



Králl Csaba „A MŰVÉSZETEK SOKFÉLESEGÉBEN GONDOKOTAM”
Korszakzáró beszélgetés Szabó Györggyel, a Trafó igazgatójával

Ha szűken vesszük, huszonhét, ha a „közgázos” időszakot is beleszámoljuk, harminchárom éve szervezi, menedzseli és mutatja be különböző helyszíneken a kortárs művészet legfrissebb alkotásait. Táncot, zenét, színházat, új cirkuszt, képzőművészetet. Hazait és nemzetközit egyaránt. Tizenhárom év után távozni kényszerül a Trafó éléről. Amit létrehozott, nemzetközileg is elismert brand lett. Igazodási pont, mérőszinőr. Sokan csak most, az igazgatóváltás körüli hercehurcában ismerték meg a nevét. Hogy mit fog csinálni ezután, maga sem tudja, a jelenlegi kultúrpolitika nem tart igényt a munkájára. Harminchárom év tapasztalata, tudása, ügyszeretete hullik a semmibe.

Králl Csaba – Közgazdásznak tanultál, 1983-ban végeztél, s bár eredeti szakmádban nem dolgoztál soha, tanulmányaidnak minden bizonnyal nagy hasznát vetted a későbbiekben. Magad is meglepődtél, hogy a kulturális menedzseri területen kötöttél ki?

Szabó György – Általában egyetemre úgy megy az ember, hogy még nem tudja, mit akar. Egyszerűen sok szabadidőm volt. Az instruktorom megmutatta M. Kecskés András *Egy kiállítás képei* című pantomim-előadását fenn a várban és teljesen el voltam ájulva. Át akartam vinni a darabot a közgázos gólyabálra, de nem szervezték meg rendesen, mondtam is, figyeljete, ez ciki, ilyen nem lehet csinálni, majd felhívtam a filmgyárat, és hoztam mindent, amit kellett. Elkezdődött az előadás, voltak vagy négyen, égtem, mint a Reichstag, aztán a végére ott szorongott ötszáz ember és hatalmas siker volt. Az a marha nagy taps, azt hiszem, sok mindent eldöntött. Ilyen egyszerű a történet.

KCs – Később egyre jobban belefolytál az egyetem kulturális életébe, ideszervezted az első átfogó hazai pantomimfesztivált is. Hogyan tudtál az alternatív előadóművészet számára stabil közönséget teremteni?

SzGy – A klubvezető, Jobbágy Gyula mondta, hogy figyeljete, van egy termünk, és használjuk ki, amennyire lehet. M. Kecskés András akkor alakította meg a Corpus-t, és látta, mennyien kíváncsiak rá. Tudta, hogy jó dolog bekerülni az egyetemre, mert az egy befogadó közeg. Csak közben annyira mohó voltam, hogy amikor láttam a Tanulmány Csoportot, Somogyiék az Ady Endre Művelődési Házban Katona Imre *Madarak* című darabjával, úgy belezügtam, hogy utána azt mondtam, ezt is látni kell a „közgázklubosnak”. Itt történt is egy kis konfliktus, mert volt a Nyikos István által vezetett Közgáz Néptáncgyűttes, a Corpus és a Somogyi-féle csapat, de csak egy terem volt. Ebből adódóan aztán Somogyiék előbb-utóbb átmentek a Műszakira, M. Kecskésék meg a SOTE-ra. Az én aktivitásom azonban megmaradt, amatőrszínpadokat szerveztem, Bucz Hunorékra emlékszem például, és ekkor, 1980-ban terveztem el, hogy csinálok egy nagy fesztivált, amihez nagyobb tér kell, mint a klub, és esténként még zene is lesz az aulában, mert átjártam a Műegyetem fesztiváljaira és az nagyon inspirált.

KCs – A Regős Pál és János által szervezett Nemzetközi Mozgásszínház Találkozókra gondolsz?

SzGy – Igen. De azt mondtam, keresek egy saját profilt, mert nem kigyilkolni akartam a másikat, nem valami ellenében akartam létrehozni valamit – így jött létre a Corpus-ra építve az első teljességre törő hazai pantomimtalálkozó. Mondjuk, az egy érdekes dolog, hogy a Corpus egy-két kivétellel melegeggya volt az első modern táncos generációnak, amely a nyolcvanas évek második felében indult.

KCs – Hogyan válogattad az előadásokat, ösztönösen nyúltál rájuk?

SzGy – Mindig, persze. Ami friss, arra az ember ráugrik, pláne, ha a fiatal. Én fociztam, és emiatt nagyon tudtam értékelni a mozdulatot, a mozgást, a kompozíciót. Középpályás voltam, aki nem csak adogatja a labdát, hanem gyakorlatilag ő a nagy konduktor, ő az, aki irányítja a csapatot, átlátja a pályát, rendszerben, perspektívában gondolkodik, és megérzi, mi az aktualitás, mit kell játszani. A művészetben én ugyanazt láttam, mint a fociban. Egyszerűen tudtam értékelni a mozgás minőségét.

KCs – Hogyan tájékozódtál a külföld felé?

SzGy – Sehogy. Abban az időben ez egy hermetikusan elzárt világ volt. Azt tudtam, hogy Nagy Józsi lelécelt, Marcel Marceau növendéke lett, majd visszajött és Balázs Marival, a későbbi Dream Team vezetőjével és csináltak egy gyönyörű duettet. Nemzetközi kapcsolatunk nem volt, mert abban az időben erről szó sem lehetett. Arra emlékszem, hogy micsoda nehézségbe ütközött még az is, hogy kifizessük Szkipe, azaz Nagy József gázsiját, hiszen az ORI-n keresztül kellett volna dolgoznia, de mi egyetemi körökből oldottuk meg a pénzét. Így hát kijátszottuk a szabályokat. De a Közgáz Klubban mi olyan műfajokban is utaztunk, mint a jazz, a folk, sőt, 1982-ben csináltunk egy ellen Tavaszi Fesztivált is, ami kilencnapos volt. Rengetegen jöttek, anyagilag mégis hatalmas bukás volt.

KCs – Honnan kerítettek pénzt, hogy színvonalas egyetemi klubéletet szervezzetek?

SzGy – Valószínűleg mázlim volt, mert az a tömeg mindig eljött, akit vártunk – kivéve a már említett Tavaszi Fesztivál-ellenes bulit. Azért is volt az elején meg a végén egy-egy Bizottság koncert, mert azzal lehetett profitot termelni. Gyorsan behúztunk egy plusz napot – úgy, mint a Szigetnél –, hogy csökkenteni tudjuk a deficitet. Tény, hogy nem volt számottevő támogatásunk, épp ezért a gyakorlatiasabb, költséghatékony gazdálkodás nagyon fontossá vált a későbbiekben.

KCs – 1985-ben, a diploma után két évvel az újonnan megnyíló Petőfi Csarnok művészeti programszervezője lettél. Mégis hogyan? Híre ment, hogy van itt egy srác, aki ügyesen organizálja a dolgokat?

SzGy – A Petőfi Csarnok előtt három hónapot a tévéhíradónál dolgoztam, de rájöttem, hogy az nem az én pályám. Sikerült is protekcióval átkerülnöm az Ifjúsági Rendező Irodához, mely lényegében az ORI – KISZ által létrehozott – konkurenciája volt. Mindenféle munkákat végeztem, kórusokkal is dolgoztam, de volt egy rendezvény, a Plánum ’84, amely a világban zajló kortárs zenei folyamatokra koncentrált – nos, ezt a halálból hoztam vissza. Szemzőék azt mondták, hogy Gyuri, ez a fesztivál nem lesz meg, hacsak valaki komolyan be nem vállalja. Mire azt válaszoltam, én ebben semmi nehézséget nem látok, aztán majd’ belehaltam, kétségtelen. Zongorákat cipeltünk fel a harmadikra, de nem fért be az ajtón, úgyhogy le is kellett vinni, mindez persze az előadás napján hajnali négykor. A Plánum ’84 sikerét hallva szólt Lehel László, a Petőfi Csarnok vezetője, és hívott, hogy menjek oda dolgozni Nádor Kati mellé. Azt sem tudtam, mi az a Petőfi Csarnok, de belevágtam. Még építették a házat, de már akkor azt éreztem, hogy otthon vagyok. Hogy hol? A térben. Még ma is bennem van az a pillanat, amikor először megpillantottam a koncerttermet. Értelmezni tudtam a teret, és azt, hogy mi mindent lehet abba behelyezni, mert a Közgáz aulája szintén hatalmas tér volt. Gyakorlatilag az ott eltöltött három év volt az én terepgyakorlatom.

KCs – Az egyetemi kultúrához, a pantomim-estek szervezéséhez képest mennyiben jelentett ez új kihívást? Milyen műfajokban gondolkoztál, és hogyan jött a tánc?

SzGy – Az az igazság, hogy én egyáltalán nem tudtam, mi a tánc. Angelus Ivánt például nem is ismertem. Annyira nem voltam biztos a dolgomban, hogy amikor Hervé Diasnas, egy francia táncos 1987-ben megkeresett, emlékszem, felhívtam Fuchs Líviát és egy kis technikusí fiulkében megmutattam neki a bemutatkozó anyagot, majd megkérdeztem, hogy ez most jó vagy sem. Mire Lívia azt felelte, hogy érdemes vele foglalkozni. Ami kevés kapcsolatom volt a táncsal, az még az egyetemi időszakból származott. Nagyon szerettem a Pécsi Balettet, a győri társulatot is, de valahogy a Pécsi Balettben találtam meg azt, ami izgatott. Egy flexibilisebb, kisebb formáció volt, könnyebben lehetett velük dolgozni. Aztán a Petőfi Csarnokban már nem a pantomim, hanem egy tisztább nyelv és testbeszéd felé sodródtam. Berger Gyula is ekkor jelent meg a színen. Emlékszem, szinte rosszul voltam, mert a betonra tettük le a graboplast szőnyeget, csak úgy natúr, nem voltak még oldalfüggönyök sem – viszont azt lehetett érzekelni, hogy ezek az emberek nagyon akarnak valamit. Komoly energiák mozogtak, komoly embereket láttam. És akkor azt mondtam, hogy hát miért ne, dolgozzunk együtt. Az elején sokszor kértem tanácsot, hogy mit is kéne csinálni. De az igazság az, hogy amikor elkezdtem foglalkozni a magyarokkal, fölfigyeltek rá a külföldi intézetek, és ajánlgatni kezdtek külföldi táncelőadásokat. Még ezelőtt történt, hogy a 180-as csoport szólt, hogy lenne egy amerikai táncegyüttes, Yoshiko Chuma társulata, aki szívesen fellépne nálunk. Akkoriban annyira nem volt pénz, hogy jómagam is zugplakátoztam. Éjjel kettőig-háromig jártam a várost technocol rapiddal a kezemben és ragasztottam a plakátokat. Azt is tudtam, melyik kocsmába

kell menni – ilyen volt például a belvárosi Fregatt –, hogy megsúgjam a hangadóknak, hogy mit fogunk játszani, és híre menjen. Erre az ismeretlen amerikai táncegyüttesre aztán több mint ötszázan eljöttek, emlékszem, még a kaposvári színházból is kis különítmény érkezett. Még korábban, 1987-ben az NSZK követségről szóltak, hogy jöjné Susanne Linke. Líviával megint konzultáltam, ő azt mondta, hogy világhírű a nő, de csupán nyolcvanan voltunk. Ekkor kezdte el foglalkoztatni az embert, hogy hogyan is van ez: arra, aki híres, nem jönnek, aki meg nem híres, jönnek. Innentől kezdett aztán igazán izgalmassá válni a dolog. Persze mindig is hangoztattam, hogy ez nem szubkultúra, hanem társadalmi igényeket elégít ki, és feltett szándékom volt, hogy amit egyetemi kultúraként megismertem, behozzam az állami szektorba. Az a tér, ami rendelkezésemre állt, így töltődött fel tartalommal. Mivel alig volt pénz, ezért sok koncertet is szerveztem, hogy keresztfinanszírozzam a többi műfajt. Így lassan nem csak a kortárs zenei, hanem a színházi program is elindult. Az ember ismert lett nem csak idehaza, hanem külföldön is, Magyarország pedig lehetőséget kapott a vasfüggöny mögött arra, hogy innovatív nyugati produkciókat fogadjon.

KCs – Külföldi társulatokkal, előadókkal csak a kulturális intézeteken keresztül léptél kapcsolatba?

SzGy – Az elején igen. Aztán egyszer Jacques Batho, a Francia Intézet akkori főnöke azt mondta, amikor bemutattam egy francia táncegyüttest, amely egy magyar táncoson keresztül jutott el hozzám, hogy Gyuri, ezt nem így kell csinálni, tudod mit, kiküldelek Franciaországba, hogy körülnézz a nemzetközi piacon. Kiutaztam, és leesett az állam, annyi világsztár volt ott, én meg minden fillér nélkül tanácstalanul sétálgattam le-föl, de megfogadtam, hogyha a fene fenét eszik is, elhozom őket Budapestre. Így kezdtek el a franciák „pörgetni” engem, bemutattak fűnek-fának, egyre komolyabb társulatok jöttek, az elején persze mindegyikre áment mondtam, aztán később egyre jobban kezdtem szelektálni közöttük. Az amerikaiak 1987-ben ismertek meg, amikor IETM találkozó volt Salzburgban. Regős János hívott, hogy a salzburgiak kelet-európai kapcsolatokat keresnek, így hát kimentünk. Volt ott vagy száz szervező, az ember elkezdte kiépíteni a kapcsolatait, és akkor még megvolt az az előnyünk is, hogy mindenki szívesen jött a vasfüggöny mögé. Az előadások sem volt drágák, mert komoly szubvenciót kaptak hozzá a társulatok. Majd – talán 1987-ben – áthívott az USA-ba, San Franciscóba a National Performance Network rendezvényére az ottani forgalmazói kör, David White kérésére. Igazából sok értelmét nem láttam, angolul is alig tudtam még, viszont valahogy megértettem egy csomó dolgot, amit később nagyszerűen tudtam használni a munkám során. Adaptálni kezdtem a módszereiket, és még jobban magamba szívtam egyfajta analitikus gondolkodást. Ám akkor még nem volt se e-mail, se internet, úgyhogy elég lassú és nehézkes volt a kommunikáció. Emlékszem, amikor Yoshiko Chuma fölhívott, épp beteg voltam, feküdtem az ágyban anyáméknál és megkérdezte, hogy akkor jöhetnek-e, én meg rávágtam, persze, minden rendben van, gyertek. Majd miután letettem a telefont, azonnal leizzadtam, mert rájöttem, hogy micsoda felelősség ez, hiszen valaki most nem tudom hány ezer kilométert fog utazni, csak azért, mert azt mondtam, hogy jöjjön.

KCs – Hogyan alakultak időközben a támogatások? Sikerült bevonni alapítványi pénzeket?

SzGy – A Soros Alapítvány akkor már régen működött, de a Szkénére koncentrált, s mivel állami intézmény voltunk, valószínűleg nem is vett komolyan. A fordulópont 1990/91 körül következett be, addig viszont folyamatosan elutasítottak. Közben beindultak az európai pályázatok. Szólt a Francia Intézet igazgatója, hogy pályázzak, de nem voltam rá jogosult, így ő pályázott helyettem. Meg volt határozva, hogy hány országnak kell benne lennie, de egy héttel a Nemzetközi Táncfesztivál előtt még nem volt pontos válasz a föllépőktől, ám így is négy külföldi társulat szerepelt a fesztiválon. Egymillió forintot kaptunk, akkor ez nagyon nagy pénz volt, mégis úgy alakult, hogy sikerült e nélkül is tető alá hozni a fesztivált. A Francia Intézet eléggé neheztelt is érte, mire azt mondtam: idefigyeljetek, ne nehezteljetek, technikát veszünk belőle. Ezzel tudtam elérni, hogy később komolyabb együtteseket is meghívhassak. Amikor 1987-ben Susanne Linke itt járt, és meglátta, hogy hova jött, szabályosan sírógörcsöt kapott. Én meg nagyon elszégyelltem magam. Nos, ezt az állapotot adtuk át akkor a múltnak, és a kilencvenes évek elejére sikerült egyre profibb körülményeket teremtenünk.

KCs – A külföldi társulatok mellett a hazai alkotóknak is meghatározó szerepe volt a Petőfi Csarnokban. Csak ízelítőül néhány név: Angelus Iván, Berger Gyula, Artus, Zákány Csoport, Kovács Gerzson Péter, Természetes Vészek Kollektíva, Bozsik Yvette, Szegedi Kortárs Balett. Könnyen megtalálták a helyüket egymás mellett a magyar és külföldi előadók?

SzGy – Lényegében az volt a koncepcióm, amikor 1989-től a táncfesztiválokat elindítottam, hogy nemzetközi legyen, mert oda be tudom emelni a magyarokat is. A kontraszt viszont egyre élesebbé vált a hazai és külföldi produkciók között. Többen mondták a közönség soraiból, hogy Gyuri, a külföldiek rendben, de a magyarokkal azért csinján kéne bánni. Gondolkodtam, hogyan lehetne ezt a különbséget áthidalni, és arra jutottam, hogy produkciós hátteret kellene biztosítani a hazai koreográfusoknak. Ehhez azonban kellett egy tér, de nem a Petőfi Csarnokban, hiszen itt minden nap volt valami, hanem házon kívül. 1992-ben, a DV8 első magyarországi fellépésekor úgyszólván egy hétre leállt a Petőfi Csarnok, mert a beállás hihetetlen nagy küzdelmet jelentett. Ez a történet is arra sarkallt, hogy megoldást találjak a kérdésre.

KCs – Ha jól tudom, ez volt a Műhelyház koncepció, aminek megvalósításához épületet kerestetek.

SzGy – Pontosan. Jött egy holland kulturális delegáció '91 környékén, az MDF kormány alatt, azzal, hogy szívesen fölkarolnának valamit. Itt nézelődtek, tárgyaltak egy hétig, de nem találtak semmi támogatásra méltót. Én le voltam kövülve, hogy ez hogyan lehetséges, és előveztem a problémámat, mire a holland minisztérium képviselője azt mondta: pontosan ilyen projektet keresünk. Ekkoriban fedezték fel a lerobbant Liliom utcai épületet a francia anarchisták, hogy fesztivált rendezzenek ott. Ők elmentek, az épület maradt. Emlékszem, nem volt nálam mérce, ezért tyúkléppel mértem le a tér nagyságát, gondoltam, talán belefér, amit elképzelttem. De igazából nem is számítottam komolyan az épületre, hiszen én csak próbatermeket akartam, ám mindenki rádumált, hogy menjek ki a Petőfi Csarnokból, mert ott hosszú távon nincs fejlődés. És tény, hogy én is azt láttam, hogy olyan helyet kéne létrehozni, ahol organikus, egymásra épülő munkákkal lehet előrúkolni. Meggyőztek. De a vásárlás csak nem akart beindulni, s hogy ne ússzon el a holland pénz, létrehoztam a Műhely Alapítványt, és elkezdtem virtuálisan működtetni az intézményt. Öt-hat év kellett ahhoz, hogy a fővárost meg lehessen győzni arról, hogy megvásárolja az épületet.

Amikor leomlott a vasfüggöny, mintha valami átszakadt volna, mindenki jönni akart külföldről, dúskáltunk a sztároknak. Közben elindult a Műhely Alapítvánnyal egy nagyon komoly hazai közösségfejlesztő munka, amihez évek alatt több százmillió forintot szedtünk össze. Még – az általam mai napig is oly nagyra becsült – Szabó Adrienn kezdte el a munkát, igen áldatlan körülmények között, de volt olyan év, amikor már hatan-heten dolgoztak az alapítványnál. Innentől gyakorlatilag mi is be tudtunk lépni a produkciók fejlesztésébe és szélesedett a kör, akiket fel tudtunk léptetni. Ott és akkor ez nagyon fontos lépés volt a nyolcvanas évek nagy generációja és a későbbi második hullám számára. Ugyanakkor az is foglalkoztatott, hogy mivel Bozsik Yvette speciálisabb munkákat csinált, Berger Gyula meg elment Hollandiába, kitöltsem az űrt. És persze elsősorban olyan művészekre találtam, akik a tánc technikai oldalára koncentráltak, nem pedig konceptuálisabb munkákon dolgoztak, mint Yvette-ék. Később azonban már annyira a fejlesztés lett a meghatározó, hogy el kellett gondolkodni azon, mennyit vállal be az ember. Nemzetközi kortárs táncfesztiválok, tematikus fesztiválok, táncversenyek követték egymást, majdnem belerokkantunk.



Trisha Brown: Early Works / Trafó, 2007

KCs – Átböngésztem a Táncarchívumban a Petőfi Csarnokos időszakot, s bár annak idején magam is érdeklődve követtem az eseményeket, ledöbbsentem a hihetetlenül gazdag tánckínálaton. Pedig a rendszerváltásig, de még utána is sokáig, ez a terület hivatalosan mostohagyereknek számított.

SzGy – Nem akarok nevetek említeni, de sokan sokféleképpen próbálkoztak, hogy ne legyünk sikeresek. Ennek a területnek a támogatása soha nem esett egybe sem a nagybetűs szakma, sem a kultúrpolitika akaratával. Sokáig negligálták, elhallgatták, de bizonyos módon érinthetetlenek voltunk, mert főként külföldi forrásokból működünk, ami mások számára elérhetetlen volt. Majd 1998-ban, amikor a Trafó létrejött, fordult a kocka, és intézményvezetőként az én szerepem is. Lett egy befogadóhely, amely költségvetési támogatást kapott, és amivel személy szerint az én kiszolgáltatottságom is megnövekedett.

KCs – Mire gondolsz?

SzGy – Sokáig nem vettem észre, hogy egyre több ember, elsősorban sértett táncművészek, koreográfusok egy erős ellentáborba kezdenek kialakítani. Nem vettem észre, mert a munkámra koncentráltam, s nem az intrikákra. Ők továbbra is azt várták volna el, hogy az építőmester, ahogy eddig, feláldozza magát értük. De a prioritások megváltoztak, és a figyelmem egy intézmény autonómítása és építése felé fordult. Ezt ők úgy értelmezték, hogy hűtlenség, árulás, és hogy feladok egy területet. Miközben egyértelműen látható volt, hogy mi az a globális stratégia, ami engem vezet. Trafó – Kortárs Művészetek Háza: ez az intézmény pontos neve, így, többes számban. Kitért egyfajta műfajsovinizmusra, mert a táncosok valahogy csak önmagukat látták, önmagukat értékelték elsősorban. Mint akik nincsenek tisztában a társművészetekben zajló folyamatokkal és nem is nagyon követik őket, aminek következtében egy belső izolációs folyamat indult el. Míg korábban nagyon fontos volt számukra a nemzetközi impulzus, ami inspiratívan hatott rájuk és létrehozott egy közönséget, s amennyiben jó munkát végeztek, biztosítani tudta a siker lehetőségét – most változott a helyzet. Nem ismerték el, hogy lassan, de biztosan bejött mögüjük a szubvenció, és a műfaj egyre inkább elfogadottá vált, hanem elkezdtek ignorálni azt a fajta menedzseri, támogatói munkát, amire korábban oly nagy szükségük volt. Nem értették meg, hogy az embert igazából már nem csupán a tánc érdekli, hanem az innovációt szeretné meghonosítani a kultúrában.

Számomra ennek az átrendeződésnek természetesen volt politikai vetülete is. Az, hogy a hidegháború elmúltával, a szocialista blokk szétesésével a tánc progresszív időszaka törvénytörően véget ért, és ez fájdalmas következményekkel járt szerte a világon. Egy-két táncnagyhatalmat kivéve a kortárs tánc sokat veszített a közönségéből, míg idehaza, és én ezt komoly eredménynek tartom, relatíve kevesebbet. Ebbe az időszakba esik a Trafó megjelenése.

S itt érdemes visszautalni '89-re, az első nemzetközi kortárs táncfesztiválra. Ahol fellép Jérôme Bel, azaz megjelenik a konceptualista tánc, ami szembemegy a formalista irányzatokkal és az új évezred első évtizedének közepéig virágzik, részben leváltva azt, részben párhuzamosan futva vele – de amiben mi, mint Trafó, alig vállalunk szerepet. Mert nem tudunk szerepet vállalni, olyan nagy az ellenkezés. A szakma nem vesz róla tudomást, milyen esztétikai kihívásokkal kell szembenéznie a táncnak külföldön, a politikáiról nem is beszélve. Megjelenik egy másfajta gondolkodásmód, de mivel nincs kitekintése, nemlétezőnek tekinti, ezért aztán kicsit el is kényelmesedik. Akik viszont ebbe az irányba kezdenek dolgozni, kevés figyelmet kapnak: innen ered a Berger-Ladjánszki páros sértettsége. De nem csak Magyarországon, hanem jó pár európai országban ugyanez a tendencia: abban az esztétikai fogalomkörben mozognak továbbra is, ami a nyolcvanas-kilencvenes évekre volt jellemző.

KCs – Talán összefügg ezzel, hogy a kilencvenes évek közepéig igen élénk érdeklődés mutatkozott külföldön a hazai alkotók iránt, aztán hirtelen alábbhagyott. Vajon miért? Elvesztettük különlegességünket a nyugat szemében?

SzGy – Amit nem ismernek, azután általában nagy az érdeklődés. A remény, hogy valami új születik, például Nagy József, a Sofa Trió vagy Bozsik Yvették befutása után, tovább generálták a figyelmet. Más kelet-európai országok nem tudtak felmutatni ilyen sikereket. Mi azzal, hogy másoljuk a nyugati kultúrát, nem tudtunk volna eredményeket elérni, ez egyértelmű. Viszont volt egy időszak, amikor meg tudtunk fogalmazni olyan gondolatokat, amiből a nyugat dekódolni tudta, hogy milyen lehet-lehetett a közép-kelet-európai elzártság, az akkori magyar valóság.

Sok hazai alkotót segítettünk külföldre. Az elején Berger volt a kapós, majd egyértelműen Yvette. Azzal az iránnyal, amit Bozsik és Árvai György a Természetes Vészek Kollektívával képviselt, lényegében a konceptuális tánc előfutára volt. Aztán feltűnt Kovács Gerzson Péter és a TranzDanz, aki hozta a maga folklorizáltságát. Rókás László, aki sajátosan szürreális, kelet-európai humorával úgy hatott, mint a magyar Kusturica. Meg persze Goda Gábor és az Artus is ehhez a sikeres első generációhoz tartozott.

De az az igazság, hogy mivel nem volt mögötte a kultúrpolitika, ezek csak részgyőzelmek lehettek, s így elég hamar el is haltak. A sikert gondolni, locsolni kellett volna, mint a virágot – de ezt a politika soha nem vállalta föl! Nem mellékesen az is rányomta a bélyegét a hazai táncközállapotokra, hogy a vidék nem tudott bekapcsolódni a vérkeringésbe, ami végső soron helybenjárásra kényszerítette a táncot. Ugyanaz a közönség, ugyanaz a szakmai közeg, ugyanazok a kritikusok. Ami eléggé visszavágta a táncélet sokszínűségét, dinamikáját, pallérozottságát, a minőségben való gondolkodást.

KCs – Kibeszéltétek valaha is ezeket a problémákat egymás között, elemeztétek a helyzetet szakmán belül?

SzGy – Olyan találkozósról, amit a szakma kezdeményezett volna, nem tudok. Ilyenen soha nem vettem részt. Nem azért, mert nem akartam, hanem, mert ha volt is, nem hívtak meg. Csak jóval később, úgy 2005-2006 táján volt egy megbeszélés a Táncszövetségben, amikor a Trafó nem kapott támogatást az NKA-tól. De akkor sem ők hívtak, hanem én kértem a találkozót. Sziasztok, itt vagyok, szeretném, ha elmondanátok, hogy mi a gondotok velem – szoltam. Arra emlékszem, hogy nagyon hosszú volt a csönd, s lényegében senki nem mondott semmit. Talán csak Horváth Csaba, ha öt mondatot, de azt sem valami nagyon bátran, hogy többet kéne fellépniük a Trafóban. S mivel nem volt több kérdés, észrevétel, le is zártuk a beszélgetést.

A szakmából mindig is hiányzott az őszinteség, mindig is megkerülték a problémákat, és gyakran olyan igénnyel léptek fel a Trafóval szemben, amit mint közgazdász elképesztőnek találtam. Csak a susmust-suskust lehetett hallani a háttérből.

KCs – Kanyarodjunk vissza 1998-hoz: a Trafó indulása mekkora váltást jelentett számodra a Petőfi Csarnokhoz képest?

SzGy – Leginkább a munka keménységére emlékszem, mert nagyon nehéz körülmények között kezdtünk. Volt olyan hétvége, amit már bizonyára sokan elfelejtettek, hogy nem volt programunk, mert nem volt rá pénz. Mostanában sokszor emlékeztetnek rá, hogy a táncosok gúliba álltak a megnyitón. De nem azért, és ezt szeretném aláhúzni, mert ez a ház csak nekik épült, hiszen az az elejétől fogva mindenkié: a táncosé, a zenészé, a színészé, a képzőművészé. Az más kérdés, mint például Bozsik Yvette esetében is, hogy hova helyeztem a hangsúlyt, s kinek adtam több lehetőséget. Elsősorban azoknak, akikről úgy éreztem, több segítségre szorulnak. Az elmúlt két évben egyébként ugyanannyi volt a tánc, mint régen, de mivel sokkal több előadást forgalmaztunk, ez kevésbé tűnt fel a szakmának. És igen, úgy gondoltam, most nem a táncos oldalon kell plusztámogatást nyújtani. Jelenleg ugyanis a színházi területen látom azt az innovatív mozgást, amit a nyolcvanas években a táncnál tapasztaltam. És mivel ez a kortárs művészetek háza, nekem az egyensúlyra is figyelnem kell. Oltári nagy tévedés, a táncszakma szokásos csőlátásának eredménye, hogy ők ezt másképp magyarázzák. Akik viszont szakmailag, kultúrpolitikai szempontból vizsgálják ezeket a kérdéseket, azoknak disztigválniuk kellene. Nem a művészeknek, mert ők alapvetően mindig önzők, és csak a saját érdekeiket fogják szem előtt tartani, s ez így helyes egyébként. De a fenntartónak, aki meghatározott kulturális céllal hozta létre a Trafót, mindenképp.

KCs – Még mindig az ezredforduló. Hogyan indult el a ház üzemszerű működése?

SzGy – Sok buktatóval és nagyon kicsi stábbal. Olyan kicsi volt az irodánk, hogyha jöttek tárgyalni, valakinek ki kellett menni a szobából. Nagyon nehezen pörögtünk fel. Azért nem volt átütő sikere az első másfél évnek, mert valami hiányzott a Trafóból. Mindenki azt mondta, hogy jó és csak így tovább, de valahogy mégsem volt oké. Kicsi volt a közönségünk, kevés művészen gondolkodhattunk. Nehéz volt. Először történt meg az életben, hogy le kellett fűjni egy színházi előadást, mert minőségileg gyenge volt. Trükközni kellett, hogy a finanszírozás olyan legyen, hogy amit anyagilag bevállalunk, teljesíteni tudjuk. Emellett persze voltak sikereink, Bozsik Yvette például rendszeresen fellépett és hozta a telházakat, de arra hamar rájöttünk, hogy egy fecske nem csinál nyarat. Mert a Trafó nem szólhatott csupán a táncról. Ha az ember azt akarta, hogy folyamatosan legyen programja, akkor óhatatlanul a művészetek sokféleségében kellett gondolkodnia, abban a többes számban, ami a nevünkben is szerepel. Így jelent meg Orsós Jakab a *Czukur show*-val, majd Hudi László csapata a *Mozgó Ház*, az *EuroConnections* koncertsorozat és más külföldi vendégjátékok. Hatalmasat dobtak a Trafón Frenákék, amit a *Tricks & Tracks* indított el. De az igaz, hogy ez a több oldalról megnyilvánuló érdeklődés kezdte szétrázni a kezdetben valóban nagyon táncra koncentrált kínálatot, ezért megindult egyfajta kiegyenlítődé.

Másrésről szembesülni kellett azzal, hogy a Petőfi Csarnok és a Trafó annyira divatba tudta hozni a táncot, hogy más befogadóhelyek is beemelték a programjukba. Ebből adódóan elindult a terítés a városban, amire a Trafónak válaszolnia kellett. Így egyre bátrabban nyitott más műfajok felé, miközben más műfajok is nyitottak a Trafó felé, ami egymást erősítő folyamat volt. Amikor 2001-ben megjelent a Nemzeti Táncszínház, ez a folyamat még inkább felgyorsult, és amikor 2005-ben egy konfliktusos generációváltás csúcsosodott ki, elhatároztam, hogy nem veszek részt ezekben a minőség- és teljesítményellenes táncos csatározásokban, hanem megyek tovább a saját utamon. 2006-2007 tájéka, 2008 első feléig megpróbáltam újrapozicionálni a Trafót, mivel 2005-ben megnyílt a MűPa. Igyekeztem kísérleti irányban tartani, de akkor meg olyan visszajelzéseket kaptam, hogy gyenge produkciók vannak a Trafóban. A közönség kezdett elszivárogni, a kritikától is kaptam hideget-meleget, míg végül azt mondtam, oké, elindulunk egy másik irányba. Ennek a stratégiának az volt a lényege, hogy megpróbáltam a kortárs fogalmát körüljárni, és az újdonságot, a kreativitást, az innovációt, a meglepetést, a dupla fenekű gondolkodást hangsúlyossá tenni. Nagyobb figyelmet fordítottunk a közönségtalálkozókra, a beavatókra, a kommunikációra, míg a nagyon kísérleti előadásokra azt mondtam, menjenek a kisebb játszóhelyekre, mi pedig az eredményekre koncentráljunk inkább, amit most a pályázatáskor kritikaként meg is kaptam. Kíváncsi vagyok, hogy Bozsik Yvette meg a szakma ilyen kiélezett piaci helyzetben mit tud majd fölmutatni, miközben, úgy tűnik, Nemzeti Táncszínházzá akarják alakítani a Trafót. Jóllehet a Nemzeti Táncszínház nagyobb támogatás és szélesebb táncszakmai bázis mellett sem tudott valami nagyot dobni.



Yasmeen Godder: Two Playful Pinks / Trafó, 2005

KCs – Az igazgatásodat ért kritikák igencsak ellentmondásosak. Valaki izlésterrort emlegetett, más túlzott trendiséggel vádolt, megint más kommersznek titulálta a Trafót.

SzGy – A sikertelenség Magyarországon mindig másra vetíti át az okokat. Az is elhangzott, ami persze röhej, hogy beleszóltam a produkciókba. Bozsikkal egyszer akartam beszélni egy darabjáról utólag, de mivel azonnal éreztem, hogy mindent elutasít, végül csak azt eszeltem, hogy milyen irányba tart a Trafó, semmi egyéb. Inkább azért kaptam az alkotóktól, hogy sosem megyek be a próbákra. Ezt nagyon sokan megjegyezték. Ezért sem értem igazán Yvette és Horváth Csaba állításait, miszerint befolyásolni akartam volna a készülő darabokat. Viszont amikor egy-egy interjúban erre rákérdeznek, mindig zavarba jönnek, mert semmi konkrétummal nem tudnak előhozakodni.

Egy alkotó akkor tudná korrigálni önmagát, ha körbenézne és észrevenné, vizsgálná a környezetét, mert akkor figyelne rá, hogy megváltoztak a körülmények, s alapvetően újra kell értelmezni, újra kell gondolni az alkotási folyamatot és új irányokat, új társakat kell keresni hozzá. Az a magányos harcos típus, az a Sziszüphosz, aki egyedül görgeti a sziklát, ami a nyolcvanas-kilencvenes éveket jellemezte – az egy Trafóban nem megy el. Elmegy a Bethlen téren, elmegy a MU Színházban, ahol száz ember van – de egy ilyen nagyobb helyen megváltoznak a dimenziók, megváltoznak a közönség elvárásai, minden megváltozik. Erre a táncszakmán pedig meg kell találnia a saját választát. Én többször próbáltam ezzel szembesíteni az alkotókat, a legélesebb válasz Kovács Gerzson Pétertől érkezett, aki azt mondta, hogy a menedzser az ördög. Horváth Csaba meg a Múcsarnokban játszott *Ruben Brandt* beharangozó szövegében fogalmazta meg azt a tézist, hogy a művészet legnagyobb ellensége a marketing.

KCs – Mit gondolsz, miért nem sikerült az áttörés 2005-2006-ban? Miért van az, hogy ami külföldön sikeres, az itthon eladhatatlan?

SzGy – Van egyfajta hipotetikus válaszom, és itt kell érinteni a centrum és a periféria kérdését. Ha te a centrumban vagy – mondjuk az egyik ismert nyugati befogadóhelyen –, minden, ami a jó minőség, hozzád húz, hozzád akar bemenni, ez teljesen logikus. Ebből adódóan a divatok forgási sebessége eszméletlen gyors. Míg a periférián, mondjuk Kelet-Európában, ami divatos, amit szeretnek és ami aktuális, az sokkal lassabban pörög, tehát tovább él. Ebből származik egyfajta fáziskésés, amit nehéz áthidalni. Hozok példákat. Mi még mindig szeretjük a Rosast, Anne Teresa de Keersmaeker

társulatát, másutt meg már valószínűleg klasszikus, egyszerűen túl vannak rajta, földolgozták. Mi még mindig alig láttunk tőle élőben valamit, mert csak minden harmadik vagy ötödik koreográfija jutott el hozzánk, ezért még szeretnénk habzsolni, habzsolni, habzsolni. Továbbá: mi még mindig szeretjük a dinamikusabb formalista táncot, miközben kint már egyértelműen a kifáradás jeleit mutatja, új színekre vágynak, mert minden százból csak öt, ha jó. Olyan ez, mint a vonalas telefon, ami sohasem épült ki teljesen az országban, mert mire kiépült volna, már jött is a mobil. A nyolcvanas években az volt a mázlink, hogy olyan fáziskésésben voltunk, hogy bármi jött, azzal „együtt tudtunk élni” és reagáltunk rá. Közben viszont felnőtt egy új generáció, amiről meg nem vettünk tudomást. Ebből adódóan Forsythe után nem volt egyetlen olyan művész sem, aki a kétezres évek első dekádját meghatározta volna.

Gyakorlatilag nincs irányjelzőnk, itt vagyunk a mi kis marginális helyeinken, nézzük azt, amiről úgy érezzük, hogy van benne valami rezonancia és megpróbáljuk a kortárs kategóriát életben tartani. Ezért is hoztam be az új cirkuszt, ami tele van kreativitással, frissességgel és új nézőpontot ad. Mindazonáltal ma a Trafó kicsit hamis tükröt tart, mert a lemaradás sokkal nagyobb, mint gondolnánk.

És ha már a táncnál tartunk: az is érdekes szempont, hogy milyen a viszonya a szakmának az Angelus Iván fémjelzte vonallal, a Budapest Tánciskolával, amely most, úgy érzem, a legközelebb van ahhoz, ami külföldön a tánc világában történik, és ami egy nagyon különleges ötvözete a kintről jövő hatásoknak és a saját tradíciónak. Kis közösség ugyan, de nagyon kreatív, náluk kell majd a jövőt keresni, ha nem teszik őket tönkre.

KCs – Minden művészeti ágban van szakmai szervezete, szövetsége. Volt valaha bármelyikkel is konfliktusod a táncosokén kívül?

SzGy – Tény, hogy a táncprogramot erősen meghatároztam. Többen válogattunk természetesen, de én mondtam ki az áment. A Nemzeti Táncszínház megjelenése teremtette meg egyébként azt a fajta kritikai egységet a táncszakmában, ami után azt mondták, hogy a Gyuri uralkodik a szakma felett. Amennyi kritikai észrevétel mondjuk a Trafó Galériával kapcsolatban született, mely gyakorlatilag önjáróan működött, teljesen normális dolog. A színház esetében ez már csak azért sem tudott megszületni, mert a színházi struktúra olyan nagy, hogy abban mi csak egy kis színfolt voltunk. Sokan persze onnan sem tudtak belépni hozzánk, de azzal legalább tisztában voltak, hogyha egy alkotócsapat felkészületlenül kerül ide, akkor a Trafó – ugyanúgy, mint a táncban – komoly szelektáló hely lehet. Mert megeshet, hogy nem emelünk a társulatok reputációján, hanem éppenséggel kivégzőosztaggá válunk. Ennek jelentőségére már elég korán rájöttünk a tánc területén, ezért is vagyok óvatos a hazai koreográfusokkal. Többször előfordult ugyanis, most nem akarok nevet mondani, hogy ellenkező hatást értünk el, mint amit szerettünk volna, és „kinyirtunk” csapatokat, mert az a remény, amit feljűk tápláltunk, elszállt, kipukkadt.

KCs – Mekkora részét tölti ki a munkaidődnek, hogy felmérd a külföldi kínálatot, rálátásod legyen a nemzetközi mezőnyre?

SzGy – Utazással, válogatással, előadásnézéssel együtt minimum az ötven százalékát. Mondjuk napi négy órát. Yvette-ék azt mondják, hogy ez csak telefonkönyv kérdés, ami persze oltári nagy butaság. Nem csak külföldön nézek előadásokat, hanem itthon is, és ez rengeteg idő. Sok időt töltök a facebookon is, de nem céltalanul. Van, hogy kapok anyagokat, és annyira érdekesnek találok, hogy behúdom az oldalamra, próbálok lemérni a hatást, próbálok kontextust teremteni köré. Nem táncban, színházban, zenében gondolkodom, hanem a kortárs szóban. Azt keresem, miképpen tudom a világban zajló kortárs művészeti folyamatokat úgy bemutatni a magyaroknak, hogy rá tudjanak kattanni, meg tudja ragadni őket.

Elmondok egy példát: a Forced Entertainment, ez a világhírű színházi csapat kétszer járt a Trafóban. Amikor először kiutaztam Brüsszelbe, egy olyan fesztiválra, ahol a társulat összes művét bemutatták, azt mondtam: na, most végre eljött a pillanat, amikor kiválaszthatok tőlük egy produkciót és elhozhatom Magyarországra. Négy darabot néztem meg, de egyikre sem indultam be. Már szinte lemondtam róla, amikor a fesztivál utolsó napján láttam még egy produkciójukat. Majdnem lekéstem az előadást, de amikor beültem, az első öt perc után tudtam, hogy ez működni fog nálunk. Három előadásra le is kötöttem őket, annyira biztos voltam a sikerben. Aztán idejöttek, és az első nap bukás volt, legalábbis én így éltem meg. Mondtam is a többieknek, hogy figyeljete, ez totál gáz, holnap meg holnapután egyáltalán nem lesz közönségünk. Majd másnap tele volt a Trafó, eszméletlen siker, harmadnap pedig már el kellett küldeni vagy ötven embert. A válogatás tehát nem csak ízlésbeli kérdés, hanem tapasztalat kérdése is, amit nem lehet egyik napról a másikra megtanulni.

KCs – Próbáltam kihámozni Bozsik Yvette pályázatából, hogy mit is ért ő valójában kortárs előadóművészet alatt, de nem sokra jutottam, annyira zavarosan, sokszor egymással szembeállítva használ hasonló vagy azonos tartalmú kifejezéseket, úgymint trendi, innovatív, kockázatvállaló, divatos, aktuális stb. Rátaláltam viszont egy korábbi nyilatkozatára, ahol ezt mondja: „rosszul vagyok attól, hogy megmondják nekem, mi az a 'kortárs', én a formák ellen lázadok jó ideje. Mindenki kortárs, aki ma alkot.” Mit szólsz ehhez a meghatározáshoz?



O Vertigo: Chambre Blanche / Trafó, 2008

SzGy – Úgy látszik, őt nem érdekli, mi folyik körülötte a világban. Nem kell szeretni a trendeket, de nyitottnak, tájékozottnak kell lenni, ez alapfeltétel. Bozsik nyilatkozatára csak annyit reagálnék, hogy Nagy József, aki a maga módján szintén elvonultan él, ha eljön Magyarországra, az az első dolga, hogy a Trafót meglátogassa. Múltkor nem volt semmiféle előadás, de lerohant a galériába, megnézte a kiállítást, és még a tárlatvezetésen is ott maradt. Nagy Józsi is azt mondja, hogy nem érdekli a világ, mégsem akarja konzerválni magát.

KCs – Máig megoldatlan problémája a független területnek, hogy túlzottan Budapest-centrikus. A rendszer vízfejű, az előadások – kevés kivétellel – nem tudják kifutni magukat, mert nincs hol. Hogyan lehetne ezen változtatni?

SzGy – Annak idején a Nemzeti Táncszínház mellett létrehozták a Művészetek Palotáját, hogy legyen a városon belül egyfajta mobilizáció, ami elsőre szépen hangzik, de látható, hogy hosszú távon nem segít. A Trafó nem vett részt ebben a dologban, hanem kiemelte azokat a társulatokat, akiket innovatívnak, érdekesnek talált. Nagy kérdés számomra, hogy meg lehet-e valósítani, hogy a színházi életet meghatározó repertoárrendszer mellett egy ilyen mobil struktúra országosan fölálljon. Volt rá kísérlet: hat egyetemi városban nyílt volna befogadóhely, az Agora, de elbukott.

Egy befogadóhely önmagában persze még nem jelent semmit, forrásokat kell rendelni hozzá, és benne olyan költségekkel is kalkulálni, mint a közönséggel való kommunikáció, a beavatás, a dialógus, a diskusszió. A Trafónak azért lett közönsége, mert mindezt a marketingstratégiánk részévé tettük. Ha Yvette-ék ezt elhagyják, akkor a Trafó kihal. Mert a kortárs művészet állandó magyarázatra szorul, a közönséggel való dialógus az alfája és ómegája a sikernek.

KCs – A politika általában reprezentációra használja a kultúrát, vagy mint most is, elsorvasztja és kiéhezteti. Ez különösen érzékenyen érinti a civil kezdeményezéseket és a független területet. Mi lesz ennek a vége?

SzGy – Egyrészt azt látom, hogy próbálják a függetleneket a sokat kárhóztatott struktúrába fölszippantani, de a valódi, érzékeny kortárs művészet soha nem fog integrálódni az intézményesült hálózatba. Három dolog lehetséges. A megszűnés, ez a legegyszerűbb. A másik: a piaci alapokon való működés, amit például Schilling és a Krétakör kutat. A harmadik: a külföld. És az az érdekes, hogy bár mindig azt hallottuk, hogy a színházi műfaj alkalmatlan arra, hogy a nemzetközi vérkeringésbe bekapcsolódjon, most mégis azt látni, hogy az a generáció, akivel mi is dolgozunk, vígan be tud kerülni az európai színházi elit körébe. A táncnál ugyanez a helyzet. Sokan panaszkodnak, hogy nem utaznak, miközben a panaszkodók helyett mások kezdenek utazni: Fehér Feri, a Bloom!, Hód Adrienn, Réti Anna, Molnár Csaba. De ne feledkezzünk meg Frenák turnéiról sem. Csakhogy ezekről a hazai szakma krémje egyszerűen nem akar tudomást venni.

KCs – Két fontos dologról nem beszéltünk még. Az egyik az Inspiráció-sorozat, a másik a dunaPart-program. Mindkettőt a Műhely Alapítvánnyal közösen szerveztétek. Mennyire ítéled sikeresnek ezeket a kezdeményezéseket?

SzGy – Az Inspiráció egy szelektív rendszer volt, ezért sokan megsértődtek, hogy nem tudnak fellépni. És akkor jött a Szóló-Duó Tánc Fesztivál, ahol nem volt válogatás. Ez azt eredményezte, hogy az egyik fórum kinyírta a másikat. A mennyiség gyakran a minőség rovására megy. Volt idő, amikor Török Jolánék is azt mondták, hogy mindenki, aki NKA-támogatást kap, felléphet a Nemzeti Táncszínházban. Ez a népfrontos politika most persze visszaüt, mert ha mindent engedünk, a rendszer felhígul és elveszti a nézők érdeklődését. Ennek következtében eljutottunk egy zsákutcába, hiszen egyre kevesebb szellemi potencia jelenik meg a koreográfiákban.



Természetes Vészek: Végtelenbe zárva / Trafó, 2012

KCs – Furcsa kettősség ez, mert egyrészt sokan kapnak lehetőséget a koreografálásra, másrészt viszont égető a koreográfushiány, kevés a minőségi alkotó. Mi lehet ennek az oka?

SzGy – Számomra azok az izgalmas koreográfusok, akik intellektuálisan is képzetek, pallérozottak. Én még nem találok jó koreográfussal, aki buta lett volna. Sokszor gondoltam azon, hogy mi tesz valakit koreográfussá, milyen tudás kell hozzá. Arra jutottam, hogy a fölhalmozott tudásban rengeteg tudáspont van, és a jó koreográfusnak igazából ezeket az asszociációs pontokat kell összekötnie és térben, struktúrában megjeleníteni. Annál finomabban, kifejezőbben lehet ezt megjeleníteni, minél jobb egy táncos, a koreográfus szemszögéből viszont van ennek egy igen komoly ismereti, tudásbeli alapja. Valaki fogékony erre, és tudja így nézni, elemezni a táncot, valaki nem. A magyar táncoktatás hagyományából ez a fajta megközelítés azonban hiányzik. Véleményem szerint túlföldön testközpontú.

KCs – Fontos dolgokról beszélünk, de máris látom magam előtt a tiltakozó tekinteteket, mintha tabutémákat érintenénk.

SzGy – Ezen a téren még egy központi kérdést kell feszegetnünk, az pedig az etika. Nagyon nehezen tud egy közösség úgy előrelépni, hogy állandóan, etikátlanság és sunyin egymást gyilkolassa. Előrelépni szerintem csak a nyíltsággal lehet, és akkor lehet építkezni, ha ez a nyíltság a szakmai vitákban megjelenik, és reális álláspontokban körvonalazódik. Csak ez lehet az alapja a jövőképeknek, a fejlesztésnek. De úgy tűnik sokkal könnyebb megsértődni, mint korrekt módon ütköztetni az álláspontokat.

KCs – Közben elfelejtettünk megválaszolni egy kérdést, ami a dunaPartra vonatkozott.

SzGy – Természetesen itt is voltak feszültségek, mert a szakma szembesült azzal, hogy válogatás van, amire a szcénát jól ismerő független szakembereket, kritikusokat kértünk fel. Tehát nem mi válogattunk. Volt olyan, hogy javasoltam valakit, de ennyi és semmi több. Elképesztő, pletykaszintű kritikaként fogalmazódott meg, hogy én határozom meg, ki turnézhat külföldön. Ez épületes marhaság. Amikor ezt külföldön elmesélem, csak nevetnek a szakemberek.

Hogy a magyar alkotók nem tudnak utazni, az egyrészt a kultúrpolitika hiányossága, amely nem fordít erre figyelmet. Csak azok járnak külföldre, akik meghívást kapnak. A gázi, az lokális kérdés, a meghívó állja. Az utaztatás viszont általában állami feladat, már ha felvállalja. Most ebben is gyengülnek a pozíciók. Sok „dunaPartos” meghívás azért nem valósult meg, mert az állam nem tette hozzá azt a keveset, amit neki kellett volna.

A másik fontos kérdés a menedzserkérdés. Többször hangoztattam, hogy nagy veszteség volt Paizs Dóra kivonulása a területről, aki Frenák mellett kitanulta a szakmát. Megkérdeztem tőle, hogy miért cselekedett így, és azt válaszolta, hogy kilátástalan a terület, nincs respektje a munkának. Vagy említhetném Beatrice Rossit, aki szintén elment. Itt nagy vereségek vannak, ami tapasztalatom szerint azért alakult így, mert bizalomhiány van, ami általában is jellemző a táncszakmára. Investálni kellett volna ezekbe az emberekbe. De mivel minden koreográfus úgy érzi, hogy ő majd kézben tartja és megoldja a dolgokat, nincs is áttörés ezen a területen. Menedzserek helyett titkárokkal találkozunk a társulatoknál. Egy egységes szakma kiverhetné a kultúrpolitikából, hogy az ehhez szükséges finanszírozási lépéseket megtegyje, de nincs egységes szakma. Így helybejárás van továbbra is, egy róka fogta csuka, csuka fogta róka eset.

Mindenki elvárta volna, hogy én menedzseljem kifelé a társulatokat, de nekem ott volt a Trafó, egy közel félmilliárdos forgalmú intézmény vezetése. Mellesleg nem is lett volna rá módom – se infrastruktúrámmal, se helyemmel, se pénzemmel. Egyébként az utolsó dunaPartot a Trafó a Műhely Alapítvánnyal közösen saját erőből oldotta meg, mert az állam visszalépett. Egy hónapon keresztül gyakorlatilag széttelefonáltuk, szétiméleztük magunkat Talló Gergővel, hogy működjön a fórum. Ehhez viszont kellett a kredit, a hitelesség, mert tudták, hogy mit képvisel a Trafó és kivel állnak szemben. És ezt nem érti meg Yvette.

Mindenki képvisel valamilyen irányt a munkájával. A társulatok is, a Trafó is. Ha én almaárus vagyok, de a vevő narancsot kap helyette tőlem, nem hiszem, hogy normálisnak fog tartani. Sőt, legközelebb már nem jön hozzám vásárolni. Aki viszont narancsot keres, az nem nálam fogja keresni. Tehát én is, a vevő is és a művész is rosszul jár. Ha a Trafó olyan képviselő, amely nemzetközileg értelmezett, egyértelmű kódokat üzen, akkor azt is kell nyújtani az érdeklődőknek. Örök törvény, hogy nem szabad becsapni senkit, különben rád vágják az ajtót. Ezt az utódaimnak is üzenem.

Interjúnk 2012 februárjában készült, a Parallel – terveink szerint, a megszokott módon – március elején megjelenő, idei első számába. Terveink, rajtunk kívül álló okokból meghiúsultak. Az eredeti lapzárta óta alapvető jelentőségű fordulat következett be a Trafó – Kortárs Művészetek Háza további sorsa, jövője tekintetében. Március 20-án értesült a közvélemény Bozsik Yvette döntéséről, hogy a január közepén kinevezett igazgató nem vállalja az intézmény vezetését július 1-től.

A szerk.