

DOSZTOJEVSZKIJ, DOGYIN

FEHÉR ÉJSZAKÁK, FEKETE ÉJSZAKÁK

Két halványvörösén izzó csillár emelkedik fel valahonnan a mélyből a végtelennek tűnő sötétben. Aztán két tucat szereplő bontakozik ki a homályból, ortodox templomi kórust énekelve kerülnek egyre közelebb, talán harminc métert is megtesznek, míg kiérnek a fenékszínpad koromsötét alagútjából. Később, a szünetben látjuk, hogy a színpad mélysége tíz-tizenöt méter, a hátsó fal szürke, mállik, és tele van barna radiátorokkal.

Az ehhez hasonló világítási **trükkök** nem drágák, mindenesetre olcsóbbak, mint egy fekete bársonyborítás a hátsó fal teljes felületén (ami önmagában nem teremti meg a mélység illúzióját). Ezek még csak nem is rafinált trükkök. Egyetlen titkuk van: sokat próbálták őket.

A szentpétervári Malij Tyeatr *Ördögök*-előadásában számtalan ilyen trükk van, a díszlet működésétől kezdve a színészek legapróbb rezdüléséig. Nem tudom, mi a színészi (rendezői, világosítói) koncentráció titka. Persze nincsen semmi titok. Az előadást két évig próbálták. Ez ott is ritkaság, és jólesik arra gondolni, hogy (talán) csak az előadás hossza indokolta. Az első rész három óra, ez után jön az első szünet. Azután újabb három óra, szünet, végül két és fél óra. Az összesen tízórás Dosztojevszkij-adaptáció rendezője Lev Dogyin (a magyar közönség a *Gaudeamus* Madách színházi vendégszerepléséből ismeri).

Az *Ördögöket* olvasva az ember hamar észreveszi, hogy nincsen megnyugtató szereplője. A „nyugtalanító” ez esetben annyit tesz, hogy valószerűtlen. Szereplők, akik mintha *nem lennének*, vagy titokzatos erő által hajtva mind a szakadék felé rohannának, mint a regény mottójában szereplő bibliai disznónyáj. Csupa mérhetetlenül sötét figura, kivétel nélkül a végső felbomlás vagy önfelszámolás küszöbén; nem az bennük a különös, hogy ölnék, részegesek vagy éppen örültek, hanem az, hogy mindannyian túl vannak a normalitásnak azokon a határain, amelyeken belül egy ember még ép ésszel feltételezhető.

Tver kisváros lakóit egy Sztavrogin nevű volt katonatiszt oltotta be a tébollyal. Egyiküket az ateizmus tébolyával. Kirillov szerint Isten léte szükségszerű, de miután *nincs*, az emberiség válik Istenné, mihelyt ráébred önnön szabadságának korlátlanására. A

korlátlan szabadság szimbóluma az önként vállalt halál; Kirillov tehát csendes elszánt-sággal készül a pedagógiai célzatú öngyilkosságra; meggyőződése, hogy halálával magát az emberi létet mozdítja ki korlátaiból. (Öngyilkosságát később egy általa megvetett izzadságos politikai ügy szolgálatába állítják, de ez nem zavarja.)

Egy másik férfi, Satov, a bikanyakú és csapott homlokú, szegénylős egyetemista a pravoszláv Isten mindenhatóságának eszméjét kapta Sztavrogintól. Egész életét végletes indulatok közepette élte, fojtott, lázas várakozásban valami *sugallatra*, amikor egyszer csak megérti, mi a nyugalom és a szeretet. (Nem sokkal ezután néhány megtévesztett vidéki hivatalnok rendkívül szakszerűtlenül lelövi.)

A két férfi, akiket Sztavrogin egy-egy gondolattörődéke az ateizmus és Isten eszméjével oltott be, egymás szomszédságában él. Mellettük lakik egy lidércnyomásos verseket és dalokat faragó kapitány, Lebjadkin, aki iszik, hogy megbirkózzon „rettentő titkával”; később őt és félkegyelmű, angyali hú-gát (Sztavrogin titkos feleségét) megölik, a gyilkost pedig megmérgezik, hogy haláluk visszavonhatatlanul a „közös ügy” szolgálatába rántsa Sztavrogint.

A gyilkosságokért egy hadaró, szemüveges pétérvári egyetemista a felelős, aki összeesküvést szervez Tverben, Oroszország e legrejtettebb zugában. Pjotr Verhovszkij azt állítja magáról, ő a világforradalom követe, a Satovot meggyilkoló kishivatalnokok csoportja pedig egy „ötös sejt”, amelyhez hasonló sejtek egész Európát behálózzák. Ez nem igaz. Sőt Pjotr a tökéletesen kívülálló Kirillovot kéri meg, hogy „üljön csöndben, és jegyzeteljen” a gyűlésükön, így a magukat forradalmárnak vélő senkik majd a szervezet pétérvári revizorának hiszik.

Nehéz tetten érni, hol a lidércnyomás. Kirillov például, aki mélyen megveti magát az ügyet, rááll a revizorkomédiára, viszont jegyzetelést mímelni nem hajlandó, és ezzel hosszú vitát provokál Verhovszkijjal. Később olyan levelet ír, amely tökéletesen érvényteleníti öngyilkossága valódi célját; először megírni sem akarja, utóbb viszont egy „kilógó nyelvű pofát” szeretne rajzolni a levél aljára. Egy másik szereplő közben olyasmiket mond, hogy „a svábbogár nem zúgolódik”, és „az ázalék levelét versnek kell felfogni”.

Mi zajlik le Tverben két hét alatt? A forradalom világtörténete kicsiben? Szellemi kataklizma, amelyben a megfejthetetlennek nekirugaszkodó, végsőkig gyötört elmék felmondják a szolgálatot? Hátborzongató poémokkal teletűzdelt David Lynch-mozi?

Egyetlen történet? Sztavrogin története?

Sztavrogin lényege abban a bibliai idézetben koncentrálódik, amelyet a rá jellemző racionalizmussal maga olvastat fel Tyihon atyával: „...mivel lágyemeleg vagy, sem hideg, sem hév, kivetlek téged az én számból.” Miközben mindenki általa próbálja meghatározni önmagát, és tőle kapta rögeszméjét, ő érintetlen maradt. Sztavrogint nem gyötrik rémképek, nem nyomja agyon semmiféle eszme. Nyugodt. Gondolatairól, amelyek szép sorban mindenkit lángra lobbantottak körülötte, csak ő tudja, hogy félkészek. Önmagáról, aki mások életének fix pontja, csak ő tudja, hogy *nincs*. Akiknek rögeszméket adott, talán hogy az ő lelkesedésükön keresztül próbáljon hinni valamiben, talán kísérletképp, régóta fásasztyák. Tartalékait felemész-tette, hátralévő életét arra szánta, hogy meg-lelje a határait - mint az arénát még utoljára körbejáró bika. De tudja, melyek azok a törvények, amelyeket provokálhat vagy romba dönthet. Elköveti a Bűnt, és csodálkozás nélkül, szemlélődve veszi tudomásul következményeit. Úgy fogadja a lelkiismeret-furdalást, mint Merteuil márkiné a szüzessége elvesztését: higgadtan és éber figyelemmel. Megrontani egy gyereklányt és laboratóriumi szemlélőként asszisztálni öngyilkosságához - *baali* bűn: mindennél súlyosabb, de egyben gyermekem öntesztelés is. Sztavrogint nem váltja meg sem a bűn, sem a gyónás. Sőt bűne és terjesztésre szánt gyónása Tyihon atya szerint - *átkozott pszichológus*, vágja hozzá Sztavrogin - egyáltalán nem „magasztos” vagy „szörnyszerűen nagyszerű” cselekedet, hanem a tett súlyát elviselni képtelen ember iránti sajnálatot, tehát egyfajta szeretetet provokáló gesztus.

Sztavrogin a tökéletes maszka. Mielőtt felakasztja magát, beszapponozza a kötelet, és az asztalra helyez egy tartalék szeget. Nyilván a kabátját is összehajtogatja. A regény (egyben az előadás) utolsó mondata: „Orvosaink a holttest felboncolása után teljesen és állhatatosan elvetették az elmezavar lehetőségét.”

De Sztavrogin nem valódi főszereplő. Dosztojevszkij eleinte a maga Nyecsajev-in-

karnációjának, Pjotr Verhovenszkijnek szánta a főszerepet. Félbehagyta. Az új változat nyugtalanul váltogatja a nézőpontokat, Sztjepan Verhovenszkij történeteként indul, azután Sztavroginra fókuszál, az egyes szám első személyű narrátor a regény közepétől teljesen eltűnik, a történet aspektusai felhígnak és összemosódnak. Egy ponton Satov éppen szülő felesége és a bába (!) az igazság birtokosa, erre a pillanatra a születő lélek misztériumában oldódik fel minden más. Amikor néhány holtra rémült csinovnyik lelővi, Satov lesz a főszereplő. Azután a megfélemlített Liputyin a gyilkosság után Pjotr

lenné válnak. A regény első felének csomópontjai is egy éjszaka köré csoportosulnak. Sztavrogin sétára indul a zuhogó esőben: Pjotr, Satov, Kirillov, Fegyenc Fegyka, Lebjadkin és sánta húga a stációk, a regény legfontosabb hat beszélgetése összesen száz oldalt tesz ki. A századik oldal után megvirrad, de megváltásra, reményre nincs mód, „ugyan-olyan sötét volt, és ugyanúgy esett, mint azelőtt”. Az *Ördögök* éjszakai regény

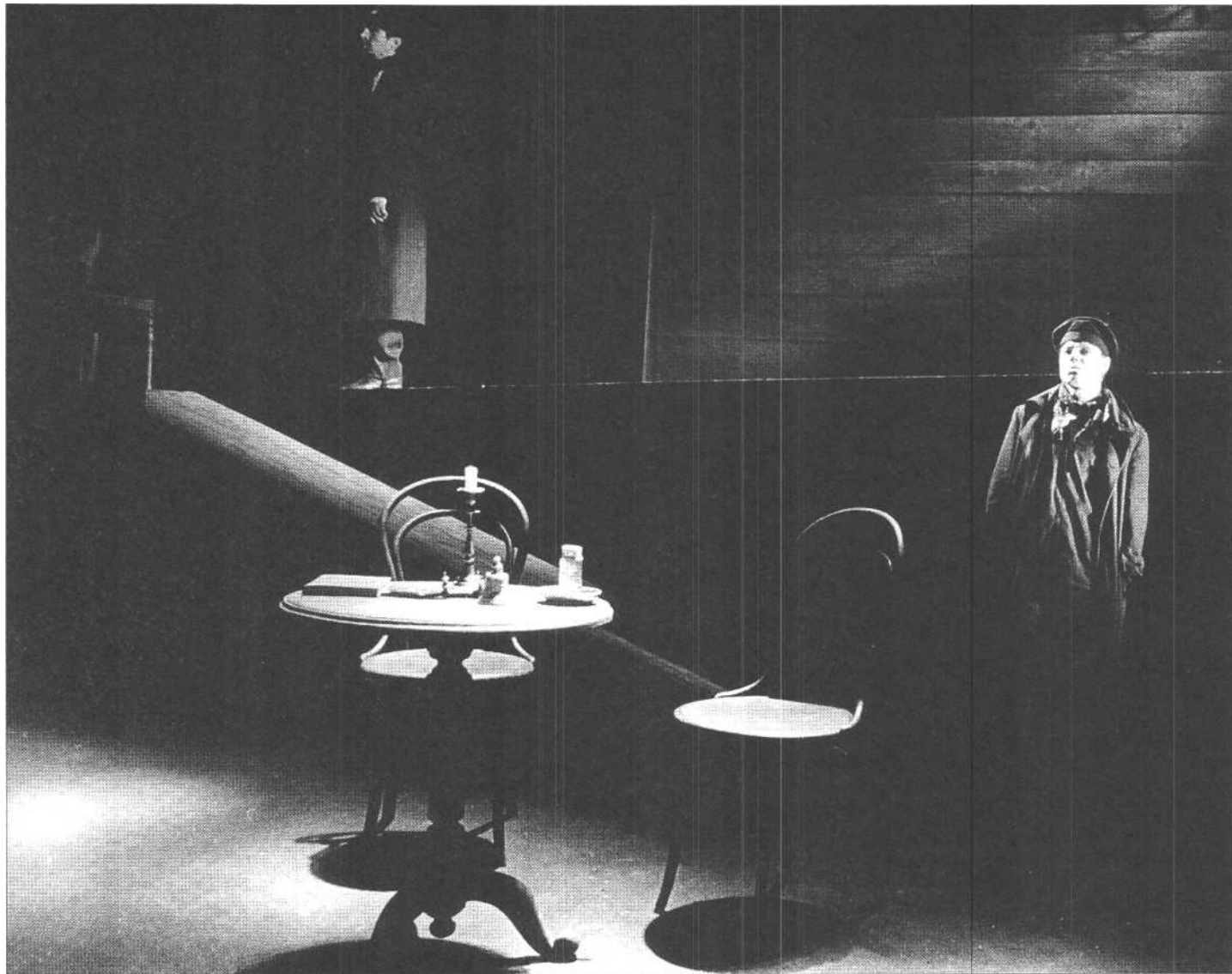
Akik eszméket keresnek, hit nélkül élnek. A középkor irodalmából tudjuk, hogy az ördögök rájuk vadásznak. Aki megszállottan kutat valamit, de üres edény, az könnyű pré

nónyját már elpusztult a tó mélyén, az ördögök ismét szabadok. De a város megtisztult a démonoktól.

Tver metaforikus tér. Templom, szalon, szűkös bérlakás, esőverte utca. A helyszínt a szereplők határozzák meg. Abszurd pokoltornáca, világvége-hangulatot árasztó e világi inferno.

A regény szerkezete prózaibb, mondhatni, „színháziatlanabb” - emberek beszélgetnek benne nyolcszáz oldalon át. Az összeesküvés elmarad, a túlélők szétszédnek.

* * *



Igor Szklar (Fegyka) és Pjotr Szemak (Sztavrogin) az *Ördögökben*

után rohan, és a futástól kifulladásra fölteszi neki a regény legfontosabb kérdését: „A miénk az egyetlen ötös csoport a világon, vagy csakugyan több száz ötös csoport van?” A kérdés egy holtra rémült hivatalnok szájából hangzik el, de túllép a történet látszólagos gerincét jelentő provinciális összeesküvésen, mert benne rezeg Kirillov és Satov létfilozófiai kérdésfeltevéseinek minden kiszolgáltottsága.

Ez az éjszaka, a kataklizmák éjszakája nem csak egy (ál)forradalmi gondolatot lep-lez le. Reggelre megszületik egy lélek, és valaki más meghal: az igazságkeresések útjai a végső összeomlás előtt egy percre érvényte

da. A regényt behálózza a hit. Bibliai mottóval kezdődik, és bibliai felolvasással ér véget, át- meg átszövik az újszövetségi és apokaliptikus áthallások (mint a titkos találkozó villanásnyi utolsó vacsora-allúziója, ahol az ördög attribútumaival felruházott Verhovenszkij játssza Jézus és az asztaltól elsőként távozó Satov Júdás szerepét). Mindenki hitet keres, elméleteket gyártanak az Istenember-ről és az Emberistenről, a Szentírásból idéznek. Aztán utolsó ítélet: bűnös és ártatlan egyaránt elpusztul, a város leég. A regény szerkezete olyan, mint egy rituális megtisztulás, középpontjában Sztavrogin gyónásával. Mint a mottó ördögűző szertartása. A disz-

Az oldalirányban enyhén lejtős színpadon négy faoszlop határozza meg a tereket; ezeken gerendákból ácsolt falapok siklanak hangtalanul föl-le, mint egy-egy puhán mozgó guillotine; ha kell, kifordulnak, így párhuzamosak lesznek a rivaldáival - tetszőleges magasságú dobozba zárják a színpad közepét, vagy az előszínpadot választják le szűk utcaként. De létrehozhatnak balról jobbra lejtő és fokozatosan mélyülő utcát vagy enyhén döntött dobozt, amelynek - mondjuk - a bal oldali és a hátsó fala méterekkel a többi fölött kezdődik.

A színpad deszkái közül kettő - elöl, hátul egy-egy - a rajta álló szereplővel időn-

ként a tér teljes szélességében felemelkedik; egyik pontjuk rögzítve van, arra emlékeztet, ahogy a pétervári hidakat húzzák fel éjszákánként. A ferde színpad előtt, az első sor szintjén kis kávéházi asztal, két székkal. A színpad két szélén, helyesebben a színpadnyílástól jobbra és balra (ezek a terek eredetileg nem tartoznak a színpadhoz) hasonló asztalkák és székek, egy-egy járással hátra. A három leválasztott tér felváltva jelez enteriőrt, a Filippov-bérház egyes lakásait, a Sztavrogin-rezidencia előszobáját, vagy egyszerűen csak izgalmassá teszi a színpadi járásokat. A nem játszó szereplők néha lentről figyelik a cselekményt. Ilyenkor a jelenet megteremti a kettős tér konvencióját - amíg a színpadon lévők egyszer csak le nem szólnak, játéka vonva a lentieket, és megtörve a jelenet „színpadi nyelvét”. Az ilyen pillanatok nem kíséri világításváltás vagy más effekt.

Ferdén a színpad hátfalához támasztva vékony, piros létra, odafönt kiér a látóterünkbe. Néhány, időről időre különböző szögekben elhelyezett szék bonyolult gondolati tereket hoz létre. A négy faoszlop vörös fényű gyertyák.

Az előadás Marja Lebjadkina visszaemlékezésével kezdődik; a történet közepéből kismetszett monológ hallgatója Satov. Ahogy az egyetlen fénnel megvilágított, mozdulatlan színésznőnek Sztavroginnal való kapcsolatát felidéző monológja is mottó, úgy Satov jelenléte is emblemikus. Ha az egész regény szerkezetét tekintjük, Satov a legkevésbé közönyös szereplő. Szinte végig jelen van, és lesütött szemmel szívja magába a Sztavrogin körül kibomló cselekményt. Nem részeges, nem örült, mégis a végletekig felajzott viszonya van mindenhez, amit lát. Egy ember, aki legszívesebben minden percben felugrana és *robbanna*, de nem teszi meg, mert egyvalakire vár. (Amikor mindent Sztavroginra zúdít, érthetetlen, túlfeszített monológ lesz majd az eredmény.) Egy *nem reagáló* ember, akit a passzív szemlélődésnek tűnő, valójában hihetetlen erőfeszítésekkel kicsikart *nem-cselekvés* sodor az önfel számolás szélére. Szergej Vlaszov játéka a színészi koncentráció csodája. Nincsenek eszközök, fojtott remegés, természetellenes légzés - tíz órán át erre nincs is mód. Egy nyugtalan ember van, aki nem mozdul. Arra a pillanatra gyűjt, amikor mozdulhat.

Ez a pillanat az egész adaptáció szempontjából áruklódó. Egyike annak a néhány jelenetnek, amikor pontosan az történik, amit Dosztojevszkij leír. Egy ember ül a sarokban hosszú percekig, majd feláll, és rá-érős léptekkel az egész színpadon át Sztavrogin elé sétál (az épp érvényben lévő „térkonvenció” jegyében végig kell sétálnia a színpad előtti síkon, eltűnnie a takarásban, majd ellenkező irányban végigsétálnia a színpadon). Arcul üti Sztavrogin, aki hihetetlen önuralommal összekulcsolja a kezét a háta mögött, ahelyett, hogy visszaütne. Satov lassan lehorgaszta a fejét, és szó nélkül kimegy.

A jelenet két dologra ébreszt rá. Az egyik az, hogy Dosztojevszkij abban a pillanatban kivételes *színházi szerzővé* válik, mihelyt rá-

jövünk, hogy „jelenetei” a leírtakhoz képest megbonthatatlan ritmusúak. Egy-egy regénybeli kulcsjelenet „összesűrítése” tökéletes út a színpadi illusztrációhoz. Az, hogy Satovnak adott esetben sajátosan hosszú utat kell bejárnia (és ehhez a korábban *másként* beexponált térnek az ő útjához kell igazodnia, amíg valaki más majd hasonlóképpen újra nem értelmezi), szükségképp tízórásra nyújtja az előadás hosszát, viszont minden egyes pillanatot önálló idővel és az eredeti regénnyel megegyező bonyolultsággal ruház fel. Ez a térbeli és rendezői konvenció lehetővé teszi, hogy egy hosszú és néma hajsza az esőben vagy egy egészben sült pulyka kényelmes elfogyasztása dramaturgiát és ritmust szabjon a történetnek.

Hasonlóan egyszerű térkezelésre épül a Virginszkijnél zajló összesükvés-jelenet (a harmadik fontos éjszaka) és utána Pjotr Sztavrogin utáni hajszája a - pusztán fényekkel megoldott - esőben. A négy oszlop ezúttal egy doboznyi szobát metsz ki a színpadból, amelyben mire a négy felfelé mozgó lap fölfedi a pár négyzetméterre (egy asztal köré) zsúfolódott húsz embert, már áll a dohányfüst. A hagymázos világjobbító viták sajátos kontextusba helyeződnek attól, hogy Tver zugfilozófusai egy metrószerelvénnyel helyen lökdörik egymást. Amikor viszont Sztavrogin kilép a mozgó tablóra emlékeztető jelenetből, a lapok visszaereszkednek, eltűntetik a szobát, és amikor földet érnek, a riváldával párhuzamosan befordulnak. Lassú mozgásukkal megteremtik a séta *idejének* érzetét, és miután megállapodtak, egy rásegített fénnel megteremtik hozzá az utcát.

Az adaptáció másik fontos felismerése, hogy amikor tíz órán át, testközelből figyeljük egy ember történetét, akkor bármiféle „alkati” szereposztás lelepleződik. A regényt olvasván a „figurába épül”, hogy Satov csapott homlokú, kócos, alacsony és bikanyakú (Dogyinnál kellemes megjelenésű, nyílt tekintetű fiatalember), Kirillov jelentéktelen arcú, vékony és égő szemű (Dogyinnál érces hangú, pirospozsgás, atletikus óriás; az előadás komolyan veszi, hogy mindennap tornázik), Sztavrogin pedig természetellenesen sápadt, különleges szépség (Dogyinnál alacsony, kreol és spanyolos arberendezésű). Mindez természetesen több annál a forradalmi gondolatnál, hogy a regényírói képzelet színpadon nem mindig kiosztható, és a színész alkata önmagában nem old meg semmit. A lényeg valahol akörül rejlik, hogy egy tízórás előadásban nem lehet *alakítani* és *megformálni*, csak valahogy közelíteni ah-hoz az állapothoz, amelyben a színész saját énje már távoli, megfoghatatlan fikció, a szerep pedig magától értetődő, saját ritmusban lélegző entitás. Pjotr Szemak kivételes Sztavroginja belül hordja a hidegséget. Egy csöndes, harmincéves férfi, aki nem játszik unottat és elegánsat. Az eleganciát a formátum ereje adja. Elkárhozottsága, ahogy majd széthullása is, nem démoni, hanem bágyadt és szánni való. Nem hős, hanem *beteg*, aki palástolja a betegségét. Igor Ivanov Lebjadkin kapitánya sem a szétszórt mozdulatokból és mondatokból teremt hideglelés bohócériát, hanem abból, ahogy megpróbálja *összefogni* őket. A fogcsikorgató erőfeszítés mindvégig mulatságos (és tragikus);

a szétszórt mozdulatok és mondatok nem volnának azok.

Az előadás, már csak terjedelménél fogva is, megtisztító szertartáshoz hasonlít. Felvilágosít valamit az egész napos görög színházi ünnepek rituáléjából, de sajátos módon a szappanoperák önmagukba zárt, elnyújtott ritmusú világából is. A múlt századi orosz regények (ahogy a görög drámai trilógiák vagy Shakespeare királydráma-ciklusa is) közelebb állnak a szappanoperához, mint a mai értelemben vett színpadi műfajokhoz. Az *Ördögök* előadása szappanopera, csak éppen minden pillanatában sűrű és feszült.

Sztavrogin gyónása a megerőszkolt kislányról - egy húszoldalas *levél* - színpadi abszurdum.

Dogyin előadásának néhány jelenetét egy kislány hangja köti össze; félszeg dúdolás, ezzel kezdődik és végződik a darab.

A regény egyik észrevétlen pillanata színpadon különös jelentőséget kap (itt sem történik más, mint amit Dosztojevszkij leír): Sztavrogin Kirillovnál ül, amikor benyit a szomszéd kislány - Kirillov labdázni szokott vele -, meglátja Sztavrogin, és minden különösebb ok nélkül sírva fakad. Berohan az anyja, az ölében viszi ki a már zokogó gyereket, fogalma sincs a rémület okáról (Sztavrogin sincs, most látta életében először).

Később, a nagy séta végeztével, Sztavroginban összegződik az éjszakai beszélgetések kudarca - az újból lepergett öt év, az *életkudarc* egyetlen esős hazafelé sétában sűrűsödik össze. Ez az út az első felvonás záróképe. Sztavrogin sétája közben felemeli a riváldával párhuzamos „híd”, közben a hátsó falnak támasztott létra alján megjelenik az iménti kislány. Fényfüggönnyel leválasztva, lidérces, „összhangolatlan” mozdulatokkal próbál felmászni, izomsorvadásos módjára markolássza ugyanazt a két fokot. Az agonizáló „egy helyben mászás” közben a dúdoló hangot halljuk.

Még később, már egy másik felvonásban, Sztavrogin a gyónásra készül. Tyihon a sarokban ülve olvasni kezdi a levelet. Aztán Sztavrogin a riváldához áll, már övé a szöveg, Tyihon oldalt a levélbe mélyed, Sztavrogin összeszorított száján át szűrve, kimérten a szemünkbe nézve idézi fel a történetet, kényelmesen hallgatni, mint Don Juan tartuffe-i monológját a képmutatásról. Újból a dúdoló kislány, újból fény a létrán. A kislány most lassú, kaján, szinte táncos mozdulatokkal mászik felfelé. Mire Sztavrogin befejezi a gyónást, épp kiér felül. Szabadulás egy kiszakadni képtelen történettől, és a rémálom, amivé válni tud a megkínzott tudatban.

Egy előadás belső ritmusai - motívum-rendszerek.

A híd, amely felemelte Sztavrogin, a párbajjelenet három lövése előtt háromszor emeli fel őt és ellenfelét (egy célszerű dramaturgiai összevonás következtében Mavrikijt, Liza vőlegényét). Sztavrogin a riváldához közelebbi hídon sétál végig, Mavrikij ellenkező irányban, a fenékszínpadhoz közel. A lövések előtt megfordulnak, egymás szemébe néznek a magasban. Az „effekt” itt nem jelentést szül. Azt a húsz-harminc mé-

tert szüli, amit a lövések előtt megtesznek a párbajozó felek.

Ugyanez a híd emeli fel a halottakat.

Minden halál előtt lelassul, majd felgyorsul az előadás ritmusa. A Satov érkezésére váró kishivatalnokok véghetetlen vitája, Pjotr „brechti” magyarázata az áldozat célszerűségéről. Holtra rémült, amatőr gyilkosok téblábolása. A lövés előtt suta, kínos percekre számítunk, a *III. Richárd* börtönjelenetére (jelen esetben ezt írta meg Dosztojevszkij). Itt Satov a színpad alól érkezik, a gyilkosok összerezzenek, ahogy a hangját hallják, ösztönösen elugranak a süllyesztő nyílásától. Pjotr Verhovenszkij előveszi a pisztolyát, felbukkan Satov feje, értetlen arc, semmit nem lát, *lábakat lát*, még beszél, amikor Pjotr föbe lövi. Egy visszatántorodó alak - mielőtt földet érne a halott test, sötét. Tomboló zene, egy fejsze a holttesten, újból sötét, azután a híd a magasba emeli a halott embert, mielőtt végképp eltűntetné.

Minden gyilkosság után sötét, zene, fejsze a holttesten, sötét, azután a gép még utoljára felmutatja nekünk a testet.

Kirillov halála a színpadi feszültség ritkán látott, katartikus csodája.

Vele együtt tudjuk, hogy Pjotr az öngyilkosságot jön „behajtani”. *Mi mondjuk meg, mikor*, közölte évekkel ezelőtt. Kirillov várt, gimnasztikázott, és a szomszéd kislányával labdázott. *Kedden*, közölte Pjotr pár napja. Szergej Kurisev (Kirillov) megengedő arca annak az embernek a sötét mosolyát idézi, akitől rettegnek a bármikor bekövetkező robbanás miatt, s akit ez az önként vállalt halál küszöbén még el-elszórakoztat.

Amíg Kirillov azt a búcsúlevelet fogalmazza, amelyben a lehető legmocskosabb politikai akciókat szívességből magára vállalva érvényteleníti öngyilkosságát, Pjotr egy pulykát eszik („Én ma még egyáltalán nem ettem, magának meg úgysem lesz rá szüksége”). Ez tíz perc némajáték, Kirillov kínlódik, visszavon, Pjotr pisztollyal kényszeríti a levélírást (ez önmagában egy létfilozófiai abszurd); végül aláírja, „szicsasz (pillanat)”, mondja, és pisztolyával jobb szélre vonul, hogy jógalézzel készítse föl magát. Pjotr közben eltakarítja a tányérok, eloltja a lámpákat, és bal szélre megy. Szünet. Kettős tér. Kirillov egyre nehezebben lélegzik, szó szerint *szürkül* az arca a félelemtől; Pjotr türelmetlen, pisztollyal a kezében átlopózik a színpadon - majd ő bevégzi az öngyilkosságot. Kirillov föláll, tudjuk, hogy össze fognak ütközni. Összeütköznek. „Szicsasz”, mondja Kirillov bocsánatkérően, és sétálni kezd. Egyre hisztérikusabb tempóban rojja a színpadot, a rettegés koncentrikus köreibe halad a halál felé. „Szicsasz”, mondja rendszeres időközönként, valami állati automatizmusból, eltűnik hátul, megjelenik jobboldalt, eltűnik, megjelenik lent. Hosszú percekig sétál; Pjotr ezalatt oldalt átszellemült arccal egyetlen, főnről irányított fényvel megvilágítva vár. Kirillov már a színpad alatt van, a hisztérikus „szicsasz”-ok alulról, hol innen, hol onnan hallatszanak.

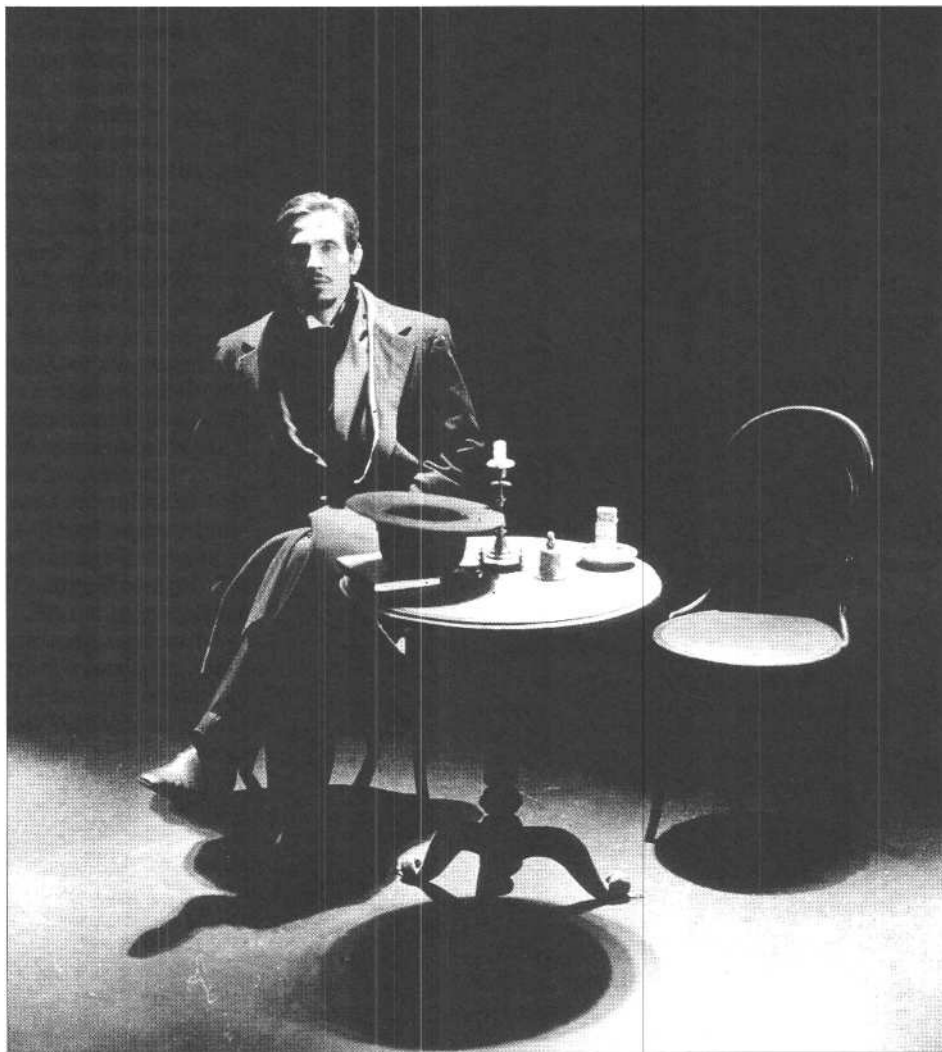
Megszünek az idő. Ha valaki azt mondja, hogy a színpad képes több száz nézővel megértetni, mi zajlik egy öngyilkosban a ravaszhúzás előtt, nem hiszem el.

Aztán valahányadik „szicsasz” után fülsikétítő dörrénés letről. Abban a pillanatban sötét. A már hallott tomboló zene, és a híd felemelkedése előtt egy fejsze világítja meg az üres színpad közepét.

Logikus. A holttest a színpad alatt van.

Az adaptáció természetesen rafináltan hol megtartja, hol áthágja Dosztojevszkij invencióit. Apró, praktikus szerepösszevonások (huszonöt színészre) és jelenet-átcsoportosítások. A nagy éjszakai séta beszélgetései nem lineárisan követik egymást, hanem élesebb, többszereplős helyzetekbe ágyazva egyetlen jelenetet alkotnak. Mögötte, egy fényfüggönytől kissé áttetszővé varázsolva,

egészen eddig a halálára készült (Pjotr mára ígérte magát). Satovnak pénz kell a teához, eladja a pisztolyát annak a diáknak, aki félóra múlva majd beállít hozzá, hogy valami ürüggyel a kivégzésére kísérje. Satov hazaszalad, Kirillov egy halom takaróval téblábol. A két férfi megáll egymással szemben. Sztavrogin egyiküket Istennel, másikat ateizmussal oltotta be, eddig egyetlen közös rítusuk a gyűlölet volt, Sztavrogin helyett a másikat gyűlölték az életcalásért. Most hirtelen egymás nyakába borulnak („mindig is kedveltelek”) - abszurd és parodisztikus pillanat, amelyben mégis valami nagyon egyszerű és emberi dolog fogalmazódik meg. De mi már tudjuk, hogy egyiküket nemsokára lelövik, a másik pedig ezzel egy időben föbe lövi magát. (Virginszkaja, a bába is tud-



Sztavrogin: Pjotr Szemak

időről időre felsejlik az utolsó állomás, a szent együgyű Marja ágya. Hasonlóan „szituatív” csere az, hogy Sztavrogin egyenesen Tyihontól érkezik a párbajra.

Itt-ott váratlan, felszabadító humor. Az öngyilkosság éjjelén Kirillovhoz beállít Satov, hogy takarókat kérjen, a felesége szül. Innentől kezdve a hangnem a lúdbőrös humoré. „Nagyon sajnálom, hogy szülni nem tudok, vagyis hát nem szülni nem tudok, hanem úgy cselekedni nem tudok, hogy szüljenek... vagy... Nem, én ezt nem tudom kifejezni” - mondja elgondolkodva Kirillov, aki

ja, lévén az egyik összeesküvő felesége. Amikor a szülés után, esetlenségétől felbosszantva és elbűvölve, vampként csókolja szájon Satovot, egyszerre csókol meg egy férfit és egy leendő áldozatot.)

A két férfi összeölekezése tartalmilag és érzelmileg egyaránt hihetetlenül sűrített pillanat (ez és a csók egyaránt Dogyin találmánya, nem szerepel a regényben). Megszületéséhez kivételes színpadi ritmusra és tízórás előadásra van szükség, amelyben egy-egy órával korábban előkészített pillanat kiszakadhat az időből.

Hasonlóan sűrített pillanathoz jutunk, ha elraktározzuk magunkban Pjotr Verhovenszkij Sztavroginhoz intézett nagymonológját, az izzadságos, öntudatlan férfiszerelemnek és a gátlásos, cselekvésképtelen akarnokság-nak ezt a monumentumát. Pjotr a hízelgés, a fenyegetés és a könyörgés keverékével igyekszik meggyőzni Sztavrogint, hogy áll

gura további belső útja pedig nagyrészt ettől a pillanattól eredeztethető.

Amikor Pjotr az öngyilkosság előtt elkéri Kirillov labdáját („Erre sem lesz többet szüksége”), és néhányszor a földhöz pattintja, gondolatban a beállítás mögé vetődik a monológ. Egy velejéig sértett és reszkető ember, egy félszeg sátán próbálja bizonyíta-

nem látni az arcát (hazai színpadon elképzelhetetlen). Nagyon sokára, egy pontosan lepróbált pillanatban a színész észrevehetetlenül apró mozdulatot tesz - mondjuk, egyik lábáról a másikra áll -, és újból látjuk az arcát, egy, feltehetően precízen megkomponált félárnyék sávjában.

A rivalda teljes vonalán gyakran fényfüggöny húzódik; ettől a mögötte lévő fényviszonyok átfogalmazódnak, mintha egy lehetfinom túllön át néznénk a színpadot, az előtte állókat viszont szokatlan élességgel metszi ki a térből. Mindez a sokszoros tagolású színpaddal kombinálva számtalan látványbeli kontextust teremt.

Az *Ördögök* éjszakai regény. Az előadás félhomályos világából kilépve pedig, noha késő van már, káprázik a szem - javában tartanak a fehér éjszakák.



Szergej Vlaszov (*Satov*) és Szergej Kurisev (*Kirillov*)

jon a mozcgalom élére. (A monológot egyébként nehéz nem elraktározni, a tárgyától átszellemült, egész testével egy házfalnak simuló Szergej Behtjerev egy eksztázisban lévő szent és egy féreg képzetét egyesíti, és a hazaitól eltérő attitűddel színházba járó orosz közönség nyílt színi tapsban részelteti. Behtjerev Verhovenszkije alacsony, állig gombolt, izgága és törékeny figura, vállig érő, szőke hajjal. Apró, rejtett jelek során felváltva húzza magára egy esetlen bohóc és egy kénkőves ördög attribútumait.) *Akkor* Sztavrogin megalázta és ellökte Pjotr, a fi-

ni a *kézügyességét*. A labda pedig ugyanaz, mint amit a szomszéd kislány hozott magával, mielőtt meglátta volna a Kirillov-nál vendégeskedő Sztavrogint.

Az előadás tíz órán át egységes atmoszférájában lényeges szerepet játszik a világítás. Sűrű, árnyékos színpadképekbe vág olykor egy-egy éles fénynyaláb. A jelenetek rendre félhomályban játszódnak; ha egy szereplő kilép a fényből, *ad absurdum* akár percekgig

A tényekhez visszatérve, Dogyin tehát két évig próbálta az előadást. Hogy a pétervári önkormányzat szó nélkül finanszírozta-e, egyrészt kideríthetetlen, másrészt, viszonyainkat ismerve, voltaképp lényegtelen is. Csak sejteni lehet a kivételes összmunka „szakmai” fortélyait (mindenesetre árulkodó, hogy a két rendezőasszisztens posztját két színész, Pjotr Verhovenszkij és Marja Lebjadkina alakítója töltötte be). Az angol nyelvű műsorfüzet szerint az orosz sajtóban hosszú találgatások előzték meg a bemutatót, lévén a próbák 1989-ben, két évvel a Szovjetunió összeomlása előtt kezdődtek, és számtalan publicista firtatta, vajon Dogyin „tízórás bolsevizmuspersziflázssal áll-e bosszút a hetvenévnvi kommunizmusért”. A kérdésceltevésből feltehetőleg gyanítható a válasz, a probléma mégsem oktan felvetés, elég hozzá az *Ördögök* legutóbbi, 1983-as magyar kiadásának fülszövegét elolvasnunk. Azt is megjegyzi a műsorfüzet, hogy Dogyin „nem a regényt adaptálta színpadra, hanem a színpadot adaptálta a regényhez”, ami a kötelezőolvasmány-illusztrációk sivár világában hasznos gondolatnak tűnik.

A produkció nyolc éve van repertoáron. Mindig délben kezdődik, és este tízkor ér véget. Az általam látott előadást pótszékes ház nézte. A közönség nem fészkelődött a háromórás felvonások alatt, ezzel szemben negyed órán át állva tapsolt a végén. Július közepe volt, kint harminc, bent harmincöt fok. A színészi, a rendezői és a világosítói koncentráció csodájánál talán csak egy nagyobb titok van, ha létrejön: a nézőé.

KOLTAI GÁBOR