17th International Scientific Conference 2025

Sessions of the Faculty of Education

https://doi.org/10.36007/5390.2026.130

PÁRBESZÉD A CSEHOVI SZÖVEGGEL KIRILL SZEREBRENNYIKOV *RAGIN* CÍMŰ FILMJÉBEN

DIALOGUE WITH CHEKHOV'S TEXT IN KIRILL SEREBRENNIKOV'S FILM *RAGIN*

Zsuzsanna KALAFATICS[23]

ABSTRACT

The article provides an analysis of Kirill Serebrennikov's film Ragin (2004), the first Russian screen adaptation of Chekhov's novella Ward No. 6. Conceived within the project Anthology of Russian Madness, the film displaces the narrative into 1904, the year of Chekhov's death and the eve of the first Russian revolution. By introducing additional characters and historical references, the adaptation reconfigures the original text, shifting emphasis to questions of medical discourse, freedom, and social coercion. The study demonstrates how Chekhovian motifs – particularly the dialogue between Ragin and Gromov and the blurred boundary between "normality" and "pathology" – are reframed within a post-Soviet cultural horizon. Stylistically, the film employs theatricalization, audiovisual estrangement, and Alexei Aigui's music to construct a distinctive cinematic language. Thus, Ragin is interpreted as an authorial re-reading of Chekhov that expands the possibilities of literary adaptation in contemporary Russian cinema.

KEYWORDS

film adaptation, A.P. Chekhov, Ward No. 6, Kirill Serebrennikov, Ragin, psychoanalysis, postmodern irony

BEVEZETŐ: CSEHOV A FILMVÁSZNON

Csehov műveinek filmes feldolgozása már a filmművészet hajnalán, a 20. század elején megkezdődött. 1909-ben Pjotr Csardinyin, az orosz némafilm egyik kiemelkedő alakja Csehov *Sebészet* című novelláját vitte filmre – ez az alkotás azonban sajnos nem maradt fenn. Azóta Csehov művei szinte kimeríthetetlen forrást jelenetek mind a megfilmesítések, mind a színrevitelek, esztrád jellegű feldolgozások számára (Туровская, 1989). A rendezők immár több mint egy évszázada újra és újra visszatérnek Csehov szövegeihez – ez pedig meggyőzően bizonyítja műveinek időtálló aktualitását és a filmművészet fejlődésére gyakorolt jelentős hatását. Ha megnézzük a Csehov-művek alapján 1991 után készült orosz filmadaptációkat, akkor szembetűnik azok posztmodern, kísérletező jellege. O. Kirillova szerint a Csehov-szövegekkel való kísérletezés döntő szerepet játszott az orosz posztmodern filmnyelv kialakulásában (Кириллова, 2014, 93). A kortárs rendezők közül többen – például Kira Muratova (*Csehov-motívumok*, 2002), Kirill Szerebrennyikov (*Ragin*, 2004), Szergej Szolovjov (*Három nővér*, 1994; *A szerelemről*, 2004), Szergej Ovcsarov (*Kert*, 2008), Margarita Tyerehova (*Sirály*, 2005) és Karen Sahnazarov (*A 6-os számú kórterem*, 2009) – újraértelmezték Csehov szövegeit, gyakran modern cselekménybe ágyazva azok szüzséit. Ugyanakkor a Csehovra jellemző témák és motívumok gyakran rejtett formában is beépülnek a kortárs filmek narratív struktúrájába – olykor közvetlen,

[23] Dr. Kalafatics Zsuzsanna, Budapesti Gazdaságtudományi Egyetem, Idegennyelvi és Nyelvvizsga Központ, Kalafatics.Zsuzsanna@uni-bge.hu

jól felismerhető, máskor nehezebben beazonosítható intertextuális utalásként. A Csehov-dramaturgiát idéző párbeszédek, a mindennapiság részleteinek hangsúlyozása és a kimondatlan feszültségek jelenléte jól érzékelhetők többek között Szergej Maszlobojscsikov (*A szél hangja*, 2002), ifjabb Alekszej German (*Papírkatona*, 2008), Szergej Sznezskin (*A kalendula virágai*, 1998), Vaszilij Picsul (*Gyémánt ég*, 1999) és Alekszandr Zeldovics (Moszkva, 2000) filmjeiben.

Csehov késői, a Szahalin szigeti útja utáni alkotói korszakának egyik kiemelkedő műve *A 6-os számú kórterem*. Meglepő módon azonban csak kevés filmrendező vállalkozott ennek a mélyen filozofikus szövegnek az adaptálására. Az első filmváltozatokat ráadásul nem orosz rendezők készítették: Ivan Baladi (*Archa bláznů aneb Vyprávění z konce života*, 1970), Lucian Pintilie (*Paviljon VI*, 1978) és Krzysztof Gruber (*Sala nr 6*, 1987). Az első orosz filmfeldolgozásra csak a 21. század elején került sor: Kirill Szerebrennyikov *Ragin* című filmje 2004-ben, Csehov halálának századik évfordulóján jelent meg.[24]

SZEREBRENNYIKOV ÉS A CSEHOVI ÖRÖKSÉG

A színház, a film és a televízió világában egyaránt otthonosan mozgó Szerebrennyikov az 1990-es években a Rosztovi Ifjúsági Színházban kezdte pályáját, majd a 2000-es évek elején Moszkvába költözött. Olyan meghatározó intézményekben dolgozott, mint az A. P. Csehov nevét viselő Moszkvai Művész Színház és a Szovremennyik Színház. 2012 és 2021 között a Gogol Központ művészeti igazgatójaként tevékenykedett, vezetése alatt az intézmény Moszkva egyik legfontosabb kulturális központjává, a kortárs színházi kísérletezés egyik meghatározó színterévé vált.

Szerebrennyikov rendezéseit interdiszciplinaritás jellemzi: műveiben ötvöződik a színház, a performansz, a vizuális művészetek (különösen a videóművészet) és a kortárs zene. Alkotói személyisége folyamatosan változó és megújuló, próteuszi jellegű (Ренанский, 2009). Színdarabjai és filmjei gyakran provokatívak, felkavaróak, sőt időnként botrányosak is, ugyanakkor mindig egyedi látásmódról és sajátos vizuális poétikáról tanúskodnak. Szerebrennyikov a popkultúra kódjait is eredeti módon építi be művészi univerzumába. Munkássága szorosan kapcsolódik az orosz klasszikus irodalomhoz, ezt számos színházi rendezése igazolja. Klasszikus művek alapján hozta létre például a *Holt lelkek* (Gogol), *Korunk hőse* (Lermontov), *Kis tragédiák* (Puskin) és *Hétköznapi történet* (Goncsarov) színpadi változatait. Rendezései egyrészt a klasszikus szövegek mély megértéséről tanúskodnak, másrészt gyakran újraértelmezést, modern olvasatot kínálnak. Különleges helyet foglalnak el életművében a Csehov-

[24] Karen Sahnazarov filmje, *A 6-os számú kórterem* 2009-ben jelent meg, bár a rendező már korábban is meg akarta filmesíteni a művet. Sahnazarov eredetileg 1988-ban Alekszandr Borodjanszkijjal írt közösen egy forgatókönyvet, melyet olasz koprodukcióban terveztek megvalósítani. Ragin szerepét Marcello Mastroianni játszotta volna. Az olasz producerek korhű jelmezeket és díszleteket akartak használni, míg Sahnazarov a cselekményt a modern korba helyezte volna át. A projekt résztvevői közötti nézeteltérések miatt az együttműködés megszakadt, Sahnazarov csak 20 évvel később valósította meg tervét. A filmadaptációt részletesen elemző Barry szerint *A 6-os számú kórterem* több helyen a vallási megváltás lehetőségére, a kereszténység gyógyító erejére próbálja irányítani a figyelmet. Ez a gondolat egyébként Csehov szövegében is jelen van. Vö. „Shakhnazarov, in his transposition of these final thoughts, clearly aims to respond in a more positive way to Chekhov's question, answering Ragin's doubts with a vision of possible immortality, and turning the vision of the deer into a key to regeneration. In this manner, he attempts to outline a way in which cycles can be broken, and brutality can be transformed into its opposite" (Burry, 2016, 136. old.).

adaptációk, mint például a *Sirály* (Gogol Központ) és *A fekete barát* (Thalia Theater, Hamburg)[25]. 1998-tól kezdődően Szerebrennyikov filmrendezőként is aktív, nevéhez olyan jelentős filmek kapcsolódnak mint a *György-nap* (2008)[26], *Hűtlenség* (2012), *A tanítvány* (2016), *Nyár* (2018), *Petrovék influenzások* (2021), *Csajkovszkij felesége* (2022), *Limonov. Ballada Edicskáról* (2023) és a legutóbbi *Josef Mengele eltűnése* (2024).

Csehov 1892-ben írt elbeszélésének, *A 6-os számú kórterem*nek Szerebrennyikov készítette el az első filmadaptációját *Ragin* címmel. A rendező elképzelése szerint ez a film lett volna a bevezető része a klasszikus orosz irodalmi művek alapján készülő *Az orosz őrület antológiája* című trilógiának.[27] A forgatókönyvet az új dráma egyik vezető képviselője, Mihail Ugarov írta, akivel a rendező korábban a *Gyilkos naplója* (2002) című tévésorozaton dolgozott együtt. A forgatás után Szerebrennyikov már nem vett részt a vágási munkálatokban, ezért csak részben tekinti magát a film alkotójának. A film eredeti címe, *Egy betegség története* végül *Ragin*ra változott. A címváltozás a cselekmény szempontjából érthető, valójában azonban inkább a főszereplő alakjára és az őt játszó színészre, Alekszej Guszkovra irányítja a figyelmet, aki egyben a film producere is volt. A rendező véleménye szerint éppen miatta nem sikerült szerzői filmet forgatnia, mert Guszkov azért, hogy még nagyobb közönséget érjen el, engedményeket tett a szórakoztatás javára. „De az a montázs, amelyet később megmutattak nekem – mondván, írd alá –, egy sorozatra emlékeztetett. Szórakoztató film A doktornak elment az esze alcímmel." (idézi Waligórska-Olejniczak, 2017, 17. old.)

Szerebrennyikov elégedetlensége ellenére én úgy látom, hogy mégis sikerült egy nagyon jellegzetes és összetett filmes nyelvet létrehoznia, amelyben működésükben figyelhetőek meg a rendezőre jellemző fogások: a cselekmény karnevalizálása és teatralizálása, valamint az elidegenedés vizuális metaforáinak alkalmazása. Csehov motívumait felhasználva Szerebrennyikov egyedi interpretációját adja a csehovi szövegnek. A film kritikusai a fő problémát ebben a sajátos értelmezésben, a klasszikus mű át- és újraírásában látják.[28]

A RAGIN CÍMŰ FILM SAJÁTOSSÁGAI

A rendező és a forgatókönyvírók (Mihail Ugarov és Dmitrij Zerkov) nem változtatták meg a mű eredeti helyszínét és főszereplőit, csupán új szereplőkkel és színterekkel bővítették a csehovi narratívát, ezáltal jelentősen áthelyezve a hangsúlyokat, mintegy tovább gondolva és kibővítve a Csehov-műben rejlő lehetőségeket. A film cselekményét 1904-be, Csehov halálának évébe és az

[25] *A fekete barát* című előadást 2022-ben mutatták be az Avignoni Színházi Fesztiválon, és éppen ez a darab nyitotta meg az eseményt. A fesztivál történetében ez volt az első olyan alkalom, hogy a nézők nem egy francia rendező darabját láthatták a pápai palota díszudvarán.

[26] Sz. Oriscsenko Szerebrennyikov *György-nap* című alkotását a film csehovi örökséggel való intertextuális kapcsolatának kontextusában elemzi. A kutató bemutatja, miként működnek a csehovi motívumok egy kortárs filmben, és feltárja azokat a reminiszcenciákat, amelyek a néző figyelmét olyan kulcsfontosságú Csehov-művekre irányítják, mint a *Sirály* és a *Cseresznyéskert* című színdarabok (Орищенко, 2012).

[27] Vö. „Szerencsére eddig nem volt részem pszichiátriai kalandokban, vagy olyanokban, mint Csehov szahalini utazása. A *Kórterem* az első része egy trilógiának, amely orosz klasszikusok művein alapul és már régóta meg akartam rendezni, és amelynek ideiglenes címe *Az orosz őrület antológiája*. Ezután Leonyid Andrejev műveit szeretném megfilmesíteni..." (Серебренников, 2003)

[28] Például az amerikai filmkritikus Leslie Felperin úgy véli, hogy a hangsúly eltolódása, más szereplőkre való áthelyezése eltereli a figyelmet Raginról, aki Csehov művében egy összetettebb, érdekesebb és tragikusabb figura (Felperin, 2005).

első orosz forradalom előestéjére helyezték. Új mellékszálakat alkottak, kiegészítették Ragin életrajzát és új szereplőket is bevezettek. Közéjük tartozik a kórházban dolgozó Anna Ivanovna (ő az első, aki kijelenti és terjeszti a pletykát, hogy a doktornak elment az esze), az operaénekesnő Olga Andrejevna Rajszkaja (akivel Ragin Bécsbe utazik belső, képzeletbeli utazása során, és a vonaton szerelmi viszony alakul ki közöttük); a kórházi betegek között és a kórteremben is új szereplők jelennek meg, például Toptun (aki sajátos topogásával képes transzba esni és képzeletében ismeretlen tájakra eljutni), Prohorov (aki felnőtt létére úgy viselkedik mint egy gyerek, mivel kisfiúnak tartja magát) és egy női beteg (aki úgy érzi, hogy a hasában egy kígyó tekereg). Fontos szerephez jut egy új helyszín is – Bécs, több esemény is itt játszódik, igaz, csak Ragin képzeletében.

Már az első képkockáktól kezdve hangsúlyos szerepet kap a tágabb kulturális kontextus megrajzolása, valamint a pszichés betegségek jelenségének újfajta megközelítési lehetősége. Csehov hőse ugyan olvas cikkeket a pszichiátriai betegségek, mentális zavarok modern kezelési módszereiről, de nem fogadja el azokat. Egy idő után már nem érdekli betegei sorsa, közömbös irántuk. Saját érzéketlenségét és közönyét filozófiai érvekkel próbálja igazolni és elfogadhatóvá tenni: „Meg azután minek akadályozni az embereket a meghalásban, ha egyszer a halál az élet normális és törvényes befejezése?” (Csehov, 1994, 345. old.). A filmben ezzel szemben Ragin megszállottan kísérletezik a betegek gyógyításával, estéit a korabeli pszichológiai és pszichiátriai kutatások tanulmányozásával tölti.

Mint közismert, a pszichoanalízis kialakulása és fejlődése Bécshez kötődik – e helyszín a film elején is megjelenik: a rendező a bécsi édességek, sütemények készítésének folyamatát mutatja be, miközben a képekre a Rorschach-tesztre emlékeztető tintapacák vetülnek. Hermann Rorschach[29], a Svájci Pszichoanalitikusok Szövetségének alelnöke a 20. század elején dolgozta ki pszichodiagnosztikai módszerét, amely segítségével mind az egészséges, mind a pszichés problémákkal küzdő emberek személyisége vizsgálható. A teszt megbízhatósága azonban kétségeket vet fel, mivel értelmezése többféle módszerrel is történhet, s az eredményt az is befolyásolja, ha a vizsgált személy már ismeri a képeket. A tintafoltok motívumát akár ironikus felhangnak, kikacsintásnak is tekinthetjük a filmben: ugyanis a történet minden mozzanata arra utal, hogy a pszichés zavarokkal küzdő betegek és az egészségesek közötti határvonal elmosódott, bizonytalan és nehezen megragadható.[30]

A film nyitóképei egy olyan stilizált, esztétizált világot tárnak a néző elé, amelyhez Ragin is vonzódik. Éppen ez a vonzalom – az új kezelési módszerek megszállott keresése és a szépség iránti vágy – válik cselekedeteinek mozgatórugójává, de egyúttal ez okozza az elmebetegek közé

[29] Rorschach a korszak más kiemelkedő pszichoanalitikusához hasonlóan sok szállal kapcsolódott az orosz kultúrához és élethez. Tanult oroszul, érdeklődött Dosztojevszkij és Tolsztoj művei iránt. Először 1906-ban járt Oroszországban, 1909-ben pedig Kazanyban látogatta meg orosz menyasszonya és egyetemi társa, Olga Sztempelin családját. A látogatás alatt orvosként dolgozott Cseljabinszkban, Ufában és Kurganban (Никонова & Рупчев, 2024, 121. old.). A orosz pszichoanalitikusokkal kialakított kapcsolatainak köszönhetően 1913-ban Krjukovóban, egy Moszkva melletti szanatóriumban kezdett el dolgozni, ahol pszichoterápiás módszerekkel kezelték a neurotikus és határhelyzetbe kerülő jómódú betegeket. Ebben az időszakban ismerkedett meg orosz pszichiáterekkel és vált az orosz pszichoanalitikus közösség tagjává. A szanatóriumban végzett klinikai és tudományos munkájáról lásd Kosenko és Sterger tanulmányát (2022).

[30] Vö. „Szahalin után Csehovot a határhelyzetek (élet és halál, egészség és betegség, norma és annak túllépése, bűncselekmény) érdekelték. A Szahalinról szóló szöveg *A 6-os kórterem*ben egy olyan létezésmodell keresése, amelyben az élet megcsonkított, az egyén egzisztenciális szándékai lefokozottak.” .» (Собенников, 2016, 81. old.)

zárását is. Szerbrennyikov Raginja megjelenésében sem hasonlít csehovi prototípusához: a doktor ügyel külsejére, ruhája mindig tiszta, haja és szakálla ápolt. Az érzéki örömökkel teli, esztétizált világot azonban Ragin Oroszországának valósága, a provincializmus mocska, nyomorúsága, szürkesége, durvasága és reménytelensége ellenpontozza. A zárt kórházi világban a kórterem lakói a legnagyobb szegénységben és kiszolgáltatottságban élnek. A kórterem falai és mennyezete lyukas, eső idején minden vízben ázik. Az ágyak, a betegek ruhái, az épület minden eleme piszkos. A nyomor és a szegénység a kórház udvarát is jellemzi. Az, hogy az embereknek alá kell szállniuk ebbe a térbe – a kórház ugyanis egy gödörben helyezkedik el –, a reménytelenség és a kilátástalanság metaforája. Szerbrennyikov aprólékosan komponált felvételekkel, tudatosan használt audiovizuális effektusokkal fokozza a nyomasztó hatást. A filmben hallható háttérzajok – kiáltások, üvöltések, nyögések, zúgások, füttyök – Csehov szövegében is meghatározóak, ám míg az elbeszélésben Ragin eleinte elzárkózik a külvilág zaja elől, később már nem tud nem reagálni rá, s végül magából kikelve kiabál: „– Hagyjanak békén! – ordította olyan hangon, amelyben nem ismert rá sajátjára; arca vérvörösre vált, egész testében remegett. – Takarodjatok előlem mind a ketten!” (Csehov, 1994, 386. old.). A film zenei effektusai – Alekszandr Ajgi kortárs zeneszerző kompozíciói – tovább erősítik a nyugtalanság, az őrület és a környező világ kaotikusságának érzetét, amelybe a doktor is egyre mélyebben belesodródik.

Ragin nyugodtsága, zárkózottsága, jóindulata és türelme éles ellentétben áll a kórházi személyzet viselkedésével, beleértve az új, fiatal orvost, Hobotovot is. A két orvos közötti szemléletbeli különbség – a pszichiátriai betegekhez való viszony és a gyógyítás értelmezése – kulcsfontosságú a filmben. Ragin, Csehov hősétől eltérően, valóban meg akarja gyógyítani betegeit, szeretné megérteni a betegség természetét és új kezelési módszereket kidolgozni, mert úgy véli, hogy az orvosnak be kell hatolnia a betegség lényegébe. Esténként a híres bécsi pszichiáter, Himmelsdorf módszereiről olvas, olvasmányélményei a nézők számára is megelevenednek: az olvasás során keletkező belső képek színházi előadásra emlékeztetnek. A néző egy nyilvános egyetemi előadást lát, Himmelsdorf ebben a közegben demonstrálja, miként lehet egy kényszerképzetek gyötörte beteget meggyógyítani. A fiatal nő úgy érzi, hogy a testében egy béka él. A kezelés során az orvos nem vonja kétségbe a tévképzetet, hanem a közönség szeme láttára arra kéri a betegét, hogy próbálja magából kipréselni az állatot. A folyamat során arról is meggyőzi a nőt, hogy a békát sikeresen „kiürítette” magából, ennek bizonyítékát, az éjjeliedényből kivett varangyot is látjuk. Egyértelmű, hogy az ápolók rejtették oda, de a páciens elhiszi, hogy megszabadult szenvedéseinek forrásától. Ragin megpróbálja alkalmazni ezt a módszert egy olyan betegén, aki meg van győződve arról, hogy vízivás közben a kútból egy kígyó kúszott a gyomrába. A kísérlet azonban kudarcba fullad: mivel nincsen megfelelő asszisztencia, beosztottai szabotálják Ragin próbálkozását. A jelenet kiemeli Ragin elszigeteltségét, kommunikációképtelenségét: az orvos olvasmányait mechanikusan alkalmazza, nem képes gondolatait másoknak átadni, magát környezetével megértetni, így egyre idegenebbé válik a külvilág számára.

Kudarccal végződik az a kísérlete is, amikor a magát Fiúnak nevező és önmagát gyereknek tartó, negyvenhat éves betegét freudi elvek szerint próbálja gyógyítani. Freud tanítása szerint az embereket a libidó, azaz az életösztön által létrehozott pszichés energia irányítja, s annak elfojtása neurózishoz vezet. Ragin páciense betegségnek forrását testinek véli, ezért megkéri a mindenkivel készségesen intim kapcsolatot létesítő Szonya nővért, hogy „vezesse be” a beteget a szexualitásba. Az aktus azonban nem történik meg: a meztelen nő látványa csak fokozza a beteg kasztrációs félelmeit.

Ragin ellenpontja Hobotov, a fiatal orvos, aki racionalistaként és karrieristaként nem foglalkozik a betegek őrületének mibenlétével, csupán a gyógyítás pragmatikus aspektusa érdekli

őt. „Nem akarom látni az okot. Ez nem az én dolgom. Az én feladatom gyógyítani. Kezelni szokásosan, azon az alapon, hogy mi segít. A betegnek egy ismert gyógymódot írnak elő, és ha a kezelés segít, akkor a beteg valamilyen betegségben szenved – ennél egyszerűbb már nem is lehetne" – mondja. Szerinte csak az erős testi érzések – fájdalom, éhség, szexuális ösztönök – képesek visszavezetni a beteget a valóságba. Hobotov ezért helyesnek tartja a hagyományos módszereket: a lekötözést, a hideg vízzel való leöntést, a kényszerzubbonyt. Emellett egy új orvosi eszközt is használni szeretne – egy forgó széket, amely addig pörgeti a saját tengelye körül a beteget, míg annak orrából és szájából vér nem szivárog. A szerkezet elnevezése („Rasa" – az angol Russia szó kiejtve – büntetőgép) utal Anthony Burgess *Mechanikus narancs* című regényére, amelyben az úgynevezett Ludovico-kezelés megfosztja a főhőst, Alexet a szabad választás lehetőségétől. Ennek a kísérleti terápiának (erőszakos jelenetek megtekintése kémiai injekciókkal kombinálva) a hatására Alexnek már az erőszak gondolatától is hányingere támad. Ezzel a radikális eljárással akarják a hatóságok Alexet a jövőben az erőszak elkerülésére kényszeríteni, de valójában elveszik tőle a választás szabadságát. A filmben a büntető gépezetet egy majmon tesztelik. A bemutatón jelen lévők nagy izgalommal és figyelemmel követik a készülék működését. Szerbrennyikov filmjében is szimbolikus jelentést kap a „büntetőgép": az ember személyiségét és akaratát elnyomó társadalmi-történelmi folyamatok metaforájává válik. Ragin és Hobotov ellentéte így nemcsak szakmai, hanem etikai és társadalomfilozófiai szinten is kibontakozik. A kérdés az emberi szabadság, az egyéni méltóság és az orvosi felelősség problémáját érinti. Hobotov számára a betegek személyisége közömbös; számára csak a hatalmi elvárások és a hierarchia számítanak.

Ez a konfliktus kissé háttérbe szorítja, ugyanakkor nem kisebbíti Ragin és Ivan Dmitrijevics Gromov dialógusának jelentőségét, amely az elbeszélésben központi szerepet játszik. A filmben Ragin Hobotovval szemben magabiztos és energikus, Gromovval viszont apatikussá, bizonytalanná válik. Gromov üldözési mániában szenved, s ezért került a kórterembe, de múltja csak röviden, anamnézisszerűen jelenik meg. Alakját mind az elbeszélés, mind a film keresztény szimbolikával telíti. Ivan Dmitrijevics az emberi szenvedésről elmélkedik, miközben a beázások miatt szinte tóvá váló kórteremben a vízen sétál, s a legfeszültebb pillanatban egy falból kiálló szöggel átszúrja a kezét. Ragint „prokurátornak" (helytartónak) nevezi – beszélgetésük Bulgakov *A Mester és Margarita* című regényének jelenetét, Jesua és Pilátus dialógusát idézi. A közelképek révén a néző a beszélgetésben résztvevők legapróbb gesztusait, arckifejezéseit is jól követheti, ezáltal a lelki folyamatok is érzékelhetővé válnak. Gromov kulcsszerepet játszik Ragin belső átalakulásában, félelmeinek és kétségeinek megértésében. A dialógus egy pontján a két alak szerepet cserél – e váltást metaforikusan a szemüveg átadásának gesztusa fejezi ki, ez válik az empátia és az azonosulás szimbólumává.

A kórterem a betegek számára bizonyos értelemben sajátos „szabadság-szigetté" alakul, amely szemben áll a külvilág formátlanságával és a személyiséget elnyomó erőkkel. A hatos számú kórterem lakói a szabadságot keresik, nem képesek megbékélni a külső világ fenyegetéseivel és korlátaival, korlátozó voltával. A megmeneküléshez vezető út számukra a betegség, a határok átlépése, a belső szabadság megélése – ezzel azonban elmosódik a határ a normális és a patologikus között.

A film különös szereplője Toptun, aki sajátos „topogásával" képes transzállapotba kerülni, és így mentálisan kiszabadul a kórterem zárt teréből. Gondolatban szabadon vándorol ismeretlen vidékeken. Ez a tér számára a nyugalom és a szabadság színtere, olyan hely, ahol önmaga lehet. A filmkockák vizualizálják ezt a belső utazást, és a néző követni tudja annak menetét. Gromov is önként követi őt. Prohorov (a Fiú) pedig szintén szeretne útra kelni, velük menni, ám nem engedik

neki, mert lehet, hogy nem tud onnan visszatérni. Az új dimenzióba való átjutást speciális montázs- és hanghatások kísérik: a ritmikus topogás hangjai fokozatosan uralni kezdik a hangzó teret. Ezt az új világot elsősorban természeti toposzok (fák, állatok, víz) határozzák meg.

Ez a „másik világ" Csehov művében nem szerepel, ugyanakkor mégis illeszkedik ahhoz a szemlélethez, amelyet Andrej Sztepanov szerint a börtön kronotoposzával lehet leírni: „Az életvágy (amelyről néha egyszerre lehet azt mondani, hogy „fájdalmas" és „természetes") arra készteti a hősöket, hogy idealizálják a „másik világot". Ugyanakkor Csehovnál mindig érvényesül az ellentétes elv: egyrészt minden olyan tér idealizálódik, amely az adott „börtön" határain kívül fekszik, másrészt ez a keresett képzeletbeli világ olyan tulajdonságokkal ruházódik fel, amelyek ellentétesek az adott világ tulajdonságaival." (Sztyepanov, 2006).

BEFEJEZÉS, A FILM ZÁRÓKÉPEINEK ÉRTELMEZÉSE

Mivel Ragin túlságosan elmerül a betegeinek világában, a világot az ő szemükkel látja, ezért számára is az őrületbe esés, a kórterembe kerülés válik a szabadság terévé. Természetesen ez a menekülés csak mentális esemény, ezért illuzórikus és megkésett. Ragin képzeletében, látomásában eljut a „legboldogabb városba", Bécsbe – a film elején bemutatott édességek, a Bécsi Opera, a szerelem és a szépség szimbolikus terébe. A doktor titokban szerelmes az agorafóbiában szenvedő énekesnőbe, Olga Rajszkajába, akinek álomképeiben végre nyíltan szerelmet mer vallani: a Bécsbe tartó vonat kazánházában a mozdonyfűtők előtt megcsókolja a nőt. A filmjelenetek abszurditását, az események ironikus, pszichoanalitikus értelmezését még az is fokozza, hogy az operát a pszichiáter Himmelsdorf vezényli, és a főszerepet Rajszkaja énekli. Csajkovszkij *Jolantáját* adják elő – az opera hősnője a vakságtól a látásig, a tudatlanságból a felismerésig, a létezés szépségének megismerésig jut, mindez pedig ironikus ellenpontját képezi Ragin sorsának. Miközben a zene a megvilágosodásról szól, Ragin a téboly és a kiszolgáltatottság állapotába süllyed: valójában őt már őrültként kezelik, védtelen a durva Nyikita erőszakos fellépésével szemben. Ahogy Gromov mindezt már megfogalmazta: „.. ez az élet nem a szenvedések megjutalmazásával végződik, nem valami megdicsőüléssel, mint az operában, hanem a halállal" (Csehov, 1994, 391. old.).

Összegzésként megállapítható, hogy Szerbrennyikov *Ragin* című filmadaptációja olyan új motívumokkal és képi megoldásokkal él, amelyek átalakítják és kibővítik Csehov művének eredeti szüzséjét. Ugyanakkor a film központi kérdése – a szabadság ideálja, a szabadság elérhetősége és megvalósításának akadályai – mélyen a csehovi világképben gyökerezik, nagyon közel áll az író koncepciójához.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Burry, A. (2016). *A vicious circle: Karen Shakhnazarov's Ward No. 6.* In A. Burry & F. H. White (Eds.), *Border crossing: Russian literature into film* (pp. 121–139). Edinburgh University Press.

Csehov, A. (1994). A 6-os számú kórterem (Szőllősy Klára, ford.). In *Drámák és elbeszélések* (pp. 329–396). Budapest: Európa Könyvkiadó

Felperin, L. (2005). *Ragin. Variety.* Retrieved February 2, 2025, from https://variety.com/2005/film/reviews/ragin-1200524543/

Kosenko, O., & Steger, F. (2022). Hermann Rorschach's (1884–1922) clinical and scientific work as a psychiatrist in Russia. *Journal of Nervous and Mental Disease, 12,* 894–899.

Кириллова, О. А. (2014). Чехов как «отец постмодернистского киноязыка» в постсоветском кино. *Международный журнал исследований культуры, 3,* 93–97.

Никонова, Е. Ю., & Рупчев, Г. Е. (2024). Из истории использования теста Роршаха в 20–30-е годы в СССР. *Культурно-историческая психология, 1,* 119–127.

Орищенко, С. С. (2012). Художественный фильм «Юрьев день» Кирилла Серебренникова в контексте семантики и метафизики города. *Известия Самарского научного центра РАН, 2,* 1017–1023.

Ренанский, Д. (2009). *Кирилл Серебренников.* Retrieved February 14, 2025, from https://www.kommersant.ru/doc/1235464

Серебренников, К. (2003). *Кирилл Серебренников.* Retrieved March 17, 2025, from https://newizv.ru/news/2003-12-09/kirill-serebrennikov-3477

Собенников, А. С. (2006). «Палата № 6» А. П. Чехова: Герой и его идея. In Ю. В. Доманский & Д. Клэйтон (Eds.), *Чеховские чтения в Оттаве: Сборник научных трудов* (pp. 77–85). Тверь–Оттава: Лилия-Принт.

Степанов, А. Д. (2006). Чеховская «абсолютнейшая свобода» и хронотоп тюрьмы: предварительные замечания. In *Международная научная конференция, посвященная 70-летию профессора В. М. Марковича.* Retrieved January 29, 2025, from https://chekhov-ru.livejournal.com/38247.html

Туровская, М. (1989). Об экранизации Чехова. Предварительные заметки. *Киноведческие записки, 5,* 25–40.

Waligórska-Olejniczak, B. (2017). К вопросу об особенностях кинопрочтения классики. Интерпретация фильма Кирилла Серебренникова *Рагин* (по мотивам повести Антона Павловича Чехова *Палата № 6*). In N. Kaźmierczak, A. K. Przybysz, N. Królikiewicz, B. Waligórska-Olejniczak, & P. Bogusz-Tessmar (Eds.), *Nowe kino rosyjskie wobec tradycji literackiej i filmowej* (pp. 9–27). Poznań: Instytut Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej UAM.