

Október reneszánsza

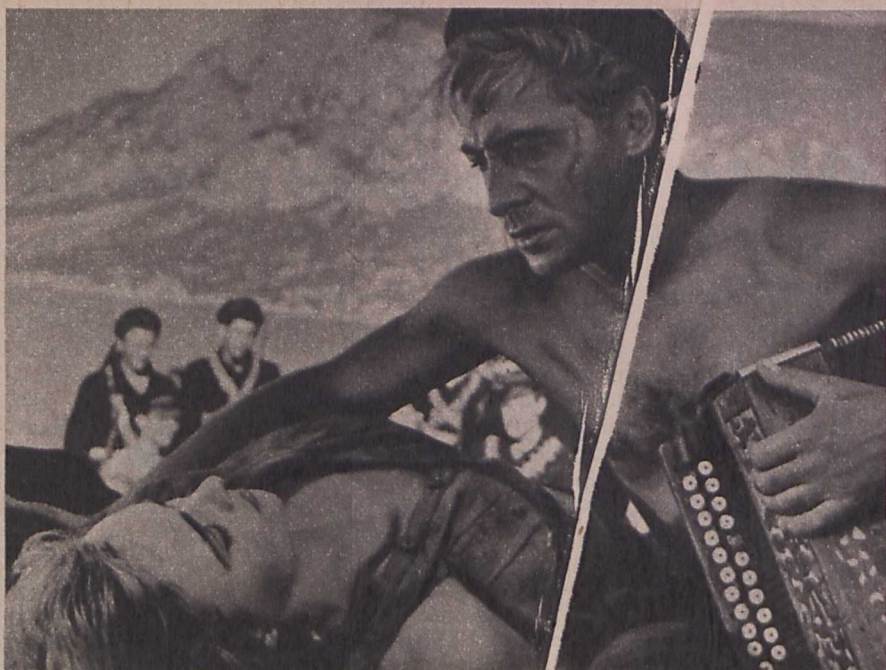
— JEGYZETEK AZ OPTIMISTA TRAGÉDIÁRÓL —

A szovjet filmművészet állandó és kimeríthetetlennek tetsző forrása az immár félszázados nagy népi élet: a forradalom és a polgárháború. Úgy tér újra és újra vissza hozzá, mint az antik drámaírók a mítoszi témákhoz — s alkalmasint hasonló okokból is: nemcsak belelátja a roppant forrongásba a változó idő új és új vonatkozásait, hanem mintegy abból viszonyít, abból vezeti le a maga korszerű igazát. Így ez a visszatekintés korántsem valamilyen »klassziczizáló« törekvésből ered, még csak nem is egyszerűen igazolása a világ sorát megfordító történelmi eseményeknek, hanem mindenekelőtt abból a fölismerésből ered, hogy Október az emberi és társadalmi viszonylatok mindent magában foglaló ösmoddellje, e század humánumának a felszín színváltó kavargását meghatározó tiszta lényege, az emberi haladás — és vele az új művészet — »demiurgosza«. Aligha véletlen, vagy múltó körülményekkel magyarázható, hogy a szovjet film sokat emlegetett »új hulláma« ugyancsak egy polgárháborús témakörből való filmmel, Csuhráj *Negyvenegyedik*-jével vette kezdetét, s annak is különleges jelentősége van, hogy e film irodalmi nyersanyaga Ivanov már klasszikusnak számító elbeszélése volt. De csak össze kell hasonlítani az eredetét a belőle készült filmmel, hogy világos legyen az a roppant út, amit a forradalmi gondolat bejárt az ábrázolt eseményektől, vagy az irodalmi modell megalkotásától a film új földolgozásáig.

Az ideai szovjet filmnapok legki-

emelkedőbb alkotása, az *Optimista tragédia* sem pusztán tematikailag, vagy eredetében párhuzamosítható Csuhráj korszak-kezdő alkotásával, hanem abban is, ahogyan az 1934-ben írt Visnyevszkij-dráma korszerű értelmezését megteremti. Ha a *Negyvenegyedik* jelentősége közismerten az, hogy a történelmi mozgás látomásában különleges hangsúllyal emeli ki a személyiség szerepét és dilemmáját: az *Optimista tragédia* filmváltozatában ez a probléma variálódik tovább: egy sajátos közösség, egy forradalmi matróz-különítmény belső fejlődésének, a különböző egyének egymásra hatásának mély és rendkívül bonyolult, mindamelllett következetes és világosan áttekinthető megidézését, elemzését kapjuk. Emellett, mint Csuhráj említett filmjében, az eredeti téma egy új vonatkozását: a zűrzavar és a forradalmi rend drámabeli konfliktusa rendkívül karakterisztikusan egészül ki a bizalom és bizalmatlanság, a vak vezérimádát és a közösségi öntudat, emberi önállóság nagyon is mai csengésű s foganási konfliktusával.

Szamszonov rendezése művészigleg azért oly sikerült és magávalragadó, mert ezt a hangsúly-átvetést minden erőltettség nélkül, a dráma szövegén mit sem változtatva valósította meg. A film valamennyi művészi erénye e hangsúly-átvetésből származtatható. A Borisz Andrejev lenyűgöző alakításában megelevenedett anarchista »vezér« figurája már nemcsak egy politikai irányzat zsákutcáját, ellenforradalmi jellegét leplezi le, hanem az embertársait politi-



Vologina és Tihonov

kai játékszernek tekintő machiavelistát is. Az anarchizmus embertelen — mondta az eredeti darab. A bizalmatlanság, táplálkozzon akármilyen forrásból, embertelen — mondja, sugallja a film. S így a film főhőse, a fiatal, törekeny kommisszárnő, nemcsak a forradalmi rend megtestesítője, de egy emberségesebb, igazabb szemléleté is. Gondoljunk csak a bevetésre induló tengerészek érzelmes keringő melletti búcsújára családtagjaiktól, a vezér és a kommisszárnő állásfoglalására e búcsúkapcsán! E jelenet kulcsmotívummá növekszik a filmváltozatban.

Igy, már pusztán tartalmi vonatkozásban is merőben téves egy-egy kritikánk ama meglepő — bármily óvatosan fogalmazott — következtetése, hogy Szamszonov »szószertint« vitte filmre az eredeti drámát, magyaráran fotografált színpadot ad. Sokak előtt a »filmszerűség« csak csul öszszeforrt a harmincas évek expresszionista iskolájának szimbólumaival és montázsaival, vagy akár a nyugati »új hullám« végtelen gyaloglásaival — mikor is a filmnyelv egy lényegtelen

kötféleme, a »passzázs« kerül az alkotás középpontjába. Sajnos, Szamszonov sem mindig bízott a maga művészi invenciójában, és olykor ő is ily módon »filmszerűsítette« a színpadi drámát, bőségesen elnyújtva a drámai akció egy-egy áthidaló mozzanatát, a tengerész-különítmény jeleneteléseit, s egy-egy zsáner-hangulatot. Ilyen fölösleges oldás különben a *Negyvenegyedikben* is mutatkozott. De miképp abban is az igazi filmszerűség a két főhős viszonyára koncentrált jelenetekben szabadult föl: az *Optimista tragédia* sajátos ereje hasonlóan a drámából szó szerint átértelmezett jelenetekben jelentkezik. Akik ebben fotografált színpadot éreznék, csak hallgatták és nem látták a filmet. Hiszen a képek, a mozgásnak e látszólag párbeszédes jelenetekben is óriási, alapvető funkciója van. Ime, a híres »bugyelláris-jelenet«. Egy öregasszonyt hoznak a hajóra, hogy ellopják a pénzt. Fölismeri-e a tolvajt? Az öregasszony tétova tekintettel megy végig a matrózok sorfala között. Szeme rávillan valakire, annak

arcán azonnal megjelenik a halál-
félelem. És aztán a többi matrózén is,
ahogy a »Rekedt« megszavaztatja
őket. A kettős gyilkosságig a mimika
olyan fokozódását látjuk, amely szín-
padon teljességgel megvalósíthatatlan.
Még inkább áll ez a »Vezér« és a
komisszárnő tárgyalására. Ugyan-
azok a dialógusok, csattanók, sőt
cselekvések, mint a drámában. Még-
is, mennyire más, új-sugallatú, új
dimenziójú a látvány; még a vasfal
szegecseinek is kiemelkedő kompozí-
ciós jelentősége van! A szűkös, rideg
környezet, a bevetődő fények, a vezér
arcizmainak rángatózása, a komisz-
szárnő kemény tekintete, de meg-
megrebbenő szeme, a »Vezér« és a
»Rekedt« tekintetének összevillanása
egyáltalán, az »arcok párviadala«:
nemcsak új fekvésben mutatják a
drámai történetet, de éppen a mon-
dandó fő súlyát, új elemeit hordoz-
zák. De idézhetnénk Alekszej és a
komisszárnő »politikai vitáját«, mikor
a kamera a férfivel együtt ott kereng
az asszony körül, s a kiszolgáltatott-
ságtól, a védekezéstől a győzelemig,
egyzon mozgásban, a háttér és a fé-
nyek változásában tudja megragadni
nemcsak a két ember hirtelen meg-
változó viszonyát, de a komisszárnő
megerősödött tekintélyét is, az egész
közösségben. Ertelmetlen és iskolás
lenne a jelenet dialógusok nélkül el-
képzelnünk, és aszerint megítélnünk,
hogy mit mond. De egy pillanatra
sem lehet vitás, hogy itt is olyasmi
tárul föl, amit a szavak és a szinpadí
játék nem tud önmagában vissza-
adni. De a legdemonstratívabb példa
a két tiszt kivégzése, és a »Vezér«
halálra ítéltése, mely az eredeti drá-
mának is csúcspontja. A tömeg,
mint néma kórus, ezer alakzattal,
megannyi arckifejezéssel nem pusz-
tán »kíséri« a főhősök drámai küz-
delmét, hanem részese annak.

Szamszonov kitűnő, evokatív erejű
rendezését a már említett passzázso-
kon és a harmincas évek filmjeinek
némely kopott rekvizitumán túl leg-
följebb azért hibáztathatjuk, hogy a
dráma kibontakozásának ábrázolásá-
nál már elhagyta az ereje. A film
végső jelenetel, az anarchisták lá-
zadása, a komisszárnő halála, és a
különítmény másik részének felülke-
rekedése: eléggé zavaros és áttekin-
tetetlen. Szerencsére kárpótol érte az

invenciózusan, tiszta pátozzsal és re-
mek technikával fölvetett végjelenet.
Az eredeti dráma két »formabontó«
figurája, a rezonőr-matrózok, a
filmváltozatban fölösleges és zavaró
elemnek bizonyultak. Általánosság-
ban megállapítható, hogy a rendezőt
éppen azokban a — szerencsére szór-
ványos — jelenetekben hagyta el a
művészi ereje, ahol a mű organizmu-
sából kivágódva, valami »filmszerűt«,
valami »szimbólikusat« akart hoz-
zátenni. (Például, mikor Alekszej a
csatajelenet közepén előveszi a ten-
gerbe hajított harmonikát, sőt harc
közben játszik is rajta) — merőben
fölségesen, hiszen a három, négy
nagyjelenet ábrázolása, lendülete az
igazi filmszerűség, az igazi jelkép!

A rendezéssel legalábbis egyenran-
gú teljesítmény Borisz Andrejev ro-
busztus alakítása. Ez az egy tömb-
ből faragott, mégis hihetetlenül bo-
nyolult, egyszerre megrendítő és
visszataszító figura alighanem olyan
jelentőségű lesz a filmtörténetben,
mint Orson Welles Kane-je az Arany-
polgárban, vagy Cserkaszov Rettegett
Ivánja. Szanejev Rekedtje elsőrangú
kabinet-alakítás. A fiatal Margarita
Vologyina, mint komisszárnő, ru-
tinban szegényebb ugyan, de az alak
intenzív átélésében nem marad el
Andrejev és Szanejev mögött. Tyih-
nov, a kirobbanó indulatú Alekszej
matróz alakítója olyan eszközökkel,
az orosz színjátszás olyan hagyomá-
nyaival él, amelyek tőlünk idegenek.
Harsányan ábrázolja az alak har-
sányságát. A magyar szinkron —
Moldoványi József rendezése — pél-
daszerűen sikerült. Bessenyei Ferenc
remekül »pótolta« Andrejev hangját
és különleges színészi fegyvertény
volt Farkas Antal Rekedtje.

Az *Optimista tragédia* méltán
nyerte el a Cannes-i fesztivál egyik
nagydíját. A döntés témaköri indok-
lásán túl nem vitás, hogy a film
mondanivalója, »sugallata« messze-
menően egybevág a szocializmus kor-
szerű felfogásával. Mondhatnánk úgy
is, hogy nemcsak a Nagy Október,
de a huszadik kongresszus is ihlette.
Művészi vonatkozásban pedig: aligha
volt még szinpadí dráma, amely ilyen
új, sajátos dimenzióban tudott
volna a filmszalagon megjelenni.

B. NAGY LÁSZLÓ