

Egy modern klasszikus

— Jegyzetek Pudovkinról —

AZ ŐRÖK PÁRHUZAM Hiába, Pudovkinról szólva, úgy látszik, sosem tudjuk elkerülni az Ejzensteinnel való összevetés kínálkozó lehetőségeit. Azt hiszem, nemigen írtak még róla anélkül, hogy a kiindulópont ne Ejzenstein, az ejzensteini és pudovkini művészet különbözőségeinek taglalása lett volna. Bármilyen igazságtalannak is tűnik ez, mégis indokolt. De nem a rangkérdések miatt elsősorban, hanem sokkal inkább azért, mert Pudovkin valóban Ejzenstein nyomában indult el, az ő művészezte határozta meg a tőle annyira különböző, különbözőn *akaró* fiatal művész pályakezdését.

Az »Anyát« valóban lehetetlen a »Patyomkin« nélkül vizsgálni, de ez az összefüggés távolról sem olyan egyszerű, mint ahogyan azt sokan vélik. Az »Anyára« egyáltalán nem az a jellemző, hogy a »Patyomkin« árnyékában jött létre, vagyis, hogy nem több, mint a remekmű sápadtabb, erőlenebb megismétlése. A »Patyomkin« hatása Pudovkinra éppen a »mást teremteni« ösztönzésében nyilvánult meg, önálló kezdeményezés volt, tudatos útkeresés.

Ejzenstein egy naplótöredékében a következő titokzatos bejegyzés található:

»Összekötés, egybeláncolás = P.

összeütközés, kollízió = E.«

A rejtvény megfejtése: »... Pudovkin számára a montázs a különböző részletek összefűzése. Lánc. Vagy még inkább téglasor, melynek egymásutánja, rendje fejezi ki a mondanivalót... Számomra a montázs összeütközések sora. Két ellentétes elem összecsapásából születik meg a gondolat...«

Ejzenstein csak a montázsra vonatkozólag fogalmazza meg a kettejük közötti különbségek legszembevetőbb vonásait, de vajon nem jellemző-e ez egész alkatukra, szemléletükre, stílusukra? Ejzenstein művészetét sokan intellektuális jellegűnek és ih-

letésűnek mondják, de ha közelebbről megnézzük, nem inkább a Pudovkiné az, akinek biztos tudatossága, kompozíció érzéke, képsorainak rendje és tisztasága, nagyszerű aránya éppen hogy nagy intellektuális fegyelemről tanúskodik? Szerkesztési módja, még ha áradó érzelmeket, sodróerejű eseményeket ábrázol is (l. felkelés kirobbanása, jégzajlás szimbolikus képei) mindig harmonikus, szigorúan kiegyensúlyozott — milyen lényegreszólóan különbözik Ejzenstein lázas, nyugtalan dinamikájú képsorozataitól! Pudovkin szemléletének harmonikussága kihát egész látására és szélesebben, sokoldalúbban öleli át filmjében az ábrázolandó világot. És hogyan látja pl. Pudovkin Ejzensteinnel szemben a szépet? Először is meglátja és szereti ábrázolni azt, Pudovkinnál nem fenséges erejében, nem a lázadó indulatok fergetegében, hanem esendőségében, gyengeségében, szívszorító egyszerűségében is: az ember szép. S az anya sem elsősor-



Baranovszkaja az »Anyá« címszereplője



Baranovszkaja —
jelenet a filmből

ban tetteinek nagyszerű erejével, hanem emberi, érzelmi gazdagságával, botlásaival, végzetes hiszékenységével, elvakult odaadásával válik hőssé. Pudovkin a hangsúlyt nem a nagy dolgok pátoaszára, hanem a kicsiny mozzanatok intimebb hatására helyezi. S a pudovkini montázs módszere, az »összekötés és egybeláncolás«, a lírai jellegű átúszások egymásbafevelése, ölelkezése így lesz jellegzetes stílussá, tartalom- és hangulat-meghatározó elemmé.

KISREALIZMUS A különböző szemlélet az ábrázolás más-más módozatait teremti meg. Pudovkinnál életre kelnek az ember környezetének kis tárgyai, a kis megfigyelések és a dolgok végzetes, félelmetes dinamikájú, vizionárius felidézése helyett megjelennek a maguk reális összefüggéseiben, mégis lelkiállapotot kifejezően. Emlékezzünk a falióra széttört darabkájának premier planjaira, romboló indulatok durvaságát, szuggeráló kis részletek kiemelésére, vagy a rabok álmodozásának valóságos realista környezetrajzára, a kocsmabeli zenészek nagyszerűen ertalált típusaira, a harmonikás torz, veritékes arcára, a gyársziréna reggeli ébresztésére, a halálhírt hozó munkás sapkát tartó,

gyűrögető kezeinek nagy közelijére stb.

Az sem érdektelen, hogy Pudovkin a részletekkel való jellemzést nemcsak lírai, vagy drámái erővel, hanem nemegyszer irónikus éllel is megkísérli. Az egész bírósági tárgyalás ereje ebben az irónikus felfogásban rejlik. A bírákat egy-egy kis mozzanattal jeleníti meg, az egyiket öreges és szenttelen elbóbiskoláson kapja rajta, a másikat, amint titokban kancákat rajzolgat, a védőt a sorsdöntő pillanatban csuklási roham fogja el... S emlékezzünk az úriasszony kommentárjaira, szenzációéhségére. Ezzel a teljesen modernül ábrázolt — csak majd a későbbi neorealizmusban visszatérő — panorámában — a dráma igazi hősei ritkán jelennek meg. s az indulatait nehezen elfojtó fiú és a csukott szemű, remegő ajkú, kezét tanácstalanul tördelő anya arca váratlan erejű hatást kelt. Ugyanilyen »modern« ötlet a bogárral játszó fegyházór szerepeltetése, akinek a szálábú vergődése iránt támadt hirtelen érdeklődésében közöny, ösztöneinek durvaság jelenik meg. De mindennek igazán semmi köze sincs a tulajdonképpeni drámához. Pudov-

kin mégis szívesen és nagy művészettel időzik el az ilyen részleteknél. Pudovkin a »jelentéktelen« részletek alapszövevé ágyazza bele a drámát, a »felesleges« kis megfigyelések aprólékos rajzában tűnnek fel az igazi, súlyt hordozó nagy jelenetek. Ez a látszólag epikus szerkesztés is mélységesen elválasztja Ejzensteintől és számunkra ugyanakkor hallatlanul modernné teszi. Hányszor láttuk azóta, pl. az olasz neorealista filmekben ezt a szenvedni tetsző, nem lényegreörő cselekménybonyolítást, az életszerűségnek ezeket a jellemző jegeit! És itt az apróbb mozzanatok gazdag felsorakoztatása éppen olyan fontos, mint annak érzékeltetése, hogy a dráma — bármilyen mély és tragikus is legyen — nem mindenki számára az, hogy az élet, attól függetlenül is »él és élni akar«.

LÉLEKRAJZ Mindezek azonban egy percre sem jelentették azt Pudovkin számára, hogy egzisztenciával cserélje fel a belső, lélekábrázolást, sőt: talán elsők között a film történetében vállalkozik arra, hogy igazi lelkiismereti drámát állítson filmje középpontjába. Még rokonszenvesebb ez a bátorság, akkor, ha elgondoljuk, hogy Pudovkin ennek érdekében egy világhírű klasszikus regény anyagától is hajlandó volt elpártolni.

Pudovkin számára a téma ugyanaz, mint a regényé: egy lélek kálváriája és öntudatra ébredése, csak hogy Pudovkinnál ez a kálvária valószínűségi pokoljárás, az anya a történet során az érzelmek legvégletesebb állomásait bolyongja be. A filmben az anya naiv hiszékenysége és »áru-lása« juttatja börtönbe a fiút, s az önvád, a nyugtalanító vágy, hogy vétkét jóvátegye, új motívumokat, gazdagabb árnyalatokat hoznak érzelmeinek rajzába.

Pudovkin ez árnyalatok megjelenítéséhez intim, bensőséges játékmódot is teremtett. Figyeljük meg az anya gesztusait, szemét, száját, remegő kezét, tekintetének tétova, tehetetlen fényeit: semmi »némafilm-es« túlzás, vagy melodramatikus

szokatlanság. S ha már mindenáron hatást keresünk, inkább a korabeli (húszas évek elejére jellemző) német »Kammerspiel« stílusához közelíteném. Az valószínűleg meg először ezt a közvetlenebb, egyszerűbb színészi játékot, a plasztikus fényképezésnek bizonyos kánonjait (pl. az alulról vagy felülről való fotográfálás kifejező váltakozását), és a montázs dinamikájával szemben az erőteljesebb gépmozgást, gyakori, lágyító fényzárakat, áttűnéseket. (Pl. Murnau: Utolsó ember c. filmje.)

*

Pudovkin tehát más utakon indult el, mint nagy elődje és különbözőségeik nem a másolás szükségszerű gyengeségéből, hanem koncepcióik eltéréseiből adódnak. Ejzenstein eredetibb, nagyobb hatású, de kétségtelenül utánozhatatlanabb stílust teremtett — Pudovkin filmje, harmónikuságával és sokoldalúságával, elmélyülő lélekábrázolásával sok későbbi, modern filmalkotás ihletője lett.

BIRÓ YVETTE

