

SCHULLER GABRIELLA

Szabadság tér 69–85.

A Kassák Ház Stúdió betiltása után (1972) a Halász Péter és Koós Anna által alapított csoport a „szamizdatlétbe” vonulást választotta a kulturális hivatalnokokkal való alkudozások helyett. Az alábbiakban a lakásszínház¹ mint kulturális jelenség történelmi, politikai, szociológiai, pszichoanalitikus és színházi aspektusait vizsgálom a Kassák Ház Stúdió – Lakásszínház – Squat történeti sort alkotó formáció(k) konkrét példáján keresztül.²

Színház mint foglaltház

Az egyik első lehetőség, hogy a csoport által New Yorkban felvett névhez – Squat (Foglaltház) – kapcsolódva a foglalt házakkal foglalkozó térlemleletek kontextusában vegyük fontolóra a színház működését.³ A házfoglalás a társadalmi aktivizmus egyik formája, kialakulása a kapitalizmus térpolitikájára adott válaszként értelmezhető.

A kapitalizmusban a városi tér⁴ a tőkének alárendelt. A térszervezés egyik célja az emberek gyors áramoltatása a munkahely és lakóhely között, a másik pedig a fogyasztás ösztönzése, melynek részeként még a szabadidő eltöltése is a fogyasztással asszociálódik (passzázatok és plázák). További fontos elv, hogy egy adott terület valakihez tartozik, és még ha (ingatlanspekulációs célokkal) akár évekig nem is használja a tulajdonos, másoknak nincs joga elfoglalni, és belakni azt.

A tér ily módon való ellenőrzésére és kisajátítására számos alternatív ellenlépés született, melyek közül a házfoglalás csupán az egyik. Az utcai gördeszakázás például tekinthető a kapitalista térszervezés kritikájaként, mivel a tömegek áramoltatására és/vagy felüdülésére használt köztereket ettől eltérő funkcióban használja,⁵ de említhetjük a fogyasztásra buzdító plakátokat, társadalmi üzenetet hordozó felületté alakító gerillapropagandát is.⁶

¹ A csoportnak nem volt neve a kivándorlás előtt, ezért a továbbiakban Lakásszínházként utalok a társulat történetének magyarországi (1969–1975) szakaszára. A „lakásszínház” megjelölés a lakótér és színházi tér szét nem választására utal, tehát a társulat párizsi, rotterdami és New York-i működését is magába foglalja.

² Tanulmányomban külön nem térek ki a csoport(ok) működésének kronológiai ismertetésére, mivel tevékenységük (különösen a magyarországi illegális létezés képest) jól dokumentált, a dokumentumok többsége többször publikált, így mindenki számára hozzáférhető, egy részük pedig pontos kronológiát is ismertet: SZM 1991; Várszegi, 1990: 183–187; Klaniczay–Sasvári, 2003: 139, 169, 173–176; Buchmüller–Koós 1996, valamint www.squattheatre.com (A felsoroltak közül az utóbbi kettő a legteljesebb.)

³ A nevet az egyik verzió szerint egy barát adományozta a társulatnak, mivel olyan helyeket használnak, melyekről mások megfélekedtek (lásd Palotai, <http://squattheatre.com/press2.html>). Egy másik változat szerint St. Aubry Tamás adta a csoportnak a nevet Párizsban, annyit téve hozzá: „Én vagyok a keresztapátok!” (Buchmüller–Koós, 1996: 47).

⁴ A városi tér kapitalista módon való szervezése különböző elvek szerint történik az ipusztériális és posztipusztériális korban. Itt csak a közös elemek koncentrációk. Az ipusztériális és posztipusztériális városi építészeti egymáshoz való viszonyát vizsgálja Vidler, 1992.

⁵ Ezt az Ian Borden által megfogalmazott állítást Kacsuk Zoltán ismertetette, az *Erőszak és nemek* című konferencián (Kacsuk, 2003). Az előadás fő tézisei szerint az utcai gördeszakázásban a versenyszerű deszkázáshoz képest túltengő önpusztító elem a testhez való kapitalista viszonyulás (vigyázok magam és mások testére, mivel a test munkaeszköz) és a hegemon férfiasság (kooperáció, tekintélytiszteltetés, önmegvalósítás) alternatív mintáját konstituálja, bár bizonyos elemeiben (például lányok kizárása) mégis újratermeli az utóbbit.

⁶ A témához lásd <http://www.indymedia.hu/?x=19234&fview=233>

A házfoglalók használaton kívüli ingatlanokat sajtátanak ki, és ezeket egyben (nem kapitalista elvek mentén szerveződő) kulturális és szociális célokat szolgáló intézményekként működtetik. Szűkebb értelemben a foglalt házak nagyjából a következő jellemzőknek tesznek eleget:

Mi a foglaltház?

- Tér, fedett terület.
- Illegális házfoglalás keretében szerezték meg, vagy jelenleg is illegális.
- Nem csak egy lakás vagy egy emelet, hanem egy egész ház (legjobb, ha több emeletes).
- Egy nagyobb városban van.
- Része a város kulturális életének.
- Politikai célokkal (is) működik.
- Bázisdemokratikus közösség.
- A következő funkciókat látja el:
 - lakóhely • alkalmi szállás • szociális szállás
 - kultúrház • mozi • internet-kávézó • info-shop (információs központ) • könyvtár • könyvesbolt • kiállítóterem • múzeum • műterem • kocsma • koncertterem • próbaterem
 - műhely • gyár • bolt • szerkesztőség • iroda
 - egyéb: kiképzőközpont, színház, raktár, etc.
- Ezek a funkciók átfedik egymást, illetve összekeverednek, így egy termékenyebb környezet jön létre.⁷

A Kassák Ház Stúdió és a Lakásszínház – részint mivel eltérő társadalmi berendezkedésben jött létre – csak részben osztozott ezekben a céloknak és el-

vekben: így például nem lehetett a város kulturális életének része, csak a hivatalos kultúrával párhuzamosan létező második nyilvánosság számára. A legfontosabb azonban, az ellenkulturális létezés, adott volt. A Squat már közelebb áll a klasszikus értelemben vett foglaltházhoz, hiszen a színházi előadásokon túl filmfesztiváloknak, koncerteknek adott teret, ezenkívül alkalmi – szociális szállásként is üzemelt (lásd Buchmüller–Koós, 1996: 162). Az illegális megszerzés motívuma azonban itt is hiányzik, hiszen a társulat szabályos bérleti szerződés keretében vette birtokba a házat (vö. Buchmüller–Koós, 1996: 47, 165–166), és a szétköltözés fő oka is a bérleti szerződés lejárta volt, hiszen a társulat már tíz hónappal korábban kettévált (Buchmüller–Koós, 1996: 224). Azonban a fenti elvek mindegyikének az „igazi” foglalt házak sem minden esetben tesznek eleget, így legálisan szerzett, a squatközösségekben mégis teljes értékűként elfogadott foglalt házakkal is találkozhatunk (például a budapesti AK57,⁸ illetve a bécsi EKH⁹).

A foglalt ház társadalomkritikai jelensége kapcsán számos, azt tágabb kontextusban vizsgáló teória artikulálódik, amelyek a Lakásszínház működésének megragadását is segíthetik.¹⁰ A Hakim Bey által kidolgozta átmenetileg független zóna (temporary autonomous zone – TAZ) például olyan jelenség, mely pontos definíció helyett inkább példákön keresztül ragadható meg.¹¹ TAZnak tekinthetők a kalózközösségek,¹² a forradalmi Franciaország városi kommunái, és a Mahnovicsina. A TAZ-ok elsősorban azokon a helyeken jelennek meg,

⁷ Dunajcsik Péter Maxigas: *Foglaltház és civil társadalom*. A szöveg letölthető a szerző honlapjáról: <http://hi.zpok.hu/maxigas/>

⁸ Lásd <http://ak57.freeblog.hu/>

⁹ Lásd www.akhbleibt.info

¹⁰ A foglaltházak kapcsán artikulálódó elméletek áttekintéséhez lásd Dunajcsik idézett művét.

¹¹ A TAZ elméletének kidolgozását három forrás inspirálta: 1. a földrajzi térképek ideológiai elégtelensége; 2. egy cyberpunk novella; 3. történelmi példák. (1.) A földrajzi térképek ideológiai értelemben soha nem képesek lefedni a terepet. A felfedezések korát követően, a modern állam születésével párhuzamosan a földterületek mint egy-egy állam tulajdona jelennek meg (az utolsó földet 1899-ben sajtátították ki, és azóta már sor került a hold kikapcsolására is), de mindig léteznek olyan helyek, melyeket a térkép nem képes megfelelően reprezentálni: az absztrakt rácszattal, mely az állam pszichikus gyarmatosítását jeleníti meg, szembehelyezkedik egy másik pszichotopográfia, az ellenállás át- meg áthelyeződő helyei. (Lásd még a fraktális, ezért ábrázolhatatlan tengerből példáját.) (2.) A cyberpunk műfaj a halódó sci-fi megújításaként jelentkezett a nyolcvanas évektől. Ez utóbbival szemben cselekménye többnyire nem távoli galaxisokon, hanem a földön játszódik. A műfaj képviselői a jelen társadalmi és gazdasági problémáit vizsgálják egy technicizált, multinacionális vállalatok irányította utópisztikus közeljövő kereteibe helyezve. Bey szerint ilyen átmenetileg független zónák azonban nem csupán a jövőben lehetségesek, hanem (3.) történelmi példái voltak, illetve most is léteznek. „(...) mini-társadalmak, melyek tudatosan a törvényen kívülre helyezkedtek és ha csak rövid, ám derűs életre is, de eltökélték a kitarást.” (Bey, 1991 <http://www.hermetic.com/bey/taz3.html>)

¹² Bey szellemes párhuzamot von a hackerek és a kalózközösségek között. A kalózközösségek korában a hajók voltak a kvázi adathordozók – mindenféle földi jóval és információkkal megrakodva közlekedtek a kontinensek között.

ahol az állam mindent ellenőrizni és irányítani akar. A TAZ-okon végigtekintve Bey három fő jellemzőt rögzít:

1. a nukleáris család hierarchikus berendezkedése helyett a résztvevők horizontálisan szerveződő, szellemi és vagyonközösségen alapuló közösségekben élnek (bandák, törzsek, stb.)

2. permanens ünneplés: a szaturnáliák és archaikus ünnepek olyan világméretű gyökereztek, amelyben bizonyos eseményekre úgy tekintettek, hogy azok a profán időn, azaz az Állam és Történelem szabta időn és téren kívül esnek. Így a TAZ-ok ennek a kulturális hagyománynak az örökösei. Bár Bey nem említi, e permanens ünneplés sok tekintetben a Bahtyin-féle karneválhoz hasonlít, egy fontos különbséggel: nem követi a hierarchikus rend visszaállítását.

3. pszichikus nomadizmus: ha üldözőbe veszik őket, a TAZ tagjai egyszerűen továbbállnak, egyfajta gyökértelen világpolgársággal bírnak.

A Kassák Ház, a Lakásszínház és a Squat mindhárom pontnak megfelelnek, egyaránt leírhatók mint TAZ.¹³ A Lakásszínház azonban, mivel közvetlenebb és erősebb nyomás ellenében kellett működni, radikálisabb alternatívát képviselt az adott társadalmi kontextusban. Egy fontos különbség is adódik a TAZ-ok és az itt vizsgált színházak tevékenysége között. Bey elkülöníti egymástól az eltűnés és az ellenállás taktikáit. Míg a láthatóságra épülő államokban a TAZ-ok többsége az eltűnés, rejtőzködés taktikájára alapoz, Buchmüller Éváéknak (talán mert a színház eleve közösségi esemény) eszük ágában sem volt elrejtőzni a hatalom tekintete elől, így az ellenállás taktikáira ismerhetünk működésük kapcsán.

Az átmenetileg független zónák tehát a Lakásszínház történelmi kontextusát alkotják, s működésének történelmi szituálását segítik. Bár a TAZ-ok története egymástól térben és időben független eseményeket foglal magába, az autonómia keresése és átmeneti megteremtése teszi őket közös történet részévé.

A továbbiakban azt vizsgálom, hogy a hivatalos fórumok szövegeiben (beleértve a III/III-as akciókat) hogyan konstruálódott a lakásszínház mint „rossz tárgy/ abjektált másik” képe, és ehhez milyen, a térhez mint társas-szimbolikus interakciók csereközegéhez kapcsolódó pszichikus folyamatok járultak. A pszichoanalízis meglátásait a társas mezőre alkalmazó perspektíva a „szamizdatlétbe” kényszerítés és az országból való kiutasítás motívumainak értelmezését segíti.

Az ego szeparáció és differenciáció révén való formálódása társas viszonylatok és társadalmi normák közé helyezi az alanyt, ezért a megvetés, elutasítás (abjektálás) morális és társadalmi dimenzióval is bír. „(...) nem a tisztaság vagy az egészség hiánya az, ami megalázóvá tesz, hanem az, ami kiforgatja az identitást, a rendszert, a rendet. Aki nem tiszteli a határokat, a tereket, a szabályokat. Az átmenetiség, a kétértelműség, a keveredés. (...) Aki a morált elutasítja, nem feltétlenül aljas, az amoralisban lehet éppen nagyság is (...) Az abject viszont immorális, alattomos, kerülőutakon járó, sanda: rejtőzködő terror, mosolygó gyűlölet; (...) az adós, aki felad téged, egy barát, aki leszűr...” (Kristeva, 1996: 170)

Az abjektálás mint énképző mechanizmus társadalmi folyamatként is megfigyelhető. A valamely csoportot reprezentáló társadalmi szubjektum éppúgy bizonyos emberek, helyek, viselkedésmódok elutasítása révén konstruálódik, mint a pszichés ontogenezis során. A jelenség két módon kapcsolódik a térhez: a megvetett, kítaszított másikat gyakran „ott”-ként lokalizáljuk saját térbeli pozíciónkhoz képest („itt”); vagy a szegregáció, a kitelepítés, a térbeli elkülönítés révén mi magunk materializáljuk tőle való viszonyunkat. A gyűlölet térbeliesítésén túl abjekt tulajdonságokat projektálunk a számunkra „veszélyes” másikba, akiről úgy gondoljuk, létünket fenyegeti (ennek a szorongás-

¹³ Bár a csoportházasságot nem valósították meg olyan radikális formában, mint az Otto Mühl-féle AA kommuna (ahol is tiltott volt a tartós párkapcsolat, a ruhákat pedig közös konténerben tartották), a leírások és visszaemlékezések egyértelműen megfogalmazzák a szellemi- és vagyonközösség létét, melynek megnevezésére gyakran a házasság metaforáját használják (például Halász, 1991b: 96 és Bálint, 1991: 92). A permanens ünneplés állapota szintén a résztvevők visszaemlékezéséből rekonstruálható. „Képzeld el azt, hogy átmegy reggel valamit megbeszélni, és a lakás tömve van különféle emberekkel. És te egész nyugodtan kérsz kenyeret meg teát, dumálsz a többiekkel (...) Állandó mozgás volt ott reggeltől reggelig, nap nap után. Aki elfáradt, hazament, vagy ott lefeküdt aludni.” (Donáth, 1991: 44) A pszichikus nomadizmust példázza, hogy a kivándorlást követően a korábbiaktól gyökeresen eltérő anyagi és szellemi közegben zökkenőmentesen folytatták tovább színházi tevékenységüket, noha a New Yorkban való letelepedést megelőzően két évig ide-oda vetődtek a világban (elsősorban Európában).

nak a mélyén a preödipális fúzióba, a nem-léte való visszahullás réme lapul). A kitelepítések és térbeli szegregáció kortárs illetve történeti példáit vizsgálva David Sibley megállapítja, hogy az azokat kísérő diszkurzusok néhány időtől-helytől független formulát is használnak. A legáltalánosabb sztereotípiák: a bőrszínre való hivatkozás; a természettel való asszociálás; a betegség, fertőzésveszély, piszok és szenny emlegetése; valamint a morális pánik (Sibley, 1995: 14–29). Az ügynöki jelentésekben főleg e két utóbbival találkozhatunk. Ugyanakkor a szocialista szubjektumot reprezentáló állami intézményekből való kitiltás és az országból való kiutasítás a térben megnyilvánuló abjektalásként értelmezhető.

A BM 1971-től gyűjtött jelentéseket a Lakásszínházról és a hozzá kötődő csoport tagjairól. Galántai György a belső elhárítás számára 1973-ban került képbe, amikor is Halászék többször felléptek a balatonboglári kápolnában. Minthogy a lakásszínházról és a kápolnáról szóló jelentések egyelőre együtt, egy szövegtestet alkotva olvashatók (Klaniczay-Sasvári, 2003), e ponton célszerű szélesebbre venni a tanulmány látószögét, s azt vizsgálunk, hogyan jelenik meg az idegenség konstrukciója az underground művészet kapcsán. A retorikai stratégiák rögzítésén túl ez azért is célravezető lehet, mert a képzőművészeti kontextus kapcsán megfogalmazottak a Lakásszínház kapcsán is segíthetnek megválaszolni a kérdést: mi adott okot az indokolatlan gyanúsítgatásokra és hiperbolisztikus túlzásokra.

Galántai 1970–73-ig nyaranta szervezett kiállításokat és kulturális eseményeket az általa műteremként bérelt balatonboglári kápolnában. Egy joghézagot kihasználva¹⁴ lehetőséget nyújtott a hivatalos kiállítóhelyekről kiszorított művek megjelentetésére. Ahogyan a politikai és művészettörténeti kontextus rekonstruálásából kiderül, ezek a tárlatok illegális voltak ellenére kevésbé vívták ki a hatalom ellenszenvét. Ám 1971-ben a korábbi Szűrenon kör helyett (mely a magyar avantgárd hagyományát ápolta és folytatta) az Iparterv csoport alkotói kerültek többségbe. Ők addig nálunk ismer-

retlen, nyugaton divatos és elterjedt műfajokkal jelentkeztek (happening, koncept, konkrét költészet, stb.). A hatalom számára ezek az új irányzatok különösen bosszantóak voltak, mert megítéléséhez nem rendelkezett esztétikai mércével. Mint azt György Péter is kiemelte,

(...) sem a teoretikusoknak, sem a rendszer mellett elkötelezett, befolyásos művészeknek nem volt sejtelmük sem arról, mi is a kor, azaz a győztesnek remélt vagy hitt szocializmus művészete, s ennek függvényében miként tekintsenek az egyes kortárs áramlatokra, hogyan és mihez képest ítélik azokat haladónak vagy retrográdnak, a Nyugat utánzójának vagy épp ártatlannak, sőt akár támogatandónak. A korszak nagy kultúrpolitikai mítosza, a három T (támogatás, türés, tiltás) megérthetően és követhetően működött az irodalomban, ám a képzőművészet területén egyáltalán nem. Ha az irodalmi lektorok – Csernus Tibor képe nek hősei – pontosan tudták, mit is kell támogatniuk, tűrniük, avagy hogy minek a tiltását nem akadályozhatják meg –, a képzőművészeti élet alakítóinak épp az okozott fejfájást, hogy fogalmuk sem volt, hogy egyéni indulataikon, izlésbeli elfogultságaikon túl, úgymond teoretikus alapossággal, mit is soroljanak a támogatás és a türés fogalomkörébe. (György, 2004 http://www.artpool.hu/boglar/sajto/buksz_gyorgyp.html)

Részint hasonló okokból válhattak gyanúsá a happeningek. Noha nyugaton egy direkten politizáló happening irányzat is kialakult (például a Living Theatre), és azt ismerték is egyes alkotók (a Lakásszínház tagjai például színházi fesztiválokról), a Kassák Ház Stúdió és a Lakásszínház előadásaiban nyoma sem volt a direkt politikai megfogalmazásoknak. Mégis betiltották őket, az indoklás szerint azért, mert eltértek a hivatalosan engedélyezett forgatókönyvtől. A happeningek a kor színházi előadásaihoz képest szokatlanul sok, az egyéni fantázia, asszociációk, ismeretek által betöltendő üres helyet hagytak a néző számára – ami elsősorban szokatlan volt a cenzorok számára, s csak marginálisan vetődött fel a politikai félreérthetőség vádjá.¹⁵ Ez a mű-

¹⁴ Műteremben bárki tarthatott három napos munkabemutatót – más kiállításokhoz az állami érdekeltségű Lektorátus engedélye kellett.

¹⁵ A happeningek esetére is lefordítható a megállapítás, miszerint: „(...) a korszak nem ismert zsűri nélküli kiállítást, azaz a Képző- és Iparművészeti Lektorátus pecsétje annál inkább kellett, minél kevésbé értette egy-egy helyi hivatal vagy hivatalnok, amit lát. Kicsit élesen: ha volt pecsét, nem különösképp érdekelte, hogy nem érti, amit lát, s tán még az sem, ha érti. Ha nem volt pecsét, akkor hirtelen felmerült a gyanú: vajon mit jelenthet az, ami nem érthető.” (György, 2004 http://www.artpool.hu/boglar/sajto/buksz_gyorgyp.html kiemelés SG.)

vészetelméleti – hermeneutikai probléma a Lakás-színház előadásairól szóló jelentésekben is expliciten megfogalmazódik. Ahogy a Pécsi Zoltán fedőnevű besúgó (polgári nevén Hábermann M. Gusztáv, akkori művésznévén Algot László) fogalmazott:

Az egyik cím nélküli darabjában a megjelenő katonaruhás férfit aligha azonosíthatjuk szovjet katonával, annak ellenére, hogy tény, hogy ez a férfi egy szovjet szerző regényéből olvasott fel a darabban részleteket. Lehetséges, hogy ennek alapján egyes nézők szovjet katonával asszociálták ezt a figurát. Azonban a darab szerkezetében ennek az alaknak semmilyen értékelése nem volt, tehát a darab semmilyen megjegyzést nem fűzött ennek az alaknak a szerepéhez, hiszen a darab későbbi szakaszaiban Breznyik le is vetette ezt a ruhát, többszöri alakváltozáson ment át, valószínű, hogy ezt az epizódot csak az érdekesség kedvéért iktatta darabjába. Lehetséges, hogy az érdekesség politikai jellegű akart lenni, de erre nincs bizonyítékom. Mintegy játszott volna egy politikai értelmezés lehetőségével, azt hiszem azonban, ebben a vonatkozásban nem vezette őt határozott cél. (Klaniczay-Sasvári, 2003: 349)¹⁶

A lakásszínházról és a boglári kápolnáról szóló jelentésekben megfogalmazott vádak egy része archaikusan, más része az adott társadalmi kontextusban minősíthető abjektnek:

– **sírnyalás:** „A csoport magját képező személyek – kb. 10–15 fő – az előadás után a lakrésznek használt kriptába mentek be” (Klaniczay-Sasvári, 2003: 314). „A bérló a kápolnában volt kriptát megszüntette, onnan az említett család tagjainak maradványait a kápolna melletti külső területre vitette ki, ott temetette el, míg a kriptát lakásnak rendezte be” (Klaniczay-Sasvári, 2003: 316). A kriptá feltörése és a holtak meggyalázása rendre ott kísért a szövegekben. Pedig éppen Galántai volt az, aki a korábban rendszeres sírrablásoknak a hely birtokbavételével, lakat felszerelésével és ott tartózkodásával véget vetett. Minden abjekt közül az élet és halál összemosása, így a hulla, a temetetlen holttest a leginkább visszataszító számunkra (vö. Kristeva, 1996: 170). Ez a folyton visszatérő gyanúsítgatás a Galántaiék ellen megnyilvánuló abjektálás legitenzívebb jeleként értékelhető.

- **gyermek megrontása, szexuális kicsapongás:** „A kápolnában időnként 'gruppen szex' bulik vannak, amin gyerekek is részt vesznek szemlélődőként. Ezt úgy értem, hogy 3–4 éves gyerekek. A szomszédnő ezért is feljelentést tett” (Klaniczay-Sasvári, 2003: 313).
- **a testnedvekre vonatkozó tabuk áthágása:** „Előadásaik nagy része közérkölcstől sértő, obszécen és pornográf jeleneteket tartalmaz. Erőszaikos, megbotránkoztató jeleneteikkel Wrocławban is felléptek, ahol a legnagyobb feltűnést az a műsor keltette, amelyben Halász Péter a nyílt színpadon maszturbált és ondóját egy pohárba folyatta. Felesége felvágta a karját, és vérért engedte a pohárba” (Klaniczay-Sasvári, 2003: 358).
- **piszkos test:** „(...) több alkalmakkor a kápolna földszintjén, padlásán és a toronyban hiányos, piszkos öltözetű fiatalbembereket és lányokat találtam együtt éjszakánként” (Klaniczay-Sasvári, 2003: 316). „A rendesen öltözött látogatókat és érdeklődőket nem engedik be a kápolnába, amikor ott barátai körük tartózkodik” (Klaniczay-Sasvári, 2003: 319).
- **lehetetlen higiéniai körülmények, túlszűfoltosság:** „(...) az emberi méltóságot meggyalázó kép tárult elénk. A kápolna alsó részében is, a padlástéren is több személy tartózkodott, ki-ki a maga módján fekvőhelyet foglalt el a padlózatán, egymást használva párnának. Rongyos, piszkos öltözetben, egészségtelen körülmények között” (Klaniczay-Sasvári, 2003: 322).
- **immoralitás – a saját barátok átvágása:** „Ezek az összegek valóban egyfajta közös kasszába kerültek összegyűjtésre, de valójában senki nem ellenőrizte, hogy ezeket Halász saját céljaira költi-e el, vagy valóban a darabok kellékeit vásárolja meg belőle” (Klaniczay-Sasvári, 2003: 350).
- **immoralitás – az embertársakkal szemben:** „A meghallgatottak szerint a házi bemutatókon kívül rendszeresen és mértéktelenül italoznak, és hangoskodásukkal zavarják a ház lakóinak éjjeli nyugalomát. Szomszédjuk emiatt idegkezelés alatt áll. (...) félelemben és rettegésben tartják a ház lakóit, ezért a velük egy emeleten lakók már nem merik elhagyni otthonukat” (Klaniczay-Sasvári, 2003: 333).
- **immoralitás – társadalmon kívülség, vagy ennek igénye:** „Nehéz volna konkrét politikai uta-

¹⁶Vö. még: Klaniczay-Sasvári, 2003: 343, 346, 353, 358

lást találni Breznyik darabjaiban, a Piros babákban, vagy a King – Kongban.¹⁷ Kétségtelen viszont, hogy a csoport működése a nézőkben egyértelműen egyfajta társadalmon kívülség szuggesztívóját kelthette” (Klaniczay-Sasvári, 2003: 348) (vö. még Klaniczay-Sasvári, 2003: 353; 357).

- **munkakerülés:** „Az éjszakába nyúló próbák, előadások és különféle megbeszélések erkölcsstelen, munkakerülő életmóddal párosulnak. Félnék attól, hogy [anonimizálva] meggondolatlan, felelőtlen magatartása bűncselekmény elkövetéséhez vezet” (Klaniczay-Sasvári, 2003: 333).
- **bűnözés:** „A csoport politikailag káros, közkerékcsőt sértő tevékenysége, antiszociális, garázda magatartása bűncselekmény elkövetésének gyanújára utal, de bizonyításukhoz további adatok beszerzése szükséges” (Klaniczay-Sasvári, 2003: 380). Itt kell megemlítenünk Szabó László hírhedt cikkének retorikáját is.¹⁸ A cikk a már szokott vádak felvonultatása mellett (vad orgiák, ideológiai elhajlás) köztörvényes bűnözőknek állítja be a kápolnatárlat résztvevőit. „Merthogy ő [Galántai] nem hívott meg akárkiket: olvasni a neveket, amelyeknek egy része ott található a bűnügyi nyilvántartóban is. Ezek közül Pór György vezet a két év hat hónapjával...” Pór egy politikai koncepció per vádlottjaként másfél évet töltött szigorított börtönbüntetésben. A cikk apropója valószínűleg az ő ellehetetlenítése, közvetett módon pedig az értelmiség megfenyegetése volt (lásd Sasvári Edit tanulmányát http://www.rev.hu/html/hu/kiadvanyok/szovegek_evk2000/sasvari.htm; a bűnözéssel való gyanúsítgatás további példája Klaniczay-Sasvári, 2003: 330).

Ily módon összegezve a vádakot, látható, hogy a sztereotipizálások túlnyomórészt az abjektálás tipikus, történelmi rezsimektől független eszközeit használják. E perspektívában főként sokatmondó a „WC-ügy”, melynek Antal József Jusuf még

emlékművet is állított a Városi Színházat megnyitó *Hetvenes évek fesztiválján*. A megyei KÖJÁL árnyékszék építésére kötelezte Galántait, majd pénzbírság terhe mellett lebontatták az építési engedély nélkül építetett budit, végül a bezárás egyik okaként újfent a toalett hiányát jelölték meg: „A megyei KÖJÁL felszólította Galántai Györgyöt, hogy mivel a legalapvetőbb egészségügyi követelményeket sem biztosítja, ott vendégeket tartósan nem fogadhat” (Klaniczay-Sasvári, 2003: 338).

A jelentések nyilvánvalóan hamis és fantáziált részleteket foglalnak magukba. Mintha ezek a szövegek ráolvasásszerűen, a nyelv performatív erejében bízva, az abjektálás logikája szerint próbálnák kitermelni, rögzíteni a követendő szocialista embertípust, a szocialista társadalmi szubjektumot. Ez a gesztus végső soron megfeleltethető a már fent említett esztétikai bizonytalanságnak. A cenzorok tiltanak, hogy a (nem létező) szocialista művészet és mérce ürjébe maszkolják – a jelentések is folyamatos identitásképzést tesznek lehetővé, mert a szocialista társadalmi szubjektum ideáltipikus formában nem létezik. Györgynek a kádárizmus nyelvi sajátosságát szemléltető hasonlata pszichoanalitikus dimenzióval is bír, hiszen a kádárizmus nyelvi taktikái a szocialista társadalmi szubjektumot megteremtő ödipális helyzetről¹⁹ árulkodnak. „A Kádár-rendszer társadalmi nyilvánossága a nyílt hazugságok tudomásul nem vételére épült: a 'mi tudjuk, hogy ti tudjátok, hogy ők tudják, hogy mi tudjuk róluK, tőletek...' típusú gondolatmenetek bőven adtak alkalmat az elkeseredésre vagy a gyilkos iróniára is. Ám a Kádár-rendszer ősbűnét [Nagy Imre és társai kivégzését – SG.] mindenki kikerülte, ez volt a tabuk tabuja” (György, 2000: 157). „Mivel a kronológia, a genealógia kimondhatatlan, a nyilvános beszédben is kerülni kell az emlékezet kontinuitására utaló elemeket. (...) Így lett a Kádár-kori közbeszéd fontos motívuma az utalás, a félbehagyott mondatok rendszere” (György, 2000: 210).²⁰

¹⁷Az ügynöki jelentésekben – sportnyelvi áthallásként – rendre kötőjellel írják az előadás címét.

¹⁸Szabó Aczél György bizalmasa volt, belügyesként, újságíróként és a korabeli Kékfény szerkesztőjeként szolgálta a párt-hatalmat.

¹⁹Az ödipális helyzet még explicitebben megjelenik Rainer M. János, György Péter által is idézett tanulmányában: „Az örök legkisebb fiú, az apa nélkül felnőtt, komplexusoktól gyötört Kádár számára egy szimbolikus (Rákosi) és egy valóságos (Nagy) apagyilkosságon keresztül vezetett az út a hatalomhoz, ahol végre egyedül maradt. Kádárnak a per valóságos rög-eszméjévé vált.” Rainer M. János: Nagy Imre 1953–1958. Politikai életrajz II. Budapest, 1956-os Intézet, 1999. idézi György, 2000: 214

²⁰Mindez Slavoj Žižek a hatalom gyakorlásának formációiról szóló azon gondolatát idézi, miszerint a felvilágosodás a hatalom mint üres hely képzetét és gyakorlatát teremti meg. Míg a király hatalma az alattvalók számára transzcendens forrásból eredt, a felvilágosodás után a hatalom gyakorlója a nép helyettesítőiként tételeződnek, akiket (elvben) bármikor ki

A fantázia pszichoanalitikus definíciója szerint „Szervezett, a leggyakrabban vizuális formában dramatizált forgatókönyvekről van szó, még akkor is, ha egyetlen mondattal fejeződnek ki. (...) Abban a mértékben, ahogy a vágy beleszövődik a fantáziába, ez utóbbi lesz az elhárító műveletek színtere is; a legősibb elhárító folyamatoknak ad helyet, mint amilyen a saját személy felé fordulás, az ellentétbe való átfordulás, a tagadás, a projekció.” (Laplanche–Pontalis, 1994: 186). Az ügynöki jelentések ezek közül a projekció eszközével élnek legsűrűbben: az alany a másik(ak)at úgy percipálja, hogy pusztá létét fenyegeti(k), és saját agresszióját vetíti belé(jük). Azt fantáziálja, hogy a másik el akarja pusztítani őt; azt fantáziálja, hogy a másik *abjekt*. A jelentések narratív stratégiái és a besűgő hálózat fenntartása értelmezhetők úgy, mint az államhatalom énvédő mechanizmusa az egy alapvető hiányt elfedő szocialista társadalmi szubjektum *fantáziája* számára.

Kísérteties tér

Bár a kísérteties fogalmát Sigmund Freud (Freud, 1998) egy érzés megnevezésére dolgozta ki, maga a fogalom (illetve az esszé gondolatmenete is) a térhez kapcsolódik, így a térrel foglalkozó fejtegetések is újra és újra megidéznek. Freud részint irodalmi, részint pedig saját életéből származó példákon keresztül magyarázta a kísértetieset. Szerinte az ijesztő, furcsa, különös érzésén belül a kísérteties azért jelent külön kategóriát, mert sajátos ambivalenciát foglal magába: kísérteties az, ami egyszerre ismerős, megszokott, mégis idegen-szerű. Alapja, hogy a kísértetiesben korábban elfojtott vagy meghaladott képzet tér vissza. Freud nem csupán a jelenség megnevezésére használt térmetaforát, hanem etimológiai levezetésére is:

Gyakran esik meg, hogy neurotikus férfiak azt magyarázzák, hogy a női nemi szerv számukra kísérteties. Ez a kísérteties (unheimlich) hely azonban az embergyermek számára az ősi otthonának (Heim) bejártára, azé, ahol egyszer és legelőször mindenki lakott. „A szerelem honvágy” (Liebe ist Heimweh), szól a viccelődő mondás. Ha pedig az álmodozó személy álmában egy helyről vagy egy tájról azt gondolja: „Ez számomra ismert, ott már voltam egyszer”, úgy értelmezéskor azt az anyai genitáléval, vagy az anyaméhvel helyettesíthetjük. A kísérteties tehát ebben az esetben is az egykor otthonos, régről ismert. Az 'un' prefixum azonban e szó esetében az elfojtás kifejezőeszköze. (Freud, 1998: 76–77)

Freud fejtegetése társadalmi nemet rendelt a térhez. Ahogyan azt Mark Wigley nagyszabású esszéje bizonyította, a nyugati építészet története szintén nem mentes efféle elgondolástól és megfogalmazásoktól (Wigley, 1992).²¹ Az építészet a ház kibeköltésével a teret köztérre és magántérre osztja fel, s megteremti az otthon (Heim) képzetét. A görögöktől fogva az otthon terét úgy gondolták el, hogy az elsősorban női tér: míg a nők számára kívánatos és üdvös minél többet tartózkodni a négy fal között, ugyanez a férfiakra nézve veszélyes lehet, gyengévé és nőiessé válnak. A reneszánszban az otthonon belül a magányos visszavonulásnak két fajtája alakul ki, megteremtve az intimitás és magánszféra koncepcióját. A magányos visszavonulások közül az egyik a test, a másik az elme számára fenntartott. A gázosan higiéniai körülmények enyhítésére fokozatosan külön helyiséget kap az ürítés. Az elme céljait szolgáló visszavonulás viszont csak a ház urának járt ki: a kezdetben még az ágy mellett álló íróasztal idővel önálló szobát kap, melyet a 17. századtól fogva az angol forrá-

lehet cserélni, meg lehet fosztani a hatalomtól. A demokratikus berendezkedések éppúgy ezt a modellt követik, mint a totalitárius rendszerek. (Žižek, 1989: 145–149) A sztálinista hatalom ezért törekedett a kintások révén arra, hogy az illető maga lássa be és fogalmazza meg bűnösségét – ahhoz, hogy a hatalom mint üres hely legitim képzetét fenntartsák, a szubjektum belátására és beleegyezésére volt szükségük. Žižek szerint éppen ezért elhamarkodott lépés egy kategóriába sorolni a totalitárius rendszereket. Bár nyilvánvalóan egyik sem kellemesebb a másiknál, a szubjektum effajta beleegyezésére csak a szocialista diktatúra tartott igényt. A nemzetszocialisták soha. (Vö. Žižek, 2003 <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0301/msg00064.html>)

²¹ Wigley tanulmánya építészetelméleti szövegek nyomán (elsősorban Xenophon, Alberti és Semper műveire támaszkodva) a társadalmi nemek és szexualitás térben való pozicionálását vizsgálja, valamint azt, hogy a társadalmi nemekkel kapcsolatos koncepciók hogyan írónak vissza az építészet többi művészethez való viszonyát taglaló szövegekbe a (nyugati) történelem során. Wigley határozott állásfoglalása szerint az építészet nem egyszerűen leképezi a társadalmi nemek és szexualitás adott korszakra érvényes elgondolásait, hanem reprezentációs rendszerként részt vesz azok előállításában. Végkövetkeztetése szerint az építészet „a nőiség mint maszk” Joan Rivière és Luce Irigaray-féle elmélete felől közelíthető meg, a maszk szupplementáris funkcióját tölti be.

sok closet névvel illetnek. Az intimitás, magánszféra e reneszánsz kori „feltalálása” sok tekintetben a tizenkilencedik századot előlegezi.²² Ennek kapcsán Ernst Fischer mutatott rá, hogy a vízöblítéses vécé (water closet) a homoszexuális kategória megszületésével és a női test illetve szexualitás patológiázásával egy időben jelenik meg a tizenkilencedik században.²³ A női test és szexualitás patológiázása, az anyagcsere végtermékek az otthon teréből való teljes eltüntetésére irányuló erőfeszítés, és a homoszexuális kategória megteremtése egyaránt értelmezhető az abjektálás megnyilvánulásaként, vagyis az otthonosság (*Heimlichkeit*) érzete a modernségben az abjektnek a külvilágba való száműzése révén valósul meg.²⁴ Az irodalomban ezzel egy időben jelenik meg a kísérteties (*Unheimlich*), amely értelmezhető az ily módon elfojtott visszatéréseként. Az otthonosság érzetét az elválasztás aktusa teremti, a kísértetiesben viszont az oppozicionális minőségek nincsenek szétválasztva, hiányoznak a határvonalak. Így többek között kísértetiesként definiálódik az a tér, mely nem tesz eleget a köztér-magántér meghatározásainak. (Fischer, 2001: 119)

A lakásszínház az építészeti kísértetieshez kapcsolható: sem nem otthon, sem nem színház, sem nem köztér, sem nem magántér, hanem egyszerre mindegyik és egyik sem. A tér kettősségén túl a befogadás aktusában egy további elem is kísérteties érzetet kelt: a színházként használt otthon – otthonként használt színház terében az előadások során az eltervezett és a véletlenszerű, az otthon teréhez tartozó elemek, kellékek, mozzanatok egy-

más mellé montírozódnak, így a „valóság”, „igazság”, „identitás” rögzített elgondolása is erősen megkérdőjeleződik. Ennek kapcsán említhetjük Sara Kofman a Freud tanulmány vakfoltjaira irányuló elemzését: az újraolvasás nyomán a kísérteties forrásaként a valóságos és művi (beleértve a művészt²⁵) szétválaszthatatlansága, a kettő közötti döntés képtelensége jelenik meg. Ahogy Ernst Fischer fogalmaz saját lakásszínháza kapcsán: „(...) színházi és a mindennapi élethez tartozó jelek és jelölők átfedik egymást, egyidejűleg léteznek egy folyamatosan elmozduló viszonyban a nappaliszoba-színház terében, mely soha nem színház kizárólag, és nem is magántér, hanem egyszerre – és mindig – mind a kettő.” (Fischer, 2001: 120–121)

A Dohány utcai lakásban a kétszer (1974 október-december és 1975 ősz) felépített ház mise en abime szerkezetben, a kint/bent viszony megzavarásával fokozza a kísértetieseséget:

október – december HÁZ,
amelyet szekrényekből, deszkafalakból és ablakokból építettünk fel a szobában. A Ház a színház megformálásának más módját kínálta. Ha a házba a színész belépett, színpadra lépett be; a néző kívül maradt, és az ablakon át lakást látott. A házban mozdulatlan vagy előre eltervezett cselekménysort realizáló színészek panoptikumot láttattak. Az egyik színész a házon kívülről kommentálta a bent zajló eseményeket; szavai mozdulatokat, arckifejezéseket emeltek ki, illetve egybefogták több színész egymással párhuzamos vagy egymástól eltérő cselekvéseit:” filmet vetített a nézőknek”. (SZM, 3).

²² Wigley nem sorolja fel pontosan, hogy mely elemek konstituálják ezt a hasonlóságot. A szöveget elolvasva a következő (aprólékos és pontos példákkal alátámasztott) elemeket gyűjthetjük össze: az otthon tere a testet fegyelmező intézménnyé válik; megteremtődik a szexualizált test koncepciója; a kint-bent séma szerint elgondolt testkép megszületésével párhuzamosan az abjekt zónáit eltakarják a lakásban. (Alberti utasítása szerint a férj és feleség kapjon külön hálószobát, de legyen a közös falon egy ajtó, hogy a többiek számára észrevétlenül kereshessék egymás társaságát; az ürités történeten erre a célra létrehozott külön helyiségben, ahonnan a házfal beszennyezése nélkül tünhet el.)

²³ Ernst Fischer saját lakásszínházi működését elemzi, pszichoanalitikus keretben: a kilencvenes évektől fogva performansokat tart saját és mások lakásában. Queer szubjektumként fontos számára a homoszexuális kategória történetiségének vizsgálata, ezért fordul kitüntetett figyelemmel a tizenkilencedik század testtel, szexualitással, társadalmi nemekkel kapcsolatos elgondolásai felé (Fischer, 2001).

²⁴ A homoszexualitást csak a 19. századtól kezdik úgy tekinteni, mint ami egy patológikus személyiségstípus (a „homoszexuális”) velejárója, részint azért, mert a szexualitás ekkoriban formálódó diszkurzusa magát a szexualitást tekinti úgy, mint ami a személyiség eredője, és amelyen belül normális és patológikus (perverz) magatartások különíthetők el. A homoszexuális szexet korábban mint egyedi, bizonyos körülmények között megtörtént aktusokat fogták fel (és szankcionálták), nem firtatták, vajon a résztvevők milyen személyiséggel, individuális előtörténettel bírtak. Vö.: Jagose, 2003: 31–38. és Foucault, 1996: 39–53.

²⁵ Kofman szerint Nathaniel irodalmi ambíciói a valóság és művi-művészi-holt másának felcserélhetőségét példazzák a szövegben, akárcsak Olimpia baba sikere. Freud elemzése viszont figyelmen kívül hagyja az oppozíciók effajta rögzíthetőségét a szövegben, noha ezt tekinthetjük a kísérteties minőség hatóerejének. (Kofman, 1991)

A véletlen és művi elemek elválaszthatatlansága ambivalenciát vont maga után a befogadókban; továbbá a kint/bent, köztér/magántér, publikus/intim kategóriák összemosisásával a lakásszínház mint jelenség felforgatta a terek nyugati kultúrában rögzített nemét, mely a lakásbelsőhöz az otthonosság, a házi tűzhely védangyalának tekintett nő, és a magánszfé-
ra képzetét kapcsolja. A Squat kirakatszínházában, bár újfent egymást fedte a tér lakó és színházi funkciója,²⁶ az oppozíciókat érintő felforgatás nem birt olyan, a befogadás szituációját alapvetően meghatározó politikai erővel, mint egy kelet-közép-európai rendőrállamban, a szocialista rezsim idején. Ezen kívül a New York-i előadásokban rögzítettebb volt az előadások cselekménye, mivel a naplószínház-szerű egyszerű bemutatók helyett en suite játszottak.

Ennek ellenére a kísérteties elem itt is megjelent, méghozzá a kirakat révén, mely áttetszőségével felfüggesztette a színház /bent és az utca/kint oppozícióját. Részint a térnek ez a bizonytalan státusza okozta, hogy az *Andy Warhol utolsó szerelme* című előadás kétszer is hatósági intézkedéseket vont maga után. Az előadás egy pontján Kathleen Kendel hivatalos boszorkány meztelenül mutatott be egy ceremóniát, majd a kirakatban ücsörgő Warhol mellé telepedve annak (magnóról bejátszott) kérdéseire válaszolt. Brüsszelben hatszor játszották volna a darabot, de már a második előadást félbeszakította a rendőrség, majd – mivel a társulat nem volt hajlandó hozzájárulni Kathleen letartóztatásához – betiltották az előadást (Palotai, <http://squattheatre.com/article04.html> és Buchmüller–Koós, 1996: 150). New Yorkban pedig egy lakossági bejelentés nyomán indított vizsgálatot a polgármesteri hivatal. A vizsgálat felmentéssel végződött, kiemelve, hogy a meztelenség nem öncélú, hanem a műalkotás része, továbbá a színház tagjai egy szocialista államból érkeztek, ahonnan azért kellett távozniuk, mert előadásaik nem feleltek meg a szocialista realizmus esztétikájának (lásd a dokumentumot: Palotai, <http://squattheatre.com/article20.html>; és Buchmüller–Koós, 1996: 148–149). A *Pig! Child! Fire!*-ben szereplő vacsora pedig a gyermekmunkára vonatkozó törvény miatt iktatódtott még korábban az előadásba (Buchmüller–Koós, 1996: 96). A hatóságok nem járultak hozzá, hogy a gyermekek színészként jelenjenek meg a színpadon, a nyilvános vacsorázást viszont (melynek valós státuszát

fokozta, hogy utána nyugovóra tértek) nem vétőzhették meg. A vacsora többnyire az utca felé leeresztett függönnyel zajlott.

Freud a kísértetiesről szóló esszéjében a köztérrel kapcsolatos példát is hoz a jelenség szemléltetésére: egy ismeretlen város utcáin eltévedve háromszor is ugyanabba az utcába, méghozzá egy vöröslámpás negyedbe ért vissza. Mint arra az elemzések egy része rámutat, a kísérteties érzése csak részben eredhet az ismétlődés mozzanatából, részint a kifestett nők látványa okozhatja, mivel amit lát, egyszerre ismerős (familiar) és idegen (unfamiliar) számára: az otthon terét konnotáló (heimisch) nő mint utcalány (utca = nem otthon, unheimisch). Kathleen boszorkányceremóniája hasonló paradoxont foglalt magába. A kirakatban ülő meztelen nő vérszesen közel került a prostituálthoz, de olyan helyen jelent meg, ahol a kulturális képzelet számára nem tolerálható. Ráadásul Kathleen teste nem felelt meg az uralkodó biopolitikai rezsimnek (több mint száz kilót nyomott a performanszok idején), s nem egyszerűen a tekintet tárgya, hiszen ceremóniájában cselekvőként volt jelen, vagyis tevékenysége nem volt írható le az aktív-passzív dichotómiával (ahogy a prostituálté sem). New Yorkban Kathleen megmenekült a betiltástól, mivel művészetként fogadták el fellépését, így az intézményes művészettörténet aktjai kulturális kontextust kínáltak a jelenség értelmezéséhez. Kathleen kísérteties, paradox státusza az ismerős kategória felé tolódott el.

A nagyvárosi lét nem csak kísérteties tereket hoz létre, hanem megeremti a flaneurt is. E különös városlakót (Baudelaire nyomán) Walter Benjamin a tizenkilencedik századi iparosodott – kapitalista metropolisz kulcsfigurájának teszi meg (Benjamin, 1983: 35–66 és Benjamin, 1999: 416–455). A flaneur élvezi a nagyváros nyüzsgését, mégis távolgártással viseltetik irányában, melynek egyik eleme, hogy művészi szemmel figyel. A flaneur a városban kóborog, élvezettel bámulja a lökdösődő tömeget, de őrzi tőlük való különállását. Elsősorban megfigyel, mintsem hogy aktív résztvevőként a tekintet tárgyává legyen. A flaneur kedvelt tartózkodási helye az árkádok, az üvegmenyvezett belsővé tett utcai tér. A modern város posztmodern várossá alakulása kapcsán gyakran felvetődő kérdés, vajon nyom nélkül tűnt-e el a flaneur, vagy csak máshol kell keresnünk?

²⁶ Az *Andy Warhol utolsó szerelme* című előadás első „felvonása” az ún. kék szobában, Buchmüller Éva és Bálint István szobájában játszódott; a *Pig! Child! Fire!* negyedik részében pedig a gyermekek a színpadon költötték el vacsorájukat.

A Squat bizonyos tekintetben továbbörökíti vagy újrakonstruálja e magatartást. Halászház kirakatszínháza flaneure-öket teremt a nézőkből: a nézőtérről a kirakatüvegen át művi pozícióból, némi távolságtartással tekintenek a város terére, mely továbbra is a maga lüktető életét éli. A kirakatüvegen át, a színházi szituáció által bekereteződve megváltozik a látvány státusza: a reális hiperreálissá válik.

A kirakatszínházban játszott előadások közül az *Andy Warhol utolsó szerelme* nem csak a kirakatüveg révén idézi meg a flaneurt. Az előadás egy hosszabb filmrészletében Andy Warhol (pontosabban az Andy Warhol maszkot viselő Bálint István) keresztülvágol Manhattanen majd a kínai negyeden, végül a Chelsea Hotel előtt Kathleen Kendellel találkozik, és a színház felé indulnak – ezt követően véget ér a vetítés, ők pedig hűsvér voltukban belépnek a színházba. A sétataglopp közben különös és rejtélyes események történnek Warhollal: egy kislány felhúzza előtte a szoknyáját, az arcába dobott habostorta alján enigmatikus üzenet olvasható, fehér zakós férfi lép hozzá, félig égett arccal; ezalatt Kafka *A császár üzenete* című szövege hallható, mely kaotikus, végeérhetetlen városi teret ír le. Később a színház előtt, az utcán az Empire State Building (a New Yorki metropolisz, valamint a King Kong történet²⁷ ikonjának) lángoló makettja látható, melynek képét ugyancsak kamera közvetíti a bent ülőknek – a flaneur mediatisált pillantása.

Liminális terek

A hatalom a térre íródik: az épületek a társadalmi emlékezet és a hegemon identitás hordozói. A szocialista rezsim jellemző építészeti produktumai a monumentális gyárak, csarnokszerű metrók, házigyári panellakások, és az emlékművek voltak.²⁸ A szocialista diktatúra terei kapcsán a rezsim hatalmának és dicsőségének hirdetésénél még fontosabb talán a totális ellenőrzés. Foucault szerint a társadalmi ellenőrzés részint a tér megszervezésével történik, maga az építészet az egyik

legfontosabb politikai technológiának tekinthető. A modern társadalom a panoptikon logikája szerint működik, és ez az elv a közintézmények térkialakításában is tetten érhető: „A panoptikonban a maga helyén mindenkit mindenki más figyel, de néhányan mindenesetre; totális és körkörös bizalmatlansági gépezettel van dolgunk, mivel nincs teljességgel kitüntetett pont. A tökéletes felügyeletet (surveillance) a rosszindulat (malveillance)-tényezők összevonása adja” (Foucault, 1997: 11).

A szocialista rezsim ezt az elvet különösen szélsőséges formában valósította meg: a lehallgatások és a besúgók révén nem csak a közintézményekben, de az otthonok tereiben is egymás rendőrei lettek az emberek. Paradox módon a másik oldalon állók is folyamatosan „résen voltak” és egymást figyelték, egyrészt hogy kiszűrjék maguk közül a besúgókat, másrészt nehogy kompromittálja őket a hatalom. „A beszélgetés a tárgyaláson elhangzotokról és a várható ítéletről folyt. Láttuk, amint Galántai György odament Szabó Lászlóhoz, és igen barátságosan beszélgetett vele. Szabó László még meg is veregette Galántai arcát. Erre M. P. megjegyezte, úgy látszik a Galántai 'bemajrészott', és mindenféle 'tetűnek', 'patkánynak' titulálta.” (Klanczay-Sasvári, 2003: 393)

Míg a jelentések retorikája kapcsán diagnosztizált abjektálás a hatalom stratégiája, hogy (szó szerint) teret adjon a hivatalos társadalmi szubjektum létének, a liminalitás fogalmával a Lakásszínház előadásain résztvevők tapasztalata közelíthető meg, mely egyben az ellenállás taktikájaként is értelmezhető.

A liminális tapasztalat fogalma Victor Turnertől származik, és szoros közelségben áll a van Gennep belga antropológus által a huszadik század elején leírt átmenet rítusaival (rites des passages). Az átmenet rítusai minden kultúrában megfigyelhetők; s funkciójuk, hogy a közösség tagjai számára az egyik rögzített identitásból a másik rögzített identitásba való átmenetet zökkenőmentessé tegyék. Az átmenet rítusai három fázisból állnak, melyeknek

²⁷ A film 1933-as verziójában King Kong az Empire State Building tetejére mászik fel, mielőtt a levegőből végeznének vele. Az 1976-os változat a World Trade Center ikertornyaira helyezte át a történetet, mivel akkora már ez lett New York legmagasabb épülete.

²⁸ A szocialista rezsim hatalmi reprezentációt szolgáló építkezéseihez vö.: Aman, 1992. Olykor a nyaralóturizmus szempontjából jelentős helyek is fontos szerepet kapnak egy adott állam hegemon ideológiája és/vagy a nemzeti identitás konstrukciója szempontjából. Ennek megfelelően a kápolnatárlatok kapcsán is felvethető, hogy a szocialista államhatalmat külön fusztrálta, hogy mindez a káderek üdülőparadisomaként és a „nép” számára magyar tengerként funkcionáló tó közelségében történt.

csupán tartalma különbözik az egyes kultúrákban: 1. elkülönülés, mely a legtöbb esetben a térben is megnyilvánul. 2. az átmenet fázisa: a résztvevők köztes állapotba kerülnek, mely új és részben meg-rázó tapasztalatokat foglal magába; és 3. betagozódás: a résztvevők frissen elnyert új identitásukkal lépnek vissza a társadalomba, mely ebben az új státuszukban erősíti meg őket. Turner műveiben ki-tüntetett figyelemmel fordul a középső, azaz a liminális fázis felé. A liminális fázisban a személyek átmeneti helyzetet foglalnak el: még és már nem tagjai társadalomnak; és az identitások, viszonyok, valamint a jelentések szimbolikus rögzítettsége fel-függesztődik. „A liminalitás vagy a liminális perso-nae jellemzői szükségképpen bizonytalanok, hisz-en ez a helyzet és ezek az emberek kicsúsznak, vagy átfolynak az osztályozások azon hálóján, ame-lyek rendes körülmények között meghatározzák a kulturális térben elfoglalt állapotokat és pozíciókat. A liminális személyek sem itt nincsenek, sem ott; a jog, a szokás, a konvenció és a szertartás ál-tal kijelölt és elrendezett pozíciók köztes területén helyezkednek el” (Turner, 2002: 108).

A huszadik században a performansz-művészet egyik ága egyszerre idézi meg és módosítja az átmenet rítusainak felépítését és célját. Az efféle performanszok és az átmenet rítusai közötti legfontosabb érintkezési pont a liminalitás minősége. Ebben az értelemben a Lakásszínház a performansz-művészet eme irányzatához sorolható. Előadásaikban tagadhatatlanul újra és újra felbukkan-nak rituális elemek, leginkább a három napos *King Kong* játékbán: erek felvágása, vér és tejivás, játszó-k és nézők közös szeretetlakomája (agapé), kasztrálás, és falloszkultusz.²⁹ Ám a rituális elemek – a performansz-művészet jelzett vonulatához hasonlóan – itt sem tartoznak egyetlen konkrét vallás-hoz, mint ahogyan a társadalmilag rögzített rituá-lék többi eleme is hiányzik.³⁰ Mégis, a Lakásszín-ház előadásain nézőkén résztvevők számára a ri-

tuálé illetve a társadalmi közösségből való kivonu-lás érzését fokozta (vagy ébresztette³¹), hogy az előadásokra rendkívül nehéz volt bejutni. „EK: (...) Izgalmas volt már maga a bejutás is. A 'belépője-gyed' szinte összeesküvőt csinált belőled. K: Vagyis a produkció számodra elkezdődött, még mielőtt beléptél a lakásba. EK: Elkezdődött a meghívással és már zajlott azáltal, hogy beléptél a házba, és má-sokkal együtt lassan haladtál a lakás ajtaja felé. (...) Úgy várakoztunk ott a lépcsőn, mint akik beava-tásra várnak” (El Kazovszkij, 1991: 36, 38).

A szerkezeti hasonlóságon túl (az átmenet rítu-sainak módosított formában és céllal történő megidézése), a Lakásszínház jelentősége is a per-formansz-művészet sajátosságai felől ragadható meg: „(...) a művészi performansz hatására létre-jött átváltozás nem két rögzített állapot közötti átmenetet jelent, hanem bármilyen rögzített állapot „elvi” tagadását: leginkább egyfajta állandóan folyamatban lévő, mindig újraképződő, s így perman-nensen változó énképet feltételez. Az átmeneti ritu-áléokra rájátszó és azokat speciális módon transz-formáló művészi performansz tartós állapottá teszi a liminalitást” (Fischer-Lichte 1999, 64). A Laká-színházban résztvevők számára az előadások alternatív (mert liminális) identitáslehetőség kidolgo-zását tették lehetővé a hivatalos diktátum és citá-tum tárgyát képező szocialista társadalmi szubjek-tummal szemben.³² Ezt az állítást megerősíti St. Auby Tamásnak a Lakásszínház előadásai kapcsán megfogalmazott kritikája, melyet a róla és a laká-színházról szóló jelentések örökítettek meg szá-munkra. St. Auby, bár egyfelől folyamatosan látog-gatta a Lakásszínház előadásait, ellenvéleményének adott hangot: semmiféle konkrét politikai progr-amot nem fogalmaznak meg, a nézők az ideológiai tudatosság szempontjából ugyanúgy távoznak az előadásról, ahogyan érkeztek, pedig direkt politi-kai cselekvésre van szükség a rendszerrel szem-ben.³³ Ezt a fajta apolitikusságot a tagok is időről

²⁹ Maga a három napos tagolás is megfeleltethető a van Gennep-féle fázisoknak: 1. nap: Breznyik Péter átváltozása a New York-i nővé. 2. nap: a New York-i nő kacérkodik King Konggal, próbál vele közöszülni. King Kong ellenségei kasztrálják a szörös óriást, ebben – talán akaratlanul – a New York-i nő is kezükre játszik. 3. nap: a New York-i nő magára ölti a korábban a falloszt játszó színész úszósapkáját, így Kong testébe bújva a fallosz helyébe lép. Részletes leírását lásd Klanci-zay–Sasvári, 2003: 173–176 és SzM, 1991: 13–14.

³⁰ E feltételeket részletesen lásd Fischer-Lichte, 1999: 62.

³¹ Nem minden előadást mutatott olyan határozottan rituális jegyeket, mint a *King Kong*.

³² Az utolsó tagmondat meg is fordítható, hiszen – ahogy arról korábban szó esett – éppen e diktátumok és citátumok te-mertették és tartották fenn a szocialista társadalmi szubjektum képzetét.

³³ A főszöveg következő mondatában szereplő idézetek kivül: „[Szentjóby] a csoport tevékenységében egyáltalán nem is-merte fel a veszélyes elemeket, ezzel szemben azt javasolta, hogy konkrét, adott esetben politikai programot adjon az

időre megfogalmazták: „Halász gondosan törekedett arra, hogy semmilyen világos politikai célzás ne történjék. Amikor Szentjóby Tamás és mások arra figyelmeztették, hogy a nézőknek világos politikai programot kellene nyújtania, hevesen ellenkezett, és azt mondta, hogy ez neki soha nem volt célja.” (Klaniczay-Sasvári, 2003: 348)³⁴ „Mi nem protestáltunk. Úgy gondoltuk, azzal, hogy engedély nélkül, szabadon csináljuk, amit csinálunk, azt állítjuk, hogy a létező rendszer nem létezik. Erre kellett a botrány. Az már redundancia lett volna, ha mi még visszalépve azt is közöljük: ez a rendszer egy nagy lószar.” (Halász, 1991a: 8)

St. Auby Tamást, mivel mikrofilm felvételeket készített egy, a fennálló társadalmi rendet bíráló, szamizdatban terjesztett könyvről (Konrád–Szelényi: Az értelmiség útja az osztályhatalomig), kiutasították az országból. A Lakásszínház tagjai ugyanebben a hónapban hagyták el az országot, kivándorló útlevelel.³⁵ A Kádár rendszer kivetette magából mind a liminális, mind a szocialista társadalmi szubjektummal oppozícióban álló identitásformákat.

Tanulmányomban a Kassák Ház Stúdió, Lakásszínház és Squat működésének három aspektusát vizsgáltam: a hatalom (a hatalom és a hatalommal szemben megteremtendő autonómia stratégiai); a színházi tér (magánszféra és köztér egymásra helyezése a játéktérben; a színház a város terében); és a nézők. A vezérfonalul szolgáló, a tér ontológiai anarchista, pszichoanalitikus, és antropológiai elgondolásait célzó szövegek nyomán a lakásszínház a következő keretekben ragadható meg: mint átmenetileg független zóna, mint abjektált másikként, mint kísérteties tér és mint liminális terület. Ezek a hegemon hatalom alternatíváit jelentő identitásminták fenntartásában hozhatók közös nevezőre. A határozott aktuál-politikai megnyilatkozás következetes elutasítása ellenére a csoport(ok) tevékenysége mégiscsak politikai színházként nevezhető meg, ha a „politika” szó eredeti, görög kontextusához fordulunk: állásfoglalás és részvétel a közösséget érintő ügyekben.

Irodalomjegyzék

- Aman, Anders (1992) *Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era: an Aspect of Cold War History* New York, MIT Press
- Benjamin, Walter (1983) *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London and New York, Verso
- Benjamin, Walter (1999) *The Arcades Project*, Cambridge, Massachutes, Belknap Press of Harvard University Press
- Bálint, István (1991) *Maszk a valóságon* IN Színház 1991/október-november 86–93.
- Bey, Hakim (1991) *The Temporary Autonomous Zone* <http://www.hermetic.com/bey/taz3.html>
- Buchmüller, Éva–Koós, Anna (1996) *Squat Theatre*, New York, Artists Space
- Donáth, Péter (1991) *A másság* IN Színház 1991/október-november 42–45. (az interjút Bérczes László készítette)
- Dunajcsik Péter Maxigas (2005) *Foglalt ház és civil társadalom* <http://hi.zpok.hu/maxigas/>

együttes mind tagjainak, mind a nézőknek.” (Klaniczay-Sasvári, 2003: 356). „A legradikálisabb elemek, /például Szentjóby Tamás/ több alkalommal megpróbálták a csoport tagjait a nosztalgikus hangulatok helyett valamiféle „határozott program” kialakítására bírni, azonban ezek a törekvések következetesen kudarcra végződtek. Mind Halásznak, mind a többi csoporttagnak az volt a véleménye, hogy a darabokban előforduló elemek forrása csakis a személyiség lehet.” (nyomatott formában eddig nem publikált úgynöki jelentés <http://www.c3.hu/collection/tilos/248.html> – <http://www.c3.hu/collection/tilos/249.html>).

³⁴ Az úgynöki jelentésekben meghagytam a Szentjóby alakot. A többi helyen nem, mivel a Boglár könyv (Klaniczay–Sasvári, 2003) is a St. Auby formát használja, noha a művész csak a tárgyalt időszak után kezdte ez utóbbi változatot használni.

³⁵ A társulat négy tagja (Breznyik Péter, Halász Péter és Koós Anna, továbbá gyermekük, Halász Galus) kapott kivándorló útlevelet 1975 decemberében. A többiek 1976 márciusában disszidensként követték őket.

- El Kazovszkij (1991) *Éles élet* IN Színház, 1991. október–november, 36–42 (az interjút Bérczes László készítette)
- Fischer, Ernst (2001) *Writing Home. Postmodern Melancholia and the Uncanny space of living-room theatre* In Patrick Campell (ed) *Psychoanalysis and Performance*, London, Routledge, 115–131.
- Fischer-Lichte, Erika (1999) *Az átváltozás mint esztétikai kategória* IN *Theatron* 1999/nyár-ősz 57–66.
- Fischer-Lichte, Erika (2001) *A dráma története*, Pécs, Jelenkor
- Foucault, Michel (1996) *A szexualitás története I., A tudás akarása*, Budapest, Atlantisz
- Foucault, Michel (1997) *A hatalom szeme* IN *Kalligram* 1997/5. 2–15.
- Freud, Sigmund (1998 [1919]) *A kísérletes*, In: Bókay–Erős (szerk) *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Budapest, Filum 1998. 65–82.
- György, Péter (2000) *Néma hagyomány*, Budapest, Magvető
- György, Péter (2004) *A hely szelleme* IN *BUKSZ* 2004/4. 328–335. http://www.artpool.hu/boglar/sajto/buksz_gyorgyp.html
- Halász, Péter (1991a) *Két séta gőzfürdő után* IN Színház, 1991/október–november 4–12 (az interjút Bérczes László készítette)
- Halász, Péter (1991b) *Nem érdekel, hogy mi lesz holnap* IN Színház, 1991/október–november 96. (az MTV1 1990. november 11-i Napzárta című műsorának szerkesztett változata)
- Jagose, Annamarie (2003) *Bevezetés a queer-elméletbe*, Budapest, Új Mandátum
- Kacsuk, Zoltán (2003) *Skate or DIE! Agresszió, frusztráció és sérülések megjelenítése gördeszkás videókban* előadás az *Erőszak és nemek* című konferencián, BKÁE 2003. október 28.
- Klaniczay, Júlia–Sasvári, Edit (2003) *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*, Budapest, Artpool–Balassi
- Kofman, Sarah (1991) *The Doble is/and the Devil*, In *Uó Freud and Fiction*, Cambridge, Polity Press, 121–162.
- Kristeva, Julia (1996) *Bevezetés a megalázottsághoz*, IN: *Café Babel*, 1996/2. 169–190.
- Laplanche–Pontalis (1994) *A pszichoanalízis szótára*, Budapest, Akadémiai
- Palotai, Klára www.squattheatre.com
- Sasvári, Edit (2000) *Miért éppen a Pór? A Kádári üzenési mechanizmus természetéhez* IN *Évkönyv 2000* http://www.rev.hu/html/hu/kiadvanyok/szovegek_evk2000/sasvari.htm
- Sasvári, Edit (2003a) *A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere* In Klaniczay–Sasvári, 2003: 9–38.
- Sasvári Edit (2003b) „*Amire allergiás volt a belügy*” IN *Magyar Narancs*, 2003.03.13. <http://www.mancs.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=8579>
- Sibley, David (1995) *Geographies of Exclusion: Society and Difference in the West* London, Routledge
- Szabó, László (1973) *Happening a kriptában*, IN *Népszabadság Vasárnapi melléklet*, 1973. december 16. (újra közölve: SZM, 1991 és Klaniczay–Sasvári, 2003: 185–186)
- SZM (1991) *A színház tematikus számának melléklete*, 1991. október–november
- Turner, Victor (2002) *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*, Budapest, Osiris
- Chicago, Chicago University of Press
- Vidler, Anthony (1992) *The Architectural Uncanny, Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Mass., MIT Press
- Wigley, Mark (1992) *Untitled: The housing of gender* In Beatriz Colomina (ed.) *Sexuality and Space*, New York, N. Y.: Princeton Architectural Press, 327–389.
- Žižek, Slavoj (1989) *The Sublime Object of Ideology* London, Verso
- Žižek, Slavoj (2003) *Disaster movies as the last remnants of Utopia* <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0301/msg00064.html>