tudjuk verbalizálni mindezt).

Ha a kimondott szóban megváltoztatjuk az artikuláció bármelyik pontját - a nyelvvel a felső szájpadról beszélünk, csukott szájjal beszélünk, az R-t G-re cseréljük stb. - vagy ha különböző akcentusokkal beszélünk (galíciai, andalúz, kínai, orosz stb.) más-más hang jelenik meg, amely a komikus színház, a bohózat hangja.

A színész és a fogvatartottak által is eljátszandó szerepekben három szövegtípust találunk, amelyek megfelelnek a három alapvető drámai formának: Tragédia. Dráma és komédia

- Szubjektív szöveg, amelyben a szöveg alanya egyes szám első személyben szerepel. Ez a dráma hangja és a tragédiáé. A színész/színésznő azonosul a karakterrel.
- Elbeszélő szöveg, amelyben a szöveg alanya egyesszám harmadik személy. Ez a komédia hangja ahol a színész nem azonosul a karakterrel.
- A zsigeri szöveg, ahol nem tudjuk, hogy ki a szöveg alanya. A belső monológ hangja az irodalomban és a kortárs színházban.

A színész minden színdarab szövegében folyamatosan olyan töredékekkel szembesül, amelyekben a szubjektív és az elbeszélő váltakozik.

A színjátszás alapját képező három pilléren - test, érzelem és hang - kívül a fogvatartottnak azt is meg kell tanulnia, hogy mi az a konfliktus és hogyan működik. A konfliktus, mint a színház mozgatórugója a görögöktől Samuel Beckettig.

Gyakorlatok

- Konfliktus két szereplő között, akiket egy bot tart össze: akció-reakció.
- Konfliktus két szereplő között, akiket egy szalag köt össze, amelynek mindig feszesnek kell lennie: akció-reakció.
- Konfliktus két színész között, akiknek nincs botjuk vagy szalagjuk, és akik csak a testükkel hajtanak végre akciót-reakciót.
- Gyakorlatok a klasszikus konfliktus a főszereplő között, aki meg akarja változtatni a valóságot, és egy ellenfél, aki nem akar változtatni rajta. Nyilvánvaló, hogy a főszereplőnek és az ellenfélnek is megvannak az okai, amelyeket vagy elrejtene, vagy nem, valamint társadalmi és érzelmi kapcsolatuk is lesz (ami mindig egy de-ből fakad).

EGY PRÓBAFOLYAMAT

A Börtönszínházi Műhely elítélteji számára a darab próbafolyamata a legnehezebb dolog. Nem szabad elfelejteni, hogy néhányan közülük még soha nem jártak színházban, és sokan közülük csak egy iskolai előadásra emlékeznek, amelyben akár színészként akár nézőként részt vettek.

Az első nehézség a szöveg megértése és memorizálása. A próbák első napjait azzal töltjük, hogy szóról szóra és mondatról mondatra elmagyarázzuk a darabot. Hogy megértsék a darab értelmét, benne pedig karakterüket. Ebben a fázisban többször elolvassák a darabot, és elsajátítják a karakterük hangszínét.

A következő fázisban a színdarab akcióit próbáljuk álló helyzetben illetve a színdarab akcióival. Itt az első elem a test, majd az érzelem és a hang. Az első elem itt a test, majd az érzelem és a hang. Milyen a karakter teste? Nyitott karakter? Zárt karakter? Hogyan jár? Hogyan mozgatja a kezét? Hogyan néz ki? Hogyan ül le, hogyan beszél, milyen hangon, milyen hangerővel, milyen sebességgel?

Apránként kell rávennünk őket, hogy hagyják el a szöveget, hogy ne azt használják mentőövként. Igyekszünk minél hamarabb összeállítani a műsort, hogy a börtönlakók minél hamarabb átfogó képet kapjanak arról, hogy mit is fogunk csinálni. Ez a globális látásmód arra kényszeríti őket, hogy rögzítsék tetteiket, a karakterüket. Ahogy haladnak előre a próbák, úgy kell foglalkozniuk a pontossággal és a koncentrációval, a társakkal való színházi kapcsolattal stb. Ragaszkodnunk kell ahhoz, hogy a lehető legtöbbet próbáljunk, és reméljük, hogy ez az ismétlés ismét csodákat fog eredményezni.

Általában, és bár a próbák mindig kevésnek tűnnek számunkra, az előadás napján, rabtársaik előtt, minden energiájukat és minden megtanult tudásukat beleadják abba, hogy a darabot sikerre vigyék. És mindig sikerrel járnak. Ez ad értelmet a munkájuknak és a miénknek is. Sajnos csak egy előadás van, és ez megakadályozza, hogy folytatni tudjuk a velük megkezdett munkát. A darab próbáinak szentelt közel tizenkét hónap egyetlen előadással kezdődik és ér véget. Tavalý beengedték a családtagokat, hogy részt vehessenek a Bertolt Brecht verseiből készült "A jövő embereinek" című előadásukon. A család jelenléte arra szolgál, ösztönözze őket, és nagyobb felelősséget vállaljanak a munkáért. A családtagok nagyon kellemesen meglepetés éri. Minden workshop végén új fogvatartottakkal kell újakezdenünk, anélkül, hogy elmélyedhetnénk az előző workshopban. De a színházhoz és hozzánk való kötődés már örökre megmarad.

PEDAGÓGIAI MUNKANAPLÓ

A börtönszínházi műhelyen folytatott, az előadás színpadra állítását megelőző foglalkozásokról.

2020. JANUÁR, FEBRUÁR ÉS MÁRCIUS

04.02.20

Az UTE 1-ből csak 8-an vannak, van egy visszatérő és egy másik, aki korábban ott volt, de elment. Elmagyarázzuk nekik az európai projektet. Megkérdeztük, hogy ki lesz ott szeptemberben. Egy kivételével mindnyájan.

Megkezdjük a munkát:

- Passzolás játék: különbség a mindennapi élet és a színház között.
- Hideg és meleg téren való áthaladás.
- Elmagyarázni, hogy a színész három részből áll: test, érzelem és hang. -Lehet színház hang nélkül, de soha nem test és érzelem nélkül.
- A színész teste a színházi esemény leglátványosabb jele.
- A test részei: Erő/kifejezés.
- A test a pantomimben.
- A karok és lábak használata: Decroux szerint, Lecoq szerint.
- Nyitott és zárt pozíciók Félig nyitott és félig zárt pozíciók
- Nyitott és zárt pozíciók és érzelmek.
- Test a térben: a magasba, a padlóra, egyik pontból a másikba.
- Séta a térben: gyors járás, lassú járás.
- Egyenes vonalban vagy cikcakkban járás.
- Sétálni és hirtelen megállni egy tapssal.
- Sétáljanak, és álljanak meg középen egy pacsira.
- Sétáljanak egy pont felé, előtte hirtelen álljanak meg, és váltsanak irányt egy másik pont felé.

- Kézen fogva, párban, számokat mondva sértegetssék egymást.
- Fogják egymás kezét, párban, simogassák egymást számokat mondva.
- Akció/reakció munka párosával. Lassan és gyorsan.
- Akció/reakció munka, párban, bot nélkül. Kicsi és lassú.
- Mozgassa a medencét.
- Párosával támadják egymást a medencével és hanggal.
- Párokban simogassátok egymást a medencével és hanggal.

12/2/20

- A test különböző részeinek bemelegítése alulról felfelé haladva (boka, térd, csípő, váll, kar és nyak), vállak, karok és nyak).

Mozgás a térben

- A tapsoktól függően változik a tempó (2 taps gyorsabban, 1 taps lassabban, "stop" megállunk).
- Irányválttatás (először a nyakat fordítva el majd a test többi részét).
- Különböző járásmódok (lopakodva, sántítva, terhesen, ajtót nyitva és zárva, bottal, sietve).
- Interakció közben járás (katonai tisztelgés, "17. századi" tisztelgés, áradó tisztelgés, arcának gögös eltávolítása).
- Egy név bemondására, a tulajdonosa megmutatja, hogy hogyan jár, a többiek pedig utánozzák őt.
- Egy valaki nevét kimondva, az ritmust ad, a többiek pedig követik.

Játékok

- Párokból, a hátak szorosan egymás mellett, úgy mozognak, hogy közben soha nem veszítik el a fizikai kontaktust.

Szóbeli kifejezéssel való munka:

- Körben mutassunk egy másikra, és mondjuk ki egy nő vagy egy férfi nevét. Az, akire mutattak, egy másikra mutat, és mond egy másik női vagy férfi nevet.
- Valaki rámutat egy másik személyre, majd azt mondja, hogy szárazföld, tenger vagy levegő. Annak, akire mutatnak, ki kell mondania egy állat nevét a megadott közegből,
- Rámutatás után a fák nevét kell bemondani
- Rámutatás után virágok neveit mondani
- Rámutatásra egy rá jellemző melléknevet mondani
- Meséljünk el egy westernfilmet: mindenki csak egy szót mondhat, és értelmesnek kell lennie.

19/2/20

- Séta a térben. Minden egyes tapsnál álljanak meg. Minden egyes tapsnál gyűljenek össze a középpontban.
- Séta és irányválttatás.
- Lassított járás.
- Kőből, levegőből, vasból, vízből készült testtel járni.
- Úgy járni, hogy az orr vezet, majd a mellkas, a csípő oldalsó része, a csípő elülső része, a far, végül a vállak, amik felfelé húznak közben.
- A testhelyzet nyitásával és bezárásával járni.
- Séta közben zárják össze a testüket, de karok nélkül, csak a mellkassal.
- Alakítsanak szobrot nyitott testtel.
- Alakítsanak szobrot zárt pozíciókkal.

Milyen történetet mesél el?

- Ugyanígy a hanggal is: az egyikük hangot ad ki, és a többiek csatlakoznak hozzá.

-Készítsen gépet a testekkel, a mozgással és a hanggal úgy, hogy egyenként lépnek be.

Akció / reakció

- Kettő közötti akció egy bottal. Az egyik meglöki a botot, a másik pedig reagál erre a lökésre. Aztán cserélnek.
- Ugyanez a feladat a szalaggal. Itt húzni kell. A szalagnak mindig feszesnek és a talajjal párhuzamosnak kell lennie.
- Akció/reakció bot vagy szalag nélkül. Először kicsi, aztán nagy.
- Akció/reakció a másikkal való együttműködés és a nem együttműködés révén.
- Az egyik megböki a másikat, és az a testével reagál.
- Az egyik ad egy pofont a másiknak, és az a testével reagál.
- "Curro Jiménez"-játék. Az egyik karjában egy takaró, a másikban egy kés. Körülveszik. Védekezz úgy, hogy megfordulsz.
- Minden akció/reakció gyakorlatban a STOP a fontos. Abban a pillanatban a térben lévő energia időbeli energiává válik és visszatartva készen áll arra, hogy újra akcióba lendüljön.
- Az érzelmekkel való munka kívülről befelé.
- A 6 alapérzélemmel dolgozni: Düh, Félelem, Szomorúság, Öröm, Erotika és Gyengédség. A minták megtanulása és a velük való munka.
- Az érzelmekkel való munka belülről kifelé.
- Érzékszervi memória: Gyakorlatok.
- Érzéki emlék: A gyerekkori szobám.
- Szavak és a test válasza: cselekvés-reakció

26/2/20

-Bemelegítés

Állás közben a különböző testrészek bemelegítése, alulról felfelé haladva (boka, térd, csípő, váll, karok és nyak).

-Mozgás a térben

- Ritmusváltás a taps függvényében (2 taps gyorsabban, 1 taps lassabban, "stop" megállunk).
- Irányváltztatás (először a nyakat fordítsa el, majd kísérje a test többi részét).
- Különböző járásmódok (lopakodva, sántítva, terhesen, ajtók nyitása és zárása, bottal, sietve), sietve).
- Interakció közbeni járás (katonai tisztelgés, "17. századi" tisztelgés, áradó tisztelgés, arcának gögös eltávolítása).
- Egy valaki nevét kimondva a tanuló jelzi, hogy hogyan jár, a többiek pedig utánozzák őt.
- Egy valaki nevét kimondva a tanuló ritmust ad, és a többiek követik.

Játékok

Grimasz játék:

2 sor egymással szemben, az egyik sorban az első felveszi az grimaszt, és elindul a másik sorban lévő partner irányába . ahogy közeledik fokozatosan változtatja grimaszát, és amikor a partner elé ér, az lemásolja grimaszát. Majd ezt a grimaszt már ő viszi tovább partnere felé és közben változtatja az arcát.
és így tovább.

Kérdés-felelet játék:

2 sor egymással szemben, a kérdések basszusban, a válaszok magasan.

Mit csinálsz? játék:

Egy kört alakítanak ki, amelynek közepén egy személy áll, aki éppen egy műveletet végez (pl. borotválkozik)

a körből valaki odamegy hozzá, és megkérdezi: Mit csinálsz?

valami mást válaszol, mint amit éppen csinál (pl. teniszeznek).

a körből érkező személy közepén marad és teniszeznek, és így tovább.

Pantomimjáték:

Találjon ki egy szakmát beszéd nélkül

Páros játékok:

- Tükrök, akció-reakció (kötelekkel), egymás terébe való behatolás érintés nélkül.

- A Commedia dell'Arte elmagyarázása és a Commedia dell'Arte szereplőinek megalkotása: Pantalone, Dottore, Arlequin,

Colombina, a szerelmesek.

- Először maszk nélkül, majd maszkkal veszik fel a karakter testét.

- Felolvassák az apjuknak írt levelet, és azt, amit a szégyenről írtak.

- Beszélgetünk és olvasunk néhány egyéb szövegek.

- Dolgozniuk kell a hangjukon

4/3/20

Mindannyian eljöttek, kivéve egyet, aki betegszabadságon van.

- Egy órát dolgozunk a hanggal

- Légzőmunka

- Munka a hangképzésen

- Artikulációs munka.

- Hangminőségek: hangszín, intenzitás, mennyiség és hangszín.

- Dolgozz a rezonátorokkal: maszk, mellkas és fej.

- Aztán egy első olvasópróbát és egy első szereposztást tartunk az "Europa, Europa" című előadásból, amelyet előadunk.

11/3/19

- Ma nem mindenki jön. Az UTE2 tagjai hiányoznak.

- Dolgozunk egy kicsit a hangon. Végigmentünk az érzelmeken.

- Aztán elolvastuk az "Európa, Európa"-t, és véglegesítettük a szereposztást. Most a szöveget kell tanulmányozniuk, ami mindig a legnehezebb dolog.

A lezárások után, július 29-én kezdtük újra a munkát a színházi műhelyben. A tanulókkal való találkozás nagyon izgalmas volt, és a

és a hozzánk való viszonyuk nagyon szeretetteljes és tiszteletteljes.

Elkezdjük próbálni az "Európa! Európa!" című előadást, amely arról szól, hogy mi történik a afrikai bevándorlóval Európában, és amit jövő decemberben, a karácsonyi rendezvények során adjuk elő.

TEATRO NÚCLEO

színház a ferrara-i C.Satta börtönben

MÁS ÉLETEK

Színházi gyakorlat Európa börtöneiben

írta Horacio Czertok

A Teatro Nucleo munkássága

Általában úgy határozzuk meg a szakembert, mint aki megélhetésből csinálja azt, amit csinál.

Színházunkban az ellenkezőjét műveljük: a szakember az, aki azért él, hogy azt csinálja, amit csinál.

Mindig is színészként képeztük ki azokat az embereket, akik kérték, hogy csatlakozhassanak hozzánk.

Aztán, a csoportunk színészein/színésznőin túl, minden egyes munkakontextus megteremti és meghatározza a színészek képzésének feltételeit: közösségi színház, drogfüggők terápiás csoportja, a pszichiátriai betegek csoportja, a rabok csoportja.

A hagyományos színházi iskola javaslata a

"professzionálisra" egy képzés a kiváló színlelés művészetére, arra, hogy hitelesen tudjunk úgy tenni, mintha egy másik személyiség lennénk, vagyis arra, amit színészi alakításnak nevezünk, vagy annak ábrázolására, a valóság-hűség szándéka nélkül.

Sztanyiszlavszkij zavarba ejtő, amikor azt mondja a színésznek: nem hiszek neked.

Mint tudjuk, ő mindkét rendszert ellenzi:

Ehelyett azt javasolja a színésznek, hogy ásson bele saját élettapasztalatának emlékezetébe, hogy hozzáférjen olyan jelentős töredékekhez, amelyek igaz érzéseket képesek előidézni. Érzelmeket, amelyeket megfelelően kidolgozva a karakterhez lehet rendelni. Olvasta talán Spinozát?

Aki 18. tételében azt írja: "az embert egy múltbeli vagy jövőbeli dolog képének hatására ugyanaz az örömhatalom vagy szomorúság éri, mint egy jelenlévő dolog esetében.

Sztanyiszlavszkij: "a figurának van múltja, életrajza, tudatalattija, amely létrehozza az ő gesztusait".

Ezek határozzák meg, hogy a színész milyen érzelmekkel lehel életet a többi szereplővel való kapcsolataiba, amelyeket a nézők hitelesnek fognak érzékelni.

Ez a rendszer – bár maga Sztanyiszlavszkij soha nem fogadta el ezt a meghatározást, az amit az amerikai praxisban úgy hívnak: a Módszer.

Olyan színészek megformálása, akik kifejezőmódjukban hitelesnek tűnnek.

Esse est percipi: annyiban hitelesek, amennyiben érzelmeink hitelesnek érzékelik őket. Tehát hiszünk nekik, amennyiben érzelmeik igazsága a hitelesség érzését kelti.

Valószínű, hogy Sztanyiszlavszkij, mivel klasszikus képzésben részesült, olvasta Horatius Arte Poetica című művét, ahol az áll: "aut agitur res in scaenis aut acta refertur", a drámai cselekmény vagy a színpadon él, vagy úgy meséli el, mintha megtörtént volna. Ha ez így van, akkor az ő rendszere pontosan az a stratégia, amely szükséges egy ilyen aut-auttal való szembesüléshez, mert a hiteles karakterek megformálására képes színészek - a színpadi élethez szükséges - megfelelő dramaturgiát és színpadra állítást igényelnek.

Ennek fényében nyugodtan mondhatjuk, hogy Sztanyiszlavszkij nem egy új színházat talált fel, hanem technikailag értelmezte a horatiusi megfigyelést, és ránk hagyta a megvalósítás lehetőségét.

A sztanyiszlavszkiji megközelítés természetes kapcsolatba hozza színész-tanítványainkat belső világukkal. A tanuló a karakter kedvéért önmagában keresi az érzelmeket.

amelyek gyakran mélyen szunnyadnak, vagy éppen hogy a felszín alatt mozognak, összegabalyodva és elfedve a társadalmi viselkedés szabályai által. A védett színházi műhelykörnyezetben a tanuló megengedi magának, hogy elfogadja és megtapasztalja ezeket, és így megismerheti őket. A színészképzés így az érzelmi műveltség közvetett, de hatékony formájává válik. A színházi munka sajátos előnye, hogy nem arra tanít meg, hogyan kell meggyőzően hazudni, hanem inkább arra, hogy felfedezzük, hogyan hazudunk már most is, és rájövünk, hogy az, amit mi identitásnak nevezünk, az egy évek alatt felépített karakter. Azzal, hogy végigmegyünk azokon a cselekvéseken, amelyek egy karakter megalkotásához vezetnek minket, rájövünk, hogyan hoztuk létre azt, amit "én"-nek nevezünk. És hogyan lehet változtatni rajta.

Színházi életem kezdete óta, a hatvanas években Patagóniában, mindig is világos volt számomra, hogy színészként kell képeznünk magunkat, hogy képesek legyünk színpadi ötleteinket megvalósítani. Ez

azzal kezdődött, hogy városomba - Comodoro Rivadaviába - érkezett egy drámatanár, Jesus Panero de Miguel, akit Buenos Airesből küldött a Kulturális Minisztérium, hogy színházat tanítson nekünk. Ő egy elkötelezett Sztanyiszlavszkij-követő volt. Néhány hét alatt sikerült megalakítanunk egy színjátszó csoportot, és ez adta meg a lehetőséget

hogy létrehozzam és megrendezzem az első előadásomat. A kutatás aztán egyre intenzívebbé vált Renzo Casalival, Liliana Ducaval és a Comuna Baires csoporttal, amelyet megalakítottunk, miután William Laytontól, a Spanyolországban letelepedett Actor's Studio disszidensétől megtanultuk a Módszert.

A színházat a kutatás és az alkotás eszközének tekintettük, a Comunát pedig nemcsak színháznak, hanem állandó műhelynek, a Módszert pedig a "Új Ember" megteremtésének módjaként saját és Che Guevara álmai alapján.

Egy olyan színházhoz, amire szükség van, úgy véltük, különleges színészeket kell képezni; olyan színészeket, akik

akik hitelességet sugároztak, és nem művészi karrierről álmodtak, hanem a színházat inkább az élet olyan harciasságának tekintették, amely túllép a politika és a színház polgári formáin. Színészek, akik képesek kapcsolódni egy nem házasított

nézőkkel, akik éppoly hitelesek, mint amennyire maguk a színészek is próbálnak lenni. A találkozások mindig robbanékony, nagy sűrűségű emberi események voltak. Nem annyira azért, ami elhangzott bennük - nagyon keveset beszéltünk az előadásainkban -, inkább azért, amit képesek voltak generálni. Színészek színháza, ahogyan Sztanyiszlavszkij színész volt, és ahogyan tanáraink, Jesus és Renzo színészek voltak. Egy rendezőnek kevésbé számít, hogy a színészek hogyan érnek el eredményeket; ez az ő dolguk.

A hitelesség elérése a színpadon azt jelenti, hogy teljes mértékben kiteszed magad, és mély identitásválságokat kockáztatasz, mert szenvedni és örülni a karakterrel együtt, azzal az intenzitással, és igazsággal, amit a közönséggel való kapcsolat megkövetel (ami a színészi játéknak értelmet ad). A jelenetnek egy olyan játék, amelyben nincs rejtekhely. A közönség a legjobbat kívánja és várja el tőled. A színész ennek a vágynak az igazságában akar találkozni a közönséggel, és ez az igazság úgy éget, mint izzó vas. A rendező irányítja a játékot, és szorosan figyeli, de a színész az, aki lángol. Szükség van tehát egy rendező-tanárra, aki képes együttérezni a színészeivel, és akit legalább annyira érdekel a folyamat, mint a végeredmény.

A hivatástudathoz és

és az elme erejéhez és sűrűségéhez hozzáadva, amit ez a játék megkövetel ott vannak a kitűzött célok egzisztenciális nehézségei.

Színházat csinálunk bonyolult helyeken,

nem hivatásos közönség előtt: utcákon, tereken,

használaton kívüli gyárakban, kórházak udvarán, börtönökben. A színészeknek gépkezelőknek, villanszerelőknek kell lenniük

és takarítók, amellet, hogy színészek. A színészeknek

a helyszínre érve először is ki kell takarítaniuk, rendezniük kell a tereket, le kell pakolniuk a felszerelést, fel kell építeniük a színpadot,

a díszletet és össze kell szerelniük a technikai rendszereket. És

mi, színészek mindig névtelenek maradunk. A jelenlétünkről csak a teljesítményünkre és a

a szereplőkre emlékeznek majd; ebben a kontextusban

a művészek személye és neve lényegtelen. Úgy haladunk át, mint egy meteorit, semmi mással, csak a becsapódás fényével és érzelmével, ami megmarad az emberek emlékezetében, talán kitörölhetetlenül. Nagyon kevés színművészeti iskolát végzett embernek van meg az, ami kell ahhoz, hogy mindezt válassza, vagy akár csak megértse, hogy

miért van szükség rá, és a színházi attitűdöket, amelyeket megtanítottak nekik, nehéz lesz elengedni. Szóval,

színházi munkánk mindig a képzéssel kezdődik. Végül is alkotótársakat keresünk.

Sokan válaszolnak a hívásra, kevesen találnak benne hivatást, és még kevesebben akarnak velünk együtt dolgozni. És ami biztos: nem mi, tanárok választjuk ki őket. A pedagógia abból áll, hogy létrehozunk egy olyan tanuláshoz alkalmas környezet kialakításában, ahol a résztvevők mindannyian egyenlő eséllyel indulnak. A folyamat

mindig a résztvevők kezében van: ők döntenek arról, hogy mennyi időt, bátorságot és energiát fektetnek bele.

A hatókör mindig kollektív, a folyamat mindig egyéni. Minden egyes személy felfedezheti/ fel kell fedeznie saját kreatív képességét, ahhoz, hogy a neurózisokat és tapasztalatokat költői anyaggá alakítsa. Senki más nem tudja ezt a folyamatot végigcsinálni helyetted és senki sem kényszerít rá, hogy megtegyed. Nincs kényszer. De ha belekezel, akkor a saját játékhoz kell tartanod magad, és pontosan ez a tanítás feladata: nézni, hogy betartod-e a saját játékhöz szabályait, és könyörtelenül rámutatni az összes távolságtartásra, cselre és hazugságra, ami elkerülhetetlenül játékba kerül.

A hazugság olyasvalami, amit már tudunk csinálni, ahogyan azt is tudjuk, hogyan legyünk hitelesek; gyerekkorunkban például, mielőtt a kulturális korlátok kondicionáltak volna minket. A társadalmi konvenciók színházában élünk - állapítja meg Goffman. Műhelyeinkben azt fedezzük fel, hogy hogyan is csináljuk ezt eleve,

hogy ez a színház hogyan határozza meg és torzítja el a kapcsolatainkat, és technikával illetve a karakter álarcán keresztül hogyan érjük el a hitelességet. A színészi játékot gyerekkorunkban sajátítottuk el, de most a műhelyekben újra előkerülhet hogy kiengedhessük az igazságainkat. "Az igazság fája" - szól a dal, de a technika segít elviselni a fájaldalmát és eljutni az öröméhez. Jung elmondja, hogy az ember az igazságra törekszik, és hajlandó bármilyen

áldozatot hozni, hogy elérje azt. A mindig szélsőséges helyzetben lévő karakter Hamlet, Tancredi, Vladimir, Francis vagy Don Quijote saját igazságának csúcspontján - szabadon lélegzik.

Egy ember az összes ember. A színház az a zseniális dolog, amelynek segítségével minden emberré válhatunk, és a

közben megértjük, hogy milyen emberek vagyunk. A kontextusok különbözőek, a színészeknek készülő helyzete ugyanaz, egyesek tudatosabban, mint mások, de egyet vágnak: átkelést, átmenetet a jelenlegi, közölhetetlennek vélt szenvedés és fájdalom állapotából, ennek a fájdalomnak a kommunikáció révén történő leküzdésének örömébe. A probléma, a titok a kommunikáció. A színház eredete a kommunikáció, vagyis egy adott helyzet másokkal, a közönséggel való közösség tétele. Egy engesztelő rítus, egy összetartozási szertartás. A cél nem a tények közlése, hanem a kollektív tudat, a lelkiismeret segítségével annak természetének megértése. A lelkiismeret tehát mindannyiunkat gyávává tesz, mondja Hamlet. Gyávaság úgy is felfogható, hogy félünk és tisztelünk valami felfoghatatlan dolgot, mint például a halált; egyfajta tudás, amelynek

kollektív környezetben kell megszületnie. Ez nem a végső magányos tapasztalat végkifejlete, a az egyén megvilágosodása. Inkább egy formája annak a görögök által felfedezett és kifejlesztett tudásnak, ahol az egész közösség jelenléte szükséges volt ahhoz, hogy a katarzis révén megtörténjen az ugrás a mítoszból a történelembe, a jogba. A katarzis, ahogyan Arisztotelész tematizálta: "a néző közelsége a saját szenvedélyeihez (az érzelmek katarzisa) megtisztulást eredményez (katarzis az érzések által) az érzelmeik által a színpadon való színlelt kifejeződés révén inkább mint a való életben".

Az ilyen jellegű színházi műhelyek legérdekesebb résztvevői, azok, akik a legtöbbet tesznek bele és gazdagodnak az élmények által: a pszichiátriai betegek, az elhagyatott külvárosokban élő emberek, volt drogfüggők illetve börtönlakók. Ami a résztvevőket illeti, Grotowski egyszer azt mondta nekem, hogy mennyire megdöbbenett őt a sok ember hozzáállása, akik azért jöttek hozzá, hogy "megtanulják a Grotowski-módszert", azzal céllal,

hogy piacképesebbé tegyék magukat, és nagyon kevés érdeklődést mutattak az munkájának etikai következményei iránt, és így a priori fogyatékosnak - erkölcsileg fogyatékosnak - minősíthetők. A mi résztvevőink esetében nem áll fenn ennek a veszélye.

Ebben a tekintetben a rabok válaszai, amikor arról kérdezzük őket, hogy miért akartak csatlakozni a színházi műhelyhez, egyszerre jelentősek és tanulságosak. Ezt a kérdést mindig feltesszük más szemináriumokon is, és gyakran olyan válaszokat kapunk, mint például: "hogy kifejezzem magam, hogy segítsen a karrieremet, vagy a terapeutám mondta, hogy ezt tegyem". De a rabok túlnyomó többségének válasza az, hogy "hogy tiszteljenek". Tizenöt éve tesszük fel ugyanezt a kérdést az újonnan érkezőknek, és a válasz mindig többé-kevésbé ugyanaz: tisztelet, méltóság. Mindig meghatónak találjuk azt, hogy azt képzelik, ezeket a dolgokat megtalálhatják a színházban. Így hát tovább küzdünk azért, hogy ez a tevékenység a börtönben is létezzen. De amit mi mindig mondunk nekik: ha tiszteletet és méltóságot akarsz, ki kell érdemelned.

A színház komoly dolog, és **szívvel-lélekkel** kell csinálni, szigorúan. Különben csak alamizsnát, a szájalom tapsát kapod.

MŰHELY A BÖRTÖNBEN

A börtön, minden elnyomó borzalmával együtt, egalitárius, és ez elég nagy paradoxon. A fogvatartott színészek

ebből az etikai nézőpontból nézhetnek szembe a közönséggel: ők egy egalitárius rendszerben élnek, míg a nézők a kapitalista társadalomban élnek. A börtön szakítást jelent a kapitalista étellel, annyiban, hogy nem forog a pénz, és mindenki egyenlő, mindenkinek ugyanazok a jogai és kötelességei.

Tanúvallomások

A börtönben tartott műhelyeinkben, akárcsak a színházban tartott műhelymunkáinkban, nincs merev választóvonal a pedagógia és az előadások létrehozása között. Mindig az előadás létrehozásával szemünk előtt dolgozunk, azért is, mert a csoport összetétele folyamatosan változik a börtön szervezeti változásai miatt: engedélyek, korai szabadulások, áthelyezések, stb. Egy csapat vagyunk, és hogy melyikünk játszik ténylegesen a mérkőzésen, az a véletlen műve, ahogy az is, hogy melyik szövegkönyvre alapozzuk az első előadásunkat.

2006-os előadásunk kiválasztása is a véletlen műve volt.

Shakespeare-től Beckettig

Shakespeare Julius Caesarját javasoltam, mert egyszer, amikor körben ültünk egy csoport középkorú úriember, komolyan játszadozott a mondatokkal és a szavak modulálásával, a császári szenátorok képe jutott eszembe. Szóval szereztünk néhány lepedőt és

tógákat készítettünk, és elég meggyőzően néztek ki. Aztán egy nap, volt néhány fénymásolatom a Beckett Godot-járól. Gondolkodás nélkül letettem őket az asztalra, és egy rab, Franco, egy rejtélyes egyén, aki addig elzárkózott a csoporttól és akit idegesített a csoport dinamikája, felvette és hangosan olvasni kezdett. Csend lett. A szavak úgy vágtak belénk, mint a kések. Vlagyimir és Estragon, vagy inkább több különböző Vlagyimir és több különböző Estragon materializálódott előttünk abban a színházként szolgáló szigorú teremben. A szövegkönyv kadenciaszerű témái ahogy egymás után hangzottak el, nagyon is ismerősek voltak számukra: az idő múlása és annak nehézségei, az emlékezés, a várakozás. A börtönben az ember mindig vár valamire: kihallgatásokra, engedélyekre, bírósági ügymenetre. Rendkívül természetesen a rabok magukévá tették a metaforát. Shakespeare-t félretették. Minden egyes próbával a Beckett-szerű forgatókönyv egyre több tartalmat nyert. A nyílt próbákon, amelyeken más rabok és külső vendégek is részt vettek, a közönség bevonása intenzív volt. Mindenki teljes mértékben megértette az ironiát, és az ellentmondásokon való nevetés a börtönélethez való nyilvánvaló hasonlításokkal. Sógógépeket használtunk, a a sűgő a hagyományos olasz színház kulcsfigurája, és ez lehetővé tette számunkra

a csoport repertoárjának bővítését és variálását. A sűgő funkciónak más fontos szerepe is hatással volt a munkánkra. Először is, több színész részvételét tette lehetővé. A sűgő-színész szerepek természetesen nem voltak teljesen felcserélhetőek, de a börtönélet követelményei azt jelentették, hogy a rabok gyakran nem voltak elérhetőek, és ennek negatív hatásait ellensúlyozta az, hogy a sűgő, aki

ismerte a szerepet, szükség esetén beléphetett a színpadra. A munkát már a kezdetektől fogva sportkifejezések használatával tárgyaltuk ki, és ebben az értelemben a sűgő nem a padon ült és várt, hanem ténylegesen részt vett a szövegek bedobásával. Mindannyiuknak olvasniuk kellett, és mindannyian olvastak is, ami nem kis dolog; nevezhetnénk a színházi gyakorlat másodlagos előnyének is. A hátrány, hogy nem rendelkeznek a profik mnemotechnikai eszközeivel, egy sor olyan előnnyé alakult, mint az olvasásra való ösztönzés, hogy eljussanak a szövegek megismeréséhez, felkészülés arra, hogy szükség esetén belépjenek a színpadra, a színészi képességek fejlesztése, a kollektív gyakorlatban való részvétel érzése. És aztán az a tény, hogy a hang a sűgő szájából eljut a színészhöz. esélyt ad a szónak, hogy mélyebben beépüljön. A terem akusztikája távolról sem tökéletes, és a színészek nem tanulták meg a hangjukat kontrollálni. A sűgő által kiejtett szó semleges, majdnem suttogás, és a közönség is hallja, ami felkészíti őket a hallgatásra. A színész tisztában van ezzel, és használja is, hogy a közönség értékelni tudja, ahogyan a szó értelmet és konkrét értéket nyer. Azt mondhatnánk, hogy ettől minden kevésbé természetes, és korlátozza a színész és a közönség közötti empátiát. Ez persze színlelt, hiszen a színház mindig is az de paradox módon a színház elidegenítő hatása segít átvezetni a figyelmet az előadásról a színházi cselekvésre. Ez a közönség figyelmét felkelti és rabul ejti, de nem a természetesség illúziója miatt, hanem mert a nyilvánvaló műviség ellenére - vagy talán éppen azért, ki tudja? - együtt tudnak érezni a szereplőkkel. És pontosan ez az a pont, ahová el akartunk jutni. Színészeink hiúságának erősítése nem érdekelt minket. Azt akarjuk, hogy a közönség Estragonhoz kapcsolódjon, nem pedig a Francsóhoz, Vladimirhez, nem pedig Francóhoz. Tehát Francsóknak és Francónak össze kell zsugorítaniuk az egójukat, hogy helyet adjanak a karaktereknek. Ez az alázatosság gyakorlása.

Beckett mindig azt mondta, hogy a Godot legjobb előadása a San Quentin börtönben volt. Roger Blin pedig elmesélte nekem, milyen nehézségei voltak, amikor először mutatta be a darabot Párizsban: a több mint két kimerítő év alatt, amíg próbált "megfelelő" színészeket találni - senki sem győzte meg Beckettet - akik nem "ábrázolták" vagy értelmezték a szerepet, hanem csak "voltak". Ebben az első tapasztalatban a rabokkal megismertünk egy lehetséges módszertani megközelítést. Aggódtunk, hogy a forgatókönyv túl nehéz lehet és megközelíthetetlen ezeknek a "megfelelő" kulturális műveltséggel nem rendelkező embereknek, de tévedtünk. Ezt bizonyította a Beckett iránti szenvedélyük és éhségük, az a megdöbbentő mód, ahogyan a szavakat használták, hogy felépítsék a karaktereket, és ahogyan ez vezette őket a közönséggel való interakcióban.

2009 WOYZECKTŐL UÓZECIG

A következő projektet forgatókönyv és megfelelő dramaturgiai struktúra nélkül kezdtük el. Ahelyett, hogy

előadáson dolgoztunk, inkább egy cantiere-t (folyamatban lévő munka) javasoltunk: a Cantiere Woyzeck-et. Ideje volt továbblépni a Beckett-tel végzett karakterekkel kapcsolatos munkán, hogy elkezdjünk a dramaturgiával foglalkozni, mert a színészek megváltoztathatják a karaktert, és az a tény, hogy a változás

lehetséges, sőt örömteli is lehet, a börtönben végzett színházi munka egyik kulcseleme.

De a fontos az, hogy megértsük, mik azok a körülmények, amelyek a változást mozgatják és gyakran meg is határozzák: egyrészt egy emberből jön kifelé,

és kívülről, a körülmények által adott módon, a személyen belülre. A változások befolyásolják a körülményeket, és a körülmények alapvetően átalakítják a "karaktereket".

Ebben az értelemben Buchner írása, a Woyzeck jó választás volt.

A mögötte álló történet már a kezdetektől fogva nagyon érdekelte a fogvatartott színészeinket : 1820 körül Buchner egy újságban olvasott egy borbélyról, aki a társadalmi nyomás és a féltékenység által vezérelve megölte a feleségét, és ezért halálra ítélték. Mivel

színházi szövegekneként hiányos - lazán felépített, újrakombinálható jelenetekből áll, amelyek tartalma és sorrendje tetszés szerint változtatható - és

kiválóan alkalmas a színház mechanizmusainak megértésére. Négy évig dolgoztunk rajta több tucat színésszel, és nem kevesebb, mint nyolc különböző változatot dolgoztunk ki, amelyek közül kettőt sikerült kivinnünk a börtönből, a ferrarai Városi Színházba.

Büchner művének szerkezeti könnyedsége és a helyzetek változatossága - cirkusz, kaszánya, egy falu utcái - különböző lehetőségeket, adaptációkat és stílusokat ösztönzött. Nyitányként egyfajta kabarét találtunk ki, amelynek végén a különösen utálatos állat, a katona Woyzeck, a rossz bánásmód tárgya és mindenféle gúnyolódás céltáblája a saját katonatársai, a tisztek, valamint a kabaréba vágyó szórakozni vágyók tömegek szemében, mindenkinek bemutatásra került. Mindezt sokféleképpen lehetne árnyaltan értelmezni, de mi a közönségre bízunk. A különböző jelenetek főpróbákká váltak, amelyeken minden alkalommal a fogvatartottak csoportjai vettek részt nézőként, akiknek a reakcióit tanulmányoztuk és megvitattuk, majd beépítettük őket

a kreatív folyamatba. Ez lehetővé tette számunkra, hogy jelentősen megnöveljük a résztvevők számát a műhelymunkában.

A szituációkat improvizációval dolgoztuk fel. Abban az időben a csoportban lévő rabok a börtönzenekarban is játszottak, és sok időt töltöttek a dalok próbálásával. Ennek középpontjában volt Pepè: kiváló hangjával, intuitív színpadi jelenlétével és nagy karizmájával. A csoport nem fogadta el azonnal a javaslatunkat. Tiszteletből mentek bele,

de szerettek volna - s ezt újra meg újra kérték - egy megfelelő szövegkönyvet, egyértelműen kiosztott szerepekkel. Nem örültek az improvizációnak, és ebben nem különböztek bármelyik amatőr színházi csoporttól, amire nem mulasztottuk el felhívni a figyelmet.

Aztán amikor belevágtunk a karakterek kidolgozásába, elkezdtek élvezni. Szegény katona Woyzeck és az ő kapcsolatai jól érthetőek voltak, a börtönkapcsolatok prizmáján keresztül. De senki sem akarta Marie szerepét. És ez így volt körülbelül egy évig, amíg egy nap Pepè, aki korábban nem nagyon vett részt a színházi tevékenységben, úgy döntött - anélkül, hogy bármit is mondott volna, ahogy az gyakran megtörtént a színházi a műhelyekben - elvállalta a szerepet. Ez nem azt jelentette, hogy transzvesztitaként játszott, hanem inkább női mivoltán dolgozott, ami - és ehhez ragaszkodtunk - minden férfiban megtalálható. Így aztán egy improvizáció közepén, amelyben az egyik Woyzeck, egy kapitány és az orvos szerepel, belép a színpadra balról Pepè, egy dallamot dúdolván. Egy vödröt és egy lepedőt hozott magával, és neki áll mosakodni, panaszkodik, mert Woyzeck elhanyagolja őt. A tökéletes mellékszereplés. Felejtsd el a kapitányt és az orvost, csak nézd ezt a Marie-t. Aztán behúzza magához Lorenzót, egy másik nápolyit, és mintha Nápoly Spagnoli negyedének egyik apró, utcai szobájában lennének. Bejön Woyzeck, és eljátsszák az árulást a dobos-majorral. Pepè-Marie azt mondja, hogy megint terhes, mutogatja a nagy pocakját, és ez senkit sem lep meg, mert mostanra már tényleg ő Marie. A nőt szabályosan meggyilkolják. Aztán jön a zseniális húzás: a halott Marie-t a többi színész lepedővel takarta le, és a letakart testet terhes nőnek lehetett elképzelni. Újra belép az ihletett Lorenzo, aki összeszedi a többieket, és azt kiabálja, hogy meg kell menteniük a babát. Egyfajta temetési szülés játszódik le, és belép Pepè-Marie Charlie, egy aprócska kisfiú, aki Lorenzo karjaiban a babává válik. Megdöbbszem. Bahtyinra gondolok, a halálra, amikor helyet ad az életnek, ahogyan a rabok hihetetlenül hiteles és színpadias módon oldanak meg egy egyébként banális, obszcén gyilkossági jelenetet. A nevetést hirtelen megszakítja a tragédiája miatt. Szerencsére megvan az egész improvizáció videója, és gyakran használom az órákon.

Egy másik improvizációban egy új szereplő jelenik meg, egy pap, aki nem szerepelt az eredeti forgatókönyvben. Így a trió, amely Woyzecket a gyilkosság elkövetésére buzdítja, majd halálra ítéli: kapitány, orvos, pap.

Ettől kezdve, Pepè közreműködésével a munka egyre tartalmasabbá vált. Továbbléptünk Woyzecktól, az irodalmi figurától Uőzecig, ahogy a színészeink nevezték a nyomorult főszereplőt. Egy év telt el a projekt kezdete óta; de ehhez ennyi idő kell a színházi műhelyekben.

Két jelentős hozzájárulás a Woyzeck lehetséges drámai kompozícióinak történetéhez: egy meggyilkolt Maria, aki életet szül, és egy pap, aki a többi kínzást vallással egészíti ki. Ezt adta a színház a börtönnek, és a börtön a színháznak.

A projekt az Olasz Köztársaság elnökének kitüntetését kapta.

2011-ben a mi kezdeményezésünkre és jelentős tervezés és szervezés után megalakult a **Regionális Börtönszínházi Koordinációs Testület**, amely nyolc börtönszínházi csoportból áll. A testület, amelynek tudományos tanácsadója a Bolognai Egyetem, hivatalosan olyan szervezetekkel áll kapcsolatban, mint Emilia Romagna regionális tanácsa és az Olasz Igazságügyi Minisztérium.

Színházat csinálni a börtönben azt jelenti, hogy folyamatosan felmerülő problémák sokaságával kell foglalkozni, mind színházi és mind pedig jogi problémákkal. A koordinációs testületnek az általános kérdések megvitatásán és a közös válaszok megtalálásán túl olyan konkrét kérdésekkel is meg kell küzdenie, mint például a oktatási helyszínek hiánya. Műhelyeinknek ma már gyakornoki programjaik vannak, és a Koordinációs Testület megalakított egy képzési iskolát, amely az egyetlen ilyen jellegű intézmény Olaszországban és Európában, és amely különböző tevékenységeket szervez. A tudományos tanácsadói munka is felvirágzott, köszönhetően a "Börtönfüzetek" (Quaderni del Carcere) nevű folyóirat létrehozásának.

A koordinációs testület úgy döntött, hogy közös témákat hoz létre a színházi csoportok számára, hogy azokon dolgozzanak és a maguk módján értelmezzék előadásaikban.

Ezek közül az első Torquato Tasso *A megszabadított Jeruzsálem* (Gerusalemme Liberata) című műve volt.

2013 A KARAKTEREKTŐL A DARAMTURGIÁN ÁT A SZÓIG: EGY ÚJABB IRÁNYVÁLTÁS

Bevezetni a "kulturálatlan" foglyokat abba, amit mi magasköltészetnek nevezünk, azt remélve, hogy egy érvényes kreatív eredményt hozunk ki belőle, gyerekes ötletnek tűnhet, egyfajta öncélú provokációnak. De nem az. Mindig lenyűgözött az a szokás, hogy az írástudatlan toszkán parasztok Dante tercettjeit szavalják, ahogy a taszári oktávok ismerete is, amit a Maggi fesztiválon a mutattak be az Emiliái Appeninekben, mindez a költészet improvizációjának vágyával és képességével függ össze. Ez nem provokáció. Egyszerűen csak bizalom a költészet erejében, amely, mielőtt "magassá" vált, távolságtartóvá és elérhetetlenné, populáris (*egyszerre közkedvelt, népies, könnyen érthető - a fordító*) volt. Az én színházam mindig is populáris volt, és számomra a igazi Gramsciánus számára a popularitás azt jelenti, hogy visszaszerezzük a központi szerepet a kulturális cselekvés fontosságát. Furcsa módon a populáris szó a csúnya és a csúnyaság szinonimájává vált, de az én kulturális hivatkozási pontjaim, természetesen Gramsci, és Bahtyin, - nem csak lehetővé teszik számomra, hogy megfordítsam a szónak e jelentését hanem ennek alapját is megadják.

Hogy folytathassuk ezt az új projektet, amelynek középpontjában Tasso és a Megszabadított Jeruzsálem áll, ismét változtatnunk kellett a megközelítésünkön és azokon a általunk használt módszereken, amiket a színészekkel alkalmaztunk.

A Jeruzsálem azon része, amit kiválasztottunk Tancredi és Clorinda csatája volt. Itt találjuk meg a tragédia lényegét: egy csata, amiben nincs se pihenés, se nyugalom egy olyan személy ellen, aki halálos ellenségnek tűnik, és aki annyit ad, amennyit elvesz. Elbukik és belefullad a saját vérébe, és amikor a szájalom felülkerekedik a győzelem öröme felett, rájössz, hogy megölted azt a személyt, akit a világon a legjobban szeretted.

Tasso mellett ott van Monteverdi, aki először használ olyan színészeket, akik egyszerre énekelnek és játszanak, és olyan zenét,

amely egyben színházi is: az opera születése. Ismét egy kihívás, de jól ismerjük a színész-detamináinkat, és úgy gondoljuk, hogy meg tudnak felelni a feladatnak. Az egymásba vetett bizalom támaszként hat, bár erről ritkán esik szó. Valójában soha nem beszélünk róla. A mi feladatunk az, hogy kihívásokat állítsunk és

hogy megfeleljenek nekik, és ennyi az egész. Amikor először felolvasom a forgatókönyvet, egy rövid bevezető után hitetlenkedő csend következik. Nem értenek semmit; azért sem, mert több mint a felük nem nagyon beszél olaszul, és maguk az olaszok is nagyon keveset tudnak a saját nyelvükről. Nem tudnánk leegyszerűsíteni? - javasolja valaki bátran - nem használhatnánk a modern olasz nyelvet, hogy megértsük? Így következik egy emlékezetes vita a megértésről,

a történelemről és az elbeszélésekről. Mit kell megérteni? A történet nagyon gyorsan véget ér és el van mesélve, de sokkal több jön még a beszélgetés során. Megöljük a dolgokat, amiket szeretünk (egy rövid kitérés Wilde-hoz, ő is jól ismeri a börtönöket). Van itt helye mindennek. Azért is, mert vannak akik tényleg gyilkoltak, ez a fajta düh is bejön tehát. Mit kell itt megérteni? A vita összetettsége arra kényszerít minket, hogy több különböző szinten gondolkodjunk. A költő bölcsességét a szövelezéséből és abból értjük meg, ahogyan a szavakat és ahogyan a metrumot és a ritmust használja, hogy érzéseket keltsen bennünk. Minden ott van benne, ebben a tizenhat oktávban, egy kódolt üzenet, amit meg kell fejtenünk. Sok történetet hallunk a hírekben, a filmekben és a tévésorozatokban, sőt még a jobb, jól sikerült reklámokban is, mert generációnk legjobb elméi a reklámban dolgoznak, nem az operában. A 17. században azt a sok mindent csak verseiben tudta megmutatni nekünk, tehát minden szó telítve van, minden szó számít.

A Tasso azt jelentette, hogy a hangra kellett koncentrálnunk, minden aspektusára. Nagyrészt a zenekarra támaszkodtunk a munka során. A dalok, oktávok és minden más, ami az előadásban szerepelt. A zenekar különböző régiókból származó olaszokból állt

valamint kubaiakból, albánokból, marokkóiakból, tunéziaiakból, szerbekből, nigériaikból és kameruniakból. Egyik nap Dragan azt akarja, hogy egy bizonyos dalt mindenáron énekeljünk el. A dolgok elég feszültté válnak, és mindannyian rájövünk, hogy valamiért azt kell tennünk, amit kér. A zenekar néhányszor végigjátssza a dalt, és készen állnak arra, hogy elkezdjen énekelni. Megpróbálja,

de nagyon rosszul énekel. Nem létezik, hogy meg tudja csinálni, és a próba alig több, mint negyed óra múlva véget ér, aztán mennünk kell. Dragan egyre nyugtalanabb és egyre jobban aggódik. A dalt el kell énekelni. Belép Samuel, egy nigériai. Nem nagyon beszél olaszul, de a dal egyébként is szerb-montenegrói nyelven szól. Dragan leírja fonetikusan, Samuel pedig elénekli. Dragan megnyugszik, ahogy a dal tétován formát ölt. Amit a dal mond, azt Dragan elmondja: lány, ne szeress belém, nem vagyok jó. Örülök, hogy szeretsz, de ártani fogok neked. Szabadság és gyötrelmelem vegyes érzésével távoznak a színházból: a parancs archaikus és sürgető érzése egyértelművé vált: ezt a dalt el kellett énekelni, és mi mindannyian el is énekeltük. Ezért szeretem ezeket az embereket, ezeket a műhelyeket: minden egyes alkalommal újra felfedeztetik velem a színház értelmét. A dalt nem használták fel az előadásban, de Dragan felbátorodott.

Lesthernek rendkívüli hangja van. Sűrű, könnyed hang, amely természetesen ível át négy oktávon. Van benne egy ösztönös, veleszületett tudás, az a fajta, amit nem lehet megtanulni az iskolában. Amikor énekel, belemerül a szavak mögötti történetekbe, felhasználva az érzés erejét és tudását. Az érzései olyanok, mint egy iránytű, amely rendkívüli pontossággal vezeti őt, és ő tudja, hogyan irányítsa az érzelmeket, amiket ezek az érzések kiváltanak, soha nem térve el a kottától - és nem tud kottát olvasni. Lesther bolerókat és népdalokat énekel, kedvenc feldolgozásait és saját szerzeményeit. Kubából származik, örökbefogadott gyermek, és hárt iskolába, de nem vitte túlzásba.

Semmi mást nem tud és nem is érdekli más. Hozok neki egy CD-t Monteverdi Combattimentójából a szövegkönyvvel, és mondom neki, hogy tanulmányozza. Azt mondja, hogy ez lehetetlen, és nem ért semmit, "no entiendo esta musica", de megpróbálja. Egy másik rabbal dolgozik együtt, Romanóval, aki a zenekarban játszik; egy jó nagybögös, aki remek basso continuo-t játszik. Hónapok alatt, oktávról oktávra, Lesther egyre jobban elsajátítja a dalt. Szóval itt vagyunk: egy színész, aki el tudja énekelni a Combattimento-t egyedül, tökéletes intonációval - a váltásokat, a falsettókat, az oktávugrásokat. Mindezt állhatatossággal, kitartással; 23 perc éneklés. A hatás, amit többi fogvatartotton túl, a börtönőrökre tesz, látni kell, hogy elhiggyék. Az éneklés azért olyan erőteljes, mert Lesther hisz benne, mert Lesther a dalokba szívét-lelkét beleadja, Lesther látja mi történik, és segít nekünk is, hogy hallhassuk, hogy mi történik. Amikor elkezdi énekét, minden megáll. Néhány szem megnedvesedik. A végén szétszakadunk mindattól a borzalomtól - ami mindannyiunkban sajátosan megszólaltatott egy húrt - és a szépségtől. Bejön velem egy tanárt a Ferrarai Konzervatóriumból, hogy meghallgassa. Megdöbbent. Azonnal próbákat szervez, és elintézzük, hogy egy vonósnégyes is jöjjön. Lesther úgy kezeli a próbákat, mint egy tökéletes tenor, egy egyszerű hangszínváltás. A költészet már ott várt rá, csak az alkalomra várt.

Villiam egy fiatal gót, aki veszélyesnek számít. Hosszú ismerkedési időszakon van túl, elkülönülve, magába zárkózott, időnként csatlakozott a dalokhoz ütőhangszereken. Egy nap, megérezve hogy egészen "velünk van", átnyújtom neki a szövegkönyvet, és azt mondom: tanulja meg, majd mondja fel - Lesther énekel és te beszélsz. Még nem tudom, hogy beleillik-e az előadásba és ha igen, hogyan. Nem tudom megcsinálni, azt mondja, túl bonyolult, nem értek semmit. Gyáva. Hol a bátorságod? És most, néhány hónappal később ott van, a combattimentót szinte kívülről megtanulta. Mindenkit lenyűgöz: Őt, a barátait, az öröket, a nevelőket. Egy tanárnő meghatódva mondja, hogy ő soha nem gondolta volna, hogy egyszer meglátja azt a napot, amikor az egyik tanítványa megkéri majd, hogy segítsen neki Tassóval.

Röviddel azután, hogy visszavonták a veszélyesnek - 4b kategóriának - minősítését, áthelyezték egy kevésbé szigorúan őrzött létesítménybe közelebb az otthonához, ahol tanulhatott. Vajon a Jeruzsálem megszabadította őt? A nevelők szerint igen, határozottan: Villiam megváltozott. Sajnos, annyi minden után elvesztettünk egy jó srácot. De hát nem ezért vagyunk itt? Igen és nem. mint annyi minden más dolog itt bent. Amikor Villiam elment, Dragan felajánlotta, hogy átveszi verset, én pedig azt mondtam, felejtsd el, még olaszul sem tudsz beszélni. Ő pedig nekilátott a munkának. És a nagydarab montenegrói a nagy hajával soha nem adta fel azt a tizenhat oktávot, és nagyon izgatott lett, amikor

kezdte megérteni a metrum és a szótagolás logikáját, és a hendekaszillabus miértjét és célját. Mindig is tudtuk, hogy a költészet mennyire lényeges ehhez a munkához, de látni így megtestesülni, mégis más megvilágításba helyezte. Dragan volt a

a jugoszláviai háborúban. Az ő története - diszkrétan - bekerül a cselekménybe. Tudja, mit jelent a combattimenti (csata). Most mindannyian segítünk neki megérteni, hogy annak a háborúnak vége van, bár mások meg kitörtek. A költészet máshogy teszi veszélyessé ezeket az embereket: szelíden, világosan, gyengéden.

Több előadás után a börtönben, fizető közönség előtt, akiket beléptetésekor a rendőrség egyenként ellenőrzött és világított át hogy megtapasztalják, milyen érzés börtönbe menni,

úgy döntöttünk, hogy elvisszük az előadást a Városi Színházba. Lesther mellett ott lesz a Conservatorio vonósnégyes és Gianfranco spinettje, aki a zenei rész megszervezéséért felelős - bár erre igazán nem volt szükség; Lesther bárhol elénekelhette volna azokat az oktávokat. A

előadás tisztelgés volt maga a mű és Monteverdi előtt, akinek ez volt a századik születésnapja, és a vonósnégyes jelenléte tanúskodik arról a forradalomról, amit a zeneszerző művével okozott.

Ezzel a zenével, amely inkább ellenpontozza, mint kíséri az éneket. Micsoda luxus, mondjuk, mi és a fogvatartott színészeink a Városi Színház színpadának szent deszkáit taposni, Monteverdinket énekelni és Tassónkat szavalni szakértő közönség előtt. Egy diadal, lehetne

mondani, találkozási a csodálattal és erős érzelmekkel. Ezek a hangok, ezek az emberek: a klasszikus hagyományból merítik szövegeiket és dallamaikat, határozottan és mégis megfelelő módon oltva be őket új mélységgel és jelentéssel.

2015 JARRY. A NEMES KÖLTÉSZETTŐL A SZÜRREALIZMUSIG

Ezek a workshopok a változásról szólnak. Nem elégszünk meg mondván, hogy megtaláltuk a börtönszínház "módszerét", újra az egészet megkérdőjelezzük az új projekt során. A veterán fogvatartott színészek garantálják a fegyelmet, a tiszteletet és a megfelelően strukturált munkaszituációt. Valójában ők a garancia arra, hogy minden működjön. Ők vigyáznak a teremre, a kellékekre a felszerelésre és még a bemelegítésben is vezető szerepet vállalnak. Ők a tapasztalat hordozói. Börtön, a jelentések műhelye: a szürrealizmus az, amit élünk amit belélegzünk nap mint nap, mint Beckett és az abszurd.

Amikor először javasoltuk a raboknak, hogy Jarryval foglalkozzunk, közvetlenül egy improvizációsorozattal kezdtünk egyik epizódjából, amelyben a főnök, Übü, azt mondja az embereinek, hogy menjenek és foglalják el Lengyelországot. Két utasítás volt: mindenkinek gondolkodnia kellett, hogy milyen Lengyelországot akarnak elfoglalni. Az absztrakttól a konkrétig. Így váltak mindannyian egy arisztokratává, a saját hadseregük kapitányává. Egy nagyon szép, Dragan által épített asztalnál ülve, szövetségek és összejátszások szövődtek és bomlottak fel. Itt is, akárcsak a Woyzeckben, ott volt

a nő, Übü mama szerepének problémája, aki az egyik főszereplő volt. Dragan, a hosszú balkáni hajzatával, elvállalta a szerepet. Gyakorolnia kellett a járást a 12-es tűsarkúban, amit nem volt könnyű megtalálni. Ezeken a workshopokon minden a lábbal kezdődik, a járással. A Tancreditől a Mamma Übüig való eljutás mindenki számára fontos fejlődés volt. A belépései, a lebegő magas sarkú cipőben és kis fekete ruhában, szervesen beleolvadva a Mama személyiségébe és a karakterébe mindig lenyűgöztek. Az a benyomás, amit ez a rendkívül férfias figura tett, ahogy életre keltett egy nőikaraktert, jelentős, és messze túlmutatott a karikatúrán. Dragan Übü mama, ehhez kétség sem férhetett. És ez segített Alcide-nak, aki az első naptól kezdve Übü király szerepében látható.

Akihez saját személyiségének legrosszabb jegyeit úgy rendeli hozzá, hogy így kénytelen azokat látni, elfogadni és nevetni rajtuk, amia a legtöbb, amit Jarry szellemében tenni lehet. Egy harcias, hencegő, nyápicca válik, aki egy sornál sem hibázik. Tehát van egy gonosz, hiteles páros, és Übü megvalósítható. Már az elején megérted, hogy ez egyfajta musical lesz - ami nagyon különbözik a korábbi Tasso-munkáktól - énekkel, tánccal és mindenekelőtt nevetéssel.

Hozzáadjuk az Ho Visto un Re (Láttam egy királyt) című Janacci-dalt, és minden a helyére kerül.

Amire mindig és különösen emlékszem erről a színházról, azok a csendek, az időszakos csendek. Übü cselekményének csúcspontján: Übü király az asztal egyik végén, Mama a másikon, csendben, egy várakozás, amely elhúzódik és meghosszabbítható, ahogy Dragan a haját igazgatja. Amikor a nézők rájönnek, hogy ez nem véletlen csend, hanem választás, elfogadják és szeretik. Ezt töri meg egy hatalmas zsák hirtelen leesik a kötélzetről, és ott lóg a levegőben, lengve. Übü mama azt mondja, egy levél, és mindannyian nevetünk, mint az örültek. Felmászik az asztalra, és elővesz egy igazi levelet. Ezek a fogvatartott színészek megtanultak együtt dolgozni a közönséggel, erősnek és tekintélyt parancsolónak lenni, hogy a közönség képzelete beinduljon, és együtt teremtsük meg a helyzetet együtt találjuk ki a pillanatot, és együtt ünnepeljük azt.

Gondolkodom arról, hogyan folytatódhat a színházi folyamat a webes sorozatok készítésével és sugárzásával. A világjárvány miatt nem tudunk többé színházba járni, és nem tudjuk a közönséget sem bevinni, hogy megnézzék.

SZÍNÉSZNEK LENNI VAGY NEM LENNI

A nem-színészekkel folytatott színházi munka benyomásai

(írta Marco Luciano)

2005 óta, amikor először kezdtem a színházi rendezés iránti érdeklődésemet a gyakorlatba is átültetni és workshopokat tartani, feltettem magamnak a kérdést: színésznek lenni olyasvalami, ami te vagy vagy valami, amit csinálsz? Milyen bizonyítvány vagy szakmai kategória létezik, amely valóban tanúsítja ezt a státuszt, és amely annyi különböző, titokzatos aspektusát foglalja magában a az emberi "lénynek"?

Mindig is úgy tekintettem a színészi pályára, mint egy átmeneti életszakaszra, ami bekapcsol és kikapcsol. Egy tér- és időbeli nyitás, egy költői érzelmi kapu, amely a színházi dimenzió - bergsoni értelemben - idején és időtartamán belül létezik.

Most már folytathatnánk a "hivatásos kontra nem hivatásos színész" kérdés megvitatását, azért is, mertnem lényegtelen, de ez olyan témákhoz és helyzetekhez vezetne minket, amelyek túlmutatnak a e fejezet keretein.

Ahogy a színház nem létezik, amikor nem csinálják, úgy a színész is "van" abban a pillanatban, amikor őaktualizálódik, cselekszik, vagy inkább gyakorolja azt a funkciót, hogy "híd" legyen azon intelligenciák és lelkületek között, amelyek részt vesznek abban a kollektív rituáléban, amit színháznak nevezünk.

Grotowski szerint "nem a színház az, ami nélkülözhetetlen, hanem valami egészen más: az átkelés a közted és köztem lévő határokon". A "színház" kifejezést itt mindig is úgy láttam, mint egyértelmű utalást a színészre és arra a szerepre, amit a társadalmunkban és a közösségekben, amelyekkel találkozik, betölt (vagy be kellett volna tölteni). Ideiglenes állapot, mondtuk, de nem átmeneti - teszem hozzá; valamiamire egész életünkben gyakorlunk, de ami csak nagyon kevés alkalommal valósul meg. Nem mindig képesek a "színészek" még a harmincadik ismétlésnél is Színészek lenni.

Tehát mire edzel? Hogy kivetítsd a hangodat? Hogy ritmikusan pásztázz egy szövegkönyvet? Mire edzitek a testeteket? Hogy képesek legyetek fejjel lefelé lógva szavalni (vagy értelmezni, ha úgy tetszik)? Egy újabb félreértett kifejezés a címkék végtelen sorában, amely mindig megmosolyogtat: a "fizikai színház". Mi van a színházban, ami nem fizikai? A szó? Az érzelmek? Az emlékek? Nyilvánvaló, hogy ez nem így van. A kémia mozog mind bennünk, mind rajtunk kívül, újratereztve és megváltoztatva elmúlt korszakok illatait és képeit, amiket bár lehet, hogy sohasem tapasztaltunk meg közvetlenül, mégis annyira igazak; ezt a folyamatot apró áramutések támogatják, szinapszisok, amelyek visszarepítenek az időben, hogy olyan világokba kerüljünk, amelyekről azt hittük, hogy már eltűntek.

Ezek az útvonalak, ezek az érzelmi relék feszesítik az érzések izmait, és felkészítenek bennünket a Színész megjelenésére. Arra edzünk, hogy meglepjük a lelkünket; az alternatíva az aerob, a kocogás, a stílusgyakorlatok.

2014 és 2017 között a torinói ASL 1 körzeti egészségügyi hatóság és a Mente-Locale Egyesület által szervezett állandó kreatív műhelyfoglalkozások sorozatát tartottam, amelyeken részt vettek pszichiátriai szolgáltatást igénybe vevők és néhány fiatal, színház iránt érdeklődő diák, akik egy szemináriumon hallottak a tanítási módszereinkről. Véletlenszerűen egy nagyon heterogén csoport, ésezt rögtön azt a nehéz feladatot jelentette számomra, hogy találjak valami közös pontot, ami összehozza őket. A szokásos rutinokkal kezdtük a színházzal újonnan ismerkedők vagy fiatal leendő színészek számára: fizikai és énekgyakorlatok, színészi dramaturgia, improvizáció egy témára. De az emberek e halmazának - amely még nem volt csoport - reakciója, más volt. Rájöttem, hogy ez a megközelítés nem fog működni, és hogy változtatni kell a terven. Így a tanítást képlékenyebben kezeltem. Ezért a tanítást kezdetben folyékonyabbá tettem, olyan témákat és poétikát érintettem ami lehetővé tette számomra, hogy megismerjem őket és ők engem, politikai kérdéseket vetettem fel, és olyan dolgokat javasoltam, amelyek inkább destabilizáló hatásúak voltak. Próbálgatással és tévedéssel haladtam, deszükségem volt egy résre, amit kinyithatok, hogy a neurózisok kijöjjenek: egy krízisre. Elkezdtünk beszélgetni a családról, névtelenül leírtuk azokat a dolgokat, amelyeket amiket soha nem mertünk volna nyíltan kimondani. Összekevertük a leveleket és feldolgoztuk őket. színházilag. Ekkor láttam, hogy a "nem színészek" megnyitják szívüket, ahogy ott ültek izzadva, és a tükörbe beszéltek egy másik ember szavaival. A döbbenet, hogy egy olyan énnel találkoznak, amely különbözik attól, amit az ideáik alapján elképzeltek, kimerítette és egyben izgatottá is tette őket. Olyan volt, mint az a lelkesedés és öröm, ami akkor következik be, amikor az ember váratlanul egy ismeretlen világra bukkan - mint az első csóknál vagy az utolsó búcsúnál.

Valami, ami véletlenszerűen történt, és összefüggéstelen és szerves "cselekvések" sorozatát fűzte össze, amelyet a mély lázadás szele szít, mint egy tüzet, amely készen áll a fellángolásra. És én, az első néző, az ellenállásra tett ügyetlen kísérleteim ellenére, hagytam, hogy magával ragadjanak az autentikus emberiség ezen hullámai. Meg kellett tanulnom távolságot tartani, irányítani a tüzet, hogy az ne terjedjen el vagy égessen el minket élve. A primitív emberhez hasonlóan rájöttem, hogy számomra a tűz gondozása egyfajta új szakasz művészi életemben.

Ezek a célok nem maradhattak egy bizonyos pszicho-érzelmi állapot véletlen következményei, egy bizonyos fajta fénynek, egy bizonyos hőmérsékletnek, az emberek egy bizonyos módon történő elhelyezésének egy bizonyos térben. Mély szükségét éreztem annak, hogy találjak egy kódot, egy paradigmát, néhány szabályt; vagy legalábbis egy többé-kevésbé járható utat, amit ezekkel az emberekkel együtt bejárhatunk, ami elvezet bennünket egy megismételhető koreográfia megalkotásához, zenei és érzelmi partitúrához - egy előadáshoz. Különleges munkamódszereket kellett kifejlesztenünk, amelyek alkalmazkodnak a "nem színészek" egyre különbözőbb javaslataihoz. Olyan képzéseket kellett kialakítanunk, amelyek megfelelnek és lefedik a különböző fizikai és kifejezési lehetőségeket és kreatív folyamatokat, amelyek valamilyen módon felismerhető kódokra vezethetők vissza, miközben biztosak lehettünk abban, hogy ki tudjuk fejezni az elképzeléseinket. Meg kellett szabnunk a határokat és szabadon alkotni ezeken belül. Ezt akarták ők, és én is ezt akartam. Úgy döntöttünk, hogy ez az a terep, ahol találkozhatunk, ahol kapcsolatokat alakíthatunk ki, ahol megoszthatjuk a horizontjainkat, megvitathatjuk az elképzeléseinket, gyakorlatba ültethetjük és megvalósíthatjuk őket.

Ebben a csoportban volt egy Jacopo nevű fiatalember, egy orvostanhallgató, aki csoportterápiás és védett lakásterápiás háttérrel rendelkezett. Nem volt tényleges pszichés fogyatéka vagy patológiája, de érzelmi túlérzékenységben szenvedett, és rettenetesen félt kifejezni magát. Krónikusan félénk volt, állandóan lesütött szemmel és erőtlen hanggal.

Amikor a munka során a csoport figyelme rá irányult, mély válságba került;

a hátizmai leblokkoltak, merevvé és feszültté vált, nehéz és gyors lélegzetvételűvé vált, főleg felszíni zihálással. Nem tudott beszélni. Artaud szavai jutottak eszébe... "az önkéntes légzés az élet spontán újbóli megjelenésére ösztönöz" ... és ez eszembe juttatta a fiú belső életének küzdelmét. Vagy talán a légzés nem is volt igazán önkéntes? De ha ez az volt, akkor miért jött folyton a foglalkozásainkra? Ezt többször is megkérdeztem tőle és magamtól is. A nyilvánvaló megterhelés ellenére Jacopo mindig ott volt. Abban az időszakban, amikor a társadalmi elidegenedés témáján dolgoztunk, irányított improvizációkkal és olyan ötletek alapján, amiken a színészek a saját idejükben dolgoztak, a nagyvárosi élet ritmusa és a természet időfolyama közötti kapcsolatban kerestük a konfliktus csomópontjait. A légzés - újra - központi szerepet játszott a hangzásbeli és koreográfiai fejlődésben, amely pontos, ismétlődő

szekvenciában egy hétköznapi cselekvésein keresztül haladt (felkelés, kávézás, öltözködés, kimozdulás, lekésem a buszt stb.) Még nem volt forgatókönyvünk, ezért, ahogyan az ilyen helyzetekben általában szoktam, megkértem a színészeket, hogy legyenek írók és költők is. Jacopo egy versét javasolta, amely egy egyszerű nyári sétáról szólt.

Riiiiiiiiing	Jobb, ha nem
Akkor	A fáradtság lecsapja a szárnyaimat
Kinyitom	zavaros lelkemmel eltömített testemről
Felkelés tudom felöltözik lépés	Nem
Megyek, látom, megyek	Előre
Szia	A nap látja
Nézz előre, kanyarodj, menj egyenesen, állj	Kába ízléstelen gyönyör
Piros	Szorongás-keserű a szájban
Elmegy a nap	Keserű a bőrön
Izzadj, fuss!	A hang savanyú
Nézd, ugorj, menj, kiálts!	A szavak halottak
Hello	Túl halk, csendes
Senki	Csendes csendes csendes csendes
Valaki	Nem
Távol	Később
Hello	Talán
Vidéken elhaladó város.	Egy másik alkalommal
Tetők teraszok erkélyek	Fák fák fák fák fák
árkádok utak táblák szolgáltatás	fák tölgyek hársak nyírfák fák
utak szürke házak piros házak régi	fák fák fák zöld zöld
házak új házak	zöld, zöld, zöld, ELŐRE ég
Előre indulni hátra menni	tetők felhők nap forró FUTÁS izzadság
vissza	ugrás lélegzetviSSzafojt szomj lélegezz
Vissza	hűvös öntözés víz nevetés
Nem Vissza nem	Ne vess
Talán nem	Igyál
Nem később	Mosolyogj
Nem	Soha ne fordulj vissza
Soha	Később
Egy másik alkalommal	Talán
Az a kanapé, az a szék, az a szemét.	Viszlát
az a fekete arc, az a grimasz.	
Mocskos, görbe, roncsolt, álmos arc	

A versben, már a formájában is, az utcát lehetett látni: nincs írásjel, versszakok vagy hosszúak, vagy nagyon rövidek, mint az ember lélegzése, amikor különböző érzelmeket él át. És az a Soha nem fordul vissza, ami annyira megtestesíti, azt, ahogy a színház kihívását vállalta.

Ismét a LÉLEGEZZ szó értette meg velem, hogy ez a kulcsa annak, hogy munkára bírjam a darabban. Azzal kezdtük, hogy szavakra bontottuk. Minden szó előtt lélegezz be, és aztán mondd ki egyetlen kilégzéssel, aztán mondj egy sor szót egyetlen kilégzéssel, és így tovább, amíg a légzések e sorozata nem adott Jacopónak egy ritmikus referenciakeretet, amin belül meg tudta találni a kívánt és szükséges színeket és hangokat. Minden egyes próbával a hangja, telve emlékekkel és képekkel, egyre erősebbé vált, és a strukturált légzés hatására a teste "jelenvalóbbá" és erőteljesebbé vált, mint egy kezdetleges, de hihetetlenül ígöző duda zsákját. Egy nap, Jacopo monológjának improvizációja alatt, miközben a többi műhelytag egyre gyorsabb és gyorsabb ritmusban ismételte a "hétköznapi" szekvenciát, egyikük hosszú, mély hangokat kezdett énekelni: egy régi, édes táncdalt a 80-as évekből, F.R. Davidtól, ami így szólt:

Words don't come easy to me	Számra a szavak nem jönnek könnyen
How can I find a way to make you see I love you	Hogy mondhatnám el, hogy lásd: szeretlek
Words don't come easy	A szavak nem jönnek könnyen
Words don't come easy to me	Számra a szavak nem jönnek könnyen
This is the only way for me to say I love you	Csak így mondhatom el, hogy szeretlek
Words don't come easy.	A szavak nem jönnek könnyen

Éreztem, ahogy a színház beront a szobába; mindannyian éreztük. A csoport munkája az egyének törekénységét egy különálló alkotássá alakította, a bizonytalanságot pontos nyelvvé formálta; felismerhető, organikus és élő költészetté.

Jacopo nehézségeit mindenki átvette, beépítette és átdolgozta - természetesen színházi értelemben. . Készen álltak a meglepetésre. Már látták benne a Színészt kibontakozni.

Jacopo eközben legyőzte a képzeletében felépített korábbi önmeghatározásokat. Felborította őket, mert a Színészi lét nehéz útjára lépni valójában azt jelenti, hogy személyként határozod meg magad. Egy véget nem érő út, egészen a horizontig. Ahogy Sartre mondta: "A választás, hogy valaki színész legyen, azt jelenti, hogy vállalja, hogy a derealizáció állandó központjává válik", és annak tudata, hogy ez az örömteli, kemény keresés soha véget nem érő, valószínűleg az egyik legjelentősebb és legmegnyugtatóbb hivatkozási pont mindazok számára, akik színészek akarnak lenni, mint ahogyan Jacopo.

Csak ritkán találkoztam ezzel a bátorsággal, ezzel az alázatosan telhetetlen felfedezői szemlélettel, amikor a "hagyományos" színészekkel, akik hajlamosak a színpadon azt ismételtetni azt, amiről már tudják, hogyan kell csinálni. Ez azért van, mert rákényszerítették őket, mind önmaguk, mind a technikájuk által, merev, bádogos, stilisztikus jellemábrázolásokba, amelyek, bár érzelmi páncélként mindenképpen hasznosak, ugyanakkor el is távolítja őket a közönségtől. A közönség visszahúzódik, amikor hazugságot érez. Az én pedagógiai szemléletemmel rendelkező rendező számára ez a csapda úgy kerülhető el, ha felelősséget vállalunk azért, hogy eltávolítsuk a bizonyosságok védőhálóját, kiléptessük őket a komfortzónából. Gyakran nem éri meg a fáradságot, mert a folyamat igen fájdalmas, személyes húrokat penget, egyfajta halálmegvető mutatvány, ami, úgy gondolom, hogy nem mindig dolga a színháznak.

Akiket mi **nem-színészeknek** nevezünk, azok az emberek, akik keresnek valamit, függetlenül minden pszichológiai vagy társadalmi következménytől. Emberek, akik életük egy bizonyos szakaszában találkoznak a színházzal, és

a szabadság illetve a bensőséges forradalom eszközének látják, és úgy fogadják el, mint a személyes és politikai változások előhírnöke: a lét és a méltóság helye.

Már több éve dolgoztam a Teatro Nucleóval, amikor 2018 májusában Horacio megkért, hogy helyettesítsem az egyik fogvatartott színészét az "Übü felemelkedése és bukása" című előadásban a Ferrarai Városi Színházban, mert a Brodint máskor játszó színész nem kapott eltávozási engedélyt a Ferrarai Városi Színházba.

Az előadással egy napon, a bemutató előtt, volt egy próba.

Mire odaértem a színházba, már ott voltak, Desmond, Lester,

Edin, Alcide és a többiek, és minden formáság nélkül, szertelenül, de tisztelettudóan üdvözöltek.

Megkérdeztek, hogy megtanultam-e a szerepemet. Megmondtam nekik az igazat, hogy még nem olvastam el. A rémület és a düh keverékét láttam a szemükben, olyan dühöt, amelynek nem tudtak hangot adni, vagy senki ellen irányítani. Ez egy nagy szerep volt. De egy pillanatig sem panaszkodtak. Alcide azt mondta, hogy

"akkor kezdjük el próbálni". Én voltam a Színész, ők pedig a nem színészek. Reggel kilenc óra volt, és

egy óra elteltével, miután néhányszor improvizáltam a jeleneteket, összefűztem a dolgokat és a dinamikát, úgy döntöttünk, hogy eltekintünk a szövegekonyvtól. Beszélgettünk. Papa Übü megkérdezett valamit, Bordure válaszolt, Übü mama rám kacsintott, én pedig megérintettem a vállát. Nem színleltek, nem játszottak, így nem kellett betartanom a "viselkedési kódexeket", ami színészek között az első próbán a helyére kerül. Egyszerűen csak jelen voltunk, és azokban a pillanatokban,

a próba néhány órájában együtt dolgoztunk: az én 20 éves színészi tapasztalatom beépült az előadásba, táplálta

kreativitásukat és kifejezőerejüket, cserébe őszinteségük és

költészetük nyers kecsessége adott erőt. Két órával az előadás kezdete előtt elengedtek. Akkor már tudták, hogy nincs miért aggódni,

hogy egy intenzív, gyakorlatias és kölcsönös hallgatási üzemmódra váltottunk. Az előadás nagyon jól sikerült. Egy kebab elfogyasztása után a Ferrarai Városi Színház színpadán, ami egy szükséges szentségtörő cselekedet volt a rituálé feszültsége után, odajöttek hozzám, hogy megköszönjék, olyan módon, hogy az ember azt hihette, megmentettem az életüket. És számukra ez az volt: az életük. Amit azonban nem tudtak, az az volt, hogy a

Edin Übü mamájának tekintete, Lester táncoló teste és fenséges éneke, Alcide Übü papájának tekintélye és színpadi jelenléte, és Desmond Vencel királyának kecses, ostorcsapásszerű iróniája adott nekem, egy Színésznek. Ők segítettek megbecsülni, hogy a színházcsinálás - távol a nagy elméletek diktátumaitól - át tudja alakítani a lelket, vagy akár az egész univerzumot, egyetlen szempillantás alatt.

Ezzel a megújult színházba vetett hittel kezdtem el rendezői munkámat Ferrara kerületi börtönében, 2018 szeptemberében, a

az Emilia Romagna Regionális Börtönszínházi Koordinációs Bizottság által javasolt hároméves, Apák és fiúk témájú projekt kezdetén.

Az év nyarán számos dolog történt, amelyek elbizonytalanították a csoportot, és amik nem magával a színházi munkával, hanem a résztvevők egy részének jogi helyzetével függtek össze. Eleinte a műhelymunkákat nagyon kevesen látogatták;

a rendszeres résztvevők közül csak hárman-négyen maradtak. Az ÜBÜ nagy sikerének ellenére, ott volt a vereség érzése. Valószínűleg az ÜBÜ-projekthez szükséges speciális forgatókönyvek kidolgozása vezetett ahhoz, hogy egy erősen "szereporientált" megközelítést alkalmaztak, és a főszereplők egy részének távolléte miatt

elárulva érezték magukat, és bizalmatlanok voltak az újonnan érkezőkkel szemben.

Be kellett vezetnünk az Apák és fiúk témát, és meg kellett találnunk a módját annak, hogy szenvedélyessé tegyük őket egy új történetért - amit még nincs is megírva. Egy szöveggönyvet akartak, "részekkel", mi pedig kórusimprovizációs gyakorlatokat ajánlottunk nekik és javasoltunk témákat, amikről írhatnának. Egy előre elkészített drámai szerkezetet akartak, mi pedig azt kértük tőlük, hogy hozzanak ötleteket - verseket, népdalokat és saját maguk által írt dolgokat -, hogy dolgozhassunk ezeken csoportként. Eleinte bonyolult volt, de meg voltunk győződve arról, hogy ez az a gomb, amit nyomni kell.

A dolgok közös kidolgozása a színházi gyakorlatunk szerves része volt; de itt most be kellett bizonyítanunk, méghozzá úgy, hogy számukra is nyilvánvaló legyen, hogy ezzel a megközelítéssel rekonstruálni lehet az élvezetes és mélyreható munka dinamikáját. Időközben a látogatottság nőtt több mint tíz főre nőtt. Ami segítségünkre volt, az egy olyan kubai rab javaslata, aki egy ideje már részt vett a műhelymunkákon. Kívülről tudta a La Muralla című verset, Nicolás Guillén kubai nemzeti költő versét, és le is írta nekünk a szöveget. Így kezdődik:

Para hacer esta muralla
Traiganme todas las manos
Los negros sus manos negras
Los blancos sus blancas manos

Hogy e falat megcsináljuk
minden kézre szükségem lesz
A feketék fekete kezére
A fehéreknek fehér kezére

Semmi köze nem volt a díszlet témájához, sem ahhoz az ötlethez, ami a munka során felmerült Hamlet figurájával, de a kreatív dinamika szempontjából olyan volt, mint a startpisztoly eldördülése. A csoport, az érzékenységek néha előforduló furcsa kombinációinak egyikében, a la muralla lett, a fal; mind fizikailag, mind színházilag. Kinyíltak és bezáródtak, hogy beengedjék

akiket akartak, és távol tartsák azokat, akiket nem tartottak jónak. A későbbi Családi album első jelenetei ebből a versből vett képekből merítettek. Ezek mind "kórusjelenetek" voltak, ahol minden személy meghatározta a saját terét a kifejezésre és ez hamarosan e terek megvédéséért folytatott harcokba torkollott. Mindegyikük Hamlet a maga nyelvén és mindegyikük Ophelia, aki figyel, táncol és sír, ahogy mindannyian a király gyilkosai, és mindannyian a király dicséretét éneklik.

Mindannyian Hamletek, mindegyikük a maga nyelvén

és mindannyian Ophelia, aki figyel, táncol és sír, és mindannyian a

a király gyilkosai, és mindannyian a király dicséretét éneklik. A foglalkozások napról napra épültek a csoport által tett gyakorlati javaslatok alapján, védve és megerősítve ezzel a gyerekcsapattal, akik boldogan játszanak, amíg a börtön/apjuk alszik. A játék a legkomolyabb dolog, ami létezik és szabályokra van szükség, ha folytatni akarjuk, és mindenkinek be kell tartania őket. Ezek a nem-színészek egy sokalakos állatot alkottak sok szívvel és végtelen számú karral, egy szorgalmas, nagylelkű, szigorú, mégis megértő állat, amely kreatív és "szakmai" dinamikát inspirál, amely képes még a legújabb csoporttagokat is képes rávenni arra, hogy bevonódjanak. Több mint harminc rab rendszeresen részt vesz a műhelymunkákon, és ők maguk azok, akik a börtönben folytatott tevékenységüket népszerűsítik. Saját magukat és a tényleges tevékenységet.

Ez a sajátosság, ez az "etika" művészeti ötleteket generál természetes és olykor váratlan módon, és ezeket hasznosítani és csatornázni kell, hogy előtérbe kerüljenek azok a drámai fókuszok, amelyeket

hangsúlyozni kívánunk. Ebben a fajtdinamikában a rendező lehetőségei a proxemika értelmezésében, a költői cselekvések felépítésében és kidolgozásában végtelenek. Nem-színészek e csoportjával dolgozva sokkal mélyebbre tudtam hatolni egy olyan elképzelésben, amelyet már jó ideje tápláltam az aktív nézőről, aki kiválasztja, mit néz egy előadásban, abban a tudatban, hogy egy jelenet fókuszpontjai sokfélék lehetnek, feltéve, hogy jól kiegyensúlyozottak és szervezettek.

Ezeknek a "ficsúr" testeknek a durvasága és kedvessége, ezeknek a diszharmonikus és nyelvileg távoli hangoknak a meghatározhatatlan kecsessége és a koordinálatlan, de állandó és pontos ritmusuk mind arra készítetett, hogy fokozzam az "egyensúlytalanság" keresését a színészi játékokban és kifejezőmódban, úgy tekintve rá, mint a szépség és tökéletesség forrására.

A befejezetlen csodálatra méltó költészete.

Miután a műhelyek mintája kialakult, nekiláttunk a dramaturgia konkrét megszervezésének.

az első fázisban kidolgozott szekvenciák és anyag sorba rendezésével és néhány színházi szöveg átolvasásával. Heiner Müller "Hamletmaschine" című művével kezdtük. Ez a választás, mint utólag rájöttem, nem a véletlen műve volt.

A téma az Apák és fiúk volt, a szöveg pedig egy tanulmány volt Hamlet történetéről bizonyos dramaturgiai magokon keresztül: a bűntudat fogalma, az örökség megtörése az identitás érvényesítése érdekében, a bosszú és a megbocsátás. Heiner gyerekként "elárulta" az apját azon az éjszakán, amikor az SS letartóztatta. Félelemből, vagy ki tudja miért, úgy tett, mintha aludna, amikor apja a hálószobája ajtajánál megjelent, hogy elköszönjön. Ez volt az utolsó alkalom, hogy látta őt.

Ez az esemény erősen áthatja Müller Hamletjének politikai látásmódját és művészi döntéseit, amelyben szinte gyengeséggel vádolja az apát, amiért hagyja magát letartóztatni; egyfajta harag ez - talán azért, hogy elfedje a bűntudatot és az elégtelenség érzését, amely egyre inkább felerősödik a szerző lelkében.

Müller művében az első rész címe: Családi album.

Számomra ez egy hihetetlenül erős kép. Azonnal érzem, hogy ez volt az az irány, ami kellett nekünk a drámai struktúránk felépítése során: mintha egy családi albumot lapozgatnánk; történetek és karakterek jelennek meg és tűnnek el.

Dél-Olaszországban a nagy tisztelet és bizalom jele, ha valaki megnézi a családi fotóidat - a szüleid esküvőjéről, a húgod keresztelőjéről, a fiad elsőáldozásáról -, mintha azt mondanád, hogy "a család része vagy".

És így vált halhatatlanná az előadásban szereplő jelenetek és események egymásutánja.

Egy oldal Hamlet király szelleméről, egy másik Claudius bácsiról, egy másik Hamletről, egy harmadik Hamletről, egy harmadik

Opheliáról, egy másik a távolról érkező színészekről, és így tovább, hangulatokat és jeleket átalakítva.

Az utolsó jelenet nyilvánvalóan a családi portré, a fénykép a multság végén, amikor az összes tragikus tettet elkövették, minden kötelék meglazult, és az álarcok lehullnak. A játék

vége, és a színlelés már nem tart... "Nem vagyok Hamlet. Nem játszom többé a szerepet..."

mondják kórusban a színészek, miközben a végső villanásra várnak.

Ez az egyszerű ötlet lehetővé tette, hogy a fogvatartott-színészek olyan keretek között mozogjanak, amik pontosak, de mégis nyitottak a javaslatokra. Konkrét referenciákat biztosított kreativitásuk számára,

lelkes és rendkívül termékeny színházi folyamatot indított el. Az első Családi album tanulmányt 2019 áprilisában adták elő a ferrarai "C. Satta" körzeti börtönben egy Ludovico Ariosto Gimnázium diákjaiból és a Ferrarai Egyetem jogi karának büntetőjogi kurzusából álló közönség előtt. Ez fontos pillanat volt mind a csoport mind pedig az előadás számára is. A fiatal közönség visszajelzései és megjegyzései segítettek számos pontosításra szoruló kérdésben, és ezek alapján újraalkottuk az előadás egyes részeit, átdolgoztunk néhány jelenetet, és átírtuk az előadás néhány részét. Egy kevésbé narratív alapú, inkább metaforák mint "anekdoták" által hordozott logosz után kezdtünk kutatni.

A Családi album ezután a 2019-es Internazionale Fesztiválon debütált, a ferrarai börtönszínházban tartott előadáson, 100 fős közönség előtt. Számunkra ez még nem egy kész termék; valójában több lehetőséget keresünk arra, hogy a "próbákat" más rabok számára is megnyissuk, akik általában nem vesznek részt a színházi kurzuson, valamint külsősök számára. A kintiek és a bentiek összekapcsolása világok összekapcsolása, ami a börtönszínház egyik fő oka volt, mostanra alapvető eszközévé vált annak, hogy Hamleten való munkánk művészileg fejlődjön.

AZ ELŐADÁSTÓL A WEBSOROZATIG

A bemutató, aminek 2020 áprilisában kellett volna megtörténnie a Ferrara-i Városi Színházban, az egészségügyi vészhelyzet miatt eddig nem volt lehetséges.

Az alkotói folyamatot azonban nem lehetett megszakítani. És így, akárcsak az első fázisban a zárlat idején, amikor megtaláltuk a módját, hogyan folytassuk a munkát az előadáson egy fogvatartottakkal folytatott levélváltás során

a "Gyakorlatok Szabadon" projektben, most újra feltaláltuk a színházi műhelyt, és videóra adaptáltuk. A "Gyakorlatok Szabadon" levelekben

sok olyan dolgot írtak a színész-fogvatartottak, amik segítettek nekünk organikusabb módon összeállítani a dramaturgiát. Néhány kép olyan világos és szilárd volt, hogy inkább hasonlított forgatókönyvre, mint színházi szövegekőnyvre.

A Hamleten végzett munkánkról szóló drámai kisfilmsorozat ötlete szinte véletlenül merült fel bennünk.

A színész-fogvatartottak tovább dolgoztak a "feladataikon" és a gyakorlatokon, annak ellenére, hogy nem volt tényleges előadás, és néhány e munkák közül olyan jó szintet ért el, hogy úgy döntöttünk, filmre vesszük. Engedélyt kaptunk, hogy kamerát vigyünk a börtönbe.

és elkezdtünk filmezni. Hirtelen valami kattant a csoportban: a szenvedély lángra lobbant a ilyenfajta munka iránt.

Számukra a kamera egy "menekülési" ajtó volt, egy ablak, amin át a gyermekeik, feleségek, anyák és testvérek láthatták őket. Egy repedés, fekete-fehérben, amin keresztül a város és a világ beléphetett. De a szenvedélyük az előadóművészetnek is szólt, a "színészi munkának". Ez egy új módja volt annak, hogy kipróbálhassák az újonnan szerzett technikákat és hogy egy új nyelvi formába öntsék őket.

Mindenki elkezdett dolgozni a díszleteken, felvételeken és kameramozgásokon.

A fekete-fehér filmzés mellett is közösen döntöttek. Nagy kétségeim voltak ezzel kapcsolatban. A szürke árnyalatainak használata a börtönben történetek megörökítésére retorikusnak tűnt; volt benne valami banális. De ahogy a színészi játék ereje kezdett kirajzolódni, rájöttem, hogy nincs szükség színekre az arckifejezések árnyalataihoz és a szereplők nézőpontjának kiemeléséhez. A színek hiánya lehetővé tette, hogy a lelkük színei megjelenjenek.

A FELVÉTEL elhangzása mély, szent csendet hozott. Azok, akik nem voltak közvetlenül érintettek, visszatartották a lélegzetüket. Mindenki tudta, hogy a forgatásra kevés idő van és mindenki érezte a sürgősséget: meg kell örökíteni az akciót olyan formában, hogy azt kint is lehessen közvetíteni és értékelni. Egy film elkészítésének öröme valami konkrét és komoly dolog volt, különösen most, egy egészségügyi vészhelyzetben, amikor a családdal való találkozások csak minimálisan lehetségesek és a börtönélet még elszigeteltebb. Mindez számomra egyetlen szóban foglalható össze: PROFESSZIONALIZMUS. Rájöttem, hogy már nem csak arról van szó, hogy a műhelyeket filmre vegyük. Egy kreatív művészi folyamat alakult ki, a mozi formájában.

A foglalkozásaink 90 percig tartottak. Bárki, akinek valaha is köze volt a videómunkához, akár amatőrként, elmondhatja, hogy ez nagyon kevés - szinte nullával egyenlő - idő a jó minőségű felvételek készítésére, a világítás és a hangrögzítés megoldására, a próba lehetősége nélkül. A színészeknek a kameramozgásokhoz képest többször is meg kell ismételniük a jeleneteket, annak érdekében, hogy a kamera és a jelenet többi szereplőjéhez viszonyított helyzetük kidolgozott legyen. Ezekhez a dolgokhoz idő kell. De nem volt idő, ezért a hét folyamán azt tanulták, hogy mit kell majd csinálniuk a csütörtökön, elképzelték a mozgásokat és a tereket, miközben a cellájukban voltak, vagy az ételüket készítették, vagy a folyosókon sétáltak.

Amikor a FELVÉTEL elhangzott, mindig készen álltak. Csak ritkán kellett egy jelenetet kettőnél többször felvenni, és amikor mégis, az általában az én hibám volt, vagy a kameraproblémák miatt történt.

Minden alkalommal, amikor kijöttem a börtönből, vigyorogtam, mint egy kisfiú, ahogy arra gondoltam, hogy ezek az emberek mennyire érett színészekké váltak a foglalkozások éve alatt.

Az érzelmi intelligenciájuk, a gyermeki éleselméjségük, a "nincs vesztenivalónk" hozzáállásuk és ahogy a jelenhez kapcsolódnak úgy, hogy közben képesek egy képzeletbeli "máshol" élni (amit meg kellett tanulniuk a túlélésükhöz), kétségtelenül professzionális színészekké teszik őket.

Ezeket a tulajdonságokat szem előtt tartva kellett felépítenem a kurzus szerkezetét. Egy pontos, működőképes formátumot kellett találni, amely képes arra, hogy az alkotási folyamat és a kontextus erősségeit és gyengeségeit egyaránt magába foglalja. A dramaturgiát hozzá kellett igazítani ahhoz a művészi produktumhoz, amit egy drámai rövidfilmekből álló websorozatban láttam kialakulni.

Tíz epizód, egyenként körülbelül 4 percesek.

Itt ismét segítségünkre volt a fotóalbum ötlete. Minden epizód egy-egy részlet amely a különböző aspektusait és pillanatait világítja meg számos karakternek, akik drámánkat táplálják.

Karakterek, amelyek fekete-fehéren jelennek meg és tűnnek el ahogy a fókusz változik a különböző szekvenciáknál. Hangok, amelyek énekelnek, dúdolnak és elhallgatnak.

A fekete-fehér segített nekünk abban is, hogy közelebbről megvizsgáljuk a színészi munka egy másik aspektusát: az emlékezetet - ami mindig kényes kérdés, különösen egy fogvatartási intézményben. Néha olyan volt, mintha újra felébresztenénk a szunnyadó gyermekkort; a családi élet rövid vázlatos képeinek sorozata, részlegesen megvilágítva és töredékesen előadva és mégis erőteljesen áthatva a színészi játék által, amely folyamatosan keresi a viszonyulás módját a kamerához, a térhez.

A GYAKORLATOK

A színházcsinálást ellehetetlenítő egészségügyi vészhelyzet katasztrofája közepette, kihasználtuk a körülményeket, hogy kipróbáljunk egy kreatív, oktatási megközelítést, amely lehetővé teszi, hogy a részleteken és a kifejezés mélységén, vagyis a színházi élmény intimebb aspektusain dolgozzunk.

Olyan műhelymunkát terveztünk, amely jobban megfelelt annak, amin a csoport tagjai valójában átmentek abban az időben, úgy, hogy a gyakorlatok a tervezett munkánkkal összhangban lévő gyakorlás irányába mutassanak.

A koreográfiai szekvenciák kompozíciójával és építésével kapcsolatos gyakorlatok, amelyek a börtönben a színészi dramaturgiai munka nagy részét teszik ki, mind a kamerával kapcsolatban lettek kidolgozva.

Amikor egy színházi darabot, például egy rövid monológot építünk fel, általában azt javasoljuk, hogy inkább a fizikai, mint a racionális emlékezet alapján dolgozzuk ki:

-A színészek választanak egy rövid szövegrészletet, akár a saját nyelvükön, akár olaszul.

-Miután röviden áttanulmányoztuk a szöveget, hogy megbizonyosodjunk az elbeszélői csomópontok tisztaságáról, továbblépünk a gyakorlatra.

-Javasoljuk, hogy válasszanak ki hét szót vagy kisebb szócsoporthoz, majd ezeket a szavakat felhasználva (és természetesen az általuk kiváltott képeket) felhasználva hét ismétlődő mozdulatot dolgozzunk ki.

-Itt nagy pontosságot követelünk meg: annak meghatározásában, hogy hol kezdődik és hol végződik a mozgás,

és annak meghatározásánál is, hogy a test melyik része adja az ingert, amely megtöri a tehetetlenséget.

-Megkérjük a színészeket, hogy írják le vagy rajzolják le a mozdulatsort egy papírlapra.

Ezután megkérjük őket, hogy a kiválasztott szavakat helyezték el valahol a testükön, például arra a helyre, ahonnan a mozdulat ered.

Az eredmény egy olyan fizikai szekvencia, amely egyrészt térbeli viszonyítási pontokat ad a színésznek, és támaszt ad ahhoz, hogy mit kell tennie, másrészt pedig megszemélyesíti a szót, és dialektikus kapcsolatot teremt a szöveggel - egy fizikailag is érzékelhető konfliktusos kapcsolatot a választott képekkel. A létrehozott szekvencia olyan kóddá válik, amely lehetővé teszi számunkra, hogy a színész munkáját fejlesszük, miközben korlátozza a pszichológiai és intellektualizált értelmezések kockázatát.

-Folytathatjuk a gyakorlatot például úgy, hogy arra kérjük őket, hogy egy bizonyos irányba bővítsék a mozdulatokat, egy másik irányba csökkentsék, az utolsó kettőt gyorsítsák fel, és így tovább.

-Egy adott szakaszra vagy alkotásra vonatkozó gyakorlatot a végtelenségig lehet fejleszteni. A hetedik szóhoz érve újabb szavakat lehet hozzáadni, és így tovább, amíg egy egész dramaturgia fel nem épül.

-Egy szakasz szavain való munkának ez a módja, olyan képekből kiindulva is alkalmazható, amik festményekből vagy szobrokból születnek.

Ami a kamerával való munkát illeti, ez a fajta gyakorlat nagyon hasznos volt, mivel lehetővé tette számunkra, hogy bizonyos szempontokra összpontosítsunk. Például egy Ophelia által játszott jelenetben csak a szemekre és a bal kézre tudtunk koncentrálni, anélkül, hogy megzavartuk volna a kreatív folyamatot és annak a színész által memorizált előrehaladását.

A fizikai kód lehetővé tette számunkra, hogy

a színészi és művészi kifejezést ahhoz a kontextushoz igazítsuk, amelyben előadták.

Ugyanez a gyakorlat használható kollektív koreográfiák vagy két színész számára készült koreográfiák létrehozására is.

-Az, hogy az anyagok megegyeznek-e az eredetivel, vagy sem, nem fontos. Amikor a színészek felépítették az egyéni szekvenciáikat, megkérjük őket, hogy válasszanak ki hármat a mozdulataikból, és adják tovább a csoportban.

Ily módon az a szubsztrátum, ami egyes emberek képzeletének alapjául szolgál, összemosódik a többiekével, létrehozva egy olyan **kollektív dramaturgiát**, amely már nem csak a referencia elbeszéléséhez kötődik és ez gyakran tartalmat és összetettséget kölcsönöz az előadásnak.

A gyakorlat másik nagyon fontos szempontja, hogy a fogvatartott színészek nem csak a **tanulással**, hanem a **tanítással** is foglalkoznak, így szakítva a pusztán befogadói szereppel, és kiváltva a **felelősségérzetet**, amely annyira szükséges ahhoz, hogy teljes mértékben megbecsüljük a színházi munka adta **szabadságot**.

ÜRES TÉR

színházi foglalkozás a pécsi börtönben

A BÖRTÖNSZÍNHÁZ MAGYARORSZÁGON (írta Pintér Géza)

Az első fejezetben szeretném összefoglalni a magyarországi börtönrendszer jogi hátterét, hogy megértsük, mikor és hogyan válik lehetővé a színházi tevékenység a börtönben.

A magyar börtönrendszer főbb vonalai a XX. század második felében

Ebben a részben csak a magyarországi büntetési rendszer fejlődésének főbb tendenciáit kívánjuk bemutatni.

A második világháború után, az ötvenes években a büntetés-végrehajtást Kelet-Európában a politikai koncepcionális elvek jellemezték, figyelmen kívül hagyva az emberi jogokat. Ez először 1961-ben változott meg, amikor az V. törvény megváltoztatta a Csemegi-kódexet, majd 1963-ban a büntetés-végrehajtás intézménye a Belügyminisztériumból a Igazságügyi Minisztériumba került annak érdekében, hogy a büntetés-végrehajtást jobban harmonizálják a normatív jogszabályokkal. Az 1966. évi 21-i rendelet fő elvként jelölte meg az elítéltek "átnevelését".

Abban az időben minőségi változást jelentett, hogy az elítélt személyt nem csak kötelezettségekkel, hanem jogokkal is felruházták. Ez a változás hozzájárult ahhoz, hogy a klasszikus büntetés-végrehajtásból átlépjünk a modernbe, amikor a elítélt a végrehajtás alanyává válik, ahelyett, hogy annak mélyen alárendelt tárgya lenne.

Több mint 10 évvel később érkezett a következő lépés, az 1979. évi 11. rendelet.

Az új törvény hangsúlyozta, hogy a végrehajtás fő célja a "reintegráció", azaz a társadalomba való visszailleszkedés. Ez gyakorlatiasabb volt [...], és belépett a nyugat-európai társadalmak azon törekvésébe, hogy a börtönt emberibb helyé alakítsák át, ahelyett, hogy egy elnyomó funkcióval működő hely lenne, és célul tűzte ki a börtön oktatási jellegének fejlesztését

Az új törvény kiszélesítette a külvilággal való kapcsolattartás lehetőségét is. 1989-ben a szocialista rendszer megbukott, ezért az európai konvergencia folytatódott, és számos új reformot hozott létre: a halálbüntetés eltörlése, körülbelül 10 ezer ember felszabadítása a börtönökből, megfelelés az Emberi Jogok Európai Egyezményének.

A korszerűsítés új fejezete az 1993. évi XXXII. törvénnyel kezdődött: "a fő cél az 1993-as XXXII. jogi szankció végrehajtása során "a re-szocializáció elősegítése" az új bűncselekmények megelőzése céljából".

Tehát a büntetés-végrehajtás elsődleges célja a re-szocializáció támogatása lett, nem maga a re-szocializáció.

A magyar büntetés-végrehajtás főbb elvei:

- A NORMALITÁS ELVE szerint a börtönben töltött időnek a kinti élethez hasonlóan kell lennie.
- A NYITOTTSÁG ELVE alapján a börtönnek biztosítania kell a kapcsolatot a külvilággal.

- A FELELŐSSÉG ÉS ÖNBECSÜLÉS ELVE, amit rendszeres tevékenységekkel lehet támogatni. Mindezen elveket az egyénre szabott nevelési folyamatok szolgálhatják. Ebben az esetben a kulturális tevékenységeknek nagy szerepe lehet, különösen a színházi tevékenységeknek.

BÖRTÖNSZÍNHÁZ MAGYARORSZÁGON AZ ELMÚLT 30 ÉVBEN

Az első fontos példa erre a szegedi börtönben volt 1992-ben, amikor az ún. Álló Idő Színháza megalakult. A társulatnak egy év után meg kellett állnia, és csak 1996-ban Kovács Anna Anita irányításával tudott újraindulni. Két produkciót hoztak létre, először '98-ban az Ubu királyt, majd '99-ben a Passió.3-at. Kovács Anna Anita 1999 novemberében kénytelen volt abbahagyni a munkát, mert a hatalmas sikerű munkája sokakat megbotránkoztatott a börtönön kívüli társadalomban. A társulatot később egy börtöntiszt folytatta, más módon, a börtönszínház művészi potenciálja helyett inkább a börtönszínház átnevelő funkciójára helyezve a hangsúlyt. 2005-ben egy vígjátékot készített.

Másik fontos kezdeményezés az Utca-SzAK

Alkotóközösség munkája volt. Ez a szervezet Simon Balázs vezetésével 2007-es megalakulása után kezdett el különböző börtönökben dolgozni, például a Rákospalotai Nevelőintézetben.

Az ezt követő másik példa Magyarország északi részén ment végbe, a váci börtönben, Rada Lilla vezetésével, aki egy dokumentumfilmet is készített a váci börtön rabjairól, akik Slawomir Mrozek drámáinak felhasználásával Vasfüggöny címmel hoztak létre előadást 2010-ben.

Amikor az első európai börtönszínházi projekt elindult 2008-ban a Pécsi Egyetemi Színház (JESZ) részvételével, a börtönben való színházcsinálás ötlete még missziós álm volt. Az elkövetkező években nagy forradalom zajlott a Magyarországon a témát illetően. Nagy érdeklődés volt a levegőben, és egyre több ember kezdett a börtönszínházzal foglalkozni.

Úgy véljük, hogy a négy Grundtív projekt (ESPRIT, VEDALO, Új utak a szociális készségekhez, Határok átlépése), amelyben különböző pécsi egyesületek (JESZ, Üres Tér, Szín Tér) vettek részt, volt egy átfogó hatása. A pécsi munkacsoport létrehozott egy honlapot: www.bortonszinhas.hu, ami még elérhető, továbbá kapcsolatot épített ki a Pécsi Tudományegyetemmel, bevonva elsősorban Barbara di Blasio-t, aki több magyarországi börtönszínházi cikk szerzője lett. A fő referencia Magyarországon, az olasz modell lett Armando Punzo vezetésével. 2013-ban lefordították Horacio Czertok Színház a száműzetésben című könyvét, amely szintén hatással volt a börtönszínház növekvő területére.

2010 és 2013 között számos új színházi műhely kezdett rendszeres működésbe több magyarországi börtönben, olyan városokban, mint: Kecskemét, Tököl, Rákospalota, Budapest, Vác, Sopron, Pécs...stb. 2013-ban elindult az I. Börtönszínházi Találkozó programsorozata Magyarországon, amit követett a II. Találkozó 2016-ban, majd a III. 2018-ban. E találkozók során a börtönszínházi társulatok egy hivatásos állami színházban, a József Attila Színházban találkoztak. Összefoglalva elmondhatjuk, hogy a folyamat nagy fejlődést ért el ezen a területen. A 2008-tól 2020-ig szinte minden börtön adott teret börtönszínházi tevékenységnek. A magyar büntetés-végrehajtás hivatalos honlapján a következő nyilatkozat jelent meg:

“Minden hazai börtönben működik irodalmi- és színjátszó szakkör, amely a drámapedagógia eszközeit felhasználva a szabadidő hasznos eltöltése mellett a fogvatartottak ön- és emberismeretét, érzelmi intelligenciáját is erősíti”

A re-szocializáció a börtönszínházi tevékenységek középpontjában áll, mint olyan hely, ahol a fogvatartott reflektálhat saját életéről. Másrészt, a börtönszínház egyik kulcsfontosságú lehetősége, hogy a nézők önreflexiójához vezethet, még mindig kevésbé hangsúlyos a az elmúlt tíz évben e témában született cikkekben, tanulmányokban és könyvekben.

Az is érdekes, hogy a magyarországi börtönszínházi tevékenységet mindig is inkább a jobboldali politikusok és a keresztény-konzervatív művészek támogatták, ez lehet az oka annak is, hogy 2010 után radikálisan növekedett.

Amikor azt látom, hogy Magyarországon egy normális hétköznapi beszélgetésben szóba kerül a börtönszínház témája, a legtöbb ember szemében felcsillan az a bizonyos fény, mintha a jó szándék, a szolidaritás a kíváncsiság és a kollektív felelősségérzet húrja pendülne meg a személyes és a kollektív tudat mélyét.

2020-ban a színházcsinálás teljesen megszűnt a magyar börtönökben, de még mindig jók a kilátások, "normális" eszközzé vált a fogvatartottak reintegrációjának támogatásában.

Az új fiatalok börtöne egy 1989-ben indított uniós programnak köszönhetően született meg. Ez volt a PHARE program (Segítségnyújtás Lengyelország és Magyarország gazdaságának újjáépítéséhez), ami támogatta egy teljesen új épület felépítését Pécs belvárosában, a régi börtön mellett.

Az új fiatalok börtönét 2006-ban adták át. Ez az épület körülbelül 30-40 fiatalok (21 éves kor alatti) fogvatartott befogadására képes, úgy, hogy mindössze két fiatalnak kell egy szobában lennie, modern és higiénikus körülményeket biztosít, mint például televíziót, külön zuhanyzót és fürdőszobát, rendszeres iskolai programot minden fogvatartott számára, emellett pedig egyéb szabadidős tevékenységekre is lehetőséget ad. A börtön mintegy tizenkét alkalmazottat foglalkoztat:

három nevelőt, egy pszichológust és nyolc börtönőrt. A börtön személyzete nyitott mentalitással rendelkezik, és számos új kezdeményezést támogatott a börtönben, mint például a falfestést vagy a színházi tevékenységeket. Koncz Katalin főnevelőnek főszerepe volt a pécsi börtönszínház támogatásában 2009-től 2016-ig.

Koncz Katalinnal egy december 7-i interjú során beszélgettünk 2020-ban.

A pécsi börtönszínházi foglalkozások kezdeti szakasza

A pécsi büntetés-végrehajtási intézetben tartott börtönszínházi foglalkozásnak nem volt előzménye. Az ESPRIT (Esperienza, Prigione, Teatre) nevű Grundtvig-projekt indította 2009-ben, Pintér Géza és Kőrösi Márk vezetésével, köszönhetően a Janus Egyetemi Színháznak (JESZ), amely hivatalosan a Teatro Nucleo által koordinált partnerség első magyar partnere volt. Ezt a projektet 2016-ig több más Grundtvig-projekt követte: Veniamo da lontano (VeDaLo), Új út a szociális készségekhez és a Határok átlépése (Breaking limits).

A kis csapat elkezdte a munkát és lépésről lépésre fejlődött, létrehozva egy weboldalt, bevonva az egyetemet és különösen Barbara Di

Blasio, aki fontos személyiséggé vált, mivel ő hozta létre a börtönszínház elméleti alapjait Magyarországon, több könyvet és cikket publikálva a témában. Ugyanez a csapat két konferenciát is lebonyolított, az egyiket 2011-ben (Börtönszínházi konferencia), a másikat pedig 2013-ban (Társadalmi Színházi Találkozó).

A kezdeti időszakban számos képzési formát kipróbáltak: bohóc, fizikai színház, irodalmi felolvasóestek... stb. 2010-től Kőrösi Márk lett a börtönszínházi tevékenység vezetője, így a fő módszertan a TIE (Theatre In Education) lett.

Az első előadás a Mechanikus narancs volt 2011-ben.

A második előadás címe ¿Börtön? 2013-ban, az autodramaturgia módszerén alapult abban az értelemben, hogy a résztvevők saját önéletrajzi szövegeket írtak, és a közös narratívát minden résztvevő közreműködésével alakították ki. Ez volt az első alkalom, amikor a fogvatartottakkal egy külsős színész, Pintér Géza is részt vett az előadásban.

Aztán jött a Wojcek, amelyet főként börtönön kívüli színészek hoztak létre, hogy aztán bent, a rabok számára, részvételi drámaként mutassák be. Ezt követően az előadás továbbfejlődött ifjúsági fogvatartottakkal együtt (hármán voltak), hogy egy új előadássá alakítsák át, amely a Wojcek nevet kapta. A Wojcek mérföldkőként a Pécsi Nemzeti Színházban került bemutatásra 2015-ben. Erről az időszakról lásd a következő fejezetet.

Módszertani összefoglaló - Szociális készségek

„A szépség menti meg a világot.” (F.M. Dosztojevszkij)

Minden gyakorlati útmutatóhoz szükség van egy közös elméleti alapra is, közös alapelvekkel, amit közösen hozunk létre, a tapasztalatainkról való elmélkedések összegzéseként.

A Color-Space Egyesület vezette 2012 és 2014 között a "New way to social skills" (Új út a szociális készségekhez) nevű projektet.

Katona Krisztina volt a szervezet vezetője ebben az időszakban, akinek fő területe a falfestészet volt, ezért ugyanaz a csapat (Krisztina, Márk és Géza) először próbált meg felnőtt fogvatartottakkal úgy dolgozni, hogy a cél nem egy színházi előadás megvalósítása, hanem inkább egy olyan performansz, amely egy "falfestmény avatási ünnepséghez" kapcsolódik.

Ez egy érdekes epizód volt a nyolc év története során.

Ez idő alatt a munkánkat a szociális készségek fejlesztésének új módjaként kellett definiálnunk.

Mi a szociális készség? Ebben a fejezetben a szociális készségről korlátainak tekintetében szeretnénk néhány szót ejteni: különösen a társadalmilag hátrányos helyzetűek, mint például a börtönlakók esetében.

Természetesen a **szociális készségek fejlesztése** inkább egy folyamat. Először is, alapelveként elfogadjuk a **lisszaboni kulcskompetenciákat**, mint olyan minőségeket, amelyeket **alapvető szociális kompetenciaként** mindenkinek fejlesztenie kell. Milyen eszközök segíthetnek nekünk a jobb megértésben, a hatékonyabb együttműködésben, a jobb szociális készségek megszerzésében?

Lisszaboni kulcskompetenciák

1 Kommunikációs készség az anyanyelven

2 Matematika

3 Természettudományok, technológia

4 Digitális kompetencia

5 Tudás a tanulásról

6 Szociális és állampolgári kompetenciák

7 Kezdeményezési és szerződéskötési képesség

8 Kulturális tudatosság és kifejezőkészség.

Az ilyen jellegű kompetenciák a tudáson alapuló társadalom felé vezetnek bennünket, ami ma az uralkodó irány Európában, és (többé-kevésbé) minden európai iskolarendszer egyetért ebben.

A mi gyakorlatunkban az **1. kompetencia**, és a **4-8 kompetenciák** fontosabb szerepet kapnak.

Alapvető képességek a kulcskompetenciákhoz - a kortárs neveléstudomány szerint

A fő előképzettség az önmegértés képessége, ami a következőkhöz vezethet:

- együttműködési képesség
- elemző képesség
- szintetizáló képesség

A deviancia központi probléma a munkakörülményeinkben. Azoknak az embereknek kívánunk segíteni, akik kevesebb szociális készséggel rendelkeznek. Szeretnénk megjegyezni, hogy a deviancia a szociális készségek váltakozása a többség kontextusában. A többség megteremti a normalitást. Deviancia és normalitás relatív és dinamikus viszonyban állnak egymással.

"A deviancia iránti kíváncsiság hasznos jelenség a munkánkban." (Horacio Czertok) A szociális készség soha nem lehet az emberi viselkedés "kanonikus" szerepeinek gyűjteménye. Mindig az emberi együttélés nyitott, dinamikus folyamata.

Ahogy Foucault mondja, az eltérések (devianciák) tünetek, mindig visszacsatolásként működnek a normalitásról, hogy kérdéseket szüljenek a társadalommal kapcsolatban.

A "játék" nagy lehetőségeket rejt magában az alapvető képességek fejlesztésekor.

A játék egy nem-produktív tevékenység, amelynek célja mindig egyfajta akadálnak az áthidalása ugyanazon mozdulatok ismétlésével. Mindig vannak szabályai és korlátai. A játék haszna az önfejlesztés és az öröm, a boldogság. A játék az egyik legfegyelmezettebb emberi tevékenység.

A játéknak egyfajta közvetítő szerepe van, segít elérni egy holisztikusabb agy- és testműködést, ami lehetőséget nyit egy másfajta tanulási módra, amibe az egész személyiséget bevonják. MacLean terminológiája szerint a játék eredménye az agy negyedik rétege, az

"előagy", egy absztrakt szint, ahol megvalósul:

- az önreflexió
- önvizsgálat
- önértékelés
- önkontroll
- önfejlesztés

A játék során a fogvatartott egy olyan élményen megy keresztül, ahol megnyilvánul, itt és most (hic et nunc), és ezen élmények során felülírhatja saját régi énképét. A személyiség legfőbb összetevője az önmegértés képessége, ami az önértelmező személyiséghez vezet. Nagy József szerint a modern társadalmakban az ilyen típusú személyiségek gyarapodása megoldást jelenthet a XXI. század kihívásaival szemben. Az önmegértés növeli a személyiség alkalmazkodóképességét, ami utat nyit a kreativitás felé, és valami olyan felé, amit itt szabadságnak nevezhetünk.

„A művészet az emberiség diadala.” Banksy

A játék a legjobb módja a szociális készségek fejlesztésének. Megtanulni művészi alkotást létrehozni, a legjobb módja annak, hogy megtanuljuk, hogyan kell magas szinten játszani. Mindenfajta művészet egyfajta játék, de nem minden játék művészi tevékenység.

A művészet a játék legmagasabb szintje, ez az orientáció, amit előnyben részesítünk, minden esetben amikor elkezdünk egy kreatív játékfolyamatot a fogvatartottakkal,

mint új, de egyben régi út a szociális készségekhez. A művészet a végső válaszunk. Ahogy azt valószínűleg az emberek jelentős része feltételezi, a társadalomba való visszailleszkedés érdekében elsősorban egy szakmát kéne tanítanunk a raboknak. Úgy gondoljuk, hogy nincs itt ellentét, inkább kölcsönhatás, készségek és képességek, amik csak együtt fejlődhetnek. A felnőtt fogvatartottak falfestménye a börtön udvarán és a Vojcek igazi műalkotás volt.

A WOYZECKTŐL A VOJCEKIG - AZ ELŐADÁS MEGALKOTÁSA

„Büchner drámájával Grenoble-ban ismerkedtem meg, François Jaulin rendezésében láttam. Nem éreztem a rendezésben a darabban felvetett problémák

aktualitását. Itthon a társulatommal elolvasva hamar rájöttünk, hogy ez az ideális dráma számunkra: vázlatos szerkezete miatt szabadon kezelhető, és mivel a történet közege akut problémákat rejt, Magyarország jelenéhez erősen kapcsolódik. A mélyszegénységről az elmúlt évek alatt sokat tanultunk akcióink során, így ezek az élmények alapjai lehetnek előadásunknak. Megkértük Bús Évát, hogy dramatizálja, úgy, hogy vázlatoknak megfelelően tartsa meg három különálló részben az előadást, és ne a történet és a gyilkosság legyen a fókuszban, hanem a környezet és az egyén egymásra tett hatása.”- mondja Kőrösi Márk, a rendező.

A Woyzeck című előadásukban egy színésznő és két színész játszik. Az előadás üres térben jön létre a nézőkön keresztül. Az első fázisban körtérben, később meghatározatlan térben bárhol létre jöhet. Alapjait a színészi játék és a nézőkkel való kommunikáció határozza meg, szem előtt tartva Peter Brook színészi kommunikációról született írását. (Peter Brook: *Le diable c'est l'ennui, Az unalom a vég, Drámapedagógiai Magazin* 1999/1.)

Az előadás a Woyzeck körül kialakult emberi kapcsolatok változásait és fejlődéseit helyezi fókuszba. Büchner vázlata olyan aktuális kérdéseket tartalmaz, amelyek ma Magyarországon egyre sürgetőbb problémákat vetnek fel. Mint pl.: az egyén és a társadalom kapcsolata, a mélyszegénység állapota szociális és kulturális oldalról. A bűn örökérvényű kérdései. Miért létezik a bűn? Létezik-e egyáltalán? Mi a keresztény értékrendben betöltött szerepe? Az úttévesztés kinek az útja, esetleg ez is az út része? Van-e felmentés a tetteinkre? Hogyan tekint világunk a bűnösökre?....stb

Ezek alapján hozták létre 2014-ben azt az előadást, amelynek célközönségét azok a középiskolás fiatalok alkották, akik a társadalom peremén egyensúlyozva még nem döntöttek, hogy a saját vagy környezetük útját választják. Általában e társadalmi helyzetben korábban válnak férfivá, illetve nővé a gyerekek és sokkal korábban válnak éretté befogadó képességüket tekintve. A kész darabot először a Pécsi Leőwey Klára Gimnázium tanulói előtt mutatták be. A bemutatót beszélgetés követte.

A Woyzeck-et akkoriban egy középiskolai drámafoglalkozás témájául ajánlották, mert nyomon követhető benne

- a konfliktus kialakulásának, fejlődésének folyamata,
- a különböző szintű determináltság sorsformáló hatása,
- az emberi kapcsolatok változékonysága,
- a humanitás értéke, szerepe a sorsalakulásban,
- az egyéni tett és a felelősség kérdésének összetettsége.

A börtönszínházi előadásra 2015-ben kaptak felkérést.

A csoporttal való előzetes ismerkedés alapján úgy döntöttek, hogy átformálással, árnyalatok átértelmezésével, a kihívások fókuszának máshová helyezésével a fogvatartottakkal is ezen a szövegen dolgoznak majd.

A börtönszínházi változat egy három hónapos próbafolyamat eredménye, amelynek egyik alappillére, hogy hetente egy alkalommal a Pécsi Büntetés Végrehajtási Intézetbe mentek játszani, mind fiatalok, mind felnőtt korú közönség elé. Ebben az intézetben 5.éve dolgoztak már és 5. éve működtették időszakosan a Pécsi Börtönszínházat. (www.bortonszin haz.hu)

A kihívás adott: ha sikerül elnyerni és fenntartani a fogvatartottak figyelmét és velük közös nyelvet találniuk, akkor nagy valószínűséggel a produkció máshol is fel tudja kelteni a nézők figyelmét. Ennek érdekében fontos volt, hogy a büchner-i szövegen túl találjanak egy olyan univerzális színházi jelrendszert, amely hazánkon kívül is megállja a helyét.

E célok mentén lett a társulati produkcióból börtönszínházi előadás.

A CSOPORT MEGISMERÉSE ÉS A TÉMA KIVÁLASZTÁSA

Nézetük szerint nem a színház az elsődleges és nem is a környezet, ahol a színház létrejön, hanem a jövőbeli játszók (jelen esetben a fogvatartottak) találkozási pontja a színházi anyaggal, ami alatt nem egy készre dramatizált szöveg értendő - bár nem kizárt, hogy azzal is lehet dolgozni, de mások lesznek a színházi munka kihívásai és mozgatórugói. Fontos az, hogy legyen köztük a témához, akarjanak róla beszélni.

A drámapedagógiának sok módszere van arra, hogy felmérje, mi foglalkoztatja leginkább az adott közösséget, illetve az ajánlott témának mely aspektusai érdeklik őket a legjobban.

Egy szociális színházi alkotás folyamatának kezdetén ajánlott az egyéneken keresztül a tipikus csoportérdeklődést is felmérni, figyelembe venni, így választva témát a későbbi anyag létrehozásához.

A téma (anyag) kiválasztásához fontos a csoport alapos megismerése. Ez a kezdeti beszélgetések mellett játékokkal, gyakorlatokkal érhető el - játszva nem lehet hazudni, a játészó egy olyan „ártatlan arcát” mutatja, amely áruklodó és védtelen. Másrészt a csoport bizalmának elnyerése is célja a közös játéknak, amelyben többnyire egyenlővé válunk a többi játészóval.

Jelen esetben a rendező a következő játékokat ajánlotta: névkörök és ismerkedős játékok, egyre mélyítve. A későbbiekben az ön-és csoportismereti, majd az utolsó fázisban a csoportkohéziót erősítő bizalomjátékokat. Azt követően az anyag színpadra állítása során sok fizikai gyakorlatból álló, a testtudatot erősítő tréninget tartottak. Ezek erős ön/társ- és csoportbizalmi elemet tartalmaztak. Az ismerkedés és az alkotófolyamat során mindvégig kedvelték a szabad asszociáción alapuló játékokat.

A téma kiválasztásához is vannak drámapedagógiai módszerek. Ebből az ötletbörzét használtuk: felírtunk a kiterített újságpapírra egy fogalmat, s színes tollal melléírtuk az általa előhívott fogalmakat. (*BŰN: büntetés, börtön, család, szerelem, apám...stb.*) A későbbiek során alkalmat kaptak arra, hogy elmondják, miért a felírt dolgot választották. Az alkalommal vagy éltek, vagy nem.

A rendező hamarosan elérkezett odáig, hogy bizonyos tabutémákat is listázhatott, amelyek kényelmetlenek, mert kikényszerítik őket az egyéni komfortzónájukból, amelyek szembesítik a saját korlátaikkal, és – természetesen – amelyek veszélyeztetik őket jelenlegi helyzetükben.

A csoport megismerése után kirajzolódott az őket érintő és érdeklő témák listája is, amelyen első helyen állt a szabadságtól megfosztottság érzése, a szegénység lehúzó ereje, a bűnös társadalmi kirekesztettség. Így jött a képbe Georg Büchner Woyzeck-je.

Korát megelőzve Georg Büchner (1813-1837) a mélyszegénységet választotta drámája közegének. Egész életművét három év alatt hozta létre, mert fiatalon elragadta a halál. Valószínűleg fiatal élete utolsó heteiben is e drámán dolgozott, amely végül is befejezetlen maradt. A Woyzeck témáját szenvedélyesen kutatta, hisz egyrészt orvosi érdeklődési körébe illett, másrészt igazságérzetét borzolta fel a korabeli hír, amelyből kiindult: egy Woyzeck nevű katona féltékenységből megölte szerelmét, s halálbüntetést szabtak ki rá. A korabeli szaklapokban is tárgyalt ügy felkavarta Büchnert, s erős, a későbbi expresszionizmust idéző eszközökkel mutatja be az embert, ahogy társadalmi környezetének játékszere lesz. A téma olyan mélységben foglalkoztatta az író, hogy lázasan vázlatokat készített, változatokat írt – de darabját már nem tudta befejezni, letisztázni. Bőséges anyagot hagyott az utókorra, volt miből válogatni. A szöveg és a történet alkalmasnak látszott arra, hogy börtönszínházi előadást készítsenek belőle, adaptálva a helyi viszonyokhoz és mondanivalóhoz. A darabban ábrázolt mélyszegénység közege a legalkalmasabb színházesztétikai állításuk kibontásához, mely szerint “ *A szegénység művészetünk iránytűje is (...) A szegénység poétikai értelme tehát: a kevéssel gazdálkodás, illetve annak felismerése, hogy az ökonomia intenzifikáló, sűrítő erővel bír.*” (*Üres Tér, honlap*)

Az egyén és a közösség kapcsolata, az egyén kiszolgáltatottsága, tehetetlensége, a társadalomnak az egyén problémáira való visszhangtalansága jó témátalajt biztosított a közös gondolkodáshoz.

A 2014-es körteres produkciót bemutattuk a fogvatartottaknak: annak formanyelve felszabadítóan és bátorítóan hatott rájuk a későbbi munkában. Az előadásban kendőzetlenül – de színházi formákban -

kimondott (trágár beszéd, parancsszavak) és megtett dolgok (nemi közösülés, pofonok) közelebb hozták az összművészeti alkotást, amit mi színháznak nevezünk.

VOJCEK – AZ ELŐADÁS JELLEMZŐI

Három fogvatartott, három színész és egy zenész van a cirkuszi teret formázó színen. Mivel a szereplők végig láthatóak vagy a nézők között ülnek, állandó jelenlétükkel növelik a nézők érintettségét.

Csak a főszerepek van "leosztva": a többiben végig cserélődnek a színészek. A szereplők fekete ruhát viselnek, és - Marie-t, Vojceket és Andrest kivéve - commedia dell'arte maszkot hordanak az adott tipi fissi mozgáselemeivel játszva. A fogvatartottak börtönruha mintájú hátul kötött kendőben és maszkban vannak. Ez később változik: előbb a fejfedő, majd az előadás végére a maszk kerül le róluk. Szerepük több síkon is megnyilvánul.

A Marie meséjével sötétben induló előadást megzavarva, mint valami zsongó, káromkodó kórus jönnek föl a színpadra – azt hihetnénk, néhány eltévedt, italos néző tolakodott be a színház szentélyébe.

És utána is sokszor szakítják meg az előadást: vagy egy kis "anyagot" kérnek tőlünk, vagy (ál)tudományos dumával indokolják az erőszakot, mint fajunk fennmaradásának zálogát. Lassanként ők is "szerepeket vesznek föl": a színészekkel azonos státuszba kerülnek.

Miután Marie a hűtlenségről mondja el a bibliai példázatot, a fogvatartottak leveszik maszkjukat, szerepeikből kilépve mindennapi stílusban beszélgetni kezdenek "*És ilyenkor a gyerekkel mi van?*" Egy ének következik: *József Attila Nincsen apám, sem anyám* című versét rappelik el – angolul. Teljes beleéléssel, dacosan, dühösen, kihívón, ekkor már felvállalva arcukat.

Ez a katartikus pillanat koronázta meg az előadást, amikor a nézők rájöttek: itt nem csak Vojcekről és nem csak a fogvatartottak kiszolgáltatottságáról van szó, hanem bármelyikünk története lehetne ez. Mindnyájan kiszolgáltatottak és megalázottak vagyunk. Mindnyájunkat ilyen kellemetlen feljebbvalók egzecírozhatnak!

A Vojcek nevű kísérleti alany – az embert - egy Pantalone-maszkos figura mutatja be: angolul beszél, később pár szót olaszul, franciául – a zenész fordítja mikrofon segítségével. Ez a fura porondmester idegesítően kellemetlen és okoskodó, a néző méltán érezheti magát kényelmetlenül. Fölényes, tárgyilagos és ostoba magyarázataival sokszor zavart szül a közönségben. De van ráció mindabban, amit mond! Erős figyelemre készlet, másképp belesétálunk a gondolati csapdáiba. A darab elengedhetetlen figurája ő: folyton megállítja a történetet, kommentál, rendet tesz, szabályokat hoz, s ő "kelti életre" a lepedőbe csomagolt követ, Marie és Vojcek gyerekét is. Néha saját szavainak cáfolata ő. ("*Légy természetes!*") Hol erőteljesebben, hol diszkrétebben, de mindvégig ő mozgatja a szálakat.

Ő mutatja Vojceket is ("*Íme Vojcek, minden nagykutya kedvence.*"), aki egy kerekeken forgatható, belső "kis színpadon" jelenik meg, ami a továbbiakban egyes történetelemek helyszíne lesz a lehető legkisebb térbe sűrítve egyes jeleneteket, mozgása állandóan növeli az előadás dinamikáját. A forgatható körszínpadnak a későbbiek során sok funkciója lesz (az egymással szemben álló Marie és Vojcek erotikusan megforgatja, annak mozgásából indítják a következő mozzanatokat, vagy éppen azon állva, fekve láthatjuk a szoborba merevedett Vojceket)

Az előadás egy mese-felütéssel kezdődik, megteremtve ezzel a legerősebb fókusz a szegénység költői metaforájával, ami visszaköszön az előadás végén, ahol mindannyian mondják az első sorát. Mintha újra kezdődne a történet abban a körforgásban (ez az előadás alcíme is), amely nem más, mint a mindenkori élet ismétlődése. A reménytelenül újra termelődő szegénység és elhagyatottság örök sémája.

"A lányt a tópartján találták meg 12 késszúrással a testében." – a történetet is a porondmester fejezi be, angolul, tolmáccsal, sötétben.

A commedia dell'arte, amely technikailag nagy odafigyelést és fegyelmet igényel a szereplők részéről, az angol nyelv használata és a porondmester jelenléte erős elidegenítő elemként hat, széttöredezik tőle a történet.

Vojceknek az előadást végigkísérő mechanikus mozdulatai az embernek a világ mókuskerekében való erő kifejtésére emlékeztetnek: a mindenkinek megfelelni akaró ember elesettségére utalnak. Bábuszerűsége akkor a legerősebb, amikor a kórus tagjai is bántalmazták a földön fekvő embert, aki rongydarabbá silányul.

Hiszen ő egy barom, mert nem képes gondolkodni, önmagát kifejezni, segítséget kérni – mondja a porondmester.

Vojcek mindamellet – hol dadogva, hol hadarva, hol halkán, hol emelt hangon – folyamatosan kérdéseket tesz fel önmagának, másoknak, amit feljebbvalói ellenszegülésnek értékelnek. A lelki mellett fizikai bántalmazást is elszenved. Az arcán csattanó pofonok ellen nem védekezik, megalázottsága – Vojceksége – leginkább itt látszik.

Az a formanyelv, amelyet a rendező javasolt – a fizikai színháznak a testet igénybe vevő elemei miatt egy végtelenül feszes és fegyvelmezett rendszere – a nézők számára rendkívül hatásossá és emocionálisan (is) erőssé tette az előadást, amelynek létrehozását számos nehézség és kihívás kísérte.

NEHÉZSÉGEK, KIHÍVÁSOK

A börtön, mint alkotóhely sok problémát vet fel. Akkor is, ha egyre több büntetés végrehajtási intézményben felismerik azt, hogy a kreatív foglalkozások jó hatással vannak a fogvatartottakra, így ma már működési szabályzatukba is beillesztik a művészeti, illetve drámapedagógiai foglalkozásokat. A foglalkozásokra folyamatosan el kellene járni, de a rendszeres munkát fegyelmi problémák, a börtön napirendje, a fogvatartottak hullámozó motiváltsága nem teszi lehetővé.

A fogalmak közös nevezőre hozása sem volt csekély feladat. A börtönben más jelentést kap bűn és büntetés, egyén és társadalom – éppúgy, mint Büchner olvasatában.

Anélkül, hogy „felmentené a rosszat”, egyszerűen csak bemutatja – aspektust és hangnemet váltva. Hol költőien, hol tudományosan. (Hasonlóan Bernard-Marie Koltès a Roberto Zucco című – ma már klasszikusnak számító – darabjához.) Nehéz volt az alkotás során a mindennapok konkrét problémáit kizárni, hisz „*Hazánkban ez ma egyre mélyülő válsághelyzet, akut társadalmi probléma. A középréteg és a leszakadó szegénység között egyre mélyebb szakadék tátong. Gazdasági válságok, devizahitelek és a munkanélküliség egyre bizonytalanabb közeget teremt a felszínen maradáshoz. Aki elsüllyed, az elnémul. A fogyasztás és az olcsó szórakoztatóipar eltereli figyelmünket a probléma súlyosságáról, aktualitásáról.* (Üres Tér honlap, előadás leírás)

És kihívás volt állandóan azt az értékrendet követni, amit előadásuk mottójául tűztek ki:

“ *G. Büchner dráma vázolatain keresztül szeretnénk eljutni a nézőkkel, addig az egyetemes gondolatig, miszerint alapvető érték az ember puszta létezése.* ”

Ott volt előttük a gazdag Büchner-anyag: pedagógiai szempontból eredeti szándékuk és a dráma kapcsolata hatványozódik ebben a közegben, így még nagyobb kihívást állított eléjük.

Nehéz volt külső helyszínt találni az előadás bemutatásához.

A börtönön kívül, ahová külsős nézőket hívhattunk meg, a Vojceknek egyetlen nyilvános előadása volt, ez is Pécs egy rangos kulturális intézményében, a Pécsi Nemzeti Színházban, amelynek igazgatója, Rázga Miklós nyitottan befogadta az előadást. A fogvatartottak szállítása, őrzése, a velük való nyilvános beszélgetés az előadás után, mind megnehezítették a szervezést.

A NÉZŐK ÉS ALKOTÓK REAKCIÓI

A nézők írásos tanúságaiból kiindulva – itt hármat idézünk –, erősen sikerült ez az egyszeri, megismételhetetlen nyilvános előadás a Pécsi Nemzeti Színházban.

Füsti Molnár Éva (színésznő): Nem hittem volna, hogy ilyen nehéz lesz megfogalmazni, mit éreztem az előadás kapcsán. Olyan érzelmi sokkot okozott bennem, hogy nehéz értelemmel megfogalmazni.

Dupla katarzist éltem át. Kitűnő, profi módon szerkesztett és rendezett előadás volt, s hozzá a misszió: megmenteni három lelket, kimenteni a rájuk mért eleve elrendeltetett taposómalomból. Testközelben láttam és éltem át a kiszolgáltatottságot, a három fiatal fogvatartottét, és a sajátomat is. Csak arra emlékszem, hogy elképedve tapsolok, borzongva, gombóccal a torkomban. Több, mint (csak) színház!

Styrna Katalin (tanár): Ismertem már az Üres Tér társulat néhány performanszát, de ez az előadás nagyon meglepett, egy egészen más hatással találkoztam.

A hatás erejét, úgy gondolom, főként az álarcok adták. Végig úgy éreztem, hogy általuk olyan ősi, általában több-kevesebb sikerrel kordában tartható félelmetes ösztönök „képiesedtek”, amelyek kontrol nélküli kiszabadulásától mindannyian félhetünk. Ki többé, ki kevésbé. Ugyanakkor olyan „színészek” hordták a maszkokat, akik megjárták a börtönök poklát azért, mert átadták magukat ezeknek az agresszív késztetéseknek. Bennem eleve félelmet keltettek. Nagyon jól játszottak, mivel a mimikájuk hátérbe szorult, a testük játéka előtérbe kerülhetett. Így a test, mint önálló lény, a szellem kontroljától távol, primitív gátlástalansággal szükségletei kielégítésére tört. Minden gesztus azt üzenté, hogy a „gyengének pusztulniuk kell”! A tér „üressége”, az árnyékok és fények kezelése mind ráerősített erre. A végén, amikor levették a szereplők a maszkjaikat, meglepően hasonlítottak vonásaikban ezekre a „szellem arcokra”, mintha az igazi arcukat vették volna le. Ezt úgy értem, hogy nagyon jól megfogta Márk a személyiségük lényegét, valószínűleg sikerült szinte lehasítani róluk ezt a „bűnös” részüket. Nekik is katartikus lehetett letenni és letenni ezt „szerepet”. Azt nyilatkozták a beszélgetésben, miközben, mint királyok ültek a székeiken, hogy a börtön világában nem mindegy mit sugárzol testtartásoddal. Gondolom itt a dominancia nyersen fizikai képviselőre utaltak, éppen ezért életük nagy részét az „erős” szerepének eljátszása töltheti ki. A főszereplő, kiváló komplementerként, számomra azt az emberi lelket szimbolizálta, ami elgyengíthet ebben az élet-halál harcban. A történetre kevésbé emlékszem, mert a nonverbális üzenetek hatása alá kerültem. Máig is nagyon erős emlék, a legjobb előadások egyikének tartom, amit láthattam életemben.

Reibliné Horváth Melinda (egészségügyi dolgozó): Engem előadás soha nem rendített így meg, mint a Vojcek, csak álltam ott és vártam, hogy most mi lesz? Hogy lehet ebből a helyzetből kilépni? Először még tapsolni is elfelejtettem, mert azt hittem mindez most velem történt, az én bűnöm.

DIE RÜBEN – színházi foglalkozás a berlini börtönökben

BEVEZETÉS A „ZONE 3 EGYESÜLET KULTÚRA – INTEGRÁCIÓ – OKTATÁS” MUNKÁJÁBA (írta Sabine Winterfeldt)

2003 óta végzünk színházi projekteket börtönökben különböző szervezetek számára. Öt évvel ezelőtt megalapítottuk Zone3 Egyesület Kultúra - Integráció - Oktatás nevű saját egyesületünket.

Munkánk célja, hogy egy szabad és védett művészeti tér megteremtésével a résztvevők, akik lehetnek ösztöndíjasok, fogvatartottak vagy volt fogvatartottak, új nézőpontot, új megközelítést kapjanak önmagukhoz

embertársaikhoz és a társadalomhoz, amelyben együtt élünk. Prevenciós projekteket valósítunk meg oktatási intézményekben, projekteket börtönökben és a börtönből nyílt végrehajtás keretében szabadult fogvatartottaknak is. Meggyőződésünk, hogy a színházi munkán keresztül a résztvevők lehetőséget kapnak arra, hogy különböző tapasztalatokat szerezzenek a művészi munkában, és ezáltal új perspektívát kapjanak a társadalmi életről. Feltételezzük, hogy ez alapvető fontosságú, mivel résztvevőink, függetlenül attól, hogy rabok, volt rabok vagy diákok, gyakran hátrányos szociális háttérrel rendelkeznek. Gyakran olyan miliőből, ahol a bűnözés normális, és a megszokott ciklus szerint a társadalmukban élők börtönben vannak, kiszabadulnak, majd újra börtönbe kerülnek. Célunk, hogy hozzájárulásunkkal megtörjön ez az ördögi kör, a legjobb esetben még azelőtt, hogy elkezdődne. Nem csak azokat az embereket bélyegezi meg a társadalm, akik bűncselekmény elkövetése miatt börtönbe kerültek. A szociálisan hátrányos helyzetű emberek is gyakran élnek együtt ezzel a megbélyegzéssel. Munkánk lényeges része, hogy MINDENKI-vel szóba álljunk, társadalmi háttértől, nemtől, és politikai hovatartozástól függetlenül. A hosszú távú "reszocializációs hatás" elérése érdekében, rendkívül fontos, hogy először is kiépítsünk egy kommunikációs platformot és ezen keresztül egy kapcsolatot. Munkánk során a jó és stabil kapcsolat az alapja egy lehetséges pozitív fejlődésnek.

A jó kapcsolati munka alapja a kölcsönös elfogadás a rendszerünk (színházi munka rendszere) által meghatározott szabályok betartásával. Munkánkban az ember mindig előtérben van.

Az ember a rendszer előtt áll, amiben mozog, amiből származik és amibe kell beilleszkednie. Azért alakulnak ki újra és újra a konfliktusok, mert az emberek nem illeszkednek könnyen egy olyan rendszerbe, amely gyakran nem tartalmaz semmiféle igazságosságot vagy perspektívát a saját szubjektív valóságuk tekintetében, és az esetek többségében nem mutat érdeklődést a személy egyéni szükségletei iránt - ők "offline" vannak.

Miféle színház?

A végső és legfontosabb szabály a kölcsönös tisztelet. Ez tulajdonképpen az egyetlen kizáró kritérium. Azokat a résztvevőket, akik tiszteletlenül bánnak a többi játékosal, nem látjuk szívesen.

Nagyon rugalmasak vagyunk, és különböző megközelítésekkel dolgozunk. Nagyon érzékenyek vagyunk az adott csoportra. Hozzánk bárki csatlakozhat, amennyiben betartja a meglévő, közösen elfogadott szabályokat.

Munkánk mindig teljesen folyamatorientált. Nagy hangsúlyt fektetünk arra, hogy minden résztvevő meghallgassa egymást. Fontos része a munkánknak az odafigyelés; nem csak a saját folyamatokra, hanem arra, ami a csoportban történik és a színpadon zajlik.

Gyakran dolgozunk meglévő darabokkal és a résztvevőkkel együtt olyan változatot dolgozunk ki, amely közvetlenül kapcsolódik a játékosaink életháttéréhez, az önmagukhoz és a társadalomhoz való hozzáállásukhoz.

Felkérjük a résztvevőket, hogy integrálják művünkbe az életrajzi információkat, valamint saját képességeiket, azt ahogy énekelnek, a harcművészetüket, vagy akár saját verseiket és történeteiket is.

Az integrált anyagfeldolgozás összekapcsolja a valóságukat a darab fikciójával, és ezáltal megtanulják a perspektíva megváltoztatását.

A folyamat alapú megközelítés magában foglalja az eredmények nagyfokú nyitottságát. A művészi igényességgel szemben támasztott követelmény adott, de annak elérése nincs kiértékelve. A performatívum változhat újra és újra. A cél egy olyan új élmény megteremtése, amelyet a közösségi érzés határoz meg, az életnek a színpadi események egymásra utaltságán keresztül elért besűrítése. Mindenki az egész (értékes) részének érezheti magát. Színházi munkánkat tehát folyamatvezérelt, nyitott előadásmódú megközelítésként lehetne jellemezni.

MÓDSZERTAN

VÉDETT TÉR

A résztvevőknek meg kell győződniük arról, hogy az a tér, ahol gyakorolnak, játszanak, beszélgetnek, értékeléstől mentes, biztosítja

a szabad véleménynyilvánítást - amennyiben az nem diszkriminál vagy sért senkit - és szabad cselekvést. Lényeges a partneri kapcsolat kiépítése, hogy mindaz, ami a védett térben történik, ott is maradjon.

és ne kerüljön át az "elnyomó rendszerbe", mint amilyen a börtön rendszere vagy néha az iskolái is.

A BESZÉLŐ PÁLCA

E védett tér központi eleme és munkánk legfontosabb eszköze a BESZÉLŐ PÁLCA.

A pálca lényege, hogy hordozója jogosult arra, hogy bármit kimondjon, ami a fejében van, anélkül, hogy félbeszakítanak, mindig az műhelymunkák elején megbeszélt és elfogadott szabályok szem előtt tartásával.

Minden workshop elején és végén, mint mindig visszatérő rutin, minden résztvevőnek (trénernek és résztvevőnek) lehetősége van arra, hogy **szabadon beszéljen** a csoporthoz. Ez az ego üzenete, a cél, hogy **építő jellegű** legyen. A panaszok megengedettek, de nem szabad a többiekről beszélni, a saját érzékeny pontjaink kifejezéséről van szó. Az egyetlen kritérium az, hogy az elhangzottakat nem szabad értékelni. Ez fontos szempont a **védett tér** kialakításában.

SZÍNHÁZI ÉS SZÍNÉSZI TECHNIKÁK

Mivel nem képzett - különböző tehetséggel megáldott -színészekkel dolgozunk, elsősorban színészi technikákat mutatunk be nekik, hogy felszabadultan és kényelmesen érezhessék magukat a színpadon.

Légzéstechnika

A színházi munkához elengedhetetlen a légzés. Amikor a csecsemők megszületnek, mindenük megvan, amire szükségük van ahhoz, hogy a hangjukat a legteljesebben használhassák. Sajnos a szocializáció és a nevelés hatására ezt elfelejtjük. Alapvetően a színházi légzéstechnika arról szól, hogy újra megtanuljunk az egész testünkkel lélegezni és az összes légzőszervet optimálisan használni. Bizonyított, hogy a jó légzéstechnika hozzájárul a boldogabb, egészségesebb, tudatosabb élethez. Sokan csak a testük egyes részeit használják, és nincsenek tudatában, hogy például a rekeszizom nagy része a hátunkban helyezkedik el.

A **gyakorlatok** mind arról szólnak, hogy megismerkedjünk saját **légzésünkkel**, hogy érezzük, és így a lehető legjobban kihasználhassuk a jó **hangképzés** érdekében.

A test érzékenysége

Ez hasonló a légzéshez. Sok gyermek elveszíti azt a képességét, hogy érzékeny legyen a testére, és hogy érezze, hogy mire van szüksége, hogy érzi jól magát, vagy hol sérült meg. Természetesnek vesszük a testünket, és ha nem gyakoroljuk irányzottan az érzékenységet, idővel eltompulunk. Előadóművészként, legyen szó zenéről, színházról vagy festészetről, átjárható testre van szükség, amely közvetlen hozzáférést biztosít a testedhez, érzéseidhez és gondolataidhoz.

A testünk érzékenységét különböző, a **tudatosságot fejlesztő** gyakorlattal segítjük és ezen keresztül nagyobb éberséget teremtünk saját testünkkel kapcsolatban. Megtanítjuk a testben megjelenő különböző érzelmi állapotok, mint például a harag, a félelem vagy az öröm tudatosítását, és megtanuljuk, hogyan reagáljunk a többi játékos testbeszédére.

Improvizáció

Az improvizációs színházban a résztvevők megtanulnak a saját impulzusaik szerint cselekedni és reagálni a játékos társaikéra, elkerülni az ellenállást, és inkább figyelmes várakozás, a feldolgozás és a játék öröme felé lépni. Az improvizációs színházban különböző sarokpontok vannak megadva, úgy mint a valamely kapcsolat, státusz, érzelem vagy foglalkozás, és az adott sarokpontok figyelembevételével a játékosoknak ki kell alakítaniuk egy jelenetet. A játékosokat arra tanítják, hogy valóban "a pillanatban" legyenek, koncentráljanak, támaszkodjanak a saját impulzusaikra és arra, hogy nyitottak legyenek a partnerükre.

A **gyakorlatok**on keresztül a résztvevők megtanulják **érezni** a saját **testüket**, kifejezni a különböző érzelmeket, és felismerni, hogy mi történik a testtel, a **hanggal** és a **légzéssel** a különböző érzelmek során. Továbbá megtanulják, hogy különböző módokon fejezhetik ki magukat és lehetőségük van arra, hogy bővítsék színészi játékuk spektrumát.

A csoportmunka során megtanulnak egymásra is figyelni. Azok az emberek, akiknek a való életben semmi közük egymáshoz (és a mindennapi börtönéletben sincs) megismerkednek és elfogadják egymást egy új, művészi módon. Ahogy megosztják egymással érzelmeiket és beszédüket, tudatosítják és tiszteletben tartják egymás érzéseit, gondolatait, testét, de bűnügyi és jogi környezetét is. Megpróbálunk egy olyan értékrendet biztosítani játékos társainknak, amely nem a versenyen, hanem kölcsönös támogatáson és a közösség többi tagjával való együttműködésen alapul. A csapatmunka a az előtérben.

A BIZALOM HELYE

Ez átrendezi és megváltoztatja a hiedelmeket. Amikor csak lehetséges, igyekszünk nagyon heterogén csoportokat létrehozni. Az első műhelyfázisban a legfontosabb dolog az öröm és a szórakozás. A résztvevők játsszanak és nevestenek egymással, és felejtsek el a börtönt és a gondjaikat a workshop idejére.

Így kikapcsolódnak és új és fontos tapasztalatokat szereznek. Csak akkor kezdhetjük el az anyag kidolgozását, ha már megalkottuk a nyugodt légkört ezen a biztonságos helyen és bizalmat teremtettünk a csoportban.

Nem vagyunk érdekeltek a hierarchikus színházi munkában, bemutatjuk a műhely témáját, és azon keresztül magunkon dolgozunk a téma által generált hatások, érzelmek és gondolatok függvényében. Ezután megkérjük a résztvevőket, hogy járuljanak hozzá érzelmeikkel, ötleteikkel és reflexióikkal. Ez csak akkor lehetséges, ha előzetesen megteremtettük a bizalom helyét, ami nem könnyű feladat egy börtönben.

KIDOLGOZÁS

A következő lépésben a darab különböző témáit dolgozzuk fel, és kidolgozzuk a szereplők személyes kapcsolatát. Ezután közösen kidolgozzuk a darabot, majd elpróbáljuk. A folyamat utolsó hetei mindig intenzív próbákkal kell hogy teljenek, tehát legalább egy héttel az előadás előtt a csoporttal minden nap együtt próbáljuk a darabot.

Tartalmilag fontos, hogy foglalkozzunk a minket körülvevő világgal,

különösen a résztvevőkkel, mivel nekik általában megvan a saját nézőpontjuk, amely nem lehet összhangban az általános perspektívával. Igyekszünk társadalomkritikusan és nemi szempontokat figyelembe véve dolgozni.

GYAKORLATI PÉLDÁK KÜLÖNBÖZŐ INTÉZMÉNYEKBEN

Németország államszövetségként szerveződik - és ehhez igazodnak a törvények, azok végrehajtása és intézményei. Ennek megfelelően nagyon eltérő az, ahogy a különböző államokban a különböző szabályozásokat bevonják, ami hatással van az előadások vagy a próbák során alkalmazandó biztonsági óvintézkedésekre. Így van, ahol lehet előadásokat tartani börtönben számos látogatóval, míg más államokban csak a legközelebbi családtagok vehetnek részt. Más börtönökben nem engedélyezett a kívülről érkező látogatók jelenléte, és az előadásra csak azok jöhetnek, akik a börtönben dolgoznak. Minden intézmény teljesen másképp viselkedik. Ez mindig összefügg a az adott börtön vezetőségével, az adott állam politikai helyzetével, és természetesen ahhoz, ahogyan az intézmény látja magát és a rendszerrel szembeni viselkedését.

Hogy ezek a börtönök mennyire nyitottak az általad ajánlott gyakorlatra, a jogi hivatkozás szerint annyira, amennyire a törvény engedi annak alkalmazását.

A film- és fotóirányelvekre vonatkozó előírások is nagymértékben eltérnek. Az intézmények döntéshozóinak viszonylag nagy mérlegelési és döntési jogkörük van.

Tehát dolgozunk iskolákban, börtönökben férfi és női rabokkal, valamint olyan civil szervezetekkel, mint a Gangway, és ezek mind a helyi törvények szerint szerveződnek.

Természetesen minden intézmény mindig a vezetőség tükörképe, és erősen függ a személyes hozzáállástól és céltól.

ISKOLA: WESTSIDE STORY (színdarab és film)

Ez egy kétéves projekt volt. Az amerikai kormány finanszírozta.

a Belbiztonsági alapból. A modell egy seattle-i projekt volt, amelyet a helyi rendőrséggel és a Bernstein Alapítvány környezetéből származó művészekkel közösen hajtottunk végre.

Voltak olyan területek, ahol a szegénység és az oktatás hiánya miatt az emberek oly mértékben elhagyták a rendszert, hogy sem az iskola, sem a helyi rendőrség nem tudott hozzáférni az ottani lakossághoz és a gyerekekhez. Színházon és a zenén keresztül lehetett oda hidat építeni. Művészek és rendőrök dolgoztak együtt.

Ezt lefordítottuk Berlinre, és egy úgynevezett "hot spot iskola" diákjaival és tanáraival együtt egy színdarabban és egy filmmel dolgoztuk fel a West Side történetét Berlinben.

FÉRFI BÖRTÖN: A HARAMIÁK (Schiller híres darabjának alternatív változata)

A wriezeni fiatal foglyok egy csoportjával együtt

Brandenburgban 3 éven át dolgoztunk "Die Räuber von Wriezen" (A wriezeni haramiák) című darabon. Az eredeti szövegeket kevertük a dramaturgia saját nyelvükre történő fordításaival.

Érdekes módon a fiatalemberek semmit sem akartak tudni Schiller eredeti darabjáról, de a projekt során eljutottak oda, hogy szó szerint szétszedték magukat, hogy eljátsszák az eredeti szövegeket.

Az évek során mélyen megértették a történetet. Ezt a darabot gyakran játszották nagy sikerrel a börtönön kívül is, valamint vendégszerepeltek más börtönökben.

EASTWESTSIDESTORY A BÖRTÖNBEN

Egy fiatalokú férfi fogvatartottak számára fenntartott börtönnel, valamint két lány- és női börtönnel közösen alkottuk a Rómeó és Júlia saját verzióját hip-hop operaként. A próbákra a külön helyszíneken került sor, de részben együtt is zajlottak. Egy rendkívül heterogén, számos országból, különböző miliókból és kultúrákból érkezett fogvatartottakból álló csoporttal hoztuk létre a darabot, és nagy sikerrel játszottuk különböző börtönökben. A színészek egy része szélsőjobboldali háttérrel érkezett,

volt aki iszlamista közegekből, és a projektben részt vettek egykori menekültek, valamint drogfüggők és drogdíleresek is. Együtt dolgoztunk színészek, zenészek, jelmeztervezők, rendezők és filmesek egy csoportjával.

NŐI ÉS FÉRFI BÖRTÖN

Négy év alatt négy helyszínen alkottunk darabokat fogvatartottakkal a férfiak és nők számára fenntartott büntetés-végrehajtási intézetből, a nyitott börtönből, valamint egykori foglyokkal egyenként 9 hónapon keresztül a Méltóság, Otthon, Identitás témakörökben.

Különböző helyszíneken játszottunk. A teljes darabba integráltuk azokat az egyéni fogvatartottakat, akiknek engedélyük volt arra, hogy egy napra kimenjenek, így néhány játzó csak egyetlen napot játszhatott velünk.

FÉRFI BÖRTÖN ÉS GANGWAY (NGO): NÉMET NYELVTANFOLYAM SZÍNHÁZON KERESZTÜL

A kulcs egy országhoz és annak lakosságához a kommunikáció. A kommunikáció képessége nélkül az ember nem férhet hozzá az oktatáshoz, a munkához, a kultúrához és a társadalmi élethez. Ennek megértése elvezet a megértéshez is, hogy mindannak a sok férfi és női fogvatartottnak, akik nem beszélnek németül, a munkaerőpiac zárt.

A német nyelvtanfolyamok önmagukban nem jelentenek nagy áttörést, a valóságban a szokásos módon németül tanuló rabok sikerességi aránya kevesebb, mint 20%. A résztvevők gyakran elutasítják a klasszikus módon történő tanulást - néha az írni-olvasni tudás hiánya miatt -, de nagyon motiváltak a "játékos" német nyelvtanulásban. A siker aránya itt valahol 80% körüli, attól függően, hogy mennyi ideig tudnak részt venni a foglalkozásokon.

FÉRFI BÖRTÖN ÉS GANGWAY: DIE RÜBEN (Színházi előadás, film)

Jelen írás fő témája, amelyet a következő fejezetben részletesen tárgyalunk.

BE ÉS KI KÖZÖNSÉG BE, FOGLYOK KI HOGYAN ENGEDI EZT A TÖRVÉNY

Ez börtönként és államonként nagyon eltérő. Egyes börtönök hisznek a rabokban és a munkában, amit a foglalkozások során végeztek, vállalják a nagyobb kockázatot a rabok és a műhelyükben dolgozó edzők közötti élénk kapcsolat ismeretében, azzal a mottóval, hogy "a raboknak meg kell tanulniuk, mit kezdjenek a szabadsággal és a bizalommal", és végül engedélyezik a külső bemutatókat. Más börtönök szigorúan ellenzik a szabadságnak ezt a formáját, és jobban szeretnek inkább ragaszkodni a konformistább szabályokhoz - a fogvatartottak a börtönben maradnak a büntetésük idejére!

Ugyanezt az eljárást kell betartani a közönség bejöveteleivel kapcsolatban is - a családokat általában beengedik, de azokat a látogatókat, akik nem családtagok attól függően, hogy melyik börtönben tartják az előadást.

A többi elítéltnak szóló előadás mindig nagyon érdekes. A tapasztalatok azt mutatják, hogy ez az az előadás, ahol a játékosok a legjobban izgulnak, de ez is gyakran az egyik legérdekesebb. A játékosok általában félnek attól, hogy kínos lesz a szereplés, de legtöbbször nagy elismerést kapnak a társaiktól és a személyzettől is. Ezek a nézők azért is különösen érdekesek, mert általában nagyon őszinték, ha egy darab unalmas, akkor megmondják azonnal, de ha tetszik nekik, akkor nagyszerű, lelkes közönség.

Az összes börtönben fennáll a benti fotó- és filmtiltalom - ami érthető a rabok védelmében.

ÉRZÉSEINK ÉS MOTIVÁCIÓINK

Kezdetben ez pusztán szükségesség volt. Táplálnom kellett egy gyereket és magamat és rendszeres jövedelemre volt szükségem. Ki kellett találnom, hogyan kamatoztathatnám a képességeimet úgy, hogy azok találkozzanak a társadalmi életről alkotott elképzeléseimmel. Így kezdtem el dolgozni a Börtönben...

Az idő előrehaladtával a perspektíva megváltozott, ahogy egyre jobban megismertük a különböző rabokat, háttértörténeteikkel együtt és kezdtük megérteni a börtön és a büntetés rendszerét.

A kreativitás és a szabadság nyilvánvaló hiánya a rendszerben lehetővé teszi, hogy elültessük a fantázia és a kreativitás virágát, és hagyjuk, hogy kibontakozzon. Ennek falakkal, határokkal és szabályokkal körülvett helynek a másik oldala az érzelmek és a kreativitás tárháza, amelynek felkutatása a mi feladatunk.

A művészek nagy vágya, hogy megörökítsék és megtapasztalják az "autentikus, valódi" életet, és megtalálják a módot, hogy kifejezésre juttassák. Ráadásul a színházi és színészi munka elvezethet ahhoz, hogy az emberek nagyobb tudatossággal tapasztalják önmagukat és a világot, és ezáltal boldogabb életet éljenek. A próbákon és az előadásokon keresztül az ember egy nagyon intenzív folyamaton megy keresztül. Tehát, e kettő együtt jár: Művészként intenzív, tartalmas élményben van részed, és az az érzésed, hogy

adtál valami jót a világnak, emellett lehetőséged van arra, hogy jobban megértsd magad a munkádban és a saját kifejezőmódodban.

A negatív érzések is részei a munkának. Például, amikor a csoport iránti szolidaritás és felelősségérzet hagy kívánnivalót maga után, amikor egy próba nem valósulhat meg..vagy változtatni kell rajta, mert valaki (megint) hiányzik. Művészként ez nagyon értékes tapasztalat, mert a börtönkörnyezeten kívül ezt aligha tapasztalja az ember, mert a színészek mindig játszani akarnak, és nagy lelkesedést várunk az alkotóktól.

Motiváció:

ha feltételezzük, hogy a sikeresen átélt bűncselekmény egy példátlan lökést ad, akkor a mi munkánk egy helyettesítő lökés létrehozásáról szól, valamiről, ami közel áll az életbe sűrűsödés érzéséhez. A színjátszás és a színház kiváló módja az ember átorientálódásának - minden lehetséges, maga a korlát a saját hozzájárulás a helyzethez. Művészként az motivál, hogy a művészet nem a társadalom közepén alakul ki, hanem szinte mindig annak peremén. A börtön az egyik ilyen perem.

NŐNEK LENNI EBBEN A RENDSZERBEN

Nőként természetesen szembesülsz a klasszikus szerepklisékkal. Sok börtönalkalmazott, de sok elítélt is inkább a konzervatív szerepmodellekhez van szokva, bár természetesen ez is egy klisé. Tehát mindig arról van szó, hogy áttörjük ezeket, hogy igényeljük tiszteletet. Másrészt sok kultúrában a "nőiséget" vagy idealizálják (a tökéletes, kedves anya, a szent feleség, a tiszta nővér), vagy megbélyegzik (a kurva, a hamis kigyó, a ravasz). Az egyik börtönben gyakran rendkívül idealizálják a nőt. Ezt egyrészt felhasználhatod a kapcsolataidon való munkában, másrészt viszont vigyáznod kell, hogy ne hagyj magad manipulálni.

A kapcsolati munka a börtönben egy nagyon kényes növény. Nagyon hamar előfordulhat, hogy megpróbálsz teljesíteni a másik elvárásait, és akkor a manipuláció csapdájába kerülsz.

A börtönben végzett munka állandó váltakozás a közelség és a távolság között.

A női és férfi lét közötti abszolút határvonal a börtönben még nyilvánvalóbb:

- mert nincsenek vegyes börtönök

- mert gyakran előjön az erőszak amelyet fizikai erővel döntenek el.

Mivel a rabok itt jelentősen előttünk járnak a tapasztalatok terén, a felsőbb- vagy alsóbbrendűség érzése merülhet fel, ami feszültséghez vezethet.

Itt előnyös nőnek lenni, mert nőként "természetes", hogy ismerjük a fizikai határokat. Nőként immunis vagy a rabokkal való versengésre.

SIKER VAGY KUDARC – MIT JELENT EZ A FOGVATARTOTTAKKAL VÉGZETT MUNKÁBAN

A folyamat minden egyes szakasza fontos. A projekt akkor sikeres számunkra, ha az előadáshoz vezető úton megértettük és jobban megismertük egymást, és nekiütköztünk saját hiedelmeink falainak. A kudarc mindenképpen mindig a folyamat egyik lehetősége, és sokféle oka lehet.

Egy projekt akkor sikeres, ha megfelel a következő tényezőknek:

- folyamatorientált munka
- készségek elsajátítása
- Minden résztvevő saját meggyőződésének újragondolása
- Magas művészi színvonalú előadás
- A nyilvánosság figyelmének felkeltése, hogy az emberek tudatában legyenek az ilyen projektek fontosságának és ennek a párhuzamos társadalomnak a helyzetére.

A sikeres előadás egyik tényezője az is, hogy a közönség átgondolja-e saját hiedelmeit és kliséit. A szemléletváltás minden irányban megtörténik.

A kétségek, a bizonytalanság, a lámpaláz megtapasztalása, a egy olyan játék élménye, amelyet komolyan üznek, de mindig játék marad. Ellazulni, játékosná válni. Nincs "jó" és nincs "rossz" - csak különböző hatások és víziók vannak. Megtapasztalni és átengedni magunkat a meglepetéseknek: = improvizációs munka.

Az improvizáció a munka lényeges része, mert kitér a kiszámíthatóság, az elvárhatóság elől, és megerősítést követel a másik személytől.

Ebben az összefüggésben két akadály áll fenn:

Az első kívül helyezkedik el, és perspektívának nevezik. Még akkor is, ha az ember színházi foglalkozásokon vagy más szociális tréningeken tanítja a foglyokat arra, hogy döntsenek a törvénytisztelő élet mellett, a börtön falain kívüli valóság sajnos gyakran csak egyetlen utat kínál - visszatérnek régi struktúráikhoz, többé senki sem foglalkozik velük - és így jön a visszaesés. A kapcsolatok vagy az életkörülmények vezetnek embereket a bűnözői életbe, és ezek a körülmények többnyire nem fejlődnek vagy javulnak a börtönbüntetés alatt. Éppen ellenkezőleg. A börtönbüntetés után sokakra megbélyegzés, munkanélküliség és hajléktalanság vár. Ezek a tényezők pedig gyakran újabb bűncselekményekhez vezetnek, amelyek aztán ismét a börtönbe vezethetnek. Így a rendszer táplálja önmagát.

A második tényező az, hogy a "sikertörténetek" mellett valamikor vannak emberek is, akiket ugyan a színészet elér, de nem úgy, ahogyan azt szeretnénk, vagyis nem úgy, hogy az az empátiát és az érzékenységet segíti, hanem inkább az önteltséget, az egót. Ezek az emberek is jobban érzik magukat, de néha az az érzésünk, hogy eszközt adtunk nekik egy sikeresebb bűnözői és erőszakos elkövetői karrierhez.

A RABOK TAPASZTALATAI ÉS MEGJEGYZÉSEI MUNKÁNK KAPCSÁN

A börtönszínházban töltött 17 év alatt az ember a legkülönbözőbb dolgokat tapasztalja meg: hogy a résztvevők a színházon keresztül kapott impulzusok vagy művészekkel illetve rabtársaikkal történő személyes találkozások révén

új döntéseket hoznak, és a kevésbé erőszakos élet mellett döntenek. A színházi műhelymunkák folyamán gyakran megkérdőjeleződik az olyan embertelen csoportokhoz, például a Hells Angelshez vagy a Family Clanshoz való tartozás

,és néha előfordul, hogy a rabok feladják korábbi életstílusukat egy "családjuk" nélküli új életstílusért. A szembesülés önmagával, mint művészi személyiséggel gyakran

a saját képességeinek másfajta megítéléséhez vezet, és bátorítást ad ahhoz, hogy közelítsen az irodalomhoz és az oktatáshoz. A pozitív csoportélmény segít ellensúlyozni a meglévő bizalmatlanságot.

Gyakran előfordul, hogy a projektjeink résztvevőit a színházi munka adta lendület inspirálja arra, hogy más életutat válasszanak. Ez a munka nem lehet több egy impulzusnál, de persze kevesebb sem lehet, nem arról szól, hogy a rabok idejüket múlatják, hanem arról, hogy új perspektívákat nyisson, és ezáltal új lehetőségeket és más utakat is kínál döntéseikhez, tevékenységeikhez.

Egy lengyel fiatalember például, aki 2 évig részt vett a színházi projektünkben, és már 13 éves kora óta a szervezett bűnözésben vett részt, a színházi projekt során kezdett el olvasni. Évekkel később írt nekünk egy levelet, és elmondta, hogy a börtönbüntetése után befejezte a középiskolát és szociális munkát tanult, és most szociális munkásként dolgozik Svájcban.

Másokat annyira mélyen megérintettek a színházi műhelyek, hogy úgy döntöttek, színészi karrierbe kezdenek. Egyikük elkezdett színésznek tanulni, míg egy másik Berlin egyik kis színházában játszik. Mindig voltak olyan esetek, amikor a jobboldali szélsőséges környezetből érkező fiatalemberek a színházi munka során szakítottak a embertelen csoportjukkal, mert a színházi munkában szerzett tapasztalataikkal már nem tudták kiállni ezért a náci magatartásért.

Míg a férfi fogvatartottakkal végzett munka gyakran az agresszivitási potenciál csökkentéséről, az elfogadás és a tolerancia fokozásáról szól, addig a női fogvatartottak esetében a fókusz inkább az önbecsülésen, az önérvényesítésen és az öntudatosságon van. A színházi munka során megérik önmagukat, tudatosságra és önismeretre tesznek szert, és gyakran sikerül kiszabadulniuk a bántalmazó kapcsolatokból.

A „börtönszínház” víziójának jelenlegi helyzete Németországban

A föderalizmus nagy különbséget jelent. Sajnos az ilyen projektek mindig függnék a politikai és személyes hangulattól. Ezért nem általánosíthatunk. Mindenki követi, hogy mi jelenik meg a médiában, mind a lakosság, mind a politika. Személy szerint úgy gondoljuk, hogy a börtönszínházi projektek rendkívül fontosak. Nagyban hozzájárulnak ahhoz, hogy a fogvatartottak olyan szociális készségeket szerezzenek, amelyek támogathatják őket egyéni életvezetésüket érintő döntéseikben.

Lehetőséget adnak nekik arra, hogy tapasztalatokat szerezzenek önmagukkal, rabtársaikkal, de a börtön személyzetével kapcsolatban is. Ezek a tapasztalatok lehetővé teszik számukra, hogy másképp értékeljék saját helyzetüket. De a nézőket és a személyzetet is új benyomások érik. Újra és újra megtapasztaltuk, hogy az emberek egyfajta elvárással közelednek projektjeinkhez. "Úgysem tudják majd végig vinni, ezek mind bűnözők, akiknek nincsenek érzelmeik, csak azt akarják, hogy hogy csodálják őket...soha nem változnak meg...stb..."; aztán a projekt és az előadások után meg kell kérdőjelezniük a saját meggyőződésüket, néha a darab alatt elfelejtik, hogy börtönben vannak. Az úgynevezett "családi előadásokban" mindig fontos impulzusok nyilvánulnak meg. A család, amely együtt él a "van egy börtönviselt a családban" stigmájával él, amely gyakran mély szegénnyel jár, és sokszor a bebörtönzés előtt már hosszú múltra tekint vissza, hirtelen lehetőséget kap arra, hogy büszke legyen a fiára/testvérére/lányára. Ez nagyon pozitív hatással van a családi rendszerre.

Ha kívánnánk valamit... akkor szeretnék egy olyan börtönszínházat kifejleszteni, amely egyfajta keverék hivatásos színészek és rabok között - ahol mindenki egyenlő jogokkal rendelkezik, ami azt is jelenti: egyenlő kötelezettségekkel. Aki részt vesz, az bevállalja, hogy marad, aki pedig igazolatlanul hiányzik, vagy kiugrik, annak "büntetést" kell fizetnie (= azonnal érzékelhetővé tenni saját tetteinek következményeit). Ennek a börtönszínháznak a nézők számára is hozzáférhetőnek, és jól támogatottnak kell lennie.

AZ EURÓPAI CSEREPROGRAMOK MUNKÁNKRA TETT HATÁSA

Mindannyian dobozokban élünk. Általában jól elbodogulunk a dobozunkban, és elégedettek lehetünk ezzel az állapottal. De mindannyiunknak szüksége van új benyomásokra, új impulzusokra és új megközelítésekre. Ezért gondoljuk, hogy a nemzeteken belüli és kulturális együttműködések rendkívül gyümölcsözőek, szükségesek és fontosak a személyes fejlődésünkhöz, mert új impulzusokat ad mindennapi munkánkhoz.

Megtapasztaljuk, hogy a különböző országokban mely pilléreken nyugodhat a színházi munka, mennyire elfogadott a gondolat, hogy a rabok méltóságteljesen létezhessenek. Hiszünk abban, hogy az olyan projektek, mint ez, egy kulcsot jelenthetnek ahhoz, hogy változtassunk a jelenlegi helyzetükön a börtönben, és mint a víz a partot, úgy erodálják a börtönökhöz kapcsolódó fennálló társadalmi meggyőződések partjait, hogy lehetővé tegyék a társadalom peremén élő emberekkel való megismerkedésnek egy jobb módját.

Az **elképzelésünk** szerint, a börtönök közötti európai együttműködés révén **európai szabványokat** dolgozhatnánk ki, olyan börtönszínházi projektek létrehozásának céljából, amelyek nemzetközi nemcsak az oktatók, hanem a fogvatartottak számára is.

A csere révén így létrejöhetne egy **nemzetközi börtöntér**. Ki kéne dolgozni egy Európai szabványt.

GYAKORLATI PÉLDA – DIE RÜDEN

SZÍNHÁZI MUNKA A BÖRTÖNBEN EGY VÉDETT TÉRBEN, A DIE RÜDEN PÉLDÁJÁN ÁT

Testemben ragadtam,
mint egy összement paplanban
ha felhúszom, fázik a lábam
ha lehúszom, agyam didereg
Kinőttem magam

Ez a Hesse-vers humoros módon írja le, mi történik, ha fejlesztjük magunkat. Ezt folyamatosan tesszük, még a legkedvezőtlenebb körülmények között is. Nem tehetünk róla, és általában öntudatlanul történik. Milyen értékes lenne, ha mindig kéznél lenne egy olyan módszer, amely lehetővé teszi számunkra, hogy tudatosan újra feltaláljuk magunkat, hogy játékosan távolabb lépjünk magunktól, hogy új módon ismerkedjünk meg önmagunkkal? Ez az a varázslatos lehetőség, amit a színpad kínál. Mindenkinél.

A HELY

Börtön, javítóintézet, büntetés-végrehajtási intézet, javítóintézet, fegyház, tömlöc, börtön - sokféle neve egy olyan helynek, amelyet csak kevesen ismernek, de amelyről mindenkinél - úgy hiszi - meglehetősen pontos elképzelés van, elképzeléssel. Ritkán van olyan hely, amelyet ennyire terhelnek előítéletek és erkölcsi értéktételek, mint ezt.

A börtönbüntetés letöltése a tett vezeklése, amely akkor jár le, amikor vége a büntetésnek, ekkor az illetőnek, aki ismét szabad, új esélye nyílik arra, hogy részt vegyen a társadalomban.

Eddig az elmélet! De milyen is ez valójában? Hogyan töltik a rabok az idejüket? Hogyan történik meg a változás, és hogyan történhet tudatos, pozitív irányba mutató változás?

Mivel nyilvánvalóan nincs garancia a pozitív változásra, ezért az a dilemma áll fenn, hogy mindig az kerül a közvélemény figyelmének középpontjába kerül, amikor az elkövető a büntetése letöltése után visszaeső bűnelkövetővé válik. A visszaesési ráta túl magas, így szinte reflexszerűen háttérbe szorítja a büntetések visszatérő nyilvános megkérdőjelezését. Amikor a visszaeső bűnelkövetés egy

elkövető látványosan megtapasztalható, az egész rendszer szembesül azzal, hogy óriási szükség van magyarázatra és igazolásra.

Egyetlen tettet sem lehet elfelejteni. Az áldozatok számára ez azonnal értelmet nyer. De az elkövető számára sem merül feledésbe tette. A büntett után már soha nem lehet olyan, mint az előtt.

A tettek traumákat okoznak, amik túlmutatnak a büntudaton. Egy büntett egy életre szóló megbélyegzést jelent a mindenkinek. A börtönbüntetés időtartamának erkölcsi jelentősége van, de nem befolyásolja a megbélyegzést.

Felmerül a **kérdés**, hogy mi történhet, minek kéne, sőt minek muszáj történnie a börtönbüntetés alatt ahhoz, hogy megtanuljanak együtt élni a stigmákkal, vagy akár ahhoz, hogy elősegítsék a börtönviseltek viselkedésének megváltoztatását?

A terápiás intézkedések önkéntes alapon működnek és nyílt végűek. A fogvatartottak terápiás gondozása sosem szabad az olyan terapeuták által, akik köztisztviselők, akiknél ott a kulcsok hatalma, és akiknek az értékelései adják az alapot a bebörtönzéshez vagy a szabadulás megkönnyítéséhez. A börtönökben zajló terápia ostromozó terápia, mert nem tud százszázalékos védelmet nyújtani a gondozott személy számára. A terápia mindig csak önkéntes alapon nyújtható egy biztonságos, bizalomalapú kapcsolatban. A börtönökben folyó, független projektvezetők által végzett, projekthez kapcsolódó színházpedagógiai munka itt nagy jelentőséggel bír.

A JÁTÉK

Szerepelni annyit tesz, mint bemutatni egy játékot, az "úgy tenni mintha" nevűt, a szórakoztatás, a szórakozás, az öröm céljából, komolyság nélkül. A kivétel, a fantasztikus, a hallatlan válik normává, az, ami a közönségnek hatalmas örömet okoz: a szankciómentes a szokványos szabályok és viselkedési normák felfüggesztésre kerülnek - a játékban minden lehetséges, és amikor ez megtörténik, elkezdődik az rácsodálkozás, a meglepetés, a felfedezés.

És ez az élmény a színpadon és a nézőtéren egyaránt megtörténik - tehát a meghallgatás, mint közösségi élmény kétszeres öröm lesz. Az előadás egy olyan hermetikus rendszerben, mint amilyen egy börtön, ahová kívülről beengednek egy közönséget, amelynek normális esetben nincs hozzáférése és nincsenek érintkezési pontjai, rendkívüli esemény, amely óriási hatással lehet és amely kisugárzik. Az eredmény egy olyan közösség, amelynek hatása a fellépés időtartamán túl is tartós lehet - itt is mindkét oldalon. A sikeres előadás jutalma taps és elismerés - egy együttest megünnepelnek - ezek olyan élmények, amelyek a fogvatartottak számára olykor teljesen újak.

Az odáig vezető út, a színészi munka, a színdarabra való próbálás a legtöbbjük számára intenzív új élményt jelent. Azzal, hogy a színész más szerepbe bújik, más emberré válhat az előadás időtartamára. Újra feltalálhatja magát, újnak érezheti magát. Az, hogy mekkora belső távolság az alakított karaktertől, az lehet egy irányított megállapodás, de egy nagyon személyes döntés is, ami erőteljes, és olyan teret nyit a színészek számára, amelyet ritkán vagy soha nem tapasztaltak meg ebben a formában. A teljesen szankciómentes döntés, hogy belép, különleges védelmet nyújtó teret teremtet. A játék intenzív pillanatában a börtönfalaknak már nincs jelentősége. A színészet olyan intenzitást, az élet olyan sűrítmenyét hozza létre, amelyet sok rab csak kívülről vagy az erőszak tapasztalatából ismer. A színjátszásnak ez az egyik olyan vonása, amely a börtönökben végzett színházi munkát olyan rendkívüli értéké teszi.

Ezen túlmenően a színészkedés csak együttműködésben működik. Csak az egy egyszemélyes játék létezik, a monológ. És ahhoz is kell legalább egy ember, aki nézi. Az együttműködésre való hajlandóság minden színdarab alapfeltétele. Csak akkor, ha legalább két ember együtt játszik alakulhat ki a szituáció. Az egymásra utaltság felismerése nagy meglepetést tartogat azok számára, akik felnőttként fedezik fel először a játékot. Az státuszok kiosztása megoldható és megváltoztatható egy játékos módon, ki melyik státuszt vesz át, egy pillanat alatt változhat egy szórakoztató helyzet megteremtésekor. Éppen ez - a megszokott viselkedési szabályok felrúgása - az, ami nagyon is

gyakran feszültséget vagy szórakoztató értéket teremt. Játékos keretek közt próbára lehet tenni illetve gyakorolni lehet mindennek előtt a rugalmasságot, a szabadságot és a függőséget. Ha az ellenfelem nem játszik, az én játékom sem jön létre. Minden szereplő együttműködésére szükség van, nem csak a főszereplő vezeti a jelenetet vagy a darabot, ne csak ő dönt, mindenki felelős az előadás sikeréért. A legkisebb szerep is tönkretelheti a jelenetet és éppúgy, ragyogóvá is teheti. A klasszikus viselkedési és tapasztalati sémák így megkerülhetők és ellensúlyozhatók. Ez általában teljesen új élményt jelent az érintettek számára.

A tolerancia, az elismerés és a tisztelet egy új kontextusban válik megszerezhetővé. Ugyanez vonatkozik a konfliktusokra is, amelyeket a színpadon általában a megszokottól eltérő módon kezelnek. Minden egy új terület. Ahhoz, hogy ez az újonnan megtapasztalt élmény és szabadság maradandó élménnyé váljon, nagyon fontos a műhelyek pontos vezetése és gondos kivitelezése. Könnyen lehet, hogy a megszokott hierarchikus struktúrák megrendülhetnek, a hatalom/hatalomnélküliség (függőség) új tapasztalata nagyon irritáló élmény lehet. A színjátszás szembesülés önmagunkkal, a pszichénkkel, a testünkkel, az attitűdjeinkkel.

A TERÁPIA alapvetően folyamatorientált (a résztvevők igényeit követi) - a színjátszás és a színdarabok alapvetően eredményorientáltak (a dramaturgiát, a víziót követik).

A színjátszás megnyílást, rábízást, elengedést jelent. Végző soron minden intenzív színjátszás a saját személyiség mélyreható vizsgálata, és nem kevesen vannak, akik a színjátszást a terápiához hasonlítják, mert gyakran terápiás hatása van. Ennek ellenére ez soha nem lehet a fő irány a színházi munka során, még a börtönökben sem. Az ilyen szándék ugyanis eltorzítja az élményt, megakadályozza a hitelességet. Mert a játék akkor lehet rendkívül hiteles, ha sikerül egy valódi menedéket, a "mintha" biztonságos terét létrehozni, amely új valóságot generál a játék idejére és néha még azon túl is.

A PROJEKT

A DIE RÜDEN (A Hímek) című filmtervvel konkrét betekintést szeretnénk nyújtani a munkánkba.

A DIE RÜDEN játékfilm formájában mesél egy terápiás találkozásról agresszív kutyák között és erőszakos bűnelkövetők között egy kutyaszakértő vezetésével egy fiktív börtönben, egy meghatározatlan időkeretben. Minden résztvevő a valós élményhorizontjának hátterében játszik:

A kutyakiképző a való életben kutyakiképző oktató, a terapeuták börtönterapeuták vagy börtönterapeuták voltak, és színházpedagógusok, a rabok mindannyian valós börtöntapasztalattal rendelkeznek, korábbi erőszakos bűnözők, a kutyák rendkívül agresszív kutyák - a kamera előtt zajló események szituációs dokumentarista akciók.

A fiktív formát azért választottuk, hogy a résztvevőknek lehetőséget adjunk a távolságtartásra a fiktív szerepfelosztáson és a művészileg absztrakt téren keresztül. Továbbá a különböző szürreális elemek is fontos részét képezik a filmes narratívának. A hibrid megvalósítás minden elemének az is célja, hogy a mozinézők befogadása a klasszikus szórakoztató formátumtól eltérő legyen. A film a formáján keresztül játszik a előítéletekkel, és ezzel aláássa az egyszerű értelmezési sémát. A cél: a nézőt az agresszió és az erőszak témájával kapcsolatos egyéni reflexióra késztetni.

A DIE RÜDEN mozibemutatójára 2020.08.20-án került sor. A teljes projekt nyolc évig tartott.

A FOLYAMAT

Szeptember 2012

Connie Walther filmkészítő találkozik Nadin Matthews kutyakiképzővel, akinek munkaterülete a fogatékkaal élő fiatalok kutyával segített terápiája. A két nő elhatározza, hogy játékfilmet készítenek a férfiak és kutyák agressziójáról. Korábbi munkáiban a játékfilmrendező már filmre olyan anyagokat,

amelyek a valóságból merítettek: két játékfilmjének, a "Wie Feuer und Flamme" és az "Schattenwelt" című filmeknek az alapját valós emberek tapasztalatai adták, a "12 heißt ich liebe Dich" című tévéfilm pedig egy valós párkapcsolatot örökölt meg, a "Zappelphillip"-ben pedig egy ADHD diagnózissal rendelkező fiú játszott egy ADHD-s gyereket alakított. Nadin Matthews, aki már évek óta kutyakiképzéssel foglalkozik, és az agresszióra összpontosít, alakítja a főszereplőt "DIE RÜDEN" című filmben.

A közös filmprojekt megírása során világossá válik, hogy egy színésznek nem lenne könnyű kezelni a veszélyes, harapós kutyákkal való találkozást, amelyben az agresszív viselkedést hitelesen megtestesítő idegent kéne alakítania.

A kutyák a másodpercek tört részei alatt felismerik ellenfelüket. A testbeszéd segítségével felismerik a tapasztalatot és az erőszak alkalmazására való képességet - ami egy ilyen tapasztalatokkal nem rendelkező színész számára eljátszhatatlan.

2013. március:

Connie Walther és Sabine Winterfeldt megismerik egymást.

Sabine Winterfeldt, színésznő és színházi pedagógus, férfiak és nők számára különböző börtönökben valósított meg színházi munkát 2003 óta, és számos európai projektben vett részt.

Winterfeldt aktuális, "Méltóság" c. darabjának előadása során a Volksbühne Connie vörös szalonjában találkozik Walther Ibrahim Al Khalillal. Ibrahim 22 éves, és csak néhány hónapja szabadult 6 és fél éves börtönbüntetés után. Börtönévei alatt Sabine Winterfeldt révén ismerkedett meg a színészettel, és most színész szeretne lenni.

2014. április

Sabine Winterfeldt felveszi a kapcsolatot

Wolf-Dietrich Voigttal, a wriezeni börtön igazgatójával.

A RÜDEN csapata szeretne egy workshopot tartani agresszív kutyákkal a szociálterápiás részlegen Wriezenben. Voigt úr vonzónak találja a kísérletet, és zöld utat ad a 4 napos workshopnak. 10 elítéltnak mutatnak be 3 agresszív kutyát, és velük kell dolgozniuk. A szándék terápiás: arról van szó, hogy az agresszív kutyákat "hasonló kaliberű agresszió szakértők" - erőszakos bűnözők - kezelik. A gyakorlatokat, amelyeket a fiatalok a kutyákkal végeznek, Nadin Matthews és az a diplomás Robert Mehl pszichológus vezeti, aki később a filmben a terapeutát is alakítja. A négynapos szeminárium tapasztalataiból alakul ki a későbbi DIE RÜDEN című film koncepciója.

2013-2016

Miközben a kidolgozott játékfilm finanszírozása halad előre - a körülbelül 2 millió eurós költségvetés szükséges a film megvalósításához - Sabine Winterfeldt megfelelő főszereplőket keres. MEgkezdődik az együttműködés a

Gangway e.V.-vel, amely a klasszikus utcai szociális munka mellett a börtönbüntetés után is gondoskodik az emberekről. Egy intenzív casting fázis után végül 10 lehetséges színész van, akik szóba jöhetnek a filmben.

A filmhez négy fiatalembert választanak, akik mindannyian rendelkeznek tapasztalattal az erőszak és börtönbüntetés terén és akik pszichológiai beállítottságukat tekintve különböző típusú agressziót testesíthetnek meg.

2016. október - december

Egy speciálisan erre a célra kialakított workshopon mind a tíz lehetséges színész felkészül a forgatásra. Mivel a fiatal erőszakos bűnelkövetők között visszaesés aránya magas, és az elhúzódó finanszírozás miatt a forgatás időpontja még nem végleges, indokoltnak tűnik egy beugró, egy tartalék arra az esetre, ha a kiválasztottak időközben ismét bűnözővé válnának. A három hónapos workshopon, amelyet Sabine Winterfeldt és Connie Walther a Gangway e.V. nagylelkű támogatásának köszönhetően tudnak lebonyolítani, amellet, hogy megtanulják, hogyan kell a kamera előtt játszani arra is lehetőség nyílik,

hogy az amatőr színészek találkozhassanak hivatásos fiatal színészekkel és színésznőkkel, azzal a szándékkal, hogy tapasztalatcsere révén mindkét fél profitálhasson a másik nagyon is eltérő élettrajzi háttérű fél jelenlétéből. Connie Walther korábban már személyesen találkozott a fiatal színészekkel és színésznőkkel a ludwigsburgi színézműhelyében.

Az azonos korú, de nagyon különböző, néha szögesen ellentétes látásmóddal rendelkező fiatalok különleges találkozója egyedülálló és nagyon intenzív élményt jelent minden résztvevő számára. Olyan emberek összehozása a játék által, akiknek egyébként nincsenek érintkezési pontjaik az életükben, szociológiailag értékes annak fényében, hogy társadalmunkban drámaian csökkent a vertikális mobilitás. Nemcsak amatőr és hivatásos színészek találkoznak itt, hanem különböző etnikai gyökerű és vallású emberek is.

Annak érdekében, hogy minden résztvevő számára stabil és megbízható keretet biztosítsanak, Winterfeldt és Walther egy kötelező érvényű szabálykánont dolgoz ki, amelyhez minden résztvevőnek kötelezően alkalmazkodnia kell, és amely nemcsak a pontosságot és a megbízhatóságot foglalja magába, hanem a jogegyenlőséget és a drogokról való lemondást a próbák idejére. A háromhónapos workshop során heti egy alkalommal öt órán keresztül tizenöt előadó és legalább két vezető beszélget és játszik együtt a Gangway e.V. termeiben. Egy harcművészeti tréner is része a programnak - tőle tanulják meg, hogy milyen finom a testbeszéd kifejezése, ha a fókusz tiszta és a tudatosság jelen van. Közös meditálnak. Nyílt kommunikációra bocsájtják azt is, hogy a fiatalok közül ki játsszon a filmben, és ki legyen háttérember, és a döntés okait is. A feszültségek elkerülése végett azok akik beugrók lesznek, egy kis anyagi kompenzációt kapnak. A pénz szűkében levő fiatalemberek számára, anyagi ösztönzést kapnak, hogy maradjanak. A részvétel teljesen önkéntes mindannyiuknak. A teljes átláthatóság hitvallása minden döntéshozatali kérdésben rendkívül értékesnek bizonyul az együttműködésre nézve.

Az átfogó téma, amely körül a workshop-alkalmak nagy része forog, az emancipáció.

2016. december

A 2017 tavaszára tervezett forgatás elmarad, mert a produkciós cég nem tudja lezárni a finanszírozást. A Gangway e.V. azt javasolja, hogy a műből egy színdarabot dolgozzanak ki, és felajánlja, hogy a "Zwischenwelten" projekt keretében társfinanszírozza azt. A darab témája az emancipáció és az identitás.

Sabine Winterfeldt további finanszírozást szerez a darabhoz a Zone 3 egyesületén keresztül. Az alábbiakban

Winterfeldt és Walther a "Wir müssen draußen bleiben (Külön kell maradnunk)" című darabot dolgozzák ki a műhelyben végzett improvizációkból.

Röviddel az első előadás előtt a négy színész közül az egyik kilép: nem akarja, hogy bármi köze legyen múltjához, és nem akar részt venni sem a darabban, sem a filmben.

2017. február

Részvétel a "Zwischenwelten" című kiállításon a jogi karon a Bebelplatzon: darab egy részlete bemutatásra kerül.

2017. április

A "Kint kell maradnunk" című darab egy fiktív országról szól, ahol a fiatal férfiaknak, amikor felnőnek, a saját kutyát kell tartaniuk ahhoz, hogy a közösség teljes jogú tagjává váljanak. Minél jobb a kutyák pedigrije, annál nagyobb a férfi megbecsültsége. Amikor egy idegen belép a közösségbe, kihívást kap: a kutyájának meg kell küzdenie a közösség vezetőjének kutyájával. Az idegen kutyája, egy papírok nélküli utcakutya győz, és megöli a vezető kutyáját.

A darab egy kerettörténetbe ágyazottan, észrevétlenül kezdődik a nézőtéren. Az Identitárius Mozgalom képviselői a nézőtérről próbálják felrobbantani a darabot. Fel vannak háborodva azon, hogy külföldiek itt színpadra állhatnak, megrohamozzák a színpadot, és összeverekednek az előadókkal az igazuk érvényesítéséért, az Identitárius Mozgalom jelszavát harsogják: "Az identitás értékes". Az ellenfelek kezdetben agresszív dulakodása koreográfiává alakul, így a közönség rájön, hogy minden a produkció része. A tulajdonképpeni darab elkezdődik. A kutyákat a színészek testesítik meg, akik először négykézláb másznak a színpadon, de a darab előrehaladtával, a küzdelem révén felegyenesednek, és végül emberré válva emancipálódnak gazdáiktól.

2017. április 19-22.

A darab négy alkalommal kerül bemutatásra a berlini DIE PUMPE színházban. A nézőtér 200 fő befogadására alkalmas, a darabra naponta teltház van.

2017. május

A játékfilm-projekt finanszírozása lezárult.

2017. augusztus-szeptember

- A DIE RÜDEN című film forgatása Kölnben

A munkatársak kiválasztása: Mivel a projekt egy önkéntes terápiás projekt (Nadin Matthews munkájának terápiás célja van), különös figyelmet fordítanak a munkatársak kiválasztására. Személyes alkalmassági interjúk folynak minden egyes alkalmazottal. Kérdéseket tesznek fel az agresszióhoz való hozzáállásukról,

drogfogyasztásról és a kutyákhoz való viszonyukról. A rendkívül agresszív állatokkal való munka különleges biztonsági koncepciót igényel, amelyet kifejezetten erre a forgatásra fejlesztett ki az Action Concept produkciós cég, amely a kaszkadőrszakmában szerzett sokéves tapasztalata miatt szakosodva van ezekre a különleges forgatási körülményekre.

A forgatás során a fiatalokat Robert Mehl diplomás pszichológus és egy helyi streetworker felügyeli. Mehl a szász-anhalti kriminológiai szolgálat vezetője és fiatalokú büntetés-végrehajtási rendszer terapeutája volt.

A DIE RÜDEN "zöldül", azaz fenntartható módon készül az MfG Baden-Württemberg támogatásával.

2019. szeptember - 2019. október

A DIE RÜDEN című film a nemzetközi Hofer Filmtage-en ünnepli premierjét.

A jegyek mindhárom vetítésre gyorsan elkeltek, és két további vetítésre is csaknem minden jegyet eladtak. A filmről beszélnek a városban, a sajtóviesszhang kiemelkedő.

Elindul a DIE RÜDEN közösségi médiakampánya. A www.dierueden-derfilm.de weboldalon információk és interjúk olvashatók erről a szokatlan projektről, a DIE RÜDEN. Der Film. Facebook-oldalának most már több mint 15 000 feliratkozója van.

2020. március

A Corona miatt a 2020 áprilisára tervezett mozibemutatót elhalasztják. Ekkorra Németország-szerte már 120 mozi lefoglalta a filmet.

2020. július

A Gangway e.V.-vel közösen találkozót szerveznek egy, a Gangway által kiválasztott újságíróval, hogy előkészítsék a fiatalokat a sajtónyilvánossággal való kapcsolatfelvételre.

2020. augusztus

A 2020.08.20-án a DIE RÜDEN több mint 120 moziban kerül bemutatásra Németország-szerte.

Korábbi premierok: Köln, Stuttgart, Frankfurt, Hamburg, Berlin, Lipcse és Drezda. Kísérő különleges vetítések közönségtalálkozókkal.

2020. november

Az összes mozit érintő második lezárás véget vet a DIE RÜDEN mozis felhasználásának.

UTÓSZÓ

KÖVETKEZTETÉS

Nem túlzás azt mondani, hogy a DIE RÜDEN sikertörténet.

A film szenzációt keltett, az agresszió és az erőszak témáját a pozitív kritikák révén a figyelem középpontjába állította,

és több mint 13 000 néző látta a filmet a moziban. A négy korábbi elkövető közül egyik sem lett visszaeső. Egyikük mostanra sikeresen befejezte a képzését a

Frankfurt/Main-i színésziskolában, egy másik pedig végre megkapta a munkavállalási engedélyét, és

2013-as szabadulása óta megvetette a lábát az alternatív színházi szektorban. A harmadik befejezte az asztalosképzést, színpadi segédmunkásként dolgozott a Deutsches Theaterben és

időközben szerepelt egy krimiben is. A negyedik - palesztin menekült Libanonból - még mindig a tūrési státuszban van, intenzíven a zenének szenteli magát, és továbbra is rendszeresen keresi őt a Gangway e. V..

Minden érintettnek egy kivételes projekt volt a DIE RÜBEN , amely jelentős hatással volt az életükre és a karrierjükre. A projekt lehetőséget adott nekik arra, hogy láthatóvá váljanak, hogy érdeklődő nézők előtt rámutassanak az életkörülményeikkel kapcsolatos sérelmekre és nagy elismerést hozott számukra.

De minden sikertörténetnek megvannak a maga árnyoldalai, így a DIE RÜBENnek is. A színházi projekt során a szabályok betartásához való következetes ragaszkodás értékes megközelítés volt, de végül is kevés haszna volt. Szinte minden szabályt megszegtek.

A sikertörténet ellenére mindig akadtak nehézségek, mert a a börtönön kívüli, volt bűnözőkkel való munka során mindig szembesülni kell az világgal, ahonnan jöttek, és ami miatt börtönbe kerültek.

Mindig voltak konfliktusok olyan kérdések mentén mint: Határátlépés, elkötelezettség, a nők tisztelete és drogfogyasztás szakmai helyzetben. Mivel a projektekben eredménykényszer alatt álltunk, ezért néha nagyon kimerítő volt. Egy ilyen szakmai helyzetet nem lehet összehasonlítani egy "nevelési intézkedéssel". Bár a fiatal emberek mindig arra törekedtek, hogy komolyan vegyék őket, mint kollégákat, nagyon is nehezükre esett követni a színházi csoport és a filmes stáb szabályait. Ez nagyon megterhelő volt, és sok erőforrást és időt vett igénybe.

KILÁTÁSOK:

A nyolcéves projekt során szerzett széleskörű tapasztalataik alapján Sabine Winterfeldt és Connie Walther a DIE RÜDEN című filmről szóló színház-pedagógiai műhely koncepcióját dolgozta ki, amely az elítélteknek szóló ajánlatként szolgál a

német börtönökben. A színpadi munka, az improvizációs technikák elsajátítása és a különböző testközpontú gyakorlatok elsajátítása mellett a többnapos intenzív szeminárium a cselekvést meghatározó hiedelmek (és azok tagadásainak) feltárására összpontosít, azzal a céllal, hogy új cselekvési lehetőségekre leljen. Sajnos a tervezett szemináriumok a Tegel és Regis-Breitingen börtönben a Corona miatt elmaradtak.