

Schuller Gabriella

Színház, polisz, politika: a Dohány utcai lakásszínház*

■ Az alábbi szövegben a lakásszínház¹ mint kulturális jelenség történelmi, politikai, szociológiai, pszichoanalitikus és színházi aspektusait vizsgálom a Dohány utcai lakásszínház konkrét példáján keresztül, a színházi, városi és kulturális tér viszonylataira koncentrálna.

Az egyik első lehetőség, hogy a csoport által New Yorkban felvett névhez kapcsolódva a foglalt házakkal foglalkozó térelméletek kontextusában vegyük fontolóra a színház működését. A házfoglalás a társadalmi aktivizmus egyik formája, s kialakulása a kapitalizmus térpolitikájára adott válaszként értelmezhető. A kapitalizmusban a városi tér² a tőkének alárendelt. A térszervezés egyik célja az emberek gyors áramoltatása a munkahely és lakóhely között, másik pedig a fogyasztás ösztönzése, melynek részeként még a szabadidő eltöltése is a fogyasztással asszociálódik (passzázsek 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 házfoglalók használaton kívüli ingatlanokat sajátítanak ki, és ezeket egyben (nem kapitalista elvek mentén szerveződő) kulturális és szociális célokat szolgáló intézményekként működtetik. A foglalt ház társadalomkritikai jelensége kapcsán számos, azt tágabb kontextusban vizsgáló teória artikulálódik, amelyek a Lakásszínház működésének megragadását is segíthetik. Például a HAKIM BEY ontológiai anarchista által kidolgozta átmenetileg független zóna fogalma.

Az átmenetileg független zóna elméletének kidolgozását két forrás inspirálta: a földrajzi térképek ideológiai elégtelensége; és történelmi példák. A földrajzi térképek ideológiai értelemben soha nem képesek lefedni a terepet. A felfedezések korát követően, a modern államok születésével párhuzamosan a földterületek mint egy-egy állam tulajdona jelennek meg (az utolsó földet 1899-ben sajátították ki, és azóta már sor került a hold kikapcsolására is), de mindig léteznek olyan helyek, melyeket a térkép nem képes megfelelően reprezentálni. Az állam pszichikus gyarmatosítását megjelenítő absztrakt rácsozattal szembehelyezkedik egy másik pszichotopográfia, az ellenállás át- meg áthelyeződő helyei. Ilyen átmenetileg független zónák voltak például a kalózközös-

ségek, a forradalmi Franciaország városi kommunái, és a Mahnovcsina³.

Az átmenetileg független zónák elsősorban azokon a helyeken jelennek meg, ahol az állam mindent ellenőrizni és irányítani akar. „(...) minitársadalmak, melyek tudatosan a törvényen kívülre helyezkedtek és ha csak rövid, ám derűs életre is, de eltökélték a kitartást.” (Bey, 1991) Bey az átmenetileg független zónák kapcsán három fő jellemzőt rögzít:

1. a nukleáris család hierarchikus berendezkedése helyett a résztvevők horizontálisan szerveződő, szellemi és vagyonszövetségben alapuló közösségekben élnek (bandák, törzsek, stb.)
2. permanens ünneplés: a szaturnáliák és archaikus ünnepek olyan világképben gyökereztek, amelyben bizonyos eseményekre úgy tekintettek, hogy azok a profán időn, azaz az Állam és Történelem szabta időn és téren kívül esnek. Az átmenetileg független zónák e kulturális hagyomány örökösei.

3. pszichikus nomadizmus: ha üldözöbe veszik őket, az átmenetileg független zóna tagjai egyszerűen továbbállnak, egyfajta gyökértelen világpolgársággal bírnak.

A Kassák Ház Stúdió, a Lakásszínház mindhárom pontnak megfelel, hiszen

1. 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 vagyonszövetség létét, melynek megnevezésére gyakran a házasság metaforáját használják (pl. Halász, 1991b: 96 és Bálint, 1991: 92).

2. A permanens ünneplés állapota szintén a résztvevők visszaemlékezéséből rekonstruálható. „Képzeld el azt, hogy átmegy reggel valamit megbeszélni, és a lakás tömve van kü-

1 Noha a lakásszínház szóról szinte mindenkinek a Dohány utcai lakásszínház jut eszébe, a jelenség sem térben, sem időben nem volt egyedülálló. A hetvenes években a lakásán tartott színházi előadásokat Najmányi László és Forgács Zsuzsa is (ezekről ügynöki jelentések is készültek). A kortárs lakásszínházi előadások egyik leggyakrabban idézett példája Bobby Baker *The Kitchen show-ja*, mely a női szerepek felülvizsgálatát célozza. Bővebben lásd Ferris, 2002 és Griselda Pollock elemzését <http://www.bobbybakersdailylife.com/pollock.htm>

2 A városi tér kapitalista módon való szervezése különböző elvek szerint történik az indusztriális és posztindusztriális korban. Itt csak a közös elemekre koncentrálok. Az indusztriális és posztindusztriális városi építészeti egymáshoz való viszonyát vizsgálja Vidler, 1992.

* A *Szabadság tér 69-85. Kassák Ház Stúdió – Lakásszínház – Squat: Autonóm terek* című szöveg rövidített és szerkesztett változata, mely az *Alternatív színháztörténet – a színháztörténetírás alternatívái* című projekt keretében készült. (Bővebben lásd <http://www.btk.elte.hu/ohit/szinahaz/Altszinhtortbevegleges.htm>)

3 A Mahnovcsina elnevezés Ukrajna 1917–1922 közötti korszakára utal, mikor anarchista elvek szerint működő parasztközösségként létezett Nesztor Ivanovics Mahno irányításával.



King-Kong a bérházban, 1973 ■ Fotó: Donáth Péter – Artpool Művészetkutató Központ

lőnféle 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)

3. 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). Egy fontos különbség is adódik az átmenetileg független zónák és a Lakásszínház tevékenysége között. Bey elkülöníti egymástól az eltűnés és az ellenállás taktikáit. A láthatóságra épülő államokban az átmenetileg független zónák az eltűnés, rejtőzködés taktikájára alapoznak, Halásznéknak azonban (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 a Lakásszínház történelmi kontextusát alkotják, s működésének történelmi szituálását segítik. Bár az átmenetileg független zónák története egymástól térben és időben független eseményeket foglal magába, az autonómia keresése és átmeneti megteremtése teszi őket közös történet részévé.

A pszichoanalízis meglátásait a társas mezőre alkalmazó perspektíva a szamizdatlétbe kényszerítés és az országból való kiutasítás motívumainak értelmezését segíti. A hivatalos fórumok szövegeiben (beleértve a III/III-as aktaikat) a lakásszínház mint „rossz tárgy/ abjektált másik” konstruálódott meg. A JULIA KRISTEVA által feltárt énképző mechanizmus, az abjektálás társadalmi folyamatként is megfigyelhető. A valamely csoportot reprezentáló társadalmi szubjektum éppúgy bizonyos emberek, helyek, viselkedésformák elutasítása révén konstruálódik, mint az ego a pszichés ontogenezis során. A jelenség két módon kapcsolódik a térhez: a megvetett, kitalált másikat gyakran „ott”-ként lokalizáljuk saját térbeli pozícióinkhoz 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 szorongásnak a mélyén a preödipális fúzióba, a nem-létbe való visszahullás réme lapul). A kitelepítések és térbeli szegregáció kortárs illetve történelmi példáit vizsgálva látható, hogy az azokat kísérő diszkurzusok néhány időtől-helytől független formulát is használnak. A legáltalánosabb

sztereotípiák: a borszínre 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 kitalítás és az országból való kiutasítás a térben megnyilvánuló abjektálásként 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 Halászné többször felléptek a balatonboglári kápolnában. Mint-hogy a lakásszínházról és a kápolnáról szóló jelentések egyelőre együtt, egy szövegtestet alkotva olvashatók (Klaniczay–Sasvári, 2003), e ponton célszerű szélesebbre venni a látószöveget, 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.

Ahogy a politikai és művészettörténelmi kontextus rekonstruálásából kiderül, a boglári tárlatok illegális voltak ellenére kevésbé vívták ki a hatalom ellenszenvét; a fordulatot az Iparterv csoport alkotóinak többségbe kerülése hozta el. Ők addig nálunk ismeretlen, nyugaton divatos és elterjedt műfajokkal jelentkeztek (happening, koncept, konkrét költészet, stb.). A hatalom számára ezek az új irányzatok különösen bosszantóak és frusztrálóak voltak, mert megítélésükhöz nem rendelkezett esztétikai mércével (vö. Klaniczay–Sasvári, 2003: 25-26)

King Kong, jelenet az előadás második napján, 1973–1974 telé, lakásszínház, Dohány utca 20. Breznnyik Péter, Can Togay, közönség ■ fotó: Dobos Gábor





Halász Péter bábszínháza, 1972, Halász Péter
Fotó: Donáth Péter – Artpool Művészetkutató Központ

King Kong a bérházban, 1973, Breznyik Péter
Fotó: Donáth Péter – Artpool Művészetkutató Központ



Részint hasonló okokból válhattak gyanússá 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 előadásaiiban nyoma sem volt a direkt politikai megfogalmazásoknak. A Kassák Ház Stúdiót az indoklás szerint azért tiltották be, 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 vádja. 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; kiemelés SG.)

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

- **holtak meggyalázása** „A csoport magját képező személyek – kb. 10-15 fő – az előadás után a lakrésznek használt kriptába mentek be” (Klaniczay–Sasvári, 2003: 314). „A bérlő 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 kripta feltörése és a holtak meggyalázása rendre ott kísért a szövegekben. Pedig éppen Galántai volt az, aki a korábban rendszeres sírablásoknak 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 legintenzívebb 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 közerkölcsöt sértő, obszcén és pornográf jeleneteket tartalmaz. Erőszakos, megbotránkozató 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 vérére engedte a pohárba” (Klaniczay–Sasvári, 2003: 358).
- **piszkos test** „(...) több alkalmakkor a kápolna földszintjén, padlásán és a toronyban hiányos, piszkos öltözötű fiatalembereket és lányokat találtam együtt éjszakánként” (Klaniczay–Sasvári, 2003: 316). „A rendesen öltözött látogatókat és érdeklődőket nem engedik be a kápolnába, amikor ott baráti körök tartózkodik” (Klaniczay–Sasvári, 2003: 319).
- **lehetetlen higiéniai körülmények, túlszűfoaltság** „(...) az emberi méltóságot meggyalázó kép tárult elénk. A kápolna alsó részében is, a padlásteren is több személy tartózkodott, ki-ki a maga módján fekvőhelyet foglalt el a padlózaton, 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 nyugalma. 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).



Aliz nővérei, 1973. március, lakásszínház, Koós Anna, Buchmüller Éva, Kollár Marianne, Breznik Péter
Fotó: Donáth Péter – Artpool Művészetkutató Központ

– **immoralitás – társadalmon kívülség, vagy ennek igénye** „Nehéz volna konkrét politikai utalást találni Breznik darabjaiban, a Piros babákban, vagy a King-Kongban. Kétségtelen viszont, hogy csoport működése a nézőkben egyértelműen egyfajta társadalmon kívülség szuggesztíóját 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, közérkölcstört 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.⁴ A cikk a már szokott vádak felvonultatása mellett (vad orgiák, ideológiai elhajlás) köztörvényes bűnözőknek állítja be a kápolnatárlat résztvevőit. „Mert hogy ő [Galántai] nem hívott meg akármiket: olvasni a neveket, amelyeknek egy része ott található a bűnügyi nyilvántartóban is. Ezek közül Pór György vezet a két év hat

4 Szabó Aczél György bizalmasa volt, belügyesként, újságíróként és a korabeli Kékfény szerkesztőjeként szolgált a párthatalmat.

Betlehemi gyerekgyilkos, előadás, 1974 ősz, Dohány utca 20.
Breznik Péter, Buchmüller Éva, Bálint István ■ fotó: Dobos Gábor



hónapjával...” Pór egy politikai koncepció per vádlottjaként másfél évet töltött szigorított börtönbüntetésben. A cikk apropója valószínűleg az ő ellehetlenítése, közvetett módon pedig az értelmiség megfenyegetése volt (lásd Sasvári Edit tanulmányát: Sasvári, 2000; a bűnözéssel való gyanúsítgatás további példája Klaniczay–Sasvári, 2003: 330).

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 az említett esztétikai bizonytalanságnak. A cenzorok tiltanak, hogy a (nem létező) szocialista művészet és mérce ürrét maszkolják. A jelentések folyamatos identitásképzést tesznek lehetővé, mert a szocialista társadalmi szubjektum ideáltipikus formában nem létezik. GYÖRGY PÉTERnek a kádárizmus nyelvi sajátosságát szemléltető hasonlata pszichoanalitikus dimenzióval is bír, hiszen a kádárizmus nyelvi taktikái a szocialista társadalmi szubjektumot megteremtő ödipális helyzetről⁵ 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

5 Az 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 rögeszméjévé vált.” Rainer M. János: *Nagy Imre 1953–1958. Politikai életrajz II.* Budapest, 1956-os Intézet, 1999. idézi György, 2000: 214



Kollár Marianne, Breznik Péter és Koós Anna
Don Juan von Leporello c. filmjének forgatása
1975. július–augusztus ■ fotó: Dobos Gábor

alkalmat az elkeseredésre vagy a gyilkos iróniára is. Ám a Kádár-rendszer ösbűnét [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).

Az ügynöki jelentések a projekció eszközével élnek legsűrűbben: az alany a másik(ak)at úgy percipálja, hogy pusztta 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 besúgó hálózat fenntartása értelmezhető úgy, mint az államhatalom énvédő mechanizmusa az egy alapvető hiányt elfedő szocialista társadalmi szubjektum *fantáziája* számára.

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, házgyári panellakások,

és az emlékművek voltak.⁶ A szocialista diktatúra terei kapcsán a rezsim hatalmának és dicsőségének hirdetésénél még fontosabb talán a totális ellenőrzés. MICHEL 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 felügyelet (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. 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 fázisban a személyek átmeneti helyzetet foglalnak el: még és már nem tagjai társadalomnak; és az identitások, viszonyok, valamint a jelentések szimbolikus rögzítettsége felfüggesztődik. „A liminalitás vagy a liminális personae jellemzői szükségképpen bizonytalanok, hiszen ez a helyzet és ezek az emberek kicsúsznak, vagy átfolynak az osztályozások azon hálóján, amelyek 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 által 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. A Lakásszínház a performansz-művészet eme irányzatához sorolható. Előadásaikban tagadhatatlanul újra és újra felbukkannak rituális elemek, leginkább a három napos *King Kong* játékban: erek felvágása, vér és tejivás, játékos és nézők közös szeretetlakomája (agapé), kasztrálás, és falloszkultusz.⁷ Ám a rituális elemek – a performansz-művészet jelzett vonulatához hasonlóan – itt sem tartoznak egyetlen konkrét valláshoz, mint ahogyan a társadalmilag rögzített rituálék többi eleme is hiányzik.⁸ Mégis, a Lakásszínház előadásain nézőkén résztvevők számára a rituálé illetve a társadalmi közösségből való kivonulás érzését fokozta (vagy ébresztette⁹), hogy az előadásokra rendkívül nehéz volt bejutni. „El Kazovszkij: (...) Izgalmas volt már maga a bejutás is. A 'belépőjegyed' szinte összeesküvőt csinált belőled. K: Vagyis a produkció számodra elkezdődött, még mielőtt beléptél a lakásba. El Kazovszkij: Elkezdődött a meghívással és már zajlott azáltal, hogy beléptél a házba, és másokkal együtt lassan haladtál a lakás ajtaja felé. (...) Úgy várokozunk ott a lépcsőn, mint akik beavatásra várnak” (El Kazovszkij, 1991: 36, 38). A szerkezeti hasonlóságon túl (az átmenet rítusainak módosított formában és céllal történő megidézése), a Lakásszínház jelentősége is a performansz-művészet sajátosságai felől ragadható meg: „(...) a művészi performansz hatására létrejött átváltozás nem két rögzített állapot közötti

6 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 idegesítette, hogy mindez a káderek üdülőparadicsomaként és a „nép” számára magyar tengerként funkcionáló tó közelségében történt.

7 Maga a három napos tagolás is megfeleltethető a van Gennep-féle fázisoknak: 1. nap: Breznik 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 szőrös 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 Klaniczay–Sasvári, 2003: 173–176 és SzM, 1991: 13–14.

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

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

átmenetet jelent, hanem bármilyen rögzített állapot „elvi” tagadását: leginkább egyfajta állandóan folyamatban lévő, mindig újraképződő, s így permanensen változó énképet feltételez. Az átmeneti rituálékra rájátszó és azokat speciális módon transzformáló művészi performansz tartós állapotot tesz a liminalitást” (Fischer-Lichte 1999, 64). A Lakásszínházban résztvevők számára az előadások alternatív (mert liminális) identitáslehetőség kidolgozását tették lehetővé a hivatalos diktátum és citátum tárgyát képező szocialista társadalmi szubjektummal szemben.¹⁰ Ezt az állítást megerősíti St.AUBY TAMÁSnak a Lakásszínház előadásai kapcsán megfogalmazott kritikája, melyet a róla és a lakásszínházról szóló jelentések örökítettek meg számunkra. St.Auby, bár egyfelől folyamatosan látogatta a Lakásszínház előadásait, ellenvéleményének adott hangot: semmiféle konkrét politikai programot nem fogalmaznak meg, a nézők az ideológiai tudatosság szempontjából ugyanúgy távoznak az előadásról, ahogyan érkeztek, pedig direkt politikai cselekvésre van szükség a rendszerrel szemben.¹¹ Ezt a fajta apolitikusságot a tagok is időről 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) „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 egy a fennálló társadalmi rendet bíráló kéziratot találtak nála (Konrad–Szelényi: *Az értelmiség útja az osztályhatalomig*), 1974. október 20-án őrizetbe vették majd az eljárás részeként kiutasították az országból. A Lakásszínház tagjai 1976. januárban és februárban hagyták el az országot.¹² A Kádár rendszer kivetette magából mind a liminális, mind a rögzített, de a szocialista

10 Az utolsó tagmondattal meg is fordítható, hiszen – ahogy arról korábban szó esett – éppen e diktátumok és citátumok teremtették és tartották fenn a szocialista társadalmi szubjektum képzetét.

11 A főszöveg következő mondatában szereplő idézetet kivül: „[Szentjóby] a csoport tevékenységében egyáltalán nem ismerte fel a veszélyes elemeket, ezzel szemben azt javasolta, hogy konkrét, adott esetben politikai programot adjon az együttes mind tagjainak, mind a nézőknek.” (Klaniczay–Sasvári, 2003: 356). „A legradikálisabb elemek, /pl. Szentjóby Tamás/ több alkalommal megpróbálták a csoport tagjait a nosztalgikus hangulatok helyett valamiféle „határozott program” kialakítására rábírní, 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.” (nyomtatott formában eddig nem publikált úgynöki jelentés <http://www.c3.hu/collection/tilos/248.html> – <http://www.c3.hu/collection/tilos/249.html>).

12 A társulat három tagját (Breznyik Pétert, Halász Pétert és Koós Annát) 1975 elején felszólították, hogy keressen befogadó országot. Bővebben ld. Koós, 2006: 24-25. A társulat többi tagja disszidensként követte őket.

„helyszíni szemle”, a Pig, Child, Fire! előadáshoz
New York, 1978. február (?)
Breznyik Péter, Bálint Eszter ■ fotó: Dobos Gábor

Kivándorlás, 1976. január ■ fotó: Dobos Gábor



társadalmi szubjektummal oppozícióban álló identitásformákat.

A fentiekben a Dohány utcai lakásszínház működésének három aspektusát vizsgáltam: a hatalom és a hatalommal szemben megteremtendő autonómia stratégiái, valamint a nézők. A vezérfonalul szolgáló, a tér ontológiai anarchista, pszichoanalitikus, és antropológiai elgondolásait célzó szövegek nyomán a Lakásszínház mint átmenetileg független zóna, mint abjektált másik, és mint liminális terület ragadható meg. Ezek a hegemon hatalom alternatíváit jelentő identitásminták fenntartásában hozhatók közös nevezőre. A határozott aktuál-politikai megnyilatkozás következetes elutasítása ellenére a csoport tevékenysége mégiscsak politikai színházként nevezhető meg, ha a „politika” szó eredeti, görög kontextusához fordulunk: állásfoglalás és részvétel a városállam közösségét (a poliszt) érintő ügyekben.

HIVATKOZÁSOK:

- Aman, Anders (1992) *Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era: an Aspect of Cold War History* New York, MIT 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>
- Donáth, Péter (1991) *A másság* IN Színház 1991/október–november 42-45. (az interjút Bérczes László készítette)
- Foucault, Michel (1997) *A hatalom szeme* IN Kalligram 1997/5. 2-15
- El Kazovszkij (1991) *Éles élet* IN Színház, 1991. október – november, 36-42 (az interjút Bérczes László készítette)
- Ferris, Lesley (2002) *Cooking Up the Self: Bobby Baker and Blondell Cummings 'Do' the Kitchen* In Sidonie Smith – Julia Watson (eds.) *Interfaces. Women, Autobiography, Image, Performance* Ann Arbor, UMP 186-210.
- Fischer-Lichte, Erika (1999) *Az átváltozás mint esztétikai kategória* IN Theatron 1999/nyár–ősz 57-66.
- 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.htm
- 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)
- Klaniczay, Júlia–Sasvári, Edit (2003) *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970-1973*, Budapest, Artpool–Balassi
- Koós, Anna (2006) *A nem kívánt hagyaték*, Budapest, Akadémiai Kiadó
- Kristeva, Júlia (1996) *Bevezetés a megalázottsághoz*, in: Café Babel, 1996/2. 169-190
- Sasvári, Edit (2000) *Miért éppen a Pór? A Kádári üzenési mechanizmus természete* IN Évkönyv 2000 http://www.rev.hu/html/hu/kiadvanyok/szovegek_evk2000/sasvari.htm
- Sibley, David (1995) *Geographies of Exclusion: Society and Difference in the West* London, Routledge
- 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