

ELTERELŐ TEREK

A tér specifikus vonása, hogy empirikus értelemben reális, transzcendentális értelemben ideális. Egyszerre minden és semmi. Egyszerre függő és független az elmétől. Az érzékiség receptivitása és az értelem racionalitása a tér esetében – a megismerő folyamat transzcendentális idealista rendszerében – összhangba hozható. Amit tehát én felfogok az érzékek receptivitása által, azt az értelmem a kategóriák, valamint a tér és idő tiszta a priori szemléleti formák segítségével ismeretökké gyúrja. Vagyis egy denevér érzékszerveit afficiálja a tér, de a denevér maga is képes térben konstruálni. Ahogy Fichte is engedi: pusztán azzal, hogy felemeljük a kezünket, már változik a világ. Alakítjuk, konstruáljuk a világnak nevezett jelenséget. Struktúráját képesek vagyunk „szabotálni” egy feltett kézzel is, nem csak egy felemelt gigantikus felhőkarcolóval.

Ezt a nagyon egyszerű felismerést aknázzák ki végtelen cizelláltsággal Magyarországon az átírt kísérleti színházak a rendszerváltás után, ahol fokozottan került előtérbe a tér jelentősége. A független színházi társulatok játékszerré tették a teret. Úgy alakították ki a színpad-nézőtér kettőst, ahogy éppen kedvük volt. A tér uralma itt megszűnt, a fő konstruáló az ember lett. Sokszor nem volt külön tér a színpad számára. Néző és színész között interakció volt. Interakció van egy templomban is, de az például egy lezárt rendszer. A tengelyes építészeti „hatalma” beléptünkkel azonnal felfedte magát, anélkül, hogy tudtunk volna róla. Mivel az ember alapvetően mozgásban éli meg a teret, a szimmetrikus kialakítás „megmond-

ja”, merre menjek. Egy katolikus templomban középen van az oltár, az emelvény, oldalt pedig a gyóntatófülke. Melyik a feljebbvaló, ha lehet így kérdezni? Ha egy trón a tér sarkában helyezkedik el, vagy a tér közepén, egyszerűen más olvasatot kap az uralkodó térben kifejeződő szimbolikus hatalma. A középen lévő trón nyilván nagyobb hatalmat feltételez, mint a sarokban lévő. A tér pszichére gyakorolt hatása a fényviszonyok, a szimmetriaképzés, a nagyság (pince, hall, utca stb.) tekintetében számottevő. Ezért a stúdiószínházakban a teret szabadon kezelik, a tér nyelvi karaktereit összhangba hozzák az előadás célját magában hordozó tartalommal. Ez határozza meg a színpad és a nézők elhelyezkedését is.

A történelmi helyzet megváltozása feloldotta a kísérletezés új irányultságú művésztelátás-béklyóját, és kiemelte a tér „multifunkcionális” tulajdonságait. Ezzel fizikai és szellemi jelentésrétegzettségek, jelentésfelülírások sorát tették lehetővé. Az átalakuló épületeket, területeket három csoportba lehet sorolni.

Az első: az eredeti funkciójukat elvesztett helyek. Ilyen például az AKKU (volt elektromos állomás), a Bakelit (volt textilgyár), a Caola és a Fonó (volt textilgyárak, illetve vegyiüzem, az ARTUS Társulat állandó színhelyei), a Merlin (volt elektromos állomás), a Millenáris (volt Ganz Gépgyár), a Trafó (volt elektromos állomás), a Tűzraktár (volt optikai gyár).

A második csoportba tartoznak a módosított funkciójú közművelődési helyek. Az 1989 után új lehetőségekkel gazdagodó művészeti élet színpadra vitt megjelenési formáinak csirái már a 70-es években is megmutatkoztak. A helykereső alkotócsapatok a rendszerváltás előtt is gyakran találtak otthonra prózaibbnak nevezhető helyeken, mint pl. pincék, padlások. Jórészt frekventált térségben ütötték fel fejüket az egyes városokban, és az utcaszinttől elkülönülő helyzetük eleve az új művészeti kategória, az „underground” helyzetébe juttatta őket. Ilyen a soproni Civitas Pincészínház, a budapesti Kolibri Színház Pincészínháza az Andrassy úton, a Pincészínház a Török Pál utcában, az RS9 a Rumbach Sebestyén utcában, vagy a Stúdió K Mátyás utcában kialakított

pincszínháza, amely később a Sanyi és Aranka színházé lett, valamint a Szegedi Pincszínház. A stúdió-, szoba-, padlás- és pincszínházak nem kellően transzparens támogatásuk miatt bukkantak fel efféle alternatív helyeken. A kísérletező produkciók számára viszont ez messzemenően előnyös volt, hiszen a hely által előírányzott kötött tér újfajta elemek beemelésére inspirálta a rendezőket. A kis tér, a kis létszámú közönség, a befogadó színház modellje hátrányos volta ellenére kedvezett az intimebb atmoszféra kialakulásának. „Az utcáról mintegy leugrottunk valami más világba, zugokba. Volt zsíroskenyér hagymával, a téglaburkolat melegsége és történetgazdag kopottsága köröskörül, képek, fotók, puha és színes, személyes érintéseket hordozó, ismert textildarabok falon, széken, asztalon. Faácsolat a büfé mesterek kéznymait viselő állványzata, a konyha és a kocsmá, faasztalokkal, fapadokkal. A hangulatfények éppen annyit engedtek látni, amennyi a legszebb mindnyájunkból. Beléptünk egy közös világba, nem kellett ezért semmit tenni, „csak” belépni, s enni egy zsíroskenyeret hagymával. Maga az innen (is) nyíló színházterem olyan volt, mint egy medence – a szűkséges magasság érdekében mélyítették meg –, s körben pad alakult ki a megerősített alapozás tartószerkezetéből. A nézőtér pici lelátója persze padokból állt, nem székekből, egymáshoz testileg is szorulva-borulva gyerekkori közelségbe kerültünk egymáshoz, a „nézők” rituális közösségébe, családjába.”¹ Mindez az 1995-ben nyitott Mátyás utcai pincszínház hangulatára vonatkozik.

A harmadik csoportba a közösségi összművészeti terek tartoznak. Az A38 állóhajót egy teherszállító uszályból alakították ki, koncerteknek, kiállításoknak, vendéglátásnak és alternatív színházi előadásoknak ad helyet. A Gödör, Budapest közepén, az abba-hagyott Nemzeti Színház alapozó- és parkolószintjének a maradványa – ma a város legjelentősebb összművészeti helye, kiállítás, installáció, vendéglátás, koncert és színházi elő-

¹ Judit Csanádi (2010): *Experimental Theatre Spaces in Hungary after the Change of Regime (1989–2010)*, p. 154–191. In: *OCCUPYING SPACES, Experimental Theatre in Central Europe 1950–2010*. Slovenski Gledališki Muzej (National Theatre Museum of Slovenia), Ljubljana.

Horváth Előd Benjámin

ÜDVÖZLÉGY KOLOZSVÁR

Üdvözlégy, itt az éjszakád
és e két lány, hol egyikkel,
hol másikkal osontok el,
a kert s a sör, a sör s a ház,
a többi nem is érdekel,
elringat és majd visszavár,
hajnalra majd elér a láz,
majd valami csak összefog,
ha jön az Isten és kiráz
s a többi lány majd visszalop,
majd hazamész szépen, gyalog,
hogy évek múlva visszanezz,
elmondd, hogy nem volt semmi ott
és mégis minden perce én,
vár minden ház és kert helyén,
nevetve néznek arcaid,
elmondják, bármit is remélsz,
ahonnan jössz, rád köp megint,
míg írva minden perced itt,
a kert s a sör, a sör s a ház,
az élet eszi fogaid
és addig élsz, míg visszarágsz,
haza, gyalog, amíg figyel,
üdvözlégy, aztán menj tovább.

adás egyaránt része programjának. Kulturális közösségi befogadó tér a Sirály, amelyet lakásból és klubhelyiségből alakítottak ki. A Tűzraktár, majd Tűzraktér előbb egy elhagyott gyáregületben működött olyan közösségi tér létrehozásával, ahol műhelyek, színházak, próbatermek, műtermek, koncerttermek tették lehetővé a közös alkotást, legutóbbi helye egy elhagyott belvárosi iskolaépület. A legújabb pedig a 2009 óta működő Fogasház, amely – a romkocsmákhoz hasonlóan – egy körfolyosós, gangos ház udvarában működő vendéglátó találkozóhely mellett kiállítótereket, előadótereket, műhelyeket biztosít az alkotóknak.²

„A művészet végtelen variabilitása folytán egy-egy ilyen hely az emberi szórakozás és művelődés felépítményének minden zugába

² i.m.

befészkelet magát, és nyújt kikapcsolódási lehetőséget hangulattól, kedvtől függően. A cél: ne egyműfajú tér jöjjön létre”.³ Az alternativitás tetten érhető a felsorolt helyeken, de mindez csak azért mondható el, mert a hétköznapi-ságot tagadó, nem kellően menedzselt művészeti helyek eleve alternatív létezésre vannak „kárhóztatva”. Ugyanakkor ez egyáltalán nem baj, hiszen a főleg egyetemisták, érdeklődő fiatalok által látogatott helyek marginalizálódott státusza központivá avanszálódik. *Kiváló* hangulatot árasztó hatásuk pozitív minőségben jut szóhoz a valódi életbe bekapcsolódni kívánó emberek lelkében. A sokfajta kezdeményezés egy irányba tartó elképzelése, hogy az elhagyott terek, az üressé vált épületkomplexumok hasztalan voltát beemelik egy jelentőségteljes, új világba, ahol a forma és a tartalom is megszüntetve őrzi meg a régi érzés új világgal történő kooperációjának szintézisét. Mivel a színházak esetében még jobban érvényesül a tér kihasználásnak lehetősége (változatossága, kreativitása), valamint az előadott darab szellemileg is ingerli a nézőt, a funkcióját váltott kulturális hasznosítású terek tónusosabban tudták megvalósítani a szabadság által lehetővé vált innovatív kezdeményezések rendelkezését, és nem ijedtek meg az abszolút nihil, a rom élettelen megnyilvánulásaitól sem.

Az új funkciót nyert romok alatt Friedrich Achleitner olyan mesterségesen helyreállított romokat ért, amelyek valóságos romállapotokban vagy egy meghatározott korra, illetve kultúrára utalnak, vagy a mulandóságra kell emlékeztetniük. A romok és a rajtuk megkövesedett eszmék nem feltétlenül kerülnek elutasításra. Inkább renoválásukban, a régivel kézen fogva járó újító szándék jóindulatú korrekciójában találják meg a művészek, csoportok, a kultúrát társadalomformáló erőnek tartó emberek a matéria és eszme „rebootolásának” lehetőségét. Ugyanakkor épp az emlékek és az „új törvények” egyidejű fennállása miatt zavaros lehet egy efféle kezdeményezés célja, esztétikai megalapozottsága.⁴ Az emlékeztetés jeleinek tehát alaposan át kell sülniük saját idő-

3 i.m.

4 Achleitner, Friedrich (2005): A funkcionális rom, az emlékezésre szolgáló épület. In: Hely és jelentés: tanulmányok az építészetről és a városról / [szerk. Kerékgyártó Béla]. 2. kiad. Budapest: Terc.

beliségük zsírjában, hogy az eredeti funkció bizonyos fokig elfőjön saját korának levében, és csak lesüllyedt utalásként jusson szóhoz.⁵ Maga a tény, hogy romépületeket alakítanak ki művészetet pártoló helyé, nem jelenti romantikus szemléletmód kialakításának a szükségességét, még ha oly fennkölt is a romok nemesebb stílusban reinkarnálódó terminológiájának finoman mintázottsága ezen a téren. Oka lehet az, hogy csupán „semmirekellő” objektumokat bocsátanak a kultúra új generációs újszülötteinél rendelkezésére. Hiába fordítjuk el tekintetünket a jelenségről, ez bizony a hozzáállás silányságát sejteti. Azaz „itt a helyetek”, itt csinálhattok bármit, a tőkét, a csilivilvi pompát, a Magyarországon működő „kapitalista értékeket” a plázákba és az irodaházakba pumpáljuk bele, hiszen most az tündököl glóriaként a világ felett, nem a kulturális javak. A hagyomány és kultúra, a művészet ereje és találékonysága nem retten azonban vissza a hely esetlegesen lehúzó atmoszférájától. Altruista vonása, kezdeményezőképesége utat tör magának, és ha kell, romokon tündököl. Kvintesszenciájuk a biztosíték rá, hogy szervesetlenből is képesek szerveset csinálni. A „rom romsága” ráadásul inkább serkentő, inspiráló jelleggel bír számukra, kedvező összhangot tud teremteni az alkotótevékenységgel, ami rendeltetésének megfelelően kihívásként kezeli a semmi valamivé tevését, a semmiben történő valamivé válást.

Tulajdonképpen ennek a gondolatnak a mentén ölt formát a kísérleti színházak motója, célja. Az Üres Tér Társulat alátámasztja mindazt, amit eddig leírtunk. A pécsi *alkotó fiatalok* csoportja 2004-ben indult, Ensemble néven. Ez a francia szó a *kollektív alkotói folyamat*-ra utal, amely munkájukat jellemzi. Mottójuk: „Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.”⁶ A Társulat honlapján közreadott irányelvek átfogóan hatják át, jellemzik valamennyi kísérleti színház céljait, így közös nevezőként kezelve adom közre őket:

5 i. m.

6 Brook, Peter ([1973] 1999): Az üres tér. [ford. Koós Anna]. Budapest: Európa Könyvkiadó.

1. Széleskörű kulturális civil összefogás bázisának létrehozása a színház segítségével.

2. A színház formai követelményeinek újragondolása, a rögzült normatívák újrahangolása (bárhol, bármikor, „miért ne így, vagy úgy”, „így is lehet”).

3. A különböző műfajok, művészeti ágak között újfajta izomorfizmus megvalósítása az érdekesség és kreativitás előtt áldozva.

4. Társadalmi, szociális problémák enyhítése, találkozási pont, az érdeklődés összecsiholása a dráma és a színház lélekformáló erejének felhasználásával.

5. Üresen álló épületek humanitással, emberi alkotótevékenységgel történő be-, fel- és megtöltése.

Az Üres Tér kétoldalú kommunikációt valósít meg. Az embereket utcai akcióik vagy előadásaik során bevonják alkotásaikba, performanszaikba, így serkentve őket a diszkrét távolságtartás helyett egy cselekvőbb, résztvevőbb attitűd felvállalására. Az üresen álló ipari épületekben aktív státusz diszpozíciójába kerülő, sűrűbben rovátkolt művészeti központok, kulturális intézmények kivétel nélkül a fent említett elveket vallják.⁷

Egy másik, klasszikus gyárromon öntudatra ébredő, immáron szellemiséget industrializáló létesítmény így határozza meg princípiumát: „A Trafó intézmény, épület, tér, közeg, vibrálás, intellektuális kaland, kockázat, lehetőség. Ház, amely a kortárs művészeteké. Hely, ahol táncról, színházról, képzőművészetről, irodalomról, zenéről szól az élet. Színház, amelynek nincs társulata, amelyben a néző egyenrangú az alkotással – lehetősége és egyben kötelessége is, hogy alkotó módon viszonyuljon hozzá. Hely, ahol az emóció az átlagosnál több teret enged maga mellett az absztrakciónak. Hely, amelyen keresztül kitekinthetünk a világra.”⁸

A további célismertetéseket elkerülve, ezen a ponton megjegyezhetjük, hogy az ember alkotó szándékának teret engedő terek filantrop missziót hajtanak végre, hiszen a kultúra és a művészet eszközeit felhasználva foglalkoznak társadalmi kérdésekkel. Itt a fő témától némileg elszakadva mélyíteném ennek je-

lentőségét, és rávilágítanék arra, hogy mennyivel nemesebbek a fent említett célok, mint például a törvény vagy a jog. Utóbbi kettő az emberi természettől független, hierarchikus, mesterséges és legtöbbször inhumánus módon próbálja kezelni, pszeudoempátiát magára eröltető hozzáállással, az ezernyi társadalmi anomáliát. Úgy gondolja, hogy majd az erő törvényt szül, hogy az embert bele lehet kergetni egy mesterségesen generált automatizmusba, ami megoldja majd az együttélés, a kirekesztés, a nélkülözés, a műveletlenség stb. problémáit. Ezzel szemben a vizsgált művészeti központok elemzése során megállapíthatjuk, hogy van egy másik út. Ők pontosan tudják, hogy az emberiség lényegi meghatározottságai produktivásban és alkotótevékenységben jutnak szóhoz. A művészetekben. Bennük tárgyasulnak a gondolati tartalmak. A művészet az eszme, a lelki szépség kinyilatkoztatásra törekvő szándékszerűségének materiális kivetülése. Szem előtt tartva aényt, hogy az emberi faj alkotóképes, nem csak nemzőképes (vásárolni képes, tévét nézni képes etc.), leültetik az észet, a szellemet és a művészetet egy asztalhoz, és dialógus létrejöttét kezdeményezik. Szép cél. És működik. Jóval „közelebbi” és világosabb, mint a jog vagy a törvény. Ezek itt egyoldalú kommunikációt valósítanak meg, témánk szereplőinek vezérmotívuma pedig a kölcsönhatás produktiválásában, a passzív szereplőből aktív szereplő rangjára emelt szemlélő megteremtésében látja létezésének értelmét. Ekképpen ül tort az elme lealacsonyodása fölött. A produktivásban értelmet nyerő belső tevékenység szüntelen mozgásának a művészet kereteibe foglalt megnyilvánulások szabad áramlását lehetővé tevő színházak többlettartalommal látják el a klasszikus művészet birodalmát.

„A művészet se nem ez, se nem az, hanem az, amit én csinálok” ars poetica megfeleltetése a kísérleti színházak működési elvével szembenően specifikus vonás. Az emiatt esetenként szolipszizmusba csapó „képromboló” *habitussal* élő kultúrát szolgáló hatás mégsem sikkad el, mégsem enyészik el, és nem szenved csorbát. Térnyerését ezért pozitív jelenséggként értékelhetjük.

⁷ <http://www.urester.hu/romb%C3%B3l/>.

⁸ http://www.trafo.hu/statics/trafo_info.