

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.

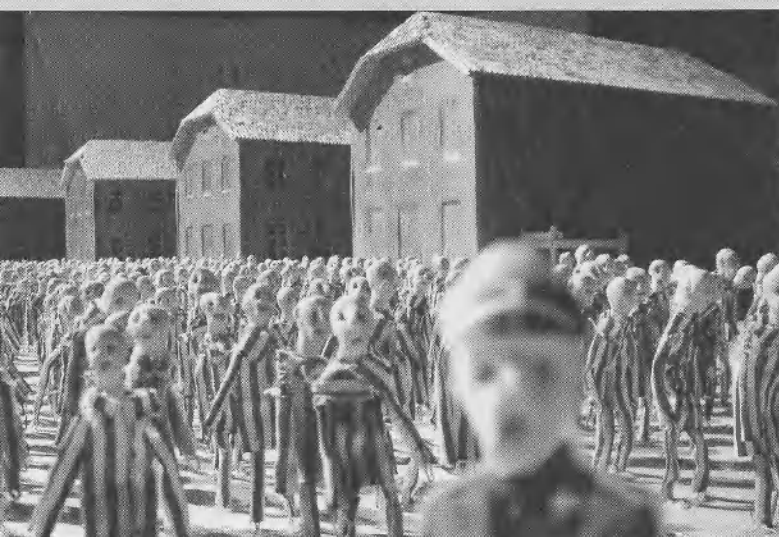
Az első éppen az előbb említett kiterjedt színházi szolgáltatóhálózat, amely a legutóbbi időkig reprezentálta a '89 előtti rendszerben meghatározóvá lett társulatos-repertoárszínházi működésmodell primátusát. Amikor egy szociokulturális közegben valamely fogalomról szinte automatikusan megképződik egy 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, pátosmentesebb 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 indoklására 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

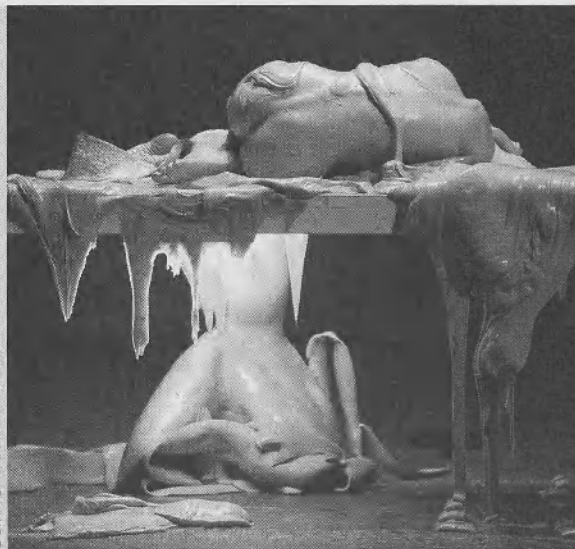
Krisis-trilógia (Krétakör)

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 legmarkánsabbban 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. Bószik 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