

Mikola Gyöngyi

A PÉTERVÁRI FÜGGETLEN SZÍNHÁZI MOZGALOM

„Ebben az influenzával és mindenféle testi betegséggel teli városban
a szépség úgy működik, mint az önvédelem és a túlélés képessége.”

(Andrej Mogucsij)

Életem legmeghatározóbb színházi élményei között tartom számon a szentpétervári AHE társulat előadásait, melyeket a szegedi THEALTER Fesztiválon láttam a kilencvenes évek végén és az új évezredben. Annak idején írásban is rögzítettem benyomásaimat, gondolataimat ezekről a különleges produkciókról.¹

A fesztivál műsorfüzeteinek tanúsága szerint 1991 és 2012 között a THEALTER-en tizenhárom orosz társulat és független előadó lépett fel. Az első „orosz fecske” a Jevgenyij Kozlov vezetésével 1987-ben színházi iskolaként létrejött DO Színház volt. Többször is visszatért Szegedre a DEREVO (Gyerevo – Fa), a már említett AHE Mérnöki Színház, és a fesztivál egyik kedvenc előadója, Oleg Zsukovszkij. A szegedi közönség láthatta többek között az 1988-ban alakult Formal Színház nonszensz dramaturgiára építkező *Orlando Furioso* című előadását, a hivatásos színészek által alapított, de függetlenként működő Oszobnyak Színház két produkcióját, az egykori Derevo-alapító Tatjana Kabarova és Alekszej Merkusev szólóelőadásait, és a Derevóval szorosan együttműködő Roman Dubinnyikov zeneszerző szólókoncertjét. 1995-ben *Filmek a volt*

¹ MIKOLA Gyöngyi, „Aphrodité asztala”, in *Alibi hat hónapra antológia. Urak-Dámák*, szerk. Alexander BRODY, CSONTOS Erika, FARKASHÁZY Tivadar, MÁRTON László, NAGY Gabriella, TORMA Tamás (Budapest: Alibi Kiadó, 2003. ősz), 283-287.

Szovjetunió területéről címmel mozielőadások is kísérték a színházi programot. 2012 után nem találunk orosz fellépőket a fesztiválon. Ennek legfőbb oka talán az lehetett, hogy a Szegeden fellépő orosz csoportok nagyon gyorsan befutottak a világ nagy fesztiváljain, és a THEALTER-re már nem jutottak el.

Mindig is foglalkoztatott a kérdés, hogy mi alapozta meg e fiatal orosz társulatok kirobbanó sikerét a világban néhány évvel a rendszerváltás után. Hogyan voltak képesek minimális eszközökkel radikálisan új, lélegzetelállító és világviszonylatban is „versenyképes” színházi nyelven megszólalni annyi év elnyomás és izoláció után? Ebben a tanulmányban arra teszek kísérletet, hogy a számomra elérhető források alapján bemutassam ennek a különleges kulturális jelenségnek a történeti hátterét. A témát kutatva kiderült számomra, hogy a Szegeden fellépő orosz társulatok és előadók szinte kivétel nélkül Szentpétervárról érkeztek, és részesei voltak annak a nagy művészeti útkeresésnek, melyre a színházi szakmában később úgy kezdtek hivatkozni: a pétervári független színházi mozgalom.

A mozgalom létrejöttét azok a Mihail Gorbacsov szovjet pártfőtitkár által 1986-ban a meghirdetett reformok tették lehetővé, melyek megszüntették a sajtó ellenőrzését és engedélyezték magánszervezetek és magántulajdonú cégek alapítását a Szovjetunióban. A glásznoszty (nyíltság) és a peresztrojka (átalakítás, átstrukturálás) korában az akkor még Leningrádnak nevezett egykori északi fővárosban gombamód szaporodtak az alternatív színházak: több mint négyszáz független csoport működött a városban. Játszottak a pincékben és a padlásokon, az egyetemi kollégiumokban, a művelődési és ifjúsági házakban, az utcákon, a nagy lakóházak udvarain, a gyárakban. A legkülönbözőbb formációkat az a törekvés kötötte össze, hogy szembe forduljanak mindazzal, ami a hivatalos színházban történik, és teljesen új nyelvet, új műfajokat hozzanak létre.

Ugyanakkor azonban hasonló jelenség nem volt megfigyelhető a tényleges fővárosban, Moszkvában. Itt is voltak ugyan jelentős színházi kísérletek, de ezek megmaradtak az állami intézményi és pénzügyi keretek között. Annak, hogy éppen Leningrádban/Péterváron koncentrált az a radikálisan újító szellemű generáció, mély történelmi okai vannak. A kiemelkedő szovjet-orosz irodalomtudós és kultúrakutató, a moszkvai Szergej Averincev 2004-ben beszélt arról egy olaszországi konferencián, hogy személyes tapasztalatai alapján mi volt a különbség a szovjet korszakban a Pétervár régi kulturális tradícióját képviselő értelmiségiek és a nem-szovjet, vagy „nem egészen szovjet” típusú

moszkvai értelmiség között.² Averincev a különbözőségek történeti okait vizsgálva mindenekelőtt arra hívta föl a figyelmet, hogy Leningrádban sokkal súlyosabbak voltak a sztálini repressziók, mint Moszkvában; ahogy fogalmazott, nem véletlenül választották ezt a várost az olyan akciók színhelyéül, mint a Kirov-gyilkosság. E kettősség később is megfigyelhető volt: míg az olvadás időszakában a moszkvai értelmiség élvezhette a politikai nyomás csökkenését, dédelgethette azt az illúziót, hogy lehetséges a párbeszéd a hatalommal, és a városban tartózkodó külföldiek révén a világ közvéleményének figyelmére is apellálhatott, Leningrádban a politikai klíma jóval mostohább maradt. Averincev szerint a leningrádi értelmiség sokkal inkább bezárulni kényszerült a saját kulturális tradíciójába, és mindinkább hajlamossá vált úgy tekinteni a várost, mint az Örökkévalóság Kultúrájának fővárosára. Az ellenzéki értelmiség körében felértékelődött a szakmai lelkiismeretesség, a professzionalizmus ethosza. Ennek a szigorú morálnak a fényében a moszkvaiak elvtelennek és túlságosan könnyelműnek tűntek. A pétervári értelmiség képviselői sokkal nagyobb arányban járták meg a Gulágot, és nem maradtak illúzióik a hatalom természetével és a szovjet rendszer működésével kapcsolatban. Averincev úgy írja le idős pétervári mestereit, mint egy elképesztően kifinomult magaskultúra elsüllyedt Atlantiszának utolsó képviselőit. Ugyanakkor szerinte a kulturális örökség ilyen fokú transzcendálása nem segítette elő az alkotói produktivitást, akadályozta a párbeszédet a kortárs jelenségekkel és egymással szemben is intoleránssá tette a sokat szenvedett péterváriakat. Az egyik nagy kivételt, aki képes volt kilépni a szigorúan vett szakmaiság keretei közül, Averincev Joszif Brodskijban látta. Averincev szerint Brodskij, miközben megteremti a pétervári költészet autopoétikus mítoszát, egyúttal integrálja a moszkvai költők formanyelvének „fegyelmetlenségét” is.

Hasonlóan jellemzi a leningrádi underground értelmiség helyzetét Viktor Krivulin költő, aki a hetvenes években a városi szamizdat irodalom meghatározó alakja volt, több illegális folyóirat szerkesztőjeként, földalatti kultúrtörténeti szemináriumok szervezőjeként tevékenykedett. 1998-ban jelent meg *Mamutvadászat (Охота на Мамонта)* című esszékötete, melyben korának ún. „nemhivatalos” kultúráját mutatja be. A cím, akárcsak Averincev Atlantisz-metaforája egy olyan magaskultúrára utal, amely azelőtt „halt ki”, merült feledésbe, hogy igazán

² Сергей АВЕРИНЦЕВ, „Опыт петербургской интеллигенции в советские годы – по личным впечатлениям” (A pétervári értelmiségi tapasztalat a szovjet években – személyes benyomások alapján), https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2004/6/opyt-peterburgskoj-intelligenczii-v-sovetskie-gody-8212-po-lichnym-vpechatleniyam.html, hozzáférés: 2022.01.31. (A szövegben minden fordítás saját munkám – M.Gy.)

felfedezhették és valós jelentőségéhez és teljesítményéhez mértén értékelhették volna. Krivulin szerint Sztálin nemcsak azért gyűlölte Pétervárt, mert a főváros vetélytársát látta benne, hanem azért is, mert a város a félig európai Orosz Birodalom emlékezetét hordozta, és még ha az átnevezéssel elveszítette is formális kapcsolatát az alapító I. Péter cárral, a Kreml grúz „hegylakójának” szemében mégis a gyűlöletes európai civilizáció nem teljesen megsemmisített töredéke és az emberi kapcsolatok másfajta rendjének idegen ügynöke maradt. Leningrád, a „három forradalom városa” kihullott a történelemből, Moszkva iparnegyedévé züllesztették.³ *A leningrádi ház mint a hajléktalanság talaja* című esszéjében például arról a belvárosi házról írva, ahol felnőtt, Krivulin plasztikusan mutatja be, hogyan váltak a kommunális lakások, ahol a közös konyhákban mindig kiabáltak, a saját szobákban pedig mindig suttogtak az emberek, az általános árvaság és a totális otthontalanság tereivé, melyekben fokozatosan az alkoholisták és a tolvajok erkölce vált uralkodóvá. Az igazi Ház, az igazi Otthon (az oroszban ugyanaz a szó fejezi ki) szerepét lassanként az utcák, a rakpartok, a terek, az egykori birodalmi épületek díszes homlokzatai és nyilvános termei, a múzeumok pazarul kivilágított márványlépcsői vették át a hetvenes évek fiatal nemzedéke számára. Sokan pedig ezt az otthont a régi könyvekben találták meg.⁴

Krivulin a terekhez való viszony átalakulásaként írja le azt a folyamatot, amelyet Averincev úgy jellemzett, mint a nagy kulturális tradíció időtlenségébe történő belső emigrációt. Ez a tradíció Krivulin esszéiben nem csak a Puskin, Dosztojevszkij, Gogol, Blok és Andrej Belij által létrehozott mítosz hagyományát jelenti, azaz az orosz irodalom úgynevezett „pétervári szövegét”, hanem a teatralizált városi terek karneváli tradícióját is. Krivulin úgy fogalmaz, hogy a turista, aki belép ebbe a városba, egy háromszáz éve zajló nagy Városi Misztériumjáték színpadán találja magát, ahol kezdettől fogva zajlik a bábok harca, az I. Pétert ábrázoló Bronzlovas küzdelme a metafizikus Kígyóval. Ilyen előzmények után nincs semmi meglepő abban, hogy még a peresztrojka is karneváli jelleget öltött a városban, amikor Nyikolaj Beljak színházi rendező és Mark Bornstein szobrász, bábkészítő, az Enteriőr Színház alapítói 1917 óta először használták az utcákat látványos, teatralizált politikai demonstrációk és performanszok helyszínéül. Krivulin visszaemlékezései szerint a peresztrojka hajnalán Leningrád utcáin furcsa, parodisztikus kosztümökbe öltözött fiatalemberek jelentek meg, akiknek az öltözékében a városlakók felismerhették a híres-neves pétervári épületeket, em-

³ Виктор Кривулин, „Я боюсь Москвы, лишённой противовеса” (Félek az ellensúlyát vesztett Moszkvától), in уб., *Охота на Мамонта*, (Санкт-Петербург: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1998), 67-75.

⁴ „Ленинградский дом как почва бездомности”, Кривулин, *Охота...*, 42-52.

lékműveket, egész városi épületegyütteseket. A régi Pétervár egyszer csak emberi alakot öltött, feltámadt a még kommunista Leningrádban. Krivulin szerint Beljak színházi akcióinak közvetlen köze volt ahhoz, hogy a város visszakapta a régi nevét.⁵ A hivatalosan 1988-ban alapított színház egyébként ma is működik a Nyevszkij sugárút 104. számú ház negyedik emeletén.

Az első orosz magánszínházat, korának legradikálisabb alternatív színházát nem messze ettől a helytől, a Nyevszkij ellenkező oldalán nyíló a Puskin utca 10-ben alapította Borisz Ponyizovszkij rendező, színházpedagógus, teoretikus és szobrász 1987-ben DaNyet (IgenNem) néven egy fűtetlen lakásban, ahol patkányok futkostak a sarokban és meleg víz sem volt. A tatarozás miatt lakatlan ház Oroszország legfontosabb, művészek által elfoglalt épülete lett, meghatározó underground művészeti központtá vált. Mások mellett itt kezdték pályafutásukat az AHE fiatal képzőművészei, Makszim Iszajev, Pavel Szemcsenko és Vagyim Vasziljev is.

Az első független színházi fesztivált 1990-ben rendezték meg Színházi Stúdiók Leningrádi Fesztiválja a néven, melynek nyitó performanszát *Bűn és bűnhődés* címmel a Szegeden is fellépő Andrej Mogucsij Formál Színháza adta elő. 1994-ben Mogucsij szervezett még egy nagyszabású találkozót *Napforduló* címmel. 1994-től a független színházak együttműködésének ez a mozgalmi jellege megszűnt, részben azért, mert a legjobb társulatok elkezdtek külföldön vendégszerepeltetni, és mindinkább a saját színházi nyelvük kialakításával voltak elfoglalva. Az utolsó jelentősebb közös megmozdulások egyike volt 1995-ben a szegedi THEALTER Fesztivál, ahol – ahogy erről néhány éve Andrej Mogucsij megemlékezett egy kerekasztal-beszélgetésben – Anton Adaszinszkij, a DEREVO Színház alapítója „létrehozta a pétervári független színházak találkozóját”.⁶ (A pétervári független színházi mozgalom és a szegedi fesztivál között a kilencvenes években létrejött intenzív kapcsolat kialakulásában döntő szerepe volt Anton Adaszinszkijnek, aki 1993-ban a MASZK Egyesület vendégeként mutatkozott be Szegeden.)

1994-től tehát a legtöbb csoport már a külföldi vendégszereplésekből élt, mivel a kilencvenes évek a soha nem látott szólásszabadság mellett a gazdasági és politikai krízis időszakát is jelentették Oroszországban. Néhány társulatnak állandó munkát kínáltak külföldön: Jevgenyij Kozlov DO Színháza Berlinbe tette át

⁵ „Весенняя прогулка по Невскому” (Tavaszi séta a Nyevszkijen), КРИВУЛИН, *Охота...*, 53-66.

⁶ A kerekasztal-beszélgetés írott változata a „Феномен петербургского независимого театра 90-х” (A kilencvenes évek pétervári független színház fenoménje) címmel jelent meg a Театр folyóiratban 2018-ban. hozzáférés: 2022.01.31, <http://oteatre.info/fenomen-peterburgskogo-nezavisimogo-teatra-90-h/> A beszélgetés résztvevői: Nyikolaj PESZOCNSVIK színháztörténész és kritikus, Alekszandr PLATUNOV színháztörténész és kritikus, Andrej MOGUCSIJ, a Tovsztonogov Drámai Színház művészeti vezetője és a Formál Színház (1989) alapítója, Makszim ISZAJEV, az AHE Mérnöki Színház (1989) alapítója, Jevgenyij KOZLOV, a DO Tyeatr (1987) alapítója.

a székhelyét, a DEREVO több európai állomás után Drezdába költözött. Mogucsij ma a pétervári Tovsztonogov Drámai Nagyszínház művészeti vezetőjeként folytatja vizuális kísérleteit, az AHE is Péterváron maradt, és „megőrizte tiszta véré”, ma is függetlenként működnek. Nemrég költöztek új játszóhelyükre, egy műanyaggyár fölöslegessé vált tornatermébe, amelyet profi technikával felszerelt színházzá alakítottak. A helynek a Poroh (Lőpor) nevet adták.

A rendszerváltás korában létrejött orosz alternatív társulatok háttérét kutatva az is világosan kirajzolódott, hogy a pályájukat ekkoriban kezdő fiatal művészeknek szinte kivétel nélkül olyan elődeik és mestereik voltak, akik valamilyen értelemben perifériális helyzetben tevékenykedtek, és elég bátornak bizonyultak ahhoz, hogy kísérletezzenek. Ezek nélkül a zseniális alapítók nélkül aligha jöhetett volna létre az az elképesztően magas színvonalú és gazdagságú formanyelvi innováció, melynek révén a legjobb pétervári együttesek meghódították a világ színpadait.

A ma Aachenben székelő, ám világszerte turnézó DO Színház eleve kísérleti műhelyként indult, amely a tánc, a színház és a vizuális művészetek hagyományos formáinak ötvözése révén alakította ki a maga kifejezésformáit. A DO Színház vezetője, Jevgenyij Kozlov Vagyim Makszimov színháztörténész, neves Artaud-szakértő és rendező tanítványa volt. Makszimov 1984-ben alapította meg a leningrádi Politechnikai Főiskolán Színházi Laboratóriumát egyetemisták számára, abból a célból, hogy tanulmányozzák és a gyakorlatba is átültessék Antonin Artaud színházi rendszerét, amely alapjaiban különbözött a hivatalos színházakban domináns Sztanyiszlavszkij-módszertől. Makszimov Artaud színházi rendszere mellett az orosz-szovjet avantgárd irányzatok, a szimbolizmus és a futurizmus színházi nyelvét is alkalmazta a laboratóriumában. Kozlov, aki balettet tanult gyerekkorában, hamarosan szűkösnek érezte a laboratórium elméleti kereteit, és létrehozta a saját fizikai színházi rendszerét, amelyet „antibalettnek” nevezett.

A pétervári független színházi mozgalom másik jelentős iskolája és kísérleti műhelye Vjacseszlav (Szláva) Polunyin, a zseniális bohóc, színész és rendező Képmutatók (Licegyéji) nevű, 1968-tól kezdve működő pantomim színháza volt. A hatvanas években a tévéfelvételeknek köszönhetően Polunyin mint bohóc nagy ismertségre és népszerűsége tett szert, és szabadabban kísérletezhetett alternatív utcaszínházi és cirkuszművészeti kifejezési formákkal. A ma a hetvenes éveiben járó Polunyin minden idők egyik legnagyobb clownja, Nyikolaj Jevreinov, Charlie Chaplin és Marcel Marceau pantomimművészetének méltó folytatója, iskolateremtő mester. 1982-ben Leningrádban megszervezte a Mímes parádé (Mim-parad) nevű országos pantomimes találkozót, 1987-ben létrehozta

az utcaszínházak fesztiválját, 1989-ben pedig útjára indította a Világkaraván nevű európai utcaszínházi találkozót. Az utcaszínházi formák nagy hatással voltak később a pétervári alternatív színházi mozgalom fiatal művészeire. Szláva Polunyin 1988-tól többnyire külföldön tartózkodik. Londonban évekig tanulmányozta az angol abszurd humort, együtt dolgozott többek között Terry Gilliammal, a Monthy Python-csoport egyik tagjával. Jelenleg Párizs mellett él, ahol Slava's Moulin Jaune (Sárga Malom) néven különleges színházi központot hozott létre.

Polunyin stúdiójában kezdte pályafutását Anton Adaszinszkij mint pantomimművész. A mimes mesterséggel párhuzamosan Adaszinszkij megtanult trombitán és dobon játszani, és a Licegyéji utcai performanszait élő zenével kezdi kísérrni. A DEREVO egyik védjegye lesz a későbbiekben az élőzenével kísért mozgásszínházi előadás. Adaszinszkij egyébként a nyolcvanas évek második felében AVIA nevű zenekarával fontos szereplője lett az underground zenei színtérnek is. Színészként és énekesként részt vett többek között Szergej Kurjohin legendás Pop Mehanyikájának minden egyes fellépésén.

Szergej Kurjohin zongoravirtuóz, jazz zenész, zeneszerző, forgatókönyvíró, színész a leningrádi underground művészeti szcena egyik legmeghatározóbb egyénisége volt. 1954-ben született Murmanszkban és már négyéves korában elkezdett zongorázni, mindenkit lenyűgözve kivételes zenei hallásával és emlékezőtehetségével. 1971-ben, a középiskola befejezése után költözött a családjával Leningrádba. Kurjohin itt a Nagyezsdá Krupszkaja nevét viselő Kulturális Főiskolán kezdte meg tanulmányait, ahol több szakot próbált egyszerre elvégezni, és ahonnan többször is eltanácsolták. Végül feladta a tanulást és alkalmi munkákból élt. A nyugati rockzenével nagybátyja ismertette meg, aki matrózként dolgozott egy kereskedelmi hajón. A leningrádi underground művészvilágba fiatal költő barátja, Arkagyij Dragomoscsenko vezette be. Kurjohin sokféle műfajjal és szakmával kísérletezett, részben kényszerűségből is, hogy el tudja tartani a családját. Érdeklődése a free jazz felé fordult, amikor megismerkedett Anatolij Vapirovszaxofonossal. Az akkor már a leningrádi konzervatóriumban tanító jazz zenész felismerte Kurjohin tehetségét, és meghívta a kvartettjébe billentyűsnek. Kurjohin a fellépésekkel párhuzamosan önálló számokat is szerzett és a felvételeit külföldi közvetítők révén eljuttatta Londonba a BBC orosz adása zenei műsorvezetőjének, Leonyid Fejginnek, a Leo Records zenei kiadó alapítójának. Fejgin 1981-ben adta ki a *Ways of Freedom* című Kurjohin-albumot, ahol az egyes számok címei (*Szigetcsoport, Fal, Nincs kiút, Belső félelem, Másik út*) egyértelműen Szolzszenyicin nagy művére, *A Gulag szigetvilágra* utaltak, amely ekkor még be volt tiltva a Szovjetunióban. A lemezt nagyon jól fogadták a nyugati kritikusok.

Kurjohin, aki kijelentette, hogy „egyszerre akar[ok] Mozart és Michael Jackson lenni”, 1984-ben hozta létre a Pop (Populjarnaja) Mehanyika nevű multimedialis underground projektjét, ahol az orosz rock és punk azóta legendává vált kiválóságai mellett részt vettek komplett kórusok, komolyzenei együttesek, jazz zenészek és semmiféle zenei képzettséggel nem rendelkező szereplők is (sőt időnként állatok, libák, kecskék, lovak, még kígyók is), és ahol a legkülönfélébb zenei stílusok kerültek konfliktusba egymással, erősítették fel vagy éppen oltották ki egymás hatását. Kurjohin koncertjein tudatosan keverte a könnyűzenét a komolyzenével, a free jazzt a szovjet esztráddal, az operát a táncdalokkal, az avantgárd performanszot a divatbemutatóval. Speciális gesztusnyelvet fejlesztett ki, egész testével mozogva, táncolva, ugrándozva vezényelte kaotikusnak tűnő zenekarát, hogy aztán a káoszból megszülessen valami meglepően új, frenetikus hatású, katarikus minőség. A Pop Mehanyika teltházassal koncertjei kezdetben illegálisak voltak, és szinte mindig botrányal végződtek. 1986-tól azonban szabadon felléphettek otthon és külföldön is. Ez a maga idején egyfajta sokkterápiaként ható, kezdetben avantgárd, később mind ironikusabbá váló posztmodern jegyeket mutató zenei színház nemcsak a fiatalon, negyvenkét éves korában rendkívül ritka szívbetegségben meghalt Kurjohin pályájának volt a csúcsa, hanem – ahogy Alekszandr Kan zenekritikus, Kurjohin Londonban élő egykori munkatársa értékeli – egyúttal a leningrádi underground művészetek felvirágzásának a legnagyobb ösztönzőjévé is vált.⁷

Kurjohin tehetsége, karizmatikus egyénisége, gyors észjárása, széleskörű műveltsége (kitűnő magánkönyvtárában összegyűjtötte a századforduló orosz kultúrájának minden fontos művét), könnyedsége, abszolút nem szovjet beállítottsága elbűvölt mindenkit, aki csak találkozott vele.

Az már egy másik, rendkívül ellentmondásos történet, hogy 1995-ben, egy évvel a halála előtt a rendkívül termékeny, sokoldalú és roppant népszerű Kurjohin, kijelentve, hogy a művészet egyetlen aktuális formája a politika lett, belépett a Nacionálbolsevik Pártba, és újdonsült szélsőjobbaldali barátaival, Eduard Limonovval és Alekszandr Duginnal lépett föl a Pop Mehanyika koncertjein. Ettől kezdve minden energiáját a párt propagandájára fordította. A pétervári és moszkvai értelmiség megijedt az élet és a művészet ilyen veszélyes keverésétől, és nagyon sokan elfordultak a Kapitánytól, ahogy barátai és művésztársai nevezték Kurjohint. Mások ebben a hajmeresztő fordulatban Kurjohin személyiségének extremizmusát látták megnyilatkozni, a tehetségnek azt a minden határt szétfeszítő energiáját, amely korábban is a legszélsőségesebb, legkevésbé össze-

⁷ Кан, Александр, „О Сергее Курехине”, hozzáférés: 2022.01.31, <https://kuryokhin.net/aboutsergey>

illő, leglehetősebb vállalkozásokba vitte a zseniális művészt. Egyik legrégebbi barátja és zenésztársa, az Akvárium együttes frontembere, Borisz Grebenscsikov úgy vélekedett, hogy valamifajta eredendő naivitás sodorta Kurjohint a fasiszták közé, és korai halálában közrejátszhatott az is, hogy ráébredt, milyen szennyes dologba keveredett.⁸

2004 őszén nyílt meg Szentpéterváron a Szergej Kurjohin nevét viselő Modern Művészeti Központ, amely a zenész művészeti örökségének ápolásán túl több nemzetközi kortárs művészeti fesztiválnak is otthont ad. Kurjohin halálának huszadik évfordulója alkalmából 2016. júliusában barátai és zenésztársai részvételével emlékkoncertet rendeztek műveiből Moszkvában, a Csajkovszkij Koncertatórium Nagytermében.

Kurjohin Pop Mehanyikájánál és Polunyin Licegyéji Stúdiójánál kevésbé vált ismertté a szélesebb közönség számára, de nem kevésbé volt meghatározó jelentőségű a pétervári underground szcénában a már említett Borisz Ponyizovszkij munkássága. Ponyizovszkij még a háború előtti nemzedék képviselője volt, 1930-ban született Leningrádban, és kommunális lakása a Herzen utca 34-ben a hatvanas évektől kezdődően egyike lett az orosz nemhivatalos, más szóval „disszidens” értelmiség legfontosabb központjainak. A maga idejében gyakran megfordult nála Jozsif Brodskij vagy Andrej Bitov is.

Ponyizovszkijnek még érettségije sem volt, ugyanis tizenhét évesen egy közlekedési baleset következtében mind a két lábát elveszítette. Az amputációt nem vesztességként és tragédiaként élte meg, mint mindenki más a környezetében, hanem olyan eseményként, amely áthatotta a gondolkodását, elősegítette a szellemi összpontosítást, csendes szigetet biztosított neki az emberek között, és egyúttal megmutatta a benne lakozó természet energiáját. Mintegy saját magába emigrált. Szelíd, megnyerő egyénisége átsugárzik abban az interjúban, amelyet 1993-ban, halála előtt két évvel adott a BBC-nek.⁹ Ponyizovszkij eredetileg képzőművésznek indult egy művészet iránt intenzíven érdeklődő családban. A baleset után a képzelete segítségével mintegy újraalkotta maga körül a teret, és a színházának fókuszába is a színész téridejének problémája került, nevezetesen a színészi tevékenység idejében megképződő tér. Ponyizovszkij sokak számára maga volt a színház, saját korának élő szimbóluma. Viktor Krivulin *Ponyizovszkij DaNyet színháza* című írásában „kétértelmű, megfoghatatlan szépségű”, megele-

⁸ KURJOHIN halála után egy évvel a Szabad Európa rádió orosz adása kerekasztal-beszélgetést rendezett a művész pályafutásáról, ahol ez a téma is terítékre került. A műsor címe Непомнятый Курехин (A meg nem értett Kurjohin) volt. Hozzáférés: 2022.01.31, <https://www.svoboda.org/a/28703311.html>

⁹ „Theatre DaNet”. A BBC dokumentumfilmje töredékesen elérhető, hozzáférés: 2022.01.31. <https://youtu.be/eyF-g62pCYA>

venedett antik torzóként írja le alakját, amely „Héraklész felsőtestével, Zeusz fejével rendelkezett, de letörtek a lábai.”¹⁰

Tősgyökeres leningrádiként Ponyizovszkij térérzékelését abszolút meghatározta a pétervári építészeti örökség. Munkásságnak kutatója, Vera Szenyikina *Borisz Ponyizovszkij: portré városi háttérrel* című tanulmányában részletesen elemzi Ponyizovszkij különleges kapcsolatát a várossal. A tanulmány Ponyizovszkij esszéjéből vett idézettel indul. Az alább közölt részlet jól jellemzi a rendező és filozófus mélyen személyes térélményét, és színházelméletének autopoétikus, mitizált természetét:

„A mi színházunkat a teatralizált város hozta létre. Az alkonyfényű, szigorú és pedáns város, amely áthatja az embert a rendszer érzetével. A város, amely a külső terek egyszerűségével és a belső tartalom váratlan hangzatalival játszik. A templomok, a paloták, a múzeumok – részletek eklektikus gyűjteményei, és akár a múzeumi kollektciók, a rejtve maradóhoz külső szölamokat rendelnek, ezáltal a kiállítási tárgyak játékszerű létmódjába kerülnek. Ez a színház a belső mozgások és az egymásra hatások statikus színháza.

Nagyon nem szerettem az ünnepélyes Pétervárt: az Izsák teret, a Kazanyi Székesegyházat. Nem tett rám különösebb hatást Rossi, Rastrellit pedig egészen nevetségesnek találtam. Máshogy ismerem a várost – mindenféle hangzatos név nélkül – és minden, amit csinálok, belőle ered: a Filharmóniánk próbáinak zenéjéből, a Kunsztkamera mögötti üres kis utcácskákból. Esőben szeretem a várost, amikor a magány érzését hívja elő, amikor az utak és a mellékutcák kiürülnek. (...)

Fiatal koromban a tetőkön éltem. És felülről érzékeltem a várost – élesen, fiziológiai módon: a fényárnyékokkal, a tág és a szűk perspektívákkal.

Szerettem volna, ha a Gorohovaja utca lett volna a főutca. Maga a város – zenéje, építészete, konyhája – építette fel a maga hasonlatosságára az én színházamat. Kinyitom, mint egy könyvet. Képletekkel följegyzett szavaim, gondolataim vannak benne.”¹¹

¹⁰ „ДаНет Бориса Понизовского”, Кривулин, *Охота...*, 173-174.

¹¹ Понизовский, Борис, „Наш театр создан театрализованным городом” (A mi színházunkat egy teatralizált város hozta létre.) Gépirat. В. Ю. Ponyizovszkij Archívum. 1. Idézi СЕНЬКИНА, Вера, „Борис Понизовский: портрет на фоне города”, hozzáférés: 2022.01.31, <http://oteatre.info/boris-ponizovskij-portret-na-fone-goroda/>

Ponyizovszkij rengeteget olvasott, szüntelenül írt, rajzolt és rendezett (bár sohasem nevezte magát rendezőnek), jól ismerte Artaud, Mejerhold, Grotowski, Tadeusz Kantor elméleti írásait, a francia egzisztencialistákat, hatott rá a keleti színház, a *commedia dell'arte*, a középkori farce. Alapvetően képzőművészként gondolkodott, és maga is készített színházi díszleteket, szobrokat. Életműve több ezer jegyzetlapon maradt fenn, és a mai napig földolgozásra vár. Szenykiná szerint a színházi térről kialakított elgondolásaiban volt valami közös az orosz kozmizmus filozófiai tradíciójának, mindenekelőtt Ciolkovszkijnek a nézeteivel. A maga fizikai létének és politikai valóságának hatványozott izolációjában Ponyizovszkij a kijáratot kereste, amely a kozmoszba vezet. Színházában a kulcsfogalom a variabilitás; a tárgyak, bábuk, maszkok és a színészek állandó metamorfózisai a transzformációra mint a lét alapvető formájára utaltak. Az ideális színész számára egyszerre zsonglőr, artista, drámai színész és képzőművész, aki bármiből, ami eléje kerül, képes műtárgyat létrehozni. Az ember metaforaalkotó képességében a természet színpadának megnyilvánulását látta, az embert a természet „premierjének” tekintette. A játék tétje szerinte a néző halálfélelmének állandó kompenzálása, egy olyan új valóság létrehozása a színésznek a térben történő viselkedése által, ahol a néző nem az egymásra torlódó idő-fragmentumok, a születés és halál pillanatának végességével kénytelen folyton szembe-sülni, hanem ahol az élet és a halál, a Jin és a Jang, a színész és a bábu, az Igen és a Nem a metamorfózisok, transzformációk egymásba fonódó sorozataiban állandó kölcsönhatásban jelennek meg, és ezek révén a néző számára megképződik egy olyan időtapasztalat, amely megnyitja a kijáratot a végtelen terekhez, és a személyiség belső kozmoszába vezet. Ponyizovszkij csendesen halt meg, próba közben, maga teremtette színházának színpadán.

Az AHE Mérnöki Színház előadásai az emberi tudat megismerő folyamatainak vizualizációival voltaképpen szeretett és nagyra becsült Mesterük szellemi örökségét fejlesztik tovább immár egyre magasabb szinteken. 2017-ben *BoPo. A végig nem lapozott színház* címmel nagyszabású kiállítást rendeztek a pétervári Színház- és Zeneművészeti Múzeumban, melynek megnyitóján *Borja szintje* címmel performanszot hoztak létre. Makszim Iszajev úgy magyarázta a címet, hogy Borisz Ponyizovszkij olyan etalon, mint a tenger szintje, amelyhez minden földi magasságot viszonyítanak. Borisz emellett egy önmagában is sokszintű konstrukció – ez elevenedik meg a performanszban.¹² A projekt megvalósításában résztvevő egykori tanítványok között ott találjuk azt a Jana Tuminát is, akinek

¹² A projekt leírása a Szentpétervári Önkormányzat weboldalán, hozzáférés: 2022. 01. 31, https://www.gov.spb.ru/gov/otrasl/c_culture/news/119249/

az AHE *Pihe és por* című előadásában látott játékától annyira el voltam ragadtatva több, mint húsz évvel ezelőtt a THEALTER-en.

Bibliográfia:

MIKOLA Gyöngyi. „Aphrodité asztala”. In *Alibi hat hónapra antológia. Urak-Dámák*. Szerkesztette: Alexander BRODY, CSONTOS Erika, FARKASHÁZY Tivadar, MÁRTON László, NAGY Gabriella, TORMA Tamás, 283-287. Budapest: Alibi Kiadó, 2003. ősz.

АВЕРИНЦЕВ, Сергей, „Опыт петербургской интеллигенции в советские годы – по личным впечатлениям”, hozzáférés: 2022. 01. 31, https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2004/6/opyt-peterburgskoj-intelligenczii-v-sovetskie-gody-8212-po-lichnym-vpechatleniyam.html

КАН, Александр, „О Сергее Курехине”, hozzáférés: 2022.01.31, <https://kuryokhin.net/aboutsergey>

КРИВУЛИН, Виктор. *Охота на Мамонта*. Санкт-Петербург: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1998.

ПЕСОЧНИК, Николай, ПЛАТУНОВ, Александр, МОГУЧИЙ, Андрей, ИСАЕВ, Максим, КОЗЛОВ, Евгений, „Феномен петербургского независимого театра 90-х”, hozzáférés: 2022.01.31, <http://oteatre.info/fenomen-peterburgskogo-nezavisimogo-teatra-90-h/>

ПОНИЗОВСКИЙ, Борис, „Наш театр создан театрализованным городом” Gépirat. В. Ju. Ponyizovszkij Archívum. 1, hozzáférés:2022.01.31. <http://oteatre.info/boris-ponizovskij-portret-na-fone-goroda/>

СЕНЬКИНА, Вера, „Борис Понизовский: портрет на фоне города”, hozzáférés: 2022.01.31, <http://oteatre.info/boris-ponizovskij-portret-na-fone-goroda/>