

IMRE ZOLTÁN

Terek és idők között

Heterotópia és intermedialitás a Lakásszínház budapesti és a Squat Theatre New York-i működésében*

Nevezettek Halász lakásán tartanak összejöveteleket és „színelőadásokat”, hetenként egy-két alkalommal. Előadásaikban a szocialista társadalommal szembeni közönbösségük hangoztatása, a társadalmi normák ellen való tiltakozás észlelhető. [...] Műsoraikban politikailag kifogásolható, cinikus megjegyzések, allegorikus formában kifejtett ellenséges jellegű kitételek is előfordulnak. Előadásaik nagyrésztében obszcén és pornográf jelenetek, megbotránkoztató módon kerülnek bemutatásra. [...] A csoport szellemisége, magatartása anarchista jellegű, ami a társadalmi tekintélyeknek, értékrendszereknek, magának a termelési folyamatnak, a hatóságoknak semmibebevételében nyilvánul meg. [...] A keletkezett anyagok alapján megállapítható, hogy a csoportosulásban résztvevő személyek tevékenysége társadalmi rendszerünkre veszélyes. Nevezettek antiszociális magatartású személyek, nem tartják be a szocialista társadalmi együttélés szabályait. Előadásaik nagyrésze politikailag káros és közérkölcstörtő. [...] Garázda magatartásukkal rettegésben tartják a ház lakóit.¹

A fenti részlet Horváth Tibor főhadnagy és munkatársainak abból a javaslatából származik, amelyben engedélyt kértek, hogy a csoportról megfigyelési dossziét nyithassanak a Belügyminisztérium III. Főcsoportfőnökségénél. Annak ellenére, hogy Halász Pétert, feleségét, Koós Annát, és Bálint Istvánt már 1971 májusától megfigyelés alatt tartották, a dossziét végül csak 1974 májusában nyitották meg, „Horgászok” néven.² Halászné akkor kerültek igazán a hatóságok figyelmébe, amikor két évvel korábban, 1972-ben, a Kassák Művelődési Házban bemutatott, *A Skanzen gyilkosai* című előadásukat, a kerületi tanács vezetője betiltotta.³ A tiltás végül nemcsak

* Szeretném megköszönni Csiszár Mirellának (OSZMI) és Szőnyi Tamásnak (ABTL) a tanulmány elkészítéséhez nyújtott segítségét.

¹ ÁBTL „Horgászok” 3.1.5. O-16268/1, 1–2.

² Lásd Uo.

³ Koós Anna írta, hogy a betiltástól való félelem miatt az előadásban szereplő versek szövegét nem adták le a tanács kulturális osztályán az engedélyezés során. Sőt a főpróbán, ahol megjelent a tanácstól Lengyelné, „a kedvéért ezt a számot kihagytuk. De Lengyelné résen állt. [...] A bemutatóra is eljött, leginkább azért, mert mint az a »kulturális elhárítás« irataiból kitetszik, megkapta a drótot”. (Koós Anna, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, Akadémiai, Budapest, 2009, 76.) Mint az a „Horgászok”-dossziéből kiderül, Halászné telefonját lehallgatták, s így tudta meg az elhárítás a következőt: „1972. január 10-én a vonalon Tábor Ádám beszélgetést folytatott Bálint Istvánnal, Bálint Istvánné a beszélgetés során elmondotta, hogy 1972. január 23-án lesz a XIV. ker. Kassák Lajos Művelődési Házban a férje Skan-

erre az előadásra, hanem a csoport mindennemű nyilvános tevékenységére vonatkozott, s az egész országra kiterjedt. A tiltás következményeképpen, a „nevezettek” – Halász (1943–2006), Bálint (1943–2007), Koós (sz. 1948), Buchmüller Éva (sz. 1943), Kollár Marianne (sz. 1943) és Breznyik Péter (sz. 1947) – 1972 végén Halász és Koós belvárosi lakásában, a Dohány utca 25. IV. emeletén alapították meg színházukat. Előadásaikat itt már nem tiltották be, de a titkos ügynökök és társadalmi megbízottak jelentéseinek köszönhetően az államvédelem különböző adminisztratív intézkedéseket fogantatosított, amelyek a csoport tagjait az ország elhagyására kényszerítették. 1976 elején először Párizsban, majd Amszterdamban telepedtek le, végül pedig 1977-ben New Yorkban hozták létre a később világhírűvé vált Squat Theatre-t.

Tanulmányom első felében Michel Foucault heterotópia fogalmán keresztül közelítem meg a Lakásszínházban létrehozott produkciókat, részletesen tárgyalva *A betlehemi gyerekgyilkos* című 1974-es előadást, s arra fókuszálva, hogy ez a „társadalmi rendszerre veszélyes” színházi gyakorlat hogyan helyeződött a Kádár-rendszer társadalmi, politikai, ideológiai és kulturális hierarchiáján kívülre, a tiltott zónába. Tanulmányom második felében pedig a Squat Theatre New York-i előadásainak főbb jellemzőit középpontba állítva vizsgálom a színház amerikai működését. Egyrészt az intermedialitás (Balme, Boenisch) problematikáját állítom előtérbe, másrészt pedig, visszatérve Foucault heterotópia-fogalmához, az előadások által megképzett köztes/átmeneti terek problematikáját elemzem.⁴

zen gyilkosai c. darabjának bemutatója. [...] Bálintné akkor kifejtette kétségét az iránt, hogy a darabot sikerül-e egyáltalán bemutatni, mert előadását nem valószínű, hogy tartalma miatt engedélyezik. Ennek elkerülése végett az engedély megkérésekor az engedélyező személynek más darabot fognak bemutatni, mint amit elő kívánnak adni”. (ÁBTL 3.1.5. O-16268/1, 72–75.) Végül arra való hivatkozásul tiltották be az előadást, hogy szerepel benne egy vörös sárkány, ami az előadás végén mindent felfal. A hatalom emberei úgy értelmezték, mintha a sárkány a szocialista rendszert/ideológiát reprezentálta volna. A sárkányról egyébként a Piere [sic!] fedőnevű társadalmi megbízott is írt jelentésében: „Az előadás befejező akkordjaként a hétfejű vörös sárkánynak [...] fontos dramaturgiai szerepe volt, mivel az összes szereplő belebújva többször végigvonult a színpadon félelmetes és ellenállhatatlan mozgással felfalva, bekebelezve minden útjába kerülő élő és élettelen, jelképezve a civilizáció vagy az emberiség egyik lehetséges eredményét”. (ÁBTL 3.1.2.-M-37720, 246.) Mindenesetre *A Skanzen gyilkosait* betiltották, a csoportot kitiltották a Kassák Művelődési Házból, Halász Péter ellen pedig fegyelmi eljárás indult, amelynek eredményeképpen rendőrhatalomra fordított figyelmet kapott. *A Skanzen* még játszották egyszer a Színházművészeti Főiskolán, majd a Budapesti Műszaki Egyetem „Münnich Ferenc” Kollégiumában is lett volna két előadás 1972. március 2-án, de miután megnézte a kollégium és a KISZ vezetősége, a második előadást már nem engedélyezték. (ÁBTL 3.1.5. O-16268/1, 62.) Miskolcon a Miskolci Műszaki Egyetem Kollégiumában is előadták (1972. március 18.), valamint a Békés Megyei Rendőrfőkapitányság irataiból az derül ki, 1972. október 20-án éjjel a Békéscsabai Színházban is sor került egy előadásra. A főiskolai előadásról Pesti fedőnéven a filmrendező Bódy Gábor jelentett, a békéscsabai előadás kapcsán pedig a rendőrség elbeszélgetés végett beidézte a színház vezető színésznőjét, Felkai Esztert, a színház akkori vezetőjét Miszlay Istvánt, valamint Flórián Antalt (a jegyzőkönyveket lásd ÁBTL 3.1.5. O-16268/1, 92–96.).

⁴ A Kassák Ház Stúdió, a Lakásszínház és a Squat előadásiról lásd Koós, *I. m.*; Theodore SHANK, *Beyond Boundaries. American Alternative Theatre*, University of Michigan Press, Ann Arbor, [1982] 2002, 179–189.; Eva BUCHMULLER – Anna Koós, *Squat Theatre*, Artists Space, New York, 1996.; SCHULLER Gabriella, *Szabadság tér* 69–85. = *Alternatív színháztörténetek – alternatívok és alternatívák*, szerk. IMRE Zoltán, Balassi, Budapest, 2008, 222–241.; Anna Koós, *Squat Theatre – Staging Life/Living on Stage*, PAJ 2013/3., 24–40.

Heterotópiák

A Lakásszínház köztes terei

Foucault szerint a heterotópiák olyan valódi helyek, amelyek „egyfajta ellen-helyszínek, olyan, konkrét módon megvalósult utópiák, melyekben a valós helyszínek, az adott kultúrában megtalálható minden egyéb létező helyszín, egyszerre képviselnek, követelnek vissza és fordítatnak ki.”⁵ Foucault, amikor a heterotópiákra jellemző elvekről írt, a színházat (sőt a filmet) is említette, mint olyan heterotópiát, amelynek „hatalmában áll ütköztetni több teret egyetlen valós helyen, több olyan helyszínt, melyek önmagukban inkompatibilisek”. Hiszen „a színház négyzetes színpadán egymást követheti egy sor olyan hely, melyek egymástól idegenek”. Foucault szeme előtt tehát olyan heterotópikus színház lebegett, ahol a négyzetes (valós) színpadon egymás után jelenhetnek meg egymástól idegen és egymással inkompatibilis terek.

Bár az általa megjelenített terek követhetnek szekvenciális rendet, a lakásszínház már kiindulásként alapvetően két valós, egymással általában inkompatibilisnek tekintett teret vetít egymásra: a lakását és a színházét. A magán- és a nyilvános tér egymásra vetítése pedig játékba hozza az ezekhez a terekhez rendelhető szemantikai mezőket és percepciók stratégiákat. Ezáltal pedig a lakásszínház *ab ovo* olyan (pszicho-fizikai) köztes teret (*Zwischenraum*) tételez,⁶ amelyben az előadások liminális hatása (Turner) létrejöhet. Ez eddig azonban minden lakásszínházra elmondható. A kérdés az, hogy a Kádár-korszak kultur- és színházpolitikai keretei, milyen hatással voltak a Dohány utcai Lakásszínház alapvetően inkompatibilis tereiből és percepciók mezőiből létrejött előadásokra és befogadásukra.

A Kádár-korszak színházpolitikai kerete

A Kádár-rendszer alapvetően megtartotta a színházak államosításával (1949) létrejött színházstruktúrát, amely elvben továbbra is a színházhoz való hozzájutás demokratizmusát kívánta szolgálni, hiszen minden színház szubvencionált intézményként működött, mentesítve a piac törvényeitől. Cserébe viszont a kulturális irányítás a színházat alárendelte a politikának, s teljes befolyással rendelkezett a műsorpolitikát, dolgozóinak összetételét és a színházakat érintő kérdéseket illetően. A hatalom cenzurális szorításának a kijátszására a kettős kódolású, „áthallásos” játékmód adott lehetőséget, azaz a szöveg és a színpadra állítás közötti átmenetben megvalósuló, nehezen ellenőrizhető, a normától eltérő játék kerülhetett meg az ellenőrzést.⁷

⁵ Michel FOUCAULT, *Más terekről. Heterotópiák* [1967/1984], ford. ERHARDT Miklós, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>. A következő két idézet is innen származik.

⁶ A *Zwischenraum* kifejezést Peter Boenisch *Zwischenzeit*-fogalma alapján hoztam létre, bővebben később.

⁷ Ez a fajta színházi működés, olyan olvasatot igényelt, mely a befogadás jelenpillanatában szétválasztotta egyrészt a hangzó és a vizuális szöveget, s többé nem a dramatikusság szöveg igazságértékének potenciája, hanem a színpadi reprezentáció egésze értelmezte a játékot. A 60-as évek elején indult el ez az óvatosságos nyelvű játék, mely [...] szabad extratextusként mást állított valóságnak, mint amit a támogatott színházi intézményrendszer elvárt.” JÁKFAI Magdolna, *Kettős beszéd – egyenes értés = Művészet és*

Az első nyilvánosságban megjelenő kettős kódolású előadások mellett, az 1970-es években, a második nyilvánosság kialakulásával párhuzamosan létrejöttek azok a budapesti és vidéki színházi csoportok is (Universitas, Kassák Ház Stúdió, Orfeo, Stúdió K, Kovács István Stúdió, Manézs Színpad, Bányász Színpad, Szegedi Egyetemi Színpad, Brobo Társulat és mások), amelyek ideig-óráig a túrt, majd rövidesen a tiltott zónában kaptak helyet.⁸ Ezek a csoportok egyrészt nem a kettős kódolás domináns elve szerint működtek; másrészt minimális intézményi háttérrel, vagy anélkül, független, autonóm civil kezdeményezésként léteztek; harmadrészt pedig „a fennálló színházi és kulturális intézményrendszerrel való – nem is feltétlenül tudatos – szembenállás”⁹ jellemezte őket.

A szembenállás két alapvető formában jelentkezett: az egyiket a Malgot István–Fodor Tamás-féle Orfeo vagy a Paál István vezette Szegedi Egyetemi Színpad, míg a másikat a Halász–Koós–Bálint-féle Kassák Ház képviselte. Míg az előbbi a tényleges és aktív politikai cselekvést és szerepvállalást állította előtérbe, addig az utóbbit a politikai attitűd szinte teljes és szándékos *hiánya* jellemezte. Az Orfeo vagy a Szegedi Egyetemi Színpad elfogadta a politikai beszédhelyzetbe kényszerítést: a politikum részükről információterjesztésben, tabuk és konszenzusok feszegetésében és közösség/közönség megteremtésében jelentkezett. Előadásaik által feltett kérdéseikre az adott korszakot meghatározó tabukon és konszenzusokon *kívül* kerestek radikális válaszokat.¹⁰

A Kassák Ház esetében az ellenállás a fennálló, kettős kódoláson alapuló színházi játékszabályok és a kádári társadalmi tabuk, illetve konszenzusok nyilvánvaló tudomásul nem vételét, ezáltal pedig azok elutasítását jelentette. Ez a megnyilvánulás csak a hatalom által támasztott elvárások miatt értelmezhető politikailag türehtelen cselekvésként, hiszen Halászné előadásaikban – s ennyiben tökéletes a bevezetőben idézett jelentés diagnózisa – a rendszert magát tekintették nem létezőnek.¹¹

hatalom. A Kádár-korszak művészete, szerk. KISANTAL Tamás – MENYHÉRT Anna, JAK–L'Harmattan, Budapest, 2005, 95.

⁸ Ezeknek a csoportoknak a tevékenységéről részletesen lásd *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*, szerk. VÁRSZEGI Tibor, szerkesztői kiadás, h. n., 1990.; *Fordulatok. Hungarian Theatres 1992*, szerk. VÁRSZEGI Tibor – SÁNDOR L. István, k. n., Budapest, 1993.; *Alternatív színháztörténetek*.

⁹ SZKÁROSI Andre, *A tér mint művészetszervező erő. Experimentális színház, hangköltészet, plurilingvizmus = Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál – MÜLLNER András, Ráció, Budapest, 2004, 149–150.

¹⁰ Mint azt Fodor Tamás retrospektív módon megfogalmazta: „mi azért voltunk sebezhetőbbek, mert létünk mindig a struktúrához viszonyult. Előbb benne voltunk, aztán kizártak belőle”. FODOR Tamás, *Oppozíció vagy autonómia*, Színház 1991/10–11., 22.

¹¹ Mint azt Halász már 1972-ben kifejtette: „Néhányan azt mondják rólunk, hogy underground színház vagyunk. Persze vannak Budapesten, akik politikailag orientáltak, akik politikai dolgokat próbálnak, de mi nem. Mi csupán a kifejezés új formái iránt érdeklődünk”. JAMES FERON, *Hungarian Seeks New Stage Forms*, The New York Times 1972. január 19., 8. Később, 1991-ben így emlékezett erre: „úgy gondoltuk, azzal, hogy engedély nélkül, szabadon csináljuk azt, amit csinálunk, azt állítjuk, hogy a létező rendszer nem létezik. [...] Nem tiltakoztunk, de szükségünk volt egy olyan közegre – és ez meg is volt –, amelyben mindenki érzékeli: sokkal nagyobb a szabadság, ha az ember nem azzal foglalkozik, hogy mekkora a rabság”. BÉRCZES László, *Két séta gőzfürdő után. Interjú Halász Péterrel*, Színház 1991/10–11., 8.

A hatalom azért nem tudott velük mit kezdeni, mert Halászné az alapfeltevésben – a művészet átpolitizálhatóságában – nem értettek egyet, s ezért tiltották be őket, majd ezért kényszerítették őket az ország elhagyására.

Az első és második nyilvánosságban megjelenő színházak között kapcsolat alig létezett, egyetlen „amatőr” színházi csoport sem intézményesülhetett, résztvevők befogadása pedig csupán egyéni szinten valósulhatott meg.¹² Mindenesetre a külföldi színházi előadásokkal való találkozás és az „amatőr” kezdeményezések következtében a hivatalos színházi élet az 1970-es években intézményes formáinak (viszonylagos) nyitására kényszerült, s ennek eredményeképp bizonyos fokú esztétikai pluralizmus is megjelenhetett. Az 1970-es években tehát ez lehetett az a színházi keret – az állami, társulattal rendelkező, szubvencionált, a „kettős beszédű” (kis)realista színházak dominanciájával, az 1970-es évek új színházi formanyelvével, az „amatőr” színházak által támasztott kihívásokkal, a magyar színházak külföldi megmértetéseinél jelentkező szembesülésekkel –, amelyben a Lakásszínház jelent.

A Lakásszínház (1972–1975)

Miután A Skanzen gyilkosait 1972-ben betiltották, s a csoport tevékenységét az egész ország területén felfüggesztették, nem maradt más lehetőség, minthogy Halász és Koós Dohány utcai lakásában hozzanak létre színházat. Amint azt Koós Anna visszaemlékezve kifejtette könyvében, „védtet» szintérré egyelőre – 1972 végén – a negyedik emelten, a szoba négy fala között találtunk. [...] nem éreztem magam bezárva. Szellemi és alkotói szempontból szabadnak gondoltam magunkat. Elvégre a magánlak szentsége védelmet nyújt, itt rajtunk áll, hogy mennyire tesszük nyilvánossá.¹³ A terv tehát az volt, hogy a privát terület nyilvánossá tegyék, így produkcióik a nyilvános esemény és a privát affér közötti határon egyensúlyozzanak. Csak abban a Kádár-kori hallgatólagos társadalmi konszenzusban bízhattak, hogy addig, amíg nem veszélyeztetik a nyilvános-hivatalos diskurzus tabuját, saját lakásuk magántérnek minősül, így mentes a hatóságok ellenőrzésétől, s a diktatúra viszonyaihoz képest viszonylag független.

Bár nem tiltotta be, a hatalom különféle módon tartotta ellenőrzés alatt privát szférájukat. Szőnyi Tamás a titkosszolgálat és a művészeti élet kapcsolatáról írott könyvében éppen arra hívta fel a figyelmet, hogy Halászné „ellen a teljes titkosszolgálati arzenált bevetették.” Mint írja:

¹² Az egyéni befogadás pedig több esetben az adott társulat/együttes szétesését jelentette, amely így értelmezhető az ellenzékinek tartott közösség megosztására és megszüntetésére irányuló hatalmi gesztusként is. Balassa Péter rögzítette kiválóan ezt a jelenséget, amikor arra utalt, hogy „az alternatív és underground színházi törekvések el nem ismerése, nem is a hivatalos politika, hanem a szakma részéről következett be”. A *nyolcvanas évek művészetéről. Takáts József beszélgetése Balassa Péterrel*, Jelenkor 2003/12., 1154. Az egyes csoportok rendezői és vezető színészei csak a hivatalos csatornákon keresztül (főiskola, állami színházak – Kaposvár, Szolnok, 25. Színház stb.) találhattak utat az első nyilvánosághoz. A Magyar Színházművészeti Szövetség 1973-as közgyűlésén az amatőr színházakat ért támadásokról lásd NÁNY István, *Az Orfeo ügy. Fodor Tamás és Malgot István visszaemlékezései*, Beszélő 1998/3., 72–79.

¹³ Koós, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 103.

Ügynökök révén igyekeztek informálódni felőlük és leválasztani róluk némeyleket, környezettanulmányt készítettek róluk, nyilvános működésüket szignalizáció útján próbálták megakadályozni [és őket egzisztenciálisan ellehetetleníteni], telefonjaikat lehallgatták, postájukat ellenőrizték, követték őket az utcán, információs segítséget kértek és kaptak lengyel társzerveüktől,¹⁴ akadályozták utazásaikat, behívták, kihallgatták és figyelmeztettek egyeseket – mégis, legfeljebb részeredményeket értek el.¹⁵

A titkosrendőrség tehát beette magát az életükbe. Amint azt Koós is megjegyezte, lassan arra kellett rádöbbenniük, hogy „még lakásszínházat sem csinálhatott az ember a magánlakásán anélkül, hogy a BM ne küldött volna a nyakára egy agresszív dokumentumfilmet¹⁶ és egy ál-avantgárd pseudo-költő-happenert.¹⁷ [...] Budapesti előadásaink, akarunk ellenére, a rendőrállam függvényében, háttérrel, és a spiclik-től átítatva zajlottak és tűntek el”.¹⁸ A lakásban viszont, bár a hatalom felügyeletével,

¹⁴ A wroclawi nemzetközi diákszínházi fesztivál 1973 őszi találkozájára a csoport kiutazott, s a fesztivál programjával párhuzamosan tartott előadásokat. Az „engedély nélkül tartott előadásokra”, valamint a „nem magyar (!) állampolgárhoz méltó magartásra” (idézi Koós, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 114.) való hivatkozással, Koósnak, Halásznak és Brezniknek a szocialista országokba érvényes útlevelét bevonták. Ez viszont azt jelentette, hogy Magyarországra lettek bezárva, hiszen sem nyugatra, sem pedig a szocialista országokba sem utazhattak.

¹⁵ SZŐNYI Tamás, *Titkos írás. Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet 1956–1990*, II., Noran, Budapest, 2012, 71.

¹⁶ Az „agresszív dokumentumfilm” Dobai Péter volt, aki *Lakásszínház* című dokumentumfilmjében (1975) rögzítette a *Madarak és...* című előadást, valamint interjút készített az alapító tagokkal, feltéve azt az ártatlannak tűnő kérdést, hogy vajon miért játszanak a saját lakásukban? Dobairól Gervai András könyve vetette fel, hogy ügynöki múlttal rendelkezhet (lásd GERVAI András, *Fedőneve: „szocializmus”. Művészek, ügynökök, titkosszolgák*, Jelenkor, Pécs, 2010, különösen 210.). Az ÁBTL-ben található dokumentumok alapján Szőnyi Tamás megerősíteni látszott (lásd SZŐNYI, I. m., II., 78.), míg Dobai tagadta ezt a feltételezést (lásd a Litera.hu-n kibontakozott vitát: <http://www.litera.hu/hirek/va-pensiero> és <http://www.litera.hu/hirek/valasz-gervai-andrasnak>). A film *Együttjáték* (1973) munkacímén futott, egyik operatőre Dobos Gábor, másik Lugossy István volt, „közönség elé a BBS 50. évfordulója alkalmából rendezett kiállításon került (*Más hangok, más szobák*, Múcsarnok, 2009)” (SZŐNYI, I. m., II., 77.), a film pedig megtekinthető a Múcsarnok BBS Archivumában.

¹⁷ Az ál-avantgárd pseudo-költő-happenert a csoport Algol László néven ismerte, aki Pécsi Zoltán fedőnéven jelentett a csoport tevékenységéről, valódi neve pedig Hábermann M. Gusztáv volt. Hábermann, amikor kiderült ügynök múltja, nyilvános levélben kért elnézést tevékenységéért (lásd <http://www.galantai.hu/dokumentum/PecsiZoltan.html>). Jelenleg Új-Zélandon él, a Massey University, School Psychologyn tanít. Lásd <http://www.massey.ac.nz/massey/expertise/profile.cfm?stref=105230>

¹⁸ Koós, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 134–135. Természetesen voltak mások is, mint például „Pesti”, „Husztai László”, „Piere” vagy éppen „Fung György”, akik részletesen beszámoltak a lakásban történekről. Amint azt „Pesti” az általa „szobaszínháznak” nevezett jelenséggel kapcsolatban kifejtette: „a társulat legfőbb erénye a „színeszi produkciókban” van, pontosabban a színi jelenlét olyan kifejezéseiben, amelyekre a hivatásos színészek [...] csak hosszas gyógyítás után lennének képesek. Ez a színi jelenlét nem az utánzás és „alakításon” nyugszik, hanem inkább a megidézésen, amely egyúttal egyfajta auto-dokumentáció, épp ezért roppant leleplező, hiszen az előadások hitele így a benne résztvevő emberek hitén áll”. (BÓDY Gábor, *[holt színház – kulturális vákuum]* [1973] = *Uő., Egybegyűjtött írások*, Akadémiai, Budapest, 2006, 86.). Bódy tevékenységének megítélése bonyolult kérdés. Kétségtelenül igaza van Koós Annának, amikor Bódyról elítélően vélekedik, hiszen jelentéseiben valóban nem írt túl „szép” dolgokat az általa „szobaszínháznak” nevezett jelenségről. Felmerülhet azonban az is, hogy pontosan azért nem írt „szép” dolgokat az állambiztonság számára, mert így akarta elérni, hogy a csoport tevékeny-

mégis létezhetnek. A kényszerhelyzet újfajta alkotói módszert eredményezett: minden résztvevő saját ötletét, történetét, személyes perspektíváját vonhatta be a készülő előadásba. Amint azt Breznyik Péter megjegyezte, a lakásban létrehozott „egyszerű személyes szituációból egy számunkra egészen új alkotói módszer született, mely szerint nem feltétlenül szükséges az alkotók attitűdjét, koncepcióját, stílusát a próba-, illetve a tervező-előkészítő folyamat során egyeztetni, kompromisszumokba préselni. Az ellentétek ütköztethetők az előadás folyamán. Számos tápláló energiát adhatnak az előadás folyamán.”¹⁹ Ez a gyakran súrlódásokkal járó, de közös együttműködésre épülő módszer, azaz a magánélet egyes elemeinek a beemelése és ütköztetése egy nyilvános előadásban, tökéletesen illett az előadások speciális teréhez. Így az előadásokban nemcsak egyedi és személyes tartalmak jelenhettek meg, hanem ezeket a szűk nyilvánosságot kapó színházi produkciókat egy magánlakás intim és személyes szférájában adták elő. Ennek következtében, a színház nyilvános cselekvése személyes üggyé vált, míg a csoport egyedi és egyéni ügyei saját lakásuk kitágítása miatt pedig nyilvános aktussá változhattak.

A lakásban tartott előadások széles spektrumot fogtak át, hiszen megtalálhatók közöttük gyerekeknek, illetve felnőtteknek szóló bábos produkciók (*Bábszínház gyerekeknek*, 1972. április; *Halász Péter bábszínháza*, 1972. december), klasszikus szövegek alapján létrehozott előadások (Hölderlin: *Empedoklész*, 1974. február; Csehov: *Három nővér*, 1975. májustól), valamint rövid jelentek füzéréből álló események (*Hét bohóc-jelenet*, 1972. május; *Tökéletes protézis, avagy azon a bizonyos nap koldusai*, 1973. augusztus). Közben, bár nem túl gyakran, ki is mozdultak a lakásból, hiszen Galántai György meghívására 1972. júniusában (*Kurz Adolf reggelije*) és 1973 augusztusában (*Madarak és vörös vállpántok; A vegyész mérnök és az építésvezető; King Kong*) a balatonboglári kápolnában játszottak, Surányban az üdülőtelep melletti elhagyott homokbányában szabadtéri (1972. július),²⁰ a Szentendrei szigeten pedig gyerekelőadást hoztak létre (*Guido és Tírius, a két lovag a Szentföldre vándorol*, 1974. június). Míg a lakásban 1975-ben naplószínházi sorozatot indítottak, addig nyáron a BBS anyagi segítségével leforgathatták a *Don Juan – Leporello* című filmjüket.²¹ Ebből a felsorolásból is látható,

sége nyilvános, a hatalom által engedélyezett legyen. Ezt látszik alátámasztani jelentésének utolsó része, amelyben azt a javaslatot teszi, hogy „a színházi élet igazi virágzásához valójában arra lenne szükség, hogy egyes kultúrházakban vagy talán egy külön színházban olyan kísérletekhez, amelyekben van fantázia, hitelt nyújtsanak. [...] Szakmán kívüliek s a folyton újratermelő „földalattiak” folyamodhatnak ezért a hitelért, hogy a társadalom nyílt szembesítése során ítélje meg tevékenységüket”. (Uo., 92.) A helyzet abszurd volta éppen abból származott, hogy a titkos jelentés a nyilvánosságot jelöli meg követendő útnak. Bódy azt javasolta a hatalom embereinek, hogy a „földalattiak” tevékenységét tegyék nyilvánossá azért, hogy „ne forduljanak célt vesztett utakra, s közönségük ne kerüljön a társadalommal szembe”. (Uo.) Ennek ellenére az is igaz, hogy Bódy információval látta el az állambiztonságot.

¹⁹ Vö. TÁBOR Ádám, *Ház a Lakásban = Uő., A váratlan kultúra*, Balassi, Budapest, 1997, 113.

²⁰ Mivel nem volt engedélyük, a rendőrség a negyedik napon szétzavarta a résztvevőket. Pár nap múlva, immáron forgatási engedéllyel visszatérhettek. „Az előadások egy részéről filmfelvétel készült *Hat nap Surányban* /16 mm, 40 perc [rendezte: Ajtony Árpád, operatőr: Lugossy István]/ címen: ezt a filmet meghívták és vetítették a 9. párizsi Biennálén, 1975. szept. 19. – nov.2.” (Koós, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 320).

²¹ Rendezte: Breznyik, Koós, Kollár; operatőr: Dobos Gábor. A film megtekinthető a BBSS Archívumában.

annak ellenére, hogy 1972 és 1975 között nyilvános tiltás és titkosszolgálati megfigyelés alatt álltak, s anyagi támogatás nélkül működtek, kiterjedt színházi és filmes tevékenységet folytattak. Következésképp magyarországi tevékenységeikben már fellelhető a különböző médiumokkal (színház, film, lemez, rádió stb.) és a különböző térformációkkal való aktív és kreatív kapcsolat, illetve kísérletezés.

A Ház-projekt 1974. október–december

A Lakásszínházban a nyilvános és magánterek között létrejövő liminalitás szemantikai dimenziójával tovább kísérleteztek, amikor 1974 októberében létrehozták a Ház-projektet. Egy régi nagyszekrényből, ajtókból, ablakokból, könyvespolcból és más használt bútorokból Házat építettek a nappali szoba közepén. Amint azt Tábor Ádám visszatekintve megjegyezte, „a teljesen körbejárható ház-színpadon – néhány napos előkészület után meginduló – esténként állandóan át-, meg átalakuló előadással kristályosodó permanens improvizatív színházi munkát a nézők a beépített ablaküvegeken keresztül kísérhették figyelemmel a nap bármelyik szakában”.²² Azaz a Ház falain kívül eső, „keskeny sáv volt minden ház-játék nézőtere. Innen be lehetett látni a házba és át lehetett látnia többi ablak mögött ülőkre”.²³



Buchmüller Éva a Házban

²² TÁBOR, I. m., 112.

²³ KOÓS, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 135–136.

Az előadás – bárki bármit is csinált – a Ház falain belül lévő, színpadnak tekinthető térben jelent meg, mialatt a nézők, a beépített ablakokon keresztül tekinthették meg az akciókat. A Ház tehát a színházcsinálás egy másik, szinte spontán módját kínálta számukra, mivel – mint azt később kifejtették –, „amikor a színész belép a házba, színpadra lép, hiszen a néző kintről nézi a „lakást” az ablakon keresztül. [...] A szoba [Ház], amit a [nappali] szobán belül építettünk, [...] lakás a lakásban. A lakásszínház felismeri és el is választja magát a szobától egy szobával. Ez pedig alapvetően osztott tér, ami azonban azzal a térrel azonosítható, amitől elválasztották. A néző elvárja az eljátszandó szerepet, a színész pedig szeretne elkerülni minden szerepformálást”.²⁴ A tér tehát ismét átalakult, szinte duplacsavart vett, s a tér által megteremtett szemantikai mező lecsupaszította az előadást – bármi/bárki, ami/aki a színpadra (a Ház belsejébe) került, résztvevővé lépett elő, anélkül, hogy alakított volna, vagy különleges képességekkel rendelkezett volna.

A furcsa térelrendezés által megteremtett szituáció következményeképp, amint azt Koós megjegyezte, „elhagytuk a próbákat, helyette »élet«-színházat mímelve naphosszat »játszottunk«. Aki a házba belépett, színén volt”.²⁵ A Házban létrehozott előadások sajátossága tehát abban állt, hogy „mozdulatlan avagy előre eltervezett cselekménysort realizáló színészek panoptikumot láttatnak”²⁶, s így a Házban „az élet/színház idillje tragikusan közel került egymáshoz”.²⁷ Bár a Ház-ciklust csak hét napra tervezték,²⁸ végül 1974 októbere és decembere (majd 1975 októbere és decembere) között valósult meg, s különböző eseményekből állt, amelyek igazán rövid akcióktól a gyakran több órán át tartó eseményekig tartottak.²⁹ Az alapvetően improvizációra s szabad ötletekre épült Ház-eseményekkel szemben a kivételt *A betlehemi gyerekgyilkos* képezte.³⁰

²⁴ The House, a Squat Theatre iratai, OSZMI Kézirattár Vnsz. 50/2002.

²⁵ Koós, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 136.

²⁶ Uo., 323. A Házban „mindenki igyekezett kialakítani magának egy szerepet, egy karaktert, egy megragadható valamit”. A lényeg nem egy megírt és megszerkesztett előadás, hanem az állandó „szerepekből” „egy kiélezett helyzet kirakatba tétele volt a tét”. Bálint István például szemet festetett Körner Évával a szemhéjára, szeme alá egy üvegcsillárról lemaradt óriási üvegcséppet tartott könnycsepp gyanánt. „Scherter Judit mozdulatlanul állt a fal mentén, feje egy üres képkeretet beöltő portré”. Vagy pedig a megszólalónak „egy kis kézítükröt kellett maga elé tartania. [...] Rögtönzés és intenzív hallgatás. Rövid vicces jelenetek. [...] A kabátú levágása mint körülmételés”. (Uo., 136.)

²⁷ The House, kézirat, Squat Theatre iratai, OSZMI Kézirattár Vnsz. 50/2002

²⁸ Mint azt Breznyik Péter visszaemlékezése felidézte: „a ház-ciklust hét napra terveztük. Az előadások délután vagy este kezdődtek és meghatározatlan ideig tartottak (egyől négy óráig)”. Breznyik Péter visszaemlékezése, Squat Theatre iratai, OSZMI Kézirattár Vnsz. 50/2002.

²⁹ Ezeket az eseményeket most könnyedén illethetjük a performansz vagy a happening terminusaival. Akkoriban azonban, bár a csoport tudott ezekről az eseményekről, nem jelölték ezekkel a terminusokkal. Ha máshonnan nem, akkor onnan tudhatott, hogy az első magyarországi happening már 1966-ban megtörtént, amelyben ismerősük és barátjuk Szentjóbó Tamás is aktívan részt vett. Lásd MÜLLNER András, *Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története = NÉ/MA?*, 182–204.

³⁰ Koós, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 136.

A betlehemi gyerekgyilkos (1974)

Bár a szocialista cenzúra totális kívánt lenni, egységesnek azért nem lehetett nevezni. Az egységesnek tűnő tömbön belül is léteztek ellentétek, nézeteltérések és ellenérdekelt erők, amelyek hosszabb-rövidebb ideig tartó réseket (helyeket) biztosítottak az arra rászorulóknak, lehetővé téve a rendeletek és rendelkezések, sőt a tiltások kijátszását is.³¹ Ez az oka annak, hogy *A betlehemi gyerekgyilkos* bemutatója relatíve nyilvános helyen történt: 1974. április 22-én 21 órakor az Állami Könyvterjesztő Vállalat székházának klubjában.³² Koós emlékei szerint „a nézőket és a szereplőket üvegfal választotta el, amely csak a tér feléig ért. A takarásból kilépve, a sötétben felvillanó megvilágításban képregényszerű jelenetekben adtuk elő *A betlehemi gyerekgyilkos* első vázlatát”.³³ Az előadás kezdéseként a nézők között elhelyezkedő Halász elénekelte a *Baruch attó adaunaj elauhénu* kezdetű héber imát, majd elmondta a nézőknek Heródes király rendeletét, miszerint „minden két éve Betlehemben született fiúgyermek meggyilkolandó”,³⁴ a jelenetek közötti sötét szünetekben pedig kommentálta a történéseket.

Az előadásról a hivatkozott jelentés ismeretlen íróján és Koós elbeszélésén kívül egy harmadik forrásból is részletes leírással rendelkezünk. Érdeemes hosszan idézni Pécsi Zoltán (vagyis Algol/Hábermann) jelentését, mert egyrészt beszámolója nagyon részletes, másrészt pedig kiderül belőle, hogy mennyire sokkolta őt az előadás. Jelentésében Pécsi arra hívta fel a figyelmet, hogy

maga a történet öt szakaszból áll. Az erősen megvilágított jelenetek közt sötét „szünetek” váltakoznak. Valamennyi jelenet hangsúlyozottan szadisztikus, kegyetlen, megdöbbenő és sok vonatkozásban undorító volt. [...] Az első jelenet a katonaköponyszerű, hosszú kabátba öltözött „gyilkos” megjelenése és tánc, majd a brutális gyilkosságok sorozata következik. Az első anyával dulakodik, kitépi kezéből a gyermeket, földhöz csapja és összeszurkálja, majd baltával feldarabolja. A „második” jelenetben egy nő szül, majd az éppen megszületett csecsemőt a gyilkos megöli és feldarabolja. A harmadik anya maga dobja oda gyermekét. A legmégdöbbenőbb az utolsó jelenet volt. Az anya ezúttal valóságos gyerekkel jelenik meg /az előző három jelenetben bábúval pótolták/. A gyilkos el akarja venni és megölni a gyermeket, mire a nő felső testével lehajlik, egyik kezével felhúzza a szoknyáját hátulról és ezzel a félreérthetetlenül felajánlkozik a gyilkosnak.

³¹ Bár tiltás alatt álltak (1972–1975), mint azt már fentebb is említettem, részt vettek a Galántai György által vezetett Balatonboglári Kápolnában (1972. június; 1973. augusztus), mindeközben Surányban az üdülőtelep melletti homokbányában, szabadtéri előadásokat tartottak, majd filmet forgatnak az eseményekről, amelyet a 9. Párizsi Biennálén (1975. szeptember 19. – november 2.) le is vetítettek. 1974 júniusában a Szentendrei szigeten (*Guido és Tirus*) gyerekelőadást tartanak, 1975 őszén pedig leforgathatják *Don Juan – Leporello* című filmjüket. Ezzel természetesen nem azt szeretném sugallni, hogy szabadon tevékenykedhettek, csupán azt érzékeltetni, hogy a diktatúra tiltásán is voltak rések.

³² ÁBTL 3.1.5. O-16268/2, 125.

³³ Koós, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 136.

³⁴ Uo., 136.

Az odalép hátulról a nőhöz, köpenyegével beborítja és durva nemi közösülési jelenetet utánoz. A gyermek ezalatt az „anya” ívben meghajlított teste alatt rejtőzködik. A gyilkolási jelenetek aprólékosan ki voltak dolgozva, a nézők megdöbbenésére a bábuk belsejéből a taposás, késszurkálás és baltacsapások nyomán ömlött a szennyes vér. Az egész léghő alig elviselhető feszültséget rótt a nézőkre.³⁵

Az erőszakos, véres fizikai akciók és a nyíltszíni szexuális aktus valószínű ábrázolása valóban kihívást jelenthetett a kortárs néző számára, hiszen akkoriban sem színházi előadások, sem pedig a hazai, illetve az itthon bemutatott külföldi filmek nem éltek még ezekkel az eszközökkel. Ennek következtében a fizikai cselekvések valóság-hű ábrázolására felhasznált színpadi inventár valóban megdöbbenhetette nemcsak Pécsit, hanem a többi kortárs nézőt is.



A betlehemi gyerekgyilkos

A darab aktualizáló értelmezését erősítette, hogy az előadás címe nem a gyilkosságokra, azaz nem egy régmúltban már megtörtént, elvont történeti szituációra, hanem az egyénre, azaz a lehetséges gyilkosra irányította a figyelmet. Elsősorban, legnyilvánvalóbb módon, a hatalom birtoklójára, Heródesre vonatkozott, aki a rendeletet hozta. Aztán a Breznyik által megtestesített végrehajtóra, a katonára utalt, aki a rendeletet kivitelezte. S végső soron, implicit módon, az anyákra is vonatkozhatott, azt a kérdést feszegetve, hogy ebben a szituációban, azaz a gyerekgyilkossal való találkozásakor, egy anyának milyen lehetőségei vannak gyermekének megmentésére. Ennek következtében a cím értelmezése kitért, hiszen a diktatórikus parancsok alatt élők lehetőségeire vonatkozott. Pontosán ezt a hatást kívánta erősíteni az a nézőknek a Halász által, az előadás kezdetekor elmondott információ, miszerint a gyermek Jézus nincs Betlehemben, így a gyilkos csak az ottmaradó ártatlanokat gyilkolhatja meg. Ez pedig arra a kortárs helyzetre utalt, amelyben az egyénnek választania kellett, hogy vagy a diktatúra alatt él, vagy pedig elmenekül (akkori terminológiával: disszidál), amely cselekedetével védtelenül és a diktatúrának kiszolgáltatva hagyja ismerőseit, barátait, rokonait és a többiekét.³⁶

³⁵ ÁBTL 3.1.5. O-16268/2, 134.

³⁶ Ez a csoport tagjainak is releváns kérdés lehetett, hiszen ekkor már Halász, Koós és lányuk, Galus túl volt az első – visszautasított – kivándorlói vizum kérelmén.

Az előadás aktualitásának érzetét természetesen növelte egyrészt az, hogy a szereplők a nézőkéhez hasonló kortárs ruhákat hordtak, másrészt pedig az, hogy a Könyvterjesztő Vállalat klubjában történt bemutató után mindezt egy magánlakásban nézhette meg a közönség. Az érzelmi azonosulást még inkább segítette az immáron a lakásban tartott előadások fizikai elrendezése. A korábbi Ház-produkcióktól eltérően, ahol a nézők körülvették a Házat, mintegy konkrétan és szimbolikusan betekintve a Házban „élők” életére, itt a nézők a Házon belül, az előadóktól a Ház falai által elválasztva helyezkedtek el, s a jelenetek a Ház kivilágított ablakában játszódtak. A nézők így a Ház totális sötétségében élhették át a bezártságot, az ellenőrzöttséget és a gyermeküket feláldozó/megmentő női szubjektumokkal való azonosuláson keresztül a hatalomnak való totális kiszolgáltatottságot.

Mindezek mellett, a nézők között helyet foglaló Halász megjegyzései úgy működtek, mint a némafilm inzertjei, gyakran magyarázva a szituációkat, néha extra információval szolgálva, néha pedig ellentételezve az éppen látott eseményeket. Pécsi fenti leírásában például nem említette Halász egyik utolsó kommentárját, amely az éltben maradt gyerekekről azt állította, hogy ő „volt a kis Júdás”.³⁷ Mindenesetre ezek a megjegyzések megakasztották és felbontották az egyenesvonalú történetet, zavart okozva ezzel a nézőkben, vagy éppen a történet továbbgondolására inspirálták őket, illetve érzelmi azonosulást keltve vonták be őket a történetbe. Amint azt Koós kiemelte, „a feszültség abból keletkezett, hogy a sötétben ülő nézők tudták, hogy mi a »törvény«. Az első eset után azt is tudták, hogy mivel jár a »törvény végrehajtása«. Breznyik sem »alakított«, hanem a dolgát végezte. Átéltél nélkül. Ha ennek az előadásnak volt is érzelmi vetülete, az a héber imának és a nézők természetes empátiájának volt köszönhető.”³⁸

Az érzelmi azonosuláson túl, a nézők az előadást a domináns kettős kódoláson keresztül is értelmezni tudták. „A gyerekgyilkosságok témájának nem volt aktualitása, de átvitt értelemben annak már igen, hogy az igazi trónörökös megszületése veszélyezteti az idegen uralkodótól nyert jogart, [hiszen] Heródes félelmében adja ki rendeletét”.³⁹ Ez a történeti referencia a nézőket különböző történeti és kortárs eseményekre emlékeztethette, amikor „hatalmi örületében és félelmében ártatlanok meggyilkolását és halálra gyöttrését rendelte el Sztálin, Rákosi és Kádár”.⁴⁰ Ennek következtében a nézők átélhették és felismerhették, hogy *A betlehemi gyerekgyilkos* kortárs eseményekről, veszélyekről és félelmekről beszélt a történeti-bibliai témán keresztül.

Színházi gyakorlat – elméleti háttérrel

Amint azt eddig láttuk, a Lakásszínház olyan köztes teret eredményezett, amely sem nem otthon, sem nem színház, sem nem nyilvános hely, sem nem magán tér, hanem

³⁷ Koós, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 137. Köszönöm Margócsy Istvánnak, hogy erre figyelmeztetett.

³⁸ Uo., 137.

³⁹ Uo., 138.

⁴⁰ Uo., 138.

egyszerre mindegyik és egyik sem. Amint arra Schuller Gabriella felhívta a figyelmet, a Lakásszínházban „a színházi és a mindennapi élethez tartozó jelek és jelölők átfedik egymást, egyidejűleg léteznek egy folyamatosan elmozduló viszonyban a nappali-szoba-színház terében”.⁴¹ A kortárs nézők számára ez még azzal is bonyolódott, hogy tudták, nem hivatalos, vagy hivatalosan nem engedélyezett színházi előadást néznek egy nem hivatalos helyszínen. Így, az előadások idejére legalábbis, liminális identitás létrehozását tették számukra elérhetővé és lehetővé.⁴²

A Lakásszínház liminális terét még egyszer megforgatták, amikor a Ház-projektet létrehozták, aztán még egyszer, amikor a Házban *A betlehemi gyerekgyilkost* játszották. A Ház-projekt, úgy tűnik, a kortársak számára olyannyira problematikusnak és izgalmasnak látszott, hogy feltétlenül reflektálni kellett rá. Egyik este egy szöveg jelent meg a Ház külső falán. A *Szűk színház* című írásában, Tábor Ádám abból az állításból indult ki, hogy „a szükség nem lehet a szabadság szimbóluma”, majd úgy érvelt, biblia parafrázissal élve, hogy „hamarabb megy át a teve a tű fokán, mintsem a szabad polgár befér a szűk színházba”.⁴³ Tábor szavai arra a felismerésre utalhattak, miszerint a diktatúrában nem létezik szabadság, még a magánszférában, így a magántérben sem, hiszen „ahol zsarnokság van, ott zsarnokság van”. Ennek következtében a szöveg címében a színház jelzője (szűk), a hatalom által ellenőrzés alatt tartott nyilvános- és magántérre egyaránt vonatkozott. Végző konklúziója pedig egyrészt arra a kényszerre utalt, miszerint a csoport azért csinált színházat a saját lakásában, mert a hatalom nem engedte meg számukra a nyilvános szereplést. Másrészt pedig arra vonatkozott, hogy a Lakásszínház résztvevői – előadók és nézők – ugyanannak a diktatórikus rendszernek a részesei, így a körülmények miatt alapvetően nem szabad emberek. Következésképp választásuk nem szabadság, csupán a kényszer szülte szükségyszerűség.

Tábor szövegére válaszul, a következő nap megjelenő *Tág lakás* című szövegében Molnár Gergely úgy érvelt, hogy „a lakás választott tér. A benne folyó cselekvés őszinte cselekvés”.⁴⁴ Aztán úgy folytatta, hogy „a lakásszínház: választott térben kiemelt cselekvés. A színházlakás: kijelölt térben az őszinte cselekvés”.⁴⁵ Végül pedig úgy fejezte be, a Tábor által használt bibliai parafrázissal, hogy „előbb esik gondolkodóba a szabad polgár a tükör előtt, mintsem a tág lakás elférne a kijelölt világban”.⁴⁶ Molnár tehát arra hívta fel a figyelmet, hogy a körülmények kényszerítő ereje által létrehozott magán-cselekvés lehet őszinte és igaz. S pontosan a külső körülmények kényszeres és hazug volta miatt, az ily módon kitérített, publikussá és szabaddá tett lakás nem férhet el a külső, cenzúrázott, szabadnak nevezett, de kijelölt világban.

⁴¹ SCHULLER, I. m., 230.

⁴² El Kazovszkij így emlékezett erre 1991-ben: „Halásznéknél már a lépcsőn érzeni lehetett azt az állapotot, ami visszautal a színház egyik eredetére, forrására: a beavatásra. Úgy várakoztunk a lépcsőn, mint akik beavatásra várnak”. EL KAZOVSKIJ, *Éles élet*, Színház 1991/10–11., 38.

⁴³ TÁBOR, I. m., 115.

⁴⁴ Lásd Uo., 116.

⁴⁵ Uo., 117.

⁴⁶ Uo., 116–117.

A következő napokban újabb és újabb írások jelentek meg a Ház falán. Cím nélküli szövegében, Surányi László például a Lakásszínház egyik speciális jellemzőjére utalt, arra a közösségre, amely a Lakásszínházban folytatott cselekvések körül létrejött. Amint azt kifejtette, „a lakásszínház nézője ismerős. [...] A lakásszínház színésze ismeri azt, akinek játszik”.⁴⁷ A *happener-performer*, Szentjóby László pedig egy szillogizmussal foglalta össze a Lakásszínház jelentőségét: „a lakásszínház a lakók érdekeit fejezi ki. A közsínház a kő érdekeit fejezi ki”.⁴⁸ Szentjóby az „amatőrnek” titulált és a hivatásos színház lényegi különbségére hívta fel a figyelmet. Pontosán arra utalt, hogy míg az előbbi alulról jövő, civil kezdeményezésként, a résztvevők személyes akaratát és elképzeléseit hozza játékba, addig az utóbbi csupán a rendszer által és a rendszer számára működik. Mindenesetre a jelenség, azaz hogy egy színházi gyakorlat azonnali elméleti reflektálásban részesül, érintve és rákérdezve annak központi elemeire, nagyon ritka nemcsak a magyar, hanem az európai színház történetében is.

Bár a választást, hogy a saját lakásukban játszanak a rendszer kényszerítette rájuk, megragadták a lehetőséget s a lehető legtöbbet kihozták belőle. Így kapcsolódhattak számos korábban működött lakásszínházhoz Tadeusz Kantor 1940-es évekbeli krakkói színházától az 1970-es években Moszkvában működött Színház a Csehov utcában nevű formációig. Maga a jelenség sem teljesen új az európai színház történetében, hiszen már az olasz reneszánsz ismerte a magántérben létrehozott színházat, amely alapvetően a tulajdonos gazdagságának és politikai erejének demonstrálásaként működött. A 20. században létrejött lakásszínházaknál azonban már alapvetően nem erről volt szó, hiszen ennek a színházi formációnak az újrahasznosítása, főleg az iménti példaknál, a politikai elnyomás következtében valósult meg. A nyilvános szerepléstől eltiltott csoportok hívták meg a nézőket vendégként saját lakásukba, lett legyen az a Wehrmacht által megszállt Krakkó, vagy a szocialista-kommunista vezetés által uralt Moszkva vagy Budapest. Mindezt pedig nem gazdagságuk és politikai erejük bemutatása miatt tették, hanem, mert ez volt az egyetlen lehetőségük, ha színházat akartak csinálni, hiszen az elrejtés bizonyos fokú védelmet és szabadságot jelentett.

A védelmet és szabadságot viszont nem a tulajdonos politikai és/vagy gazdasági ereje biztosította, hanem, amint azt Marvin Carlson megjegyezte, a hatalmon lévők „döntöttek úgy, hogy nem ismerik el ezeket a helyszíneket hivatalosan, néha azért, mert a hivatalos emberek is érdeklődést mutattak a tiltott gyümölcs iránt, gyakran pedig azért, mert ezek a színházak viszonylag békés terepet/szelepet kínáltak a nemkívánatos elképzelések levezetésére”.⁴⁹ Ehhez még azt is hozzátehetjük, hogy a hatalom azért is hagyta működni ezeket a helyeket, mint azt a Lakásszínház gazdag állam-biztonsági dokumentációja mutatja, mert így a hatalom által a társadalom számára nemkívánatosnak tekintett elemeket egy helyszínen tudta összegyűjteni és megfigyelni.

Amint azt fentebb láttuk, az informátorok és ügynökök végig figyelemmel kísérték a csoport működését és szorgalmasan jelentettek arról, hogy kik voltak jelen az

⁴⁷ Lásd Uo., 118.

⁴⁸ Lásd Uo., 114.

⁴⁹ Marvin CARLSON, *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell UP, Ithaca, 1989, 57–58.

előadásokon, mi történt a lakásban vagy éppen a többi csoport előadásain. Jelen írás szempontjából furcsa, hogy jelentéseik nélkül valószínűleg még kevesebbet tudnánk ezeknek a csoportoknak a tevékenységéről, hiszen a hivatalos kritika, ha látta is az előadásaikat, nem igazán kapott engedélyt arra, hogy írjon róluk.⁵⁰ Ez azonban természetesen nem jelenti azt, hogy a jelentések az objektív valóságot tartalmazzák, de nem is tagadhatjuk le őket, mint haszontalan anekdotákat. Mindenesetre, ezeket az írásos nyomokat különösen figyelmesen kell tanulmányoznunk, nem feledkezve meg a francia történész, Jacques Le Goff figyelmeztetéséről: „A dokumentum emlékmű. [...] Tulajdonképp nem létezik dokumentum-igazság. Minden dokumentum hazugság. A történész dolga, hogy ne legyen naiv”.⁵¹

A Kádár-rendszer idején a Lakásszínház azok számára, akik részt vettek benne, s azok számára, akik az előadásokat látogatták, igazán fontosnak mutatkozott.⁵² Amint azt Nánay István kifejtette Bálint István halálakor írott cikkében, „ittthon előadásaik jórészt azért születtek, hogy a kelet-európai gyakorlattal szemben egyenesen beszélhessenek, hogy az elhangzott szó, a felmutatott tett az legyen, ami”.⁵³ Saját lakásukban létrehozott előadásaik nem lettek betiltva, hanem a privát affér és a nyilvános esemény közötti vékony határon lebegtek a hatalom által szervezett ellenőrzés alatt. Ahogy arra Bálint felhívta a figyelmet: „a színház törvényeit az előadók személyes viszonyai, fantáziája és ízlése formálta és változtatta, illetve a csoport társadalmi és antiszociális helyzete. A dráma ott a mindennapi élet drámáiból született, a magánélet pedig a művészet hatására változott meg”.⁵⁴ Ehhez csatlakozott a beavatottak közössége, akik a szereplőkkel együtt szinte zárt közösséget alkottak. „Ott voltunk, a hivatalos óvoda félig megvilágított hátsó szobájában, az ajtón a „csak tagoknak” jellel. Minden kártya a „gettón” belül volt leosztva”.⁵⁵ S amikor rájöttek, hogy nincs terük a „gettón” kívül, „búcsút intettünk, s elhúztunk Amerikába...”⁵⁶ Ha Magyarországon maradtak volna, akkor valószínűleg a hidegháborús idők, egyik marginalizált, mára rég elfeledett kelet-európai kísérleti színházi csoportjának a számát növelték volna csupán.

Mínt hogy a hatóságok nem tudták „helyes útra terelni” őket, sem pedig ellenségesnek tekintett tevékenységük felhagyására szorítani, amikor másodjára kitelepülési vízumot kértek, megadták nekik. Ekkor, 1975 végén, már a magyar hatóságok is úgy gondolták, hogy jobb, ha távoznak.⁵⁷ Nemcsak Halászné jártak így, hanem „a kul-

⁵⁰ Még a tiltás előtt is inkább az „amatőr mozgalom” egészéről írott cikkekben írnak róluk (MOLNÁR GÁL Péter, *Sebzett kiáltás*, Színház 1970/9., 30–33., különösen 32.; NÁNAY István, *Van-e amatőr színház?*, Színház 1971/10., 21–25., különösen 24.), majd 1972 után már ezekből is kimaradnak, lásd például NÁNAY István, *Elkötelezett amatőrök és az új színpadi nyelv*, Színház 1973/10., 33–37.

⁵¹ Le Goffot idézi Marco DE MARINIS, *Történelem és történetírás*, ford. DEMCSÁK Katalin = *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma ikonográfiája és szemiotikája*, szerk. DEMCSÁK Katalin – KISS Attila Atilla, JATE Press, Szeged, 1999, 49.

⁵² Lásd erről: Színház 1990/10–11., „Halászné” különszám.

⁵³ NÁNAY István, „A színház az együtt!” *Bálint István 1943–2007*, Színház 2007/12., 10–11.

⁵⁴ Stephan BALINT, *Squat. Expelled from the Kindergarten*, 1976 = *New Observations*. *Squat Theatre*, szerk. Eva BUCHMULLER – Stephan BALINT, New Observations, New York, 1986, 2.

⁵⁵ BALINT, I. m., 2.

⁵⁶ Uo.

⁵⁷ A pozitív elbírálás indoklása a következőképpen hangzott: „kivándorlásuk engedélyezése az öntevékeny színjátszást megszabadítaná egy fertőző göctől, megszűnne a többségükben jó szándékú szemé-

turális elhárítás sikereként vagy kudarcaként is felfogható, hogy az 1970-es évek végére már nem rontotta itt a levegőt Ajtony Árpád, Baksa-Soós János, Najmányi László, Szentjóbó Tamás, [...] Lajtai Péter, Molnár Gergely – megannyi »problémás« művész”.⁵⁸ Mindegyikük vagy kitelepülési, vagy egyszerűen turista vízumot kapott, s amikor nem tért haza, a hatalom gyakorlóit az illető távollétében elítélték az ország elhagyása miatt.

A csoport magyarországi történetének lezárásaként ismét a tanulmány elején idézett Foucault-hoz fordulnék, aki a heterotópiákkal kapcsolatban megjegyezte, hogy ezek olyan helyek, melyek „minden helyen kívül esnek, jóllehet valóságosan behatárolhatók”.⁵⁹ A Lakásszínház, különösen a Ház-projekt, a kortárs résztvevők számára olyan köztes teret jelentett, amely egyszerre volt belül és kívül, jelen és távoli, ellenőrzött és szabad. Erre a fizikailag meghatározható, mégis távoli/más helyre utalt az egyik első Ház-előadáson, részeges szamurájként feltűnt Breznyik is: „az Isten áldja meg ezt a helyet, ahol néha felenged a szívszorulásom, és rövid időre fitymaszükülemről is elfeledkezem”.⁶⁰

A Squat Theatre New York-i működése

Miután 1976 elején elhagyták az országot, először Párizsban, majd Hollandiában, végül pedig New Yorkban telepedtek le, ahol megalapították a Squat Theatre-t.⁶¹ Működésük a nyugati világban sem volt problémamentes. Nemcsak rendszeres anyagi gondokkal küzdöttek, hanem, mint azt az alábbi írás kiemelte, másfajta problémákkal is:

A rendőrség éppen akkor állította le a New York-i Squat Theater pénteki előadását, amikor egy boszorkányt játszó, meztelen színésznő kezdte volna el felrajzolni

lyekre gyakorolt káros hatásuk, s végső soron a vezetésükkel létrehozott csoportosulás felbomlana. Kivándorlásuk engedélyezése esetén megelőznénk, hogy ügyüket felhasználva ellenünk ellenséges propagandát fejtsenek ki, bár őket bevonhatják az emigráció hazánk elleni tevékenységébe”. (ÁBTL „Horgászok”, 0-16268/2, 221. Kiemelés – I. Z.) A csoport tevékenységét a jelentés orvosi szakzsargonnal írta le, mint valami fertőző betegséget, amelytől a társadalmi test egészsége érdekében meg kell szabadulni. Emellett az is felmerült, hogy ügyüket nyugaton majd felhasználják a Magyarország ellenes politikai propaganda céljára, de ez úgy tűnik a hatóság szempontjából a kisebb rossznak mutatkozott. (A kóros abjektokról lásd SCHULLER, I. m.)

⁵⁸ SZŐNYEI, I. m., 2, 81.

⁵⁹ FOUCAULT, I. m.

⁶⁰ Lásd TÁBOR, I. m., 119. Száműzetésük idején a csoportról időről-időre megjelentek Magyarországon is híradások: lásd például KÖRÖSPATAKI KISS Sándor, *Színház az egész város. Jegyzetek a Hamburgi Fesztiválról*, Tükör 1981. június 12., 22–23.; EÖRSI István, *A Theater Heutében olvastam. Squat*, Élet és Irodalom 1979. július 30., 6. Sőt egy ideig a titkosrendőrség is nyomon követte őket, s dossziéjukat is csak 1976. december 16-án, elutazásuk után majdnem egy évvel, zárták le (lásd ÁBTL „Horgászok”, 0-16268/1.).

⁶¹ A csoportról már magyarországi működésük kapcsán is megjelentek írások nyugati újságokban: David Greg írt a magyar színházak helyzetéről s benne Halásznékről a *Plays and Players*ben (1971/6., 53.), majd James Feron a *New York Times*ben közölt *Hungarian Seeks New Stage Forms* című cikket (1972. január 19., 8.). Az 1973-ban Párizsba emigrált Ajtony Árpád *Le Théâtre expérimental en Hongrie* címmel írt róluk és más magyarországi csoportokról a *Metamorphosis* egyik 1974-es számában (no. 27., 68–72.).

rituális köreit a színpadon. A hatóságok azt állították, hogy a városi ügyész utasítására jártak el, aki az *Andy Warhol's Last Love* című darabot sértőnek [offensive] tartotta. A show olyan [akciókat és] videóra rögzített filmszegmeneket tartalmazott, amelyeket belülről a színházból és kívülről az utcáról is látni lehetett. Korábban az ügyész már javasolta a társulatnak, hogy a színésznő viseljen harisnyát és melltartót, valamint azt is meg akarta akadályozni, hogy az emberek az utcáról lássák az akciókat. [...] A csoport ezeket az instrukciókat „burkolt cenzúrának” tekintette, [s kívánalmait nem teljesítette].⁶²

Az incidens a Squat Theatre brüsszeli turnéján történt 1979 novemberében. Az *Andy Warhol's Last Love* (AWLL) című előadást a Squat 1978. június 2-án mutatta be New Yorkban a 23. utca 256. szám alatti otthonukként is szolgáló kirakatszínházukban.⁶³ A brüsszeli hatóságok nem-tetszését a harmadik rész – *Interview with the Dead* – első jelenete váltotta ki, amelyben Kathleen Kendel boszorkányceremóniát celebrált a színpadon. A probléma abból fakadt, hogy a színpadon lévő tükröződő felületeknek köszönhetően a színpadot egy meztelen nő megtöbbszörözött látványa töltötte be. Mi több, a térelrendezés miatt – hiszen egy üzlet kirakatában játszottak – a látvány az utcáról is látható volt.



AWLL Kathleen Kendel és Bálint-Warhol

⁶² N. N., *Squat Play Banned in Bruxelles. Andy Warhol's Last Love*, The Associated Press 1979. november 2. <http://squattheatre.com/article04.html>.

⁶³ Az előadás leírását lásd Adele Edling SHANK – Theodore SHANK, *Squat Theatre's Andy Warhol's Last Love*, TDR 1978/3., 11–22.

Mivel a Squat nem volt hajlandó a brüsszeli városi ügyész instrukcióinak alávetni magát, az előadást betiltották.⁶⁴ Így a Squat Theatre-t nemcsak a szocialista pártkáderek, hanem a nyugat-európai erkölcsvédők is cenzúrázták, sőt be is tiltották.

A tanulmány ezen részében az intermedialitás (Balme, Bonisch, Kattenbelt) és Foucault-féle heterotópia fogalmain keresztül vizsgálom a Squat New York-i működését, azaz a *Pig, Child, Fire* (1977), az *Andy Warhol's Last Love* (1978) és a *Mr. Dead and Mrs. Free* (1980) című előadások főbb jellemzőit. Először a különböző mediális eszközök (színház, videó, rádió, magnó, film stb.) használatával létrehozott köztes idő problematikáját elemzem, aztán pedig az előadások fizikai tereként szolgáló kirakat/utca által megképzett köztes tér problematikáját állítom előtérbe. Természetesen a két problematika összefüggése, valamint a nézőre gyakorolt hatása sem kerülheti el a figyelmemet.

Intermedialitás – a Squat köztes idői

Ha igaz, hogy „a kultúrát alapvetően meghatározza az adott korszakra jellemző média”,⁶⁵ akkor a 20. századi színházi alkotók és nézők horizontját is alapvetően meghatározta a számukra elérhető média. Ebből a szempontból releváns Christopher Balme azon állítása, miszerint „jóval az úgynevezett újmédia feltalálása előtt, a színház technológiai médiumként működött, párbeszédben más médiumokkal”.⁶⁶ Balme kijelentése egyaránt vonatkozik a technológiai médiumokra (forgószínpad, elektronikus világítás, film, videó stb.), azaz az adott korszak technikai invencióira, valamint arra a médiára (újság, televízió, rádió stb.), amely az adott korszakban a színházzal párhuzamosan létezik. S mindkettő – technológiai médiumok és a média – kiterjeszti befolyását arra vonatkozóan, ahogy a korszakban élők megtapasztalják a környezetüket. A korszak lehetséges médiumaiból álló, heterogén médiatájban megjelent imidzsek és általuk közvetített észlelési módok azonban nem maradnak a színház falain kívül, hiszen egyrészt az alkotók, másrészt pedig a nézők viszik magukkal a színházba. A Squat egyrészt a színpadra állításaiban megjelenített technikai inventárról lett híres, másrészt pedig arról a térszervezésről, amelyet tanulmányom későbbi részében fogok érinteni.⁶⁷

⁶⁴ A brüsszeli tiltásról lásd Melinda Jo GUTTMAN, *Squat Censored, Other Stages* 1979. november 29. – december 12., 2.; a New York-iról pedig lásd Carl B. WEISBROD, *Tracking down Porn in the Big Apple*, The Washington Post 1979. május 20., 14. <http://squattheatre.com/article20.html> Utolsó hozzáférés: 2016. január 20. Már a *Pig, Child, Fire!* című 1977-es előadásuk címe is a tiltás nyomán keletkezett: „mint mondták egy beszélgetés során: azért választották ezt a címet, mert eredetileg disznót, gyereket és tüzet akartak beépíteni a darabba, ám mindhárom színházrendészeti okokból megtiltották nekik, s így csupán a nevük maradt meg, mint négybetűs szavak abban a színházban, ahol csupán kiírni szabad őket, mint tiltottakat” (n. n., *Identifikációs-zavarok a Squat Theaterben*, kézirat, 1977. április 5., Rotterdam, Squat Theatre iratai, OSZMI Kézirattár Vnsz. 50/2002.).

⁶⁵ DESSEWFFY Tibor, *Bevezetés a jelenbe*, Tankönyvkiadó, Budapest, 2004, 76.

⁶⁶ Christopher BALME, *Intermediality. Rethinking the Relationship between Theatre and Media*, THEWIS 2004., 1., http://www.theaterwissenschaft.unimuenchen.de/mitarbeiter/professoren/balme/balme_public/balme_public_aufsatz/intermediality.pdf

⁶⁷ Az intermedialitás színházi alkalmazásáról lásd még Christopher BALME, *Audio Theatre. The Mediatization of Theatrical Space = Intermediality in Theatre and Performance*, szerk. Freda CHAPPLE – Chiel

A Squat által használt technikai inventár nyilvánvalóan összefüggésben áll a nyugat-európai, majd az amerikai kontextussal, amely a Kádár-korszak eléggé visszafogott technicizáltsága után, valóságos technológiai paradicsomnak tűnhetett. Az 1977-es Rotterdamban készült *Pig, Child, Fire!* (PCF!) című előadásban ugyan már megjelennek a technológiára és a mediatisáltságra utaló reakciók, de ennek ellenére a Squat New York-i megjelenése nem volt felhőtlen.⁶⁸ Bár a legtöbb kritika melegen üdvözölte a PCF!-t, sőt az egyik legrangosabb színházi elismeréssel, OBIE-díjjal⁶⁹ jutalmazták, de megszólaltak kritikusabb hangok is, amelyek éppen a kulturális különbségekre helyezték a hangsúlyt. Mint ahogy arra Leah D. Frank utalt,

a probléma a PCF!-rel az, hogy ezt a fajta ellenálló (protest) színházat ebben az országban már vagy húsz évvel ezelőtt csinálták, és ami lehet, hogy innovatív és merész a művészetileg elnyomott Kelet-Európában, itt pusztán passzé. [...] A Squat csak július óta van Amerikában, ami nem elég idő ahhoz, hogy hozzá szokjanak a gondolathoz: fölösleges anarchista színházat csinálni a Sohoban. Elengedhetetlen, hogy újracsatornázzák az energiáikat és újrafogalmazzák a céljaikat immáron az amerikai szólásszabadság tekintetében. Máskülönb anakronizmusok maradnak, és amikor az újdonságuk elhalványul, kreatívan üresek lesznek.⁷⁰

Franknek nem volt igaza abban a tekintetben, hogy kritikájában tulajdonképpen „old stuff”-nak nevezte a Squat előadását. Arra azonban felhívta a figyelmet, hogy egyrészt a Squat egy teljesen más kulturális, politikai, technológiai és mediális környezetbe került, ennek minden következményével, másrészt számos amerikai társulat kísérletezett már ebben az időben különböző médiumok használatával. Nem véletlen, hogy Clarissa K. Wittenberg például a Squat PCF!-előadását kritikájában Richard Foreman, Robert Wilson és Andrei Serban egy-egy, a technológiai médiumokat és a kulturális medialitást nagyon is előtérbe állító előadásával párhuzamosan elemezte.⁷¹ Richard Kostelanetz pedig már egy évtizeddel korábban, 1968-ban, a *The Theatre of Mixed-Means* címmel írt könyvet ezekről a különböző médiumok használatával kísérletező társulatokról.

KATTENBELT, Rodopi, Amsterdam, 2006, 117–124.; Peter M. BOENISCH, *Comedia ElectRONica. Performing Intermediality in Contemporary Theatre*, Theatre Research International 2003/1., 34–45.; Peter M. BOENISCH, *Aesthetic Art to Aesthetic Act. Theatre, Media, and Intermedial Performance = Intermediality in Theatre and Performance*, 103–116.; Freda CHAPPLE – Chiel KATTENBELT, *Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance = Intermediality in Theatre and Performance*, 11–25.; Steve DIXON, *Digital Performances. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*, MIT, Cambridge, 2007.; Jens SCHRÖTER, *Discourses and Models of Intermediality*, CLCWeb: Comparative Literature and Culture 2011/3., <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1790>

⁶⁸ A PCF! részletes leírását lásd Theodore SHANK, *Squat's Pig, Child, Fire!*, TDR 1977/3., 95–100.

⁶⁹ Az amerikai színházi díjak egyik legjelentősebbikét, Obie-díjat azaz az Off-Broadway Színház-díjat évente adja át a The Village Voice magazin a New Yorkban működő színházművészeknek és színházi csoportoknak.

⁷⁰ Leah D. FRANK, *Off Off Broadway. Just What Is It?*, Chelsea Clinton News 1972. október 27., 13.

⁷¹ Lásd Clarissa K. WITTENBERG, *New Theatre. It's Boring Me to Life*, The Washington Review 1978/3., 3–6.

Könyvében Kostelanetz arra hívta fel a figyelmet, hogy a kevert eszközöket (*mixed-means*) használó színház „elhagyja a szavakból felépülő nyelvet, helyette főleg a zene és a tánc, a fény és a szagok (mind a természetes, mind a kémiai), a szobrászat és a festészet eszközeit (médiumait) alkalmazza, a film, a magnószalag, az erősítőrendszerek, a rádió és a zártkörű TV-lánc új technológiáival együtt”.⁷² Kostelanetz nemcsak az új technológiák/médiumok használatával jellemezte ezt a színházat, hanem ezeknek a médiumoknak az addig nem látott kombinációjára is kitért. Mint írta, „az új színházban, az elemek non-szinkron módon (*nonsynchronously*) vagy egymástól függetlenül működnek, és mindegyik médiumot a saját lehetőségéért használják”.⁷³

Pár éven belül Kostelanetz meghatározása olyan elterjedté vált, hogy a napi kritika is ezt az elnevezést használta. Az 1981-es *Mr. Dead and Mrs. Free* (MDMF, 1981)⁷⁴ című Squat-előadásról kritikát író Gary Indiana például pontosan azt emelte ki, hogy a MDMF „számos technikai ötletét más kevert eszközöket (*mixed-means*) használó munka között lehetne elemezni, de ez az előadás a gondolatok olyan játékból áll össze, amely jelentőségében bőven túlmegy a színházon”.⁷⁵ Sőt, mintha Indiana válaszul volna is Frank pár évvel korábbi felvetésére, miszerint a Squatnak újra kellene gondolnia önmagát: „a Squat Theatre maradandó akaratot mutat arra, hogy a művészetten kívül is beszéljen valamiről, hogy felhasználja, de egyben szembe is nézzen azokkal a szörnyű hírekkel, amelyek a televízióból és a hírekből áradnak felénk. [...] Ez a csoport idegen magyar a 23. utcában úgy nézi a világot, ahogy az van, felmérve a károkat és megszemélyesítve annak legsötétebb oldalait.”⁷⁶ Következésképp, a Squatnak rövid időn belül sikerült beilleszkednie új környezetébe, olyan előadásokat létrehozva, amelyek egyrészt merészen technicizáltak voltak, másrészt pedig kíméletlenül reflektáltak az amerikai mediális és kulturális közegre.⁷⁷

⁷² Richard KOSTELANETZ, *The Theatre of Mixed Means*, Pitman, New York, 1968, 3–4. Ezekről a kísérletekről lásd még Michael KIRBY, *Happenings*, E. P. Dutton & Co., New York, 1965.; RoseLee GOLDBERG, *Performance Art from Futurism to the Present*, Thames & Hudson, New York, [1979] 2011.

⁷³ KOSTELANETZ, *I. m.*, 4. A szerző négy egymástól különböző kevert eszközöket használó színházi műfajt különböztetett meg: tiszta happeninget (*pure happening*), kinetikus environmentet (*kinetic environment*), színpadi happeninget (*staged happening*) és színpadi performanszt (*staged performance*).

⁷⁴ Az MDMF-ről részletes leírást lásd Suzanne Körösi, *Squat Theatre's „Mr Dead and Mrs Free”*, TDR 1981/4, 75–81.

⁷⁵ Gary INDIANA, *The Radioactive Child*, Cover 1981–1982/6., 26.

⁷⁶ Uo., 27.

⁷⁷ Kathleen Hulser az *American Theater*ben 1986-ban már így írt róluk: „filmet, videót, rádiót és mindennapi életfoszlányokat, kölcsönzött szövegeket, kollázsolt monológokat, s mitikus figurákat Andy Warholtól a terrorista Ulrike Meinhoffon keresztül Szűz Máriáig felhasználva, a Squat a szürrealista színház örökségét alkalmazta olyan munkákban, amelyek a színházi konvenciók kihívására törtek”. (Kathleen HULSER, *Scenes from Surreal America*, American Theater 1986/6., 19.) Ahogy azt Alexis Green is megemlítette a MDMF-vel kapcsolatban: „az üzenetük: az amerikai kultúra az erőszakosságával, valamint a filmmel és a televízióval való szerelmi viszonyával válnak az előadás által létrehozott képekké. [...] A társulat az amerikai kultúrát örületként tárja elénk, a gyilkossággal szembeni passzivitást ábrázolja, a szexet erotika nélkül, szavakat és videót kommunikáció nélkül mutatja be. A Squat saját vízióját látványok és hangok kollázsán keresztül prezentálja, mindez pedig olyan kreatív feszültségre épül, amely akkor is magába szippant minket, ha megijeszt, elvarázsol, miközben sokkol”. (Alexis GREENE, *America the Violent*, Other Stages 1981. december 31., 6.)

A csoport tagjai is említették azt a kulturális és technológiai sokkot, amely Amerikába érkezésükkor érte őket. Egy 1985-ben készült interjúban hangzott el Buchmüller Évától a kijelentés, miszerint a csoport Amerikába érkezésekor „a videó már mindenhol jelen volt. Az emberek megőrültek a videóért, videókat készítettek, és úgy nézett ki, mintha a legkönnyebb módja lenne annak, hogy filmszerű dolgokat csináljanak”.⁷⁸ A videó mellett, Bálint a televíziót emelte ki, mint számukra abban a formában addig ismeretlen médiumot: „Akkoriban el voltunk ragadtatva a televíziótól. [...] Számunkra a világra nyíló ablakként működött”.⁷⁹ A videó és televízió lettek aztán azok a meghatározó médiumok, amelyek a már Magyarországon is használt eszközök mellett alapvető elemét képezték minden egyes New York-ban készített Squat előadásnak.⁸⁰

A technológizált és mediatisztált környezet mellett a Kádár-korszak szocialista tervgazdálkodási viszonyaihoz képest a másik jelentős eltérést a kapitalista (kulturális) piac jelentette a Squat számára. Az a piac, amire nem tudtak Magyarországon felkészülni, s ahol a hirdetés, a hírverés, a brandépítés, valamint a közönségszervezés ugyanolyan fontosnak mutatkozott, mint maga az (eladni szándékolt) előadás (termék).⁸¹ Ráadásul a magyar környezetben nemcsak az előadás disztribúciójával nem kellett foglalkozniuk, hanem a csoport körül kibontakozott közösség és közönség építésével sem. Információ, kapcsolatok és támogatások/támogatók hiányában, New York-ban a Squat kezdetben légüres térbe került, s csak nagy nehezen sikerült megteremteni a működéséhez szükséges feltételeket, illetve közönséget toborozni az előadásaihoz.⁸² Ennek látványos megmutatkozása volt, a PCF! New York-i bemutatója, amely közönség hiányában elmaradt, s miközben ők a felső szinten beszélgettek az elmaradt bemutatóról, a földszinten lévő színháztermüket kirabolták, s elvitték még a kölcsönként technológiai eszközeiket is.⁸³

Mindenesetre a Squat nagyon gyorsan és frissen reagált a magyar (szocialista) és az amerikai (kapitalista) kultúra, média és gazdaság eltéréseire, s technológiai inventára a következő médiumokból és technológiákból állt:

⁷⁸ John NEWHOUSE, *Interview with Eva Buchmuller, Stephen Balint and Klara Palotai: Members of Squat Theatre*, 1985. február 11., kézirat, Squat Theatre iratai, OSZMI Kézirattár Vnsz. 50/2002.

⁷⁹ Uo. Később, 1984-ben Bálint említette egy interjúban, hogy „az első néhány évben huszonnégy órán keresztül csak televíziót néztem. Aztán rájöttem, hogy gyűlölöm, mert annyira idétlen. De attól még itt van és itt nagyon fontos. Akár tetszik, akár nem, nem tudsz élni nélküle”. Lásd Scott MACAULAY, *Squat Theatre. Interview*, Upstart 1984/2., 17.

⁸⁰ Mint azt egy későbbi interjúban Bálint kifejtette, „ahhoz hogy Amerikában megmozgassd a fantáziát sokkal több technológiai dolgot kell használnod. [...] Ez a társadalom nagyon technikai. Itt ezekkel a gyönyörű technológiai dolgokkal születesz, és aztán ezek befolyásolnak éjjel és nappal. A technológia itt nem csupán trend, hanem helyzet. Nem akartunk tartózkodni a technológiától, így a színház technológia aspektusát ragadtuk meg, s eljutottunk a show elképzeléséhez” Uo.

⁸¹ Erről lásd Jeffrey C. GOLDFARB, *The Repressive Context of Art Work*, *Theory and Society* 1980/4., 623–632.

⁸² Koós Anna könyvében részletesen leírta a New York-i időszak anyagi nehézségeit, a pályázatokkal való vesződésekét, az állandó bérhátralékokat, a kifizetetlen számlákat, miközben a színház produkciói folyamatosan elismerő kritikákat kaptak, illetve a legnagyobb amerikai és európai fesztiválokon turnézta (lásd Koós, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 199–299). Az OSZMI-ban pedig megtekinthetők az erre az időszakra vonatkozó kimutatások, számlák, pályázatok, s egyéb anyagok lásd Squat Theatre iratai, OSZMI Kézirattár Vnsz. 50/2002.

⁸³ Koós, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 213–214.

	MÉDIUM	TECHNOLÓGIA	ELŐADÁS		
HANG	rádió (élő és felvett)	rádiókészülék, hangfal	AW		
	zene (élő és felvett) populáris/elit	magnetofon, mikrofon, hangfal, lemezjátszó, bakelit lemez	PCF, AW, MDMF Kraftwerk, Don Giovanni, Gallows Tree (AWLL)		
	KÉP (és HANG)	film	filmvetítő, filmvásznon	AW, PCF, MDMF	
		televízió	televízió készülék	PCF, AW,	
		reklám	reklám, televízió készülék	AW	
	videó	videó-kamera, televízió készülék	PCF, AW		
CCTV (élő közvetítés)	kamera, mikrofon, hangfal, televízió készülék	PCF, AW			
SZÖVEG	fotó	fénykép (polaroid papír)	AW		
	irodalom – populáris/elit	szöveg (papír), emberi hang	PCF, AW Kafka, A császár üzenete Dosztojevszkij, Ördögök, Sztavrogin gyónása, sci-fi, stb.		
		KÉP, HANG, SZÖVEG, TEST, TÉR, IDŐ	színház	színpad, nézőtér, lámpa, díszlet, jelmez, test, hang, stb.	PCF, AW, MDMF
		vallás/szertartás	boszorkány-ceremónia, valós boszorkánnyal	AWLL	

Bár minden előadás merített a rendelkezésre álló technológia inventárból, az AWLL-ban különösen jól nyomon követhetőek ezek a médiumok. Mint azt az előadásról kritikát író, Noel Carroll kifejtette, „az előadás egyes részei különböző médiumokkal álltak összefüggésben. Az első részben a rádió, majd a lemezjátszó dominált. A második rész egy film volt. A harmadik részben feltűnt a magnetofon és a videó”.⁸⁴ A negyedik részben pedig, tehetjük hozzá, az élő, valós idejű akciók voltak túlsúlyban.

A Squat-előadásokban különböző médium-váltásokat is találhatunk. Az AWLL második, *An Imperial Message* című részében például, a címadó Kafka-szöveg előre rögzített rádiójáték-bejátszásként szólalt meg (médiumváltás: szöveg–rádió). A szöveg hallgatása közben a nézők, a televízióban akkor futó népszerű hirdetést, Crazzie Eddynek a televíziót reklámozó, hang nélkül ismétlődő klipjét a kirakatban kifesztített vásznon nézték (médiumváltás: televízió–film).⁸⁵ Majd az Andy Warholnak

⁸⁴ Noel CARROLL, *Organic Analysis*, *The Drama Review* 1978/3., 38.

⁸⁵ Bálint egy interjúban a következőképpen nyilatkozott erről: „Crazy Eddie hihetetlen ostobaságnak tűnt számunkra. Furcsa helyzet volt, igen, tudom, mert néhányan, néhány barát, akik itt ültek, s velünk együtt nézték az adást, nem értették. Persze az agyukkal talán igen, de szívből nem, hogy mi miért

maszkírozott, szőke parókás Bálint, mint hírnök, fekete-fehér némafilmben, Kraftwerk zenére lovagolt a hajnali New York utcáin keresztül,⁸⁶ hogy a színház épületétől nem messze található kínai étteremben reggelizve, az arcába vágott habos torta dobozának az alján találja meg a novella utolsó előtti mondatát (médiúmváltás: szöveg–film): „Senki sem jut itt keresztül, hát még egy halott üzenetével”.⁸⁷

Az előadásban nemcsak különböző médiúmhasználatra és médiúmváltásra, hanem a mediátizált technológia és az élő akció összekapcsolására is találhatunk példát. Az imént említett némafilm egyik jelenetében például egy férfi megpróbálta Bálint-Warholt feltartóztatni. Erre a filmvásznon előtt álló, az előadás későbbi részében majd Bálint-Warholt lelövő, Ulrike Meinhoffot alakító Bálint Eszter, pisztollyal rálőtt a vásznon álló férfira. Amint a pisztoly a színház terében eldőrdült, az áldozat a filmen összeesett.⁸⁸ A Squat előadások tehát nem csupán felhasználták a technológiai eszközöket és médiúmokat, hanem a médiúmok és észlelési módjaik között lévő ellentmondásokat és feszültségeket is kijátszották.

A Squat előadások pontosan arra a jelenségre irányítják a figyelmet, amelyet Jay David Bolter és Richard Grusin az ún. új médiúmok vizsgálata kapcsán remediáció-nak, azaz „egy médiúmnak egy másik médiúmban való megjelenésnek” nevezett.⁸⁹ A Squat-előadásokban, de az imént említett jelenetekben is megfigyelhető, nemcsak a remediáció két alapmotívuma, azaz a médiúmok közötti egymás iránt tanúsított tisztelet és rivalizálás, hanem a remediáció kettős logikája, azaz az imediáció és a hipermediáció. Míg az imediáció egy adott médiúm közvetlen hozzáférhetőségének látszatát, s ennek eredményeképpen a valóság illúzióját állítja előtérbe (mint esetünkben a lineáris perspektívával operáló fekete-fehér film), addig a hipermediáció a különféle médiúmok által meghatározott keret létét tudatosítja (a filmben megjelenő Kafka-szöveg, vagy a filmvetítés a színházi térben például). Mint azt Bolter és Grusin kifejtette, „míg az imediáció egységes vizuális teret sugall, a kortárs hipermediáció heterogén teret ajánl, amelyben a reprezentációt többé nem a világra nyíló ablakként képzeljük el, hanem önmagában is keretezett jelenségként [*as windowed itself*] – olyan ablakkal, amelyek más reprezentációkra vagy médiúmokra nyílnak.”⁹⁰

A hipermediáció szimultán módon bontakozik ki, hiszen „két vagy több forrás, imidzs, rendszer és hatás van egy időben játékban, ugyanabban a megosztott környezetben”.⁹¹ A hipermediáció logikája tehát legtöbbszörözi a mediáció jeleit és így

röhögünk Crazy Eddien, hiszen ők annyira hozzá voltak szokva. Akkoriban hihetetlennek tűnt ez az örület, meg hogy annyira hozzá volt itt mindenki szokva” Lásd NEWHOUSE, I. m.

⁸⁶ A Kraftwerk együttes *Nous sommes les mannequins* című száma arról szól, hogy a kirakatban álló próbababák fellázadnak, s kitörnek az utcára. Így a dal tematikailag reflektált nemcsak a Kafka-szövegre, Bálint-Warhol lovaglására, hanem az előadás helyszínére (kirakat) is.

⁸⁷ Franz KAFKA, *A császár üzenete*, ford. GÁLI József = Uó., *Elbeszélések*, Európa, Budapest, 1973, 199.

⁸⁸ Lásd erről CARROLL, I. m., 39.

⁸⁹ Idézi Chiel KATTENBELT, *Intermediality in Theatre and Performance. Definitions, Receptions and Medial Relationships*, Culture, Language and Representation 2008/6., 25.

⁹⁰ Jay David BOLTER – Richard GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, MIT, Cambridge, 1999, 33–34.

⁹¹ Andy LEVANDER, *Mise en Scène, Hypermediacy and the Sensorium* = CHAPPLE–KATTENBELT, I. m., 56.

próbálja meg az emberi érzékelés gazdag tapasztalatát reprodukálni. Sőt, minden esetben állandó feszültség jön létre a hipermediáció (plurális, nyitott és köztes viszonyok kapcsolódásait bevezető) és az imediáció (a nézőt közvetlenül magába fogadó tevékenység) között.

A színházra vonatkoztatva mindez pedig azt jelenti, hogy az előadásban a két-dimenziós vetített imidzs az élő akciókkal párhuzamosan kibontakozva, nem pusztán vetítettek, hanem színpadra is állítottak. A színpadra állítás pedig eltérő státuszt biztosít számukra, mint amire a filmben, a televízióban vagy éppen a számítógép/monitor kontextusában tennének szert. Következésképp az egyes médiúmok, elvesztve önállóságukat, más keretektől függenek, különösen az élő eseménytől, az előadás pillanatától, a háromdimenziós szcenikus tértől és a színházi pillantástól. Azaz, mint azt Deres Kornélia kifejtette, a színház „képes [...] újraakartozni más médiúmok reprezentációs technikáit, esztétikai tapasztalatait, felidézve ugyanakkor a különböző kulturális-történelmi-ideológiai kontextusok által meghatározott észlelésmintáikat, s tudatosítva ezzel a vizuális élmények összetettségét és létrehozva egyfajta köztes mediációs állapotot.”⁹² A nézők tehát gyakran találják magukat „az aktuális és a virtuális, a korporeális és a mediális közötti felületen (*interface*) annál a pontnál, amikor is a (re)prezentáció műalkotássá válik”.⁹³

A Squat-előadások nézői ilyen köztes mediációs állapotban találhatták magukat, hiszen az előadások „feszültséget generáltak »fikció« és »valóság« között, miközben megkérdőjelezték a látványosság, a nézelődés, az akció és a nem szándékos részvétel közötti határvonalakat”.⁹⁴ A Squat előadások tehát az élő és a rögzített; a valós és a fiktív;⁹⁵ az itt és az ott; a reális és a virtuális; a most és az elmúlt⁹⁶ közötti „kategorikus határok áthágását és a különböző médiúmok közötti transzformációt foglalták magukba”.⁹⁷ A különböző terek és határok közötti áthágást bizonyítja a Richard Johanson által leírt, a *PCF!* New York-i előadásán történt „baleset”: az előadás egyik jelenete, a kirakat előtt, az utcán zajló, méltán elhíresült pisztolypárbajt követően, „három rendőrautó fékezett, s majdnem egy tucat rendőr ugrott ki belőle, pisztollyal

⁹² DERES Kornélia, *Színház, technológia, intermedialitás. A mozgókép hatásesztétikája a kortárs színházi előadásokban*, doktori disszertáció, ELTE BTK, Budapest, 2015, 24.

⁹³ LEVANDER, I. m., 55.

⁹⁴ David STERRIT, *Shows that literally spill out onto the Street*, Christian Science Monitor 1982. november 22., 19.

⁹⁵ A kortársak számára ismert reklámfigura, Crazie Eddyn, utalásként a magát felgyújtó prágai öngyilkos forradalmáron, Jan Pallachon kívül, az AWLL-ban feltűnik a pár hónappal korábban, börtöncellájában vélhetően öngyilkosságot elkövetett Ulrike Meinhof, az akkoriban még élő, híres képzőművész Andy Warhol, illetve számos, valóban fiktív karakter. Az előadás végén Bálint-Ulrike pisztollyal lelövi Bálint-Warholt. Ennek a fiktív eseménynek a háttérben is valós esemény állt, mégpedig az, hogy „az igazi Warhol is gyilkossági kísérlet áldozata volt 1968-ban. [...] A szélsőségesen radikális Valerie Solanis próbálta meg lelőni”. CARROLL, I. m., 40.

⁹⁶ Bálint-Warhol először filmen tűnik fel, majd a film végén a Chelsea Hoteltől a színház felé sétálva, immáron Kathleen Kendellel. Amikor a színházhoz érnek Bálint-Warhol polaroid kamerát vesz elő, lefényképezi Kendelt, ezt látta a néző a filmen, miközben a színpadon kifeszített vásznon mögött, az utcán villan a fényképezőgép vakujá. S mikor a film azzal ér véget, hogy Bálint-Warhol és Kendel belép a színház üvegajtáján, valóban nyílik az ajtó és belépnek.

⁹⁷ CARROLL, I. m., 40.

a kezükben. Berontottak a színházba, félbeszakítva az előadást, s egy felfegyverzett, veszélyes támadót kerestek. Ezt a jelenetet nem tervezték meg előre, mivel végül kiderült, hogy az előző jelenetet az utcáról néző, nem túlságosan alaposan megfigyelő hívta ki a rendőröket, jelentve a lövöldözést.⁹⁸ Mindezek következtében a Squat-előadások, hasonlóan a Kostalenatz által leírt színházi törekvésekhez, tartózkodtak „a konvencionális „realizmustól”, nem csupán azért, hogy kihívóan nem-reális imidzseteket használtak, hanem azért is, hogy „a valódi világot” – mintsem annak realiztikus reprezentációját – engedték a produkcióik részévé válni.”⁹⁹ Teljesen jogosnak tűnik tehát az a kortárs kritikai reakció, miszerint a Squat tagjai „a multimédia mesterei”¹⁰⁰ voltak, hiszen „olyan multimediális jártassággal rendelkeztek, amellyel a filmet, a videót és az élő akciót egyenletes, de lüktető szövetté [tapestry] formálták, időnként mindhárom [médiára jellemző] módszert egyszerre használva.”¹⁰¹ Következésképp a Squat-előadások nézői, Peter Boenisch kifejezésével élve, „in der Zwischenzeit”,¹⁰² azaz „köztes időben” tartózkodtak: médiumok, észlelési módozatok, valóságok, technológiák és elit/populáris kulturális referenciák által megteremtett köztes időben.

Mindez a médium- és médiatudatosság talán meglepő egy olyan csoporttól, amely a vasfüggöny mögött szocializálódott, meglehetősen szegényes technológiai és média közegben. Ennek ellenére a médiumok közötti átjárás a csoport működésében nem előzmény nélküli. Már a Lakásszínházban jöttek létre olyan előadások, Csehov szövegén alapuló, *Három nővér* például amelyek beépítették a rendelkezésükre álló technológiát (lemezájátzó például), s a BBS támogatásával forgathattak filmet is (*Don Juan*). Ami a Rotterdamban és New Yorkban készült előadásoknál újdonság, hogy az addig elszigetelten használt médiumokat ezekben az előadásokban tudatosan keverték és a köztük lévő feszültséget kijátszották egymás ellen. S hogy ez a gyakorlat mennyire tudatosan kialakított volt, arra tanú a *MDMF* (1981) című előadásukhoz készült pályázati anyag, amelyben a következő szerepelt:

Az előadásban az élő/felvett videót, filmet és a színészeket integrált elemként szeretnénk használni. A színpadi élő szereplők és a videó/film folyamatos használata szolgáltatja a fikció és a valóság közötti játék művészi koncepcióját. Ez a koncepció a felfogott és az előadásbeli valóságot felfedezi és kiterjeszti. A változó idő és tér aspektusaihoz képest relatív események és akciók (azonnali előadásbeli tér, másik tér/múlt, jelen és jövő) kombinálódnak az előadásban. A társulat legutóbbi produkcióiban (*Pig, Child, Fire!*, 1977 és *Andy Warhol's Last Love*, 1978) az előadás a kirakatban kapott helyet: a színpad az üveg egyik, az utca a másik oldalán: a színház a két egyszerre látszó tér közötti feszültség gyújtópontjában jött létre. Ez jelentős áttörés, hiszen így a művészet ellenőrzi, provokálja és átmi-

⁹⁸ Richard JOHNSON, *Squat Draws Live Response*, Chelsea Clinton News 1977. november 10., 4.

⁹⁹ Roger COPELAND, *Squat Theater Explodes Conventions*, The New York Times 1982. október 17., 13.

¹⁰⁰ STERRITT, I. m., 19.

¹⁰¹ Uo.

¹⁰² BOENISCH, I. m., 108.

nősíti, keretezi az életet (utca) és a járókelők ellenőrzik, provokálják és átminősítik a művészetet (a kirakat-színpadot). Az új darab a legfontosabb nyilvános eseményekkel foglalkozik: mivel a média a fizikai és spirituális környezetünk, az élő tömegmédiá használata szolgáltatja az előadás materiális testét.¹⁰³

A pályázati anyagban tehát a Squat-előadásokra jellemző összes elem szerepelt: a média használata, a különböző médiumok keverése és a köztük való játék létrehozása, valamint a kirakat által megteremtett speciális – köztes – tér kiaknázása.

Heterotópia – a Squat köztes terei

A Lakásszínház működéséhez hasonlóan, a Squat által megjelenített terek sem elsősorban szekvenciális rendet követtek, azaz az előadások nem egymás után jelenítették meg a különböző tereket, hanem az egymással inkompatibilis helyszíneket egyrészt, mint azt a fenti példákban láthattuk, különböző technológia médiumokon keresztül egymásra vetítették, másrészt pedig a térszervezés következtében egymással párhuzamosan, egymáson keresztül láttatták. A fent már említett *AWLL* pontosan ennek a térszervezésnek a működését demonstrálta. Mint azt Richard Schechner kifejtette,

az *Andy Warhol's Last Love* földszinti színpada Warhol Factoryja: a hely, ahol Warhol művészeti objektumait szokta gyártani (*manufacture*). Az első emeleten a Kék Szoba Buchmüller Éva és Bálint István valódi lakószobája. Az utca a 23. utca, csak annyiban színházi környezet, amennyiben a Factoryt az utcától elválasztó ablak azzá teszi. [...] A tér három féle felhasználása – a színházi díszletként kitalált Factory, a mindennapi életből kiválasztott Kék Szoba, s a kettő keveréke a 23. utca – a Squat esztétika paradigmája. A tapasztalatot ugyanezen a folyamatosság mentén kezelik a találttól a kevertig és a kitaláltig.¹⁰⁴

Következésképp a különleges térszervezés az intermediális színpadra állítással találkozott. Amint azt az *AWLL* kapcsán Noel Carroll meg is jegyezte, „a különböző médiumok és a különböző játékhelyek által való megosztás adja az előadás elemeinek tárházát, beleértve nemcsak a dramatikus akció különálló egységeit, hanem a különböző médiumok és a különböző terek szembeállításait is”.¹⁰⁵

¹⁰³ *Squat Theatre's Application for the National Endowment for the Arts*, 1979, Squat Theatre iratai, OSZMI Kézirattár Vnsz. 50/2002.

¹⁰⁴ Richard SCHECHNER, *Anthropological Analysis: Before and After Andy Warhol's Last Love*, TDR 1978/3., 24.

¹⁰⁵ CARROLL, I. m., 36. A Squat előadásai felhasználták a valamikori Galaxy 21 disco tereit, kiegészítve a kirakattal, a fenti lakószobákként használt terekkel, gyakran rendeztek be az előadások idejére a földszinten mozit, időnként pedig koncerttermet. A színpadnak az utca felé való kinyitásával, a Squat a szó szoros értelmében teljesítette Peter Brook felhívását, miszerint „vehetek egy üres teret, s azt mondhatom rá színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel, mindössze ennyi kell, ahhoz, hogy egy színházi akció keletkezzék” (Peter BROOK, *Az üres tér*, ford. Koós Anna, Budapest, Európa, 1972, 1.). A Squat azonban nem üres, hanem zsúfolt és valódi teret vett, s azt mondta rá,

Ezek a szembeállítások viszont alapvető változásokat indukáltak a néző szerepét és funkcióját illetően. Mint azt a Squat az AWLL kapcsán kifejtette, amikor „az utca csatlakozik az eseményhez, az utca szó szerint beavatkozik (az utcán elhelyezett mikrofonokon keresztül) az eseményekbe, az utca kommentárt fűz a belső eseményekhez”.¹⁰⁶ A nézők belülről látták és hallották a kívül történeteket, hiszen nemcsak a kirakaton, de videón keresztül „élőben” is közvetítették a kinti eseményeket a színpad előterében álló televízió képernyőjére. Gautam Dasgupta foglalta össze ennek a térszervezésnek a percepcióra vonatkozó következményeit. Mint írta, az ablak építészeti nyitottsága

nemcsak a külső nézőknek engedi, hogy benézzenek és a színházi akciókat megfigyeljék, de a belső nézőket olyan entitásra redukálja, akik maguk is a nézésnek kiszolgáltatva, színpadra vannak állítva. Cserébe, a külső nyilvánosság azáltal, hogy tudatosan vagy nem tudatosan besétál az ablakkeretbe, előadóvá alakul át. A Squat-dramaturgia tükröző aspektusának egyedi transzformációján keresztül, az egyik közönség tükröződik a másikban, csakúgy, mint ahogy ugyanaz a közönség „előadóként” is látja magát a másik előadó-vált-közönségben tükröződni. Még egyszer, újabb körülmények között, a Squat tehát újrajátssza a narcisztikus elhagyatottság és a vérfertőző tükröződés játékeit.¹⁰⁷

Következésképp a tér elrendezése és megszervezése, azaz az utca beemelése, átalakította a hagyományos színházi néző funkcióját. Már nemcsak nézőkként tevékenykedtek, hanem mások számára a nézésnek kiszolgáltatott entitássá váltak. A Squat előadások nézői tehát speciális tereket láttak, speciális terekben vettek részt, és speciális tapasztalatokat szerezhettek. Ahogy azt Boenisch megfogalmazta, „a színház számít a megfigyelőkre [observers], [mivel] az intermedialitás olyan hatás, amelyet megfigyelőknek az előadás által kiváltott percepciója hoz létre – nem pedig egyszerűen a médiumok, a gépek, projektorok és számítógépek előadásbeli használata”.¹⁰⁸

Amennyiben Boenischnek igaza van, akkor a megfigyelőben létrejövő intermedialitás hatás „szó szerint a médiumok között (inter-media) helyezkedik el, benépesítve, össze-

színpad; akik pedig keresztül mentek rajta, a kirakat mögött, az üzlet hátsó részében üldögélők számára előadókká avanszálódtak. Ezenközben azonban az addig bentről nézelődők is átalakultak: az utcán állók számára ugyanolyan előadókká váltak, mint a kirakatban lévők.

¹⁰⁶ Squat Theatre, *Answers*, TDR 1978/3., 10. Ahogy azt a *The Short History of Squat Theatre Company* című kéziratban kifejtették: „The storefront arrangement where the real street can be seen through the glasswindow as a backdrop image and an extension of the stage, creates tension between “fiction” and “reality”, designed and accidental: the “funny” faces of a surprised passerby peering through the storewindow, or somebody who enters the stage from the street asking for a drink from the waitress of an actual café-scene became part of the performance. The sight of the street and the reaction of the passerby is not just a source of surprises and gags but it changes the perception of the audience by questioning the accepted role of spectator/voyeur and actor/participant”. *A Short History of Squat Theatre*, kézirat, Squat Theatre iratai, OSZMI Kézirattár Vnsz. 50/2002. Lásd még Stephan BÁLINT, *Squat. Moving out of the Storefront = New Observation*, 6.

¹⁰⁷ Gautam DASGUPTA, *SQUAT. Nature Theatre of New York*, PAJ 1983/1., 15.

¹⁰⁸ BOENISCH, I. m., 114.

keverve és felszámolva a műfajok, a médiumok, jel-rendszerek és üzenetek közötti tradicionális határokat”.¹⁰⁹ A Squat esetében azonban a médiumok közötti intermedialitás különleges dimenziót kapott a térszervezés heterotópiájától. Így jöhetett létre az a színház, amelyet Josh Gosciak egyszerűen csak a „talány színházának” (*the Theatre of Enigma*) nevezett. Mint írta, „a kezdéstől az előadás végéig, állandóan megkérdőjelezel, állandóan kételkedsz – mi valós és mi illúzió, mi a tervezett, és mi nem. Aztán, mint egy mozaikot, sokkolva rakod össze a darabokat, létrehozva ezáltal a jelentést”.¹¹⁰

Ha a színház alapvetően „számít a megfigyelőkre,” és „a percepció gyakorlati területeként és a megfigyelés helyeként funkcionál”,¹¹¹ akkor a nézők a Squat színházában a kortárs világ egyik jellegzetes jelenségét tapasztalhatták meg, jóval azelőtt, hogy széles körben elterjedté vált volna. Azt élhették át, hogy mit jelent megfigyelni, miközben éppen megfigyelnek valamit. A megfigyelve levés a keleti blokk lakosainak mindennapi tapasztalatához tartozott akkoriban, mint azt a Lakásszínházzal kapcsolatban fentebb ki is fejtettem, a Squat viszont ezt a tapasztalatot (is) exportálta Nyugatra, ami, mint azóta már kiderült, integráns részévé vált a 21. század megfigyelésre épülő (*surveillance*) társadalmának. Amint azt már 1986-ban Kathleen Hulser kifejtette,

a [budapesti] „ház a lakásban” eladások néző/nézett aspektusát működtető paranoia sokkal nyilvánosabb diskurzussá alakult Amerikában, ahol a média olyan ábrázolásmódokkal teríti be agyunkat, amely kapcsolatainkat anélkül befolyásolja, hogy egyáltalán felfognánk mennyire kolonizálttá vált mentális terünk. [...] A New York-i munkák talált, de leharcolt karakterei, a filmnoiros gengszterek és a halál-squad az utcáról támad, átfordítva a paranoiái test-alapú pszichológiai verzióját, amelyet a Squat Magyarországon alkalmazott, egy sokkal átfogóbb és csalárdabb változattá a média-őrült Amerikában.¹¹²

A Squat különlegességét tehát egyrészt az előadásokban felhalmozott technológia és mediális tapasztalat invenciózus felhasználása adta, másrészt pedig „a 23. utcai színházuk stratégiai kialakítása jelentette”.¹¹³ Így az előadások egyszerre jöttek létre „az utcán és a kirakatban járókelők és színészek, színészek és nézők, valamint színház és mindennapi élet között”.¹¹⁴ Ennek következtében a technológia és a médiumok alkalmazása megteremtette azt az intermedialitást, amely egyrészt „köztes időt”

¹⁰⁹ Uo., 115.

¹¹⁰ Josh GOSCIK, *Andy Warhol Blocks Traffic*, Soho Weekly News 1978. július 20., 4. Frans HAPPEL jegyezte meg a PCF! rotterdami előadása kapcsán, hogy „a rendőrség a színházzal kirakatolt egy figyelmeztető táblát a kirakat előtti utcára: Vigyázat! Színházi előadás!” Frans HAPPEL, *Squat is Making a Fool out of Police*, Rotterdam Nieuwsblad 1977. március 28., 4.

¹¹¹ BOENISCH, I. m., 114.

¹¹² HULSER, I. m., 21.

¹¹³ Bonnie MARRANCA – Gerald RABKIN – Johannes BIRINGER, *The Controversial 1985–1986 Theatre Season. A Politics of Reception*, PAJ 1986/1., 29.

¹¹⁴ Jeffrey GOLDFARB, *The Repressive Context of Art Work*, *Theory and Society* 1980/4., 631.

(*Zwischenzeit*, Boenisch) jelentett, másrészt pedig az utca és a kirakat stratégia felhasználása, csakúgy mint a Lakásszínházban, „köztes teret” (*Zwischenraum*, Imre Zoltán) tételezett: olyan *zwischeneket* – amikor és amelyekben az előadások közös hatása létrejött.

A Squat-előadások tehát olyan köztes időt hoztak létre, amelyben a virtuális és a reális egyszerre, egymást kijátszva jelenhetett meg. Mindehhez pedig a kirakat és az utca olyan köztes teret, olyan transzparens és átmeneti (liminális – Turner) zónát rendelt, amelyben a nézők reális és virtuális világok között érezhették magukat. Mindez pedig a kortárs amerikai status quóval szembeni, nem féltétlenül nyílt, de mindenképpen egyfajta kulturális ellenállást jelentett. Mint azt Joseph Coencas kifejtette, „ez a furcsa és provokatív színház valószínűleg nem hasonlít semmi másra, amit eddig valaha is láthattunk. Ezáltal a Squat a status quóval szembeni komoly ellenállásának formáit mutatja meg, megtagadva a behódolást az „apolitikus hetvenes évekhez” is”.¹¹⁵

Konklúzió

Bár a Squat még csak analóg médiumokat alkalmazott, a létrejött előadások a médiumok közöttiségén, a médiumok közötti játékon keresztül, azaz az intermedialitáson keresztül bontakoztak ki. Így felülvizsgálatra szorul Freda Chapple és Chiel Kattenbelt azon kijelentése, miszerint az intermedialitás nem más, mint „a digitális technológia alkalmazása a színházi gyakorlat során”.¹¹⁶ Kijelentésükben az intermedialitás úgy körvonalazódik, mintha az csak és kizárólag a digitális korszak és a digitális technológiák következtében jelent volna meg. Sokkal korábbi jelenségről van azonban szó. Ez a jelenség nem csupán „a színházi produkciókban jelen lévő más médiumokra”¹¹⁷ korlátozódik, hanem egyúttal a médiumok kölcsönhatásaira, egymásnak feszülő lehetőségeikre, valamint az általuk megidézett észlelési mezőkre vonatkozik, amely a nyugati színház egészére jellemző – az antik görögségtől egészen napjainkig.¹¹⁸

A Squat működése tehát arra hívja fel a figyelmet, amire Balme is utalt, amikor azt állította, hogyha „az intermedialitást történeti paradigmaként fogjuk fel, akkor a színházat mindenekelett hipermediumnak kell tekintenünk, amely mindig is képesnek mutatkozott magába olvasztani, reprezentálni és alkalmanként tematizálni más médiumokat”.¹¹⁹ Ebben az összefüggésben a színház tehát nem a történelmen felül álló, rögzített és állandó entitás, hanem olyan intermedialis médium, amely

¹¹⁵ JOSEPH COENCAS, *Close Encounters on Twenty-Third Street*, Off-Off Broadway Theatre Choice 1978. június 21 – július 4., 7., 15.

¹¹⁶ CHAPPLE–KATTENBELT, *I. m.*, 11.

¹¹⁷ *Uo.*, 11.

¹¹⁸ Lásd erről az egyik legújabb színháztörténeti összefoglalót, a *Theatre Histories. An Introduction* című könyvet, amely a színház történetét „az emberi percepciót újra és újra formáló humán kommunikáció módjaitak relációjában vizsgálja”. PHILIPP B. ZARILLI – BRUCE MCCONACHIE – GARY JAY WILLIAMS – CAROL FISCHER SORGENFREI, *Theatre Histories. An Introduction*, Routledge, London, [2006] 2010², xvii.

¹¹⁹ BALME, *Intermediality*.

mindig is a technológia által mediatisáltként működött és mindig is a technológiai innovációkból és fejlesztésekből táplálkozott. Azaz „nincs értelme olyan eredetileg tiszta színházról beszélnünk, amelyet leigáztak a technológiai médiumok”¹²⁰ inkább azt állíthatjuk, hogy „sohasem létezett a színháznak és a médiumoknak egymástól elválasztott története”.¹²¹ A színház maga is olyan médiatechnológia, amely lényegénél fogva átadásra és rögzítésre felhasznál más médiumokat, mialatt felszínre hozza az információfeldolgozás médiumainak különböző gyakorlatait.¹²²

A Squat működésének elemzése közben talán a színház egyik specifikus jellemzőjére is fényt derült. Mégpedig arra, hogy a színház olyan hipermediumként értelmezhető, amelyben a szöveg, a film, a televízió, a video, és a dvd még a színházi előadás részeként is, mindig szöveg, film, televízió, videó és dvd marad, bár azok a képek, hangok, szövegek, és más jelek, amelyeket ezek a médiumok bocsájtanak ki, nemcsak vetítettek vagy visszajátszottak, hanem színpadra is állítottak. Ebben a minőségükben pedig „nemcsak filmes, televíziós, videografikus vagy digitális, hanem egyúttal színházi tulajdonságokkal is rendelkeznek”.¹²³ A színház tehát olyan hipermedium, amely minden más művészeti ágat és médiumot képes magába foglalni, egyszerre ajánlva fel, bontva ki és kötve össze ezen médiumoknak tulajdonított speciális jellemzőket és a hozzájuk rendelt észlelési módozatokat, s egyszerre hozva létre, bontva ki és kötve össze heterogén köztes időket és tereket.

Következésképp itt lenne az ideje, hogy megírjuk végre a (magyar) színháznak mint technológiai médiumnak a történetét, amely túlmegy a színházon, túlmegy a médián és túlmegy a technológián. Nehogy úgy járjunk, mint Foucault, akinek Friedrich Kittler utólag a szemére is vetette, hogy nem teljesítette egyik ígéretét: „Ha Foucault még megírhatta volna a festészetéről mint a festészet számára mindenkor rendelkezésre álló festékanyagok történetéről szóló – *A szavak és a dolgok*ban megígért – könyvét, többet tudnánk erről”.¹²⁴ Mármint a festészeti nyersanyagok történeti felhasználhatóságáról és az észlelésre vonatkozó következményeiről, aminek a következtében, valószínűleg egészen másképp gondolnánk a festészetre. Kittlert parafrazálva, ha megírjuk a (magyar) színháznak mint a színház számára mindenkor rendelkezésre álló technológiáknak a történetét, remélem, egészen másképp fogunk gondolni a (magyar) színházra.

¹²⁰ BOENISCH, *I. m.*, 113.

¹²¹ *Uo.*

¹²² A Squat előadások tehát tökéletesen megfeleltek annak a kitételnek, amely Friedrich Kittler McLuhanra hivatkozva, úgy nevezett, hogy „egy médium tartalma mindig egy másik médium”. FRIEDRICH KITTLER, *Optikai médiumok. Berlini előadások, 1999*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 21.

¹²³ KATTENBELT, *I. m.*, 23.

¹²⁴ KITTLER, *I. m.*, 30.