

Tenni kell a dolgunkat

Balázs Zoltánnal
Ménesi Gábor
beszélgetett

Úgy tűnik számomra, hogy rendkívül tudatosan alakítottad az elmúlt évtizedben az általad vezetett Maladype Színház programját, művészeti koncepcióját és a magad pályáját, pontosan felmérted, honnan hová akartok eljutni. Mintha egy lépcsőn indultatok volna el, amelynek minden egyes fokát érinteni kell, hogy elérkezzetek a legfelső szintre. Valóban jellemző rád a nagyfokú tudatosság, vagy csak nekem ez a benyomásom külső szemlélőként?

Majdnem így látom én is, annyi különbséggel, hogy indulásunk pillanatában (az én pályakezdésem valamivel megelőzte a Maladype bemutatkozását), még nem volt bennünk tudatosság. A csapat, amelynek akkor még neve sem volt, önfeledt kalandként élte meg a találkozást. Első munkánk, a *Jacques vagy a behódolás* sikerét követően találtuk meg a Maladype nevet.

A Maladype cigány (lovári) szó, találkozást jelent.

Pontosan kifejezi azt az élményt, ami összehozott és összekötött bennünket a közös játék során. Következő előadásunk, a *Bolondok iskolája* már Maladype Társulat néven futott, és ugyancsak sikeres lett. Onnantól már nem lehetett megállítani a folyamatot, olyan történet volt, ami írja magát, a véletlenekből és a kalandokból mind tudatosabb színházi gondolkodás jött létre. Nem hagyhattam figyelmen kívül, hogy az irányító/vezető szerep részéről is egyre felelősségteljesebb magatartást követel. Idővel, ahogy a *Néger*ek elkészült, többen és többen csatlakoztak hozzánk – civilek, kritikusok, színházi emberek, akik fokozódó érdeklődéssel figyelték tevékenységünket. Nem tehetjük meg, hogy nem reagálunk azokra az igényekre, amelyek egyre többet, igényesebbet és váratlanabbat követeltek a társulattól.

Ezekkel az igényekkel függ össze, hogy hosszú időn keresztül kizárólag olyan darabokat választottál, amelyek egyáltalán nem vagy csak kevéssé illeszkedtek bele a magyarországi színházi hagyományba? Ionesco, Ghelderode és Genet említett művei mellett Weöres Sándor *Theomachiájára*, Hölderin *Empedoklészére* vagy Wyspianski *Akropoliszára* gondolsz.

Ezekre a szerzőkre és műveikre Magyarországon nem volt recept. Ma már kissé elcsépel, de mégiscsak igaz Weöres Sándor megállapítása, mely szerint feladatunk, hogy az irodalmi anyag, így a dráma láthatatlan dimenzióját láthatóvá tegyük. Ez hatalmas kihívás, mert színházat kell mögé varázsolni. Weöres nem adott instrukciókat a *Theomachiában*, csupán az a nagyszabású szó- és gondolatfolyam állt rendelkezésünkre, amelyből ki kellett olvasnunk a történetet, illetve vizuálisan és akusztikusan is meg kellett fogalmaznunk a lényegét. Az említett darabok olyan kihívást jelentettek a társulat számára, amelyhez intuitív tulajdonságokkal és erőforrásokkal rendelkező színészek, rendezők, alkotótársak kellettek.

A beszélgetés elején felvetett tudatos gondolkodásmód szükségessé teheti az időnkénti visszatekintés, összegzés igényét is. Jó alkalmat teremt erre a társulat jubileuma, amelynek kapcsán vetítésekkel, könyvbemutatóval és gálaesttel idéztetek meg a Maladype első tíz évét. Hogyan látod, mit értetek el ez idő alatt? Mennyire sikerült a céljaidat megvalósítani? Tekintsük most a két végpontot, egyik oldalon a bemutatkozást jelentő *Jacques vagy a behódolás* című Ionesco-darabot, valamint a *Bolondok iskoláját*, másik oldalon pedig az elmúlt három-négy évben létrehozott, jelenleg is repertoáron lévő előadásokat.

Azt, hogy hol tartunk, döntsék el azok, akik nézik munkáinkat. Egyet biztosan tudok, messze vagyunk még a céltől. Néhány évvel ezelőtt Kővári Orsolya megkérdezte tőlem egy interjúban, hogy szerepel-e olyan előadás a későbbi terveim közt, amit mindenképpen meg szeretnék csinálni. Azt válaszoltam – ma sem mondhatok mást –, hogy van a fejemben egy szerző, egy darab, egy vágyott előadás, és vannak színészek, akik egyszer elérhetik azt a tudást és minőséget, ami ahhoz a bizonyos előadáshoz kell. Addig azonban iszonyatos türelemmel, koncentrációval, következetességgel, aprólékos és fáradtságos munkával kell felépítenünk az oda vezető utat, vagyis azt a lépcsősort, amit beszélgetésünk elején említettél. A legfontosabb, hogy vannak állandó játszótársaim – a színészekre és a munkatársaimra gondolok elsősorban –, akik nagy hivatástudattal, kitartóan teszik a dolgukat.

Hogyan tudjátok elkerülni, hogy belterjessé váljon a történet? Mennyire befolyásolják munkátokat az új, kívülről érkező impulzusok?

Az új impulzusok egyrészt felfrissítik gondolkodásmódunkat, másfelől elbizonytalanítják és megkérdőjelezzik mindazt, amit addig tettünk, így a társulat egészének újabb erőteljes és érvényes válaszokat kell megfogalmaznia. Minden, ami megérint, azért van, hogy fölrázzon, fölfrissítsen bennünket, és arra ösztönözzön, hogy újrafogalmazzuk azokat az irányokat, szándékokat és célokat, amelyek addig meghatározták működésünket; ha kell, egyetlen mozdulattal eltöröljük az egészet, és az ellenkező irányba indulunk. Nem iktathatjuk ki a változás szemléletét a Maladype működéséből, mert akkor nem csupán belterjes, hanem meddő, halott és steril lenne mindaz, amit csinálunk. Éppen azért kértem meg Zsótér Sándort három alkalommal is, hogy dolgozzon a társulattal, és azért hívtam meg az olasz Claudio Collovát, hogy rendezze meg a *Woyzecket*, mert el akartam kerülni a belterjességet.

A rendezők mellett színészeket is említhetünk, akik a társulattal dolgoztak vendégként: Béres Ilona a *Theomachiában* szerepelt, Töröcsik Mari a *Figaro házasságában*, Ladányi Andrea pedig a *Pokolban* látható.

Nagyon jó érzés, hogy azok a művészek, akik a maguk területén már ikonoknak számítanak, szívesen jönnek a Maladypébe játszani. Feltételek nélkül megbíznak a társulat egészében, Sanyiban és bennem, frissek és nyitottak, bátran mernek kockáztatni. A Maladype színészei rengeteget tanulnak tőlük és nagy elismerés számunkra, hogy szeretik és tisztelik a munkánkat.

Milyen szempontok határozzák meg nálad a darabválasztást, túl azon, hogy a társulati működést illetően optimális legyen?

Döntően a darab témája határozza meg a választásomat. A jubileumi kiadvány összeállításakor vettem észre, hogy szinte minden előadásomban ugyanaz a téma variálódik és ugyanazok a kérdések merülnek fel. Újra és újra a közösség kollektív szellemiségének és az egyén identitástudatának viszonyát bolygatom; a *Theomachi*-ban Kronosz és a kúrészek, az *Übü király*-ban Übü papa és környezete, a *Pokol*-ban pedig Dante és az elkárhozott lelkek egymáshoz viszonyulásán keresztül.

Nincs ez másként Osztrovszkij *Vihar* című darabjában sem, amely – szemben korábbi választásaiddal – realista dráma.

Azért vettem elő a *Vihart*, mert éveken keresztül azt rótták fel nekem, hogy nem tudok lineárisan építkező történetet elmesélni. A darab hétköznapi, fokozatosan kibomló története önmagában mégsem elégitett volna ki, ezért a történet lényegét úgy próbáltam megragadni, hogy Németh László *Villámfény*-nél című darabjának fő motívumát, legfőbb pillanatát transzponáltam Osztrovszkij családi drámájába, amikor is a szereplők életét néhány másodpercre a villám fénye világítja meg. A történetet Gombár Judittal, az előadás tervezőjével egy műtermi díszletbe helyeztük: ferdén szabdalt ajtókkal hatalmas festett panoráma előtt meredeken emelkedő rámpa terpeszkedett, az orosz konstruktivista művészek munkáit idézve. Bár a színészek által játszott szerepek Sztanyiszlavszkij pszichorealista módszerével lettek kibontva, a „műteremben” folyamatosan cikázó fahrt-kocsik és kránok fényei kijózanító effektként hatottak a színészek jelenlétére – a gépek, melyek tolaodóan közlelő világot világították meg a jeleneteket, további feszültségforrást jelentettek az amúgy is zaklatott és zavarodott alakok számára. A kránok és fahrt-kocsik mozgó fényei egymás után leplezték le a szereplők titkait, félrelépéseit, fokozatosan felsértve ezzel intim zónájukat. Osztrovszkij „védett hősei” ilyenformán sohasem lehettek magukban. Ezt a brechti hatást erősítette Leos Janáček *Katja Kabanova* című operájának eleinte párhuzamos, később elcsúsztatott dramaturgiai használata, zene és szöveg már-már beckett-i érintkezése.

Művészeti vezetőként és rendezőként természetes módon erőteljes hatást gyakorolsz a Maladype előadásaira. De hogyan hatnak rád a színészeid? Egyáltalán társalkotóként tekintesz rájuk, vagy mint a koncepció végrehajtóira?

Egyfelől gyerekként, akinek lételeme a játék, másrészt pedig társalkotóként. Speciális kapcsolat alakult ki közöttünk, ők egyszerre a „gyerekeim” és a barátaim. Persze nem értenek mindig mindenben egyet velem, gyakran vitatkozunk is, de ez nélkülözhetetlen a társulati munkán belül. Nekem az a dolgom, hogy megértsem őket és segítsen fejlődésükben.

Feltételezem, nem könnyű alkalmazkodni rendezői munkamódszeredhez, legalábbis sok mindent le kell vetkőzniük és újra kell gondolniuk aktoraidnak. Több alkalommal elmondtad már – és az imént is utaltál rá –, hogy színészeidnek vissza kell találniuk gyermeki önmagukhoz, újra felfedezniük a játék önfeledt örömét. Milyen jelenlétet, hozzáállást, lelki, szellemi (és akár) fizikai kondíciót követel ez tőlük?

Könnyű kalandra vágyó színészeknek, legyenek bármilyen tehetségesek, nincs helye nálunk. A Maladype mindenfajta alapképességet, szakmai tudást, profizmust igényel színészeitől, éppúgy, mint bármelyik másik társulat, azonban színészeinknek bizonyos plusz képességekkel is rendelkezniük kell. Ha a színész nem akar folyamatosan megújulni, változni, éhesen, mohón témákat, feladatokat, helyzeteket „megtámadni”, akkor itt „éhen” marad. A színészek nagy többsége kényelmes színjátszásra van berendezkedve, ezért a próbát leginkább arra használja fel, hogy körülbástyázza magát a biztonságát megeremtő eszközökkel.

Nálatok azonban éppen az ellenkezője történik.

A Maladypében az a legfontosabb, hogy a színész a fejében teremtsen meg saját biztonságát és a próbák során felkészüljön a váratlan helyzetekre. Nincs azonban egyetlen lehetséges alternatíva vagy megoldás, a színésznek mindig magának kell megtalálnia és kiválasztania a legmegfelelőbbet. Választása sohasem fakadhat pánikból, a pánikot teljes mértékben ki kell iktatnia játékból. A próbák során az új és ismeretlen elemek lehetséges felbukkanására kell felkészülnie. Mondok egy példát. A *Tojáséj*-ben ugyanúgy történhetnek balesetek, mint életünk bármelyik pillanatában: eltörhet egy tojás, leeshet valaki a székről, a játékos netán megüthetik egymást, a színész reakciója azonban mégsem lehet pánik-szerű. Ahhoz tudnám hasonlítani, amikor a szülő a játszótéren szemmel tartja gyermekét, aki egyszer csak leesik a hintáról. Ha a szülő arcán rémület jelenik meg, a gyerek megijed és sírni kezd, ám ha a szülő mosolyog, a gyermek megnyugszik. Ugyanez érvényes a színészre is, aki, ha pontosan érzékeli környezetének reakcióit és nyilvánosan vállalni tudja saját kudarcait, sőt továbbgondolja és beépíti játékába, akkor sikeres, ha nem, akkor görcsös és szorongásokkal teli lesz. A nagyvonalúság gesztusa elengedhetetlen a Maladype működésében. Nagyvonalúnak kell lennem mindennel, a saját sérülékenységgemmel, hibáimmal, a sikeres vagy sikertelen megoldásaimmal. Ez mind én vagyok. Ez vagyok én.

Gondolatod elvezet az emberszínész fogalmáig, amely játékok egyik alapja.

Hajlamosak vagyunk elfelejteni, hogy a színészek előbb emberek voltak, mi több, gyermekek, akik valamilyen oknál fogva arra vágytak, hogy színészek legyenek. Vissza kell keresni ezt az állapotot, lebontani a rossz beidegződéseket, apróra törni a hiúság szobrát, és a nézők szeme láttára újra felépíteni az embert. Mindez persze nem egyszerű, különleges lelki habitust és szellemiséget igényel. A legtöbb színész nem bízik a kimondott szó erejében, meg akarja segíteni a néző illúzióját azzal, hogy minél erőteljesebben fejezi ki érzelmeit. Pedig a feszültség nem a szó kimondása közben érhető tetten, hanem előtte vagy utána. Nem azért aggódom, hogy ki tudom-e mondani valakinek azt a szót, hogy szeretlek, hanem azért, hogy ő is azt válaszolja-e, amit hallani szeretnék.

A *Tojáséj* című előadást említetted az imént, melyet 2008 decemberében mutattatok be a Thália Színház stúdiójában. Sokan sokféleképpen próbálták körülírni a darabot, beszéltek egyebek mellett mozgásszínházról és fizikai színházról. Kétségtelen, hogy a darab sajátosnak számít törekvéseitek között, mégis egyenesen következik a *Leonce és Lénából*. Hogyan definiálnád azt a fajta szavak nélküli, zenével és táncmozdulatokkal, improvizációval operáló színjátszást, amit a *Tojáséj*-ben megvalósítottatok?

A *Tojáséj* olyan összetett rendszer, gyakorlatsor és lehetőségtár, amely kivétel nélkül felhasználja és feléli azokat a színészi képességeket, amelyekről eddig beszéltem. Nem akar történet lenni, nem akar „megmondó” előadás lenni. Ott és akkor, a pillanat művészeteként tesz kísérletet a játék örömeiben való feloldódásra. Az új tagok, Tankó Erika, Ligeti Kovács Judit és Faragó Zénó egy évig dolgoztak, amíg az első előadásukat eljátszhatták. A *Tojáséj*-be nem lehet beugrani. Ebben a játékban az a legnehezebb, hogy észre kell vened, ha veled egy időben valaki valami erősebbet ajánl, és nem szabad félned a lemondástól. A színész alapvetően exhibicionista és önmegvalósító, abban él, hogy én, én és én. Itt pedig arra van szükség, hogy te, te és te. Ez csak egy példa, de talán ebből is sejthető, hogy milyen önfegyelmet és koncentrációt igényel ez az előadás. Nincs rá recept, ezért előadás után nem tudom azt mondani a színészeknek, hogy így vagy úgy kellett volna csinálnotok... Csupán lehetőségekről és optimális megoldásokról beszélhetünk. Olyan a *Tojáséj*, mintha rajzolnánk egy fát, amely az előadás végeztével megsemmisül, de másnap újrarajzoljuk, és lehet, hogy sokkal csenevészebb vagy terebélyesebb lesz. A *Leonce és Léna*, a *Tojáséj*, valamint a későbbi előadások nem a semmiből születtek. Ha nem lettek volna azok a rendkívül erős, páratlan dramaturgiájú, szokatlan tükröződésekre alkalmas szövegek, azok a reflektív gondolatok, amelyek markáns külső és belső fogalmazási módot igényeltek, nem tudtuk volna lelazítani és könnyeddé tenni játékunkat, akkor nem lehetett volna felépíteni ezt a társulatot.

Maradva a *Tojáséj*-nél, hogyan viszonyul egymáshoz a darabban megkomponáltság és improvizáció?

Nincs komponáltság. Nagyon nehéz és pontos gyakorlatok vannak, melyeket én állítottam össze, de hogy mi jön kapóra, vagy adott pillanatban hogyan reagál a partner, nem lehet kiszámítani. Vegyük példaként a székes játékot, amelyről mindenki azt gondolja, hogy koreográfiaként van beállítva. Szó sincs erről. Kétszer ugyanúgy nem lehet eljátszani. A zenéssel is ez a helyzet, a színészek nem tudják előre, mi következik, így mindig készen kell állniuk a gyors váltásokra.

Ugyancsak nem kötött jeleneteket kínál, sokkal inkább lehetséges jelenetvariációkat a *Leonce és Léna*, amely előtt mintha élesebb váltás következett volna be a társulat működésében. Beszélhetünk ennek kapcsán megtorpanásról vagy krízisről?

Nem, teljesen tudatos váltás volt, amit egy lovasbaleset előzött meg, ugyanis három hónapig otthon feküdtem. Akkor már tudtam, hogy a *Leonce és Lénát* meg kell csinálnom, mert társulati darab, amely számos generációs, nemi, identitáskereső problémát vet fel, ezekről pedig egy társulat tagjainak gondolkodni és beszélni kell. Azt kérdeztem magamtól, hogy miért nem azt mutatom meg inkább a nézőnek, ami szerintem a legizgalmasabb a színész munkájában? Azt, amikor a próbán a legkreatívabb képességeit helyezi előtérbe. Így született meg az előadás, amelyben a néző a színész valódi működésébe pillanthat bele azáltal, hogy nem egyetlen rögzített, a rendező által jóváhagyott változatot lát, hanem többféle jelenetvariáció kerülhet terítékre egy-egy estén. Azt hiszem, hogy sokkal frissebb és igazabb *Leonce* jött létre, mintha csak egyetlen változatot rögzítettünk volna.

Ezzel a megoldással azonban komoly kockázatot vállaltál.

Eddig nyolcvanhatszor játszottuk, több külföldi állomásunkon is nagy sikerrel mutattuk be. Az újabb kalandok lehetősége mindig erősen inspirált. Korszakokat csinálhattam volna egy-egy előadásból, de azonnal váltottam, mert nem akartam konzerválni. Éppen ezért talán nehezen „befogható” a tevékenységem. Pontosan tudom, hogy néhány kritikus azért hátrált ki annak idején, mert nem adtam elég időt. Ha a *Néger*-ből csináltam volna még három ugyanolyat, akkor talán velem tartanak. De nekem erre nem volt időm. Még az elején eldöntöttem, hogy a saját utamat fogom járni, nem akarok megfelelni senkinek. Ehhez persze partnerek kellenek, mert hiába találok ki bármit, ha ők nem kísérnek el az úton. Mindaz, amit a színészek akár a *Tojáséj*-ben, akár a *Leonce*-ban elsajátítottak, csupán alapjai annak, amit a most készülő *Don Carlos/Egmont* előadásban használniuk kell. Váltópontozatba érkezünk, ezért egészen más irányokat érintünk majd, mint eddig, de mindaz, amit eddig fontosnak tartottunk, továbbra is elkísér: a játékoság, a közvetlenség, a hétköznapi hangvétel, az emberszínész jelenléte.

Hogyan, milyen koncepció mentén közelít meg Schiller és Goethe szóban forgó műveit?

A *Don Carlost* és az *Egmontot* nem mint klasszikus történetet szeretném elmesélni, hanem Carlos és Egmont *ügyét* szeretném vizsgálni egy tárgyalás keretén belül. Ehhez nagyon sok ötletet adott a *Platonov* próbafolyamata, valamint a miskolci tábor, amelyet szintén egy tárgyalással zártunk. Nagyon erős érvek hangzottak el pro és kontra egy gyárrendszer újjáépítése, illetve teljes felszámolása mellett. Voltak, akik színészként jól teljesítettek, mégsem voltak meggyőzőek, mások pedig rendkívül jól érveltek, ám gyenge színésznek bizonyultak. A Maladype színészeinek arra kell kísérletet tenniük az előadásban, hogy egy új játékmódn belül egységbe kerüljön az értelmi és az érzelmi „manipuláció”. A nézők az esküdtsek tagjaiként figyelhetik majd az ügy kimenetelét.

Szó esett már arról, hogy a Maladype találkozást jelent, és valóban, a társulat tízéves története leírható találkozások történeteként. De mellétennék még egy szót: párbeszéd, hiszen állandó dialógust folytattok egymással, alkotótársakkal, darabokkal és persze – s talán ez a legfontosabb – a közönséggel.

Reményeim szerint most még tovább léphetünk ebben a kommunikációban. Rengeteg civil szakértő kapcsolódik munkánkhoz, akik a jog, az alkotmányozás és a média világában jártasak. A nézők egyre nagyobb számban és hatókörrel vesznek részt majd a próbákon.

Korábban az *Übü király* nyilvános próbáin aktív megfigyelőként vehettek részt a nézők az előadás létrejöttének valamenynyí mozzanataiban, legutóbb pedig a *Pokolban* civil szereplők testesítették meg a „bűnös lelkeket”. Miért tartod fontosnak a nézők állandó jelenlétét és részvételét a játékban?

Mert szeretem a nézőt. Hiszek neki. Ahogy a színésznek mindig igaza van, úgy a nézőnek is. Íratlan szerződés jött létre közöttünk egy olyan „ügy” kapcsán, amit színháznak neveznek.

A nézőkkel kialakított intenzív párbeszédre igazán alkalmasnak tűnik a Mikszáth téri Bázis, ahol 2009 óta dolgozhattok. Itt játsszátok a *Lorenzacciót* és a *Figaro házasságát*, itt készült az *Übü király*. A színházi terek mennyire hatnak rendezői munkádra? Előadásaitok jelenleg három fő helyszínen láthatók, a Bázis mellett a Thália Színház stúdiójában és a Trafóban.

Nagyon erősen hatnak. Alig vártam, hogy végre ne csak steril, zárt színházi terekben, műfények és reflektorok között dolgozhassak úgy, hogy az életből csupán sejtek valamit, de nem élem meg, mert elválasztanak tőle a fekete falak. Itt, a Bázison a maga

természetes fényében látom a világot és hallom a kinti zajokat, amelyek automatikusan beépülnek az előadásokba. Nincs semmi különös ebben a háromszobás polgári lakásban, néha mégis átsuhan rajta a csoda.

Ne feledkezzünk meg arról, hogy magad is színészként indultál. Eljátszottad Rómeót, voltál Tuzenbach a *Három nővérben*, Bicska Maxi a *Koldusoperában*, Szász János pedig rád osztotta Trepljov szerepét a *Sirályban*. Fontos szerepek találtak meg, ám úgy gondolom, hogy a mérföldkő Tim Carroll *Hamlet*-rendezésének címszerepe volt, amely radikálisan szakított a darab színpadra állításának addigi sztereotípiáival. Nem mellékes, hogy ezért a szerepért megkaptad a Gábor Miklós-díjat, de sokkal lényegesebb, hogy hogyan hatott vissza rendezői tevékenységedre, későbbi munkáidra az, hogy akkor Carroll-lal megcsináltad a *Hamletet*? Milyen tapasztalatokkal gazdagodtál az említett munka folyamán?

A *Leonce és Léna* rendezése közben például nagyon sokat jelentett a *Hamlet*-ben szerzett tapasztalat. A saját bőrömmön, az idegrendszeremmel tapasztalhattam meg, hogy milyen végtelen lehetőségei vannak egy színész kommunikációs eszköztárának. Volt olyan *Hamlet*-előadás, amikor leálltam az egyik monológ közben és szünetet kértem a nézőktől, mert elfáradt az agyam. Ez nem történhet meg, a színész nem állhat le, hiszen az a dolga, hogy mindig fel legyen húzva, végig kell csinálnia az előadást, ha beledöglük is. De mégsem mondhattam tovább, mert hazudtam volna. Leültem két percre, végigvezettem magamban a gondolatot, szavanként összeraktam a monológot. Döbönt csend volt, a partnerek is „ki voltak bukva”, hiszen nem készültek föl ilyesmire. Akkor jöttem rá, hogy mit is tettem, amikor már hazafelé tartottam. Ráébredtem, hogy „érdekelt” voltam Hamlet problémájának megoldásában, tényleg használtam az agyamat, nem csak úgy tettem, ezért érthető, hogy elfáradtam és leálltam. Teljesen normális tüneteket produkáltam, hiszen a színész és az általa képviselt szerepalak törekeny, sérülékeny és fáradékony – könnyen lemerül. A Maladype színészei előadás közben ugyancsak leállnak és közlik a nézőkkel, ha belül valami nem stimmel. Meggyőződésem, hogy a nézők sokkal inkább a szívükbe zárják ezt a színésztípust, mint azt, aki folyton azt mutatja, hogy minden rendben.

Térjünk vissza a mostani helyzethez! A független társulatok fenntartása, a működéshez szükséges pénzek előteremtése az elmúlt időszakban sem volt könnyű, de jelenleg még nagyobb kihívást jelent. Nemrégiben módosították az előadóművészeti törvényt, amelynek értelmében három alapvető finanszírozási kategória alakult ki, a nemzeti, a kiemelt és az egyéb. Hogyan befolyásolja mindez a ti működéséteket?

Azt nem lehet tudni. Mi automatikusan az egyéb, a „reszti” kategória vagyunk, amelyik lényegében halálra van ítéelve. Az utol-

só szó jogán tehetünk ugyan javaslatot önmagunk besorolására, de ha a Maladypét a kiemelt kategóriába is sorolnám – nemzeti nyilvánvalóan nem lehet! –, a kurátorok ezt felülbírállhatják, a végső döntés pedig a miniszteré. Jelenleg az egész magyar kulturális élet csapdahelyzetben van. Elszomorít, hogy egy ország felemészti és ki is okádja szellemi erőforrásait.

Mit lehet tenni ebben a helyzetben? Hogyan tudod mégis biztosítani a társulat fennmaradását?

Talán számíthatunk néhány szponzor támogatására. A legfontosabb persze a nézők kitartása. A koprodukciókban és a külföldi vendégszereplésekben látok még lehetőséget.

Ha jól értem, inkább előre menekültök és minél több előadást csináltok, illetve vendégszereplést vállaltok.

Igen, abszolút jól érted. Csak a munka, nem marad más. Panaszkodni nem szeretek, hiszen annyian panaszkodnak, miért pont a mi hangunkat hallanák meg?

Az állandó küzdelem a fennmaradásért nem őrli fel energiád jelentős részét?

Jobb lenne, ha nem kellene ezzel foglalkoznom, de nem tehetek mást. A saját szabadságáért sokat kell tennie az embernek.

Művészeti vezetőként irányítod a Maladype munkáját. Mennyire szorulnak háttérbe saját művészi ambícióid? Kilátszanak-e a Maladype mögül saját rendezői törekvéseid?

Muszáj, hogy látszódnak, hiszen én „ingerlem” ezt a csapatot, az én szellemiségem határozza meg a Maladype működését. Ha nem járnék legalább tíz-húsz lépéssel a színészek előtt, akkor nem tudnék működni sem társulatvezetőként, sem rendezőként.

Most, amikor beszélgetünk, a Maladype tíz évére emlékezhetünk vissza. Látsz-e még tíz esztendő magad és a társulat előtt? Egyáltalán milyenek a kilátások, hogyan képzeld el a jövőt?

Bármit el tudok képzelni, azt is, hogy van, azt is, hogy nincs bennünk újabb tíz év. Lehet, hogy továbblépünk, de az is lehet, hogy kátyúba ragadunk. Egy biztos, tenni kell a dolgunkat, ahogy eddig is, és ki fog rajzolódni az utunk.

Az ablak- üvegen át

(szertartás és szimbolizmus)

A Maladype Társulat nemrég ünnepelte tizedik születésnapját, és ebből az alkalomból könyvet jelentetett meg. Példátlan és annál örömtelibb kivétel, hogy ma egy független társulat létre tud hozni egy saját magát dokumentáló kötetet, amelynek természetesen célja kell, hogy legyen a társulat tízéves múltjának elemzése és vizsgálata. Jelen írásomban ezt csak részben tűztem ki célommul. Egy kritikus értelemszerűen életkorának megfelelően egy ponton bekapcsolódik egy társulat életébe, és csupán onnantól követheti azt figyelemmel. Ami ez előtt történt, csupán lenyomat marad, a minőséget felvételek alapján megítélni képtelenség. Az *Akropolisz* óta nézem a Maladype előadásait és jelen írásomban elsősorban nem a különbségekre, a kezdetek és a későbbi korszak hangnemeváltásaira fókuszálnék. Talán izgalmasabb a felszíni különbségek mögött rejlő mély azonosságokat keresni és arról írni, hogy miféle gondolkodás és esztétika húzódik meg Balázs Zoltán előadásai mögött.

Szokás a Maladype kapcsán kiemelni a szokatlan és a recept nélküli szerzők preferenciáját, noha ez elsősorban a kezdeti időkre igaz, a *Leonce és Léna*t követően már jóval kevésbé. Ezt az