

Andrea Tompa

A zwycięzcą jest...
O mianowaniu dyrektorów artystycznych
na Węgrzech

www.polishtheatrejournal.com



Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Andrea Tompa

A zwycięzcą jest... O mianowaniu dyrektorów artystycznych na Węgrzech

Ten artykuł ma przedstawić obecną sytuację instytucji teatralnych na Węgrzech ze szczególnym uwzględnieniem teatrów. Przyjrzę się w nim przeszłości i teraźniejszości rozmaitych instytucji, zwracając szczególną uwagę na coraz wyraźniejsze od 2010 roku polityczne ingerencje w wybór ich kierownictwa i w zarządzanie. Jako krytyczka teatralna, redaktor naczelna czasopisma „Színház” [„Teatr”], była członkini powołanej przez ministerstwo kultury komisji do spraw finansowania niezależnych sztuk performatywnych oraz redaktorka programu w publicznym radiu mogłam te procesy śledzić z bliska i analizować je.

W dzisiejszych warunkach polityczno-kulturalnych, żeby zostać na Węgrzech dyrektorem artystycznym czy naczelnym instytucji kulturalnej, nie wystarczą już wysokie kompetencje czy znaczące osiągnięcia. Trzeba mieć odpowiednie polityczne koneksje i być politycznie akceptowanym, znajdować się „po właściwej stronie” – po stronie władzy. To niemal wyłączne wymagania stawiane kandydatowi i one decydują o mianowaniu na stanowisko.

Kiedy Tamás Jordán, założyciel i od początku (od 2008 roku) dyrektor artystyczny Teatru im. Weöresa Sándora w Szombathely, po rozstrzygnięciu konkursu w marcu 2017 roku stracił stanowisko, wybuchł nie tylko środowiskowy, ale i polityczny skandal. Fakt, że ten znany i ceniony aktor miał ogromne zasługi jako dyrektor artystyczny teatru, że udało mu się otworzyć nowy gmach oraz stworzyć wyjątkowy i spójny program artystyczny na prowincji, nie okazał się przekonujący dla lokalnych władz i burmistrza, który należy do Chrześcijańskich Demokratów, koalicjantów rządzącej partii Fidesz. Jordán miał silne poparcie ze strony małej, prestiżowej grupy Aktorów Narodowych i innych niewielkich organizacji, ale to nic nie zmieniło. Władze lokalne nie podały żadnego uzasadnienia swojej decyzji. Złamano przepisy prawa, które zobowiązują władze do publicznego podania uzasadnienia, czyli – w tym wypadku – do wyjaśnienia, dlaczego program czy osoba Jordána nie spełnia ich oczekiwań. O takich oczekiwaniach nie informuje się opinii publicznej, nie podlegają one środowiskowym dyskusjom. Mimo prawnych obwarowań podobne nieprzejrzyste, tendencyjne decyzje są teraz na porządku dziennym. Po tamtej kontrowersyjnej decyzji władz lokalnych i proteście kręgów zawodowych, w drugiej rundzie – to znaczy po rozstrzygnięciu kolejnego konkursu – Jordán został jednak dyrektorem naczelnym.

Paradoksalnie Węgry za czasów postępowego socjalizmu były pierwszym krajem Europy Wschodniej, który już w 1986 roku wprowadził konkursowy system mianowania dyrektorów teatralnych. Tyle że stosowanie

tego demokratycznego narzędzia nigdy nie było tak przejrzyste, by mogło spełniać oczekiwania ludzi teatru i nie dopuszczać do politycznych ingerencji. Dzisiaj, zgodnie z prawem, dyrektorów instytucji publicznych wyłania się w drodze konkursów. Zgłoszone aplikacje mogą oceniać rozmaite organy – fachowe rady czy komisje. Ostateczna decyzja należy jednak wyłącznie do reprezentanta „właścicieli”, do lokalnych władz czy ministra – to znaczy do polityków.

W węgierskich dokumentach prawnych państwo – władze lokalne, ministerstwa – nazywa się „właścicielem” instytucji i tym też terminem posługują się jego przedstawiciele. Ponieważ nie wiadomo, co znaczy określenie „publiczne” i czym jest „użyteczność publiczna”, nie mówi się o własności publicznej, tylko o własności państwa, władz publicznych. Ów zamęt pojęciowy jest charakterystyczny dla dzisiejszych Węgier. Czyją własnością są w gruncie rzeczy instytucje kultury? Państwa czy „narodu”? Użycie tego terminu dowodzi, że rządzący często traktują własność publiczną jak swoją.

Władze lokalne – miejskie, regionalne czy ministerialne – w istocie „są w posiadaniu” tych instytucji. Rzeczywistym ich właścicielem jest społeczeństwo, ale tych rzeczywistych właścicieli – podatników – reprezentują wybrane organy. I w rezultacie często dochodzi do niewidocznego przejęcia teatrów przez lokalnych przedstawicieli władzy, czego dowodzi ich zachowanie nie tylko wówczas, gdy trzeba mianować „właściwe” kierownictwo. Co prawda nikt dzisiaj nie kontroluje i nie cenzuruje repertuaru, tak jak w latach 70. i 80., ale za dowód arogancji władzy niech posłużą niedawne wydarzenia w budapeszteńskim Teatrze Jósefa Katony, którego zaatakowano po wystawieniu politycznie nieprawomyślniej sztuki *Mistrz*, napisanej i wyreżyserowanej przez Béłę Pintéra. W głównym „partyjnym” tygodniku „*Heti Válasz*” ukazała się „oficjalna” recenzja potępiająca przedstawienie¹. Konserwatywna gazeta „*Magyar Idők*” zapowiedziała, że mimo iż Gábora Máté na dyrektora artystycznego teatru mianowała należąca do Fidesz większościowa reprezentacja budapeszteńskiej rady miejskiej, „pozbędzie się go”². Oczywiście same władze nie wyraziły publicznie żadnej krytycznej opinii.

Na początku 2012 roku parlamentarna komisja do spraw kultury wezwała dyrektora Teatru Narodowego, by omówić sprawę jego nowego przedstawienia: w klasycznym węgierskim dramacie *Az ember tragédiája* [*Tragedia człowieka*] na scenie pojawiali się podobno „nadzy” młodzi ludzie – ściśle rzecz biorąc, byli to aktorzy w kostiumach kąpielowych.

W latach 90. również zdarzało się wiele skandali, usunięć ze stanowisk, niewłaściwych wyborów, stronnich rozstrzygnięć³. Pod koniec tamtej dekady myślano jednak, że uda się wypracować całkowicie

1 Konserwatywny, prorządowy „*Heti Válasz*” [„Cotygodniowy odzew”] opublikował najpierw recenzję, w której pisano o „zastanawiających” kwestiach etycznych tego spektaklu (opowiadającego historię konkretnej rodziny). Jednak trzy dni później zastępca redaktora naczelnego czasopisma „skorygował” ją, pisząc o prywatnym życiu dyrektora artystycznego teatru, Gábora Máté, wyciągając szczegóły dotyczące aborcji i tym podobne. W odpowiedzi Tamás Ascher, reżyser z Teatru Katony, przypomniał na swojej stronie facebookowej, jak to pewien konserwatywny reżyser odmalował w przedstawieniu sylwetkę poprzedniego premiera Ferenca Gyurcsányego z całą jego rodziną włącznie. I nikomu to nie przeszkadzało.

2 Zob. też Andrea Tompa, *Du hast gerufen, geliebter Führer!*, „Theater Heute”, lipiec 2016.

3 Zob. István Szabó, *Igazgatóváltás*, „Ellenfény” 2016, nr 3.

przejrzysty, demokratyczny sposób podejmowania decyzji – niestety na skutek osobistych nacisków, niemerytorycznych rozstrzygnięć i politycznych ingerencji jego reguły zmieniały się przy łada okazji.

Wraz z widocznym upadkiem kultury politycznej decyzje te stały się nie tylko tendencyjne, ale w dużym stopniu także czysto personalne, a proces ich podejmowania coraz łatwiej podlegał manipulacji. Zmiana w zarządzaniu teatrami na prowincji zaczęła się w 2007 roku: konserwatywne władze lokalne z partii Fidesz (rządzącej obecnie na Węgrzech) przejmowały nad nimi coraz większą kontrolę. Już w 2008 roku siedem teatrów miało nowe, „godne zaufania” kierownictwo i dyrektorów wyraźnie deklarujących swoją pravicową przynależność.

To było symptomatyczne, kiedy Szigligeti Színház w Szolnok – inny prowincjonalny teatr z wieloletnim, budzącym kontrowersje dyrektorem artystycznym otrzymał nowego dyrektora, który nie figurował na liście proponowanych przez komisję kandydatów, to znaczy: komisja nie typowała go na to stanowisko. Spośród siedmiu kandydatur komisja jednogłośnie wybrała inną. Mimo to lokalne władze mianowały swojego człowieka, Pétera Balázsa. Na protesty dużej grupy artystów władze lokalne odpowiedziały arogancko „nie będzie ogon merdał psem”. Innymi słowy: nikt, żaden fachowiec, żaden obywatel nie będą nam mówić, co mamy robić i kogo wybierać.

Następnie, w 2010 roku, po wyborach i nastaniu nowego reżimu premiera Viktora Orbána „zajęto” również wiele budapeszteńskich teatrów, co znaczy, że w teatrach Józsefa Attili, Új Színház, Thália, Pesti Magyar oraz Teatrze Narodowym pojawili się dyrektorzy z politycznego rozdania.

Brak przejrzystości

Jednym z najważniejszych wyznaczników demokratyczności przeprowadzanych działań jest ich przejrzystość.

Cały proces mianowania na stanowiska w instytucjach publicznych, w tym również w teatrach, ma liczne słabości – brakuje ram prawnych, nie ma jasno określonych kompetencji, praw i obowiązków. Na ową nieprzejrzystość składają się następujące elementy:

- nieoczywiste metody i oczekiwania „właściciela” (to znaczy ministerstwa czy władz lokalnych), niepozwalające stworzyć (lokalnej czy ogólnopństwowej) strategii kulturalno-politycznej, która odzwierciedliłaby się w jasno sformułowanych wymogach dotyczących składanych projektów i wniosków;

- brak otwartych czy dopuszczających dyskusję trybów oceny składanych projektów zarządzania instytucjami publicznymi, tak żeby rzeczywisty „właściciel”, czyli społeczeństwo, mogło wyrazić swoje opinie, oczekiwania, zastrzeżenia;

- mimo angażowania w ocenę konkursowych projektów rozmaitych „fachowych” komisji, prawdziwie niezależni przedstawiciele zawodu i eksperci nie mają udziału w podejmowaniu decyzji, a jeszcze częściej komisje te są od początku stronnicze lub ich członkowie niereprezentatywni;

- kompetencje takich komisji czy rad ograniczają się jedynie do oceny

i (lub) proponowania potencjalnych kandydatów na stanowisko;

- żadne ramy prawne nie określają mocy wiążącej ich propozycji – nie mówią, jaka jest ich rola, czy mają być obligatoryjne i co się stanie, jeśli ich rekomendacje nie zostaną uwzględnione;

- głosowania „przy drzwiach zamkniętych” na różnych szczeblach władzy (we władzach lokalnych, w ministerstwach i tym podobnych);

- brak ram prawnych obligujących organa polityczne do publicznego uzasadnienia decyzji, zwłaszcza kiedy jest ona odmienna od rekomendacji komisji;

- brak otwartej komunikacji ze strony decydentów;

- od kandydatów na stanowiska dyrektorskie nie oczekuje się podania do wiadomości publicznej ich programów ani przed zapadnięciem decyzji, ani po niej;

- i wreszcie, nie ma kryteriów oceny (poza finansowymi) publicznych instytucji z pola sztuk performatywnych; nie ma zgodnej opinii, jak oceniać ich „osiągnięcia”, „jakość”, „sukces”, „rynkowość” i tym podobnych;

Z powodu braku przejrzystości procesów decyzyjnych rozmaite organizacje zawodowe i społeczne nie są w stanie w żaden sposób procesów tych kontrolować.

Teatry są instytucjami publicznymi, a więc można uznać, że są placówkami użyteczności publicznej – tylko nie bardzo wiadomo, co to znaczy „użyteczność publiczna” czy „interes publiczny”. Dlaczego zarówno teatry komercyjne, jak i artystyczne, uchodzą za instytucje użyteczności publicznej? Batalia, jaką od dziesięcioleci prowadzą publiczne media, dowodzi, że to pojęcie jest niezrozumiałe. Po wyborach w 2010 roku media publiczne, które zawsze służyły za narzędzie polityczne, stały się po prostu rządową tubą propagandową, niedopuszczającą już żadnych odmiennych opinii.

Dzisiaj zwykło się mówić: „Ogłasza się konkurs, jak już wiadomo, kto wygra”. Decyzje dotyczące instytucji kulturalnych już od dawna nie mają nic wspólnego z konkursami programów, poglądów, wartości, które najlepiej służyłyby publiczności. Konkursy robi się dla ludzi zaufanych, mających odpowiednie polityczne poparcie.

Żadne ramy prawne nie zmuszają przedstawicieli „właścicieli” – to znaczy ministerstwa czy władz lokalnych – do upublicznienia zwycięskich projektów ani przed, ani po rozstrzygnięciu konkursu. Czasami takie projekty przeciekają do opinii publicznej wbrew woli autorów. I nie-rzadko mamy wówczas do czynienia z „efektem WikiLeaks” – wychodzą na jaw skandaliczne, absurdałne pomysły.

Obecnie nie stwarza się nawet pozorów przejrzystych, demokratycznych, otwartych procedur mianowania dyrektorów instytucji kulturalnych. Władza i partia rządząca w swojej arogancji nie czuje się już zmuszona ukrywać swoich stronniczych poczynań ani przed opinią publiczną, ani przed zawodowymi organizacjami czy reprezentacjami. Ludzie u władzy popierają dyspozycyjne organizacje, które najlepiej służą

ich interesom. Takie zawsze da się znaleźć, a jak nie, to łatwo można stworzyć nowe. W każdej dziedzinie sztuki istnieją dziś przynajmniej dwie główne organizacje reprezentujące przeciwne strony: liberalna i konserwatywna. Tyle że ta pierwsza „stała się” liberalna w momencie pojawienia się drugiej, stworzonej na czysto politycznych zasadach, mającej na ogół większy wpływ i większe środki. „Stała się liberalna” znaczy, że zanim stworzono tę drugą (prawicową), miała ona neutralny charakter czy „kolor” i dopiero w zestawieniu zyskała miano liberalnej.

Węgry nie mają bogatej kultury festiwalowej. POSZT, jedyny duży krajowy festiwal teatralny, organizowany w mieście Pécs, w ostatnich latach stopniowo rozbijano i niszczone. Łatwo to zrozumieć: festiwal przejął kto inny, a prawicowa organizacja dostała w tym swój udział. Pierwotnie festiwal należał do władz miejskich Pécs (66 procent) oraz „liberalne” Magyar Színház Társaság [Węgierskie Towarzystwo Teatralne]. Nowe prawicowe Magyar Teátrum Társaság [Węgierskie Stowarzyszenie Teatralne] otrzymało (to znaczy kupiło) połowę udziału liberalnego Towarzystwa. Lokalne władze Pécs zmusiły je do odsprzedażania swojego prawa własności za – jak głosiła plotka – możliwość „ocaleń” samego festiwalu.

Tak więc dwie zawodowe organizacje są w posiadaniu festiwalu, który otrzymał nowe kierownictwo i nowy zarząd. Tyle że prawicowe Stowarzyszenie ma dużo lepsze zaplecze, daleko większe poparcie i jest znacznie bardziej agresywne. W rezultacie najpierw koncepcja, wybór przedstawień, program, program offowy, nagrody i tym podobne zaczynają nosić coraz wyraźniejsze ślady kompromisu – a potem następuje pełen sukces prawicowej organizacji. Skoro reprezentuje ona większość prowincjonalnych teatrów, wyraźnie kontrapunktuje nimi teatry stołeczne. I dotkliwie pomija też w programie teatry niezależne.

U selekcjonerów delegowanych przez prawicowe Stowarzyszenie często występuje konflikt interesów: są artystami, aktywnymi reżyserami, mają kontrakty z pewnymi teatrami. Żeby podać znamienity przykład: w 2015 roku Attila Vidnyánszky, reżyser Teatru Narodowego (o jego dyrekcji będzie jeszcze mowa) zdobył na festiwalu cztery ważne nagrody. Jednym z dwu selekcjonerów festiwalu był uprzedni dramaturg Vidnyánszky’ego, krytyk Tibor Balogh. Węgierskie Towarzystwo Krytyków desygnowało do jury poważną krytyczkę Judit Csáki, prawicowa organizacja odrzuciła jej kandydaturę. W związku z tym inni krytycy, w tym również ja, zbojkotowali festiwal.

Ludzie sprawujący władzę wyciągnęli wnioski z „błędów przeszłości”, z czasów, gdy komisje oceniające czy typujące składały się z niezależnych przedstawicieli środowiska, którzy proponowali na stanowiska osoby „nieodpowiednie” z punktu widzenia lokalnych polityków. Teraz przyszedł czas na „właściwe” komisje, które poprą „właściwych” kandydatów.

Ludzie, nie programy

W węgierskiej polityce kulturalnej ostatnich lat – ze szczególnym uwzględnieniem instytucji z zakresu sztuk performatywnych – widać kilka głównych tendencji: tworzenie silnych, wpływowych instytucji z dużym budżetem, kontrolowanie istniejących instytucji i wreszcie o zastraszanie lub niszczenie instytucji i ośrodków peryferyjnych, zwłaszcza niezależnej kultury obywatelskiej i jej organizacji.

Premier Viktor Orbán nazwał wygrane przez prawicową konserwatywną partię Fidesz wybory w 2010 roku „rewolucją przy urnach

wyborczych”, otwierając tym drogę wszelkiej maści rewolucjonistom i dopuszczając stosowanie wszelkich radykalnych narzędzi. Prawdziwa Kulturkampf, walka o kulturę, rozpoczęła się w 2010 roku, a po trzech czy czterech latach w zasadzie zakończyła się pełnym zwycięstwem.

W sferze kultury radykalna wymiana liberalnej „starej elity” na „nową elitę” stała się najważniejszym, nader często deklarowanym zadaniem. Nagrody, stypendia, godności państwowe, wpływowe stanowiska i wysokie budżety pozwalały krok po kroku tworzyć nowe, elitarne, silne instytucje. Najbardziej kontrowersyjną i najsilniejszą z nich jest Magyar Művészeti Akadémia [MMA, Węgierska Akademia Sztuk], stworzona jako przeciwwaga dla starej Węgierskiej Akademii Nauk. Ta nowa instytucja w czerwcu 2011 roku otrzymała konstytucyjne gwarancje: odtąd z roku na rok jej budżet, możliwości, wpływy i zasoby na wszelkich płaszczyznach kulturalnych i we wszystkich kwestiach stale rosną. W 2016 roku budżet MMA wynosił sześć miliardów forintów (około dwiętnastu milionów euro).

MMA jest instytucją bardziej polityczną niż artystyczną: należą do niej zdecydowanie pravicowi artyści, często dość wiekowi, w większości mężczyźni. Na pierwszym miejscu stawia się tam i deklaruje poparcie dla wartości narodowych, patriotycznych i konserwatywnych. Rektorem jest kontrowersyjny, osiemdziesięcioletni dziś, György Fekete o ultra-konserwatywnych poglądach estetycznych i politycznych. Młodzi ludzie i grupy niezależnych artystów demonstrowali przeciw tej ekskluzywnej instytucji. Ostatnio, za sprawą personalnych nacisków, powstał „młodszy braciśzek” MMA, który ma umiejętnie zagospodarować młodych pisarzy. Budżet tej nowej instytucji jest znacznie większy od budżetu wszystkich czterech najpoważniejszych organizacji pisarskich razem wziętych.

W całym kraju zachodzi zasadniczy proces centralizacji; tworzenie wielkich instytucji z dużym budżetem i jednym wszechwładnym szefem najlepiej służy realizacji woli politycznej. Kultura jest częścią owego wielkiego ministerstwa, zredukowaną do jednego departamentu. Do Narodowego Funduszu Kulturalnego, najważniejszej i pierwotnie postępowej instytucji subsydiującej, dalekosiężnego ramienia państwa, przeniknęli członkowie MMA i dzisiaj jego prezesem jest minister kultury. Dalekosiężne ramię sięga gdzie chce, nikt nie zamierza oddalać go od polityki.

Można zapytać, skąd taka zażarta walka o kontrolę nad instytucjami kulturalnymi – teatrami, muzeami, centrami kultury oraz placówkami naukowymi – i obsadzanie stanowisk dyrekcyjnych stronnictwami ludźmi, skoro w obecnej polityce kultura nie odgrywa zasadniczej roli? Żyjemy w epoce populizmu i populistycznych inwestycji państwowych – z futbolem na czele. Jest to też epoka antyintelektualna oraz antyelitarna, w której świadomie i stale dąży się do usunięcia „starych elit intelektualnych”.

Odpowiedzi jest kilka. W kulturze węgierskiej teatry odgrywały zawsze ważną rolę, zwłaszcza na prowincji, gdzie nie było za wiele instytucji kulturalnych – dlatego powinni nimi kierować „nasi ludzie”. Ponadto niektóre poważne instytucje kulturalne – Węgierska Opera Narodowa i Teatr Narodowy – stanowią symbol „narodowy”. Są jednak jeszcze inne czynniki, które pozwalają robić z teatru łatwy użytek: tradycyjnie słaba przejrzystość demokratycznych procedur, słabe organizacje zawodowe oraz bezsilne społeczeństwo obywatelskie (tylko jedna niedawna akcja ruchu obywatelskiego – przeciwko wykorzystaniu ptaków podczas otwarcia Letnich Igrzysk Olimpijskich w 2024 roku – zakończyła się

sukcesem), jak również brak mobilności na stanowiskach dyrektorów artystycznych – przez piętnaście, dwadzieścia lat zajmowanych przez te same osoby – który obciąża cały system i prowadzi do inercji.

W ostatnich latach doprowadziło to w teatrze węgierskim do pewnych skandalicznych i przykrych sytuacji. O trzech spośród nich chcę tu powiedzieć.

Teatr Narodowy

Historia Teatru Narodowego na Węgrzech jest długa i burzliwa. Jego nowy, kontrowersyjny gmach został wzniesiony za pierwszego rządu partii Fidesz i otwarty w 2002 roku. Budynek stawiano w atmosferze skandalu – według pierwotnych planów poprzedniego liberalnego rządu miał on powstać w centrum miasta, ale konserwatyści z Fidesz przenieśli potem budowę na peryferie. Do tego stanowi on ucieleśnienie „narodowego upodobania do kiczu”. A już skandalem wszech czasów było mianowanie jego nowej dyrekcji ⁴.

Róbert Alföldi, aktor, reżyser, medialna sława, objął stanowisko dyrektora artystycznego Teatru Narodowego po wcześniejszym nieudanym starcie w konkursie na dyrektora innego budapeszteńskiego teatru (jako trzydziestotrzylatek nie mógł wówczas zostać dyrektorem, gdyż po transformacji na Węgrzech młodym artystom nie daje się kierowniczych stanowisk). Warto przy okazji odnotować, że obecnie w Budapeszcie przeciętny wiek dyrektora artystycznego teatru wynosi pięćdziesiąt dziewięć lat, a na prowincji sześćdziesiąt dwa lata. Patrząc na dzisiejsze praktyki dyrektorskich nominacji, można się zastanawiać, czy dałoby się teraz uruchomić działalność takiej sceny jak Katona József Színház, który w 1982 roku rozpoczął działalność pod kierunkiem dwóch utalentowanych młodych artystów i przy wsparciu państwa czyli Partii. Z dzisiejszej perspektywy lata 80. wydają się bardziej postępowe niż nasze.

Alföldi, mianowany w 2008 roku przez liberalny rząd, stworzył z Teatru Narodowego jeden z najbardziej żywych i postępowych ośrodków w Budapeszcie, z przedstawieniami reagującymi na współczesny świat, na problemy społeczne. Przez cały długi i momentami skrajnie brutalny okres nagonki na Teatr Narodowy, którą rozpoczęto w 2010 roku, nie rezygnował z zaangażowanej postawy. Po objęciu przezeń stanowiska jeden z przegranych rywali stwierdził publicznie, że przecież nie mogli wybrać na dyrektora heteroseksualnego protestanta, sugerując niechrześcijańskie wyznanie i homoseksualną orientację Alföldiego. Ow otwarcie antysemitki i homofobiczny język rozbrzmiewał także w parlamencie, kiedy tuż po wyborach 2010 roku na Alföldiego przypuściła atak skrajnie prawicowa partia Jobbik, której kluczowym celem w dziedzinie kultury stało się usunięcie go ze stanowiska.

Bardzo rozległa nagonka na Teatr Narodowy i Alföldiego obfitowała w drastyczne momenty, do których należała zorganizowana w grudniu 2010 roku przez Jobbik demonstracja w teatrze. Parlamentarzyści, w większości posłowie Jobbiku, dyskutowali nad właściwym sposobem wystawiania węgierskiej klasyki i jej prawidłową interpretacją. Oskarżono teatr o pornografię, szkodliwość moralną i antywęgierskość. Demonizowanie Alföldiego stało się w tej walce głównym narzędziem. Ostatecznie go nie zwolniono, ale było jasne, że przepadnie w kolejnym konkursie.

4 Zob. Andrea Tompa, *Die Berufungsfarce*, „Theater Heute” 2013, nr 2, s. 67.

Ulubieńcem władzy stał się rywalizujący z Alföldim o dyrekturę Attila Vidnyánszky. Dołączył on do politycznej nagonki na Alföldiego i Teatr Narodowy, wydając moralne oceny przedstawień i krytykując teatr. Powyborcze awanse Vidnyánszky'ego były spektakularne: otrzymał pełną profesurę w Akademii Teatralnej w Kaposvárze, funkcję przewodniczącego komitetu doradczego przy ministerstwie kultury oraz inne odpowiedzialne stanowiska i uchodzi dziś za najpotężniejszego człowieka od polityki kulturalnej w konserwatywnym rządzie. Danych o obecnym budżecie Teatru Narodowego są niedostępne, ale organizowany przezeń doroczny międzynarodowy festiwal MITEM (stworzony bez procedury konkursowej) i dwa wydawane periodyki dowodzą zamożności tej instytucji.

Od czasów transformacji społecznej lat 90. jedynie Alföldiemu nie przedłużono dyrektur (w Narodowym) o drugą kadencję. W ciągu kilku ostatnich trudnych miesięcy jego dyrektur wsparcie społeczne dla teatru osiągnęło niespotykany w tym kraju poziom. Kiedy stało się jasne, że dojdzie do zmiany dyrektur, radykalnie wzrosła popularność teatru: nigdy sprzedaż biletów nie szła tak szybko. Na ostatnich przedstawieniach ludzie rozwijali transparenty z napisem „Dziękujemy”. Wiosną 2013 roku wystosowano petycję w obronie obecnej dyrektur, sprzeciwiającą się szykanom wobec Alföldiego. Łzy lały się na wszystkich spektaklach. Kiedy ostatecznie ta dyrektur została zmuszona do ustąpienia, zorganizowano ogromne wydarzenie, zarówno na scenie, jak i przed teatrem. Tych kilka miesięcy udokumentował reżyser András Salamon w filmie *Nemzeti Dokumentumfilm* [Narodowy film dokumentalny]. Godne odnotowania było również wsparcie ze strony mediów.

Teatr Nowy

Po wyborach 2010 roku w Budapeszcie najwięcej kontrowersji wzbudziła sprawa dyrektur Új Színház [Teatru Nowego]. Jego dyrektor, György Dörner, po raz pierwszy został mianowany w październiku 2011 roku, a powtórnie w 2016 roku. Jego pierwsza programowa aplikacja, której treść ukazała się nielegalnie w Internecie, miała raczej charakter politycznej agitki niż profesjonalnej propozycji, agitki pisanej w języku i w duchu skrajnie prawicowej ideologii⁵. Dörner chciał teatru „na wskroś narodowych wartości”, „prawdziwie węgierskiego ducha”, teatru, który „przedstawi naród węgierski pod jarzmem socjalliberalizmu” i który potrzebuje ludzi mężnych i walecznych. Przyszły dyrektor wypowiadał wojnę „egotyzmowi, zbyt pewnemu sobie klanowi, który rządzi teatrem przez ostatnie osiemdziesiąt czy sto lat”. Deklarował: „[Po otwarciu teatru] oprę się przede wszystkim na narodowo-chrześcijańskiej publiczności, na moich żołnierzach gotowych do walki”. Przez narodowo-chrześcijańską publiczność rozumiał Dörner „tych Węgrów, którzy wierzą w naród” (dyrektor artystyczny będący aktywnym działaczem skrajnej prawicy, widywanym na partyjnych akcjach Jobbiku). Zgodnie ze swoimi poglądami i deklaracjami, po objęciu stanowiska Dörner zorganizował doroczny Chrześcijański Festiwal Teatralny.

Komisja konkursowa proponowała w tym wypadku innego kandydata: dotychczasowego dyrektora artystycznego teatru. Prezydent Budapesztu nie uważał za konieczne wyjaśnić, czemu zignorował rekomendację środowiska teatralnego i mianował Dörnera. Mimo skandalu i demonstracji

5 Zob. Andrea Tompa, *Theater mit dem Schwert*, „Theater der Zeit” 2011, nr 11.

decyzji nie zmienił.

Prawdziwe zaskoczenie przyszło jednak jesienią 2016 roku, kiedy Dörner został mianowany powtórnie. Wyglądało na to, że lokalne władze są zadowolone z jego pracy. To, co zdawało się wielką pomyłką, stało się normą. W 2016 roku nie wybuchł już żaden skandal: takie decyzje przeszły do porządku dziennego. W 2011 to był „skrajny” przypadek, w 2016 roku był już normalny, do przyjęcia. Chociaż, kiedy w 2016 roku Premier Orbán przyznał nagrodę państwową skrajnie nacjonalistycznemu, siejącemu nienawiść dziennikarzowi Zsoltowi Bayerowi, ponad stu wcześniejszych węgierskich laureatów teźże nagrody zwróciło ją państwu.

Wracając do dyrekcji artystycznej Teatru Nowego, mimo że w ostatnich latach wyraźnie spadło zainteresowanie tym stanowiskiem, ponieważ artyści są w pełni świadomi tendencyjnych kryteriów selekcji, na komisyjny stół spłynęło dwanaście aplikacji. O objęcie teatru ubiegały się nowo powstałe, utalentowane zespoły i rozmaite grupy artystów. W nadziei na zmianę? Na to, że poprzez teatr uda się wyrzucić presję na polityków? Niektórzy mówili, że nie liczą na zwycięstwo, ale chcą spróbować i chcą stworzyć ciekawe projekty, nakreślić wizję przyszłego teatru. Byli wśród nich znany reżyser Viktor Bodó, niezależna grupa k2 i inni młodzi ludzie. Dodatkową wartością konkursu z 2016 roku były więc owe projekty, które trafiły do szuflady i tam pewnie pozostaną.

Artyści kontra menedżerowie: Trafó

Znamienne, że najważniejszymi dziś w Budapeszcie teatrami reperturowymi kierują aktorzy. Znani aktorzy są dyrektorami teatrów Katony, Örkény, Radnóti, Vígszínház oraz József Attila i Újszínház; niektórzy zajmowali tę pozycję już wcześniej. W Rosji istniała i wciąż istnieje tradycja wielkich aktorów-dyrektorów, chętnie akceptowanych przez władzę. Aktorzy są uwielbiani, a przez to przychylnie traktowani przez władzę, uznawani za mniej niebezpiecznych, mniej skłonnych do otwartych wystąpień.

Owa zmiana (w latach 70. i 80. niewielu aktorów kierowało teatrami) dowodzi, że łatwiej dziś zdobyć akceptację decydentów, będąc znanym i cenionym artystą, niż zwykłym dyrektorem, który często pozostaje w cieniu. Teatry artystyczne, takie jak Katona, Örkény, Vig i Radnóti mogły dzięki temu kontynuować swoją działalność, nie obawiając się utraty dotacji. (Jedynie Vígszínház musiał zażarcie walczyć o wsparcie ze strony władz lokalnych). W niektórych przypadkach, gdy w grę wchodziły teatry o ustalonej pozycji, uznane, z prestiżem i dorobkiem, nie było innych kandydatów na dyrektorów – jak na przykład w teatrze Katona. Tak więc nie wszyscy dyrektorzy artystyczni są dziś z politycznego rozdania; w niektórych – choć rzadkich – przypadkach teatrami mogą kierować profesjonalisci. A czy stoją za tym jakieś zakulisowe układy, nie sposób powiedzieć.

Natomiast najłatwiejsi do usunięcia ze stanowiska dyrektora artystycznego są menedżerowie, ponieważ nie uchodzą za artystów. Taki przykry przypadek zdarzył się w jednym z najważniejszych i najbardziej nowoczesnych centrów sztuk performatywnych: Trafó Mortárs Művészetek Háza Magyarországon. Założyciel Trafó, menedżer György Szabó, po 2012 roku nie mógł kontynuować swojego udanego przedsięwzięcia, gdyż lokalne władze uznały, że kandydaci nie spełniają oczekiwań i nie mianowały dyrektora artystycznego.

Zaistniała więc obawa, że cała ceniona w kraju i za granicą działalność

Trafó, która ukształtowała węgierską scenę niezależną, pójdzie w niwecz. Po raz pierwszy zorganizowano wówczas powszechną debatę na temat roli i funkcjonowania Trafó, cały teatr i publiczność wyraziły zdecydowane poparcie nie tylko dla programu i realizowanych wartości, ale również dla aktualnej dyrekcji, to znaczy dla Szabó. Deбата odbyła się w Trafó. Nie wystarczyło jednak przekonać lokalne władze o potrzebie ciągłości. Na skutek jakichś niejasnych paktów z władzami Budapesztu w nowym konkursowym rozdaniu dyrektorem naczelnym został tancerz i choreograf József Nagy (znany za granicą jako Josef Nadj), a Szabó, dotychczasowy menedżer, został dyrektorem administracyjnym. Na mocy „cichej umowy społecznej” Szabó mógł robić to samo – tworzyć i planować program artystyczny – nie będąc dyrektorem artystycznym.

Na wiosnę 2017 roku znów ogłoszono konkurs na dyrekcję Trafó, budząc nowe obawy i kolejne pytania. Dyrektorką generalną została jedyna kandydatka na to stanowisko, Beáta Barda – dotychczasowa dyrektorka artystyczna centrum. Wybór Jordána i Bardy uchodzi za największy sukces sezonu 2017. Pozostają ostrożne pytania, gdyż cichego porozumienia strzegą obydwie strony; gdy mowa o tego rodzaju rozwiązaniach, chowamy raczej głowę w piasek i staramy się nie nazywać rzeczy po imieniu w nadziei, że uda się w ten sposób uratować wartość pod nazwą Trafó.

Takie ciche porozumienia nie należą do rzadkości, stanowiły „dobre” rozwiązania w latach 70. i 80. Są jednak przykre, gdyż nie służą rozwojowi demokratycznych praktyk.

Niezależni

Mimo doniesień na temat działalności nowych ważnych miejsc niezależnej sztuki performatywnej – między innymi sceny Jurányi oraz Centrum Kultury Sin – które są inkubatorami niezależnej twórczości, od 2010 roku szczególnie ucierpiał właśnie tego rodzaju teatr. Do tej rozległej kategorii zaliczają się artyści, zespoły i sceny istniejące dzięki corocznym grantom ze środków publicznych, których liderzy nie podlegają jednak tak ścisłej kontroli, gdyż nie kierują publicznymi instytucjami. Ponieważ twórczość niezależna często bywa bardziej zaangażowana politycznie i bardziej radykalna, staje się też bardziej groźna dla władzy. Teatry niezależne starano się poddać kontroli na różne sposoby: zmieniając ramy prawne, nadzorując dotacje.

Węgierska scena niezależna osiągnęła dojrzałość w 2010 roku, który paradoksalnie oznaczał też początek jej końca⁶. Wtedy to długoletnie naciski ze strony niezależnych artystów z jednej strony oraz krajowy i międzynarodowy sukces teatru Krétakör z drugiej, wreszcie odniosły skutek w postaci zapewnienia teatrowi niezależnemu finansowego zabezpieczenia ze strony państwa. Wydana w 2008 roku tak zwana Ustawa o sztukach performatywnych gwarantowała scenie niezależnej dziesięć procent z całego budżetu przeznaczanego na węgierski teatr. Ta jakże ważna gwarancja zapewniała scenie niezależnej stabilizację, profesjonalizację i możliwość perspektywicznego planowania pracy artystycznej.

Ustawa miała wejść w życie w 2010 roku, gwarantując artystom poważną kwotę 1,2 biliona forintów (niemal 4, 5 miliona euro) rocznej subwencji, którą miano rozdysponować w trybie konkursowym. Jednakże po wyborach ministerstwo kultury natychmiast potraciło trzydzieści

6 Zob. Tamás Jászay, *Finita la comedia: The Debilitation of Hungarian Independent Theater*, „Critical Stages” 2013, nr 3.

trzy procent z tej sumy, która koniec końców nigdy nie trafiła do teatrów niezależnych.

Likwidacja sceny niezależnej rozpoczęła się od zniesienia latem 2011 roku Ustawy o sztukach performatywnych i wydania nowej (bez należytych konsultacji z zainteresowanymi środowiskami i instytucjami). Nowa ustawa nie dawała już żadnych gwarancji finansowych teatrom niezależnym, umieszczonym teraz w kategorii „pozostałe”. Wkrótce po wyborach osoby odpowiedzialne za przyznawanie dotacji w tym zakresie – przedstawiciele różnych organizacji mianowani przez ministerstwo na okres trzech lat – już po roku zostali bezprawnie zwolnieni (byłam członkinią tej komisji). Większość z nich typowało Stowarzyszenie Niezależnych Sztuk Performatywnych. Komisja rozpatrywała wnioski o dotacje na rozmaitą działalność niezależną: na teatry niezależne, na cały obszar tańca, na teatralne programy edukacyjne i różne pozainstytucjonalne inicjatywy. W 2010 roku złożono około stu dwudziestu takich wniosków.

Członków komisji zwolniono w całkowicie bezprawny sposób – dowiedzieliśmy się o tym ze strony internetowej ministerstwa, na której ogłaszano nabór. Wyrzucono jednak tylko kilka „niewygodnych” osób: Györgya Szabó, dyrektora artystycznego Trafó, Mátéa Gáspára, poprzedniego menedżera Krétakör, i mnie. Wysłaliśmy do ministerstwa list otwarty (opublikowany w gazecie „Népszabadság”), domagając się wyjaśnień i podania przyczyn usunięcia osób o niekwestionowanych kompetencjach. Nie dostaliśmy odpowiedzi. Niestety nie pozwaliśmy ministerstwu do sądu.

Cięcia dotacji, spóźnione płatności, niedookreślone warunki i terminy składania wniosków stopniowo zniechęcały niezależnych twórców. Zespoły się rozpadały, znikwały. Zarówno Krétakör, jak i teatr Viktora Bodó ostatecznie się zwinęły.

Warto też odnotować, że najważniejsze niezależne czasopismo teatralne „Színház” [„Teatr”], którego od 2015 roku byłam redaktorką naczelną, również utrzymuje się z corocznych dotacji z Narodowego Funduszu Kulturalnego. Rok 2016 okazał się w ostatnich dekadach najtrudniejszym rokiem dla węgierskich artystycznych (literackich) czasopism i periodyków. Nasze czasopismo otrzymało zaledwie czterdzieści dwa procent w stosunku do budżetu z poprzednich lat. Przewidziane na rok 2018 i 2019 wsparcie wynosi około dwadzieścia dwa procent, co można uznać za przejaw zamierzonego działania destrukcyjnego.

Przygnębienie, poczucie upokorzenia i beznadziei określają dzisiejszy stan ducha artystów. Niezależna twórczość wyraźnie się kurczy i ma dziś zupełnie inną skalę niż dekadę temu. Maleje obsada przedstawień, gra się rzadko, w małych salkach, dla małej widowni. Większość artystów z pokolenia zdolnych reżyserów niezależnych, w tym Árpád Schilling, Viktor Bodó i Kornél Mandruczó, pracują raczej za granicą niż na Węgrzech. Ci czterdziestolatkowie nie zostali dyrektorami teatrów, nie mieli na Węgrzech władzy ani wpływu, mimo że zarówno Schilling, jak i Bodó próbowali – w obecnych warunkach bez powodzenia – coś zdziałać. Takie teatry, jak Szkéné Színház Béli Pintéra – najbardziej wytrwałego zawodnika – należą do rzadkości: Pintér ma w repertuarze jakieś piętnaście przedstawień, nadzwyczaj oddaną publiczność i gra dość często. Ta wspierała jakość teatralna mogła się jednak kształtować przez niemal dwa dziesięciolecia. Patrząc na obecną sytuację, wątpię, by dzisiaj miały szansę pojawić się, dojrzeć, okrzepnąć i pracować ze swoimi zespołami talenty pokroju Schillinga i Pintéra.

Przełożyła Edyta Kubikowska

Bibliografia

Jászay Tamás, *Finita la comedia: The Debilitation of Hungarian Independent Theater*, „Critical Stages” 2013, nr 3.

Klaić, Dragan, *Gra w nowych dekoracjach: Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją*, tłum. Edyta Kubikowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne, Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa-Lublin 2014.

Miller Toby, Yúdice George, *Cultural Policy*, Sage publications, London, Thousand Oaks, New Delhi 2002.

Peters B. Guy, Pierre John (red.), *Handbook of Public Policy*, Sage Publications, London 2006.

Popovici Julia (ed.), *New Performing Arts Practices in Eastern Europe*, w: Sibiu International Theater Festival Book Collections, Chsinau, Chartier 2014.

Szabó István, *Igazgatóváltás*, „Ellenfény” 2016, nr 3.

Tompa Andrea, *Die Berufungsfarce*, „Theater Heute” 2013, nr 2.

Tompa Andrea, *Du hast gerufen, geliebter Führer!*, „Theater Heute”, czerwiec 2016.

Tompa Andrea, *Theater mit dem Schwert*, „Theater der Zeit”, październik 2011.

Abstrakt

Andrea Tompa

A zwycięzcą jest... O mianowaniu dyrektorów artystycznych na Węgrzech

Artykuł przedstawia procesy związane z wyborem dyrektorów artystycznych węgierskich instytucji kulturalnych – teatrów publicznych, instytucji z zakresu sztuk performatywnych i teatrów niezależnych. Na przykładzie budapeszteńskiego Teatru Narodowego, Teatru Nowego, centrum Trafó i innych instytucji autorka pokazuje, jak siły polityczne – ministerstwo czy lokalne władze – ingerują w wybór ich dyrektorów. Ukazuje też chwiejność ram prawnych i słabości proceduralne, brak przejrzystości procesów decyzyjnych, brak zrozumienia, czym jest „użyteczność publiczna” oraz brak społecznej i profesjonalnej kontroli nad procesami wyboru, które skutkują podejmowaniem stronnich decyzji. Autorka stwierdza, że po dojściu do władzy konserwatystów w 2010 roku owe stronne decyzje stały się normą, od której tylko sporadycznie zdarzają się odstępstwa.

