Színház és emlékezet

Életút-interjú Király Nina színháztörténésszel

– Ön ahhoz a „háborús nemzedékhez" tartozik, amelyet Magyarországon „nagy generációnak" szokás nevezni. Oroszország történetében a Nagy Honvédő Háború és az azt követő évek sorsdöntőek voltak. Önt mint kisgyereket milyen meghatározó élmények érték akkoriban?

– A háború alatt Szmolenszkben voltam a nagyszülőknél. Élesen emlékszem a sok katonára, akiket mindenütt lehetett látni, a leégett templomokra, a halottakra. És a játékainkra, melyek mind a temetéssel voltak kapcsolatosak. Találtunk halott madarakat, amiket eltemettünk, s kereszteket faragtunk nekik. És néha hallom az akkori hangokat is. Én egyébként is a hangokra vagyok a legérzékenyebb a színházban is. Nagyon fontos számomra az intonáció, a hanglejtés. Amikor a háború után visszatértünk a nagyszülőkkel Moszkvába – a szüleim a háború alatt mindvégig ott maradtak –, nehéz idők jártak, de nagyon sok pozitív közösségi élményre emlékszem. És fantasztikusan jó tanáraim voltak, holott csak egy átlagos kerületi iskolába jártam. Például a matematika tanárunk már az általánosban Gausst tanította nekünk; annak ellenére, hogy akkor nálunk nem tanítottak idegen nyelvet, a tanárnő, amikor rájött, hogy jó a hallásom, különórákat adott nekem angolból; a történelem tanárunk meg mániákusan rajzoltatta velünk a vaktérképeket… Ezek a tapasztalatok mondatják velem ma is, hogy minden állam működése attól függ, milyen minőségű az értelmisége.

– A nyelvek és a kultúrák iránti érzékenység Önnél abból is adódhat, hogy tudomásom szerint kisdiákként az édesapjával sok helyen megfordult az országban, s egy-egy helyen hosszabb időt is eltöltött.

– Valójában csak négy nyelv van, amelyen minden szinten jól közlekedek: az orosz, a lengyel, a magyar és az angol. De jártam litván iskolába, így ma is el tudok olvasni például egy litván mesét. S mert voltam a Kaukázusban, ismerem a grúz betűket. Ez a fajta érdeklődésem akkor is megmaradt, amikor már a moszkvai Lomonoszov Egyetemre jártam: többször is részt vettem nyaranta néprajzi expedíciókban.

– Milyen szakra járt az egyetemen?

– Mivel a társaimnál egy évvel korábban, aranyéremmel végeztem a középiskolát, nem kellett felvételiznem, és szabadon választhattam a szakok között. Engedéllyel két szakot, az angolt és az oroszt választottam. De ezen kívül még a lengyel nyelvszakot is felvettem, mert a nyugati irodalom akkoriban elsősorban lengyel fordításban jelent meg, főleg 1956 után. Nagyon sok lengyel barátra tettem így szert, akiktől folyamatosan kaptam a friss irodalmat. Ezek a kapcsolataim később is megmaradtak. Az EU-hoz való csatlakozásunk óta ezek az akkor prosperáló szláv szakok sajnos mindenütt leépültek. De foglalkoztam antropológiával is, és a magyar nyelvet is ekkor kezdtem el tanulni – szerelemből. De akkor még nem a későbbi férjem, Király Gyula volt a tanárom, hanem a beregszászi járásban egy Borzsa nevű falu lakói, ahol két hónapot töltöttem, és elsajátítottam az alapokat. Ez a magyar nyelv iránti vonzalmam egyébként azzal kezdődött, hogy hallottam valakit egy különös hangzású, ismeretlen nyelven beszélni, s nagy nehezen kiderítettem, hogy amit mondott, az egy József Attila vers volt. Az egyetemen akkoriban a hruscsovi nyitásnak köszönhetően nagyon sok külföldi diák tanult: angolok, olaszok, amerikaiak is. S egyszer csak hallom, hogy a folyosón két úriember magyarul beszél: az egyik szépen, folyékonyan, a másik kicsit szaggatottabban – gondoltam, ez egy nyelvész (Bolla Kálmán volt, mint később kiderült, az orosz–magyar nyelvészeti kapcsolatok kutatója); a másik pedig Király Gyula, ő lett később a családi tanárom. Ugyanis egyszer, a Lomonoszov Egyetem melletti parkban hallom, hogy egy csoport külföldi oroszul beszél, köztük valaki, láthatóan egy irodalmár, Dosztojevszkijről. Hát ez furcsa – mondom magamban –, micsoda ország lehet az, ahol még Dosztojevszkijhez is értenek? Ez a bizonyos fiatalember Király Gyula volt. S ezek után nem sokkal eldöntöttem, hogy Magyarországra jövök.

M. V. Lomonoszov Moszkvai Állami Egyetem

– A hatvanas évek közepe – amikor Ön áttelepül Magyarországra – az orosz–magyar kulturális kapcsolatok terén rendkívül pezsgő időszak. Egyként elmondható ez az irodalomról, a színház- és filmművészetről. Ekkor készült például a Csillagosok, katonák, *amit Jancsó orosz helyszíneken forgatott. Hogyan hatott ez Önre?*

Jelenetkép a *Csillagosok, katonák* című filmből, 1967, Madaras József és Molnár Tibor, r.: Jancsó Miklós

– Akkor ez film még nem hatott rám különösebben. Csak később, amikor Jancsó Miklóssal és Mészáros Mártával megismerkedtem, gondolkodtam el azon, hogy milyen is a magyar mentalitás. Akkor is, most is úgy gondolom, hogy nagyon erős jelleműek a magyarok, s kevesebb köztük a mániákus, mint Lengyelországban. De nem olyan erős bennük a közösségi érzés, inkább individualisták. A *Csillagosok, katonák*ban is megfigyelhető, hogy ha együtt vannak a magyarok, akkor könnyebb őket csapdába csalni, mintha egyedül menekülnek. Igen találékonyak, nagyon tudnak koncentrálni, de csak egyedül.

– A kultúraváltás mindig nagyon nehéz. Hogyan fogott talajt Magyarországon?

– Radikálisan kezdtem hozzá: lefordítottam Eötvös József *Magyarország 1514-ben* című ezer oldalas regényét. Akkor azt gondoltam a magyar művészbarátaimmal együtt, hogy ebből lesz egy komoly kulturális vállalkozás, de sajnos nem lett. Viszont naponta 150 szót írtam ki a szótárfüzetembe, ebből a felét rögtön elfelejtettem, de a másik fele megmaradt. Most egyébként újra szó van róla, hogy az 500 éves évfordulóra talán ki fogják adni Oroszországban ezt a fordításomat az Irodalmi Emlékek akadémiai sorozatban. A kérdésre konkrétabban válaszolva: 1965-től tanítottam az ELTE-n, előbb csak szerződéssel, majd 1968-tól kinevezéssel a Szláv Tanszéken, ahol a lengyel és a magyar romantika – például Juliusz Słowacki és Vörösmarty – összehasonlító elemzése volt a legkedvesebb kurzusom. 1973-ban, amikor megvédtem lengyel színházi témájú disszertációmat, jött létre az önálló lengyel tanszék, amire nagyon büszke vagyok, mert ezáltal a lengyel a többi szláv nyelv és irodalom között kiemelkedő szerephez jutott.

– Mikor került közel a színházhoz?

– Gyerekkoromtól fogva mindig is közel álltam hozzá. Moszkvában rendszeresen jártunk a Bolsojba, kezdetben inkább a balettra és az operába, azért is, mert édesapámnak nagyon jó hangja volt. Később a drámai színházakba is rendszeresen jártam, ahol abban az időszakban a legjobb rendezők, olyan nagy mesterek működtek, mint például Tovsztonogov. S amikor Magyarországra jöttem, kutatási témaként mint aspiráns a lengyel nemzeti színház kialakulását, illetve a felvilágosodás és a koraromantika korszakát választottam, amin öt évig dolgoztam. Rendszeresen jártam Wrocławba és Varsóba, ahol akkoriban ismerkedtem meg többek között Jan Kottal is. Magát a témát is akkor, 1965-ben, a lengyel színház 200.

évfordulóján határoztuk meg vele és témavezetőmmel, a híres lengyel színháztörténeti monográfia megalkotójával, Zbigniew Raszewskivel.

– *Akkortájt Wrocławban működött Jerzy Grotowski is.*

– Igen, Wrocławban akkor volt színházának az utolsó korszaka, s én minden előadását, amit csak lehetett, élőben láttam a Laboratórium Színházban. Lengyelországban egészen 1968-ig ez egy nagyon élénk időszak volt, a Mickiewicz *Ősök*jével kapcsolatos politikai skandalummal, diákfölkeléssel és sok politikai eseménynyel. Azt azonban kevesen tudják, hogy Grotowski nagyon is kötődött az irodalmi hagyományhoz, a lengyel romantikához, hiszen Słowacki *Kordian*jával kezdett; s hogy nagyon vonzódott az epikai művekhez is; s fantasztikus volt a *Hamlet*-projektje, ami végül is nem valósult meg, de az elképzelés nagyon szép volt, ahogy ezt Flaszen, a munkatársa le is írja. Ez egy nagyon intenzív és boldog időszak volt számomra is.

– *73-tól itthon Magyarországon hogyan alakult a pályája?*

– Tulajdonképpen nagyon élveztem a tanítást: az akkori első tanítványaim, akikkel csaknem egyidős voltam, lettek a legjobb kollégáim. Büszke vagyok rá, hogy számukra sikerült kiharcolni akkor egy-egy hosszabb lengyelországi ösztöndíjat, aminek köszönhetően igen jó felkészítést kaptak, kötelező volt például abban a félévben az ott előírt tárgyakból is levizsgázniuk.

– *1975-ben volt Krakkóban Tadeusz Kantor* Halott osztály*ának a bemutatója. Hogyan szerzett erről tudomást, mikor kerültek személyes kapcsolatba?*

– Abban az időben nagyon divatosak voltak a happeningek, s mint képzőművész akkor Kantor is rendezett ilyesmit. Először valamilyen happeninget láttam tőle Varsóban. Aztán megtudtam, hogy már folynak a *Halott osztály* próbái, majd a bemutatóra is elmentem. De akkor még nem kerültünk személyes kapcsolatba. Aztán 1984-ben, amikor Jurij Lotman, a híres szemiotikus nálunk járt Budapesten, már érezhető volt, hogy jelentős változások előtt állunk. Az is megfordult a fejemben, hogy haza kellene mennem Moszkvába, s Lotman is azt emlegette föl akkor, milyen kár, hogy nem maradtam ott az akadémiai Szláv Intézetben, ahol az egyetem elvégzése után dolgozni kezdtem a művelődéstörténeti osztályon, és ahol Lotman mellett sok híres szemiotikus működött, Uszpenszkij, Zaliznyak például. Úgyhogy tanácstalan voltam, hogyan tovább. S akkor jött a telefon Krakkóból, hogy nem akarom-e helyettesíteni Jan Mihalik professzort a Jagelló Egyetemen Lengyelország színháztörténetéből. Így aztán fogtam a gyerekeimet, és elmentem velük

Tadeusz Kantor: *Halálszínház*, Szeged, 1994

A Cricot 2 és a Kantor-archívum „cégtáblái", Krakkó

Krakkóba. S ahogy megérkeztünk, másnap megkérdezi tőlem a kollégám: most kezdődnek Kantornál a *Vesszenek a művészek* próbái, nem akarsz-e elmenni? S attól kezdve egészen a halála napjáig Kantorral voltam.

– Jól tudom, hogy a Cricot 2-ben a munkatársa is volt?

– Igen. Részt vettem a szimpoziumokon, segítettem az anyagok előkészítésében. S ezért is volt aztán lehetséges, hogy nálunk, Magyarországon jelentek meg először Kantor szövegei könyv alakban idegen nyelven.[1] Ez a kötet nemcsak színházi szempontból fontos, hanem a képzőművészet, a zene és a szöveg újfajta szintézise okán is. Számomra, aki addig csak a hagyományos színházban voltam járatos, ez minden tudásom és tapasztalatom átértékelését, újrafogalmazását tette szükségessé. Kantor egyébként rendkívül érzékeny és féltékeny volt a színészeire, és rám is, úgyhogy csak titokban szökhettünk el például a Stary Teatr egy-egy előadására is. Még arra is nehéz volt őt rávenni, hogy a Stary galériájában kiállítson, de ez végül is valahogy sikerült.

– Így visszatekintve hogyan fogalmazható meg Kantor színházi nyelvújításának a lényege?

– Saját előadásaihoz ő mindig felhasználta Gombrowicz és Witkacy (Witkiewicz) szövegeit. A partitúrát viszont a színészekkel való improvizáció alapján írta. A Witkacy-szövegből kiindulva a színészek egymás között kreáltak egy szituációt, azon az alapon, amit Kantor meghatározott, tehát hogy amit csinálnak, ne legyen színlelés, szerepjátszás. Ehhez a kreált szituációhoz adódott hozzá a zene. S ezek után újra visszatértek a szöveghez.

Kantor nem véletlenül adta színházának a Cricot 2. nevet. Mert az előtt volt egy Cricot 1. is, melyben főleg képzőművészek vettek részt, és groteszk romantika-paródiákat adtak elő. De már ekkor is nagyon fontos volt Kantor számára, hogy a képzőművészek színészként kontrollálják és transzformálják az alakításaikat. Hogy a képzőművész el tudja képzelni, „be tudja rajzolni" magát a szerepébe, mert hiszen művészként van erre élettapasztalata, miközben

[1] Tadeusz Kantor: *Halálszínház,* Szeged, Prospero Könyvek, 1994.

van egy adott szöveg is, egy kanavász, amelyre gondolnia lehet. De ezt az egészet mégiscsak el is kell játszania. A lengyel színháznak nemcsak Kantor esetében, hanem egyébként is a sajátja, hogy távolságot tart, hogy ilyesfajta áttételekkel, distanciával él.

– Ez a sajátosság már Wyspiańskinál tetten érhető. Ő az antik tragédiákhoz visszanyúlva egyszerre megújítója a lengyel drámai nyelvnek, és megalkotója a színpadon az újszerű, szecessziós vizualitásnak. Ez a tőle eredő tradíció ma is megtermékenyítőleg hat a lengyel színházra. Kantor esetében is ezt láthatjuk.

– A lengyel színház Wyspiański révén kapcsolódik be az európai színház főáramába. Hasonló módon, mint ahogy ekkor Sztanyiszlavszkij is kapcsolódik Craighez. Nagyon bonyolult kontextus jön ily módon létre. Viszont amióta csak Magyarországon vagyok, azt tapasztalom, hogy a magyarok a rokontalan nyelvükre hivatkozva hajlamosak a bezárkózásra. Holott a világban ezek a fajta kapcsolatok, ez a fajta nyitottság természetes. Ez volt jellemző a 20. századelő idején Berlin vagy München művészeti életére is, ahol a képzőművészek és a színháziak folyamatosan összedolgoztak.

– Nem tudom megállni, hogy meg ne kérdezzem: Kantor halála után vajon folytathatónak bizonyul-e ez a fajta színházcsinálás?

– Lehetne idézni Jan Kott híres mondatát, hogy Molière halála után senki sem ülhet be az ő foteljébe. Kantor székébe sem ülhet be büntetlenül senki. De Kantor hatása óriási a lengyel színházra mind a mai napig. Például a Lengyelország keleti határán működő szuprasli színházban Piotr Tomaszuk a legutóbbi Nizsinszkij-előadásában rengeteg Kantor-idézetet használ. És Kantor utolsó munkája a milánói diákokkal, a *Tintagiles halála,* amely egyrészről visszatérés volt a saját első rendezéséhez, valóságos üzenetként működik: az demonstrálja, hogy igazi életképes újítás csakis a hagyomány talaján születhet.

– Ön 1993-tól 1999-ig az OSZMI igazgatója volt. Mint vezetőnek mi volt a koncepciója ennek az országos intézménynek az élén? Mire a legbüszkébb e ötéves időszakból?

– Arra törekedtem, hogy a magyarországi színjátszás tágabb európai kontextusba kerüljön, s hogy minél több európai színház jelenjen meg nálunk. Ennek az érdekében Zsámbéki Gábor már előttem is nagyon sokat tett azzal, hogy a Katona József Színházat beléptette az Európai Színházi Unióba (UTE). Nem véletlen, hogy az OSZMI-ban a Katona József Színházzal közösen adtunk ki egy olyan kötetet, amely a külföldi rendezők magyarországi működéséről és a 20. század során nálunk bemutatott külföldi előadásokról szólt.[2] Azt is szerettem volna, hogy a külföldiek minél többet lássanak belőlünk, magyarokból. Nagyon örültem, hogy hivatalosan is lehetőségem volt arra, hogy látványtervezőket javasoljak a prágai Quadriennáléra, ami a szcenográfusok legjelentősebb fóruma. Kezdetben nem volt könnyű rábeszélni őket a részvétellel kapcsolatos fórumra s a munkáikat reprezentáló kiadványban való megjelenésre, de végül sikerült, és ezüstérmet is

---

[2] *A külföldi társulatok vendégjátékainak összefoglalása. Vendégeink. Válogatás külföldi drámai együttesek budapesti vendégjátékaiból. 1881–1993.* Összeállította Alpár Ágnes. Bp., 1993.

nyertünk vele.[3] Az OSZMI élén a legfontosabb feladatomnak azt tartottam, hogy minél több külföldi szakirodalom, elméleti, színháztörténeti és esztétikai kiadvány jelenjen meg magyar fordításban. E nélkül nem lehet gondolkodni, nem lehet felnevelni egy megfelelően képzett új alkotó generációt, kritikusgárdát. A kiadói programon belül nagyon fontos volt a *Világszínház* periodika tartalmi átalakítása, mely például antropológiai, avantgárd, bábos tematikájú számokkal jelentkezett. A Szegeden kiadott Kantor-kötet után itt jelentettük meg Anatolij Vasziljev és Jan Kott írásait. Ebben nagyon sok külső munkatársam is a segítségemre volt, például Kozma András és Rideg Zsófia, akikkel most kollégák vagyunk a Nemzetiben. Nagyon jó kapcsolatom alakult ki a múzeumokkal, például a Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Múzeummal, Kelényi Bélával, vagy az Esterházy-gyűjtemény feldolgozójával és kiadójával, akikkel közös kiadványt is megjelentettünk a magyarországi barokk színházi díszletekről[4]. A PIM-mel karöltve kiadtuk a Madách *Tragédiá*jához száz év alatt készült díszletterveket is.[5] Hivatali időm alatt viszont már nem sikerült kiadnom például Eugenio Barba színház-antropológiai szótárát, ami talán most, a debreceni Csokonai Színház gondozásában fog megjelenni.

– Mi történt 1999 és 2006 között, amikortól majd Vidnyánszky Attila színházához szerződik Debrecenben?

– Vidnyánszky Attilát közelebbről először az Új Színházban ismertem meg, ahol Márta István igazgatása alatt 2003–2004-ben ugyancsak a nemzetközi kapcsolatokkal foglalkoztam. Korábban viszont láttam a beregszászi előadásokat, és ajánlottam a Kontakt Fesztivál akkori művészeti vezetőjének, hogy hívják meg a beregszászi társulatot. Tulajdonképpen ennek köszönhető, hogy tudomást szerzett róluk Anatolij Vasziljev, és hogy 2001-ben részt vehettek a Harmadik Nemzetközi Színházi Olimpián Vasziljev „A szkíta összevont tekintete” elnevezésű programjában, amelyre az újonnan épült moszkvai színházban került sor. E program előké-

3 *Magyar színpadképírók.* Prágai Quadriennálé ’95. OSZMI, Bp., 1995.
4 *The Sopron Collection of Jesuit Stage Design.* Enciclopedia Publishing House, 1999.
5 *Színről színre.* Látványtervek Madách: *Az ember tragédiájá*hoz. OSZMI és OSZK, Budapest, 1999.

szítésében én is aktívan vettem részt. S a fesztivál időszakában dolgoztam Thomas Richards társulatával és a wrocławi Grotowski Intézettel is.

– Azt hiszem, visszatekintve is elmondható, hogy nagyon merész vállalkozás volt Debrecenben egy vidéki repertoár színházat kísérletező művész színházzá átalakítani.

– Vidnyánszky Attila engem azzal szólított meg, hogy milyen külföldi rendezőket tudnék javasolni. Ugyanis nálam a színház mindig a rendezővel kezdődik. Úgy gondolom, a kiemelkedő rendezői egyéniségek meghívása révén lehet igazán újat mutatni a közönségnek. Eleinte ugyan az emberek általában ellenállnak, de utána azt mondják: „No, mutasd meg még egyszer!”. A kezdeti idegenkedés mindig be van kalkulálva, nem kell tőle félni. S a közönséget sosem szabad lenézni és megalázni azzal, hogy az újat nem érti meg. Egy páran elmennek az előadásról, de a többiek maradnak. Amikor például Vasziljev *A nagybácsi álmát* mutatta be az akkori budapesti Művész Színházban, nagyon sokan mentek el, de voltak, akik aztán kétszer is megnézték az előadást, és végül Igor Popov, a látványtervező abban az évben megkapta a kritikusok díját. Az újjal szemben mindig van egy kis ellenállás. Ugyanakkor előbb-utóbb fölébreszti a képzeletet és a kíváncsiságot. Debrecenben nekem először a vidéki várossal szembeni ellenállásomat kellett legyőznöm. Mert Madridból Valladolidba (ahol most nagyon fontos színművészeti iskola működik) ugyancsak 200 kilométeres a távolság, és negyvenöt perc a vonatút, míg Budapestről két és fél, három órát döcög a vonat Debrecenig. De a nagyobb rizikót az jelentette, hogy a színészek és a közönség elfogadják-e az általam ajánlott híres rendezőket. Úgy érzem, hogy például Andrzej Bubień vagy Viktor Rizsakov esetében ez végül is sikerült.

Király Nina és Anatolij Vasziljev az új moszkvai színházépületben, 2000-es évek eleje

– Próbáljunk kitekinteni a szélesebb nemzetközi terepre is. Úgy látom, hogy Nyugat-Európában – elsősorban a német nyelvterületen – egyfajta sematizmus uralkodott el a színházi formanyelv vonatkozásában.

– Az utolsó két évben valóban nem voltak annyira érdekesek az európai fesztiválok. Talán mert a nagy rendezői generáció lassanként kiöregszik. S mert az Európai Közösség keleti régiójában is elkezdődött a társulatok felbomlása, ami nyugatabbra már korábban is jellemző tendencia volt. Azért is volt nehéz például

a mostani fesztiválunkra meghívni bizonyos előadásokat, mert a színészek ide-oda vannak leszerződve, tehát csak vendégek a produkciókban, ezért velük külön kell egyéni szerződést kötni. Az is megfigyelhető az utóbbi időben – Nyugaton és Keleten, nálunk Magyarországon is –, hogy a színészek mind nagyobb szerepet kapnak a színházi élet alakításában. Három-négy színész összeáll például, és utazgat szerte az országban az előadásával. A színészek egyre többen rendeznek is, ami általában nem tesz jót az előadásoknak – persze vannak kivételek, sikeres produkciók. Mintha megbomlott volna a hagyomány és az újítás közötti viszony. Leginkább még Oroszországban maradt stabil a kapcsolat például a mesterek és a tanítványok vagy az irodalmi hagyományok és a színházi iskolák között. A Szovjetunió felbomlása után önállósult köztársaságokból továbbra is jönnek tanulni Pétervárra vagy Moszkvába, de ugyanakkor nyitottak a nyugati világ, a skandinávok vagy Amerika felé is. Tehát nagyobb a mozgás, erősebb a globalizáció. De úgy látom, lassanként mégiscsak visszatérnek a rendezői egyéniségeken alapuló színházhoz. Ahogyan a huszadik század kezdetétől Európában ez általános, az előadásokat ma is a rendezők jegyzik.

– Az új nemzetállamok létrejöttével óhatatlanul erősödik a nacionalizmus, illetve Európa-szerte a saját etnikus tradíciók kerülnek újra előtérbe. A volt szovjet tagköztársaságokban például sorra alakulnak a nemzeti színházak, azzal együtt, hogy ezek a klasszikus orosz színházi iskolákhoz is kötődnek.

– Krisztina Meiszner már 1991-ben létrehozta a Kontakt Fesztivált a lengyelországi Toruńban, ahová például Szibériából, de a volt Szovjetunió más tagköztársaságaiból is hívott előadásokat. Ezen a fesztiválon a nemzeti tematika poétikailag is újdonságot hozott, ami az orosz iskolának legalább annyira köszönhető. Jekatyerinburgban ugyanakkor megalakult az orosz hagyományokra alapozó Nyikolaj Koljada Iskola, mely magához vonzotta a szibériai kisvárosokból származó drámaírókat, vidéki rendezőket, színészeket, akik például a mostani Csehov Fesztiválon is nagy sikereket arattak Moszkvában.

– Vajon napjainkban a saját tradíció és a közös formanyelv valamiféle szintézisétől várhatjuk-e a színház megújulását?

– Igen, ez ma már egy létező tendencia. De túl ezen, most nagyon nagy szerepe van a médiának, a mediális eszközöket mindenki nagyon szívesen használja a színpadon. Az is megfigyelhető, hogy a színházak manapság nem csak saját kortárs darabokat választanak, hanem, mint ahogy például a mostani fesztiválunkon a tatároktól látni fogjuk, egy másik kultúrából származó szerzőt, jelen esetben egy skandináv darabot mutatnak be.[6] Farid Bikcsantajev, a színház főrendezője is az orosz pszichológiai színházi iskolán nevelkedett, s ez egy olyan egyedülálló kapcsolás, ami nagyon izgalmassá teszi ezt a produkciót. Van benne egyfajta skandináv szomorúság, a játékstílusa zárt, de egy mélyebb pszichológiai megközelítés is jellemző rá, ami felkavarja az embert: hogyan éljük túl egyedül az érzelmi megpróbál-

---

[6] Jan Fosse: *Egy nyári nap.* Rendező: Farid Bikcsantajev, Állami Tatár Színház, Kazány, Oroszország

tatásokat, hol van vége a szerelemnek, miképp távolodunk el egymástól. A poétikai újdonságot itt a történetet befoglaló vizualitás jelenti, s az előadás egészében fantasztikus élményt nyújt.

– Van olyan kultúraelméleti koncepció, amely a jelenlegi perifériák centrummá válását prognosztizálja.

– Igen, és ezért is fontosak a keleti színházak. Az, ahogyan például a huszadik század elején Mejerholdra, majd Kantorra is a japán színház hatott. De fordított irányban is megfigyelhető ez: a mostani pekingi *Rómeó és Júlia* egy valóságos világesemény. Ki gondolta volna, hogy egy kínai színész így játszik Shakespeare-t? Gyönyörűek voltak például a koreai jelmezek, melyek ötvözték a Shakespeare-korabeli stílust a saját hagyománnyal, amiért meg is kapták annak idején a prágai Quadriennálé aranyérmét.

– Vajon a keleti kultúrának ez az újra felfedezése egyfajta visszatérést jelez a száz évvel ezelőtti szecesszió művészetfilozófiai felvetéseihez? Amikor a bölcselet, a szakralitás mai szóval élve egyfajta új érzékenységben öltött testet, s teremtett új művészi formákat?

– Igen. Egy újfajta esztétikai megközelítés, nyitás, és emellett nagyobb elmélyülés jellemző a mostani alkotókra. És annak a belátása, hogy az idegenen keresztül értjük meg jobban a magunk kultúráját.

– Ezek voltak a MITEM-re való darabválogatás fő szempontjai is?

– Igen. De az is szerepet játszott, hogy tavaly Magyarországon nem volt nagy visszhangja Sztanyiszlavszkij születése 150. évfordulójának. Holott a 20. század, akárhogy is vesszük, a színházkultúra terén Sztanyiszlavszkij jegyében zajlott. Ez a mostani év Mejerhold születésének 140. évfordulója. Ők a két alapfigura; a következő a Vahtangov-év lesz, akinek ugyancsak Sztanyiszlavszkij a mestere. És ezek a jubileumok egybeesnek azzal, hogy Péterváron átadták azt az új színházat, amely szerintem már nem is a 21., hanem a 22. századnak épült. A fesztiválra való válogatás szempontja kezdetben az volt, hogy ez a nemzeti színházak találkozója legyen. De a varsói színház már létrehozott egy ilyen fesztivált, s mivel jövőre lesz a lengyel színház születésének 250. évfordulója, ebből az alkalomból ők újra megrendezik a nemzeti színházak találkozóját. Úgy gondoltam hát, hogy mi inkább a rendezőkre építsük a fesztivál koncepcióját. Ezért is lett az orosz színház a fesztivál díszvendége. S az első Kontakt Fesztiválhoz hasonlóan én azokat az új nemzeti színházakat szerettem volna elsősorban Magyarországon megmutatni, melyek az orosz iskolából nőttek ki, de amelyeknek saját játékstílusuk, vizualitásuk, zeneiségük van. Csaknem minden beválogatott országnak van egy kedvenc írója: a grúzoknak például Shakespeare, a bolgároknak Molière, de a rendezőjüknek, Morfovnak annak idején volt egy fantasztikus Peer Gyntje is. Lesz egy nagyon szép litván *Álarcosbál* előadás Rimas Tuminas rendezésében. Meg kell mondjam, hogy míg a *Faust* filmjében Szokurov, a színházban Tuminas volt az, aki megértette velem a német és az orosz romantika lényegét. De gyönyörű volt korábban Tuminas Schiller-előadása is a moszkvai Szovremennyik színházban. A romantikus műveknek – egyfajta litvánokra jellemző szürrealizmussal vegyítve – ő ma a legzseniálisabb interpretárora. Az orosz iskola kimutatható hatása mellett minden

előadásának van egy olyan sajátossága, hogy a darabot rávetíti arra az etikára, mentalitásra, képzeletvilágra, amely a litvánok sajátja.

– Ha nemcsak az idei, hanem már a jövőre rendezendő fesztiválra is gondolunk, merre érdemes tájékozódnunk? Vagyunk-e olyan helyzetben itt Kelet és Nyugat határán, hogy ezt a két világot valamiképpen egyesíteni tudjuk?

– Úgy gondoltam, jövőre inkább egy kicsit délebbre mennénk: a román, spanyol, olasz, francia színház felé tájékozódnánk. Mert volt ugyan nálunk annak idején Zsámbéki Gábornak köszönhetően Strehler-előadás, de a commedia dell'arte műfajának most megint reneszánsza van. A spanyol színház is a megújulás korszakát éli; a kortárs spanyol drámák is nagyon izgalmasak, elsősorban a mai negyvenesek generációjától. De közelebbről be lehetne mutatni a szerb és a horvát színházat is, ahol nagyon sok érdekes előadás született. Kevesebb ugyan a nagy rendezői színház, de nagyszerűek a színészek. És ne feledkezzünk meg az észak-afrikaiakról sem…

Az interjút Szász Zsolt készítette

Theatre and Memory

Life History-Interview with Theatre Historian Nina Király

Nina Király (b. 1940), theatre historian, holder of Jászai Mari Award, professor at ELTE (Eötvös Loránd University, Budapest) and Jagiellonian University of Cracow, former director of OSZMI (Hungarian Theatre Museum and Institute), presently head of the International Department at the Nemzeti Színház (National Theatre), selected performances for MITEM (Madách International Theatre Meeting) this year. On this particular occasion the expert, of Russian descent and dedicated to Polish theatrical culture, recalls memories of her childhood, the post-war circumstances in her homeland, the intellectual effervescence dating from the second half of the 50s as well as her personal motivations for career choice and resettlement to Hungary. Then she talks of her years spent at Tadeusz Kantor's theatre and of her conviction, supported by half a century's professional experience, that in Europe it is still director's theatre which has the best chances of revival. With reference to her selections for MITEM she explains why Russia happens to be the guest of honour, having become a stage superpower about a hundred years ago, first and foremost due to Stanislavski's method. Subsequently she gives account of the cultural change which commenced with the dissolution of the Soviet Union at the beginning of the 1990s and the formation of new small states in Central-Europe: the absolute dominance of traditional cultural centres came to an end, and there are several signs to indicate that the modernisation of theatrical forms is to be expected from the ethnic surplus on the peripheries in the 21st century.