

SZÍNHÁZ

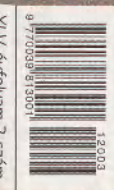
SZÉCSÉNI
KÖNYV-
TÁR

trafó KORTÁRS MŰVÉSZ



Búcsú
az Új Színháztól

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap

12

március 16–26.

Budapesti
Tavaszi
Fesztivál



**nemzeti
színház**

Nemzetközi Színházi Fesztivál

A Nemzeti Színházzal közös program

Itt és most / Compagnie L'immédiat
Alkotó: **Camille Boitel**

Caragiale: Farsang / Radu Stanca Nemzeti Színház
Rendező: **Silviu Purcărete**

Shakespeare: Hamlet / Nemzeti Színház
Rendező: **Alföldi Róbert**

RÉSZLETES INFORMÁCIÓ:
www.btf.hu



BUDAPEST
Budapest Főváros Önkormányzata

NEMZETI
ERŐFORRÁS
MINISZTERIUM

NEMZETI
FEJLESZTÉSI
MINISZTERIUM

MFB
Magyar Fejlesztési Bank
Zártkörűen Működő Részvénytársaság

INSTITUT
FRANÇAIS



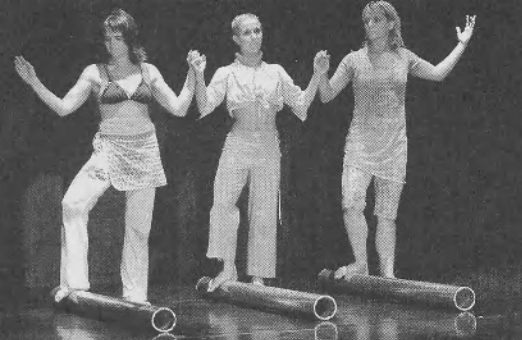
ROMÁN
KULTURÁLIS
INTÉZET

MTVA



PORT.hu
magyar tv színház





VÉLETLEN (Szabó Réka Társulata) (29. oldal)
A Trafó-szindróma – tánc
Koncz Zsuzsa felvétele



HORVÁTH CSABA ÉS BOZSIK YVETTE (37. oldal)
A Trafó-szindróma – interjú
Schiller Kata felvétele



CITY (MU Színház) (46. oldal)
Globális tájjelleg
Koncz Zsuzsa felvétele

Színházbúcsúztató

- 2 Gosztonyi János:**
Isten veled, Új Színház
- 5 Koltai Tamás:** Átlagszínház

Magyar játékszín

- 9 Deres Kornélia:**
Töredékes és bonyolult
A Kortárs Drámafesztivál konferenciája

A Trafó-szindróma

- 12 Tompa Andrea:**
Köztetek lettem én
Szubjektív Trafó-képem

- 18 Tompa Andrea:**
Egy döntés anatómiája
Beszélgetés
Szabó Györggyel
- 24 Szemerey Samu:**
Kulturális városfejlesztés

MEMENTÓ

- 26 Gáspár Máté:**
A Trafó mint színház
- 29 Fuchs Livia:**
A Trafó mint táncszínház
- 34 Végső Zoltán:**
A Trafó zenei emlékezete

- 37 Rác Judit:**
Egy szakma
belém helyezte a bizalmát
Beszélgetés Bozsik Yvette-tel
és Horváth Csabával

PERSPEKTÍVA

- 42 Markó Róbert:**
A megfoghatatlan
Bozsik Yvette
színházkínálata
- 44 Szoboszlai Annamária:**
Csak stílus kérdése?
Bozsik Yvette tánckínálata

Tánc

- 46 Péter Márta:**
Globális tájjelleg
A Bloom! előadásairól

A címlapon: Szabó György • Koncz Zsuzsa felvétele

Kedves Olvasóink! Szerkesztőségünk elköltözött.

Új címünk: 1126 Budapest, Böszörményi út 30–32. D épület 1. lépcsőház, II. emelet 8. Telefon/fax: 214–5937, 225–1775

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG IORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLV. évfolyam 3. szám
2012. március

Megjelenik havonta
XLV. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES: TOMPA ANDREA (világszínház). A SZERKESZTŐSÉG: CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő); KUTSZEGI CSABA (tánc, színhaz.net).

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Böszörményi út 30–32. D épület 1. lépcsőház, II. emelet 8.; Telefon/fax: 214–5937, 225–1775; (bankszámlaszám: 10402166–21624669–00000000), <http://www.szinhaz.net>; e-mail: szinhaz.folyoirat@t-online.hu; Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477–6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444–444; hirlapelofizetes@posta.hu. Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799. Előfizetés egy évre: 3900 Ft – Egy példány ára: 392 Ft.

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio. A nyomás készült: Multiszólg Bt., Vác



NEMZETI ERŐFORRÁS
MINISZTERIUM

TÁMOGATÓK:

Nemzeti Kulturális Alap,
Nemzeti Civil Alap



Gosztonyi János

Isten veled, Új Színház



Schiller Katalin felvétele

A színház átadása ellen tüntetők régen elvonultak. A színházépület homlokzatán nyomon követhetjük a hátralévő napok számát. Csökkentek, elfogytak. Nehezen érthető, de végül is megmagyarázható: ami ellen több százan tüntettünk, mégis megvalósul. Hiába a honi és külföldi sajtótámogatás, szenvedélyesebb vagy logikusabb érvelés, a sok „Az nem lehet!”. Ezt az egykor oly erős „Az nem lehet!” kiáltást, más tiltakozásokkal együtt, egyébként is végelgyengülés környékezi.

Az utca csendes, mondhatnám: elcsendesedett. Az épületben járás-kelés, halk motozás. Nagy papírhalmazokban rengeteg elvetélt párbeszéd anyag sorakozik, kartondobozokat vár, költözni készül. Hová is? Néhány szereplő már megérkezett az esti előadásra. Kávéznak, dohányoznak. Ami élénk beszélgetés e tárgyban lezajlott, ritkás, töredékes mondatoknak adja át helyét. Itt a döntés ideje. Pontosabban: a döntések nyilvánosságáé, akár tizenhárom éve.

Már az is bonyolult, keserves helyzet volt, amikor Székely Gáborral kellett tartani – vagy maradni a Márta István színházában. Nem színész tagja voltam Székely társulatának, hanem stúdióvezető tanár. Maradhattam, de távozhattam is, rajtam állt. Körülöttem, jól követhetően, szilárdultak az elhatározások. Számosan döntöttek a távozás mellett. Ők voltak a társulat erősebb része. Színészi jövőjükben kevesebb kérdőjel, valószínűnek látszott, hogy a változás nem töri meg pályafutásukat. E döntéshez bátorság kellett, minthogy akkor sem volt

sok szabad hely a „kőszínházaknál” – a szabadúzás pedig bizonytalan jövőt ígért. Székely színházában, ha rövid ideig igazgatta is, a szó szoros értelmében lábujjhegyen járt az ember. Az ő csöndes, megfontolt beszédmódját akarva, nem akarva sokan átvették. Tudtuk, hogy művészi kérdésben nem köt alkut, ha ilyesmire próbálják rávenni vagy kényszeríteni, csöndes megfontoltsága harsogó ellenkezésbe csap. Nos, így is történt, többfelől hallottuk. Könnyű volt elképzelni.

Mártáról tudtuk, tapasztaltam is, hogy kedves, kellemes ember. Találékony és tájékozott, ha színpadi zenékről van szó. Szorgalmáról, kreativitásáról tréfálkozni is hallottam. Színházhoz kötődő előzményekről is tudtunk. A Huszonötödik Színházban a meghatározó személyek sorába tartozott, gyomorszorongató rossz hír nem járt előtte. Gondunk talán csak annyi, hogy nem vezetett még színházat. Tegeződő, barátságos és mégis távolságtartó modora jót ígért. Ismertem őt, értékeltem gyors felfogását, érzékeltem és javára írtam a tempót, amellyel dönt, megold, rendet teremt és tart. Remélhettem, hogy nála is lesz stúdió, feladathoz jutok. „Egyetlen, utolsó kapcsolat az élő Színházzal!” – mentettem fel magam sóhajtozva a Székelyhez vonzó szolidaritás alól, és a Márta mellett maradást választottam. Novák Eszter, Tóth Ildikó, Györgyfalvai Katalin és mások továbbálltak. Székelynek azóta sincs, nekem tizenhárom évig maradt még színházam.

Kis országunk kicsiny, de virulens színházi élete forrongott. Voltak, akik súlyos hibának tartották ezt a változtatást, és a kulturális szerveket okolták. Tiltakoztak, leveleztek, cikkeket írtak, érveltek, és csak sokára hallgattak el. Emlékezetükben mind a mai napig ott az a kicsi láda, amelyben Márta István sérelmes tettének leírását őrzik, nevezetesen azt, hogy Székely Gábor örökébe merészelt ülni (emlékeztető papírjukon ez így áll: furakodni). Mind a mai napig nem tudták, nem is akarják megbocsátani. Én, aki megbocsátásban nem vagyok jó, ezt is meg tudom érteni.

Érkezett Márta István, rokonszenvesen, szerényen, védekezően. Székellyel ő nem mérhette, nem is mérte össze magát, viszont szívélyesebb volt, és sebesen kötött kapcsolatot. Sokat forgott a társulat körében. Nem osztotta az észet, inkább barátkozott. Úgy tűnt, hogy a maradéknak az ő dirigálása alatt jó dolguk lesz. Igen, a tagság hitt a jó előjeleknek, reménykedett. Reménykedés! Nincs színtársulat, amelyik abban ne lenne kiváló. Minden színház csoportos reménykedők jobbra hivatott társasága. Márta befogadott, de nem lettem tag a társulatában, ma sem tudom, miért nem. Mind a mai napig egyetlen szóval sem indokolta. Ott keringhettem társulata körében, és ha nem is egy apa, de a sok puskaport szagolt nagybácsi szerepében. És nemrég nagyon szépen, stílusosan megünnepelt. Őszintén meghatott és igencsak meglepett a gesztus, hiszen oly sok, egyre több ellenkezést melengtettem magamban.

Most pedig, mielőtt az Új Színház tizenhárom évének rágós történetébe tévednék, gyorsan elállok ennek még a kísérletétől is. Egyrészt mivel a sorrendiségre, az időpontokra nem emlékszem, csupa pontatlanság és felejtés lenne munkám. Annak megfogalmazásában viszont, hogy miért nem lett erős színház az Új Színház, pontosabb tanúságot tehetek bárki másnál, aki csupán kívülről figyelt, hiszen én testközelből láttam, követtem, megéltem, és (némileg novellába tévedő stílusban) közre is adnám e tarka folyamatot.

No persze, melyik társulat vagy labdarúgó tizenegy nem veri mellét, tódítja és szuggerálja magának, pártolónak: jók vagyunk, kitűnőek vagyunk. Közben nem is. E melldöngetés viszont szükséges a siker érzetéhez, amely nélkül egyben – de talán életben maradni sem lehet. Az Új Színházban gyanúsán sokszor hallottam e szólamot jó, közepes színházi évadok során át jöttányit sem fejlődő, inkább zsugorodó képességű színművész uraktól. Mondták nedvesedő szemmel, elfúlva, önértézetesen, máskor bizonytalanul, az önértékelés zavarában. Nem cáfoltam őket, mivel tudtam, ők maguk a címzetek, hadd füttyörésszenek a sötétben.

Márta tizenhárom év alatt sem tárgyalt velem munkakörömről. Nem ígért semmit, de azt be is tartotta. Színpadra léphettem. Megfelelő szerepekben. Továbbra is nagybácsiként. Kezdetben még néhány születésnapomat is megünnepelték. Szép ajándékot, jó szót is kaptam. Őszintén meghatva köszöntem. Aztán? Nem igazán tehetek róla, de születésnapjaim csak sorjáztak. Szemérmetlenül. Rosszul tették. Ott volt már az ifjú gazdasági igazgató, aki úgy nézett rám, mint eltartott nagybácsira szokott a friss feleség, és évekig nem fért a fejébe, hogy mi az, ami rajtam ilyen sokat ér. Ami ennyibe kerül. Major Tamás idejében járta a mondás: „Esküdhetsz rá: ahol a gazdasági vezetés erős, ott a művészeti veze-

tés gyengélkedik.” Az igazgató, némileg nonfiguratív, de még visszaköszönt.

Elnézést a szubjektív kitérőért. Nem mondhattam le róla. Ami hasonló színházi körben az egyikkel történik, az történik (vagy nem történik) a többiekkel is. Talán csak nem ugyanúgy. De ahol hanyatlás van, ott minden hanyatlik. Gyorsuló tempóban vált lelketlenebbé az egész. Másokkal sem tárgyaltak. Utáltak tárgyalni. Nem volt szakmai beszélgetés. Hogyan lett volna jó egy olyan színház, ahol a vezetés csak szerződöttes alkalmával, vagyis csupán egyszer egy évben áll szóba társulata tagjaival? (Plusz a büfébeli, csaknem a szó szoros értelmében futó találkozások.) És nem gögből, rártartiságból történt így, hanem azért, mert nem akadt igazán közös téma. Szakmai kérdésekről nem tudott szó esni. Arról sem, hogy ki hol tart, milyen jövőt szán neki a vezetés. Márta István nem tudta művészei gyengéit és erezeit szakszerűen és felelősen elemezni, hiányzott hozzá az ismeretanyaga. Nem tudott a jövővel, fiatalok személyiségének fejlődésével és fejlesztésével foglalkozni. Érzékeny, tehetséges művészember ő, voltak kitűnő észrevételei, de tőle senki nem tudhatta meg, hol tart, mi vár rá. Márpedig ez az egyik legerősebb kíváncsiság, amely a színésznépben munkál. A komédiás állandóan fejlődni akar, és ha ezt nem teheti, lázad, és ha egyéb okok miatt nem lázadhat, akkor kétségbeesik vagy megbolondul, végül magába fordul, képességeit veszti. Márta István nehéz körülmények között is tudta működtetni színházát, olykor bravúrosan, de hogy egy arra érdemes (és mohón kíváncsi) színházi személyiséget tudatosan, változatos feladatokkal felépítsen, ehhez hiányzott a szakértelme. Így hozzá se fogott. Meg se próbálta. És akik körülötte kavarták a levegőt, azok sem tudtak segíteni, még tudatlanabbak lévén.

Márta a stúdió minden énekvizsgáján megjelent, és meggyőzően, szakszerűen szólott hozzá, röviden, találoz, de a prózai terep mindvégig idegen maradt számára. Volt néhány kedves mondatkonzervje a feszültebb találkozások oldására, amikor igazgatói tartozásai esetleg szóba kerülhetnek. Ámde lassan annyi tartozása gyűlt, hogy kifogyott a konzervmondatokból. Így inkább nem is szólt, csak mosolygott. És néha az ember vállára tette a kezét. Ilyenkor mindig eszembe jutott, hogy ő voltaképpen jószívű, derék ember, aki elfogadható helyzetben tart engem magánál, a köhögtető ellengőzben is. Bizony. A visszaköszönések kontúrja is kezdett elmosódni. A szép, ifjú igazgató hölgy egyre keserűbben nézegette számláimat, és ahogyan összevetette őket becsült értékemmel, sírni való eredményre jutott. És ahogy a dolog kis szívét facsarta, a következtetés rám nézve egyre rosszabbul ütött ki. Drágállt a drága! Kezdte tiltani, hogy némelyik darabba betegyenek, kezdtem nagybácsiból idegenné válni, lassan indulhattam volna Sidcupba a papírjaimért. (El tudott volna ez a társulat egy erős Pintert jó színvonalon játszani? Azt hiszem, nem, mivel intellektuális téren alig volt tréningben, mindig is gyengélkedett a gárda.)

És még egy jelenség, amely a színház nevű társulásnak mindenkor bead. Márta olyasféle empatikus vezető volt, aki mélyen megértette az elutasítottak keserveit. Ebből kifolyólag alig-alig használta a roppant kifejező „nem” szócskát. Érezte, hogy bömbölve kéne nemet mondania, rendre mégis azt mondta: igen. Vagy valami

hasonló. Ilyenkor borzasztó hamar át tudta lelkesíteni magát, hogy semmi vész, a dolog majd csak jóra fordul! De nem tette. Határozatlan ígéretek tekeregtek a Ház folyosóin, és a nagy számok törvénye alapján néhányuk mindig célját érte. Igazgatónk tudatában volt fogyatéknak, segítők után nézett. Ámde ilyen segítők, akit általában „művészeti vezetőként” tisztelünk, nem sok terem a magyar rónaságon. Aki pedig már vezető, az inkább maga vezetgetne, ha már... ugye..., és két vezető hamarosan egy sem, ez a színházi matematika, másutt is, de különösen mifelénk. Akiben Márta művészeti vezető gyanított, az nem tartott ki mellette. Maszlobojcsikov és Alföldi jelentős mozgást hoztak a társulat életébe, más vendégek is, de mindnyájuknak megvolt a sorsa, vitte őket tovább. Vidnyánszky jó művészeti vezetőnek ígérkezett, *Roberto Zucco*-előadása is alkalmas lett volna kezdeménynek, akár egy jelentősebb színházi műhely alapjának, amely köré színházi profil rajzolódik, de más elképzelései voltak szakmai jövőjéről, és azokat követte. (Maszlobojcsikovval, aki három nagy sikerű előadást jegyzett, egy repülőjegy miatt szakított a kétségkívül erős gazdasági vezetéssel.) Szakmailag talán számba jöhetett volna a legutóbbi művészeti vezető (Szikora), de ő elsősorban tulajdon művészi problémáival babrál, nem sokat törődik a társulat állapotával, és csekély a közszerepet, amely munkáját segítené.

És betévedtek, dolgoztak az Új Színházban olyan kvalitású emberek is, akik számára Székely idejében tiltott zóna volt a Paulay Ede utca. Állandó ötletelés folyt, és koncepció nyomát a műsortervben felfedezni soha nem lehetett. A színház két dramaturgja kevert, kavart, így tette magát egyre fontosabbá. A megengedhetőnél sokkal több olyasmi történt a Házban, amit ők főztek ki. Részük volt abban, ha a műsor zavarba ejtően változatos képet mutatott. A gyakori minőségtevesztést pedig úgy hívták: nyitottság. És belefolytak a szereposztásba is – mit „befolytak”? Osztották a szerepet, mint menzás a cukros süteményt. És főként az igazgató asszony kedvét keresték, mivel, hiába, nála volt a kasszakulcs. Aki pedig a dramaturgákat nem szerette, fanciesali pofát vágott, szakmai kételyt árult el működésük iránt, az mehetett legelni, mialatt a békésebbek (és nélkülözhetetlenek) már a frissen osztott színdarabot próbálták. Amely hol remekmű volt, hol közepes dialógus, máskor meg olyan szemét, amelyből Székely még kishajót is utált volna hajtogatni.

Sem lázongás, sem heves szakmai viták, egymásnak feszülő szándékok (mint nagyra törő művészi társulásokban elkerülhetetlen), inkább csöndes kiegyezés, bevált megoldások, botorkálás a kitaposott utakon. Ez volt itt a módi. Vass György, valamint Botos Éva nyolcadszor is eljátszotta lényegében ugyanazt a párt, ugyanazt a figurát, és volt esélyük, hogy még néhányszor hasonlót játszva a Guinness-rekordok könyvébe kerüljenek. És amikor az egyik olvasópróbán Botos azt tapasztalta, hogy ismét pergő nyelvű tűzrólpattantat alakít, órákig csóválta a fejét, mígnem fogta magát, és világgá ment. Vassnak azonban éppen kisfia született, és nem is volt hely családközelben, ahová mehetne. Száraz Dénesnek áldozati szőke figurából kezdett gyűjteménye kiállni. „Gyere be, te szép, szőke herceg!”-szólításra esküt tehattunk, hogy belépni ő fog. Ha csak egyetlenegyszer valaki köpcös fekete lépett volna be! No, csak egyszer! Kísérletképpen.

A ragyogó Györgyi Anna sem kérte a felkínált menüt. Szerintem elkésve, ugyancsak lepattant. Az öregedő nagydemű színésznők (Bánsági, Takács) az egész országot bejárták, főként azért, hogy olyan helyeken mérjék meg magukat, ahol a színház még akar valamit azon kívül, hogy megteljen. Elvégre Thália papja, papnője is holtig kész tanulni. Derzsi pókerezik, alkoholi-zál a társalgóban, közben mindent észrevesz. És mint Parti Nagy mondaná, punnyadt szerepeket játszik orrvérzésig. Ez az ember volt Marlowe Doktor Faustusa? De csodás volt. – No persze, csodásat szinte kötelesség csodásan játszani. Ha nincs, amit csodásnak tarthatunk, akkor csoda sincs. És nem volt. Tizenhárom év során alig egyszer-kétszer éreztem, hogy ami színre kerül, az fölleskíti a játszókat. Annak nagyságán ujjonganak és elámulnak (no, nem hosszan tehetik, mert neki kell látniuk, meg kell csinálniuk).

És Gáspár Sándor? Saját szerepkörén csak minden szökőévből használták. A haza tán legjobb bohóca, vérbeli karakterszínész, vicces emberek között egy igazi komikus, általában hősök szerepében volt látható. Repertoárjában hercegek, uralkodók, intellektuális figurák tömege. Megoldotta ő a hasonlókat is, de ezen a ponton hiányzott egy aktor. Hirtling, aki e szerepkört betölthette volna, főként kényelmi okok vagy egyfajta színészi rövidlátás folytán kihagyta a lehetőséget. (Egyszer láttuk volna vérben, verejtékben, darabokra hullva!) Eperjes nagy formátumú művész, de nem használták ki eléggé, és játéktípusa különben is csak fokozta azt a kénytelen sokféleséget, amely a színház arculatát kérdésessé, sőt megfeythetetlené tette.

A szakmai érdeklődés mindvégig elgondolkodtatóan csekély volt. Nagy ritkán ült csak be valami színházi nagygúyú, hogy előadást nézzen, és ha mégis, nem biztos, hogy viszontláttuk. Nagy ritkán vagy szinte soha nem zörgetett az ajtón nagyobb formátumú komédiás azzal, hogy szívesen kipróbálná magát a társulatban. Első osztályú fiatalok jöttek-mentek a stúdióban. Egyik-másik később visszatért a társulatba. Viszont Bánfalvi Eszter, Mátyássy Bence, Kovács Patrícia (és még annyian, csak megfelelő szakmai szem és bátorság kellett volna) lehetek itt szépek és okosak is, a „nem kell stúdiós” előítélet miatt másutt bizonyítottak és bizonyítanak fényesen.

És még valami: Bubik István korai halála óta soha senki senkiért ki nem állt, nem történhetett olyan méltatlan tévedés, igazságtalanság, hogy bárki csak cérnahanon megnyikkanjon, és szóvá tegye. Nem. A csöppet sem fenyegető langy légkörben is mindenki féltette (és el is nyerte) biztonságát, prémiumait, konzervmondatait, és kedves meglepik is voltak. Bájban fürdött, és olcsó pezsgőt kortyolt lépten-nyomon a társulat (otthonosságot mímelt, nem is nagyon lelkesen, sőt, rosszul, hiteltelenül, de hát mímelésben volt még a legjobb, hisz ez szakmájához tartozott).

Így volt. A többi tengeremély önáltatás.

És magam sem voltam különb. Sűrűn vágtam pofákat, de nem bántam, ha nem olvassák le őket. Végigrezonáltam, amint a Társulat az évek során mind kedveltebb és elégedetlenebb lett.

A sajtó azon részének, amely úgy vette, mintha Márta István „kiütötte” volna Székelyt, volt ebben szerepe. Új Színházról szóló kritikáikban mindig érződött valameny-nyi plusz szigor, amit akár megtorlásnak is tekinthetett

a tárgyilagos szemlélő. A szakma e néhány tagja hosszan büntette Márta Istvánt, és bizony elgondolkodhatunk a büntetés időtartamán és engesztelhetetlenségén (magam is, aki megbocsátásban... mint már mondtam).

Nagyjából ilyen helyzetben és hangulatban találta a Házat az újabb pályázás. Éppen amikor két ifjú rendező (Bagó, Hargitai) érkezésében találhattunk némi reményt. Csakhogy ebben a társulatban már annyiszor ébredt és hunyt ki a remény! Sok jó instrukciónak kell még addig lefolynia a Dunán, míg az ilyen rutinos esz-kozeivel egybeforrott csapat formába lendül.

Márta gondosan elkészített pályázatáról azt gondoltam: nyernie kell. Nem így esett. Nem részletezem a történeteket, hiszen e lap minden olvasójának ismerősek. Itt az átadás napja. A színvallásé. Az érintettek gondterheltebbek, mint a Székely-féle váltás idején. Lesz, aki igent mond, ha marasztalják? Bizonyára. Kenyérgondok okozta megfontolások járják. Nincs jogom senkit elítélni. Összevissza van ám itt kötözve minden és mindenki alaposan. De legalább jobb volna az a Csurka-darab! Igen, a Trianonról szóló. Csakhogy káprázatosan rossz. Az egykor képeses drámaíró... De ez nem az elemzés helye. Talán még mindig tud jobbat is.*

Mégsem ez, nem a „majd meglátjuk”, a jövő számít. E téren érdektelen, mit tartogat. Az van, ami már volt, ez már a végeredmény, ami *unter dem Strich* kijött. Ott áll rászáradva, mint a vér. Nem egy lehetséges világlátásról van szó, egyről a sok közül, hanem arról a gyűlöletes, gyilkos világnézetéről, amellyel ő azonosult, amelyet minden mukkanásával képvisel, és amelyet zárt szájjal, hunyt szemmel is már mindenkor jelenteni fog.

Nem jóslatról beszélünk, amit meg kéne várni: beteljesül-e. Mégis mit remél, aki még remél valamit? Elzáródik benne valamiféle csap, és ő szűnik napi rendszerességgel fröcskölni a fajgyűlöletet és kapcsolt kedvenc elméleteit? Kizárt. Aki úgy érez, és furtonfurt nácihoz hasonlóan beszél, az frakkban, klakkban, amilyen jelmezbe csak bújik – náci. Miért is a sanda remény, hogy színházi reflektorok fényében majd valami más lesz?

(Tudom, ezt a főveszélyt mintha kiküszöbölték volna. Én mégis félem: minthogy rendeletileg nem akadályozható, nem terelhető el a leendő létesítmény légtéréből.)

...

Így a vége felé, szavamra, igen, ébren voltam: egy határozott körvonalú köszönés ért. Bizony, bizony: a csendesedő társalgóban valaki felém mondta, nekem mondta: Jó napot, tanár úr! Még némi kis pótlást is belerakott. Több száz elmaradt köszönéssel, mondhatom, felért. Kicsit meghökkentem, és elkésve, a búcsúzások szomorúság bájával viszonztam. (Csak egyszer. Igaz, én nem voltam elmaradásban.)

Márta oroszlánként harcolt igazgatói székéért, jó, tegyük hozzá, társulatáért, tizenhárom évi munkájáért. Mindent megmozgatott, de még ha sikerrel járt volna is, színházát nem kaphatta vissza. Az a színház nem folytatható. Az Új Színháznak vége. A kontúrtalesz intézménynek végre kontúrokra volna szüksége. Persze nem mindegy, mifélékre. Most már egy valóban új Új Színházat kéne kitalálni, létrehozni, de ez még a jövő csörömpölő, kivehetetlen lármája. Sehol semmi zene.

Az írás 2012. január végén készült. (A Szerk.)

Koltai Tamás

Átlagszínház

Székely János *Caligula helytartója* című színművében a római impérium helyi képviselője, P. Petronius darabhosszig tartó argumentálás után megérti, hogy nem lehet a templomba bevinni olyan jelképet, amely idegen annak szellemétől, mert ha beviszik, az már nem lesz ugyanaz a templom. A színház nem templom – bár épp azok köreiből tartják előszeretettel „a művészet templomának”, akik a humániumtól idegen szellemet erőszakoltak be a Paulay Ede utcai épületbe –, az viszont igaz, hogy Dörner beköltözése után az Új Színház már nem ugyanaz a színház, és a *theatron* két évezredes fogalma vagy inkább eszménye értelmében nem is színház többé.

A magyar politikai impérium fővárosi helytartója, aki – önként vagy parancsra – beerőszakolta az Új Színházba az emberellenes ideológiák kreatúráit, több hónapos, személyre szóló argumentálás után sem értette meg,

amit Petronius a rá mért drámai idő elteltével megértett. Belőle nem lesz drámai hős, és hogy mi lesz, arról majd a politika dönt.

Amikor lezárul az Új Színház története, nem árt fölidézni e történet két momentumát, a kezdeteket és a mindaddig egyetlen vezetőségváltást. Az indulásra rányomta a bélyegét, hogy egy olyan, gyerekszínháznak elkönyvelt színházat kívánt a (viszonylagos) szakmai konszenzus a legkiválóbb szakemberek egyikének, Székely Gábornak juttatni, amely akkor már nem volt gyerekszínház, hanem művészsínház volt (és fiatal nézőknek is játszott). A kinevezés előnyéről Babarczy Lászlóval együtt 1993. december 6-án nekem kellett meggyőzőm az akkoriban igen erős fővárosi liberális frakciót, három nap múlva pedig már egyedül kellett elmennem a közgyűlésbe, hogy válaszoljak a képviselők kérdéseire, mielőtt szavaznának. Kérdeztek, válaszoltam, megsza-

vazták. Ó, boldog demokratikus idők, mondanám a mai eszemmel. Az akkorival kiábrándítóan találtam a politikusok mentalitását, kevés kivétellel a liberálisokét is, meg is írtam, azok kedvéért mondom, akik azóta is mantrázzák, hogy baloldali politikusok inkompetenciáját bezzeg nem kifogásolja a kritika. (Bár ami azt illeti, a korabeli SZDSZ-t még nem lehetett egyértelműen baloldalinak nevezni.)

Amikor Székely Gábort 1998-ban menesztette a Fővárosi Önkormányzat, voltak erőteljes tiltakozások is. Csak azért másolok ide részleteket akkori cikkeim egyikéből, mert a bezzeg-kórus máig azt süvölti, hogy Székely Gábor eltávolítása senkit sem érdekelt, meg sem szólaltak azok, akik ma Dörmerék kinevezése ellen ágnak. Tehát: „Székely Gábor kitessékelése után többé nem lehet ugyanúgy színházba járni, mint eddig: annak a nemzedéknek a legszentebb eszményét csúfolták meg, amely Magyarországon az elmúlt harminc évben esztétikai és közéleti rangot adott a színháznak. A történetben egyaránt gyászos szerepet játszott az irányítás és a színházi szakma. [...] A Fővárosi Önkormányzatban valakik jó előre kifundálták, hogy megszabadulnak Székely Gábortól. [...] Az Új Színházról a következő verdikt ítélezik: »Művészszínházi profilja nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. A színgazgatói pályázatok elbírálása után – megalapozott koncepció alapján – középtávon más profilt is kaphat.« [...] Eltekintve az eljárás dilettantizmusától és felelőtlenségétől, kíváncsivá tesz, ki az az anonim ítélőbíró, aki a verdiktet megfogalmazta, és kinek a nevében beszél?!... Válasz nincs. Az ítéletet meghozók ugyanúgy arctalanságba és névtelenségbe burkolóznak, mint később, a pályázati eljárás során az ítélet készsége végrehajtói. [...] Túllépve most már a képviselői demokrácia csúfnéven említhető kontraszelektív manipulációsorozaton, érdemes megvizsgálni, mi hangolta Székely Gábor ellen – öntörvényű tehetségén és karakán fellépésén kívül – a kultúrtaácsnokokat, olyannyira, hogy érdektagoltságuk dacára testületileg simán teljesítették az előírt feladatot. [...] Ez nemcsak a színházi szakma, ez a magyar szellemi közélet szégyene. Tehetségtelen, ostoba, gazember társadalomban élünk.” (Koltai Tamás: *Árnyék és képzelet*. Budapest, Osiris Kiadó, 1999, 247–254.)

A „megalapozott koncepció alapján” középtávra előirányzott *más profilt* úgy hívták: Márta István. Neki lett fölkinálva a terep. Máig nem tudni, kinek volt ez *politikailag* annyira fontos. (Művészileg nem lehetett az, mert a választást Márta kétségtelen zenei tehetségén és korábban ugyanitt, az Arany János Színház stúdiójában játszott formás rendezésén kívül semmi sem indokolta.) Valószínűsíthető, hogy a személye iránti elkötelezettséget a felügyeleti szerv popularitás iránti igénye árnyalta. A Fővárosnak nem kellett több művészszínház, épp elégnék találta a Katonát és a Radnótit, talán soknak is, és nem volt türelme kivárni, amíg Székely a tanítványival – Novák Eszterrel és Hargitai Ivánnal – megalapoz egy hozzájuk képest másfajta művészszínházi profilt. Székely Új Színháza nem váltotta be a hozzá fűzött *pénzügyi* reményeket – magyarán *nem hozta a tervet* –, és ezt kellő indoknak találták arra, hogy a kiemelt művészszínházi dotáció szerintük elégtelen „megtérülése” miatt elejét vegyék egy következő, hasonló ciklusnak. Holott egyedül az államilag fönntartott színház lehetősége, hogy

kifutási időt adjon egy olyan, *alakuló* társulatnak, amelynek *új profilját* fiatal művészek alapozzák meg egy tapasztalt, tekintélyes, kiváló igazgató-rendező irányítása alatt. Ez az egyik különbség a közszínház és az üzleti színház között. (Dragan Klaić egyik szemléletes példája szerint az üzleti színház a bevételkiesés miatt nem engedheti meg magának, hogy egy nagyszínházi produkcióban a színpadra ültesse a nézőket, és az üres nézőtér felé játsszon. Ez a kulturális küldetést teljesítő közszínház kiváltsága. Többek között éppen ezt a „kiváltságot” rótták fel a kultúrtaácsnokok az Új Színházra, nevezetesen a *Merlin* című, Hargitai Iván rendezte Tankred Dorst-előadásnak.)

A „megalapozott koncepció alapján” történő váltás föltehetően a nyitást szorgalmazta a „népszínház” felé, bármit jelentsen is ez a nálunk zavarosan használt fogalom. Ez az, amit Márta Új Színháza nem teljesített. Fogalmazhatnánk úgy is, hogy *nem váltotta be a hozzá*



Schiller, Kata felvételei

1. Roberto Zucco
(Trill Zsolt és Takács Katalin)

2. Szentivánéji álom
(Botos Éva és Kecskés Karina)

3. Rómeó és Júlia
(Almási Sándor, Huszár Zsolt és Vass György)

4. Édentől Keletre
(Huszár Zsolt és Gáspár Sándor)





Köncz Zsuzsa felvétele



Schiller Kata felvétele

fűzött reményeket. Mindvégig a „művészzínház” és a „népszínház” között lavírozott, hol az egyikhez, hol a másikhoz csapódva, mint könnyű sajka a sziklákhöz a viharos tengeren, s a hányattatások közt összetört. Nem volt határozott célja, iránya, mondanivalója. Nem alakított ki sajátos arculatot, profiltalanul, előadásról előadásra tört utat magának más-más esztétikai, gondolati és stílári kísértéseknek engedve, és egyikük vonzaskörében sem alakítva ki önálló karaktert. „Általános színház” volt tizenhárom évadon át, „középkategóriás kultúrigenyt” elégített ki, hol jobb, hol rosszabb színvona-

lon – és nem teremtett saját közönséget. Látogatottsága könnyített, fél-művészzínházi programja ellenére sem növekedett az „elvárt” mértékben, különös tekintettel a támogatás arányára, amelyet kezdetben megörökölt a kiemelt kategóriás Székely Gábor-érától. (Néhány éve Puskás Tamás, a Centrál Színház igazgatója tett érdekes összehasonlítást, bizonyítva, hogy szintre pontról pontra hasonló műsorpolitikát valósít meg jóval kisebb dotációból. A fővárosi színházak pénzügyi működésének összehasonlító adatait a SZÍNHÁZ 2006. decemberi számában közlő színházgazdasági szakember, Venczel Sándor szintén arra a megállapításra jutott, hogy a gazdasági rentabilitást illetően az Új Színháznak van behoznivalója: az egy előadásra jutó nézőszám és az egy nézőre jutó állami támogatás tekintetében egyaránt a legrosszabbak a mutatói a fővárosi önkormányzati színházak között. Venczel így summázza értékelését: „Férőhely és nézőszámát tekintve pénzügyileg erősen felülértékelt színház.” A városvezetőknek ez Székely Gábor esetében a menesztésére, Márta István esetében mandátumának kétszeri meghosszabbítására volt elegendő ok.)

Gondolatilag általánosak, esztétikailag átlagosak voltak az Új Színház előadásai. Bemutatóin nemhogy a világmegváltó szándékot, a mindenáron kikíváncozó mondanivalót sem lehetett érezni. Legkevesbé a kockázatvállalást. A mai magyar színház struktúrája és finanszírozási rendszere egyébként is a kockázatmentes működésre épül – az utóbbi években ez a tendencia egyre erőteljesebben mutatkozott –, de a Paulay Ede utcában ezen a kereten belül sem ostromolták a falakat, el sem mentek odáig, bőven a biztonsági zónán belül maradtak. (Érdeemes lenne elgondolkozni azon, melyik az

a pont, ahol a bukás elkerülésének kényszere miatt „sok nagyszerű, fontos merény kifordul medréből, s elveszti tett nevét”. Mert jelenleg és már jó ideje a helyzet az, hogy a művészi vállalkozások értelmét megalapozó, de nem azonnal visszaigazolt kockázttal alkalmat ad a lesben álló [só]hivatalnak – más néven a felügyeleti szervnek –, hogy elmozdítsa a merészebb művészeti vezetést.) Nem biztos, hogy az esztétikai falmellegesség kitűzött művészi program volt az Új Színházban, lehet, hogy latensen működött, és csak ösztönösen találták meg azokat a meghatározó személyiségeket, akik erre hajlamosak voltak. Vagy Márta Istvánnak nem volt bizalma, esetleg türelme kívárni egy-egy általa választott művészeti vezető elképzeléseinek kibontakozását. Ha egyáltalán voltak ilyenek. Kívülről nézve ez nem tudható, és nem is kell tudnia

sem a nézőnek, sem a kritikusnak. Elég volt látni az előadásokat és az előadásokból összeálló folyamatokat, az egymást követő évadokat. Ezekből sok bizonytalanság, sok rögtönzés, az átfogó színházi szemlélet hiánya látszott. Ami nem tévesztendő össze a nyitottsággal és a sokszínűséggel. Ahogy a stíluseklektika sem a szellemi irányok eklektikájával.

Nem a választott szerzőkkel és darabokkal volt baj. Shakespeare, Marlowe, Molière, Racine, Schiller, Gozzi, Goldoni, Büchner, Osztrovszkij, Dosztojevszkij, Jarry, Csehov, Gorkij, Bulgakov, Steinbeck, Max Frisch, Ghel-

derode, Molnár Ferenc, Szép Ernő, Hunyady Sándor elég jó névsor. Elfogadható kortárs darabok is feltűntek a műsorban. A mai magyar drámával már nem volt különösebb viszonya Márta Új Színházának, talán a korszak elejét leszámítva, amikor Halász Péter a társulathoz kötődött néhány évadon át. De ezzel a repertoárral létre lehetett volna hozni jelentős előadásokat. Vagy legalább néhány kiemelkedőt. Nemigen voltak ilyenek, aligha véletlen, hogy a POSZT kurátorai nem kapkodtak új színházi produkciók után. És ebben nem kell a Székely Gábor helyét elfoglaló Márta István iránti ellenszenv megnyilvánulását látni; nincs ilyen testületi negatív elfogultság, vagy ha van, ezt a teljesítmény hamar elfejteti, példa rá a kecskeméti Katona József Színház, amellyel a politikai kinevezett Cseke Péter miatt nem szimpatizáltak az ilyesmire kényes kritikusok, de a felvilágosult és nyitott színházvezetés, illetve a kétségtelen művészi eredmények láttán ez a trend hamar megfordult. Ami az Új Színházat illeti, a kritikai recepció az egyes bemutatókat valamivel a tényleges minőségükön *felül* értékelte, hosszú távon viszont nem talált a működésében definitív szándékot vagy arculatot. (Lásd Zappe László színházportréját a SZÍNHÁZ 2011. júliusi számában.)

Ha emlékezetes előadásokat hívok elő a memóriámból, akkor a *Roberto Zucco* (rendezte Vidnyánszky Attila), a *Szentivánéji álmom* (rendezte Szergej Maszlobojcsikov) és a Dosztojevskij-regényből készült *Szonya* (rendezte Szabó Máté) ugrik be. Alföldi Róbert két érdekes munkája, a *Rómeó és Júlia*, illetve a *Három nővér*, esetleg Valló Péter *Phaedrája* jelezhetett volna egy-egy minőséggel indokolt színházzsemléti (nem stílári!) irányt, ahogy Kiss Csaba decens, tartózkodóan „polgári” produkciói is egyfajta határozott ízlésvilágot képviseltek abban az időszakban, amikor – legalábbis papíron – művészeti vezetői szerepet vitt a társulatban. Maszlobojcsikov a Shakespeare-vígjátékon kívül rossz előadásokat rendezett, Vidnyánszky nemigen volt képes hatást gyakorolni az együttesre, sőt – az *Alszentek összeesküvésének* tanúsága szerint – még a mindenki más számára is kezelhetetlen Eperjes Károllyal sem tudta megértetni magát. Szikora János képeskönyv-előadásai a sterilitás, a széplelkűség és a pszeudogondolatiság jegyében fogantak – kivétel az *Édentől keletre* –, a színésszel folytatott munka nem az erőssége, ami művészeti vezetőként különösen kétes tulajdonság. A társulat lényegében tizenhárom évadon át elveszítetten bolyongott a falak között, nem volt fogódzója, társulatépítésről nem lehetett beszélni, és arról sem, hogy az egyes színészeket egyéni fejlődési görbéjüknek megfelelően, alkalmas és érzékeny állapotban terheljék egyre jelentősebb feladatokkal. Szimpotomatikus, hogy amikor egy határozott profi, Egon Savin rendezett egy karakteresen elhibázott előadást, az *Erdőt*, a színészek szinte föllélegeztek a szigorú keretbe kényszerített bánásmódtól. Az olyan előadás-katasztrófák viszont, mint *A mizantróp*, a *Tisztújítás* vagy a *Virágos kert*, nem igazán heverhetők ki egy magára adó színház életében, mert nem a nagyot akarás tolerálható

kudarcai, hanem a zavaros gondolkodás, a szellemi és stílári olcsóság és a szépelgő semmitmondás fiasói.

Szellemi irányok nélkül nehéz színházat csinálni, és ha valami tökéletesen hiányzott az Új Színházból, az az intellektualitás. Ez szinte minden előadáson lemérhető volt, és esszenciálisan mutatkozott meg az utolsó bemutatón, *A varázshegy* kudarcában. Thomas Mannt intellektuális erőter, primer gondolatiság és szellemi üzenet nélkül nem lehet előadni. Az öncélú esztétizmus, a művi artisztikum nem pótolja az értelmezést és a jelenben érvényes mondanivalót. A Márta István-korszaknak csak a végjátékában jelent meg az erőteljesebb közéleti gondolkodás és a határozottabb szellemi arculat igénye, akkor, amikor Bagó Bertalan és Hargitai Iván szorosabban a társulathoz kötődött. De már késő volt, egyébként is csak szakmai jelentősége lett volna, mert ekkorra már eldőlt, hogy a színházat koncul vetik a politikai szélsőségeknek, és ez akkor is megtörtént volna, ha az utolsó évadban látványosan javult a művészi minőség. Ha valami, a művészi minőség számít legkevésbé a mai kultúrpolitikának. Tarlós István részéről merő cinizmus volt azzal indokolni Márta István leváltását, hogy döntésében a színkritika – történetesen név szerint említve e sorok íróját – negatív értékítéletére támaszkodott. Úgy tenni, ráadásul egy szakmai szervezetnek írt hivatalos levélben, mintha a hivatali döntnök megszívlelte volna – mintha a mindenkor hivatali döntnökök bármikor megszívlelték volna – a kritika véleményét, politikai állsentség és arrogancia. Éppen az ellenkezője igaz: az esztétikailag megalapozott értékelés és az önálló gondolkodás szállka a politikai hatalom szemében. Megtehetik és meg is teszik, hogy olyan helyzetet állítsanak elő, amelyben mindenki a politikailag lojális Márta István biztos kinevezésére számít, ezért senki sem vesz részt egy kirakatpályázaton, s akkor előveszik a ki tudja, milyen alkuval a cilindrből elővarázsolt kliensüket, egy Európában szalonképtelen ideológia képviselőjét, aki hazugságokra épített, dilettáns pályázatot írt (vagy ilyet írtak neki), és minden, színházvezetésre feljogosító etikai normát megszegett, mielőtt még beült volna az igazgatói székbe. Hogy ez megtörténhetett, abban a színházi szakma is hibás, és ez alól a felelősség alól nem bújhat ki.

Néhány nappal azelőtt, hogy Dörner György a gengszterpolitika segítségével einstandolta az Új Színházat, az egyik közszolgálati tévécsatorna leadta Székely Gábor 1976-os szolnoki *Athéni Timon*-rendezését. Ez a magas feszültségű, kristálytisztá logikájú, nagyszerű előadás a ma is érvényes világunort közvetíti szuggesztív erővel. „A mi köztársaságunk vadállatok erdeje lett”, mondja benne kétségbeesetten a címszereplő. Kommentárta nincs szükség.

Ha gyűjtek a politikát. Ha semmi mást nem teszünk, mint leírjuk a Székely Gábor – Márta István – Pozsgai Zsolt ívet, láthatjuk, hogy honnan hová jutottunk. Ez nemcsak az Új Színház, hanem Magyarország szellemi hanyatlásának is a jelképe.

Deres Kornélia

Töredékes és bonyolult

A KORTÁRS DRÁMAFESZTIVÁL KONFERENCIÁJA

Színház és valóság: matrjoska babák. Egymásba épülnek. De ez a viszony zavarba ejt. Nincs rá biztos válasz, mennyi valóság van, lehet a színházban. Vagy akkor már: mennyi színház a valóságban? Nem véletlen, hogy az idők folyamán mindig újratematizálódott ez a kétirányú kapcsolat, és mind az elmélet, mind a gyakorlat szempontjából izgalmas problémákat vetett fel. Hol látni a színházon belül szándékosan testet öltő valóság határait? Gondoljunk csak Marina Abramović vagy Chris Burden performanszaira, amelyek nagyon is hangsúlyossá tették a testi valóságot, és megkérdőjelezték a fizikai érinthetlenség és sérthetlenség mítoszát. Másrészt viszont lehet, hogy a színház sajátos keretei eleve visszapattintják a kérdést, hiszen a valóság az valóság, a színház meg színház. Még akkor is, ha ez utóbbi nehezen képzelhető el olyan mediális környezetben, ahol befogadó és játészó nem egyszerre vannak jelen a térben, egy közös valóságban. Vagyis a színház megkülönböztető jegye éppen esemény mivolta. Egyszerűbben fogalmazva: az, hogy élő emberekkel dolgozik. De nézhetjük a visszájáról is: egy – Hans-Thies Lehmann-előadásokból híressé váló – Heiner Müller-idézet szerint a színházban „az a különleges, hogy ott bármikor meghalhat valaki”.

Jelen beszámoló szempontjából színház és valóság viszonyának problémaköre inkább úgy válik relevánssá, ha azt kérdezzük: mennyiben térje a színháznak, hogy reflektáljon mindennapjainkra vagy egy közösség közeli-távoli múltjára? És ha igennel válaszolunk, akkor ki-nek a szempontjából kellene ezt megtennie? Ha már itt tartunk: milyen színháznak? Hiszen nem válik-e ezzel rögtön egy csoport, egy eszme kiszolgálójává? Ám ha ezt tudatosan műveli, akár nem reflektálhat-e rögtön (már magával az előadással) ilyen típusú kifogásokra? Ezek a kérdések korántsem csak a (színház)elmélet vad-hajtásai, nagyon is kézzelfogható dolgokra utalnak (f)elfedett előítéleteinkkel, háttértudásunkkal, paradigmáinkkal kapcsolatban. Például, hogy mit fogadunk el úgy, mint a valóság dokumentumait, és hogy mennyi embert lehet meggyőzni erről. Vagy hogy a közös valóság – közel sem szimpla relativizmusból táplálkozó – ingtagságát hogyan lehet megmutatni a színház eszközeivel. És ha ez sikerül, akkor milyen célokat szolgálhat. Többek között ezekre a problémákra kerestek válasz(ok)at az *Újrahasznított valóság a színpadon* című nemzetközi konferencia szervezői és résztvevői.

A konferencia a 10. Kortárs Drámafesztivál egyik fontos programjaként a fesztivál rendhagyónak mondható tematikájába illeszkedett, hiszen a hagyományos vendégország- (tudniillik egy kiemelt ország színházi előadásainak bemutatása a KDF keretében) program helyett ezúttal a dokumentarista színház és dramaturgia lett a fesztivál hívószava, melyhez magyar és külföldi előadások (például a PanoDráma, a Teatr.doc, a TeatruLUNI de la Green Hours, a Nézőművészeti Kft. társulatok produkciói) is kapcsolódtak. A konferencia három

jól körvonalazott kérdés mentén szerveződött: a mi (témák), a hogyan (eszközök) és a miért (funkciók) problémáit tárgyaló szekciók egyenként öt-hat szakmai felszólalásból, egy-két esettanulmányból és az ezeket követő közös vitákból épültek fel. Persze a felszólalások, akarva-akaratlanul, gyakran több kérdéskört is érintettek. És ez jól is volt így: színháztudósok, színikritikusok és színházcsinálók igyekeztek közös vagy épp nagyon is különböző nevezőre jutni.

Hogy a dokumentarista színház miért olyan téma, amely köré érdemes és érdekes konferenciát szervezni, azt nem csupán az mutatja, hogy a kilencvenes évektől kezdve az angolszász vagy épp német színházban sorra jelentek meg olyan műhelyek, amelyek a valóság kutatásának eszközeként éppen ezt a formát választották, sok esetben nem elhanyagolható sikerrel (lásd a néhány alkalommal Magyarországra is látogató Rimini Protokoll előadásait). Az utóbbi időben ráadásul a román, az orosz vagy a lengyel színházban is egyre több olyan projekttel találkozhatunk, amely a dokumentarizmus – közel sem egységes – módszerével kíván reflektálni az őt körülvevő világra vagy egy múltbéli esemény, hagyomány ezerféle továbbélésére. A magyar színházban is mutatkozik némi érdeklődés a dokumentarizmus iránt, ám a példák többsége megmaradt a dokumentumok hitelenségének reflektálatlan hangsúlyozásánál, amely inkább a régi formák újjáélesztését, semmint az új dokumentarista módszerek és formák kihasználását szolgálja. És ennél a pontnál rá is térhetünk a konferencia nyitó előadására, melyben Thomas Irmer fontos különbségre hívta fel a figyelmet a dokumentarizmus lehetőségei tekintetében. Míg az 1920-as években Erwin Piscator



1.

Schiller Kata felvételei



2.

Irmer ezeket a produciókat a posztdramatikus színház variációiként jellemezte, javasolva, hogy álljunk ellen egy explicit definíciókényszernek. A dokumentarizmus körülírhatóságához nyújtott érdekes szempontokat P. Müller Péter előadása, amely valóság és fikció hagyományosan bináris oppozícióként kezelt viszonyát járta körül, hangsúlyozva, hogy a valóság hozzáférhetőségét alapjaiban határozza meg a nyelv mint kikerülhetetlen mediális eszköz. A keretezés problémájának érintésével P. Müller kiemelte, hogy a közös valóságként elfogadott jelenség önmagában is konstrukció, melyet az észlelés hagyománya és története, valamint különféle

ideológiai, politikai és kulturális előfeltevések alakítanak. És éppen ezek az elméleti belátások azok, melyek az Irmer által jellemzett új dokumentarista formákat alapjaiban határozzák meg. A szekciót záró vitában, amelyre egyéb, a dokumentarista színház tematikáinak, illetve történetének meghatározott szegmensekre koncentrááló előadások után került sor, Tompa Andrea vetette fel a bizalom kérdését.

1. Egy óra tizennyolc perc
(Teatr.doc)

2. Felelősségem tudatában kijelentem
(Teatrul LUNI de la Green Hours
és tanga Projekt)

3. A felhő (Space Theatre Group)

nevével, majd negyven évvel később már a Weiss–Hochhuth–Kipphardt hármassal fémjelzett (német) dokumentarista színház elsősorban a felhasznált anyagok hitelességére (és ezen keresztül a közönség tanítására) építkezett, a kilencvenes években jelentkező rendezői projektek már kritikusan közelítettek egy adott történelmi-társadalmi tudásanyaghoz. Ahelyett, hogy elfogadták volna a meglévő dokumentumok által közvetített narratívát, maguk is kutatni kezdtek, és eredményeiket a legkülönbözőbb színházi eszközök segítségével mutatták be, miközben igyekeztek reflektálni a kutatást irányító bújtatott ideológiák halmazára.

Köncz Zsuzsa felvételei



Fontos szempont ez, hiszen amellet, hogy megvizsgálhatjuk, mi kereteződik valóságként egy dokumentarista produkcióban, a befogadói oldalról legalább ilyen meghatározó, hogy például egy szemtanú mi alapján tűnhet olyannak, akinek *el is hisszük*, amiről beszél.

A különféle dokumentarista projektek sokféleségét kiválóan prezentálták az esettanulmányok és az egy-egy előadást vagy műhelyt bemutató, elemző felszólalások. A befogadót a legkülönbözőbb módokon középontba állító dokumentarista előadásokról beszélt például Tompa Andrea a Nature Theatre of Oklahomának a kulturális emlékezet témáját feldolgozó előadása

lásának körülményeit vizsgálta. Soutar saját dokumentarista kísérleteinek bemutatásakor határozottan fejtette ki, hogy célja mindig elsősorban a közönség „felébresztése”, s egyfajta mediátorként kíván rámutatni a média hamisságára, a politikai játszmák kétszínűségére.

A dokumentarizmus lehetséges társadalmi funkciójának tárgyalásakor Iulia Popovici felszólalása a társadalmi érzelmek fogalma felől vizsgálta ezek lehetőségeit. Egyes szociológiai kutatások a társadalomban domináló érzelmekre fókuszálnak, és például Oroszországban egy ilyen felmérés eredménye az irigység lett. Popovici szerint Romániában jelenleg „társadalmi



Gardénia
(K. V. Társulat)

Koncz Zsuzsa
felvétele



kapcsán, vagy Arday Petra, aki a Space Theatre Group alkotójaként mutatta be a nézők aktív részvételére építő munkáikat. A *felhő* című produkciójuk, amely Magyarországon is turnézott, a jelent interaktív múzeumként keretezi, és nézőit (akik a jövő embereit alakítják a játékban) körbevezeti ebben a modellezett múltban, ahol a kiállítás tárgyai a miniket körülvevő utcák, emberek, járművek. Ugyanakkor azt, hogy a dokumentarizmus mindemellett a traumatikus események feldolgozásának hagyományos eszköze maradt, bizonyította az Új-Zélandról érkezett Stuart Young beszámolója. Munkatársaival projektjeikben mindig olyan témákra próbálnak fókuszálni, melyek a helyi közösséget hangsúlyosan érintik: így például *Hush* című előadásuk az Új-Zélandon járványyszerűen terjedő családon belüli erőszak témáját dolgozta fel, a *Be/longing* pedig az identitás kérdésével foglalkozik a bevándorlók és az országból kitelepülők, majd visszatérők történeteinek keresztül. A felfoghatatlan események megértésére tett kísérletként dekódolható a kanadai Annabel Soutar *Sexy béton* című produkciója is, amely egy montreali híd halálos áldozatokat is követelő összeom-

érzelemként” a bizalmatlanság vezetne orrhosszal. (Magyarországon vajon mi?) Erre az elméleti kérdésre adott nagyon is praktikus színházi választ Gianina Cărbunariu, az emlékezetes román–magyar koprodukció, a *20/20* rendezője, akinek legújabb előadása a *Securitate* iratainak hozzáférhetetlenségét, illetve a beszervezések bonyolult, önkényes, az iratokban tükröződő szabályait kutatja. A magyar társadalmi emlékezet és/vagy traumák témáját feltérképező kezdeményezésekkel kapcsolatban Lőkös Ildikó tartott előadást a Krétakör és a KoMa egyes produkcióinak bemutatásával, továbbá Lengyel Anna, aki az első magyar, verbatim technikával készült, a román elleni agresszió jelenségét feldolgozó *Szóról szóra* című előadás céljairól, elkészítéséről beszélt. A társadalmi érdeklődés felkelésének kérdéskörében érdemes megemlékezni Mihail Durnyenkoval az utolsó vitában elhangzott meglátásáról, amely egy sokkal pragmatikusabb kérdéskört érintett. Durnyenko, aki drámaíróként az orosz Teatr.doc csapatában is dolgozik, elmondta, hogy bemutatóikra főként középosztálybeli, húsz és harminc év közötti emberek járnak, mert ahhoz, hogy valaki tényleg érdeklődni tudjon politikai-társadalmi kérdések, problémák, ellentmondások iránt, minimum az kell, hogy ő maga ne nyomorogjon. Így dokumentarista színházon innen, az *Újrahasznosított valóság a színpadon* konferencia bőven adott elgondolkodtató szempontokat és példákat, még ha ezek nem mindig álltak is össze egyetlen rendszerré, hanem megmaradtak érdekes mozaiknak. De hát a valóság már csak ilyen: töredékes és bonyolult.

Tomba Andrea

Köztetek lettem én

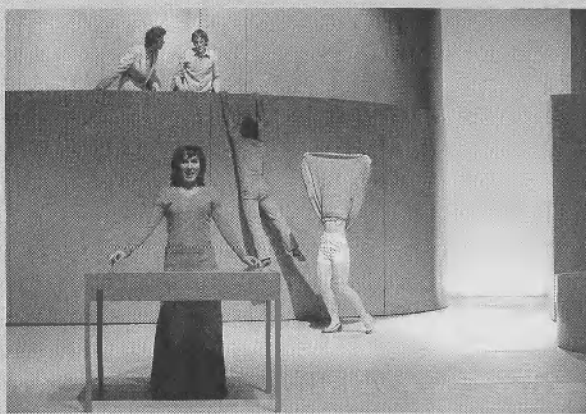
SZUBJEKTÍV TRAFÓ-KÉPEM

A Trafó szakrális zenei sorozatára későn kapcsol-
tam, ebben az évadban mentem el először. Egy-
szerűen elkerülte a figyelmem, vagy azt hittem,
szombat estéimet csakis színházra kell tartogatnom.
Bár a hagyományos zene vonzott, némiképp kételked-
tem abban, hogy a Kortárs Művészetek e budapesti
Házában helyén van az iráni, indiai, pakisztáni szakrá-
lis zene, ez az ősi forma, ami a megőrzés, a konzervá-
lás célját szolgálja, nem pedig az újításét, amit a Trafó a

tokat létrehozni, az elme, a befogadás sorozatait. Bő öt
éve a Pécsi Országos Színházi Találkozón tartottunk
egy beszélgetést „a szakmával” arról, hogy miért nincs
nemzetközi fesztiválja Magyarországnak. Sokan jelen
voltak, akiknek közük van ehhez a területhez, a nem-
zetköziséghez. Akkoriban többen úgy gondoltuk,
szimptomatikus, hogy bezárkózott, a külföldtől idegen-
kedő hazánk sem felülről, a legnagyobb kultúrátámo-
gató, az állam felől, sem alulról, az előadó-művészeti



A Sabri Brothers előadása



Nico and the Navigators



Gyévuska (Pintér Béla Társulata)

maga hitvallásának tekint. Szakrális és konzervatív
műfaj, Allah nevének invokálása, szúfi transzállapot –
mit keres itt, tűnődtem. A második szakrális koncer-
temre aztán, a pakisztáni Sabri Brothers előadására,
igyekeztem idejében érkezni, mint valamennyi itt meg-
tartott eseményre; sokan vannak, én pedig jó helyre sze-
retnék ülni. E majd' másfél évtized alatt, ha nehezen is,
de elfogadtam, hogy érkezési sorrend van. Nincsenek
helyre szóló jegyek, az ajtók előtt kell tömörülni. Nincs
ennél demokratikusabb intézmény, kelnék ma védel-
mére annak, ami tulajdonképpen sohasem tetszett,
fizikailag ma sem rajongok érte.

A pakisztániak előadása előtt a Ház zenei vezetője
mond néhány szót a sorozat következő darabjairól; gon-
dolatban beírtam a naptárba, szeretnék eljönni. Sorozat
– sohasem fesztivál; ez az elv. A sorozat végtelenül bő-
víthető. Indulhat meghatározott számú darabbal, de le-
het parttalan is. A fesztivál pedig zárt esemény. Minden
sorozat, a dolgok egymásra és egymásból épülnek, mint
egy város szövege. Felépíteni valamit azt jelenti, sorozat-

szakmákból nem tudott létrehozni – gründolni, kilob-
bizni, összepályázni, egyszóval *akarni* – egy jelentős
nemzetközi fesztivált. Azt hiszem, kimondatlanul is
egy színházi, talán drámai színházi fesztivál járhatott az
eszünkben. Egy kis szégyenérzet is keveredhetett abba,
hogy szinte valamennyi kisebb-nagyobb (akkor még
úgy gondoltuk: szegényebb) szomszédunknak, általá-
ban kelet-európaiaknak van ilyen nemzetközi fesztivál-
ja Prágától Várnáig, Nyitrától Szebenig és Belgrádig.
Magyarország szerény nemzetközi színházi életében
két láthatóbb, jelentősebb fordulópontot jegyezhetünk
fel: mindkettő az Európai Színházi Unió fesztiválja volt,
az elsőt a kilencvenes évek közepén, a másodikat az ez-
redfordulón tartották. Ezen a fesztiválon szerepeltek
olyan előadások – a pétervári Malij Tyeatr *Gaudeamus*,
a litván *Hamlet* Nekrošiustól –, amelyek jelentős hatást
gyakoroltak. A fesztivál-kérdést aztán magamban is el-
vetettem – időszerütlenné vált megvalósítása is, de ta-
lán szükségtelenné is; ma, jelen gazdasági-társadalmi
helyzetünkben nyilvánvalóan fel sem merül. De talán

a gondolkodásom(-unk?) változott meg: nem látványos, nagyszabású eseményt kellene elgondolni, hanem folyamatokat generálni. Olyan folyamatokat, amelyek tulajdonképpen zajlanak is, de lehet, hogy nem vesszük eléggé észre őket. A fesztivál-vita idején a kétezres évek közepén jártunk. Valaki azt mondta a vitán: rengeteg külföldi kulturális esemény látható nálunk szétszórva. Sőt, a Trafó egy folyamatos fesztivál. Szégyenérzetünket, hogy nincs fesztiválunk, nem mulasztja el a felismerés: valóban létezik másik forma, benne másféle tartalom, de talán az, amit szerettünk volna, hogy a világ, a maga nagyságában és sokféle alakjában itt legyen velünk, Budapesten – az karnyújtásnyira van, a IX. kerületben.

Azt hiszem, egyetlen budapesti színházban sem fordulok meg ennyiszor egy évadban; egy fővárosi színháznak legfeljebb négy-öt bemutatója van. Hosszú ideig járok azonban úgy a Trafóba, hogy a folyamatot, az egységet nem fedezem fel. Sokáig csak színről színre látunk, darabról darabra, nem a maga belső logikájában, egységében, abban a fluidumban, ahogy összefügg, egyik a másikba áramlik, sorozatok kapcsolódnak egymásba, érintkeznek, kereszteződnek. Miközben a többműfajúság, a műfajok, határok közötti átjárás fel-tétlen hívének hiszem magam, én magam ritkán

certjén, aki kétszer is járt ott; ingatom a fejem, sajnos nem. Nekem a Trafó előtt nem volt szinte semmi.

„Nézzünk meg már valamit a Trafóban”, mondta türelmetlenül, bő évtizede egy leendő kritikustársam (mellesleg ő éppen nem lett az) a Hajónapló Műhelyben, ahol kritikairást tanultunk akkoriban. Tanáraink főleg drámai színházba vittek, küldtek. Hozott is egy írást a lány, egy *lila* előadásról egy lelkes és *lila* írást. Nyomban feladatként kaptuk előadást nézni a Trafóban. Még nem jártam ott; hozzáteszem, akkor még sok más budapesti színházban sem, és a város még nem oszlott számomra jobb és rosszabb kerületekre, egyébként is, a „messzi” Bárkában volt a Műhely; nem zavart hát, hogy nem a belvárosba megyünk. Menet közben a racionalitás és szofisztika bajnokaként már csiszolgattam érveim a lilaság és a blöff ellen. Hisz annál pontosabban, mint akkor, sohasem tudtam, hogy hol vannak a színház határai. (Elnézem az elsős színházelmélet szakos hallgatókat: rettentő pontosan meg tudják határozni, mi a színház. És mi nem. Legfőbb munkánk, hogy ebben is jól összehazavárjuk őket.) Az előadás – félig tánc, félig színház – természetesen lila volt, mégis nagyon érdekelt. Érdekelte a dühöm is, amellyel majd nekiugrom. (A düh egyébként fontos eszköze a kritikának – ezért is tartják



A jég (Krétakör)

Isabella szobája (Jan Lauwers – Needcompany)

járom át a zenei, képzőművészeti, előadó-művészeti formákat. Sokáig a Trafó számomra sem más, mint egy hely, amelyben programokat választok magamnak, címeket egy könyvesboltban, de nem érzékelem belülről, hogy hol vagyok, mi valójában ez a hely. Ahhoz nem a szakmámat kellene gyakorolnom; ne az legyek, aki már „tud”, hanem majd most akar beiratkozni az elemibe.

A mostani szakrális előadáshoz rövid bevezetőt kapunk a kávvai zenei hagyományról. Ötpercnyi bevezető egy igazán hozzáértő szakembertől. Az ember hajlamos minden előszót átlapozni, de most nem várom e bevezető végét. Hallgatom őt, és közben *tudást kapok*. Talán csak azt sajnálom, hogy a sok külföldi – mert hirtelen olyanná válik a terem, mintha Londonban vagy Berlinben volnánk, annyiféle ember, kultúra, arc, nyelv, bórszín gyűlt itt össze – nem érti a magyar szót. Tudást kapok, finom hálót szó nekem ez az este, nem a semmibe dobja az ismeretlent. Kommunikál, beszél hozzám, figyelmet kér. Szomszédom meg is kérdezi, hogy voltam-e hajdan a PeCsában egy másik kávvai zenész kon-

sokan úgy: a kritikus csak fiatal lehet, mert ő tud igazán dühös lenni. Rég elpárolgott belőlem a düh, ez baj, úgy sejtem. Kritikusi lándzsáim már ártalmatlanok, sérelmeim már nem személyesek, inkább közösségiek.)

Minden kritikusnemzedéknek megvan a maga színháza – egymást formálják, írják, tanítják. Talán színházeszménynek is mondhatnám, ha nem hinnék abban, hogy a kritikus voltaképpen *ízléstelen*, saját ízlés nélküli, sok műfajú, sokfélét látni, érteni és értékelni képes ember, különböző kánonok, paradigmák befogadója. Az előttem járó, ma is aktív és meghatározó nagy magyar kritikusnemzedék a kaposvári színházon és a Katonán nevelkedett. Az én nemzedékem, mondanám – bár alig vannak tényleges kortársaim, azonban számos, nálam tíz évvel fiatalabb kritikustársam állt most pályára –, a Trafóval, a Krétakör Színházzal (szándékosan írom „színháznak”, noha a mai Krétakör már nem annak nevezi magát), a Pintér Béla Társulattal nőtt fel, szocializálódott szellemileg. *Köztetek lettem én*, mondanám. De azt is kérdezhetném: ki van még talpon?

Hogyan szelídült meg az akkori lilaság, és vált leírható, artikulálható színházzá – ez közös tanulási folyamatunk; ebben a magam korlátainak beismerése, tehát a tanulás ugyanúgy benne van, mint az akkori (és mostani) Trafó tévedésekkel tarkított, de rendkívül gazdag és sokféle útja. Most is képzem magam: szakrális zenében éppen óvodába járok, táncban már elemi iskolába, posztdramatikus színházból talán egy saját DLA is kitelne tőlem.

Ahogy a tudomány nem szakítható le a saját tévedéseiről, arról a környezetről, amely tele van téveszmékkel, hamis elképzelésekkel – amelyek csak *utólag* látszanak annak, és gyakran csak átmenetileg, gondoljunk a XIX. századi homeopátiára vagy vízkúrákra –, úgy a kortárs művészet kánonteremtéséhez is hozzátartozik az a rengeteg zsákutca, tévedés, lilaság, blöff, félérték, részígazság, amelynek árán létre tud jönni az új, a valóban innovatív, kortárs világunk sokféle kortárs válasza,

sos nyoma is van: a befogadó, a kritikus tévedett csak igazán megítélésekor! A kétezres évek közepén indult *Határeset* vagy *Pendulum* programban számos ilyen produkciót láttam. Nico and the Navigators bosszantott akkoriban, vagy Wayne Traub szólója, vagy éppen egy Anna Viebrock-díszletbe (mely egy másik előadásra készült, és sohasem használták) helyezett mozgásszóló: gyakran az öncélúság, a spekulatív, hatásvadász agymunka újabb és újabb darabjait láttam bennük. A *Határeset* sorozatnak azonban része volt Térey János *A Nibelung-lakóparkja* Mundruczó Kornél rendezésében, a legnagyobb kortárs magyar darabok egyike az elmúlt évtizedben. És része volt a Cirkus Cirkör is, a kortárs újcirkusz, melynek magyarországi felépítője a Trafó volt; ebben az évadban is itt jártak, káprázatos, felszabadító örömszínház volt. Trafó nélkül nem tudnánk, mi az újcirkusz, a műfajnak nem létezik magyar képviselője.



Cirkus Cirkör



A hosszú élet (Alvis Hermanis)



Blaiberg és Sweethe

formája. E kockázatok és mellékvágányok nélkül nincs intézményes kortárs művészet. Egy jelentős zsákutca, egy porba hulló kockázatvállalás, egy határozott szándékot felmutató, de azt artikulálni még nem tudó vállalkozás, amely mégis a kortárs világra és időre kíván reflektálni – nevezhetjük kísérletnek is –, ma is izgalmasabb számomra, mint egy biztonságos vállalkozás. Bár hiszem, biztonság sosincs – az csak ismétlés és másolás. Ilyen innovációs intézményt, ahol megfelelően széles a kulturális kínálat, csak egy nagyobb város bír el: a Trafóban ott is érzi magát az ember, egy európai fővárosban. Büszke vagyok rá: Bukarestben nincs ilyen, Pozsonyban sincs; ez itt a HAU – a Hebbel am Ufer Berlinből. Létrejött a rendszerváltás óta egyetlen stabil, komolyan vehető színházi teljesítménye Budapestnek (mert a Bárka Színház ugyanúgy nem tudott folyamatot felmutatni, ahogy a Nemzeti is csak az utóbbi években).

Számtalan nagy és kicsi, jelentős és jelentéktelen porba hullást láttam itt, a Trafóban vagy máshová – a Moszkva térre, alkalmi, talált terekbe – telepített produkciókban. Különösen a külföldi darabok közt; úgy tűnt, amikor a válogató meglátta valahol külföldön, egy fesztiválon vagy lelkes befogadó közönség előtt, hogy ha kockázatosnak vagy provokatívnak ítélte is, de tartalmasnak. Talán – ami nyilván velem is sokszor megesett, ha előadást javasoltam – a válogató tévedett. Vagy aminek írá-

Az elmúlt években számtalanszor hallottam a Trafó művészeti munkatársaitól a kérdést, láttam-e valami jót. Amit meg kell „csinálni”. „Csinálni”: színházi szleng, de annál több. Nem be- vagy megmutatni, főleg nem elhozni – láttuk, a Budapesti Tavasz Fesztivál mi mindent hozott el, anélkül, hogy kicsit is „megcsinálta” volna (és nem csak a félig üres nézőteret értem ezen). Megcsinálni annyi, mint létrehozni, közönséget és közeget teremteni hozzá, értelmezési fogódzókat, kommunikálni vele és róla, lassú méregként széjjelengedni, hogy a magyar színházi testben hatni kezdjen. Gyakran csak olyasmit tudtam javasolni, amit már amúgy is ismertek, Pintér Béla előadásait, amelyek közül ma kettőt is a Trafóban játszanak – nem mintha saját otthonában ne volna komoly bázisa, de itt több és új közönséget tud elérni. Sokszor kérdeztem őket, ha kevés időm volt: nézzek-e meg egy produkciót. Sokszor maguk mondták, hogy nem muszáj. Csak a legjobbak tudnak ilyet mondani.

Nem a vitathatatlan értékek vidéke ez. De nem is a vitathatóké. Hanem a vitaképeseké. Az itt bemutatott *A jég* erre a legjobb példa, amellyel magam is komolyan vitatkoztam – tévedtem vagy sem, mindegy, ma is azt hiszem, hogy nem, hiszen „érdemei elismerése mellett” bíráltam, amit aztán nekem címzett felháborodott (alkotói) és elismerő (szakmai) levelek követtek. Akárhogy volt is: komolyan vettem a róla való gondolkodást.

A jég legalább három tucatszor ment, mielőtt átvitték volna a Nemzetibe; ott aztán újabb felületet nyújtott mindenféle támadásnak. Az előadás befogadásában, értelmezésében talán még tovább mehettünk volna úgy, hogy valóságos vitákat folytathatunk A jégről. Kár, hogy megmaradtunk inkább a kritikai és alkotói monológoknál; ebben mindenki hibás; van hová fejlődni.

Ami biztosnak tűnik máshol, lehet rendkívül bizonytalan itt: a közönségnevelés, a tanulás különböző szakaszaiban tartunk a világ különböző tájain. Talán Harag Györgytől való a mondat, melyet azóta annyian mondhattak el magukról: „Budapestre járunk megbukni.” Határon túli magyar rendezők azóta is jogosan-jogtalanul ismétlik. Egy alkotónak, paradigmának kimozdulnia saját közegéből, kontextusából ezer kockázatot rejt. Enélkül azonban csak zárt világok vannak.

A Rimini Protokollnak már elég jelentős (szakmai) híre volt, amikor Pesten először játszott. A szaksajtó már

adásban, ahogy a Korán elvárásai szerint kell) a híveket. Az egyiptomi műezzinek életükről mesélnek, családjukról, valláshoz való viszonyuk azonban szinte nem is téma, annyira átítatja létüket, mindennapjaikat a szakrális szolgálat. Olykor imát énekelnek. Hosszú, lassú, nyugodt, hideg és mégis érzelmeteli, felkavaró előadás. Humor is van benne, nemcsak áhítat. Újabb találkozás a szakrálissal, ami teljesen idegen a magyar színpadtól. Ráadásul arabul beszélnek, amihez végképp nem vagyunk szokva. Új előadás, új kockázat. Nem ismétlődik, hanem épül. (Idén tavasszal egyébként az előadás a szeptemberi fesztiválra látogat.) Mert a „megcsinálás” azt jelenti: folyamatos továbblépés. A kiadó építi fel így az író: egy könyv nem könyv, az író könyvei által létezik, van jelen, életművet épít, tanít a maga nyelvére, világára.

A Trafóban lép fel először a lett Alvis Hermanis *A hosszú élet* című darabjával. A mű reveláció, új teatralitás,



rt 19 (Rimini Protokoll)



Egy óra tizennyolc perc (Teatr.doc)



Kézimunka (PanoDráma)

többször írt projektjeiről, többen látták-láttuk Európaszerte; ez persze kevés. A dokumentarizmus, a projekt szemlélet, a kortárs valóság színházi eszközökkel való kutatása, a civil a színpadon, az aluljátászás fogalmai, a posztdramatikus színházi paradigma – kevesek számára lehetett közvetlen tapasztalat, főleg így együtt. A Rimini éppen forradalmasította a színházról való gondolkodást, amikor eljött a Trafóba a *Blaiberg és Sweetheart 19* című darabjával, amely két témát egyesít: szívmitűtött emberek beszélnek életükről, illetve mások társkereső portálok tapasztalatairól. Bár nagy szakmai „kivonulás” volt, de ahogy mondani szokás, a darabot hívős értetlenség fogadja. A Rimini aztán a Nemzetibe hozza el *Karl Marx: A tőke, I. kötet* című darabját – sokkal jobb a fogadtatás, a Nemzeti miatt is, az előadás is emészthetőbb, Marx is ismerősebb, a tét is kisebb már, hiszen már jártak itt. A két előadás között is telik az idő – nemcsak múlik –, mindaz, ami először még nehezen volt befogadható, sokkal gyakoribb nézői tapasztalattá válhatott. A harmadik Rimini ismét a Trafóban jár, ez azonban még tovább lép, még váratlanabb – a *Radio Müezzín* új tematikát hoz, és hozzá új teatralitást is: egyiptomi műezzinek állnak a színpadon, akiket elbocsátottak állásukból, mert a város úgy döntött, hogy egyetlen rádióval fogja helyettesíteni Allah szolgáit, mégpedig a legjobb hangúval, és az hívja imára (élő

új témák – az öregség, a test naturalista és elidegenített látásmódja. Szavak nélkül mesél döbbenetes, emberi történetet, mert Hermanis egyedülálló humanizmusáról ismert – megint olyan perspektíva, ami idegen a magyar színházról. Az előadást a Trafó régóta együttműködő partnere, a Kortárs Drámafesztivál hozza el (egy intézmény, melynek kultúrpolitikai súlyát soha senki nem ismerte fel). Három Hermanis-darab jön el ezután a mára megszűnt Bárka Fesztiválra, hogy aztán 2011-ben, az Őszi Fesztivállal közösen a Nemzetiben láthassuk (még csak nem is telt ház előtt) újabb előadását.

Sokszor írtam és mondtam: a Trafó programjából hiányzik Kelet-Európa. Ma már gyakrabban jelen van (oroszok például: Jevgenyij Griskovec, a 2000-es évek elejének nagy szólószótárja, vagy a Teatr.doc moszkvai dokumentarista színház), azok a területek azonban, amelyeket a Trafó be akar mutatni – tánc, a színház újító alakzatai, határesetei –, éppen a világnak ezen a térfelén szegényesek. Kelet-Európa drámai színházi újításokat tud (ha tud egyáltalán) felmutatni az elmúlt évtizedben, és olyan munkák, társulatok, mint az egykori Krétaköré vagy a mai Pintér Béláé, de akár a HOPParté, nincsenek cseh, lengyel, orosz vagy román területen. Hogy azokról az összművészeti formákról, amelyeket holland, flamand, kanadai együtteseknél látunk, ne is beszéljünk. A táncmozgalmak meg még a mienknél

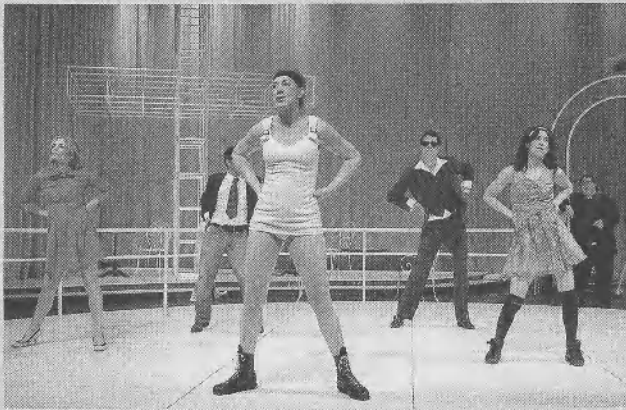
is zsengebbnek tűnnek ezeken a vidékeken. 2011 őszén a Trafó és a KDF közös kezdeményezésében bemutatott orosz dokumentarizmus – mindkét intézmény vállalt feladata, hogy felkarolja a műfajt, és megtermékenyítse vele a magyarországi színházi gondolkodást – szintén sorozatba illeszkedik: teatralitásában nagyon egyszerű, szinte minden külsőség nélküli forma ez, amely a valóságot kutatja, teremti meg, hozza elénk (mert úgy véli: nem is ismerjük). A Teatr.doc előadásán kétszer is telt ház van, ami önmagában megdöbbentő; hogy tudnak nézőt behozni egy ilyen műfajra, tündököm. Érdeklődő közönség van, az előadás utáni beszélgetésekre – régi hagyomány ez itt, engem is sokszor megizzasztott a moderálása – sokan maradnak.

Holland, flamand területekről gyakran jönnek valóban összművészeti és határesetnek tekinthető társulati munkák, amelyekben színház, tánc, újcirkusz, vizualitás találkozik. Fő témájuk: az identitás kérdései. Az identi-

peket mutató tükrebe kényszerítettek bepillantani a Trafóban. A holland Hotel Modern három előadással is járt itt; *A nagy háború*, a *Tábor* és a *Rákmesék* mind valódi esemény volt; az Auschwitz lehetséges színpadképzművészeti reprezentációját radikálisan újrafogalmazó *Tábor*, e bábszínházi előadás, tárgyjáték soha nem látott teátrális utakat nyit meg.

Dave St-Pierre *A lelkek pornográfiája* vagy Philippe Quesne *Vivarium stúdió* című darabjáról ma is sokat vitatkozom kollégákkal, tanítványokkal. Ezerszer láttam már ilyet, mondják; vagy: ez nekem nem színház; vagy: nem történik semmi, miért kéne ezt nézni? Ilyen távlatokból egyre jobban felértékelődnek ezek az előadások, pedig szinte már nem is emlékszünk rájuk, csak az általuk feltett kérdésekre. Mi a színház neked, mit vársz tőle? (Most látom, Quesne lesz ebben az évadban is.)

Van, amit persze nem lehet „megcsinálni”; sokszor hallottam e mondatot – nem azt, hogy drága, hanem



White Star (Victoria Társulat)



Ez az ordas sötéttség (Pippo del Bono)



Woyzeck

tások – nő/férfi, beteg/egészséges, színész/civil, tudás/nem tudás, Kelet/Nyugat, tánc/színház – közötti határok átjárása, megkérdőjelezése, lerombolása a két-éves évek nyugati színházkultúrájának fontos témája. Számos előadás ezeknek a hagyományos dichotómiáknak az újragondolásából jött létre, olyan sajátos, a mi világunkban inkább láthatatlan, rejtett identitásokat hozva elénk, mint a beteg test, a fogyatékos, amely mégis megdöbbentő tudással rendelkezik, a gender-kérdés, a gyerek, akinek „hangját”, nézőpontját a színház nem közvetíti. A genti Victoria Társulat visszatérő vendég – a *White Star* és benne Vanessa Van Durme transzszexuális színész; a csupa kiskamasz gyerekekkel előadott *Nap nap után* maga a felforgatás. Jan Lauwers és a Need-company *Isabella szobája*-előadása. Az olaszok: Pippo del Bono és Romeo Castellucci. Pippo produkciójának különös fogyatékos bohócái; egy alacsony férfi, aki sok évtizedet töltött elmegyógyintézetben – beszélni nem, de jelen lenni, játékosnak lenni már-már a commedia dell'arte hagyományai szerint, erősen kommunikálni a nézővel nagyon is tud. Mindent előlről kell kezdenünk egy ilyen előadás láttán: újrafogalmazni, mi az, hogy színház. És főleg: ki az ember. A színházi szórakoztatás felforgatása az angolokhoz kötődik – a Forced Entertainmenthez, Tim Etchells nevéhez, akik a show-biz számunkra ismeretlen világának torz, olykor durva ké-

nyelvényen állnak. De akár a botrányosnak mondott Rodrigo Garcíát sem. Hogy nincs rá készen a magyar közönség. A Les Ballets C de la B több mindennel járt itt, de Alain Platel *Wolf* című gyönyörű darabja nem jött el, ahogy friss előadását, a *Gardéniát* sem mutatnák be (kiiregedett transzvesztita művészekről szól, Wrocławban láttam, hatalmas közönségsiker volt). Vagy az izraeli, *One Upon A Star* című tánc és színház határán lévő szólót, amely kemény kritikája a zsidó vallási fanatizmusnak és identitásnak. De akár a botrányosnak mondott Rodrigo Garcíát sem.

Ez itt egy építkezés: itt tartunk. A tizenharmadik emelet épült fel – és tetejéről már bőven rálátunk a világra.

Szinte nincs olyan napszak, amikor ne fordultam volna meg a Trafóban – nem is tudnék más ilyen helyet megnevezni, hisz színházba csak este hét és tíz között járunk. Bármikor meg lehet oda beszélni találkozót, kint vagy bent, dolgozni, interjút készíteni nagyszerű hely. (Nemrég tanultam a szót: ezt nevezik *hub*nak.) Emlékezetesek azok a késő éjszakai, hajnali didergések, amikor a Trafó meghívására húszan-harmincan elmentünk Bécsbe, az Ünnepi Hetekre megnézi valamit. Valami olyat, amit a Trafónak esze ágában sem volt meghívni, mert túl nagy vagy drága, vagy egyáltalán nem oda való. De amit fontosnak gondolt – és egy szűkebb szakmai közeget ezzel megajándékozta. Újságírókat, kritikusokat, esztétákat, a Trafó holdudvarát, és persze

néhány nézőt is, akinek éppen szerencséje volt, és kisorsolták. Láttunk Frank Castorfot hat órában, Robert Lepage káprázatos kilencórás *Lipsynch* című darabját és James Thierrée-t, Chaplin bűvész unokáját. Ami régen gyakorlat volt, hogy turnézó színház kritikust visz magával, az velem egyszer esett meg: az Artussal jártam Lengyelországban; mellesleg őket is legelőször a Trafóban láttam.

Tavaly a POSZT-on arról beszélt az új igazgató, hogy nyitni kell Európa felé; mintha csak 1990-ben volnánk, szinte nem is volt kedvem lefordítani amerikai, ázsiai vendégeinknek. A Trafóba Amerika, Kanada, számos ázsiai ország darabjai jöttek el, sőt Dél-Afrikából egy bábos *Woyzeck* is. Gyakran kis, pár szereplős, nem látványos előadások ezek, finom színházi jelek, amelyek Budapest színházrengetegében nehezen vehető észre. Amir Reza Koohestani iráni rendező lebegő, szimbolikus, költői darabja – ha tetszik, egy konzervatív esztéti-

zött. A *Pichet Klunchun és én* című produkciót nézzük, Jérôme Bel „koreográfiáját”. Egyikőjük a legkonzervatívabb, legősibb táncforma, a maszkos khon nevű tánc művelője, tudója. A másik a francia konceptuális tánc koreográfusa. Próbálják megmutatni és megértetni egymással világukat, amelyeknek, úgy tűnik, semmiféle közös nevezője nincs. Művészeti ökonzervativizmus és – ha tetszik – ultraliberális, politikus gondolkodás a táncról. Szót érthetnek egymással? Kérdések és válaszok cserélődnek, beszélnek, és olykor bemutatnak valamit táncaikból. Az egyik technikailag csodálatos, perfekt, a másik technikailag semmi, szellemileg, művészetfilozófiailag viszont abszolút kortárs. De mindkettő értelmezésre szorul. Mert a tradicionális thai táncot a thaiföldiek ugyanúgy nem értik már, mint mi, csak a turisták nézik. Nincs tehát hová visszatérni – hiába van az ősi forrás, a jelentések a kortárs világban elvesztek, felőrlődtek. A világ értetlenül áll előtte – hiszen ez



Barney Simon felvétele



A lelkek pornográfiája (Dave St-Pierre)



Koncz Zsuzsa felvétele

A nagy háború (Hotel Modern)

kájú színház egy szigorú, ultrakonzervatív világból, amelyben egy színésznőnek fátylat kell viselnie, és nem érintheti meg férfi színész társát a színpadon. Akkor mit keres itt? Hírt ad egy világról, melynek létezéséről semmi fogalmunk; nyitottá és érzékenyvé szeretne tenni, kitágítani szűk szemhatárunkat. A bejrúti Rabin Mroué dokumentarista (vagy áldoku?) játéka olyan idegen és távoli – állami szintű korrupció, egymásnak ellentmondó hírek, egy ország romlott morálja –, hogy a legteljesebb mértékben magunkénak érezhetjük. Ahogy a Sabri Brothers zenéje is teljesen új, idegen, és mégis átélhető. A világ sokkal nagyobb, sokfélelőbb, váratlanabb és érthetlenebb, mint amilyenek Budapestről látszik.

A Trafó végső soron azért van, hogy keresztülhúzza kicsinyes gondolatainkat a határokról. Hogy ezek a határok, árkok áthatolhatatlanok volnának, ahogyan hiszszük. Tanít, de nem kioktat. Két ember egy-egy széken, egymás felé fordulva beszélget angolul két órán át. Mondhatni: semmi, pedig az egész világ. Zsúfolt ház nézi e hideg januári estén. Lebilincselő kétórnyi párbeszéd egy thai táncos és egy francia koreográfus kö-

a kortárs gondolkodás lényege. Másrészt hogyan lehet tiszta konceptuális táncot bemutatni úgy, hogy a jelentések átadhatóak legyenek? Az unalom és üresség hogyan telíthető meg, hiszen a színpadon nincs semmi „látható”?

Nincsenek evidenciák, két egymást nem ismerő kultúra faggatja egymást saját alapfogalmairól. Ne vetkőzz le előttem, mondja a thai táncos. Miért?, csodálkozik a francia. Mert az én kultúrámban ez nem elfogadott. De hát a thai bárokban...? Igen, de oda csak külföldiek járnak. Kelet és Nyugat megrendítő párbeszéde ez – egy globális világé, amelyben mégiscsak van nemzeti tartalom – a művészetről, melyről csak balgák hiszik, hogy kiszámítható, könnyen megadja magát, minden tanulás, keret, értelmezés, közvetítés nélkül. Amit látunk, valóságos hitvita, egymás meggyőzése. Miért nem kéri vissza a jegyárat egy ilyen semmi láttán, mint a te koreográfiád, kérdezi a thai táncos. Mert a kortárs művészetben semmi sem biztos, hangzik a válasz. És ezt nekik tudniuk kell.

Ez volt a „Sőtmitöbb” sorozat első darabja.



– Amikor beszélgetünk, öt napja tudjuk, hogy a Trafó igazgatója 2012 júniusától nem te leszel. Hogyan látod ezt a döntést?

– A választások után a Főváros kétszer is megkeresett azzal, hogy a Trafót szeretné bezárni. Több variáció forgott, hogy mi legyen a Trafó jövője. Egyik verzió az volt, hogy költözzön át a CET-be. Kérdésemre, hogy mi lesz az intézménnyel, azt a választ kaptam, hogy bezárják.

– Tulajdonképpen miért akarták akkor bezárni?

– Erre nem tudtam választ kapni. Amikor a CET mint lehetséges helyszín felmerült, arra gondoltam, hogy talán ahhoz nincs költségvetés hozzárendelve, tehát átviszik a Trafóét. A CET pedig látványos új hely, a Trafó átvitelével elindulhatott volna mint kulturális központ.

– Tehát átviszik a költségvetést, és működtetik azt az új helyet.

– Igen. Viszont szerintem az a tér nem alkalmas kulturális szolgáltatásokra. Ugyanakkor érdekes kihívás lehet egy új közönséget elérni ezen a helyen.

– Szinte látom magam előtt, hogy érdekel ez a kihívás.

– Lehet. Az átvétel vagy bezárás mint lehetőség 2010 nyarán hangzott el. Ezután bent voltam a Fővárosnál, ahol megtudtam, hogy más elképzelések is vannak a Trafóval kapcsolatban: Szócs Géza államtitkár azt szeretné, ha Bozsik Yvette kapná meg.

– Ezt aztán Szócs Géza meg is erősítette.

– Akkor még nem. Ezt velem informálisan közölték. Ezután a Főváros egy évre meghosszabbította az igazgatói szerződésemet. Akkor nem írtak ki pályázatot, talán arra vártak, hogy tisztázódjék a kép. Próbáltam Bozsik Yvette-tel felvenni a kapcsolatot, kerestem. Ez még a botrány előtt volt.

– Botránynak azt nevezed, amikor Szócs Géza valóban bejelentette terveit, bizonyos értelemben igényét a Trafóra.

– A bejelentés előtt sem Szócs Gézához nem tudtam bejutni – Elekes Botondnál, Szócs Géza kabinetfőnökénél is próbálkoztam –, sem Yvette-tel nem sikerült beszélnem. Soha senki nem hívott vissza. Én éppen Ausztráliában voltam, amikor az LMP-s Karácsony Gergely nyílt kérdést intézett Szócs Gézához a Trafóval

Egy döntés

kapcsolatos tervekről. Akkor robbant a bomba. Nem én készítettem elő, nem tőlem eredt. A választ ismerjük: Szócs úgy nyilatkozott, hogy Bozsik Yvette-nek és Markó Ivánnak adná a Trafót. Az ügy eszkalálódott, Yvette nem nyilatkozott, én továbbra is kerestem vele a kapcsolatot. Az élettársával sikerült aztán beszélnem, aki azt mondta, hogy ne foglalkozzam ezzel. Én kiraktam a Facebookra egy üzenetet, hogy álljanak le a Trafóval kapcsolatban. És dolgoztunk tovább.

– Bozsik Yvette nem cáfolt, nem nyilatkozott semmit. Miért nem határolódott el attól, hogy a politikának szándéka van vele, színházat kíván neki adni?

– Neki volt már egy szolnoki kísérlete. Ő nyilván színházat szeretne vezetni, ambíciói vannak.

– Hogyan folytatódik a Trafó története az után, hogy a Főváros kijelenti: nem kell neki?

– 2011 januárjában fontos mozzanat volt a Trafóban megrendezett *dunaPart* nevű esemény, amely a független terület külföldieknek szánt szemléje. Eljött a megnyitóra Csomós Miklós főpolgármester-helyettes. Úgy tűnt nekem, meggyőzte, amit látott. Addigra a Főváros már többet tudott, jobban tájékozódott a Trafóról. Azt hiszem, megváltozott a véleményük: úgy gondolták, a Trafó fontos hely, ezt mondogatták szakmai berkekben is, s hogy talán mégis inkább szükség van rá.

– Mit láthatott a *dunaPart*-megnyitón egy fővárosi politikus?

– Láthatott egy sereg érdeklődő külföldit, aki azért jött ide, hogy a magyar kultúrával ismerkedjen.

– Mint a program válogatója tanúsíthatom, hogy 2011 januárjában valóban sok külföldi járt itt, ismét felélénkült az érdeklődés Magyarország iránt.

– Azt is láthatták, hogy a Trafó kommunikál a világgal, s hogy ez fontos. Szerintem ekkoriban a Főváros elkezdte értékelni a Trafót, miközben Szócs Gézáék továbbra is úgy gondolták, hogy „meg kell menteni”, és ezért átvesszik.

– Attól kellene megmenteni, hogy a Főváros esetleg bezárja? Ennek az átvételnek az volt a feltétele, hogy Bozsik Yvette vezesse?

– A táncszakma egy szűkebb része olyan képet alakított ki rólam, aminek alapján úgy érezték, hogy én a magyar művészekkel szemben a külföldieket ajnározom.

– A táncszakma hozzád való viszonya biztosan belejátsszik a mostani döntésbe, erre térjünk vissza. Hogyan alakult tovább a politikai véleményformálás a Trafóról?

– A dunaPart történetéhez tartozik, hogy Horváth Csaba darabját beválogatták, Bozsik Yvette-ét nem.

– Kritikusokat, a független színházi kuratórium akkori tagjait – köztük engem – és másokat is felkértetek a válogatásra. Én azt gondoltam, hogy a Lány kertben című Bozsik-

Mi úgy gondoljuk, hogy egy intézmény feladja a szakmai önállóságát, arcukat, ha mindenki támogatását begyűjti. Akit nem akarok itt felléptetni, attól én nem kértem támogatást. Az persze külön kérdés, hogy az egész pályázati mechanizmus rossz.

– Erre még visszatérünk. Amikor kiderült számodra, hogy Bozsik Yvette pályázik, lejátszott meccsnek gondoltad a dolgot, vagy azt hitted, hogy ez egy valóságos mérkőzés lesz pályázatok és programok között?

– Én mindaddig azt hittem, hogy itt mi valóban megmérkőzünk, amíg meg nem tudtam, hogy Bozsik levette a nevét arról a tiltakozó listáról, amit Dörner György kinevezése ellen indítottak. Akkor megértettem, hogy megvan a döntés. Az is tény, hogy Bozsik közvetlen közeléből kaptam egy telefont, hogy esélytelen vagyok, a pályázat lejátszott ügy. Már kezdtek összerakni a programot, tehát már készülnek az átvételre. Ez a kulturális szektor piacszerűen működik, nyíltan elindult a szervezkedés.

– A pályázatokat elbíráló szakmai bizottság felállítása sem volt problémamentes: az egyik valóban szakmai – és nem fenntartói-politikai – delegáltból, Gemza Péterről kiderült, hogy Nagy József munkatársa, Bozsik képviselője pedig egy nyilvános konferencián bejelentette, hogy Nagy József is a leendő vezetés tagja. Ezt aztán Bozsik helyreigazította, holott elhangzott. Mindenesetre Gemza nem volt jelen a szakmai bizottságban, talán azért, mert egy kritikus a Fővárosnál jelezte az összeférhetetlenséget. A két pályázó meghallgatását, azaz a tiédet és Bozsikét is elhalasztották emiatt. A Főváros hivatalos közleménye végül nem állapított meg összeférhetetlenséget. Aztán Gemza helyett senki sem ment el az ülésre. A szakmai bizottság végül hat főből állt: három szakmai delegáltból, két fővárosi és egy minisztériumi képviselőből. Az egész bizottságosdi elég cifra.

– Én a pályázat leadása előtt felhívtam Nagy Józsefet, aki közölte, hogy senkinek nem írt alá. Horváth Csabának én adtam át ezt az üzenetet. Nagy József mégis nagyon hangsúlyosan szerepel Yvette pályázatában. És van még valaki, aki kezdettől fogva támogatta ennek a tánclobbinak az elképzelését: Elekes Botond, aki a minisztériumban a határon túli kultúra támogatásával foglalkozik. Azt sejtem, hogy itt a minisztérium erős befolyást gyakorolt.

– Ezzel a bizottsággal nagyon könnyű politikai döntést hozni. Hat szavazat, három fenntartói, három független szakmai.

– Én kezdettől fogva a szakmaiság mellett érveltem. A pályázat beadása után volt alkalmam Szócs Gézával találkozni, aki akkor értesemre adta, hogy nem a szakmai érveimet kívánja meghallgatni.

– Hanem?

– Nem tudom, hogy mi volt a szándéka.

– Amióta felmerült, hogy a Trafó megszűnik, vagy átke-
rül a minisztériumhoz, magyarul amióta a Trafó veszélyben van, szerinted te, ti követtetek el hibát? Lobbizásban, kommunikációban?

– Talán furcsa, amit mondok: én azt hittem, hogy a Trafó a politika számára annyira marginális, hogy egyáltalán nem kell a politikai lobbival foglalkozni. A Fővárosra koncentráltam, arra, hogy ott megváltozzanak a vélemények, és ez sikerült is.

anatómiája

BESZÉLGETÉS SZABÓ GYÖRGGYEL

darab, amelyet a Katona játszott, igen jó, de a dunaPart célja az volt, hogy független produkcióknak adjon megmutatózási lehetőséget. Te magad nem voltál a válogatók közt.

– Ebben sem voltam benne, ahogy a táncszakma általunk alapított díja, a Lábán-díj kuratóriuma is szakemberekből áll. Végül Szócs bejelentésére Szemán Béla állt ki, és nyilatkozott Bozsik Yvette nevében. Mindenki úgy érezte, hogy itt valamilyen konspiráció zajlik. Iványi Marcell, Bozsik Yvette élettársa azt közölte velem, hogy Yvette-et nem érdekli a Trafó. Én hiszek az embereknek, talán naiv vagyok – ezzel az ügyet lezártam tekintetem, és dolgoztam tovább. Nem is kerestem senkivel a kapcsolatot.

– Ezután viszont fordulat következett a történetben, egy biztató pillanat: kiírták a Trafó igazgatói pályázatát, s mindenki azt gondolta, hogy a Főváros az eddigiek folytatását akarja.

– Kétségtelen.

– A pályázat egyértelműen arra a profilú Trafóra szólt, amilyenné a mostani csapat alakította, veled az élen. Szó sem volt rezidens társulatokról.

– A pályázati kiírás az alapító okiratunkból született, és valóban biztatónak tűnt. Egyszer csak megjelentek a Trafóban Yvette képviselői, és információkat, adatokat kértek – innen tudhattuk, hogy pályázik. Ez gyorsan elterjedt. Mi együttműködési nyilatkozatokat kértünk azoktól, akikkel valóban együtt akarunk dolgozni. Yvette aláírásokat gyűjtött maga mellett. Ez persze nagyon kis közösség, hiszen az egész szakma nagyon kicsi.

– Ez is lobbi valamennyire. Mire gondolsz még, amit nem tettél meg?

– Például meghívni a minisztériumot kiállítások megnyitására, kapcsolatokat építeni. Ha ezt megtettem volna, akkor talán a besározást, az intrikákat is el lehetett volna kerülni. A színházi törvény miatt komoly munkatempót kellett diktálni. Rengeteget dolgoztunk. Én racionális ember vagyok, mindvégig hittem abban, hogy a fenntartói érdekek felül tudják írni a szakmai és a politikai érdekeket. A szakmai érdekeken most az intrikákat értem.

– De hiszen láttad, mi folyik – hogy hihetlén fenntartói érdekekben?

– A Dörner-ügy volt az ébresztő. De akkor már rég késő volt.

– Naivitás, amit mondasz, hogy azt hitted, nem kell politikai kapcsolat.

– Én naiv ember vagyok.

– Ez az előnyöd és a hátrányod.

– Nagyon sokat dolgozom külföldiekkel. Hozzászoktam az ő szakmai nyíltságukhoz. Külföldön a közpénz elköltésekor próbálnak a szakmai realitásokra koncentrálni. Én közgazda vagyok. Nem hittem, hogy ilyenfajta irracionálisok bekövetkezhetnek.

– A Dörner-ügy már túl későn jött ahhoz, hogy észbe kapj.

– Ezek szerint a Trafó dolga bő egy éve már eldőlt. Ezt a folyamatot sokkal egyszerűbb lett volna úgy végigjártatni, hogy nincs pályázat, csak kinevezés. Ennek az a tanulsága, hogy ha a pályáztatás formális, akkor egyszerűbb eltekinteni tőle és kinevezni a vezetőt. Mert így az emberek demokráciában való hite rendül meg. És ezáltal a szakmaiságba vetett hite is.

– Tulajdonképpen rengeteg árnyalat és részlet van, ami bonyolulttá teszi ezt a kinevezést. Az a momentum is fontos lehetett volna, hogy a minisztérium ugyan át akarja venni a Trafót, de közben sorra adja le a színházakat – a Játékszínt, a Budapesti Kamarát, a Magyarat –, mert nincs pénze. A Trafó, ez a gazdaságilag stabil intézmény, a Fővárosban a helyén van, a tárcánál nincs mit keresnie. A minisztériumhoz az Opera és a Nemzeti tartozik, és ez így van számos országban. A Trafó nem kiemelt nemzeti fontosságú intézmény, amelyet a tárcának közvetlenül kell irányítania. A Fővárosban való megtartása érv lehetett volna amellett, hogy ez a Trafó folytatódjék.

– Szócs Gézával is próbáltam megértetni, hogy a normatíva stabilitása adja meg azt az alapot, ami a piaci mechanizmusban egy Trafó-típusú intézmény létezését biztosítja. Ha ez a hely kikerül a normatív rendszerből – márpedig a minisztériumban nincs stabilitás, elvonások vannak stb. –, akkor veszélybe kerül. Ez egy kis intézmény, a kulturális piac mint megrendelő vagy mint producer nem tudja pótolni a normatíva kiesését, mert nem szórakoztatóipari létesítmény vagyunk. Ezeket a racionalitásokat azonban teljesen háttérbe szorította valami egészen más játszma.

– Milyen ismereteik vannak a Trafóról azoknak – a fenntartónak, a szakmai bizottságnak –, akik döntenek róla?

– A szakmai beszámolónkon kívül semmilyen. Tarlósi úr itt soha nem járt, Csomós Miklós itt volt a megnyitón. Úgy vélem, a Főváros kulturális főosztálya tájékoztatja a vezetőket. Személyes élményük nincs. Szócs Géza,

Hammerstein Judit jártak itt. Szerintem azonban a minisztériumnak nincs elképzelése a többműfajúságról. Van egy olyan spekuláció is, hogy a Nemzeti Táncszínházat akarják ide telepíteni. Ennek a módszertanát át kell gondolni. Ezzel az a közönség, amelyik ide jár, be lenne csapva.

– Amikor már érezhető volt, hogy a Trafó veszélyben van, válaszként szerveződött egy komoly, bár kis hatósugarú és relevanciájú civil kezdeményezés – Gulyás Márton szervezte –: egy „Trafó – Hálózatba kötve” elnevezésű konferencia az eddigi tevékenységekről. Esztéták, urbanisták, kritikusok, színházi szakemberek mondták el a véleményüket arról, hogy mi a Trafó jelentősége, értéke. Úgy tűnt, ha a szakmák összefognak, párbeszéd, kommunikáció folyik a Trafóról, akkor megmenthető.

– Most már pontosabban is ki lehet mondani dolgokat: lényegében a Dörner-ügy után azok a budapesti értelmiségiek, akiknek fontos volt a Trafó, úgy érezték, nem kell megvárni azt a pillanatot, amikor már nincs mit tenni, megpróbálták elbe menni. Bár a kiírás az eddigi munka folytatását látszott ígérni, ők felismerték Bozsik pályázata és Szócs bejelentése között az összefüggést, hogy itt egy politikai szándék nyilvánul meg. És ezzel a konferenciával – ami lényegében a Trafó apológiája volt – megpróbálták szakmailag keresztbe tenni.

– Sem Bozsik Yvette személyesen (csak a küldötte), sem a fenntartó képviselői nem voltak kíváncsiak a Trafó eddigi munkáját elemző konferenciára.

– Pedig ebből is kiderülhetett, hogy a Bozsikék pályázata igen keveset fed le abból, ami ma a Trafó. Próbálták tetemre hívni őket, hogy bizonyítsák be: ezt a munkát akarják folytatni. Hiszen egy befogadó színházra benyújtott pályázat sok mindenben eltér egy repertoárszínházitól: az utóbbi nyolcvan ember, egy zárt közösség. A mi esetünkben inkább egy nagy, nyitott közösségről van szó. Van egy szűkebb kör, amellyel rendszeresen dolgozik a Trafó, és egy tágabb, amellyel esetenként.

– Ezek volnának a hálózatok, a networkok.

– Igen, így is nevezhetjük. Ez a kör is szeretne volna megtudni, hogy Bozsiknak milyen elképzelései vannak.

– Ám a leendő pályázó nem érdeklődött a konferencia iránt. Ez elgondolkodtató. Volt azonban további három intő jel, ami kulcsfontosságúnak bizonyult a döntésben. Elsősorban a független színházi kuratóriumi közös kalandunkra gondolok: hároméves megbízásunkat a minisztérium 2011 tavaszán minden indoklás nélkül megszüntette. A kuratóriumból csak négyünket rúgtak ki, köztük téged. Informális utakon tudtukra is adták: azért, mert „ízlésterrort gyakorlunk”. Mint egy budapesti kortárs művészeti ház vezetője ezt az üzenetet csakis úgy értelmezhetted: nemkívánatos személy lettél.

– A felmondólevélben azt írták, hogy más preferenciák vannak, és ehhez új emberek kellene. Miközben tény, hogy annak a finanszírozási rendszernek a létrejöttében, amellyel akkor dolgoztunk, néhányunknak komoly érdemeink voltak. A működési költségekre kiírt pályázati rendszer '91-ben indult el, tizenkét millióval. A kuratórium menesztése valóban kemény üzenet volt: másban gondolkodnak, más időszak jön.

Vidnyánszky Attila kijelentette, hogy a független területen drasztikus váltás kell: nem kéne elaprózni a for-

rásokat, ki kellene emelni a jókat, a kevésbé jók meg valahogy másképp próbáljanak meg létezni. Ebben egyet értünk. A táncszakma területén viszont volt egy komoly konfliktusunk egyik kurátortársunkkal, Fodor Antallal, aki eléggé átláthatatlan elvek alapján hozott döntéseket, képviselt érdekeket, Yvette érdekeit is. Mindenesetre kevés szakmai érvet hozott fel a pályázatok elbírálásakor, nem is volt mindig tisztában a tartalmukkal, mégis pregnáns véleményt nyilvánított. Ez a kuratórium és a szakma számára is kiderült.

– *Mi a kuratóriumban őszinte, nyílt beszélgetéseket folytattunk.*

– Az egyik pályázót, Markó Ivánt behívtuk meghallgatásra – ezt Fodor Antal kezdeményezte. Markót én kérdeztem, normális, szakmai kérdéseket tettem fel. Yvette akkor benyújtott pályázata esetében rosszízű vita volt.

– *Emlékszem.*

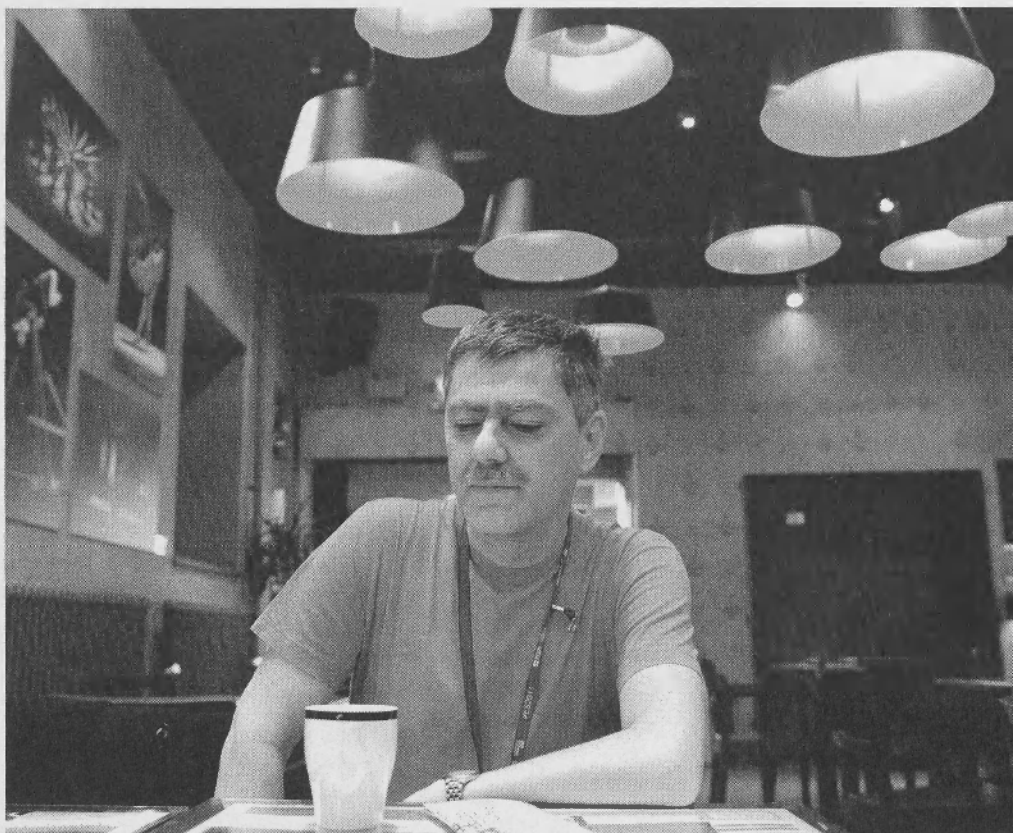
– A legtöbb támogatást a táncpályázatok közül ennek ellenére a Bózsik Yvette Társulat kapta. Ha a következő kuratóriumtól annyit kap, boldog lett volna. A társasági adókedvezmény, az úgynevezett taó következtében átrendeződött az infrastruktúra helyzete, mindenki érdekeltté vált a bevétel növelésében, ennek függvényében lehetett állami támogatáshoz jutni. Ez a tánc műfajában is átrendeződést hozott. Amikor négyünket leváltottak, az döbrentett meg, hogy mi a döntéseinkkel azonos platformon voltunk Vidnyánszky Attilával, mégis úgy tűnt, mintha más véleményt képviselnénk.

– *A másik intő jel, hogy a választások óta a független színházak sok támadás éri. Nemcsak a támogatás radikális csökkentésére gondolok, de a színházi törvényre és a folyamatos kultúrpolitikai támadásokra is. Ennek összefüggése a Trafóval nyilvánvaló: a Trafó az a hely, ahol a független színház, illetve tánc a legmarkánsabban jelenik meg, mondjuk így, a szcéna krémje, legjobb termékei.*

– Legyünk reálisak: természetes, hogy a gazdasági válság elérte ezt a területet is. Sokszor azonban úgy éreztem, hogy Vidnyánszky Attila bírálatai túlzóak. Érveinek, kérdéseinek politikai éle lett. Ő úgy látta, hogy a független terület el akarja lehetetleníteni a nagyszínházi világot, veszélyezteti a társulati létet. Úgy volt, hogy a tavalyi POSZT-on nyilvánosan végigbeszéljük ezt a témát, de ez részben az én lábtörésem, részben az ottani események miatt [Vidnyánszky Attila eltávozott a helyszínről – A szerk.] nem történt meg. A legnagyobb gondnak azt látom, hogy tisztázatlan a független terület feladata és a viszonya a kőszínházi rendszerhez. Ebben az egész szakma hibás, mert mindig elzárkózott az üggyől. Ezt tulajdonképpen már rég le kellett volna zárni. A területet mindig maradékelv alapján finanszírozták.

Ezért volt fontos, hogy az akkori színházi törvény előírta a 10 százalékos finanszírozási keretet, ami aztán az újból kikerült. A mostani színházi törvény egyáltalán nem határozza meg, mekkora legyen a független terület költségvetése, tehát ismét a maradékelv érvényesül. A maradékelvvel az a probléma, hogy mindig hosszú az egyezkedési folyamat, sokszor csak április–májusban derül ki, mekkora a pályázati keretösszeg. Ha százalékban van meghatározva, akkor nem alkukon múlik. A törvény ezt az alkufolyamatot nem váltja ki. Nagyon nehéz helyzetben van így a független terület, ami könnyen a halálához is vezethet.

– *Mindaz akkor történt, amikor elindult a terület professzionalizálódása. Ugyanakkor ma már a befogadóhelyek*



– *Sirály, Gödör, Merlin, sorolhatnánk – is veszélyben vannak.*

– Tulajdonképpen azt kell látni – akár a független színházi, akár az igazgatói pályázatokról beszélünk –, hogy ma Magyarországon az egész pályázati rendszer végiggondolatlan, nem professzionális. Az NKA pénzeiről sohasem tisztázták, hogy ezeknek a projekt alapú támogatásoknak mi a valós szándékuk, mi a feladatuk. Van intézményi finanszírozás, és van pályázati rendszer. A kettő viszonyát sem tisztázták. Ez a pályázati rendszer tele van kiskapukkal, manipulációkkal.

– *A harmadik témánk, amit már érintettünk: a táncszakma sérelmei veled szemben. Azt azonban hozzátenném, hogy a színházi – független színházi – terület nem érezted veled szemben semmilyen sérelmet, sőt, támogatják a Trafó mostani vezetését.*

– Én azért bátrabb kiállást vártam volna a képzőművészeketől, zenészeketől, színháziaktól, a táncszakma azon részétől, amellyel dolgozom. A táncszakma nagyon kicsi.

A színháziaknak sokkal több lehetőségük van. Ha egy színháznak azt mondom, hogy nem mutatom be, még elég sok helyet találhat, ahol felléphet. A táncosoknak sokkal kevesebb a lehetőségük. Az is közrejátsszik, hogy az életpályájuk rövidebb, ezért a döntéseknek nagyobb a tétje. A táncosok nem tudtak kialakítani egy egységes fórumot, folyamatos klikkharcok folynak. Én ebből valóban kiszálltam 2006-ban. Mindig újabb és újabb szövetségek jöttek létre, egymást felül- és átírva,

kialakítva, akkor élheted az életed.

– *Egyértelműen politikai döntésként értelmezted, ami történt?*

– Ha a minisztérium úgy alakítja ki az álláspontját, hogy nem hallgatja meg a másik fél szakmai véleményét, akkor nem tudom másképpen értelmezni. Gyanítom, hogy vannak más szempontok is, például a szakmai besározás. Egy politikai döntést csomagoltak demokratikus látszatba, azaz pályázatba.

– *Egy nemzetközi kelet-európai interjúorozatunkból is kiderül az, amit*

– *A művész versus menedzser vezető súlyos kérdés nálunk. A rendszerváltás előtt nem voltak menedzser vezetők.*

– Főleg a táncban súlyos kérdés ez. Mivel minden Budapestre tömörül, nincs mobilitás, ezért nincs szükség menedzser vezetőkre. Mindehnyit csak titkárokat látok. Itt mindent a szakma felől néznek, a menedzsmenetet nem ismerik el. Pedig a Trafó élére szerintem hajóskapitány kell. Most pedig átadják álmodozó művészeknek.



ezért sosem volt fejlődés. Nincs más megoldás: le kell ülni, egy platformot létrehozni, közös célokat megfogalmazni.

– *A mostani Trafó folytatása melletti kiállításban még egy problémát látok: ami a Trafó előnye, az egyben a hátránya is. A sokműfajúság megosztja az érdekeket, a szakmák között nincs összefogás, kommunikáció, ahogy persze szakmákon belül is kevés. Ezenkívül az az általános apátia, ami az országban tapasztalható, szintén közrejátsszik. Amikor ez a beszélgetés megjelenik, Dörner György már átvette az Új Színházat. Tehetetlenség van.*

– Ezért is érdekes, hogy a külföldiek sokkal szolidárisabbak, jobban mozognak a Trafó ügyében. Egy sereg külföldi, aki jár ide, aktivizálta magát. A kint élő magyar művészek is szolidaritási akciót szerveztek. Én úgy látom, ez a hajdani egypártrendszer öröksége: ha nem vagy politi-

ugyancsak az egypártrendszer korából ismerhetünk: a politika tart a művészeketől. Kelet-Európában a legvédelettebb helyzetben a művész vezetők vannak. A politika sokkal jobban tisztel ma egy művészt, mint egy menedzser vezetőt. A veled kapcsolatos döntésbe ez is belezajtszik – nem művész vagy.

– Ezzel egyetértek. Szerintem egy befogadóhely akkor tud jól működni, ha nem aktív művész vezet. Ha egy menedzsernek jó az ízlése, akkor a műfajok közötti párbeszédet ő tudja jól kezdeményezni. Például nagy fájdalmam, hogy a látvány-színház mint műfaj azért nem tud létrejönni Magyarországon, mert nem színházi emberek csinálják. Képzőművészeknek színházi kollégiumoknál kell pályáznuk, őket azonban nem támogatják. Csak az Artus tud ebben eredményt felmutatni, ők aktívan dolgoznak vizuális művészekkel.

– *Látnunk kell azt is, hogy a választások óta volt művész, akit letámadott a politika, például Alföldi Róbertet, de végül nem nyúltak hozzá. Művész, ismert személyiség. Tegyük hozzá, a társulata is kiállt mellette, egy sereg nagy név, politikai oldaltól függetlenül. A Trafó ebből a szempontból is védtelenebb a politikával szemben, te nem tudsz ilyen neveket felmutatni. Én úgy érzem, a budapesti színházi-kulturális térképen a Trafó mostani vezetése az első nagy áldozat. Számomra az Új Színház vagy a József Attila Színház teljesen más történet. Még van itt egy személyes aspektus is. Te olyan színházvezető vagy, voltál, aki nem nyilatkoztatsz, nem fenyegetőzöl, nem párbajozol senkivel, nem vagy autoriter, nem sértegetsz, és nem sértődsz meg. Nem üzengetél, nem harcoltál, nem manipuláltál. Te szóba állsz mindenkiel. Jegyet szedsz a színházadban, ha kell, lépcsőn ülsz,*

mindig jelen vagy. Egy irodában dolgozol a munkatársaiddal. Ezt az embert felre lehet állítani. Mert nem kell tőle félni.

– Igen, ez biztos így van.

– Ha keményebben lépsz fel, ami nyilván idegen a személyiségedtől, talán máshol tartanánk.

– A bukásom oka a munkamódszeremben rejlik. Az intézményvezetéssel kapcsolatos formások nem nagyon érdekelnek. Eddig lehetett így dolgozni, tisztességes munkával vezetni egy intézményt. Ma olyan korban élünk, amikor nem lehet.

– Dragan Klaić legutóbbi könyvében az európai színházakról szólva külön fejezetet szán a színházi vezetési stílusoknak. Azt írja, hogy a nagy intézmények tekintéllyel rendelkező, gyakran művész vezetőket igényelnek, a kis intézmények horizontális vezetési stílusú vezetőket, kevésbé hierarchikus és formális irányítást, inkább kollektív természetű vezetést. Én úgy gondolom, és egész eddigi pályáid azt igazolja, vezető vagy. Ráadásul a színházi szakma gyakran a sértődéseiből építi fel magát, az egóját. Ki kivel nem áll szóba... Te meg mindig mindenkivel szóba álltál, nem sértődöttél meg.

– Az biztos. Nem lehet megsértődni.

– Veled számomra az is megbukott, hogy így, ilyen személyiséggel lehet intézményt vezetni.

– Talán igazad van. Sokan azt mondták, hogy mazochizmus elmenem arra a találkozóra, amelyre Bozsik Yvette hívott az eredményhirdetés előtti órában, és felajánlotta a Trafó nemzetközi programjának tanácsadói posztját. Én életem során nagyon sok megalázó helyzetben voltam. Elfogadtam, hogy ez a munka ezzel jár. Azért tűrtem, mert tudtam, hogy a munkának lesz eredménye. Most sem vagyok összetörve: harminckét évem van ebben a területben, én kezdtem el felépíteni, sok mindent megcsináltam, elvezettem egy adott pontig. A Trafót a csúcson kell abbahagynom. Ezzel az intézménnyel, bárki vezeti, nagyon nehéz lesz továbblépni. Ezért tartom felelőtlennek ezt a döntést, mert a legnehezebb korszak most jön. Nekem is komoly kihívás lett volna, és talán én sem tudtam volna vele megbirkózni.

Hiszen ha a független terület belepesztul a mostani káoszba, akkor mit fog a Trafó csinálni? Kíváncsian várom, hogy a győztes pályázó hogyan viszi majd az intézményt ebben a nagyon nyitott profilban. Még egy szempontból nem viselkedtem a vezetői hagyománynak megfelelően. Azt mondják, hogy egy vezetőnek mindig fölfelé kell barátkoznia. Bár én is szerettem volna minden fővárosi nagyszínházi premiért – Katona, Örkény stb. – végignézni, a feladatom szerint inkább a „kicsikhez” jártam, kerestem, ami megcsillan, amit majd be lehet emelni. Figyelmen kívül hagytam az itteni autoriter „szabályokat”, ezzel gyakorlatilag védtelenné tettem magam.

– Nem is mozdult meg senki a fővárosi nagyszínházakból, hogy védelmedre keljen.

– Volt, akit felhívtam, és nem váltala.

– Bozsik Yvette-tel való kapcsolatotod egyidős a Trafóval, vagy korábbi?

– Yvette-tel tizenöt évet dolgoztam, külföldi meghívásokhoz segítettem. Érte talán többet tettem, mint Frenák Pálért. Nagyon hittem abban, amit Yvette a Természetes Vészek korszakában csinált, és azt követően is. Az első két művét a Műhely Alapítvánnyal komolyan támogattuk. Ezzel a két művel indult a PeCsában és a Katonában. Amikor Yvette-tel elváltunk, úgy éreztem, ő már befutott művész, nekem már másoknak kell segítenem.

– Voltaképpen ki lehet mondani azt, hogy megromlott a viszonyotok?

– Ameddig dolgoztunk, felhőtlen volt a viszonyunk. Volt egy krízis a kapcsolatunkban, amikor Árvai György és Yvette szakított egymással. Akkor én úgy döntöttem, hogy Yvette-tel dolgozom tovább. A különválás után felszabadult a nőisége, finom humor és ironia jelent meg a munkáiban, amit én nagyon szerettem. A konfliktusunk akkor fokozódott, amikor azt láttam, hogy évente három-négy produkción dolgozik, s ez kezdett meglátszani a műveken. 2006-ban váltunk el egymástól, elég sajnálatos körülmények között. El akartam mondani neki, hogy tartsunk egy év szünetet a Trafóban, de erre nem került sor, meg sem tudtam szólalni, mert ő jelentette be igen hangosan, hogy nem

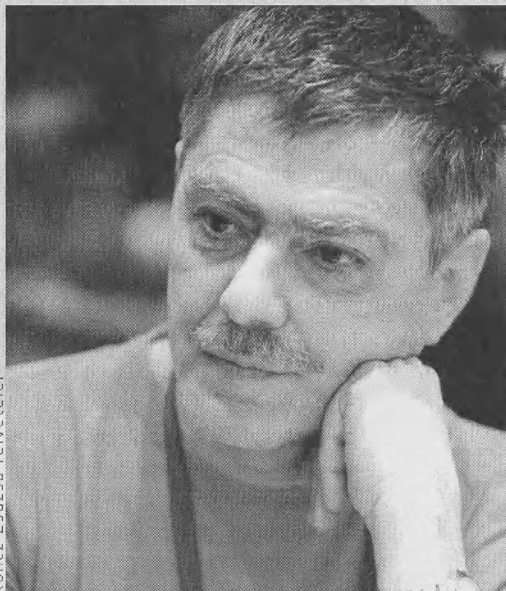
jön többet. Én azóta szűrőpróbaszerűen néztem a műveit, és továbbra is úgy érzem, hogy indokolt volt az elválásunk.

– Azután még játszott a Trafóban.

– Az az előadása a Lábán-díj kapcsán került hozzánk.

– Azt az előadást én is gyengének gondoltam.

– Én láttam benne értéket, de talán egyedül én. A közönség sem mozdult rá, a szakmai visszhangok sem igazolták vissza. A Lábán-díjat a MU Színházzal közösen hoztuk létre. Részben azért, hogy ne mondassák, hogy mindent Szabó György és csapata határoz meg, hanem döntson egy független szakértői-kritikusi csapat. Ők bírálják el a bemutatókat, a nyertes pedig kap másfél millió forintot a következő produkciójához. Így kapott Yvette



Koncz Zsuzsa felvételei

lehetőséget. A fordulat éve 2006, nem csak az Yvette-tel való munkában. Ekkor jelent meg a MűPa, ami a terület újragondolására kényszerített. A MűPa egy igen nívós mainstream jellegű intézmény, amilyennek lennie kell. Én pedig 2006-tól elkezdtem kísérletezni, próbáltam újrapozicionálni a Trafót a kulturális piacon.

– Sok kudarcos kísérlet volt.

– Abszolút. Az átlagos nézőszámunk akkor százötvenre csökkent. Ezután kellett váltanom abba az irányba, amely felé még most is tartunk.

– Bozsik meghívott a színházába dolgozni. Te látsz esélyt a közös munkára?

– Erre később válaszolok, majd meglátom.

– Számomra nemcsak a mostani Trafó veszhet el, de te mint vezető, mint közszolga is. Három évtizede szolgálod a magyar független kultúrát. Most pedig nem lesz feladatod.

– Most még nem vagyok keserű. Majd július 1-jén meglátjuk. Kérdés, hogy tudok-e egzisztenciális megoldást találni, és hogy mennyire keseredik meg az ember ettől a helyzettől. Sokat gondoltam rá az elmúlt két-három évben, hogy abba kéne hagyni. Nagyon nehéz munka ez, kiváló most a csapatom, de sok emberi csalódás ért, a Trafó vezetése pedig komplex feladattá vált. És közben van az embernek felesége meg három gyereke, akiket soha nem lát.

– Külföldön keresel munkát, vagy itthon?

– Külföldön is korlátozottak a lehetőségek. Itthon lenne a legjobb valamit csinálni. Talán csak a Budapesti Őszi Fesztiválnál kellene a tudásom, rá is fogok kérdezni. Szerintem három-négy év alatt Európa tíz legfontosabb fesztiválja közé tudnám emelni.

– Efelől nincs kétségem. Azt már inkább kétlem, hogy megkapod ezt a lehetőséget. Most Horváth Csaba a BÖF vezetője, ő viszont a Trafóba jön. Az a hely elvileg felszabadul. Minden bukás mindannyiunk bukása is, és ezért én is felelősnek érzem magam. Bevonul Bozsik Yvette Kossuth-díjas művész. Te pedig alig kaptál szakmai elismeréseket.

– Vannak elismeréseim, de ez számomra nem olyan fontos. Azt azért sajnálom, hogy soha egyetlen saját produkciónkat sem hívták meg a POSZT-ra. Úgy csinálunk, mintha egyenrangúak lennénk a budapesti színházakkal, de nem vagyunk azok. Én az innovációt tartottam és tartom fontosnak.

– Azért, amit te ezért a közösségért, Magyarországotért tettél, talán felajánlhatnának neked egy helyet. Föl kellene ismernie ennek az országnak a saját érdekeit. Hogy te holnap ne külföldön, vagy egy magán- vagy multikéghen dolgozz – gondolom, sikeresen.

Szemerey Samu

Kulturális városfejlesztés

A Trafóhoz hasonló intézmények szerepe egy város életében korántsem korlátozódik a kulturális és művészeti programok által megteremtett idegenforgalmi vonzerőre vagy a közönség számára nyújtott szolgáltatások közvetlen társadalmi és gazdasági sikerére. Az alábbiakban azokat a szempontokat szeretném kiemelni, amelyek a Trafót – a hazai kulturális szcénán belül egyedülálló működési modelljén túl – elhelyezik a városfejlesztés és az intézményi hálózatok tágabb kontextusában.

Mindenekelőtt úgy gondolom, hogy eddigi története alapján a Trafó tevékenységét a kulturális helyett az *innovációs központ* meghatározás írja le igazán pontosan. Ez az intézmény a kreatív tevékenységek közötti tudáscsere olyan helyszínévé vált, ahol nem csupán az előadó és kiállító művészek, valamint a közönség, de a különféle hazai és külföldi szakmabeli alkotók között is kiemelkedően termékeny kapcsolatok alakulhattak ki. Ez házon belül számos olyan innovatív projekt születéséhez vezethetett, amelyek egy bizonyosfajta problémával foglalkozó alkotóknak egészen más területről kínáltak válaszokat, kapcsolatokat teremtve különféle műfajok, megjelenési formák és működési modellek között. Ha pedig a műfaji és konkrét határok helyett a kérdések és a módszerek kerülnek a figyelem középpontjába, akkor születhetnek olyan munkák, amelyekben átjárhatóvá válnak az autonóm kreativitás, az elemző problémafelvetés és az alkalmazott kutatás-fejlesztés területei.

A városi közterekre kikerülő, azok működését firtató táncelőadások, az urbanisztikai problémákkal, városi jövőképekkel vagy az építészeti emlékezettel foglalkozó képzőművészeti kiállítások, a vitáknak és konferenciáknak helyt adó előadótér – hogy csak a közvetlen építészeti kapcsolatokat említssem – nem azért fontosak, mert tágabb szakmai közönségeket is elérnek, hanem azért, mert általuk válik értelmezhetővé, használhatóvá és alkalmazhatóvá a helyi kultúrában rejlő erő. Ez pedig minden város számára meghatározó jelentőségű: versenyképességük, gazdasági potenciáljuk és sajátos vonzerejük mind a bennük működésbe hozható tudás és vállalkozó szellem függvénye. Ez utóbbiak pedig csak olyan környezetben tudnak fejlődni, amilyen a Trafó. Biztos vagyok benne, hogy az olyan műhelyek, mint a Kitchen Budapest, az olyan magyar cégek, mint a Prezi, a Dragontape, a LogMeIn, a NavTeq vagy a Ustream példátlan üzleti és szakmai sikerei mögött a kommunikáció, a vizuális környezet, a tárgyi világ speciális, helyben gyökerező szemlélete és értelmezése húzódik – ez a szemlélet pedig az ilyen intézményekben jön létre.

A város szempontjából nézve csomópont és katalizátor ez a hely, aminek közvetett, de komoly hatása van az itt működő iparra és fejlesztésekre is, miután ezek szellemi alaptökéjét teremti meg.

A második szempont a közeg, ebben az esetben a Trafónak helyt adó környék fejlődése. A kétezres évek közepére kitapinthatóvá vált a Nagykörutat körülvevő negyedekben a Dunától a Király utcáig terjedő sávban egy sűrűsödési folyamat, amikor számos különféle alkotóműhely,

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
TOMPA ANDREA

Az első Trafó-konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata.

tervezőcég, galéria, műterem és különféle intézmény költözött ide üresen álló boltokba, bérelt lakásokba és épületekbe. Élelmes városok az ilyen kreatív zónák kialakulását hatékonyan meglovagolják, vagy egyenesen előidéznek – Budapesten ez a felismerés elmaradt, és elmaradtak azok az önkormányzati programok is, amelyek láthatóvá és erőteljesebbé tehetnék volna ezt a spontán induló folyamatot. Ezzel együtt számos kezdeményezés alapvető referenciája volt a Trafó mint első kanári a Körúton túl: az Impex, a Tűzraktér, a Közért, a Dinamó és számos műterem, próbaterem számára jelentett igazolást a foglalt házból intézménnyé válás sikertörténete. Az igazán érdekes lépés

úgy is sikeres szereplővé tudott válni, hogy közben Budapest sohasem volt képes egy koherens fejlesztéspolitikára megfogalmazására és azon belül a kulturális intézmények szerepének felismerésére.

Talán ez utóbbi hiány az oka annak is, hogy a ráfordítások és eredmények mérhetősége nehézségekbe ütközik. Amennyire követhetők és számszerűsíthetők ugyanis az erre az intézményre költött összegek, annyira nem alakult ki sem módszertana, sem gyakorlata az intézmény tevékenységéből származó eredmények gazdasági értelmezésének. A fentiekből látható, hogy ennek a mérésnek nem csupán az épületen belüli bevételre és az előadások után a környéken megnövekedett éttermi fogyasztásra vagy taxiszámlákra, hanem a sokkal komplexebb és közvetettebb üzleti, innovációs eredményekre is ki kellene terjednie. Az egyenletnek ez a fele jelenleg Magyarországon hiányzik – ez megnehezíti az intézmények munkáját, a hosszú távú stratégiaalkotást és az eredményeik szerinti értékelésüket is.

Talán most már az is érthető, hogy miért tévedés a Trafót alternatív intézményként definiálni. Az utóbbi években a főváros arculatának markáns részévé váltak a magukat rendszerint alulról jövő kezdeményezésként meghatározó vagy a vendéglátást a kulturális tevékenységekkel kombináló alternatív helyszínek. Számomra

azonban nehezen látható az ezekben rejlő innovatív potenciál, a professzionalizációra, a fejlődésre és intézményesülésre irányuló szándék. Működési horizontjukat a szinten tartásra irányuló ambíciók határozzák meg, művészeti programjuk nyitottsága ritkán párosul tudatos stratégiával vagy jól körülhatárolt tartalmi kritériumokkal. A Trafó a rögzült világú, zárt fősodorbeli intézményekhez és a bizonytalan koncepciójú alternatív helyszínekhez képest egy harmadik teret hoz létre – ami egyben kapcsolatot is teremt ezek között és mindazon más helyszínek között is, amikkel világszerte együttműködik.

A gazdasági válság első hullámát nem kis mértékben az ingatlanspekuláció indította el – ugyanaz a spekuláció, ami Európa kulturális intézményeinek és múzeumainak rég nem látott megújulását hozta el az elmúlt két évtizedben. A bedőlő fejlesztési programok a kreatív város koncepcióit is megtépázták – a kulturális iparágak már nem egyértelműen a könnyű és gyors hozamok területei. Gazdasági és várospolitikai jelentőségük ugyanakkor elvitathatatlan, és így kulcsfontosságú, hogy a csökkenő források olyan helyekre kerüljenek, amelyek hosszú távon képesek megsokszorozni a rájuk fordított összegeket. A Trafó ilyen hely – a sikere azonban nem kis mértékben a fenntartók kompetenciáján is múlik. Budapest számára nem az intézmény létének megkérdőjelezése, hanem inkább a modell elterjesztése lenne a fő feladat.



Koncz Zsuzsa felvétele

azonban az, ahogy a művészek után érkező befektetőkre épülő klasszikus városfejlődési modell úgy is le tudott itt játszódni, hogy nem alakult ki erőteljes, az ingatlanok értékeit egyértelműen megnövelő kreatív negyed. A ferencvárosi és józsefvárosi rehabilitáció ezredforduló utáni befektetései ugyanis szinte kivétel nélkül az itt zajló kulturális életet jelölik meg vonzó tényezőként – és ebben az egyedül állva maradt és fejlődő Trafónak meghatározó szerep jutott, a Corvinnegyed célközönségétől a Ferencvárosban első lakást vásárló friss diplomás értelmiségi csoportokig.

A kulturális innovációval vagy a kultúratermelésen keresztül a nyilvánosság, a társadalom kérdéseivel foglalkozó intézmények ilyen módon egy város gazdaságának potens szereplői. A kilencvenes években divatossá váló városfejlesztési koncepciók a kreatív iparágakban látták a jövő legdinamikusabb fejlődési irányát: eszerint azok a városok, amelyekben a különféle területeken tevékenykedő alkotók támogató és inspiráló környezetre találnak, az ott működő cégek növekedését saját fejlődésükben is hasznosítani tudják. A médiacégek, a fejlesztéssel, tervezéssel foglalkozó stúdiók mellett ebben a folyamatban meghatározó szerephez jutottak a múzeumok, galériák és a különféle előadó-művészeti helyszínek, amennyiben képesek voltak összekapcsolni saját alkotó vagy értelmező munkájukat a versengő nemzetközi hálózattá váló kulturális gazdaság logikájával. A Trafó ebben a közegben

Gáspár Máté

A Trafó mint színház

Intézményi besorolása szerint a Trafó egyike a Budapest Főváros Önkormányzata tulajdonában álló tizenegy színháznak, ekként – ábécésorrendben – a Budapest Bábszínháztól a Vígszínházig terjedő lista eleme, a költségvetési törvényben meghatározott, ún. normatív támogatás kedvezményezettje, mindenkori vezetője a Budapesti Színházigazgatók Egyesületének teljes jogú tagja – feltéve, ha maga is úgy ítéli meg, hogy ebben az asztaltársaságban van a helye. A most mandátuma végéhez érő Szabó György számára hosszú éveken át nem volt magától értetődő az odatartozás, csupán 2007-ben csatlakozott, s ez az elhúzódo gesztus egyértelműen jelzi, milyen lassan látta be maga is az evidenciát: a Trafó – színház. Számos oka van annak, hogy ez a felismerés a mai napig nem épült be maradéktalanul sem a szakmai, sem a nézői köztudatba, s a Trafó egyfajta kakukktójásként szerepel a főváros amúgy világviszonylatban is ritka sűrűségű és tarkaságú színházi palettáján; az alábbiakban először ezeket veszem sorra.

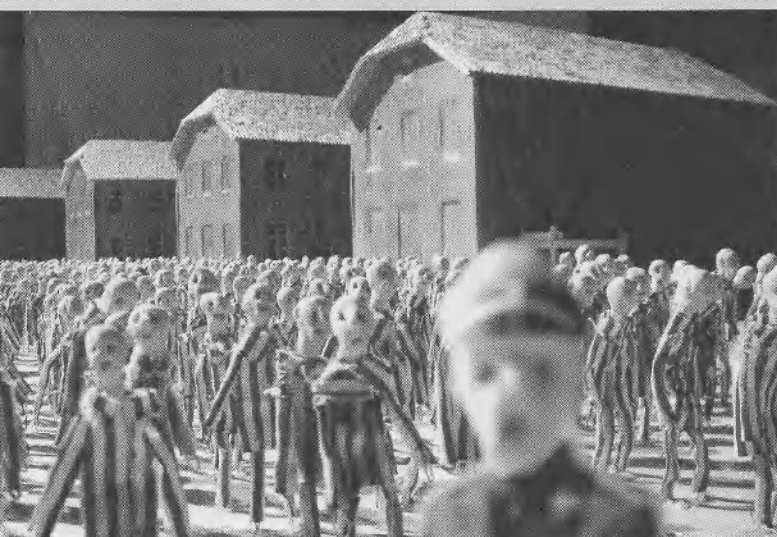
Az első éppen az előbb említett kiterjedt színházi szolgáltatóhálózat, amely a legutóbbi időkig reprezentálta a '89 előtti rendszerben meghatározóvá lett társulatos-repertoárszínházi működésmodell primátusát. Amikor egy szociokulturális közegben valamely fogalomról szinte automatikusan megképződik egy masszív jelentéshalmaz, akkor bármilyen, ahhoz képest eltéréseket mutató kezdeményezés piacra vezetése és elfogadtatása kockázatos, de mindenképpen időigényes vállalkozás. A Trafó esetében a kockázatot az intézményi forma, a vele járó garanciaháló csökkentette, s ennek köszönhetően immár tizenhárom éve

kísérhetjük nyomon e „struktúrára belüli alternatíva” fejlődését.

Ez azonban történeti léptékkal mérve rendkívül rövid idő, a Trafó mindmáig a legfiatalabb, saját jogon megképződött hivatásos előadó-művészeti hely Budapesten. Természetesen voltak előképei és konkrét előzményei is (elég csak Szabó útját végigkísérni az FMK-tól a Petőfi Csarnokon át a Liliom utcáig), ám azokat a hazai kulturális közfelfogás inkább az underground közművelődési szférához sorolja, s csak kivételes esetben emeli identitásképző, jellemzően kiemelt támogatást élvező intézményei közé. Az ezredfordulón egy, a perifériákon létrejövő értékei iránt nyitott, a szektor mobilitását felkaroló városvezetés hozta létre a Trafót, ám egy új nézői generációnak kell felnőnie benne és az általa nyújtott esztétikai-szerkesztési műsorkínálaton ahhoz, hogy természetessé váljon: ez is színház.

Még akkor is, ha nem annak hívják. Az épület korábbi funkcióját metaforikus síkra emelő tulajdonnév után a Kortárs Művészetek Háza meghatározás áll a bejárat felett. Megítélésem szerint a névválasztás tudatosan játszott el és játszotta ki a berögzült klisékkel/kliséket. A *Ház* utótag jelöli az ismerőst, s nyújt legitimitást vagy legalábbis óvó szemantikai mezőt az előtte álló két, igencsak támogatásra szoruló fogalomnak. A *kortárs* egyaránt ébreszthet izgalmat, és kelthet gyanút a befogadói kör szellemi nyitottságától függően. A kialakulófélben lévő, még nem kanonizált, nehezebben kiismerhető, kockázatos, sokszor zavarba ejtő, kisebbségi értékpreferenciákat tükröző, alkalmanként előttünk születő, ezért elrontott, máskor zseniális alkotói aktusok melletti kiállítás bátorságot igényelt a Ház nyitásakor, és a manapság egyre jobban standardizálódó közízlést visszatükröző színházi kínálatban talán még inkább. A *művészetek* többes számú meghatározása a különböző kifejezésmódok e falakon belüli egyenrangúságát, egymásra hatásának elősegítését célzó laborjellegű hirdet, ahol nincsen kizárólagosság és a priori hierarchia, hanem az interdiszciplinális szemlélet a meghatározó, és minden *crossover* kezdeményezés teret kap. Ennek megfelelően

Tábor (Hotel Modern)



Kárhozat kertje (Mozgó Ház)



a Trafó úttörő szerepet játszott napjaink új irányzatainak, a fizikai színház, az újcirkusz, a felnőtt báb-színház hazai megismertetésében, miközben a vizuális és akusztikus művészetek, amellettt hogy saját jogon is markánsan megjelentek a programkínálatban, legtöbbször elválaszthatatlan komponensei voltak az összművészeti produktumoknak.

Túlzás nélkül állítható: ez a műfaji sokszínűség és keveredés csak ebben a különleges térben valósulhatott meg. Az egykori ipari létesítményből átépített, a néző-előadó viszony rugalmas alakíthatóságát kínáló fekete doboz színház megnyitásakor az intézményi körben és stúdióméretben elsőként nyújtott konkurenciát a bevett, kukucska-színpadon zajló színjátszásnak. Másfajta művészi lehetőséget kínált, ezáltal új alkotásmódokat serkentett, és egy hétköznapi, pátoszmertesebb pozíciót ajánlott fel a közönségnek, tagjai közé csábítva olyanokat is, akiket a színházakat övező burzsoá *glamour* esetleg elidegenít. A Trafóba járnai a kezdeti években kaland volt, hiszen a hagyományos városföldrajzi percepció szerint színházaink a Nagykörúton belül helyezkednek el, ezzel is magyarítható, hogy a hagyományos színházba járóknak időbe tellett a mentális határvonal átlépése – amit a Belső-Ferencváros rehabilitációja és a kulturális kínálat időközben folyamatosan zajló decentralizációja (a Bárkától a Nemzetin át a Millenárisig) egyaránt elősegített.

A Trafó egyik legjellemzőbb sajátossága, hogy nem egy társulatnak ad otthont, hanem missziója szerint reprezentatív módon jeleníti meg a kortárs magyar és nemzetközi előadó-művészeti alkotók, csoportok törekvéseinek legszélesebb spektrumát, s ennek érdekében intenzív együttműködést alakít ki és ápol a független műhelyekkel és a hasonló karakterű külföldi szervezetekkel – ahogyan azt legutóbb az ügyvezető igazgatói poszt kiírása is hangsúlyozta. Bár a hivatalos dokumentum nem mondja ki, ez a befogadó színházi profil, amit a magyar szakma mindig is félelemmel teli gyanakvással szemlélt mint a színházi működés csökkent értékű, egyúttal olcsóbb módozatát, amely – ha sikeresen űzik – kikezdeheti a domináns, társula-

tos-repertoárszínházi modellt. A hagyomány felől nézve a befogadó színházakat szokás alacsonyabb rendűnek tekinteni, abból a feltételezésből kiindulva, hogy valódi művészi identitás csak társulat és repertoár egymást feltételező együttállása esetén alakulhat ki. Tény, hogy profilját nem esztétikai ethosz vagy játéktípus határozza meg, hanem az a funkció, amit – jó esetben – működése minden mozzanatával betölt. Ezzel is magyarázható, hogy vezetését általában nem művészek, hanem menedzser képzettségű program-szervezők látják el marketingszemléletű megközelítéssel: azt vizsgálják, milyen szükséglet és milyen kínálat észlelhető a piacon, s azokat milyen komplex programstruktúrával lehet kielégíteni fenntartható módon. A Trafó indulása egybeesett a Thália átalakításával, ahol a Főváros a Művész Színház társulatának kiséprűzésével hozott létre befogadó színházat a Nagymező utcában. Akik skandalumként éltek meg, hogy a Schwajda-Törőcsik páros helyére Megyeri László került, azok egy új vírus elharapózásától tartottak, amikor Szabó György személyében egy újabb közgazdász is igazgatói megbízást kapott. Ennek indokoltására azonnal visszatérek, de előbb szükséges még eloszlatni azt a félreértést, hogy alkotógárda híján a Trafó-szerű képződmények pusztán passzív, „rendező pályaudvar” jellegű funkciót képesek betölteni. Ezzel szemben, megfelelő anyagi eszközök és kapcsolattartás birtokában, kész előadások forgalmazásán túl megrendelőként, koprodukciós partnerként is megjelennek a piacon, így hozva létre a befogadás és kibocsátás egészséges dinamikáját, a Trafó esetében mindezt páratlanul széles nemzetközi hálózatban, ami regionális viszonylatban is kiemelkedő produkciós házzá avatja.

Végezetül említsem a vezetői szerep sajátosságát, hiszen egy kisebb, funkcionálisan felépített stáb irányítása kevésbé igényel művészeti iránymutatást és társulatvezetői erőnyeket, helyettük a menedzsment-szemlélet kerül előtérbe, amihez a fentebb említett közgazdász végzettség jó alapot szolgáltat. A Trafó igazgatójának mindennapjait a működési területéről

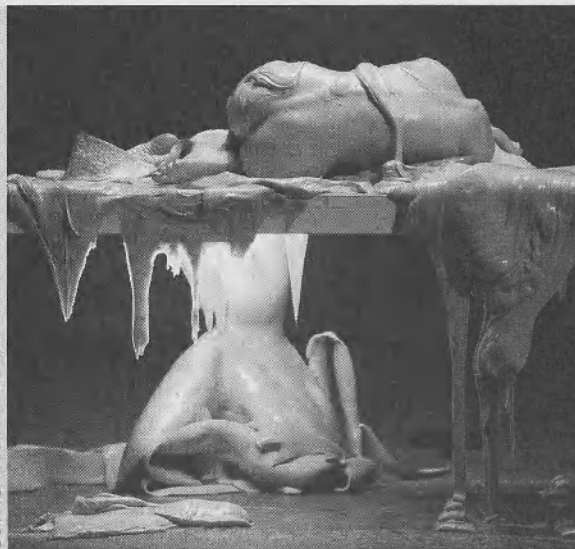
Krisis-trilógia (Krétakör)

Frankenstein-terv





Radio Müezzín (Rimini Protokoll)



Hey girl! (Raffaello Sanzio)

származó információk begyűjtése és rendszerezése (ideértve az ezzel járó rengeteg utazást), a piaci helyzetre reflektáló, ám azt egyúttal alakítani is szándékozó stratégiai tervezés, a szükséges partnerségek kialakítása, a terv hatékony kommunikációja és a megvalósítását biztosító polivalens, magasan kvalifikált munkatársi gárda irányítása tölti ki. A Trafóban a mástutt kevésbé hangsúlyos munkakörök válnak központiá: a közönségkapcsolatok, a képzés, projektfejlesztés – csupa olyan feladat, amely kreativitást, önállóságot és kommunikációs készséget igényel; nem véletlen, hogy a Trafóban dolgozni mindig is kihívás volt, ide alkalmazottak helyett alkalmasokat kerestek.

A fent hat témakörben vázolt eltérések tették véleményem szerint a Trafót a legmarkánsabb felismerhető színházzá budapesti társintézményei között. Helyzeti előnyét tudatos fejlesztésekkel olyan erényre kovácsolta, amelynek megőrzése nem csupán a Liliom utcai hely működtetőinek és látogatóinak, de az egész magyar színházi szakmának érdeke.

Ehhez képest – vagy talán éppen ezért – az Előadóművészeti törvény 2009-ben életbe léptetett besorolása szerint a Trafó és a Thália volt az a két fővárosi teátrum, amely a II. kategóriába került. Társulat hiányában nem tudták hozni azokat az objektív (elsősorban előadásszámra és a saját produkciók arányára vonatkozó) mutatókat, amelyek az élcsapathoz soroltakat jellemzik. Az idén életbe lépő módosított jogszabály új minősítési rendszert is hoz, más logikát követ. Eszerint az egyes intézmény helyzetét (és ezzel gyaníthatóan finanszírozását, működési pályáját) az szabja majd meg, hogy művészeti-kulturális szerepe, mintaközvetítő ereje, szolgáltatásainak tartalma nemzeti, avagy helyi szinten bír-e jelentőséggel. Ebben a felosztásban a társulat meglete immár nem praktikus feltétel egyes teljesítményelemek biztosításához, hanem alapvető értékhordozó, melynek hiányában a támogatási jogosultságot biztosító státus kerülhet veszélybe. A közelmúltban többször felröppent híresztelés a Trafó esetleges állami intézményi körbe vonásáról progresszív kultúrpolitikai szándékként akár bizakodásra is okot adhatna, ha a jelenlegi tulajdonos

Főváros által meghatározott funkciók felértékeléseként értelmezhetnénk, ám lelkesedésünket hűti, hogy a tranzakció rendszerint ingatlanspekulációs tervek mentén merült fel, ahol a Kortárs Művészetek Háza szakmai jellemzői figyelmen kívül hagyásával valamely ellentételezési csomag részeként szerepelt.

Márpedig ha a programstruktúra évek során kialakított kényes egyensúlya sérülne, máris nem ismerünk rá a sajátos Trafó brandre. Komplexitása jól érzékeltethető színházi kínálatán, melyben eddig egyszerre volt jelen a mobilis nemzetközi újdonságok egy jelentős (a meghívó terével és büdzséjével korreláló) szegmense és a hazai struktúrán kívüli kezdeményezések krémje. Nem véletlenül nehézkes az importált produkciók meghatározása, hiszen ahány színházi kultúra, annyi viszonyrendszer szerint kellene őket definiálni; jó részük létrehozásának helyszínén egyáltalán nem számít alternatívnak, sőt, a Trafó nyitott sok esetben ablakot a nemzetközi *mainstream* alakulására. A világ minden részéről összeválogatott előadásokban az volt a közös, hogy el akartak és el tudtak jutni még Magyarorszáig is, és művészetük jelentéssé vált az itteni közönség számára. Az immáron évtizedes, regionális összevetésben is exkluzív, a fesztiváldinamikával dacoló, mert évadon átívelő kínálat megteremtésében kiemelkedő szerepük volt előbb a külföldi kulturális intézetek közvetítői és támogatói munkájának, később az európai uniós pályázati együttműködéseknek. Így elsősorban tájékozottság, pénz és szervezés kérdése volt, milyen különlegességekből állnak össze a Liliom utcai hétköznapiak.

Nem egészen ez volt a helyzet a magyar társulatok bemutatása kapcsán. A Trafó – mint a hazai befogadó színházi lánc csúcspontja – mindig is erősen ki volt szolgáltatva a független színházi szférában zajló folyamatoknak. Csak azokat a kezdeményezéseket tudta színpadára engedni, amelyek egyrészt nem rendelkeztek saját játszóhellyel, vagy – ritkább esetben – hajlandóak voltak onnan kimozdulni, másrészt kellően megizmosodtak már ahhoz, hogy betöltsék a terét, és megtöltsék a nézőterét. A Trafóban bemutatkozni rang és kihívás volt egyben, s amíg a Ház profilját el-

sősorban a külföldiek fellépései szabták meg, arra is volt idő, hogy kitermelődjön egy-egy eseményszámba menő hazai produkció. Mert bár hiába kényeztette el a közönséget külföldi kiválóságok bemutatásával, a Raffaello Sanziótól a Forced Entertainmentig és a Hotel Moderntól a Rimini Protokollig, valódi paradigmaalkotó szerepet a hazai színházi életben leginkább magyar társulatok helyzetbe hozásával tudott játszani. Szubjektív emlékezetem három olyan pillanatot őriz, melyek jelképeznek egy-egy korszakot, bár semmiképpen sem fedik le őket teljesen. A Mozgó Ház a kezdeti lendület és bátor kísérletezés képviselőjeként kapott széles nyilvánosságot idehaza és külföldön egyaránt a Trafó nyitása körül. A Krétakör hosszas rákészülés és tervezés után alakított ki kölcsönösen előnyös, produkciókon és éveken átívelő masszív jelenlétet a kétezres évek közepén a Liliom utcában. Mundruczó Kornél nemzetközi projektjei pedig a természetes és nélkülözhetetlen szövetség gyümölcseiként jöttek létre az utóbbi években, jellemzően már az intézmény falain kívül.

Ez a három kiragadott példa is jól szemlélteti, milyen szoros egymásra hatásban állva alakította a magyar hagyomány és a külföldi piac a Trafó működését,

játékrendjét. A kezdetben alkalmi fellépések alkotta programban fokozatosan jelentek meg a repertoárszerű elemek, ami előbb a társulatoknak jelentett lehetőséget, utóbb viszont már a befogadó részéről jelentkezett kényszerként. Az import drágulásával és az ahhoz járuló támogatások elapadásával ugyanis fokozatosan nagyobb tér jutott a hazai alkotóknak, akik ezt addig tudták megfelelően betölteni, míg saját működési bázisuk úgy-ahogy biztosítva volt. A források utóbbi években tapasztalható csökkenésével és szétaprózódásával párhuzamosan egyre inkább siettetett érési folyamatok tanúi vagyunk, amelyek mind kockázatosabb kísérleteket eredményeznek. A Trafó vezetőjének vállalt növekvő felelősség nyomja a Ház adottságainak, közönsége elvárásainak megfelelő magyar színházi alkotások felkutatása és bevezetése terén. Ma, amikor kényszerűen ismét az alkalmi társulások és a projektléptékű előadások korszakába érkezünk, az eddigiekhez képest minőségileg új feladatot egyfajta dramaturgiai szempontrendszer kidolgozása és érvényesítése hozhat, ami – amellet, hogy fejlesztoően hat vissza az egész független területre – inherens módon erősítheti a Trafó színházi karakterét, frappáns választ adva az abban kételkedőknek.

Fuchs Lívia

A Trafó mint táncszínház

Ha a hazai táncélet utóbbi negyedszázados radikális normalizálódásának gyökereit és egyben centrumát keresem, rendre a Szabó György nevével fémjelzett intézményekhez jutok: a Petőfi Csarnokhoz, majd az általa megvalósított Trafó – Kortárs Művészetek Házához. Azokhoz a pezsgő szellemi műhelyekhez, ahol a munkatársak időnkénti kicserélődése ellenére is folyamatosan a művészi szabadságon, az innováción, a bátorságon, a nyitottságon volt a hangsúly – beleértve a nézői fogékonyság fejlesztését, a látókörök szélesítését, a megértés szellemi kalandjának igényét.

Normalizálódást írtam, mert amikor Szabó a nyolcvanas évek közepén ismeretlenül felbukkant a hazai táncvilágban, még nagyban virágozott és keservesen örök életűnek tűnt az az ideológiailag és gazdaságilag is jól körülbástyázott beszűkült állapot, amely kizárólag a balettnek és a néptáncnak biztosított privilegizált helyzetet – alig változva az ötvenes évek óta! Ez a kultúrpolitika egyedül a kisebb kontroll alatt tartott amatőr műhelyeknek engedett valamiféle művészi szabadságot – míg a profik és az amatőrök között a legmagasabb presztízsű tánc, a balett esetében lehetetlenné tette az átjárást.

E zárt önmagát megújítani képtelen rendszer periferiáján azonban a nyolcvanas évek elejétől megjelent néhány outsider figura. Mindenekelőtt Angelus Iván és Kálmán Ferenc, majd Berger Gyula és Goda Gábor, akik megkérdőjelezték az egyedül létjogosultnak tartott konzervatív kánon érvényességét, s ugyan egymástól eltérő, de egyaránt szabad és önálló táncértelmezésre törekedtek – vagy épp a művészeti életből nyomtalanul kiirtott magyar moderntánc-tradíció feltámasztásával kísérleteztek, mint Tatai Mária. Miután e rebellesek zöme a művészeti élet reprezentánsai által semmibe vett „amatőrök” közül került ki, így fel sem keltették a „szakma” érdeklődését. Két rebellis azonban a profik között is akadt. Borszik Yvette, a Természetes Vészek Kollektíva előadója, akinek eleinte saját alma matere, a balett- és néptáncművészeket képző Állami Balett Intézet előtt kimondottan titkolnia kellett közreműködését Árvai György kísérleti darabjaiban. Meg az ugyancsak az Állami Balett Intézetből induló, de nemzetközi karrierje során széles tudást szerző Lőrinc Katalin, aki épp ekkoriban próbálta kimozdítani a Pécsi Balettet saját, művészileg megfeneklett állapotából – eredménytelenül.

A hagyományos táncfelfogást megkérdőjelezők kísérletei számára a nyolcvanas évek első felében alig volt megmutatkozási lehetőség, így akár nyomtalanul el is tűnhettek volna a magyar táncéletből – holott útkeresésük éppen szinkronban zajlott a nyugat-európai táncrobbanással, az európai kortárs táncnak még a „modern” hagyományt is alapjaiban megrengető első hullámaival. De hát ki tudott-tudhatott itthon arról, mi történik tőlünk nyugatabbra? Egy kimondottan szűk kör utazott és látott, hozzájutott külföldi folyóiratokhoz és/vagy az éppen a nyolcvanas évek elejétől (egyelőre csak illegálisan) hozzáférhető táncvideókhoz. A szélesebb közönség számára azonban csak azok az előadások

léteztek, amelyeket a Budai Táncforum kínált. Az a szervezet, amelyet a monolitnak tekintett szakmai érdekeket képviselő Magyar Táncművészek Szövetsége (MTSZ) küzdött ki saját magának, s amelyet e szervezet egyik reprezentánsa – korábban maga is táncos – irányított. A Táncforum 1981-től kezdve az általa bérbe vett helyszíneken rendszeres, bár ritka fellépési lehetőséget biztosított a fentiekben vázolt „szakma” számára, gondosan ügyelve arra, hogy a Táncszövetségbe tömörült „mi” és mindenki más, akit „mi” nem tartunk „profinak”, azaz az „ők” bebetonozott elkülönülése változatlan maradjon.

A többiek, az „amatőrök”, a táncként aligha értelmezhető „mozgásszínházi csoportok” a korszak egyetlen alternatív játszóhelyén, a Szkénében léphettek fel. A vendégszereplők meghívása ugyancsak a Táncforum feladata volt, ám ez többnyire kimerült az államközi szerződések lebonyolításában vagy a szocialista országok jobbra nézhetetlen produkcióit felvonultató, kortárs seregszemlének tekintett *Interbalettek* szervezésében. Egy-egy „hiba” – a kortárs művészet hagyományokat kiforgató vagy átíró aspektusait mutató produkció – azonban időnként mégiscsak becsúszott. Így került sor Maguy Marin a tradíció által szentesített szép táncos-testképpel provokatívan szakító *May B.* című művének vagy Krisztina de Chatel minimalista kompozíciójának bemutatására. E vendégjátékok hajszál híján botrányba fulladtak a befogadói értetlenség és a szinte egyöntetű szakmai elutasítás miatt, hiszen a szűkre szabott esztétikai kánon (amit „mi” csinálunk: tánc, amit „ők”: nem tánc) miatt ki sem alakulhatott az az értelmezési keret, amelyben a kortárs művek egyáltalán befogadhatóvá válhattak volna.

Ez az önmagával elégedett és semmiféle változást nem óhajító táncosközeg Szabó György felbukkanására nem reagált, hiszen „kívülről” jövő, tehát a tánchoz nem értő (mert ahhoz csak „mi” értünk...) figurának lehetett őt elkönyvelni. Szabó viszont, mit sem törődve a belső szakmai hatalmi viszonyokkal, a tánc területén ugyan teljesen járatlanként, de profi menedzserként eldöntötte, hogy a frissen nyíló ifjúsági centrum, a Petőfi Csarnok programjai között állandó helyet biztosít a két-három éve felbukkant új kísérleteknek, a színházi és tánc-kánonokat megkérdőjelező alkotóknak. És első pillanattól kezdve pontosan tudta, hogy ehhez testközelbe kell hoznia mindazt,

ami a világ táncművészetében is innovatív, hogy szabadon beáramolhasson a jelen sokféle kultúrája, s hogy ettől kezdve a hazai alkotók – és a nézők is – a nemzetközi közegbe ágyazva láthassák az új kezdeményezéseket. És tudta azt is, hogyan kell ezt csinálni: korábban elképzelhetetlenül intenzív nemzetközi, vagyis nyugati kapcsolatok felépítésével, rendszeres ápolásával és megújításával, a művészekkel és a nézőkkel folytatott lankadatlan párbeszéd kialakításával, és a szó szoros értelmében éjjel-nappal e munkának élve. Tudott minden művészeti eseményről, mert fáradhatatlanul utazott, látott, kérdezett és vitázott – és azonnal felkínálta frissen szerzett tudását és tapasztalatát annak a hazai közegnek, amely egyáltalán kíváncsi volt rá. Mindenesetre hihetetlenül nyitott volt, és amint érzékelt valamilyen problémát – nincs elég próbaterem, nincs pénz mestereket meghívni, nincs kritikai fóruma a kortárs művészetnek, nincs mód a színházi kereteken belül tánccal pályázni, vagy éppen az olyan lehetőségek hiányoznak, amelyben több művészeti ág képviselője együtt dolgozhatna stb. –, azonnal ezzel lódult neki, hogy megtalálja a megoldást.

A Petőfi Csarnok: 1986–1998

A PeCsa a legfrissebb *nemzetközi táncirányzatok megismertetésével* elsőként adta meg a nézőknek az európai-ság élményét. Azt, hogy a hazai néző ugyanúgy részese lehet a jelenkori táncművészetnek, mint bécsi vagy londoni „kollégája”. Mert a művészetben jóval 1989 előtt ledőltek a szellemi falak, hiszen Robert Lepage vagy Meredith Monk, a DV8 és a Karas, Trisha Brown és Sasha Waltz fellépése ugyanúgy minket gazdagított, mint a *hazai függetlenek* bemutatkozása: a Természetes Vészek Kollektíva, majd Bozsik Yvette társulata, a még Franciaországban élő Frenák Pál és Nagy József, az Artus, a Sarbo és a TranzDanz, Angelus, Berger, Hudi, Lőrinc, Rókás vagy Ladányi Andrea, a Szegedi Kortárs Balett, sőt még az Operaház „modern” estje is, hiszen Szabó látókörébe az új közönség felé nyitni vágyó balettprogram befogadása is belefért. Mert a PeCsa a fiatalabb nézők közegében kedvelté és fontossá tudta tenni az elavult dramaturgiai, stílári és táncnyelvi kliséket sutba dobó, szabadon kísérletező táncirányzatokat.

A Trafó előadásai számokban

SZEZON ELŐADÁSSZÁM	98/99	99/00	00/01	01/02	02/03	03/04	04/05	05/06	06/07	07/08	08/09	09/10	10/11
Színház magyar	13	17	16	29	15	10	11	17	26	28	27	38	68
Színház külföld	13	10	9	6	6	7	15	6	27	11	57	21	16
Tánc magyar	31	39	44	39	54	45	47	30	34	35	35	38	31
Tánc külföld	27	18	24	22	30	26	20	33	19	23	22	20	19
Zene magyar	13	14	14	12	12	9	7	10	7	13	11	14	11
Zene külföld	9	9	16	11	7	9	13	10	7	10	12	16	12
Színház	26	27	25	35	21	17	26	23	53	39	84	59	84
Tánc	58	57	68	61	84	71	67	63	53	58	57	58	50
Zene	22	33	30	23	19	18	20	20	14	23	33	30	23
Egyéb	11	13	12	15	20	15	17	21	10	26	21	13	26

Az egyre sokasodó hazai független együttesek mind-egyike fellépett a PeCsában, hiszen a befogadóhely célja éppen az innovatív társulatok és alkotók megerősítése, kibontakozásuk segítése volt. Igaz, eleinte nem is nagyon lehetett volna válogatni közülük, hiszen a felsoroltakon kívül más csapatok nemigen léteztek még, ezért az első években a külföldi vendégfellépők kaptak nagyobb teret. Szabó elképesztő mozgékonyasága révén – tudta azt is, hogy a világ legkülönbözőbb pontjai között kell fesztiválról fesztiválra száguldoznia, ha szinkronban akar lenni a történésekkel – pillanatokon belül mindenkinél naprakészebben tájékozódott az éppen születő posztmodern irányzatokban. S ebből a szinte átláthatatlanul széles kínálatból biztos minőségérzékkel szemezgetett, néha még azt is megkockáztatva, hogy egy-egy produkciót akár el is utasít a PeCsa közönsége.

Szabó programszervezői tevékenységében a kész produkciók befogadása mellett nagy hangsúlyt kapott a hazai művészek bekapcsolásának vágya a nemzetközi vérkeringésbe. Nem menedzselte senkit, hiszen nem egy-egy művészt, hanem egy közösséget akart fejleszteni, de azt fáradhatatlanul. Így került sor többek között arra is, hogy Budapesten keressen táncosokat a francia Brigitte Farges, akihez végül Kovács Gerzson Péter szerződött. Vagy idehozta a legendás, a francia táncművészet új hullámát is elindító Bagnolet-i Nemzetközi Koreográfiai Verseny előválogatását, ráirányítva a figyelmet a hazai alkotókra. Ösztönözte a nemzetközi kooperációkat is: ide csalogatta a portugál Rui Hortát, aki az akkoriban még szokatlan *audition* alkalmával válogatta össze a Golgota csoport tagjait egyetlen alkalmi projektre. De Szabó ihletésére és közreműködésével jött létre Krisztina de Chatel kamaraművének betanulása az éppen saját művészeti arculatát kereső Közép-Európa Táncszínházban éppúgy, mint a Földi Béla vezette társulat kapcsolata a hollandiai Djazzexszel vagy Bozsik együttműködése előbb John Lurie-vel, később Fabienne Berger-vel.

A független táncélet gyors felpezsdülése és a függetlenek létét segítő-támogató infrastruktúra szinte teljes hiánya újabb és újabb lehetőségek felkutatására sarkallta Szabót, aki terveihez társakat és szövetségeseket keresett és talált. No, nem a „szakmában”, hanem a budapesti külföldi intézetek (Francia és Goethe Intézet,

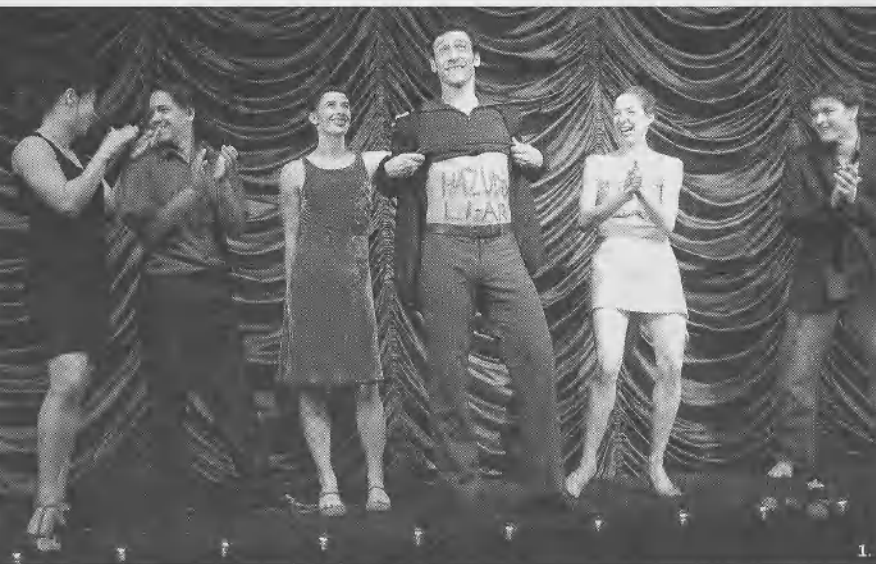
British Council, Pro Helvetia) munkatársaiban, a Soros Alapítvány, majd az éppen a vegyes karakterű Őszi Művészeti Hetekből kortárs fesztivált alapító Főváros és az alternatív kultúra megerősödését lassan pártfogásába vevő Kulturális Minisztérium segítségével. De bevonta a munkába a kulturális menedzsereket elsőként képző Casus Kortárs Művészeti Kollégium frissen végzett diákjait és más fiatalokat is, ha látta bennük az elkötelezettséget és a szakmai fogékonyságot. Két dolog azonban fájoan hiányzott a minőségi továbblépéshez: egy önálló befogadóhely és hozzá kapcsolódva egy olyan műhelyház, ahol próbatermektől produkciós irodáig, video- és hangstúdiótól a könyv- és videotárig, mobil nézőterű kisszínházról a jól felszerelt színpadig minden megtalálható lenne, így, együtt. (Mint, mondjuk, Londonban a kortárs táncnak már 1969 óta helyet adó, de a nyolcvanas évektől John Ashford tevékenysége nyomán legendássá lett központja, a The Place.) Az álmódosítások e korában Szabó létrehozta Angelusszal az Új Előadó-művészeti, önállóan pedig a *Műhely Alapítványt*, amely ma is tőle függetlenül, de a Trafó munkájának szellemiségével és ethoszával harmóniában működik, hiszen célja a lehető legideálisabb körülményeket teremteni a sokrétű és innovatív alkotómunkához s folyamatosan fejleszteni a táncközösséget. A kortárs művészetnek állandó otthont adó hely létrehozásáért pedig Szabó és munkatársai az ún. rozsdáövezetet rótták fáradhatatlanul, hogy a műhelyháznak alkalmas helyszínt találjanak. A Főváros végül a belső kerületekhez közelebbi, vizes pincével, de egy színházteremre elegendő belső térrel megáldott romos trafóház rendbehozatala mellett döntött. S 1998 őszén – Halász Péter ceremóniamesteri közreműködésével, többek között Nagy József és Rókás László performanszával, majd a Bozsik-együttes nemzetközi koprodukcióban létrejött művével – itt nyílt meg a Trafó.

A Trafó: 1998–2012

Az ezredforduló tájkára a független szcéna helyzete már sokban különbözött a fentebb vázolt korábbi periódustól. Egyrészt megsokasodtak a próba- és játszóhelyek (a néhai Bethlen színházban/moziban helyet kapott a

Látogatottság és gazdálkodás

Megnevezés/Év	2002	2003	2004	2005	2006
Előadásszám (db)	145	128	125	130	125
Nézőszám (fő)	27 700	24 334	23 725	25 362	21 618
Nettó jegybevétel e Ft	20 214	21 027	22 051	28 188	23 560
Reklámkiadások e Ft	11 135	28 470	30 914	36 222	39 634
Támogatás	163 106 000	235 288 000	241 665 000	247 996 000	241 491 000
Megnevezés/Év	2007	2008	2009	2010	2011
Előadásszám (db)	130	157	185	172	197
Nézőszám (fő)	23 601	30 969	27 934	32 639	37 107
Nettó jegybevétel e Ft	28 395	43 436	35 463	40 201	52 581
Reklámkiadások e Ft	33 514	28 471	27 185	28 650	28 000
Támogatás	231 991 000	231 310 000	246 000 000	294 266 000	238 266 000



Marie-Chouinard, levente.

1. Just for Show (DV8) 2. Quartet (Gergye Krisztián Társulata) 3. Body Remix (Chouinard Társulat) 4. Éden (Nagy József Társulata)

Bozsik Társulat és a Közép-Európa Táncszínház; hét független alkotó összefogásával létrejött az L1, majd a Bakelit, saját helye lett az Artusnak és a közben létrejött Orkesztika Alapítványnak, Angelus létrehozta a Goli Tánchelyet, később Nagy Zoltán a Sínt), és a befogadó közeg is megváltozott. A továbbra is a hazai függetlenek otthonaként fillérekből is fontos centrummá váló MU Színház mellett létrejött az átláthatatlan koncepciójú monstre Millenáris, majd a Táncforum jogutódja, az eleinte csak az MTSZ tagszervezeteinek fellépést biztosító, de hamarosan két reprezentatív színházban is működő – állami alapítást és támogatást élvező – Nemzeti Táncszínház. E befogadóhely koncepciója óhatatlanul afféle vegyesbolt jellegű, hiszen a „szakma” összes (profi) képviselője között kell elosztania az anyagi és az előadási lehetőségeket, függetlenül a produkciók értékétől vagy korszerűségétől.

A formációk és bemutatók számának felfutása s az ezzel együtt járó minőségi differenciálódás, valamint a játszóhelyek megsokasodása miatt a Trafó már nem vállalkozhatott a teljes független mezőny befogadására. Így megnyitásától kezdve – saját kortárs művészeti ideáljának megfelelően – erősen szelektált a hazai társula-

tok között, s azokra fókuszált, amelyek az erős nemzetközi mezőnyben is megállták a helyüket. A fiatalok és kezdők támogatását jobbra a Műhely Alapítvány rangos fórumaira bízta, miközben még a befutottaknak sem volt és lehetett bérelt helyük ebben a nemzetközileg is páratlanul nívós kínálatban. Így többektől, akiknél művészi stagnálást vagy visszalépést érzekelt a stáb, bizony elbúcsúzott, ami nyilván soha be nem gyógyuló sebeket okozott a művészeknek, hiszen a hely mindenki által elismert tekintélye többé nem igazolta vissza saját alkotói útjukat. Igazságtalan lett volna velük a Ház? Csak normálisan, bár nyilván nem tévedhetetlenül működött, mert a sokféleből mindvégig a bátor, útkereső, kockázatvállaló, szokatlan – valójában a művészet jövőjének zálogát jelentő – irányzatok legígéretesebbjeit preferálta, s mert saját maga kinevelte közönsége azonnal elmaradt volna, ha középszert, gondolatlanságot vagy szépelgést lát.

Az évi rendszeres négy-hat (néha akár tíz!) hazai ősbemutató mellett a külföldi fellépők zöme – akár önállóan, akár egy-egy tematikus *minifesztivál* (NagyBritmánia, Unisex és Prizma Fesztivál, flamand, kanadai és holland évadok, a Temps d'Image) keretében érkeztek – a friss



5. Kőröcz Zsuzsanna felvételei



6.



Schieller Katalin felvételei

5. Fehér szoba (O Vertigo Társulat) 6. Korai munkák (Trisha Brown Társulat) 7. Vertical Road (Akram Khan Társulat)

nemzetközi kísérletek *élmezőnyét* hozta el Budapestre. A régi nagyok (mint az Ultima Vez, a Rosas, a Batsheva, a DV8 vagy a Marie Chouinard Company) mellett rendre helyet kaptak új arcok és nevek, irányzatok, mint a mozgás lehetőségeit majd szétfeszítő McGregor és Khan, Gat és Shechter, vagy a radikális határátlépők (Philippe Decouflé, Needcompany, Dave St. Pierre), hogy az *újcirкусz*-sorozatot már ne is említsem. A *külföldön élő magyar alkotók* közül a sok más helyszínen is fellépő Nagy József továbbra is rendszeres vendége volt a Trafónak, míg Salamon Esztert egyértelműen Szabó fedezte fel „nekünk”.

A Trafó, éppen markáns karaktere, valamint biztos minőséget ígérő műsorpolitikája miatt, e közel másfél évtized alatt olyan helyé vált, ahová akkor is bizalommal megy el a néző – koncertre, kiállításra és színházi előadásra is –, ha teljesen ismeretlen neveket kínál a program. Akik azonban tudatosabban szeretnének tájékozódni és eligazodni a kortárs művészetek világában, azok számára a Trafó sokféle lehetőséget dolgozott ki: először elindultak a premierek vagy vendégjátékok utáni *közönségtalálkozók*, amikhez később tágabb tematikájú, a pillanatnyi bemutatóktól független *szabadegye-*

temi előadások társultak. Újabban az érdeklődők az ún. *Különórák* keretében a produkciók megtekintése előtt is részt vehetnek rá- és bevezető előadáson, még hozzá a témák szakértői (és nem népszerű celebek) részvételével. Ezek a befogadói horizontot szélesítő beszélgetések azonban csak azoknak szólhatnak, akik már belül vannak a kortárs művészetek bűvkörén, akik már ismerik a Ház programját és karakterét. A még érintetlen, néha színházba is alig járó, középiskolás korú fiatalok részére a táncművészetben a Trafó indította el (újra, hiszen valaha a Népszínház Táncegyüttesében ez napi rutin volt!) az ún. *beavató programokat*, bevezetve a jövő nézőit a kortárs tánc megértésének és élvezetének művészetébe.

A kortárs művészetek mindegyikének otthonát adó és e művészetek lehetséges dialógusára is figyelő Trafó – a táncművészet szempontjából bizonyosan – az utóbbi másfél évtized egyedülállóan szabad és nyitott szellemi központja volt. Nem egy hely a sok közül, hanem az *a* hely, amely minden zugában és pillanatában a jelen értékeit és élményeit kínálta fel egyéni és közös megtapasztalásra és végiggondolásra.

Végső Zoltán

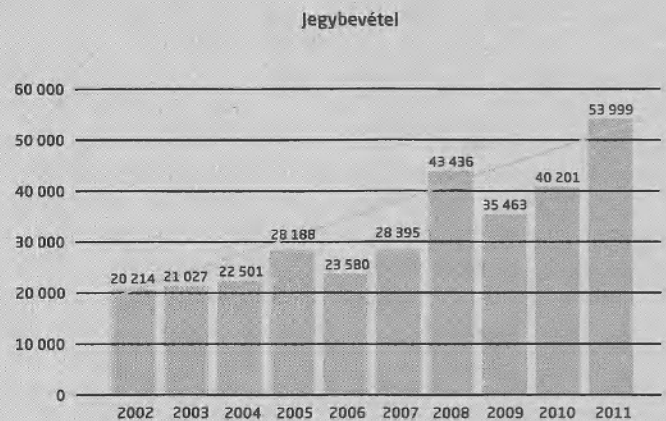
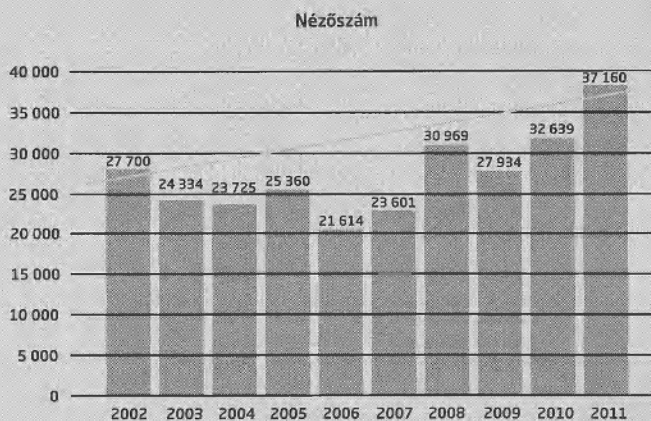
A Trafó zenei emlékezete

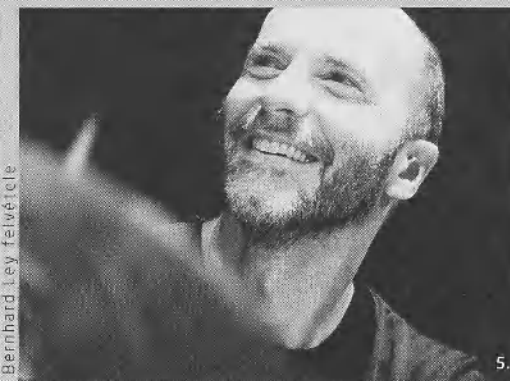
A múlt századelőtől a kortárs fogalma folyamatosan kétfelé kezdett válni a zenében. A jelenkorban megszülető zene és a „kortárs” mint esztétikai fogalom a XX. század közepén már mást jelentett. A kortárs zene egy behatárolható korszak zenéjét jelenti, nagyjából a Bartók halálától, vagyis az expresszionizmus végétől körülbelül John Cage haláláig (1992) tartó időszakot jelöli, ami hozzávetőleg Ligeti utolsó művéig nyújtogatja csápjait (*Síppal, dobbal*, 2000-ben az Amadinda játszotta lemeze). Ez természetes is, hiszen amit akkor kortársnak neveztünk, ma már nem egyenlő a velünk élő, ma születő művekkel. Ma valami más történik, talán pontos és még inkább egységes elnevezés nem is létezik, nem is létezhet. Ma – nagyrészt éppen Cage-nek köszönhetően – sokkal több mindent tartunk zenének. A Böhm-féle *Zenei műszótárban* (1990-ben megjelent újra kiadott változat, EMB) a „Hang” olyan inger, amelyet hallószervünk a levegő rezgéseinek hatására közvetít az agyba. Ha a levegő rezgése szabályos (periodikus), zenei hangról, ha szabálytalan, zörejről beszélünk. Ma, a zörej- és zajzenék korában ez a mondat nem volna leírható. Ugye mennyire megváltozott húsz év alatt a zene alapösszetevőjéről, a hangról alkotott elképzelésünk? Az ókori görögök a nagytercet még disszonáns hangközként értékelték, mert a hangot adó két húr rezgésszáma nem egész számú arányban áll egymással. A klasszikus összhangzattan, a tonalitás, a hangnemek megszületése viszont éppen a tercek jellegére alapul. De milyen hosszú idő kellett ahhoz, hogy felszámolódjon a tercekkel szembeni előítélet, és mennyi idő kellett például ahhoz, hogy a kvintpárhuzamok művekbe való beillesztéséért ne járjon botütés büntetésképpen? Évszázadok!



A zenei változások azonban ma egy-két év alatt vagy még gyorsabban megtörténnek, talán nincs is perspektívája egy-egy sajátos zenerendszernek, és az megmarad az adott szerző sajátjának. Éppen ezért ha részesei akarunk lenni saját korunknak, ha nem akarjuk, hogy elrohanjon mellettünk az idő, akkor olyan orientáló intézményekre van szükség, mint a Trafó. A Trafó zenei alapszemlélete szerint olyan kortárs műveket, zenekarokat, előadókat hozott el külföldről, amelyeknek és akiknek a nevét és hírét itthon a széles közönség nem ismerte és nem ismerhette. Nem volt nyitott szemléletű mediális tér a kortárs zenekultúra körül, a világban zajló zenei folyamatok nem érték el a magyar sajtót. A Trafó megadta a magyar közönségnek azt a lehetőséget, hogy képbe kerülhessen a releváns produkciókkal. A magyar kortárs zenének már addig is volt nemzetközi reputációja, jó néhány szerzőnket ismertek Nyugaton, sőt, ahogy Eötvös Péter annak idején egy interjújában panaszolta: jobban ismerik őt külföldön, mint itthon. A legjelentősebb kortárs zenei sorozat a Trafó történetében a tizenkét alkalommal megrendezett *Making New Waves* fesztivál (MNW) volt. A MNW magyar viszonylatban egy addig páratlan zenei innovációt valósított meg, amelynek keretében magyar és külföldi zenészek találkozhattak

A Trafó látogatottsága



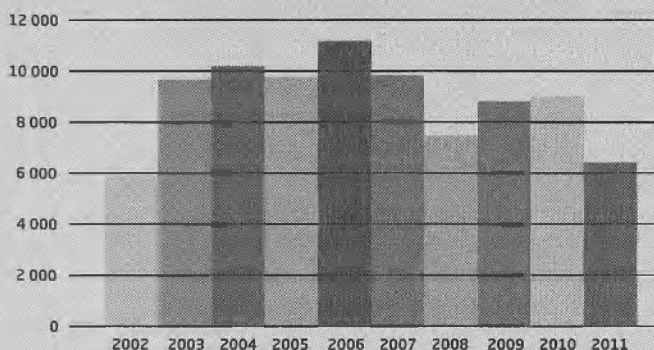


1. Arditti vonósnégyes
2. Marc Ribot és a Ceramic Dog
3. David Torn
4. Iva Bittová
5. Joey Baron

egymással, gyakran különféle projektek keretei között együtt zenéltek, közös műveket hoztak létre, adott esetben online módon megkomponálva őket. Emellett workshopokat, szakmai foglalkozásokat, gyerekeknek szóló elektronikus zenei műhelyeket is tartottak, és konkrét tematikus elvek alapján nemzetközi együttműködésbe vonták be a magyar kortárs zenei mozgalom tagjait. A fesztivál partnere volt a Pierre Boulez által alapított, a számítógépes zenei kutatók Mek-kájaként számon tartott IRCAM (Zenei-akusztikai Kutató- és Koordinációs Intézet), a Magyarországon zenei képzéssel foglalkozó összes felsőoktatási intéz-

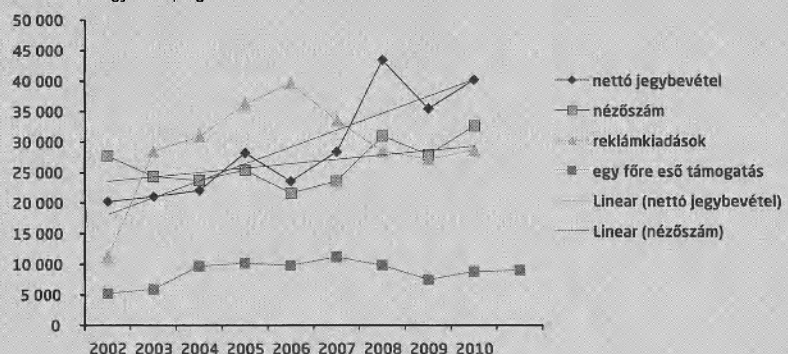
mény, valamint más művészeti egyetemek is, illetve több alap- és középfokú iskola. Az akkor legjobb magyar fafúvós együttes, a Trio Lignum, a hatzongorás Piano Circus, a Steve Reich-bemutatóval érkező Smith Quartet, az először Magyarországra látogató Heiner Goebbels, a földönkívüliekkel, majd Cage-paródiájával kedélyeket borzoló David Moss, a Morton Feldmann-művet bemutató svájci zongorista, Daniel Ott, az Arditti vonósnégyes (csak a számomra legemlékezetesebbeket emeltem ki) reprezentálta a klasszicizáló modern zenétől elindulva a dzsesszen keresztül egészen a provokatív médiaszínházig, majd az utolsó

Fenntartói támogatás egy fizető nézőre

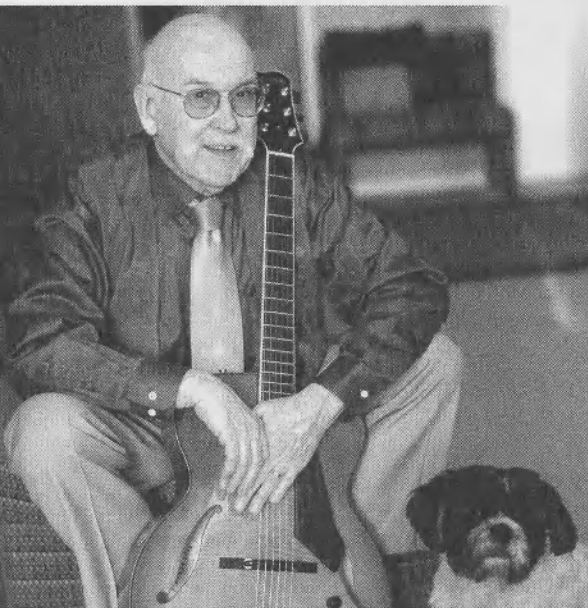


EGYÉB KATEGÓRIA:

demonstrációk, oktatási projektek, cirkusz, vetélkedők, gyermekprogramok, irodalmi estek, installációs előadás



fesztiválokön a jövő hálózatba kötött zenészeinek eszményképéig mindazt, amit egy vízióval rendelkező kortárs művészeti intézménynek fel kell tudnia mutatni zenei téren.



Jim Allen felvétele



Mike Schreiber felvétele

FENT: Jim Hall

LENT: Sex Mob

A Trafó az évente megrendezett MNW fesztiválon túl folyamatosan jutott el a világ leghíresebb produkcióinak meghívásáig. Itt játszott a New York-i Bang on a Can Brian Eno ambient alapművét, a *Music for Airports*-ot, és itt tartott a holland zeneszerzőóriás, Louis Andriessen műveiből bemutatót az Orkest de Volharding (amin személyesen Andriessen is részt vett). Külön csemege volt, amikor a Trafóba nem standard repertoárral, hanem más közreműködővel együtt egyedi programmal érkezett világsztár: Iva Bittová először az osztrák tangóharmonikás Otto Lechnerrel impro-

vizatív és a lelekovei leánykarral morva népi zenét énekelt, másodszor pedig a Nederlands Blazers Ensemble-lal a *Vámpír* című kortárs ciklust játszotta. A dzsessz területén a Trafó működésének első időszakában nem volt koncepció, hacsak a régen vagy addig még Budapesten egyáltalán nem koncertező előadók és együttesek meghívását nem tekintjük annak. Emlékszem, az első nagy durranás Archie Shepp fellépése volt, aki az óriási érdeklődés miatt kénytelen volt dupla koncertet adni. Majd eljött a dzsesszben oly kevés zeneszerzőnők egyike és legendás alakja, Carla Bley, később pedig a már említett Andriessennel a pályáját közösen kezdő, a dzsessz európai nyelvét megteremtő egyik ikon, Willem Breuker és látványos nagyzenekara. Talán a legjobb trafós dzsesszkoncertként emlékezhetünk a New York-i avantgárd kiemelkedő dobosának, Joey Baronnak intim és a dobról alkotott elképzeléseinket feje tetejére állító két és fél órás szóló-előadására. Innen indult a mai dzsessz legjelentősebb szereplőit bemutató sorozat, benne a Sex Mobbal, Jamie Safttel, Dave Binneyvel, David Tornnal, Arto Lindsayval, Marc Ribot zenekarával, a Ceramic Doggal, Uri Caine-nel, aki kifejezetten a budapesti fellépésre készített Bartók-projekttel érkezett, a gitáros Jim Hall-lal, a dzsessztörténet ma élő egyik utolsó mohikánjával és a többiekkel. Az európai dzsessz irányába tekintő BMC kiadó őszi dzsesszfesztiválja gyakran volt a magyar és külföldi előadók lemezeinek főpróbája, így olyan unikális produkciókat hallhattunk, amelyeket azután nem vagy csak nagyon ritkán mutattak be koncerten. A magyar dzsessz szempontjából a legkülönlegesebb produkció Ágoston Béla *Meles Meles* duplalemez-bemutatója volt, amin húsz zenész játszott a Kispál és a Borz dalainak absztrakt, gyakran improvizatív feldolgozásait, és soha többé nem adták elő máshol. A hely, a kulturális tér által inspirált, gyakran egyszeri és megismételhetetlen előadások elengedhetetlen velejárói a kortárs zene bármely ágának. A magyar kortárs előadók ennek megfelelően egyedi ötletekkel álltak a Trafó színpadára: például Csalog Gábor, amikor Cage- és Mozart-darabokat párosított, vagy éppen Dukay Barnabás a megfoghatatlanul lebegő, egy soha nem volt világot létrehozó kézzongorás darabjaival. A Trafóban vált számomra egyértelművé, hogy a zenei fejlődés ma csak a társművészetekkel közösen képzelhető el. A norvég Verdensteatret Grönlandért rendezett és Ray Lee *Siren* című kettős értelmű előadása a felvonultatott kinetikus térépítésményekkel, azoknak a zenét vezérlő szerepével, a zenei alapkoncepcióból felépített dramatikus vonulattal és legfontosabb tényezőként a minden egyén számára hangsúlyozottan biztosított önálló értelmezési útvonalakkal eltüntette a művészeti ágak közötti határokat: eldönthetetlen, hogy koncertet, kiállítást, színházat, mozit vagy éppen performanszt láttunk-e.

A Trafó tehát közelíti egymáshoz az évszázada táguló olló két szarát, igyekszik egy platformra hozni a ma születő műveket az esztétikai értelemben használatos „kortárs” kifejezéssel, és így alakít ki körülöttünk élő zenekultúrát. Sőt, ezen túlmutatva évszázadok óta létező szakrális ihletettséggű zenekultúrákat is bemutat. Az első koncertek után dilemma volt annak megítélése, hogy az indiai, az iráni, a marokkói vagy a mali hagyományos, hosszú ideje nem változó zenék miképpen illeszthetők be egy kortárs művészeti intézmény programjába. De a koncerteken azt tapasztalhattuk, hogy ez a kérdés nem így merül fel: azt kell látnunk, és a Trafónak azt kellett bemutatnia, hogy olyan élő hagyományokról van szó, amelyek az adott kultúrákban ma is meghatározzák a mindennapokat, és újra és újra megszületnek az újabb generációkkal együtt.

A cikk ötletét a „Trafó – Hálózatba kötve” konferencián elmondottak adták.



Egy szakma belém helyezte a bizalmát

BESZÉLGETÉS BOZSIK YVETTE-TEL ÉS HORVÁTH CSABÁVAL

– Mennyire ismered a Trafó épületét, a konkrét fizikai tereket? Mit fogsz használni és pontosan mire?

BY: A Bozsiák Yvette Társulat nyitotta meg a Trafót, és azóta majdnem minden évben felléptünk ott. Tulajdonképpen a Trafó programja arra a munkásságra is épült, amit én a Petőfi Csarnokban elkezdtem. Tehát jól ismerem a Trafót.

– Mit használnál esetleg másképp? Mert nagyon sokféle programot meghirdettetek.

BY: A kiállítóterem és a színházterem adott, tehát abban nem akarunk változást. A tervezett új programjaink egy részét, például a gyerekprogramokat meg lehet valósítani a nagyteremben, vasárnap délelőtt-délután, anélkül, hogy ez a nagyobb programok rovására menne. Nyitni szeretnénk a területben élő emberek felé is, hogy ne csak egy szűk szubkultúra menjen a Trafóba, hanem olyanok is, akik még nem jártak ott. Nem fogok semmit sem fölöslegesen megváltoztatni – lehet, hogy a mi ízlésünknek megfelelően egy kicsit otthonosabbá tesszük a helyet.

– Az utóbbi két-három évben milyen programot láttál a Trafóban?

BY: Természetesen láttam programokat, de nem értem a kérdést.

– Személyes élményekre vagyok kíváncsi. Azért kérdelem, mert elég sok minősítés van a pályázatodban, amelyek felteleznek, hogy személyes élményeid is vannak a programokról.

BY: Ezek a minősítések nemcsak az én egyéni véleményem, hanem szakmai diskurzus alapján jöttek létre, mely diskurzus már régóta folyik, főképp a táncszakmában. A minősítések többek között annak a következményei, amit én személyesen is megéltem, amikor felléptem a Trafóban.

– „Aktuális trendek kiszolgálója”, mondtad. Tudnál erre példát mondani?

BY: Úgy fogalmaznék, hogy mi nem feltétlenül a legnagyobb neveket hoznánk ide. Persze jönneek nagy sztárok, de mi egészen másfajta színházi felfogással ren-

A felkérés Bozsiák Yvette-nek szólt, akinek a kérésére a beszélgetésen részt vett Horváth Csaba művészeti vezető is. Egyes kérdések a Trafó új igazgatójának szóltak, ezért szerepel bennük egyes szám. (A Szerk.)

delkezőnk. Bizalmat adnánk magyar alkotóknak, akik a két éve folyó komoly megszorítások miatt nagyon nehéz helyzetben vannak.

– Nyilván nem véletlenül fogalmaztál a pályázatodban. Ha valamit folytatni akartok, vagy éppen másképpen alakítani, azt feltehetően valamire alapozod. „Megszűnt reflektálni az őt körülvevő világra” – írod. Csak az utóbbi időben két előadás is volt a romákról (PanoDráma), a családi erőszakról, a felnőtte válásról, a kisközösségekről (Krétakör Krízis-trilógia), az antiszemitizmusról (Mundruczó) – ezek égető, mai problémák.



BY: A kiírás szerint a pályázatnak tartalmaznia kellett a jelenlegi működés értékelését, meg kellett fogalmaznia kritikáját. Amikor én ott felléptem, úgy éreztem, hogy túlságosan beleszólnak a munkámba, nem kapom meg a máshol megszokott szabadságot. Ebben szeretnék változást. Nem szeretném megmondani, hogy ki mit csináljon. Ha nekem azt mondja valaki, hogy nézzek meg egy külföldi előadást, és azt másoljam le, az nem jó.

– Ilyet mondott Szabó György vagy bárki?

HCS: Nem valami ellenében szeretnénk bármit is csinálni a Trafóban, hanem valami érdekében és mellett. A Trafó eddigi profilját alapvetően nagyon jónak tartom. Szabó Gyuri nagyon minőségi dolgot hozott létre hosszú évek alatt. Mindössze arról van szó, hogy a Gyuri részéről mindig is volt egyfajta preszúra – nem feltétlenül a szó rossz

értelmében –, hogy vannak bizonyos nyugat-európai trendek, amelyek mentén érdemes magyar alkotóknak alkotni.

– Te például hol érezted ezt, hogy valamilyen trend mellett kellett dolgozni? Meg tudnál ilyet nevezni? Az olvasóink számára csak úgy értelmezhető igazán egy kijelentés, ha nem általános.

HCS: A művész érzékeny ember, és érzi ezt a preszúrát, ha egy intézményben bemutat évente egy produkciót. Ilyenkor kap egy kritikát, ami pozitív is lehet, de ha emögött van egy sugallat arról, hogy azért nem jó, amit csinálsz, mert nem olyan, mint... Szabó Gyuri szájából nyilván sose hangzott el, hogy másolj le valamit, de mindig van egy egymás mellé állítás, hogy ők bezzeg...

– Egy példát tudnál mondani?

HCS: Ezt nagyon nehéz megfogalmazni.

BY: Erről régóta folyik beszélgetés a táncszakmában: ez nemcsak a mi véleményünk.

– Elhangzott az „ízlésterror”, ami elég erős szó egy váltás szükségességének megalapozására. Valószínűleg akkor érdemes ilyet mondani, ha ilusztrálható konkrét esetekkel, nem is eggyel.

BY: Én a saját alkotói véleményemet mondtam ezzel, és lehet, hogy akkor sem a megfelelő szót használtam. Azóta ezt már megbeszéltük Szabó Györggyel, nem érdemes több szót vesztegetni rá.

– Hogyan oldható fel az ellentmondás: nagyon bíráljátok az eddigi Trafót, de azt mondjátok, megmarad ez a profil. A pályázat szerint nagyon sok eddigi programot, műfajt, alkotót és csoportot átvesztek.

BY: Szerintem nem erős a kritika. Akik ott sikerrel léptek föl, azokat továbbra is fel kell léptetni. Ami eddig zajlott a Trafóban, az elismerésre méltó minőségi munka volt, de szeretnénk az arányokon változtatni. Nagyobb lehetőséget teremteni a magyar kortárs művészeknek, és nagyobb bizalmat adni az alkotóknak, többféle műfajt megjeleníteni, mint eddig: legyen gyermekszínház, és szeretnénk a fogyatékos művészeket felkarolni.

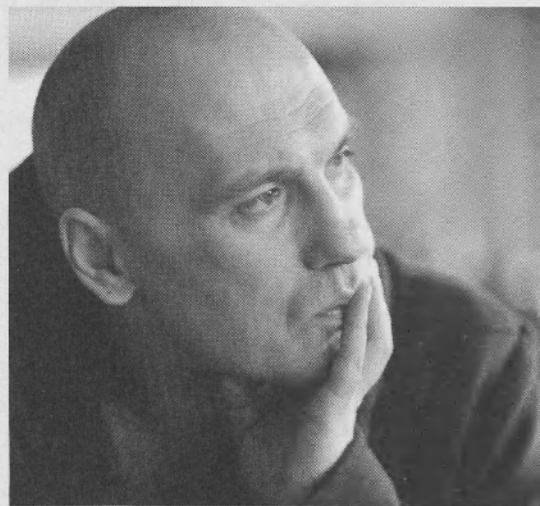
– Hova pozicionáljátok a Trafót: tánchely lesz? Hiszen lesz két rezidens társulat, és az eddiginél sokkal több

táncprogramot ígérték, valamint táncszakmai kérésre hívatkoztok. Ez az eddigi mintegy harminc százaléknál több lesz?

BY: A Trafó az indulásakor sokkal erősebben a táncra épült, és ez az arány az utóbbi időben elbillent a színház javára. A táncnak nagyobb szerepet szeretnénk szánni, de nem táncszínház lesz, hiszen nekünk a kiírásnak kell megfelelnünk, amely nem táncszínház működtetését tűzte ki célul. Ráadásul nem vagyunk szakbarbárok, mindketten rendezünk tánc- és színházi előadásokat is. Mindig is a sokszínűség vonzott. Ugyanúgy lesznek színházi előadások és képzőművészeti programok, mint eddig. Az arányok viszont a jelenlegi helyzethez képest kismértékben a magyar tánc felé fognak eltolódni.

HCS: Mindenképpen minőségi alapon fogjuk meghívni a társulatokat, akár hazait, akár külföldit. Szeretnénk, hogy több magyar táncprodukció legyen – ez persze nemcsak rajtunk múlik, hanem a szakmán is. Nem tervünk, hogy a Trafóból táncszínház legyen.

– Ezt azért is kérdem, mert a tánc és benne a kortárs tánc számára Budapesten számos más játszóhely adódik: Nemzeti Táncszínház, MU Színház, Millenáris, Fesztivál Színház, Artus, Eötvös10, Hagyományok Háza, Mozdulatművészeti Stúdió, Sín Kulturális Központ, Víz/Tűzraktér, Bethlen Téri Színház, Szkéné, eddig a Gödör, alkalmanként a Katona József Színház -Kamra (Bozsik Yvette, Tünet Együttes), Thália Stúdió, Múcsarnok (legutóbb Horváth Csaba), és így tovább. Miért kell ehhez egy erős és átfogó kortárs művészeti arculattal ren-



delkező kulturális intézményt leváltani?

HCS: Ez nem így van, ezeken a helyeken nincs rendszeresen kortárs tánc. A Múcsarnokban azért hoztam létre az előadásomat sok munkával, hogy egy bemutató után tudjunk egy sorozatot játszani, nem úgy, mint jelenleg a Trafóban, ahol van még két előadás a bemutató után, de a produkció nem tud megérni.

BY: Az említett helyeken nagyon sokféle és különböző színvonalú táncprodukció látható – ugyanúgy, ahogyan a színházakban is. A Trafó az, ahol lehet a kísérleti tánc- és színházi produkciókat előadni – erre a célra jelenleg kevés hely van Budapesten.

– Menjünk vissza az elejére. Rendes esetben kiírnak egy pályázatot, s aki úgy érzi, hogy szeretné, az beadja és kész. Most nem ez történt, gyakorlatilag szóltak neked.

BY: Nekem nem szóltak.

– Igaz, legyünk pontosak. Szócs Géza kulturális államtitkár a legnagyobb nyilvánosság előtt bedobta a nevedet, hogy neked (és Markó Ivánnak) akarja adni a Trafót.

BY: Amiről kiadott aztán a minisztérium egy közleményt, amely konkrétan kimondja, hogy ezt a bejelentést nem egyeztette a két társulattal.

– Érthető, hogy ez téged meglepett. Utána többször mondtad, hogy ez neked most úgyis sok, meg te magadtól nem is pályáztál volna. Azt nyilatkozta: „ilyen viszonyok közt az ember nem akar Magyarországon színházigazgató lenni.” Márciusban azt mondtad: „nem tervezek dolgozni, gyereket várok.” Felmerült kérdésként a Nemzeti Táncszínház, erre azt mondtad: „nincs rá erőm.” Most pedig egy összehasonlíthatatlanul komplexebb, nehezebb dologra vállalkoztál. Felmerül, hogy ha ennyire nem aktuális magánéleti szempontból, és ennyire kellemetlenül érintett egy, a természeténél fogva politikai bejelentés, akkor végül is miért pályáztál.

BY: Azért, mert egy szakma belém helyezte a bizalmát, kéréssel fordultak hozzám, döntenem kellett, hogy elvállalom-e vagy sem. Egyértelműen szakmai kérés volt, hiába szeretnék politikai színekkel felruházni.

– A nyilatkozatod szerint a táncszakma unszolására vállaltad a pá-

lyázást. A színházi, filmes, képzőművész és zenei szakma nem unszolt. Ez azért fontos kérdés, mert eddigi nyilatkozataidból, munkásságodból és nem utolsósorban a pályázatodból nem derül ki, hogy egyéb területen is rendelkezel olyan tájékozottsággal, mint a saját szakmádban.

BY: Akkor is lehet pályázni, ha valakihez nem érkezik szakmai kérés. Egyébként a Független Előadóművészek Szervezete és a Magyar Táncművészek Szövetsége is kiállt mellett. Ez a két szakmai szervezet lefedi azokat az alkotókat, akik fellépnek a Trafóban. Természetesen nem én egyedül fogom eldönteni a fellépők személyét és a programot – feláll majd egy komoly csapat, amelyben minden terület méltó módon képviselteti magát, s amelyben természetesen lesznek filmek, illetve képzőművészek is. A válogatást ez a csapat közösen végzi majd.

HCS: Mindenképpen az a tervünk, hogy egy szakmai kuratórium álljon össze, minden művészeti területről, amely megalapozott javaslatokat tesz.

BY: Én nemcsak táncos vagyok, hanem rendező és koreográfus is. Eddig is sokat tettem azért, hogy Magyarországon a kortárs művészetnek legyen ázsója. Az én nevemre olyan emberek is bejönnek kortárs előadásokat nézni, akik egyébként nem teszik. Már akkor otthagytam a hivatalos balettszakmát, és vállaltam kockázatokat, amikor ezt még senki nem tette. Mindig is független voltam mindenkitől, sok mindent meg mertem tenni, amit mások nem. A jelen helyzetben is változtatásra készülök: az is kockázat, ha az ember feladja egy időre a saját művészi ambícióit. Ezt a kockázatot azonban vállalom a nagyobb és jelenleg fontosabb ügy érdekében.

– Szoktál-e fesztiválokra, kortárs művészeti eseményekre, showcase-ekre, kortárs művészeti seregszemlékre járni? A Trafó eddigi színvonalának biztosításához, a közönség által joggal elvárt minőségi folyamatossághoz nagyon kell ismerni a kortárs művészeti szcénát.

BY: Én eddig elsősorban művész voltam, aki a saját dolgát csinálta. Ha a Trafó vezetője leszek, egészen mások lesznek a prioritások; folya-

matosan jelen kell lennem a szakmában, válogatnom kell, előadásokat néznom. Ezt örömmel fogom tenni. Hozzá kell tennem, hogy jelenleg is több kuratóriumban vagyok benne, már emiatt is követnem kell az eseményeket.

HCS: Nyilván nincs meg az a tájékozottságunk, amivel rendelke-



nie kell egy olyan kulturális intézmény vezetőjének, mint a Trafó. Az eddigi vezetőség is azért tájékozott, mert az volt a dolga, hogy elmenjen a jelentős kulturális eseményekre. Pontosan ennek okán szeretnénk egy szélesebb körű szakmai kuratóriumot létrehozni, és lehetővé tenni azt, hogy a kuratórium tagjai elmenjenek a szakmai fórumok- ra a világban.

– Nézel-e a tévben kortárs művészeti programokat?

BY: Olyan ez a kérdés mintha azt feltételeznéd rólam, hogy Tápíószelelről jöttem, és még életemben nem foglalkoztam művészetekkel.

– Semmiképp – egyszerűen néhány példát szerettem volna arra, amit ismertek és szerettek.

BY: Nemcsak a vezetőségnek kell utaznia, hanem a fiatal alkotóknak, szakembereknek is, akik nem fel-

tétlenül csak a divatot követve, hanem szakmai alapon válogatnak majd. Ezáltal lehetőséget adunk nekik is, hiszen a jelenleg a nagyon alultámogatott magyar művészeknek ritkán van lehetőségük utazni.

– Van arról valami elképzelés, hogy kik lennének ezek? És hogy miből?

BY: Van elképzelésem, de neveket nem szeretnék mondani.

– Az együttműködők listáját nem tetted nyilvánossá. Miért? Ez nagyon fontos lett volna, hiszen az említett minőségi folyamatosságot ebben is láthatnánk.

BY: Azért, mert az utóbbi időben annyi támadást kaptunk, hogy úgy gondoltam, jobb, ha nem tesszük ki őket is ennek a tortúrának.

– Nem gondoltátok, hogy ha nyilvánossá teszitek az együttműködők listáját, az erősíti a bizalmat azokban, akik aggódnak a Trafó jövőjéért, pontosabban a saját kulturális igényeik kiélégíthetőségéért?

BY: Az a véleményem, hogy egy közintézményre beadott pályamű megismerése minden állampolgárnak joga. Feltételezem, hogy ennek van valamilyen hivatalos módja: ha valaki akarja, ezt a módot felhasználva hozzáférhet a pályázati anyag egészéhez. Ugyanakkor az, hogy a saját szellemi termékemből mit adok ki nyilvános közlésre a sajtó képviselőinek, az én kizárólagos döntésemén múlik. A pályázat lényegi része a döntés napján megjelent a www.szinhaz.hu portálon: ott a mai napig megtalálható és elérhető az érdeklődők számára.

HCS: Szerintem a teljes nyilvánosság nem növelné a bizalmat. Mindegy, hogy ki az ember, ebben a mai világban bárkit egy perc alatt nagyon csúnyán megaláznak, főképp a sajtóban és az internetes médiában. Ha valaki bele akar kötni, az az élő fába is beleköt, és sajnos van is rá lehetősége.

– Nem gondoljátok, hogy a közönségnek tudnia kell, hogy kik lesznek a munkatársak? Hiszen közpénzből dolgoztok.

BY: Fel fog állni egy komoly stáb, és ezt követően közölni fogjuk a névsort.

– Egy darabig Nagy József is szerepelt a megjelölt közvetlen együttműködők között – a pályázatban is szerepel. A nyilvános verzióból viszont már kivittétek. Miért?

HCS: Ugyanezért. A pályázati időszakban Nagy József maga is érezte ezt a felfokozott hangulatot. Gemza Pétert bírálóbizottsági tagsága miatt teljesen abszurd támadások érték. Továbbra is számítunk a szakmai tanácsaira, ő ízlését és tájékozottságát tekintve is megkérdőjelezhetetlen. Nem gondoljuk, hogy az együttműködők listájának nem közlésével megfosztjuk a közönséget bármifajta fontos információtól. Azt is elfogadjuk, hogy a másik pályázó, Szabó Gyuri, aki remek szakember, hatalmas tapasztalattal és egy remek stábbal, felsorolja az együttműködőket.

– A Magyar Narancs online mindenestre feltette a teljes pályázatot az internetre...

BY: Illegálisan...

– ...tehát a tervezett szakmai együttműködők névsora – tizenegy ember – elérhető. A személyek és együttesek listáján, akikkel együtt szándékozol működni, mindössze két-három külföldi szerepel, eléggé esetleges módon: a nyolcvankét éves Richard Demarco, aki régen szorosan kötődött az Edinburgh Festival Fringe-hez, és téged meghívott egy workshopra a southamptoni Solent Egyetemre meg saját edinburgh-i programjába, valamint a drezdai székhelyű, de orosz gyökerű Derevo Theater. Elegendő ez a Trafó programjának alakításához?

BY: Természetesen nem. Majd ha felállt a stáb, és elkezdünk dolgozni a Trafóban, akkor tudunk ezeken kívül konkrét meghívottak neveivel szolgálni.

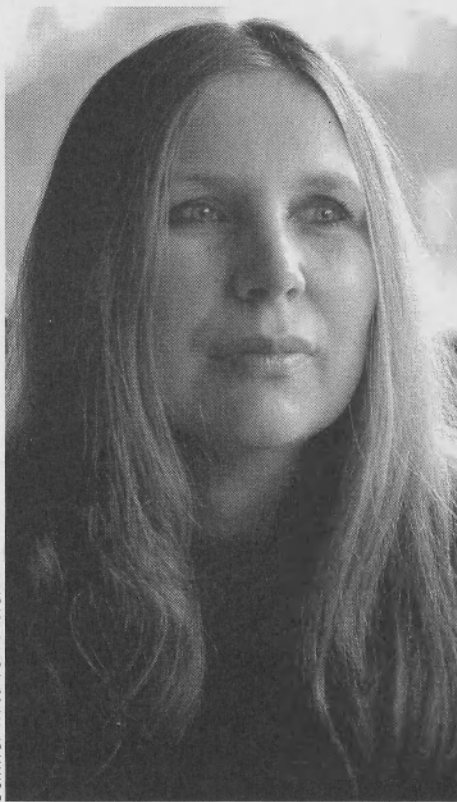
– Hogyan képzeled el a működést két rezidens társulattal és a mostani Trafó életének folytatásával? Nem akadály-e a két társulat a befogadó működésnek? Konkrétan: mennyit lesz ott a két együttes, és mennyit más?

BY: A próbatermet fogja a két társulat használni, egyébként semmi privilégiumot nem szeretnénk magunknak. Más helyszínekkel, a Bethlen Téri Színházzal, a Sanyi és Arankával és az Átriummal is előzetes megállapodásunk van, hogy ezeken a helyszíneken is lehessen majd próbálni egy Trafó-produkcióhoz.

HCS: Mindenképpen szeretnénk azt elérni, hogy egy-egy bemutató után meglegyen a lehetőség arra, hogy egy produkció kifussa magát. Ezt lehetővé kell tennünk a saját társula-

taink és a többi, a Trafóban fellépő társulat számára is. Ugyanakkor tisztában vagyunk azzal, hogy egy ilyen döntés a nézőszám függvénye is. Tudjuk azt is, hogy a kortárs magyar táncnak limitált a nézőszáma. Többek között ezen indokok miatt nem tervezzük azt, hogy a két társulatlak repertoárja lesz a Trafóban.

– Az eddigi tapasztalat az, hogy a magyar táncnak nincs elég közönsége.



Schiller Kata felvételei

Hogyan tervezitek elérni/megteremteni a nézőket? Különösen, hogy a korábban említett helyeken is sok táncprogram van?

BY: Úgy, hogy bevonjuk a munkába a kisebb helyeket is, hiszen nem mindegyik együttes érett még arra, hogy a nagyteremben lépjen föl. A Bethlen Téri Színház nagyon jó „előcsarnoka” lesz a Trafónak. A Trafó nem lesz monopólium, mint eddig, hanem együtt fog dolgozni más, kisebb befogadó helyszínekkel.

HCS: Fontosnak tartom azt is, hogy legyen kommunikáció, átjárhatóság a játszóhelyek között.

– Térjünk rá a pályázat egyes részleteire, a konkrét programígéretekre. Miért gondold, hogy a bukaresti Bulandra, egy hagyományos prózai kőszínház a Trafóba való?

BY: Nagyon szeretem a román színházat. Mi nem gondoljuk, hogy

éles határvonalat kell húznunk a kőszínház és más színház között. Én mindig átjártam az előbbi és a független, alternatív színház között, és nem gondolom, hogy ennyire kategorizálni kellene a dolgokat. Nyitni szeretnénk a kelet-európai színházak felé is.

– *Csodálatos volna itthon látni a pályázatodban ígért Wooster Groupot, a Théâtre du Soleil-t vagy Bob Wilson bármelyik produkcióját, de ezek gyakorlatilag megfizethetetlenek. Van-e adatod arról, hogy mennyibe kerülnek pontosan?*

BY: Természetesen ezek csak tervek: persze tisztaban vagyok a felsorolt társulatok fellépti díjaival.

– *De ezekkel a tervekkel nyert a pályázatod. Én is le tudok írni vágyakat, de egy pályázatban, ami közpénzek elköltésére tesz javaslatot, elvárás, hogy világosnak és reálisnak kell lenni.*

BY: Ezekre külön forrásokat kell majd keresni.

HCS: Ezek a tervek az elképzeléseinket, ízlésünket és gondolkodásmódunkat tükrözik. Jól kiolvasható belőlük például az, hogy koprodukciókban gondolkodunk. Más fesztivállal közösen hívnánk meg társulatokat (ami egyébként eddig is gyakorlat volt, és különösen ezekben a szűkösebb időkben nagyon fontos), és nem is minden esetben a Trafó színpadára. Azon is dolgozni fogunk, hogy a magyar művészek és társulatok külföldi művészekkel koprodukciókat hozhassanak létre, ami jó lehetőséget ad majd arra, hogy jobban megismerjék külföldön is a magyar kortárs művészeket.

– *Nekem kicsit szélesre nyílik az olló: az egyik oldalon ott van Bob Wilson, a másik végén egyetemi vizsgaelőadások? Végül is milyen színvonalat képzeljünk el a Trafóba, ahol ráadásul meg kell tölteni háromszáz férőhelyet?*

BY: Előítéletet vélek fölfedezni ebben a kérdésben. Mért ne lehetnének vizsgaelőadások? Szerintem a

dolog lényegéhez tartozik, hogy a nemzetközileg elismert idősebb művészek előadásai mellett beleférjen az is, hogy összejönnek tehetséges fiatalok, és, mondjuk, jam sessiont csinálnak. Lukács Andor osztálya például kitűnő fiatal színészekből áll – miért ne adjunk nekik lehetőséget?

HCS: Folyamatos együttműködést tervezünk a művészeti egyetemekkel. Hogy ennek pontosan milyen formái lesznek, arról nem hiszem, hogy most kellene beszélni. Különbözően most is fellépnek a Trafóban pályakezdő fiatalok. Természetesen a terveink a közönség által mérettetnek majd meg, de bízom benne, hogy több évtizedes színházi tapasztalattal a hátunk mögött össze tudunk állítani egy olyan minőségi programkínálatot, amellyel elégedett lesz a Trafó jelenlegi és jövőendő publikuma is.

– *Az is joggal merül fel, hogy erősíti-e a bizalmat egy műsorszórás iránt – amelynek, ismétlem, reálisnak kell lenni –, ha a zenei programban Nick Cave vagy Tom Waits nevét látjuk.*

BY: Személyes jó barátom John Lurie, akinek barátja Tom Waits.

– *Úgy gondolod, hogy ennek alapján ki tudod fizetni Tom Waitset?*

BY: Majd meglátjuk. Tárgyalás kérdése.

– *Mire gondoljunk, amikor azt olvassuk, hogy a Zeneművészeti Egyetem kortárs zenei tanszakának vizsgaelőadásait is behoznátok a Trafóba? Ilyen tanszak nincs, sajnós.*

HCS: Zeneszerzés tanszakra gondoltunk.

– *Kezdetől fogva egyfajta megbánottság jellemezte a kommunikációt – minden kérdést, felvetést személyes támadásnak vettél; ez senkinek sem jó, mert nem a lényegről szól. Sokkal egyszerűbb lenne a kritikusok és kérdezők minősítése helyett konkrét válaszokat adni, mert egyedül az növeli a bizalmat. Jogos az igény minden részlet tisztázására, hiszen 1. valami jól működött*

cserélnek le veled, 2. közpénzt költesz.

– *Hogyan próbálsz majd megvagy visszazerezni a magyar szakmai (és a nagy)közönség bizalmát, azét, amelyik a mostani Trafó mellett állt ki, ezt a munkát támogatja, ismeri el? Milyen kommunikációs stratégiád van a szakmával?*

BY: A szakma nagy része belénk helyezte bizalmát. Tehát ha van is bizalmatlanság, ez nem a szakma egészére vonatkozik. A többieknek annyit tudok mondani, hogy ne előítéletek, hanem majd a munkánk alapján ítéljenek meg minket.

– *Nem csak a táncszakmáról kérdeznélék.*

HCS: Mindenképpen szeretnénk együttműködni a szakmai szervezetekkel, leülni velük tárgyalni.

BY: Pozitív kommunikáció a terünk. Nem a negatív energiákkal szeretnénk foglalkozni.

– *Több mint tízezer aláírás gyűlt össze Dörner új színházi kinevezése ellen. Te is aláírtad. A pályázati szakaszban visszavontad az aláírásodat. Miért?*

BY: Hagyjuk ezt inkább.

– *Ennek is van egy üzenete, amit itt most lehetne tisztázni.*

BY: Arra számítottam, hogy ez egy objektív interjú lesz. Nem ezt tapasztaltam. Ettől függetlenül válaszolok a kérdésedre: az aláírásom visszavonására akkor került sor, amikor megtudtam, hogy az aláírásgyűjtést az a Revizor Online szervezi, amely megjelentette Králl Csaba engem rágalmazó nyílt levelét a tavaszi Szócs Géza-bejelentés után, és aki ellen jelenleg Markó Iván perrel él jó hírnév megsértése miatt. Bár a petíció lényegével továbbra is egyetértek, úgy éreztem, nem állhatok jó szívvel egy olyan kezdeményezés mellé, amelynek szervezői engem alaptalanul rágalmaztak. Ez személyes döntés volt.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
RÁCZ JUDIT

Markó Róbert

A megfoghatatlan

BOZSIK YVETTE SZÍNHÁZKÍNÁLATA

A Trafó-pályázat művészeti vonatkozású része alapvetően három kérdéscsoport kidolgozását írta elő: a pályázó által megvalósítani kívánt hosszabb távú művészeti koncepcióét; a Trafó addigi működésére vonatkozó észrevételeit; az alkotótársak, együttműködő partnerek felsorolását. Bozsi Yvette 2011. december 2-i pályázata¹ elsősorban a második problémakörre fordítja a legnagyobb figyelmet.² Röpké bevezetése jelzi (igaz, implicit módon): ahogy válságban van a gazdaság, a társadalom, a kultúra, krízisbe jutott a Trafó is, s erőteljesen azt sugallja: a Liliom utcai produkciós és befogadó műhelyben nincsen elegendő bizalom és nyugalom az önfeledt alkotáshoz, a Trafó kirekeszt, s nem nyitott az együttgondolkodásra.

Az ő elképzelése szerint a Trafó „az egyetlen olyan befogadó rendszerben működő művészeti tér, ahol a hazai és nemzetközi kortárs művészet megjelenési lehetőséget kap”, ahol „[a felkért alkotók njem az én ízlésemnek kell, hogy megfeleljenek. Sokkal inkább az önmagukkal szemben támasztott követelményeknek.” Színházvezető művész művészeti koncepcióval szokott egy-egy intézmény élére kerülni. Elképzelhetetlen, hogy személyes ízlésével, tudásával, tapasztalásával ne befolyásolja az ott folyó alkotómunkát, ellenkezőleg: tartózkodjon ettől.

A *Magyar Narancs*nak adott interjújában³ a Trafó „izlésterrornak” nevezett munkamódszerét pályázóként már finomabban írja körül. „Az évek múlásával [...] mindinkább a közönséget kiszolgáló intézménnyé vált. A kezdeti bátorságát és nyitottságát is kissé feledve elindult [...] a nemzetközi mezőnyből a fesztiváldíjas, nem kockázatos előadások meghívására törekvő divatos színház működtetése felé. [...] A hazai alkotók úgy érezték, hogy kiszorultak. [...] Ahogy [a Trafó] egyre népszerűbb lett a közönség körében, úgy vált mindinkább az aktuális trendek kiszolgálójává.”

Ezek a megállapítások nyilván arra alapoznak, hogy a Trafó táncos, színházi, cirkuszi, irodalmi vagy képzőművészeti programjai mára megtalálták saját közönségüket – a ház előadásainak softműfajúságából eredően nem egy homogén csoportot, hanem több, időnként természetesen fedésbe kerülő réteget. Ez igen örömteli eredmény, hiszen mindenféle művészet célja végső soron a befogadót elérni. Ennek során a Trafó (történetének általam ismert szűk kilenc évében) egyszer sem vált – sem a közönség, sem más – kiszolgálójává.

Ami a nemzetközi mezőnyből való válogatás kockázatkerülését illeti, világosan érzékelhető, hogy a külföldi társulatok kiválasztásában, bemutatásában többféle szempont érvényesül: egyfelől fesztiváldíjas elő-



Schiller Kata felvétele

Nehéz istennek lenni

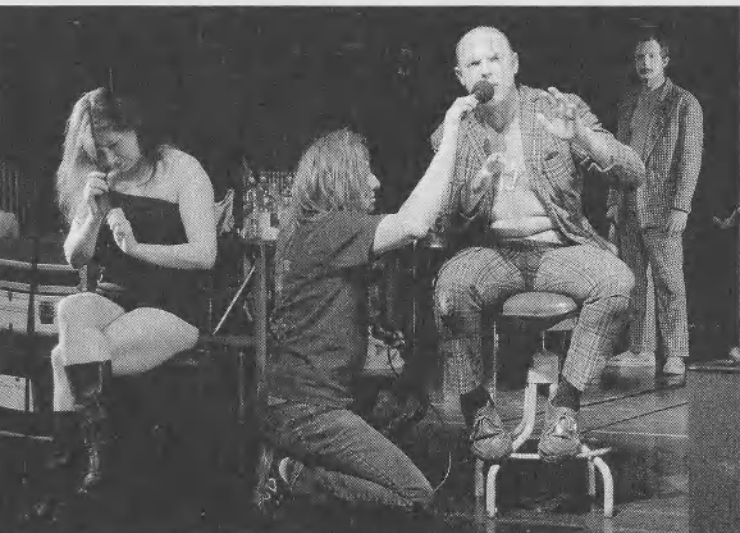
adások meghívása (de persze triviális, hogy rizikó nélküli színház nincsen); másfelől a Trafóban időről időre megforduló „kockázatos” és „nem kockázatos” alkotók és pályájuk nyomon követése; végül pedig idehaza ismeretlen, új utakon járó művészek és produkciók bemutatása. E három szempont együttes érvényesítése – melyet Bozsi Yvette pályázata negligál, de alternatívát nem kínál fel – szavatolja a sokféle közönségigény lehető legszélesebb körű kielégítését, és biztosítja a Trafó nyitottságát, kínálatának komplexitását. A teljesség igénye nélkül, csupán az elmúlt évekből: Anna Teresa de Keersmaeker, a Rimini Protokoll, Philippe Quesne, Akram Khan, Tim Crouch vagy a Cirkus Cirkör előadásainak meghívása a maga idejében is, most is hiánypótló (volt) a magyar palettán – bemutatásukat ez hitelesíti; az amerikai Reggie Watts és a Young Jean Lee Company, az észt Teater Nogg vagy a kanadai Dave St-Pierre (a Kortárs Drámafesztivál kezdeményezésére meghívott) produkcióival semmiképpen nem mehetett biztosra a Trafó. A vissza-visszatérő együttesek mind nagyobb szakmai érdeklődéssel és közönségigénnyel találkoztak: a Trafó nem a trendek követőjévé, hanem trendteremtővé, alakítóvá vált idehaza, sőt – jóval inkább, mint amennyire ez józan logika szerint egy közép-kelet-európai főváros intézménye számára lehetséges volna – nemzetközileg is.

Nem értek egyet Bozsiakkal, miszerint a Trafóban minden hazai alkotónak megmutatkozási lehetőséget kellene kapnia. Természetes, hogy a Trafó művészeti vezetése, e szakmailag potens, a hazai és a külföldi viszonyokat egyformán ismerő, nemcsak belső munkatársakból álló team szelektál. És ez nyilvánvalóan konfliktusokat szül. Ugyanakkor – Bozsi Yvette állí-

1 Forrás: http://szinhaz.hu/images/2012/januar/01_16/bozsi_ytrafo_palyazat_szinhazhu-nak.pdf, utolsó letöltés: 2012.01.30. A pályázatból kiemelt idézetek minden esetben szöveghű közlések.

2 A támogatók és az együttműködők – a pályázat tartalomjegyzéke szerint egyoldalnyi – listáját Bozsi Yvette nem hozta nyilvánosságra.

3 „A győztes áruló, a vesztes mártír”. Sisso interjúja Bozsi Yvette-tel. *Magyar Narancs*, 2011/13. http://magyarnarancs.hu/film2/a_gyoztes_arulo_a_vesztes_martir_-bozsi_yvette_tancos_koreografus_rendezo-75825, utolsó letöltés: 2012. január 29.



Bloody Mess (Forced Entertainment)



Szóról szóra (PanoDráma)

tásával ellentétben – a magyar független színházi társulatok, műhelyek mindegyike szerepelt a Trafóban, ráadásul az elmúlt három évben, így a Krétakör, Pintér Béla és Társulata, a HOPPart, a Maladype, a TÁP Színház, láthatóak voltak a FÜGE-produkciók és Mundruczó Kornél darbjai is, valamint a független színházi szcéna további élvonala: a PanoDráma, a Természetes Vészek Kollektíva, a KoMa, a Baltázár – azonkívül természetesen a Horváth Csaba vezette Forte Társulat és a Bozsik Yvette Társulat vagy az Orlai Produkciós Iroda előadásai is. Maga Bozsik Yvette szó szerint ugyanezeket a „kiszorult” magyar együtteseket hívná meg pályázatában. (Egyedül az amúgy saját játszóhellyel rendelkező Szputnyik beharangozott előadása hiúsult meg – Bozsik természetesen őket is beígéri.)

Ugyancsak meglepő a meghívásra kiszemelt külföldi társulatok névsora.⁴ Csupa fesztiváldíjas, „nem kockázatos” szereplő, egy részük volt nálunk, vagy egyenesen visszatérő vendég. A Derevo például már 1992, a sheffieldi Forced Entertainment 2007 óta. Az ugyancsak visszatérő DV8 Physical Theatre *Can We Talk About This?* című produkciója kevéssel e sorok megjelenése előtt látható három alkalommal a Trafóban, a Temps d’Images fesztivál 2012-es kiadásában. Egyedül a LAByrinth Theater Company új név a listában, amely profiljában is, formátumában is a Trafóhoz illik. Merthogy nyilvánvaló illúzió a The Wooster Group, a Théâtre du Soleil vagy Robert Wilson kilátásba helyezése, lévén technikailag, infrastrukturálisan és/vagy anyagilag nem volt, nincsen, és nagy valószínűséggel belátható időn belül nem is lesz olyan intézmény, amely a meghívást megengedhetné magának.⁵ A nemzetközi mezőnyből elsőként a bukaresti Bulandra, az egyik legfontosabb és legelismertebb román kőszínház meghívása tűnhet föl – amely ugyancsak több alkalommal járt már Magyarországon –; de hát hogy kerül a Trafóba egy mindenestül klasszicizáló, konzervatív kőszínház előadása? Az ember egy körül nem írt profilbővítési koncepcióra gyanakszik.⁶

Bozsik Yvette szeretné kinyitni a Trafó ajtaját a gyerekközönség számára. Nem vitatom, hogy nagy szükség van kortárs gyerek- és ifjúsági színházi előadá-

sokra, helyenként kísérletekre. Vannak is erre szakintézmények Nyugat-Európában, amelyek a színház, az iskola és bizonyos szempontból a művelődési ház funkcióit egyesítik. E feladatra a Trafó nemcsak jelenlegi profilja miatt nem alkalmas (amit ebből vállalhat – a beavató színházi programot – magas hatékonysággal jelenleg is végzi), de egy játszóhelyes, nem is túl kicsi színházi térként infrastrukturálisan sem. Az elképzelés nincs részletezve, mindenesetre a pályázat „idehaza még kezdeti próbálkozásait élő” kísérletnek mondja a csecsemőszínházat, noha a műfajnak Magyarországon is egyre komolyabb szakirodalma és több mint félévtizedes gyakorlati története van.

Sorra véve a IX. kerületi kulturális helyszíneket felmenti többek között a Művészetek Palotáját, a Nemzeti Színházat, a Stúdió „K”-t, a Pincészházat, a Ráday Könyvesházat és a Kultuccát, valamint a Stúdió „K” régi helyén létrejött Sanyi és Aranka Színházat és Operát, amelyet a Bethlen Téri Színházzal (Közép-Európa Táncszínház) együtt a Trafó amolyan külső helyszíneként működtetne. Nem tisztázva, hogy ez a két intézmény megőrizné-e eredeti profilját, vagy a Trafó – elsősorban infrastrukturális – szükségleteinek kiszolgálójává válna. A IX. kerületi egyéb színházi, művészeti létesítményeivel való együttműködésről csak annyit olvashatunk, hogy a Trafó ebben a környezetben „kell hogy megtalálja saját profilját és közönségét”. A Trafó elmúlt tizenhárom éve alatt tiszta profilt és jelentős közönségbázist alakított ki, a pályázati felhívás pedig nem ír elő profilváltást, a jelenlegi arculat megtartását körvonalazza.

4 NB: Bozsik Yvette pályázatának *Színházi programok* című fejezete mindösszesen tizenkét sornyi szöveg, a meghívni szándékozott társulatok névsorával együtt is alig haladja meg a tizenötöt. Ez részletes, több évre szóló művészeti koncepciónak meglehetősen kevések tűnnek.

5 Robert Wilson rendezte teljes előadás – az 1992-ben készült *Doctor Faustus Lights the Lights* – egyetlen alkalommal szerepelt hazánkban: 1994-ben, hatalmas anyagi és technikai áldozatvállalások, hosszas előkészítő munka árán a Madách Színház nagyszínpadán.

6 Vagy a pályázó személyes ízlésére. „Nagyon szeretem a román színházat”, mondja e lapszám hasábjain Bozsik Yvette.

Szoboszlai Annamária

Csak stílus kérdése?

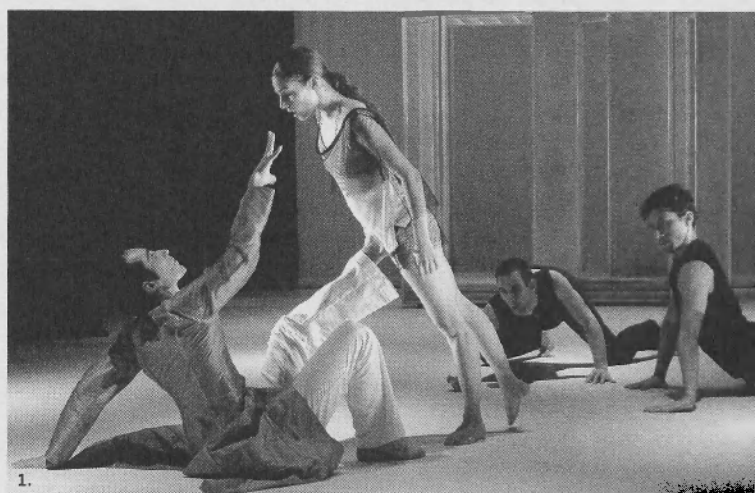
BOZSIK YVETTE TÁNCKÍNÁLATA

A Trafó vezetésváltásának legnagyobb kérdése, hogy vajon a magyar táncszakma azon képviselői, akikre Bozsik Yvette mint támogatóira hivatkozik (feltételezhetően az ő szándéknyilatkozataik olvashatók a pályázat függelékében), s akiknek kérésére saját alkotói ambícióit háttérbe szorítva indult a Trafó igazgatói székéért, megkapják-e azt, amire számítanak. Szabó György ezen a helyen sajátos pozíciót vívott ki az évek során. Működését lehet mindenféle oldalról kritizálni, de észre kell venni: Bozsik Yvette pályázata egyrészt az ő ízlésére épít akkor, amikor a Trafóban korábban is szerepelt külföldi (illetve külföldön alkotó magyar) táncgyütteseket, színházakat, jövőbeni meghívottakat említ (Josef Nadj, Krisztina de Chatel, Salamon Eszter, Forced Entertainment, DV8 Physical Theatre); kisebbrészt pedig olyan, jól hangzó neveket, amelyek gazdáit valószínűleg nem azért nem láthatunk eddig, mert nem fért bele a Trafó világába, hanem mert drágák, vagyis szerepeltetésük szép gondolat, de kevésbé tűnik kivitelezhetőnek (például Mnouchkine Théâtre du Soleil).

Persze lehet, hogy nem a „politikusi ízlés” indukálta a vezetécserét, hanem a marginalitásba jutott magyar táncszakma egy része. Ám ha a Bozsik-pályázatban felsorolt hazaiakat vesszük sorra, azt látjuk, hogy a Duda Éva Társulat, az Inversedance, a TranzDanz, a Gangaray Dance Company, a GoBe Társulat, a PR-Evolution Dance Company, a Közép-Európa Táncszínház és az Artus egytől egyig járt már a Trafóban. (Az külön elgondolkodtató, hogy a Közép-Európa Táncszínház és az Artus saját játszóhellyel is rendelkezik, vagyis nem szorult ki sehonnan.) Mindebből az következik, hogy a hazai táncszakmának nem annyira játszóhely, mint inkább presztízskérdés a Trafóban föllépni, ott, ahol Josef Nadj vagy, mondjuk, a DV8 játszik. Előfordulhat az is, hogy magát a nyugati ízlést (ezen mindenki értsen, amit akar) elégték meg a hazai körök... De ennek ellentmond, hogy Bozsiknak is szándékában áll francia és egyéb nemzetiségű együttesek fogadása. De vajon hogyan?

Bozsik Yvette a pályázatban több helyen arra utal, hogy a partnerintézményekkel együttműködve szeretné enyhíteni a függetlenek helyzetét, bemutatkozási anomáliáit. „A Bethlen Téri Színházzal együttműködve célunk megteremteni főleg a független táncszakma részére, hogy a Trafó szervezésében olyan kisebb daraboknak, kísérleteknek, első koreográfusi megmutatkozásoknak tudjunk lehetőségeket biztosítani, amelyek nem feltétlenül alkalmasak a Trafó nagytermébe.” A Nemzeti Táncszínházzal kooperálva pedig „olyan magas színvonalú nemzetközi együttesek ha-

zánkba hívására lenne lehetőség, amelyek meghaladják az erőnket egyedül, vagy amelyek előadásai nem feltétlenül tartoznak a Trafó profiljába, de olyan művészi értéket és tartalmat hordoznak, amit mindenképpen szeretnénk a hazai közönség számára elérhetővé, láthatóvá tenni”. Kétféleképpen értelmezhetőek a fenti sorok: a budapesti játszóhelyek egy részének Trafó által vezényelt együttműködése valósul meg; vagy Bozsik Yvette mégiscsak a saját és a művészeti vezetői posztot betöltő Horváth Csaba társulatának igyekszik helyet és időt szorítani a Trafóban a „profilba nem illő”, vagy „első koreográfusi próbálkozások”, vagy „drága produkciók” kiszervezésével. Amennyiben az első megállapítás áll közelebb a valósághoz, akkor további két – egy kedvezőbb és egy kedvezőtlenebb jövőt festő – mögöttes szándék feltételezhető. Jobb esetben pozitív és üdvös végkifejlet kerekedik, vagyis a füg-



1.



2.

1. A csodálatos mandarin (PR Evolution)

2. Kakaskakaskakas (Artus)

getlenek *tényleges* összefogása, egymást segítése, a hazai alkotókat megerősítő törekvés, a vidéki játszóhelyek vérkeringésbe való beemelése valósul meg (csak hogy vidéken alig érezhetően van csak jelen a kortárs tánc). A rosszabb kifejeletről az optimista szót se szól. Viszont

ha a háttérben mégis inkább egyéni érdekek húzódnak meg, azt a külföldi előadók talán könnyebben, de a hazai szakma már jóval nehezebben fogja megbocsátani.

Ennél jóval rázósabb ügy, hogy mit fog ezután képviselni a Trafó, s hogy ennek jelentőségével tisztában vannak-e a kulturális-művészi kérdések döntnökei. A Bozsik-pályázatot szerintem egyszerűen hiteltelenné teszik a művészetről és művészekről, az egymás megsegítéséről, a gyermekek nézővé neveléséről és ennek módjairól, az új tapasztalatok szerzéséről és a művészet inspiráló erejéről megfogalmazott ellentmondásos, vitatható részletei.

Bozsik szeretne „szerethető, a nézőknek adó” színházat, aztán kijelenti, hogy „segíteni kell a művészetet, és szolgálni őket”, majd pedig kifogásolja, hogy a Trafó az évek alatt veszített bátorságából, s arra törekedett, hogy a közönség igényeit kielégítse. Fontosnak

Trafóba kerülés minőség szintjét. Ami mindenesetre pozitívum lenne, ha megvalósulhatna: a vidéki és határon túli táncműhelyek éves seregszemléje. (Bár gyaníthatóan ez inkább a szakma érdeklődésére tartana számot, nem a nagyközönségére.)

Bozsik a Trafó figyelmét a nyitottság, a befogadás jegyében mindenre kiterjesztené. A szövegből az tetszik ki, hogy nem lesz olyan művészeti megmozdulás Budapesten – beleértve a művészeti iskolák végzős osztályainak fellépését is –, amiben az intézmény ne akarna szerepet vállalni, ha máshogy nem, szervezőként. Ekkora munkához szinte már egy kisebb államparátusra lenne szükség. Azon túl persze, hogy például a MOME nem feltétlenül szorul a Trafóra, ha be akarja mutatni végzősei vizsgamunkáit (merthogy a Várfok utcában e célt szolgálja a Ponton Galéria); az is kérdés, hogy a rengeteg, külföldi alkotókkal folytatott műhelymunkára vonatkozó terv (Tükör Projekt), a csecsemőszínház, a gyerekmegőrző, a Halász Péter Archivum, a modern kommunikációs csatornák (interaktív kirakat, mobiltelefonos „alternatív valóság”-alkalmazások az intézményben) miből jutnak finanszírozáshoz ma, a kulturális területen egyre markánsabban jelentkező megszorítások idején. Hisz Bozsik maga is írja: „Jelenleg a támogatásokból is gazdálkodó szervezetek részére olyan időszak következhet, ami az óvatosság szempontjából arra inti a felelős vezetőket, hogy a terveket a piachoz igazítottan a meglévő, saját kereteiből finanszírozza.” Vagyis ha az államtól (vagy az önkormányzattól) nem jön pénz, lassú elsorvadás vár a Trafóra, legalábbis mindarra, ami eddig odavonzotta a nézőt. De mehetünk a Bozsik Yvette Társulat és a Forte Társulat (Horváth Csaba együttese) előadásait nézni. A Trafónak lesz repertoárja, és „a Trafó repertoárjára kerülő minden előadást teljes egészében rögzíteni kell”. De vajon milyen előadásokból áll majd össze a repertoár?

Bozsik Yvette sűrűn hivatkozik a közösségformálásra, a fogyatékkal élőkre, feladatának tartja „segíteni a fogyatékosokkal és kisebbségekkel dolgozó művészeket”, így várhatóan műsorra kerülnek a Baltazár Színház és a Tánceánia Együttes előadásai. A gondolat rokonszenves, de vigyázzunk arra, nehogy összekeverjük a művészetterápiát a művészettel! Ami viszont engem igazán aggaszt, az a csecsemőszínház és a gyakran jelentkező gyerekprogramok gondolata. Nem mintha nem pártolnám és szeretném magam is a legkisebbeknek szóló előadásokat, de ha abban Aladdin a Google segítségével tesz utazást Seherezádé legszebb meséibe, s lenge ruhás táncosnők ráznak csípőt, járnak hastáncot „Tarkanra” hatévesek előtt, akkor fáj a fejem a felnövekvő generáció ízléséért. Nem látom ugyanis, hogy például Bozsik Yvette legutóbbi gyermekdarabja (*Az Ezeregyéjszaka legszebb meséi*) egész pontosan hogyan is fejleszti a gyerekek „esztétikai és kritikai érzékét”.

De legyen így. Mi mást mondhat a jóérzésű ember? Valóban ránk fér egy nem is annyira kritikai érzékkel, mint inkább éleslátással és tudatossággal bíró nemzedék, amely képes formálni a saját jelenét. De ki tudjuk ezt várni a Trafó kávézóban, még ha lesz is dzsessz a reformszendvics mellé?



3



4

Köncz Zsuzsa felvételei

3. Bankett (MU Színház)

4. Szájbanforgó (Közép-Európa Táncszínház)

tartja, hogy teret biztosítson a „művészi próbálkozásoknak”, de a „felmenő rendszerű alkotói megjelenési koncepcióval” szabályozná a Trafóba jutást. Vagyis Szabó Györgyöt leváltva, Bozsik Yvette és Horváth Csaba fog dönteni arról, mikor éri el valaki/valami a

Péter Márta

Globális tájjelleg

A BLOOM! ELŐADÁSAIRÓL

A kár furcsa is lehet, ha fiatalokat dicsérnek frissességükért, ifjonti energiáik miatt. Mert hát nem ez a *természetes*? De igen, az lenne... És máris itt az első témacsokor, ami a fentebbi okokból is hangsúlyosan elismert Bloom! nevű csapat előadásainak kapcsán fogalmazódhat meg: a természet/természetesség lehetőségei az elvárható viselkedési sémák, avagy társadalmi normák rendszerében, majd e kettősségben kialakuló „kultúremleri” játszmák sajátos algoritmikája. Ebben a menetben pedig sokféleképp lehet alakulni, de leginkább kopni, elkopni lehet. Lefáradni, és ez a lefáradás nem kor- és népfüggő, itt is, ott is tapintható, persze *itt* még inkább, mert errefelé kicsit másképp munkál a gravitáció... E pár bevezető szó így azt is jelenti, hogy a fiatal test fiatal lendülete talán nem is mindig olyan természetes, meg hogy az olvasatok tájanként kissé változhatnak.

A nemzetközi tagságú és nemzetközi terepen mozgó kis létszámú társulat lényegében határok nélkül létezik, szabad mozgásban egy új vagy tán csak elképzelt (?) Európát megidézve tárja elénk koreografikus emberrajzait. Valami frisset, könnyeden elemi mutat, valamit, ami önmagáért van, ami mindig önmagát jelenti, ami nem akar nagyot, csak magát akarja, nagyon és minden ízében. Ez a transzparens egyértelműség pedig hív, figyelmet kelt, mert fűzöld elengedettségében, a külső, mondjuk, társadalmi téték üde negligálásában ott a szabadság illata, amit talán épp feledni kezdünk. A Bloom! előadásai mintha emlékeztetnének saját erőinkre, megbökdösnék zsidbadó ösztöneinket, és kilöknének a kommunikációs sablonok világából egy olyan terepre, ahol hirtelen szembetalálkozhatunk összes elnyomott vágyunkkal és készletünkkel. A bátor személyesség pedig már kihívás lehet mindenütt (minden országban, minden kultúrában), hiszen az ember és embergyerek finom vagy kevésbé finom *nevelése* általában bizonyos vágyak elnyomását, illetve bizonyos sztereotip viselkedési sémák kialakítását jelenti. A *szabadság ellenfogalmai* tehát most egyazon formarendben (koreográfiában) két szinten is megíródnak; az első társadalmi léptékű, inkább a hatalomra, a hatalom nyersebb, fizikális jelenségeire vagy épp falanszterjellegére utal, míg a második pszichológizáló, atavisztikus ösztönökben merítkező attitűdöt jelez. Ugyanakkor mindkettő individuális, egyedileg alakuló állapot, permanens *önélmény*.

A társulat *City* című darabjával robbant be a hazai köztudatba, a művet Lábán-díjjal honorálták, és nagyon tanulságos volt jó egy év után, vagyis 2011 telén a MU Színházban újraneézni, mert közben szinte *alácsúszott* az idő – ahogy volt ez már néhány más darabbal is. Nézőként ugyanis nagyon nehéz s talán lehetetlen is elvonatkoztatni mindattól, amit bármilyen értelemben megélünk, amit nem tudunk csak úgy a ruhatárban hagyni. Erről persze az előadók már nemigen tehetnek, s itt kezdődik a művek, jelen esetben a táncművek önálló élete, amelyben megsúlyosodnak a színek, *újraáryalódnak* a figurák, a jelenetek. Amitől másképp zeng az induló, mást idéznek a menetlépések és a szögletes fordulatok, élfényt kap az egzecirozó hatalmi mómora/tébolya, s amitől végül ez a figura is elveszti önállóságát, hiszen botokkal igazgatott, manipulált, majd hősi pózba rögzült alakját majd mások emelik magasba, hogy a képzeletbeli talapzaton *örökre* elhelyezzék. Valamilyen értelemben mindenki kiszolgáltatott, de

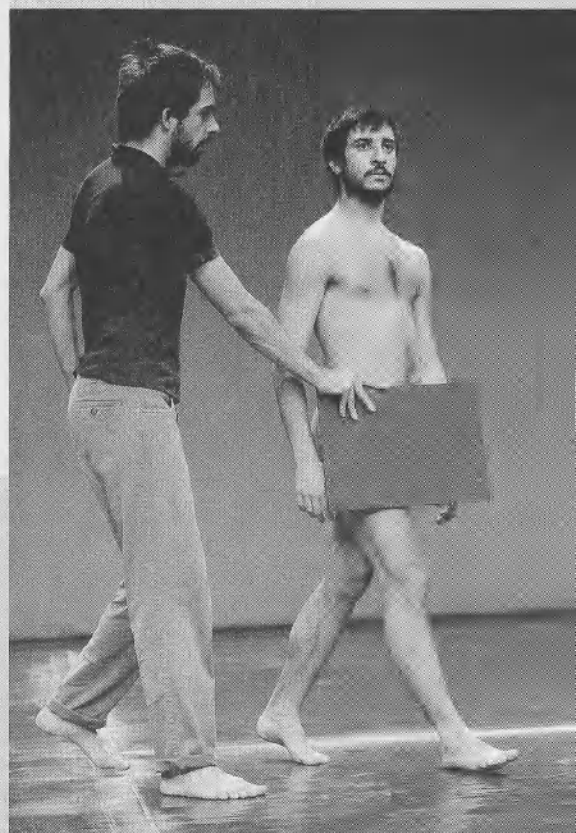
Kitty 2012



mindenki eredendő hajlamai szerint az, így a fenti képsor lehet akár globális tapasztalat, de nyugodtan kaphat *tájjellegű* besorolást is. És ugyanígy két síkon értelmeződhet a ruhátlan nőalak téblábolása a szokásos, köznapi öltözékében elkülönülő csoport mellett; a meztelen figura szeretne valahogy bekapcsolódni a közösségbe, felvenni a közös ritmust és irányt, de mindig szembe találja magát velük, mindig szembetalálkozik saját *másságával*. Ez a másság azonban nem meztelenségében rejlik, jóllehet a meztelenség által fejeződik ki.

A Bloom! előadásában a meztelen test *nem önmagát* jelenti, vagy

inkább mintha önmagán túlra mutatna. Mintha a szokottól, az elvárttól, az úgynevezett „normálistól” eltérő jelenségek szinonimája lenne. Jóleső feltűnőségében valahogy *eszköz jellegű*. Ezért lehetnek a táncosok csupaszon is tökéletesen elfogulatlanok (frissek, energikusak...), alfelük helyett arcizmaikat figyeljük, s megértjük (talán), hogy a testet sokféleképp lehet lakni és belakni. És világos lesz, hogy a hatalom kérdései miért kötődnek ezer szállal a testhez, miért nem oldódhatnak el tőle (egészen soha), hogy miért kell a hatalomnak olyan nagyon a test, először a saját, aztán a másé. És akkor is így van, amikor a hatalom már csak „bölcsten” irányító és követelő hangját nyilvánítja a köznek – ahogy történt a *City* orwelli képeiben –, mert a hatalom primer fokozatában a testen át beszél, hiszen a testet meg lehet alázni, meg lehet zsarolni, a test ugyanis megragadhatóan féltető, és az emberek féltik is, sokkal inkább, mint a lelküket. (Hatalmi szempontból a lélek bonyolultabb ügy, nagyobb szellemi be-



FENT: Tame Game

LENT: Basse Danse (Hodwork)



Köncz Zsuzsa felvételei

fektetést igényel, s az eredmény is bizonytalanabb.) Íme, mihamar belebonyolódunk testpolitikai kérdésekbe, aminek része lehet a másság értelmezése és az arról való ítélet is, s ezzel a különféle országok különféle toleranciaszintjére gondolva általánosabb s egyben mégis személyesebb, intimebb terepre érünk.

A *City* játékidéjének nem kis részében vezényszavak zuhognak a nevükön szólított szereplőkre, az elbizonytalanító, megalázó és áttetszően öncélú fizikai tortúrák mellett azonban mélyen személyes azonosulásokról, például szexuális identitásukról, szellemi beállítódásukról is vallaniuk kell. A kérdések sarkosak, mindenki valamilyen rubrikában találja magát. Töltelék lesz egy hatalmi gépezetben. A követendő minták azonban nem csak kívülről jönnek, a csoporton belül is folyamatosan újraíródnak, mindig van valaki, aki *valakibb* a többinél, akit követni kell, akinek a mozdulatait egyszer csak utánozni kezdik. Úgy tűnik, az emberi közösségeknek megvan a maguk kiszámítható menetrendje, mert úgy általában talán maga az ember számítható ki, s épp e tulajdonsága révén válik irányíthatóvá, bármilyen hatalom jó alanyává. A kör itt mintha bezárulna, az utolsó kép meztelen alakjai lassan feladják, restelkedve vagy

titkon osonva tűnnek el sorban ruháikkal együtt, csak egy személy tart ki, ő nagyon, ő vállalja, ő tovább csinálja a nem tudom mit.

Vajon a határozott irányú *politikai pamfletben* milyen erők és előzetes szakmai tapasztalatok találkoznak össze? A *City* előadását (s nyilván a Bloom! más bemutatóit is) *alkotó-előadók* jegyzik, s ez most nem csupán tény, hanem egy *módszer* is a mű felé vezető úton. Olykor szinte látni, ki mit ad és adhat hozzá, hogy a személyesből, az eredetileg talán improvizatív megnyilatkozásokból kikerekedhessen egy szuverén új és nagyobb. Ezért érdekes lehet az is, hogy a társulati tagok

merről keveredtek egybe, hogy a szakmai gyökerekre gondolva milyen azonosság- és különbségpontjaik lehetnek. Molnár Csaba például e pillanatban is karakteres alakja a hazai kortárs táncnak; a Budapest Táncművészeti Szakközépiskola, majd a belgiumi P.A.R.T.S. elvégzése után és további külföldi kötelezettségei közben sem tűnt el egészen, hiszen a Hodworks állandó tagjaként is újból s újból megmutatkozik (elég csak a *Basse Danse* technikailag is fajsúlyos bemutatóját föl-idézni). Nemrég pedig a Trafó *Départs* estjén szerepelt a *Kitty 2012* című darabbal, amelynek koncepcióját jegyzi, így sejthető, hogy a szociokulturális szempontból ugyancsak érzékeny opus alkotói módszerében valamelyest a Bloom! stílusával rokon. Sebestyén Tímea merengő arcára a MU Terminál előadásairól emlékszem igazán, de tanulmányaival a Magyar Táncművészeti Főiskolához, majd a Budapest Kortárs Tánc Iskolához is kötődik. És ugyanúgy nyomokat hagyhattak rajta a különféle magyar – vagy más nemzetiségű – alkotókkal való együttműködések, mint Dányi Viktórián, aki szintén tanult a Budapest Kortárs Tánc Iskolában. Az első lényeges (munka)stílusalapozó helynek így ez utóbbi, röviden leginkább BUTI-ként emlegetett intézmény tűnik. Dányi azonban később a London Contemporary Dance School (LCDS) növendéke lesz, ahol a Bloom! további két táncos és társalapító tagja, Moreno Solinas és Igor Urzelai is tanul, illetve diplomát szerez. Annyit még árnyalásul, hogy a spanyol Urzelai színészként is diplomázott, és foglalkozott a butó szellemiségével és technikájával is, míg az olasz Solinas a neves DV8 Physical Theatre társulatával dolgozott. Mindenesetre a táncos-alkotói közösségre gondolva a londoni intézmény lehet a következő fontos tapasztalati kapocs.

Az LCDS sokoldalú képzési rendszerében a kortárs tánc (*contemporary dance*) nem izolált művészeti területként tételeződik, hanem más művészetek egyenrangú társaként, azokkal termékenyítő művészi közösségekben. De a már említett, Anne Teresa De Keersmaeker nevével múlhatatlanul összekapcsolódó P.A.R.T.S. (The Performing Arts Research and Training Studios) művészetpedagógiai rendszerének egyik alapítványa mintha ugyanerről szólna, vagyis hogy a tánc nem elszigetelt művészeti forma, hanem állandó párbeszédben áll más előadó-művészetekkel, s ehhez magától értetődően a táncosok és koreográfusok önálló, kreatív személyiségének kibontása is hozzátartozik. E gondolatok olyan szépek, emberiek, hogy valószínűleg ma már egy veretes, klasszikusbalett-képzésre szakosodott intézménytől sem idegenek, legalábbis elméletben. A Bloom! előadásán viszont az alkotói-előadói létmód fesztelenségében valahogy a színpadra tett magánemberi szabadság (bátorság, lazaság?) is megnyilatkozott, s ebben az említett művészetoktatási intézményeken túl nyilván már az egyéni adottságoknak is komoly szerep jut.

A City mellett láthattunk a MU Színházban egy magyarországi bemutatót is, a *Tame Game* című játékos és üde skiccet. Csak azért e szó, mert éppoly határozott, könnyed és magabiztos volt ez a rövid koreográfia, mint a lényegit adó pár vonalas rajz, ugyanakkor kidolgozottságában az *aprómunkának* is becsülete van. Az alap téma most is az egyén és a külvilág, a bel-

ső és külső kényszer, az individualizált lény és a társadalmi normák összefeszülése. És aztán stílszerűen rögtön a darab elején, egy soft-akcionista utalással, hosszas betekintést nyerünk a keretbe foglalt férfifejébe. Vagy nem is keret ez, hanem tükör? Ez esetben a nézők, a társadalom, a külvilág seggfejek gyülekezete, s persze izmos vagy izomagyú seggfejek vagyunk mi is. A felütés megadja az alaphangot, a szín bal oldali tábláján sorjázó lapok szavai pedig kiterjesztik a színházat, többféle értelemben is (*Prologue, Gallery, Theater, Garden*, „fekete négyzet fehér alapon”, *Epilogue*). E tételekben a szelídítés különféle, sokszor vidító és persze alapvetően reménytelen próbálkozásai követik egymást. Fergeteges jelenetként idéződik fel például a balett klasszikus kombinációival repdeső fiú, akinek szárnyaló péniszét társa igyekszik minduntalan eltakarni, egy *fekete négyzettel*. Az epizód azért is érdekes, mert az autonóm figura betörhetetlensége épp egy szigorú, konzervatív, módszereiben nemegyszer idomításként idézett mozgásrendszer által fejeződik ki, ám az előadó olyan fürge és perfekt, hogy az ellentmondás is neki dolgozik. A személyiség formálásának és deformálásának (?) sötétebb alternatíváit sejteti a spárgák és a krétapor vonalaitól mind kisebb négyzögbe zárt fiú; bár táncában igyekszik újra s újra magára lelteni, játéktere egyre zsugorodik. Itt a tételcímről („fekete négyzet fehér alapon”) eszünkbe juthat a négyzetekhez filozofikusan is vonzó Kazimir Malevics 1913-as olajképe, a „tisza érzés és érzékelés” szuprematista képi foglalatja, de biztosan nem tudni, talán majd akkor, ha a Bloom! kollektívája már sok-sok művet tudhat maga mögött, sok-sok utalással erre a képi és szellemi világra.

A *Tame Game* kapcsán készült és a hálón hozzáférhető interjúban az alkotó-előadók közül hárman mesélnek a darabról, a munka során formálódó gondolataikról, autoreflexív kérdéseikről és válaszaikról, ha vannak. Megkapó a zenész társ közelítése (egyenrangú alázata), amelyben az előadáshoz illő kulcsszó pontos helyét saját, akusztikus világában is igyekszik megtalálni. És figyelemre méltó az egyszerűség, ahogy a két táncos a testről beszél. Szabatos nyugalommal szólnak a címben is jelző „szelídítésről”, hogy ki mit vél annak, mennyire gondolja szükségszerűnek, és ugyanilyen tiszta nyugalommal említi a meztelenség is mint eszköz és jelenség. A mondatok illenek az előadáshoz, nincs rés a színpadi és személyes, a szerep és nem-szerep között.

ÉLET ÉS
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!

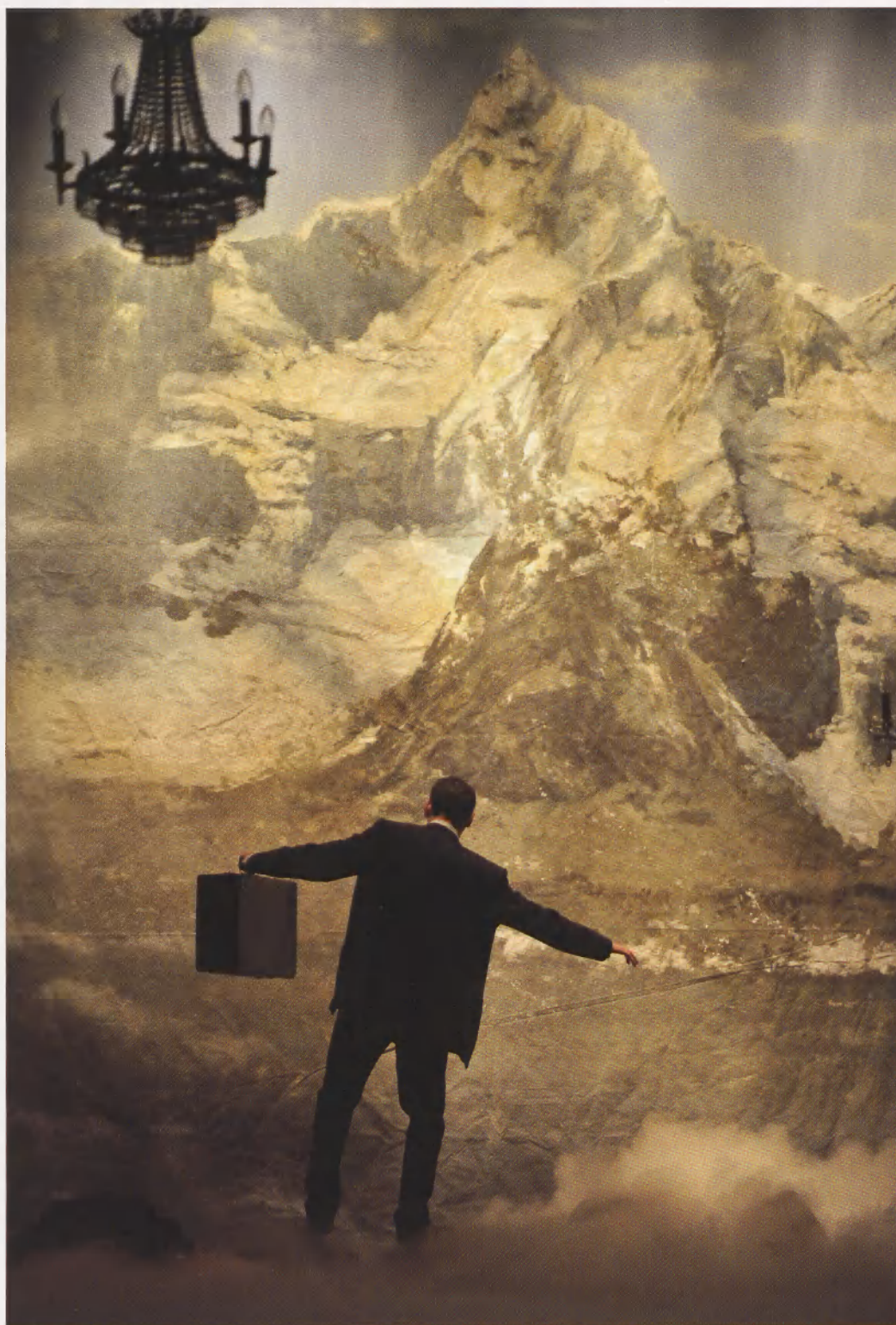
Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159; Fax: 303-9241

e-mail: lapterjesztes@es.hu



A varázshegy az Új Színházban (Schruff Milán)

Schiller Kata felvétele

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ HUNGARIAN STATE OPERA

Bemutató: 2012. március 17.

Richard Strauss

Arabella

www.opera.hu

Karmester: Stefan Soltész, Kocsár Balázs

Rendező: Bereményi Géza

Díszlettervező: Csikós Attila | Jelmeztervező: Velich Rita

Szereplők: Sümegi Eszter, Perencz Béla, Váradi Zita,
Miklósa Erika, Wiedemann Bernadett, Szvétek László
Pataki Potyók Dániel